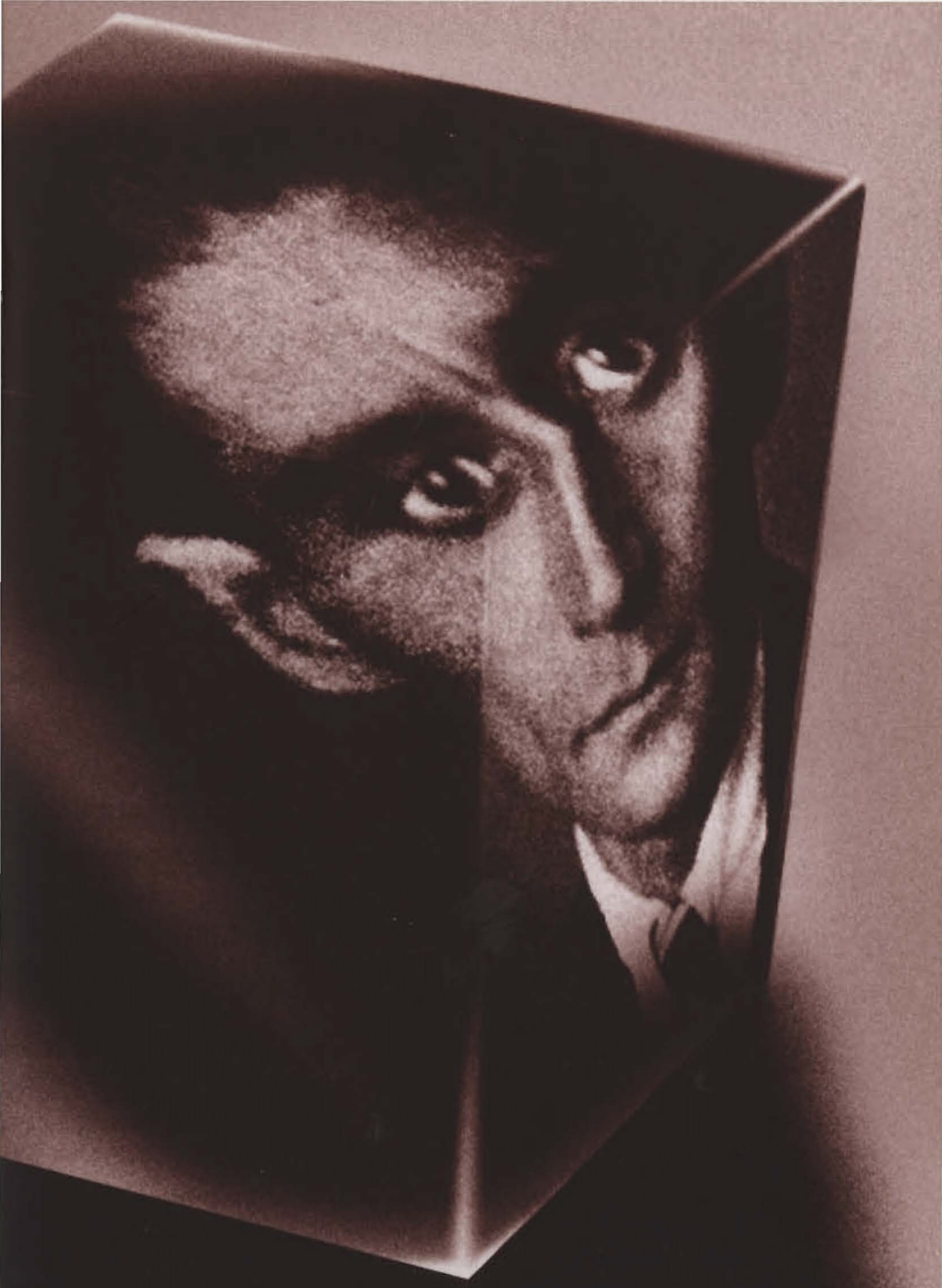


Tadeusz Różewicz

pułapka

teatr nowy w poznaniu

t e a t r n o w y w p o z n a n i u

ul. dąbrowskiego 5

Tadeusz Różewicz

pułapka

premiera 23 stycznia 1999 r.

OSOBY

Franz	**Waldemar Szczepaniak**
Matka	**Kazimiera Nogajówna**
Ojciec	**Witold Dębicki**
Ottla	**Daniela Popławska**
Elli Jana Słowik Kelnerka	**Bożena Borowska**
Valli	**Karolina Pawełska** – adeptka
Duszyczka	**Krzysztof Cicheński**
Maks	**Mirosław Kropielnicki**
Felicja	**Małgorzata Łodej**
Greta	**Antonina Choroszy**
Szewc	**Michał Grudziński**
Szewcowa Józia	**Kaja Agnieszka Bień**
Zenek Syn Grety	**Paweł Binkowski**
Fryzjer Człowiek z książką	**Mariusz Puchalski**
Pan radca Ojciec Felicji	**Zbigniew Grochal**
Wyrostek	**Roland Nowak**
Sprzedawca	**Paweł Hadyński**
Matka Felicji	***
Oprawcy	statyści

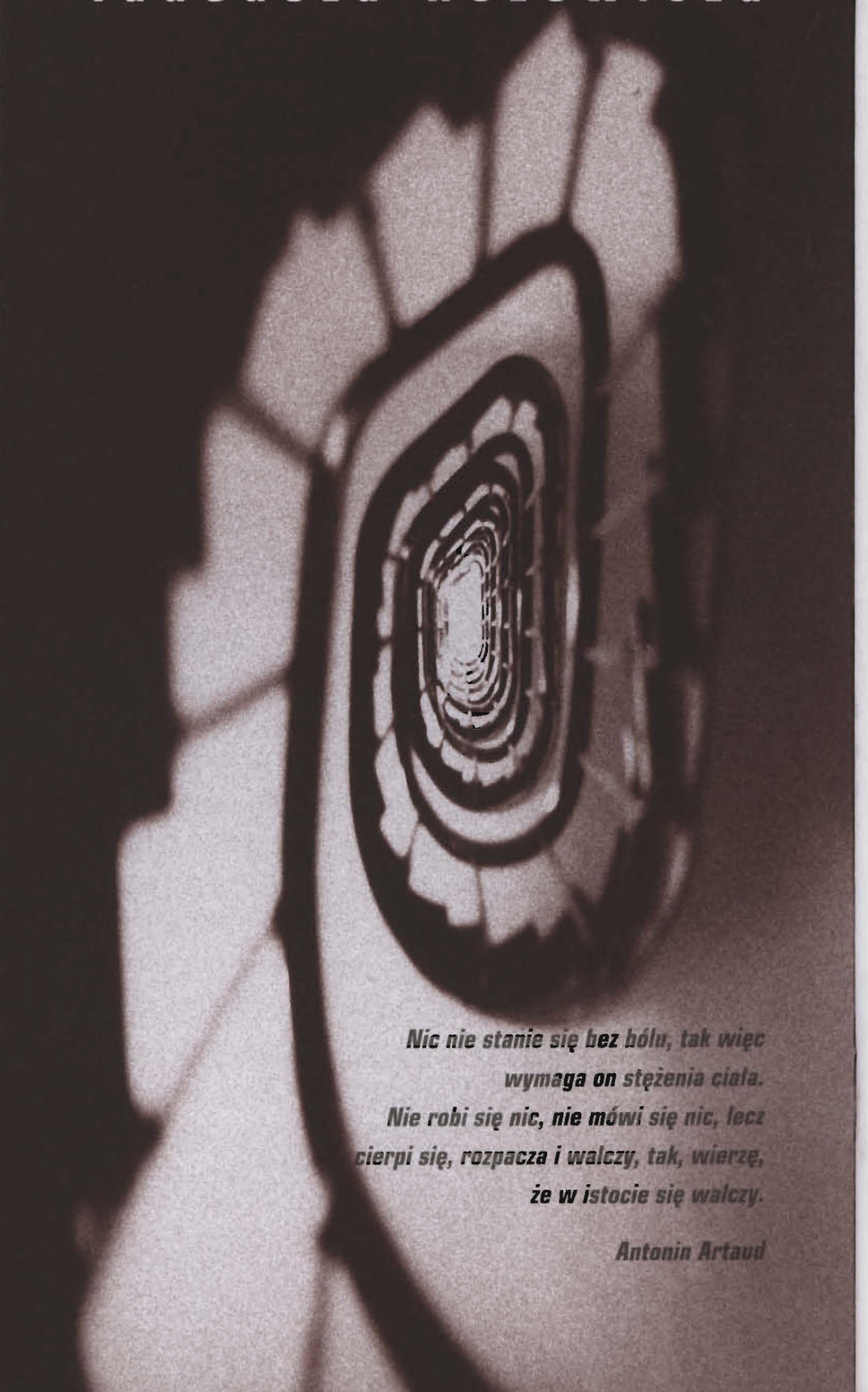
Reżyseria	**Krzysztof Babicki**
Scenografia	**Marek Braun**
Kostiumy	**Anna Rachel**
Muzyka	**Jerzy Satanowski**
Kierownik muzyczny	Jacek Skowroński
Asystent reżysera	Dorota Kuczyńska-Standełło
Inspicjent	Agata Standełło

