

TEKSTURA
Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy
tom 1 (4) 2013

Radosław Sobotka

PRZED IBSEMEM? O PEWNEJ NIEKONSEKWENCJI.
PRZESTRZEŃ W *ŚNIEGU* STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO

Trudno pisać o przestrzeni w *Śniegu* Stanisława Przybyszewskiego. Powodem nie jest jednak brak przesłanek semantycznych w obrębie tekstu, które mogłyby zaświadczać o kształcie przestrzeni w sensie architektonicznym. Przeciwnie, pomagają one w znacznym stopniu wyznaczyć jej status ontyczny, a także zbadać wpływ na osoby dramatu, zależności w zakresie postać–przestrzeń. Problem polega na wrażeniu zaistnienia pewnej aksjologii w obrębie nietożsamyh, a współzależnych i współistniejących płaszczyzn przestrzennych, to jest płaszczyzny przestrzeni bytu jednostek osobowych – tej, która buduje ośrodek istnienia i ustala zakres działania postaci oraz innej, zamkniętej w obrębie pierwszej, płaszczyzny własnej (wewnątrzosobowej płaszczyzny bohaterów dramatu).

Celem niniejszego szkicu będzie opisanie konstrukcji i funkcji przestrzeni w sensie architektonicznym. Nie jest to zadanie łatwe, gdyż doświadczenia lekturowe potęgują wrażenie jej nieistotności w działaniu czy zachowaniu osób. Odnosi się wrażenie, że wszystko, co ważne w sztuce, dzieje się w przestrzeni osobowej, świadomościowej. Jednakże „obecność ognia w obrębie przestrzeni pozwala Ewie [jednej z bohaterek dramatu – przyp. R.S.] na sprecyzowanie własnego sposobu istnienia scenicznego”¹. Jaka więc jest funkcja przestrzeni pozaświadomościowej?

Na istotność przestrzeni osobowej w tekstach dramatycznych zwrócił uwagę sam Przybyszewski w swoim manifestie *O dramacie i scenie* z 1905 roku. Jak pisał Stanisław Mrazek:

¹ S. Mrazek, *Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Wrocław 1980, s. 129.

Punktem wyjścia rozważań Przybyszewskiego w broszurce *O dramacie i scenie* jest stworzenie zasadniczej różnicy między dramatem starym, przedibsenowskim, a nowym, polegającej na przeniesieniu głównego ośrodka konfliktu dramatycznego ze świata zewnętrznego do wnętrza psychicznego bohaterów².

To, co wywoływało konflikt dramatyczny w starym/dawnym dramacie, pochodziło z zewnątrz³ – dodaje (za Przybyszewskim) Roman Taborski. Można zaryzykować stwierdzenie, że autor *Złotego runa* w pewnym sensie powraca do formy dramatu „przedibsenowskiego”, albo też – że zbliża się do autora *Nory* tylko w pewnych elementach struktury dramatu. Maria Podraza-Kwiatkowska pisze, że w *Śniegu* nie udało się Przybyszewskiemu odtworzyć realiów, o których potrzebie pisał⁴.

Spróbujmy przyjrzeć się elementom, które zbliżają omawiany dramat do formy starej/dawnej. Po pierwsze: to, co wywołało konflikt dramatyczny, pochodzi właśnie z zewnątrz – Ewa występuje jako gość, przybywa spoza zasp śnieżnych. Wreszcie w samym dramacie, zanim zniszczy szczęście Tadeusza i Bronki, staje na granicy pomieszczeń. Można powiedzieć, że prosi o pozwolenie na przekroczenie granicy światów:

Ewa

(która się na chwilę wycofała za portierę przyległego pokoju, stanowiącego zimową oranżerię przechadza się tam i z powrotem w nerwowym niepokoju. Nagle:)

Słyszę głosy w pokoju. Dywany wasze za miękkie, byście mogli moje kroki posłyszeć

Tadeusz

(zrywa się)

Co to? Kto to?

