

Halina RAYSS

*Pułapka Tadeusza Różewicza — zagadnienie przestrzeni*

*Le Piège de Tadeusz Różewicz — question de l'espace*

*Pułapka* należy do najciekawszych i najlepszych dramatów Tadeusza Różewicza. Jej bohaterem jest Franz Kafka — konkretna postać historyczna i jednocześnie legenda współczesnej literatury, a nawet szerzej: legenda współczesnej kultury czy zgoła historii współczesnej. Na powstanie tej legendy złożyła się nie tylko treść jego książek — odczytywano z nich, w rozmaitych zresztą opcjach, egzystencjalny los człowieka (czy tylko sytuację człowieka współczesnego) — lecz także dzieje tych książek, okoliczność, że spalili je hitlerowcy i przymierzali się do tego komuniści.<sup>1</sup> Utwór Różewicza jest poetycką opowieścią o życiu Kafki, a właściwie jest poetycką opowieścią o Kafce. Nie ma tedy intencji wiernego odtworzenia biografii pisarza. To raczej wariacje na temat niektórych wątków z życia Kafki, takich, które faktycznie były i takich, które być mogły.<sup>2</sup> Wariacje, które uwzględniają

<sup>1</sup> Pisze o tym G. Herling-Grudziński: *Kafka w Rosji* [w:] *Godzina cieni. Eseje*, Znak, Kraków 1991, s. 293–295.

<sup>2</sup> Chodzić tu będzie zwłaszcza o wprowadzone do utworu dziecko Grety: „[...] Greta istniała, była mitomanką. Dawała do zrozumienia, że synek Kafki żył i umarł w wieku siedmiu czy dwunastu lat [...] była to troszkę inna historia niż ta w mojej sztuce”. To słowa Różewicza w jego rozmowie z K. Braunem. Dziecko „może było, a może go w ogóle nie było, a może było zemstą natury na Franzu, uchylającym się od obowiązku ojcostwa [...]”. Por. K. Braun, T. Różewicz: *Języki teatru*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1989, s. 45. Podobnie wygląda rzecz z postacią Karola, który pojawia się w pierwszym wydaniu *Pułapki* jako brat Franza, o zdecydowanie zresztą odmienną od Franza osobowość. W kolejnym wydaniu *Pułapki* postać Karola znika, pozostaje wprawdzie wzmianka o Karolu w obrazie pierwszym, ale jest to postać zupełnie nieokreślona i nie ma już o nim mowy w dalszych partiach dramatu. O Karolu por. *ibid.*, s. 46.

także owo szczególne wyczulenie Kafki na rytm współczesnego mu świata. I wreszcie nawiązują do osobliwej obecności Kafki w kulturze współczesnej.

Dramat Różewicza różni się od innych utworów dramatycznych pisarza tym, że jego bohaterem jest (mimo całej poetyckości utworu) postać konkretna<sup>3</sup>, a nie jakiś bohater „w ogóle”, z natury rzeczy niedookreślony Jedermann. W samej kompozycji postaci więcej jest elementów psychologicznych; ich wypowiedzi są rozbudowane i bardziej niż w innych dramatach komunikatywne<sup>4</sup>, przez co bliższe dramatowi tradycyjnemu. Autor nie rezygnuje jednak z tak charakterystycznej dla niego kompozycji utworu jako zbioru obrazów — a nie aktów. Ten kompozycyjny zabieg służy mu w budowaniu dramatu pozbawionego intrygi, w przedstawianiu — jak sam powiada — „trwania pewnej sytuacji”<sup>5</sup>, nie zaś ciągu zdarzeń wzajem ze sobą powiązanych i od siebie zależnych. Jak więc widać — na podstawie tych kilku chociażby uwag — *Pułapka* posiada szereg cech wspólnych, łączących ją z poprzedzającymi jej powstanie dramatami Różewicza, a jednocześnie można tu odnaleźć elementy nowe, dotąd nie występujące w jego twórczości. Takim *novum* w budowaniu przestrzeni scenicznej — i w konstrukcji przestrzeni dramatu — jest „czarna ściana”.

Czarna ściana jest istotnym elementem jego myślenia o Franzu Kafce. Ściana jako coś, co odgradza, zamyka, dzieli pojawiła się już w *Odejściu Głodomora*, dramacie inspirowanym utworem Kafki. (Sam Kafka zresztą jest dla Różewicza „największym Głodomorem”<sup>6</sup>, *Odejście Głodomora* jest więc w pewnym sensie preludium do *Pułapki*). W *Odejściu Głodomora* ściana, a właściwie ściany to ściany klatki, w której prezentowany jest publiczności — tej ze świata przedstawionego dramatu — spektakl głodowania. Mają tutaj przede wszystkim walor spacyjny — oddzielają dwie przestrzenie: jarmarczną przestrzeń miasta i przestrzeń manifestacji osobliwego, pustelniczego życia Głodomora. Ściany klatki są fizycznymi znakami rozdzielającymi dwa rodzaje przestrzeni — przestrzeń dostatniego życia mieszkańców miasta i przestrzeń dobrowolnych wyrzeczeń Głodomora oraz jego niezwyklej zdolności do takich wyrzeczeń. W tak zakomponowaną przestrzeń dramatu

<sup>3</sup> Do napisania *Białego małżeństwa* zainspirowała poetę również konkretna postać historyczna — postać poetki Marii Komornickiej. Por. *ibid.*, s. 19. Jednakże wiedzę o tym, że to właśnie M. Komornicka miałaby być Bianką, czerpiemy niejako z zewnątrz, spoza materii dramatu.

<sup>4</sup> Różewicz posługuje się słowem bardzo oszczędnie. O jego poglądach na rolę słowa w dramacie i jego technice budowania dialogu por. *ibid.*, s. 67–71.

<sup>5</sup> T. Różewicz: *Przyrost naturalny. Biografia sztuki teatralnej* [w:] i d.: *Teatr*, t. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 428.

<sup>6</sup> T. Różewicz: *Odejście Głodomora* [w:] i d.: *Teatr*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 330.

jest wpisany także pewien element temporalny — spektakl głodowania ma cykliczny charakter i w zależności od tego, czy trwa, czy też nie — klatka ma inne znaczenie. Jest albo współczesną, zdesakralizowaną „pustelnią” usytuowaną w środku miasta (przynajmniej taka jest dla Głodomora), albo normalnym elementem miejskiego pejzażu. Również w *Stara kobieta wysiaduje* zmiany w układzie przestrzennym są znakami upływającego czasu — po kawiarni z aktu pierwszego zostaje w akcie drugim tylko ściana; oczywisty znak, że proces destrukcji posunął się naprzód.

Zmiany w przestrzeni jako znak upływającego czasu są znanym i, powiedzieć można, banalnym zabiegiem w twórczości nie tylko dramatopisarskiej. W twórczości Różewicza ważne są podkreślenia ze względu na swą szczególną funkcję; jego teatr nie jest teatrem intrygi, przeto zmiany spacji są jakby niegdysiejszej intrygi substytutem<sup>7</sup>; dialog najczęściej do układów interpersonalnych niczego nie wnosi, zmieniają się natomiast elementy układu spacji, które mogą (choć nie zawsze muszą) być znakami zmian temporalnych. I tak klatka w *Odejściu Głodomora* odsyła do cyklicznego czasu głodowania, chociaż dany *ad oculos* widzom obraz mieści się w porządku czasu perspektywnego i przedstawia jeden (zresztą ostatni) cykl głodowania. W *Stara kobieta wysiaduje* zmiany w przestrzeni znaczą proces dewastacji.

Czarna ściana w *Pułapce* także jest znakiem czasu, wszelako w takiej formie nie występował on w dramatach Różewicza. Sceniczne wydarzenia to — z grubsza biorąc — sceny z prywatnego życia Franza Kafki. Czarna ściana natomiast odsyła do holocaustu, odsyła tedy do przyszłej historii Europy. Można — pożyczając od Bachtina określenie i zarazem modyfikując jego treść<sup>8</sup> — powiedzieć, że czarna ściana jest pewną formą czasoprzestrzeni. Jest to element tak ukonstytuowanego mikrokosmosu teatralnego, który wprowadza przyszłość. Zarazem odkrywa makrokosmos temporalny dramatu. Czarna ściana jest tedy danym naocznie elementem spacji, umieszczonym w przestrzeni mikrokosmosu teatralnego; a jednocześnie element ten posiada znaczenie temporalne, dzieli bowiem sceniczne wydarzenia

<sup>7</sup> Warto tu wskazać na „nieliterackie” dramaty Różewicza, które w zasadzie ufundowane zostały na zmianach spacji (zwłaszcza dobitnym tego przykładem jest *Przyrost naturalny*), na wypełnianiu aktorami przestrzeni scenicznej.

<sup>8</sup> Por. M. B a c h t i n : *Problemy literatury i estetyki*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 469 i n. oraz i d.: *Dialog, język, literatura*, PWN, Warszawa 1983, s. 309–317. Termin Bachtina jest niezwykle pojemny, ponadto autor proponuje jego aplikację do analizy powieści, a więc takiej formy wypowiedzi literackiej, w której niezwykle ważna rola przypada narratorowi. Tutaj używam go analizując konkretny dramat, znaczenie terminu zmieniam i zawężam do tego oto, że jest to wyraźny znak spacji, dzięki któremu symultanicznie ukształtowana przestrzeń pozwala na prezentację odmiennych sytuacji temporalnych.

na wydarzenia teraźniejsze — tzn. z grubsza biorąc współ-czesne faktycznie istniejącej epoce, w której żył Franz Kafka — i obrazy przyszłości, których pojawienie się „prowokuje” niejako obecność czarnej ściany. Z kolei ostatnia scena, stanowiąca finał dramatu, multiplikuje jeszcze temporalne sensory czarnej ściany — oto gdy spektakl się kończy i aktorzy kłaniają się widzowi, zza czarnej ściany wychodzą oprawcy, zabierają ofiarowywane przez publiczność kwiaty, usuwają samych aktorów, słowem — opuszczają świat przedstawiony dramatu, a raczej rozszerzają świat przedstawiony dramatu na teraźniejszość spektaklu i zaczynają dominować nad istniejącą *realiter* sceną i widownią. Oprawcy:

„Popędzają ludzi (tzn. aktorów grających role pozostałych postaci dramatu — H.R.) jak stado do bydłowego wagonu, wpychają ich, ugniatają. Widać twarze, ręce... jeszcze widać dłonie, palce. Oprawcy odchodzą. Ściana jest zamknięta. Ściana śmierci”.<sup>9</sup>

Możliwy spektakl jest już właściwie zakończony, wszelako ingerencja oprawców w finał przedstawienia sprawia, że raz jeszcze dokonuje się aktu unicestwienia postaci ze sztuki i zarazem aktorów, którzy — jak to normalnie bywa w finale każdego normalnego spektaklu teatralnego — „opuścili” już niejako kreowane przez siebie role i teraz kłaniają się publiczności konwencjonalnie dziękując za uwagę i oczekując na aplauz za odegranie ról. Jedyne oprawcy „nie wyszli z roli”, dominują nadal nawet po skończonym przedstawieniu. Dokonują ponownego unicestwienia wszystkich, którzy w dramacie występowali. Czynią to w chwili, gdy i tak skończył się spektakl — raz jeszcze demonstrują przerażającą, absurdalną dominację.

Istnieje pewna analogia między zakończeniem *Procesu* Kafki a finałem *Pałapki*. W *Procesie* zapadł wyrok, którego treść jest dla Józefa K. niezrozumiała, wraca on tedy do normalnego życia, gdy nagle pojawiają się oprawcy — wykonawcy wyroku — i mordują go. Przedstawienie *Pałapki* dobiega końca, normalny, konwencjonalny finał zostaje zakłócony jeszcze jedną akcją oprawców, którzy wyraźnie posiadają jakąś bliżej nieokreśloną, ale wyraźnie większą niż inne postaci dramatu moc przetrwania — moc, dzięki której powracają na scenę w chwili, gdy kończy się przedstawienie, by dokonać ponownego osobliwego unicestwienia — i pozostałych postaci dramatu i aktorów występujących w sztuce. Owa niejasność mechanizmów — zarówno rządzących procesem, jak i pojawieniem się oprawców — byłaby podstawą do poszukiwania analogii między tymi utworami.

