Fiodor Dostojewski

BRACIA KARAMAZOW

Służyć za zwierciadło naturze,
pokazywać cnocie własne jej rysy,
złości żywy jej obraz, a światu
i duchowi wieku postać ich i piętno.
William Shakespeare

Premiera: 10, 11 IV 1990
Wznowienie: 18, 19 XII 1999

BANK BPH
BANK PRZEMYSŁOWO-HANDLOWY SA
Sponsor Starego Teatru

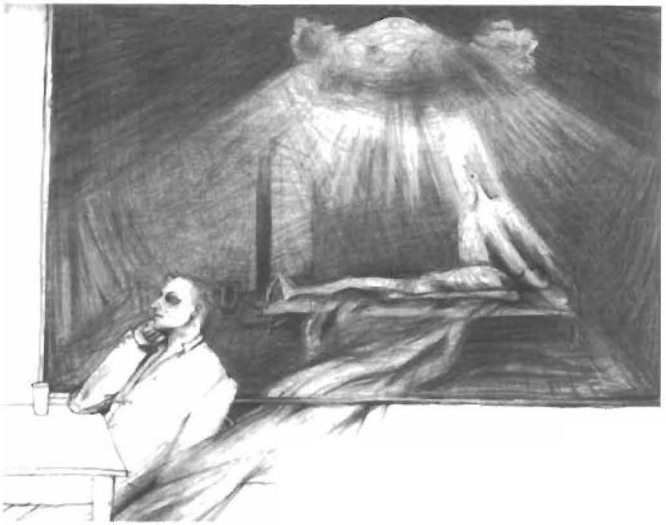
Najbliższa premiera:
Markiza de Sade
Yukio Mishimy

Dyrektor Naczelny
Ryszard Skrzypczak

Dyrektor Artystyczny
Jerzy Koenig

Wszystkie najważniejsze problemy ludzkości
są nierozwiązywalne.
Nierozwiązywalność ta wyraża
konieczną biegunowość ludzkiej natury,
napięcia, sprzeczności,
z których żyjący organizm czerpie swe siły.
Najważniejsze i największe problemy!
Nigdy nie można ich rozwiązać...
można je tylko przerosnąć...

C. G. JUNG
Wstęp do „Tajemnicy złotego kwiatu"



Projekty scenografii i kostiumów: Krystian Lupa

SPEŁNIAJĄCY SIĘ SEN

Z Krystianem Lupą rozmawia Grzegorz Niziołek

Wracasz do przedstawienia sprzed dziewięciu lat; dużo wydarzyło się w Twoim teatrze od tamtego czasu. Dlaczego się zgodziłeś?

Po pokazie *Lunatyków* w Paryżu otrzymałem od szefa programowego Festiwalu Jesiennego propozycję przyjazdu z *Braćmi Karamazow*. Przedstawił mi ją w liście jako rodzaj dziwnego marzenia: widział ten spektakl wiele lat temu i, jak twierdził, było to jedno z jego największych przeżyć teatralnych. Już wtedy chciał zaprosić *Braci Karamazow* do Paryża, ale z jakichś przyczyn do wyjazdu nie doszło. W pierwszym odruchu uznałem to za pomysł całkiem nierealny, ale nagle coś zaświeciło mi w wyobraźni. Miewam bardzo często sny, że niespodzianie mamy grać znowu... gdzieś... któreś z dawnych przedstawień: *Nadobnisie i koczkodany*, *Pragmatystów* (najczęściej bywają to właśnie przedstawienia jeleniogórskie)... czasem *Miasto snu*. Początek zawsze jest podobny: teatr jest zupełnie inny, nieznany, przestrzeń jakaś dziwna, stawia opór, scenografia się w niej nie mieści. Ale walka z tymi przeszkodami wyzwala twórczą wolę i spektakl toczy się gdzieś własnym rozpędem i przybiera kształt zupełnie nieobliczalny.

Śnią mi się niesamowite sceny, które po przebudzeniu chętnie bym zrealizował, ale nie mogę ich zapamiętać, tak szybko znikają z pamięci. Pomyślałem więc, że rzeczywistość daje mi możliwość zrealizowania takiego snu. W dniu, kiedy dostałem list, graliśmy *Lunatyków*. Powiedziałem o nim aktorom. Zareagowali spontanicznie i jednomyślnie, od razu podjęli marzycielski wątek... w końcu graliśmy *Lunatyków*. Uznałem, że coś musi w tym być. Uwierzyłem, że trafia się nam niecodzienna przygoda i że warto zobaczyć, co zostało – nie z przedstawienia nawet, ale z egzystencji postaci, które przecież, jeżeli przychodzą we śnie, nadal w tajemniczy sposób żyją i zmieniają się. Dyrekcja teatru również natychmiast zaakceptowała pomysł wznowienia *Braci Karamazow*. Dalszemu rozwojowi sprawy towarzyszył zadziwiająco mały opór. No i tak się to potoczyło...

Nie tak dawno chciałeś wystawić „Braci Karamazow" jako dyplom aktorski w szkole teatralnej. Czyli o powrocie do Dostojewskiego już myślałeś.

To był przypadek. Studenci sami wybrali dwie sceny z *Braci Karamazow*, zagrali je i wtedy doszedłem do wniosku, że w grupie są osoby, które mogłyby zagrać bohaterów Dostojewskiego. Chciałem tym razem pójść zupełnie inną drogą, wydobyć inne motywy. Myślałem nawet, żeby zrobić spektakl z wszystkich „odpadków" – pominiętych poprzednio sytuacji, dialogów, wątków. Wykorzystać na przykład wykreślone w mojej adaptacji sceny w sądzie...
Coś jak wrocławski eksperyment Jarockiego z *Płatonowem*...

A przedstawienie w Starym Teatrze ma być po prostu wznowieniem dawnej inscenizacji?

Tak, nie zakładałem żadnych zmian, poprawek, reinterpretacji. Zależało mi, żeby zagrali ci sami aktorzy. Gdybym miał komuś odebrać rolę, wycofałbym się z całego przedsięwzięcia. Postanowiłem doprowadzić sen do końca i pozostać przy tej samej obsadzie. Okazało się, że nikt z niej nie wypadł, jakby wszyscy czekali, pamięć spektaklu żyje w nich – wszystko pozostało gdzieś w ukryciu oprócz dekoracji. Postanowiłem również nie przerabiać scenariusza, lecz potraktować go jak tekst dramatu. Liczyłem po cichu, że w pewnym momencie pojawi się, niezależnie od mojej woli, duch przekory. Często tak się zdarza, że chcąc zrobić coś nowego, wchodzimy w stare koleiny. Nowe idee nie przychodzą wtedy, gdy na nie czekamy. Może się to komuś wydać dorabianą na siłę teorią; postanowiłem jednak polegać wyłącznie na pamięci emocjonalnej. Ponieważ przeżycie towarzyszące tamtej pracy było głębokie, a lektura powieści Dostojewskiego rzetelna – pamięć pobudziła wyobraźnię. Część aktorów zaczęła na nowo czytać *Braci Karamazow*, przychodzą na próby z wrażeniami świeżej lektury – korzystam z tego również.
Próby stały się fascynującym doświadczeniem, przypominają déjà vu: dawne przeżycia objawiają się w nowym świetle, dojrzewają i przemieniają się. Mamy pełne poczucie bezpieczeństwa, w każdej chwili możemy przecież wziąć taśmę wideo z nagranym spektaklem – ale nikt z nas jeszcze tego nie zrobił.
Nowe myślenie zjawia się samo, z niebywałą w innych razach swobodą. Na próby przychodzę nieprzygotowany, ale wszystko odżywa: biegniemy – i na zakrętach znajdujemy zgubione wtedy motywy. Trudno by mi było powiedzieć, w jakim kierunku idą zmiany. Po doświadczeniu z *Lunatykami* Brocha wiele spraw lepiej rozumiemy, łatwiej w nas się osadzają, nie wymagają chronienia się w formie. Bardzo byliśmy niegdyś przejęci książką Michaiła Bachtina o Dostojewskim. Analizując rozmo-

