# PUŁAPKI

wrocławski
teatr
współczesny

Tadeusz Różewicz

*Pułapka*, ukończona w 1981 r.,
miała swój pierwodruk
w miesięczniku „Dialog" (nr 2, 1982 r.).
Jej prapremiera odbyła się
w Bergen (Norwegia) w 1983 r.
Prapremiera polska:
Teatr Współczesny we Wrocławiu;
reżyseria: Kazimierz Braun; 1984 r.

Grzegorz Niziołek

# Ojcze nasz, któryś jest

## 1

W *Pułapce* nad całym scenicznym światem wznosi się potężna postać Ojca. Rzuca cień na wszystkich pozostałych bohaterów – przede wszystkim Franza – i niemal wszystkie sytuacje. Ma moc archetypu, ujawniającego – w tym akurat wypadku – swe „gniewne" oblicze. Co – jak wyjaśnia Jerzy Prokopiuk – sprowadza „katastrofy zarówno na jednostki, jak i społeczeństwa"[1]. W dramacie *Stara kobieta wysiaduje* dominował archetyp matki – bogini ziemi, życia, natury. Co ciekawe: również w „gniewnej" wersji (wygląda to tak, jakby poeta pozbawiał własny gniew cech subiektywnych i indywidualnych, osadzał go na gruncie znacznie pewniejszym, archaicznym). Różewicz uczynił ze Starej Kobiety rodzicielkę poezji, związanej z doświadczeniem ciała. Poezji tak bliskiej autorowi *Niepokoju*, że pomiędzy figurą poety i matki zadzierzgnął bliskie, choć czasem zaskakujące więzi. W *Pułapce* dzieje się jakby na odwrót: sztuka jest obszarem ucieczki spod władzy Ojca. W *Starej kobiecie* między aktem natury (płodzenia, rodzenia) a narodzinami poezji postawiony został znak równości. Tutaj przeciwnie: kreacja sztuki przeciwstawiona zostaje prokreacji (albo przedstawiona jest jako jej karykatura, wynaturzenie), dzieło wyobraźni – dziełu natury. I – jakby w konsekwencji – doświadczenie artysty związane zostaje z doświadczeniem śmierci, choroby, umierania. Ojciec – dawca życia i stróż jego społecznych reguł – postrzega sztukę uprawianą przez syna jako zagrożenie dla wartości, które sam wyznaje. Poezja zostaje skojarzona z siłami wrogimi życiu. Objęta pogardliwym, nienawistnym spojrzeniem Ojca piętnuje i wyzwala poczucie winy.

[1] J. Prokopiuk, *C.G.Jung, czyli gnoza XX wieku*, wstęp do C.G. Jung, *Archetypy i symbole*, Warszawa 1976, s. 21

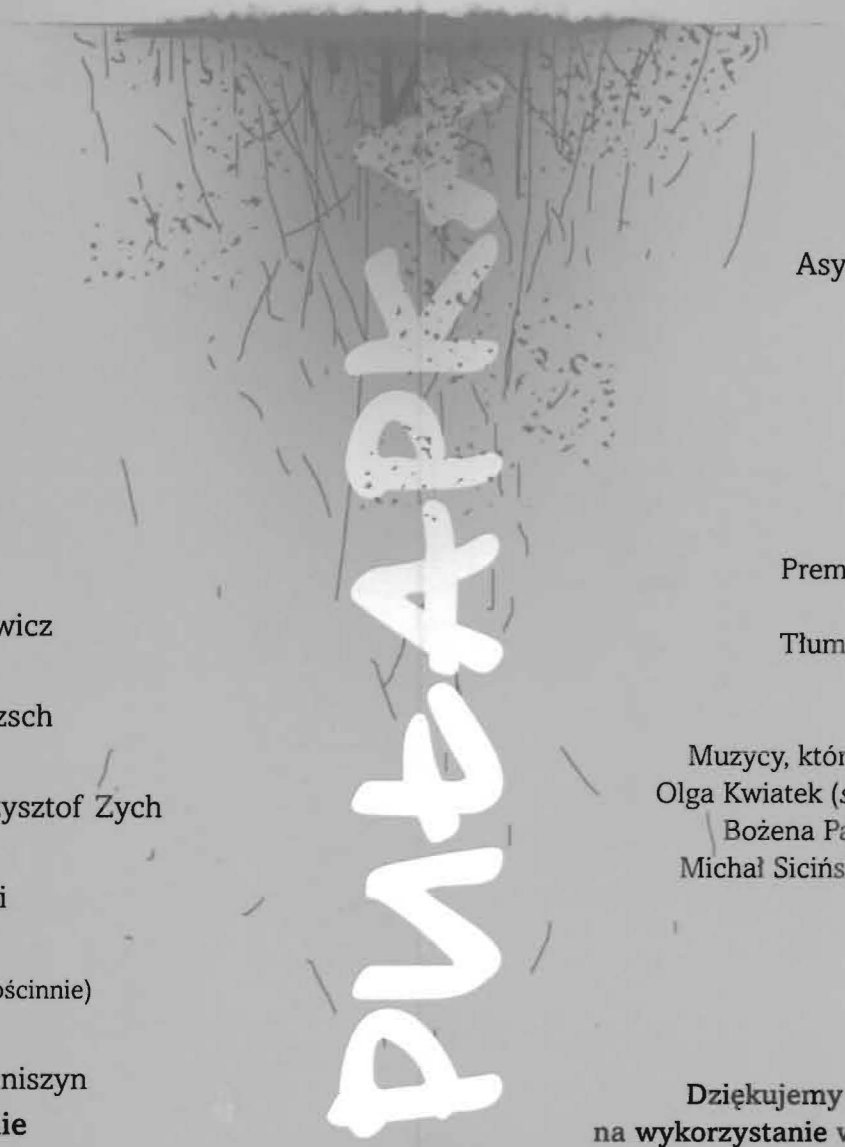
Postać Ojca zjawia się – wraz z całą swoją groźną mocą – już w początkowych kwestiach pierwszego obrazu, sygnalizując tym samym kluczową rolę w dramacie:

Wrocławski Teatr Współczesny

# Tadeusz Różewicz
# PUŁAPKA

obsada:

**Franz** – Bartosz Woźny
**Ojciec** – Bolesław Abart
**Matka** – Irena Rybicka
**Ottla** – Dorota Abbe
**Valli** – Katarzyna Z. Michalska
**Elli** – Katarzyna Bednarz
**Józia** – Elżbieta Golińska
**Maks** – Piotr Łukaszczyk
**Felice** – Anna Kieca
**Greta** – Anna Błaut
**Jana** – Marta Malikowska-Szymkiewicz
**Szewc** – Dariusz Maj
**Szewcowa** – Ewelina Paszke-Lowitzsch
**Zenek** – Tomasz Cymerman
**Sprzedawca / Pan z książką** – Krzysztof Zych
**Fryzjer** – Jerzy Senator
**Dr Friedenthal** – Krzysztof Kuliński
**Józek** – Krzysztof Boczkowski
**Matka Felicji** – Łucja Burzyńska (gościnnie)
**Kelnerka** – Beata Rakowska
**Chłopiec** – Jan Żurko / Piotr Stefaniszyn
**Tragarze / Oprawcy / Przechodnie / Postacie ze snu Franza** – zespół




Reżyseria: **Gabriel Gietzky**
Scenografia: **Dominika Skaza**
Muzyka: **Aleksandra Gryka**
Ruch sceniczny: **Maciek Prusak**

Asystentka reżysera: **Katarzyna Bednarz**
Inspicjentka: **Marta Giergielewicz**

Premiera 13 marca 2010 roku na Dużej Scenie

Tłumaczenie niemieckich fragmentów *Pułapki*: Joanna Diduszko-Kuśmirska.

Muzycy, którzy nagrali kompozycję Aleksandry Gryki: Olga Kwiatek (*skrzypce*), Magdalena Olearczyk (*altówka*), Bożena Papała (*wiolonczela*), Jan Krzeszowiec (*flet*), Michał Siciński (*klarnet basowy*),Tomasz Hajda (*puzon*), Łukasz Sobolak (*perkusja*).

**Dziękujemy Dyrekcji Muzeum Auschwitz za zgodę na wykorzystanie w spektaklu zdjęć ze zbiorów Muzeum. Ich autorem jest Paweł Sawicki.**

JÓZIA Co robaczku, dobry miodek?
FRANZ boję się...
JÓZIA a czego się boisz, przecież ja tu jestem.
FRANZ Taty się boję... tata powiedział, że mnie rozedrze jak żabę[2].

[2] *Pułapka* w: T. Różewicz, *Teatr*, Kraków 1988, t.2, s. 331-416

W tych lękach dziecka Ojciec jest władcą jego życia – potężnym, bezwzględnym i pozbawionym skrupułów. Mocą niezrozumiałego, ale równie potężnego nakazu należy go kochać i czcić. „Pan Bóg powiedział, że czcić należy swojego ojca i matkę swoją..." – przestrzega Józia małego Franza, wyzwalając i potęgując drzemiące w nim wyrzuty sumienia. „Ja nie kocham taty..." – powraca Franz pod koniec pierwszej sceny do gnębiącego go tematu. „Trza czcić Ojca i Matkę, bo takie jest przykazanie" – jeszcze raz napomina Józia. Ale owe przykazania najwyraźniej straciły swoją bezwarunkową władzę nad człowiekiem – co najwyżej zdolne są wywoływać w nim poczucie winy. Widziane są już z dystansu, bez możliwości wewnętrznego utożsamienia się z nimi.

FRANZ czyje przykazanie jest takie?
JÓZIA Pan Bóg przykazał
FRANZ to ten Pan Bóg, do którego się modlisz?
JÓZIA ten

Postać Ojca po raz pierwszy zostaje skojarzona z Bogiem. Ale w naiwnych pytaniach dziecka czają się wątpliwości podważające wszechmoc Boga Ojca. Religijne wątpliwości małego Franza zostają zderzone z prostą wiarą służącej Józi. Podkreśla to już scenografia, przedstawiająca jej pokoik: „Nad łóżkiem wiszą kolorowe, malowane na szkle »święte obrazy«. Matka Boska, Serce Jezusa i święty Jerzy walczący ze smokiem". Pierwszy sceniczny obraz ma charakter retrospekcji. Doświadczenie wiary nie po raz pierwszy w twórczości Różewicza zostaje skojarzone z dzieciństwem – i jak ono należy już do przeszłości. Grunt ojcowskiego autorytetu i władzy jest już naruszony. Zagrożony archetyp okazuje się tym groźniejszy: ujawnia ciemną, niszczycielską stronę. Zagrożony władca zmienia się w tyrana, tracąc tym samym autorytet i szacunek.

Kolejny obraz dzieje się „po latach" (tak brzmi też jego tytuł). Franz jest już dorosły, upłynęło dużo czasu. Mamy jednak wrażenie,



że drugi obraz jest bezpośrednią ilustracją pierwszego – dziecinnych lęków małego Franza. Różewicz dopuszcza możliwość, że w trakcie całego przedstawienia na scenie znajduje się duszyczka Franza („mały chłopiec w białym ubranku"). Upływ czasu jest pozorny – trwa wciąż ta sama sytuacja. Inwersje i przeskoki czasowe, których tak dużo w *Pułapce*, tworzą efekt zatrzymanego czasu – objętego jednym, nieruchomym spojrzeniem dziecięcego ego bohatera („Siedzi na uboczu, robi wrażenie, jakby słuchał, jakby widział wszystko dokoła siebie"). Poetycki efekt nasycony zostaje psychologiczną prawdą. Psychiczny uraz, który leży u podstaw wykreowanego świata, nie pozwala doznawać czasu linearnie, nie rysuje perspektywy przemiany, narzuca cykliczny rytm natręctw i obsesji[3]. Ale równocześnie sprowadza doświadczenie bohatera do rudymentów egzystencji. Oświetla z uporem tajemnicę cielesnego poczęcia, przeżycie dzieciństwa, więź z rodzicami.

[3] O neurozie bohatera *Pułapki* pisała Małgorzata Sugiera w szkicu *Kafka w oczach Różewicza* w: *Zobaczyć poetę*, Poznań 1993

Groźny cień Ojca, który objawił się w pierwszym obrazie, zyskuje cielesny kształt. Przy stole siedzi rodzina przy posiłku. Ojciec przytłacza wszystkich swoją obecnością: centralną pozycją przy stole i agresywnym monologiem. Tylko on ma władzę mówienia. „Milczeć przy stole!" – to jego pierwsze słowa. Dalej płynie potok pretensji i połajanek; jakakolwiek próba przerwania go wzmaga tylko jego siłę. Na nieśmiałą, urwaną kwestię Franza („Ojcze, ja...") Ojciec odpowiada wybuchem: uderza pięścią w stół i jeszcze raz nakazuje milczenie („milcz, kiedy do ciebie mówię!"). Władzę nad dziećmi chce utrzymać, wyzwalając w nich poczucie winy: „Siedzą sobie państwo przy stole i raczą jeść... ja miałem siedem lat i całymi dniami musiałem ciągnąć taczki z kartoflami albo opałem". Grozę budzi nie tylko oskarżycielski monolog, ale także niespożyta żywotność Ojca, gwałtowne gesty oraz to, w jaki sposób je: „wybiera dość długo z półmiska porcję mięsa przy kości, nakłada sobie ziemniaki. (...) je szybko, kroi duże kęsy, wyjmuje palcami z ust jakiś twardy kawałek, może kostkę. (...) bierze do ręki kość i ogryza. Jego czarne zakręcone do góry wąsy podnoszą się nad kością, błyskają zęby. (...) przerywa ogryzanie kości i rzuca ją na talerz, z talerza na stół wypadają grudki sosu i kartofli". Ten naturalistyczny detal ma – jak zawsze u Różewicza – poetycką nośność. Ojciec jest drapieżnikiem, podczas gdy Franz postrzega siebie jako zwierzę trawożerne – definiując tym

samym istotę ich wzajemnej relacji. Nie na tym jednak koniec. Subiektywnemu ujęciu zostaje przeciwstawione inne: obiektywizujące; jakby dramaturg wciąż korygował zbyt indywidualne i osobiste widzenie rzeczy, szukał twardszego gruntu dla dramatu. Pod realistycznym obrazkiem (rodzina przy stole) ukrywa się inny, pierwotniejszy: zwierzęce stado. Daje on obrazowi i dramatowi rodziny mocne korzenie: zagrożone więzi (społeczne, moralne, biologiczne, religijne) osadza na fundamencie instynktownej wspólnoty – znacznie starszej od wszelkich norm i dekalogów.

Trzeci obraz („Sen. Zwierzę ofiarne") przedstawia relację syn-ojciec z jeszcze innej perspektywy. Pierwszy obraz był wspomnieniem z dzieciństwa, drugi – realistyczną sceną z rodzinnego życia, trzeci jest snem. Łączą się różne wymiary czasu: w śnie dorosłego Franza zjawia się jego dziecięcy sobowtór; w realistycznej domowej scenerii („Na stole półmisek, kilka talerzy") rozgrywa się mityczne zdarzenie. Ojciec zmienia się w Abrahama, szykującego się do złożenia ofiary z syna. Groźnie ostrzy dwa noże. Biblijne zdarzenie zostaje jednak zredukowane do lękowego snu. Ojciec wydaje się raczej oprawcą niż posłusznym wykonawcą woli Boga; nie ma w nim też miłości do syna (jakby odwzajemniał w ten sposób jego uczucia wyrażone w wyznaniu: „Ja nie kocham taty"). Na pytanie dziecka: „Gdzie jest baranek ofiarny", nie odpowiada słowami Abrahama („Bóg upatrzy sobie jagnię na całopalenie, synu mój"), ale groźnie wznosi się nad dzieckiem, chwyta je, dotyka nożem odsłoniętej szyi. Jego słowa brzmią jak bezwzględny wyrok: „Ty jesteś zwierzęciem ofiarnym". Franz budzi się z krzykiem. Ta redukcja jest znacząca; znaczy poprzez to, czego w niej nie ma, poprzez to, z czego została odarta. Przede wszystkim zerwane zostały ojcowsko-synowskie więzi pomiędzy Bogiem, Abrahamem i Izaakiem, które spajają biblijne zdarzenie, nadają mu sens, głębię i dramatyzm. Nie otwiera się tu perspektywa dobrobytu, bogactwa i bożego błogosławieństwa. Abraham otrzymuje obietnicę licznego potomstwa i potęgi własnego plemienia, w *Pułapce* zaś Franz czuje wstręt do małżeństwa i płodzenia dzieci (narzeczonej podsuwa do lektury *Sonatę kreutzerowską* Tołstoja, której bohater z manichejską żarliwością proponuje ludzkości, aby powstrzymała się od płodzenia dzieci) i zamiast wizji plemiennego dobrobytu zjawia się złowroga wizja holocaustu.



Ale sen Franza ma także swoją epifanię, tym mocniejszą, że przesuniętą w sferę jawy – gorączkowy monolog Franza po przebudzeniu. „Ojcze! Więc tylko moja krew, moja śmierć może Cię zmienić i przebłagać?"; motyw ofiary zdominuje relację między Franzem a Ojcem, a zarazem wszelkie niemal więzi Franza ze światem, z innymi ludźmi (z kobietami, z Maksem). Doprowadzi je ku skrajności, nierozwiązywalnemu napięciu. Bowiem ofiara nigdy się nie dopełni, choć pojawia się na horyzoncie każdej sytuacji dramatycznej w *Pułapce*. „Jestem brudnym zwierzęciem..." – odkrywa po przebudzeniu Franz. Brudnym, a więc nie nadającym się na ofiarę. Zwierzę brudne i zwierzę ofiarne – w potrzask tej nierozwiązywalnej antynomii zostaje schwytany bohater *Pułapki*.

## 2

Trzy pierwsze obrazy dramatu tworzą swojego rodzaju prolog: zarysowują główną linię konfliktu, oświetlają go z różnych perspektyw. Obraz czwarty wprowadza nowy temat i nową tonację. Franz i Felicja oglądają w sklepie meble z myślą o urządzeniu ich przyszłego domu. Scenka ma niemal charakter komediowego skeczu. Tu być może kryje się jądro dramatu, pierwszy jego zarys (pierwotnie *Pułapka* miała być komedią zatytułowaną *Kafka i szafka*[4]). Komediowy żywioł przenika zresztą niemal wszystkie sceny dramatu: obiektywizuje ekspresjonizujące ujęcie scenicznej rzeczywistości z perspektywy głównego bohatera.

[4] *Kartki wydarte z dziennika* w: T. Różewicz, *Proza*, Kraków 1990, t.2, s. 511

Felicja okazuje żywe zainteresowanie zakupem mebli i zmysł praktyczny. Narastające *staccato* jej monologu z mocno akcentowanym słowem „szafa" brzmi coraz natrętniej, coraz groźniej. Wyliczanka niezbędnych sprzętów („w kuchni szafa u Ciebie szafa albo półka na książki i szafa w przedpokoju stół dwa stoły trzy stoły stolik stoliczek stołek szafa szafka szuflada szafeczka z szufladkami") ciężarem swych słów spada lawiną na Franza. Przeradza się wreszcie w obraz poruszających się ust: „usta Felice otwierają się coraz szybciej, szerzej". Powraca wizja zębów: Felicja podobnie jak wcześniej Ojciec jest drapieżnikiem i zagrożeniem dla Franza. Obyczajowa scenka rysowana jest teraz techniką ekspresjonistyczną: perspektywę wykrzywia spojrzenie Franza, który czuje się jak w pułapce; chciałby

uciec z tego miejsca jak najszybciej. W aranżowaniu mieszczańskiego szczęścia widzi zagrożenie dla swojej twórczości: „Chyba mam gorączkę... muszę wyjechać... nie mam żadnego stosunku do mebli... nie chcę zostać więźniem, niewolnikiem, nie mogę dźwigać szafy". I znowu nagła wolta myśli: „może to mój krzyż? Szafa". Znów daje o sobie znać natrętna myśl o konieczności ofiary. Franz skarży się na ból głowy, domaga się opuszczenia sklepu. Teraz on wydaje się bardziej agresywny, dopytuje się, czy Felicja przeczytała *Sonatę kreutzerowską* („*Sonata kreutzerowska* nie jest zbyt zachęcającą lekturą dla przyszłej żony i matki... żona Tołstoja też nie była zbudowana książeczką... czuła się do głębi zraniona..." – skomentuje później postępowanie Franza jego siostra Ottla). Różewicz po raz kolejny po mistrzowsku, zmienia perspektywę. To Franz jest teraz prześladowcą, a narzeczona – jego ofiarą. Felicję zawstydza zachowanie Franza, czuje się zażenowana i upokorzona. Natychmiast rozpoznaje przyczynę jego zachowań: „Gdybym ja sama wybrała trzydrzwiową orzechową szafę, byłbyś pewnie nieszczęśliwy... i nie patrzyłbyś na mnie, tylko na szafę! Z niechęcią, może z nienawiścią... wreszcie uciekłbyś od tej szafy... a właściwie ode mnie". Jakby dla kontrastu – i wydobycia ukrytego tematu – wprowadza Różewicz inną parę. „Młoda para ogląda łóżka, podwójne łoża. Uśmiechają się do siebie, szepczą". „Otwierają szafę, dokładnie oglądają, liczą wieszaki, otwierają dolne szuflady". Franz widzi w tym tylko przygotowania do aktu prokreacji. Mieszczański rytuał pulsuje cielesnym życiem: naprężone mięśnie tragarzy przyciągają uwagę kobiet, młoda para odbywa swój godowy taniec... W mieszczańskich upodobaniach Felicji – budzących wstręt Franza – dostrzegamy teraz nie tylko ludzką potrzebę ciepła i stabilizacji, ale też znacznie pierwotniejszy, instynktowny nakaz budowania gniazda. Znów daje o sobie znać to wymacywanie twardego gruntu dla indywidualnych dramatów.

Następuje teraz seria obrazów związanych z matrymonialnymi planami i perypetiami głównego bohatera („Na ratunek", „Zaloty", „Pierścionki", „Zwiastun"). Franza otaczają kobiety: Felicja, Greta, Jana, siostry, matka. Dużo ich. Niemal zawsze gotowe są do niesienia pomocy, okazywania współczucia, wikłania się w emocjonalne zależności. Można powiedzieć, że to rozproszony wizerunek das Ewigweibliche (archetyp? zwielokrotnione projekcje animy?).



Mówi zresztą o tym wprost Felicja: „tu na moim miejscu może stać Milena, Vlasta, Else... każda..." Ich wielość oznacza dla Felicji, że Franzowi chodzi wyłącznie o ich ciała – ciało kobiety. I wcale się nie myli, mimo że Franz nigdy nie mówi o swoich seksualnych pragnieniach (czyni co najwyżej aluzje do onanistycznych praktyk okresu dojrzewania), tak jak robią to Ojciec czy Fryzjer (używając zresztą dokładnie tych samych banalnych metafor: kwiatu i motyla). Ciało kobiety jest dla niego symbolem życia, od którego czuje się odcięty. „Jesteś samym życiem" – akompaniuje cicho Franz gniewnemu monologowi Felicji. Małżeństwo kusi go nie tylko pojednaniem porządku społecznego i natury, ale i perspektywą nierozerwalnej więzi z życiem.

Oglądamy powtarzający się rytuał oświadczyn, uwodzenia i... odrzucenia. Działają tu najwidoczniej sprzeczne i przemożne siły wywołujące sytuację bezruchu, paraliżu scenicznej akcji. Powstaje też dzięki temu efekt teatru w teatrze – odgrywania wciąż tych samych ról, sytuacji. Postaci mają pełną tego świadomość. „Nie chcę brać udziału w tej komedii" – mówi Felicja do Franza, przybywszy na jego wezwanie do hotelu. „Zgłodniałam podczas tego przedstawienia" – to znowu Felicja, tym razem w trakcie przyjęcia zaręczynowego. „Śmiałam się do łez" – wyznaje Greta Maksowi, wspominając opowieści Felicji o dwukrotnie zerwanych zaręczynach. Także dla Ojca postępowanie Franza z kobietami to teatr i komedia.

Ten tak podkreślany motyw nabiera nowego znaczenia, przestaje być tylko szyderczym oskarżeniem bohatera o komedianctwo: zyskuje obiektywność, ba, staje się wizją świata. Role, do których przymierza się Franz (ojca i męża), są rolami właśnie – trudno się z nimi utożsamić. Rozsypuje się dawny świat: normy, wartości, przykazania stają się już tylko konwencjami. Rzeczywistość w *Pułapce* zawisa nad przepaścią historycznego kataklizmu. Franz to swojego rodzaju medium, męczennik rozpadającej się rzeczywistości. Jego intuicyjne skojarzenie siebie ze „zwierzęciem ofiarnym" nie jest więc tylko osobistym urojeniem. Ze snu (obraz trzeci) przenosi się w sferę jawy, obiektywizuje: Fryzjer podczas golenia zacina brzytwą Franza na wieść o wybuchu I wojny światowej.

To właśnie Franz odsłania innym teatralność codziennych ról (komediancki talent ujawnia już w drugim obrazie, kiedy to po odejściu

Ojca od stołu zaczyna przed rodzeństwem parodiować jego zachowanie). Ale ta „komedia" jest opłacona cierpieniem własnym i cudzym. Spoza form, norm, konwencji odsłania się obnażone doświadczenie cielesności: tylko więzi cielesne nadają rozsypującemu się światu spójność. Stąd może też niebywała bujność zwierzęcej metaforyki w tym dramacie. Różewicz posługuje się tu wypróbowanym narzędziem wielkich tragików. W *Orestei* Ajschylosa czy *Królu Learze* Szekspira zwierzęca metaforyka służyła wyostrzeniu obrazu międzyludzkich relacji. Skojarzenie tych dramatów z *Pułapką* o tyle nie jest bezpodstawne, że oglądamy tu również dramat zerwanych więzi rodzinnych, grożący społeczną katastrofą. Motywy zwierzęce wprowadza najpierw Ojciec. Grozi Franzowi, że rozerwie go „jak żabę", służącą nazywa „starą krową", o sobie mówi, że pracował „jak wół", a o uczuciach dzieci wyraża się z wielką dosadnością: „kochają jak pchły psa". Ojciec nie pozwala sobie na żadne złudzenia, daje upust swej gniewnej pasji poprzez ciągłe demistyfikowanie ludzkich zachowań i intencji. Podobnie postępują inni. Maks – ironizuje Greta – to „ruchliwy wróbelek", który „wspólnie z wybraną samiczką wije gniazdo dla piskląt". Franza straszy, że wytresowałaby go jak „cyrkowego pieska albo konika". Nazywa go też „krukiem". W ustach Franza ta zwierzęca metaforyka traci swą gatunkową barwność i różnorodność, nabierając tym samym innego brzmienia i znaczenia: jest próbą określenia własnej kondycji, a nie gniewnych uczuć wobec otoczenia. Dlatego Franz najczęściej określa siebie po prostu jako „zwierzę" (ofiarne, trawożerne, brudne, ranne).

Różewicz nie dostarcza nam żadnego psychologicznego klucza, choć pozwala poszczególnym postaciom różnie interpretować zachowanie głównego bohatera. Przesuwa sferę motywacji w ciemną głębie ciała. To coś więcej niż sfera popędów, niż biologia. Ciało to oczywiście domena instynktu, ale też ciemne źródło archaicznych zachowań społecznych, gatunkowej pamięci, mechaniki rytualnych zachowań. Seksualne pożądanie jest w *Pułapce* sprzęgnięte z elementarną potrzebą społeczną: budowania gniazda, tworzenia stada, ustanawiania więzi. „Ty mnie spłodziłeś" – mówi do Ojca Franz. Ta myśl powraca wielokrotnie, natrętnie jak obsesja. Nie chodzi tylko o wydobycie na światło fizjologicznego aktu, który fascynuje go i budzi w nim wstręt. Chodzi



o więź, której nic nie jest w stanie zerwać, która jest jak piętno, jak fatum: „dla ciebie – wyjaśnia Franz Maksowi – to grubo ciosany cham, geszefciarz... a dla mnie Ojciec... ten, który mnie spłodził".

Ale ciało także izoluje, odgradza – jest pułapką. Ciało przemawia do Franza, daje mu tajemne znaki. Bóle głowy, krwotoki, choroba. „Jestem chory... dziś rzuciła mi się krew z gardła, z nosa... chciałem Ci powiedzieć, że pluję krwią... chciałem Cię pożegnać" – tłumaczy się Franz przed Felicją. W kolejnej scenie symptomy choroby nabierają już cech symbolicznych. „Jestem rannym zwierzęciem" – mówi tym razem do Grety (to jakby echo epifanii ze snu: „jestem brudnym zwierzęciem"). „Czy pani nie widzi, że krwawię... że moje ciało spływa krwią i potem". To „ranne zwierzę" łasi się do ludzi („przecież chory pies skłania pani dłonie do pieszczoty") i ucieka od ludzi („nie mogę iść na obiad z siekierą wbitą w czaszkę"). Zwierzęcym skojarzeniom Franza Greta przeciwstawia własne; widzi w nim jedynie podstępnego drapieżnika: „Pan mnie ogłuszy, wciągnie do swojej nory i zje na surowo". Greta kradnie Franzowi tak bliski mu motyw ofiary: „Pan upatrzył mnie na ofiarną jałówkę".

## 3

Motyw ofiary pojawiać się będzie niemal w każdej sytuacji, odsłaniając swą wieloznaczność i ambiwalencję. Skojarzony zostaje zarówno z polowaniem, religijnym aktem, jak i codziennym poświęceniem. Nigdy nie jest też jasne, kto jest ofiarą: Franz czy Ojciec, Franz czy Felicja, Franz czy Greta... Cieniowanie tego motywu, przechwytywanie go przez kolejne osoby pozwala śledzić zmienny układ sił między postaciami, ich walkę o dominację. Franz usiłuje w ten sposób rozwikłać nierozwiązalne sprzeczności swego życia. Doprowadzić je do skrajności i w ten sposób przezwyciężyć. Na wezwanie zrozpaczonego, chorego Franza przybywa do hotelu Felicja. Spędziła wiele godzin w pociągu, ale spotyka ją złowrogie milczenie narzeczonego. Jej oskarżycielski, napięty, pełen dramatyzmu monolog zaczyna się od razu wysoką nutą, wibrującym akordem: „Kiedy toniesz, chwytasz wszystko, co Ci się nawinie pod rękę..." I płynie dalej potężnym nurtem nagromadzonego żalu, rozpaczy, bezsilności: „piszesz dwa listy i oświadczasz się równocześnie Grecie i mnie. Najlepiej

pierwsza z brzegu..." Tony sarkazmu („byle nie prostytutka, bo to niehigieniczne... mały Franz boi się chorób wenerycznych i Taty") przechodzą w desperację: „Proszę! powiedz mi, po co tu przyjechałam, po co przyleciałam do tego pokoju hotelowego, czego ode mnie chcesz?" By wreszcie zabrzmieć tonacją poruszającego bezpośredniością wyznania: „jestem urzędniczką, mam trzydzieści lat, chcę wyjść za mąż, stworzyć wybranemu mężczyźnie dom, urodzić dzieci... przeżyć z nim dwadzieścia albo pięćdziesiąt lat i umrzeć przed nim albo go pochować... to jest cała moja filozofia..." Różewicz nie pozwala ośmieszyć argumentów Felicji, wprost przeciwnie: nadaje im godność. Franz odpowiada milczeniem albo żałosnym skomleniem („nie wypuszczaj mnie z rąk... ja nie mam siły..."). Wielki monolog Felicji – napędzany jej rozpaczą i milczeniem Franza – wybucha wreszcie potężnym motywem: gotowością do poniżenia. „Ciało jechało do Ciebie pięćset kilometrów... tłukło się w zaduchu... wiozłam Ci to, co Cię może uratować... umyję Ci to ciało... zaraz, teraz... i ciało wejdzie do łóżka". Akt seksualny ma się stać bluźnierczym aktem ofiary: „Masz... jedz mnie... jedz moje ciało, mięso..." Jakby Felicja czuła, że Franz przypisuje małżeństwu, seksualnemu aktowi i płodzeniu zdolność całkowitej przemiany własnej osobowości. Dopiero teraz Franz zaczyna mówić: jakby tylko w tych najwyższych rejestrach był w stanie nawiązać kontakt z otoczeniem. Nie pozwala Felicji dokonać aktu ofiary, to on jest przecież „zwierzęciem ofiarnym": „dziś rzuciła mi się krew z gardła i nosa... (...) Widzisz ja się wybieram na tamten świat... Nie dotykaj mnie". Choroba, śmierć (i sztuka – jak się możemy domyślać) odcinają go od życia. Marzenie Felicji o prostym, godnym życiu zostaje przez Franza sprowadzone do prozaicznych (i budzących jego obrzydzenie) detali: „nie będzie ani szafy, ani łóżka, ani dzieci, ani pieluszek, ani nocniczków". Motyw ofiary zostaje wyartykułowany przez obie postaci, ale w żadnym wariancie nie brzmi on czysto. Ofiara Felicji wyrasta z jej desperacji, ma Franza zmiażdżyć, upokorzyć. Franz natomiast wyrzeka się tego, co budzi w nim wstręt – poświęcenie „życia" dla sztuki brzmi jak wykręt. Wie o tym zresztą on sam: „A w końcu znów robi nowe chodniki człowiek ten stary kret".

Scenę zamyka – już po odejściu Felicji – jego krótki monolog. Dość tajemniczy: nie jest jasne, do kogo Franz przemawia. „Chciałem



się przed Tobą odznaczyć, okazać siłę woli, zwlekać z listem do Ciebie". Czy chodzi o Felicję, czy o Ojca? Czy Franz mówi o liście, którym wezwał Felicję do pokoju hotelowego, czy o liście, który przyniesie Ojcu w ostatniej scenie dramatu? Wątpliwości potwierdza dalsza część monologu. „Tak, szafa. O nią rozegra się zapewne nasz pierwszy i ostatni spór". Pamiętamy scenę w salonie meblowym, myślimy więc o Felicji. Ale spór o szafę rozegra się także między Franzem a Ojcem. Znowu nad bohaterem pojawia się olbrzymia jego postać. To przed nim Franz wciąż się usprawiedliwia, jego oczekiwania usiłuje spełnić. Jakby pod jego żądającym spojrzeniem przymierzał się wciąż do roli męża i ojca; nic dziwnego więc, że cień Ojca zjawia się w tej scenie. Ale akt seksualny jest dla Franza zagrożeniem, budzi obrzydzenie: przerażają go wielkie usta Felicji-modliszki. Mieszczańskie życie napawa go wstrętem, odstrasza nudą banalnej codzienności („ona pragnie szczęścia przeciętności, komfortowego mieszkania, sypialni, opalanych pokoi pełnych szaf, bieliźniarek i kredensów" – mówi Franz o Felicji). Brzydzą go dzieci. Boi się perspektywy ich posiadania – także dlatego że jego związek z Ojcem jest tak bolesny i napięty: „w małżeństwie płodzi się dzieci... dzieci, które nam mogą oddać z nawiązką to, czym się zawiniło wobec własnych rodziców". Równocześnie jednak małżeństwo i prokreacja staje się celem nieustannych zabiegów. Obiektem afirmacji i apoteozy; więcej – nakazem. Franz podziwia Maksa, że poprzez małżeństwo wyzwolił się spod władzy ojca: „ty jesteś w lepszej sytuacji, zająłeś prawie równorzędną pozycję: ożeniłeś się! Sam nie wiesz, jakiego wielkiego dokonałeś czynu... jesteś mężem... samcem broniącym gniazda... szczerzycie na siebie kły... a ja z podwiniętym ogonem uciekam do kąta". Wysiłki Franza spełzają na niczym: unieszczęśliwia kobiety, wywołuje pogardę i gniew Ojca. Jego lęki i zmory nie wydają się jednak tylko fantazją chorej, udręczonej wyobraźni (jak sugeruje siostra Ottla). Chłopiec-potworek (być może syn Franza), którego wychowuje Greta, to najwyraźniej znak realnego piętna. Zemsta natury za próbę wyłamania się z kręgu jej praw? Spełnienie lęku przed spłodzeniem syna, który byłby podobny do niego? Przypieczętowanie przynależności do świata zwierzęcego, który Franza tak przeraża, budzi wstręt i fascynuje? Z całą pewnością ostateczna degradacja ojcowsko-synowskiej więzi.

Nawet sztuka wydaje się Franzowi dziełem wynaturzonego aktu prokreacji: „to moje niewydarzone dzieci, które spłodziłem sam ze sobą... nasienie tryskało do wnętrza". Te „dzieci" Franz zamierza spalić – ofiarować je... Maks, który zostaje obdarzony tą misją, widzi w decyzji Franza tylko zamiar dręczenia go: „Chcesz mnie ukarać jeszcze po śmierci za to, że jestem literatem, że też piszę... że kocham twoje dzieło, którym ty pogardzasz..." Dziełem syna pogardza także Ojciec: „Wiem, że Franz coś pisze... nie przeczytałem... jestem zbyt prosty, żeby zrozumieć, co panicz raczy nocami wypisywać. Owszem, czytałem Goethego, czytałem Raabego... to też pisarze... może nawet więksi od Maksa i Franza... jakoś wszystko mogłem zrozumieć... a tu nic... jakbym papier jadł". Także w dziedzinie literatury i sztuki Ojciec objawia się jako strażnik tradycji i przeszłości, odcinając od jej źródeł syna. Franz nie tylko wie o pogardzie Ojca, on ją także podziela: „Poeci wstydzą się poważnych dojrzałych ludzi... bo nasza pisanina, drogi przyjacielu, jest wstydliwą zabawą w obliczu życia". Podziwia jego przenikliwość: „pozostaliśmy dla Ojca chłopcami, którzy bawią się w teatr i pisanie książek... ale on nie dał się nabrać... przejrzał na wylot".

*Pułapka* to dramat o artyście, ale motyw sztuki został przez Różewicza dyskretnie ukryty. Kafka, dla którego pisanie było jedyną formą życia, zostaje pokazany niemal wyłącznie w tej sferze rzeczywistości, którą pogardzał, której nienawidził i która go przerażała. Opublikowanie jego listów do Felicji (którym *Pułapka* wiele zawdzięcza) wywołało niegdyś silne i mieszane reakcje. „Znam ludzi – pisze Elias Canetti – u których zażenowanie wzrastało przy lekturze tych listów i którzy nie mogli się uwolnić od wrażenia, że właśnie tutaj nie powinni byli wtargnąć"[5].

[5] E. Canetti, *Drugi proces – Kafki listy do Felicji*, tłum. I. Krońska, posłowie do: F. Kafka, *Listy do Felicji i inne z lat 1912-1916*, Kraków 1976, t.2, s. 427

Różewicz celowo tak drastycznie zmienia optykę: zanurza bohatera w codzienności, osadza w kręgu rodziny, eksponuje jego osobisty dramat (jak niegdyś w wierszu *Z kroniki życia Lwa Tołstoja*, w którym odsłonił piekło rodzinnego życia pisarza). Sztuka nie usprawiedliwia, nie zbawia, nie uwalnia. Tego rodzaju argumentom Różewicz przygląda się z nieufnością, podważa je i ośmiesza – ustami Ojca, Maksa, Grety, Felicji, ale i samego Franza. Relacji między życiem a sztuką nie można ułożyć w żaden przejrzysty wzór. Stąd też wielość literackich nawiązań, służących temu, aby je podważyć, zakwestionować. Różewicz przywołuje w *Pułapce* nie tylko twórczość Kafki, ale także Goethego, Manna, Tołstoja – *Fausta, Doktora Faustusa, Sonatę kreutzerowską*. Nie czyni ze sztuki ani obiektu namiętnego ataku (jak w stosunku do muzyki czyni to Tołstoj w swoim opowiadaniu), ani nie demonizuje też aktu twórczego (jak Mann w swojej powieści). Pisanie jest dla Franza po prostu koniecznością. Kiedy opowiada Ottli o prześladującej go wizji, przypuszcza, że to „opowiadanie, którego nie napisałem, i dlatego tak mnie dręczy, gryzie, próbuje się przegryźć przez moją skórę, urzeczywistnić". Nic więcej nie da się powiedzieć: sztuka jest tym, co chce się „urzeczywistnić". Próba związania jej z życiem w kategoriach ofiary, choć tak kusząca bohatera jako jedyne rozwiązanie jego dramatu, zostaje zawieszona i podważona.

## 4

*Pułapka* dzieje się w ciemności. Najdosłowniej. Meble w rodzinnym salonie są ciemne. W scenie snu Franza „snop światła pada z góry z czarnej pustki". Rozmowa rodziców w sypialni toczy się w nocy, tuż przed zaśnięciem. Podczas spotkania Franza z Maksem „światło za oknem powoli przygasa". Wiele sytuacji rozgrywa się na tle czarnej ściany groźnie wznoszącej się nad scenicznym światem. W scenie u Fryzjera ściana rozsuwa się: „w głębi panuje półmrok". W ostatnim obrazie „słabe światło oświetla wnętrze". Stworzeniu wrażenia wszechogarniającej ciemności służy także poetyckie obrazowanie. Franz skojarzony zostaje z kretem – ślepym zwierzęciem ryjącym korytarze w ziemi. O ciemnych norach, drążeniu podziemnych przejść wielokrotnie jest w dramacie mowa.

Ludzka rzeczywistość została pogrążona w ciemności natury, w mrokach świata zwierzęcego. Niemal wszystkie więzi zostają zakwestionowane. Przede wszystkim związek między rodzicami i dziećmi: Franz wie o obrzydzeniu, jakie Ojciec czuje do niego; Ojciec przekonany jest o braku miłości ze strony dzieci. Ojciec jest tylko tym, który spłodził – tylko cielesna więź jest niepodważalna. Także przyjaźń nie wydaje się uczuciem pewnym i bezwarunkowym.

Franz manipuluje Maksem, posługuje się nim, dlatego Greta pyta szyderczo: „czy on panu kiedyś powiedział, że jest pana przyjacielem... zawsze mówił, że pan jest jego przyjacielem... ale czy powiedział, że on jest pana przyjacielem?!" Choć tyle kobiet pojawia się wokół Franza, nie mówi się o miłości: pozostaje tylko społeczny rytuał małżeństwa i akt prokreacji. Dramat ciał: Felicja przywiozła Franzowi swoje ciało, ciało Franza powiedziało „nie".

Jest jeszcze także ciemność historii. Przyszłe zdarzenia z całą swą realnością wkraczają na scenę, opanowują ją – nakłada się na siebie rzeczywistość dwóch XX-wiecznych wojen. Groza holocaustu pojawia się najpierw w postaci przeczuć i zapowiedzi (sen Franza, nogi żołnierzy widziane w oknach sutereny szewca). Wreszcie obiektywizuje się w obrazie scenicznym, budowanym jakby obok głównego nurtu akcji (obraz X „Brat i siostry"): na scenę wchodzą Oprawcy, którzy zapędzają siostry Franza do bydlęcych wagonów. Wtedy też rozpada się tak spójnie, konsekwentnie budowana poetyka dramatu. Obraz składa się z luźnych fragmentów: piosenki sióstr, wykładu Franza o fekaliach, opowieści o śnie, rozmowy z Ottlą i wreszcie odczytywanego z książki fragmentu o usuwaniu złotych zębów w drodze od komory gazowej do grobów. Kontrasty stylów idą w parze z dramatycznym rozdarciem rzeczywistości pomiędzy wizją rajskiego ogrodu („W cieniu jabłoni śpi Franz. [...] Do ogrodu wbiegają w letnich barwnych sukienkach siostry: Elli i Valli. Trzymają się za ręce i tańczą") a wygnaniem z raju w piekło historii („Z tłumu odrywają się trzy postaci kobiece. Ottla, Valli i Elli. Nagie. Osłaniają swą nagość rękami i włosami. Ktoś rzuca w ich stronę jakieś ubranie, szmaty, trepy, buciki".) Różewicz, burząc chronologię, tak swobodnie operując różnymi płaszczyznami czasu, nie tyle chce udowodnić proroczą naturę twórczości Kafki, ile stworzyć nową perspektywę dla dramatu Franza. Poprzez swój wstręt wobec ciała, aktu płodzenia, życia rodzinnego Franz sprzymierza się z siłami śmierci: zęby, które tak go brzydziły, usuwane są trupom. On sam staje się oprawcą. Przeraża go sen, w którym ogląda bezbronne, piszczące myszy: „Ale to nie były myszy, to byli ludzie... mrowisko ludzkie..." Wstręt rodzi okrucieństwo: „Oni się tam dusili i piszczeli, a ja zamykałem i otwierałem szufladę, patrząc ze wstrętem na ich małe owłosione łapki, różowe ryjki, oszalałe oczy, brody, pejsy..." Świat zostaje gwałtownie



rozcięty na dwie sfery – życia i śmierci; a ludzie podzieleni na oprawców i strażników życia. Ojciec, Matka, Felicja, Maks, Ottla – wszyscy oni należą do „stronnictwa życia". Franz – ów „czarny kruk" i „kret" – sprzymierza się z siłami śmierci. Historyczny kataklizm staje się ostateczną miarą ludzkich postaw. To demagogia – mógłby się ktoś skrzywić. Ale tylko w tej perspektywie doświadczenie bohatera nabiera wymiaru tragizmu.

Ciemność natury i zło historii – wydaje się, że nie ma od nich ucieczki (nie przez przypadek dramat zatytułowany jest *Pułapka*). Wizja wygnania z raju prosto w rzeczywistość obozu koncentracyjnego przywołuje obraz gniewnego i okrutnego Ojca. Ojciec urasta do rangi złego demiurga; tak w każdym razie przedstawia go Franz: „To nie jest tylko mój Ojciec, on jest też twoim ojcem, on jest naszym wspólnym Ojcem... to jest Ojciec milionów młodych ludzi, którzy teraz walczą i giną... to jeden zbiorowy Ojciec, który wysyła synów na rzeź... już przez sam fakt płodzenia w naszym parszywym świecie". Nietrudno odnaleźć tu echo sławnej Różewiczowskiej formuły: „ocalałem prowadzony na rzeź". Znacząco oczywiście dopowiedzianej: w *Ocalonym* nie pojawia się figura bezlitosnego Ojca. Należy jednak zachować ostrożność: manicheizm *Pułapki* nie wydaje się ostateczną perspektywą porządkującą wizję świata. Różewicz bezustannie zmienia perspektywy. W scenie u Fryzjera to synowie okazują się mordercami ojców: Wyrostek i Pan to także wariant tej relacji, znacząco i dramatycznie tu odwróconej.

W ostatnim obrazie powracają niemal wszystkie motywy dramatu – jakże inaczej jednak oświetlone! Nieruchomy czas *Pułapki* spiralnym ruchem wznosi się na inny poziom. Ojciec zmizerniał, schudł – przestał być tą potężną, groźnie wznosząca się nad dramatem postacią. Zamienia się w małe, bezbronne, piszczące zwierzątko – do tej pory Franz postrzegał go jako drapieżnika, siebie zaś jako ukrywającego się wciąż kreta. Teraz Ojciec odmawia jedzenia (tak jak Franz w obrazie drugim). Matka objawia Franzowi ludzkie oblicza Ojca – opowiada o jego cierpieniach, słabościach, lękach. Szafa – ów symbol mieszczańskiego życia budzący lęk i wstręt Franza – staje się arką, schronieniem: uratuje rodzinę przed zagładą. Pełen grozy sen o ofiarowaniu syna z obrazu trzeciego znajduje kontrapunkt

w wizerunku piety: syn trzyma na rękach ciało ojca. Ludzkie doświadczenie miłości i wybaczenia jest wszystkim, co możemy przeciwstawić ciemności natury i historii. Symboliczny obraz zostaje zresztą bardzo dyskretnie przez Różewicza ukryty w zwykłym akcie synowskiej czułości potwierdzającej więź, która była źródłem jego dramatu. Ale zarazem nic nie zostaje rozwiązane i rozstrzygnięte. W Ojcu wciąż wrze gniew, który przepełniał go od pierwszych scen.

5

*Pułapka* olśniewa niezwykłą energią języka, dramatycznością każdego epizodu. Można to przypisać ukształtowaniu postaci – nigdy do tej pory tak spójnie nie zarysowanych w twórczości Różewicza; uznano *Pułapkę* za najbardziej „realistyczny" i „psychologiczny" jego dramat. Źródło artystycznej siły tej sztuki zdaje się jednak tkwić gdzie indziej. *Pułapka* wieńczy dążenia Różewicza-dramaturga, aby dotrzeć do źródeł mowy, osadzić słowo w doświadczeniu ciała, wydobyć je z milczenia. Franz to kolejny bohater Różewiczowskiego teatru, który ucieka w milczenie. Daremnie usiłuje coś powiedzieć w trakcie oskarżycielskiej perory Ojca, nie może powstrzymać gniewnego potoku słów Felicji, kontaktuje się ze światem za pomocą przyjaciela lub listów. Przemawia natomiast jego ciało: bólami głowy, napadami gorączki, krwotokami.

Jest w *Pułapce* kilka wielkich scen opartych na monologu lub raczej na braku równowagi między partnerami. Rodzinny obiad, wizyta Felicji w hotelu, odwiedziny Maksa u Grety. Każda z nich inaczej jest rozwiązana. W obrazie drugim Franz daremnie próbuje się przebić ze swoim upartym, ostinatowym, urwanym „Ojcze, ja..." W scenie hotelowej w durową tonację monologu Felicji wplatają się całkowicie niezależne motywy jej partnera, z których rodzi się zamykający tę scenę monolog Franza – mollowy, refleksyjny. Podczas wizyty u Grety odezwania Maksa – zawsze krótkie i przerywane przez jego rozmówczynię – dostarczają motywów do gwałtownie narastającego monologu Grety. Nie jest jednak nigdy jasne, kto tu jest słaby, a kto silny, kto jest ofiarą, a kto oprawcą. Ciężarowi słów odpowiada ciężar milczenia. Warstwa językowa *Pułapki* nie jest kształtowana jak w innych dramatach Różewicza poprzez zestrojenie różnych



stylów mowy i języka, prozy i poezji, monologi nie są budowane jak odrębne utwory liryczne. *Pułapka* ma płynność zmiennych rytmów, kadencji, pasaży. Jej muzyczność wynika ze zmienności rozkładu sił i napięć między postaciami. Rzadko dialog osiąga równowagę wyciszającą dramatyczny impet monologów. Dzieje się tak w obrazie pierwszym podczas rozmowy małego Franza z Józią, podczas spotkania Franza z Maksem i w scenie z siostrami. Uzyskana równowaga napięć pozwala na delikatniejsze modulowanie i cieniowanie myśli – to w tych scenach Franz opowiada o swoich lękach. Wtedy to postać Ojca oddala się – nie ciąży bezpośrednio nad bohaterem. Wtedy właśnie Franz próbuje nazwać ich wzajemne relacje, zgłębić ich istotę. Wtedy też odsłania się rozległy horyzont, otwiera właściwa przestrzeń dramatu, w której rozgrywa się „katastrofa zarówno jednostki, jak i społeczeństwa".

W *Pułapce* Różewicz obiektywizuje obraz świata i ludzkie doświadczenie inaczej niż we wcześniejszych dramatach. Proces rekonstrukcji dramatu wydaje się dobiegać tu końca, a słowo odzyskiwać moc wyrażania wewnętrznych doświadczeń, inicjowania dialogu i oddziaływania, a konwencje teatralne nie są bezustannie obnażane i podważane. Czy związane jest to z tak mocnym osadzeniem *Pułapki* w biografii Franza Kafki? Czy też przesunięciem akcji dramatu w przeszłość? Rozpadająca się rzeczywistość odsłania zarysy całości, różne perspektywy widzenia ludzkiego losu (historyczne, społeczne, egzystencjalne, religijne) nakładają się i przecinają. Ruchome jak gra napięć między postaciami. Jedynym nieruchomym elementem jest czarna ściana zamykająca przestrzeń tej gry. Jak czarny kwadrat Malewicza. O tym obrazie Różewicz pisał, że może „jest po prostu »Bogiem«"[6].

[6] *Kartki wydarte z dziennika*, s. 572

6

Można odnieść wrażenie, że *Pułapk*a zamyka – czy też wieńczy – dramaturgiczną twórczość Tadeusza Różewicza. Nie tylko ogarnia wiele jej motywów, ale też odbudowuje funkcję dramatycznego dialogu, traktowanego przez poetę bardzo nieufnie jako narzędzie artystycznego wyrazu. A tytułowa „pułapka" ma charakter uniwersalnej formuły, zdolnej opisać doświadczenie niejednego z Różewiczowskich bohaterów: „to ja jestem pułapką, moje ciało jest pułapką, w którą

wpadłem po urodzeniu". Dramat został uznany przez wielu krytyków za najlepszą sztukę Tadeusza Różewicza. Powstało wiele jej scenicznych realizacji. Sam autor wyznał jednak po latach, że wpadł w pułapkę, że dramat powstał z ciągotek do napisania sztuki „literackiej": „Zresztą muszę powiedzieć tak: ja tę sztukę za dokładnie napisałem"[7]. Dlatego zapewne w jednym z kolejnych wydań[8] dołączył jako epilog poemat *Przerwana rozmowa*, wyjaśniając w dołączonym *Post factum*, że poemat powstawał równolegle z *Pułapką* i pomyślany był jako prolog, ale ze względów scenicznych nie został pierwotnie włączony do tekstu sztuki.

[7] K. Braun, T. Różewicz, *Języki teatru*, Wrocław 1989, s. 47

[8] T. Różewicz, *Dramaty wybrane*, Kraków 1994, s. 353-361

Epilog zmusza do przeczytania dramatu jeszcze raz, ustawia go w nowym świetle, rozbija jego konstrukcję dramaturgiczną, wprowadza odmienny gatunek języka i wreszcie stawia wyzwanie przed teatrem: podważa „sceniczność" *Pułapki*. Poemat napisany został jako monolog wewnętrzny milczącego, umierającego Franza Kafki. Jego milczenie nie jest jednak – tak jak to dzieje się w dramacie – grą z otoczeniem, ucieczką przed oskarżycielskimi monologami innych (Ojca, Felicji). Jest związane z chorobą, gruźlicą krtani, i poleceniem lekarzy, aby unikać rozmów, jest koniecznością.

Bohater zamknięty w szpitalnym pokoju znalazł się w rzeczywistości zredukowanej, mówią o tym już pierwsze słowa poematu:

*proszę zabrać książki*
*proszę zabrać gazety*

*zostawić wodę*

To świat, który zamilkł – pozbawiony słów (mówionych i drukowanych). Ta cisza, tak pożądana niegdyś przez bohatera *Kartoteki*, związana jest z cierpieniem ciała. Choroba dotknęła narządy mowy: gardło, podniebienie, wargi, język:

*każdy łyk boli mnie dzisiaj*
*jak potłuczone szkło*
*kaleczy gardło*
*ogień podchodzi do podniebienia*
*czy dotknęłaś moich warg*



*[...]*
*wczoraj miałem język jak z waty*
*a dzisiaj całkiem skołaczały*

Świat został zredukowany do bólu: cierpiące ciało jest jego ostateczną formą i fundamentem. W *Pułapce* Franz posługiwał się swoją chorobą jako wykrętem, mitologizował ją w wizerunku samego siebie jako rannego bądź ofiarnego zwierzęcia. W *Przerwanej rozmowie* fizyczny ból unicestwia wszelkie pokusy metafor, znaczy sam przez siebie. Więcej, jest jedyną obecną w świecie Różewicza eschatologią. Efektowna formuła, w jaką zamknął swoje doświadczenie bohater *Pułapki* („to ja jestem pułapką, moje ciało jest pułapką, w którą wpadłem po urodzeniu"), nabiera bezpośredniego i poruszającego znaczenia, ale też w pewien sposób zostaje poszerzona. Ból oddziela od świata („jestem więc zamknięty"), ale pozwala również wszystko wyraźniej widzieć: szklankę z wodą, muchę uderzającą o szybę okna, ludzką miłość. Dlatego może bohater poematu przymusowe milczenie przyjmuje z wdzięcznością („teraz się śmieję dobrze / że nie wolno mi mówić").

W *Przerwanej rozmowie* powracają motywy, wątki, sytuacje obecne w *Pułapce*. Choćby groźna postać Ojca przy rodzinnym stole (militarna metaforyka zapowiada już kierunek, w jakim figura ojca ewoluować będzie w poemacie):

*widelce to była biała broń*
*mojego ojca kiedy brał do*
*ręki łyżkę nóż zaczynała się*
*bitwa przy stole zmaganie*
*z mięsem z kością*

Jest także postać czułej matki („muchy z mojego talerza wyjmowała / matka"). Choroba i śmierć oddzielają bohatera od innych ludzi, ale więzi z nimi nie odmawia on już miana miłości. To słowo nie padło nigdy z ust Franza w dramacie, chyba że w formie negacji („Ja nie kocham taty"). W *Przerwanej rozmowie* jest jedyną formą międzyludzkich więzi przeciwstawioną samotności, nawet jeśli bezsilną wobec cierpienia:

*między mnie chorego i was*
*którzy mnie otaczacie miłością*
*ale jesteście zdrowi*
*spadła rzecz której nie usuniemy*
*ani miłością ani słowami*

Nie zmienia się jednak wizja świata jako dwóch ciemności: natury i historii. Przywołuje ją obraz muchy uderzającej o szybę. Ten błahy konkret pociąga za sobą lawinę znaczeń, skojarzeń i wspomnień: „mucha może wejść do otwartych ust". Muchy żywią się padliną: „jestem dla niej mięsem". Związek między życiem a śmiercią nie staje się przedmiotem żadnych sentymentalnych, idealizujących czy też metafizycznych ujęć. Wprost przeciwnie, ujawnia się w obrazowym konkrecie, szokującym swoją rzeczowością:

*musca vomitoria siada na mięsie*
*składa jajka w miejscach gdzie mięso*
*się otwiera psuje*
*[...]*
*u Ottli na wsi widziałem*
*piękną muchę złocistą*
*zwaną cezarem na zdechłym krecie*

Ludzka obecność w świecie natury łączy się z doświadczeniem wstrętu i poczuciem winy (i potwierdza wizerunek Franza jako oprawcy):

*Kiedy byłem studentem*
*zabijałem te ciężkie*
*muchy na szybie*
*granatowe pełne jajeczek*
*ona nie widzi szyby*
*zabijałem zeszytem*
*albo gazetą którą czytałem*

*ze zgniecionych wypływały*
*żółtawe białe wnętrzności*
*mdliło mnie zbierało się*
*na wymioty*



*trzeba było dobić drgającą*
*na parapecie okna*

Nawet dzieciństwo pozbawione zostaje rysu niewinności:

*z muchą domową żyje się od dzieciństwa*
*wyrywa skrzydełka*
*zamyka w buteleczkach*

Stąd już tylko krok do wizji historii jako zbiorowego szaleństwa („ludzie padają na wojnie jak muchy") i wspomnienia wybuchu wojny w 1914 roku („na ulicach Pragi wrzeszczący podniecony tłum"). Temu szaleństwu („patriotyzm rodził potwory") ulegają wszyscy: poeci, Żydzi, dzieci. A więc ci, którzy staną się jej najbardziej bezbronnymi ofiarami. To oni wznoszą okrzyki („kupcy żydowscy krzyczą najgłośniej"), piszą tyrtejskie poematy („dokument głupoty") i wiernopoddańcze listy („modlitwa 7-letniej dziewczynki").

*Przerwaną rozmowę* zamyka podwójny wizerunek ojca: Cesarza („naród stał za Cesarzem") i Boga. Pierwszy z nich wysyła swoich synów na rzeź. Drugi zaś okazuje się „księciem szatanów", Belzebubem:

*po hebrajsku:*
*Baal Zebub*
*Pan much*

Dołączony jako epilog poemat na nowo otwiera przestrzeń dramatu – siłą wstrząsu, doświadczeniem realności bólu i „przerażeniem dosłownością ludzkich spraw". Poezja zrodzona z traumy nie przynosi pocieszenia, może jedynie ranić:

*proszę przeczytaj ten wiersz*
*uważaj nie skalecz się*
*szklanka spadła w nocy ze stołu.*

Fragment z książki:
Grzegorz Niziołek, *Ciało i słowo. Szkice o teatrze Tadeusza Różewicza*,
Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.

Tadeusz Różewicz

# Appendix do *Pułapki*

*Kartka z r. 1980*

Ta sztuka jest pożegnaniem z Kafką. Najwyższy czas. Ten „kret" zbyt wiele wydrążył korytarzy w moich myślach. Czas go przepędzić z głowy. W okresie najbujniejszego u nas rozkwitu „kultu jednostki" zacząłem myśleć o napisanu książki *Śladami Kafki*. Chyba w listopadzie 1949 roku pojechałem do Pragi – była to moja pierwsza „zagraniczna" podróż. Pamiętam, że spotkałem tam Kornela Filipowicza, przez kilka dni mieszkaliśmy razem w hotelu „Paryż" (?) za „Praszną Bramą" – prowadziliśmy długie i urozmaicone rozmowy w jego pokoju, a rano jedliśmy „salami" na śniadanie... Kornel, który przyjechał przede mną, wyjechał wcześniej w żółtych (kanarkowych) półbutach, które zakupił w Pradze, te półbuty jeszcze świecą swoim „glancem" w mojej pamięci. Nasza tłumaczka, pani W. O., była piękną kobietą i świetną tłumaczką. A ponieważ czeska „laska" jest naszą „miłością", Kornel i ja bredziliśmy o tej „lasce" bez końca, dając pani Wierze do zrozumienia, że wypełnieni jesteśmy do niej wielką „laską"... Pani Wiera umożliwiła mi spotkanie z człowiekiem, który osobiście znał Kafkę. Przetłumaczyła mi opowiadanie *Jama* od ręki. Mądra, wierna pani Wiera...

Drugi (i ostatni raz) byłem w Pradze w roku 1957. Z obu tych podróży zostały notatki, a nawet pierwszy rozdział planowanej książki *Śladami Kafki*. Książki nie napisałem, a fragmenty weszły do innych książek jako „małe prozy".

Po napisaniu *Odejścia Głodomora* nie miałem jeszcze dość siły, żeby uciec od Kafki, i tak przystąpiłem do następnej (i ostatniej – jestem tego świadom) sztuki związanej z Osobą Kafki. Kafka to dla mnie „czarna dziura" na niebie literatury europejskiej... trzeba być ostrożnym, on może połknąć i zniszczyć... Będzie to sztuka „amorficzna", przypominająca nie tyle koronę drzewa, ile podziemne korzenie, splątane i rozrastające się bezkierunkowo. I tak: długość – w sensie czasowym – obrazu na scenie teatralnej nie zawsze pokrywa się z długością trwania tej „sceny", a także z jej objętością w tekście. Weźmy scenę u fryzjera... Utajona pojemność tego obrazu jest wielokrotnie większa od tej ujawnionej, która dzieje się na scenie. Jest to scena, która zawiera przeszłość i przyszłość obecne w teraźniejszości. Tylko autor wie, kiedy umrze Franz, kiedy Ojciec i Matka, kiedy Siostry... Kiedy i w jakich okolicznościach. Żywi i umarli są we władzy autora. To jeszcze nie teraz, to stanie się za dziesięć lat, a tamto za dwadzieścia. Autor *Pułapki* jeszcze się nie urodził... jeszcze żyje Milena... Hitler chce zostać artystą malarzem, Goebbels kończy swoją sztukę teatralną, której nie chcą grać w teatrze... Korzenie są jeszcze ukryte w ziemi, w ciemności, w przyszłości...

Od trzech lat piszę sztukę o Kafce pod tytułem *Poeta zwierzę ofiarne* (jeszcze przed rokiem nosiła tytuł *Szafka i Kafka)*. Wpadłem w pułapkę. Żelaza zatrzaśnięte na języku, na dłoniach, na słowach. Z ust sączą się krew i ślina. Cisza. Kret, olbrzymi kret ryje tunele pozbawione światła... Wciąga mnie do swojej nory. Pierwotnie miała być krótka sztuka (może komedia) o kupowaniu mebli przez „narzeczonych": Felice i Franza. Szafa. W ciągu kilku lat zmieniały się tytuły sztuki i jej objętość. Obrazy zaczęły się rozrastać...

„Die Persönlichkeit ist keine Befreiung, Sie ist Begrenzung; es ist die Falle, in der wir stecken..."*.

[z] Tadeusz Różewicz,
*Utwory zebrane. Dramat*, t.5,
Wydawnictwo Dolnośląskie,
Wrocław 2004

* Osobowość nie jest wyzwoleniem, jest ograniczeniem; jest pułapką, w której tkwimy.

Mecenisi:

kandydat wrocław europejska stolica kultury 2016

comex® PAWEŁ KORCZAK

Partnerzy:

Freixenet euroAWK

ORBIS HOTELS WROCŁAW ARKADY WROCŁAWSKIE

DRUKARNIA WYDAWNICTWO STUDIO DTP hector olprint PROBIT OPROGRAMOWANIE DO ZARZĄDZANIA

Kostiumy do spektaklu powstały dzięki życzliwości:

orsay ALDO SHOES & ACCESSORIES RYŁKO RESERVED

Za pomoc w realizacji spektaklu dziękujemy restauracji

Partnerzy medialni:

TVP WROCŁAW gazeta WYBORCZA.PL RADIO WROCŁAW ram

Gazeta.pl Wrocław dlaStudenta.pl empik

wrocławski
teatr
współczesny

Wrocławski Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego
50-132 Wrocław, ul. Rzeźnicza 12
www.wteatrw.pl

Dyrektor naczelny i artystyczny: KRYSTYNA MEISSNER
Zastępca dyrektora: ANDRZEJ GIER
Asystent dyrektora ds. produkcji: JACEK WARZYŃSKI
Koordynator projektów międzynarodowych: OLGA NOWAKOWSKA

Kierownik działu literackiego: Anna Błaszczak
Dramaturdzy: Joanna Biernacka, Aneta Cardet
Kierownik Biura Promocji i Sprzedaży: Sylwia Gorzak
Koordynacja pracy artystycznej: Joanna Śliwa
Rzecznik Prasowy: Tatiana Drzycimska

Kierownik techniczny: Bartosz Jedynak
Asystent scenografa: Bajka Tworek
Kierownik sceny: Marek Zakrzewski
Kierownicy pracowni: akustycznej – Andrzej Łaba,
oświetleniowej – Jan Sławkowski, dekoratorskiej – Oskar Łowicki
Pracownia krawiecka damska: Rozalia Zaręba
Pracownia krawiecka męska: Zenon Małecki

Obsługa techniczna spektaklu:
Realizacja świateł: Jan Sławkowski
Realizacja dźwięku: Tomasz Jóźwin
Brygadier sceny: Dariusz Knop
Montażyści: Mirosław Dutkiewicz, Krzysztof Gwóźdź, Marek Bączyk,
Łukasz Pelc, Karol Skrzypiec
Charakteryzatorka, fryzjerka: Ewelina Sołtysiak
Garderobiane: Katarzyna Cegielska, Dorota Worożbicka
Rekwizytorki: Grażyna Młynarska, Joanna Trościńska

Biuro Promocji i Sprzedaży
czynne od poniedziałku do piątku w godzinach: 9.00–6.00
tel. (71) 358-89-41, 358-89-40, 358-89-20

Redakcja programu: Anna Błaszczak
Projekt graficzny plakatu i okładki programu: Dominika Skaza
Projekt graficzny programu: Piotr Kawecki
Druk: Drukarnia „Hector" w Długołęce, www.hector.pl.

www.wteatrw.pl