studio

centrum sztuki · teatr · galeria

Franz Kafka

PRZEMIANA

Prapremiera 30 kwietnia 1982

Centrum Sztuki **STUDIO** Teatr Galeria
00-901 Warszawa, Pałac Kultury i Nauki, tel. 20-47-70

dyrektor **Waldemar Dąbrowski**

zastępca dyrektora **Stefan Matuszak**

doradca artystyczny **Zbigniew Taranienko**

kierownik galerii **Andrzej Skoczylas**

„PRZEMIANA" jest ostatnim przedstawieniem przygotowanym pod dyrekcją i kierownictwem artystycznym Józefa Szajny.

Franz Kafka

PRZEMIANA

przekład:
Juliusz Kydryński

adaptacja, reżyseria, scenografia
WŁODZIMIERZ WOWO BIELICKI

muzyka
TADEUSZ BAIRD

asystent reżysera
MARCIN ROGOZIŃSKI

asystent scenografa
STANISŁAW CHRZANOWSKI

FRANZ KAFKA napisał „Przemianę" między 17 listopada a 7 grudnia 1912 roku. W tym czasie pisał do Felicji Bauer, swej późniejszej narzeczonej:

23.XI.1912

Najdroższa, mój Boże, jak ja Ciebie kocham! Jest bardzo późna noc, odłożyłem swoją małą historię, nad którą co prawda już dwa wieczory nie pracowałem wcale i która w cichości zaczyna się rozrastać w jakąś większą historię. Dać Ci ją do przeczytania, jak bym to miał zrobić? nawet gdyby już była skończona? Napisana jest bardzo nieczytelnie, ale nawet gdyby to nie stanowiło przeszkody, bo pięknym pismem na pewno Ciebie dotychczas nie rozpieszczałem, nie chcę Ci nic posyłać do czytania. Sam chcę Ci czytać. Tak, to byłoby piękne, przeczytać Ci tę historię i być przy czytaniu zmuszonym trzymać Twoją rękę, bo historia jest trochę straszna. Nazywa się „Przemiana" i napędziłaby Ci porządnego strachu, i może podziękowałabyś za całą tę historię, bo wszakże swoimi listami muszę Ci niestety co dzień napędzać strachu. (...) Jestem teraz zbyt posępny i może nie powinienem pisać do Ciebie. Ale bohaterowi mojej małej historii także zbyt źle się dziś powodziło, a przy tym jest to tylko ostatni stopień na drodze do jego nieszczęścia, które odtąd trwać będzie nieprzerwanie. Jak więc mógłbym być szczególnie wesoły!

Franz Kafka: Listy do Felicji i inne z lat 1912—1916. Przełożyła Irena Krońska. Warszawa 1976. Tom I.

24.XI.1912

Najdroższa! Co to za wyjątkowo wstrętna historia, ta, którą teraz znowu odkładam, żeby się pokrzepić myślami o Tobie. Teraz posunęła się już trochę ponad połowę i ogólnie biorąc nie jestem też z niej niezadowolony, ale wstrętna jest bezgranicznie i takie rzeczy, widzisz, wychodzą z tego samego serca, w którym Ty mieszkasz i które jako mieszkanie znosisz. Nie smuć się tym, bo kto wie, może im więcej piszę i im bardziej się wyzwalam, tym czystszy się staję dla Ciebie i bardziej Ciebie godny, ale na pewno dużo jeszcze musi zostać ze mnie wyrzucone, a noce nie mogą być dostatecznie długie dla tego zajęcia skądinąd nadzwyczaj rozkosznego.

24.XI.1912 (po obiedzie)

Teraz, ponieważ już wspomniałem o podróży do Chrastavy, nie opuszcza mnie ta przykra myśl. Moja mała historia byłaby jutro na pewno skończona, a tymczasem muszę jutro o 6 wyjechać, o 10 przyjeżdżam do Liberca, o 7 rano jadę do Chrastavy do sądu i mam mocny zamiar w odnośnej sprawie dosyć trudnej i ryzykownej tak jednoznacznie i energicznie się zblamować, żeby już nigdy mnie nie wysyłano z podobnymi poruczeniami.

25.XI.1912 (w nocy)

Tak więc muszę dziś, Najdroższa, moją małą historię, nad którą dzisiaj nie pracowałem tyle co wczoraj, odłożyć i z powodu tej przeklętej podróży do Chrastavy przez jeden lub nawet dwa dni pozwolić jej odpoczywać. To mnie bardzo martwi, mimo że najprawdopodobniej nie będzie miało za bardzo złych następstw dla samej historii, do której jednak potrzebuję jeszcze trzech lub czterech wieczorów. Mówiąc o następstwach nie za bardzo złych mam na myśli to, że historia niestety dostatecznie już ucierpiała od mojego trybu pracy. Taką historię powinno się pisać z jedną najwyżej przerwą dwa razy po dziesięć godzin, wtedy miałaby ona ten swój naturalny rozpęd i napór, który ubiegłej niedzieli miała w mojej głowie. Ale takimi dwoma okresami dziesięciogodzinnymi nie rozporządzam. Toteż jest się zmuszonym próbować robić tylko najlepiej, jak się da, jeśli naprawdę dobrze nie można. Ale szkoda, że nie mogę Ci jej odczytywać, szkoda szkoda, np. każdej niedzieli przed południem. Nie po południu, bo wtedy nie mam czasu, wtedy muszę pisać listy do Ciebie.

