

**Piotr Gruszczyński**

Czarny futurizm

[www.polishtheatrejournal.com](http://www.polishtheatrejournal.com)

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

Piotr Gruszczyński

## Czarny futuryzm

Paradoks teatru Krystiana Lupy polega na tym, że mimo jego coraz większego, wręcz obywatelskiego zaangażowania i potrzeby komentowania spraw publicznych, artyście wciąż zarzuca się brak troski o dobro wspólne i unikanie komentowania rzeczywistości. A jeśli już zauważa się komentarz, to najczęściej w wywiadach, w bezpośrednich wypowiedziach do bieżących wydarzeń w naszym życiu politycznym i społecznym, a nie w pracach scenicznych. W teatrze Lupy komentarz polityczny staje się natychmiast niewystarczający, bo przecież od artysty takiego formatu oczekujemy poradnictwa, jak żyć i co robić. Odpowiedzi, nie pytań. To nieuzasadnione oczekiwanie wynika być może z rozleniwienia widowni i jej ideowej dezorientacji. Nieuzasadnione nie znaczy nieistniejące.

Z tego chyba powodu premiera *Procesu* Kafki zamieniła się w dziwaczny skandal. Była wieczorem rozczarowania, choć nie miała nim być; była oczekiwana, przewidywana, projektowana jako coś w rodzaju wieczoru obywatelskiej pobudki; spektaklu, po którym postawimy na sztorc kosy i ruszymy na ulicę. Tymczasem przedstawienie Lupy zaatakowało przede wszystkim widzów, ich bierność wobec przemocy władzy i obojętność co do radykalnego poświęcenia niektórych jednostek. Spektakl zdecydowanie wychodził poza to, co nazywamy terytorium uzgodnionym, czyli pozorną strefę buntu, która wytwarza się między przekonanymi do tej samej sprawy aktorami i widzami. Pozorność buntu wynika tu zwykle z wyższościowego mniemania, że my, oświeceni, prominentni użytkownicy kultury wiemy, jak powinien wyglądać świat, ale „oni” uniemożliwiają nam zrealizowanie idealistycznych czy po prostu słusznych założeń. Tak więc w dniu premiery *Procesu* w Nowym Teatrze, 15 listopada 2017 roku, zjawili się prominentni przedstawiciele elit opozycji w niewiadomym celu, bo, jak się szybko okazało, nie była nim chęć doświadczenia nowego spektaklu Lupy. Rozczarowanie pogłębił fakt, że spektakl, jak to często w wypadku tego reżysera się zdarza, był bardzo świeży, nie okrzepł jeszcze w rytmach i tempach, a jego długość okazała się przekraczać wytrzymałość wybranych. Prawie siedmiogodzinny wieczór skończył się więc zawodem, agresywnym wybuchem niechęci<sup>1</sup>. Dziś

1 Przy okazji warto wspomnieć opinię Krzysztofa Vargi – pisarza i dziennikarza „Gazety Wyborczej”, który w tym czasie podzielił się opinią, że spektakle trwające ponad półtorej godziny są oznaką „braku szacunku dla widza”. Pokazuje to, jak bardzo skorodowana jest wrażliwość odbiorców kultury, którzy stali się niecierpliwymi konsumentami. Lupa atakuje ich w spektaklu, nazywając wielbicielami filmów, w których płonące samochody spadają do przepaści.

nadal grane przedstawienie, które pokazywane jest na najważniejszych festiwalach europejskich, trwa około czterech i pół godziny. Zaczniemy jednak od przegód, jakie miał *Proces* Krystiana Lupy. Warto je poznać, by zrozumieć też sytuację artystów niepokornych w państwie rządzone przez prawicowe konserwatywne władze: skupione na dyskursie patriotycznym i przywracaniu historycznej chwały Polsce, zdeklarowane przeciwko sztuce krytycznej i wszelkim jej przejawom. Warto zresztą zauważyć, że rosnące poparcie dla tychże władz jest dobitnym dowodem na nieskuteczność tego typu działań. Konserwatywny elektorat, rzecz jasna, nie chodzi do teatru na spektakle Lupy, Frljića czy innych zaangażowanych w debatę reżyserów, ale informacje o spektaklach obrażających na przykład uczucia religijne, docierają do niego z medialnej propagandy, budząc reakcję przeciwną do zamierzonej. Ci ludzie utwierdzają się w swoich stanowiskach, nie dopuszczają do rewizji własnych poglądów, ale przejmując rozumowanie właściwe dla oblężonej twierdzy, tym bardziej stają się niechętni działaniom artystycznym, ponieważ to właśnie w progresywnych muzeach, galeriach i teatrach „biją naszych”. W ten sposób wyjście poza tak zwane terytorium uzgodnione nie jest w ogóle możliwe. Większość komunikatów krytycznych trafia do już przekonanych. W przypadku *Procesu* Lupy było inaczej.

Pierwotnie spektakl miał powstać w Teatrze Polskim we Wrocławiu. Ta scena (jedna z najważniejszych w Polsce) miała za sobą dwudziestoletni okres współpracy z Lupa, który po odejściu z Narodowego Starego Teatru za dyrekcji Jana Klaty coraz częściej we Wrocławiu lokował swoje pomysły na kolejne realizacje. Miał tutaj też wielu „aktorów-fetyszy”, z którymi wielokrotnie współpracował. Próby rozpoczęły się 10 marca 2016 roku. Premierę planowano na jesień. Tymczasem od dawna narastały napięcia pomiędzy teatrem a władzami. Wieloletni dyrektor teatru Krzysztof Mieszkowski uzyskał mandat poselski z ramienia opozycyjnej partii Nowoczesna i w 2015 roku wszedł do parlamentu<sup>2</sup>. Mieszkowski wcześniej wielokrotnie zarzucał organizatorowi teatru, Urzędowi Marszałkowskiemu Dolnego Śląska jego niedofinansowanie i tłumienie możliwości rozwoju. W listopadzie 2015 roku teatr miał dać premierę młodej reżyserki, Eweliny Marciniak *Śmierć i dziewczyna*, opartą o teksty Elfriede Jelinek. Spektakl promowano, informując o udziale w nim czeskich aktorów porno. Świeżo mianowany minister kultury Piotr Gliński zagroził zastosowaniem cenzury prewencyjnej, czyli zablokowaniem premiery. To był pierwszy gest nowej władzy wobec kultury w Polsce, chybiony w doraźnej skuteczności, bo minister nie ma żadnych środków prawnych, by wyegzekwować takie decyzje, ale zarazem niezwykle skuteczny w wywoływaniu „efektu mrożącego” i mechanizmów autocenzury. Praca nad *Procesem* toczyła się równoległe z pracami dotyczącymi wyboru nowego dyrektora teatru. W ogłoszonym konkursie Mieszkowski nie wziął udziału, stanął do niego jednak inny kandydat popierany przez zespół, a w komisji konkursowej znalazł się między innymi Krystian Lupa. W sierpniu 2016 roku konkurs rozstrzygnięto, wybierając na dyrektora Cezarego Morawskiego, miernego aktora bez doświadczenia w prowadzeniu takiej instytucji, dodatkowo obciążonego

2 W tych samych wyborach wygrało prawicowe Prawo i Sprawiedliwość, zdobywając większość parlamentarną.

fatalnymi decyzjami finansowymi, które podejmował jako skarbnik Związku Artystów Scen Polskich, generując wielomilionowe straty. Lupa odmówił podpisania protokołu wyboru i następnego dnia oznajmił, że zawiesza prace nad *Procesem*. Cezary Morawski przez trzy kolejne sezony doprowadził wrocławską scenę do całkowitego upadku, wytoczył też proces sądowy Krystianowi Lupie, żądając zwrotu środków zainwestowanych w produkcję, a nawet zwrotu nieotrzymanych (sic!) dotacji. Wreszcie został zwolniony, pozostawił teatr w długach, bez zespołu, bez repertuaru. *Proces* przez kilka miesięcy wydawał się przedsięwzięciem bezpowrotnie straconym.

Trzeba tutaj dodać, że Lupa nie tylko jest Mistrzem w polskim teatrze, jego wielkim guru i wychowawcą wielu pokoleń młodszych twórców, ale także reżyserem pracującym w długich cyklach, a co za tym idzie, realizującym niewiele premier. Jego spektakle pojawiają się mniej więcej raz na dwa lata. Biorąc pod uwagę tryb opresji, w jakim doszło do zerwania pracy nad *Procesem*, a także potencjał, jaki niósł ze sobą wybrany przez Lupę tekst, strata była niepowetowana. We Wrocławiu zaczął działać kolektyw stworzony przez bezdomnych artystów z Teatru Polskiego pod nazwą Teatr Polski w Podziemiu. Ale przejęcie przez niego tak wielkiej, kosztownej i skomplikowanej produkcji było zupełnie niemożliwe. Powoli zrodził się pomysł, by *Proces* do końca doprowadziły wspólnymi siłami cztery teatry warszawskie przy finansowym wsparciu Miasta Stołecznego Warszawy. Rozpoczęły się przygotowania polegające na zbieraniu środków u zagranicznych koproducentów i znalezieniu mocy produkcyjnych. Lupa od początku wznowienia prac nad *Procesem* deklarował, że chce kontynuować pracę z aktorami z pierwotnej obsady. W końcu udało się dopiąć cały proces przygotowawczy, a 23 sierpnia 2017 roku zostały wznowione próby. Premiera odbyła się 15 listopada 2017 roku.

To krótkie przypomnienie niecodziennych losów spektaklu pozwala też łatwo wyobrazić sobie skalę oczekiwań wobec premiery. Zanim się wydarzyła, już była wydarzeniem. Zanim widzowie dowiedzieli się, co zawiera, już zaprojektowali ten spektakl jako swoiste wydarzenie paramilitarne, które pozwoli wzmocnić opozycję w walce z pravicowymi władzami. Tymczasem Krystian Lupa nie popełnił błędu mówienia do przekonanych. Swoim spektaklem zaatakował nie tylko system polityczny w Polsce, ale także, a może przede wszystkim opozycję, którą reprezentowała widownia. Spektakl stał się przykrą wypowiedzią na temat bezradności, braku wspólnotowego myślenia. Co więcej, pod dyskusję poddano także siłę krytyczną sztuki i jej zdolność do zmieniania świata. Do tej pory niekwestionowanym pryncypium czy nawet dogmatem dla Lupy była wiara w działanie mechanizmów sztuki interweniującej w tkankę społeczną poprzez pracę nad duchowością.

Co jest winą Franza K.? To chyba największe pytanie, jakie stawia przed nami Kafka i za którym musi podążać każdy z adaptatorów *Procesu*. To jedno pytanie od razu prowokuje też drugie: co znaczy „adaptacja” tekstu Kafki na potrzeby sceny? Jak wejść w ukrytą strukturę narracji, która mami zdarzeniami realistycznymi, czy wręcz rodzajowymi, ale nie dopuszcza do podziemnego nurtu? I jak przekonać się, czy ten nurt w ogóle istnieje, czy nie jest tylko interpretacyjnym urojeniem, chciejstwem? Dokonywane przez Lupę adaptacje powieści, nawet znacznie bardziej obszernych niż ta Kafki, zawsze cechowała

nieomyślność w wyborze fragmentów połączona ze swoistym „rozpauzowaniem” tekstu, w którego szczeliny wciekają nieoczywistości wywiedzione z kondycji aktora spotykającego postać. W wypadku *Procesu*, który jest lekturą szkolną, zaczytaną na śmierć i zabita przez interpretacje oraz domniemanie profetyzmu Kafki przewidującego holocaust, trzeba pokonać i rozbić jeszcze skorupę fałszywych wyobrażeń i klisz. A więc nie ma co podążać za zdarzeniami Kafki. Od razu trzeba zaznaczyć jak najmocniej swoją autorską obecność w tekście, osiąść go, by zdobyć przy jego pomocy własną prawdę. Pierwszym bardzo mocnym gestem Lupa, chociaż wywiedzionym z kafkowskiego świata jest zdublowanie głównego bohatera i zatarcie jego tożsamości. Dwaj aktorzy: Andrzej Kłak i Marcin Pempuś grają wymiennie dwie postacie: Józefa K. i Franza K. W programie do spektaklu w spisie osób mamy po prostu dwóch Franzów K. I rzeczywiście Józef szybko znika, jest nazywany Franzem. Zamiana aktorów podczas kolejnych przedstawień dodatkowo powiększa konfuzję: kim jest ten ktoś grający głównego bohatera *Procesu*? Postacią z książki? Autorem wypromieniowanym w świetliste alter ego pojawiające się na scenie w bieli? Czy też wspólną energią aktorską wygenerowaną przez dwóch aktorów obsadzonych w lustrzanej parze: postać literacka i jej autor?

To zdublowanie i uczynienie bohatera autorem – Franzem K., a nie Józefem K. – daje ogromne interpretacyjne zyski. Dzięki temu spektakl szybko zaczyna wyciekać z zadań nałożonych na teatr przez literaturę. Staje się autonomicznym dochodzeniem w kwestii winy. I to winy nie tylko bohatera powieści, ale także jej autora, któremu postaci z książki i postaci z biografii Kafki wytaczają proces. Poszukiwaniem winy objęci są także aktorzy, którzy nie starają się nawet ukrywać dwoistości swoich scenicznych bytów.

Lupa:

Kafka mówi, każdy jest winny, nie ma niewinnych ludzi, niewinnych ludzi wymyśliło prawo, wszyscy są skażeni i skazani na kłamstwo wobec litery prawa, niewinność jest czystym urojeniem. To są przedziwne drogi, gdzie nasz bohater i autor jest jednocześnie głęboko tajemniczym egzemplarzem choroby człowieczeństwa, jej nosicielem i jej wyrazicielem w akcie twórczym. (...) Utożsamiamy się z bohaterem, to jest przedziwne, idąc jakimś dziwnym zespoleniem się z jego lękiem i instynktem samozachowawczym, który jest zwierzęco wciągający. Bierzymy udział w tej powieści jak we śnie, w którym doznajemy prześladowania, ale ten bohater nie jest sympatyczny ani zrozumiały. On jest chorobliwie egotyczny, nie robi rachunku sumienia, jest dziwnie zakłamanym człowiekiem, który idzie tylko tropem swojego rachunku, zostaje wciągnięty w maszynę kłamstwa<sup>3</sup>.

Mamy więc bohatera, który próbuje nam się wymknąć, oszukać nawet samego siebie. Ale przecież od razu na początku zostanie zatrzymany. W spektaklu zatrzymanie ma rys groteskowy, naprowadza na informację biograficzną, że kiedy Kafka czytał fragmenty swojej powieści przyjacielom, strasznie się śmiał. W spektaklu także sytuacja jest groteskowa. Ludzie, którzy przyszli zatrzymać Franza, zjedli jego śniadanie. Są

3 Krystian Lupa, *Zatrzymani: my*, rozmawiał Piotr Gruszczyński, „Proces. Lupa/Kafka”, program do spektaklu, Nowy Teatr, Warszawa 2017, s. 143–144.

nieprzyjemni, ale w sposób ujawniający śmieszność bohatera. Codzienna krzątająca Pani Grubach kontrastuje z niepokojem ulicy, który słyszymy zza okien. Tam też dokonuje się jakaś przemoc. Ktoś kogoś chce pobić, zniewolić, zmusić do czegoś. To zresztą najbardziej niepokojący rodzaj przemocy w tym spektaklu: niejasny, nienazwany, rozlany i podskórny. Znamy to z polskiej rzeczywistości, w której znowu przemoc przenika głęboko w społeczne tkanki - bo może, bo istnieje na nią coraz większe przyzwolenie. To tu zaczyna się zło. Na pozór nie dotyczy ono Franza. Jego zatrzymanie jest przecież z innego porządku, przychodzi z niewiadomego kierunku, nie ma jasnego powodu. Ale skoro jest zatrzymanie, to przecież musi być jakaś wina. A właśnie! Kiedy przyjdą was zatrzymać, poczujecie się winni, nawet jeśli dzień wcześniej kładliście się spać spokojni. Przychodzą rano. U Kafki i w dzisiejszej Polsce. Około szóstej. Nawet jeśli wykroczenie było wątpliwe (na przykład kolportaż podobizny Matki Boskiej Częstochowskiej w tęczowej aureoli<sup>4</sup>), zatrzymanie będzie na miarę podejrzenia o ludobójstwo.

Więc udało się, od razu Franz wpłatał się w temat winy i w zastawione na niego sidła. Pytanie, przez kogo? Tu Lupa od razu podsuwa odpowiedź właściwą dla jego teatru i sposobu myślenia: przez pisarza, autora, Franza Kafkę, artystę. Stąd obecność sobowtóra bohatera na scenie staje się od razu jasna i uzasadniona. Wina jest przede wszystkim problemem artysty, wynika z jego odpowiedzialności za adresatów jego sztuki. Temat artysty jest podstawowy dla teatru Krystiana Lupa, nic więc dziwnego, że powraca w *Procesie*, w którym mamy przypuszczenie winy, a więc i oskarżenie. W dzienniku spektaklu Lupa notuje:

Elita awangardy nie uratowała świata, udział w galopującym procesie progresu wytwarza elitę, dla której partycypacja w tym pościgu staje się racją bytu. Czy ten rozwój artystycznych motywów jest równoległy, czy raczej był równoległy z przemianami naszego człowieczeństwa? Czy elita kulturowa, (artystyczna, twórcza) jest w stanie nawiązać do ciemnego i tajemniczego stanu, w jakim dziś znajduje się społeczeństwo? Stan upadku w infantylizm, w którym to kolebanie sztuki trwa tak długo, jak długo z własnej albo z nie własnej woli konfrontuje się z nią, dopuszczam ją w latach rozwojowych, dzieciennych, w latach kształcenia. Udział sztuki jest rozmyty przez obecny świat wirtualnego ludzizmu., który utrzymuje nasze głębokie dzieciństwo, do którego staczamy się w swoich zabawach mitycznymi klockami i gadżetami. Do tej pory związek kultury, sztuki z potrzebami ludycznymi był związany ze standardami naszych grupowych relacji, sztuka była procesem mobilizującym rozwój duchowy jako najpoważniejszy i najgłębszy proces samokreacji jednostki i jej intuicji, i potrzeb metafizycznych. [...] Ludzkość na skutek słabości myślowej – duchowej – zapada się w bezrozumną czeluść wojny. [...] Nie umiem w tej chwili wsłuchiwać się w intuicje SZTUKI PRZYSZŁOŚCI. Nie chcę. Trzeba wrócić tam, gdzie wróciła rzeczywistość – w tym momencie ten nadmiernie pospieszny, chuderlawy pęd duchowego projektu staje się nieaktualny<sup>5</sup>.

4 Zob. Robert Kowalski, *Policja zatrzymała Elżbietę Podlesną za Matkę Boską z Tęczową Aureolą*. Brudziński: «Bo sprofanowała», „Oko.press”, 6 maja 2019, <https://oko.press/podlesna-zatrzymana-matka-teczowa/>, dostęp: 12 czerwca 2019.

5 Krystian Lupa, *Dziennik procesu*, „Proces. Lupa/Kafka”, dz. cyt., s. 42.



Oskarżony staje się więc autor, ale także publiczność, która pogrzywszy się w zdzieciniałym bełkocie nie jest w stanie generować już zapotrzebowania na sztukę wysoką. Jeszcze jeden cytat, tym razem ze scenariusza:

Boję się i mam złe przeczucia... Nastaje straszny świat, świat ludzi oglądających filmy akcji, nieustającą strzelaninę, samochody spadające w przepaści i stające natychmiast w ogniu, ludzi ginących tysiącami... Potem siadają za swoimi biurkami i osadzają ludzi<sup>6</sup>...

Tu możemy zacząć rozumieć rozczarowanie premierowej publiczności i poważne podejście do spektaklu widzów w Europie, którą *Proces* objeżdża na zaproszenie największych festiwali. Sądzę, że w Warszawie spodziewaliśmy się podejścia martyrologicznego, pełnego empatii wobec wspólnoty reprezentującej lewicowe wartości, protestującej przeciw poczynaniom ultrakonserwatywnych władz. Tymczasem znaleźliśmy się wśród oskarżonych. Jesteśmy winni wielu zaniechań, które umożliwiły przejście władzy przez prawicę. Za dużo oglądamy filmów z samochodami spadającymi w przepaść. Zbyt oddaliliśmy się od siebie. Nie wiemy, wśród jakich ludzi żyjemy. Nie chcemy się do tego przyznać. Jesteśmy jak Franz uprawiający podejrzane erotyczne eksperymenty, samotny, odizolowany w swoim pokoju, zawinięty w folię powodującą sufokację. W jakim celu? Tego się nie dowiemy.

Kluczowa dla tego spektaklu jest scena będąca wynikiem całonocnej improwizacji przeprowadzonej przez aktorów bez reżysera, w której sobowtór Franza utożsamiany przeze mnie z autorem, staje się oskarżonym przez kluczowe dla powieści postaci, które zresztą na ten czas wychodzą z ról „procesowych” i stają się osobami z najbliższego prywatnego otoczenia Kafki. Jest Felicja Bauer, Greta Bloch i Max Brod. Scena dopisana, zrywająca całkowicie porządek narracyjny *Procesu*, dzieje się w dziwnej noclegowni, jest rodzajem koszmarne snu, w którym bohaterowie znaleźli się we właściwy dla snu, niepojęty sposób. Tu dojdzie do rozmów na temat nieudanych, niechcianych i niszczących relacji Franza (Kafki) z kobietami. Tutaj także Max Brod będzie czytał fragmenty bardzo dziwnej książki *Rok 2017*, opisującej w Orwellowskiej stylizacji polskie realia sprzed dwóch lat, które zresztą od tamtej pory stały się wyłącznie ostrzejsze i bardziej obciążające.

W końcu pada to zdanie: „Na Placu Centralnym spalił się człowiek. Nie wytrzymujemy...”. Lupa odnosi się tutaj do samospalenia Piotra Szczęsnego, który podpalił się pod warszawskim Pałacem Kultury 19 października 2017 roku, a więc krótko przed premierą spektaklu. Szczęsny spalił się w proteście przeciwko rządowi PiS. Zespół miał wtedy próbę w pobliskim Teatrze Studio znajdującym się w Pałacu Kultury. Dramatyczny gest zdesperowanego obywatela nie poruszył serc i sumień Polaków. Dziennikarka „Gazety Wyborczej” już tego samego dnia na Twitterze wykluczyła możliwość zakwalifikowania gestu Szczęsnego do kategorii politycznej, dając do zrozumienia, że było to zachowanie psychiatryczne – gest prywatny wynikający z depresji<sup>7</sup>. W polszczyźnie

6 Krystian Lupa, *Proces*, scenariusz do spektaklu, dzieło niepublikowane, 2017, strony nienumerowane.

7 Dominika Wielowieyska, wpis w serwisie Twitter, 19 października 2018, <https://twitter.com/DWielowieyska/status/921049925848326144>, dostęp: 12 czerwca 2019.

istnieje piękne określenie oznaczające bezskuteczność w walce: „krew w piach”. To właśnie się zdarzyło. Piotra Szczęsnego nie zatrzymano, on nie był winny, ale obarczył nas winą – tych, co na widowni i tych, co na scenie. To on nas zatrzymał. W *Roku 2017* bardzo dużo mówi się o dyktaturze małego człowieka, o nienasyconej pazerności i pysze władz, o bezwzględności w dążeniu do jedynego celu, jakim jest władza właśnie. Ale winni siedzą na widowni, to my pozwoliliśmy na to, co się stało. Ze sceny padają te zdania:

- Może tamto wcześniej to była bujda, ubzduraliśmy sobie, że to wszystko ma sens. Może tak było?
- Jak było, nie rozumiem...
- Był spokój, był bezruch, wierzyliśmy w swoje urojenia i nazywaliśmy to rzeczywistością. Nikt nam nie przeszkadzał...

Ta scena porusza też temat odpowiedzialności aktorów. Postacie mienia się w niej osobowościami i grą rozpiętą pomiędzy bohaterem powieści, postacią spektaklu, postacią z życia prywatnego Kafki i aktorem. To jeden z ulubionych i charakterystycznych zabiegów Lupy praktykowany jawnie od czasów *Factory 2*, w którym to spektaklu doszło do swoistego reenactmentu tego, co działo się w Warholowskim środowisku w Nowym Jorku. Użyłem słowa „swoistego”, ponieważ Lupie i jego aktorom nie chodziło o odegranie czy reprezentację życia *Factory*, ale o przełożenie tamtego doświadczenia na własne, krakowskie; na czystą możliwość czy potencję, którą tamta sytuacja mogła ofiarować współczesności, na dodatek umiejscowionej w zupełnie innej rzeczywistości geograficznej i mentalnej. Tożsamość osoby scenicznej pozostaje na zawsze rozmyta, balansując między prywatnością i materiałem teatralnym (bo już niekoniecznie literackim). Takie prowadzenie aktorów powoduje też mocniejszy adres w kierunku widowni, która cały czas niepokojnie śledzi proteuszowe przemiany, tracąc bezpieczne poczucie umowności. Tym bardziej dotkliwie w tej sytuacji brzmią prowadzone na marginesie wątków Kafkowskich rozważania o odpowiedzialności aktorów – o tym, czy i jak teatr może wpływać na świat, zmieniać go, czy ma realny potencjał polityczny, czy choćby krytyczny.

Aktorzy w tej scenie zbliżają się bardzo do pozycji i stanowiska widzów. Banalizując polityczność teatru jako medium, sprowadzając jego funkcję do narzędzia propagandy, manipulują uwagą i obecnością widzów, ukrywając niejako istotny polityczny potencjał. W zakończeniu sceny, a zarazem drugiej części pięciogodzinnego wieczoru, postanawiają napisać wspólnie list do ludzkości. To pomysł na miarę słabej i rozproszonej polskiej opozycji, na miarę słabnących obozów liberalno-demokratycznych w całej Europie: petycje, manifesty, odezwy, protesty. Ile tego powstało? Ile takich podpisaliśmy, mając z góry poczucie beznadziejności tego działania, jego całkowitej nieskuteczności. List do ludzkości wystosowany przez aktorów *Procesu* jest właśnie na miarę takich wzniosłych i pustych działań: „Nie zabijajcie się”.

Właściwie o kierunku spektaklu Lupy decydują przede wszystkim sceny dodane, teksty dopisane, niegdyś przez reżysera nazywane apokryfami. Najbardziej emblematyczną, nawiązującą wprost do sytuacji wolnej kultury w Polsce i Teatru Polskiego we Wrocławiu jest scena zwiedzania sądowych korytarzy. Franz oprowadzany jest przez woźnego sądowego.



Wędrownica mocno nieprzyjemna, wymuszona, ale z tym narzucającym się przyciąganiem przez to, co abiektalne, odbywa się głównie poza sceną, na której w rzędzie siedzą na krzesłach aktorzy z obsady spektaklu, jak „ukrzesłowieni” na obrazach Andrzeja Wróblewskiego. To sądowa poczekalnia. Są nieruchomi, mają usta zaklejone szeroką taśmą. Powtarzają w ten sposób gest z Teatru Polskiego we Wrocławiu, gdzie w dogrywanych po zmianie dyrekcji spektaklach, przed usunięciem ich z repertuaru, a aktorów z zespołu, ci wychodzili do ukłonów z zaklejonymi ustami. Franz patrzy na nich zdezorientowany i przerażony. To czekanie jest śmiertelne, bez końca, na nic, w rozpacz, całkowicie pozbawione podmiotowości. Silnie metaforyczny obraz przechodzi chwilę później w ogromną projekcję, pojawiającą się za aktorami. Widzimy na niej ich właśnie, ale stojących w rzędzie gdzieś w polu, w szarej jesiennej bezlistnej pogodzie. Za chwilę rozlegnie się seria z karabinu maszynowego, a wszyscy aktorzy w projekcji spazmatycznie upadną na ziemię. Rozstrzelani. Już wiemy, jakie wyroki wydaje ten sąd. Groteskowość powieści Kafki ulatnia się bezpowrotnie. Dlatego też nie dziwi konsekwencja zakończenia spektaklu. W powieści Józef K. ginie z rąk morderców, „jak pies”. W spektaklu wszyscy aktorzy zbierają się na scenie, która przy pomocy projekcji zamieniła się wcześniej w obszerną katedrę, tę z finału powieści. Wysłannicy sądu, którzy na początku zatrzymali Franza/Józefa, teraz w obecności niemych i nieporuszonych świadków, mają w sobie gotowość do zabicia. Kiedy napięcie staje się nie do wytrzymania, Lupa gwałtownie zrywa spektakl. Słyszymy ostatnie zdanie: „Wiecie, co jest dalej...”. Natychmiast gaśnie światło.

Krystian Lupa długo był uważany w Polsce za twórcę, który niechętnie wypowiada się na tematy społeczne i polityczne. Od czasu przejścia władzy przez siły pravicowe jego medialna obecność jako komentatora zmian uległa nasileniu. Zarówno w wywiadach, jak i tekstach – manifestach nie kryje swojej niechęci do antydemokratycznych i antywolnościowych praktyk. *Proces* przenosi te gesty w przestrzeń sceny. Co ciekawe, Lupa nie skorzystał tym razem z tekstu tak mu bliskiego Thomasa Bernhardta. Zamiast weredyka strzelającego ostrą amunicją do wszystkich, krytykującego świat mieszczańskich zasad prowadzących nieuchronnie do faszyzacji życia, sięgnął po tekst rozchwiany (zresztą niedokończony przez autora, ułożony przez Maxa Broda). Zainstalował się w jego mrocznej strukturze, rezygnując ze stwierdzeń łatwych, z ustaleń nienawistnych. To jest wypowiedź meandryczna, bo nie mogła być inna w obecnej sytuacji nie tylko w Polsce, ale w całej Europie, kiedy coraz bardziej tracimy rozeznanie w układzie sił i coraz bardziej czujemy się winni, oskarżeni, właściwie gotowi do zatrzymania. Nie ma już dla nas miejsca w Bernhardtowskim uszatym fotelu, z którego bezpiecznie możemy obserwować, komentować, a nawet ostrzeliwać świat. Jesteśmy wystawieni, jak w teatrze. Wróćmy do fazy lustra, bardziej w metaforze Lacanowskiej niż Szekspirowskiej. Osądźmy się sami.

### Bibliografia

- Kowalski, Robert, *Policja zatrzymała Elżbietę Podleśną za Matkę Boską z Tęczową Aureolą. Brudziński: «Bo sprofanowała»*, „Oko.press”, 6 maja 2019, <https://oko.press/podlesna-zatrzymana-matka-teczowa/>, dostęp: 12 czerwca 2019.
- Lupa, Krystian, *Dziennik procesu*, „Proces. Lupa/Kafka”, program do spektaklu, Nowy Teatr, Warszawa 2017.
- Lupa, Krystian, *Proces*, scenariusz do spektaklu, dzieło niepublikowane, 2017, strony nienumerowane.
- Lupa, Krystian, *Zatrzymani: my*, rozmawiał Piotr Gruszczyński, „Proces. Lupa/Kafka”, program do spektaklu, Nowy Teatr, Warszawa 2017.
- Wielowieyska, Dominika, wpis w serwisie Twitter, 19 października 2018, <https://twitter.com/DWielowieyska/status/921049925848326144>, dostęp: 12 czerwca 2019.

### ABSTRAKT

Piotr Gruszczyński  
**Czarny futurozizm**

Artykuł analizuje spektakl Krystiana Lupy *Proces* według Franza Kafki, pokazując jego złożone uwarunkowania polityczne i instytucjonalne. Autor stara się odpowiedzieć na pytanie, dlaczego polska publiczność zareagowała na spektakl z tak wielkim dystansem, manifestując swoje rozczarowanie i niechęć, podczas kiedy na świecie przedstawienie przyjmowane jest z powagą i zrozumieniem. Stawia tezę, że Lupa, bardzo silnie w ostatnich latach angażujący się debatę publiczną i krytykujący antydemokratyczne działania prawicowych władz w Polsce, w przedstawieniu decyduje się na trudną krytykę własnej liberalnej publiczności – nierozpoznającej miałości swoich postaw, bezradnej, zagubionej w dzisiejszym układzie sił, pozbawionej realnego myślenia wspólnotowego. Co więcej, pod dyskusję została także poddana siła krytyczna sztuki i jej zdolność do zmieniania świata. Do tej pory niekwestionowanym pryncypium twórczości Lupy była wiara w działanie mechanizmów sztuki interweniującej w tkankę społeczną poprzez pracę nad duchowością. *Proces* boleśnie weryfikuje tę postawę.

**Słowa kluczowe:** Krystian Lupa, polityczność, *Proces*, aktorstwo.