Podobna analogia, może nawet bardziej dobitna, istnieje między finałem *Pałapki* i *Kolonii karnej*. W kolonii karnej mianowicie na grobie jej komen-

<sup>9</sup> Wszystkie cytaty z dramatu Różewicza pochodzą z edycji T. Róże wicz: *Teatr*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.

danta znajduje się inskrypcja zapowiadająca, że mimo chwilowego rozpadu kolonia znów się odrodzi i takiego odrodzenia powinni oczekiwać jej zwolennicy. W zakończeniu *Pułapki* oprawcy pojawiają się raz jeszcze, by zademonstrować, że oni tak łatwo nie rozstają się z rolą, jaką przyszło im odegrać. Kończy się spektakl, to prawda, spektakl poświęcony Franzowi Kafce, systemowi pułapek, w jakie uwikłane było jego życie, w końcu pułapkom, jakich istnienie wyczuwał we współczesnym świecie, wszelako oni, stróże niektórych z nich nie zamierzają wycofać się za kulisy — realnie istniejącej sceny, a może i sceny historycznej. Finał spektaklu jest dla nich pozorny — te sceny dramatu, w których występowali, wyraźnie nawiązywały do holocaustu, ale poprzez kostium innych postaci dramatu, ofiar holocaustu. Kostiumy oprawców są bardziej nieokreślone i uniwersalne. „Na tle czarnej ściany, w głębi pojawiają się oprawcy. Ubrani w czarne uniformy [...] Pies policyjny na smyczy” (s. 372).

Takie kostiumy mogą być doskonałym znakiem oznaczającym funkcjonariuszy wszelkiej władzy totalitarnej. Jeśli więc postaci ofiar oprawców to zarazem ofiary holocaustu, postaci oprawców przywołują zarówno formacje policyjno-wojskowe III Rzeszy, jak i wszelkie inne formacje zorganizowanej przemocy — te, istniejące *realiter*, jak i te, które zostały opisane w utworach Kafki.<sup>10</sup>

Czarna ściana nie od razu ujawnia swój złowieszczy, temporalny charakter. Pojawia się po raz pierwszy — w Obrazie VII — jako fragment dekoracji, oznaczającej właściwie ulicę.

„Czarna ściana. Na ścianie afisze, ogłoszenia, szyldy sklepów, piwiarni, fryzjera, szewca. Wzdłuż przechodzą nieliczni przechodnie. Światło pada z niewidocznej latarni ulicznej” (s. 353–354).

W tym obrazie jest tylko znakiem spacjalnym, znakiem, który zarazem może być odczytany jako „zły znak” — ściana jest czarna, a czerń w naszej kulturze utrwaliła się jako kolor nieszczęścia i śmierci. Ściana — to

<sup>10</sup> Oczywiście interpretacja utworów Kafki nie ogranicza się jedynie do ujmowania ich jako symbolicznej prezentacji totalitarnych systemów władzy. Cytowany już wyżej Herling-Grudziński przedstawia i omawia analizy dzieł Kafki w dwu opcjach — metafizycznej i socjologiczno-politycznej, zwracając przy tym uwagę, że ten drugi typ recepcji Kafki był szczególnie powszechny w państwach Europy środkowowschodniej po odwilży chruszczowowskiej (por. Herling-Grudziński: *op. cit.* oraz *id.*: *Kafka wraca do Pragi* [w:] *ibid.*). Nie tylko zresztą utwory Kafki były interpretowane w tak odmiennych perspektywach po obu stronach rdzewiejącej już żelaznej kurtyny. O rozmaitym rozumieniu — politycznym bądź metafizycznym i egzystencjalnym — Mrożka, Ionesco, Havla, Klimy, Różewicza i Becketta pisze np. M. Esslin: *Mroźek, Beckett i teatr absurdu*, „Na głos” 1991, 3(28), s. 210 i n.

nazwa bardziej neutralna, chociaż i z nią łączy się szereg negatywnych skojarzeń: ściana może być symbolem zamknięcia, odgradzenia, ograniczenia, kresu. Pojawiająca się po raz pierwszy w dramacie czarna ściana jest znakiem potencjalnego nieszczęścia, nie ujawnia jeszcze jego aktualizacji. Inaczej można powiedzieć, że jest złowrózba, nie wiadomo wszelako, jaka mogłaby być treść owej złej wróżby. Czarna ściana jest — nie aktualizuje się jeszcze jako znak temporalny; nie pokazuje, co jest za nią, jaka jest przyszłość. Rozgrywające się na jej tle wydarzenia są jednoznacznie osadzone w epoce, w której żył Franz Kafka. Jest to rozmowa Franza z jego przyjacielem, a dotyczy jego perypetii związanych z zawieraniem przezeń związku małżeńskiego.

Charakterystyczne natomiast jest to, że czarna ściana ukazuje się po raz pierwszy jako fragment ulicy. I to wtedy, gdy — po raz pierwszy — sceniczne wydarzenia zostają „wyprowadzone” na zewnątrz przestrzeni zamkniętych: mieszkania rodziców Franza, pokoju hotelowego, sklepu. Na ścianie zostały wyraźnie zaznaczone akcesoria typowe dla pejzażu miasta. Można przypuszczać, że mogłaby to być jedna z ulic złotej Pragi. A jednocześnie wpisany w czarną ścianę pejzaż miasta posiada pewne cechy wspólne z miejskim pejzażem z innych — już współcześnie usytuowanych — dramatów Różewicza.

W *Wyszedł z domu Intermedium* rozgrywa się na zewnątrz przestrzeni zamkniętych, w miejscu — po prawdzie — niezbyt precyzyjnie określonym. Jest to „plac za miastem. Ni to cmentarz, ni śmietnik”. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Różewicz często zestawia słowa: polis, nekropol, metropolia, nekropolia.<sup>11</sup> Za zbieżnością fonetyczną odkrywa zbieżność semantyczną — miasta współczesne są dlań nie tyle symbolem żywotności czy rozwoju, co właśnie rozkładu i obumierania. Równie dobrze ów plac za miastem może być także znakiem samego miasta: nekro- czy metropolii; miejsca, które w istocie rzeczy nie jest skupiskiem ludzi realizujących swe cele, marzenia czy ideały, lecz śmietniskiem, na którym owe cele czy ideały ulegają rozkładowi.<sup>12</sup> W tym ujęciu nie jest także miasto — jak je niejednokrotnie pojmowano — znakiem ciągłości kultury czy tradycji, ale właśnie miejscem, gdzie owa ciągłość jest niszczona i niepodobna już niczego o przeszłości orzekać: kto jaką odegrał rolę, kim w ogóle był — zdrajcą czy bohaterem — a nawet: czy kiedykolwiek istniał. Jest to miejsce ciągłej penetracji

<sup>11</sup> Por. np. T. Różewicz: *Teatr niekonsekwencji. Notatka napisana do programu studenckiego teatru „Step” w Gliwicach* [w:] i d.: *Sztuki teatralne*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, s. 311.

<sup>12</sup> *Intermedium* jest reinterpretacją sceny cmentarnej z *Hamleta* Szekspira. Jest w nim zawarte również bardzo wyraźne przesłanie polityczne (por. Braun, Różewicz: *op. cit.*, s. 31).

zróznicowanych, ale też trudnych do bliższego określenia funkcjonariuszy — oczyszczania miasta? grabarzy historii i kultury?<sup>13</sup> Podobnie ostatnia część *Świadków*... usytuowana została w miejscu kojarzącym się z miastem w stadium rozkładu. Jest to taras kawiarni, gdzie nie ma krzeseł, jedynie dwa fotele znaczące nie tyle wyposażenie kawiarni, co stanowiska w pracy czy miejsca w hierarchii społecznej uczestników dialogu. Słowem — miejsce rozmowy, a także jej okoliczności i treść są symultaniczną kompozycją odsyłającą do miasta pojętego jako miejsce, w którym niepodobna się porozumieć, nie można odpocząć i żyje się w stanie ustawicznej troski, by nie „opuścić” fotela, a zwłaszcza by tego fotela nie stracić kierując się nieroztropnie odruchem moralnym.

W *Pułapce* miasto, miasto nie współczesne przecież, posiada cechy charakterystyczne dla Różewiczowskich skojarzeń: metropolia-nekropolia; właśnie w ulicę miejską wpisany został znak rozpadu i katastrofy — czarna ściana. Katastrofy nie indywidualnej, ale katastrofy tkwiącej potencjalnie w cywilizacji. Wszak rozwój cywilizacji łączył się z rozwojem miast. Teraz miasto — ulica miejska — stanowi symultaniczny układ ogłoszeń, szyldów, afiszów, a więc znaków życia miasta — i czarnej ściany. Czarnej ściany, która później okaże się znakiem śmierci.

Kiedy czarna ściana pojawia się po raz wtóry — w Obrazie X — nie służy już jedynie do zamarkowania wpisanego w entourage spacjalny niepokoju, lecz w pełni ujawnia zawarte w niej groźne potencjalności. Po pierwsze tedy okazuje się, że nie tylko jest związana z pejzażem miasta. Przeciwnie —

<sup>13</sup> W scenie *Intermedium* wszystko jest tak doskonale nieklarowne, że Hamlet nie odnalazłby czaszki Yorricka, niemożliwy przeto byłby monolog Hamleta, przynajmniej w tej mierze, w jakiej czaszka stała się inspiracją monologu. Pytanie Hamleta w kontekście tej sceny nabiera nowych sensów. Nie wiadomo w końcu, czy ktoś był, czy go nie było. Jeśli zważyć na polityczny aspekt tej sceny przeformułowanie pytania Hamleta wcale nie musi się łączyć z jego trywializacją — samo stawianie takiego pytania może okazać się tak dalece niebezpieczne, że i pytający może przestać istnieć. Nie tylko zresztą *Intermedium* jest współczesną reinterpretacją Szekspirowskich motywów; Różewicz w swojej twórczości prowadzi osobliwy dialog z rozmaitymi Szekspirowskimi wątkami. I tak w wierszu *Streszczenie* powiada właśnie, iż pytanie Hamleta „to zbyt okrutny i prostacki żart dla współczesnego człowieka”. Właśnie *Intermedium* jest po trosze eksplikacją tego fragmentu wiersza, sformułowaną przede wszystkim w optyce politycznej i moralnej. (Por. także w tej sprawie H. Vogler: *Tadeusz Różewicz*, Warszawa 1972, s. 45–51.) Jednocześnie należy zaznaczyć, że założeniem metodologicznym artykułu o *Pułapce* była taka interpretacja dramatu, która raczej unika odwoływania się do poezji Różewicza. Wielokrotnie wskazywano na wzajemne związki między poezją a dramatami tego autora. (K. Wolicki — *Tadeusza Różewicza droga na scenę*, „Dialog” 1963, nr 9 — wysunął nawet tezę, że Różewicz zwrócił się ku dramatowi wtedy, gdy w poezji natknął się na problemy, których ta nie była w stanie rozstrzygnąć; polemizuje z nim w tej sprawie S. Gębala — *Teatr Różewicza*, Ossolineum, Wrocław 1978, s. 8–9.)

jest tłem ogrodu. Ponadto jest tłem ogrodu, w którym rodzeństwo Franza — i on sam — poczuło się wreszcie szczęśliwe, wyzwolone (przynajmniej na chwilę, jeśli nie — jak Ota — definitywnie) od lęków i zahamowań wynikających z opresyjnego wpływu *patris familiae*. Sceniczne wydarzenia w pewnym momencie zaczynają rozgrywać się na dwu niezależnych planach. Jeden z nich to plan ogrodu — beztroska przestrzeń teraźniejszości; drugi — czarna ściana, na której tle pojawiają się postaci oprawców — jest wróżbą czasu przyszłego. Te dwa plany czasowe (czy też — dwa plany scenicznych wydarzeń, interpretowane tutaj jako dwa plany czasowe) nakładają się na siebie: oprawcy krążą wśród postaci czasu teraźniejszego, wcale przez nie nie spostrzegani.

„Strażnicy-oprawcy mają prawo wkraczać na scenę w każdej chwili. Mogą przechodzić w milczeniu, ale mogą też zatrzymać się przed wybranymi osobami. Działania oprawców są nieprzewidywalne. Ich wejście może być zauważone przez osoby biorące udział w scenie. Ale może być tak, że tylko jedna osoba widzi oprawców, a inne zachowują się tak, jakby ich nie było” (s. 372–373).

Są znakami grozy przyszłości, która już potencjalnie tkwi w teraźniejszości, aczkolwiek nikt na nią nie reaguje. (Jeśli nawet oprawcy zostaną spostrzeżeni przez którąś z osób, nie ma to najmniejszego znaczenia dla przebiegu scenicznych wydarzeń.) W końcu plan przyszłości zaczyna dominować nad planem teraźniejszym — siostry Franza pojawiają się na tle czarnej ściany poniewierane przez oprawców i odziane w oświęcimskie ubrania. A w każdym razie ubrania więźniów obozów koncentracyjnych z naszytymi na nich gwiazdami Dawida. Koniec obrazu jest zdominowany przez pejzaż unicestwienia. „Scenę ogarnia powoli martwe, zimne światło. Barwy umierają, wszystko zamienia się w dym, mgłę. Popiół” (s. 381) — to kończący go zapis w didaskaliach.

Sceny z obozów koncentracyjnych można wprawdzie interpretować jako sen Franza, Franz bowiem przez chwilę zasypia pod drzewem. Być może jest to drzewo wiadomości dobrego i złego. Nie ma jednak w tym względzie w tekście dramatu żadnych dookreśleń ani co do natury drzewa, ani charakteru scen, w których pojawiają się oprawcy. Sądzę, że raczej trudno byłoby się upierać, a tym bardziej dowieść jasno i przekonująco, że jest to scena snu — wszakże oprawcy byli obecni i wtedy, gdy rzecz jednoznacznie działa się na jawie, gdy rodzeństwo rozmawiało zarówno o arkanach sztuki ogrodniczej, jak i o własnych fobiach i zahamowaniach. W dramatach Różewicza często pojawia się niedookreślenie poetyckiej przestrzeni utworu, nieraz określane przez autora uwagami typu: „te sceny nie są jasne”, „być może są to...” itp. W *Putapce* powiada przecież, iż „działania oprawców są nieprzewidywalne”



i pozostawia ewentualnemu reżyserowi dramatu spory margines dowolności w modelowaniu wzajemnej interakcji postaci z obu planów.

Istnienie obu planów, zasada, na której zostały ukonstytuowane, jest niejednoznaczna i niedookreślona. Co najwyżej — negatywnie — można powiedzieć, że nie jest to plan oniryczny, oglądany wyłącznie poprzez pryzmat wieszczego snu Franza. To raczej kompozycja, na którą składa się i klimat Kafkowskich utworów, i emocjonalny klimat, w jakim żyje i jaki wokół siebie wytwarza postać Franza i wreszcie historyczna faktyczność holocaustu. Atmosfera „ucieczki od wolności” w sferze emocjonalnych reakcji życiowych jest elementem jednoczącym obie perspektywy temporalne obrazu. Zbieżność klimatu utworów Kafki z eskapistycznie uformowaną osobowością postaci Franza i faktycznymi wydarzeniami późniejszej historii Europy podkreślana jest w tym obrazie szczególnie dobitnie przez treść dialogu. Franz opowiada mianowicie swój sen, a jego sceneria — różna od projektu scenicznych wydarzeń — jest ufundowana na klaustrofobicznych udrękach Franza, które powoli formują się w obraz zamkniętych — w szufladzie? obozie koncentracyjnym? getcie? komorze gazowej? — myszy, które zamieniły się w „żydów ze wschodu”. „Już nie wiem — powiada Franz — czy był to sen, czy moje myśli... może to było opowiadanie, którego nie napisałem, i dlatego tak mnie dręczy, [...] próbuje się [...] urzeczywistnić...” (s. 373).

Sen, który wedle słów Franza „próbował się urzeczywistnić” w postaci literackiego utworu, urzeczywistnił się istotnie w realnie spełniającej się — już po śmierci Kafki — historii. I ten plan urzeczywistnienia właśnie Różewicz pokazuje wprowadzając czarną ścianę i osobliwą grę oprawców z pozostałymi postaciami dramatu.

Zaprojektowany przez Różewicza obraz — ogród na tle czarnej ściany — jest skrajnie kontrastowy; metaforycznie rzecz ujmując — to obraz piekła i raju. Są też owoce, sortowane przez bohaterów na pierwszym planie scenicznych wydarzeń. Przypomnę, że w *Kartotece* pojawiała się jabłko „z drzewa wiadomości dobrego i złego”. Jednakże w *Pułapce* owoce spełniają nieco inną funkcję niż w *Kartotece*. W tej ostatniej jabłko było wyraźnym symbolem dystynkcji moralnych: w aksjologicznym chaosie świata przedstawionego było znakiem — nikłej, to prawda i ostatecznie złudnej — nadziei, iż możliwe jest wywikłanie się z moralnej nieokreśloności i znalezienie trwałego fundamentu moralnych wyborów. W *Pułapce* owoce spełniają trojaką funkcję. Są — po pierwsze — konkretnymi przedmiotami zajęć gospodarczych, są — po wtóre — znakami, mającymi przywołać ogród szczęśliwy, raj właśnie<sup>14</sup>,

<sup>14</sup> W *Kartotece* mowa jest o jabłku, w *Pułapce* — o owocach. „Greckie *mēlon* i łacińskie *malum* oznaczają nie tylko jabłko, ale wszelki większy owoc, co można było jeszcze

ale już bez wyraźnego wskazywania na ich związek ze świadomością dobrego i złego. A w każdym razie nie podkreślają dramatycznego charakteru moralnych wyborów. Są elementem świata uładzonego — rodzeństwo przeżywa przecież swoistą *katharsis*. Sama czynność sortowania owoców byłaby tutaj elementem dopelniania porządku w świecie już wcześniej uporządkowanym. Oddzieleniem owoców dobrych od zepsutych — nie tylko w sensie dosłownym, ale i metaforycznym. Sortując owoce rodzeństwo rozmawia o uładzeniu swego życia, wyeliminowaniu zachowań eskapistycznych. Po trzecie wreszcie owoce są przedmiotami, które w jakiejś mierze łączą — na zasadzie kontrpunktu — oba plany scenicznych wydarzeń. W planie pierwszym jest wiele owoców, są one znakami obfitości i urody pól i są dla wszystkich dostępne. Ich obfitość i dostępność staje się ważna właśnie w zestawieniu z drugim planem temporalnym, kiedy to siostry Franza „[...] szukają pod ścianą pożywienia. Jedna znalazła kość, druga kilka kartofli [...] Ubrane w brudne szmaty pożerają swoją zdobycz” (s. 380). W tym planie panuje głód i zjadane jest wszystko, cokolwiek uda się znaleźć. W pewnym momencie jedna z sióstr zbliża się do granicy ogrodu, ale jej nie przekracza — znalazła się w pułapce i nie tylko arkadyjski ogród szczęścia, ale każdy zwyczajny, obfitujący w owoce ogród jest dla niej niedostępny.

Nie tylko owoce na zasadzie kontrpunktu łączą oba plany scenicznych wydarzeń. Podobną funkcję pełnią słowa. Banalny wierszyk z dziecięcych zabaw, wyliczanka, która dzieli uczestników zabawy na grupy, wypowiedziany na zmianę przez osoby z obu planów nabiera treści pełnej tragicznej ironii. Odliczanie na drugim planie temporalnym może mieć decydujące znaczenie dla losu człowieka. A działa zarazem — jak w zabawie dzieci — na zasadzie zupełnego przypadku. Słowa, które mogą zadecydować o losie człowieka, to zwyczajne, kolejno wypowiedziane liczby, bez żadnej metafizycznej treści. W tym sensie przypominają wyliczanki z dziecinnej zabawy, w których też trudno doszukać się jakichś głębszych znaczeń; są przecież absurdalne, a ich nikły sens ujawnia się dopiero w kontekście zabawy. Wyznacza jedynie miejsce w grze. Liczba w drugim planie może być wyrokiem, równie niepojętym, jak wyrok w *Procesie* Kafki. O tym, na kogo ten wyrok pada, decyduje sama numeryczna wartość, niezależna od jakiegokolwiek innego sposobu walory-

---

uściślić przez dodanie nazwy własnej, np. *malum citreum* — cytryna [...]. W *Biblii*, z wyjątkiem kilku miejsc, w których nie wiadomo, o jakich jabłkach mowa, wspomina się tylko o jabłkach granatu. Natomiast w historii kuszenia Ewy przez węża (*Gen.* 3, 1-6) nie ma w ogóle mowy o jabłku, lecz tylko o »owocu z drzewa, które jest w środku raju«. [...] Jabłko w roli owocu zakazanego występuje stosunkowo późno; wtedy staje się symbolem wiadomości złego i dobrego [...]”; W. K o p a l i Ń s k i : *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 112.

zacji. Tutaj „wszystko jest policzone” metodą arytmetyczną, bez stosowania jakiegokolwiek innej symboliki liczb — orfickiej, biblijnej czy kabalistycznej. W tym sensie ten system arytmetycznego określania losu ludzkiego, bez względu na czyjaś winę, może kojarzyć się z dziecinną zabawą. Jest błahy i pozbawiony sensu, a zarazem wmontowany w koszmarne igranie ludzkim życiem i śmiercią.

Drugi plan temporalny — czarna ściana i oprawcy — wskazuje na złudność *katharsis* i ulotność chwil spędzonych w ogrodzie. R. Przybylski analizując poemat Różewicza *Et in Arcadia ego* przedstawia historię mitu arkadyjskiego w kulturze europejskiej poczynając od czasów antycznych.

„Po raz pierwszy — pisze — napis *Et in Arcadia ego* pojawił się pod obrazem Guercina. Centralne miejsce zajmuje tam czaszka. Po czaszce chodzi mucha, symbol rozkładu, obok zaś czai się mysz, symbol »wszechniszczącego czasu«. Czaszka ta [...] jest to symboliczna »głowa śmierci«. [...] Śmierć przemawia [...] do pasterzy, którzy bardziej może ze zdziwieniem niż z przerażeniem słuchają słów *Et in Arcadia ego*... Ja, śmierć, jestem nawet w Arkadii”.<sup>15</sup>

Podobne pojmowanie arkadyjskiego mitu odczytać można także na obrazie Poussina.

„Poussin — cytuje Przybylski Belloriego — namalował pasterza w szczęśliwej Arkadii, który przyklękłszy jednym kolanem na ziemi, wskazuje palcem i odczytuje napis na grobowcu wyryty w takie litery — *et in Arcadia ego*, to jest, że grobowiec znajduje się także i w Arkadii i że śmierć ma swoje miejsce w krainie szczęśliwości”.<sup>16</sup>

To zresztą nie jest jedyne rozumienie łacińskiej frazy — Diderot, Delille i Schiller zreinterpretowali ją przekładając na własny język tak, że zaczęła wyrażać tęsknotę za utraconą krainą szczęścia. Goethe natomiast nadał swemu przekładowi jeszcze jedno znaczenie: „Jego Auch ich in Arkadien [...] to okrzyk wyrażający radość z odwiedzin Arkadii. Świadectwo pobytu w ziemskim raju”.<sup>17</sup> Otóż — stwierdza Przybylski — poemat Różewicza jest powrotem do takiego rozumienia arkadyjskiego mitu, jakie znajdujemy u siedemnastowiecznych malarzy.

Echem tego poematu i podobnego rozumienia mitu arkadyjskiego jest właśnie omawiany obraz *Pułapki*. *Et in Arcadia ego* zdaje się przemawiać — miast czaszki czy grobu siedemnastowiecznych malarzy — czarna ściana. Jednakże symbolika obrazów Guercina czy Poussina ma charakter uniwersalny — śmierć i niszcząca siła czasu obecne są wszędzie, nie omijają także

<sup>15</sup> R. Przybylski: „*Et in Arcadia ego*” Tadeusza Różewicza [w:] S. Burkot: *Tadeusz Różewicz*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987, s. 236.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibid.*, s. 237.

ziemskiej krainy szczęścia. W *Pułapce* mit arkadyjski został zreinterpretowany i wpisany w proces dziejowy. Kraina szczęścia nie została usytuowana geograficznie, lecz przede wszystkim psychologicznie i socjologicznie. To prawda, siostra Franza zamieszkała „gdzieś” na wsi — porzuciła środowisko miejskie, zerwane też zostały jej więzy z domem rodziców. Najprościej mówiąc — uciekła z miasta, na wsi poczuła się wolna i szczęśliwa. Ona też — jak Goethe — znalazła się w Arkadii. Czarna ściana, obecna w tle jej arkadyjskiego ogrodu, nie przypomina tej ogólnej prawdy, że wszyscy i wszędzie „śmiercią umrą”. I że ostateczną perspektywą przyszłości jest śmierć. Przeto nie omija ona także — jakkolwiek pojętej — Arkadii szczęśliwej. Czarna ściana i oprawcy zwiastują holocaust; to nie jest śmierć „w ogóle”, to zorganizowana forma śmierci, taka, jaka nie występowała dotąd w ludzkich dziejach. Przyszłość, którą zapowiada czarna ściana, to taka przyszłość, w której dla pewnych grup ludzi i całych narodów nie będzie bezpiecznego miejsca na Ziemi. Fraza *et in Arcadia ego*, gdyby odczytywać ją w kontekście *Pułapki*, znaczyć będzie, że przestrzenie, na których organizują sobie życie współcześnie żyjący z Franzem Kafką ludzie (społeczeństwa), uwikłane są w pułapkę dziejowego procesu. I niosące zorganizowaną śmierć dzieje są — *in potentia* — wszechobecne. Ludzkość wplątała się w pułapkę historii. „Eins zwei drei,/ du bist frei,/ Vier fünf sechs,/ du bist nex” (s. 380) — recytują na przemian Franz i Ota, a każde z nich znajduje się na innym planie temporalnym. Przestrzeń wolności pierwszego planu jest już „związana” perspektywą przyszłości.

Kolejny obraz rozgrywa się wyłącznie w planie terażniejszości. Sceniczne wydarzenia zostały usytuowane w pokoju Franza. Co najwyżej tytuł obrazu *Ogień podłożę rękami przyjaciela*, a także jego treść, może się kojarzyć z obrazem poprzednim. Tak jak dym i popiół były finałem poprzedniego obrazu, w popiół i dym rękami przyjaciela Franz pragnie zamienić — po swojej śmierci — swoje nie opublikowane jeszcze utwory. W perspektywie przyszłości wszystko zmieniło się w dym i popiół, tu i teraz, w swoim pokoju Franz antycypuje zniszczenie swojego świata. A także los swoich — tych nie opublikowanych — tekstów. Jest to akt o charakterze destrukcyjnym, w jakiejś mierze nawet autodestrukcyjnym, a jednocześnie jest to akt manifestacyjnie rytualny i infantylny zarazem. Franz „podkłada ogień ręką przyjaciela”; nie chce tego czynić sam, a więc zobowiązując Maxa do spalenia swoich utworów, poniekąd składa na niego odpowiedzialność za ten czyn. Pragnie ponadto, by tego aktu kremacji dokonał ktoś, kto jest świadom wartości niszczonech przedmiotów. Ujawnia się tutaj jego sadomasochistyczny stosunek do świata; o tych, którzy palili później dzieła Kafki (i nie tylko zresztą Kafki), znawcy przedmiotu powiadają, że fundamentem ich stosunku do świata była także

postawa sadomasochistyczna.<sup>18</sup> Z tym wszelako, że im nie towarzyszyła już świadomość tego, że niszczą przedmioty wartościowe.

Franz paląc swoje utwory niszczy swoje „dzieci”, powtarza w ten sposób — na zasadzie przeniesienia — wyimaginowany czyn swego despotycznego ojca. Tak, jak jemu samemu wydawało się, że jest ofiarą ojca — w snach identyfikował się z postacią Izaaka — teraz demonstracyjnie ogniowi składa w ofierze swoje dzieci. Czyni to w pułapce swojego mieszkania.<sup>19</sup> A czyni tak, bo jest uwikłany w pułapkę ofiary.

Obraz kolejny — *U fryzjera* — jest znów obrazem realizującym się w dwu porządkach przestrzennych i temporalnych. Salon fryzjerski — ten sam, być może, którego szyld znajdował się na czarnej ścianie w obrazie siódmym — w toku scenicznych wydarzeń zostaje podzielony na dwie części poprzez odpowiedni układ światła i ruch postaci. Sceniczne wydarzenia realizują się bądź w jednej, bądź w drugiej części salonu fryzjerskiego. Bywa, że w jednej części ruchy bohaterów zamierają na zasadzie stop-klatki w chwili, gdy zaczyna się akcja w części drugiej, bywa też tak, że przebiegają równolegle, ale zupełnie niezależnie. Jednocześnie druga część salonu traci swą dosłowność; sceniczne wydarzenia przebiegają w innym czasie. Również — podobnie jak w obrazie X. — w przeszłości.

Dany naocznie paralelny układ wydarzeń, to wydarzenia z teraźniejszości i przyszłości. Łączy je — w planie symultanicznie skomponowanego obrazu scenicznego — postać Wyróstka, pomocnika w zakładzie fryzjerskim, który w scenach z przyszłości zmienia się z prymitywnego, lecz usłużnego wobec klientów Józka w *den eisernen Gustaw* — brutala występującego już bez maski usłużności. Przestrzeń przyszłości rozszerza się — początkowo ruchy postaci odbija lustro, znak, że przedstawione wydarzenia nie mają charakteru jednostkowego, a także znak przyszłości; to w lustrze przecież — wedle niegdyśszych wierzeń — można było odczytać przyszłość. Później rozsuwa się czarna ściana ukazując pejzaż więzienny, do którego przeniesione zostają sceniczne wydarzenia. Tu również powtarza się znana z obrazu

<sup>18</sup> Najlepszą ilustracją tej problematyki jest znakomita praca E. Fromma: *Ucieczka od wolności*, Warszawa 1970.

<sup>19</sup> Oto wypowiedź Kafki zanotowana przez Janoucha: „Ja — na przykład — idę teraz do domu. Ale to tylko tak wygląda. W rzeczywistości wkraczam do specjalnie dla mnie zainstalowanego więzienia, które jest tym bardziej uciążliwe, że zupełnie upodobniono je do zwykłego mieszczańskiego domu i nikt — poza mną — nie rozpoznaje, że to więzienie. Dzięki temu przepadają też wszelkie próby wyrwania się. Nie można rozerwać jakichkolwiek kajdan, jeśli widzialnych kajdan po prostu nie ma. Zatem więzienie jest tak urządzone, jak jest urządzona całkiem zwyczajna, bez nadmiernego komfortu, codzienna egzystencja. Wszystko wydaje się być solidne i z porządnego materiału”. G. Janouch: *Rozmowy z Kafką*, „Odra” 1990, nr 4, s. 46.

*Brat i siostry* sytuacja — elegancki klient zakładu fryzjerskiego, niegdyśjszy obywatel c.k. Austrii, już wcześniej sponiewierany przez żelaznego Wyrostka — jak poprzednio siostry Franza — dostaje obozowe łachmany, natomiast *der eiserne Gustaw* robi mu „przez środek głowy pieknom Lauspromenade” (s. 396). Końcowe sekwencje obrazu są pełnym, zdawać by się mogło, powrotem do terażniejszości: czarna ściana zasunęła się, mamy znów jednowymiarowy — temporalny i spacialny — układ salonu fryzjerskiego. Zdawać by się mogło, gdyż z treści dialogu wynika, iż właśnie wypowiedziana została wojna Serbii, a w didaskaliach kończących obraz Różewicz pisze: „Słysząc marsz wojskowy. [...] »Oprawcy« wynoszą wszystkie meble i akcesoria. Wyrostek zamiata miotłą włosy” (s. 397).

Wybuch pierwszej wojny światowej jest pewnym temporalnym dookreśleniem terażniejszości — plan terażniejszości prezentuje sceniczne wydarzenia wtedy właśnie, gdy wybuchła pierwsza wojna światowa. Jest to w tym planie wydarzenie o tyle znaczące, że zestawia czynności tak banalne i codzienne, jak wizyta u fryzjera ze zdarzeniem mającym kolosalną wagę dla całego porządku ówczesnej Europy. Dopelnieniem tego znaczenia jest właśnie finał — „»Oprawcy« wynoszą wszystkie meble i akcesoria” i nie jest to tylko demontaż sceny teatralnej; czynności oprawców mają także sens symboliczny — wybuch pierwszej wojny światowej doprowadził do demontażu ustalonego od stu lat europejskiego *status quo*, nie tylko i nie przede wszystkim politycznego, ale także społecznego i kulturalnego. Ich wejście na scenę jest sygnałem, że oto uruchomione zostały mechanizmy dziejowe, które zniszczą spokojną codzienność c.k. Austrii, zniszczą w końcu i samą c.k. Austrię, a w rezultacie doprowadzą do kolejnej katastrofy, która definitywnie zniszczy wartości, ludzi i rzeczy przynależne do świata szeroko pojętej europejskiej kultury. Przygotowanie teatralnej sceny do następnego obrazu jest jednocześnie znakiem przygotowania sceny historycznej do owych radykalnych zmian.

Postać Wyrostka łączy oba plany czasowe składające się na obraz ze względu na dosłowność scenicznego projektu Różewicza. W aspekcie znaczeń jednak, dających się z tego obrazu odczytać występujący w planie przyszłości Wyrostek nie musi oznaczać — i zważywszy na rozmycie się konkretnej dosłowności drugiego planu czasowego — nie oznacza wyłącznie tej samej konkretnej postaci. Terminator fryzjerskiego zakładu mógł odnaleźć się jako jeden z reprezentantów *Herrenvolku* — jest ta postać znakiem psychosocjologicznego rodowodu klienteli ruchu faszystowskiego — sfrustrowanych prostaków, których jedynym argumentem jest przemoc.

Sam Kafka — konkretna postać historyczna, nie bohater dramatu Różewicza — był istotnie świadom tego, jakie to procesy zachodzą w otaczającej

go rzeczywistości społecznej. W notatkach Janoucha znajdziemy taki oto zapis wypowiedzi Kafki w rozmowie przy okazji oglądania ilustracji przedstawiającej uczestników „marszu na Rzym”:

„Widzi pan twarze tych ludzi? Są nadzwyczaj wesołe, bo oni nie potrzebują myśleć, a ponadto są pewni, że w Rzymie czekają na nich tłuste synekury i garnki pełne mięsiwa. Ludzie Mussoliniego nie są rewolucjonistami, lecz jedynie ludzkimi wyrzutkami, którzy wyciągają swoje łapska do misek, których nie potrafią sami napelnić”.<sup>20</sup>

Z kolei dramat Różewicza jest tak skonstruowany, że nie znajdziemy w nim żadnej wypowiedzi głównego bohatera, świadczącej o jego zainteresowaniach, powiedziałabym, socjologicznych. Ich znakiem są jedynie dwa plany temporalne dramatu: jeden z nich ukazuje wyłącznie Kafkę prywatnie, Kafkę w opcji jego codzienności, nawet na dość odległym marginesie sytuując ślady tego, że był pisarzem; dopiero drugi plan temporalny przedstawia sceny, w których można odczytać — także przez pryzmat utworów Kafki i przez pryzmat faktycznie spełnionych dziejów — trafność jego spostrzeżeń.

Omawiany obraz jest także dopełnieniem obrazu siódmego, w którym czarna ściana była fragmentem ulicy i na niej właśnie znajdował się również szyld salonu fryzjerskiego. Można oczywiście dyskutować i nie dojść do jednoznacznych rozstrzygnięć, czy salon fryzjerski, w którym strzyże się Franz, jest tym samym salonem, którego szyld znajdował się na czarnej ścianie i czy jest tym samym salonem, w którym dojdzie w przyszłości do ujęcia „chemika prof. dr. Friedenthala” (s. 394). A może ten salon stanie się w przyszłości siedzibą instytucji specjalizującej się w tropieniu rasowo obcych członków społeczności? Może będzie izbą przesłuchań wszystkich obcych — rasowo, ideowo, politycznie... Rozstrzygnięcie tych kwestii nie ma większego znaczenia. W symultanicznej kompozycji obrazów, w ich niedookreśleniu ważne i pewne jest przede wszystkim to, że wyraźnie rozgrywają się one w mieście. I nie chodzi tu tylko o złotą Pragę na przykład, ale o miasto w ogóle. Przedstawiają także metamorfozy miasta w czasie; metamorfozy miasta we współczesnej przeciw historii Europy.

Symultaniczna konstrukcja przestrzeni — dotyczy to zwłaszcza przestrzeni scenicznej w wystawianym już dramacie — była przede wszystkim stosowana po to, by pokazać wydarzenia rozgrywające się w różnych miejscach w tym samym czasie. Różewicz, który eksperymentuje z przestrzenią sceniczną i z przestrzenią dramatu w całej swojej twórczości, w *Pułapce* symultaniczny układ sceniczny wykorzystuje również do prezentacji tego

<sup>20</sup> *Ibid.*, s. 51.

samego miejsca w różnym czasie. Z tym wszelako, że to samo miejsce pojmowane jest tutaj w sensie bardziej ogólnym. Jest to jedno z wielu miejsc miasta czy miast zgoła, w których toczy się normalne codzienne życie. I które uwikłane są w ten sam los historyczny. Jego znakiem jest właśnie czarna ściana. Naocznie, z punktu widzenia teatralnego mikrokosmosu, oglądamy sytuacje banalne, zajęcia codzienne i w żaden sposób nie kojarzące się z wagą jednostkowych historycznych wydarzeń. Są to fragmenty dnia codziennego. Ale rozgrywają się one na tle — i obok — innej codzienności; wydarzeń, które staną się codziennością w czasie przyszłym. W tym ogólnym, niekonkretnym znaczeniu zachowana zostaje jedność miejsca przy różnorodności czasu, jeśli — rzecz jasna — będziemy mówili o czasie historycznym. Bo z kolei wraz z jednością miejsca zachowana zostaje jedność czasu, z tym wszelako, że czas będzie pojmowany w skali mikro — jako codzienność właśnie. Będzie to więc jedność codzienności w różnym historycznym czasie. Jedność codzienności oraz jedność i różnorodność czynności związanych z tą codziennością. W obu wymiarach czasowych mamy dane jakże różne czynności fryzjera — służące upiększeniu ludzkiej sylwetki i takie, które mają na celu sponiewieranie człowieka i pozbawienie go poczucia godności.

Obrazy, na które podzielony został cały utwór, są ze sobą zestawiane na zasadzie pewnej dowolności. W ich kolejności zachowany zostaje wprawdzie pewien rytm czasu linearnego (tzn. na początku umieszczony został obraz z dzieciństwa, później obraz z domu rodzinnego młodego Franza, czarna ściana nie od razu odsłoniła swoją tajemnicę), jednakże mamy także do czynienia w ich następstwie z pewną chronologiczną dowolnością, np. z rozmowy Franza z Maxem w obrazie XI. wynika, że trwa wojna, tymczasem w obrazie XII. dowiadujemy się, że wojna właśnie wybuchła. Ważny jest jednak w utworze nie tyle porządek następstwa wydarzeń, co klimat uwikłania, klimat pułapki towarzyszący różnym codziennym sytuacjom. Jego rozmaite aspekty prezentowane są w opcji przestrzeni kartezyjskiej. Przestrzeń kartezyjska — jak powiadają A.A. Moles i E. Romer<sup>21</sup> — to taka forma przestrzeni, w której ludzie i rzeczy pokazani są z punktu widzenia bezstronnego obserwatora. Obrazy nie są komponowane tak, jakbyśmy je oglądali poprzez pryzmat świadomości kogoś z bohaterów, ale mamy je dane na zasadzie obserwacji „z zewnątrz”. Obserwujemy Franza w różnych sytuacjach i w różnych miejscach. W niektórych obrazach (*Zwiastun, Idź i zobacz*) Franz jest zupełnie nieobecny, chociaż i one także traktują o jego

<sup>21</sup> A. A. Moles, E. Romer: *Psychologie de l'espace*, Paris 1972, s. 9.



uwikłaniu w system pułapek egzystencjalnych i one także ukazują jego reakcje eskapistyczne.

Topografia miejsc, na których rozgrywają się sceniczne wydarzenia, jest zróżnicowana — pokój służącej, jadalnia w domu rodzinnym, sypialnia rodziców, salon meblowy, pokój hotelowy, warsztat szewca w suterenie, mieszkanie Grety, wspomniane już, bo skomponowane z czarną ścianą ulica, ogród i salon fryzjerski. Są to najczęściej miejsca związane z miastem. Z informacji zawartych w dialogach dowiadujemy się ponadto, że nie muszą to być miejsca znajdujące się w jednym tylko mieście. Ta różnorodność miejsc i przypuszczalna rozległość terenu, na którym są rozrzucone, pozornie tylko sugeruje swobodną i niezależną możliwość ich zmiany. Ukazuje bowiem i to, że owa różnorodność miejsc znaczy także trasy ucieczki Franza przed wpisaniem się w trwały, społeczny układ, przed podjęciem, a zwłaszcza zrealizowaniem decyzji o założeniu rodziny, przed odpowiedzialnością za podejmowane decyzje. Inaczej — różnorodność miejsc jest także znakiem tras miotania się w pułapce. Samo miotanie się jest przecież chaotyczne; nieokreśloność miejsc, nieprecyzyjność tego, gdzie mianowicie jakieś miejsce zdarzeń mogłoby się znajdować podkreślają właśnie owo uwikłanie w pułapkę i miotanie się w pułapce — egzystencjalnej i psychologicznej.

Pokoik służącej Józii w obrazie I. jest — nietrwałym, to prawda — azyłem z okresu dzieciństwa. Właśnie w tym pokoiku chroni się Franz przed gniewem ojca. Tutaj służąca zapewnia chłopca, że go schowa „do skrzyni albo pod pierzynę”, gdyby tylko usłyszeli kroki ojca. Tutaj także Franz wyznaje, że w gronie rówieśników spotykają go nieprzyjemności, ponieważ jest Żydem, a Żydzi wszak zamordowali Chrystusa. Jest to jeden z nielicznych akcentów dramatu, zaznaczających pochodzenie Franza, które znajdują się w planie teraźniejszości. Wszystkie inne sceny i sytuacje tego planu nie dotyczą kwestii wyznaniowych czy rasowych, nie zawierają żadnych znaków — czy to w warstwie toczonych dialogów, czy w warstwie scenicznego wyposażenia — świadczących o odmiennej tradycji środowiska Franza. W tej sprawie wszystkie te obrazy są zupełnie neutralne — jedynie w omawianym obrazie i w obrazie oświadczyń Franza *per procura* zagadnienia te pojawiają się gdzieś na marginesie i zawsze w ambiwalentnym uwikłaniu. Szewc na przykład spostrzega, że przyjaciel Franza, Max, jest prawdopodobnie Żydem. Jest to tylko drobna uwaga i sprawa ta nie ma najmniejszego znaczenia dla efektów misji Maxa. W obrazie I. kwestie te występują dobitniej i dobitniejsze są momenty ambiwalencji znaczeń socjologicznych i egzystencjalnych. Pokoik służącej chrześcijanki występuje jako miejsce azylu żydowskiego chłopca chroniącego się tutaj przed swym zbyt surowym ojcem. Ale tutaj także — właśnie u chrześcijanki — znajduje poczucie bezpieczeństwa

przed agresją chrześcijańskich dzieci. Konflikty na tle wyznaniowym istnieją gdzieś na zewnątrz i one to sprawiają, że na poczucie winy wobec ojca nakłada się u dziecka poczucie winy wynikające z przynależności do pewnej zbiorowości wyznaniowej. Na ślady konfliktów istniejących między grupami wyznaniowymi nakładają się konflikty w gronie rodzinnym, miejsce azylu staje w poprzek tych konfliktów — jest małe dziecko i wrażliwa na jego zagubienie w świecie dziewczyna.

Pokoik służącej jest mały, czysty i jasny, jego umeblowanie i ozdoby (malowane na szkle święte obrazki, wianki z ziół, malowana skrzynia) przywodzą na myśl środowisko wiejskie. To wewnątrz kojarzy się po trosze z ogrodem z obrazu X. — oba są miejscem azylu i oba są (jedno z nich metaforycznie przynajmniej) — „poza miastem” i w pewnej mierze „poza rodziną”. Wprawdzie służąca jest bez wątplenia na służbie właśnie w rodzinie Franza, w ogrodzie Franz jest razem z siostrami, ale oba one są miejscami schronienia przed ojcem. W obu też panuje atmosfera odmienna od aury rodzinnego domu.

Pokoik służącej jest miejscem azylu, to prawda. Jednakże scena w pokoiku pokazuje także złożoność sytuacji dziecka, które poszukuje tego azylu — wynika z niej, że istotnie ojciec jest brutalny, ale w tej konkretnej sytuacji Franz chyba nie jest zupełnie niewinną ofiarą jego szykan — i niepewny charakter samego azylu. Ojciec może wejść tutaj w każdej chwili. Józia powiada, że schowa Franza do skrzyni. Trzeba być zamkniętym, by móc być ocalonym. Ale kryjówka, miejsce bezpieczne, może okazać się pułapką. Kolorowa wiejska skrzynia może być schronieniem, ale schronienie, stając się miejscem zamkniętym, może stać się miejscem uwięzienia — pułapką. Istnieje bardzo cienka, trudno uchwytna granica między miejscem schronienia i pułapką — obraz I. wprowadza właśnie w tę perspektywę niejednoznaczność pułapki i azylu.

Obraz II. zatytułowany *Po latach* istotnie ukazuje Franza po latach, gdy jest już dorosłym człowiekiem. Jest to jeden z wielu obiadów w gronie rodzinnym; zwyczajna, codzienna sytuacja w czasie posiłków w rodzinnej jadalni. Solidne, ciężkie i ciemne meble jadalni i takąż atmosfera przy rodzinnym stole. Ten wystrój wnętrza jest skonstrastowany z wystrojem wnętrza w obrazie poprzednim — jasnym i kolorowym pokojem służącej. Wszyscy członkowie — a zwłaszcza Franz — są obiektami agresywnego zachowania ojca. Ojciec panuje niepodzielnie przy stole traktując wszystkich jak swoją własność. Przeszkadza mu ich każdy gest i każda nieomal reakcja. Jest demonstracyjnie prostacki i brutalny; jego witalność, witalność wywodzącego się z ludu człowieka czynu kontrastuje z reakcjami pozostałych, terroryzowanych przezeń członków rodziny, a zwłaszcza z zachowaniami delikatnego

Franza, szczególnie uprzywilejowanego obiektu jego agresji. Jednocześnie ojciec ma poczucie, że wprawdzie brutalna agresywność daje mu przewagę, ale w gruncie rzeczy dzieci wymykają się spod jego kontroli. Istotnie, ambiwalencja uczuć dzieci ujawnia się, gdy ojciec opuszcza jadalnię — odreagowują się wówczas przedrzeźniając jego zachowania.

Głębokie pokłady ambiwalentnego stosunku Franza do ojca odsłania kolejny obraz, który jest snem Franza. To obraz oniryczny, skomponowany tak, że widać śpiącego w swoim pokoju Franza, a jednocześnie można oglądać treść jego snu; „Stół szary, mały, bez nóg... przypomina ołtarz ułożony z płaskich kamieni...” (s. 341), przy stole ojciec ostrzy dwa noże, natomiast „»Duszyczka« Franza zbiera drewnienka, patyczki, gałązki, układa dookoła stołu” (*Ibidem*). Dwa plany przestrzeni są tutaj także dwoma planami czasowymi. Tym razem już bez czarnej ściany. Ale i porządek czasowy jest odmienny. Teraźniejszość — śpiący Franz — nakłada się na kompleks utrwalony w przeszłości. Repetycyjnie powtarza się tedy inna — podświadoma — forma przeszłości w teraźniejszości.

Obraz ten wprowadza znacznie więcej perspektyw znaczeniowych niż tylko perspektywa psychologiczna. Treść snu Franza jest wyraźnie powtórzonym biblijnym motywem ofiarowania Izaaka, motywem ważnym zarówno w mozaizmie, jak i w chrześcijaństwie. Nawet ogólniej — motywem wprowadzonym za pośrednictwem tych dwu tradycji do europejskiej kultury. W opcji psychologicznej treść snu Franza dalaby się zinterpretować — i w istocie zredukować — tylko do prezentacji w tak właśnie zobrazowanej formie Freudowskiego kompleksu Edypa.

Chrześcijaństwo pojmuje starotestamentowy przekaz biblijny o ofiarowaniu Izaaka jako prefigurację ofiary Chrystusa. Malarstwo inspirowane taką właśnie interpretacją przypowieści o Izaaku i Abrahamie przedstawiało te dwie postaci podążające na miejsce złożenia ofiary, samego zaś Izaaka malowano z wiązką chrustu.<sup>22</sup> Otóż we śnie Franz zbiera drewnienka, patyczki, gałązki — zbieżność z tą tradycją prezentacji przekazu biblijnego jest bardzo wyraźna. Ale jest to zbieżność przede wszystkim zewnętrznych form obrazowania tego zwłaszcza motywu, który podkreśla, że ofiara sama pomaga w przygotowywaniu aktu jej calopalenia, sama pomaga w budowaniu stosu, na którym zostanie złożona. Obraz skomponowany jest tak, że odsyła do starotestamentowej przypowieści także za pośrednictwem — przynajmniej pewnych aspektów — jej nowotestamentowej interpretacji, a zwłaszcza sposobów obrazowania tej interpretacji. Jednocześnie — już w kontekście

<sup>22</sup> D. Forstner (OSB): *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, komentarz do il. 111 (wybór ilustracji i komentarz — T. Łozińska).

później występujących w dramacie scen z holocaustu — te motywy obrazu *Sen. Zwierzę ofiarne* mogą być także prefiguracją — nie ukazanych wprost w utworze, ale przecież obecnych w historycznym przekazie o tamtej epoce — przygotowywania przez ofiary swoich własnych mogił.