wę Iwana ze Smierdiakowem, autor dociekliwie i trafnie pisze o dialogu jako rozpisanym na postaci monologu wewnętrznym ciemnej i jasnej strony Iwana. Treści ukrytego monologu drogą rozmaitych osmoz przedostają się do rzeczywistego dialogu. Rewelacyjne spostrzeżenia Bachtina próbowałem wówczas realizować z aktorami. Teraz widzę, że było to bardzo szkolne. Okazuje się, że niczego nie trzeba forsować, reżyserować, ponieważ tkwi to w tekście i dochodzi do głosu, czy tego chcemy czy nie. Wiele rzeczy staraliśmy się wówczas zupełnie niepotrzebnie ilustrować. Jeszcze jeden przykład: w scenie *Oślica Balaama* bracia i ojciec tworzą archetypową figurę, biblijny, przekazywany przez wieki wzorzec patriarchalnej rodziny. Gdy robiliśmy tę scenę po raz pierwszy, tak byliśmy zajęci analizą, że nie zauważyliśmy tej magicznej figury. Teraz zaskoczyła nas swoją oczywistością, pobudziła wyobraźnię i scena ta stwarza się na nowo, inaczej, bez potrzeby tylu natrętnych dopowiedzeń.
Idziemy trochę innymi tropami, ożywiają nas inne inspiracje, dlatego myślę, że nowy spektakl będzie mniej jednoznaczny, bardziej schowany, utajony. Okazuje się, że do niektórych scen wymyśliłem niegdyś całkowicie błędną przestrzeń. I gdy aktorzy przepowiadają tekst, zdarza mi się zobaczyć z siłą wizji zupełnie inny układ sytuacji, który uruchamia postaci o wiele celniej i głębiej.

Jak aktorzy przeżywają powrót do dawnych ról?

Postaci, które już w nich umarły, a teraz są pobudzane do życia, dysponują wielką energią – wywlekają wszystko, co w życiu aktorów wydarzyło się później. Z tym związana jest jeszcze jedna rzecz: niektórzy uznali, że nie są dostatecznie młodzi do swoich ról. Na pierwszej próbie czytanej powstawały z tego powodu liczne konsternacje, aktorzy chcieli usuwać lub zmieniać niektóre kwestie. W pewnym momencie jednak przestało to mieć znaczenie. Okazało się, że młodość postaci przetrwała jednak gdzieś w aktorach. Kiedy scena zaczyna znowu żyć, ich wiek staje się czymś względnym – postać potrafi nadal egzekwować swoją młodość. Czasami graniczy to z cudem.

Czy planujesz zmiany w inscenizacji?

Nie zachowały się dekoracje; mam teraz dzięki temu możliwość poprawienia wszystkich błędów. Zobaczyłem je już wówczas, gdy scenografia stanęła na scenie, ale było za późno na zmiany i musiałem skonsumować własne pomyłki. Korekta dotyczy przede wszystkim kolorystyki i ogólnych proporcji przestrzeni, którą – jak pamiętasz – tworzy przesuwający się pokój, dzielący scenę na trzy plany: proscenium, wnętrze pokoju i tło. Zaprojektowałem natomiast inne kostiumy – bardziej rosyjskie, mocniejsze w wyrazie, jędrniejsze, barwniejsze, a równocześnie składające się na bardziej przemyślaną kompozycję. Myślę, że widzowie, którzy pamiętają tamto przedstawienie, zauważą przede wszystkim zmianę kostiumów. Przywiązuję do tego dużą wagę. Jeżeli przestrzeń i kostiumy trafnie są ze sobą skojarzone, następuje „wyświetlenie" sytuacji, przejrzyste ujawnienie jej napięć i sensów; w przeciwnym wypadku kostiumy pożerają, gaszą aktora, bez względu na to, jak gra.

Pierwsza wersja inscenizacji powstała w 1988 roku jako dyplom w krakowskiej szkole teatralnej. Spektakl był dla mnie olśnieniem. Zaskoczyło mnie, że wystawiłeś Dostojewskiego i że tak wspaniale zabrzmiał w Twoim teatrze. Wcześniej interesowałeś się przede wszystkim dramaturgią Witkiewicza.

Dostojewski był moją młodzieńczą fascynacją, przez długi czas nie rozstawałem się z jego książkami. Nie

myślałem jednak o wystawieniu go w teatrze, być może dlatego, że tak silnym przeżyciem były dla mnie *Biesy* w reżyserii Andrzeja Wajdy. Ze wszystkich powieści Dostojewskiego największym objawieniem wciąż są dla mnie *Bracia Karamazow*. Miałem jednak wrażenie, że wystawienie ich przerasta możliwości teatru. Dlatego pierwsze podejście pomyślane było bardzo skromnie. Olśniony interpretacją Bachtina, zaproponowałem studentom pracę nad wybranymi dialogami z powieści, aby zobaczyć, jak jego teoria sprawdza się w scenicznej praktyce. Przygotowaliśmy kilka scen. I stała się rzecz dziwna: tych kilka dialogów ułożonych chronologicznie i razem pokazanych na egzaminie stworzyło opowieść. Niewiele już trzeba było dodać, żeby powstał spektakl, który zresztą – jak pamiętasz – miał podtytuł *Dialogi o miłości i zbrodni, o Bogu i szatanie z powieści „Bracia Karamazow" Fiodora Dostojewskiego*. Skupiliśmy się wówczas na postaciach Aloszy i Iwana oraz portretach kobiet. Spektakl porównywałem do krążenia wokół studni – śmierć starego Karamazowa była w nim jedynie ciemną dziurą, zaledwie obrysowywaną dialogami; nie mówiło się o niej ani się jej nie pokazywało. Późniejszy spektakl w Starym Teatrze też starał się tę zasadę zachować, mimo że wprowadziłem postać Dymitra i rozwinąłem wątek ojca.

Obawiałeś się zabrać za „Braci Karamazow", bo uważałeś, że nie pomieszczą się w teatrze. Czy to właśnie wystawienie powieści Dostojewskiego ośmieliło Cię do adaptowania prozy, która na kilka lat wyparła z Twojego teatru dramat?

Rzeczywiście tak było. Przed *Braćmi Karamazow* wystawiłem wprawdzie *Miasto snu* na motywach powieści Alfreda Kubina *Po tamtej stronie*. Ale to nie była adaptacja, napisałem wówczas dramat, stworzyłem odrębną i nową rzeczywistość. Dzięki przygodzie z *Braćmi Karamazow* zwróciłem się ku prozie, ku powieściom, które od dawna mnie fascynowały. Wystawiłem wkrótce potem *Człowieka bez właściwości* Roberta Musila.

Dopiero przedstawienie „Braci Karamazow" uświadomiło mi, że interesuje Cię problematyka religijna.

