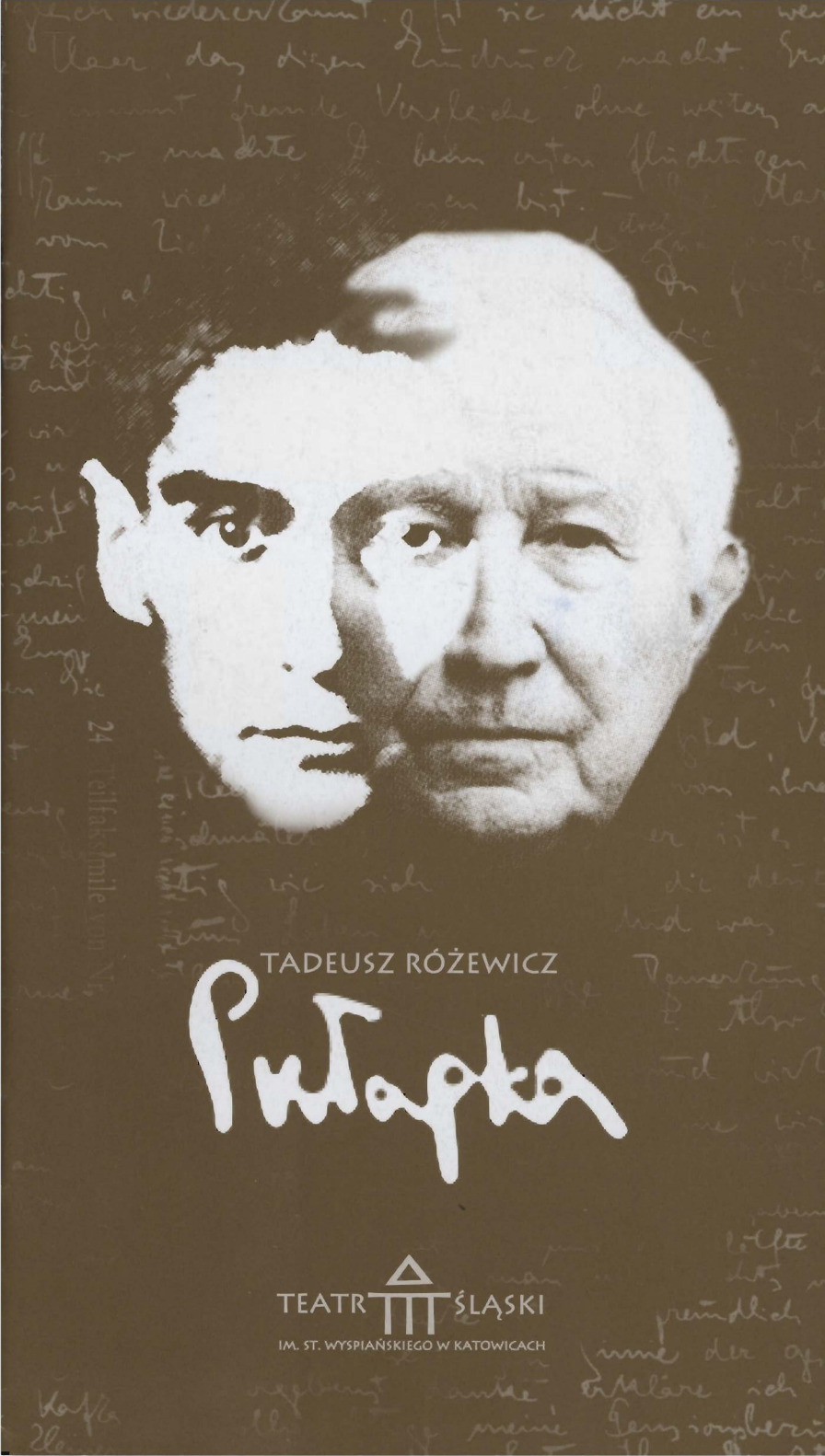


TADEUSZ RÓŻEWICZ

Pułapka

TEATR ŚLĄSKI

IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH

TADEUSZ RÓŻEWICZ

TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH
ZAŁOŻONY 1907 / SCENA POLSKA 1922

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY
BOGDAN TOSZA

TADEUSZ RÓŻEWICZ

Pułapka

reżyseria

KRZYSZTOF BABICKI

scenografia

MAREK BRAUN

muzyka

MAREK KUCZYŃSKI

premiera

14 GRUDNIA 2002

DUŻA SCENA

OBSADA

Franz	GRZEGORZ PRZYBYŁ
Matka	KRYSTYNA WIŚNIEWSKA
Ojciec	ADAM BAUMANN
Duszyczka	MAREK RACHOŃ
Ottla	GABRIELA FRYCZ
Valli	DANUTA BOGUS
Elli	MARTYNA MALCHAREK
Jana Słowik	
Kelnerka	ALINA CHECHELSKA
Maks	ANDRZEJ WARCABA
Felicja	AGNIESZKA ŚNIEŻYŃSKA (PWST Kraków)
Greta	ANNA KADULSKA
Szewc	KRZYSZTOF MISIURKIEWICZ
Szewcowa	
Józia	ANNA WESOŁOWSKA
Fryzjer	JERZY KUCZERA
Pan z książką	ROMAN MICHALSKI
Pan Radca	
Ojciec Felicji	CZESŁAW STOPKA
Matka Felicji	TERESA KAŁUDA
Wyrostek	ZBIGNIEW WRÓBEL
Sprzedawca	WIESŁAW KUPCZAK
Zenek	
Syn Grety	MARCIN SZAFORZ

światło
MARIA MACHOWSKA
asystent reżysera
ZBIGNIEW WRÓBEL
inspicjent
DAGMARA HABRYKA
sufler
MARIA KRUPA