Mój teatr jest realistyczny i poetycki. To nawet weszło w obieg jako określenie mojego teatru. I [...] tutaj „rzeczywistość" [...] została zastąpiona przez określenie „realistyczny", a „fikcja" przez przymiotnik „poetycki". Czyli te dwa elementy zostały. Ale nastąpiła jakby ich podmiana. A co więcej – przechodzenie w siebie. Element poetycki stawał się realistyczny i realny, a realny i realistyczny stawał się poetycki. Nie fikcyjny – a poetycki. Bo dla mnie poetyckość nie była nigdy żadną fikcją. Była elementem składowym teatru. Elementem szalenie właśnie teatralnym. Nastąpiło wręcz – nie wahałbym się powiedzieć – metafizyczne przemienienie tych pojęć. Ale stało się tak również w praktyce. U mnie nie występowały widma, ale żywi ludzie.

Tadeusz Różewicz

Ewa Szkudlarek

Pułapki lęków w PUŁAPCE Tadeusza Różewicza



Lęk jest wszechobecny, skierowany głównie na przyszłość jako rzecz nam nieznaną, tajemniczą, której człowiek nie jest zdolny ogarnąć rozumowo. Uciekając przez nieznaną sobie przyszłością szukamy oparcia w przeszłości, która, niestety, najczęściej bywa także źródłem zagrożenia.

Mały Franz, bohater dramatu Tadeusza Różewicza jest upostaciowieniem lęków przeszłości a później jako dorosły stanowi odbicie obawy o przyszłość.

Biografia Franza Kafki w dramacie Tadeusza Różewicza

O *Pułapce* mówi się najczęściej, że jest to sztuka biograficzna, opowiadająca o losach znakomitego, pisarza Franza Kafki. Różewicz jednak uważa, że *Pułapka* jest literaturą a nie biografią. *To jest bardzo dziwna historia (...) ten poemat jest podsumowaniem sztuki, jeśli tak można wyrazić sztukę*. Fragmenty życiorysu pisarza zostały splątane i pomieszane; opowiedziane w porządku obrazów poetyckich. Możliwe zatem jest połączenie i przemieszanie płaszczyzn czasowych. Biografia Kafki jest tutaj zredukowana do kilku epizodów: konfliktu z ojcem, choroby płuc, zaręczynowego przyjęcia i pobytu u siostry Ottli na wsi.

Istotniejsze od przytaczanych faktów stają się przeżycia bohatera, tragedia jednostki, pisarza – artysty oraz jego obawy, rozczarowania i tęsknoty, tworzące swoisty *teatr wewnętrzny*.

Pułapka to sztuka wieloznaczna, mówiąca także o historycznym i kulturowym doświadczeniu wojny i śmierci człowieka XX wieku.

Franz, przeczuwa początkowo tylko śmierć własną, dlatego odrzuca miłość, ciepło domowego ogniska a tym samym rolę męża i ojca. Dopiero we śnie o *cuchnącej myszami szafie* dochodzi do głosu jego stłumione przeczucie wojennego kataklizmu. Nie można przezwyciężyć wyroku, pozostaje tylko bać się i czekać.

Mówiąc metaforycznie zatrzymany czas zakłada maskę śmierci. Ta rola Chronosa odgrywana w wielkim teatrze świata uobecnia przeznaczenie.

Bohater dramatu Różewicza, aby przestać myśleć o *nieuchronnej konieczności* zamyka się we własnym pokoju i poświęca literaturze. Artysta wie, że musi tworzyć, nawet wówczas, gdy chore ciało zaczyna coraz bardziej jemu dokuczać (...) *ustrój mój* – pisze Kafka w *Dzienniku z 3 stycznia 1912 roku – uświadomił sobie, że pisanie jest najpłodniejszą dążnością mojej istoty.*

Twórczość staje się zatem rodzajem walki z nadchodzącą nicością, wyrazem pragnień człowieka zdążającego do kresu, który chce ocalić poczucie swojej tożsamości. Literatura była dla Kafki jedynym powołaniem, ale też wyborem wymierzonym przeciwko ojcu i mieszczańskiemu środowisku. Konflikt między rodzicem a dzieckiem w autorytarnej rodzinie przeobrażał się w piekło. Młody Franz, swoją życiową pasję przypłacił obsesyjnym poczuciem winy, załamaniem nerwowym, brakiem wiary w siebie i własne możliwości twórcze. Pisanie oznaczało równocześnie ucieczkę w obszar wolności oraz pułapkę egzystencjalnego lęku. Artysta sądził, że wyczerpanie pracą twórczą odwróci jego uwagę od

choroby i cierpienia. Przerastało go – przekraczając wyobrażalną miarę – napięcie spowodowane odpowiedzialnością za słowo. Paraliżował strach przed okrucieństwem wizji przyszłości. Franz w *Obrazie X* powiada *to ja jestem pułapką, moje ciało jest pułapką, w którą wpadłem po urodzeniu.* Jako człowiek – brzydzi się własnego ciała, boi upływu czasu, choroby, śmierci, historii. Jako pisarz – obezwładnia lęk poprzez ucieczkę w świat literalnej wyobraźni.

Lęk wobec ojca

Świadomość strachu przed osobą ojca, może przybierać bardzo groźne rozmiary. Przejawia się to często w niezwykłych sennych koszmarach. Wyolbrzymiona postać rodzica łączy w sobie postawę dyktatorskiego władcy i sędziego o surowym obliczu.

W onirycznej wizji zatytułowanej *Sen. Zwierzę ofiarne*, bohater doznaje uczucia przeistaczania się w ofiarnego baranka, nad którym pochyla się widmo karzącego Ojca ostrzącego potężne noże.

Porównanie siebie do ofiary, to rodzaj *rozliczenia poetyckiego sumienia*, ofiara zostaje uznana za współtwórcę, uczestnika zła. Samo obwinienie jest przecież wewnętrznym zwolnieniem drugiego człowieka od odpowiedzialności i kary. Poeta staje się *zwierzęciem ofiarnym*, to jego przeznaczenie, określona rola do zagrania. Tego typu ofiara nie może być podobna do ofiary Chrystusa, gdyż nie jest ani dobrowolna, ani nie niesie odkupienia, stwarza jedynie poczucie winy. Jedyną drogą ucieczki z takiej *pułapki* może być śmierć. Traktowana jest ona jako wyzwolenie z koniecznego porządku rzeczy. Sztuka przedstawia nam sposób odrzucenia tego ładu i pozwala zbliżyć się do tajemnicy i istnienia.

Senne wyobrażenie przypomina starotestamentową historię o Abrahamie, składającym w ofierze dla Boga, swojego jedynego syna Izaaka. Izaak zostaje ocalony dzięki zmianie decyzji Jahwe, a Franz budzi się ze snu, przerywając w ten sposób możliwość dopełnienia się okrutnej tragedii. Postać Ojca może stanowić jednak także optymistyczną wizję ocalenia – ujścia z życiem w czasach zagłady.

Rozsądny, zapobiegliwy i odpowiedzialny *pater familias* kupuje (jakże znienawidzoną i pogardzaną przez syna) szafę. Ten zwyczajny mebel staje się miejscem ukrycia. Symbolizuje zbawczą moc rodzinnych więzi, dzięki którym można przetrwać nawet straszliwy kataklizm.

Szafa jest arką, dlatego Ojciec, podobnie jak biblijny Noe staje się *obrońcą ludu Izraela*. Arka nie chroni jednak przed tym, co nieuchronne. Ma coś z relikwii, nadziei, władzy i wyrazu miłości, której wartość mierzona jest cudotwórczymi właściwościami. W sensie historycznym była ona przedsionkiem właściwej kryjówki, komórki, w której ukrywały się całe rodziny przez wiele lat okupacji. Dlaczego tak bardzo drażni ona Franza? W lęku doświadczanym na widok szafy wyraża się jego ukryte życzenie śmierci Ojca, nienawiść jest wyrazem tęsknoty synowskiej, by wciąż zasługiwać na miłość i pochwałę rodzica.

W dramacie Różewicza wymienione zostało z tytułu tylko jedno dzieło Kafki *List do ojca*. To największe wyzwanie, na które pisarz się zdobył, jest symboliczną zapowiedzią nawiązania kontaktu z własnym rodzicem. W ostatnim obrazie *Pułapki* może mieć charakter próby spotkania dwóch antagonistów dramatu, to prawdziwa apoteoza Ojca, umęczonego proroka nadchodzącej katastrofy.

Kobieta a lęk

Franz nie potrafi nawiązać właściwego kontaktu emocjonalnego z otoczeniem, boi się własnych uczuć i przeżycia rozczarowania w miłości. Jako dorosły ucieka przed własną słabością w objęcia kobiet (Felicja, Greta, Jana), lecz zamiast ukojenia czeka na niego strach przed widmem rodziny, nad którą rozciąga się panowanie ojca. Bohater odkrył część swojego powołania – *wyrok samotności*. Pozostaje jednak *męska żądza*, której nie potrafi się wyrzec. Ciemny, tłumiony erotyzm pociąga go w rejony rozkoszy, widzianej jako obszar intymności. Szuka uzdrowicielki, bo choć wie, że kobieta niszczy go jako pisarza, to równocześnie staje się iskrą pobudzającą i ożywiającą jego chore ciało. W wypowiedziach narzeczonej Franza ujawnia się w tajemniczym związku Eros i Thanatos.

Greta ukrywała kalekie dziecko, które dla Różewicza jest *zemstą na poecie, na twórcy (...) potwór spłodzony z woli natury.*

Być może to odrzucone dziecko jest jego opowiadaniem, tworem wyobraźni, wyobrażeniem siebie z przeszłości, z perspektywy dojrzałego mężczyzny?

Istniała plotka na temat prawdziwego syna Kafki, po śmierci pisarza Greta oficjalnie twierdziła, że o tym synu nigdy się nie dowiedział.

Teatr śmierci

Elżbieta Morawiec nazwała *Pułapkę – teatrem śmierci*. Jest on bliski *teatrowi okrucieństwa* Artaud. Różnica polega na tym, że Artaud prezentuje wizje wyobraźni, natomiast Różewicz odtwarza, czy może raczej przypomina o tym do jakich czynów jest zdolny człowiek. Ludzkie okrucieństwo zatem, przekroczyło ramy nawet najbardziej śmiałej wyobraźni.

W nieznanej i niewidzialnej przestrzeni za ścianą (zwaną w dramacie *ścianą śmierci*), dobiega echo gwaru.

W rajskiej scenerii ogrodu siostry Ottli Franz – podobnie jak Faust – pragnie w pracy odnaleźć sens życia. Dręczy go tylko wspomnienie koszmaru o ludziach umierających w *szufladach szafy*, cuchnącej zresztą myszami, padliną i odchodami. Wśród drzew pomyśli także o uśmiechu Felicji, pełnym złotych zębów i zobaczy swoje trzy siostry, przypominające więźniarki, które później zginą w obozie.

Wszystko to projektuje podświadomość bohatera śpiącego w cieniu jabłoni. Rajska jabłoń to przecież biblijne drzewo dobra i zła. Franz nie skosztuje smaku zakazanego owocu, jego działania nie przynoszą jakiegokolwiek poznania. Być może dlatego mała *duszyczka chłopca* występująca od pierwszej po ostatnią scenę dramatu jest usprawiedliwiona. Oznacza niedojrzałość ale i niezależność, jest wolna od obowiązku uczestniczenia w życiu.

Na tle ściany pojawiają się Oprawcy pędzący tłum nagich ludzi, których nie dostrzega żaden z bohaterów (Franz ma przecież na oczach przepaskę). Oni mają prawo do każdego czynu, stają się władcami dysponującymi bezprawnymi wyrokami. Początkowo milczą, choć coraz bardziej przenikają do świata zwyczajnych ludzi, dopiero później wydają rozkazy i krzyczą. Ich krzyki mieszają się z przerażającym szczekaniem rozwścieczonych psów. Graham Green napisał kiedyś, że *zwierzęta nie znają rozpaczy*, ale ktoś inny później dodał, iż w *przypadku krańcowego bólu role zostają odwrócone: ludzie wydają zwierzęce krzyki, a zwierzęta ludzkie.* Tajemniczy *człowiek z książką* czyta bolesne wspomnienia świadka wojny, w tym momencie granice czasu: przeszłego, teraźniejszego i przyszłego mieszają się i nie sposób ich odróżnić (obraz XII pt.: *U fryzjera*).

A zatem czarna ściana nie jest symbolem, to realne miejsce straceń, płaczu, krzyku. Tutaj świat ulega unicestwieniu, dochodzi do kresu kultury, historii.

Teatr milczenia

Dla Różewicza życie jest umieraniem, urodzić się to znaczy zacząć umierać. W odwróconym porządku natury śmierć nie stanowi finału życia, jest stanem permanentnym.

W gorzkiej, poetyckiej aurze dramatu Różewicza rozluźniają się i ostatecznie rozpadają więzi międzyludzkie.

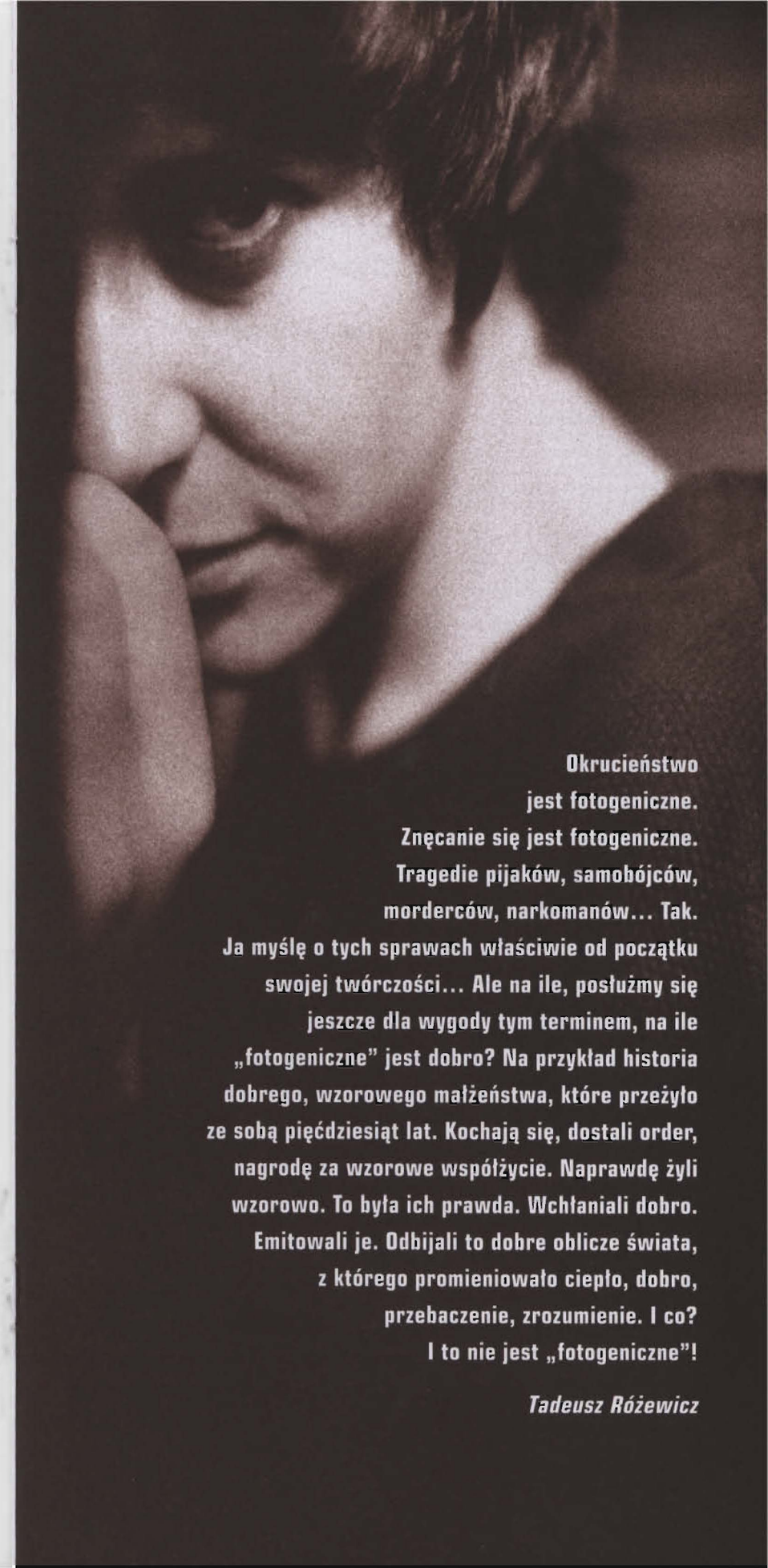
Monolog to ulubiona forma dramatopisarza, będąca wyrazem niemożności porozumiewania się między ludźmi. Każda dramatyczna osoba wypowiada tylko życiowe kwestie, nie prowadzi jakiejkolwiek rozmowy czy dialogu. Wygłaszając swój monolog o dręczącym koszmarze, Franz wyraża w sposób przejmujący swój lęk wobec pułapki życia rodzinnego, historii, upływu czasu, choroby i śmierci. Właściwie nie jesteśmy pewni czy to był sen, jakaś wizja, czy pewien rodzaj halucynacji, która często towarzyszy agonii.

Przemilczenia, pauzy pełnią w utworze funkcję semantyczną. Są one cenniejsze dla pisarza – bohatera niż dar wymowy. To jego sposób porozumiewania się ze światem wówczas, gdy nie można inaczej wyrazić swoich przeżyć.

Z biograficznych przesłanek o Kafce wynika, że ze względu na postępującą chorobę lekarze nakazali jemu milczenie. Dramatyczność i teatralność ciszy w *Pułapce* to symbol cierpienia i lęku. W momencie gdy zabraknie słów, źródłem radości, ogniskiem bólu i początkiem prawdy staje się ludzkie ciało.

Różewiczowski dramat został zbudowany z czternastu obrazów mających charakter małych, ale zamkniętych całości. Luźne fragmenty są połączone historią Franza. Postacie występujące w *Pułapce* pojawiają się tylko w zetknięciu z głównym bohaterem i przedstawione są z jego perspektywy. Temat lęku buduje porządek dramatyczny utworu. Spójności sztuki należy szukać w jej zaszyfrowanych obrazach. Podstawowym założeniem dramatu – obrazu jest stopniowe odsłanianie natury ludzkiej istoty, pogrążonej w chaosie świata i szukającej ratunku w sztuce.

Ewa Szkudlarek



Okrucieństwo
jest fotogeniczne.
Znęcanie się jest fotogeniczne.
Tragedie pijaków, samobójców,
morderców, narkomanów... Tak.
Ja myślę o tych sprawach właściwie od początku
swojej twórczości... Ale na ile, posłużmy się
jeszcze dla wygody tym terminem, na ile
„fotogeniczne" jest dobro? Na przykład historia
dobrego, wzorowego małżeństwa, które przeżyło
ze sobą pięćdziesiąt lat. Kochają się, dostali order,
nagrodę za wzorowe współżycie. Naprawdę żyli
wzorowo. To była ich prawda. Wchłaniali dobro.
Emitowali je. Odbijali to dobre oblicze świata,
z którego promieniowało ciepło, dobro,
przebaczenie, zrozumienie. I co?
I to nie jest „fotogeniczne"!

Tadeusz Różewicz

„[...] nie jestem niczym innym, jak tylko literaturą, [...] niczym innym być nie mogę i nie chcę".

Franz Kafka
Dzienniki 1910-1923

Franz Kafka urodził się 3 lipca 1883 roku w Pradze, w rodzinie przez język i kulturę niemieckiej, a przez tradycję i religię żydowskiej. Nazwisko „Kafka" jest pochodzenia czeskiego, a we właściwej pisowni „kavka", oznacza ptaka o pięknie upierzonym ogonie.

Był najstarszym synem z sześciorga dzieci Hermana i Julii. Ojciec miał sklep hurtowy i prowadził sprzedaż towarów galanteryjnych, w co zresztą zaangażowana była posłusznie cała rodzina. Franz, wątłe i rozmarzone dziecko, zawsze czuł się zbyt słaby by zbuntować się przeciwko ojcu, nawet w życiu dorosłym, pozostał uległy i całkowicie jemu podporządkowany. Jego dzieciństwo i młodość było wypełnione poczuciem obcości w rodzinie, któremu towarzyszyło uczucie wygnania ze społeczności. Tak naprawdę nie należał do żadnej – Żyd, piszący po niemiecku, a w dodatku mieszkaniec słowiańskiej Pragi.

Kafka po ukończeniu gimnazjum studiował chemię, germanistykę i prawo, to ostatnie traktując jako „zło konieczne". W 1906 roku uzyskał stopień doktora praw na Uniwersytecie Karola Ferdynanda w Pradze, ale ostatecznie porzucił drogę adwokackiej kariery. W 1908 wstąpił do firmy ubezpieczeniowej Assicurazioni Generali, a następnie do Arbeiter-Unfallersicherungsanstalt.

Od wczesnej młodości był pod szczególnym wpływem pisarzy takich jak: M. Gogol, L. Tołstoj, F. Dostojewski, A. Strindberg, H. von Kleist. Najbardziej cenił J.W. Goethego i G. Flauberta.

Twórczość literacka była dla Kafki jeszcze jednym sposobem życia, o nią walczył z ojcem, rodziną, narzeczoną. Dawała ona jemu poczucie istnienia przy rozwijającej się chorobie (gruźlica krtani) od pierwszych kart *Opisu walki* (1907) aż do ostatniego przesłania testamentu (1924), w którym polecił przyjacielowi spalenie swoich rękopisów.

Pierwsze prace literackie były publikowane w 1909 roku w czasopismach „Hyperion" i „Bohemia". W tym okresie serdecznie zaprzyjaźnił się z Maxem Brodem, późniejszym autorem jego biografii i wydawcą dzieł. Losy Georga Bendemanna z *Wyroku* (wyd. 1916), Gregora Samsa z *Przemiany* (wyd. 1916), Józefa K. z *Procesu* (wyd. 1925), K. z *Zamku* (wyd. 1926) czy też Karla Rossmanna z niedokończonej powieści *Ameryka* (wyd. 1927) ilustrują bolesne zmagania, poszczególne etapy walki o poznanie własnego losu. Bohaterowie nie tylko umierają, oni już za życia poruszają się w przestrzeni śmierci. W ten sposób sam autor skazuje siebie na unicestwienie w sposób pośredni, metaforyczny, doświadczając sytuacji „umierania". Ostatnie, najbardziej rozpaczliwe utwory *Poszukiwania psa*, *Jama* zostały napisane w ostatnich miesiącach przed śmiercią. Podróże Kafki najczęściej miały związek z jego kuracją zdrowotną; 1909 roku wyjechał do Rivy, 1911 przebywał w Lugano, 1920 w sanatorium w Matliarach, wreszcie Szwajcaria, gdzie spotyka Milenę Jesenską. W 1923 roku spędził lato nad Bałtykiem (kąpielisko Müritz), tam poznał ostatnią swoją przyjaciółkę Dorę Dymant.

W twórczości Kafki, ważne miejsce zajmuje jego proza intymna. Jego *Dzienniki 1910-1923* (wyd. 1954) są próbą samookreślenia własnego „ja", a każda notatka ma charakter nieustających poszukiwań. Niestety brak w nich opisów dotyczących ostatniej części jego życia począwszy od 1923 roku. Listy natomiast obejmują dwadzieścia lat z życia Kafki. Z *Listu do ojca* dowiadujemy się o jego konfliktach, poczuciu winy, braku akceptacji w rodzinie. Sztuka epistolarna była ściśle związana z jego przeżyciami emocjonalnymi. Zachowały się *Listy do Felicji* (wyd. 1967). Felicja Bauer była jego pierwszą narzeczoną, z którą dwukrotnie zerwał zaręczyny. Kilka listów wysłał Grecie Bloch, przyjaciółce Felicji, którą poznał w październiku 1913 roku. Dopiero spotkanie z młodą literatką, dziennikarką Mileną Jesenską w Wiedniu 1920 roku dało mu poczucie całkowitej wolności uczuciowej. Pisane około dwóch lat *Listy do Mileny* (wyd. 1952) mają charakter pamiętnika wielkiej miłości. Cztery dni spędzone z nią w Wiedniu przeobrażają świat Kafki, rozniecają żar namiętności, a kilka godzin wspólnie przeżytych w Gmünd, gwałtownie spopiela to uczucie.

Latem 1923 roku poznał Dorę Dymant, dzięki której zaczął lepiej poznawać język i kulturę żydowską. Mieszkał z nią tylko kilka miesięcy w pobliżu Berlina. Dora ofiarowała jemu spokój, pozostała z nim aż do końca jego życia. Franz Kafka zmarł 3 czerwca 1924 roku. Śmierć zakończyła jego blisko dwudziestoletnie zmaganie z chorobą.

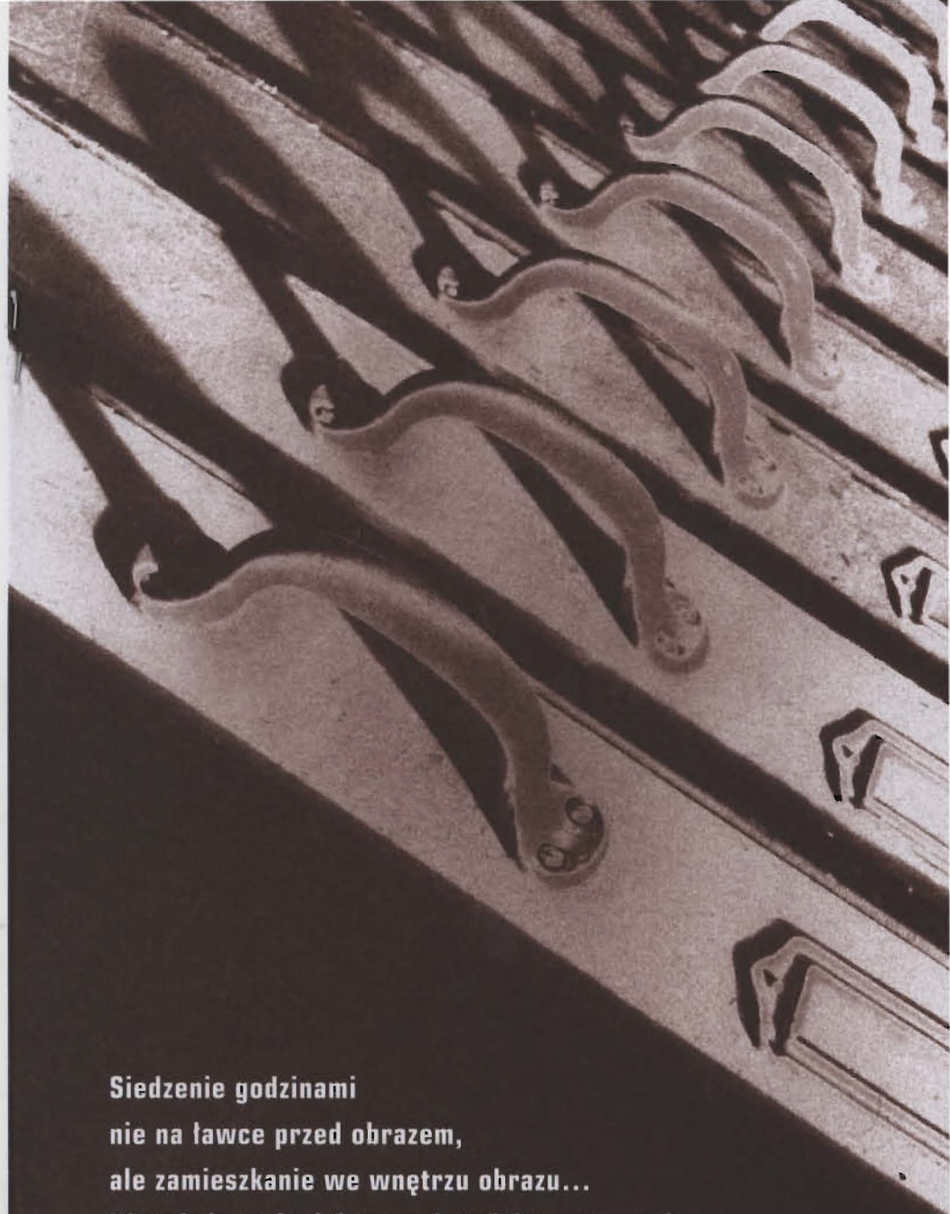
Post factum
do prologu *Przerwana rozmowa*

Wiosną 1924 roku umierał w sanatorium Kierling koło Wiednia Franz Kafka. Lekarze zalecili choremu, aby unikał rozmów; Kafka był bardzo zdyscyplinowanym pacjentem, zastosował się ściśle do tego polecenia, porozumiewał się z otoczeniem za pomocą notatek zapisywanych na kartkach. Często była to krótka wskazówka, słowo, aluzja... Przyjaciele dopowiadali sobie „resztę", która jeszcze nie była milczeniem. Ze względu na trudności przełykania pokarmów i płynów (Kafka chorował na gruźlicę krtani) chory był wycieńczony, zagłodzony jak bohater opowiadania *Ein Hungerkünstler*. Korektę tego opowiadania robił Kafka w ostatnich dniach przed śmiercią. Jak pisze lekarz Robert Klopstock, po ukończeniu korekty Kafka długo płakał. Lekarz, który wraz z Dorą Dymant opiekował się chorym do śmierci, był wstrząśnięty tym płaczem. Kafka był bowiem nadludzko opanowanym człowiekiem.

Poemat „przerwana rozmowa" był przeze mnie pomyślany jako prolog do sztuki *Pułapka*. Ze względów scenicznych (teatralnych) nie włączyłem tego tekstu do sztuki. Teraz, po dziesięciu latach, zdecydowałem się na ukończenie tego „prologu". Podobna historia zdarzyła mi się przed wielu laty z „prologiem" do sztuki *Śmieszny staruszek*, który prowadził swoje odrębne – od sztuki – życie, aż wreszcie zamienił się w epilog i zrósł z organizmem sztuki.

Czy to samo zdarzy się z poematem „przerwana rozmowa"? Nie wiem. *Gesprächblätter* zawierają kilkadziesiąt notatek, wyboru dokonał Max Brod. Przy komponowaniu „prologu" wykorzystałem tylko dziesięć krótkich notatek (zdań). Ten prolog (poemat?) z trudem przeszedł mi przez gardło; 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.

Tadeusz Różewicz



Siedzenie godzinami
nie na ławce przed obrazem,
ale zamieszkanie we wnętrzu obrazu...
W trakcie tych pielgrzymek moich po muzeach.
Od Uffizich, poprzez Prado, Kunsthistorisches
Museum, Alte Pinakothek, Luwr, wszystkie
większe muzea europejskie... światowe...
To wpływało na mój warsztat. [...]
Mam taką skrzynkę technika-mechanika,
z którą chodzę po tych muzeach. To gapienie
się godzinami na futurystów czy kubistów...
Aż do minimal art, sztuki konceptualnej,
pop-art, op-art... To nie były przyjemności
turysty. To były „moje uniwersytety".

Tadeusz Różewicz

Piotr Śliwiński

BRZEMIENNOŚĆ

Pułapka powstała stosunkowo niedawno (1978), a wydaje się jakby została napisana przed półwieczem. Trudno oprzeć się bowiem wrażeniu, że dramat ten żywi się problemami, o których skłonni jesteśmy myśleć, że już nas nie dotyczą. Franz Kafka nie jest dzisiaj ani w połowie tak popularny i charyzmatyczny, jak zaledwie przed dziesięciu laty, holocaust – który polska kultura lat osiemdziesiątych przeżywała, po Różewiczowsku właśnie, jak wielką, otwartą ranę – powoli przechodzi do języka politycznej poprawności, historia jako siła porządkująca znaczenia ludzkiego życia według jednych się skończyła, zaś według innych okazała się jedynie fabułą i narracją. Również od sztuki zdaje się nie zależeć już absolutnie nic więcej, prócz przyjemności. I choć to wszystko, owe erozje i „końce", jest być może złudzeniem, albo małą cząstką jakiejś trudnej do uchwycenia prawdy, sezonową modą, dekadenckim snobizmem lub melancholijnym nastrojem umysłów, to trudno przecież nie dostrzec, że wielokrotnie zachowujemy się tak, jakbyśmy faktycznie przenieśli się do innego świata – świata, na który nie wypada narzekać, ba, w którym języki narzekania nie są po prostu znane. Jak w takim świecie – nowym, wspaniałym, zadowolonym z siebie – czytać lub oglądać *Pułapkę*? Gdybyż to chociaż była sztuka biograficzna, z gatunku poczciwych i powszechnie lubianych opowieści o wielkich ludziach! Ale nie jest.