I dla mnie było to zaskoczenie, nigdy nie pasjonowałem się filozofią chrześcijaństwa, bliższa mi była religijność Witkacego, jego czysta metafizyka, wyzwolona czy wyemancypowana z chrześcijaństwa. *Bracia Karamazow* odkryli mi, że chrześcijaństwo tkwi w nas bardzo głęboko, jest podłożem naszej tożsamości duchowej i że podjęcie tej tematyki otwiera nas na tajemnice człowieka. Obcy mi jest świętokradczy teatr Grotowskiego, a tym bardziej jakakolwiek chrześcijańska ortodoksja. Poszedłem inną drogą. Religijność Dostojewskiego stała się materią teatru, została ponownie ucieleśniona. Nastąpiło alchemiczne przetworzenie doświadczenia religijnego. Z czymś podobnym zetknąłem się u Carla Gustawa Junga: zarówno w jego osobistym doświadczeniu duchowym, jak i w pracy psychiatry. Witkacy lekceważąc tę materię, stworzył w gruncie rzeczy dość powierzchowną metafizykę.
Trudno porównywać dzieła pisane w innych epokach, przez tak różnych autorów. Dostrzegam jednak pewien związek między *Braćmi Karamazow* a *Lunatykami* Hermanna Brocha. Dostojewskiemu religia służy do wypróbowania człowieka, Iwan stawia metafizykę i moralność poza głodem przeżyć religijnych. Stawianie pytania, czy Bóg jest, czy Go nie ma, po doświadczeniach z *Lunatykami*, to zbytnie uproszczenie problemu. Dlatego teraz rozmowa Iwana z Aloszą na temat błędów świata bożego wydała nam się początkowo naiwna. Broch nie podejmuje tego rodzaju dysputy, którą uważa już za ana-

chroniczną. Niczego nie podważa, wie natomiast, że religia, z której wyrosła nasza kulturowa formacja, jest łonem, z którego nie wolno nam się jeszcze wyrwać – takie próby są zabójcze, kończą się uzurpacją, błędem, duchową hochsztaplerką. Metafizyczne doświadczenie Witkacego uważam obecnie za hochsztaplerkę właśnie.

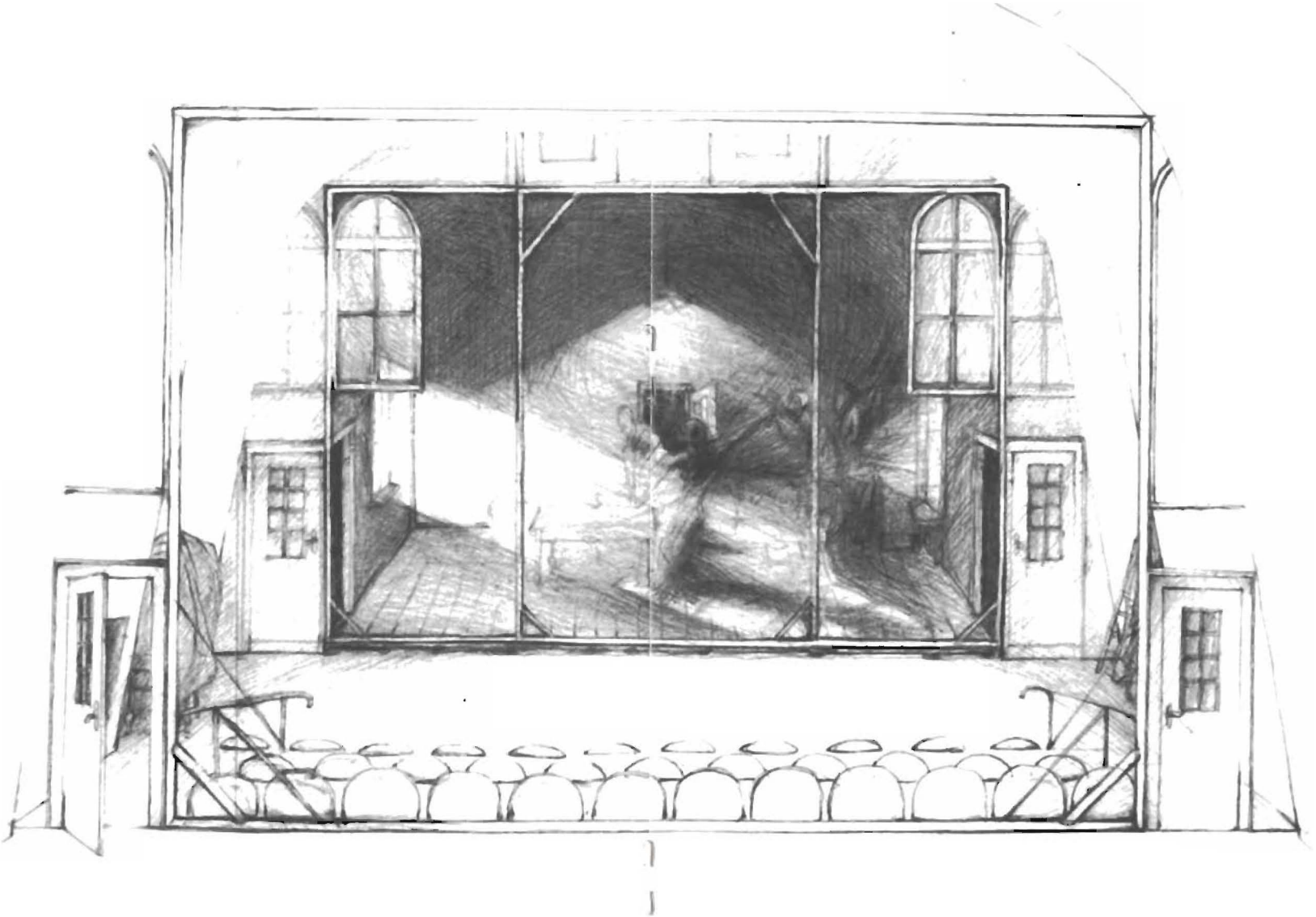
Gdy pytałem Cię na początku naszej rozmowy o odczucia towarzyszące powrotowi do spektaklu sprzed dziewięciu lat i podkreślałem, że wiele się wydarzyło w Twoim teatrze, miałem na myśli to, o czym w tej chwili mówisz. Doświadczenie religijne stało się wielkim tematem Twoich przedstawień – ostatnio „Lunatyków" Brocha i „Prezydentek" Wernera Schwaba. Przeżycia religijne przedstawiałeś i analizowałeś w tak różnych wymiarach ludzkiego życia, poprzez pryzmat tak odmiennych ludzkich egzystencji, że przedstawienie „Braci Karamazow" wydało mi się czyste i klarowne jak kryształ. Czy nie masz pokusy rozsadzenia dawnej wizji?

Nie zamierzam w każdym razie robić tego z premedytacją. A co się tam samo przepoczwarzy, do końca nie wiem.

Kraków, grudzień 1999

* * *

Bohater Dostojewskiego ma świadomość całkowicie zdialogowaną: nieustannie skierowana na zewnątrz, bada w napięciu siebie, kogoś drugiego, trzeciego. Poza tym żywym obcowaniem ze sobą i z innymi, bohater jakby nie istnieje. W tym sensie można powiedzieć, że dla Dostojewskiego człowiek jest p o d m i o t e m z w r a c a n i a s i ę. Niepodobieństwem jest mówienie o nim można tylko zwracać się do niego. Owe „głębiny duszy ludzkiej", których przedstawienie uważał Dostojewski za główny cel swojego „realizmu w sensie wyższym", da się odsłonić jedynie w intensywnym obcowaniu.
Jeżeli chcemy poznać „człowieka wewnętrznego", ujrzeć go i zrozumieć, nic nie pomoże poddawanie go zimnej neutralnej analizie ani próba zespolenia się z nim, wczuwania w jego osobowość. Zbliżyć się do niego, odsłonić jego istotę – a raczej zmusić go, by sam ją odsłonił – można tylko przez dialogowe z nim obcowanie. Również przedstawienie człowieka wewnętrznego, jak to rozumiał Dostojewski, możliwe jest tylko przez ukazanie jego obcowania z kimś innym. Bo tylko w obcowaniu, we wzajemnym oddziaływaniu człowieka na człowieka odsłania się „człowiek w człowieku" – wobec siebie i wobec innych.
Rzecz zrozumiała, że dialog musiał się znaleźć w samym centrum artystycznego świata Dostojewskiego: nie jako śro-