Ewa

Można wejść?⁵

Drugą oznaką powrotu Przybyszewskiego do pewnych paradygmatów dramatu „przedibsenowskiego” jest niemożność wystąpienia dowolnie ekwiwalentnych składników przestrzeni. Nie występuje nieistotność składników, atrybutów, „dlatego też wszelkie zewnętrzne akcesoria, które tak dużą rolę

² R. Taborski, *Przybyszewski o dramacie*, „Dialog” 1962, nr 10, s. 103.

³ Tamże.

⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 2000, s. 122.

⁵ S. Przybyszewski, *Śnieg*, wstęp i oprac. R. Taborski, Warszawa 1987, s. 52.

odgrywały w mieszczańskim dramacie obyczajowym, zostały tutaj [w dramacie „poibsenowskim” – przyp. R.S.] – jako nieistotne – zredukowane do niezbędnego minimum⁶. Zauważmy, że w *Śniegu* nie ma tej redukcji. Mamy do czynienia z mnogością atrybutów otoczenia przestrzennego, które kształtują nastrój postaci. Przybyszewski wprowadza ciekawe retrospektywne przywołania przestrzeni (ich analiza przeprowadzona zostanie w dalszej części artykułu).

Bohaterowie tego demonicznego dramatu⁷ są niejako uwięzieni w przestrzeni. Jak się wydaje, tak właśnie mógłby brzmieć podtytuł omawianego utworu. Z didaskaliów można dowiedzieć się, że akcja dramatu rozgrywa się zimą, w wytwornym wnętrzu szlacheckiego domu⁸, w którym przejściowo przebywają osoby dramatu:

Widz patrzy na wytworny pokój jadalny, z którego poprzez wielkie, wysokie okna i przez oszkloną, zimową oranżerię widać nagie, szronem okryte drzewa ogrodu i płaty gęste śniegu. W kącie wielki, staroświecki komin, obok polana sosnowe, które Kazimierz dorzuca nerwowym ruchem raz po raz do ognia. Bronka stoi przy oknie niespokojnie zapatrzona w śnieżycę⁹.

Przybyszewski konstruuje scenerię grozy. Świadczy o tym liczba epitetów, które kształtują rzeczywistość, np. „wielkie i wysokie okna”. Tego typu zestawienia słowne potęgują również atmosferę zimowego przygnębienia, smutku („nagie, szronem okryte drzewa” przypominają scenerię współczesnego horroru). Nawet płatki śniegu sprawiają wrażenie ciężkich i przygnębiających. W całym dramacie pojawiają się motywy oraz obrazy o nastrojowych walorach. To, co poza domem, poza rodową siedzibą¹⁰, już na początku dramatu jest straszne, przerażające (okaże się zresztą, że możliwość „odkupienia” czy „oczyszczenia” postaci będzie możliwa tylko poza przestrzenią domu).

Dla opisanie pewnych składników przestrzennych warto, za Janem Błońskim (nie chcę tu rozwijać koncepcji Ireny Sławińskiej), używać pojęć mikro- i makrokosmosu przestrzeni¹¹. Mikrokosmosem przestrzeni będzie bez-

⁶ R. Taborski, *Przybyszewski o dramacie*, s. 104.

⁷ Por.: L. Eustachiewicz, *Przybyszewski i jego satelici*, [w:] tenże, *Dramaturgia Młodej Polski*, Warszawa 1982, s. 149.

⁸ R. Taborski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych*, Warszawa 1965, s. 51.

⁹ S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 15.

¹⁰ L. Eustachiewicz, dz. cyt., s. 149.

¹¹ J. Błoński, *Dramat i przestrzeń*, „Dialog” 1977, nr 7–9, s. 94.

pośrednio przedstawione wnętrze domu. Makrokosmosem zaś to, co poza nim, co jest nadbudowane zarówno przez didaskalia, jak przez bohaterów dramatu, a także to, czego może domyślać się czytelnik, to, co widoczne przez okno, w oddali. Można wyróżnić także przestrzeń retrospektywną, działającą w obrębie wspomnień bohaterów, istniejącą w świadomości, a od której w rzeczywistości dramatu odgradza zarówno mikrokosmos (idylliczna przestrzeń domu, zapomnienia), jak i makrokosmos (zasy, śnieżyce, trudności klimatyczne).

