



Bracia Karamazow  
St. T. Kraków

„GLOB”  
SPÓŁDZIELNIA PRACY

665

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53  
tel. 813 42 34 tel./fax 813 44 95

**DIALOG**

02-595 WARSZAWA  
ul. Puławska 61

Nr 3 ..... 03-2000  
Z dn. ....

## ROZMOWY

# „BRACIA KARAMAZOW”: TRZY ILUMINACJE

**CIEŚLAK:** Podobno w snach wracają do pana dawniejsze przedstawienia. Czy w sennie wrócili do pana również *Bracia Karamazow*, których wznowił pan w dziesięć lat od premiery nie tylko dla Sceny Kameralnej Starego Teatru, ale i paryskiego Odeonu, teatru de Singel w Antwerpii i Wiener Festwochen?

**LUPA:** *Bracia Karamazow* nie przyśnili mi się, w każdym razie taki sen nie pozostawił śladu w mojej świadomości. Impuls do wznowienia spektaklu był bardzo prozaiczny – propozycja z paryskiego Odeonu. Nigdy nie myślałem, że mógłbym się wziąć za wznowienie spektaklu w postaci sprzed lat. Na jawie, jeśli nawet myślimy o powrocie do jakiegoś tekstu czy tematu, widzimy go w nowej postaci, decydują inne emocje, całkiem nowe motywy. Skoro propozycja powrotu do przedstawienia sprzed lat w tej samej adaptacji, obsadzie i scenografii przyszła z zewnątrz, skoro nie ja wpadłem na tak szalony pomysł –

pierwszą moją pozytywną reakcją była myśl o snach.

**CIEŚLAK:** Jakie są pańskie sny teatralne?

**LUPA:** To właściwie jeden sen, który dosyć często powtarza się w różnych wariantach, ale jest on związany z czasami, kiedy przeżywałem każdą z moich prac teatralnych jak przygodę awanturniczego pokroju, zanim teatr stał się profesją. Najczęściej śnią mi się *Pragmatyści* albo *Nadobnisie i koczkodany*, spektakle według Witkacego, które wystawiłem w Jeleniej Górze. Mamy grać w dziwnej przestrzeni, w jakimś namiocie cyrkowym, bunkrze, piwnicy. Raz był to teatr, który miał scenę pochyloną o czterdzieści pięć stopni, tak że cały zespół ześlizgiwał się z niej. Mnożą się dziwactwa, trudności. Czuję zachętę, ale i opór. Przewyciężam go jakoś z największym trudem, przychodzi publiczność, ale niestety wychodzi. Walczę z determinacją i wtedy rzeczywistość senna zaczyna hulać w oderwaniu od praw fizyki. Trudno ją nazwać po obudzeniu.

**CIEŚLAK:** Co czuł pan, a co akto-ry, gdy spektakl schodził z afisza?

**LUPA:** Bywają spektakle, o których wiemy, że są już znużone. *Bracia Ka-*

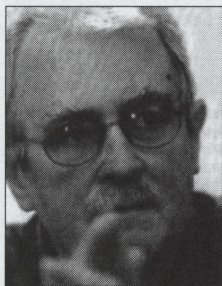
Rozmowa Jacka Cieślaka i Krystiana Lupy nagrana 10 stycznia 2000. O *Braciach Karamazow* w reżyserii Krystiana Lupy w Starym Teatrze pisał na naszych łamach Leszek Kolankiewicz w swym cyklu *Notatki po spektaklu, Dialog* nr 3/1991. (Red.)



ramazow zostali zdjęci z afisza przez ówczesną dyрекcję w dwa lata po premierze. Spektakl miał blisko stuprocentową frekwencję, ciągle rosnącą. Pierwsze przedstawienia były nieudane, nie byliśmy gotowi psychicznie. Powoli zdobywaliśmy uznanie widzów. Bardzo pomógł nam udział w Warszawskich Spotkaniach Teatralnych. Gdy wróciliśmy z Warszawy, wówczas i Kraków zaczął chodzić. Zdjęcie przedstawienia z afisza odczuliśmy boleśnie jako coś niespodziewanego i niezbyt sensownego. Zespół wyrzucał mi, że zbyt łatwo się na to zgodziłem. Ale dziś mogę powiedzieć, że role pozostały w aktorach żywe, niedograne. Pomyślałem sobie o nich jak o śnie królowny, która w pewnym momencie przebudziła się do nowego życia.

CIEŚLAK: Zgodzi się pan, że na centralną postać inscenizacji wyrasta Iwan grany przez Jana Frycza? Ranga problemów jego braci Aloszy i Miti zeszyły na drugi plan.

LUPA: Na nim spoczywa największy ciężar, nie bez znaczenia jest fakt, że do Iwana należy finałowa scena spektaklu. To zawsze ma znaczenie w odbiorze. Moje założenie było takie, że



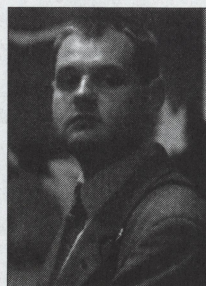
każdy z trzech braci przeżywa swoją iluminację. O tym właśnie jest to przedstawienie. Iluminacją Aloszy jest Kana Galilejska, kiedy odkrywa, że poza cierpieniem liczy się w życiu także radość. Dymitr ulega przemianie w czasie przesłuchania, kiedy dociera do niego fakt śmierci ojca. Odkrywa cierpienie wokół siebie. Iluminacją Iwana jest spotkanie z... no, nie nazywajmy tego ciemnego, który zagnieździł się w jego pokoju w finałowej scenie.

CIEŚLAK: Zmienił pan bardzo wizerunek Iwana, który jest u Dostojewskiego wojującym ateistą, człowiekiem

pyszny. W pana przedstawieniu przeistoczył się w cierpiącego humanistę, który nawet zgadza się na istnienie Boga, ale nie może pogodzić się ze stworzonym przez niego światem pełnym cierpienia.

LUPA: To powstało w obecnej wersji niemal samoistnie. Wiąże się z wiekiem Jana Frycza interpretującego postać. W pierwszej wersji bardziej interesował mnie bunt młodego intelektualisty. Widziałem Iwana, mimo że owładniętego szaleństwem, jako człowieka chłodnego. Jego walka z pychą Katarzyny – pychą, której nie widział u siebie, jak to zazwyczaj bywa u młodych ludzi, była rodzajem walki z samym sobą. Tu mnie tknęło. Pracując nad wznowieniem spektaklu, doszliśmy do wniosku, że właściwie wszystkie obiekty agresji Iwana to jest on sam, chociaż nie zdaje sobie z tego sprawy. Może to podkreśliło jego cierpienie, którego nie chciałem szczególnie eksponować. Nie chciałem też Iwana wybielać, uwalniać od odpowiedzialności. Mógłbym znowu powiedzieć, że ta wina samorzutnie położyła się na nim większym ciężarem. I dlatego doznanie zła, które jest udziałem Iwana, stało się boleśniejsze.

CIEŚLAK: Iwan jest bardzo współczesną postacią. Zawarł pan w niej dramatyczne wybory i koleje losu człowieka ostatnich stu lat. Niegdyś walczył z Bogiem, jeszcze niedawno skonstatował klęskę rzekomej boskości człowieka. Teraz widzi własną samotność i nie daje sobie rady ze swoją powikłaną naturą, innymi ludźmi oraz dążącą do samozniszczenia cywilizacją. Ale mimo wszystko, jak mówi – tu sentymentalny rys jego postaci – kocha niebieskie niebo, rozkwitające wiosną listki. Chce żyć.



LUPA: Tych słów mu nie dopisaliśmy. Być może pojawiły się w nowym świetle. A sens pytania o istnienie Boga



ulega uczłowiczeniu... swoistej przemianie w materię ludzką. Iwan jakby bardziej przeżywa Boga w człowieku i ewentualną pracę, której Bóg w człowieku dokonuje – niezależnie od tego, czy wyraża się to jasno, czy nie. Zaczęliśmy o tym żywo dyskutować już na pierwszych próbach. Miały na nas wpływ doświadczenia drugiej części *Lunatyków*. Wtedy po raz pierwszy dotknęliśmy kwestii tak przetworzonej religijności. Religia i Bóg jest materia, poprzez



Jan Frycz (Iwan), Paweł Miśkiewicz (Alosza).

którą staje się człowiek, poprzez którą wykuwa, bądź też nie, sens życia i poczucie bezpieczeństwa w życiu. Janek Frycz sugerował mi, że wypadnie nazbyt dziecinnie, gdy zaczniesz się kłócić w rozmowie z Aloszą o to, czy Bóg istnieje. A nawet o tę drugą kwestię – czy Bóg dopuszcza cierpienie człowieka. Przy rozmowie Iwana z Aloszą miałem poczucie, że te tematy są jakby ostatnimi dającymi się sprecyzować, ale w gruncie rzeczy za nimi kryje się innego rodzaju niepokój Iwana. Niepokój irracjonalny, nie poddający się werbalizacji, wynikający z determinacji życiowych i spotkania z Aloszą.

**CIEŚLAK:** Silnym znakiem współczesności jest ostatnia scena spektaklu, gdy Iwan, gdzieś na rosyjskiej prowincji, otwiera okno dziewiętnastowiecznego pokoju, a widzów dochodzi wielkomiejski zgiełk końca dwudziestego wieku. Jak pan zamyślił swoje przedstawienie – jako rzecz o korzeniach współczesności czy też o niej samej?

**LUPA:** Pomysł dnia dzisiejszego dającego o sobie znać w ostatniej scenie nie do końca był obudowany ideologią. Był rodzajem intuicji, którą miałem już przy pierwszej wersji. Jeżeli miałbym tę intuicję teraz ex-post zinterpretować, chciałbym na pewno powiedzieć, że je-

steśmy w spektaklu świadkami świata archaicznego, a przecież ciągle nas dotykającego. To niesamowite, że Dostojewski jest bardziej nowoczesny w swoich przemyśleniach i motywach niż wielu pisarzy dwudziestowiecznych, a nawet tych najnowszych. Dlatego wy czuwałam w przedstawieniu jakiś kanał łączący przeszłość z naszymi obecnymi odczuciami, chociaż je inaczej nazywamy. Chciałbym, żebyśmy nie dali się zwieść słownictwu ani kostiumowi i zdali sobie sprawę, że nasze odczucia mogą prowadzić jeszcze dalej. Mogą być jeszcze bogatsze, całkowicie nasze i całkowicie zakorzenione w naszym życiu. Wpatruję się w swoją myśl na gorąco i nie mam gotowej odpowiedzi. Ale myślę, że chodziło mi też o rodzaj zdziwienia. Oto siedzę na teatralnym fotelu, a przede mną przenikają się dwa światy. Ten Dostojewskiego i współczesny, nasz. Myślę, że takie zdziwienie, choćby wywołane teatralnym wybrykiem, ma swoją rację. To rodzaj występu w bruku, nierównej płycie chodnika, o którą potknął się Proust i przez to inaczej odczuł świat.

**CIEŚLAK:** Jeśli już jesteśmy przy współczesności – wyobraża pan sobie rodzinę współczesnych Karamazowów, którzy robią interesy bądź żyją z renty i



poza tym, że klóć się, kochają i nie-nawidzą, jeszcze dyskutują żarliwie o Bogu? Czy nasze czasy są mniej wzniosłe?

LUPA: Może są napełnione innymi treściami, ale równie mocno napełniają się mitologią. Może bardziej na przełomie wieków niż na początku wieku dwudziestego, kiedy panowało przekonanie o możliwości racjonalnego projektowania swojego życia. Silniej odczuwamy mit rodziny, choćby wiązał się z irracjonalną nienawiścią. Silniej odczuwamy też klątwę związków ojca z synem. Łatwiej też sobie wyobrazić czyny magiczne dokonywane przez człowieka, który być może o Bogu nie dyskutuje. Można by również powiedzieć, że między motywacją jego a bohaterów Dostojewskiego zachodzi paralela. Obserwuję teraz u młodych ludzi powrót do czytania Dostojewskiego i inspirowania się jego lekturą. Musi być więc jakaś dróżka prowadząca duszę współczesnego człowieka do tego pisarstwa.

CIESŁAK: Wydawać by się mogło, że ważniejsze dla współczesnego człowieka są konsekwencje takich myśli Iwana, że jeśli Boga nie ma, to wszystko można, że dusza jest śmiertelna, tak jak ciało. Pan podkreśla jednak znaczenie wątku mitologicznego. Mógłby pan go rozwinąć?

LUPA: Przypomina mi się konstrukcja *Anioła zagłady* Buñuela. Tak zbudował przestrzeń zdarzeń, by nie było z niej wyjścia. Myślę, że podobną przestrzeń zbudował w *Braciach Karamazow* Dostojewski. Kiedy robiliśmy scenę, którą nazwaliśmy sobie *Oślica Baalama*, a w której obecni są ojciec, Alosza, Iwan i Smierdiakow jako syn naturalny – niczym objawienie była dla nas myśl, że Karamazowowie przeżywają chwilę, w której

spod rozmów, mniej lub bardziej bezładnych, niesionych somnambulicznym nurtem, przebija archaiczne odczucie rodziny. Ta sytuacja przyciąga Dymitra, by skompletował rodzinę czynem przecinającym raz na zawsze więzy, które go duszą i deformują. Przecież nie chodzi mu tylko o zło, które wyrządził ojciec, ani o to, że ojciec jest jego rywalem w miłości do Gruszeńki. Sytuacja została tak skonfigurowana, że zdarzenia muszą potoczyć się według żelaznej logiki mitu. W relacjach między bohaterami wyraża się też tajemnica istoty ojca i syna – dążenia kolejnych pokoleń ku niejasnemu celowi. To było najpotężniejsze odkrycie naszej nowej inscenizacji i ono wyjaśnia, o czym mówiłem wcześniej. Mniej nas interesowało budowanie charakterów – jaki jest Iwan i jego bracia – bardziej, co się z nimi stawało. A to stawanie bardziej było zdeterminowane niż w pierwszym spektaklu.

CIESŁAK: Lise, przykuta do fotela młoda piękna dziewczyna, która dręczy Aloszę kapryśnymi rozmowami o łączącym ich, ale i dzielącym uczuciu, opowiada mu swój sen. Błuzni w nim, przywołując kryjące się po kątach diabły, gdy zaś zbliżają się do niej, odpędza je znakiem krzyża. A jednak o wiele silniej brzmią w pańskim spektaklu słowa wypowiedane przez Gruszeńkę,



Piotr Skiba (Smierdiakow), Jan Frycz (Iwan),  
Jan Peszek (Fiodor), Paweł Miśkiewicz (Alosza).





Na pierwszym planie Zbigniew Ruciński (Dymitr), Katarzyna Gniewkowska (Grusza).

że wszyscy ludzie są dobrzy. Można je traktować dosłownie?

LUPA: Pamiętajmy, że te słowa Gruszeńka wykrzykuje w ekstazie. Ma skłonności do mistycyzmu, mimo że odczuwa własną winę. Myślę, że Dostojewski sam silnie odczuwał i wyrażał myśl, że zło nie jest czymś absolutnym, lecz jedynie krzywdą, która została człowiekowi uczyniona w niejasnych okolicznościach. Według niego człowiek jest ofiarą zła, jego wykonawcą, i tylko Szatan może odczuwać rozkosz z powodu zła. W tym ujęciu Grusza buntuje się przeciwko piętnowaniu zła w ludziach. Być może z intuicją, że to piętnowanie wcale zła nie wykorzenia, tylko je pogłębia. Być może mając nadzieję, że wiara w to, że człowiek jest dobry, mogłaby go, jak mówi Grusza, wybawić.

CIEŚLAK: Jeszcze krok i dojdziemy do tej karykaturalnej interpretacji Dostojewskiego, która popycha do zła pragnących osiągnąć zbawienie.

LUPA: Oczywiście. To jest część doświadczenia Aloszy. Wymyślił sobie zbyt łatwą świętość, ale zdał sobie sprawę, że nie włączając się w wielki kosmos zła, nie może nikomu pomóc. Starzec Zosima umierając, mówi Aloszy, żeby nie bał się grzechu ludzkiego.

„Kochaj człowieka w grzechu jego.” To jest jedna z najbardziej wstrząsających i aktualnych prawd.

CIEŚLAK: Czy dlatego pokazuje pan na scenie starego Karamazowa, który nie będąc raczej symbolem cnót, przypomina Chrystusa zdjętego z krzyża?

LUPA: Można to tak odczytać. Ale jest to przede wszystkim ślad mojej fascynacji lekturą Junga i jego teorią alchemii ako symbolicznego zapisu procesu indywiduacji. Dotknęło mnie, że wyobrażenia Dymitra podczas przesłuchania – przede wszystkim wyobrażenie martwego ojca, które później przetradza się w sen o Dziecioku – są w gruncie rzeczy bardzo podobne do kolejnych figur transmutacji alchemicznej. Jest to niejako przetopienie śmierci ojca w symbol zbawienia. A zatem coś w rodzaju największego symbolu, czyli przetopienia cierpienia i śmierci Chrystusa (przejście przez Nigredo) w zbawienie świata, co – warto dodać – przez szereg heretyckich mistyków rozumiane było również jako alchemiczna transmutacja.

CIEŚLAK: Stąd może heretycki wydźwięk sceny?

LUPA: Jestem bardzo do niej przywiązany. Warto wspomnieć tu o Śmier-



diakowie. Zmieniliśmy jego strategię myślenia, co dotyczy wrodzonej podłości i zła, które przypisał mu Dostojewski. Staraliśmy się wczuć w jego poniżenie i klęskę, którą zadał mu ojciec, w jego marzenia i swoisty, domorosły mistycyzm. To, że idzie on tak pokrętną i nieszlachetną drogą, nie jest jego winą. Szczególnie ważna była dla mnie zmiana emocji w scenie wizyty Iwana u Smierdiakowa. Do Iwana dociera świadomość wspólnoty i bliskości z przyrodnim bratem, uczuć, których chciał się wyprzeć. Bo przecież wcześniej Smierdiakow był przez niego odrzucony, pogardzony. Siłą zmęczenia następuje wtedy pojednanie braci. Iwan przyznaje się do współnictwa. I nie ma większego znaczenia, że później się tego wyprze.

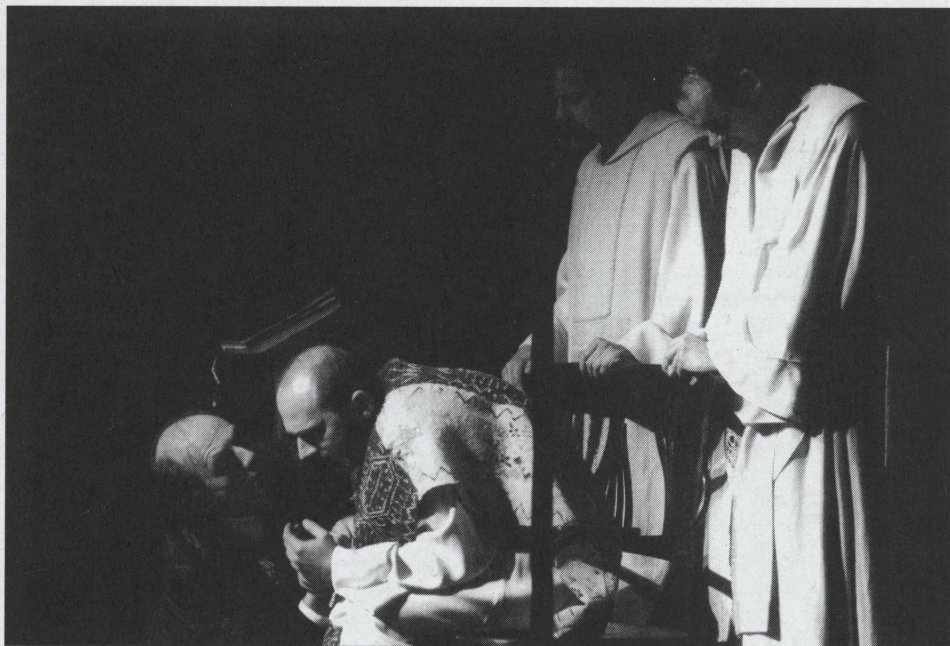
CIEŚLAK: Dlaczego pominął pan najstojniejszy bodaj fragment powieści, poemat *Wielki Inkwizytor*, w którym Iwan mówi, że w naturze człowieka jest odrzucać dobro płynące z nauki Chrystusa, bo ważniejszy jest dla niego cud i autorytet władzy różnej maści inkwi-

zytorów. Są to przecież myśli niezwykle ważne dla losów Europy dwudziestego wieku.

LUPA: Nie mogłem się wykić krótką scenką, bo poemat jest materiałem na trzygodzinne przedstawienie. Po prostu nie czułem się na siłach. W poprzedniej wersji wywiązałem się z obowiązków wobec poematu publikując go w programie. Poza wszystkim jest to literatura. Bałem się, że powstanie z tego tylko ilustracja. Potraktujmy scenę, w której Alosza wprowadza Iwana do pokoju, jako zachętę do lektury powieści.

CIEŚLAK: Zmienił pan też dialog Iwana i Diabła, który jest swego rodzaju podsumowaniem myślowych transformacji Iwana. Po pierwsze, Diabła zagrał ten sam aktor, co Smierdiakowa. Po drugie, pominął pan bardzo ważną frazę, że nawet dla dwóch sekund raju warto jest przeżyć piekło. Czy ma to znaczenie dla odbioru religijnej warstwy przedstawienia?

LUPA: Wiadomo, że rozmowa w książce jest cztery razy dłuższa niż w



Jan Peszek (Fiodor), Andrzej Hudziak (Zosima), Jerzy Święch (Paisij), Paweł Miśkiewicz (Alosza).





Paweł Miśkiewicz (Alosza), Beata Fudalej (Lise).

przedstawieniu. Wydała mi się powtórzeniem wcześniejszych dysput i treści przekazywanych poza dyskursem. Trzeba pamiętać, że Dostojewski był prekursorem teorii nieświadomości, którą Freud i Jung wprowadzili nas w dwudziesty wiek. Gdy powstawała powieść, nie znano jeszcze tego wszystkiego, w związku z tym autor wiele rzeczy musiał tłumaczyć wprost, wielokrotnie i trochę zawile. Dla nas są one oczywiste.

Także w przypadku rozmowy Diabła i Iwana bardziej interesowały mnie rzeczy, które dzieją się podskórnie, pokątnie. Obaj pozornie dotrzymują umowy, żeby nie mówić o głównym albo lepiej: świeżym grzechu Iwana, jego cichym przyzwoleniu na czyn Smierdiakowa. Diabeł porusza więc bardziej delikatną strunę Iwana, jego pychę... zrodzoną z pychy ideę... wizję świata. Po raz pierwszy Iwan ma szansę rozpoznać prawdziwą genezę tej idei... wizji: nie dążenie do prawdy (tego parawanu wielu grzesznych dążeń i zbrodni), lecz rodzaj zemsty za zlekceważenie. Utożsamienie się z Bogiem stało się źródłem grzechu. Dokonałem takiego skrótu, by ujawnić mechanizm rytuału odbywającego się między Diabłem i Iwanem, rytuału, który odbywa się także w wew-

nętrnym dialogu każdego z nas. Często zdarza się w nas taki magiczny rytuał przypominający walkę Jakuba z Aniołem i doprowadzający człowieka do ujawnienia skrywanych przed samym sobą myśli.

CIEŚLAK: Diabeł z pańskiej inscenizacji jest więc tożsamy z powieściowym, który chciałby wierzyć jak siedmiopudowa ruska baba czy też prawosławny pop?

LUPA: To są prze-zabawne i niezwykle jędrne słowa... Tutaj jednak bliżej sedna byłoby słowa Goethego włożone w usta Mefistofelesa: „Ich bin ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft”<sup>1</sup>. Praca złego pierwiastka w duszy człowieka polega właśnie na zmaganiu, które doprowadza do ujawnienia (przed sobą) własnej natury i do odrodzenia w ten sposób prawdziwej, głębokiej relacji ze światem.

CIEŚLAK: Czy ostrzeżenie, jakie niosą teatr i literatura, ma w ogóle sens? Mówiąc banalnie, Dostojewski przewidział piekło dwudziestego wieku, ale zlekceważono go. Ludzkość poszła swoją drogą.

LUPA: Pozornie. Bardzo często przychodzi zwątpienie i myśl o tym, że wykonujemy syzyfową pracę. Ale nie jestem pesymistą, jeśli chodzi o tworzenie sztuki we współczesnym świecie. Być może wkrótce okaże się, że inaczej można oddziaływać na człowieka. Być może będą to sposoby, którymi dzisiaj pogardzamy. Ale mam wrażenie, że ludzie mają dziś większą wolę odrodzenia przez sztukę niż działo się to choćby przed trzydziestu laty.

<sup>1</sup> Jam częściąą tej siły, która wiecznie zła pragnę, wiecznie czyni dobro.





Marek Kalita (Miusow), Zbigniew Ruciński (Dymitr), Jan Peszek (Fiodor).