dek, lecz jako cel sam w sobie. Dialog nie jest tu wprowadzeniem do akcji, lecz samą akcją. Nie jest on także środkiem odsłonięcia, wyjawienia charakteru poniekąd już gotowego. Bynajmniej. Człowiek tu nie przestaje na tym, że przejawia siebie na zewnątrz; po raz pierwszy człowiek staje się tym, czym jest, nie tylko dla innych, ale i dla siebie.
Istnieć – to znaczy dialogowo obcować z kimś, z końcem dialogu kończy się wszystko. Dlatego dialog właściwie nie powinien i nie może się skończyć. Na planie swego religijno-utopijnego światopoglądu Dostojewski przesuwa dialog do wieczności, pojmowanej jako wieczna współ-radość, wieczny współ-zachwyt, wieczna współ-zgoda. (...)
Wszystko w powieściach Dostojewskiego zbiega się w dialogu, dialogowe przeciwstawienie leży w centrum utworu. Wszystko jest środkiem, dialog – celem. Jeden głos niczego nie spełnia i nie rozstrzyga. Dwa głosy – to minimum życia, istnienia.
W założeniu pisarza już potencjalna nieskończoność dialogu stanowi o tym, że nie może on być fabularny w ścisłym tego słowa znaczeniu, bowiem dialog fabularny nieuchronnie dąży do zakończenia, podobnie jak i zdarzenie fabularne, którego jest jednym z elementów. Toteż dialog w utworach Dostojewskiego, jak już wspomnieliśmy, zawsze toczy się poza fabułą, jest wewnętrznie uniezależniony od fabularnych powiązań między rozmówcami, chociaż oczywiście jest przez fabułę przygotowany. (...)
Podstawowy schemat dialogu w dziele Dostojewskiego, jest bardzo prosty: przeciwstawność człowieka człowiekowi, jako przeciwstawność „ja" i „innego". (...)
Autor zestawia uczestników dialogu w ten sposób, żeby każdy był intymnie związany z wewnętrznym głosem partnera, nie zamieniając się jednak w jego żywe wcielenie (jedyny wyjątek stanowi diabeł nawiedzający Iwana Karamazowa). Wskutek tych wewnętrznych powiązań repliki jednego rozmówcy krzyżują się, a nawet czasami pokrywają z replikami wewnętrznego dialogu drugiego rozmówcy. Głęboka, istotna więź lub nawet częściowa zbieżność cudzych słów w mowie jednego bohatera – z wewnętrznym, tajonym słowem drugiego, to element nieodzowny we wszystkich istotnych dialogach, a wręcz podstawowy w konstrukcji dialogów największej wagi.
Zacytujemy niewielki, ale bardzo wyrazisty dialog z *Braci Karaznazow*, rozgrywający się w okresie krytycznym. Iwan jeszcze całkowicie wierzy w winę Dymitra. A w głębi duszy, niemal potajemnie przed sobą, zadaje sobie pytanie: czy nie ma w tym jego winy? Wewnętrzne jego zmagania przybierają na sile, wtrącając go w stan ogromnego napięcia. Wtedy właśnie odbywa się jego rozmowa z Aloszą:
„– Któż zatem jest zabójcą według ciebie? – zapytał oziębłe i nawet jakoś wyniośle.
– Sam wiesz kto – cicho i przejmująco odrzekł Alosza.
– Kto? To ta bajka o obłąkanym idiocie, epileptyku? O Smierdiakowie?
Alosza poczuł nagle, że drży jak w gorączce. – Ty sam wiesz kto – wyrzekł bezsilnie. Brakło mu tchu.
– Ale kto, kto? – z wściekłością prawie zawołał Iwan. Stracił całą swą powściągliwość.
– Wiem tylko jedno – mówił szeptem Alosza – nie ty zabiłeś ojca.
– „Nie ty" I Co to znaczy „nie ty"? – zdumiał się Iwan.
– Nie ty zabiłeś ojca, nie ty – powtórzył z mocą Alosza. Chwilę trwało milczenie.
– Ależ sam wiem, że nie ja, co ty bredzisz? – uśmiechnął się Iwan blado i z grymasem.
Jakby pożerał wzrokiem Aloszę. Obaj znowu stali koło latarni.
– Nie, Iwanie, sam sobie kilka razy mówiłeś, że jesteś zabójcą.
– Kiedy mówiłem? Byłem w Moskwie... Kiedy mówiłem – bąkał Iwan, do reszty zmieszany.
– Mówiłeś to sobie wiele razy, gdy byłeś sam przez te okropne dwa miesiące – wciąż cicho i wyraźnie mówił Alosza. Ale teraz mówił jakby nie od siebie, nie z własnej woli, lecz jakby ulegając jakiemuś nieodpartemu rozkazowi. – Oskarżałeś siebie i przyznawałeś się, że zabójcą jesteś tylko ty. Ale nie ty zabiłeś, mylisz się, nie ty jesteś

zabójcą, czy słyszysz mnie, nie ty, Bóg mnie posłał, aby ci to powiedzieć."

Tu omawiany chwyt Dostojewskiego został z całą wyrazistością ujawniony w samej treści dialogu. Alosza mówi otwarcie, że odpowiada na to pytanie, które Iwan sobie zadaje w dialogu wewnętrznym. Jest to bardzo typowy wzorzec zastosowania słowa intuicyjnie wnikającego oraz jego funkcji w dialogu.

Rzecz bardzo istotna: słysząc własne tajone słowa z ust cudzych, Iwan natychmiast czuje oburzenie i nienawiść do Aloszy – słowa te dotknęły go do żywego, bo rzeczywiście odpowiadały na jego pytanie. Jednakże w danej chwili Iwan nie zgadza się, by czyjekolwiek cudze usta omawiały jego osobistą sprawę. Alosza doskonale wie o tym, ale przewiduje, że sam na sam ze swoim „głębokim sumieniem" Iwan wcześniej czy później, ale nieuchronnie odpowie sobie kategorycznie: to ja zabiłem. A wtedy powinno przyjść mu z pomocą słowo Aloszy, właśnie jako slowo i n n e g o.

„– Bracie – zaczął drżącym głosem Alosza – powiedziałem ci to dlatego, że mi uwierzysz, wiem to. Na całe życie powiedziałem ci to słowo: *nie ty!* Słyszysz, na całe życie. I Bóg kazał mi to powiedzieć, choćbyś mnie miał od tej chwili na zawsze znienawidzić..."

Zestawmy słowa Aloszy, krzyżujące się z wewnętrzną mową Iwana, ze słowami diabła, które też powtarzają jego słowa i myśli.

Diabeł wprowadza do dialogu wewnętrznego Iwana akcenty szyderstwa i bezwzględnego potępienia, podobnie jak głos szatana w projektowanej operze Triszatowa, gdzie pieśń diabelska brzmi „obok hymnów, razem z hymnami, prawie łączy się z nimi, a jednak jest czymś zupełnie innym". Diabeł mówi jak Iwan, a jednocześnie jak ten „inny": złośliwie wyostrzając i wypaczając akcenty Iwana. „Ty – to ja, tylko z inną gębą" – mówi Iwan do diabła.

Alosza także wprowadza w dialog wewnętrzny Iwana obce mu akcenty, ale w kierunku odwrotnym. Alosza jako „inny" wprowadza ton miłości i ukojenia, które w mowie Iwana, zwrócone do niego samego, byłyby nie do pomyślenia.

A zatem, zarówno Alosza jak i diabeł powtarzają słowa Iwana, ale każdy nadaje im z gruntu odmienny akcent. Pierwszy wzmacnia jedną replikę Iwana, drugi – zupełnie inną. Taki zestaw bohaterów, takie relacje pomiędzy ich głosami - ta zjawisko w najwyższym stopniu typowe dla twórczości Dostojewskiego. To nie dwa jednolite, homofoniczne głosy zderzają się i kłócą w dialogach jego bohaterów, tylko dwa głosy rozszczepione (w każdym razie jeden zawsze jest rozszczepiony). Jawne repliki jednego są odpowiedzią na ukryte repliki drugiego. Jednemu bohaterowi przeciwstawia się dwóch innych, a glosy ich wiążą się z kontrastowymi replikami dialogu wewnętrznego, który prowadzi pierwszy bohater: taki układ występuje niezmiernie często w dziele pisarza.