Przypowieść o ofiarowaniu Izaaka w tradycji mozaistycznej i chrześcijańskiej wpisana jest w symboliczne wyjaśnianie porządku rzeczywistości, w tym obrazie natomiast podkreśla absurdalne uwikłanie w sytuację — bycie (by użyć terminu Heideggera) w sytuacji absurdu. Tutaj trudno się dopatrzeć jakiegokolwiek porządku, jakiegokolwiek sensu. Malarskie ujęcia tematu, postmodernistyczne zwłaszcza, kiedy to artyści eksponowali także „dramatyczne, psychologiczne aspekty Ofiarowania”<sup>23</sup>, ukazują rozmaite reakcje dziecka, które ojciec zamierza zabić. Obraz Różewicza jest obrazem scenicznym, jest „ruchomy”; tutaj obserwujemy — inaczej niż w dziele malarskim — pewną rozpiętość w czasie emocjonalnych reakcji dziecka: od nadziei, że to nie ono ma być ofiarą, do momentu ostatecznego gestu ojca.

Nadzieja i brak nadziei, i to w sensie nie tylko psychologicznym, lecz także egzystencjalnym, to przedmiot rozważań Kierkegaarda, ufundowanych właśnie na motywie Abrahama i Izaaka.<sup>24</sup> Kierkegaard przedstawia problem nadziei bez nadziei analizując dramatyczną sytuację Abrahama — jego miłość do syna w konflikcie z miłością Boga, jego ufność w Bogu i poddanie się woli Bożej wbrew wszelkiej logice i wbrew wszelkiemu dającym się przewidzieć prawdopodobieństwu. W obrazie *Sen. Zwierzę ofiarne* także można odnaleźć problem nadziei bez nadziei, ale ukazany nie z punktu widzenia Abrahama, lecz Izaaka. Naiwna nadzieja dziecka i ufność rozwiewają się zupełnie — w miejscu, gdzie dokonuje się akt ofiarowania nie ma i nie będzie innego zwierzęcia ofiarnego. I nie ma także w tym obrazie — czerpiącym przecież motywy z przekazu biblijnego — orientacji na porządek ponadczasowego *universum*. „Ojcze! — więc tylko moja krew, moja śmierć może cię przebłagać? Nienawidzisz mnie... Ale dlaczego?” (s. 341) — pyta Franz przebudziwszy się z koszmaru. Sens ofiary jest niepojęty. Nie została ukazana perspektywa porządku, w którym można byłoby ją uzasadnić. Sama jej nonsensowność zdaje się nie pozostawiać takiej szczeliny na nadzieję, jak to było w przypadku sytuacji Abrahama, analizowanej przez Kierkegaarda. Tylko śmierć zdaje się być rozwiązaniem absurdu egzystencjalnej. W ten sposób śniony przez Franza obraz — zbieżny z motywem ofiaro-

<sup>23</sup> M. Gregori: *Ofiarowanie Izaaka* (Caravaggio) [w:] *Opus sacrum. Wystawa ze zbiorów Barbary Piaseckiej-Johnson. Katalog* (pod red. J. Grabskiego), Warszawa 1990, s. 168.

<sup>24</sup> S. Kierkegaard: *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, PWN, Warszawa 1972, *passim*.

wania Izaaka — sytuuje problem nadziei bez nadziei w porządku wpisanym raczej w egzystencjalizm typu Sartre'a czy Camusa niż Kierkegaarda.<sup>25</sup>

Obraz *Sen. Zwierzę ofiarne* określa egzystencjalną sytuację Franza — ani sen, ani przebudzenie nie rozwiązały napięć emocjonalnych, istniejących między nim a ojcem. Nie ma też odpowiedzi na pytanie, dlaczego ojciec go nienawidzi. Towarzyszy natomiast Franzowi przeświadczenie — rozmaicie zresztą werbalizowane w różnych sytuacjach z innych obrazów — że to on właśnie jest „brudnym zwierzęciem”. Nadzieja bez nadziei polega tutaj na nieustannym podejmowaniu wysiłków na zawarcie porozumienia czy komunikacji z ojcem i nieustannym rozmywaniu się tych wysiłków. Próby wyjaśnienia ojcu własnych racji, a także własnych osiągnięć napotykają na jego agresję i lekceważenie; towarzyszy temu świadomość, że ojciec jest jednak ojcem — przeto to on właśnie spłodził swe — nieudane, według jego mniemania — dziecko. Wszystko to tworzy pułapkę, z której Franz daremnie usiłuje się wywikłać.

Stół z jadalni z poprzedniego obrazu ujawnił swą tajemnicę w obrazie *Sen. Zwierzę ofiarne*. Stół w jadalni, miejsce, gdzie mieszczańska rodzina gromadzi się, by wspólnie spożywać posiłki, jest także w jakimś sensie ołtarzem ofiarnym. Ojciec — kapłan tego stołu — składa na nim ofiarę ze swych dzieci. To, co je kwalifikuje do bycia ofiarą, to jedynie fakt ich istnienia. To prawda, wedle mniemania ojca dzieci nie spełniają jego nadziei, oczekuje od nich innych zachowań. Ale *de facto* oczekuje od nich, by były — Franz przede wszystkim — inne, niż są. Samo ich istnienie jest winą (czy skazą); w każdym razie niepodobna jej jakoś odkupić i pytanie dlaczego? nie doczeka się odpowiedzi klarownej i rozstrzygającej.

Właściwie najważniejszy w tych dwu obrazach jest motyw ofiary. Motyw ofiary, która nie jest uświęcona odniesieniem do żadnego porządku metafizycznego. Rodzinny obiad jest z jednej strony rytuałem, ale rytuałem

<sup>25</sup> Warto tu jednakże podkreślić, iż Camus interpretował dzieło Kafki w opcji metafizycznej, zbieżnej z egzystencjalizmem Kierkegaarda (por. A. Camus: *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki* [w:] i d.: *Eseje*, PIW, Warszawa 1971, s. 195–206). Perspektywa absurdu, którą z kolei ukazuje *Pułapka* bliższa byłaby tej, którą odnajdujemy w *Micie Szyzfa*. Z kolei postać Franza (z *Pułapki*) interpretowana w aspekcie psychoanalizy egzystencjalnej Sartre'a uzyskalaby ocenę jednoznacznie negatywną, ponieważ Franz nie jest w stanie rozerwać łańcucha dominujących nad nim reakcji eskapistycznych. Nie jest przeto zdolny — w ujęciu Sartrowskiej koncepcji wolności — do podejmowania wyborów wolnych od alienacji. Różewicz jest świadom zresztą kontradycji między egzystencjalizmem Sartre'a a swoim myśleniem o Kafce. W *Odejściu Głodomora* wyraźne są ironiczne i kpiarskie aluzje oraz reinterpretacje słynnych — a więc i nieco zużytych — zdań Sartre'a, w rodzaju: wolność jest klatką bez krat. Różewicz ma podobny stosunek do egzystencjalizmu jak Gombrowicz; razi go eksponowanie sfery racjonalności i lekceważenie sfery doznań i emocji.

wpisanym tylko w zaspokajanie głodu oraz w tradycję mieszczańskiego obyczaju, zmierzającego do zintegrowania rodziny. Stały element tego rytuału to właśnie manifestacja dominacji ojca, jego agresji wobec dzieci, niepoahamowanego apetytu i witalności prostych ludzi czynu. Dopiero w kontekście obrazu *Sen. Zwierzę ofiarne* nowego znaczenia nabiera scena z poprzedniego obrazu, kiedy to „Ottla ze służącą wynosi naczynia. Wraca. Zamiata miotką okruchy z serwety. Ustawia na stole wazon z kwiatami” (s. 340). Sprzątanie po obiedzie to także sprzątanie pozostałości po akcie ofiarowania — pewną repetycją tych czynności będzie zamiatanie włosów przez Wyrostka pod koniec obrazu z salonu fryzjerskiego. Tyle, że w obu tych obrazach będzie szło o inny porządek, w którym ów akt ofiarowania się dopełnił — mianowicie o porządek w mikro- i makroskali społecznej; albo — porządek egzystencji indywidualnej i zbiorowej. W obu jednak tych porządkach zmaza czy wina ofiary (ofiar) wynikała z samego faktu ich istnienia.

Raz jeszcze wewnątrz mieszkania w rodzinie Franza pojawi się w obrazie V., zatytułowanym *Rodzice*. Tym razem będzie to wewnątrz sypialni w mieszczańskim domu: „Łóżka zestawione razem. Nocne stoliki. Etażerka z albumami i papierami” (s. 347). O ile w *Białym małżeństwie* obraz sypialni służył odniesieniom do porządku erotycznego i porządku śmierci, o tyle ten obraz sypialni jest „zwyczajny”, wystrój sypialni i sytuacja sceniczna nie ma jakichś wyraźnych dodatkowych znaczeń symbolicznych. Jest tłem rozmowy ojca i matki przed udaniem się na wieczorny spoczynek. I na tym tle właśnie zobaczyć można, że ojciec ma także inne oblicze, że ten brutal przy stole potrafi być także delikatny — ale tylko w stosunku do matki, jego stosunek do dzieci pozostał niezmienny.

Wnętrza rodzinnego domu są negatywnymi punktami odniesienia życiowej orientacji Franza. Dominującą jej cechą jest obawa przed zamknięciem, przed różnymi jego formami; sama zaś obawa też jest rodzajem zamknięcia i też w istocie rzeczy jest jakąś pułapką. Franz obawia się założenia rodziny, przekłada terminy małżeństwa i zrywa kolejne zaręczyny z różnymi kobietami. Obrazy, w których występuje poza domem rodziców, to obrazy — różnych przypuszczalnie — pokoi hotelowych, salon meblowy, ulica. Widać lęk Franza nie tylko przed zawarciem związku małżeńskiego, ale także przed solidnymi meblami, symbolami solidności i stabilności życia rodzinnego. Franz boi się zwłaszcza szafy. To znak — wedle Freudowskiej symboliki — kobiecości. Istotnie, lęk przed szafą jest paralelny z kłopotami Franza z zawarciem związku małżeńskiego. Jest on zresztą wpisany w obawy natury ogólniejszej — Franza przeraża biologiczny wymiar życia. Nie tylko erotyka, ale także jedzenie — ten aspekt jego fobii koresponduje z jego doświadczeniami przy rodzinnym stole. Ale lęk przed szafą ma jeszcze

inny wymiar, nie tylko ten, który dalby się wywieść z symboliki Freudowskiej psychoanalizy. Lęk przed szafą — szufladami, półkami, komodami — to także lęk przed zamknięciem — klaustrofobia, powiedzieć można, socjologiczna. Franza przeraża zamknięcie w kręgu rodzinnego rytuału, a jego znakami są zarówno solidne meble, jak i projektowane przez ich istnienie uporządkowane życie — półki, szafki i szuflady to mniej lub bardziej gotowe projekty takiego uporządkowania. Gotowe wzorce, do których należy wpisać swoją prywatność; wpisać nie jako prywatność po prostu, ale prywatność rozpisaną z kolei na układ rodzinny. Prywatność zdeindywidualizowaną, podporządkowaną czy uzgodnioną, czy jakoś inaczej skojarzoną z prywatnością innego. W środowisku pozamieszczańskim — w warsztacie szewca — odpowiednikiem takiej szafy będzie zasłona, która oddziela warsztat od tej części pomieszczeń, w których skupia się życie rodziny szewca. W szafie — w komodzie, ale także i w sypialni, za parawanem — coś się ukrywa, zasłania; przedmioty, ludzie, zdarzenia, które nie powinny być „na wierzchu”, których nie powinno się czy nie chce się pokazywać — za parawanem Greta ukrywa swoje (i Franza) niewydarzone dziecko. Podobnie osobliwe zaloty Franza do szewcówny, panny Słowik, realizują się na tle „czarnej ściany”, która w perspektywie terażniejszości jest ścianą frontową ulicy, murem, czyli też czymś na kształt parawanu, za którym schowane są mieszkania — i miejsca pracy — ludzi; sfera uporządkowanego ich życia.

Postać i twórczość Kafki kojarzy się Różewiczowi z systemem pułapek, z uwikłaniem, uwięzieniem, zamknięciem. W *Odejściu Głodomora* Głodomór na czas postu zamykał się w klatce. Klatka umieszczona w miejskim entourage'u — w parku, czyli w miejscu ucywilizowanej przyrody — stanowiła paradoksalny, współczesny erem; miejsce demonstracyjnego postu Głodomora. Ale i sam Głodomór — z racji swej osobliwej konstytucji — uwikłany był w paradoksalną sytuację; w swój hedonizm à rebours, w czerpanie przyjemności z samoumartwiania i wynikające zeń niejednoznaczne wymagania wobec otoczenia. Domagał się podziwu dla swych niezwykłych właściwości i twierdził zarazem, że nie ma najmniejszego powodu, by go podziwiano. Podobne motywy egzystencjalnego uwikłania znajdziemy w *Pułapce* — Franz powiada: „[...]jestem uwikłany w pułapkę mego ciała”. Jest to uwikłanie wielorakie, Franz jest bowiem uwikłany i w fizyczną chorobę, i w psychiczne na nią reakcje tak, że rozmywa się granica między tymi porządkami i trudno ustalić, w jakiej mierze Franz ucieka w chorobę, a w jakiej mierze ona nad nim dominuje. Wpisane w to są jeszcze jego lękowe reakcje na kontakty z kobietami, jego niezwykle projekty mariażów i infantylny brak poczucia odpowiedzialności za podjęte zobowiązania. Wreszcie paranie się pisaniem to zajęcie tak autyITARNE, że z punktu widzenia kierującego się zdrowym

rozsądkiem mieszczanina — ojca — uchodzi za „brzydką zabawę”. Z kolei paranie się pisaniem też jest jednym z istotnych elementów skłaniających Franza do ucieczki przed wpisaniem się w związek małżeński i dzielenie swej prywatności z innym człowiekiem. Dochodzi do tego jeszcze głęboki konflikt emocjonalny związany z jego stosunkiem do ojca, który rzutuje zresztą na cały szereg jego innych zachowań.

Egzystencjalne, socjologiczne i psychologiczne uwikłanie Franza w system pułapek prezentowane jest w poetyce przestrzeni kartezyjskiej. Wyjąwszy obraz snu Franza, wszystkie inne obrazy przedstawiane są „z punktu widzenia bezstronnego obserwatora”. Dotyczy to także tych obrazów, które zawierają dwa różne plany temporalne. Najbardziej złożonym i niejednoznacznym — zarówno w aspekcie temporalnym, jak i spacjalnym — jest obraz ostatni (XIV), zatytułowany *On już nigdy nie dorośnie*. Po latach wracamy do tego samego jadalnego pokoju rodziny Franza, który prezentowany był w obrazie II. Jest to ten sam i taki sam pokój, jedynie na ścianie wisi portret ojca — kiepsko namalowany, znak niewyszukanego gustu rodziców, a także dominowania ojca, które nie podlega zmianom w czasie. Sam ojciec — który później wejdzie na scenę — zmienił się bardzo. Postarzał się i skurczył. Ten kontrast między postacią ojca i jego portretem wskazują na upływ czasu — scena obiadu ma miejsce po latach w stosunku do poprzedniego obrazu rodzinnego obiadu. Zmieniło się także to, że tylko Franz siedzi przy stole.

Ale nie tylko portret ojca modyfikuje obraz „sprzed lat”. W pokoju jest również „czarna ściana”, i to z za czarnej ściany wchodzi do pokoju ojciec. Początkowe sytuacje sceniczne — zarówno ta, gdy ojciec jest nieobecny, jak i pierwszy fragment dialogu z ojcem — wskazują na to, że rozmowa ma miejsce niedługo po zaręczynach Franza z panną Słowik, a więc — jeśli na podstawie poprzednich obrazów usytuować rzecz w planie historii Europy — niedługo po wybuchu pierwszej wojny światowej. Później jednak, po wniesieniu przez tragarzy — którzy wychodzą z za czarnej ściany — szafy, pewnośc co do tego, kiedy mianowicie ma miejsce rozmowa, znacznie się rozmywa. Ojciec powiada: „Pamiętasz tego swojego kolegę [...] co on wypisywał w pierwszą wojnę światową?” (s. 412). Sporo więc czasu upłynęło nie tylko od wybuchu, ale i od wydarzeń pierwszej wojny światowej.

Rozmowa jest tedy kontynuacją dawnej rozmowy — relacje bowiem z ojcem nie uległy zmianie — zmienił się jednak entourage rozmowy, czego zresztą Franz nie dostrzega. Z za czarnej ściany wyszli wprawdzie tragarze — w innych obrazach wychodzili stamtąd oprawcy — ale ich sposób bycia zapowiada już sposób bycia oprawców.



„Tragarze ustawiają szafę. Ojciec wciska im w dłonie drobne monety. [...] Tragarze rozglądają się po pokoju. [...] Jeden otworzył olbrzymią dłoń i patrzy na mały pieniążek. Drugi chodzi po pokoju, ogląda porcelanę w kredensie, dotyka dłońmi dywanu, zatrzymuje się przed portretem Ojca [...] podchodzi do kolegi, szepce mu coś na ucho, tamten kręci głową, wzrusza ramionami. . . wychodzą ze śmiechem z pokoju. Czarna ściana zamyka się, za ścianą słychać śmiech odchodzących” (s. 411).

Zachowują się bezceremonialnie; nie demolują jeszcze mieszkania, to prawda, wyraźnie jednak *propriété privée* żydowskiego kupca — a może *propriété privée* w ogóle — nie jest dla nich czymś nienaruszalnym, miejscem, w które nie wolno ingerować żadnym osobom postronnym.

Przed wszystkim jednak w tej scenie ojciec ujawnia jeszcze jedną tajemnicę szafy, nie wyimaginowaną czy symboliczną, ale bardzo konkretną i utylitarną. Solidna i ciężka szafa może służyć za kryjówkę:

„Ja mam na głowie całą rodzinę. . . gdzie tu wszystkich schować (otwiera szafę), ile tu osób wejdzie (wchodzi do szafy) na stojąco? na siedząco. . . przecież nie mogą cały czas stać! Trzeba trochę zarcia i wody, i jakieś koce, palta. . .” (s. 412).

Ojciec — „głupi kupiec Dohle” — ma klarowną świadomość zbliżającej się katastrofy, definitywnego kresu ustabilizowanego — zdawać by się mogło — świata Mitteleupy. Do tej pory sceny *Pulapki*, w których pojawiała się czarna ściana, ujawniały nowe sensory, jakie przyniesie przyszłość zajęciom ludzi, przedmiotom i słowom. Głupi kupiec Dohle, człowiek konkretny i praktyczny dostrzegając zbliżającą się katastrofę dostrzeże także nowy sposób, w jaki będzie można wykorzystać ciężkie, solidne meble. Będą mogły służyć za kryjówkę — nie symboliczną czy wyimaginowaną, ale konkretną kryjówkę dla ściganych — i skazanych przez samo swoje istnienie — ludzi. W sytuacji, gdy cały świat — jak samo ich istnienie — stanie się pulapką, szafa może stać się kryjówką, dzięki której to istnienie można będzie uchronić. Będzie ich jedynym miejscem na ziemi, bo innego miejsca na ziemi im odmówiono.

Czarna ściana funkcjonowała do tej pory jako znak przyszłości. Nie tyle konkretnej przyszłości konkretnych bohaterów utworu, co przyszłości, która ujawni się dopiero w połowie wieku i w którą uwikłana będzie cała Europa. Zarazem przyszłość ta ukazana została przede wszystkim z perspektywy losu narodu żydowskiego. Czarna ściana jest zarazem ścianą przyszłości i ścianą śmierci — pod którą zamordowany został naród żydowski.

Teraz znaczenie czarnej ściany jako ściany śmierci wyraźnie dotyczy także losu indywidualnego — Franz z ojcem na rękach wchodzi w otwartą bramę czarnej ściany: „[...] w jaskrawym świetle widać łóżko zasłane poduszkami i pierzyną. Jest to łóżko służącej Józi. Franz uklada ojca,

nakrywa pierzyną. Siada na krawędzi łóżka” (s. 415). Scena ta najczęściej jest interpretowana jako scena śmierci ojca. Można zaliczyć ją do scen, o których Różewicz powiada, że „nie są jasne”. W całym obrazie mamy bowiem do czynienia z wielorakim zagęszczeniem czasu, z jego rozbudowaną nieokreślonością. Nie jest to, być może, scena śmierci ojca, ale scena śmierci Franza; lub też scena, w której śmierć ojca nałożona została na śmierć Franza. Nie jest bowiem najważniejsze, czyja mianowicie jest to śmierć, ale ważne jest przesłanie, iż śmierć jest pojednaniem. Jest też definitywnym rozwiązaniem napięć i konfliktów (najbardziej fundamentalnych konfliktów) życia Franza. Innymi słowy — śmierć jest ostatecznym wywikłaniem się z pułapki egzystencjalnej.

Przekroczenie bram czarnej ściany jest też jakąś formą repetycji — jest powrotem do początków utworu i do miejsca azylu dzieciństwa: Franz kładzie ojca na łóżku służącej Józi. Pokoik służącej Józi był kiedyś azylem Franza, teraz Franz i ojciec znajdują tu azyl ostateczny. Pokoik służącej pełni tutaj rolę miejsca pojednania. Niegdyś był miejscem wolnym od konfliktów z ojcem i uwalniającym od tych konfliktów, stanowił bowiem przestrzeń wolną od wpływów ojca. Teraz także — mimo że nie jest miejscem istniejącym *realiter*, ale przywołany został przez imaginację (chyba Franza) jako miejsce szczęśliwe — pełni podobne funkcje. Przywołany wszak został jako wspomnienie czy wyobrażenie miejsca szczęśliwego. Teraz następuje ostateczne uwolnienie od sytuacji konfliktowych, albowiem śmierć jest rozwiązaniem egzystencjalnej sytuacji człowieka. Jest przeto i rozwiązaniem konfliktów, które tej sytuacji towarzyszą.

Tę perspektywę problemową ukazuje — i rozwija — kończący utwór zapis w didaskaliach, zatytułowany *Animula*. Píše tam Różewicz:

„Od pierwszej do ostatniej sceny może występować w tym przedstawieniu »duszyczka« Franza. Jest to mały chłopiec w białym ubranku. Siedzi na uboczu, robi wrażenie, jakby słuchał, jakby widział wszystko dookoła siebie, czasem robi wrażenie niewidomego. »Duszyczka« nie interesuje się Franzem. Nie bierze udziału w jego życiu” (s. 416).

Duszyczka nie bierze udziału w życiu Franza — jest to najistotniejsza cecha b y c i a tej postaci. Zachowywać się może różnie — może obserwować rozgrywane się sceny, może sprawiać wrażenie, że patrząc na nie nie widzi ich. Które to sceny obserwuje z zainteresowaniem, które zaś umykają jej uwagi — tego didaskalia nie określają i nie potrzebują określać. *Animula* bowiem w każdym wypadku jest *au dehors* rozgrywających się wydarzeń. I niezależnie od tego, czy wydarzenia przykuwają jej uwagę, czy też nie — teraz już jej nie dotyczą. Przebywa bowiem w innej przestrzeni egzystencjalnej.

Topos „duszyczki” w dramatach Różewicza do tej pory (tzn. do napisania *Pułapki*) nie występował<sup>26</sup>, chociaż był obecny w jego poezji. R. Przybylski w cytowanej już rozprawie wskazuje na analogię istniejącą między ujęciem duszyczki przez Różewicza w poemacie *Et in Arcadia ego* a tym, które znajdujemy u Eliota. Ten ostatni reinterpretuje „topos »duszyczki« zwany toposem Hadriana”<sup>27</sup> w opcji historiozoficznej i moralnej.

„Historia zmienia ją (duszyczkę — H.R.) w mizerotę, wtrąca w sytuację śmiesznej naiwności człowieka dojrzałego. Duszyczka nie może wzlecieć. Staje się ofiarą swoich czasów. Narodziła się, ale nie może się odrodzić. Tkwi w nieruchomej beznadziejności. [...] Różewicz dał również obraz karlenia dusz w społeczeństwie przemysłowym. Jego poemat stał się opowieścią o despirowalizacji człowieka zepchniętego w sferę bez grzechu i bez odpowiedzialności; opowieścią o automatyzacji ludzkich uczuć i sądów”.<sup>28</sup>

Tak topos duszyczki zaprezentowany został w poemacie *Et in Arcadia ego*. Dwa późniejsze utwory *Duszyczka* i *Opowiadanie traumatyczne*. *Duszyczka* eksponują wątek śmierci ukazując napięcie między życiem i śmiercią, ale i podejmują wątek uwolnienia duszyczki od ciała, które staje się zarazem uwolnieniem od cierpień. Ten właśnie wątek zostaje również wyeksponowany w *Pułapce* przez wprowadzenie postaci Animuli. Duszyczka Franza, uwolniona od pułapki ciała, wolna jest od cierpienia i z tej perspektywy obserwuje rozgrywające się sceniczne wydarzenia — zarówno te, które dotyczą życia Franza, jak i te, które rozgrywają się w planie historycznym, w planie przyszłości. Animula przebywa w innej przestrzeni egzystencjalnej i jest — co najwyżej — obojętnym obserwatorem obrazów: czy to z biografii Franza, czy z biografii Europy. „Nikt jej już krzywdy nie zrobi, nie zrani, nie dotknie” — można o niej powiedzieć słowami z wiersza zamieszczonego w zbiorze *Opowiadanie traumatyczne. Duszyczka*.<sup>29</sup>

Drugi ważny aspekt toposu duszyczki, zarówno tego z *Pułapki* jak i z *Et in Arcadia ego*, to właśnie wskazywana przez Przybylskiego sprawa jej

<sup>26</sup> Chodzi tu — to należy podkreślić — o topos duszyczki. W *Kartotece* bowiem — pierwszym dramacie Różewicza — pojawiają się postaci „z tamtej strony bytu”. Wprawdzie interpretację tego zagadnienia komplikuje osobliwie zsubiektywizowana konstrukcja dramatu — ukazywanie całego świata przedstawionego z perspektywy świadomości Bohatera, jednakże bez wątplenia postaci Przyjaciela z dzieciństwa i Chłopa to osoby już nie żyjące. Można by porównywać tę drugą zwłaszcza postać z Animulą — obie one są dziećmi. Ale Przyjaciel z dzieciństwa zmarł w młodym wieku, Animula z *Pułapki* to „duszyczka” dorosłego człowieka. Niedojrzałość jest naturalną cechą pierwszej postaci, postać druga wyraża niedojrzałość osoby biologicznie dojrzałej. Chłop z *Kartoteki* jest człowiekiem dorosłym, i to on właśnie zarzuca niedojrzałość bohaterowi.

<sup>27</sup> Przybylski: *op. cit.*, s. 241.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> T. Różewicz: *Poezja*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 382.

niedojrzałości. Ostatni obraz *Putapki* zatytułowany został *On już nigdy nie dorosnie*, animula zaś w scenicznej prezentacji to „mały chłopiec w białym ubranku”. Jest ta postać wizualnym dopełnieniem, niejako podsumowaniem eskapistycznych reakcji Franza, z których — można powiedzieć — zbudowany jest dramat. Jest to eskapizm bardzo złożony, pełen uzasadnień — i samooszukujących racjonalizacji, i ufundowanych na samowiedzy ocen. Ale jest on niewątpliwie związany, chociaż w sposób bardzo skomplikowany, z brakiem poczucia odpowiedzialności. A może z brakiem zdolności do ponoszenia odpowiedzialności. (Wyżej mowa była o tym, iż trudno rozszyfrować na przykład, w jakiej mierze reakcje Franza są ucieczką w chorobę, w jakiej konsekwencją drążącej go choroby. Zresztą klarowne dystynkcje w tych kwestiach — na co wskazują psychologowie — są niemożliwe do uchwycenia.)

Animula z wiersza Eliota — by powrócić do cytatu z Przybylskiego — jej niedojrzałość uwikłana jest w historiozofię: dusze ludzkie karleją w społeczeństwie przemysłowym. Naiwność i lada jakość człowieka współczesnego to jeden z istotnych wątków całej twórczości Różewicza. Perspektywa czasowa *Putapki* rozpięta jest na czasy współczesne Franzowi Kafce przez obie wojny światowe aż do współczesności każdego możliwego spektaklu teatralnego. Mimo to trudno byłoby wyinterpretować z niej uporządkowany model procesów dziejowych — oglądamy tylko fragmenty z żabiej perspektywy codzienności: banalnej lub paraliżującej. Różewicz wszak programowo w swej dramaturgii przedstawia „trwanie pewnej sytuacji”. W *Putapce* ten program realizowany jest właśnie przez nakładanie się owych rozmaitych perspektyw czasowych tak, że otrzymujemy ostatecznie obraz dekompozycji ładu — i w epoce współczesnej Franzowi Kafce mimo pozorów solidności panującego tam porządku i w czasach zupełnie współczesnych. Animula Franza (Kafki?) nie może się odrodzić — trwa w nieruchomej beznadziejności.

Niedojrzałość Animuli w sposób bardzo trudny do jednoznacznego uchwycenia została skorelowana z katastroficzną wizją dziejów. Neurotyczne reakcje Franza są ufundowane na bardzo skomplikowanym układzie motywacyjnym, ale jednym z jego elementów jest i ta okoliczność, że Franz jest pisarzem. *Nullum magnum ingenium sine mixta dementiae* — powiada Seneka<sup>30</sup> — (nie ma wybitnego umysłu bez domieszki szaleństwa). Bohater *Putapki* to nie k a ż d y neurotyk, potencjalny pacjent doktora Freuda. To także pisarz, którego wrażliwość, nawet jeśli zorientowana na własne przede wszystkim kłopoty — a z tej perspektywy ukazywany jest Kafka przez Różewicza — potrafi je przetworzyć tak, że odczytują w nich rozmaite aspekty swojej sytuacji całe pokolenia. Pisarz, którego dodatkowym dramatem jest to, że nie

<sup>30</sup> Cyt. za A. Kępiński: *Melancholia*, PZWL, Warszawa 1985, s. 287.

cenią go i nie rozumieją — bo wymagają odeń i innych zachowań, i innego pisania — także najbliżsi.

Świat przedstawiony *Pułapki* zbudowany został ze zwyczajnych zdarzeń dnia codziennego, z rozmaicie w czasie usytuowanej codzienności. A jednocześnie w zespole tych obrazów, w ich tytułach czy przedstawionych sytuacjach mnóstwo jest odwołań zarówno do przekazu biblijnego, jak i do rozmaitych jego interpretacji i reinterpretacji w kulturze. W świecie przedstawionym *Pułapki* nie ma bezpośredniej obecności *sacrum*, nie ma także podziału na *sacrum* i *profanum*. To właśnie niejasne i uwikłane w codzienną i groteskową ladajakość odwołania do archetypów europejskiej kultury; to prawda, obecnych — ale w szczątkowej i kalekiej postaci w ustabilizowanym świecie ufundowanym na mieszczańskim modelu życia. „Nieustająca desakralizacja człowieka współczesnego wypaczyła treść jego życia duchowego nie niszcząc jednak wzorców jego wyobraźni: w sferach wymykających się kontroli trwa i żyje cała zdegradowana mitologia” — powiada M. Eliade.<sup>31</sup>

Życie niedojrzałego Franza jest bez wątpienia skojarzone z niedojrzałością epoki. Te dwie perspektywy są ze sobą skojarzone, ale nie można wprost wywieść — ze świata przedstawionego *Pułapki*, także ze względu na jego fragmentaryczność i nieokreśloność — związków przyczynowych, istniejących między tymi dwoma niedojrzałościami: indywidualną i historyczną.<sup>32</sup> Wszak Franz to poniekąd prorok<sup>33</sup> — chociaż też ułomny w swych prorocत्वach — tej ułomnej epoki.<sup>34</sup> Niepodobna rozstrzygnąć, czy historia jest odpowiedzialna za niedojrzałość Animuli i czy to właśnie historię można obarczyć winą za to, że nie może się ona odrodzić; czy też niedojrzałość Animuli jest związana także z wybitnym talentem Franza i jego wielką wrażliwością; i dlatego właśnie przez pryzmat tej wrażliwości dojrzeć można również dewiacje, jakie stały się udziałem procesu dziejowego.

<sup>31</sup> M. Eliade: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, PIW, Warszawa 1970, s. 39.

<sup>32</sup> Obszerną bibliografię problematyki związanej z symboliką dewiacji psychicznych — rozmaicie zresztą pojmowanych i wyrażanych w różnych okresach historycznych — zawiera cytowana wyżej książka A. Kępińskiego. Zob. także bibliografię artykułu Ch. Hecka: *Entre humanisme et réforme, la „Mélancolie” de Lucas Cranach l’Ancien*, „la Revue du Louvre et des Musées de France” 1986, nr 4-5, a także K. Jeleński: *Bohaterskie niebohaterstwo Gombrowicza*, rozdz. *Jak sobie poradzić z Acedią czy innym grzechem głównym* [w:] i d.: *Szkice, „Znak”*, Kraków 1990, s. 20-22.

<sup>33</sup> Tak również interpretuje postać Franza T. Drewnowski: *Walka o oddech. O piśarstwie Tadeusza Różewicza*, WAI F, Warszawa 1990, rozdz. *Dialog z Kafką*.

<sup>34</sup> Znamienny w tym względzie jest obraz *On już nigdy nie dorośnie*: to ojciec przewiduje, że zbliżają się czasy pogardy i to on wpada na pomysł, że szafa może być kryjówką. Jeśli jednak przyjąć, że scena ta przedstawia przedśmiertne majaki Franza — kolejne opowiadanie, które się nie urzeczywistni w postaci literackiego utworu — okaże się, że to Franz projektuje na zawsze zaradnego ojca swoje własne przecucia zbliżających się wydarzeń.

## R É S U M É

*Le Piège* de T. Różewicz est une réinterprétation poétique de la vie de Franz Kafka, introduite dans la réalité historique de l'holocauste. La poétique de cette pièce — bien que son héros soit un personnage concret et non (comme dans d'autres pièces de cet auteur) un Jedermann vaguement défini — converge avec celle des autres pièces en ce sens que cette oeuvre constitue, elle aussi, une suite de tableaux représentant des événements ordinaires de la vie quotidienne et qui ne forment pas d'action proprement dite. En même temps, quelques-uns parmi ces tableaux de la réalité se superposent à une autre réalité quotidienne, liée à l'avenir de l'Europe, celle, paralysante, de l'holocauste. Les deux perspectives temporelles coexistent dans un même tableau scénique grâce au „mur noir” qui se trouve introduit dans son projet spatial. Le mur noir est un signe spatial qui signifie à la fois l'avenir et la mort. Il apparaît à des endroits différents: il est le fragment d'une rue (ceci exprime encore une association de Różewicz: nécropole — métropole), le fond d'un jardin „arcadien”; il apparaît à l'intérieur d'un salon de coiffeur ou enfin, dans le dernier tableau — à l'intérieur de la maison de Franz. C'est aussi la fin du spectacle qui a été projetée de telle sorte que le mur noir et les personnages de bourreaux qui l'accompagnent se mettent à agir, en empêchant pour ainsi dire le spectacle de se terminer normalement; ainsi, le mur noir, signe de l'avenir et de la mort, devient une mise en garde terrifiante, présente dans tout spectacle théâtral possible. L'omniprésence du mur noir signifie que le piège de l'avenir historique a été tendu sur différents lieux et que, dans une perspective historique très générale, il est impossible de l'éviter. Chose caractéristique, les tableaux où apparaît le mur noir ne sont pas des tableaux qu'on pourrait interpréter comme tableaux regardés à travers le prisme de la conscience de Franz; ce sont des tableaux „objectifs”, représentés du point de vue d'un observateur impartial. L'exception n'y est faite que pour le dernier tableau (*Il ne mourra plus jamais*) qui se laisse interpréter comme une projection des mirages de Franz qui se meurt.

Si l'interprétation de ce dernier tableau peut susciter certains doutes — on ne sait pas s'il s'agit vraiment d'une projection de la conscience de Franz — le troisième tableau, *Le Songe. Un animal d'offrande* constitue une telle projection sans aucun doute. Il fait allusion au récit biblique du sacrifice d'Isaac, mais en même temps il exprime les complexes de Franz, dus à ses relations avec son père.

Tous les autres tableaux sont représentés du point de vue d'un observateur impartial et ils se déroulent dans divers intérieurs typiques pour la vie stabilisée du monde bourgeois. Ce n'est pourtant qu'une stabilité apparente, non seulement en raison de la perspective de l'avenir historique, marquée dans ses tableaux par la présence du mur noir, mais aussi à cause des comportements d'évasion de Franz. Par conséquent, les lieux, où d'habitude se déroule une vie bourgeoise normale, constituent en même temps un système de pièges existentiels et indiquent les chemins par où fuir les situations existentielles difficiles.

C'est ainsi que la pièce de Różewicz — narration poétique sur Franz Kafka — renoue avec le climat des oeuvres de Kafka, représente des situations — plutôt possibles que réelles — de la vie de leur auteur et, en fin de compte, elle considère cette question dans le contexte de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle.