

NA MARGINESACH LEKTUR  
ON THE MARGINS OF TEXTS



Marzena Karwowska 

## MIĘDZY MITEM A KONWERCENCJĄ KULTUR – PUŁAPKA TADEUSZA RÓŻEWICZA

### SŁOWA KLUCZOWE

Tadeusz Różewicz; *Pułapka*; Gaston Bachelard; Gilbert Durand; mitokrytyka; mit; symbol; antropologiczne struktury wyobraźni

### W pułapce interferencji

*Pułapka*<sup>1</sup> Tadeusza Różewicza to tekst, który można byłoby wpisać w kontekst literaturoznawczych badań intertekstualnych<sup>2</sup>. Odwołania do twórczości Kafki są tu wyjątkowo wyraźne. Już główna postać dramatu, Franz, to „trzydziesto-sześćoletni prokurent i literat” (Różewicz 1988: 342). W utworze pojawia się Kafkowski biograficzny wątek zerwanych zaręczyn – Różewiczowski Franz zrywa zaręczyny z Felice (bezpośrednie odwołanie do postaci Felice Bauer, narzeczonej Franza Kafki). W *Pułapce* obecny jest despotyczny, oceniający, budzący lęk Ojciec, który przywołuje autentyczną postać Hermanna Kafki (nosi też w dramacie

---

Marzena Karwowska – dr hab. prof. UŁ, Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury Polskiej XX i XXI wieku, Wydział Filologiczny, ul. Pomorska 171/173, 90–236 Łódź, <https://orcid.org/0000-0003-1372-6778>; e-mail: [marzena.karwowska@uni.lodz.pl](mailto:marzena.karwowska@uni.lodz.pl)

<sup>1</sup> Data powstania utworu: rok 1979, druk: 1982, premiera teatralna: 1983 – Bergen, Norwegia.

<sup>2</sup> *Pułapka* jest dramatem nieczęsto poddawany analizom literaturoznawczym, w publikacjach na temat tego tekstu Różewicza przeważają recenzje teatralne.

jego imię<sup>3</sup>): w *Obrazie* I sześćioletni Franz, „czarnowłosy, chudy chłopczyzna” (Rózewicz 1988: 333), wypowiada do swojej opiekunki Józi słowa: „Taty się boję... tata powiedział, że mnie rozedrze jak żabę. [...] Ja się boję taty, bo on zgrzyta zębami, jak się na mnie patrzy”<sup>4</sup> (Rózewicz 1988: 334); „Ja nie Kocham taty, bo on krzyczy na ciebie i strasznie krzyczy na Valli i zgrzyta zębami na mnie” (Rózewicz 1988: 335).

W dramacie Rózewicza siostry Franza noszą autentyczne imiona sióstr autora *Procesu* (Ottla – Otilie Kafka, najmłodsza i ulubiona siostra pisarza, zginęła w Oświęcimiu w 1943 roku, Valli – Valerie Kafka i Elli – Gabriele Kafka zostały zamordowane w 1942 roku w obozie zagłady w Chełmnie nad Nerem). Maks, przyjaciel Franza w *Pulapce*, wzorowany jest na postaci Maxa Broda, najlepszego przyjaciela i biografy Kafki, wykonawcy jego testamentu<sup>5</sup>. Ważną rolę w dramacie odgrywa motyw Oprawców przypominających postaci Siepaczy z *Procesu*. Część dialogów bohaterowie *Pulapki* wypowiadają w języku niemieckim (aluzja zarówno do języka publikacji utworów Kafki, jak i do przywołanych w dramacie Rózewicza kontekstów historycznych odnoszących się do Holocaustu).

Kafkowsko-Rózewiczowskie interferencje zostały zauważone przez badaczy literatury – Tadeusz Drewnowski postrzega autora *Pulapki* jako „uczonogo-kafkologa” (Drewnowski 1990: 291). Zbigniew Majchrowski nazywa te związki „pisarskim współzyciem” (Majchrowski 1993: 150).

Sam Rózewicz wielokrotnie wypowiadał się na temat swojej Kafkologicznej obsesji. W *Kartkach wydartych z dziennika* pisze: „Kafka to dla mnie czarna dziura na niebie literatury europejskiej... trzeba być ostrożnym, on może połączyć i zniszczyć” (Ubertowska 2001: 66), zaś w wywiadzie udzielonym po premierze *Odejsia głodomora* w Bufallo w 1987 roku wyznaje, że Kafka zawsze go fascynował jako pisarz i nazywa go jednym ze świętych literatury, artystą, z którym prowadzi w swojej twórczości „nieustanny dialog” (Drewnowski 1990: 290)<sup>6</sup>.

Wydaje się jednak, że w *Pulapce* ten intertekstualny dialog z Kafką nie jest tematem głównym – podczas pracy nad pierwszym aktem swojej nowej sztuki Rózewiczowski Franz nieprzypadkowo wypowiada znamienne słowa: „Kafka, szafka, to rym. Wybieram szafkę” (Rózewicz 1988: 353) – stanowi raczej punkt wyjścia dla podjęcia tematów o charakterze bardziej uniwersalnym. Jako zasad-

<sup>3</sup> W *Pulapce* zapis: Herman.

<sup>4</sup> Literacki obraz tej trudnej relacji stanowi napisany przez Franza Kafkę *List do ojca* (por. Kafka 2003).

<sup>5</sup> Max Brod i Franz Kafka poznali się w roku 1902, podczas studiów na Uniwersytecie Karola w Pradze, pozostali przyjaciółmi do śmierci Kafki. Brod, Kafka oraz Felix Weltsch stworzyli grupę literatów „Der enge Prager Kreis”.

<sup>6</sup> W intertekstualne dialogi z Kafką wpisują się również inne utwory Rózewicza: *Odejsia głodomora* (1976), inspirowane Kafkowskim opowiadaniem *Głodomór*, *Przerwana rozmowa* z tomu *Plaskorzeźba* (1991) czy utwór *Tęgo się Kafce nie robi* z tomu *Cóż z tego że we śnie* (2006).

nicy w dramacie rysuje się bowiem symboliczno-mityczny plan prezentacji, wpisany w szerszy kontekst konwergencji kultur<sup>7</sup>.

Zjawisko to w powiązaniu z wyobraźnią symboliczno-mityczną przeanalizował szczegółowo twórca mitokrytyki, Gilbert Durand. Jego koncepcja wyobraźni twórczej (Durand 1960)<sup>8</sup> obejmuje kulturowe uniwersum człowieka poprzez wyodrębnienie powszechnych i ponadczasowych form symbolicznych<sup>9</sup>. Durand bada metamorfozy wyobrażeń, poszukuje *eidos* wyobraźni twórczej jako elementów powracających w tekstach kultury. Źródeł takiego postrzegania człowieka jako istoty symbolotwórczej należy upatrywać w koncepcjach antropologicznych Ernsta Cassirera (*homo symbolicus*), Durand jednak radykalizuje Cassirerowską koncepcję kultury rozumianej jako forma symboliczna, twierdząc, że cały Świat Ludzki to Świat Symboliczny (*Champs de l'imaginaire* 1996: 261). Bada zatem *mundus imaginalis* człowieka, poszukuje *zlewisk semantycznych*<sup>10</sup>, które nazywa *chreodami wyobrażeniowymi*, w swojej teorii antropologicznych struktur wyobraźni odwołuje się do zbiorowej pamięci kultury. „Zlewiska semantyczne” to układy wyobrażeń skupione wokół dominującego mitu. Nigdy nie znikają – zanim trafią do zbiorowej pamięci kultury, stworzą nowe zlewisko, są przechowywane przez wyobraźnię (*Potęga świata wyobrażeń... 2002*: 11). Jest ona strukturą antropologiczną generującą symbole, ale też zdolną, by ich redundancję odczytać (Durand 1981). Odnalezienie sensu figur mitycznych i symboli stanowi istotę recepcji dzieła kultury i istotę „prawdy antropologicznej” (Durand 1981: 47), a sam symbol utożsamiony zostaje z figurą mityczną, dającym się wyrazić na poziomie *langage* obrazem archetypowym<sup>11</sup>, którego cechą podstawową jest redundacja<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Na nieprzeźroczyłość semantyczną świata przedstawionego *Pulapki* zwraca uwagę Tadeusz Drewnowski, pisząc, że Różewicz „wyprowadza teatr z pudełka dosłowności, tworzy teatr naturalistyczno-poetycki” (Drewnowski 2001: 11).

<sup>8</sup> Na język polski tytuł monumentalnej książki Gilberta Duranda, w której wyłożył on swoją teorię wyobraźni, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, tłumaczony bywa dwójako: *Antropologiczne struktury świata wyobrażeń (Potęga świata wyobrażeń... 2002)* lub *Antropologiczne struktury wyobraźni* (Jasionowicz 1999).

<sup>9</sup> Metoda badawcza zaproponowana przez Gilberta Duranda stała się przedmiotem eksperymentu przeprowadzonego przez francuskiego psychologa Yves'a Duranda. Poddał on analizie rysunki kilku tysięcy osób różnych płci, ras, kultur, będących w różnym wieku i posiadających różny stopień wykształcenia. Wynik eksperymentu potwierdził trwały i uniwersalny charakter podstawowych struktur wyobrażeniowych zaproponowanych przez Gilberta Duranda, co miało dowodzić słuszności tezy twórcy mitokrytyki (Durand 1963: 61–79).

<sup>10</sup> W swoich tekstach Durand bardzo często odwołuje się do symboliki akwaticznej, metafora rzeki najlepiej, zdaniem badacza, wyraża ciągłość, „płynność” przemian kultury i ludzkiego świata wyobrażeń.

<sup>11</sup> Przykłady archetypowej analizy tekstów kultury w ujęciu Durandowskim prezentuje książka pt. *Beaux-arts et archétypes* (Durand 1989).

<sup>12</sup> Gilbert Durand pisze o tym w przetłumaczonej na język polski książce pt. *Wyobraźnia symboliczna* (Durand 1968: 24–26), a przede wszystkim w fundamentalnej dla badań mitokrytycznych

Zgodnie z Durandowską koncepcją pluralizmu kultury, tekst literacki pojmowany będzie zatem jako fabuła symboliczna, diachroniczne rozproszenia mitemów i symboli tworzących ponadhistoryczną i ponadkulturową ścieżkę antropologiczną (Durand 1979: 17–36). W antropologii Duranda hermeneutyka tekstu kultury wpisana zostaje w perspektywę ahistoryczną<sup>13</sup>, niezwykle istotne staje się usytuowanie dzieła literackiego w ponadkulturowym uniwersum figur mitycznych, wskazanie takich reprezentacji obrazów, które otwierałyby dyskurs naukowy, nie zamykając go w paradygmacie historycznoliterackim. Durandowska antropologiczna metoda badawcza<sup>14</sup> zachęca do poszukiwania w tekstach kultury „homologów semantycznych” (Durand 1979: 316), izomorfizmu lub transformacji symboli i figur mitycznych dokonujących się za pośrednictwem ekspresji artystycznej<sup>15</sup>. Durand śledzi „eksplozje mityczne”<sup>16</sup> (Durand, Sun 2000: 161 [przeł. M.K.]) symbolicznych figur wyobraźniowych, poszukuje ich elementu ejdetycznego. Odnalezione, dzięki występującej w kulturze konwergencji, homologi mitemów lub sekwencji mitycznych<sup>17</sup> nazywa „rezonansem semantycznym” (Durand, Sun 2000: 125 [przeł. M.K.]) mitu odrodzonego w „rozległej przestrzeni antropologicznej” (Durand, Sun 2000: 125 [przeł. M.K.]).

---

publikacji zatytułowanej *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* (Durand 1979: 17–36). Zbliżone rozumienie symbolu prezentują badacze z kręgu mitokrytyki: Frédéric Monneyron w książce *Le mythe et le mythique: bilan et perspective d'une hermeneutique* (Monneyron 1992: 123–138) i Laurent Mattiussi w artykule *Schème, type, archetype*, zamieszczonym w ważnej książce o charakterze słownikowym: *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, pod redakcją naukową wieloletnich dyrektorów Durandowskiego Ośrodka Badań nad Wyobraźnią na Uniwersytecie w Grenoble, Danièle Chauvin oraz Philippa Waltera (*Questions de mythocritique...* 2005: 307–317).

<sup>13</sup> Kontynuatorzy badań Gilberta Duranda przyjętą przez niego metodologię nazywają transhistoryczną i transgeograficzną, piszą o tym m.in. Frédéric Monneyron i Joël Thomas w monografii *Mythes et littérature* (Monneyron, Thomas 2002). Sam twórca francuskiej szkoły mitokrytyki w książce *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* podkreśla konieczność odejścia od historycznego punktu widzenia w badaniach literaturoznawczych: „Z perspektywy struktur myślenia mitycznego to historia jest zanurzona w człowieku, nie odwrotnie” (Durand 1979: 17 [przeł. M.K.]).

<sup>14</sup> Według Duranda, w kulturze światowej istnieje ograniczona ilość mitemów i sytuacji mitycznych, rezultatem czego jest nieustanne i powtarzające się w dziejach kultury odradzanie się elementów struktury mitu (Durand 1979: 305–322).

<sup>15</sup> Durand dla oznaczenia diachronicznego rozproszenia sekwencji mitemów używa określenia *dissémination*, które można przetłumaczyć jako ‘rozproszenie’ lub ‘samoistny rozsiew’.

<sup>16</sup> Termin ten pojawia się w monografii zatytułowanej *Mythe, thèmes et variations*, zestawiającej mity europejskie i orientalne, którą Gilbert Durand napisał we współpracy z Chaoying Sun.

<sup>17</sup> O roli mitów w procesie konwergencji kultur Durand pisze bardzo szczegółowo w książce *Mythe, thèmes et variations*. Przedmiot omówienia stanowią tu: derywacje historyczne figur mitycznych, dyfuzje mitemów i symboli w różnych obszarach kulturowych, na przykładzie m.in. figury św. Graala w tradycji celtyckiej, chrześcijańskiej, żydowskiej, afrykańskiej i chińskiej (Durand, Sun 2000).

Taka perspektywa badawcza jest zgodna z odczytywaniem symbolu jako „epifanii tajemnicy” (Durand 1968: 24), znaku odsyłającego do „niewysłowionego i niewidzialnego” (Durand 1968: 29), który konkretyzuje się dzięki „grze mitycznych, rytualnych, ikonograficznych redundancji” (Durand 1968: 29).

### Deformacje wyobrazeniowe chronotopu

Warstwa przedstawień symbolicznych w *Pulapce* wiąże się z deformacją wyobrażeń na poziomie struktur czasowo-przestrzennych.

Różewicz w swoim dramacie znacznie przetwarza Kafkowskie wątki biograficzne, w swojej wyobraźni wychodzi poza paradygmat czasowy – Franz Kafka zmarł w roku 1924, nie dożył zatem wojennej Apokalipsy i nie mógł znać tragicznych losów swojej rodziny. W *Pulapce* trzydziestosześcioletni Franz – tak jak Różewicz – doświadczył Apokalipsy spełnionej, opisuje zatem dzieje sióstr już z perspektywy czasu przeżytego<sup>18</sup>. W znamiennej scenie w ogrodzie Różewicz symultanicznie, wykorzystując technikę montażu czasowo-przestrzennego, prowadzi dwa wątki – pierwszy, przedwojenny, opisujący spontaniczną, radosną grę Franza i małej Ottli w ciuciubabkę i drugi, przywołujący Holokaust. Autor za pomocą technik typograficznych mocno podkreśla, że to zachwianie struktur temporalnych jest wyjątkowo istotne w konstrukcji dramatu, wszystkie obrazy Holokaustu zaznaczone zostały w tekście kursywą:

*Elli i Valli szukają pod ścianą pożywienia. Jedna znalazła kość, druga kilka kartofli, zbliżają się bojaźliwie do granicy ogrodu, ale jej nie przekraczają. Ubrane w brudne szmaty pożerają swoją zdobycz. Na plecach i na piersiach gwiazdy albo napisy „jude”. Elli, Valli i Ottla biegną wzdłuż czarnej ściany. Giną w ciemnościach* (Różewicz 1988: 380).

Te operacje wyobrazeniowej deformacji daje się zaobserwować w utworze Różewicza również w strukturach przestrzennych<sup>19</sup>. Kwitnący ogród przechodzi wielokrotnie metamorfozę, stając się obozem koncentracyjnym, a obrazy vitalne i wegetacyjne mieszają się z tanatycznymi i nyktomorficznymi:

*Wzdłuż czarnej ściany Oprawcy pędzą stado nagich ludzi. Franz nie widzi i nie słyszy, cały pogrążony w oglądaniu drzewa, gałązek owoców... Z tłumy odrywają się trzy postacie kobiece. Ottla, Valli i Elli. Nagie. Oslaniają swoją nagość rękami i włosami. Ktoś rzuca w ich stronę jakieś ubranie, szmaty, trepy, buciki. Ottla dostaje do męskiej koszuli podarte kalesony, stare podarte spodnie, bluzę z rosyjskiego żołnierza-jeńca. Na głowie chusteczka. Na ramieniu biała opaska z „gwiazdą Dawida”* (Różewicz 1988: 380).

<sup>18</sup> Niektórzy badacze dostrzegają w twórczości Kafki znamiona profetyzmu, a jego samego uważają za pisarza, który przewidział Holokaust (Langer 1985: 109–124).

<sup>19</sup> Szerzej na temat przestrzeni w dramacie Różewicza pisze Halina Rayss (Rayss: 55–83).

### Mitologem domu

W *Pułapce* Różewicz podejmuje grę semantyczną z kulturowym archetypowym mitologemem dzieciństwa i mitologemem domu. Antropolog wyobraźni Gaston Bachelard, omawiając obraz domu onirycznego w książce *La Terre et les rêveries du repos*<sup>20</sup>, w polu semantycznym tej figury wyobrażeniowej sytuuje takie semy jak: intymność (intymność udomowiona), tajemnica szczęścia, spoczynek, spokój, odmłodzenie, praszchronienie, azyl (Bachelard 1997: 95–128). Dom na poziomie Cogito Marzyciela, broniąc przed zimnem, skwarem, burzą, deszczem, nocą (obrazy domu rozświetlonego), a zatem realizując wszystkie wartości związane z chronieniem, jest „przeciwswiatem” lub „światem przeciwaataków” (Bachelard 1975: 316). Bachelard dostrzega izomorfie obrazów domu i odpoczynku: „Poezja domu [...] obdarza życiem wszystkie aspekty przytulności i odnajduje poczucie bezpieczeństwa właściwe filozofii wypoczynku” (Bachelard 1975: 325).

W świecie wyobrażonym Różewicza odnajdziemy artystyczny zabieg demitologizacji domu rodzinnego jako przestrzeni intymnej i bezpiecznej, pisarz wprowadza semantykę przerażenia, zamknięcia i udręki, które symbolizują szafy i szuflady. W *Pułapce* obrazowi domu towarzyszy często symbolika nyktomorficzna i frenetyczna – meble w mieszkaniu są „ciężkie, ciemne” (Różewicz 1988: 336), podczas posiłków rodzinnych panuje przerażająca cisza, która rozdzierają wrzaski ojca: „Milczeć przy stole” (Różewicz 1988: 336); „Przecież ta zupa jest jak pomyje” (Różewicz 1988: 337). Dzieci siedzą podczas obiadu z opuszczonymi głowami, niekiedy zaczynają płakać<sup>21</sup>. W *Obrazie III (Sen)* stół z jadalni domu rodzinnego staje się ołtarzem ofiarnym, Franz leży na łóżku w czarnym ubraniu, ojciec siedzi przy stole, ostrzy dwa noże, stół jest szary, mały, bez nóg, nad głową Franz widzi czarną pustkę. Ojciec, kiedy wstaje, „jest ogromny” (Różewicz 1988: 341).

Punkt centralny tego przerażającego chreodu wyobrażeniowego stanowi postać Ojca, którą Różewicz poddał wyobrażeniowemu zabiegowi gigantyzacji i teriomorfizacji (*therios* – gr. ‘potwór’), którą reprezentują zęby miażdżące i niszczące (symbolika kłusząca, zęby potwora to w antropologii wyobraźni symbol czasu pożerającego, w dramacie Różewicza symbolizują czas przeżyty, krwiożerczą historię):

<sup>20</sup> Podstawę omówienia stanowią: francuskie wydanie, opublikowanej po raz pierwszy w 1948 roku, książki *La Terre et les rêveries du repos* z roku 1997 (Bachelard 1997) oraz polskie tłumaczenie pt. *Wyobraźnia poetycka* (Bachelard 1975).

<sup>21</sup> Problematyka antropologii jedzenia w twórczości Różewicza stała się przedmiotem analiz Barbary Zwolińskiej, która w pracy pt. *Przy wspólnym stole z „Pułapką” Tadeusza Różewicza*, zestawia porównawczo ten utwór z dwoma innymi tekstami: *Odejście Głodomora* i *Wyszedł z domu*. Dramat Różewicza rozpatrywany jest w kontekście takich zagadnień, jak: przestrzeń smaku i niesmaku, estetyka wstępu i obrzydzenia, nadmiar i przesyty w kulturze ponowoczesnej (Zwolińska 2019: 190–203).



*Ojciec bierze do ręki kość i ogryza. Jego czarne, zakręcone do góry wąsy podnoszą się nad kością, błyskają zęby* (Różewicz 1988: 338).

*Wyjmuje z kieszeni wykalaczkę i zaczyna starannie czyścić zęby, wydlubuje jakieś włókna mięsa, rozgląda się zadowolony dookoła. Ogarnia wzrokiem rodzinę, jak właściciel... wraca do dłubania w zębach* (Różewicz 1988: 339).

Obrazy teriomorficzne i obrazy zamknięcia, uwięzienia (szuflada, szafa) pojawiają się również w konstrukcji postaci Felice. Przyszła żona Franza i potencjalna matka jego dzieci stanowi drugi, obok ojca – tym razem kobiecy – filar domu onirycznego bohatera *Pulapki*. Różewicz w swoim dramacie desakralizuje archetypową postać kobiety-żony-westalki, przypisując jej poprzez zabiegi symbolizacji negatywne znaczenia:

FELICE Musimy kupić jedną szafę trzydrzwiową na ubranie, szafę na bieliznę pościelową, dwie nocne szafki. [...] Musimy się zdecydować... jeśli nie ta szafa, to może tamta, ale nie róbmy z siebie przedstawienia... wygląda na to, że boisz się szafy... przecież nie zamknę w szafie trzydziestosześcioletniego prokurenta i literata... dwie szafy i dwie szafki, w sypialni, w stołowym kredens i ewentualnie szafka w kuchni szafa u Ciebie szafa albo półka na książki szafa w przedpokoju stół dwa stoły trzy stoły stolik stoliczek stołek szafa szafka szuflada szafeczka z szufladkami *usta Felice otwierają się coraz szybciej, szerzej... Franz widzi złote błyszczące zęby* (Różewicz 1988: 341–342).

Archetypowy obraz domu stanowiącego praszchronienie i azyl reprezentuje natomiast w *Pulapce* Julia, pojawiająca się w dramacie jako matka sześciolatniego Franza. Matka – troskliwa, łagodna, dobra – próbuje równoważyć atmosferę strachu, którą wprowadza ojciec. Różewicz ciekawie wykorzystuje w konstrukcji postaci rodziców obraz stołu jako symbolu jednoczącego rodzinę. W *Obrazie II (Po latach)* „zebrani przy stole spożywają obiad” (Różewicz 1988: 336) – przestrzeń, w której toczy się akcja, rozpada się horyzontalnie na to, co powyżej stołu i na to, co poniżej. Świat powyżej stołu zdominowany jest przez postać Hermana – złowrogiego, karzącego, okrutnego ojca. To przestrzeń ponura, pełna strachu, agresji i przemocy, tutaj ojciec uderza pięścią w stół, wrzeszczy na służącą: „Ta krowa spaprała zarcie” (Różewicz 1988: 336), ogryza kości, wyjmuje z ust kawałki kości, rzuca na talerz kości... W świecie, który rozciąga się powyżej stołu panuje ciemność, a Franz siedzi z opuszczoną głową. Świat dolny, rozpoczynający się w jadalni pod powierzchnią stołu, to domena Matki, świat spokoju, miłości, łagodności, tutaj Matka „gładzi pod stołem rękę Franza” (Różewicz 1988: 339). W sterroryzowanej przez Ojca przestrzeni, dopiero kiedy Herman, „wielki pater familiae” (Różewicz 1988: 340) opuści jadalnię, służąca symbolicznie ustawia na stole wazon z kwiatami.

W chreodzie wyobraźniowym, który realizuje w *Pułapce* archetyp domu dominują obrazy teriomorficzne (postaci Felice i ojca) oraz deformacja postaci: hiperbolizacja ojca i liliputyżacja (Durand 1992: 233–247)<sup>22</sup> Franza, trzydziesto- sześćoletniego prawnika, który staje się sześciolatnim dzieckiem, lękającym się okrutnego przemocowego ojca, aby przejść zaraz metamorfozę w narzeczonego, bojącego się kobiecości zaborczej i ograniczającej.

Według koncepcji Duranda, opisane powyżej obrazy obecne w dramacie Różewicza tworzą imaginacyjny schemat gigantyzacji, w którym wyobraźnia poddaje procesowi deformacji zjawiska budzące strach (Durand 1992: 150). Taki zabieg wyobraźniowy jest objawem inteligencji i uzdrawiającej mocy wyobraźni symbolicznej, która eufemizuje lęki Marzyciela i przywraca mu, za pomocą modelowania symbolicznego, stan antropologicznej równowagi.

Przetworzenie mitologemu domu stanowi wyjątkowo dobrze przemyślany zabieg artystyczny, będący dla Różewicza narzędziem do prowadzenia dwóch planów prezentacji. Przestrzeń domu Franza staje się symbolem świata ogarniętego terrorem wojennym, zęby pożerającego mięso ojca pisarz zestawia nieprzypadkowo ze złotymi zębami ofiar Holokaustu, kości, które ogryza przy stole Herman prefigurują nagie wychudzone ciała ludzi poganianych przez Oprawców, nieprzypadkowo też stylizuje Różewicz postać terroryzującego rodzinę Hermana na terroryzującego Europę Hitlera: „jego czarne [...] wąsy podnoszą się nad kością” (Różewicz 1988: 338). W tę interferencję planów wyobraźniowych brawurowo wpisuje się omówiona wcześniej scena przetwarzająca semantycznie symbolikę stołu. Różewicz ciekawie i celowo odwraca utrwalony w kulturze mityczny model kosmiczny, w którym Świat Górny jest waloryzowany pozytywnie, zaś Świat Dolny negatywnie (Mieletinski 1981: 264–270). To odwrócenie porządku rzeczy, wyrażone za pomocą struktur mitycznych, staje się figurą wojennej Apokalipsy o wyjątkowo dużej mocy symbolicznej.

### Transpozycja mitu kozła ofiarnego

Zjawisko konwergencji kultur zapośredniczone przez wyobraźnię symboliczną obrazuje w *Pułapce* palingeneza mitu ofiary. *Obraz III (Sen)* został obdarzony przez Różewicza znamienym podtytułem *Zwierzę ofiarne*. Scena przedstawia Franza, który leży w łóżku ubrany odświętnie w czarny strój i białą koszulę. Obok, przy małym, szarym stole bez nóg, wystylizowanym na ołtarz ofiarny

<sup>22</sup> Teriomorfizacja (nadanie postaci cech potwora) i liliputyżacja (pomniejszenie postaci) o rodzaju deformacji wyobraźniowej. Terminy te wprowadzone zostały do dyskursu humanistycznego przez Gilberta Duranda w monografii *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, fundamentalnej dla antropologii wyobraźni twórczej (Durand 1992).

ułożony z płaskich kamieni, stoi Ojciec, ostrząc dwa noże. Przestrzeń, w której rozgrywa się akcja, powtarza symbolizm barw stroju Franza i zbudowana jest na zasadzie silnego kontrastu światła i ciemności. Snop światła oświetla w dramacie Różewicza Duszyckę Franza. Duszycka, podczas gdy chłopiec śpi, zbiera dla Ojca drewnienka na stos ofiarny.

W fenomenologii religii kulturowe wyobrażenia duszy zewnętrznej, znajdującej się poza ciałem (*external soul*), interpretowane są jako eksterioryzacja mocy podmiotu, która ma symboliczną zdolność przewyżczenia śmierci i eufemizowania lęku. Człowiek nosi w sobie moc, która jest nie z tego świata, transcenduje ludzkie ograniczenia ontyczne i ludzką słabość: „Oddalenie duszy od ciała ma zapewnić człowiekowi życie. [...] Nieuchwytny charakter duszy *na zewnątrz* odczuwany jest jako gwarancja bezpieczeństwa. Ta gwarancja bezpieczeństwa obejmuje także życie pośmiertne” (Leeuw 1978: 345).

Mrok to w *Pulapce* domena Hermana. Nyktomorfizm postaci Ojca – „Franz mówi do Ojca, do wielkiej ciemności” (Różewicz 1988: 341), szarość stołu, przy którym Herman ostrzy noże – wzmocnił Różewicz symboliką pustki (na stole ofiarnym przed Ojcem stoi pusty półmisek) i deformacją postaci, która przybrała formę wyobraźniowej gigantyzacji: „OJCIEC wstaje – jest ogromny” (Różewicz 1988: 341). Jednocześnie uruchamia Różewicz cały szereg skojarzeń biblijnych. Pierwsza konotacja to wzmocnione wyobraźniowo symboliką przemocy (sznur i nóż jako atrybuty Ojca) odwołanie do postaci Abrahama i ofiary Izaaka:

DUSZYCKA *Gdzie jest baranek ofiarny?*

OJCIEC [...] *TY jesteś zwierzęciem ofiarnym, zbliża się ze sznurem... Chwyta chłopca. Dotyka palcami odstoniętej szyi. Bierze do ręki nóż. Dotyka nożem szyi chłopca* (Różewicz 1988: 341).

Drugie odwołanie, o jeszcze większej mocy symbolicznej, wiąże się z przywołaniem postaci Boga Ojca i ofiary Chrystusa: „Ojcie! więc tylko moja krew, moja śmierć” (Różewicz 1988: 341).

Gerardus van der Leeuw, badając porównawczo wyobrażenie Boga Ojca w religiach świata, jako *ejdos* tej postaci mitycznej wskazuje moc, która manifestuje się jako zdolność do sprawowania opieki i bycia oparciem (Leeuw 1978: 232). Różewicz odwraca jednak kulturowy symbolizm Boga Ojca będącego postacią opiekuńczą i uraniczno-solarną, której w tekstach kultury towarzyszy zazwyczaj światło i blask. Bliższe jest mu opisane przez francuskiego antropologa kultury René Girarda wyobrażenie bóstwa wpisane w symbolizm przemocy, przemocy rytualnej i mitycznej. U jej podstaw – zdaniem Girarda – leży antropologiczny mechanizm walki, którego rdzeń stanowi przywołana

w *Putapce* figura kozła ofiarnego i sam, opisany w dramacie, celebrowany przez Hermana gest ofiarniczy<sup>23</sup>.

Według francuskiego antropologa, mit kozła ofiarnego stanowi fundament kultury, a przemoc odgrywa ważną rolę jednoczącą na poziomie życia społecznego. Na podstawie przeprowadzonych badań porównawczych Girard rekonstruuje schemat prześladowczy. Ważnym elementem tego schematu jest schizmogeneza, czyli zróżnicowanie, w którym cierpiąca jednostka zostaje przeciwstawiona jednostce prześladowczej lub częściej jednostkom prześladowczym tworzącym tłum. Proces schizmogenezy może zachodzić w sposób symetryczny (relacja oparta na równości) lub komplementarnie (relacja asymetryczna, np. rodzic – dziecko [Girard 2019: 454]). I właśnie ten drugi rodzaj schizmogenezy stał się dla Girarda podstawą do rozwinięcia teorii schematu prześladowczego i koncepcji kozła ofiarnego. Badacz mitów i archaicznych rytuałów religijnych opisuje zjawisko palingenezy mitu kozła ofiarnego w kulturze jako przejaw tzw. mimesis konfliktogennej, która pojawia się zawsze w sytuacji kryzysu społecznego, wojny, epidemii. Wówczas rozpoczyna się poszukiwanie winnego:

Tłum [...] nie jest w stanie oddziaływać na przyczyny naturalne. Szuka więc przyczyny dostępnej, która mogłaby zaspokoić odczuwany przez niego głód przemocy. Jednostki składające się na tłum są zawsze potencjalnymi prześladowcami, bowiem marzy im się oczyszczenie wspólnoty z elementów nieczystych (Girard 2019: 26–27).

W tym kontekście wyjątkowo czytelne stają się słowa Franza, który jako „baranek ofiarny” (Różewicz 1988: 341), podczas misterium ofiarniczego odprawianego przez Hermana, mówi w zakończeniu *Obrazu III*: „Jestem brudnym zwierzęciem” (Różewicz 1988: 341).

Girard dokonuje też ciekawej analizy mechanizmów prześladowczych, które prowadzą do wskazania i identyfikacji kozła ofiarnego. Kozioł ofiarny to inny, wróg, obcy, ktoś niedostatecznie zintegrowany ze społecznością. Stygmaty, znaki ofiarnicze – odrębność, wynaturzenie, ułomność, defekt – przypisuje się, zdaniem antropologa, jednostce przybywającej z zewnątrz lub pozostającej na zewnątrz wspólnoty. Bohater Różewiczowski jest chory, pluje krwią, pozostaje też jednostką niezintegrowaną ze wspólnotą. W dramacie Różewicza jest nią rodzina, rozumiana zarówno jako dom rodzinny małego Franza – który podczas wspólnych posiłków milczy, nie je, „siedzi nadęty, wiecznie obrażony” (Różewicz 1988: 347) – ale też jako rodzina, którą ma stworzyć już jako „trzydziestosześcioletni prokurent i literat” (Różewicz 1988: 342) z Felice. Również w tym drugim

---

<sup>23</sup> Zagadnienia te Girard rozwija w dwóch publikacjach: *Kozioł ofiarny* (Girard 1991) oraz *Sacrum i przemoc* (Girard 2019).

przypadku bohater Różewicza sam wybiera samotność, wykonuje jednoznaczny gest odrzucenia:

FELICE Jestem! Ciało jechało do Ciebie pięćset kilometrów... [...] umyję Ci to ciało... zaraz, teraz... i ciało wejdzie do łóżka. [...]

FRANZ [...] widzisz, ja się wybieram na tamten świat... Nie dotykaj mnie.

FELICE Więc jednak znalazł wyjście. [...] Zamiast mnie wybrał chorobę (Różewicz 1988: 350–351).

Symbolizm kozła ofiarnego połączył Różewicz dodatkowo w interesujący sposób z uporczywie powracającym w dramacie mitologem domu przez obrazowanie nyktomorficzne, które spaja te dwie płaszczyzny – w *Obrazie III (Sen, Zwierzę ofiarne)* z centralną postacią ojca – Hermana składającego syna w ofierze, a w *Obrazie VI (Na ratunek)* z centralną postacią Felice. Bohater Różewicza, który w hotelu pokojowym planuje z narzeczoną swoje małżeństwo, leżąc na łóżku, ubrany jest w czarny, żałobny strój.

### Symboliczno-mityczny plan prezentacji w *Pulapce*

Dające się zauważyć w *Pulapce* artystyczne przetworzenie mitu ofiarniczego, odwrócenie symbolizmu kulturowego światła, symbolizmu biblijnego Boga Ojca jako światłości i pełni, odgrywa w dramacie Różewicza bardzo ważną rolę. To jeszcze jeden przykład paralelizmu dwóch planów prezentacji: mityczno-symbolicznego i historycznego, przemocowego. W tym drugim świat w sposób bezpośredni i realny doświadcza odwrócenia całego porządku kosmicznego i ludzkiego podczas wojennej Apokalipsy<sup>24</sup>. Kozioł ofiarny, zdaniem Girarda, wnosi do wspólnoty chaos, dezintegruje ją, złożenie ofiary staje się gwarantem przywrócenia zburzonego ładu. Kozłem ofiarnym w *Pulapce* jest przecież nie tylko Franz, to również pojawiające się w późniejszych scenach dramatu „stado nagich ludzi” (Różewicz 1988: 380), których wzdłuż czarnej ściany pędzą Oprawcy, to Ottla, Valli i Elli z „gwiazdą Dawida” na ramieniu, które szukają pod ścianą pożywienia: „jedna znajduje kość, druga kilka kartofli” (Różewicz 1988: 380). Różewicz multiplikuje poziomy symboliczne w swoim dramacie. Mit kozła ofiarnego, posiadający już przecież ogromną kulturową moc znaczącą, wzmacnia jeszcze w *Pulapce* symbolizmem ognia i stosu ofiarnego – w *Obrazie III*, o podtytule *Zwierzę ofiarne*, „Duszydzka Franza zbiera drewnienka, patyczki,

<sup>24</sup> Tadeusz Drewnowski w całej twórczości Różewicza, również poetyckiej, dostrzega to nieustanne nakładanie się planu współczesnego i historycznego (wojennej apokalipsy), uporczywie podejmowane próby uwolnienia się z „wojennego kompleksu” przy jednoczesnych aspiracjach, aby „dzisiejszy świat, bodaj we fragmentach, bodaj w strzępach, przenieść na scenę” (Drewnowski 2001: 11).

*gałązki, układa dokoła stołu*” (Różewicz 1988: 341) – który prefiguruje pojawiające się w dalszych scenach dramatu obrazy pieców krematoryjnych<sup>25</sup>.

Różewicz w całym dramacie bardzo konsekwentnie prowadzi dwa plany prezentacji, mityczno-symboliczny i linearny (terror historii), przy czym nie jest to paralelizm światów, ale ich konwergencja. *Shoah*, piekło zagłady przedstawione za pomocą scen naturalistycznych – Oprawcy, ubrani w czarne uniformy, którzy „popędzają ludzi jak stado do bydłowego wagonu” (Różewicz 1988: 416), ludzie oglądający z okna sutereny „nogi i buty maszerującego wojska” (Różewicz 1988: 370) – zaprezentowane zostaje jednocześnie za pośrednictwem wyobraźniowych figur strachu, ukrywania się: podziemne labirynty, kretowiska, nory, szafy stanowią transpozycję realnego obrazu wojny jako rzeczywistości przeżytej. Ojciec Franza, Herman, jest stylizowany jednocześnie na biblijną figurę Boga Ojca poświęcającego życie swojego syna, aby zrealizować plan zbawienia świata, Abrahama składającego Izaaka na ołtarzu ofiarnym, ale i Hitlera (symbolika czarnych wąsów). W ten sam schemat konwergencji wpisują się całe ciągi obrazów w *Pułapce*: zęby Hermana, złote, błyszczące zęby Felice, złote zęby deportowanych Żydów, walizka jako atrybut Felice i walizki jako prefiguracja deportacji więźniów do obozów śmierci, symbolika czesania włosów i zakładu fryzjerskiego jako prefiguracja przymusowego golenia włosów w obozach zagłady.

Tytułową *Pułapkę* można zatem spróbować odczytać na poziomie wyobraźniowym jako pułapkę historii i pamięci. Różewiczowski człowiek to jednak nie tylko byt uwięziony w pułapce czasu przeżytego. Plan symboliczno-mityczny maskuje bowiem pułapkę jeszcze bardziej fundamentalną i opresyjną, bo antropologiczną, pułapkę lęku egzystencjalnego, uwięzienia w miłości, w rodzinie, w codzienności, w przyziemnym kieracie zdarzeń, który symbolizują Felice, Matka, Ojciec oraz przerażające Franza atrybuty i rekwizyty małżeństwa: szafy, szafeczki, sypialnia, łóżko, stół do jadalni, pojawiające się w *Obrazie IV* zatytułowanym *Salon meblowy*.

Na poziomie antropologicznym człowiek w *Pułapce* przeżywa nieustannie katabazę (wyrażoną celnie w symbolice zakładu szewskiego i sutereny, skąd bohaterowie z lękiem obserwują przez okno świat, ale w nim nie uczestniczą, czy w symbolice powolnego schodzenia ze schodów), musi drążyć podziemne labirynty, próbuje przeżyć pod powierzchnią wydarzeń, ukrywając się przed terrorem historii, ale też terrorem relacji społecznych, które naruszają granice jego wolności.

„Robi nowe chodniki człowiek ten stary kret” (Różewicz 1988: 353).

<sup>25</sup> Dariusz Szczukowski zwraca uwagę na obecność symboliki ofiarniczej również w innych tekstach Różewicza (Szczukowski 2013: 239–252).

## BIBLIOGRAFIA

- Bachelard Gaston.** 1975. *Wyobrażenia poetycka*. Przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bachelard Gaston.** 1997. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris: Corti.
- Champs de l'imaginaire*. 1996. Red. Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug.
- Durand Gilbert.** 1960. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: PUF.
- Durand Gilbert.** 1968. *Wyobrażenia symboliczne*. Przeł. Cezary Rowiński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Durand Gilbert.** 1979. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris: Berg International.
- Durand Gilbert.** 1981. *L'Ame tigrée*. Paris: Denoël.
- Durand Gilbert.** 1989. *Beaux-arts et archetypes*. Paris: PUF.
- Durand Gilbert.** 1992. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. 11-e edition. Paris: Dunod.
- Durand Gilbert, Sun Chaoying.** 2000. *Mythe, thèmes et variations*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Durand Yves.** 1963. *Structures de l'imaginaire et comportement*. „Cahiers Internationaux de Symbolisme”, z. 4. S. 61–79.
- Drewnowski Tadeusz.** 1990. *Walka o oddech. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Drewnowski Tadeusz.** 2001. *Różewicz zmienny – Różewicz ten sam*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, nr 36. S. 9–14.
- Girard René.** 1991. *Kozioł ofiarny*. Przeł. Mirosława Goszczyńska. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Girard René.** 2019. *Sacrum i przemoc*. Przeł. Maria i Jacek Plecińscy. Kraków: Nomos.
- Jasionowicz Stanisław.** 1999. *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe AP.
- Kafka Franz.** 2003. *Cztery opowiadania. List do ojca*. Przeł. Juliusz Kydryński, Jarosław Ziółkowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Langer Lawrence L.** 1985. *Kafka as Holocaust Prophet: a Dissenting View*. W: *Admitting the Holocaust. Collected Essays*. Oxford: Oxford University Press. S. 109–124.
- Leeuw Gerardus van der.** 1978. *Fenomenologia religii*. Przeł. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo Książka i Wiedza.
- Majchrowski Zbigniew.** 1993. „Poezja jak otwarta rana”: (czytając Różewicza). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Mattiussi Laurent.** 2005. *Schème, type, archetype*. W: *Questions de mythocritique. Dictionnaire*. Red. Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter. Paris: Imago. S. 307–318.

**Mieletinski Eleazar.** 1981. *Poetyka mitu*. Przeł. Józef Dancygier. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

**Monneyron Frédéric.** 1992. *Le mythe et le mythique: bilan et perspective d'une herméneutique*. „Cahiers de l'Imaginaire”. Paris: PUF.

**Monneyron Frédéric, Thomas Joël.** 2002. *Mythes et littérature*. Paris: PUF.

*Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda.* 2002. Red. Krystyna Falicka. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

*Questions de mythocritique. Dictionnaire.* 2005. Red. Danièle Chauvin, André Siganos, Philippe Walter. Paris: Imago.

**Rays Halina.** 1990. „Pulapka” Tadeusza Różewicza – zagadnienie przestrzeni. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, t. 8. S. 55–83.

**Różewicz Tadeusz.** 1988. *Pulapka*. W: Tadeusz Różewicz. *Teatr*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie. S. 331–416.

**Szczukowski Dariusz.** 2013. „Na ołtarzu literatury”: symbolika ofiary w „Pulapce” i „Do piachu”. „Pamiętnik Teatralny”, z. 3/4. S. 239–252.

**Ubertowska Aleksandra.** 2001. *Tadeusz Różewicz a literatura niemiecka*. Kraków: Universitas.

**Zwolińska Barbara.** 2019. *Przy wspólnym stole z „Pulapką” Tadeusza Różewicza*. W: (Nie)smak w tekstach kultury XIX–XXI wieku. Red. Barbara Zwolińska. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego. S. 190–203.

*Marzena Karwowska*

## BETWEEN THE MYTH AND CULTURAL CONVERGENCE – TADEUSZ RÓŻEWICZ'S *THE TRAP*

(abstract)

Tadeusz Różewicz's drama *The Trap* has rarely been examined by scholars of literature. Most texts written about it are reviews of its theatre productions. *The Trap* can be interesting for the studies of literary intertextuality, as it makes frequent references to Kafka's oeuvre. Różewicz himself frequently spoke of his obsession with Kafka, whom he called one of the saints of literature and an artist with whose works he had a lasting, dialogic relationship. It seems, however, that the intertextual dialogue with Kafka is not the main theme of *The Trap*, but rather a pretext to address more universal problems. Central to the play is its symbolic and mythical dimension which resonates with a wider context of cultural convergence. The article discusses cultural convergence and the symbolic and mythical imagination in connection to Gilbert Durand's concept of cultural pluralism.



Durand perceives a literary text as based on a symbolic plot – diachronically dispersed myths and symbols, which form a suprahistorical and supracultural anthropological path. The article addresses such concepts as: the imaginative deformations of the chronotope, the mythologem of the house, the transposition of the myth of the scapegoat, and the symbolic and mythical aspect of presentation. The eponymous “trap” is often interpreted as a trap of history and memory. Yet, the character created by Różewicz is not trapped solely by the past. The symbolic and mythical dimension of the play conceals another – more fundamental – anthropological traps of existential fear and of being confined by love, by the family, by everyday life, and by daily chores. These traps are represented by Felice, Mother, Father, and the symbolic attributes of marriage: the wardrobe, the bedroom, the bed, and the table, which terrify Franz. In the anthropological sense, the human being presented in *The Trap* experiences an incessant *katabasis* (symbolized by the basement and the shoemaker’s workshop, from where the characters fearfully observe the world through the window, but never become its part, or by the slow descent downstairs). He needs to dig underground labyrinths, as he struggles to survive under the surface of everyday life, hiding from the terror of history and the terror of social relations, which violate his freedom.

#### KEYWORDS

Tadeusz Różewicz; *The Trap*; Gaston Bachelard; Gilbert Durand; mythocriticism; myth; symbol; anthropological structures of the imagination; cultural convergence; cultural pluralism