Tę koncepcję Dostojewskiego zrozumiemy trafniej, jeżeli weźmiemy pod uwagę, w jaki sposób ocenia pisarz rolę innego człowieka jako „innego". Największą siłę wyrazu osiąga on dzięki kunsztownemu prowadzeniu jednego słowa poprzez różne, sprzeczne ze sobą głosy. (...)

Odmienny charakter mają dialogi Iwana Karamazowa ze Smierdiakowem. Tu pisarz osiąga szczytowy kunszt w konstruowaniu dialogu.

Relacje pomiędzy Iwanem i Smierdiakowem są bardzo złożone. Jak wspomnieliśmy, niektóre wypowiedzi Iwana na początku powieści były podyktowane przez niewidoczne, nawet przed nim na pół ukryte pragnienie śmierci ojca. Ten ukryty głos Iwana dosłyszał jednak Smierdiakow, i to z całą pewnością, zupełnie wyraźnie.

Według koncepcji autorskiej, Iwan pragnie, by ojca zamordowano, pod tym jednak warunkiem, że sam on nie tylko na zewnątrz, ale też i w e w n ę t r z n i e nie będzie w to wmieszany. Pragnie, by morderstwo dokonało się jakby za nieuniknionym zrządzeniem losu, nie tylko p o z a j e g o w o l ą, ale nawet w b r e w j e g o i n t e n c j i. Mówi do Aloszy o ojcu: „Pamiętaj, że ja zawsze stanę w jego obronie. A co do moich pragnień, zastrzegam sobie w danym wypadku zupełną swobodę."

Wewnątrzdialogowe rozszczepienie woli Iwana można by

przedstawić w formie takich mniej więcej replik: „Nie chcę, by ojca zamordowano. Jeżeli tak się stanie, to stanie się wbrew mojej woli."
„Ale chcę, żeby zamordowano go wbrew mojej woli, bo wtedy nie będę z tym wewnętrznie związany i nie będę miał sobie nic do zarzucenia."
Tak konstruuje się wewnętrzny dialog Iwana ze sobą. Smierdiakow zgaduje, a raczej słyszy wyraźnie replikę drugą, na swój sposób rozumiejąc zawarty w niej unik. W jego pojęciu, Iwan troszczy się o to jedynie, by nie zostawić żadnych poszlak, wskazujących na jego cichy współudział w zbrodni, co dowodzi maksymalnej zewnętrznej i wewnętrznej ostrożności tego „mądrego człowieka", umiejącego unikać wszelkich słów kompromitujących; dlatego właśnie „z nim i porozmawiać ciekawie", skoro można porozumieć się samymi napomknięciami.
Aż do dokonania morderstwa Smierdiakow słyszy głos Iwana jako głos zupełnie jednolity, nie rozszczepiony. Pragnienie śmierci ojca wydaje mu się całkiem naturalnym, prostym wnioskiem z ideologicznych zapatrywań Iwana, z jego twierdzenia, że „wszystko dozwolone". Pierwszy głos wewnętrznego dialogu Iwana w ogóle nie dociera do Smierdiakowa, który aż do końca nie wierzy, by Iwan mógł z całą szczerością nie pragnąć śmierci ojca. A przecież głos ten był przez autora pomyślany jako naprawdę poważny i szczery. Wyczuwa to Alosza i dlatego właśnie rozgrzesza brata, choć doskonale wie o istnieniu jego drugiego, „smierdiakowowskiego" głosu.
Smierdiakow twardo, z całą precyzją ujarzmia wolę Iwana, ściślej – nadaje jej konkretne kształty określonego zamiaru. Wewnętrzna replika Iwana, za sprawą Smierdiakowa, z pragnienia przemienia się w czyn. Dialogi Smierdiakowa z Iwanem przed wyjazdem tamtego do Czermaszni – to zdumiewający w swej artystycznej sugestii rodzaj porozumiewania się między jawną i świadomą wolą Smierdiakowa (operującą zaszyfrowanymi aluzjami) a ukrywaną (nawet przed sobą) wolą Iwana, jakby działającą za plecami jego jawnej, świadomej woli.
Smierdiakow mówi bezpośrednio i z wielką pewnością, kierując swe aluzje i dwuznaczności do drugiego głosu Iwana, jego słowa krzyżują się z drugą repliką wewnętrznego dialogu Iwana: Odpowiada mu pierwszy głos Iwana, ale Smierdiakow przyjmuje jego słowa za metaforę z odwróconym sensem. W rzeczywistości zaś to żadna metafora: to bezpośrednio znaczące słowo Iwana, tylko że od czasu do czasu, gdy odpowiada on Smierdiakowowi, wdziera się do jego głosu ukryta replika głosu drugiego. Następuje przebijanie się głosów, co pozwala Smierdiakowowi zachować przeświadczenie, że Iwan udziela mu zgody na czyn.
Wahania rytmu w głosie Iwana są bardzo subtelne i nie tyle w słowie znajdują wyraz, co w niezgodnym z sensem wypowiedzi zawieszeniu głosu, bądź w nielogicznej wobec głosu pierwszego zmianie tonacji, bądź też w nagłym, niewczesnym śmiechu itd. Wszystko to byłoby nie do pomyślenia, gdyby na pytania Smierdiakowa odpowiadał jeden jedyny, czysto homofoniczny głos Iwana. Zjawiska te wynikają z przebijania się, interferencji dwóch głosów w jednym głosie, dwóch replik w jednej replice. Taka więc jest struktura dialogów Iwana ze Smierdiakowem przed zbrodnią.
Po morderstwie struktura ta ulega zmianie. Autor zmusza Iwana, by rozmawiając ze Smierdiakowem stopniowo poznawał swoją ukrytą wolę odzwierciedloną w innym człowieku – najpierw powoli, mgliście i niejednoznacznie, a potem coraz wyraźniej i precyzyjniej. Jak się okazuje, to, co uważał li tylko za dobrze zakonspirowane nawet przed sobą pragnienie, które nie miało się nigdy spełnić, a więc było w istocie niewinne – właśnie to pragnienie Smierdiakow cały czas odbierał jako wyraźnie skrystalizowaną intencję, jako nakaz działania, do którego się dostosował.
Teraz dopiero wyjaśnia się, że głos Iwana brzmiał w uszach Smierdiakowa rozkazująco, że ten był tylko posłusznym wykonawcą cudzej woli, „Liczardą, sługą wiernym". Podczas pierwszych dwóch dialogów Iwan nabiera przekonania, że w każdym razie wewnętrznie sprzyjał morderstwu, ponieważ istotnie pragnął, by tak się stało, i niedwuznacz-

nie wobec tamtego dawał to do zrozumienia. Podczas ostatniego dialogu Iwan przekonuje się, że i faktycznie był sprzymierzeńcem mordercy.
Zwróćmy uwagę na rzecz następującą. Smierdiakow odbierał początkowo głos Iwana jaka jednolity, homofoniczny. Słuchał jego wywodów o tym, że wszystko dozwolone, jako słów kompetentnego, pewnego swoich racji nauczyciela. Nie rozumiał, że głos Iwana jest rozszczepiony, że swym autorytatywnym i sugestywnym tonem pragnie on przekonać samego siebie, nie zaś z całym przekonaniem przekazać swój pogląd komuś innemu.
(...) Zasada konstrukcyjna we wszystkich dialogach Dostojewskiego jest nieodmienna. Wszędzie występuje krzyżowanie się, współbrzmienie lub arytmiczne złączenie replik dialogu jawnego z replikami dialogu wewnętrznego. Wszędzie – pewien całokształt idei, myśli i słów jest wyrażany przez kilka niespójnych głosów, a w każdym brzmi w odmiennej tonacji. Przedmiotem intencji autorskich nie jest ten całokształt idei, jako taki, jako rzecz neutralna i sobie adekwatna. Bynajmniej: przedmiotem jest dla autora rozpisanie tematu na wiele różnych głosów, zasadnicza i poniekąd nieodwołalna jego wielogłosowość i różnogłosowość.

(...) Jak się wydaje, można mówić wręcz o szczególnym polifonicznym myśleniu artystycznym, sięgającym poza granice gatunku powieściowego. Myślenie to umie wykryć takie obszary w człowieku – przede wszystkim myślącą świadomość ludzką i dialogową sferę jej bytowania – których nie da się artystycznie przedstawić z pozycji homofonicznych.

Dialog w dziele Dostojewskiego
M. BACHTIN, *Problemy poetyki Dostojewskiego*
Warszawa 1970 (fragmenty)

DZIENNIK POLSKI
Patron prasowy Starego Teatru

RADIO KRAKÓW
Patron radiowy Starego Teatru

PZU
ROK ZAŁ. 1803

KLUB STAREGO TEATRU

OSORYA

ZAPRASZA DO

RESTAURACJI KAWIARNII DRINK BARU GALERII

codziennie 12⁰⁰–24⁰⁰

OFERTA SPECJALNA

SPEKTAKL Z KOLACJĄ

rezerwacja stolików tel. 422-80-20 w. 123

BARBARA I TOMASZ CIEPLIŃSCY
Klub Starego Teaatru „Osorya"
31-010 Kraków ul.Jagiellońska 5 tel./fax 422-80-20 w. 123

Kawiarnia MASKA

APERITIF BAR

Mamy zaszczyt zaprosić Państwa
do kawiarni „MASKA"
otwartej od godziny 9 do 3

Tadeusz Huk
Krzysztof Janarek

Jagiellońska 1
Stary Teatr
tel. 429-60-44

Zyskasz na czasie

wystarczy podpis

Okazałam dowód, złożyłam podpis i po kilku minutach stałam się właścicielką ROR BPH. Teraz nie muszę się martwić o terminy płatności rachunków za mieszkanie, gaz, prąd. Moje pieniądze są bezpieczne i procentują. Stale mam je w zasięgu ręki, a jednocześnie oszczędzam.

Anna Zielińska, nauczycielka

ROR w Banku Przemysłowo-Handlowym SA*

Bez zbędnych formalności.
- Wystarczy dowód osobisty i podpis.

Bez opłat.
- Otwarcie rachunku i pierwsza karta bankomatowa.
- Przyznanie limitu zadłużenia.

Bez przeszkód.
- Minimalna deklarowana wpłata - 100 zł.
- Kwartalna kapitalizacja odsetek.
- Limit zadłużenia do 6-krotnej wysokości miesięcznej wpłaty.
- Przyznanie limitu zadłużenia na czas nieoznaczony.
- Możliwość otrzymania powiązanych z rachunkiem kart: BPH - VISA Classic, BPH - Eurocard / MasterCard, BPH - PolCard.
- Bezpłatne ubezpieczenie kosztów leczenia za granicą i assistance dla wszystkich posiadaczy kart: BPH - VISA Classic, BPH - Eurocard / MasterCard.
- Usługa VisaPhone dla posiadaczy karty BPH - VISA Classic.

Centrala BPH SA:
al. Pokoju 1, 31-548
tel. 422-33-33, 618-68-88.

bezpłatna infolinia
0800-130075
internet: www.bph.pl

BANK BPH
Bank, który myśli o Tobie

* Szczegółowe warunki w Regulaminie ROR BPH

Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5
31-010 Kraków

Sekretariat
tel. 421 29 77, fax 421 33 53
e-mail: stary_te@stary-teatr.krakow.pl

Duża Scena i Nowa Scena
ul. Jagiellońska 1, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 422 40 40

Scena Kameralna
ul. Starowiślna 21, kasa biletowa – ul. Starowiślna 21
centrala tel. 421 19 95

Mała Scena
ul. Sławkowska 14, kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 422 40 40

Kasy biletowe prowadzą sprzedaż:
- wtorek – sobota 10^{00} – 13^{00} i 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed przedstawieniem
- niedziela 17^{00} – 19^{00} oraz 2 godziny przed przedstawieniem
- przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed przedstawieniem

Biuro Obsługi Widzów, pl. Szczepański 1
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych, informacja o repertuarze, zawieranie umów abonamentowych
czynne:
poniedziałek – piątek 9^{00} – 17^{00}
sobota 9^{00} – 13^{00}
tel. 422 40 40
fax 421 33 53 – czynny całą dobę
e-mail: stary_te@stary-teatr.krakow.pl

Muzeum Starego Teatru
ul. Jagiellońska 1 / pl. Szczepański 1
czynne:
poniedziałek, wtorek, środa, czwartek, piątek 8^{00} – 16^{00}
sobota 8^{00} – 13^{00}
oraz na godzinę przed i w czasie przedstawienia
centrala tel. 422 80 20

Redakcja programu: Elżbieta Bińczycka
Opracowanie graficzne: Lech Przybylski
Opracowanie komputerowe: Piotr Kołodziej

© Stary Teatr, Kraków 1999

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

UNIA TEATRÓW EUROPY

założony w roku 1781

DYREKTOR ARTYSTYCZNY JERZY KOENIG

Fiodor Dostojewski

BRACIA KARAMAZOW

(Bratja Karamazowy)

przekład: Aleksander Wat

OBSADA

Fiodor Karamazow	Jan Peszek
Dymitr Karamazow	Zbigniew Ruciński
Iwan Karamazow	Jan Frycz
Aleksy Karamazow	Paweł Miśkiewicz
Smierdiakow, Diabeł	Piotr Skiba (gościnnie)
Katarzyna Iwanowna	Agnieszka Mandat
Grusza	Katarzyna Gniewkowska
Lise	Beata Fudalej
Pani Chochłakow	Maria Zającówna-Radwan
Zosima	Andrzej Hudziak
Paisij	Jerzy Święch
Miusow, sędzia śledczy	Marek Kalita (gościnnie)
Rakitin	Artur Dziurman
Pan Musiałowicz	Zbigniew Kosowski
Pan Wróblewski	Paweł Kruszelnicki
Kałganow	Bolesław Brzozowski
Maksimow	Juliusz Grabowski
Fienia	Lidia Duda / Małgorzata Hajewska-Krzysztofik
Gospodarz	Jacek Romanowski
Gospodyni	Danuta Maksymowicz
Mariuszka	Alicja Bienicewicz
Ninoczka	Urszula Kiebzak
Katiusza	Lidia Duda / Małgorzata Hajewska-Krzysztofik
Akordeonista	Bogdan Brzyski
Matka Boska	Joanna Sydor-Klepacka / ***
Chłopczyk	***

ADAPTACJA, REŻYSERIA I SCENOGRAFIA

Krystian Lupa

MUZYKA I OPRACOWANIE MUZYCZNE

Stanisław Radwan

Asystent reżysera: Zbigniew Kosowski
Asystent scenografa: Piotr Skiba
Korepetytor wokalny: Barbara Siklucka

Muzyka w wykonaniu zespołu instrumentalnego pod kierunkiem Mieczysława Mejzy.
W przedstawieniu wykorzystano fragmenty:
Msza h-moll J. S. Bacha w wykonaniu The Monteverdi Choir, The English Baroque Solists John Eliot Gardiner, Polydor International GmbH, Hamburg;
Pasja wg św. Mateusza J. S. Bacha w wykonaniu la Chapelle Royale Paris, Collegium Vocale Gent pod dyrekcją Philippe Herreweghe, Harmonia Mundi S.A.;
Kwartet smyczkowy d-moll F. Schuberta w wykonaniu Camerata Quartet, Dux Recording Producers, Warsaw.

Przedstawienie wznowiono dzięki finansowej pomocy BANK BPH
Bank Przemysłowo-Handlowy SA
w koprodukcji: Odéon-Théâtre de l'Europe (Paryż), deSingel à Anvers (Antwerpia), Wiener Festwochen (Wiedeń).

!!! W CZASIE PRZEDSTAWIEŃ NIE WOLNO FOTOGRAFOWAĆ, FILMOWAĆ ANI DOKONYWAĆ NAGRAŃ DŹWIĘKOWYCH !!!

Dyrektor naczelny Ryszard Skrzypczak
Kierownik muzyczny Mieczysław Mejza

---

inspicjent	*Zbigniew Duma*
sufler	*Iwona Gołębiowska*
światło	*Adam Piwowar*
dźwięk	*Mieczysław Guzgan*
brygadzista sceny	*Jacek Puzia*
kostiumy:	
pracownia krawiecka damska	*Halina Drahus*
pracownia krawiecka męska	*Fryderyk Kałkus*
dekoracje:	
pracownia butaforska	*Barbara Paluch*
pracownia malarska	*Małgorzata Talaga*
pracownia stolarska	*Wiesław Wróbel*
pracownia ślusarska	*Leszek Bubak*
pracownia tapicerska	*Jan Regulski*
kierownictwo techniczne	*Andrzej Starzyk, Tadeusz Kulawski*
koordynacja pracy artystycznej	*Ewa Chrzanowska, Małgorzata Tusiewicz, Urszula Wać*

!!! WZNOWIENIE NA SCENIE KAMERALNEJ *18, 19 GRUDNIA 1999 ROKU !!!*

№ 114

Sezon 1999/2000

Premiera

10, 11 kwietnia 1990 r.

AFISZ TEATRALNY.

BRACIA KARAMAZOW

Pisząc o *Braciach Karamazow*, używałem słów „szukanie", „próbowanie", „przybliżanie". One chyba najlepiej oddają sens misterium teatralnego Lupy – sens zawierający się właśnie w docieraniu, przenikaniu tajemnicy. Teatr Krystiana Lupy to teatr dla wybrańców: cierpliwych i chcących wraz z reżyserem, i aktorami wykraczać poza konwencje, poszukiwać kształtów wyłaniających się z ciemności.

Krzysztof Pysiak
„Życie Warszawy", 18 grudnia 1990

Artysta teatru to, mówiąc krótko, taki majster, który sam potrafi wykonać całą robotę, zwykle wykonywaną zbiorowo – przez dramaturga, reżysera, scenografa. *Braci Karamazow* w Starym Teatrze można obejrzeć w adaptacji, reżyserii i scenografii Krystiana Lupy. Lupa jest więc artystą teatru już z tego tytułu, że jest dramaturgiem, reżyserem i scenografem w jednej osobie. Ale więcej: Lupa jest artystą teatru, ponieważ wie – i przez chwilę nie zapomina – że nim jest.

Może właśnie to przeświadczenie decyduje. Mniemam, że ono to odpowiednio podnosi rangę poczynań artysty.

(...) Są długie chwile, kiedy nie dzieje się niemal nic. Aktorzy zamierają, zapadają się w jakiś letarg. To tak, jak gdyby – w przestrzeni – dokonywał się wolniutki, ledwie zauważalny wydech: jakby ze sceny uchodziło powietrze. Cała przestrzeń wtedy drętwieje, staje się martwa. Widz odruchowo natęża wówczas oko i ucho: prawie czuje coś niesamowitego. To dokuczliwa czczość – czy przeczucie jakiejś obecności?

„Jest Bóg czy nie ma Boga?"

Nareszcie, w tym czy innym kącie, jakieś nieznaczne poruszenie, któraś z osób ocknęła się, rozgląda, zaczyna coś mamrotać, ledwie ją słychać, że mówi. Jakby ktoś jej w nos dmuchnął życie. Ba, zaledwie jednak wypowiada pierwsze słowo, już kłamie, zaledwie wykona gest, już łże.

„Iwan! Po raz ostatni i stanowczo: jest Bóg czy nie ma? Po raz ostatni!" I tak dalej...

(...) Są ci *Bracia Karamazow* pełni cytatów, nawiązań, zapewne i aluzji. Prawie każda scena ciąży ku zastygnięciu w jakiś obraz. Reżyser chętnie ustawia ze smakiem skomponowane grupy i rzuca na starannie dawkowane światło. Niekiedy mamy ciemne tło, kontrastowy światnych wynurzeniach pani Chochłakow. Ich wymiar ostateczny ujawnia się powoli. Gdy pijany ojciec drażni synów pytaniami o istnienie Boga, jest w tym świadoma prowokacja i ton pijackiej zaczepki, ale gdzieś na dnie dźwięczy jątrząca nuta wątpliwości,pragnienie ostatecznego rozstrzygnięcia. Rozmowa ojca z synami brzmi bezbłędnie. Chwilami opada napięcie, zapada cisza. Jest miejsce na czułe pieszczoty pijanego ojca i zawstydzenie obu braci. Równie niespiesznie zarysowują się relacje między postaciami. Pierwsze słowa, pierwsze spojrzenia noszą już brzemię przyszłych wypadków. Bójka Dymitra z ojcem, na razie tylko rodzinna awantura, stanie się później sceną ojcobójstwa. Iwan i Smierdiakow nieufnie badają się, ale znać już siłę wzajemnego przyciągania.

Postaci w przedstawieniu są wielowymiarowe i złożone, widziane w ruchu, w stawaniu się. Przepływa przez nie strumień równoczesnych impulsów, uczuć i myśli. Ważne są pytania, które sobie stawiają – o Boga, o naturę zła, ale pełnię ich istnienia nadają uczynione mimochodem gesty, ściskane bezwiednie w dłoniach przedmioty. (...) Lupa uruchamia aktorów w niezwykły sposób, otwiera ich wrażliwość na bogactwo zewsząd płynących impulsów.

Iwan Jan Frycz, *Alosza* Paweł Miśkiewicz
Fot. Marek Gardulski

Przedstawienie rozpoczyna się od dobiegającego z głośników szeptu Aloszy: „Ty ktoś jest?". W smudze światła pojawia się Alosza: „Jam jest Alosza Karamazow". Pytanie postawione samemu sobie, tajemnicy własnego istnienia i własnej tożsamości, otwiera spektakl. Więcej – uruchamia go. To pytanie zadawać będą sobie wszyscy bracia. Ich losy są odmienne, ale tworzą jedność. Każdy z nich zdaje się reprezentować odmienny aspekt ludzkiej natury.

(...) W *Braciach Karamazow* (gdzie adaptacja tekstu jest już niezwykłym fenomenem osobistego zawładnięcia) z ciemnej głębi wynurzają się zjawy potworów moralnych, świętych czy pseudo – świętych, ludzi „pośrednich" przygniecionych codziennością bez perspektyw: albo rojących o przekształceniu świata zgodnie z ideą, która prowadzi ich na koniec do impasu. Nie tyle rzeczy, jakie mówią, są najważniejsze, ile ich status duchów wysnuwających się z innej rzeczywistości (może to być nasza podświadomość, obecne w nas archetypy nierozstrzygniętych ludzkich możliwości), aby przeżyć jeszcze raz czyli odegrać rzeczy, które już się kiedyś stały, są nieodwołalne, ale ich sens domaga się przywołania, powtórzenia. W *Braciach Karamazow* jest to walka wewnętrzna. Walka przeciw Bogu o Boga u Iwana, walka przeciw światu o świat, to znaczy o miejsce miłości w świecie – u Aloszy.

(...) Czas, sprawa tak w teatrze zasadnicza, jest przez Lupę specjalnie pojęty, ma nierówną pulsację snu. Drętwieje, przeciąga się w nieskończoność, gdy sytuacja wydaje się bez rozwiązania, nie można zrobić gestu, który by nie wikłał w zło nie do zaradzenia, w absurd, z którym niepodobna walczyć.