TADEUSZ RÓŻEWICZ - poeta, dramatopisarz, prozaik, urodzony w 1921 roku. Jego twórczość sceniczna zajmuje odrębne miejsce w dramaturgii polskiej; jest próbą stworzenia własnej koncepcji teatru "realistyczno-poetyckiego", obcego zarówno konwencjom dramatu klasycznego, jak i awangardowego. Są to utwory o kompozycji otwartej, pozbawione z reguły akcji i ciągłości czasowej, rozgrywające się w scenerii umownej, z bohaterem anonimowym i wielopostaciowym. Powracające w nich tematy i motywy, znane z twórczości poetyckiej pisarza, to gorzki obrachunek z biografią własnego pokolenia, które po kataklizmie wojennym próbuje bezskutecznie odnaleźć się w chaosie życia współczesnego (*Kartoteka*, 1960 i *Kartoteka rozrzucona*, wyd. 1997), groteskowo apokaliptyczne wizje cywilizacji (*Stara kobieta wysiaduje*, 1969), zdominowanej przez ideały konsumpcyjne (*Świadkowie, albo Nasza mała stabilizacja*, 1964) i anachroniczny, fałszywy estetyzm (*Grupa Laokoona*, 1962), kpina z sentymentalno-romantycznej bohaterszczyzny (*Spaghetti i miecz*, 1967) i zakłamanych wyobrażeń o powołaniu artysty (*Na czworakach*,1972), tragikomiczne portrety ludzi przeciętnych, usiłujących określić swe miejsce w świecie (*Śmieszny staruszek*,1965, *Wyszedł z domu*, 1965); wokół motywu obsesji erotycznej oraz zakłamanej i obłudnej kultury polskiej zostało osnute *Białe małżeństwo* (1975), utrzymane w stylu przewrotnej zabawy literackiej. Stereotypy patriotyzmu przełamuje Różewicz w głośnym dramacie *Do piachu* (1979), dokonując deheroizacji mitu partyzanckiego. Własne poglądy na dramat i teatr Różewicz wykłada w komentarzach i didaskaliach do swych utworów (np. sceniczny traktat-esej *Akt przerywany*, 1970), w programowych szkicach, zarysach koncepcji i scenariuszach utworów a także w dwóch sztukach opartych na biografii Franza Kafki - *Odejście Głodomora* (1977) i *Pułapka* (1982), gdzie szczególnie silnie ujawnia się problematyka artysty i tworzenia.

(na podstawie *Literatura polska XX wieku*, Warszawa 2000)

TADEUSZ RÓŻEWICZ
O *Pułapce*

Gdybym miał napisać biografię Kafki, zbierałbym przez kilka lat materiały, potem usiadł i napisał. Moja żmudna praca polegała na odejściu od tak zwanej faktografii. Proces polegał na połknięciu możliwie największej ilości wiadomości: setek, a nawet tysięcy stron, a potem przepuszczeniu ich przez „moją maszynę" i maksymalne odchodzenie od wszelkich dokumentów, listów itd... Jedynie bardzo, bardzo nieliczne fragmenty, strzępy wypowiedzi czy dzienników. Resztę musiałem odrzucić, bo nie powstałaby sztuka. Praca polegała na stworzeniu innej struktury czasu. To był najcięższy do rozwiązania problem. Czas. Czas i przestrzeń. Żeby sztuka stanowiła organizm.

z rozmowy z Marią Dębicz *Notatnik Teatralny*, 1993 nr 5

Kafka mnie fascynował jako pisarz. Pewnie, że są w *Pułapce* jakieś tam elementy, jakieś fragmenty mojej osobowości, nawet nie wiem , które... nie wiem, czy to... czy to jest noga, czy serce, czy mózg, czy wątroba. Uważam się oczywiście za człowieka, więc jeśli piszę o bólu jakimś, to myślę, że to innych też boli.

Oczywiście, że dla mnie, dla mnie w *Pułapce* jest taki problem, czemu Kafka zlecił przyjacielowi, Maksowi Brodowi, żeby spalił jego dorobek, pisma i listy, a sam nie spalił. To dla mnie był problem zagadkowy. Uważałem i to jest w *Pułapce*, to ja wymyśliłem, bo Brod nie pytał o to Kafki... to ja Kafkę spytałem w sztuce. Myślałem: jak chciałeś zniszczyć pisma, to trzeba było samemu to do pieca włożyć, a nie mówić "ty po mojej śmierci spal moje pisma". Czyli, jak mnie pytają, co wspólnego mam z bohaterem tej sztuki: mało, nic. Bo na przykład w moim przypadku... ja wziąłbym te rękopisy, wsadził do pieca i koniec. Nie mówiłbym przyjacielowi: "jak umrę, to ty spal". Wziąłbym to i spalił.

z wywiadu dla *Theater Magazine*, maj 1987, przedruk w *Dialogu* 1988 nr1

(...) po pięćdziesięciu latach pisania wierszy i sztuk teatralnych zrozumiałem daremność rozwiązania „tajemnicy" Franza Kafki. Jedynym usprawiedliwieniem dla mnie jest to, że pracowałem i pisałem tak, jak mogłem najlepiej. To, że się usprawiedliwiam świadczy, być może, o nieodwracalnej klęsce tak zwanej „literatury pięknej", przede wszystkim „poezji". Jest to moje pożegnanie z Franzem Kafką. Mam sześćdziesiąt dziewięć lat. Nadchodzi czas pożegnań.