Nie ma nawet pewności, czy jej autentycznym bohaterem jest Franz Kafka, genialny artysta, przez którego przemówiła historia dwudziestego wieku, czy też życiorys pisarza – a raczej jego spreparowana przez literaturę i legendę wersja – stanowi tu tylko pretekst i wygodny punkt wyjścia do wyrażenia treści o charakterze metaforycznym. Zauważmy, iż Różewicz nie tyle składa życie Kafki w jakąś spójną kompozycję, co raczej rozkłada je (na czternaście obrazów), wychodząc ze słusznego założenia, że „o samym Kafce wszystko już zostało powiedziane", a jednocześnie godząc się z faktem, iż tajemniczość jego osoby pozostanie na zawsze nieprzenikniona. Wykorzystując ową wiedzę zaklętą w stereotypie w funkcji potężnego zbiorowego „głosu", z którym można wieść światopoglądowy dialog i spór, nie kładzie nacisku na profetyczny geniusz pisarza, po tylekroć wysławiony, ani na jego neurozę, choć poświęca jej więcej uwagi, lecz na **fenomen życia brzemiennego śmiercią**. Franz nosi w sobie, narcystycznie hołubi i wreszcie rodzi śmierć.

To właściwe miejsce, by powiedzieć, że Różewicza i Kafkę (tego rzeczywistego i tego zobaczonego w *Pułapce*) **łączy zasadniczy dla nich obu temat: śmierć**. Jej paradoks polega na tym, że zupełnie nie wiadomo, co ona sobą stanowi, ponie-

Kafka wiedział, że w imię powołania, w imię ofiary na ołtarzu literatury zrezygnował z ojcostwa, z płodzenia dzieci, i tak dalej. Nie było wtedy zawodu pisarza. Raczej powołanie. I jakby natura, posługując się ciałem Grety jako narzędziem w kształcie kobiecego ciała, zemściła się na poecie, na twórcy. I tu – bardzo ciężka sprawa do odczytania. Czy w ogóle pokazać potwora spłodzonego z woli natury. Jak wiesz, Greta istniała, była mitomanką. Dawała do zrozumienia, że synek Kafki żył i umarł w wieku siedmiu czy dwunastu lat, o czym Franz nigdy, nigdy nie wiedział. Więc była to troszkę inna historia niż ta w mojej sztuce.

Tadeusz Różewicz

waż nie ma wśród nas nikogo, kto posiadłby jakiekolwiek jej wyobrażenie potwierdzone empirycznie, a zarazem ponad wszelką wątpliwość śmierć jest wszystkim, co chcielibyśmy poznać i zdefiniować w ludzkim języku. Inny paradoks wiąże się z faktem, że Różewiczowi przyszło istnieć i tworzyć wewnątrz dwóch formacji duchowych, z których jedna pod wrażeniem ludobójstwa i z najboleśniejszego poczucia własnej bezsilności utraciła słuch i mowę, zaś druga unieważniła wstyd i winę, mówiąc, że życie jednostek i zbiorowości pozbawione jest moralnych (metafizycznych, sakralnych) osobliwości, a idee i mity to tylko wata uszczelniająca konstrukcję konsumpcyjnej cywilizacji. W obu przypadkach śmierć wydaje się Różewiczowi jedynym sposobem poruszenia sparaliżowanej lub wyjałowionej wrażliwości – nie daje zapomnieć, znieczulić, popaść w luksusową animalność. Człowiek myślący o śmierci odmawia życia (a raczej jego ersatzów), wybiera los głodomora, lecz rzucając światu rozpaczliwe „nie", przytakuje – mimo wszystko – swemu własnemu człowieczeństwu. Kafka – jak Joyce, Artaud, Samuel Beckett – jest prawdziwym głodomorem, który nie poddaje się pokusie „urządzenia się" w przerażającym świecie.

Franz z *Pułapki* nie nadaje się do życia. Jego próby umocnienia się w bycie, na przykład poprzez małżeństwo z kobietą zanurzoną w przykładnej pospolitości (mieszkanie, meble, miodowy miesiąc, rodzicielstwo) wyglądają i kończą się żałośnie. Jest oderwany i skazany, właściwie od dawna – od zawsze? – martwy. Wyobcowany ze środowiska najbliższej rodziny, przerażony wizją popadnięcia w niewolę wegetatywnych rytuałów wypełniających zwykły dzień ludzkiego stadka, niechętny i niezdolny do ponoszenia odpowiedzialności za drugiego człowieka, udręczony niezrozumieniem, którego doznaje i własną niepewnością czy szukanie azylu w literaturze nie jest w oczach świata zajęciem zawstydzającym, a przy tym sam skrajnie egotyczny i nieznośny dla innych, **symbolizuje nie tylko ograniczoność egzystencji, ale i w istocie jej zbędność**. W czasie biograficznym Franza jest to cecha potencjalna, która jednak na planie wielkiej katastroficznej metafory zostanie na wielką skalę zrealizowana: należy pamiętać, że **biografia Franza toczy się na tle czarnej ściany śmierci, której poruszeniami zawiadują Oprawcy**. Franz nie widzi jej wprawdzie, ale przeczuwa jej istnienie – jest tam: ściana, historia, zagłada.

I oto znajdujemy Franza podwójnie uwięzionego: w ciele, które jest defektem stosunkowo łatwym do naprawienia przez śmierć, i w historii, która jawi się jako pani katastrof i nieopisanych cierpień. Dzisiaj, kiedy historia wiele utraciła ze swego quasi-religijnego majestatu, przeobrażając się w zespół zagadnień czysto praktycznych, gdy ustąpiła pola socjotechnice masowego łaknienia, a kapłanów dziejowej konieczności zastąpili inżynierowie zajęci popularyzacją uczucia dostatku

i konsumpcyjnej satysfakcji – nasza uwaga skupia się na osobności i niepodobieństwie Franza. Widzimy go w stanie nawiedzenia nicością, jak krztusi się życiem, hamletyzuje, odtrąca swą sztukę, ale – zauważmy raz jeszcze – nie potrafi jej własnoręcznie zniszczyć. Żyje powierzony jakiejś powierzchownej metafizyce, nie czując pod stopami gruntu, ale i nad sobą nie dostrzegając Boga, uwikłany w pustkę. Nie mieści się już w scenariuszu najtragiczniejszych przeznaczeń swego narodu, lecz i w dramacie braku dramatu nie ma dla niego satysfakcjonującej roli. Wszelako jego szamotanina pomiędzy tragedią, absurdem, dramatem obyczajowym może nas czegoś nauczyć.

Franz uosabia neurotyczną osobowość naszych czasów, by nawiązać do tytułu słynnej książki Karen Horney. Obawia się, że nie pasuje do świata, tropi w sobie chorobę, chce dołączyć do normalnych ludzi, ugasić płonące w nim ognisko lęku i bólu, podwyższyć się we własnych oczach. Ironia przenikająca jego wysiłki polega na tym, że Franz nie widzi zła i szaleństwa zżerającego otaczającą rzeczywistość. Podtrzymuje założenie o racjonalności życia społecznego, pragnie respektować jego hierarchie i autorytety (warto zauważyć z jaką częstotliwością podkreśla swe drobnomieszczańskie osiągnięcia, prawnicze wykształcenie, tytuł doktorski, solidne urzędnicze stanowisko, posiadanie komfortowego mieszkania), trapi się z powodu własnego nieprzystosowania, lekceważy siebie jako artystę i wybrańca. Wierzy w możliwość zapuszczenia korzeni w mocnej i urodzajnej glebie banalności, gdyż nie dostrzega wyjałowienia ziemi, po której stąpa, nie przychodzi mu do głowy, że otaczają go Nietzscheańscy „ludzie bez piersi", pozbawieni wyższych pragnień, że należy do nielicznych, którzy posiadają prawdziwe ambicje, że **nie jest szaleńcem, lecz obrazem szaleństwa** pleniącego się wokół. Zbędność jego życia ujawnia rozkład, któremu błyskawicznie ulega współczesny świat. Przypomina pod tym względem Don Kichota, ponieważ podobnie jak bohater Cervantesa, na poły nieświadomie obnaża ukrytą naturę i przeznaczenie rzeczy. Nie towarzyszy mu jednak poczucie misji, a hipertrofia sensu świata i godności przypisanej człowiekowi, wywiedziona przez błędnego rycerza z ksiąg, w jego wypadku zostaje zastąpiona przez paniczny lęk wywołany osamotnieniem i uwiądem języka służącego do nawiązania łączności z innymi i z Bogiem. Jest więc niczym wyrwany z uchwytu element jakiegoś mechanizmu, rozpaczliwie i bezskutecznie poszukujący swego miejsca w całości, której – jak się okazuje – już nie ma. Wydaje mu się, że on i tylko on wypadł z porządku świata, że zapomniał reguł gramatyki zwykłej egzystencji, a tymczasem to świat rozpadł się i rozproszył. Franz sam nie widzi, a jeśli widzi (we śnie ludzi – żarłoczne insekty kłębiące się w szufladzie), to niezbyt dobrze rozumie wymowę obrazu, lecz – jak mówiłem – **stanowi medium, jest tym, który umożliwia widzenie innym**.

Bohater *Pułapki* to figura uwrażliwienia, kamertonowej czułości na choćby najdelikatniejsze przemiany aury otaczającej ludzi i przedmioty. Taka jest właśnie rola głodomora. Różewicz w rozmowie z Kazimierzem Braunem mówił o głodomorze, iż „nie obchodzi go nic poza jego głodem". Franza trawi głód sztuki i śmierci, w jego radykalizmie pospolitość zaczyna dostrzegać samą siebie, w jego jednostkowym skazaniu zbiorowość odnajduje swe fatum. Nie jest krytykiem kultury, lecz jej barometrem. Determinuje go własna wrażliwość; jego „chcę" niewiele znaczy w porównaniu z „nie mogę inaczej". Odmowa udziału w teatrzyku małżeńskiego szczęścia, choć dla niego samego głęboko niepokojąca, stanowi odruch moralnego i estetycznego instynktu. Zauważmy przy okazji, iż rodzina nie po raz pierwszy u Różewicza okazuje się przedsionkiem do piekła dominacji, wzajemnego pożerania się, gwałtu lub co najmniej nieszczerości. Wystarczy przypomnieć *Świadków*, tutaj jednak określa ją co innego – zakonspirowana, ale i coraz lepiej rozpoznawana, krzątanina wokół komór i pieców Auschwitzu. Ludzie są pokarmem śmierci, więc zakładanie rodziny, a tym bardziej płodność to okrutny absurd, okrutniejszy od zrywania zaręczyn, burzenia pogodnych planów na przyszłość, wszystkich rozczarowań, których Franz dostarcza swym narzeczonym i rodzicom.

Komory opustoszały, mimo to Franz nie odchodzi. Zmienił się w prowokatora. Zasklepienie w śmierci, a także pragnienie osiągnięć artystycznych i nie wystygły do końca mit sakralności sztuki bulwersować muszą kulturę, która nie chce znać krytyki, granic indywidualnej swobody i Jakubowych porywów. Różewicz pozostaje wyjątkowo konsekwentny w okazywaniu nieufności wobec wszelkich sposobów neutralizowania rozpaczy i samotności, jako że tylko wiedząc, co utraciliśmy, jak bardzo jesteśmy opuszczeni i słabi, mamy szanse przetrwać jako ludzie. Złudzenia zamieniają nas w przedmioty. Wiersze, które opublikował w latach dziewięćdziesiątych w tomach *Płaskorzeźba* (1991), *Zawsze fragment* (1996) oraz *Zawsze fragment. Recycling* (1998), przynoszą słowa szyderstwa pod adresem zamaskowanych – przez postęp, dostępność rozrywki, wielkie lub piękne hasła – form barbarzyństwa. Niektóre z nich (na przykład *Walentynki (poemat z końca XX wieku)* lub *Recycling*), ze szczególną zawziętością zwracają się przeciw ukrywaniu śmierci pod pozorami nieśmiertelności. Zwłaszcza ów „recycling", wpędzający przedmioty (także zwierzęta – uprzedmiotowione przez ludzi) w kolisty proces przemiany materii, zużywania się i odradzania, wydaje się szczytowym tryumfem człowieka nad prawami entropii. Jednak Różewicz przedstawia ów tryumf zdecydowanie negatywnie: człowiek jest ciągle niesyty władzy nad naturą i ciągle niedojrzały do tego, by we właściwy sposób jej używać. Aż wreszcie poeta pyta:

Skąd się bierze zło?
Jak to skąd
z człowieka
zawsze z człowieka
i tylko z człowieka
człowiek jest wypadkiem
przy pracy
natury
jest błędem

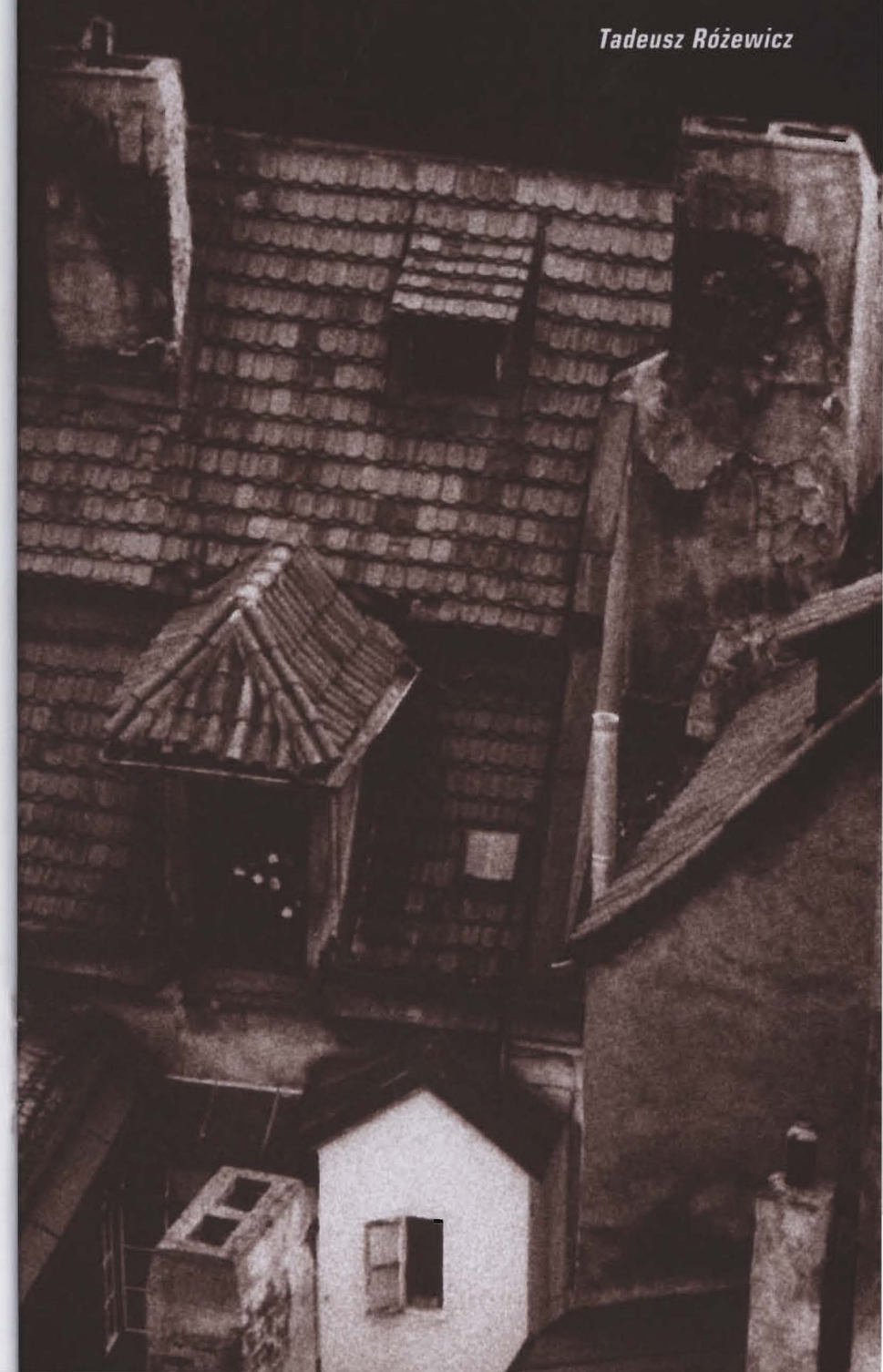
Różewicz swoim zwyczajem zaczyna od obezwładnienia retoryki służącej do tłumaczenia różnorakich społecznych praktyk, ukazując mechanizmy samozakłamania, „informacyjny śmietnik, jałowość i bezwyjściowość" sytuacji, w jakiej znalazł się człowiek, który przez okrągłe („recyclingowe") życie porusza się w przestrzeni pozorów. Jedynym wyjściem jest dla niego usunięcie się na margines życia społecznego, poza scenę, na której nieprzerwanie toczy się spektakl złudzeń i rytualnych kłamstw. Ujrzeć ludzką śmiertelność, przedrzeć się do niej poprzez gąszcz słów, masek, metafizycznych substytutów, w tym jego ratunek.

Poetę fascynuje suwerenność, która w przypadku Kafki jest tyleż przez pisarza stworzona, co i on wydaje się stworzony przez nią. Niedoskonałość ludzkiej kondycji, którą artysta wręcz ucieleśnił, otwarła przed nim nieprzewidziane i oszałamiające perspektywy; złapany w pułapkę ciała i pułapkę czasu nie daje się złapać w pułapkę złudzeń. Słabość jego społecznego przysposobienia dostarcza mu cierpień i zarazem chroni przed oportunizmem, z kolei świadomość śmierci ofiarowuje jego życiu gęstość, a ponadto wydłuża je o noce spędzane na pisaniu. Śmierć, jeśli jest gwałtem, albo wyrachowanym przemysłem, niweczy ludzką godność; jeśli jednak jest świadomością wyroku ciążącego nad każdym z nas – wyzwala spod władzy przypadkowych i zdawkowych odpowiedzi. I dlatego właśnie Kafka, obolały i znękany, jest w *Pułapce* jedynym człowiekiem naprawdę wolnym. Nie przenika przyszłości, nie widzi Oprawców, lecz zna wyrok, skazujący oczywiście. Nie być rzeczą, być wolnym, to znać wyrok odpowiednio wcześniej i mieć więcej czasu na zadawanie stosownych pytań i refleksję na temat zerwanego związku między wolą i racją ludzkiego życia... Być może na tym namolnym przypominaniu, że z pewności śmierci wynika konieczność znalezienia odpowiedzi na pytanie po co, z jakiej racji się żyje polega trudna i coraz bardziej potrzebna moralistyka Tadeusza Różewicza. By żyć i tworzyć, trzeba – nie ma na to rady – spoglądać głęboko w oczodoły nicości.

Piotr Śliwiński

Kafka mnie w jakąś pułapkę z moją *Pułapką* złapał... Wydarzyły się różne sprawy związane z tą sztuką, a niektóre bardzo smutne i tragiczne. Jakby jakiś duszek po napisaniu tekstu zaczął mącić w tej całej historii. Może to i śmieszne, ale coś w tym jest... To była jakaś pułapka.

Tadeusz Różewicz



wszyscy są na zewnątrz

REKLAMA ZEWNĘTRZNA

ams
Art Marketing Syndicate SA

GRUPA MEDIALNA AMS

CENTRALA: 61-139 POZNAŃ, ul. Jana Pawła II 14
tel. (0 61) 879 22 19, 875 10 87, 877 10 81, fax. (0 61) 877 14 81
e-mail:poznan@ams.com.pl • http://www.ams.com.pl

ODDZIAŁ: 00-236 WARSZAWA, ul. Świętojerska 5/7
tel. (0 22) 860 03 50, fax. (0 22) 860 03 51, e-mail:warszawa@ams.com.pl

LOŻA PATRONÓW

MAGDALENA i JÓZEF BEJNAROWICZOWIE
KATARZYNA i MICHAŁ BOGAJEWICZOWIE
MAREK BYKOWSKI
BARBARA i JERZY BYRTOWIE
BOGUMIŁA i ROMAN CZECHOSCY
IWONA i ŁUKASZ DOMAŃSCY
KRYSTYNA i LECH DREWNOWSCY
KATARZYNA i PIOTR DYLEWICZOWIE
DAMIAN FILIPOWIAK
NINA i ANTONI GIERSIGOWIE
KRYSTYNA i WŁODZIMIERZ GOLOWIE
KRYSTYNA i KRZYSZTOF JAKUBOWSCY
MAŁGORZATA i DARIUSZ JEDLIŃSCY
ANNA i ANDRZEJ KAREŃSKI-TSCHURL
LIDIA i STEFAN KLEPACCY
IZABELLA i EUGENIUSZ KLIMASZEWSCY
MAŁGORZATA i GRZEGORZ KORYTOWSCY
DANUTA i MARIAN KRÓLOWIE
EWA i WOJCIECH KRUKOWIE
GRAŻYNA i MARIAN KRYŁOWICZOWIE
WIKTORIA i JANUSZ KUJAWIŃSCY
GRAŻYNA i JANUSZ KULCZYKOWIE
IRENA i HENRYK MACIEJSCY
RENATA i ZENON MAŁKOWSCY
ELŻBIETA i LESŁAW MARKIEWICZOWIE
RENATA i TADEUSZ MATACZYŃSCY
STANISŁAW MĄDEREK
MAŁGORZATA MERCIK
KRYSTYNA i JERZY NADWÓRNI
DAWID NEY
LILANA i MARCEL OKUPNIAKOWIE
EWA i PIOTR PACHUROWIE
EWA PAŁKA
HANNA i IRENEUSZ PILARZOWIE
MARIA i TADEUSZ PISKORSCY
DANUTA i HENRYK PRZYBYLSCY
CZESŁAWA i ANDRZEJ ROGOWSCY
DOROTA i KRZYSZTOF RYBARCZYKOWIE
GRAŻYNA SKRZYDLEWSKA-NIEZGODA
i KRZYSZTOF NIEZGODA
BARBARA i MARIUSZ SŁOWIŃSCY
DANUTA SOKOŁOWSKA
ELŻBIETA i ROMAN STASIEROWSCY
ZINA i MARCIN STELMACHOWIE
WANDA i ROMUALD SZPERLIŃSCY
KRYSTYNA i MICHAŁ SZULCZEWSCY
ALINA i MICHAŁ WALCZYKOWIE
MARIA i WŁODZIMIERZ WALKOWIAKOWIE
ALICJA i LESŁAW WIATROWSCY
ARLETA i WŁODZIMIERZ WIATROWSCY
EWA i ZDZISŁAW WITTOWIE
ANNA i ANDRZEJ WITUSCY
BEATA GALLAS-ZALASZEWSKA
i WALDEMAR ZALASZEWSKI
ELŻBIETA i MACIEJ ZIELIŃSCY
GIZELA i PAWEŁ ŻEGOTA-RZEGOCIŃSCY
IRENA i ANDRZEJ ŻOŁĄDKOWSCY

oraz

ams Art Marketing Syndicate SA

WSPIERA FINANSOWO, ORGANIZACYJNIE
I DUCHOWO DZIAŁALNOŚĆ TEATRU

Dyrektor naczelny i artystyczny	**Eugeniusz Korin**
Kierownik literacki	**Milan Kwiatkowski**
Dyrektor ds. inwestycji	**Zbigniew Theus**

Kierownik techniczny	Marek Matuszak
Z-ca kierownika technicznego	Zbigniew Grasza
Kierownik administracyjny	Bogdan Gajek
Pracownia charakteryzatorska	Czesława Doroszkiewicz, Alina Magnus
Pracownia krawiecka damska	Janina Majchrzak, Bożena Gawrońska
Pracownia krawiecka męska	Jarosław Trzeciak, Elżbieta Kubicka
	Tomasz Sierchuła
Pracownia tapicersko-dekoracyjna	Jerzy Skrzypczak, Henryk Gomuła
Pracownia stolarska	Roman Wrzesiński, Jan Mróz
Pracownia modelatorska	Leszek Zieliński
Pracownia ślusarska	Tadeusz Michalski
Elektrycy	Leszek Kargol, Paweł Kowalski
	Krzysztof Wasielewski
Akustycy	Sławomir Kowalczyk, Sławomir Wawrzyniak
	Paweł Walczak
Brygadzista sceny	Brunon Urbaniak
Rekwizytor	Leszek Kellner
Garderoba damska	Anna Kellner
Garderoba męska	Jadwiga Jakubowicz
Kierownik biura obsługi widzów i reklamy	Jacek Nadarzyński

Redakcja programu	Milan Kwiatkowski
Projekt graficzny	Blanka Tomaszewska
Edycja	Studio Promocji

W programie wykorzystano następujące źródła:

Kazimierz Braun, Tadeusz Różewicz, *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie Wrocław 1989.

Tadeusz Różewicz, Post factum do prologu *Przerwana rozmowa*, Dialog 1991 nr 1.

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP