



Młodzieżowa
Agencja
Wydawnicza
RSW
„Prasa-Książka-Ruch”

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53

TEATR
Warszawa, ul. Jakubowska 14

Nr 6 z dn. 06-90

TEATR KRYSTIANA LUPY

214

PASJA

GRZEGORZ NIZIOŁEK

Stary Teatr im. Modrzejewskiej w Krakowie (Scena Kameralna): *BRACIA KARMAZOW* wg Fiodora Dostojewskiego. Adaptacja, reżyseria, scenografia: Krystian Lupa, muzyka i opracowanie muzyczne: Stanisław Radwan. Premiera 10 i 11 IV 1990.

Przedstawienie *Braci Karamazow* ogarnia całą przestrzeń teatru, wszystkie plany i poziomy sceny. Toczy się także w bocznych przejściach na widowni. Muzyka i cała warstwa dźwiękowa, głosy, szum deszczu, bicie dzwonów dodatkowo rozszerzają przestrzeń. Odnosimy wrażenie rozrastania się scenicznej rzeczywistości. Czy to dzięki światłu, czy muzyce i efektem akustycznym, odstaniają się wciąż nowe horyzonty. Właściwie nie jest to teatralna adaptacja powieści. Wielogodzinny, grany przez dwa wieczory, spektakl Krystiana Lupy pomieścił w sobie większość scen i dialogów, granych niemal bez skrótów. Toczy się na scenie wolno, własnym rytmem przyspasań i rozjarzeń. Od nieprzyzwoitego zebrań u starca Zosimy do rozmowy Iwana z diabłem. Scenariusz dla teatru, napisany zgodnie z wymogami formy dramatycznej, domagałby

się większej zwięzłości, innego niż w powieści uporządkowania wątków albo wyboru jednego z nich. Po premierze *Braci Karamazow* i *Człowieka z własnymi* wyraźnie widać, że pewne rygory, charakterystyczne dla konstrukcji dramatu, Lupa już nie odpowiadają, że gdzieś indziej, poza dramatem, szuka materiału dla swojego teatru. Powieść ze swoim wewnętrznym światem, zbyt rozległym jak na możliwości teatru, otwiera przed nim nowe obszary wolności. Ze scen powieści krystalizują się sytuacje teatralne pozbawione ostrych konturów. Kolejne sytuacje wyłaniają się z mroku i wygasają, nieraz jakby urwane w pół słowa. Pauzy pomiędzy scenami są wypełnione ceremonialnym ustawieniem przedmiotów, nowym komponowaniem przestrzeni fosforującej w trakcie tych przemeblowań przyćmionym, niebiesko-fioletowym światłem.

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 niepo-

strzeżenie. Najpierw w tonacji niemal komediowej: w bluźnierczych żartach starego Karamazowa i w nieszczerzych, egzaltowanych 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 brzemie przyszłych wypadków. Bójka Dymitra z ojcem, na razie tylko rodzinna awantura, stanie się później sceną ojcostwa. Iwan i Smerdiakow nieufnie badają się, ale znać już siłę wzajemnego przyciągania.

Postaci w przedstawieniu są wielowymiarowe i złożone, widziane w ruchu, w stawianiu się. Przepływa przez nie strumień równoczesnych impulsów, uczuć i myśli. Ważne są pytania, które sobie stawiają – o Boga, o naturę zła, ale pełnię ich istnieniu nadają uczynione mimochodem gesty, ścisane bezwiednie w dłoniach przedmioty. Iwan przedłuża swoją rozmowę ze Smerdiakowem, bo nie wie, jak zabrać swój kapelusz leżący na jego łóżku. Katarzyna Iwanowna w wybuchu hysterii myli imiona Iwana i Dymitra. Tymi nieznacznymi rysami reżyser dodaje postaciom życia. Nie ma w przedstawieniu oderwanych od sytuacji dialogów, abstrakcyjnych racji. Lupa uruchamia aktorów w niezwykle sposób, otwiera ich wrażliwość na bogactwo zewsząd płynących impulsów. Przedstawienie rozpoczyna się od dobiegającego z głośników szepetu Aloszy: „Ty kto 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. Lupa rozwija swój spektakl jak olbrzymią fugę pełną przenikających się głosów. Odstania architekturę dialogów Dostojewskiego, wielopiętrową i wieloznaczną. Słowa jednego z partnerów rozmowy odkrywają wewnętrzny głos, ukryte myśli i zamiary drugiego z nich. Plan zamordowania ojca w dialogu Iwana i Smerdiakowa układany jest na drugim planie słów, w pełnych napięcia, ukradkiem rzucanych spojrzeniach, w intonacjach i zawieszaniach głosu. Długi wywód Iwana o niezawinionym cierpieniu, które jest argumentem przeciwko dziełu stworzenia, obudzi wewnętrzny głos Aloszy, jego ukryty przed nim samą bunt. Tę fugę głosów wieńczy muzyka – religijna polifonia Bacha. Błagalna aria Piotra po zaparciu się Jezusa, fragment z *Pasji według św. Mateusza*, jest głosem pokutującego Aloszy, który po swoim buncie powraca do monasteru.

