



MARYLA ZIELIŃSKA

MANIFEST WOLNEGO ARTYSTY W PSUTYM KRAJU

Nowy Teatr w Warszawie, STUDIO teatrgaleria w Warszawie,
Teatr Powszechny w Warszawie, TR Warszawa, Le Quai –
Centre Dramatique National w Angers

PROCES

według Franza Kafki

przekład: Jakub Ekier, reżyseria, adaptacja, scenografia,
światła: Krystian Lupa, kostiumy: Piotr Skiba, muzyka:
Bogumił Misala, wideo, współpraca przy reżyserii światła:

Bartosz Nalazek, animacje: Kamil Polak,
premiera w Nowym Teatrze: 15 listopada 2017

1.

Dawno, dawno temu Krystian Lupa pisał manifesty. Sążnisty maszynopis widz dostawał od bileterów. Z czasem zaczął robić coraz dłuższe przedstawienia i publikować w programach tasiecowe dzienniki. Wciąż ma dużo do powiedzenia... Jest niekwestionowanym autorytetem, niemającym dziś sobie równych w polskim teatrze. Nie pamiętam premiery, nie tylko jego, której towarzyszyłoby tak duże napięcie jak *Procesowi*. Podsycane zresztą od dłuższego czasu radykalnymi – jak nigdy – wypowiedziami reżysera, wprost oceniającymi sytuację w kraju pod rządami PiS. Cóż... czy artystom znów przyszło założyć na ramiona „płaszcz Konrada”, nawet takim jak Lupa, którzy go nigdy nie nosili? Wyczuwało się oczekiwanie, że *Procesem* Lupa wykona gest niejako w imieniu tych wszystkich, którzy nie zgadzają się na Jarosława K., na niszczenie kolejnych teatrów, kultury, demokracji, prawa... Krystian Lupa pokazał jak niesamowicie wolnym jest artystą, także wobec tych oczekiwań. Niczego za nikogo nie załatwił, nie dał się wmanewrować w rolę wentyla, przez który uwolnione zostaną zbiorowe emocje, a dowiódł dobitnie,

że niezależność trzeba mieć w sobie i pielęgnować na własny rachunek.

Zagarniając teraźniejszość, wrócił do swego teatru sprzed lat, gdy przy Starowiślniej na Scenie Kameralnej Starego Teatru wystawiał dzieła Kubina, Musila, Rilkego, Brocha, dając wyraz procesom trawiącym mniejsze i większe społeczności, jednostki w czasach przemiany. To wtedy powstawały dwu- i trzydniowe przedstawienia, wielogodzinne longi, które zabierały widzów w swój świat nieśpiesznym rytmem, mrokiem wewnątrz, niepodrabialnym klimatem literatury niemieckojęzycznej przełomu wieków, który znakomicie wpisywał się w Kraków. Zagarnia też swoją wcześniejszą przygodę z innym katastrofistą – Witkacym. Franz Kafka był obecny w tym świecie, choć nigdy wprost niewyartykułowanym. Lupa wrócił nie po to, by się oddać nostalgii czy w sposób oczywisty użyć sprawdzonych chwytów, ale po to, by spojrzeć na siebie, swój teatr przez pryzmat tego, do czego doszedł. Wyczuwam w *Procesie* ton przejmującej rozpacz, ale nie braku siły. Brzmi w nim jeszcze pewność bohatera *Procesu*, rzucone *Sędziemu* w twarz wyzwanie: „Nie zabierzecie mi godności i wyobraźni”¹.

2.

Puste ogromne wnętrza, znamy je dobrze z teatru Krystiana Lupy: oblażące ściany, półmrok, kilkoro drzwi do dalszych pomieszczeń, duże okno, ale to nie tędy wlewa się rzeczywistość, przynajmniej na początku. Czymś nowym i zarazem obcym w tym świecie jest plazma – kolorowy telewizor. Stoi na podłodze pośrodku sceny tuż przy tylnej ścianie, nadaje sygnał już podczas sadowienia się widzów – niebieskawy ekran mży, drażni.

Od dłuższego czasu „stałym elementem gry” w teatrze Lupy jest też czerwona fluorescencyjna linia, która okala ramę sceny, pierwszy raz chyba zakłócona załamaniem i przerwami. Czy to czerwone światło fotograficznej ciemni, laboratorium, w którym wytrawia się obraz-świat? W spektaklu, bogatym w projekcje, jest ścieżka narracji czarno-białych zdjęć, z których część przedstawiana jest w negatywie. Tak jakby wnikanie w wewnętrzny świat bohatera odbywało się poprzez wywoływanie, powiększanie coraz głębszych pokładów podświadomości. Kamera, nieodłączny już bohater spektakli Lupy, rejestruje i projektuje, ale jest też dozorcą – śledzi, ujawnia, także w trybie noktowizyjnym – i źródłem opresji, gdy trzeba się do niej wypowiedzieć. Spojrzenie w obiektyw nie jest niewinne, pstryk migawki w twarz wraz z numerem majaczącym na ścianie to akt wciągnięcia do nieprzewidywalnej kartoteki, do celi. Jeszcze jest biała linia biegnąca po podłodze od kulis do kulis, nieco cofnięta w głąb sceny. Linia przekroczenia? Zdaje się, że na niej opiera się opuszczana co i raz czwarta ściana, za którą buduje się świat procesu, a razem ekran, na którym prowadzona jest narracja filmowa. W tak naszkicowanej przestrzeni rozgrywa się przeszło sześciogodzinne misterium, tyleż powolne, co gwałtowne, nieprzewidywalne, nawet jeśli dobrze zna się powieść. Reżyser sięgnął po przekład Jakuba Ekiera, który tłumaczył z rękopisu

sprzed redakcji Maxa Broda. Wypełnił luki w niedokończonych książkach własnymi tekstami (kiedyś lubił je nazywać apokryfami), a także improwizacjami aktorów.

3.

Tym, co zaczyna spektakl, jest niczym niezapowiadany odgłos rozbijania szyby kamieniem. Na tylnej ścianie pojawia się projekcja: kamień pada na łóżko, jest poranek, nim zorientujemy się, co się wydarzyło, kamień na poduszce zamienia się w ptaka, który otrzępuje się i odlatuje. Coś się uruchomiło. Kto, po co, dlaczego?! Już się nie da tego wymazać.

Na scenę ze swojego pokoju do przestrzeni dzielonej z lokatorami wchodzi Pani Grubach (Bożena Baranowska), pilotem włącza telewizor. Plazma kolorem i dźwiękiem programu informacyjnego rozstraja wszystko, co będzie się działo w początkowej sekwencji. Mimo że ściszana i ostatecznie wyłączona, telewizja zrobiła swoje – stado dziennikarzy i polityków (na czele z Ryszardem Czarneckim) na dobre rozsiadło się w mózgach postaci i widzów wraz z dysputami o reprivatyzacji kamienic w Warszawie, ustawą antyubekizacyjną, komisją śledczą... W taką sytuację wmyka się długa, chuda sylwetka. Ma w sobie coś ptasiego, może przez wychylenie głowy do przodu, przygarbienie, głęboko osadzone oczy i wydatny nos. Przypomina czarne postaci rysowane przez Franza Kafkę. Bohater, którego gra Andrzej Klak, nazywa się Franz K. Jest więc i autorem, i bohaterem *Procesu*. Czy jest także sobą, Andrzejem K., aktorem zwolnionym z Teatru Polskiego we Wrocławiu w ramach szykan za niezależność wobec nowej dyktacji?

Franz K. przychodzi z zewnątrz, w płaszczu. Widząc Panią Grubach, postanawia pokajać się za poranny incydent. W niej jasny sposób wtargnął do pokoju lokatorki, Panny Bürstner, pod jej nieobecność, a tymi, którzy go złapali na gorącym uczynku, byli podejrzani posłańcy informujący go, że jest zatrzymany. Pani Grubach robi właśnie przegląd jedwabnych pończoch, łagodnymi ruchami muska je i składa. Ta sytuacja ma w sobie intymność, która ośmiela ją do przyznania się do szczególnej troski, jaką otacza lokatora. (Przypomina się cudowna scena składania starych koronek przez Małgorzatę Hajewską-Krzysztofik, grającą matkę Maltego, w spektaklu sprzed ćwierćwiecza: scena wspomnień, fantazji, bliskości przekazywanej synowi.) Zmysłowość udziela się Franzowi; bierze do rąk pończochę i powtarza ruchy kobiety. Ale to, co mówi o zaistniałym zdarzeniu, wydaje mu się fałszywe. Ujawnia to projekcja na tylnej ścianie. Widzimy głowę Franza, wspartą na poduszkach, K. pogrąża się w myślach. To pierwszy i ostatni raz, gdy głos wewnętrzny tożsamy jest z nim samym. We wszystkich kolejnych konkretyzacjach będzie miał głos i ciało Marcina Pempusia. Ten swoisty *alter ego* będzie towarzyszył Franzowi K. do ostatnich chwil, zyskując coraz większą niezależność, dezintegrując pierwsze „ja”, zagarniając tym działaniem publiczność. W dramatycznym, negliżującym, nieustającym dialogu drugi Franz K. wie lepiej, jest jakby narratorem zdarzeń, ale przecież ta jego funkcja jest uświadomiona przez pierwszego Franza K.

Widzimy to w rozbłyskach projekcji, które są dochodzeniem tego, co się wydarzyło, przykrywaniem irracjonalnej winy hodowanej w sobie, niewyjaśnionego wstydu, który pojawia się we wspomnieniu ze szkoły. Dobitnie nazywa to Strażnik: „Nasza władza, na ile ją znam, a znam jej tylko najniższe szczeble, nie szuka winy w społeczeństwie, ale, jak głosi prawo, jest przyciągana przez winę, i wysyła strażników. Takie jest prawo. Gdzie tu pomyłka?”.

4.

Głos wewnętrzny materializuje się w pokoju Panny Būrstner (widzimy go po rozświetleniu przezroczystej tylnej ściany), goły Franz K. (Pempuś) rozpiera się w jej łóżku. Po chwili zobaczymy go w pustej przestrzeni w formie wyzywającego aktu męskiego, ciała sprowadzonego do korpusu, oddającego się pożądaniu.

Drugi akt składania wyjaśnień to oczekiwanie i rozmowa z Panią Būrstner (Anna Ilczuk). W tej i następnych scenach brzmi muzyka istic filmowa, *Libertango* Astora Piazzolli. Będzie ona powracać, jakby towarzyszyła K. w drodze, w biegu myśli, w *story*. Myśli Franza K. są łapane na gorącym uczynku, erotyczne obsesje kumulują się w odtworzeniu sceny aresztowania, w której obok strażników i inspektora nie brakuje kolegów z banku. Posłańcy zjadają jego śniadanie, instalują się w mieszkaniu z systemami inwigilacji: telefonodomofo- nemi łączącymi ich z kimś decyzyjnym, monitoringiem kamer (Grubach ze zdziwieniem spostrzega na ekranie plazmy kadry telewizji przemysłowej). Z ulicy dobiegają dźwięki tramwaju, karetki, krzyki... szum miasta. A może to zlepy, ciągi w głowie Franza? Podobnie jak głosy z offu, pojawiające się w całym przedstawieniu, wśród których rozpoznajemy – jak zwykle – głos Krystiana Lupy.

„No to idę” – Franz K. podejmuje decyzję, nakłada czapkę i wybiega na ulicę, mija wysoki kamienny mur z metalową bramką z gwiazdą Dawida, za którą przez sekundę zamajaczy cmentarz Remuh na krakowskim Kazimierzu. To są kolejne znaki zagarniane przez kłincz, w którym znalazł się Franz. Kamień, który wybił okno, mógł pochodzić z tego cmentarza. Skradziony z grobu, zbezczeszczył spokój pogrzebanych, ale i posłużył do rażenia żywych. (Temat innego, Żyda został już zaznaczony w scenie z Panią Grubach, gdy ta mówi o konieczności dbania o czystość domu, mając na myśli prowadzenie się Panny Būrstner, Franz K. odkrzykuje jej: „to najpierw proszę wyrzucić mnie!”.) Przebitkami na rzeczywistość Krystian Lupa wypunktuje miejsca bliskie, które z różnych powodów pożegnał – Kraków, Wrocław, Warszawę (o dwóch ostatnich później, może zresztą jest ich więcej).

Na proscenium opada ekran, na którym widzimy K.: wpada do kamienicy, szuka sądu, otwiera kolejne drzwi pod pozorem szukania hydraulika Lanca. Ileż to już razy w teatrze Krystiana Lupy zaglądaliśmy za takie drzwi i natykaliśmy się na ludzi złapanych w ich prywatności, ściana w ścianę diametralnie różne światy, jak w klatkach z osobliwościami. A za ekranem buduje się już sala sądowa: szepty („jak na Białorusi”), śmieszki, strzępy rozmów zaproszonej

publiczności. Ekran podnosi się, na widowni zapala się światło – jesteśmy na rozprawie, ten proces też nas dotyczy.

Sąd wygląda w oczach Franza K. zupełnie niepoważnie: brak *quorum*; organizowana publika, z którą Sędzia (Michał Opaliński) wymienia porozumiewawcze spojrzenia; niedorzeczne przesłuchanie; wyświechtany zeszyt z pornograficznym obrazkiem jako akta sprawy; Róża (Ewa Skibińska), żona woźnego, chodzące nienasycone pożądanie; Student (Maciej Charyton), którego przyciąga tu nie prawo, ale Róża; wreszcie cierpiętnik Woźny (Wojciech Ziemiański). To rozprężenie umacnia Franza w przekonaniu, że to wszystko amatorska prowizorka, oszustwo, wpada w oratorski ton, już nie w imieniu samego siebie, ale wszystkich oskarżonych. Mowa robi wrażenie na sądowej widowni, ale zagłuszy ją incydent (Student prawa gwałci Różę). Budzi się wewnętrzny sobowtór K. Wątek dezintegrującego pożądania został zbudowany. Franz rzuca jeszcze w stronę widowni: „Skurwysyny” i akt pierwszy się kończy.

5.

Akt drugi rozpoczyna się w tej samej sali, tylko że projektowanej przez kamerę: opustoszała przestrzeń, odgłos lejącej się wody (prysznic?), nakłada się na nią odbity obraz widowni – tak jakbyśmy mieli zastąpić organizowaną publiczność sądu. Pojawia się Róża, już na żywo. Franz niby przypadkowo się tu znalazł, nie wiedząc, że dziś nie będzie rozprawy. Wzajemne pożądanie służy wyobraźni, spełnia się w projekcji, na tylnej ścianie pojawia się nieporadny rysunek nagiej pary na kanapie, niezgrabnie próbującej zaspokoić żądzę. „Jaka bolesna erekcja” – szepcze K. Scenę przerywa pojawienie się Studenta, którego zadaniem jest zanieść Różę Sędziemu. Oszołomiony odkryciem tego związku K. jest bezradny, podobnie jak Woźny, który, jakby na pociechę, zaprasza Franza do obejrzenia kancelarii. K. czuje się jak w matni. W poczekalni następuje rozpoznanie oskarżonych: „wszyscy tu to są moi koledzy”. Aktorzy biorą krzesła i siadają w rzędzie na proscenium. Prawie wszyscy mają usta zaklejone czarną taśmą. W sposób dosadny reżyser przypomina, że mamy przed sobą protestujących aktorów Teatru Polskiego we Wrocławiu, zespół, który na naszych oczach jest zabijany. Drugi Franz K. siedzi z opuszczoną głową, nie wiemy, czy ma za zaklejone usta. Opada ekran z przodu sceny, tę samą grupę widzimy na łące w jasny dzień, w tle mającą zabudowania. Ludzie stoją rzędem w prywatnych już strojach, niekompletnych, jakby ktoś gwałtem ich tam wyciągnął – z offu pada ogłuszająca seria z karabinu maszynowego: rozstrzelanie.

Franz K. (wciąż na projekcji) szuka wyjścia, miota się po długich korytarzach (przypominających zaplecze wrocławskiego teatru), ulegamy iluzji klaustrofobicznego urzędu, z szeregi drzwiszufladek niczym gigantyczna kartoteka, powtarza się numer 2292. Już na żywo, na tle ekranu-ściany, Franz K. napotyka dziewczynę, która chce mu pomóc. Rozlegające się dźwięki *Et incarnatus z Mszy h-moll* Johanna Sebastiana Bacha zdradzają, że dokona się tu przemiana,

coś nieodwracalnego. Ubiór dziewczyny i przywołanego do pomocy mężczyzny (białe szpitalne koszule na gołym ciele) czyni z nich pacjentów i jednocześnie pielęgniarzy lazaretu, w którym proponują schronienie K. Z góry zjeżdża na linie kamerka, robią mu zdjęcie i wyprowadzają. Franz poddał się im także cielesnie, trzymają go za kołnierz, tak jakby już nie miał władzy nad członkami i kregostupem. Zanim jednak zobaczymy Franza w lazarecie, na ekranie Andrzej Kłak wychodzi na balkon Pałacu Kultury i Nauki, patrzy w stronę Ściany Wschodniej, w przestrzeń, w której 19 października 2017 roku (w czasie prób *Procesu* prowadzonych w Studio) Piotr Szczesny dokonał samospalenia w proteście przeciwko rządowi PiS.

Za ekranem buduje się kolejny już świat – dziwny lazaret wpisany w znaną przestrzeń sądu. Do końca aktu drugiego, wypełnionego apokryfami Lupy, wszystko będzie się rozgrywać w tym scenograficznym nawiasie. Na czterech łóżkach, tworzących jeden barłóg, gnieźdzą się mężczyźni spętani pożądaniem do Róży: Woźny (przywiązany do łóżka) i Sędzia (w całym majestacie, przywdział nawet perukę) obserwują rozneglizowanych Różę i Studenta – pierwszy dla perwersyjnego cierpienia, drugi dla równie perwersyjnego podglądania. Odprawiają rytualny seans orgii-przekroczenia, ale też przesłuchują K. Goły Franz jest opłatany długą linką i przywiązany do łóżka, przyciągany i odciągany „niewidzialną gumką” – jakby powiedział Witkacy. Perwersja przeplata się z troską o prawo: „Chcemy zmienić ten kraj... chcemy eliminować zło”. Z tyłu sceny, na podeście siedzi ten drugi K., w rozchlestonej koszuli i majtkach, obserwuje. Za nim, za transparentną ścianą dokonuje się biczowanie, pałowanie innych oskarżonych.

6.

„Dzisiaj epoki mijają w ciągu jednego dnia.” W lazarecie zmiana, pozostają tylko Franz K. i jego *alter ego* (z tyłu sceny), w odwiedzinach przychodzą zaś Max Brod (Adam Szczyszczaj), Felicia Bauer (Marta Zięba) i Greta Bloch (Małgorzata Gorol). Kobiety, choć różne, upodobnione są w typie, zapewne ulubionym przez K., ubraniem i fryzurami (Greta w tym celu zakłada perukę). Powtarza się schemat z życia Kafki – on bierny, oni nadaktywni w stosunku do jego potrzeb. Wszystko dzieje się w realnym czasie parzenia i picia herbaty, słuchania Arvo Pärt. Znowu zapala się światło na widowni. Przy oknie zaklejonym kartonem, bo „zaraz wybuchnie wojna”, grupa chowa się przed światem, ucieka w gadaninę. Brod zabiera się do lektury książki *Rok 2017* – „to taka futurystyka”, wyjaśnia. Ale spełniająca się: wyczytuje, że na placu Centralnym człowiek dokonał samospalenia. Czy to jeszcze literatura, czy już rzeczywistość? Światło zapala się na widowni. Co z tą wiadomością ma zrobić każdy z nas? Co ma zrobić artysta, żeby nie zostać na samotnej wyspie, nie odgradzić się od rzeczywistości skupieniem na tworzeniu, nie zbudować granicy absurdu? Franz opowiada sen, w którym wpada do muzeum, widzi performerę, instalacje... Czy w roku, w którym człowiek w geście protestu podpala się, wystarczy empatia? (Przypominając się słowa księdza Józefa Tischnera na pogrzebie Witkacego:

„to był dzień – 17 września 1939 – w którym umierano na rozpacz”). Felicia szuka właściwej formy dla siebie, robi *show* z przymierzaniem sukienek. Wszyscy ulegają jej szalowi. Tylko K. przypatruje im się obojętnie, siedząc na łóżku niczym świętek. Wciągają go w tę grę, na gołe ciało naciągają czarną sukienkę (jak na pogrzeb), robią sobie z nim zdjęcia komórkami, zaciągają do kamery, która stoi w centrum pierwszego rzędu i niemal rozrywając usta i wyrywając język, zmuszają, by wypowiedział... cokolwiek. (Czy to nie jest sytuacja reżysera tego spektaklu?) To nie koniec opresji, ciągną go do barierki, przy której zeznawał w sądzie, wieszają na niej bezwładne ciało. Żądają odzewu. Franz K. rozbiera się i nagi kładzie na metalowej kracie łóżka, przykrywa materacem. Chowa się do nory. Felicia mówi z lekką drwiną w głosie: „Jezus Chrystus Król Żydowski”. Wszyscy rozbierają się do naga i kładą spać, Franz prosi o przełączenie kamery na tryb noktowizyjny. Światło na sali gaśnie. Kamera kieruje się na drugiego Franza K., znajduje go na widowni jako widmowy znak. To jest ta pozycja, którą ma artysta wśród ludzi: niemal niewidoczny, a widzi więcej? Ale czy zapobiega? Przyjaciele wyrzucają Franzowi K., że nie uratował swych sióstr przed Holocaustem. Marcin Pempuś schodzi z widowni, rozbiera się i wchodzi do łóżka. Będą razem pisać list do ludzkości. We śnie.

Drugi akt, luka w rękopisie *Procesu*, zasysa wątki z biografii Franza Kafki, zdarzenia z życia reżysera, myśli z okresu pracy nad spektaklem (rozpoznajemy je, czytając dziennik w programie), polską rzeczywistość. Wątki autotematyczne (choćby: „Co za idiota robi tak długie przedstawienia...!” czy ciągnący się od Jeleniej Góry nurt przedstawień budowanych na sytuacji w mniej lub bardziej artystowskiej komunii) i metateatralne wyraźne w całym przedstawieniu splatają się w tej długiej sekwencji w doświadczenie pracy nad *Procesem*, stawiając przed twórcami być może podobne pytania do tych, które nie pozwoliły Kafce domknąć powieści. Magmowatość kody aktu drugiego, spuentowana wezwaniem: „Zróbmy coś”, ciąży na akcie trzecim. Choć sprawy w swe ręce bierze energiczna Ciotka, i jej ten świat wymyka się spod kontroli.

7.

W akcie trzecim rozpoznajemy scenerię z pierwszego. Do Franza próbuje się dostać Ciotka Albertyna (Halina Rasiakówna); dowiedziała się o procesie, chce mu pomóc, ale też uchronić rodzinę przed zniesławieniem. Jego smak już ciągnie się za nią. W drodze ktoś napluł jej w twarz i krzyknął: „Ty żydowska suko!”. Albertyna oglądając się w lusterku (projekcja) widzi swoje, ale obce odbicie. (Podobnie jest w scenie, gdy dobija się do drzwi mecenasu i zbliża twarz do wizjera.) Tak ją widzą inni?

Włamuje się do pokoju Franza. Na ekranie nora, w której K. leży goły w łóżku pod materacem, przechodzi przemianę niczym Gregor Samsa. Ciotka wydobywa go, zmusza do obrony. Franz po raz pierwszy zamyka swój pokój na klucz. Przed innymi, ale może dyskretnie żegna się z domem jak człowiek, który podejmuje decyzję i przeczuwa, że nigdy nie wróci,

klamka zapada. Idzie z Ciotką do jej znajomego, Mecenasa Masali (Piotr Skiba). Jadą taksówką, to podróż przez miasto, kraj i w głąb ich relacji. Mijają na ulicach grupy protestujących, głównie młodych, z transparentami „no future”, „the end is near”, ale tłum jest milczący. Samochód musi się czymś wyróżniać, bo demonstranci oglądają się za nimi. Ciotka gładzi wyciągniętą z torebki starą fotografię rodzinną, na odwrocie dedykacja napisana dziecięcą ręką – być może przez Franza. Opowiada sen, w którym na wesele jest zaproszona cała wieś oprócz niej, nie dziwi jej to, choć na zabawę szykuje się nawet dziadek. We śnie dziadek podlega dziwnej przemianie, w której przypomina Franza, kurczy się niczym bohater Brunona Schulza. Ulica zmienia się w trakcie tej opowieści w plener: wiejski, małomiasteczkowy świat polskiej prowincji, widok na wysoki ceglany komin, łąki, stodoły – tam dokonywała się Zagłada. Dojeżdżając do celu, trafiamy do pałacu, w którego przestronnym, ale zatęchłym wnętrzu, w centrum (jak na tronie), znajduje się łożo z chorym, pleśniejącym adwokatem. Wygląda to beznadziejnie, z sufitu sterczy noga – ilustracja porównania opisującego sytuację w prokuraturze: brud przeżarł tam wszystko, nadepniesz na płamę w podłodze, a noga ci wpadnie do pomieszczenia poniżej. Mające biurko, przy którym można załatwić sprawę, oddala się od K. To tylko zewnętrzny obraz mechanizmów funkcjonowania wymiaru sprawiedliwości, wewnętrzny uświadamia Franzowi adwokat w serii natchnionych mów o naturze sądu, podczas których... K. wplątuje się w kolejny romans. Opiekująca się Mecenasem Lena obiecuje mu pomoc w procesie. To kolejna pułapka, z której K. ratuje się ucieczką. Trafia na sądowego Malarza (Mikołaj Jodliński), który uświadamia mu kolejne cechy sądu. Częstym zwyczajem reżysera, póki malarza zostaje wyabstrahowany z przestrzeni scenicznej i podsunięty widzom pod nos jak swego rodzaju mansjon. Klatka razi czerwienią, na ścianach hasła jak na ulicznej demonstracji, *entourage* lat New Age, Malarz ucharakteryzowany na hipisa, chrystusika (przypominają się zdjęcia Krystiana Lupy z tych lat czy Jerzego Grotowskiego po powrocie z Indii). W tle aria z *Normy* Vincenzo Belliniego w wykonaniu Marii Callas i „pejzaże niemożliwe”...

Wędrówka K. coraz bardziej przypomina stacje drogi krzyżowej. Franz znów ucieka przez labirynt korytarzy, z nagiego ciała zdają się odpadać płaty skóry (projekcja). Już na żywo, napotyka Blockbauma (Dariusz Maj), ale doświadczenie kupca tylko utwierdza go w postanowieniu niewchodzenia w żadne układy z systemem. Trafia do katedry, tuszując przed Kapelanem (Andrzej Szeremeta) poszukiwanie pomocy spotkaniem z cudzoziemskim kontrahentem. Słyszysz za sobą wezwanie: „Józefie K.!” To głos więziennego Kapelana. Odwraca się, Franz Kafka rozpoznaje w sobie swojego bohatera, Józefa K. Franz K. po raz ostatni widzi i słyszy swój głos wewnętrzny (leżą w jednym łóżku pośrodku katedry jak na ołtarzu), który przekonuje go, że nie wszystko jest jeszcze stracone, że może czuć się wolnym i po prostu pójść sobie, byle tylko nie obejrzał się na kolejne wezwanie Kapłana. Pada: „Ty jesteś Józef K.” i odpowiedź: „Tak. Franz K.”. Tak kończy

się ucieczka schizofrenika. Ostatnia długa rozmowa, w której Kapelan przytaczając przypowieść o odźwiernym i człowieku, przychodzącym do Prawa, uświadamia mu mechanizm nieuchronnego końca, kiedy nie liczą się fakty i sprawiedliwość, a raz uruchomiony system zwycięża. Strażnicy doprowadzają Franza K. do proscenium, katedra zapełnia się ludźmi, ktoś rzuca: „Wiecie, co jest dalej”.

8.

Fizycznie wyczerpana publiczność czuje dojmująco uwięzienie w *Procesie*. Lupa nie po raz pierwszy wpisuje nasze zmęczenie w spektakl, rozumie teatr jako doświadczenie. Całość z pewnością jeszcze szwankuje, gubi rytm. Fenomenalna inscenizacja, w dużej mierze zbudowana niezwykle misternymi światłami i projekcjami (doskonałe wideo Bartosza Nalazka i współpraca z Lupą przy reżyserii światła) oraz bogatą muzyką Bogumiła Misali, zgrzyta. Zwłaszcza w akcie trzecim, ale może tylko tak nam się wydaje z powodu zmęczenia? W każdym razie napięcie siada w rozmowach z Blockbaumentem i Kapłanem. Bardzo szkoda. Nie zmienia to postaci rzeczy, że mamy do czynienia z bardzo ważną wypowiedzią artysty, który po raz kolejny swe doświadczenie zawiesza na kołku, myśli teatrem o świecie i jednocześnie oddaje się poszukiwaniu formy. To nie jest *Wycinka*, błyskotka, która podoba się wszystkim (lub prawie wszystkim). Mając taki warsztat, tekst i aktorów, można by reproduковать podobne hity i pławić się w spokoju spełnionego artysty. Ale to nie Lupa, który szarpie siebie i innych, dręczy, męczy, wciąż zadając podstawowe pytania: kim ja jestem, co to znaczy być artystą, kim są ludzie wokół, w jakiej sytuacji się znajduję wobec rzeczywistości? Masochistycznie rewiduje swój dorobek, ale chce tym powiedzieć coś ważnego o naszym wspólnym świecie. Niewiele optymizmu w doświadczeniu buntownika K., wykluczonego przez system. Akt ofiarny „person” w teatrze Lupy z czasów takich bohaterów jak Nietzsche, Warhol, Monroe, Weil miał inny wymiar, bliższy egzystencji, niż ofiara Franza Kafki i jego bohatera, która dokonuje się wobec aktu ciałopalnego Piotra Szczęsnego. Czy Lupa, wyzwolony modernista, potyka się o odrzucony paradygmat romantyczny? Psucie demokracji w Polsce, zawłaszczanie sfery symbolicznej przez prawicę wyzwała postawy reakcyjne. Poczucie bycia częścią zbiorowości, odpowiedzialności jednostki za nią, pytania tożsamościowe domagają się reinterpretacji.

Jak zwykle u Lupy, dużo dobrych ról, ale to, co w skupieniu, w pokorze robi Andrzej Kłak, niemal nie schodząc ze sceny, jest galernictwem wyobraźni, opłaconym kreacją poruszającą – do szpiku kości. To debiut tego aktora w teatrze Lupy. ■

¹ Wszystkie cytaty z egzemplarza reżyserskiego *Franz Kafka – Proces*, udostępnionego dzięki uprzejmości reżysera i Nowego Teatru, oraz zasłyszane ze sceny i zanotowane.