

TEMAT Z OKŁADKI

1, 2/ Kafka na scenie



Franz Kafka w teatrze świata

AUTOR: ERYK MACIEJOWSKI

W świecie raczkującego kina i trudnego dostępu do fotografii Kafka mógł zobaczyć w teatrze sposób opowiadania historii, który pozwolił nadać skonkretyzowany, sugestywny kształt dręczącym go wizjom.

■ Franz Kafka chętnie chodził do teatru. Od Maxa Broda, jego najbliższego przyjaciela i powiernika, wiemy, że spędzali we dwóch „niezliczone wieczory” w teatrach i kabaretach¹, a dzięki lekturze listów i dzienników mamy pewien wgląd w to, co Kafka oglądał na prakskich scenach. Evelyn Torton Beck sporządziła nawet na tej podstawie listę spektakli, co do których mamy pewność, że je widział², a blisko połowa z zanotowanych tytułów mieści się w okresie od października 1911 do marca 1912. Franz Kafka obejrzał wtedy niemal trzydzieści spektakli i czuł potrzebę pisania o większości z nich w swoich notatkach. Dlaczego?

W październiku 1911 roku przybyła do Pragi wędrowną trupą teatralną Icchaka Löwy’ego ze Lwowa, złożona z żydowskich aktorów grających w jidysz. Wędrownymi żydowskimi teatrykami gardzili wówczas wszyscy poważni prascy Żydzi (ze srogim ojcem Franza włącznie), ale Kafce, który zapewne zainteresował się nimi z ciekawości podmalowanej przekorą, spektakle bardzo przypadły do gustu i szczególnie relacjonował je w swoich dziennikach. Zaprzyjaźnił się nawet z Löwym, a w lutym 1912 zorganizował mu prelekcję w sali reprezentacyjnej żydowskiego ratusza w Pradze. Niedługo potem trupa Löwy’ego wyruszyła w dalszą podróż po Europie, ale przyjaźń pozostała i panowie przez kolejne lata wymieniali ze sobą listy. Później Kafka chodził jeszcze do teatrów, ale z roku na rok coraz mniej o tym pisał; nawet jeśli nie oglądał mniej przedstawień niż wcześniej, to najwyraźniej nie były

dla niego ważniejsze niż dla nas wieczorne seanse filmowe przed telewizorem.

Badacze zgodnie twierdzą, że kontakt z żydowskim teatrem Icchaka Löwy’ego zapoczątkował u Kafki poważne zainteresowanie judaizmem. Jego rodzina była wprawdzie żydowska, ale religijność w rodzinnym domu Kafków miała płytki, pokazowy charakter; w *Liście do ojca* Franz wytykał ojcu bigoterię i przyznawał, że chodzenie do synagogi za młodu bezbrzeżnie go nudziło³. Dzięki teatrowi Löwy’ego żywo zainteresował się religią przodków, a pod koniec życia uczył się intensywnie hebrajskiego. Przebywał też w otoczeniu ludzi mniej lub bardziej zanurzonych w kulturze i społeczności żydowskiej – pod wpływem rozwijającego się wówczas syjonizmu rozważał nawet wyjazd do Palestyny. W twórczości Kafki można odnaleźć wyraźne ślady zainteresowania judaizmem⁴, ale wpływ spektakli oglądanych na przełomie 1911 i 1912 roku na tym się nie kończy. Evelyn Torton Beck stawia tezę, która brzmi następująco: kontakt z teatrem żydowskim sprawił, że Kafka przezwyciężył ograniczenia swoich wczesnych tekstów i wypracował dojrzały styl, którego charakterystyka, tematyka, struktura wywodzą się wprost ze sztuk, które oglądał⁵. Beck twierdzi, że dzięki teatrowi Kafka stał się nie tylko lepszym pisarzem, ale właśnie takim pisarzem, jakim go znamy.

Chronologiczna lektura tekstów Kafki pozwala łatwo dostrzec, że jego wczesne prace

cechuje impresyjność i skłonność do abstrakcji, a ich narracja jest meandrująca i mało klarowna. *Opis walki*, może najbardziej znane wczesne opowiadanie Kafki, dobrze uwidacznia te tendencje. To mętny kolaż odrealnionych obrazów, związanych tylko na słowo honoru fabularną klamrą; czyta się go raczej jak luźny zapis sekwencji snów niż jak pełnoprawną opowieść. Po 1912 roku teksty Kafki zaczynają jednak cechować się przejrzystymi strukturami, plastycznością opisu i wyraźnym umiejscowieniem punktu widzenia, z jakiego jest prowadzona narracja⁶. *Wyrok*, napisany we wrześniu 1912, to pierwszy tekst, w którym do głosu dochodzi dojrzały, „dramatyczny” styl Kafki, z w pełni rozwiniętymi bohaterami zaangażowanymi w ostro zarysowany konflikt⁷. Opowiadanie odznacza się przyjazną scenie konstrukcją: główny bohater pisze list, po czym idzie z nim do pokoju ojca, gdzie następuje zaskakująca dla czytelnika (i protagonisty utworu) konfrontacja, spuentowana równie zaskakującym zakończeniem. Większą część treści poznajemy z monologu wewnętrznego i z rozmów bohaterów przebywających w mieszczańskich wnętrzach.

Innym przykładem dramatycznego stylu Kafki, może nawet lepszym, jest *Kolonia karne*, która opisuje bardzo obrazową, przejmującą sytuację. Oficer z kolonii karnej na skraju odległej pustyni pokazuje cudzoziemskiemu podróżnikowi wyrafinowane narzędzie tortur i utyskuje, że dzisiaj nie traktuje się już egzekucji z należytą powagą. Po takim rozstawie-

niu figur na planszy Kafka szybko przechodzi do zaskakującego rozwiązania, rozładowując skumulowane w pierwszej części tekstu napięcie w przejmującej scenie uruchomienia maszyny. Znow większość treści zawiera się w dialogach, po które chętnie sięgają współcześni reżyserzy. W czerwcu tego roku w kaliskim Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego miała premierę *Kolonia karna* w reżyserii Krzysztofa Rekowski. Duszny, klaustrofobiczny spektakl wiernie podąża za fabułą opowiadania, niczego niemal nie zmieniając i nie dopowiadając. Groteskowa, odrealniona sytuacja, zarysowana w surowej, pozbawionej szczegółów i barwnego zróżnicowania scenografii, kontrastuje z figurą wojskowego, który z mieszaniną entuzjazmu i desperacji demonstruje przybyszowi swój surrealistyczny przyrząd, wyjęty jakby z koszmarnego snu. Rekowski z powodzeniem oddaje na scenie atmosferę literackiego pierwowzoru, która doczekała się nawet po niemiecku własnego określnika: *kafkaesk*. Jeśli w tym ujęciu kryją się jakieś pułapki, to największą z nich jest ryzyko wpisania się w oklepaną interpretację Kafki jako proroka totalitaryzmu – a wieloznaczna twórczość tego autora nie daje się zamknąć tylko w jednym odczytaniu. Z drugiej strony, akurat *Kolonia karna* przywołuje te polityczne podteksty wyjątkowo mocno, więc w wystawianiu jej jako uniwersalnej przypowieści o bezduszości dyktatury i biurokracji nie ma niczego złego.

W *Kolonii karnej* dobrze widać, jak Kafkowska narracja tylko prześlizguje się po zewnętrznej warstwie mniej lub bardziej zagadkowych zjawisk. Bohaterowie, opisywani wyłącznie poprzez swoje myśli i działania, nie mają osobowości w takim sensie, w jakim posiadają ją bohaterowie dziewiętnastowiecznych powieści realistycznych. Tam każdy bohater jest określonym indywiduum z całym wewnętrznym wszechświatem przeżyć, przekonań i doświadczeń. U Kafki dowiadujemy się bardzo niewiele o postaciach; w skrajnych przypad-

kach, jak w *Kolonii karnej*, nie wiemy nawet, jak się nazywają, a jednak z analitycznych, drobiazgowych opisów ich zachowania w bardzo specyficznych sytuacjach możemy wnioskować, że ich życie wewnętrzne jest bogate. To puste miejsce, które Kafka sugeruje, ale którego nie rozwija, mogą swobodnie zagospodarować aktorzy i wypełnić je psychologiczną treścią. W centrum kaliskiego spektaklu znajduje się oficer (Wojciech Masacz), którego gra wiernie ilustruje kotłujące się wewnątrz tej postaci sprzeczności. Potęguje to jeszcze kontrast między absurdalnymi przepisami obowiązującymi w kolonii a powagą, z jaką przestrzega ich personel.

Ten typ ograniczonej, behawioralnej narracji nie jest wynalazkiem Kafki: redefinicja do tychczasowego sposobu opowiadania zdominowanego przez narratora wszechwiedzącego to jedna z tendencji obecnych w całej literaturze modernistycznej. Na ile Kafka zdawał sobie z tego sprawę, nie jest tu tak istotne jak fakt, że język jego tekstów, zwięzły, precyzyjny i sprawozdawczy, jest językiem widza chcącego opisać akcję oglądanej na scenie sztuki⁸ – i wykształcił się właśnie w takiej sytuacji. Teoria Beck – że to teatr ukształtował prozę Kafki – zdaje się być o tyle wiarygodna, że pasuje do obrazu autora wyłaniającego się ze wspomnień znających go ludzi i z jego dzieł. Wyobraźnia Kafki jest zdominowana przez obrazy, a to właśnie teatr był wówczas medium dostarczającym odbiorcy najsilniejszych i najbardziej sugestywnych bodźców wizualnych. W świecie raczkującego kina i trudnego dostępu do fotografii Kafka mógł rzeczywiście zobaczyć w teatrze sposób opowiadania historii, który pozwolił nadać skonkretyzowany, sugestywny kształt dręczącym go wizjom – bo Kafka nie jest gawędziarzem, tylko wizjonerem. Kafki nie interesują opowieści same w sobie; nie interesują go też psychologiczne niuanse czy doraźna publicystyka. Pociągają go symboliczne, metaforyczne reprezentacje rze-

czywistości, w których odbija się jego własny, wewnętrzny niepokój metafizyczny.

Wizyjny charakter twórczości Kafki, dominujący nad kwestiami narracyjnymi, najlepiej widać podczas lektury jego opowiadań. To krótkie, nieskomplikowane formy, których treść skondensowana w ekspresyjnych obrazach. Człowiek zamienia się w robaka. Oficer prezentuje podróżnikowi z obcego kraju narzędzie tortur. Małpa opowiada o tym, jak stała się człowiekiem. Przybysz z prowincji chce dostać się do nieosiągalnego sądu, ale drogę blokuje mu strażnik. Mysz zastanawia się nad fenomenem innej myszy, która robi coś niespotykanego: śpiewa dla przyjemności. Robotnik opowiada o budowie chińskiego muru i o tym, co z niej rozumie. Wspecjalizowany w głodowaniu artysta przestaje interesować widzów łaknących widoku człowieka zdolnego nie jeść przez wiele dni. Te sytuacje są abstrakcyjne i oderwane od konkretnych realiów, ale teatr, inaczej niż kino, nie boi się umowności i to, co raczej trudno pokazać na ekranie – na przykład Gregora Samsę przemienionego w robaka – można łatwo pokazać na scenie. Więcej nawet: umowność cechująca nawet najbardziej realistyczne inscenizacje sprzyja podkreśleniu przesycającego twórczość Kafki absurdu. Kontrast między zimną szczegółowością opisu a groteskowością sytuacji stanowi jedną z najmocniejszych stron jego tekstów i tak samo dzieje się też po przeniesieniu ich na scenę.

W polskim teatrze największą popularnością cieszą się nie opowiadania, tylko oczywiście *Proces* – co nie powinno dziwić, skoro to najpopularniejszy tekst Kafki, przeniesiony na polskie sceny co najmniej czterdzieści dwa razy⁹. W dalszej kolejności reżyserzy brali na warsztat *Zamek* i *Przemianę*, a także *Amerykę*. Inne teksty spotykają się ze znacznie mniejszym zainteresowaniem; polski teatr sporadycznie sięga po *Kolonię karną* czy *Sprawozdanie dla Akademii*, a pozostałych opowiadań można szukać w nim ze świecą. W zasadzie jest to zrozumiałe: opowiadania Kafki często zamykają się w kilku, najdalej kilkunastu stronach, i chociaż niektóre z nich można łatwo adaptować jako monodramy (jak *List do ojca*, wystawiony w 2007 roku w częstochowskim Teatrze im. Adama Mickiewicza pod tytułem *...do ojca...*, w reżyserii Gabriela Gietzky'ego), to w większości z nich trudno znaleźć materiał, którym da się wypełnić choćby godzinę przedstawienia. Raz na jakiś czas ktoś próbuje zmontować z nich kolaż, jak Michał Zdunik, który wyreżyserował spektakl pod tytułem

Stary topos teatru świata przebłyskuje przez *Amerykę*, tak jak światło przebłyskuje zza zamkniętych drzwi w miniaturce *Przed prawem*. Ale czy teatr może być drogą do zbawienia i czy można go utożsamić ze światem? Jest naiwnością podejrzewać Kafkę, mistrza niedomówień, o tak bezpośredni i dosłowny przekaz.



fot. Maurycy Stankiewicz / Nowy Teatr w Warszawie

Przemiana, reż. Grzegorz Jaremkó, Nowy Teatr w Warszawie [2023]

Kafka powraca w Teatrze Ochoty (2023) albo Teatr Ósmego Dnia z pracą w reżyserii zbiorowej zatytułowaną *Kafka: [tekst urywa się]* (2022).

Zdarzają się też sytuacje, w których reżyserzy sięgają po wątki z Kafki, ale nie adaptują całości jego tekstów. Dzieje się tak w *Kilku słowach tylko do Ciebie, które powtarzam bez końca* (2023) z lubelskiego neTTheatre. Reżyser Paweł Passini łączy wątki z powieści Kafki z *Fizyką smutku* współczesnego bułgarskiego pisarza Georgiego Gospodinowa – i z tego zestawienia buduje autorską wypowiedź. W wyrafinowany, intertekstualny sposób wykorzystuje też Kafkę Krzysztof Warlikowski w swojej *Elizabeth Costello* (2024, Nowy Teatr w Warszawie). Jednym z bohaterów spektaklu jest Czerwony Piotruś (Andrzej Chyra), czyli ucłowieczony szympan z *Sprawozdania dla Akademii*. Czerwony Piotruś, przywołany w wykładzie tytułowej bohaterki o realizmie w literaturze, symbolizuje walkę Elizabeth Costello o wyznawane ideały, a anachroniczny, zdaniem niektórych postaci, charakter twórczości Kafki koresponduje z niezrozumieniem, jakie spotyka tytułową bohaterkę.

Wprowadzając Piotrusia na scenę, Warlikowski przypomina widzom o istnieniu Kafki w podobny sposób, w jaki John Maxwell Coetzee, autor literackiego pierwowzoru *Elizabeth Costello*, przypomina o nim swoim czytelnikom, a jego bohaterka swoim słuchaczom.

Otwarty charakter dzieł Kafki sprawia, że można im być wiernym zarówno wtedy, gdy trzymamy się ich treści, jak i wtedy, gdy próbujemy z tą treścią jakoś grać. Najłatwiej powinno się grać z *Przemianą* – bo zawarta w niej metafora transformacji człowieka w insekta niesie tak potężny ładunek symboliczny, że w naturalny sposób ściąga na siebie uwagę twórców. Na różne sposoby grają z nią więc artyści z Nowego Teatru w Warszawie (*Przemiana* w reżyserii Grzegorza Jaremkó, 2023) czy z Białostockiego Teatru Lalek w kooperacji z Teatrem Malabar Hotel (*Przemiana* w reżyserii Marcina Bikowskiego, 2023). Ciekawszym przypadkiem jest jednak trudniejsze, bo krótsze, a przy tym równie otwarte i enigmatyczne *Sprawozdanie dla Akademii*. Tegoroczna inscenizacja z krakowskiego Teatru KTO ucieka od stereotypowych wyobrażeń o charakterze dzieł Kafki. Reżyser Maciej Gorczyński z powodzeniem

wtopił krótkie opowiadanie o Czerwonym Piotrusiu w swój charakterystyczny, wywieziony z tradycji kontrkulturowej język teatralny, w którym podstawowymi środkami ekspresji są taniec i muzyka. Ironiczny, ludyczny charakter tekstu do tego stopnia jest wysunięty na pierwszy plan, że trudno domyślić się nazwiska autora.

Kafka z tańcem i śpiewem? Kafka na wesoło? Kabaretowo? Z pełną kolorów scenografią, bez czerni i bieli, bez biurokracji i bez insektów? Nie dość, że da się to dobrze zrobić, to jeszcze nie kłóci się to wcale z literackim pierwowzorem, który zdaje się być tak aktualny dla XXI wieku, jak *Kolonia karna* dla wieku XX. Kafkowski Czerwony Piotruś to niezrozumiany outsider, przyjmujący jedną tożsamość w miejsce innej, w dodatku z mocno ambiwalentnych pobudek... kryje tu się duży potencjał do opowiadania o terażniejszości i Gorczyński ten potencjał wykorzystuje. Nie próbuje jednak instrumentalizować tekstu Kafki do powiedzenia czegoś, czego ten już nie mówił, tylko opowiada Kafkę swoim językiem. Tekst poddaje się temu procesowi bez oporów, w naturalny sposób dopasowując się do



fot. Maciej Rukasz / CK Lublin

Kilka słów tylko do Ciebie, które powtarzam bez końca, reż. Paweł Passini, Fundacja Żydowski Lublin, neTTheatre [2023]

wymogów odmiennego medium, jakim jest teatr, a Górczyński opowiadając widzom tekst Kafki, opowiada im też o samym Kafce.

Kafka próbował swoich sił w twórczości dramatycznej, ale niewiele o niej wiemy. Pod koniec życia, podczas pobytu w Berlinie, nakazał swojej ostatniej partnerce Dorze Diamant spalić szereg rękopisów, w tym „dramat niewiadomej treści”, co odnotowuje z żalem Max Brod¹⁰. Na pocieszenie zostaje zachowany fragment pod tytułem *Strażnik grobowca*, datowany na lata 1916–1917 i opublikowany pośmiertnie przez Broda w zbiorze *Beschreibung eines Kampfes* z 1936 roku. Na ocalały tekst składa się mniej więcej dwadzieścia stron obejmujących kilka połączonych ze sobą scen. To dość dużo, żeby było co analizować, chociaż zbyt mało, żeby wykroić z tego pełnoprawny spektakl. Trudno nawet określić, jakie miejsce w planowanej całości dramatu zajmował ten kawałek; czy jest to jej początek, czy wycinek ze środka? Nie jest to raczej samodzielna całość, bo urywa się nagle, w dość przypadkowym momencie. *Strażnik grobowca* nie gości na teatralnych scenach – w oryginalnej formie chyba nigdy i nigdzie mu się to nie przydarzyło, a przynajmniej nie w sposób, który spowodowałby większy oddźwięk.

Lektura *Strażnika grobowca* pozwala zauważyć w nim typowe cechy dramaturgii eks-

presjonistycznej, z którą Kafka na pewno stykał się w praskich teatrach. Odrealniona akcja sztuki toczy się w umownym nigdzie i nigdy, na dworze bezimiennego Księcia pragnącego postawić dodatkowego strażnika przy rodzinnym grobowcu. Nie brakuje tu elementów fantastycznych, takich jak duchy zmarłych zagadujące w nocy sędziwego strażnika parku, aczkolwiek równie dobrze mogą być one wytworami jego napędzanej brakiem snu wyobraźni. Egzegeci Kafki sugerują, że *Strażnik grobowca* wykazuje dużo podobieństw do Kafkowskiej prozy¹¹. To fakt: poruszamy się w kręgu typowo Kafkowskich zagadnień władzy i alienacji jednostki. Niejasność panujących na dworze stosunków zwierzchności i poddaństwa zdradza pokrewieństwo *Strażnika grobowca* z innymi tekstami Kafki, w których władza ukazuje się jako odległy, nieosiągalny i niepoznawalny w swej naturze absolut.

Fragment urywa się w momencie, w którym związane wątki zaczynają domagać się rozwinięcia. Chociaż proza Kafki jest podszyta teatralnością i dzięki niej zyskuje dodatkową moc, to jako dramat nie działa już tak skutecznie. Skąd ten paradoks? Można powiedzieć, że tekstowi brakuje ciała, bo chociaż s ł y s z y m y rozmowy bohaterów, to ich samych n i e w i d z i m y, a wizualny aspekt Kafkowskiej prozy ma duże znaczenie dla jej odbioru. Trudno jednak zamknąć statyczne obrazy w dialogowej strukturze dra-

matu, który w tamtym czasie nie odkrył jeszcze pełni swojego afabularnego potencjału. Można podejrzewać, że Kafka pisząc *Strażnika grobowca*, czuł na karku wymóg zbudowania konkretnej historii, którą dałoby się wystawić na scenie, a z rozbudowanymi fabułami czuł się chyba niepewnie, sądząc po tym, jak mozolił się z powieściami, których nie dał rady ukończyć, bez względu na to, jak długo nad nimi pracował. To, co na papierze można wyrazić na wielu stronach, na scenie zamyka się w kilku wypowiedziach i działaniach mogących trwać mniej niż minutę. Nawet jeśli pod względem treściowym proza Kafki koresponduje ze środkami teatralnymi, to pewnych aspektów formy dramatycznej po prostu nie da się przeskoczyć. Można je odrzucić i zastąpić czymś innym, jak to zrobił teatr absurdu, ale na podobny krok Kafka się nie porwał. Nie chciał, nie potrafił albo nie zdążył; jak było, nie dowiemy się nigdy.

Teatr pojawia się w jeszcze jednym utworze Kafki: w *Ameryce*, nad którą pracował od 1911 do 1914 roku, a więc w okresie fascynacji teatrem w jidysz. Powieść opowiada o przygodach Karla Rossmanna, szesnastolatka z Europy, którego rodzice wysyłają za ocean, by tam zaczął nowe życie po tym, jak zmajstrował dziecko służącej. Ameryka nie okazuje się jednak dla młodzieńca ziemią obiecaną. To od-

realniony, obcy i zbiurokratyzowany świat, który znamy też z *Zamku* czy *Procesu*. Karl błąka się po nim, przeżywa rozmaite przygody, na moment znajduje sobie zajęcie, by zaraz potem ponownie wyruszyć w tułaczkę po amerykańskiej ziemi, całkiem jak *hobo* z czasów późniejszego Wielkiego Kryzysu.

Pikarejskie perypetie Karla, chociaż pokazane w satyrycznym świetle, są dość przykre w wymowie. Da się jednak znaleźć w tej ponurej powieści nieco jaśniejszy moment. Karl, po wielu niepowodzeniach, napotyka ogłoszenie o naborze pracowników do Wielkiego Teatru Oklahomy (niem. Naturtheater von Oklahoma – Teatr Naturalny z Oklahomy), gdzie każdy jest mile widziany, każdy jest potrzebny i każdy jest na swoim miejscu. Karl nie jest aktorem ani nie ma żadnych istotnych dla teatru kompetencji, ale urzędnik prowadzący nabór zapewnia go, że to żaden problem, bo przecież jest młody i silny, więc na pewno nada się na pracownika technicznego. Warunki przyjęcia? Tylko jeden: trzeba obrać nowe imię. Karl nadaje więc sobie imię Negro – czyli Murzyn¹² – i wyrusza w podróż do Oklahomy, gdzie, jak się zdaje, czeka na niego świetlana przyszłość. Na tym powieść się kończy. Według Maxa Broda Kafka ponoć był bardzo zadowolony z tego rozdziału, czytał go swoim przyjaciołom i w ogóle uważał, że tutaj właśnie jego pierwsza powieść powinna się zakończyć.

W pierwszej chwili można pomyśleć, że to jakaś gra z mitem amerykańskiego snu. W wymarzonej Ameryce Karl szybko zderza się z rzeczywistością, ale, jak widać, nawet w ziemi obiecanej jest miejsce na kolejną ziemię obiecaną. To trochę tak, jakby znajdowała się zawsze na horyzoncie, gdzieś daleko, dokąd dopiero trzeba się udać. Nie można być w raj; można co najwyżej do niego zmierzać. To chyba nie przypadek, że nabór kandydatów do pracy w tym dziwnym teatrze odbywa się na torze wyścigowym; kto pierwszy, ten lepszy! A jeśli uwzględnimy, że warunkiem przyjęcia do pracy jest porzucenie starej tożsamości na rzecz nowej, nadanej sobie samodzielnie, to jest stąd już tylko krok do uruchomienia skojarzeń religijnych. Tak interpretowane zakończenie budowałoby w *Ameryce* wizję ziemi obiecanej jako miejsca, do którego nie można przybyć, ale można do niego zmierzać z nadzieją i wiarą, że ono faktycznie istnieje. Otwartość i nadzieja byłyby więc warunkami zbawienia. To faktycznie dość optymistyczna wizja na tle pełnej mroku Kafkowskiej antropologii, ale tylko pod warunkiem, że w Wiel-

kim Teatrze Oklahomy faktycznie udałoby się Karlowi znaleźć szczęście, a to wcale nie jest pewne. Nowe imię Karla prowadzi w dość oczywisty sposób do skojarzeń z niewolnictwem i rasizmem, więc jeśli bohater świadomie decyduje się być w Wielkim Teatrze Oklahomy „murzynem” (co pasuje do stanowiska, które ma zająć, i pewnie dlatego je wybiera), to niekoniecznie musi go tam spotkać coś dobrego. Kafka niejednokrotnie posługiwał się ironią i – na co wskazuje też znana opowieść o tym, jak wyśmiewał się z uciekającego przed nim kreta – potrafił być okrutny, podobnie jak rzeczywistość opisywana w jego tekstach. W listach zdarzało mu się także napomykać o tragicznych losach Józefa K. i Karla Rossmana, z czego nasuwa się dość oczywisty wniosek, że rozważał różne wersje finału tej opowieści.

Dlaczego jednak to właśnie teatr ma być tym horyzontem, na którym widzi się raj? Czyżby dlatego, że Kafka zobaczył w teatrze trupy Löwy'ego coś, co uporządkowało mu wizję świata? Czy może z innych powodów? Wyimaginowany Wielki Teatr Oklahomy, o którym Karl jedynie słyszy od jego pracowników, to miejsce, w którym ludzie nie tyle grają, co raczej przestają grać albo, ujmując to jeszcze inaczej, zaczynają grać siebie na swoich zasadach – tak można rozumieć fakt wykreowania sobie nowego imienia. Walter Benjamin w swoim eseju o Kafce z 1934 roku¹³ podkreśla, że jedynym wymogiem stawianym kandydatom do Wielkiego Teatru Oklahomy jest umiejętność grania samych siebie – performowania własnej tożsamości, jak powiedzielibyśmy dzisiaj. Być może nawet da się powiedzieć – i Benjamin to robi – że Wielki Teatr Oklahomy jest ostatnim miejscem na świecie, w którym da się być autentycznie sobą. Wszędzie indziej jest się tym, czego wymaga ktoś ze zewnątrz: urzędnicy, prawo, władza... Poszczególne dzieła Kafki, twierdzi dalej w swoich karkołomnych wywodach Benjamin, można czytać jak kolejne sztuki wystawiane na scenie teatru, który jest tak naprawdę całym światem – bo tylko wtedy nabierają pełnego sensu. Rozproszone w tekstach Kafki sugestie zdają się wzmacniać te przypuszczenia, a przy okazji wpisują go w nurt prekursorów egzystencjalizmu, dla którego autentyczność własnego życia jest najistotniejszą z możliwych do zrealizowania wartości.

Gdy po Józefa K. przychodzą w ostatniej scenie *Procesu* egzekutorzy, K. pyta ich, w jakim teatrze grają (a ich to pytanie bardzo dzi-

wi, jakby było pozbawione sensu – czy to K. się myli, czy też oni nie mają świadomości, w czym biorą udział?). Czerwony Piotruś w swoim tytułowym sprawozdaniu dla Akademii mówi, że naśladował ludzi, bo był to jedyny sposób, żeby uciec z niewoli – a więc stał się tym, kim jest, przez to, że zaczął odgrywać pewną rolę na scenie świata. Z faktu, że każdy jest mile widziany w Wielkim Teatrze Oklahomy, można też wnioskować, że każdy człowiek jest już od samego początku swojego życia aktorem na scenie: gdyby ludzie nie umieli grać, to nie mogliby pracować w teatrze, a – jak wiemy z ogłoszenia – mogą wszyscy. Skoro zaś wszyscy są aktorami, to, mówiąc słowami Szekspira, cały świat jest sceną.

Theatrum mundi, stary topos teatru świata, przebłyskuje więc przez *Amerykę*, tak jak światło przebłyskuje zza zamkniętych drzwi w miniaturce *Przed prawem*. Ale czy teatr może być drogą do zbawienia i czy można go utożsamić ze światem? Jest naiwnością podejrzewać Kafkę, mistrza niedomówień, o tak bezpośredni i dosłowny przekaz. Nie bez powodu Statua Wolności z *Ameryki* dzierży w uniesionej dłoni miecz zamiast symbolizującej wolność i oświecenie pochodni¹⁴ – jakby chciała przestrzec każdego, kto chciałby znaleźć w dziwnym świecie Franza Kafki proste odpowiedzi na ważne pytania. ■

1 ■ M. Brod, *Franz Kafka. Opowieść biograficzna*, tłum. T. Zabłudowski, Warszawa 1982, s. 153.

2 ■ E.T. Beck, *Kafka and Yiddish Theater. Its impact on his work*, Madison 1971, s. 214–217.

3 ■ F. Kafka, *List do ojca*, tłum. J. Ziolkowski, [w:] tegoż, *Opowieści i przypowieści*, Warszawa 2023, s. 430–431.

4 ■ Pisze o tym dużo i ciekawie Karl Erich Grözinger w książce *Kafka a Kabala*. Por. K.E. Grözinger, *Kafka a Kabala. Pierwiastek żydowski w dziele i myśleniu Franza Kafki*, tłum. J. Güntner, Kraków 2006.

5 ■ E.T. Beck, *Kafka and Yiddish Theater...*, dz. cyt., s. X.

6 ■ M.M. Anderson, „[...] nicht mit großen Tönen gesagt”: *On Theater and the Theatrical in Kafka*, „The Germanic Review: Literature, Culture, Theory” nr 3/2003.

7 ■ E.T. Beck, *Kafka and Yiddish Theater...*, dz. cyt., s. 70.

8 ■ M. Carrouges, *Kafka versus Kafka*, tłum. E. Parker, Tuscaloosa 1968, s. 83.

9 ■ Tyle inscenizacji odnotowuje Encyklopedia Teatru Polskiego, chociaż mogło ich być oczywiście więcej. To samo zastrzeżenie dotyczy też inscenizacji innych tekstów. Por. <https://encyklopediateatru.pl/sztuki/1332/proces>, dostęp: 15.08.2024.

10 ■ M. Brod, *Franz Kafka...*, dz. cyt., s. 269.

11 ■ Por. B.I. Dinçel, *Representing the „Other” on stage: a dramaturgical approach to Franz Kafka’s „The Warden of the Tomb” and „The Hunter Gracchus”*, „Journal of Theatre Criticism and Dramaturgy” nr 15/2009.

12 ■ Słowo „Negro” wywodzi się z hiszpańskiego, w którym *negro* oznacza kolor czarny. W czasach Kafki używano go w USA powszechnie, aż do momentu, gdy w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku uznano je za narzucone przez białych i sugerujące podległość. W Polsce podobnie zresztą stało się ze słowem „Murzyn” – zastąpiło je bardziej neutralne słowo „czarny” (*black*).

13 ■ Esej Benjamin o Kafce ukazał się wprawdzie w języku polskim, ale ze skrótami, i to w dodatku nie zawsze zaznaczonymi. Tak okrojona jest na przykład wersja przedrukowana na łatwo dostępnej stronie internetowej Teologii Politycznej, gdzie fragmenty o Wielkim Teatrze Oklahomy po prostu pominięto. Osobom zainteresowanym tezami Benjamin stanowczo zaleca się lekturę oryginalnej wersji niemieckiej bądź tłumaczenia angielskiego. Por. np. W. Benjamin, *Franz Kafka. On the 10th anniversary of his death*, [w:] tegoż, *Illuminations. Essays and Reflections*, tłum. H. Zohn, Nowy Jork 2007, s. 111–147.

14 ■ F. Kafka, *Ameryka*, tłum. J. Kydryński, Warszawa 2008, s. 5.