

665

10



Młodzieżowa
Agencja
Wydawnicza

RSW
„Prasa-Książka-Ruch”

04-028 Warszawa, Aleja Stanów Zjednoczonych 53

DIALOG

02-595 WARSZAWA, ul. Puławska Nr 61

Nr 3 z dn. - - 03-91

Kolankiewicz

EKTAKLU:
MAZOW“

To p... niebogatemu. Raz: dlatego, że zostało przygotowane, niemałym nakładem czasu i pracy, w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej, który wśród naszych scen dramatycznych zajmuje, jak wiadomo, miejsce niepoślednie; jakkolwiek nie wszystkie role powierzono aktorom najgłośniejszym. Dwa: dlatego, że rozmach tego spektaklu, przynajmniej w jego wymiarze czasowym, jest niemały: ciągnie się on coś sześć czy siedem godzin i starcza go na dwa wieczory; chociaż — w porównaniu z taką *Mahabharatą* Brooka, w sumie dziewięć godzin w trzy wieczory, nie mówiąc o prawdziwych rekordach, jak *Ka Mountain and Gardenia Terrace* Boba Wilsona, sto sześćdziesiąt osiem godzin w osiem, jak by to powiedzieć, wieczorów — nie jest on znowu najdłuższy. Trzy: dlatego, że jest to adaptacja dzieła Fiodora Michajłowicza Dostojewskiego, pisarza, cokolwiek się o nim sądzi, z pewnością niepodrzednego, i to dzieła spośród jego utworów uchodzącego za najdojrzalsze, mimo że nie dokoń-

owicie *Braci Karamazow*. Cztery: wszakże (bo musi być cztery): dlatego, że przedstawienie to jest dziełem artysty teatru z prawdziwego zdarzenia; w tym zaś punkcie nie ma już żadnego „mimo że“, „chociaż“, „jakkolwiek“.

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 Lupa. 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.

Można by, co prawda, doszukiwać się jeszcze innej przyczyny, tej mianowicie, że w minionym dwudziestoleciu w tym samym Teatrze powstały inscenizacje trzech innych powieści Dostojewskiego i że cieszyły się one niemałym powodzeniem oraz uznaniem. Można by nadto zauważyć, że inscenizacje te powstawały z niejaką regularnością, co sześć-siedem lat (*Biesy* w

Fiodor Dostojewski *Bracia Karamazow*. Przekład: Aleksander Wat. Adaptacja, reżyseria i scenografia: Krystian Lupa. Muzyka i opracowanie muzyczne: Stanisław Radwan. Premiera w Starym Teatrze w Krakowie 10 i 11 kwietnia 1990 roku. Występy gościnne w Warszawie 12-14 grudnia 1990 roku.

stu M

665

Leszek Kolankiewicz

NOTATKI PO SPEKTAKLU: „BRACIA KARAMAZOW“

To przedstawienie nie mogło nie być niebagatelne. Raz: dlatego, że zostało przygotowane, niemałym nakładem czasu i pracy, w Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej, który wśród naszych scen dramatycznych zajmuje, jak wiadomo, miejsce niepoślednie; jakkolwiek nie wszystkie role powierzono aktorom najgłośniejszym. Dwa: dlatego, że rozmach tego spektaklu, przynajmniej w jego wymiarze czasowym, jest niemały: ciągnie się on coś sześć czy siedem godzin i starcza go na dwa wieczory; chociaż — w porównaniu z taką *Mahabharatą* Brooka, w sumie dziewięć godzin w trzy wieczory, nie mówiąc o prawdziwych rekordach, jak *Ka Mountain and Gardenia Terrace* Boba Wilsona, sto sześćdziesiąt osiem godzin w osiem, jak by to powiedzieć, wieczorów — nie jest on znowu najdłuższy. Trzy: dlatego, że jest to adaptacja dzieła Fiodora Michajłowicza Dostojewskiego, pisarza, cokolwiek się o nim sądzi, z pewnością niepodrzednego, i to dzieła spośród jego utworów uchodzącego za najdojrzsze, mimo że nie dokoń-

Fiodor Dostojewski *Bracia Karamazow*. Przekład: Aleksander Wat. Adaptacja, reżyseria i scenografia: Krystian Lupa. Muzyka i opracowanie muzyczne: Stanisław Radwan. Premiera w Starym Teatrze w Krakowie 10 i 11 kwietnia 1990 roku. Występy gościnne w Warszawie 12-14 grudnia 1990 roku.

zione, mianowicie *Braci Karamazow*. Cztery wreszcie (bo musi być cztery): dlatego, że przedstawienie to jest dziełem artysty teatru z prawdziwego zdarzenia; w tym zaś punkcie nie ma już żadnego „mimo że“, „choć“, „jakkolwiek“.

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 obejrzyć w adaptacji, reżyserii i scenografii Krystiana Lupa. 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.

Można by, co prawda, doszukiwać się jeszcze innej przyczyny, tej mianowicie, że w minionym dwudziestolecu w tym samym Teatrze powstały inscenizacje trzech innych powieści Dostojewskiego i że cieszyły się one niemałym powodzeniem oraz uznaniem. Można by nadto zauważyć, że inscenizacje te powstawały z niejaką regularnością, co sześć-siedem lat (*Biesy* w

stu M

1971 roku, *Nastazja Filipowna w 1977, Zbrodnia i kara* w 1984), że zatem po upływie kolejnych sześciu lat (w 1990 roku!) publiczność zacznie odczuwać coś jakby ssanie wnętrzości — słowem, że z przyzwyczajenia chociażby będzie oczekiwać nowego Dostojewskiego w Starym. Nowego, ale dawnego formatu.

Dowód wielkości dzieła z siły przyzwyczajenia widzów? Komuś wydałby się może świadectwem małej wiary. Ale właśnie dokładnie takiej małej wiary bywa socjologia teatru.

Sześć czy siedem godzin *Braci Karamazow*. Cóż, widz dzisiejszy ma chyba inną miarę. Półtorej godziny, czas trwania filmu pełnometrażowego, albo wręcz trzy kwadransy, czas odcinka serialu. Takiemu widzowi zapał szybko się wyczerpuje i przedstawienie zaczyna mu się dłużyć. I nic tu nie zmienia, że inscenizator zmontował przedstawienie metodą typowo filmową i podzielił na odcinki jak serial, a nawet, że wstawił — w charakterze przerywników — parę wideoklipów.

A więc rytm tego przedstawienia jest powolny. Owszem, zaimponowało mi, że twórcy udało się ten rytm utrzymać, bo, przyznam, gdzieś od połowy bałem się, że zacznie, nie daj Boże, przyspieszać. Muszę powiedzieć, że jeżeli coś na mnie zrobiło w tym spektaklu wrażenie, to właśnie rytm.

Są długie chwile, kiedy nie dzieje się niemal nic. Aktorzy zamierają, zapadają 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?”

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

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

Ale kto tutaj tak aktorów lepi z prochu i ożywia? W których rękach są oni marionetkami? Przecież nie w rękach Boga, lecz artysty. A w tym teatrze to prawie Bóg. „Aktor musi odejść, a na jego miejsce przyjdzie nieożywiona figura — nad-marioneta” — prorokował Craig. W przedstawieniu Lupy, artyści teatru, po aktorach nie ma prawie śladu (niewątpliwym wyjątkiem Jan Peszek w roli Fiodora), na ich miejscu znalazły się coś jakby marionetki.

Nurtowało mnie, skąd znam taki rytm: nie dokładnie ten sam, ale bardzo podobny. Niemal od początku coś mi się kołatało w głowie. Olsniło mnie w zakończeniu sceny „wędrowki duszy przez męki”, kiedy Miti i prowadzący śledztwo nagle zamierają, a z głośników dobywa się potężniejący szum ulewy. Wyolbrzymione odgłosy deszczu obmywają znieruchomiałą grupę. Niemal czujemy, jak zmywają winę Miti, oczyszczają chórą, neurotyczną atmosferę. Rozmywają też granicę między jawą i przywidzeniem, między złudą i rzeczywistością.

Kto z miłośników sztuki Andrieja Tarkowskiego nie pamięta słynnych deszczowych obrazów w jego filmach? Na przykład w *Andrieju Rublowie*, a przede wszystkim w *Stalkerze*. Już na progu Komnaty Stalker, Pisarz i Profesor zamierają, milkną. Nadeszła może najważniejsza chwila w ich życiu: ma się spełnić ich najskrytsze, najszczęśliwsze — albo najbardziej dręczące — pragnienie. W zadumie, skupieniu rozpamiętują swoje uczynki, myśli, dążenia, pożądania. Spada rzęsiły deszcz. Ten deszcz to oczyszczenie, przygotowanie do odrodzenia.

Erbarne dich, mein Gott,
um meiner Zähren willen!

Te pełne bezdennej rozpacz słowa, wyśpiewywane w nieśpiesznym, kontemplacyjnym rytmie przez niski głos kobiety, rozlegają się z głośników w

zapadających ciemnościach, wzmocnione do granic wytrzymałości — zaraz po tym, gdy Grusza, otrzymawszy list z Mokrego, rzuca się: czy w nowe życie, czy w przepaść? „Och! Jak pijana!“ *Erbarne dich* to słynna aria z *Pasji Mateuszowej* Bacha, następująca po scenie zaparcia się Piotra: głos altowy, dobywający się jakby gdzieś spod serca, opleciony pełną żałości melodią skrzypiec — kwintesencja nieutulonego żalu w muzyce.

Któż z miłośników Tarkowskiego nie zapamiętał na zawsze tej arii, przytoczonej w jego ostatnim filmie, w *Ofiarowaniu*?

Są ci *Bracia Karamazow* pełni cytatów, nawiązań, zapewne i aluzji. Prawie każda scena ciąży ku zastęgnięciu w jakiś obraz. Reżyser chętnie ustawia ze smakiem skomponowane grupy i rzuca na nie starannie dawkowane światło. Niekiedy mamy ciemne tło, kontrastowy światłocien i dramatyczną kompozycję, kiedy indziej kontrasty światła i cienia zostają złagodzone, kontury stapiają się, nastroj 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 że już przez to robią wrażenie aluzji. W niektórych przypadkach wręcz zachęcają do interpretacji figuralnej: zwłoki starca Zosimy, ukazane od stóp, czy to *Chrystus zmarły*?

W gruncie rzeczy odpowiedź na podobne pytania nie ma istotniejszego znaczenia. Ważne jest natomiast, że to, co dla rozpętanych burz namiętności miało być chyba tylko sublimującą ramą — piękno zastygłych obrazów — zdaje się wysuwać na plan pierwszy. Przy widocznych niedomaganiami gry aktorskiej na scenie panoszy się artyzm, a całość robi, niestety, wrażenie rzeczy przeestetyzowanej, wykoncypowanej.

Wszystko w tym przedstawieniu ma swój początek w bogatej i subtelnej duszy artysty — wszystko też do niej zdaje się w ostateczności wracać. Arty-

sta bawi się tu, wręcz rozkoszuje swym artyzmem.

Swoją drogą ciekawe, jak też twórca wyobrażał sobie w trakcie roboty swoich widzów.

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.

Tak, w to przedstawienie wpisany jest jeden jedyny widź. Widz idealny — sam twórca. Dlatego nie ma sensu, byśmy trudzili się, usiłując odczytać domniemane aluzje; i tak w tym nie dorównamy twórcom. Rzeczywisty widź zawsze będzie kimś gorszym. A czy w ogóle oczekiwany?

Pytanie, czy przeszedł o tym rodzaj tego przedstawienia — jest ono przecież repliką spektaklu szkolnego, więc takiego, który, z definicji, mniej troszczy się o zwykłych widzów? Czy może nieuleczalna skłonność jego twórcy?

Wiadomo: jeżeli Dostojewski, to i Bachtin. W programie nie mogło oczywiście zabraknąć jakichś fragmentów z książki Bachtina. Przede wszystkim o obcowaniu dialogowym — centrum artystycznego świata Dostojewskiego. A więc o uporczywym zwracaniu się jego bohaterów nawzajem do siebie, o natężonym ich oddziaływaniu na siebie, zawsze i bez wyjątku po to, by odsłoniły się głębiny duszy ludzkiej, jej najrzetelniejsza, najbardziej szczerą prawdą.

„Nie będzie to dla nikogo odkryciem ani niespodzianką, gdy powiem, że powieści Dostojewskiego są zamaskowanymi dramatami, a on, choć ani jednego dramatu nie napisał — największym może dramaturgicznym

geniuszem stulecia. Kto chce się o tym przekonać, niech przeczyta tylko jakikolwiek jego dialog w jednej z jego powieści. Tu znajdzie on, jak u nikogo, te związki każdego słowa z całym życiem mówiącej osoby, o których mówiłem wyżej. Proszę zbadać zresztą samą strukturę jego powieści. Są to tragedie opowiadane. Sama niezręczność formy powieściowej u Dostojewskiego w ten sposób może być tłumaczona. Nikt chyba zaś nie odmówi Dostojewskiemu ani głębokości myśli, ani przenikliwości psychologicznej. Dostojewski mógłby się stać szkołą prawdziwą dla dramaturgów pragnących wywalczyć sobie, zdobyć środki artystyczne, nadające się do wyrażania nowych, nie uwzględnianych dotąd w dramacie dziedzin duszy“.

Otóż nie, tych słów nie napisał Bachtin. Napisał je Stanisław Brzozowski. Przytoczony cytat pochodzi z tekstu zatytułowanego ni mniej, ni więcej, tylko *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, napisanego w roku 1903, z górą ćwierć wieku przed Bachtinem.

Swoją drogą to zastanawiające, jak wciąż aktualne wydają się zawarte w tym tekście tezy Brzozowskiego — zupełnie, jakby pisał o teatrze naszych czasów. Ale kto tam teraz czyta Brzozowskiego. Chyba jedna Dziewulska, nasz współczesny Brzozowski w spódnicy.

I po cóż zacytowano w programie Bachtina, skoro w samym przedstawieniu nie znajdzie się bodaj nic na potwierdzenie jego tezy? Weźmy przykład dobitny.

Na wyżyny swego kunsztu w konstruowaniu dialogu wznosił się Dostojewski, zdaniem Bachtina, pisząc rozmowy Iwana ze Smierdiakowem. W analizie Bachtinowskiej Iwan to postać rozszczepiona, wewnętrznie zdialogizowana, mówiąca przeto tak naprawdę dwoma głosami: jeden powiada głośno, że nie chce, by ojca zamordowano, drugi, który przebija niejako spoza tego pierwszego, że chce tego, pod warunkiem jednak, iż stanie się to jak gdyby wbrew jego woli. Otóż

Smierdiakow słyszy zrazu przede wszystkim ten drugi głos, który brzmi w jego uszach jak rozkaz, i to za sprawą Smierdiakowa ziszcza się wyrażane przez ów głos, ukryte — nawet przed samym sobą — pragnienie Iwana. Ale Iwan w rozmowach ze Smierdiakowem, wcale nie inaczej niż w rozmowach z Aloszą, mówi tym pierwszym głosem, do którego tylko od czasu do czasu wdzierają się repliki głosu drugiego. O ile jednak Alosza, który przecież też słyszy drugi głos Iwana, rozgrzesza brata, bo jego pierwszy głos bierze serio i uważa za szczery, o tyle Smierdiakow słyszy niemal wyłącznie ów drugi głos, pierwszy biorąc jedynie za dowód przeznaczenia swego preceptora. „Z mądrym człowiekiem to i pogadać cię-kawie“.

Bachtin pisze tak — przypomnijmy, bo tego akurat w programie nie ma: „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.“ Czy to napisał literaturoznawca? Przecież to brzmi dosłownie jak precyzyjne instrukcje reżyserskie dla aktora.

Cóż, kiedy daremnie byśmy podobnych niuansów szukali tutaj w grze aktorów. Gdzie aktorom zabrakło środków dla subtelnego oddania złożonej psychiki postaci, pozostały reżyserskie pomysły. Takie jak dość retoryczna identyfikacja Smierdiakowa z diabłem.

„Tu diabeł z Bogiem się zмага, a polem bitwy jest serce człowiecze“ — to słynne wyznanie gorącego serca, Miti. A wcześniej: „Nie, szeroki jest człowiek, zbyt nawet szeroki, ja bym go zwęził“. Czy trzeba jeszcze raz dowodzić, że psychologia Dostojewskiego to psychoanaliza avant la lettre?

Freud, jak wiadomo, stawiał *Braci Karamazow* w jednym szeregu z *Królem Edypem* i *Hamletem*. Wspólnym tematem tych trzech, jak mówił, arcydzieł literackich wszechczasów, jest

ojcობójstwo; we wszystkich trzech ujawniony też zostaje ukryty motyw zbrodni, to jest rywalizacja seksualna o kobietę. Krótko mówiąc, w *Braciach Karamazow* idzie, zdaniem Freuda, o osławiony kompleks Edypa.

Prawda, to nie Miti, który otwarcie rywalizuje z ojcem o Gruszeńkę, zabija starego Karamazowa, lecz Smierdiakow, przyrodni brat Miti. W gruncie rzeczy jednak obojętne jest, kto z braci faktycznie zabił ojca — z psychologicznego punktu widzenia ważne jest, kto chciał go zabić. Dlatego, powiada Freud, winni są wszyscy trzej: i Miti, popędliwy hulaka, i Iwan, cyniczny wolnomyśliciel, i Smierdiakow, epileptyczny morderca. (Alosza to dla Freuda postać kontrastowa: on jeden nie jest winny.) Ojciec zostaje więc nie tyle zabity, ile jest wielokrotnie zabijany.

Znamienne, że Dostojewski przypisuje Smierdiakowowi własną chorobę, epilepsję, a właściwie ciężką histerię z atakami epileptoidalnymi, jak gdyby chciał przyznać — powiada Freud — iż neurotyk, którym sam był, to ojcobójca. (Jak wiadomo, nerwica Dostojewskiego przybrała formę epilepsji w osiemnastym roku życia, na wiadomość o śmierci ojca, zamordowanego przez chłopów.) To dlatego scena, gdy starzec Zosima pada przed Mitą na kolana, wyraża, zdaniem Freuda, narcystyczną identyfikację pisarza z postacią ojcobójcy, biorącego na siebie winę wszystkich mężczyzn, którzy kochają własną matkę i nienawidzą własnego ojca. „Nie trzeba już mordować, skoro on zamordował, ale trzeba mu być za to wdzięcznym, bo inaczej trzeba by było mordować samemu“.

Bracia Karamazow to dla Freuda ilustracja też wyłożonych w *Totemie i tabu*.

Niejedna scena w przedstawieniu Lupy zdaje się ilustrować tezy Freuda. Ot, chociażby scena „przy koniaczku“. Ojciec, coraz bardziej pijany, śliniący się, rozplwający w swej lubieżności, chwytając co rusz za laskę i z całej siły wali w stół. Jak w błysku odsłania się wtedy jego, powiedzielibyśmy, psy-

choanalityczne oblicze: twardego, okrutnego, stosującego przemoc samca, posiadacza wszystkich kobiet, własnym synom grożącego kastracją. Wcielenie superego.

I oto zaledwie zaczyna mówić o zmarłej żonie, matce swych synów — matce Aloszy! — z Aloszą dzieje się coś dziwnego: zmienia się na twarzy, pąsowieje, zaczyna się trząść, wreszcie pada jak podcięty. (Jota w jotę, czytamy w powieści, jak niegdyś jego matka, „klikusza“, opętana histeryczka, której zdarzało się miotać i wic w spazmach.) Otóż jest to być może jedyny moment, kiedy i Alosza — wbrew Freudowi — chce, sam o tym nie wiedząc, zabić ojca. Ponieważ jednak Alosza nie mógłby czegoś podobnego pomyśleć, a cóż dopiero, jak Miti, powiedzieć, gwałtowne pragnienie może się u niego wyrazić tylko w formie histerycznego rozładowania, jako atak epileptoidalny.

Czyżby więc Freud przeoczył, że Dostojewski opisuje dwie postacie epilepsji? Na jedną cierpi Smierdiakow, na drugą, ewentualnie, Alosza: pierwsza byłaby zbrodniczą, druga mistyczna — symptom świętości. Ale znałyby to, całkiem po freudowsku, że świętość wyrasta na grzechu, że „ideał Madonny“ tkwi korzeniami w „Sodomie“. „Szeroki jest człowiek“.

Czy można pokazać dramat braci Karamazow bez kobiecości wcielonej? Skąd niby w starym Karamazowie, w Iwanie brałaby się żądza, skąd w Miti, w Aloszy namiętność? Przecież najpierw muszą być kobiety: Grusza, Katarzyna, nawet Lise, kobiety tak lub inaczej pociągające, byśmy mogli przeczuć, że „Wieczna kobiecość nas/Pociąga hen“.

Jest w tym przedstawieniu chyba tylko jedna scena pulsująca żądzą, może i namiętnością. To scena w Mokrem: zabawa na całego, niemal orgia. Tylko że ten efekt osiągnięty został nie tyle dzięki sztuce aktorskiej, ile, wydaje mi się, dzięki muzyce, towarzyszącej tej scenie. W somnambulicznej jednostajności rytmu, w natrętnej powtarzalności motywu obecna jest jakaś mroczna siła, wzbierająca

przez swą uporczywość, coś obiecująca czy zwiastująca.

Nieźle wzmacnia takie wrażenie obraz tego, co dzieje się w tle, na trzecim planie, gdzieś za ścianą, pod drzwiami. W całej tej długiej scenie kilka dziewcząt w białych sukienkach tańczy, powoli wiruje, od czasu do czasu klaszcze, śmieje się, i znów tańczy, znów wiruje. Jak w malinku.

Przedstawienie rozpoczyna się wizją Aloszy: młody mnich widzi zmarłą matkę; kończy się zaś zmurą Iwana: wolnomyślicelowi przywidział się diabeł. „To nie był sen” — krzyczy Iwan. Ta klamra jest — jakże by inaczej — znacząca. A co, gdyby całe to przedstawienie było jednym długim snem? Jeżeli tak, to raczej nie freudowskim, lecz jungowskim.

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 odślania swą twarz: okazuje się, że to stary Karamazow.

Drugi obraz stanowi prawdopodobnie klucz do symbolicznej interpretacji wszystkich postaci. Można by zapewne odczytać z niego wszelakie 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? Kto lubi bawić się w interpretację symboliczną, znajdzie tu z pewnością pole do popisu.

Pójdzie może za Colinem Wilsonem, który w trzech braciach Karamazow: Miti, Iwanie i Aloszy, doszukiwał się symboli trzech poziomów egzystencjalnych: ciała, intelektu i uczucia. Stwierdzi wtedy może, że...

Niejedno da się tu pomyśleć, zwłaszcza że ma się na to sześć czy siedem

godzin, a inscenizator specjalnie nie przeszkadza. To przedstawienie na pewno nie jest złe. Co do mnie, nie czułem się jednak nim poruszony, a coś dopiero porwany. Zawsze tam, gdzie w teatrze brakuje wzruszeń, pozostaje — niestety — wymyślanie.

Zostawiam swoje wrażenia, jakie są. Nie chce mi się więcej o nich myśleć. Zapewne, problemy wyrażone w *Braciach Karamazow*, jak wszystkie największe i najważniejsze problemy człowieka, są w pewnym sensie nierozwiązywalne; nigdy nie mogą być rozwiązane — można je jedynie „przerosnąć“.

Co jednak zrobić, żeby w nich nie ugrzęznąć, lecz by je „przerosnąć”? Otóż, powiada Jung, nie należy robić nic. W taoizmie nazywa się to wu-wei.

Stukanie było coraz głośniejsze. Wreszcie jak gdyby więzy raptem pękły. Iwan Fiodorowicz zerwał się na równe nogi. Rozejrzał się wokoło nieprzytomnie. Stukanie było nadal uporczywe, ale już nie tak głośne, jak mu się to zdawało przed chwilą we śnie, przeciwnie, nawet bardzo dyskretne.

„To nie sen! Nie, przysięgam, to nie był sen, to wszystko się działo przed chwilą!” — wykrzyknął Iwan.

Skończył się senny koszmar, skończyło się przedstawienie. W gościnnej sali Teatru Studio zaczęły się rozlegać pierwsze oklaski. Aktorzy wyszli się kłaniać. Ale już ktoś z widzów podniósł się z miejsca, by pośpieszyć do szatni.

Tak więc stało się, że o godzinie dziesiątej lekko rozczarowany i ja zszedłem, mijając lustra, do szatni, by włożyć kurtkę i wyjść na zaśmiecony Plac Defilad. Oznaczało to klęskę, powrót do wilka stepowego. Stałem więc przed garderobą, szatniarka za ladą wyciągnęła już rękę po mój numererek, sięgnąłem do kieszeni, ale numerka nie było!

„Zgubiłeś numererek?” — zapytał przeraźliwym głosem dżentelmen stojący obok mnie. „Proszę, kolego,

możesz wziąć mój” — i już mi go wręczał. Podczas gdy machinalnie przyjąłem znaczek i obracałem go w palcach, elegancki jegomość — rezydent? — zniknął.

Kiedy jednak mały żeton przybliżyłem do oczu, by sprawdzić numer, nie było na nim żadnego numeru, tylko jakieś pismo maczkiem. Poprosiłem szatniarkę, by chwilę zaczekała, podszedłem do najbliższej lampy i zaczą-

łem czytać. Małymi, niepewnymi literkami, trudnymi do odczytania, było tam nagryzmołone:

Dziś w nocy
teatr magiczny
— tylko dla obłąkanych —
Wejście kosztuje rozum
Nie dla każdego.

Adresu, niestety, nie podano.