Na początku dramatu przestrzeń domu jawi się jako idylliczny świat miłości oraz szczęścia Tadeusza i Bronki. Wytęskniona bohaterka oczekuje męża powracającego z okropnej śnieżycy, wielkich zasp. Jest to małżeński raj – mąż grzeje się w ciepłe kominka, żona szykuje jedzenie, a szwagier nie wie, co ze sobą począć:

Kazimierz

(siedzi i patrzy z niewymownym smutkiem za nią, kręci niespokojnie węża, dorzuca gałęzi do kominka, chodzi wszcz i wzdłuż pokoju, przystaje, chwytą się za głowę...)¹².

Tylko motorycznie wykonywane czynności tłumaczą jego obecność na scenie¹³, pozwalają mu istnieć w tej małżeńskiej rzeczywistości.

Ważnym elementem dramatu jest taka konstrukcja przestrzeni, która umożliwia osobom dramatu ruch sceniczny. Przez sposób poruszania się Kazimierza czy Tadeusza widz może odczytać ich stan emocjonalny: niepokój, zdenerwowanie lub irytację. Ciągłe dorzucanie do ognia przez Kazimierza, a w pewnych momentach także przez Ewę, wprowadza również aspekt czasowy. Od wypalenia gałęzi pierwszej do następnej mija pewien okres. Tak zorganizowana przestrzeń pokoju pozwala w określony oraz uzasadniony sposób przebywać na scenie niektórym bohaterom sztuki. Kominek jest punktem orientacyjnym przestrzeni. Ewa na początku aktu drugiego rozpoczyna swoje działanie sceniczne właśnie od tego punktu, ogrzewa sobie ręce i w ten sposób ustala swoje miejsce, po czym może rozpocząć dalsze czynności. Dla Bronki takim punktem orientacyjnym w pewnym momencie stanie się szezlong. Dla Makryny czy Tadeusza – wejściowe drzwi. Te sceniczne atrybuty są nieodłącznymi elementami przestrzeni, nie mogłoby ich nie

¹² S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 31.

¹³ S. Mrazek, dz. cyt., s. 125.

być, co potwierdza tezę o powrocie Przybyszewskiego do przedibsenowskiej formy. Kominek oraz długość pokoju pozwalają także zaistnieć Kazimierzowi, kiedy na scenie pojawia się Tadeusz i akcja skupia się wokół niego oraz Bronki. W tym momencie mógłby on na chwilę przestać istnieć. Jego brat odnalazł szczęście, spokój. Przestrzeń, w której Tadeusz żyje z Bronką, a gdzie nie ma Ewy, jest przesycona radością. Utrzymuje się nawet swego rodzaju napięcie uczuciowe powściągnięte przez Tadeusza. Płomień na kominku i cechy osobowe Bronki kształtują nastrój i atmosferę ciepła.

Dla konfrontacji tego obrazu posłużę się retrospektywną charakterystyką przestrzeni, jakiej dokonuje Tadeusz w dalszej części utworu:

Tadeusz

[...] nie czułem się dobrze w tych średniowiecznych murach, w których tamta tylko żyć umiała. Tam straszycie po nocach. Tam zagościły widma i mary. Energia topiła się jak wosk w ogniu...¹⁴.

Przestrzeń, w której żył z Ewą, stwarzała atmosferę sennego koszmaru¹⁵, gotyckiego ciemnego zamku. To, w jaki sposób odbierał on przestrzeń, wpływało na jego stan psychiczny i fizyczny. Tadeusz żył w niej na zasadzie korelacji, może tylko pozornej. Można zadać pytanie, czy konstrukcja przestrzeni wpływała na jego stan, postrzeganie rzeczywistości, czy bardziej przyjmował warunki przestrzenne, ale jednocześnie przetwarzał ich obraz przez swoje subiektywne odczucia¹⁶. Wydaje się, że na to pytanie należy odpowiedzieć twierdząco. Wobec tego okazuje się, że rzeczywistość przestrzenna była zależna od tego, w jakim nastroju był Tadeusz. Przestrzeń zatem, przenosząc rozważania na ogólną sytuację dramatu, kształtuje rzeczywistość, nastrój i stan postaci, ale jednocześnie, na pewnym poziomie, jest przez nie konstruowana. Właściwie bardziej w płaszczyźnie retrospektywnej scena jawi się tak, jak była odbierana przez osobę wspominającą dany fragment przestrzenny.

Kliska atrybutów scenicznych w wywołanym fragmencie retrospektywnym zmienia się z groźnych i mrocznych na ciepłe, domowe, idylliczne po

¹⁴ S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 37.

¹⁵ L. Eustachiewicz, dz. cyt., s. 149.

¹⁶ Zob. H. M. Karasińska, *Przestrzeń w dramacie – przestrzeń teatralna*, „Teksty” 1977, nr 4.

wprowadzeniu do codzienności domowej Bronki – postaci, dzięki której śnieg traci swoje dosłowne znaczenie¹⁷:

Tadeusz

A pamiętasz, gdym cię tak schwycił i na piersi podrzucił i obnosił dokoła pokoju (Bierze ją na kolana, ona obejmuje rękoma jego szyję)¹⁸.

Bronka, niczym magiczny atrybut, zmieniała rzeczywistość. Tadeusz obnosił ją dokoła pokoju, jakby chciał odczynić rytuał. Bronka jest zatem częściowo postacią magiczną, nimfą wodną, która musi wypełnić pewną misję, po czym wrócić w otchłań¹⁹. Zresztą w pewnym momencie dramatu zapowiada jakby swoje odejście:

Bronka

[...] a w tym wietrze, w tym pędzie, moje włosy, patrz, tak, o tak. (Rozwiewa swoje włosy, zakręca je znowu szybko, zrywa się) I tak całą pierś wdychać, wchłaniać w siebie tę otchłań niebieską przed nami [...] on myślał, że ja całkiem nie umiem tęsknić za burzą wichru, za niebieską otchłanią...²⁰.

Przybyszewski, posługując się postacią Bronki, wprowadza w niektórych fragmentach dramatu płaszczyznę „futurespektywną”. Bronka z jakimś pierwiastkiem pewności mówi o sobie ginącej w głębinach, tak jakby już to przeżyła, a przynajmniej doskonale znała swoją przyszłość.

W obrębie makrokosmosu przestrzeni figura stawu wprowadza atmosferę magiczną, atmosferę ballady. Staw stanowi również pewną autonomiczną, wyodrębnioną część. Cały makrokosmos sceny oddziela bohaterów dramatu od potencjalnie istniejącego świata, to znaczy tego, który nie jest nadany, ale którego możemy się domyślać. Rzeczywistość dramatu nie zamyka się w pewnej siatce powierzchniowej, nie możemy powiedzieć, że zdarzenia dramatyczne dokonują się na konkretnie obliczonej płaszczyźnie powierzchniowej. Śnieg w znaczeniu symbolicznym przyprószył przeszłość Tadeusza, uspił, ułagodził jego uczucia, poczucie tęsknoty. W pragmatycznym znaczeniu oddzielił bohaterów dramatu od świata. Taką funkcję pełni śnieżycyca, która zmusza do izolacji.

¹⁷ A. Stoff, *Formy wypowiedzi dramatycznej*, Toruń 1985, s. 71.

¹⁸ S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 47.

¹⁹ S. Mrazek, dz. cyt., s. 125.

²⁰ S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 101–102.

Zamknięte w przestrzeni postacie muszą doznać oczyszczenia. Rozliczyć się z przeszłością, wyjść z iluzji. Staw jest autonomicznym obiektem przestrzeni przez swoje zadanie. Współgra z przedstawionym pejzażem, ale jest odrębną częścią, punktem wyjścia. Kiedy zostaje odświeżony, pęka budowana iluzja. Bronka musi ustąpić Ewie, „kielkującej oziminnie”; ustąpienie to przybiera postać scenicznego samobójstwa²¹. Wspomnienie stawu wywołuje w Bronce, przy pierwszej wzmiance o nim, poczucie przerażenia, smutku, niepewności, przypomina o śmierci siostry. Wspomnienie owo można zaliczyć do płaszczyzny przestrzeni retrospektywnej. To również wiąże się z przywołanym już pojęciem futurospekcji. Bronkę goni nieunikniona przyszłość, ona, tak jak jej siostra, zginie w stawie:

Bronka

Chłopi, a przy nich niańka moja, i nieśli na noszach moją ukochaną siostrę... utopiła się w stawie...

[...] Tak – tak w stawie. (Do Tadeusza) Każ zasypać ten staw. Ustawicznie przypomina mi się ten czarny, głęboki ślep naszego stawu...²².

Bronka, dla określenia swoich odczuć, używa metafory dopełniaczowej „głęboki ślep stawu”. Później także, w dalszym ciągu tekstowym dramatu, epitetu „czarny staw”. Są to zestawienia nacechowane pejoratywnie. Z jednej strony staw jest groźny, przypomina o nieuniknionym końcu, a z drugiej jest azylem, punktem ucieczki z nieprzewidującej możliwości istnienia Kazimierza i Bronki terażniejszości:

Bronka

(sztucznie podniecona)

Ach, gdybyście wiedzieli, co za cudna jazda była. Och, te skry śniegu zmarzłego na lodzie, księżyc, księżyc... ach, jakie to cudowne. [...] Kazio taki znudzony a nie widziałam człowieka, który by się tak pięknie ślizgał²³.

Wskazałem na końcową funkcję, jaką pełni staw w dramacie. Inaczej rzecz się ma w środkowej fazie. Przy pierwszej wzmiance o nim, kiedy relacje Tadeusza i Ewy są jeszcze niepewne, dopiero będą się krystalizować, staw jest drugim planem przestrzeni, stanowi ucieczkę z nowego, przesiąknięte-

²¹ R. Taborski, dz. cyt., s. 52.

²² S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 81.

²³ Tamże, s. 69.

go Ewą świata, ku starej konsekwentnie budowanej śnieżnej iluzji. Następuje rozdzielenie przestrzeni na planie Bronka–Kazimierz i Tadeusz–Ewa. W terażniejszości działają Tadeusz i Ewa, a Kazimierz i Bronka zdają się zawieszani w przeszłości, ślizgają się po ośnieżonym stawie, który przypomina stary porządek. Oczywiście Bronka i Kazimierz istnieją również w płaszczyźnie przestrzeni Ewy i Tadeusza, ale funkcjonują w niej jako postacie otępiałe, senne, działające w głębokim szoku. Kontrastujące ze sobą sylwetki można przedstawić również na zasadzie Ewa – typowa *femme fatale* i łagodna Bronka²⁴, a także Tadeusz – odkrywca i Kazimierz – filozof.

W obrębie przestrzeni dramatu jest jeszcze jedno miejsce ucieczki. Chodzi o pracownię Tadeusza. Jeżeli Kazimierz i Bronka uciekają od terażniejszości czy też przyszłości, to Tadeusz, przez specyficzne umeblowanie swojej pracowni wraca do przeszłości:

Ewa

[...] Twoja pracownia wygląda raczej na tę świątynię, w której godzinami całymi odrywasz się od twojego szczęścia, od twojego ciepłego zakątka od koralowych ust Bronki, aby tam szarpać sobie serce i tęsknić...²⁵.

Można powiedzieć, że w płaszczyźnie mikrokosmosu i makrokosmosu przestrzeni są pewne plany, powstałe w wyniku potrzeb niektórych bohaterów, które można nazwać planami przestrzeni drugiego rzędu²⁶. Nie są one obiektami, na których działania prowadzą wszystkie postacie dramatu, są dostępne tylko dla części z nich.

Dwa wymienione wyżej składniki przestrzenne, to znaczy staw oraz pracownia, są również w dużym stopniu atrybutami siły sprawczej dramatu. Bronka orientuje się w sytuacji, w prawdziwym obliczu relacji Tadeusza i Ewy, kiedy zaczyna kojarzyć porządek przestrzeni:

Bronka

[...] Ach, jak cię dobrze pamiętam, wtedy, gdy po moich zaręczynach pojechałam do ciebie. Słyszysz, Tadziu? Pokój był taki sam, taki samiuteńki jak ten, w którym teraz siedzimy... (Jakby się ze snu budziła) Ewa, to dziwne, ten pokój był zupełnie tak samo umeblowany, jak nasz²⁷.

²⁴ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 118.

²⁵ S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 56.

²⁶ Zob. H.M. Karasińska, dz. cyt.

²⁷ S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 70.

W takiej sytuacji warto zbadać obraz przestrzeni naddanej przez didaskalia w momencie wkraczania konkretnych bohaterów. Sceneria jest często sprzężona z cechami charakteru danych osób:

Ewa sama – podchodzi ku oknu, patrzy chwilę uderzając palcami w szybę, zimna i surowa, podchodzi do kominka, rozgrzebuje haczykiem żar, potem siada nieruchoma, wpatrzona w ogień²⁸.

Przestrzeń, w której działają Ewa i Tadeusz, zawiera elementy mroku, tak jakby ich wewnętrzny pejzaż²⁹ przedkładał się na obraz przestrzeni zewnętrznej. Na jej poziomie odbywa się bezpośrednia prezentacja przeciwieństw, demaskacja postaci moralnie złych, tych, które popełniają przestępstwo wobec prawa moralnego³⁰. Dopuszczają się zdrady: Tadeusz – małżonki, Ewa – przyjaciółki.

Inaczej zostaje przedstawiona przestrzeń, w której porusza się Bronka:

Przez okno jasno oświetlone widać, jak z wolna idą przez oszkloną oranżerię do salonu. Wczesny poranek. Słońce czerwieni się na śniegu poza oknami. Bronka wchodzi pierwsza, opiera się o szeszlony³¹.

Naszkirowany obraz wywołuje odczucia pozytywne, pejzaż nie zostaje uzbrojony w atrybuty mroczne. Jest estetycznie przyjemny. Dopiero, kiedy Bronka również planuje wykroczenie przeciw prawu moralnemu (planuje samobójstwo), sceneria nabiera mrocznych rysów:

Za oknami bieleje śnieg w mroku popołudniowym późnej zimy, na scenę wchodzi z wolna Bronka zboliała i jakby oszołomiona, trzyma w ręku zmięty list, podchodzi ku oknu, patrzy długo w park...³².

Stanisław Przybyszewski w *Śniegu* przesuwając moment kluczowy dla zrozumienia utworu do przedakcji³³. Okoliczności przed akcją są częściowo nadane przez bohaterów dramatu. Jednak dla pełnego zrozumienia problemu trzeba połączyć wszystkie składniki świata przedstawionego (jak

²⁸ Tamże, s. 119.

²⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 121.

³⁰ Por. tamże, s. 119.

³¹ S. Przybyszewski, dz. cyt., s. 92.

³² Tamże, s. 127.

³³ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 120.

bowiem wiadomo, w *Śniegu* nie ma nieistotnych atrybutów). Przez wybór techniki dramatycznej, w której czytelnik musi wyobrażać sobie zdarzenia w przedakcji, powstaje wiele niejasności w obrębie sztuki, w rozwiązaniu których w dużym stopniu może pomóc zrozumienie znaczenia przestrzeni. Kształtuje ona nastrój postaci w mimetycznie odtwarzanym świecie dramatu realistycznego. *Śnieżyca* wzbudza strach i przygnębienie. Wpływa także na nastrój czytelnika i wprowadza pierwszy trop interpretacyjny – pomaga w rozpoznaniu sensów działania i istnienia postaci. Wprowadza znaczące elementy symboliczne, np. staw – symbol wody, zasy śnieżne – symbol izolacji. Przybyszewski konstruuje swego rodzaju przestrzeń szkatułkową; pokazuje, że w granicach mikro- i makrokosmosu przestrzeni istnieje wiele elementów, które są składnikami większej, złożonej całości.