Inaczej ta wielogłosowość zabrzmiała w postaciach kobiet, ujawni się w nieco historycznej zmienności uczuć i nastrojów. W niepewności Gruszy, czy jedzie do Mokrego, aby przebaczyć, czy zemścić się na swoim krzywdzicielu. W udręce Lise, która nie potrafi wyrwać się z błędnego koła swej chorobliwej wyobraźni, odczuwając zarazem sadystyczną rozkosz i sentymentalne współczucie wobec cierpienia. I wreszcie w samookłamywaniu się Katarzyny, niezdolnej odgadnąć, kogo kocha, Dymitra czy Iwana, a może własne cierpienie zdradzonej i odrzuconej kobiety.

Lupa prowadzi i rozwija te sprzeczności, tkwiące w każdej postaci, jako całość organiczną 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 napięciach i rytmach. Teatr Lupy nie zna obiektywnej rzeczywistości, cały zanurzony jest we wnętrzu ludzkiej świadomości, pokazuje jej falowanie, przepływy i odpływy. Czy postaci z powieści Dostojewskiego są w jego przedstawieniu figurami, panującą nad całością, jaźni? Tworzy bowiem Lupa pomiędzy postaciami jakieś niejasne związki analogii, symetrii, odwróconych odbić. Miesza ze sobą ich głosy. Pewne gesty powtarzają. Powtarzają się konfiguracje scen. A związki między ludźmi tworzą układy zamknięte, napędzane własną, wewnętrzną energią. Rozpina przez Lupa wewnątrz spektaklu sieć sekretnych powiązań tworzy strukturę żywą i pulsującą, ale zamkniętą. Jak w *Ślubie* Gombrowicza. Płynny montaż scen odstania nam wszystkie możliwości zakomponowanej przez Lupa przestrzeni. Światło odkrywa jej kolejne plany, miękko i niezauważalnie prowadzi naszą uwagę. Proscenium jest oddzielone od widowni prostokątną ramą i parą drzwi po bokach. Załomy i zakamarki bocznych ścian. Dalej pokój zamknięty czterema ścianami z czarnego tiulu wypełnia okno sceny. Może przesuwac się do przodu, wówczas rozszerza się i ogromnieje w naszych oczach. Po bokach znowu drzwi. Tylne ściana pokoju tworzy następną rampę. Ale to jeszcze nie koniec. Dalej mający następny plan, zaciemniony i nieprzejrzysty. Scenografia

KRYSTIANA LUPY TEATR



Na pierwszym planie: Jan Peszek (Ojciec), w głębi: Marek Kalita (Prokurator), Zbigniew Ruciński (Dymitr)

rządzi się zasadą odbić i powtórzeń. Jakoś za dużo tu drzwi i okien. Bezustanne przechodzenie, otwieranie drzwi i okien ma coś z obsesji i przykrego natręctwa.

Aby opisać przedstawienie Lupy, trzeba znaleźć słowa dla oddania ciężaru czasu, nasycenia każdego momentu trwania. Teatr, z racji swych naturalnych skłonności, skracają i kondensuje czas. Nawet wówczas, gdy chce nas ludzić swoim podobieństwem do życia. Lupa odrzuca ten pośpiech. Czas jest udręką i rozkoszą. Zarówno jedna jak i druga pozwala odczuć wieczność każdego momentu. Kiedy Dymitr zbliża się do domu ojca, czas zamiera w napięciu podwójnego oczekiwania. We wnętrzu ciemnego pokoju siedzi zastygły ojciec, w bezruchu oczekujący przybycia Gruszy. Poruszenia skradającego się pod okno Dymitra są zwolnione jak we śnie. Pojedyncze dźwięki strun brzmią jak spadające krople.

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 skrzyknięcie foteli. Lupa nie wybiera bowiem ani najkrótszej, ani najłatwiejszej drogi. Dialog Iwana i Aloszy trwa, nie wiem, godzinę czy krócej? Wrażenie nie-grania. Aktorzy siedzą przy stole i rozmawiają półgłosem. Żadnych teatralnych sztuczek, dramatycznego wznoszenia głosu, efektownych pauz. Rozmawiają o Bogu, o swojej niezgodzie na zło, tonem intymnym i wyciszonym. Własnym skupieniem walczą o skupienie widowni. Taki eksperyment wymaga wielkiej odwagi.

Lupa aranżuje w swoim teatrze szczególnego rodzaju przygodę duchową. Ogląda jak pod mikroskopem każdą cząstkę czasu. Długie skupienie jego przedstawień to jałowe nianie słów i gestów, które pod czujnym i wyczekującym spojrzeniem olbrzymiej, rozrastają się. Napięcie jest tu oczekiwaniem na eksplozję. Lupa pociągają poszczególne stany ludzkiego umysłu, które zniekształcają nasze potoczne i codzienne doznania 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

Piotr Skiba (Diabeł), Jan Frycz (Iwan)



TEATR KRYSTIANA LUPY

– jest kluczem do przedstawienia. Możemy zobaczyć, jak każdy z braci odmiennie odczuwa czas. Ich wewnętrzne przeżycia regulują przepływ czasu na scenie. Te subiektywne konstrukcje wskazują na odmienne u każdego z braci reagowanie na rzeczywistość, albo wręcz widzenie innej rzeczywistości przez każdego z nich. Sceny w Mokrem, widziane oczyma Dymitra, mają uporczywy rytm muzycznego ostinato. Są obłądem i zstąpieniem do piekieł. Nad Aloszą rozpina się kopuła dźwięków, tak jakby żył poza czasem, w innym wymiarze.

Przestuchanie Dymitra rozpoczyna się realistycznie. Sędzia śledczy pedantycznie ustawia swoją teczkę i laskę, poprawia marynarkę. Pisarz skrupulatnie notuje przebieg przestuchania. Zaciemniony tiulową zasłoną pokój zaczyna pulsować niespokojnymi wizjami. Z hukiem przewraca się chiński parawan, odstawiając szamocących się mężczyzn. Po chwili martwe ciało ojca leży na podłodze, jego wyciągnięta ręka wskazuje na cofającego się oprawcę. Realistyczna scena przestuchania zaczyna się rozpadać. Po raz kolejny spada parawan w ciemnym pokoju. Lupa potrzebuje dużo czasu, aby maligna Dymitra, jego gorączkowe wizje zapanowały na scenie niepodzielnie. Sędzia popada w ośpienie. Pisarz usypia. Trwa już tylko pulsacja majaków Dymitra. Spadające wewnątrz pokoju krople wody zamieniają się w odgłos deszczu, który otacza nas ze wszystkich stron równomierną ścianą dźwięków. Do gabinetu przesiłuchań wsuwa się postać przemienionego ojca – cierpiącego króla.

To tylko niektóre przykłady. Spektakl *Braci Karamazow* w Starym Teatrze trwa dwa wieczory. Zachwyty nad pięknem poszczególnych fragmentów towarzyszy dezorientacja co do kompozycji całości. Zbyt rozległa to kompozycja, by ogarnąć ją jednym spojrzeniem. Fabuła zaciera się, niknie pomiędzy rozrastającymi się dialogami. Nie jest zupełnie nieobecna, ale także nie wiąże całości. W miarę trwania spektaklu coraz bardziej zanika. Jest w tym pewien cel. Główna akcja, czyli zamordowanie ojca, przechodzi powoli w inny wymiar, przechyla się w stronę snu, fantazji, maligny. Bo nie rzeczywisty czyn, ale jego obecność we wnętrzu człowieka, wewnętrzne doświadczenie możliwości zabicia jest w przedstawieniu Lupy najważniejsze.

Sen o zabiciu ojca jest wspólny wszystkim braciom. Ujawnia się w coraz to nowych wariantach. Szamotanina i bójka z ojcem powraca w wyobraźni Dymitra jako scena zabójstwa, ma siłę natręctwa i obsesji. Iwan w rozmowach ze Smierdiakowem odkrywa w sobie obecność Innego, kogoś obcego, nie-siebie, który pragnie śmierci ojca. Smierdiakow słyszy głos tego drugiego Iwana i z nim rozmawia, z nim układa plan morderstwa. Jeszcze inaczej przeżywa to Alosza, jego ciemne „ja” jest najbardziej ukryte, przybiera najbardziej wysublimowane kształty. Śmierć Zosimy będzie dla Aloszy przeżyciem śmierci ojca, zastępczym i uszlachetniającym.

Postać ojca ulega w toku przedstawienia ważkim transformacjom, zmienia się w figurę symboliczną. Fiodor Karamazow pojawia się najpierw jako błazen i komediant. W scenie nieprzyswoitego zebrania u starca Zosimy to on weźmie na siebie cały ciężar i bezwstyd sytuacji. Nieznośne milczenie eksploduje jego błażeńskim popisem. Jest to solowy popis aktora, znakomitego w tej roli Jana Peszka. Napina się wewnętrznie, płacze palce niby w żażenowaniu, drażniąc równocześnie zebranych wulgarnymi dowcipami. To znów łaczej i kurczy się u stóp Zosimy w nieszczerem komedianckim żalu. Wygląda i cyzeluje własną obrzydliwość. Ale gdy będzie bronił Gruszy oskarżonej o niemoralność, brzmii w jego głosie prawdziwe przekonanie o jej wewnętrznej czystości.

W wizji Aloszy, cudownej przemiany w Kanie Galilejskiej, ojciec pojawia się w białym habicie, podstawiony w miejsce Zosimy. W majakach Dymitra jawi się mu w białym całunie. Na głowie ma koronę o dziwnym kształcie – królewską i cierniową... Pragnienie śmierci ojca jest równocześnie wizją jego przemiany, ma sens ofiarowania. Ale postać cierpiącego króla niesie jeszcze inne znaczenia: jest symbolem wewnętrznego porażenia, spełniającego się bez udziału ludzkiej woli przeznaczenia. Przemieniony ojciec porusza się jak we śnie, niesie w sobie świadomość ludzkiego losu i współczucie dla syna – swego oprawcy.

Ponad akcją toczy się dramat przestoczenia, ale wszystkie jego oznaki cechuje szczególne rodzaju ulotność i nieświadomość. Kilkakrotnie dochodzą nas ledwo słyszalne odgłosy dzwonek jak przy podniesieniu. Jest wizja przemiany wody w wino w pięknej scenie Kany Galilejskiej. I scena zmartwychwstania, ale jakby zmacona w swoim wyrazie, bo jest równocześnie zmianą dekoracji i przypomina wyjście aktorów do ukłonu. Ten sakralny porządek przemiany i przestoczenia najwyraźniej kreśli muzyka – znacząco dobrane fragmenty z mszy h-moll Bacha: incarnatus, crucifixus, resurrecti. Muzyka przechyla opowieść w stronę mitu, w stronę pasji. Postaci nieświadomie, z przeznaczenia losu, a nie własnego wyboru, wchodzą w wyznaczone im role: Grusza – jawno-grzesznica, Dymitr – oprawca, ojciec – ukrzyżowany, Alosza – Piotr. Te

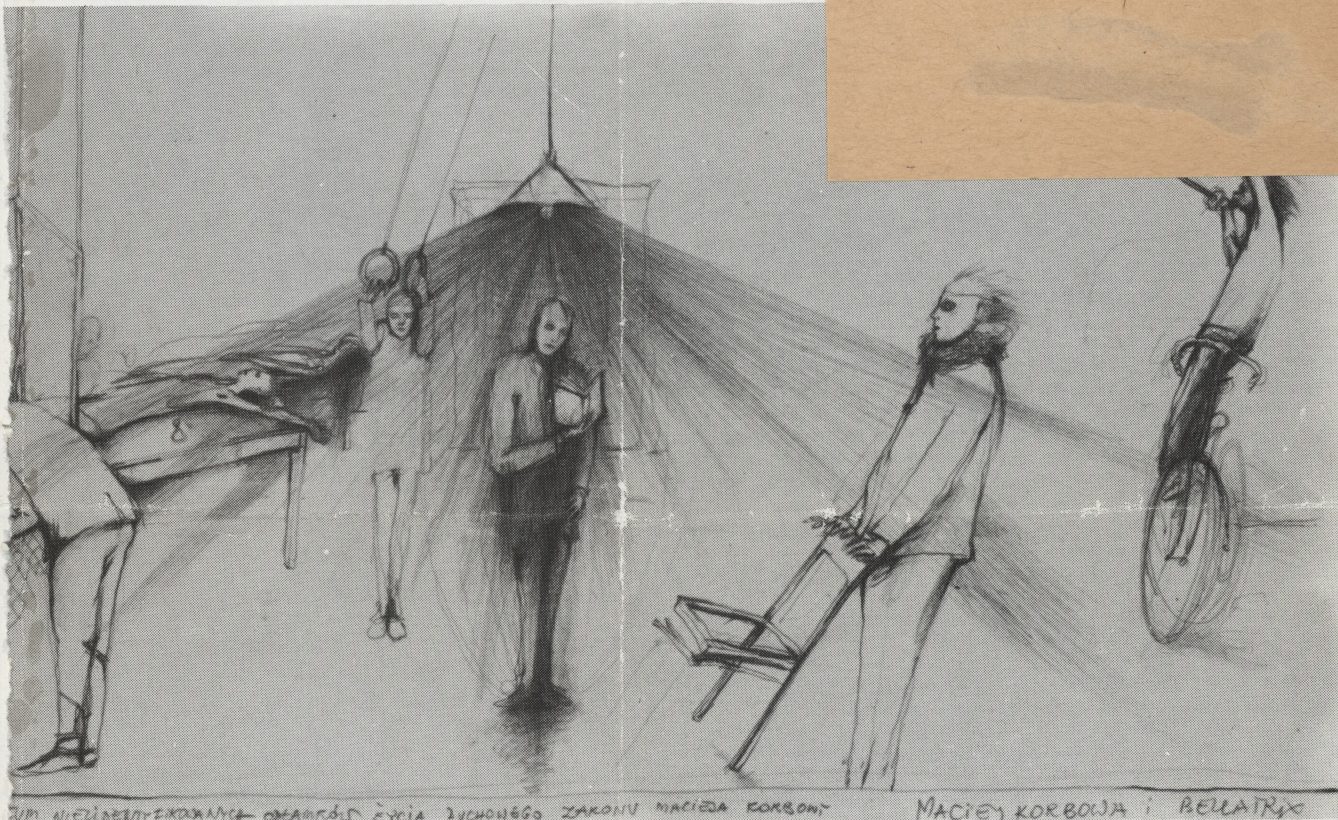
związki nie są ani nachalne, ani oczywiste, ledwie się rysują, ale nadają całości, co w wypadku teatru Lupy jest chyba zaskoczeniem, ton tragiczny. Jest jednak szczególną cechą muzyki, że nie ujawnia swych treści do końca, raczej sugeruje niż tłumaczy.

Harmonia i zbawienie od zła jest w przedstawieniu snem, ulotną wizją, muzyką. Tej harmonii poszukuje Alosza wstuchany w tajemnicze głosy, które go otaczają i chronią przed światem. Iwan odrzuca ją i depcze z pogardą. Jest w przedstawieniu piękny nieruchomy obraz obu braci zatrzymanych w drodze. Alosza pozostaje w tyle, jakby patrzył za odchodzącym bratem. To zapowiedź losu Iwana. Obraz ten powróci w ostatniej rozmowie braci, gdy Alosza z naciskiem i uporem będzie powtarzał za odchodzącym Iwanem: „Nie tyś zabił” – jakby pragnął tymi słowami ocalić go przed ostatnim krokiem, który Iwan uczyni na swojej drodze. Ostatnia scena – rozmowa Iwana z własnym cieniem, sobowtorem, diabłem o twarzy Smierdiakowa – jest jakby wyrzucona poza ramy spektaklu. Rozgrywa się po scenie Zmartwychwstania, w której zjawili się wszyscy poza Iwanem. Jemu będzie dane inne objawienie. Pod postacią Smierdiakowa wyłania się spod brudnej pierzyny diabeł. Jest płaski, nikczemny i trochę komiczny, budzi odrazę. To fagas, jak mówił o Smierdiakowie Iwan. Przeciąga się leniwie w fałdach pierzyny. Głos jego wznosi się w ekstatycznej wizji świata bez Boga. Iwan wiję się na podłodze.

Ta scena rozwija się w przeciwnym kierunku niż cały spektakl. Od snu do jawy. Światło rośnie od chybottliwego płomyka świecy do równomiernego oświetlenia całej sceny, ściany pokoju stają się przezroczyste. Senną i duszną atmosferę obłędu i halucynacji wypiera wrażenie rzeczywistości. To przebudzenie. Jest w tej scenie jasne i drugocenne spojrzenie w głąb samego siebie. „To nie był sen, to wszystko wydarzyło się naprawdę” – mówi Iwan w ostatnich słowach spektaklu. Jeśli przedstawienie jest pasją ludzkiego ego, mówiąc językiem Junga, to wieńczy ją los Iwana. Ale nie zamyka. Rozlega się gwałtowne pukanie do okna. To Alosza. Ostatnia scena nie jest dramatem potępienia i odrzucenia, ale koniecznym dopełnieniem i otwarciem.

Tę wielką, gigantyczną budowę wzniesioną przez Lupę dźwigają akto-ry. O Peszku już pisałem. Są wspaniałe zagrane role kobiet, pełne wewnętrznego rozedrgania, półcieni i półtonów. Najmniej efektowna, ale niesłychanie intensywna Katarzyna Gniewkowska jako Grusza to jedna z największych niespodzianek w tym spektaklu. Bierze górne i dolne tony swojej roli odważnie i swobodnie. Gra całą skalą nikczemności, szlachetności, splełanych i niejasnych dla niej samej uczuć. W jednej sekundzie przechodzi od miękkiego liryzmu do gniewu, od śmiechu do złości. Pamięta się jej głos o dziwnej barwie, bardzo śpiewny, prostacki i dziecinny zarazem. Wreszcie prawdziwe odkrycie: Beata Fudalej jako Lise. Perfekcja w każdym słowie i geście. Błyskawicznie przemieszcza się po scenie na wózek inwalidzkim. Jej chora wyobraźnia wprawia ciało w nieustanny dygot, w niezdrowe podniecenie. Mówi jak w gorączce, wyrzuca z siebie słowa na zbyt krótkim oddechu. Jest jeszcze nieodparcie śmieszna madame Chochłakow Marii Zajączkówny-Radwan, rola budowana cienko i z wyrafinowanym poczuciem humoru. Trudniejsze do opisanie są role męskie. Równie znakomite, są jednak inaczej budowane, grane jakby w stałej masce, skierowane do wnętrza. Każdy z braci nosi w sobie nie wyjawioną do końca tajemnicę. Prowadzi ich niezmienny, wewnętrzny głos. Zbigniew Ruciński (Dymitr), Jan Frycz (Iwan), Paweł Miśkiewicz (Alosza), Piotr Skiba (Smierdiakow) – oni dźwigają najtrudniejsze sceny długich, nieefektownych teatralnie dialogów, prowadzą naszą uwagę w podskórne sensy wypowiedzianych słów, odkrywają ukryte intencje i zamaskowane pragnienia. Narzucają własne skupienie widzowi. Są jeszcze świetne epizody: Miusow (Marek Kalita), Maksymow (Juliusz Grabowski) i Fienia (Małgorzata Hajewska).

Przedstawienie Lupy jest wielogłosową kompozycją o cierpieniu, w której każdy głos jest wyraźnie słyszalny, zachowuje własną odrębność indywidualnego losu. Spektakl biegnie szerokim łukiem od jednostkowych dramatów, namietności i udręk do zestrojenia wszystkich głosów w całość wyższego rzędu. Na najwyższym pułapie temat cierpienia wybrzmiewa symboliką religijną, już ponadindywidualną. Jaka jest natura tej świętości? Trudno odpowiedzieć. Czy to głęboka jaźń człowieka i symbole indywidualności? To, co w teatrze Lupy niejasne, jest niejasne z samej natury rzeczy. Jedno wydaje się pewne: *Bracia Karamazow* stali się w jego reżyserii piękną i przejmującą teatralną fantazją o przemianie, samorealizacji, o wzrastającej samoświadomości i o wznoszeniu się ponad cierpienia, zamkniętego w ciasnej pułapce, ego.



Krystiana Lupy do przedstawienia Maciej Korbowa i Bellatrix Witkiewicza w Starym T. im. Modrzejewskiej w Krakowie (1986).

nią już technicznie Iwonę Budner, a także Jacka Poniedziałka – ar i Annę Radwan – Agata w części I) wypreparować jakby wprost z i i następnie wzmocnić naturalną tkankę łączącą ludzi. Od pier- chwil spektaklu czuje się między wykonawcami bliski, intensywny- ontakt. Na nim właśnie opiera Lupa siłę efektów symultanicznych. bierze czasem łatwą do rozszyfrowania, a czasem piętrzącą wielo- ność i wielowarstwowość poszczególnych sytuacji.

Przedstawienie zaczyna się od zbrodni. Wielokrotny morderca Moosbrugger (Janusz Śmitek) – człowiek niepozorny, wyglądający nie- nie – aż ugina się pod lawiną natarcyowych pytań sądu i policji. Za ile obraz niknie, bo nie sam Moosbrugger tu jest ważny. Ważna jest i o nim jako o niewątpliwym zbrodniarzu i przypuszczalnej ofierze eczeństwa. Myśl niespodziewanie zaprzatająca uwagę młodego czynny, który właśnie przyjmuje u siebie piękną kobietę. Czują sce- iłosna przepłata się w rezultacie z banalną sprzeczką. Piękna Bona- (Dorota Kiełkiewicz) ma dość filozoficznych wywodów na temat ępstwa, niewinności i sprawiedliwości, które funduje jej partner. owowo zapina guziki u sukni: po raz pierwszy – w związku ze sprawą Moosbruggera – czuje się winna wobec zdradzanego męża. Niedługo niej, gdy duży stół z lampą, krzesła i zielona kanapa zbliża się do ół, rozgrywa się scena między Klarysą, Walterem i Ulrichem (Kry- i Gluchowski, w części I). Niemal wchodzimy do pokoju, w którym y przyjaciele, ludzie wykształceni, ponadprzeciętni, rozprawiają o sie przejściowym, w jakim znalazł się świat. O kulcie fachowości i adaniu się osobowości. O kryzysie wiary i upadku autorytetów. O ywymieniu prawdy i braku sensu życia. Zdaniem Waltera, ten stan rze- ma rychło doprowadzić ludzkość do katastrofy, zdaniem Ulricha, odzi wolności człowieka.

wynika z ich słów napisanych przez Musilą. Ale ukradkowe spoja- ła, drobne gesty, krótkie wtargnięcia, żarty, długie chwile milczenia ąją rozmowie inny wymiar. Scena nasycza się obecnością tych trojga, z geściej roznoszą się między nimi sieć niewidzialnych, trudnych określenia powizań. Sytuacja trwa. Jest w niej coś tagodnego i dra- żnego zarazem. Ciepło starej znajomości – niemal wyczuwalne przez zów – ozębła chwilami jakiś niespodziewany szorstki niepokój. Has- be? Stopniowo staje się jasne, że ta tocząca się jakby mimo woli ąta intelektualna jest w gruncie rzeczy pojedynkiem między docie- ą, szukającym twardego gruntu dla myśli racjonalistą (którego naj- szym marzeniem jest dziecko, zakorzenienie w rodzinie), a chło- m, wypalonym w środku, ironicznym i zblazowanym smakoszem i ącjonerem idei. Stawka w tej świadomie bądź nieświadomie prowa- nej przez obu bohaterów potyczce jest Klarysa. Walter przegrywa. ęna, w której jedząc jabłko stara się pomniejszyć Ulricha, „człowieka

bez właściwości”, w oczach Klarysy, dopełnia jego porażki. Ta scena to też subtelna karykatura życia rodzinnego i parodia Raju, obraz chaosu, który przybrał maskę mieszczańskiego ładu.

Podważenie tego ładu przybliża nadzieję na dostęp do wolności. Miłość do Ulricha, późniejsza fascynacja filozofem-szarlatanem Meingastem (Grzegorz Żyła), wspomnienie domniemanej ofiary, Moosbruggera, myśl o wyzwoleniu spod presji własnej płci prowadzą Klarysę do obłędu. Kapitałna scena rozegrana na kilku planach reprezentujących różne porządki czasu – między Ulrichem czytającym list od Klarysy, a Klarysą rozmawiającą jednocześnie z Walterem i lekarzem (Friedenthal – Tomasz Wachowicz) przeglądającym kronikę kryminalną w gazecie – scena ta, majstersztyk reżysera i aktorów, jest zarazem świadectwem roz- szczyepienia świadomości Klarysy. Jej gorączkowe poszukiwania osta- tecznej, androgynicznej prawdy o naturze świata i sensie istnienia koń- czą się pogonią za majakami zmaconego rozumu.

Część pierwsza spektaklu nosząca tytuł *W stronę Klarysy* to w sumie wizja gorączkowej, niemal ekstatycznej próby dotarcia do mistycznej pełni i jedni. Druga część, *W stronę Agaty*, jest jeszcze bardziej powolna w rytmach, zamglona, ale i pogodniejsza w tonacji niż pierwsza. Powta- rza – choć w częściowo zmienionej obsadzie – niektóre znane już widzom wątki i we wspaniałych, prześwietlonych światłem obrazach przedstawia etapy kazirodczej, półrealnej, półmistycznej miłości Ulricha i Agaty (w tej części: Małgorzata Magier i Rafał Gralewski). Jest dopeł- nieniem wyprawy intelektualno-duchowej podjętej przez Klarysę. Powrót bohaterów do codzienności i odnalezienie w niej wartości niezbędnych do życia zamyka koło tej wyprawy.

W epoce Musilą pojawił się kryzys tożsamości. Dziś dołączył do niego jeszcze kryzys obecności: stałe wymykanie się sensu faktów, brak sta- tego oparcia dla myśli i ocen, wreszcie nieistnienie fundamentu – pomi- ając religijny – na którym powstać by mogła jakakolwiek całościowa koncepcja człowieka; nawet koncepcja „człowieka bez właściwości”. Krystian Lupa sięgnął po prozę Musilą jeszcze z innego powodu. „Jak żyć, by nie zmarnować szansy, że jestem człowiekiem?” – pisze w pro- gramie do *Szkiców* z „*Człowieka bez właściwości*”. – Od samego po- ątku człowiek stwarzał i stawał przed sobą takie idee – po to, by im nie sprostać”. Dla Lupy zatem najważniejszy w powieści Musilą okazuje się problem uwiedzenia: własną bądź cudzą ideą, drugą osobą, wycin- kiem świata. Uwiedzenia, które bywa siłą napędową egzystencji, napeł- nia sensem bieg zdarzeń, tworzy iluzję pełni doznań. Ale zarazem odda- ła się od wielopostaciowości świata, od mozaiki, którą warto poznać jak najdokładniej, bo możliwe, że właśnie w niej kryje się zagubiony i nie- dostępny przedustawny ład tego świata. W *Szkicach*, przedstawieniu dyplomowym Wydziału Aktorskiego PWST w Krakowie, sugeruje się, że ów porządek przeświecał przez gęstą sferę międzyludzkiego.