1.XII.1912

Najdroższa Felice, po zakończeniu walki z moją małą historią — część trzecia, ale teraz już niewątpliwie (jak ja piszę niepewnie i z mnóstwem błędów literowych, zanim się przyzwyczaję do świata rzeczywistego) ostatnia, zaczęła się układać — muszę koniecznie, Najdroższa, powiedzieć Ci jeszcze dobranoc, chociaż wrzucę ten list do skrzynki dopiero jutro wieczorem.

1.XII.1912

Najdroższa, tylko kilka słów, jest późno, bardzo późno, jutro będzie dużo pracy, przy pracy nad tą moją małą historią jestem teraz nareszcie trochę jak w ogniu, serce swoim biciem chce mnie znowu do niej zapędzić, ja jednak muszę jakoś się z niej wydostać, a ponieważ będzie to ciężka praca i godziny miną, zanim przyjdzie sen, muszę szybko położyć się do łóżka. (...) Najdroższa, bardzo chciałbym powiedzieć jeszcze coś wesołego, ale nie przychodzi mi na myśl nic takiego, co byłoby naturalne, także na otwartej ostatniej stronicy mojej historii wszystkie 4 osoby płaczą albo przynajmniej są w nastroju bardzo smutnym. Ale o 10-tej przyjdzie na pewno wesoły list, za który już teraz zasługuję na całusa. Z nim na wargach idę do łóżka.

4/5.XII.1912

Ale Ty wcale jeszcze nie znasz tej Twojej małej historii. Jest ona trochę dzika i bez sensu i gdyby nie posiadała prawdy wewnętrznej (co nigdy nie da się stwierdzić ogólnie i raz na zawsze, lecz musi być przez każdego czytelnika lub słuchacza za każdym razem na nowo przyznane lub zaprzeczone), byłaby niczym. Ma ona także, co przy jej objętości (17 stron maszynowych) trudno sobie wyobrazić, mnóstwo błędów i nie wiem, jak to się stało, że taki płód co najmniej bardzo wątpliwy Tobie ofiaruję. Ale każdy daje to, co ma, ja tę małą historię ze sobą jako wisiorkiem, Ty ogromny dar swojej miłości. Ach, Najdroższa, jak szczęśliwy jestem dzięki Tobie; z tą jedną łzą, którą przy zakończeniu wycisnęła mi z oczu Twoja historia, mieszały się również łzy tego szczęścia.

6/7.XII.1912 (5/6.XII.)

Płacz, Najdroższa, płacz, teraz jest czas na płakanie! Bohater mojej małej historii przed chwilą umarł. Jeśli to Cię pocieszy, to wiedz, że umierał dosyć spokojny i ze wszystkimi pogodzony. Sama historia nie jest jeszcze zupełnie gotowa, teraz nie mam już na nią prawdziwej chęci i pozwolę jej spać do jutra. A także jest już bardzo późno i dosyć trudu mnie kosztowało przezwyciężenie wczorajszej perturbacji. Szkoda, że w niektórych miejscach tej historii wyraźnie się zaznaczyły moje stany zmęczenia oraz inne przerwy i nie mające z nią związku troski, mogłaby na pewno być wypracowana czyściej, widać to właśnie po jej stronach udanych. Ale to jest właśnie owo wciąż dręczące uczucie: ja sam, ja z tymi siłami twórczymi, które w sobie czuję, zupełnie abstrahując od ich intensywności i wytrwałości, w bardziej sprzyjających warunkach życiowych byłbym wykonał robotę czystszą, bardziej przekonującą, lepiej zorganizowaną niż ta, która teraz leży przede mną. Jest to uczucie, którego nie potrafi wyperswadować żaden rozum, aczkolwiek naturalnie nie kto inny, lecz rozum ma rację, gdy mówi, że tak jak nie ma innych okoliczności jak rzeczywiste, tak też na żadne inne niż rzeczywiste nie można liczyć. Jakkolwiek to jednak jest, jutro mam nadzieję ukończyć historię, a pojutrze rzucić się z powrotem do powieści.

6/7.XII.1912

Najdroższa, więc posłuchaj, moja mała historia jest skończona, tylko że to dzisiejsze zakończenie wcale mnie nie rozwesela, mogłoby być lepsze, nie ma co do tego żadnej wątpliwości. Najbliższą myślą, która dołącza się do takiego żalu, jest zawsze ta: mam wszakże Ciebie, Najdroższa, a więc drugie uprawnienie do życia, tylko że jest hańbą czerpać uprawnienie do życia z istnienia Ukochanej.

25/26.XII.1912

Powieść znowu posunęła się trochę naprzód, trzymam się jej, ponieważ moja mała historia mnie odtrąciła. Ale też zacząłem tę historię stawiając sobie zbyt wysokie wymagania; od razu na początku cztery osoby mają mówić i intensywnie brać udział we wszystkim. Tyle osób potrafię jednak widzieć w sposób kompletny tylko wtedy, gdy wyłaniają się one i rozwijają w przebiegu historii, z jej strumienia. Od razu na początku opanowałem niestety tylko dwie, gdy zaś cztery osoby tak napierają i chcą wystąpić, a uwagę się zwraca tylko na dwie, powstaje smutne zakłopotanie, zupełnie tak jak w towarzystwie. Te drugie dwie osoby chcą i nie chcą się zdemaskować. Przez to jednak, że moje spojrzenie błądzi to tu, to tam, chwyta ono może także cienie tych dwóch, ale wskutek tego znowu tamte dwie postaci, które już były wyraźne, ponieważ są chwilowo zaniedbane, zaczynają się stawać niepewne i w końcu wszystko się wali. Szkoda!

Laureaci nagrody Nobla o Franzu Kafce i „Przemianie"

ELIAS CANETTI:

Ta korespondencja służy jego p i s a r s t w u. Dwa dni po swoim pierwszym liście do niej napisał „Wyrok", jednym tchem, przez całą noc, w ciągu dziesięciu godzin. Można by powiedzieć, że tym utworem zdobył wiarę w siebie jako pisarza. Odczytuje go przyjaciołom, niepowątpiewalność tego opowiadania się potwierdza, i od niego się nie odsunie, jak odsuwała się od tylu innych. W tydzień potem powstał „Palacz", a w ciągu następnych dwóch miesięcy pięć dalszych rozdziałów „Ameryki", a więc w sumie sześć. W czasie dwutygodniowej przerwy w pracy nad tą powieścią pisze „Przemianę".

Jest to więc okres wspaniały, i to nie tylko z naszej, późniejszej perspektywy; niewiele było w życiu Kafki faz, które można by z tym okresem porównać. Jeśli wolno sądzić po wynikach, a jak inaczej sądzić życie artysty, to zachowanie Kafki w trzech pierwszych miesiącach korespondencji z Felicją było dokładnie takie, jakie było dla niego najbardziej właściwe.
Prowadząc coraz intensywniejszą korespondencję z Felicją, noc w noc pracował nad swoimi tekstami, już po ośmiu tygodniach w „Przemianie" osiągnął szczyty swojego mistrzostwa. Napisał coś, czego już nigdy nie mógł prześcignąć, ponieważ nie istnieje nic takiego, czym można by prześcignąć „Przemianę", jedno z niewielu wielkich i doskonałych dzieł literackich naszego stulecia.

Istnieją pisarze, co prawda tylko nieliczni, którzy są tak całkowicie sobą, że każda wypowiedź o nich, na którą sie zdobywamy, wydaje się jakimś barbarzyństwem. Takim pisarzem był Franz Kafka; i dlatego nawet narażając się na zarzut niewolniczości, należy tak ściśle, jak to jest tylko możliwe, trzymać się jego własnych wypowiedzi. Na pewno odczuwamy wstyd, gdy tak się zaczynamy wdzierać do intymności owych listów. Ale potem one same od tego wstydu nas uwalniają. Albowiem czytając je widzimy, że opowiadanie takie jak „Przemiana" jest jeszcze bardziej intymne od nich, i dopiero teraz rozumiemy, w czym jest ono odmienne od wszystkich innych opowiadań.

Lęk przed przemocą jest dla Kafki uczuciem centralnym, a jego środkiem obrony przed nią jest przemiana w małość. Sakralizacja miejsc i stanów, która wyraża się u niego tak zdumiewająco, że sprawia wrażenie obsesji, nie jest niczym innym jak sakralizacją człowieka. Każde miejsce, każdy moment, każde pociągnięcie, każdy krok jest poważny, doniosły i swoisty. Przed zniewoleniem, które jest bezprawiem, człowiek musi się uchylać w ten sposób, że się możliwie najdalej wymyka. Staje się bardzo mały albo zamienia się w owada, ażeby innym zaoszczędzić winy, jaką na siebie ściągają przez to, że są okrutni i zabijają; „odgradza" się od innych ludzi, którzy nie dają mu spokoju i prześladują go swymi wstrętnymi obyczajami.

Jednym z tematów centralnych Kafki jest upokorzenie; w „Przemianie" upokorzenie skoncentrowało się w ciele, które go doświadcza; jego przedmiot jest obecny i plastyczny od samego początku, zamiast syna, który żywi i utrzymuje rodzinę, nagle pojawił się owad. W tej metamorfozie jest on nieuchronnie wystawiony na poniżenie, cała rodzina czuje się zmuszona okazywać mu je czynnie. Upokarzanie zaczyna się z pewnym ociąganiem, ale dany mu jest czas, aby się rozszerzało i nasilało. Stopniowo wszyscy domownicy, nie widząc innej rady i niemal wbrew woli, biorą w nim udział. Akt, który dokonał się na początku, przeprowadzają po raz drugi, dopiero rodzina przeobraża nieodwracalnie Gregora Samsę, syna, w owada. A w kontekście społecznym owad staje się robakiem.

Fragmenty eseju „Drugi proces — Kafki listy do Felicji", 1969; przełożyła Irena Krońska

ALBERT CAMUS:

Naturalność jest kategorią trudną do zrozumienia. Są dzieła, gdzie wypadki wydają się czytelnikowi naturalne. Są jednak inne (rzadsze co prawda), gdzie bohater uważa za naturalne to, co jemu się zdarza. Wskutek paradoksu szczególnego, ale oczywistego, im bardziej niezwykłe są przygody bohatera, tym większa naturalność opowiadania: jest ona proporcjonalna do rozpiętości między dziwnością życia człowieka i prostotą, z jaką ów człowiek ją przyjmuje. Tego rodzaju jest naturalność Kafki. I dzięki niej sens „Procesu" staje się jasny. Mówiono, że to obraz życia ludzkiego. Niewątpliwie. Ale sprawa jest i prostsza, i bardziej złożona. To znaczy, że sens powieści jest bardziej osobisty, bardziej określa samego Kafkę. W pewnej mierze mówi on sam, skoro jest tym, który nas spowiada. Żyje i jest skazany. Dowiaduje się o tym już u samego początku powieści — własnego życia — i jeśli próbuje szukać środków zaradczych, to w każdym razie nie czuje się zaskoczony. Nic bardziej zdumiewającego niż ten brak zdumienia. Sprzeczności oznajmiają więc od razu dzieło absurdalne. Tragedia duchowa zostaje ukazana przez konkret. Kafka osiąga to przez ciągły paradoks: barwy przydane pustce, gesty codzienne tłumaczące najwyższe ambicje.
Podobnie „Zamek"; może jest to spełniona teologia, lecz przede wszystkim przygoda duszy w poszukiwaniu łaski, przygoda człowieka, który domaga się od przedmiotów ich królewskiej tajemnicy, a od kobiet znaku drzemiącego w nich boga. „Przemiana" z kolei jest przerażającą figurą moralności, która wynika z jasności widzenia. Ale jednocześnie jest rezultatem niewypowiedzianego zaskoczenia, którego doświadcza człowiek czując, jak bez wysiłku staje się zwierzęciem. W tej fundamentalnej dwuznaczności kryje się sekret Kafki. Nieustanne przejścia od naturalności do niezwykłości, od tego, co indywidualne, do tego, co powszechne, od tragiczności do codzienności, od absurdu do logiki można odnaleźć w całym dziele Kafki; w nich siła tego dzieła i jego znaczenie.

Serce ludzkie ma nieznośną skłonność do nazywania przeznaczeniem tego tylko, co je miażdży. Lecz także szczęście może być na swój sposób, i bez powodu, nieuniknione. A jednak człowiek nowoczesny uważa je za własną zasługę w tych wszystkich wypadkach, kiedy szczęście nie zostaje zapoznane. Mimo to wiele dałoby się powiedzieć o szczęśliwych losach w tragedii greckiej i o ulubieńcach legendy, którzy, jak Ulisses, znajdują wybawienie wśród najgorszych utrapień.
W każdym razie trzeba pamiętać o tym utajonym współdziałaniu logiki i codzienności w tragizmie. Dlatego Samsa, bohater „Przemiany", jest komiwojażerem. Dlatego w jego osobliwej przygodzie, kiedy zmienia się w robaka, niepokój budzi w nim tylko myśl, że szefa rozgniewa jego nieobecność. Wyrastają mu cienkie nóżki, grzbiet się wygina, na brzuchu pojawiają się białe punkciki, i — nie mówię — że go to nie zdumiewa, efekt byłby chybiony — lecz budzi „lekkie zaniepokojenie". W tym subtelnym odcieniu jest cała sztuka Kafki.

O dziele Kafki mówiono najczęściej, że to krzyk rozpaczy: żadnego ratunku dla człowieka. Ten pogląd wymaga jednak rewizji. Jest nadzieja i nadzieja. (...) Jest rzeczą charakterystyczną w każdym razie, że dzieła o inspiracji pokrewnych jak Kafka, Kierkegaarda czy Szestowa, krótko mówiąc powieściopisarzy czy filozofów egzystencjalnych, całe zwrócone ku absurdowi i jego konsekwencjom, w ostatecznym rachunku kończą się wielkim krzykiem nadziei.
Osiągają Boga, który ich unicestwia. Upokorzenie prowadzi ich do nadziei. Absurd egzystencji jeszcze bardziej upewnia ich o bycie nadnaturalnym. Skoro życie wiedzie do Boga, istnieje wyjście. To zaś, że Kierkegaard, Szestow i bohaterowie Kafki idą jedną drogą i z jednakim uporem i wytrwałością, świadczy w sposób szczególny, że ta pewność ma moc krzepiącą.

Kafka odmawia swemu bogu wielkości moralnej, oczywistości, dobroci, koherencji. Wszystko po to, by tym pewniej rzucić się w jego ramiona. Absurd został rozpoznany, zaakceptowany, przyjęty — i wiemy, że nie jest już absurdem. Jakaż może być większa nadzieja w granicach

kondycji ludzkiej niż możliwość wymknięcia się tej kondycji?
Powiem jak Kafka: jego dzieło prawdopodobnie nie jest absurdalne. Co w niczym nie umniejsza jego wielkości i uniwersalności. Wynikają one stąd, że pisarz potrafił przedstawić w takim wymiarze powszednie przejście od nadziei do beznadziejności i od rozpaczliwej mądrości do dobrowolnego oślepienia. Dzieło Kafki jest uniwersalne (dzieło prawdziwie absurdalne uniwersalne nie jest) w tej mierze, w jakiej ukazuje wzruszającą twarz człowieka uciekającego od ludzkości, czerpiącego ze sprzeczności racje wiary i racje nadziei z rozpaczy, nazywającego wreszcie życiem swoje straszliwe uczenie się śmierci. Jest ono uniwersalne, ponieważ wychodzi od inspiracji religijnej. Jak we wszystkich religiach człowiek jest tu wolny od ciężaru własnego życia. Ale jeśli to wiem i jeśli to dzieło podziwiam, wiem również, że nie szukam uniwersalności, ale prawdy. Nie muszą być one ze sobą w zgodzie.

Fragmenty studium „Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki", zawartego w „Micie Syzyfa", 1942; przełożyła Joanna Guze

TOMASZ MANN:

Moim zdaniem dzieła wydarte krótkiemu, pełnemu cierpień życiu tego czeskiego Żyda od dawna należą do najbardziej fascynujących zjawisk w dziedzinie prozy artystycznej. Istotnie nie można ich z niczym porównać. Zawikłany i przytłaczający komizm tych naśladujących sny utworów, z ich religijnymi wysokimi tonami, połączeniem groteski z głęboką powagą moralną, może nawykłym do dogodniejszej rozrywki czytelnikom wydawać się z początku dziwaczny i niedoskonały. Jednakże uznanie rangi artystycznej Kafki jest już w Europie bardzo znaczne i obejmuje wyższe warstwy intelektualne wszystkich krajów. Szwajcarski pisarz Hermann Hesse nazwał go „potajemnym królem niemieckiej prozy". Jego wpływ na późniejsze utwory Juliana Greena, np. „Minuit", jest niezaprzeczalny. Słyszałem również autora takiej miary jak Aldous Huxley, mówiącego o książkach Kafki z najwyższym podziwem. Z pewnością nie jest on już nieznany elicie amerykańskiej o dobrym smaku i wyższych zainteresowaniach.

Z listu do wydawcy amerykańskiego Jamesa Laughlina, 1940; przełożyły Wanda Jedlicka i Teresa Jętkiewicz

Literatura i metamorfozy

Motyw przemiany człowieka w zwierzę znany jest od dawna — pojawia się w najbardziej pierwotnych formach kultury ludzkiej. Jeszcze przed rozpowszechnieniem literatury pisanej, gdy istniała ona głównie jako przekazywany z ust do ust mit, znany schemat wydarzeń organizujący sens ceremonii kultowej, przemiany człowieka w zwierzę stanowiły jeden z najważniejszych sposobów ukazywania wartości biologicznych samego życia, czy tej oto prostej myśli, że życie to jeden wielki i nieustanny proces przemian. Przesycone są nimi najprostsze systemy społeczne — animizm i totemizm, synkretyczne religie Egiptu starożytnego, mitologia Grecji, odciskająca swoje piętno na dalszym rozwoju kulturalnym Europy. Od dawna więc motyw przemiany wchodzi do literatury — od baśni ludowej poczynając, poprzez rozmaitej rangi fantastykę, symbolizm i metaforykę aż do XX-wiecznej awangardy. Nic dziwnego, że przemiana zastosowana w utworze literackim ma różne znaczenia, sensy i funkcje. Można je dzielić na przemiany dokonane z własnej woli i z cudzego nakazu; przemiany ułatwiające realizację jakiegoś działania, jak na przykład przemiany Zeusa w celach erotycznych, przemiany umożliwiające ucieczkę czy ochronę, przemiany-degradacje, wręcz odwrotne — uniemożliwiające działanie czy przemiany-kary. Są wreszcie przemiany spełniające funkcje zrealizowanego marzenia, ale mimo wszystko substytutu, i metamorfozy pozytywne, rzeczywiste — sukcesy, osiągnięcia, prawdziwe „przepoczwarzanie się" w coś lepszego.

Czym jest przemiana w „Przemianie"? Zwykłym powtórzeniem starego wątku czy czymś więcej? Typowość jej polega na tym, że nie jest ostateczna: Gregor Samsa zewnętrznie przeobraża się w robaka, traci głos — ale myśli. Ma więc ona charakter kary. Ale czyja to kara, i za co? Kara biologii, wyłącznie za to, że Samsa, zamiast żyć, pracował? Wyrok Losu, którego przyczyny są nieznane? Druga odpowiedź jest już bardziej prawdopodobna — rozwiązanie znamiennie Kafkowskie, przypominające późniejszą jego filozofię, wpisaną w „Proces", „Zamek", nawet w parę tygodni wcześniej napisany „Wyrok"... Wszystko to skłania do jej przyjęcia, tym bardziej, że Gregor swój Los aprobuje, nie buntuje się przeciw niemu, jedynie zastanawia się, jak by tu ułożyć się do nowej sytuacji. I tu odsłania się nietypowość przemiany w opowiadaniu Kafki. Mimo pozorów jest to przemiana ostateczna, wbrew Camusowi beznadziejna — jesteśmy jedynie świadkami całego procesu przemiany. Ten Kafkowski Los jest nieodwracalny, a działa z pełną konsekwencją. Dlatego też, choć Canetti trafnie wskazuje na osobisty, intymny kontekst genezy opowiadania, można je czytać także jako uogólnienie — metaforę nieznanego, przypomnienie, że właściwy sens przemian Życia jest nam nieznany.

Rodzina Gregora jest nie mniej ważna od niego samego. Oni też podlegają przemianie. Tu mamy bliskie nam literackie przykłady, choć powstałe później od „Przemiany": opowiadania Schulza, „Młyny Boże" Truchanowskiego. W nich, przy pewnym konflikcie ojca i syna, przemianie ulega ojciec. Ale w opowiadaniu Kafki funkcje ojca spełnia syn — to on utrzymuje rodzinę. Przemiana Gregora Samsy w robaka jest więc karą dla ojca i rodziny. Karą za brak wysiłku w życiu, nie traktowanie go poważnie. Rodzina Gregora Samsy także podlega przemianie — życiowej, dowodzącej jak bardzo nie dorosła ona do właściwego, ludzkiego postępowania. Rodzice i Greta przyspieszają też, więcej — sami do końca realizują przemianę Gregora w robaka. Jeżeli w tym wczesnym opowiadaniu Franza Kafki jest jakaś nadzieja, to tylko dla tych, którzy są okrutni.

Zbigniew Taranienko

teatr studio

W REPERTUARZE:

Józef Szajna

DANTE

scenariusz, reżyseria, scenografia
JÓZEF SZAJNA
muzyka
KRZYSZTOF PENDERECKI
projekcje
KAZIMIERZ URBAŃSKI
Prapremiera 20 kwietnia 1974,
Florencja

1981 — gościnna inscenizacja i scenografia Józefa Szajny w Dubrowniku (JUGOSŁAWIA), prapremiera jugosłowiańska zainaugurowała międzynarodowy kongres „Dante i świat słowiański".

Wnętrze dubrownickiej twierdzy Revelin stało się w tych dniach miejscem przedstawiającym piekło i raj. Jej posępne sklepienia posłużyły polskiemu reżyserowi i artyście malarzowi Józefowi Szajnie jako wyzwanie, aby wraz z zespołem Teatru Marina Držića stworzyć własną wizję „Boskiej Komedii". Szajna w tej swojej bardzo swobodnej adaptacji, która oprócz niektórych zdań, wierszy i sentencji z pierwowzorem ma niewiele wspólnego, poprzez reżyserię i scenografię tworzy nowe dzieło.

Obserwując wizualną stronę spektaklu możemy stwierdzić, że jest ona o wiele bardziej sugestywna niż wiersze Dantego, którego myśli służą Szajnie za inspirację w tworzeniu dramatycznych obrazów. Nie konflikt dramatyczny, ale sceniczna metafora, nie mówiona poezja ale poetyckość obrazu są motorami tej wizji scenicznej w bardzo swobodnie skonstruowanej przestrzeni i skrajnie subiektywnym widzeniu nieziemskich wizji Dantego. Jak prawdziwemu poecie sceny, doskonałemu wizjonerowi, który rytm przedstawienia osiąga podniecającą zmianą obrazów, Szajnie nie zależało na tym, czy publiczność wszystko, co dzieje się na scenie, do końca zrozumie. Zresztą w żaden sposób poezji nie można zrozumieć do końca. Ważniejsze było dla niego, aby w przestrzeni scenicznej zbudować stworzony przez siebie świat — co mu się w pełni udało.

Dalibor Foretić: Piekło w człowieku — człowiek w piekle, „Vjesnik" 30.X.1981

Józef Szajna

REPLIKA

scenariusz, reżyseria, scenografia
JÓZEF SZAJNA
muzyka
BOGUSŁAW SCHÄFFER
Prapremiera polska 8 października 1973

1980 — FRANCJA — tournée artystyczne (Paryż, Mulhouse, Avignon, Rennes). Próżno by tu szukać jedynie Józefa Szajny w tych odczłowieczonych postaciach, sprowadzonych do bezosobowego kształtu bezwzględnej rozpaczy. Jakiś chłód przenika to abstrakcyjne przedstawienie niszczycielskiego obłędu. Piękne, niezwykłe pomysły bezspornego artysty, te maski, te okrutne konstrukcje, te straszliwe mechanizmy pozostają przedmiotami bez życia i dziełami sztuki, które są bliższe kafkowskim maszynom z „Kolonii karnej" niż prostym obrazom powszedniego okrucieństwa.

M. G.: Przyzwyczaić się do fałszu, „Les Nouvelles Litteraires" 13—20.XI.1980

Witold Gombrowicz

FERDYDURKE

część I „Szkoła"
adaptacja, reżyseria
ZBIGNIEW WRÓBEL
scenografia
MICHAŁ CZERNAEW
muzyka
STANISŁAW SYREWICZ
Prapremiera 21 grudnia 1979

Wróbel, któremu ręka nie zadrżała przy obrabianiu klasyka nowoczesności, ex post wywiódł i „Ślub", i „Iwonę", i „Operetkę" z „Ferdydurki", ukazując dość złośliwie i bardzo zabawnie genealogię gombrowiczowskiego teatru, gombrowiczowskich obsesji, gombrowiczowskiego świata, który jest przecie naszym światem. Oczyszczający i zdrowy to śmiech, uwalniający od wielu zmór dawnych, nowszych i całkiem nowych.

Andrzej Hausbrandt: Ostatni krzyk mody z echem, „Widnokręgi" 1980 nr 4

Józef Szajna
CERVANTES

scenariusz, reżyseria, scenografia
JÓZEF SZAJNA
Prapremiera 30 grudnia 1976

1980 — MEKSYK — VIII Festival Internazional „Cervantino" w Guanajuato; Guadalajara, México-City. „Cervantes" to przedstawienie wizualne malarza bynajmniej nie abstrakcyjnego, ale ekspresjonisty, którego apokaliptyczne obrazy mają coś z Goyi i z Daumiera. I tak wielka jest ilość obrazów tworzących scenografię, która przekształca się i mnoży cały czas — również w postaciach, w ich grze i ruchach — jakby artysta plastyk miał ją przekształcać ciągle aż w nieskończoność. Przedstawienie wizualne, które opiera się nie tylko na mowie ciała, ale na języku obrazów.

Malkah Rabell: Ekspresjonizm Szajny w „Cervantesie", „El Dia" 19.V.1980

Stanisław Wyspiański
powrót ODYSA

reżyseria
WOJCIECH SZULCZYŃSKI
scenografia
SŁAWOMIR DĘBOSZ
muzyka
JERZY SATANOWSKI
Premiera 3 kwietnia 1981

Reżyser Wojciech Szulczyński nie odszedł od wizji Wyspiańskiego, ale jeszcze mocniej zaznaczył rozpętanie się w tym dramacie wyzwolonego przez fatum — okrucieństwa i agresji. Nakaz zemsty nie tłumaczy śmierci niewinnych, zabójstwa prymitywnego chłopca. Amok śmierci i rozpasania ogarnia Odysa, udziela się zalotnikom a nawet i niewzruszonej Penelopie (Anna Milewska), której opanowanie jest oczekiwaniem na ostateczny cios (...) Reżyser wspomagany przez scenografa i kompozytora stworzył podstawy dla dobrego nowoczesnego spektaklu.

(ES): Teatr rozdarty, „Słowo Powszechne" 21.V.1981

Ramon del Valle Inclán

światła cyganerii

przekład
GUSTAW KOLIŃSKI

scenariusz, reżyseria, scenografia
GRAŻYNA CHORĄŻYCZEWSKA

opracowanie muzyczne
ANNA WENCLIK

Prapremiera polska 27 listopada 1981

Bardzo udana i pomysłowa jest scenografia Chorążyczewskiej do „Księżniczki Turandot" (w Teatrze Dramatycznym). Jeszcze piękniejszy, pełen specyficznego „hiszpańskiego" klimatu jest projekt scenograficzny pani Grażyny do jej „Świateł cyganerii" w „Studiu", w który — z malarskim talentem — wtopiła ona wszystkie osoby dramatu.
Paweł Chynowski: Warsztaty, „Życie Warszawy",
9.XII.1981

galeria studio

STAŁE ZBIORY GALERII

Zniszczony tors kobiecy między resztkami jakichś przedmiotów, ścinkami skóry, materiału, gruzłami bliżej nieokreślonego tworzywa. Wszystko to zawieszone w szaroniebieskiej, przydymionej przestrzeni, pozbawione podstawy, jakby oderwane od Ziemi. Przechylona głowa kobiety — czy rzeźby? — przypomina w swoim układzie grecki posąg, sprofanowaną boginię; to podobieństwo do nieborowskiej „Niobe bolejącej" było jeszcze bardziej widoczne we wcześniejszej, znanej, bo reprodukowanej wersji dzieła. Treści obrazu „Odzyskane", wykonanego techniką assamblage'u są jasne i czytelne: dotyczą przede wszystkim sytuacji człowieka po kataklizmie II wojny światowej, ale w równym stopniu można tu odczytać stosunek Szajny do kultury, rozpadającej się europejskiej tradycji, klasycznej kategorii piękna...

W obrazie „Odzyskane" wyraźnie widać najbardziej typowe, przewijające się przez całą twórczość teatralną, malarską czy rzeźbiarską, cechy artysty. Wymieńmy je, choćby skrótowo, ponieważ stanowią one o odmienności twórczej i indywidualności Józefa Szajny. Jest to więc równowaga sił kreacji i destrukcji, materiałowego chaosu i kompozycji, wykorzystująca także kontrasty i spięcia odmiennych w swym bycie tworzyw, faktur, jakości malarskich. Droga od analizy różnych materiałów, pochodzących najczęściej z rzeczywistych, zniszczonych

Józef Szajna — „Odzyskane"

i zdezelowanych przedmiotów — do syntezy treści, jednoznacznej, wyraźnej, zogniskowanej widzeniem człowieka w sytuacjach ekstremalnych. Jednocześnie, jakby wbrew temu wszystkiemu: dążenie do kreacji nowego przedmiotu, „tableau objet" — poprzez naginanie kształtu przypadkowego rzeczy do pożądanego wyrazu, zbliżanie się do trójwymiarowości czy też przetwarzanie różnorodnego materiału wyjściowego w jednorodną materię, poddaną tej samej, jednej idei. Wreszcie, co bardzo ważne w twórczości Szajny — sugestia prawdy. Dzieła Szajny powołują do życia nasze wyobrażenia jakby każąc im istnieć, a zarazem nadają im kierunek: nachylają je ku rzeczywistości. Syntetycznie potraktowane manekiny, ślady i znaki nie udające ludzi, odbieramy przecież jako obrazy ich tortury. Sztuka Szajny oscylując na krawędzi banalności, prostego smaku, nie wzbudza śmieszności, wręcz odwrotnie — prowadzi do patosu i grozy, w pełni przez nas przyjmowanych.

Podobnie jak inne dzieła Szajny, jego obrazy miewają po kilka wersji. Powstały w 1967 roku obraz początkowo nosił nazwę „Apoteoza"; w rok później został nagrodzony przez Galerię „Arkady". Był trzykrotnie przemalowywany i przerabiany, ostatnio w latach 1974—1975, i wtedy zmieniona została nazwa na „Odzyskane". Ostatecznie w stosunku do pierwotnej wersji kompozycja i tonacja całości nie uległy zasadniczym przekształceniom, przede wszystkim nietrwałe materiały zostały zastąpione innymi.

„Odzyskane" powstało w czasie pracy nad cyklem „Epitafia" i „Apoteozy", w drugim okresie twórczości malarskiej Szajny, po wcześniejszych „Obrazach — dramatach". W większości tych prac pojawia się jakiś na poły rzeźbiarski fragment postaci ludzkiej, często właśnie zniszczony tors jak choćby w znanym obrazie z warszawskiego Muzeum Narodowego „Zapomnienie". W dwa lata później podobny jak w „Odzyskanym" tors kobiecy stanowi część environment „Reminiscencje". Ale już wówczas wyraz całego obiektu — poza sztalugami i innymi elementami — określają graficznie, płasko potraktowane sylwety. Pamiętając o tym, że dalsza droga plastyczna Józefa Szajny prowadzi go w 1971 roku do kukieł „Repliki", można by powiedzieć, że torsy umieszczane we wcześniejszych obrazach-assamblage'ach, w tym także w „Odzyskanym", były etapem pośrednim, zarzuconym na rzecz dwóch odmiennych rozwiązań: pełnej umowności i znakowości płaskiej sylwety i manekina oderwanego od płaszczyzny obrazu, pojawiającego się już w realnej przestrzeni.

Zbigniew Taranienko

kierownik organizacji widowni **Kazimierz Kowalczyk**

kierownik organizacji pracy artystycznej **Jolanta Boniewicz**

inspicjent **Maciej Popławski**

kierownik techniczny **Wiesław Piątkowski**

Kierownictwo pracowni:

modelatorsko-malarskiej **Jan Szawliński**

stolarskiej **Krzysztof Lepianko**

tapicerskiej **Wiesław Dalba**

ślusarskiej **Włodzimierz Franczuk**

krawieckiej **Danuta Cisłowska**

perukarskiej **Halina Cieślak**

elektrycznej **Andrzej Bochenek**

akustycznej **Roman Puchalski**

garderoby **Halina Piłkowska**

SPRZEDAŻ BILETÓW na dwa tygodnie przed przedstawieniem. Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje ORGANIZACJA WIDOWNI (tel. 20-21-02) w godz. 9—16, oprócz niedziel i świąt.

KASA TEATRU (tel. 20-02-11 w. 29-41) czynna w poniedziałki w godz. 10—16, w niedziele i święta w godz. 14—19, w pozostałe dni w godz. 10—14 i 15.30—19.

PRZEDSPRZEDAŻ BILETÓW prowadzi również SPATiF, Al. Jerozolimskie 25 (tel. 21-93-83) w godz. 10—17.30, oraz SYRENA, ul. Krucza 16/22 (tel. 25-72-01) w godz. 10—17.30.

GALERIA STUDIO

wystawy czasowe i zbiory sztuki współczesnej

czynna codziennie prócz poniedziałków w godz. 11.30—17, w niedziele i święta w godz. 14—17.30, oraz przed każdym spektaklem i w czasie przerwy.

opracowanie programu **Ewa Wrońska**

opracowanie graficzne **Zygmunt Piotrowski**

wydawca: **Centrum Sztuki STUDIO Teatr Galeria**

Warszawa, PKiN, kwiecień 1982

Cena zł 18.—

WDA-1. Zam. 2824. N. 1500. Z-20

osoby:

Gregor Samsa **Zygmunt Malanowicz**
Ojciec **Wiesław Nowosielski**
Witold Pyrkosz
Matka **Olga Bielska**
Siostra (Greta) **Jarosława Michalewska**
Służąca (Anna) **Dorota Kamińska**
Prokurent **Marcin Rogoziński**
Robak **Andrzej Bogusz**
Jerzy Fornal
Jarosław Jordan
Posługaczka **Helena Norowicz**
Sublokatorzy:
środkowy **Krzysztof Strużycki**
lewy **Andrzej Siedlecki**
prawy **Bogusław Stokowski**