Post factum do poematu *Przerwana rozmowa*, *Dialog* 1991 nr 1

JÓZEF KELERA
Pułapka

Franz Kafka na obydwu płaszczyznach - dzieła i biografii - które stanowią całość egzystencjalną i kulturową jednocześnie, destyluje jakby samą esencję tego, co kojarzy nam się z pojęciem cech istotnych dwudziestego wieku, jeśli przyjmiemy, że sam ośrodek tego pojęcia wyznaczają gwałtownie przyśpieszone, zwielokrotnione procesy dehumanizacji i alienacji, pod postacią działania anonimowych, wyobcowanych kulturowo mechanizmów. To pułapka Historii, którą Franz Kafka, obok Witkiewicza najprzenikliwszy chyba z całego pokolenia ekspresjonistów, zobaczył w pełnym świetle sześćdziesiąt lat temu z hakiem. Na dnie pułapki czekają Oprawcy, a ci urosną już niebawem w milionowe zastępy, ogromne armie i specjalnie wyćwiczone formacje.

Wiemy jednak, że nie jest to jedyny wymiar zniewolenia. Ten drugi, równoważny - tu nie sposób uniknąć powtórzeń - to biologia. Jedna z kluczowych kwestii Franza K. w *Pułapce* (powstanie 1979, druk 1982, premiera 1983 w Bergen, w Norwegii) brzmi dokładnie w ten sposób: "to ja jestem pułapką, moje ciało jest pułapką, w którą wpadłem po urodzeniu".

To zdanie mógłby napisać Beckett, gdyby używał takiej formacji języka. Ale Beckett świadomie wyłączał ze swego dzieła przestrzeń historii. Różewicz i Kafka integrują te obydwa obszary. Przy tym Franz Kafka ma po temu dodatkowe jeszcze racje biograficzne, niezmiernie konkretne: umierał na suchoty, pluł krwią i brzydził się mięsem, brzydził się własnym ciałem, we śnie przemieniał się w ogromnego robaka. Ponadto był jeszcze Żydem i pisał po niemiecku, choć prawie całe życie spędził w Pradze. Pisał nocami, jak wiadomo, w dzień wykonując obowiązki prokurenta w firmie ubezpieczeniowej. W kupieckiej rodzinie był odmieńcem i dożywotnim utrapieniem swego ojca, który uprawiał z powodzeniem terror domowy w tej najmniejszej "komórce" społecznej (patrz *Wyszedł z domu*), jaką rodzina nadal stanowi. U kobiet albo nawet w kobietach szukał azylu, schronienia, opieki, kryjówki, ratunku! Ale panicznie bał się więzów, zależności, zniewolenia, przykucia i zamknięcia w tej "najmniejszej komórce". Tylko w pisaniu mógł się odnaleźć i potwierdzić, i przede wszystkim zmierzyć z losem, ale wciąż nie był pewien, czy to co robi, nie jest wstydliwą "brzydką zabawą", która naprawdę nikomu i do niczego się nie przyda. Przyjacielowi kazał wreszcie spalić, po swojej śmierci, swoje największe nie wydane dzieła, a także całe stosy listów. Ale sam ich nie spalił! Oto bohater Różewicza. Nie trzeba go wymyślać.

Wystarczy wziąć go pod mikroskop, razem z jego totalną pułapką. Łatwo powiedzieć: wziąć pod mikroskop...

To by mogło znaczyć akurat tyle: napisać biograficzną sztukę o sławnym artyście... Jakieś nowe lato, jesień... Nie, zamilczmy, żarty na bok. Tu żartów nie ma: po raz pierwszy w dramacie Różewicza materia zdarzeń musi sie jakoś odnosić do bardzo dobrze znanej, wielokrotnie opisanej, poświadczonej tomami wydanych listów biografii. Dla dramatu, który wciąż pozostaje "realistyczny i poetycki", jest to największego kalibru trudność już na starcie. I tej przeszkody nie da się ominąć. Ale można ją rozsadzić od środka...

Kluczowy problem to nie sama wreszcie biografia, która przecież ma posłużyć kreacyjnej budowie dramatu i syntezie poetyckiej, ale także wyznaczony przez biografię przymus operowania elementami rozwiniętej fabuły (...) W *Pułapce* Różewicz (...) zmąci, rozsadzi i unieważni linearny porządek, i jednokierunkowy przepływ, a w rezultacie samo istnienie jednej, wyodrębnionej płaszczyzny czasu. Tę płaszczyznę zastąpi ryczałtem nasz wspaniały wiek dwudziesty.

Rozpoczyna tę operację, w pierwszej warstwie, zwyczajne, zdawałoby się, potasowanie epizodów biografii Franza Kafki. Ich porządek jest poetycki, a nie linearny; przypomina w pewien sposób porządek "biograficzny" *Kartoteki*, z tą zasadniczą jednak różnicą, że ten porządek składa się teraz, aż nadto wyraźnie i dobitnie, w integralną całość: jednolitą, choć wielowymiarową przestrzeń "pułapki". W tym porządku wkraczamy zatem w "pułapkę" z wielu stron naraz i odkrywamy jej zespolone, przenikające się płaszczyzny niemal jednocześnie, w różnych punktach i zarazem aspektach od początku, od końca i od środka.

Począwszy od trzeciego obrazu ("Sen Zwierzę ofiarne") zaczyna działać dodatkowo "teatr wewnętrzny" Franza K. (...) Jest cały obnażony i przejmujący.(...) Promieniuje w wyczuwalny i aktywny sposób na cały obszar dramatu. Zabarwia go sobą i odkształca, i przeobraża wszystkie sceny - nawet te z pozoru obyczajowe czy "rodzinne"; nadaje im ton niezwykły - drażni, niepokoi, drażni i śmieszy, wydłuża cienie, zmienia proporcje. I nareszcie to jest to właśnie, o czym pisał Różewicz siedemnaście lat temu: "pustka między zdarzeniami, milczenie między słowami, oczekiwanie...". Myślał wprawdzie wtedy o Czechowie. Czechow umarł tylko dwadzieścia lat przed Kafką. Pustka, milczenie, oczekiwanie przez ten czas spotworniały.

Ale nie koniec na tym. Egzystencjalna i społeczna pułapka Franza i wizje Franza, zintegrowane w jeden obszar dramatyczny, znajdują wreszcie (od obrazu dziesiątego: "Brat i siostry") naturalne i konieczne w tej strukturze przedłużenie: ekstrapolację z terenu biografii. Rzec by można projekcję w przyszłość, gdyby nie fakt, że nie ma tu właściwie żadnej "przyszłości", a więc nie ma i projekcji. To jest szczególnie ważna właściwość, niezbędna dla ogarnięcia pełnego wymiaru tego dzieła: struktura tak zwanego świata przedstawionego jest konsekwentnie symultaniczna w całym dramacie! Innymi słowy: "wielość rzeczywistości" ogarnia wreszcie także płaszczyznę czasu. I już nie na zasadzie Witkacowego chwytu-dowcipu-demonstracji z "rozdwojeniem osobowości i przemieszczeniem w czasie" (patrz *Matka*). I nie na zasadzie "poetyki snu", w której wszystko jest dozwolone, chociażby potraktowanej z pełnym dystansem do jej założeń, nakazów i rygorów, jak w *Kartotece*. I nawet nie na zasadzie "poetyki wędrującej anegdoty" (tak określiła Aniela Łempicka strukturę dramatyczną *Wyzwolenia*). *Pułapka*, powtórzmy to raz jeszcze, to dramat "realistyczny i poetycki", w którym symultaniczną płaszczyzną wszystkich czasów jest cały zespolony wiek dwudziesty.

Wyjaśnienie tej kwestii jest o tyle istotne, że odsuwa na bok uproszczone interpretacje "wizjonerskie", to znaczy: mylące "teatr wewnętrzny" Franza K. z rzeczoną ekstrapolacją poza teren biografii. Zwróćmy więc uwagę, raz jeszcze, że Oprawcy - ci, ktorych zna Różewicz, a przeczuwa tylko Franz - choć wyłonieni z samej głębiny, z samego dna jego "pułapki", nie wchodzą przecież wcale w wizje Franza K. i w jego "teatr wewnętrzny": Franz ich n i e w i d z i, chociaż działają tuż obok. Ale działają w innym, równoległym wymiarze czasu. Franz jest zawsze obok. Jest gdzie indziej. Jest obcy. Patrzy w inną stronę. Dlatego to, co majaczy się Franzowi, zobaczy wyraźnie, zobaczy za niego - tuż obok niego i zarazem w innym czasie - jego razowy i rzeczowy Ojciec, w przejmującej zresztą scenie pojednania.

Różewicz nie dopisuje więc Kafce swojej własnej wiedzy historycznej, tylko dopełnia - ale poza nim! - jego wizję świata.

Józef Kelera *Od "Kartoteki" do "Pułapki"* w T. Różewicz: *Teatr*, t. 1, Kraków 1988.

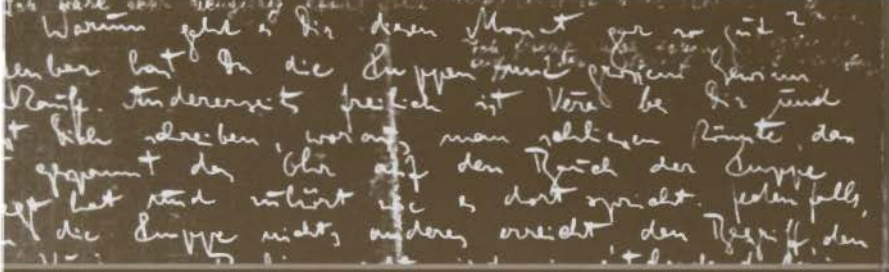
ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI
Franz Kafka

Dzieło i życie Kafki są nie tylko, jak w każdym pisarskim wypadku, nierozerwalne, są tym samym. Wszystko, co Kafka napisał, a co ma dla nas dzisiaj sens literatury, dla Kafki było przeżyciem w dosłownym znaczeniu. Pisząc rozstrzygał, przecinał, doprowadzał do ostatecznego stanu swoją sytuację ludzką, porozumiewał się lub zrywał z tym, co ogólnie nazywamy światem. Każdy pisarz w jakimś miejscu odstaje od swojego dzieła, w jakimś miejscu oddycha, czuje, myśli, żyje oddzielnie, ma odrębne świadomości siebie i dzieła, i dopiero w świadomości naszej, czytelników, odbywa się proces nieodwracalny, zrastania w jedno. Kafka tym jednym był od pierwszych kart *Opisu walki* (1907) do ostatniego przesłania, owego testamentu, w którym polecił Maksowi Brodowi spalić swoje pisma (1924). Twórczość literacka była bowiem dla Kafki jeszcze jednym sposobem życia. To jest źle, niedokładnie powiedziane. Nie jeszcze jednym sposobem, ale tym sposobem, na który najbardziej liczył, po którym się najwięcej spodziewał. Dla literatury czyni maksymalne poświęcenia, rezygnacje. Ze zdrowia, kariery, z szacunku otoczenia, ojca, rodziny. Wątki i motywy dla literatury wyszarpuje z każdej rozterki, choroby, z każdego stanu psychicznego, z każdej strony swojej samotności. I przy tym od literatury nie otrzymuje nic, ani pociechy, ani rekompensaty. On daje jej wszystko. Oczywiście stosunek Kafki do literatury jest interesowny, od swojego dzieła Kafka oczekuje - tutaj mieści się dramat najwięcej. Tego, co nic nie może dać człowiekowi: rozstrzygnięcia za niego jego losu. W samym stosunku Kafki do literatury odbija się dramat jego życia. Wiara, że gdzieś poza człowiekiem znajduje się ukryte źródło, z którego wystarczy zaczerpnąć, aby osiągnąć wyzwolenie, uspokojenie, szczęście - jest wyznacznikiem losu i życia Kafki. Odkryć to źródło, dojść do niego, wydrzeć je miłościom, przyjaźniom, szczęściom, temu wszystkiemu, co jest pozorem, omamieniem. Kafka traktuje więc literaturę jako misję specjalną wobec samego siebie. Ona - wierzy - potrafi przedrzeć się przez pozory, zwodnicze uroki, fałszywe nadzieje i zawiedzie go do prawdziwego, jedynego, nieomylnego, ostatecznego sensu świata. I dzieło Kafki jest tym przedzieraniem się, docieraniem do metafizycznego sensu każdej rzeczy. A kiedy Kafka zwątpi w możliwość dotarcia, to natychmiast całe swoje dzieło uzna za niepotrzebne, za tak samo zwodnicze, jak wszystko i każe je spalić.

Wszystkie utwory Kafki są śladami tych prób przedzierania się i docierania do ostateczności. Tak samo *Proces, Zamek, Przemiana* jak *Wyrok*.(...)

Kafka ma tak olbrzymie poczucie winy, jakby nie był niczym innym jak winą samą. Wszystko go do niej predysponuje. Zły stan zdrowia, delikatność oddają go pod opiekę matki, sióstr, a więc skazują na pierwsze wygnanie jego życia, wygnanie ze świata ojca. W oczach ojca Kafka był zawsze Löwy (matka Kafki była z domu Löwy), a więc czymś gorszym, czymś wstydliwym. Kafkowski kompleks ojca jest terminologicznie mylący i nie ma nic wspólnego z freudyzmem. To marzenie o sile, niezależności, marzenie niemożliwe, a więc upokarzające. Kafkowski kompleks ojca jest źródełkiem, a potem źródłem wszystkich innych kompleksów, wyznaczników jego losu. Ojciec to siła pierwsza, elementarna, prymitywna. Wraz z wyrastaniem z dzieciństwa ojciec się rozrasta. Staje się rodziną, społecznością, narodem, Bogiem nawet, tym wszystkim, przeciwko czemu Kafka grzeszy brakiem energii wolności, pragnienia. W oczach ojca ze słabego i nieudolnego Löwy przeobraża się w Gregora Samsę (bohater *Przemiany* przyp. red). W oczach społeczności ale której społeczności? Czeskiej, żydowskiej, niemieckiej? Żyd wychowany w kulturze niemieckiej, żyjący w morzu słowiańszczyzny, pansłowiańskiej i austro-węgierskiej Pradze, Kafka samym już swoim istnieniem jest sprzecznością, dziwolągiem, winą.

I Kafka ma poczucie niespełnionego obowiązku wobec wszystkich trzech macierzy. Ten "gość języka niemieckiego" w dojrzałych latach uczy się języka czeskiego, co tam czeskiego, hebrajskiego także. W rozmowie z młodym Gustawem Janouchem miał się wyrazić, że dwóch swoich języków ojczystych musiał się uczyć tak, jak się uczy języków obcych. Najsilniejsze poczucie winy ma Kafka oczywiście wobec żydostwa. Chce być Żydem w stopniu najwyższym, najbardziej jak to jest możliwe, w pewnym okresie życia zbliża się nawet do syjonizmu; a jednocześnie nie jest w stanie spełnić jednego, podstawowego obowiązku wobec tej społeczności, nie ma siły, aby założyć żydowską rodzinę. Historia jego dwóch narzeczeństw (trzech, gdyż z F. B. dwukrotnie) to nie tylko sentymentalna historia dwóch uczuć. Za każdym z tych narzeczeństw stoi Zakon, Jehowa, więź żydowskiego narodu. Zrywając narzeczeństwa Kafka popełniał akt gorszący, szedł dobrowolnie na wygnanie. Jego miłości nie miały prawa być tylko miłościami. Nie miały prawa rodzić się i umierać jak tyle miłości na świecie. Musiały być jeszcze, musiały być przede wszystkim aktami odpowiedzialności wobec narodu, by stać się udręką i wyrzutem sumienia.(...)



W ostatnich, najbardziej rozpaczliwych i najbardziej świadomych metafizycznie utworach (*Poszukiwania psa, Jama*) Kafka wysiłek obiektywizacji posunął do maksimum możliwości. Swoim bohaterom kazał przeżywać egzystencję bez obciążenia człowieczeństwem. Pies i zwierzę z *Jamy* miały się zmierzyć ze światem w warunkach maksymalnego wyobcowania. Jakby Kafka chciał sprawdzić, w jakim stopniu los człowieka porażony jest świadomością klęski. Jakby go chciał obnażyć, oczyścić, wyjąć z gotowych formuł, złamać i składać na nowo. W tym się mieści Kafkowski cel literatury: oczyścić los z przypadkowości, z kompleksów (w szerszym niż Freudowskie znaczeniu) z warunków ludzkiej sytuacji. Literatura ma właśnie przecinać uzależniające więzy, rozładowywać ludzkie kompleksy.(...)

Całe dzieło pisarskie Kafki pełni tę misję wyzwalającą. *Przemiana, Proces, Zamek, Ameryka* to etapy walki o los. Walka ta skończyła się, jak wiemy, ostatecznym zwątpieniem. Trudno o większe zwątpienie niż zwątpienie Kafki. Nie tylko człowieczeństwo jest skazane na klęskę. Tak samo jak człowiek, pies, zwierzę, wszystko, co się w jakikolwiek sposób odbija w ludzkiej świadomości, razem z człowiekiem, musi być przez świat pokonane. Potępienie literatury jest zwykłą konsekwencją tego zwątpienia. A więc to, co miało przynieść wolność, mamiło jedynie pozorem wyzwolenia? Ostatnim słowem Kafki było, jak wiemy, skazanie się na milczenie. Jego dzieło więc nie może mieć dla nas innego sensu jak protest i negacja.

z *Przedmowy* do: Franz Kafka *Listy do Mileny*, Kraków 1959.

PRZYPISY DO BIOGRAFII FRANZA KAFKI (1883-1924)

Felice (Felicja) Bauer, dwukrotnie zaręczona z Franzem Kafką, urodziła się w 1887 roku w Neustadt (dziś Prudnik) na Śląsku. W dwunastym roku życia wyjechała do Berlina, gdzie po ukończeniu szkół pracowała w biurze firmy produkującej dyktafony i społecznie jako wolontariuszka w centrum opieki nad Żydami. W sierpniu 1912 roku Kafka poznaje Felicję w domu przyjaciela Maksa Broda w Pradze, w niespełna rok później oświadcza się jej listownie. W maju 1914 roku odbywają się uroczyste zaręczyny w domy Bauerów w Berlinie, ale już w lipcu dochodzi do ich zerwania. Byli narzeczeni widują się jednak i wymieniają korespondencję. W połowie 1917 roku zaręczają się ponownie, wyjeżdżają we wspólną podróż na Węgry. Gwałtowne pogorszenie się zdrowia Kafki jest dla niego pretekstem do wycofania się z obietnic małżeństwa. Ostateczne zerwanie następuje w grudniu 1917 roku.

Kafka określał Felicję jako "dziewczynę wesołą, zdrową, pewną siebie". Jej smak w sprawach literatury i sztuki urządzania mieszkania był zgodny z gustami ówczesnego mieszczaństwa. Dla prac literackich pisarza miała niewiele zrozumienia.

W piętnaście miesięcy po ostatecznym rozstaniu z Kafką Felicja poślubiła zamożnego kupca. W 1931 roku przeniosła się z rodziną do Szwajcarii, potem do Stanów Zjednoczonych, gdzie zmarła w 1960 roku.

Greta Bloch spotkała się z Kafką po raz pierwszy pod koniec października 1913 na prośbę Felice przy okazji swojego pobytu w Pradze. Po tym spotkaniu rozpoczęła się trwająca rok korespondencja pisarza z Gretą. Greta ukończyła Akademię Handlową w Berlinie, była prokurentką w firmie, produkującej maszyny do pisania. Przyjaźń obu kobiet trwała znacznie dłużej niż ich stosunki z Kafką.

Maks Brod w trzecim, rozszerzonym wydaniu biografii Kafki opublikował część listu, który Greta Bloch napisała w 1940 roku z Florencji do jednego ze swoich przyjaciół w Palestynie, w którym zwierza się, że przed wieloma laty miała nieślubnego syna, który niespodziewanie zakończył życie w wieku siedmiu lat. Chociaż nazwisko ojca nie jest wymienione w liście, dla informatora Broda, który mu ten list udostępnił nie ulegało wątpliwości, że wedle Grety był nim Kafka. Analiza zachowanej korespondencji między Kafką a Gretą, a także innych faktów nie wskazuje na tak dużą zażyłość tych dwojga, by jej owocem miało być potomstwo.

W 1935 roku Greta opuściła Niemcy, wyjeżdżając do Palestyny, potem osiadła we Włoszech. Po zajęciu Włoch przez Hitlera dostała się w ręce Niemców. Zginęła w czasie deportacji, albo w obozie koncentracyjnym.

Kolejną ważną kobietą w życiu pisarza była młoda literatka, dziennikarka **Milena Jasenska - Pollak**. Kafka poznał ją w Wiedniu 1920 roku jako tłumaczkę kilku swoich utworów na język czeski. Nawiązała się między nimi serdeczna przyjaźń, z której powstało namiętne uczucie, spopielone w kilka godzin, spędzonych wspólnie w Gmünd. *Listy do Mileny* są zapisem tego pasjonującego romansu, stanowią także świadectwo tragicznych zmagań znajdującego się w pełni sił twórczych pisarza ze swoim losem. Milena umarła w obozie koncentracyjnym w Ravensbrück.

Towarzyszką ostatniego okresu życia Kafki była **Dora Dymant**, którą poznał w 1923 roku. Mieszkał z nią w pobliżu Berlina. Dora była chasydką, dzięki niej zgłębił kulturę i język żydowski. Dora pozostała z nim aż do śmierci 3 czerwca 1924 roku.

Maks Brod (1884-1969), przyjaciel Kafki, pisarz, krytyk. Po ukończeniu studiów prawniczych pracował jako urzędnik, następnie poświęcił się całkowicie pracy literackiej. W 1939 roku wyemigrował do Tel-Awiwu gdzie, pracując m.in. jako kierownik literacki teatru spędził resztę życia. Był pisarzem bardzo płodnym. Jego dorobek liczy kilkadziesiąt tomów esejów, rozpraw, nowel, powieści, sztuk teatralnych i wierszy. Jest autorem biografii Franza Kafki oraz wydawcą jego spuścizny pośmiertnej.

Elli (Gabriela), **Valli** (Waleria) i **Ottla** (Otylia), trzy siostry Franza Kafki, zostały zamordowane w getcie łódzkim. Wojnę przeżyły tylko cztery siostrzenice pisarza.

KRZYSZTOF BABICKI - reżyser, absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Gdańskiego i Wydziału Reżyserii krakowskiej PWST. Od 1982 roku związany z Teatrem Wybrzeże w Gdańsku, gdzie zrealizował wiele znaczących przedstawień; w latach 1991-94 dyrektor artystyczny tej sceny. Reżyserował także w Starym Teatrze w Krakowie, Teatrze Polskim we Wrocławiu i Teatrze Nowym w Poznaniu. Przygotował ponad 20 przedstawień w Teatrze Telewizji. Jego spektakle pokazywane były na wielu festiwalach i przeglądach zagranicznych m.in. w Pradze, Bratysławie, Budapeszcie, Oslo, Paryżu, St. Petersburgu, Berlinie, Seulu. Współpracował z teatrami Finlandii, Niemiec, Rosji, Korei Płd., Holandii, gdzie wystawił m.in. *Białe małżeństwo* Różewicza i *Z życia glist* Enquista w Teatrze Miejskim w Turku (Finlandia), *Biesy* Dostojewskiego w Abo Svenska Teater (Finlandia), *Don Carlosa* Schillera w Teatrze Narodowym w Mannheim, *Makbeta* Szekspira w Teatrze Michoo w Seulu, *Antygonę* Sofoklesa w Haarlem Toneel w Holandii.

Jego spektakle były nagradzane na festiwalach we Wrocławiu, Kaliszu, Opolu, Toruniu.

Laureat Nagrody im. Konrada Swinarskiego a także Nagrody im. Stanisława Wyspiańskiego.

Od 2000 roku jest dyrektorem artystycznym Teatru im. J. Osterwy w Lublinie, gdzie zrealizował ostatnio *Dziady* A. Mickiewicza (2001) i *Biesy* według Dostojewskiego (2002).

Z Teatrem Śląskim współpracował dotychczas dwukrotnie. Jego *Intrygę i miłość* F. Schillera, uznano za najlepsze przedstawienie roku 1999, nagrodzone również Złotymi Maskami za reżyserię i kreacje aktorskie. W 2000 roku wystawił *Wyzwolenie* St. Wyspiańskiego, uhonorowane na Festiwalu Klasyka Polska w Opolu aż czterema wyróżnieniami: za reżyserię, muzykę i dwie kreacje aktorskie, oraz nagrodzone Złotą Maską za muzykę.

Widzowie Śląska mieli okazję obejrzeć *Kopenhagę* M. Frayna w jego reżyserii z Teatru Wybrzeże podczas ostatniej edycji Festiwalu *Rzeczywistość przedstawiona* Zabrze 2002, spektakl wyróżniony dwiema nagrodami aktorskimi.

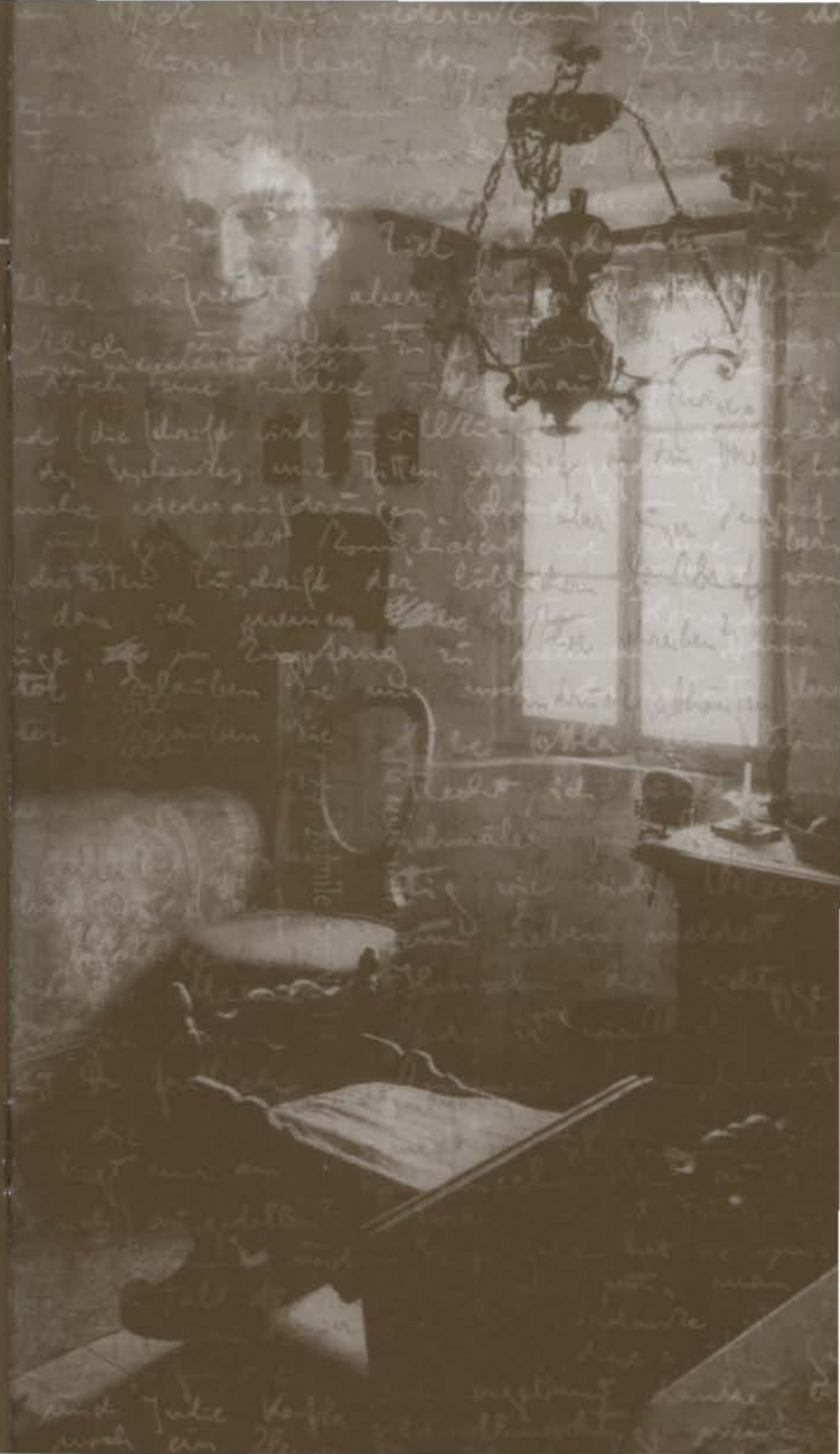
MAREK BRAUN - scenograf, absolwent wydziałów architektury wnętrz i scenografii krakowskiej ASP, pedagog tej uczelni. Współpracuje z renomowanymi scenami Polski i wybitnymi reżyserami. Ostatnio zrealizował scenografię do sztuk: *Mąż i żona* A. Fredry w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku i *Polaroidy* M. Ravenhilla w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, oba spektakle z Anną Augustynowicz, *Demony* L. Norena z Piotrem Kruszczyńskim w Teatrze Słowackiego w Krakowie, *Biesy* według F. Dostojewskiego z Krzysztofem Babickim w Teatrze J. Osterwy w Lublinie.

Jest laureatem wielu nagród i wyróżnień, m.in. nagrody za scenografię do *Życia wewnętrznego* M. Koterskiego na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych, nagrody Ministra Kultury i Sztuki w Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej za scenografię do przedstawienia *Magnifikat* W. Szturca, nagrody *Oko recenzenta* w Szczecinie za prace scenograficzne do przedstawień w reż. Anny Augustynowicz.

W Teatrze Śląskim stworzył m.in. scenografie do *Wróżb kumaka* G. Grassa i *Antygony w Nowym Jorku* J. Głowackiego w reż. Bogdana Toszy, *Krzeseł* E. Ionesco w reż. Zbigniewa Zasadnego, *Kartoteki* T. Różewicza w reż. Krzysztofa Raua oraz dwóch przedstawień, które powstały we współpracy z Krzysztofem Babickim *Intryga i miłość* i *Wyzwolenie*.

MAREK KUCZYŃSKI - kompozytor muzyki filmowej i teatralnej młodego pokolenia. Tworzy w wielu stylach, od muzyki symfonicznej i kameralnej do jazzu. Absolwent Akademii Muzycznej w Gdańsku. Jest laureatem Złotych Lwów za najlepszą muzykę na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni w 1998 roku (film *Cudze szczęście* w reż. Mirosława Borka), Nagrody Wojewody Pomorskiego za najlepszą muzykę teatralną za rok 1998 *Wynalazek miłości* T. Stopparda w reż. K. Babickiego w Teatrze Wybrzeże, Pomorskiej Nagrody Artystycznej 1999 za *Mszę Kaszubską*, Nagrody Głównej w Konkursie na Hejnał Tysiąclecia Gdańska.

Widzowie Teatru Śląskiego poznali go jako autora muzyki do przedstawień w reż. Krzysztofa Babickiego *Intryga i miłość* i *Wyzwolenie*. Za muzykę do *Wyzwolenia* otrzymał Złotą Maskę oraz nagrodę festiwalu Klasyka Polska w Opolu.



TEATR ŚLĄSKI IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH
40-003 KATOWICE, RYNEK 2

ZASTĘPCA DYREKTORA
KRYSTYNA SZARANIEC

główna księgowa **Ewa Jagodzińska**, asystent dyrektora **Danuta Pułecka**, kierownik literacki **Elżbieta Tosza**, sekretarz literacki **Anna Podsiadło**, kierownik Biura Obsługi Widzów **Irena Myszor**, kierownik administracji **Barbara Króliczek**

kierownik techniczny **Sylwester Kotuchna**, zastępca kierownika technicznego **Wanda Nowak**, koordynator techniczny **Romuald Klyta**, brygadzista sceny **Dariusz Sobieraj**, obsługa sceny: **Maciej Rokita, Roman Cymerkiewicz, Lech Hamerlik, Robert Hyla, Wojciech Smolarczyk, Jerzy Śpiewakowski**, oświetlenie sceny: **Andrzej Drozdowski, Jerzy Boczkowski, Waldemar Janiszek, Piotr Łobacz** akustycy: **Adam Szymura** (kierownik), **Mirosław Witek** pracownia krawiecka: **Ewa Kerger** (kierownik), **Barbara Manowska, Jolanta Woszczyńska-Kolonko, Anna Malinowska**, garderobiane: **Ewa Połońska, Joanna Kulik, Aneta Oskard**, pracownia stolarska: **Franciszek Kraczla, Jerzy Graczyk, prace ślusarskie: Paweł Buczyński**, pracownia malarsko-modelarska: **Agata Kurzak, Halina Wojtowicz**, pracownia perukarska: **Teresa Melek** (kierownik), **Violetta Krysiak, Krystyna Fraszyńska**, zaopatrzenie **Maria Kraczla**

Duża Scena Rynek 2
Scena Kameralna ul. Warszawska 2
Scena w Malarni - ul. Teatralna 2a
Centrala tel. 2587-251, 2587-252, 3538-463
Sekretariat - tel. 2588-992, tel./fax 2598-976

Biuro Obsługi Widzów
czynne od poniedziałku do piatku w godz. 8.30 do 15.30
tel. 2599-545, tel./fax 2588-967

Kasa czynna od wtorku do piątku w godz. 10.00-18.00
(przerwa 14.00 15.00)
w soboty w godz. 13.00-18.00
w niedziele na dwie godziny przed spektaklem, tel. 2599-360

ZH
Centrala Zaopatrzenia Hutnictwa S.A.

PKE
Południowy Koncern Energetyczny

TEATR ŚLĄSKI

IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO W KATOWICACH

40-003 KATOWICE , RYNEK 2
ADRES DO KORESPONDENCJI
40-951 KATOWICE, SKR. POCZT. 223

Ze zbiorów
Działu Dokumentac
ZG ZASP

redakcja programu
Elżbieta Tosza
opracowanie graficzne
Ksawery Kaliski
wydawca
TEATR ŚLĄSKI