FRANZ KAFKA

AMERYKA

(„Amerika")

ADAPTACJA JEAN LOUIS BARRAULT
PRZEKŁAD JULIUSZ KYDRYŃSKI
SZTUKA W 2 CZĘŚCIACH

11 Kwiecień 1971
TEATR NOWY W ŁODZI
Duża scena

PROGRAM

SPIS TREŚCI

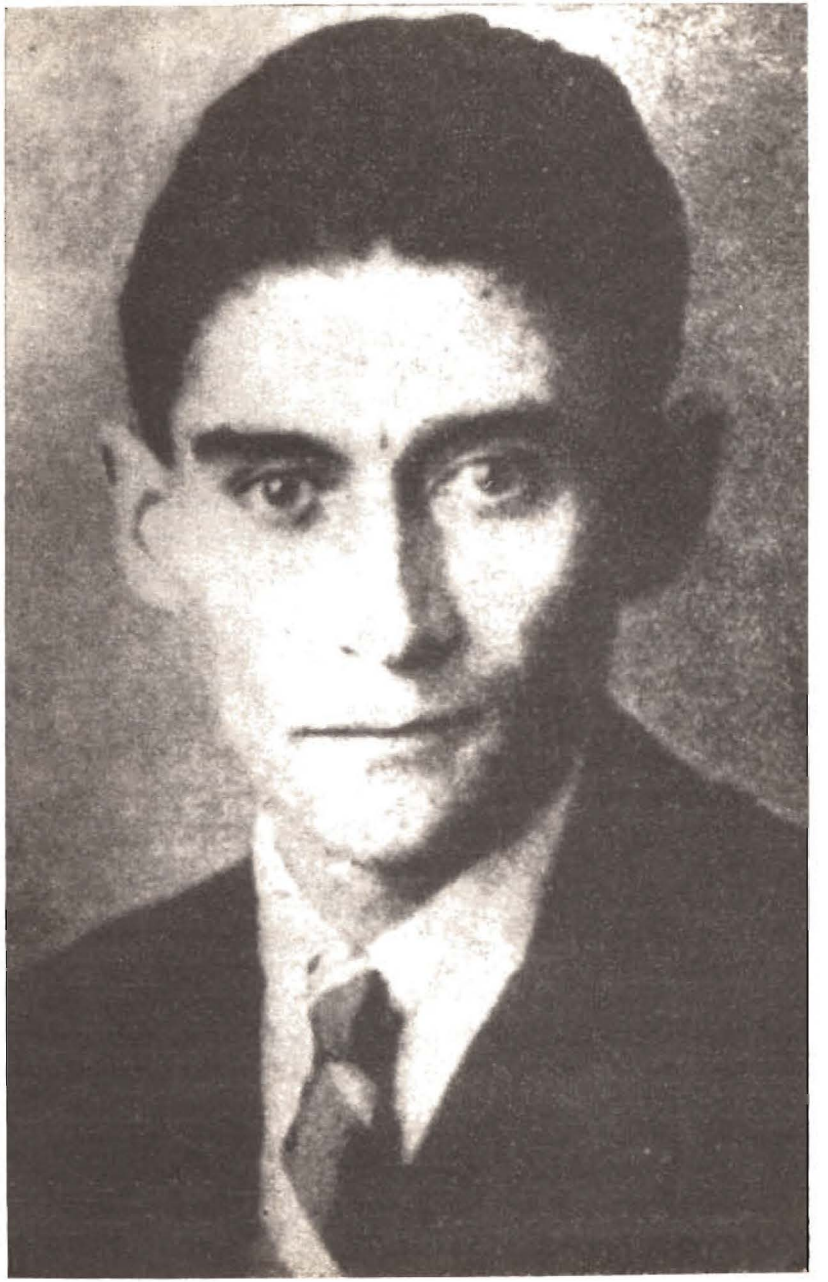
	Str.
Wizja artysty i rzeczywistość	2
Teatralność Kafki	12
Z „Rozważań o grzechu..."	16, 17
Fotoserwis i recenzje	26

Egzemplarz bezpłatny

Dyrektor teatru: JERZY ZEGALSKI

Zastępca Dyrektora: RYSZARD STEFAŃCZYK

Kierownik literacki: JAN SKOTNICKI



Franz Kafka
(1883—1924)

WIZJA ARTYSTY I RZECZYWISTOŚĆ

„Wąski balkon ciągnął się przed pokojem przez całą jego długość. Ale to, co w rodzinnym mieście Karola byłoby zapewne najwyższym punktem, z którego rozpościerał się widok, tu pozwalało zaledwie spoglądać na ulicę, która pomiędzy dwoma rzędami domów o kanciastych zarysach biegła prosto i dlatego jakby uciekała w dal, gdzie spośród oparów wynurzały się ogromne kształty katedry. I rano jak i wieczorem, i jak pośród sennych marzeń, trwał na tej ulicy wciąż rosnący ruch, który, widziany z góry, wyglądał jak mieszanina karykaturalnych postaci ludzkich i dachów pojazdów wszelkiego rodzaju, wylewająca się z wciąż nowych źródeł i łącząca się z sobą, ponad której unosiła się jeszcze nowa, pomnożona, dzika mieszanina hałasu, kurzu i zapachów, a całość ogarniało mnóstwo przedmiotów, odpływające i znów gorliwie przynoszone, i jawiło się oszołomionym oczom tak materialnie, jak gdyby ponad tą ulicą co chwila z całej siły rozbijano w kawałki pokrywającą wszystko szybę"

Ileż razy, patrząc z okien wysokich pięter na ulice amerykańskich miast, przypominałem sobie tę kafkowską wizję, ileż razy uderzała mnie jej zdumiewająca zgodność z obrazem, jaki właśnie miałem przed oczami. Ale największe zdumienie wzbudziło we mnie dopiero systematyczne i dokładne studiowanie tekstu *Ameryki* Kafki — podczas pracy nad przekładem tej książki — i równie systematyczne i dokładne porównywanie fantastycznego obrazu Stanów Zjednoczonych, stworzonego przez wielkiego pisarza, z rzeczywistym obrazem tego kraju, którego niemal każdy zakątek poznałem w ciągu z górą rocznego tam pobytu. Fakt, że obraz Ameryki kafkowskiej od obrazu Ameryki dzisiejszej dzieli różnica lat czterdziestu, wyostrza jedynie i uwydatnia pewne aspekty wizji Franza Kafki. Wizji, dotyczącej zresztą — co jest ogromnie ważne — nie tylko zagadnień kultury materialnej, zagadnień cywilizacji i techniki.

Swą wielką „powieść amerykańską" — której adaptację sceniczną dzisiaj oglądamy — Kafka zaczął pisać prawdopo-

dobnie wcześniej niż inne, znane nam utwory. Kiedy w r. 1913, trzydziestoletni podówczas urzędnik „Zakładu Ubezpieczeń od Wypadków dla Królestwa Czeskiego w Pradze", doktor praw, dał się poznać także jako literat, publikując pierwszy swój utwór, mianowicie krótkie opowiadanie pt. *Palacz*, publiczność czytająca niemal że nie zwróciła na nie uwagi. Nie wywołała też większego echa ogłoszona w trzy lata później *Przemiana*, bez specjalnego wrażenia przyjęto — wydanego po dalszych trzech latach — *Lekarza wiejskiego*. Sam autor tych osobliwych, do niczego niepodobnych opowiadań, drukował je zresztą bardzo niechętnie, prawie że pod przymusem przyjaciół, współczesnych mu pisarzy praskich, wśród których najbliżsi Kafce byli Franz Werfel i Max Brod.

Po jedenastu latach od chwili opublikowania *Palacza*, Franz Kafka umierał na gruźlicę w sanatorium w Kierling pod Wiedniem. Bibliografia jego liczyła wówczas nie wiele więcej od wyżej wymienionych — króciutkich przeważnie — utworów. Zresztą nawet tych książek (a raczej cieniutkich książeczek) umierający autor polecił w przyszłości nie wznawiać, wszystkie zaś utwory pozostałe w rękopisach, listy, notatki itp., których sam nie zdążył przed śmiercią spalić, nakazał zniszczyć przyjacielowi — właśnie Maxowi Brodowi.

Są to sprawy dzisiaj powszechnie znane, podobnie jak znana jest dramatyczna decyzja Broda, który postanowił nie spełnić ostatniej woli zmarłego, uratował i opublikował pozostałe po nim dzieła, tym samym dając, a raczej przywracając światu jednego z największych twórców literatury naszej epoki. Artystę, którego dzieło zdumiało i urzekło świat, którego pośmiertna sława osiągnęła zawrotne szczyty. Lecz przede wszystkim tego, o którym Werfel powiedział: *On jest Zwiastunem, jest wielkim Wybranym i tylko epoka i okoliczności skłoniły go do przelania swej zaświatowej wiedzy i swego niewysławionego doświadczenia w kształt poetyckich podobieństw*. Gdyż tak właśnie niektórzy nazywali owe niezwykłe utwory: „podobieństwa", lub „przypowieści", niekiedy też „rozważania" (Gleichnisse, Parabeln, Betrachtungen). A zatem widział w Kafce pisarza niejako z konieczności, na-

Kane — „Z okna mojego studia", 1932

prawdę zaś uważał go za proroka, za potencjalnego twórcę nowej religii, a w każdym razie za wielkiego moralistę, za pokornego, lecz nieugiętego zarazem głosiciela zasad bardzo surowej, niemal groźnej, lecz — w jego odczuciu i rozumieniu — jedynie możliwej do przyjęcia etyki. W emfatycznych słowach Werfla tkwi przysłowiowe ziarnko prawdy, tkwi ono zresztą w niezliczonych późniejszych próbach interpretacji dzieła Kafki, niezgłębionego przecież dotychczas, wciąż jednak — a może z upływem lat w coraz większym stopniu — niepokojącego współczesnych. Jedno jest pewne: twórczość Kafki to wielki sąd nad światem, ludzkością i — nad samym sobą. To współczująca zaduma nad losem nas wszystkich i rozpaczliwa próba wyjścia z jego tragicznego kręgu.

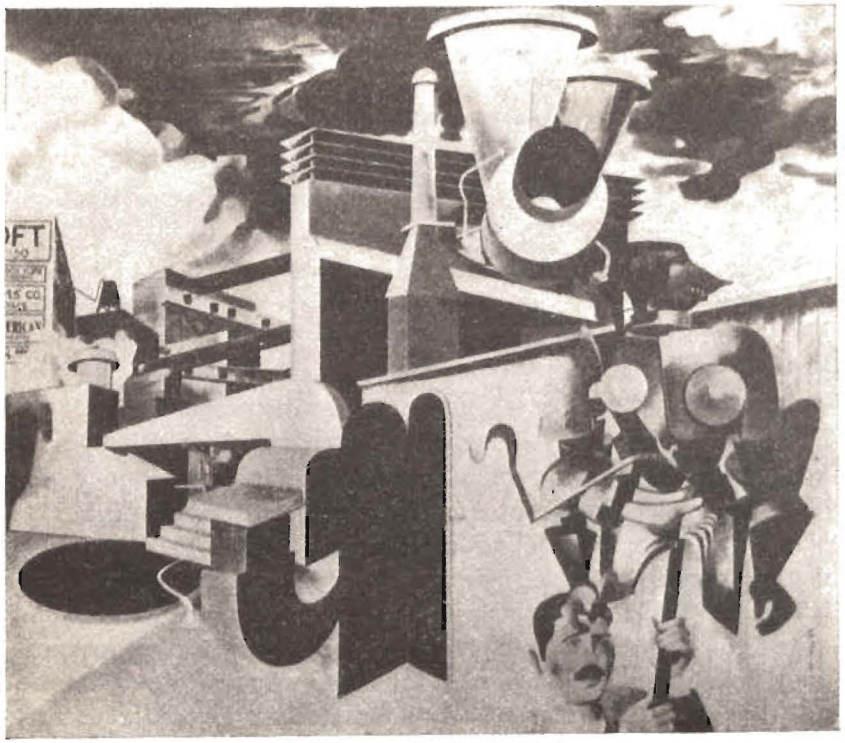
Jakkolwiek późniejsze wielkie dzieła Kafki: *Proces* i *Zamek* ukazały się — nie tylko u nas — wcześniej niż *Ameryka*, to przecież to ostatnio przez nas poznane ogniwo wielkiej „trylogii samotności" (wg określenia Broda) Kafka napisał najpierw. I sądzę, że może nie jest przypadkiem, iż młody pisarz ową daleką i nieznaną mu Amerykę uczynił terenem

akcji (osobliwej zresztą akcji, przypominającej raczej senne majaki, często o trochę niesamowitym posmaku, niż jakiś „normalny" ciąg rozwoju wypadków) swojej pierwszej książki. Późniejsze dzieła Kafki nie posiadają już określonego miejsca akcji, ani jej określonego czasu. Co prawda czas akcji i w *Ameryce* nie jest dokładnie oznaczony, mamy jednak wszelkie prawo przypuszczać, że rozgrywa się ona współcześnie, tzn. najpóźniej w latach dwudziestych. (Kafka zmarł w r. 1924, zaś *Palacz*, owo debiutanckie opowiadanie, które stało się później pierwszym rozdziałem *Ameryki*, ukazało się, jak już wiemy, w r. 1913). Otóż w owych czasach rzeczywista Ameryka dla wielu jeszcze wydawała się miejscem ucieczki od ciężkich warunków życia we własnym kraju — napływały do niej fale emigrantów, rekrutujących się głównie spośród biedoty — wielu upatrywało w dalekim kraju za oceanem także „wyspę szczęśliwą", na której korzystając z wszelkich wolności i swobód, można bez trudu uciec od codziennych przeciwności, od lęków, być może nawet — od swego przeznaczenia. Ową wyidealizowaną, na pół mityczną Amerykę Kafka czyni więc nową ojczyzną odepchniętego przez własnych rodziców, lecz z gruntu prawnego i dzielnego chłopca, Karla Rossmanna, każe w niej swemu młodocianemu bohaterowi uparcie dążyć do szczęścia, a nawet jego daleki miraż istotnie jak gdyby mu objawia. Można oczywiście w całej tej historii ujrzeć parabolę losów biblijnego Adama, wygnanego z raju (tutaj: z ojczyzny i z domu rodzinnego) za grzech pierworodny, popełniony w naiwnej niewinności — i zmuszonego w nieprzyjaznym mu, obcym świecie (tutaj: w Ameryce) do walki o byt i o własne zbawienie. Ponieważ jednak ów nieprzyjazny, obcy świat Kafka w tej właśnie — jedynej — książce tak dokładnie ukonkretnia i nazywa go, warto prześledzić konkretność tej wizji i jej związki z rzeczywistością. A przy okazji trzeba na pewne sprawy zwrócić uwagę.

Powiada Max Brod, że *Kafka czytywał książki podróżnicze i pamiętniki, biografia Franklina była jedną z jego ulubionych książek, zawsze odczuwał tęsknotę do swobody, do dalekich krajów. Nie odbył jednak żadnej większej podróży*

(jeździł tylko do Francji i północnych Włoch)... Powiada dalej Brod, mówiąc już konkretnie o *Ameryce*, że Kafka: *...pracował nad tym dziełem z wielkim upodobaniem*, lecz potem:... *zupełnie nieoczekiwanie przerwał nagle pracę nad powieścią. Książka pozostała nieukończona. Z rozmów wiem* — ciągnie Brod — *że niedokończony rozdział o Teatrze z Oklahomy, rozdział, którego wstęp Kafka szczególnie lubił i wzruszająco pięknie odczytywał na głos, miał być rozdziałem końcowym i brzmieć pojednawczo. Kafka, uśmiechając się, w zagadkowych słowach dawał do zrozumienia, że jego młody bohater w owym teatrze „nie mającym prawie granic" odnajdzie — jakby dzięki rajskiemu cudowi — zawód, wolność, oparcie, ba, nawet ojczyznę i rodziców.*

Wolno mi myśleć, że w ów uśmiech Kafki, gdy mówił o zakończeniu swojej *Ameryki*, był uśmiechem ironicznym Może zresztą tylko na pół ironicznym, może złudzenie, jakiemu radośnie się poddawał, nie prysło jeszcze zupełnie. Pisarz, *tęskniący do swobody, do dalekich krajów*, wiedział przecież jak ta Ameryka, której nigdy nie widział na własne oczy, naprawdę wygląda. I jaka naprawdę j e s t. Wspomniałem o uderzająco zgodnej z rzeczywistością wizji amerykańskiej ulicy. Ale nie tylko o ulice, nie tylko o realia tu idzie. W tym samym drugim rozdziale, z którego pochodzi ów opis ulicy, znajdujemy takie zdanie: *Bo nie można było tutaj liczyć na litość i to, co Karl czytał na ten temat o Ameryce, było zupełnie słuszne; zdawało się, że tylko ludzie szczęśliwi mogą tu naprawdę zażywać szczęścia pośród beztroskich twarzy swego otoczenia*. Ludzie szczęśliwi — a więc: uprzywilejowani, ci którzy dzierżą władzę, oraz bogacze, jak wuj Jacob, senator i przemysłowiec. I jak siostrzeńcy licznych „wujów Jacobów", ale tylko dopóty dopóki są grzecznymi i posłusznymi siostrzeńcami. Jeśli okażą choćby cień nieposłuszeństwa, natychmiast odpycha się ich i wydziedzicza, ponieważ wujowie są „ludźmi zasad". A cóż mówić o „palaczach", czy o „chłopcach od windy"? Ci nie tylko nie mogą „liczyć na litość", lecz nawet na najelementarniejszą sprawiedliwość. *Nie można się bronić, jeśli druga strona nie ma dobrej woli* —



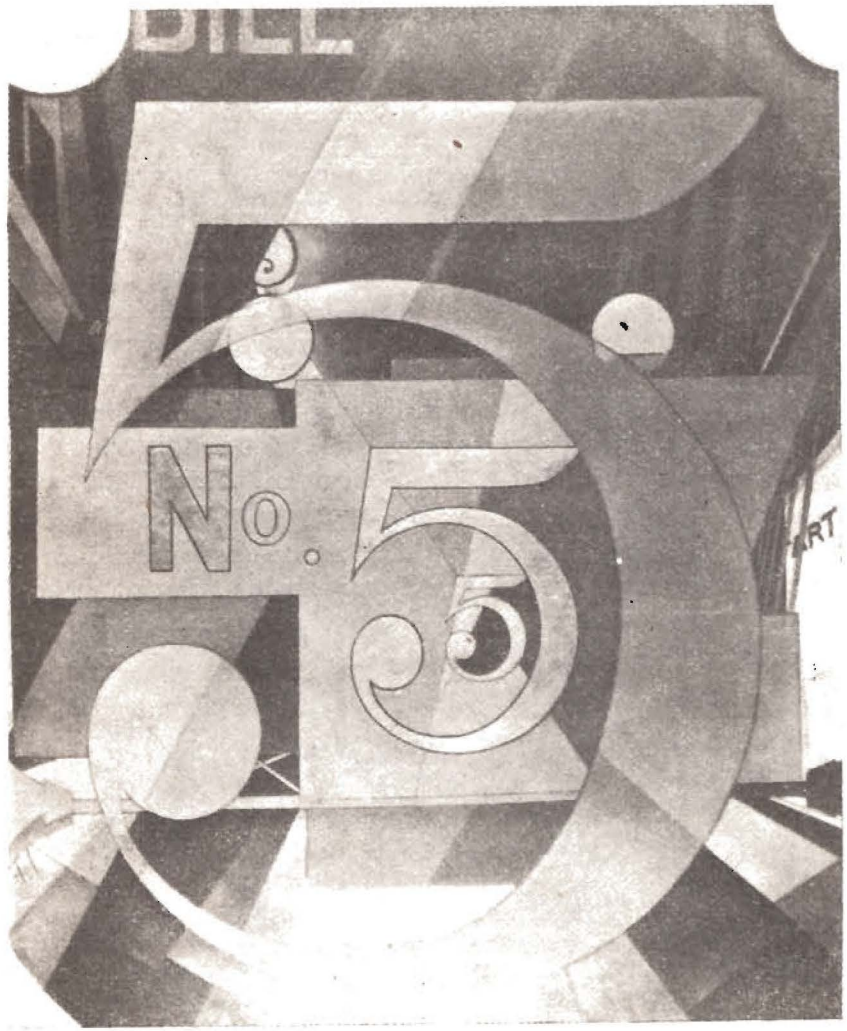
Blune — „Parada", 1933

myśli z rezygnacją młody Rossman we wstrząsającej scenie przesłuchiwania go przez Zarządzającego. Wobec najbardziej absurdalnych oskarżeń, którymi można obrzucić każdego, nic nie pomogą nawet szczere wysiłki ludzi, najżyczliwiej przychylnych zaszczutym „oskarżonym".

Taką to ponurą wizję Ameryki, kraju brutalnej przemocy, wyzysku i hochsztaplerstwa (Delamarche!) roztacza Kafka w swoim nieukończonym dziele. Jak wiemy, rzeczywistość potwierdziła tę wizję już w czasach, powstaniu dzieła współczesnych, żeby tu wspomnieć choćby o pierwszych tragikomicznych groteskach Chaplina, obok niewyblakłych walorów artystycznych posiadających dziś dla nas wartość swoistego dokumentu epoki. Kafka swą wizją wyprzedził pierw-

sze chaplinowskie filmy, dzieło jego antycypowało jak gdyby pewne ich elementy. Właśnie elementy tragicznej groteski, widoczne najwyraźniej w scenach z Bruneldą, czy z Robinsonem, lecz obecne poza tym w całym dziele, na równi z wszystkimi jego wątkami artystycznymi i filozoficznymi.

Rzeczywistość Ameryki dzisiejszej tę wizję kafkowską bardziej jeszcze — jak wspomniałem — wyostrzyła, nadała jej akcenty jeszcze brutalniejszej drapieżności. Oglądałem tę rzeczywistość z bliska w najrozmaitszych jej przejawach. Mam jeszcze w oczach wyrafinowane luksusy nowojorskiej Fifth Avenue i przerażającą ohydę niezbyt od niej odległej Bowery Street, pamiętam nędzę i prymitywizm zatłoczonego Harlemu, widzę też — na drugim krańcu olbrzymiego kontynentu, w cudownie położonym San Francisco, wykwint ekskluzywnego Fairmont Hotel na snobistycznym Nob Hill i dno, na jakim żyją mieszkańcy osławionego „Barbary Coast" w tym samym mieście. Pamiętam gromady strajkujących robotników, jakże podobnych do tych walczących z wyzyskiem „wuja Jacoba" z powieści Kafki, a także manifestantów, protestujących przed gmachem ONZ przeciwko wojnie wietnamskiej i segregacji rasowej. Pamiętam tragiczne rozdarcie społeczeństwa rzekomej „obfitości" i kłębiące się w nim wiry nienawiści ujawnione najdrastyczniej chyba bezpośrednio po zamordowaniu Johna Kennedy'ego. Nigdy nie zapomnę oburzonej i przerażonej zarazem twarzy speakera bostońskiej TV, który na trzeci dzień po zabójstwie w Dallas zmuszony był zaprotestować przeciw napływającym do tejże bostońskiej TV setkom listów, domagających się przerwania — jak twierdzili korespondenci — „nudnego" programu, poświęconego narodowej tragedii i wznowienia normalnego programu rozrywkowego. Pamiętam codzienne doniesienia prasy o morderstwach, dokonywanych co noc w Central Parku, w samym sercu metropolii. Pamiętam... mógłbym długo jeszcze ciągnąć ten rejestr wynaturzeń, których byłem świadkiem w ciągu długich miesięcy, a których sygnały słyszeć się dają wyraźnie już w owej „fantastycznej", a tak przecież niezwykłym, tak



Demuth — „Ujrzałem cyfrę 5 w złocie", 1928

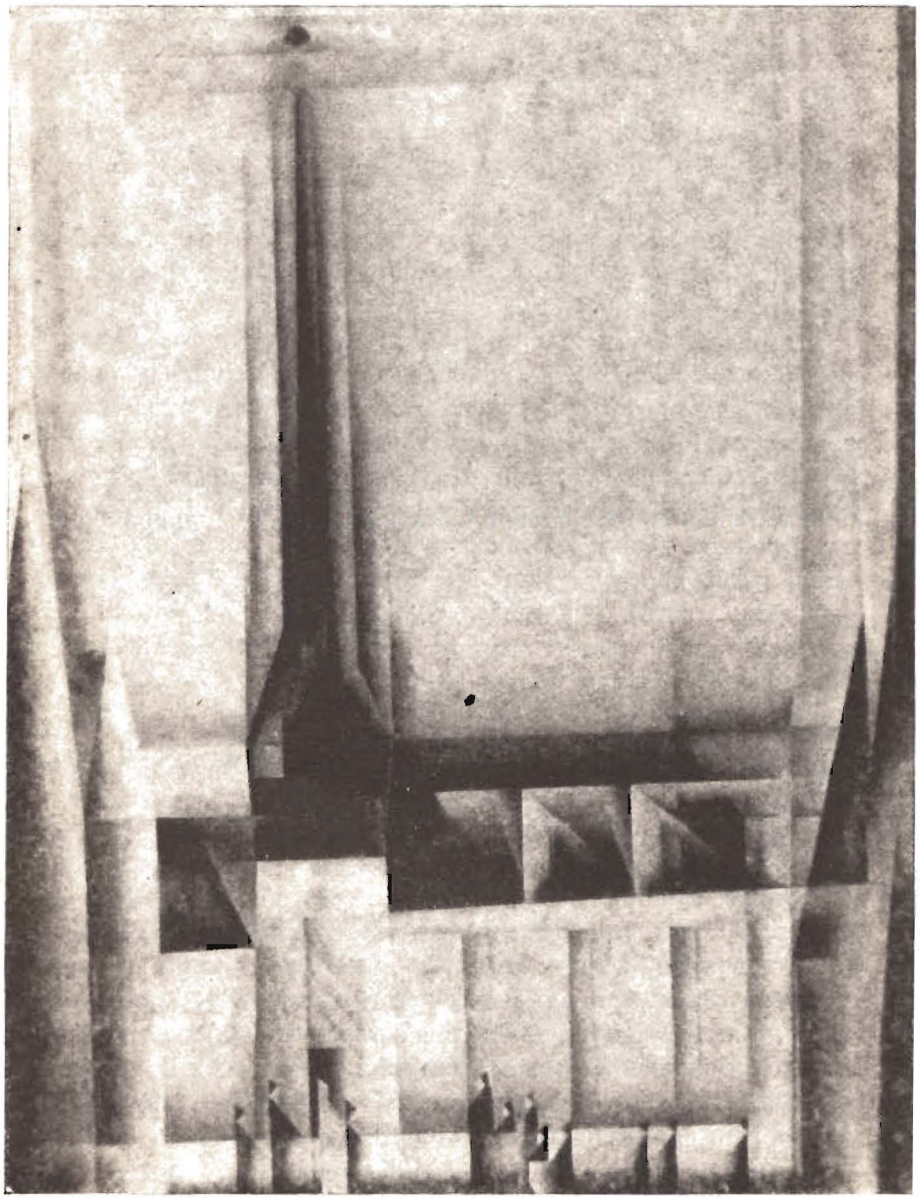
zdumiewającym realizmem nasyconej wizji Kafki, powstałej przed laty z górą czterdziestu.

Zupełnie nieoczekiwanie — pisze Brod — *Kafka przerwał nagle pracę nad powieścią.*

Fakt, że tej właśnie książki, mającej w początkowym zamyśle autora zakończyć się akcentami optymizmu, akcentami, mającymi „brzmieć pojednawczo" — Kafka nie ukończył wcale, ten fakt wydaje mi się bardzo znamienny. Nie widzę w nim jednak nic tajemniczego, przeciwnie, dowodzi on właśnie, jak bardzo logicznie i precyzyjnie pisarz konstruował swą wizję. Toteż, gdy w wyniku owej logicznej i precyzyjnej konstrukcji całego kształtu dzieła stało się jasne, że końcowy akcent optymistyczny zabrzmiałby fałszywie — Kafka akcentu tego nie postawił w ogóle. Ponieważ — w trakcie pisania ostatniego rozdziału — zrozumiał, że jego radosne złudzenie jest jednak właśnie złudzeniem, podczas gdy naprawdę nie ma „rajskich cudów" i Teatr z Oklahomy *nie mający prawie granic* — w rzeczywistości nie istnieje.

Podobnie, jak nie istnieje raj, do którego współczesny Adam, zagubiony w obcym, nieprzyjaznym świecie, usymbolizowanym w fantastycznej — lecz także w realnej — wizji Ameryki, mógłby kiedyś powrócić.

Juliusz Kydryński



TEATRALNOŚĆ KAFKI

fragmenty

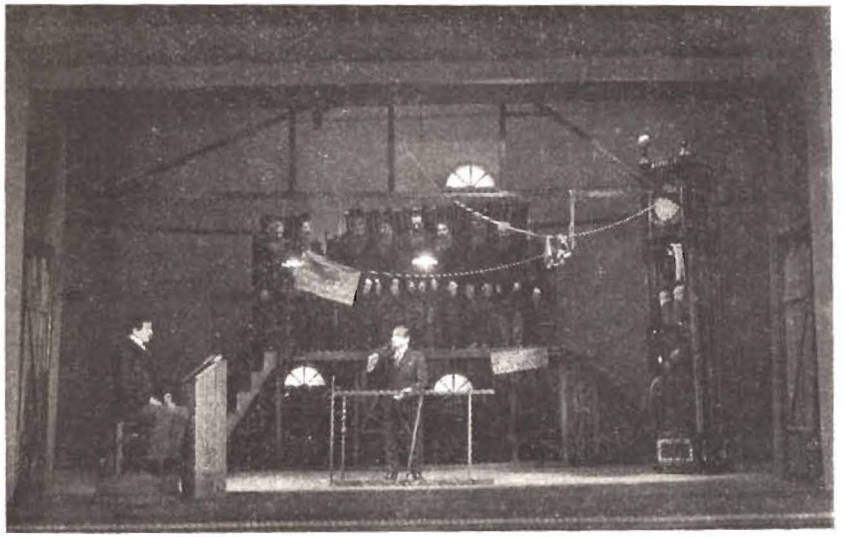
Są to uwagi, które nasunęły się autorowi artykułu przy dramatyzacji „Procesu" Kafki dokonywanej dla teatru „Na zabradli".

[...] Czy możemy włączyć do kręgu twórczości teatralnej autorów, którzy się tam dostają bez własnego udziału, nawet adaptacyjnego? [...]... O teatrze nie można mówić jak o gatunku, który „istnieje", lecz tylko jak o gatunku, który ciągle się rodzi i ciągle tworzy. Teatr jest tworem eklektycznym: wciąż pożycza z dziedzin i gatunków, które w danym momencie gromadzą najwięcej doświadczeń i najsubtelniej współbrzmią z aktualną inteligencją i wrażliwością. Co chwila stwierdzamy, że klasyczny teatralny tekst traci na teatralności, podczas gdy tekst dla teatru neutralny zyskuje na niej. To znaczy także, że teatru nie możemy studiować jak sztukę izolowaną, jeśli chcemy rozumieć jego dzisiejszą formę i jego dzisiejszy rozwój. Nie możemy go oddzielać od pozostałych gatunków widowisk, to jest od filmu i od telewizji i jego inscenizacji klasycznych i nieklasycznych.

[...] Kafka należy do autorów tak zwanych trudnych, tajemniczych, zaszyfrowanych. Ale słowo szyfr nie jest tu właściwe.

Powieść Kafki nie jest jednoznacznym rebusem. Jest raczej n i e u s t a n n y m r o z w i ą z y w a n i e m problemu, rzucanego z tą miarą niejasności i niepewności, jaka jest potrzebna, by problem był problemem a nie rebusem. Ten problem nie jest stawiany przez profesora przed egzaminowanym uczniem, dla stwierdzenia, czy uczeń opanował materiał, którego go wczoraj uczono. Pytania zadaje człowiek, który sam nie zna dotąd właściwej odpowiedzi; pełen wątpliwości zadaje je człowiekowi, o którym sądzi, że może mu pomóc znaleźć między tymi wątpliwościami drogę do prawdy.

Pytania Kafki mają więc znaleźć odpowiedź, której sam autor nie zna, przynajmniej nie w pełni; to znaczy, że liczy na dialog.



„Proces" na scenie Teatru Ateneum w Warszawie, *przeł.* B. Schulz, *insc. zespołowa, reż.* J. Kulczyński, *scen.* W. Siciński, *w środku* J. Woszczerowicz *jako Józef K.*

[...] Np. *Zamek* jest zbudowany na jednym podstawowym konflikcie, który jednak rozgrywany jest w kilku płaszczyznach. Z tej wielowarstwowości wynika właśnie nieoczywistość i niejasność *Zamku:* ona tworzy jakiś wolny i nieopracowany margines, gdzie wkracza inteligencja czytelnika, jego uczciwość i fantazja i pamięć. Czytelnik ma tu możliwość wyboru tej płaszczyzny, na której cały konflikt jest dla niego najprzystępniejszy, tej płaszczyzny, na której może konflikt zestawiać z własnymi doświadczeniami i aplikować go. I tak powstaje szereg praktycznych i bardzo aktywnych interpretacji, na które powieść jest wręcz obliczona: teraz się nimi dopełnia, konkretyzuje, nabiera pełnego sensu.

W tej zupełnie wyjątkowej dynamice widzę pierwszą przyczynę teatralności tekstów Kafki w odniesieniu do nowoczesnego teatru.

[...] Pierwszą ważną cechą p o w i e ś c i Kafki jest nieubłagana rzeczowość, trzeźwość i dokładność jego stylu: ta też

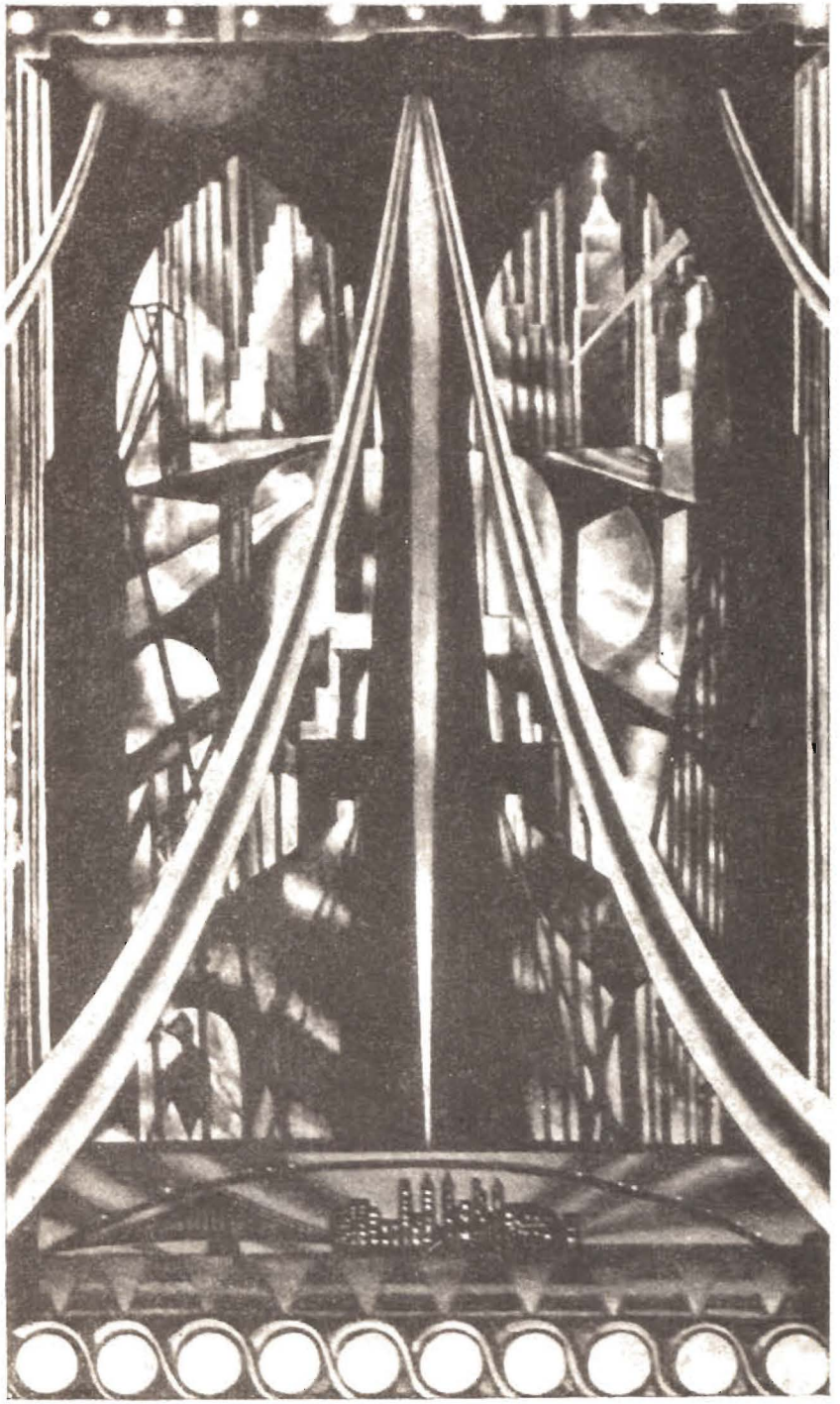
pierwsza spaja znaczeniową różnorodność tekstu w jednolitą i nieodwołalną całość.

[...] Stendhalowski kronikarz opisuje z beznamiętną obojętnością o pomstę wołającą okrucieństwa. Kafkowy adwokat opisuje z logiczną dokładnością wydarzenia zupełnie „nielogiczne". Postępuje z przypadkiem Proces albo Zamek jak z przypadkiem trochę nietypowym, ale zwyczajnym i banalnym: można rzec, że jest konwencjonalnością przypadku nieco znudzony, opisuje przypadek i nawet o tym nie myśli; czy jest prawdziwym adwokatem, czy raczej adwokatem z urzędu. Ale przypadek Proces i Zamek jest w rzeczywistości — dla rozważającego go czytelnika — przypadkiem przerażającym.

Stwarzanie tak powstającego napięcia jest brdziej złożone niż u Stendhala. Napięcie tworzy się nie tylko między stylem nieobecnego (i wszechobecnego) narratora — adwokata i relacjonowanymi faktami — ale wkracza również w samą akcję. I to nie pośrednio, jak w *Kronikach włoskich*, ale wprost: tworzy własny temat powieści.

Wytrwała obojętność Stendhalowego kronikarza prowokuje wzburzenie czytelnika. Wytrwała i doskonała formalnie argumentacja adwokata Kafki — wzmożona podobną argumentacją wszystkich postaci powieści — wykazująca logikę nielogiczności i sens bezsensu, musi podwójnie prowokować wzburzenie czytelnika, które jest przy tym wspierane początkowym wzburzeniem bohatera.

W tej dynamice widzę następną przyczynę teatralności Kafki. I to tym razem teatralności, ściśle związanej z metodami dramatu absurdu. Naturalnie w dramacie absurdu trzeba widzieć nie tylko interesujące pomysły, tematy, sposoby realizacji — ale i jego zasadniczy sens. Dramat absurdu jest nie tylko sprzeciwem wobec koncepcji mieszczańskiego teatru psychologicznego, ilustrującego i retorycznego i wobec całej jego „klasycznej" tradycji. Nie jest też tylko negacją, która by się przekształciła poprzez rozbicie starej struktury w uwolnioną czystą formę, w swobodną i nieokiełznaną fantazję. Dramat absurdu zajmuje się głównie jednym fenomenem: uniformizacją, zbanalizowaniem, zglajszachtowaniem i stan-



Słuszna droga idzie po linie, która nie jest rozpięta wysoko, ale tuż nad ziemią. Ludzie, zdaje się, więcej się o nią potykają niż po niej chodzą.

Wszystkie błędy ludzkie są niecierpliwością, przedwczesnym porzuceniem metodyczności, pozornym okalaniem pozornej sprawy.

Jesteś zadaniem. Jak okiem sięgnąć nie widać ucznia.

Zrozumieć szczęście to jakby zrozumieć, że grunt, na którym stoisz, nie może być szerszy od dwóch stóp, które go pokrywają.

Kryjówek jest co niemiara, ocalenie tylko jedno, ale możliwości ocalenia jest znowu tyle, ile kryjówek.

Dawniej nie rozumiałem, dlaczego nie dostawałem odpowiedzi na moje pytanie, dziś nie rozumiem, jak mogłem myśleć, iż można było pytać. Ale ja wcale nie myślałem, ja tylko pytałem.

Ktoś dziwił się temu, że tak lekko szedł drogą wieczności, w istocie pędził po niej w dół.

Złu nie można płacić ratami — a wciąż usiłujemy to robić.

Wierzyć w postęp nie znaczy wierzyć, że postęp już się dokonał. To nie byłaby wiara.

W walce pomiędzy tobą a światem sekunduj światu.

Są pytania, z którymi nie dalibyśmy sobie rady, gdybyśmy nie byli z natury od nich wolni.

Nasza sztuka jest tylko oślepieniem prawdą. Prawdziwe jest światło na cofającej się gębie, poza tym nic.

Ugania się za faktami jak początkujący łyżwiarz, który w dodatku ćwiczy w zakazanym miejscu.

Doświadczaj się na przykładzie ludzkości. Wątpiącego utwierdza ona w zwątpieniu, wierzącego umacnia w wierze.

Obcowanie z ludźmi skłania do samoobserwacji.

Jesteśmy grzeszni nie tylko dlatego, że jedliśmy z drzewa poznania, ale i dlatego, że jeszcze nie jedliśmy z drzewa życia. Grzeszny jest stan, w którym się znajdujemy, niezależnie od winy.

Zostaliśmy stworzeni po to, by żyć w raju, raj był przeznaczony do tego, by nam służył. Nasze przeznaczenie uległo zmianie; czy stało się to także z przeznaczeniem raju, o tym się nie mówi.

Wiara jest jak gilotyna, taka ciężka, taka lekka.

Śmierć jest przed nami niby obraz bitwy. Aleksandra na ścianie szkolnej sali. Chodzi o to, aby naszymi czynami jeszcze w tym życiu obraz zaciemnić albo zgoła zatrzeć.

Dwa zadania na początku życia: zacieśniaj coraz bardziej swój krąg i wciąż sprawdzaj, czy nie ukrywasz się gdzieś poza swoim kręgiem.

Z „Rozważań o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze" — Franza Kafki.

daryzacją współczesnej cywilizacji — którego źródłem jest mieszczaństwo w najszerszym znaczeniu słowa.

Dramat absurdu wypreparowuje i izoluje ten fenomen i jakby umieszcza w korzystnych klimatycznie warunkach, gdzie ten fenomen może swobodnie i konsekwentnie tworzyć świat według swych zasad. W ten sposób teatr absurdu nie tworzy realnego czy satyrycznego wyjaskrawionego obrazu rzeczywistości. Tworzy i demonstruje obraz hipotetyczny — który jest bardziej prawdziwy niż prawda.

Dramat absurdu nie rozważa drobnomieszczańsko zdeformowanego wyobrażenia świata na płaszczyźnie psychologii, ale przenosi je — pewnym laboratoryjnie sztucznym sposobem — na płaszczyznę fabuły.

Bouvard i Pécuchet Flauberta są głupcami, którzy sobie na podstawie wiadomości z astronomii, wybranych z podręczników, wyobrażają wszechświat. W dramacie absurdu ten wszechświat byłby naprawdę i materialnie stworzony i ludzie musieliby w nim żyć.

Absurdalność polega na szczególnym spięciu przeciwieństw: z jednej stoi zjawisko, które „naturalnie" uważamy za „nienaturalne" — z drugiej strony racjonalny system, który tę nienaturalność materializuje, urzeczywistnia i wprowadza w nasze życie.

[...] Dramat absurdu — cała jego koncepcja rozwój, środki realizacji — wywodzą się wprost z koncepcji u której początków stoi właśnie Kafka. Tych koncepcji nie wprowadza się do już istniejącej i inaczej powstałej formy teatralnej [...] Proza Kafki nie musi być, jak myślę, dostosowana do techniki teatralnej. Może zapewne, w pewnych okolicznościach, sama nową i aktualną technikę stworzyć..

[...] Dynamiczna struktura powieści Kafki ma jednak bez wątpienia cechę, na której bazuje sam sens i cel teatru absurdu: jest to jej apelatywność, prowokująca wyzwanie do rozmowy.

Teatr absurdu jest — jak Kafka — analityczny, jeśli kto woli, subtelnie diagnozujący. Nie podsuwa rozwiązań, nie

jest wcale pewien, że rozwiązanie nie istnieje. Na pewno jest jednak przekonany, że odpowiedź nie będzie nam nigdy, nigdzie i przez nikogo d a n a.

[...] Świat Kafki nie jest światem E.T.A. Hoffmana, ani fantastycznym światem Hieronima Boscha lub Salvadora Dali· nie jest to też świat potwornego Frankensteina ani przerażającej science fiction.

Kafka nas nie prowadzi do gabinetu doktora Caligari, ale raczej do Balzakowego Gabinetu starożytności.

[...] Przy tym świat Kafki, jak wszyscy czujemy, jest światem fantastycznym. Ale ta fantastyka jest inna niż w ekspresjoniźmie, surrealiźmie lub horrorze. W tym świecie nie poruszają się monstra i deformowane postaci; wydarzenia nie są tu dziełem szalonych i niezwykłych umysłów, ludzie nie tracą „zwykłej" ludzkiej twarzy ani sytuacje nie tracą „zwyczajnych" i „realistycznych" konturów, nie rodzą się z halucynacji lub ekstatycznej atmosfery.

W świecie *lodowatego zimna, gdzie człowiekowi ściska serce i do myśli wkrada się pustka* (Poe), pojawienie się fantazji jest jakoś przygotowane i oczekiwane. Dokładnie biorąc, nie można tu oczekiwać niczego innego tylko fantazji. Wyjątkowe zjawisko powstaje w wyjątkowych okolicznościach.

Świat Kafki, jak powiedzieliśmy, pozostaje światem „zwykłym" i „normalnym", czasem potwierdzanym przez podobne zwykłe i normalne doświadczenia. I właśnie w tym świecie zaczynają się „nagle" rozwijać „niemotywowane" procesy, które nie zmieniają „oblicza" rzeczywistości, ale zmieniają i deformują jej wewnętrzne powiązania: jej zależności i sens.

Do wyjątkowego zjawiska dochodzi w okolicznościach wcale nie wyjątkowych. Na zjawy Poe jego bohaterowie reagują okrzykiem przerażenia. Na zjawy Kafki reagują kafkowskie postaci jak na drobne niedopatrzenie, albo nie reagują wcale. Mara jest dla nich czymś oczywistym, albo raczej czymś niedostrzegalnym. [...] Fantastyka Kafki jest o tę miarę powszedniej i normalnej „rzeczywistości" większa niż fantastyka romantyczna, ekspresjonistyczna, surrealistyczna

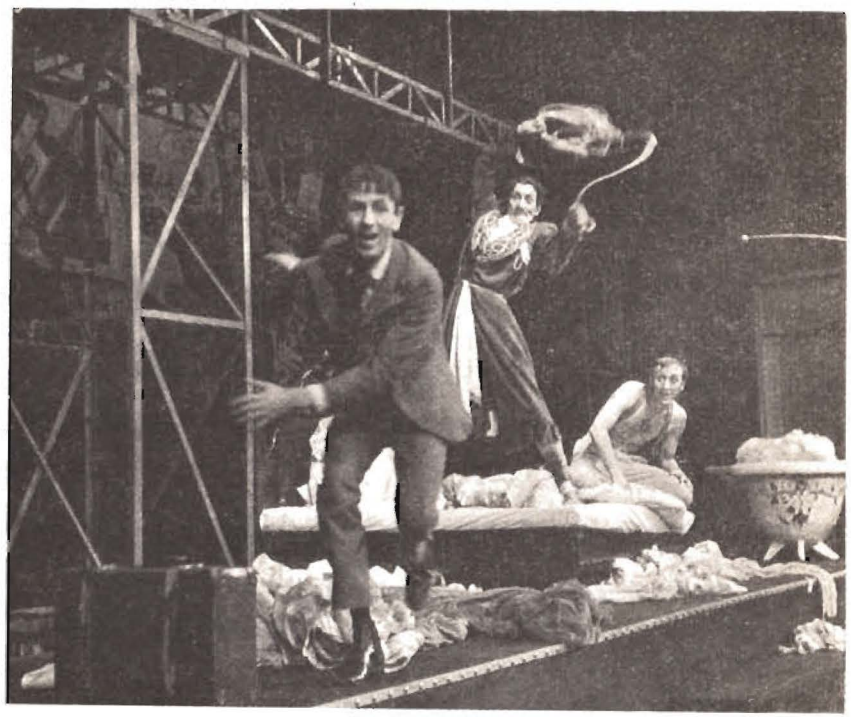
lub nawet fantastyka horroru. Ma większy i powszechniejszy zasięg.

Wielkie problemy leżą zawsze na ulicy, mawiał Nietzsche.

Kafka nigdy mi się nie zestawia z wyobraźnią ekspresjonistyczną, romantyczną, surrealistyczną lub fantastyką horroru. Przypomina mi raczej Dostojewskiego, pierwszego pisarza współczesnego kapitalistycznego wielkiego miasta, owe pośpiesznie rosnące i antagonistyczne struktury, których doskonała organizacja życia okazuje się na peryferiach ogólną dezorganizacją. I nie trzeba wspominać, że te peryferie nie są w zasadzie obszarem kresowym i dlatego zaniedbanym.

Dostojewski traktuje deformację przede wszystkim w płaszczyźnie psychologii. U Kafki deformacja przeniesiona jest z płaszczyzny psychologii na płaszczyznę fabuły. To, co u Dostojewskiego ludzie przeżywają, stało się u Kafki rzeczywistością. Aktorami Dostojewskiego są ludzie dotknięci deformacją i walczący z nią. Głównym aktorem Kafki jest sama deformacja, która zachowuje ludzką postać i walczy z ludzkością.

Kafka jest pierwszym pisarzem automatyzacji współczesnego świata. Automatyzacji, która zawsze dokonuje się przez formę, nie treść. Forma jest trwalsza. Zachowujemy zwyczaje, konwencje, obrzędy i zachowania, których pierwotny sens już się dawno zatracił lub jest zupełnie nieznany... (Doskonałym przykładem mogłaby być tradycja teatralna, sprowadzająca się do zachowania form, które już dawno nie służą istotnej treści. Na przykład: typy i maski commedii dellàrte są do dziś tradycyjną wartością, która kiedyś i w jakimś kontekście była znakiem — czego?) I tak, czy którekolwiek z naszych „zwyczajnych" zachowań jest choćby w części zachowaniem oryginalnym, powstającym w nas, przez nas powodowanym, tu i teraz. W większej części jest wynikiem bezosobowych, tradycyjnych, odziedziczonych odruchów, które działają za nas, bez nas, bez naszej woli: jest dziełem trwałych form, których funkcji sobie nie uświadamiamy, i o które nawet nie pytamy.



Ameryka — F. Kafki na scenie Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie (1968), *adapt.* H. Vogler, *przeł.* J. Kydryński, *reż.* L. Zamkow, scen. L. Mintycz i J. Skarżyński, *Karl Rossman* (W. Ziętarski), *Delamarche* (L. Herdegen), *Robinson* (A. Mrowiec)

Wzrastanie tej bezosobowej automatyzacji jest znanym fenomenem współczesnego swiata.

Genialność Kafki polega na oryginalności, z jaką tę postępującą — i dlatego koszmarną — automatyzację naszego życia odkrył i demonstrował.

[...] Mówi się o „atmosferze snów" prozy Kafki.

[...] Sen nie jest śnieniem w romantycznym rozumieniu słowa. Sen ma określoną motywację i technikę, jak to dawno stwierdziła psychologia. Nie musimy tego studiować. Wystarczy, jeśli przypomnimy sobie swoje niedawne sny i to co się zdarzyło wczoraj i przedwczoraj. W snach z reguły nie pojawiają się postaci monstrualne, nadprzyrodzone. Sny — przynajmniej te najlepsze — pokazują nam realne postaci, wydarzenia rysują je ostrą i precyzyjną kreską. Nierealność snu bierze się stąd, że te postaci i wydarzenia ulegają nierealnym przekształceniom, niezrozumiale i nieoczekiwanie zestawiają się i łączą. Forma poszczególnych zjawisk nie bywa naruszana. Zwykle przekształceniom ulegają ich związki. I tak jest u Kafki.

I jeszcze jedną kafkowską cechę mają sny: ich aktorzy nie dziwią się owym przekształconym związkom. Często nie dziwi się im nawet ich główny aktor i widz zarazem — to jest ten, kto śni. W śnie odbywają się straszne, niezrozumiałe i nienormalne rzeczy, ale my jesteśmy wobec nich bezbronni: narzucają się nam jako coś oczywistego, po prostu dlatego, że są, istnieją i nieubłaganie się kontynuują. Kafka używa więc też techniki snu — świadomie czy nieświadomie — dla swojej zasadniczej wypowiedzi o świecie, w którym „nienaturalne" stało się „naturalnym".

[...] Intensywność rzeczowości — a jest to rzeczowość aż do pedanterii precyzyjna — wpływa wprost na intensywność fantastyki. Ta rzeczowość tworzy jednocześnie literacko określoną i zdecydowaną strukturę, która wiąże wszystkie warstwy dzieła i ich możliwe czy hipotetyczne interpretacje.

I ta rzeczowość jest następną przyczyną teatralności Kafkowych tekstów. *Proces* albo *Zamek* przebiega od początku do końca w sferze widzialnej, słyszalnej, w sferze materialnej, a zatem i teatralnie i filmowo uchwytnej.

Kafkę jest łatwiej dramatyzować niż naprzykład Dostojewskiego. Fabula Kafki jest relacją tego, co postaci mówią, jak się poruszają, zachowują, jak postępują. Nie ma w niej ustępów, zajmujących się tym, co sobie postaci myślą, co czują, jakie są ich stany psychiczne; nie ma introspekcji, analizy psychologicznej, na których bazuje powieść Dostojewskiego, a która jest trudna do odtworzenia w spektaklu teatralnym — to jest w utworze przekazanym grą aktorów — bez naruszenia kontekstu i prawdziwości obrazu świata autora.

[...] *Na wszystkim, co wyraża niewspółmierność, spoczywa spojrzenie tego pisarza z bezgranicznym współczującym zrozumieniem i wiąże ją z najfatalniejszym ze wszystkich nieporozumień, z wyłgiwaniem się człowieka przed Bogiem.*

Jeśli pominąć jednoznacznie teologiczny wniosek sformułowania Broda, to samo jego jądro wydaje się być niezwykle trafne: temat niewspółmierności jako podstawowy temat całego dzieła Kafki.

[...] W oryginalnym rozumieniu pojęcia niewspółmierności kryje się też, jak myślę, przyczyna dzisiejszej aktualności, jego nagły rezonans z myśleniem i czuciem współczesnego człowieka.

Mówimy, że rozwój wiedzy, techniki i środków komunikacji i informacji powoli zmienia obraz świata w jedną i niepodzielną całość. Ubywa regionalnych i lokalnych wydarzeń i dziejów, cokolwiek się gdzieś dzieje, dzieje się jednocześnie wszędzie. Każdy poszczególny los jest nierozłącznie związany z losem wszystkich i z losem ogółu. Ale jednocześnie musimy się znów — jak kiedyś pozytywizm — wyzbyć iluzji, że nas ten rozwój automatycznie przywiedzie ku złotemu harmonijnemu światu.

Mimo naukowo-technicznego rozwoju świat nic nie stracił na swej złożoności. Zbliżenie różnych części i sfer świata to tylko zbliżenie przeciwieństw. Konflikty społeczne, rasowe, narodowe, światopoglądowe, przeciwieństwa poziomów życia i systemów, które kiedyś egzystowały daleko od siebie, znalazły się nagle w bezpośrednim sąsiedztwie i stwarzają często groźby eksplozywnych kryzysów.

Blisko obok siebie znalazły się nie tylko różne miejsca, ale i różne czasy: nowoczesne wielkie miasto zostaje ośrodkiem współczesnej historii, ale na końcu jego bulwaru stoją prymitywne społeczności ze swymi prymitywnymi konfliktami; stoją tam, bo należą do swojej historii. A pośród humanistycznych kulturalnych systemów wybuchają nagle i jakby bez ostrzeżenia pożary średniowiecznego barbarzyństwa. Doskonale zorganizowane społeczności utworzyły też instytucje,

które działają bezosobowo, automatycznie i samoczynnie, nie można ich tak łatwo zniszczyć: są zbyt doskonałe. Jeśli kiedyś miały służyć porozumieniu i humanizacji, dziś tylko szkodzą.

[...] Gdy Kafka przeczytał gdzieś swoją prozę: zaśmiewał się nad nią. Powiedział to, bodaj Max Brod.

Kafkowska atmosfera, kafkowskie interpretacje i kafkowska moda nas chyba troszkę zastraszyły. Zmuszają nas do wnikliwego odczytywania i utrudniają dostrzeżenie jego anegdotyczności. Wydawałaby się nam w zestawieniu z tak „tajemniczym" autorem niewłaściwa, albo wręcz świętokradcza.

[...] Dramatyzacja Kafki nie powinna być oparta na „kafkowości", która jest jakąś intelektualną, uczuciową lub intuicyjną interpretacją tekstu Kafki. Interpretacji nie można zagrać: można zagrać tylko tekst w jego ogólnej konstrukcji z wykorzystaniem i właściwym aplikowaniem jego potencjalnych teatralnych wartości...

Interpretacja nie może stać na początku ani w trakcie takiej pracy. Może się znaleźć jedynie u jej końca: jest wynikiem pełnej realizacji tekstu a głównie jego przedstawienia. [...]

Jan Grossman
Przekł. K. Michalewski

W programie wykorzystano reprodukcje obrazów malarzy amerykańskich z lat 20-tych i 30-tych naszego wieku:

str. 11 — Feininger — „Gelmerode VIII", 1921

str. 15 — Stella — „Most w Brooklyn", 1939

str. 18 — Shahn — „Pasja Sacco i Vanzetti'ego", 1931

FOTOSERWIS ANDRZEJA BRUSTMANA

JAROSŁAW MAREK RYMKIEWICZ

KRÓL MIĘSOPUST

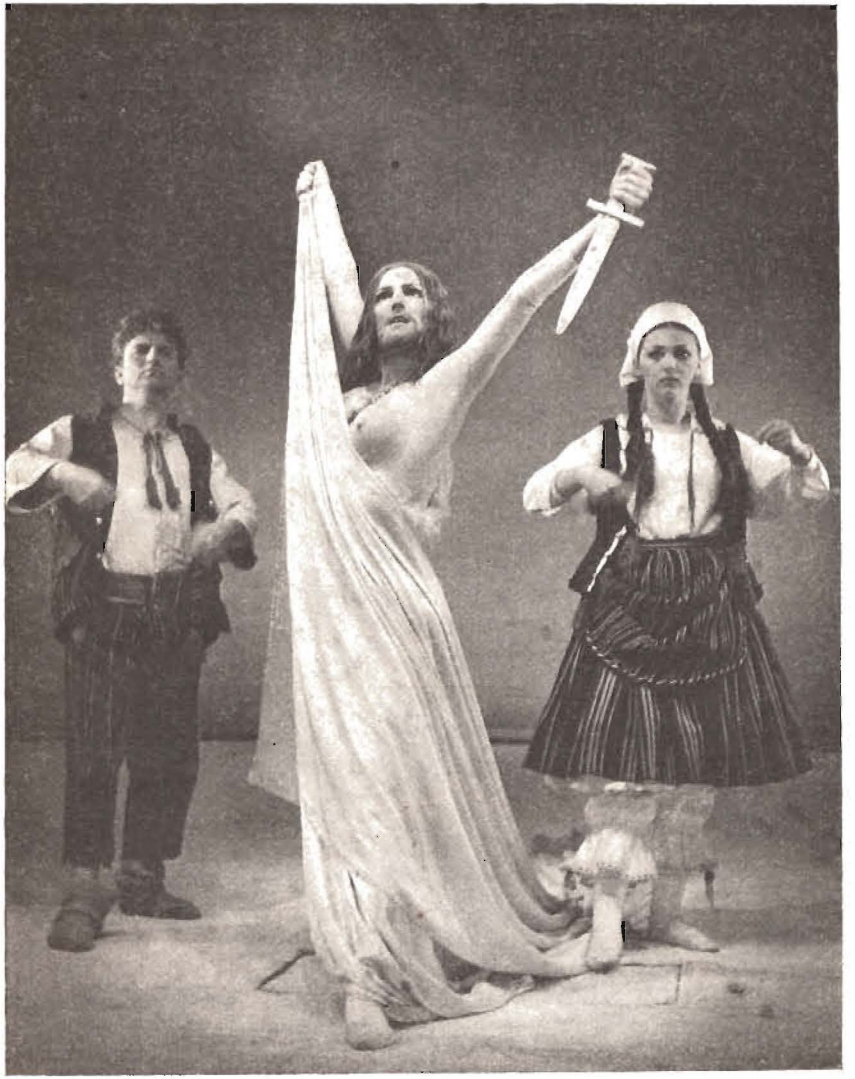
Reż. TADEUSZ MINC

Scen. HENRI POULAIN

Muz. ROMUALD TWARDOWSKI

IV PREMIERA SEZONU 1970/71 **DUŻA SCENA**

Rosalinda (Zofia Grązlewicz), *Florek* (Bogusław Sochnacki)



Florek (Bogusław Sochnacki), *Roberto* (Izabella Pieńkowska), *Kasia* (Elżbieta Jasińska)

KRÓL MIĘSOPUST

Florka, z chłopa, a raczej — z parobka króla, zagrał znakomicie BOGUSŁAW SOCHNACKI, z wielką siłą komiczną obnosząc nie tak rubaszny czerep, jak rubaszny brzuch. Umiał również zaakcentować głębsze podteksty długich monologów. Był przede wszystkim w swoim humorze i komiźmie bardzo prawdziwy. Wierzyliśmy mu, kiedy wołał: „Król się bawi, król się śmieje!" — i bawiliśmy się razem z nim.

ZOFIA GRĄZIEWICZ nie starała się kokietować publiczności swoimi wdziękami. Przeciwnie, postać księżniczki Rosalindy zbudowała środkami aktorskimi, które usprawiedliwiały w pełni fizyczną idiosynkrazję, jaką poczuł do niej król Filip. Z kolei infantylność, zdegenerowanie i bełkotliwy hamletyzm tego króla przezabawnie zademonstrował ZBIGNIEW NAWROCKI.

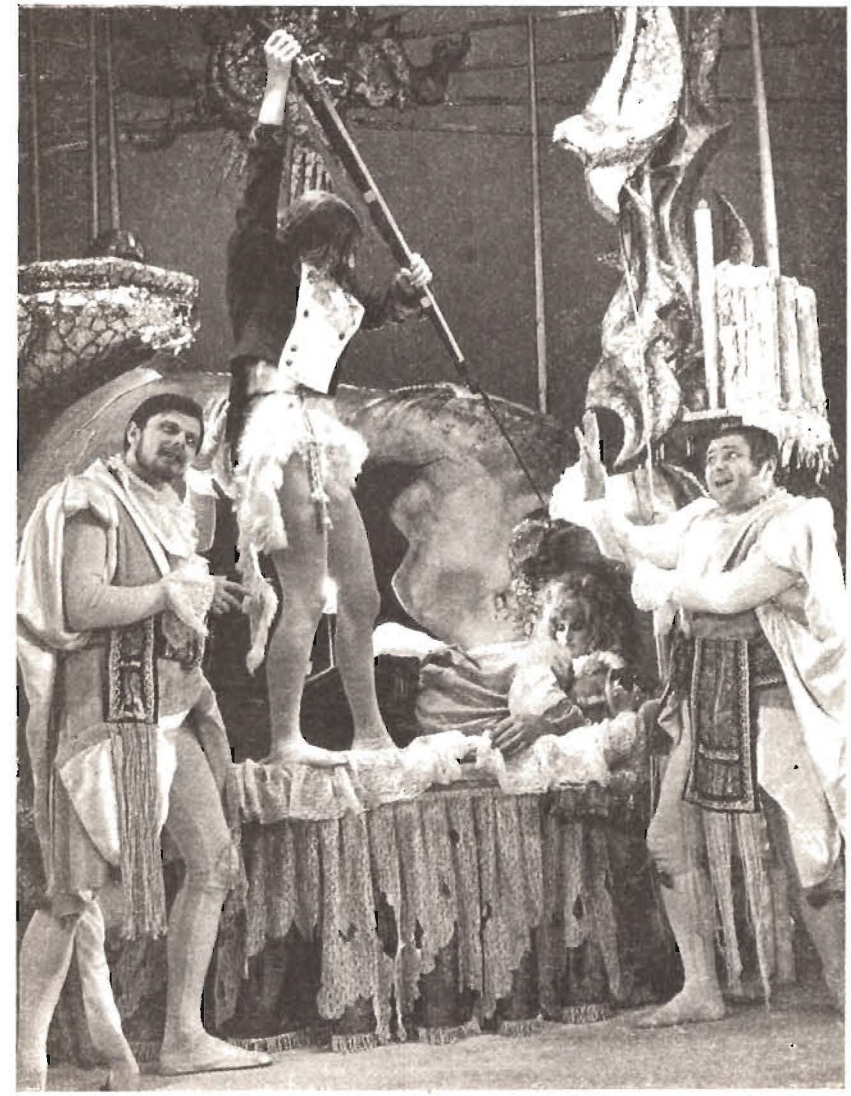
Stylizowana grandezza i wykwintność obu dam dworu Belindy BARBARA GOŁĘBIEWSKA i Florindy ALEKSANDRA KRASOŃ dobrze kontrastowały z plebejską dosadnością Kasi. W interpretacji ELŻBIETY JASIŃSKIEJ rezolutna, pełna zamaszystego temperamentu Kasia była bardzo polska — i to nie tylko dlatego, że wystroiła się w nasz ludowy pasiak.

IZABELLA PIEŃKOWSKA jako zabójca królów Roberto (ucharakteryzowana ni to na chłopca, ni to na dziewczynę, ni to na... hippiesa z bandy Mansona) z zabawną histerią i euforią deklamowała swoje krwawe tyrady.

Walory sztuki tej, której akt pierwszy był bardziej dramaturgicznie skondensowany niż drugi, znakomicie wzbogaciła efektowna w swojej stylizacji scenografia HENRI POULAINA.

Muzyka ROMUALDA TWARDOWSKIEGO.

Mieczysław Jagoszewski
Dziennik Łódzki z dn. 6.II.1971 Nr 31



Skoczek (Andrzej May), *Roberto* (Izabella Pieńkowska), *Florek* (Bogusław Sochnacki), *Rosalinda* (Zofia Grąziewicz), *Gęba* (Ryszard Dembiński)

Skoczek (Andrzej May), *Filip* (Zbigniew Nawrocki), *Gęba* (Ryszard Dembiński)

Dla doświadczonego więc znawcy teatru, dla czytelnika literatury dramatycznej organizuje RYMKIEWICZ wyrafinowaną zabawę, każąc mu tropić parodie różnych konwencji teatralnych, chwytów dramaturgicznych i gromadząc śmieszne anachronizmy czy żarty uczone. Dla zwykłego widza teatralnego jest ta sztuka czasem nieco dziwną, ale przecież radosną zabawą Dla publiczności szukającej w teatrze refleksji wyziera spoza karnawałowego szaleństwa chwilami smutek przemijnia, myśl o złudności prawd, w które wierzymy, przeświadczenie, że życie jest jednym wielkim teatrem. Można przeto sobie wyobrazić jak różnie ten utwór da się przetwarzać w konkretną wizję teatralną, jak intencje autora różnie są rozumiane i teatralnie przekazywane. Wydaje się, że niezależnie od tej mnogości hipotetycznych interpretacji, najważniejszą rzeczą jest uzyskanie w teatralnej wersji *Mięsopusta* zestrojenia efektów scenicznych w jednolitą stylowo i wyrazowo całość. Przedstawienie łódzkie osiągnęło właśnie taką jednolitość i to jest pierwszy powód do mówienia o sukcesie.

Henryk Pawlak
Głos Robotniczy z dn. 12.II.1971 nr 36

Florek (Bogusław Sochnacki)

PRZESŁANIE

Spektakl *Króla Mięsopusta* — jak każdy niemal spektakl wybitny — z trudem poddaje się opisaniu i wiem dobrze, że nie w pełni udało mi się przekazać jego złożone piękno.
Myślę jednak, że nic nie stoi na przeszkodzie, abym już teraz, publicznie zgłosił go do tradycyjnej NAGRODY „SREBRNEJ ŁÓDKI".

Ostatnie słowo mieć będzie oczywiście jury, jednak w moim najgłębszym przekonaniu takie publiczne wysuwanie kandydatur w niczym nie uszczupli praw jurorów, a może jedynie zwiększyć zainteresowanie samą nagrodą i podnieść jej społeczną rangę.

Jerzy Panasewicz
Express Ilustrowany z dn. 9.II.1971 Nr 33

Wydaje:
PAŃSTWOWY TEATR NOWY
Łódź, Więckowskiego 15

Redagowali:
JAN SKOTNICKI
EWA JAROSZEWICZ

Opracowanie graficzne:
JACEK SIEROCIŃSKI

Cena zł 4.—

Duża scena

Mała sala

W repertuarze:

L. Budrecki, I. Kanicki
DZIŚ DO CIEBIE PRZYJŚĆ NIE MOGĘ

E. Szelburg-Zarembina
ZA SIEDMIOMA GÓRAMI

D. Al
BĘDĘ MÓWIŁ SZCZERĄ PRAWDĘ

Al. Fredro
ZEMSTA

E. Bryll, K. Gärtner
JANOSIK, CZYLI NA SZKLE MALOWANE

St. Przybyszewska
SPRAWA DANTONA

J. M. Rymkiewicz
KRÓL MIĘSOPUST

Molier
SKĄPIEC

St. I. Witkiewicz
W MAŁYM DWORKU

H. Ibsen
CIENIE

A. Miller
CENA

W przygotowaniu:

Ö. Horváth
OPOWIEŚCI LASKU WIEDEŃSKIEGO
Reż. J. Zegalski
Scen. A. Sadowski

K. Szakonyi
DIABELSKA GÓRA
Reż. J. Skotnicki
Scen. H. Poulain

ZE ZBIORÓW
JERZEGO T[illegible]OSZEWICZA
WARSZAWA

1045 — ŁDA — 4.3.71 — S-5/1732 — 3.000 szt.

Franz Kafka

AMERYKA

AMERIKA

Duża Scena

AMERYKA – sztuka w 2 częściach wg powieści Franza Kafki Ameryka,
w adaptacji Jean Louis Barrault, w przekładzie Juliusza Kydryńskiego

Reżyseria	**ZYGMUNT HÜBNER**
Scenografia	**EWA i FRANCISZEK STAROWIEYSCY**
Muzyka	**STANISŁAW RADWAN**
Współpraca reżyserska	**WITOLD ZATORSKI**
Asystent scenografa	JANINA ŚCIESZKO
Aranżacja	STANISŁAW RADWAN
Muzykę nagrał	JAZZ BAND BALL
Przygotowanie muzyczne	ANNA PŁOSZAJ
Układ ruchu	JANINA NIESOBSKA
Przedstawienie prowadzi	TERESA DEMBIŃSKA
Kontrola tekstu	MARIA PILARSKA
Brygadier sceny	KAZIMIERZ JANOWSKI
Główny elektryk	RYSZARD STANISZEWSKI
Kierownik techniczny	KAROL STOLARCZYK
Kierownik organizacji widowni	EUGENIUSZ URBANIAK

OSOBY

w kolejności ukazywania się na scenie

Karl Rossman	STANISŁAW ZATŁOKA
Palacz	ZBIGNIEW JÓZEFOWICZ
Lina	MIROSŁAWA MALUDZIŃSKA
Senator Jacob *Zarządzający w hotelu „Occidental"*	ZYGMUNT MALAWSKI
Komisarz *Student*	JAN KASPRZYKOWSKI
Kapitan *Posłaniec z hotelu*	STANISŁAW SZYMCZYK
Schubal *Policjant*	BOLESŁAW NOWAK
Green *Starszy Portier w hotelu „Occidental"*	RYSZARD DEMBIŃSKI
Mack *Rennel*	MAREK BARBASIEWICZ
Profesor angielskiego	BOGUSŁAW MACH
Kierownik biur u Senatora	RYSZARD STOGOWSKI
Pollunder	DOBROSŁAW MATER
Klara	IZABELLA PIEŃKOWSKA
Lokaj w domu Pollundera	JAN RUDNICKI
Delamarche	BOGUSŁAW SOCHNACKI
Robinson	ANDRZEJ MAY
Werbownik	FRANCISZEK TRZECIAK
Dama z pieskiem w hotelu „Occidental"	MARIA BIAŁOBRZESKA
Kelnerka	ZOFIA GRĄZIEWICZ
Starsza kucharka	JANINA JABŁONOWSKA
Teresa	ELŻBIETA JASIŃSKA
Giacomo	ZBIGNIEW NAWROCKI
I chłopiec od windy	EUGENIUSZ KORCZAROWSKI
II chłopiec od windy	STUDENT PWSFTviT
Pokojówka w hotelu „Occidental"	BARBARA CHOJECKA
Francuzka w hotelu „Occidental"	ALEKSANDRA KRASOŃ
Dama w hotelu „Occidental"	BARBARA GOŁĘBIEWSKA
Brunelda	EWA ZDZIESZYŃSKA

Kwiecień 1971

VII premiera sezonu 1970/71

dyrektor teatru
JERZY ZEGALSKI

zastępca dyrektora
RYSZARD STEFAŃCZYK

kierownik literacki
JAN SKOTNICKI

kierownik muzyczny
ANNA PŁOSZAJ

902 — F.D.A — 23.2.71 — S-6 1363 — 3.000 szt.