Ewa Bieńkowska
„Znak" nr 4/1992

Inscenizacje Krystiana Lupy w Starym Teatrze

Iwona, księżniczka Burgunda
W. Gombrowicza
premiera: 8 stycznia 1978

Powrót Odysa
wg S. Wyspiańskiego
premiera: 1 czerwca 1981

Bezimienne dzieło
S. I. Witkiewicza
premiera: 19 grudnia 1982

Miasto snu
dramat zainspirowany powieścią
A. Kubina *Po tamtej stronie*
premiera: 25, 26 maja 1985

Marzyciele

tłocień i dramatyczną kompozycje, kiedy indziej kontrasty światła i cienia zostają złagodzone, kontury stępiają się, nastrój pogłębia i wydobyte zostają jakieś nieme pasje. Ale do jakich mianowicie dzieł malarskich mają to być aluzje – nie umiałbym powiedzieć, a zgadywać nie chcę. Dość, że obrazy są ogromnie wysmakowane i już przez to robią wrażenie aluzji. W niektórych przypadkach wręcz zachęcają do interpretacji figuralnej: zwłoki starca Zosimy, ukazane od stóp, czy to *Chrystus zmarły*?

(...) Wszystko w tym przedstawieniu ma swój początek w bogatej i subtelnej duszy artysty – wszystko też do niej zdaje się w ostateczności wracać. Artysta bawi się tu, wręcz rozkoszuje swym artyzmem.

(...) Dominującym elementem scenografii, zresztą naprawdę ciekawie pomyślanej, jest wielka prostokątna rama z przezroczystą, niewidoczną siateczką,delikatnie rozpraszającą światło. Ale jest to nie tyle czwarta ściana, ile ekran, i to ekran kinowy. Więc to chyba nieważne, gdzie się na tym przedstawieniu siedzi, z którego miejsca się je ogląda – z każdego prawdopodobnie, jak w kinie, widać tak samo. To znaczy tak, jak w obiektywie, przez który, kontrolując scenę, spogląda twórca; kiedy on zmienia ogniskową, rama przesuwa się na proscenium.

(...) Są tutaj co najmniej dwie sceny, w których inscenizator zdaje się zwracać do widza wprost. Wprost, ale w języku symbolicznym. Chodzi o sceny będące swego rodzaju tableaux, żywe obrazy przedstawiające grupy. W pierwszej zmarły starzec Zosima odsłania swą twarz: okazuje się, że to stary Karamazow.

Drugi obraz stanowi prawdopodobnie klucz do symbolicznej interpretacji wszystkich postaci. Można by zapewne odczytać z niego wszelkie ukryte symetrie, analogie i kontrasty, całą, że się tak wyrażę, alchemię znaczeń. Wszyscy zostają tu postawieni na swoim miejscu i połączeni nawzajem skomplikowaną siecią sensów. Okazuje się na przykład, że stary Karamazow, który tu objawia się nam w koronie, jako król, i starzec Zosima to swego rodzaju para czy dwójnia — czyżby osobowość maniczna w jej dwojakim aspekcie.

Leszek Kolankiewicz
„Dialog", nr 3/1991

Całe przedstawienie jest powolnym ujawnianiem wielkich sprzeczności i wielkich pytań, obecnych w powieści Dostojewskiego – o Boga i o zło tkwiące w dziele stworzenia. Nie referuje problematyki powieści. Najważniejsze pytania wyłaniają się w toku przedstawienia jakby niepostrzeżenie. Najpierw w tonacji niemal komediowej:w bluźnierczych żartach starego Karamazowa i w nieszczerych, egzaltowa-

Lupa rozwija swój spektakl jak olbrzymią fugę pełną przenikających się głosów. Odsłania architekturę dialogów Dostojewskiego, wielopiętrową i wieloznaczną. Słowa jednego z partnerów rozmowy odkrywają wewnętrzny głos, ukryte myśli i zamiary drugiego z nich.

(...) Lupa prowadzi i rozwija te sprzeczności, tkwiące w każdej postaci, jako całość organiczoną i dynamiczną. Rytmem tego przedstawienia jest stała pulsacja – światła, muzyki, wewnętrznych stanów postaci. Ta pulsacja nie ma ani początku, ani końca. Jej cechą jest trwanie w zmiennych natężeniach i rytmach. Teatr Lupy nie zna obiektywnej rzeczywistości zanurzony jest we wnętrzu ludzkiej świadomości, pokazuje jej falowanie, przypływy i odpływy.

(...) Aby opisać przedstawienie Lupy, trzeba znaleźć słowa dla oddania ciężaru czasu, nasycenia każdego momentu trwania. Teatr, z racji swych naturalnych skłonności, skraca i kondensuje czas. Nawet wówczas, gdy chce nas łudzić swoim podobieństwem do życia. Lupa odrzuca ten pośpiech. Czas jest udręką i rozkoszą. Zarówno jedna jak i druga pozwala odczuć wieczność każdego momentu. (...) Lupa pragnie zawładnąć naszym wewnętrznym poczuciem czasu, kierować nim według swej woli. Przedstawienie trwa bardzo długo. Ponad miarę. Blisko osiem godzin. Czasami towarzyszy mu pełna skupienia cisza. Czasami skrzypienie foteli. Lupa nie wybiera bowiem ani najkrótszej, ani najłatwiejszej drogi.

(...) Ogląda się pod mikroskopem każdą cząstkę czasu. Długie sekwencje jego przedstawień to jałowe nizanie słów i gestów, kóre pod czujnym i wyczekującym spojrzeniem olbrzymieją, rozrastają się. Napięcie jest tu oczekiwaniem na eksplozję. Lupę pociągają szczególne stany ludzkiego umysłu, które zniekształcają nasze potoczne i codzienne doznanie czasu, czegoś co płynie obok, mierzone wskazówkami zegara. Podejrzewam, że wielość i różnorodność sposobów doznawania czasu – płynięcia i zastygania, pęcznienia i kurczenia, przeskoków i nawrotów – jest kluczem do przedstawienia.

Grzegorz Niziołek
„Teatr" nr 6/1990

Widownia jest pełna, panuje atmosfera napięcia, która zaprowadza specjalny rodzaj ciszy teatralnej: wstrzymany oddech, w którym jest coś z lęku. Lęku, jaki budzi zupełna nieprzewidywalność tego, co nastąpi oraz poczucie wejścia w kontakt z czymś naelektryzowanym, niebezpiecznym. W ciemnej przestrzeni wywołane są zjawy, które zbliżają teatr Krystiana Lupy do seansu spirytystycznego, czynią z teatru miejsce kontaktu z cieniami, które są spoza świata, ale snują się wśród nas, interweniują w nasze życie.

R. Musila
premiera: 28 lutego 1988

Bracia Karamazow
F. Dostojewskiego
premiera: 10, 11 kwietnia 1990

Malte albo tryptyk marnotrawnego syna
spektakl zainspirowany prozą
Rainera Marii Rilkego
premiera: 19, 20 grudnia 1991

Kalkwerk
T. Bernharda
premiera: 7 listopada 1992

Lunatycy – Esch czyli Anarchia
H. Brocha
premiera: 11 lutego 1995

Rodzeństwo
T. Bernharda
premiera: 19 października 1996

„Sztuka"
Y. Rezy
premiera: 16 listopada 1997

Lunatycy – Huguenau,czyli Rzeczowość
H. Brocha
premiera: 24, 25 października 1998

KRONIKA Starego Teatru

Po wielkim sukcesie *Lunatyków* Hermanna Brocha w inscenizacji Krystiana Lupy (Grand Prix de la Critique 1998/1999), powstał pomysł zainicjowany przez teatr Odéon w Paryżu, do którego przyłączyło się Centrum Kulturalne deSingel z Antwerpii i Wiener Festwochen, aby przywołać na nowo spektakl Starego Teatru *Bracia Karamazow*. Dzięki wspólnemu przedsięwzięciu spektakl gościć będzie:

17–31 stycznia 2000
w Paryżu,
Odéon – Théâtre de l'Europe

1–8 lutego 2000
w Antwerpii,
DeSingel International Kunstcentrum

14–18 czerwca 2000
w Wiedniu
Wiener Festwochen

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

Opracowanie
Elżbieta Bińczycka

Opracowanie graficzne Lech Przybylski
Opracowanie komputerowe Piotr Kołodziej