



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
1/2022 (LIV)
<https://doi.org/10.36770/bp.681>
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl



Hanna Ratuszna*

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska /

/ Nicolaus Copernicus University in Toruń, Poland

ORCID 0000-0002-7544-3581

„Jesteśmy naszą pamięcią” – twarze artysty. Rozważania o *Śniegu* Stanisława Przybyszewskiego¹

“We are our memory” – faces of the artist.

Reflections on *Śnieg* (*Snow*) by Stanisław Przybyszewski

Abstract: The article presents the circumstances of the creation of Stanisław Przybyszewski's drama and its reception. An important category in the process of interpretation is memory, while the point of reference is the recent staging of the drama by Anna Gryszkówna at the National Theatre in Warsaw in 2021. Przybyszewski's drama, written in 1903, remains up-to-date; the author presents timeless heroes and reflects on the topic of destiny. The modernist drama is given a new interpretation. The themes of love, death, and the space of femininity are analysed in the context of contemporary culture and its condition, also in the age of the pandemic.

Keywords: Stanisław Przybyszewski, drama, snow, love, death, contemporary theatre, femininity.

* Hanna Ratuszna – prof. dr hab., zatrudniona w Instytucie Literaturoznawstwa UMK w Toruniu, w Katedrze Edytorstwa i Literatury Polskiej; autorka m.in. monografii *Cień Hamleta – tropy szekspirowskie w literaturze przełomu XIX i XX wieku* (Toruń 2018).

¹ Artykuł powstał w ramach prac nad grantem (autorka jest jego współwykonawczynią): *Edycja krytyczna Dzieł Stanisława Przybyszewskiego – seria A i B (utwory literackie)* nr rej. 1H 17013385 w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” (Dziedzictwo narodowe). Kierownikiem grantu jest prof. dr hab. Gabriela Matuszek.

1.

Pamięć reintegruje, łączy odległe krańce zdarzeń, nadaje im nowe znaczenie. Jest torturą dla tych, którzy uciekają przed przeszłością, innym niesie ocalenie. Jorge Luis Borges porównuje ją do rozbitego lustra, którego nie można scalić². Każdy kawałek odbija ten sam skrawek zdarzeń, ukazuje go jednak inaczej, w odmiennej perspektywie (m.in. w załamaniu obrazu). Pamięć jest więc zbiorowiskiem różnych refleksów i odbić, tworzy mozaiki, arabeski, w których tli się pozornie niezrozumiały ład.

W literaturze modernizmu pamięć staje się „wyróżnikiem twórczości”, wyrazem dążenia do prawdy, pozwala konstruować „mosty”, sprzyja budowaniu kontekstów. Nie oznacza wyłącznie *mémoire collective*, związanej z topografią miejsc, na przykład bibliotek, archiwów, kolekcji, lecz *mémoire individuelle*, skupioną na symbolice miejsc i zdarzeń. Jej istotnym przejawem jest proces ekspresji wrażeń, który znajduje realizację w twórczości, kształtowaniu „kultury teraz”³. Ważnym „elementem pamięci” jest zjawisko przypominania „Erinnerung”, Fryderyk Nietzsche analizuje je w kontekście teorii „wiecznego powrotu”, fenomenu życia i zapominania. Filozof zestawia życie z żywiołem historii – człowiek zawsze żyje historycznie, niesie bagaż minionych zdarzeń. Sama zaś historia ujawnia trzy istotne wymiary: monumentalny, antykwaryczny i krytyczny⁴. Dwa pierwsze spowalniają proces rozwoju jednostki, stanowią ciężar, który trudno unieść (prezentują modele, jednostka nie jest w stanie ich odwzorować, wikłają ją w petryfikujące mity), jedynie perspektywa krytyczna, weryfikacja podstaw ujawnia sensy historii.

„Odciskanie się w przeszłości” pozwala budować przyszłość (jest więc koniecznością), może być jednak także obciążeniem, gdy tłumsi samodzielność myślenia, czyni wszystko ważnym (twórczość przegrywa wówczas z kolekcjonerstwem). Nietzsche odwołuje się zatem do filozofii nieświadomości Hartmanna, zwraca uwagę na postawę ironisty, człowieka schyłku, który grzęźnie w swym historyzmie, zamyka się w świecie wewnętrznym (ślepie na zewnętrżność). Alternatywą dla

² J. L. Borges, *Pochwała cienia*, przekł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1977, s. 11.

³ S. Bertman, *Hyperculture. The human cost of speed*, Praeger 1998, s. 145.

⁴ F. Nietzsche, *Pisma pozostałe 1876–1889*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 134.

takich postaw wobec historii (a zatem także życia) jest sztuka, która odnajduje ukryte sensy⁵, sama w sobie staje się celem. To ona oddziałuje na „serce i zmysły”⁶, jest przejawem twórczych możliwości artysty, który pragnie przekraczać samego siebie. Nietzsche opowiada się zatem za perspektywizmem, ujawnia wielość prawd – interpretacji. Refleksja o historii w perspektywie sztuki, którą głosi filozof, znajduje ciekawe zastosowanie w twórczości modernistów. W poezji młodopolskiej, na przykład Maryli Wolskiej, jest źródłem aktywizmu, stanowi kontrapunkt dla teźniejszości (por. na przykład wiersz pt. *Dusza moja na zawsze pozostanie dziewczyną*). Żywioł życia oznacza bowiem pragnienie nieustannego doświadczania istnienia. Strategia ta jest obecna także w twórczości Stanisława Przybyszewskiego, który stara się pokazać fenomen istnienia w perspektywie: miłości i śmierci.

Jego twórczość doczekała się licznych komentarzy, wśród nich za najcenniejsze należy uznać prace m.in. Gabrieli Matuszek, Wojciecha Gutowskiego, Tadeusza Linknera, Magdaleny Popiel, Edwarda Bonieckiego, Romana Tabor-
skiego⁷. Interesujące spektrum doświadczeń prezentują dramaty, które dla pisarza stanowiły niezwykle ważny element artystycznej ekspresji. Przybyszewski łączył w nich strategię widza ze strategią twórcy, interesowały go nie tylko kwestie estetyczne (postawa artysty, związki historii – pamięci i życia), lecz także problemy winy, kary, „życie duszy”. Pisarz pozostawił po sobie 11 dramatów (i dwa fragmenty), wśród nich ważną pozycję zajmuje *Śnieg*, utwór pisany w trudnym okresie życia, w 1903 roku.

2.

12 marca 2021 roku miała miejsce w Teatrze Narodowym w Warszawie premiera *Śniegu* w reżyserii Anny Gryszkówny. Przybyszewski przemówił ze sceny w zupełnie nowych okolicznościach, w odmiennych dekoracjach. Autorzy przedstawienia zadbali o to, by słowa wypowiedane przez aktorów, okoliczności

⁵ Nietzsche dokonuje „detranscendentalizacji” perspektywy (poj. M. Jaya), a zatem nie istnieje jeden obiektywny sens, jedna obiektywna prawda.

⁶ F. Nietzsche, cyt. za: M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997, s. 306.

⁷ G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008, W. Gutowski, *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008, T. Linkner, *Publicystyka Stanisława Przybyszewskiego w Wolnym Mieście Gdańsku*, Gdańsk 2018, M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003, E. Boniecki, *Struktura nagiej duszy. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993.

zdarzenia dramatycznego były czytelne dla współczesnego odbiorcy. Pozostawiono zatem zarys zdarzeń – historię romansu Tadeusza i Ewy, uwspółcześniono scenografię, także kostiumy (choć nie wszystkie), wykorzystano multimedia. Zwrot akcji, w którym – w dramacie Przybyszewskiego – Bronka, niekochana żona, decyduje się na samobójczą śmierć z Kazimierzem, uzasadniono chorobliwymi rojeniami bohaterki. Nad całością wydarzeń czuwała Pani Natura, Śmierć, Piastunka Makryna, a może *alter ego* Bronki lub (co wydaje się najmniej prawdopodobne) duch jej zmarłej przed laty siostry. Ta migotliwość znaczeniowa postaci przeszkadzała w odbiorze sztuki, zwłaszcza, gdy w pamięci powracał oryginalny tekst dramatu – przejmująca opowieść o budzeniu się do życia, przeżywaniu straty, dojrzewaniu do śmierci. Doświadczeniom widza towarzyszyło odkrywanie porażającej prawdy o kruchości życia, niepewności miłości.

Mimo niejasności, które wzbudzała postać Makryny (Śmierci/Siostry Bronki) przedstawienie należy uznać za udane, inspirujące. Trafnie dobrane cytaty muzyczne, pieśni zaczerpnięte z dzieła Apulejusza *Metamorfozy* (*Złoty osioł*) wprowadziły opowieść w nowe ramy. Pamięć przeszłości odcisnęła się w zwykłej codzienności, uczyniła ją „szlachetniejszą”. Przybyszewski analizując pojęcie tragizmu, marzył o wzniosłości, przyglądał się życiu przez soczewkę sceny i myślał o grozie śmierci. W liście do przyjaciela, Richarda Dehmle, pisał: „...w tym właśnie widzę tragiczne działanie, że człowiek musi zginąć bez winy, że własna wina ustępuje na dalszy plan wobec konieczności przeznaczenia”⁸. Przeznaczenie wpisywało bohaterów w życiowe schematy, które pisarz demaskował. W przedstawieniu Anny Gryszkówny Makryna jest więc uosobieniem fatalizmu istnienia. Postać ta pojawia się raz po raz w przestrzeniach sceny, obecna w rozbłyskach światła za parawanami, wydaje się jednoczyć z żywiołem muzyki – gra na wiolonczeli, śpiewa pieśni, w finałowej scenie przypomina Erynię. Jej obecność niesie także dodatkowe znaczenia – ujawnia ukryty wymiar kobiecości (m.in. energię i stagnację).

Bohaterki dramatu Przybyszewskiego prezentują dwie różne odsłony kobiecości, naiwność i rozmarzenie (Bronka), erotyzm, niszczące żądze (Ewa). Inaczej ukazuje je Anna Gryszkówna: Bronka jest postacią nadpobudliwą, jej krzyk, śmiech, szybko wypowiedane słowa sprawiają, że dominuje nad pozostałymi.

⁸ S. Przybyszewski, *List do Ryszarda Dehmle z 27 VII 1894*, [w:] *Listy*, oprac. S. Helsztyński, t. 1, Gdańsk 1937, s. 93.

Ewa w porównaniu z nią prezentuje się niczym marionetka – sztywność ruchów, monotoność odczuwają ją. Jest więc bohaterką jakby z innej opowieści. Przybyszewski prezentował ją jako dekadentkę, owianą snem, złowrogą. Na warszawskiej scenie postać ta nie jest otoczona aurą oniryczną, zdaje się być obca wydarzeniom, w których uczestniczy. Być może reżyserka tak właśnie rozumiała Ewę – jako kolejne (po Makrynie) wcielenie fatalizmu (inkarnację nieznaną sił), jej przybycie (na prośbę Bronki) inicjuje bowiem ciąg nieszczęść, prowadzi ku śmierci, wyzwala żywioł niszczenia, tłumi męskie głosy.

Tadeusz jest w przedstawieniu postacią niezdecydowaną, nienawidzi Ewę, jest jednak na nią skazany. Dawna kochanka uosabia jego tęsknoty, pragnienia wielkości, bezwzględnej miłości. U Przybyszewskiego postać ta jest bardziej złożona, Tadeusz nigdy nie przestał kochać Ewy – kobiecej i kuszącej (w przedstawieniu trudno mówić o pokusie), potrafi z nią rozmawiać z pasją, niekiedy rozmarzeniem za minionymi latami. W relacjach Ewy i Tadeusza w przedstawieniu Gryszkówny ujawnia się agresja, która narasta aż do pragnienia śmierci (zniszczenia obiektu miłości). Miłość wiedzie zatem ku śmierci (scena z misą). Misa ma w literaturze i sztuce przełomu XIX i XX wieku symboliczne znaczenie. Wprowadza kontekst złowieszczej kochanki, modliszki, Salome. W przedstawieniu stanowi ciekawe nawiązanie do wydarzeń z dzieciństwa Bronki (jej siostra utopiła się w stawie), ona sama wspomina o „ślepie stawu” w pobliżu dworu, który „straszy ją swym widokiem” (wiemy, że bohaterka wkrótce pogrzeży się w jego otchłani). Przezroczysta misa z wodą okazuje się także dodatkowym źródłem światła, blask wody tworzy kolorową mozaikę, odbija tajemnicze obrazy, staje się (metaforycznie) „spojrzeniem” wieczności.

Woda to żywioł kobiecości, źródło życia (wody płodowe), w dramacie i przedstawieniu wskazuje na odmęty śmierci (inercja, miejsce spoczynku utopień); żywioł ten nie jest w żaden sposób równoważony przez pierwiastek męski. Zarówno bezbronny Tadeusz, jak i niezbyt rozważny Kazimierz (w przedstawieniu zdaje się pełnić rolę bawidamka, nie ma w nim smutku, tonu *melancholia generosa*), także lękają się „ślepego oka stawu”. W scenie topienia Ewy w misie Tadeusz pragnie pokonać samego siebie, przekreślić przeszłość, przezwyciężyć własną naturę. Jest to jeden z najbardziej wstrząsających obrazów inercji, męskich frustracji. Scenę kończy niespodziewanie salwa sardonicznego śmiechu bohaterów, tak śmieje się ktoś, kto widzi przed sobą otchłań. Misa staje się zatem symbolem zbrodni – w nawiązaniu do postaci Salome – dekapitacji. Salome

w symbolice z przełomu wieków to zbrodniarka, kobieta pełna sprzeczności, w twórczości Jana Kasprowicza (zob. na przykład hymn *Salome*, 1898, czy dramat *Uczta Herodiady*, 1905) jest upostaciowioną energią, w jednoaktówce Oskara Wilde’a (*Salome*, 1901) staje się somnambulą, uosobieniem chuci. Przywołanie tego kontekstu pozwala odsłonić nowe znaczenie: Bronka wcale nie przegrywa w walce o miłość małżeńską (w dramacie Przybyszewskiego bohaterka nie jest zdolna do walki), triumfuje w scenie śmierci, głowa Tadeusza – w sposób metaforyczny – spocznie na świetlistej misie.

Śnieg można by zatem interpretować jako opowieść o poznaniu, poszukiwaniu granic doświadczenia. Czy istotnie wiemy o sobie tyle, na ile nas sprawdzono? Bronka zaprasza do domu Ewę, dawną kochankę Tadeusza, wystawia w ten sposób na próbę jego przywiązanie, wierność. Sama mierzy się z traumą z dzieciństwa. Świat bohaterów wydaje się pokawałkowany, nieprawdziwy. Nie są oni przygotowani do życia, grają swoje role – jak w tragedii Szekspira *Hamlet*, jest to zatem teatr w teatrze. Konfrontacja gry aktorskiej, ról, w które wcieliło bohaterów życie (niektóre z nich sami przyjęli bez wahania, na przykład Bronka zapraszająca pod swój dach Ewę stała się porzuconą żoną) z scenerią życia, rolami, które niesie *teatrum mundi*, ujawnia pokłady ironii. W przedstawieniu brakuje *katharsis*, nie ma współodczuwania, lecz pojawia się zdziwienie. Inaczej dzieje się w przypadku dramatu Przybyszewskiego, w którym wybrzmiewają pytania o przeznaczenie, winę i karę. Bohaterowie tworzą teatr cieni, ich imiona, historie nie są istotne. Przybyszewski jest zainteresowany fenomenem człowieka, granicami poznawczymi. Miłość i śmierć to najważniejsze doświadczenia graniczne, które pozwalają zrozumieć czym jest człowieczeństwo. Pisarz eksperymentuje zatem, wprowadza bohaterów w sytuacje, które jedynie pośrednio przypominają rzeczywiste wydarzenia: pod powierzchnią ukrywa się bowiem największa tajemnica, sugerująca kłopoty z istnieniem – jest nią wiara w istnienie wieczności (jak w pismach Kierkegaarda: człowiek skupia w sobie dwa wymiary – teraźniejszość i wieczność).

Podobnie jak w utworze Apulejusza, *Metamorfozy* (*Złoty osioł*) miłość i śmierć, wplecione w opowieść o Erosie i Psyche, łączą zdarzenia, nadają sens historii. Przybyszewski rekonstruuje w *Śniegu* tę właśnie opowieść, nasycy ją dekadentyzmem i analizuje jedno z możliwych rozwiązań. Tadeusz poszukuje więc utraconej części duszy – Ewy, która (odnaleziona) nie przynosi mu ukojenia,

poczucia pełni. Miłość w dekadencym wydaniu jest zawsze stratą, umiowaniem, rumowiskiem zdarzeń. Jest podszyta szatańskim śmiechem, grą o szczęście, którego nikt nigdy nie doświadczy. Taka perspektywa jest oczywiście doskonale czytelna dla człowieka przełomu wieku XIX i XX. Czy współcześnie stanie się zrozumiała dla odbiorców?

Pytanie to zyskuje kilka odpowiedzi, przede wszystkim wiąże się z poczuciem schyłku, zmierzchu (gaśnięciem, zamieraniem) kultury. W sytuacji kryzysu wartości, a taki ewidentnie znamionuje obecne czasy, opowieść o Erosie i Psyche, metamorfozach istnienia, nieustannym poszukiwaniu prawdy, odczytywaniu (interpretacji) historii, wydaje się aktualna. Eksperyment jakim jest istnienie w sytuacji braku, nieustannej utraty – zdaje się potwierdzać stanowisko pisarza sprzed stu lat, dla którego człowiek był istotą niegotową, wciąż stającą się. Niegotowość bohaterów potwierdzają także twórcy przedstawienia w Teatrze Narodowym. W świecie dramatów Przybyszewskiego nie ma zwycięzców i zwyciężonych, żaden z problemów nie zostanie rozstrzygnięty, zabraknie recept, posumowań, dydaktyki. Teatr jest bowiem (przynajmniej na czas spektaklu) „latarnią czarnoksięską”, w której można zobaczyć niezwykle obrazy, poczuć metafizyczny powiew.

We współczesnej inscenizacji *Śniegu* zabrakło wspólnoty pokoleniowej widzów, którzy rozumieją problemy bohaterów i godzą się na spojrzenie w blask „latarni czarnoksięskiej”. Dlatego niektóre sceny budziły konsternację na widowni (na przykład moment topienia Ewy w misie), aktorzy posługiwali się niekiedy liczmanami mowy popkulturowej (cytat z filmu Pasikowskiego pt. *Psy*: „Bo to zła kobieta była” – jak określił Ewę Kazimierz). Młodopolska sztuka straciła swą przejrzystość (może nigdy jej nie posiadała), metamorfoza współczesności nie okazała się dla niej w pełni właściwa. Metafizyczna tęsknota, która towarzyszyła bohaterom Przybyszewskiego została wyparta przez opowieść o samobójstwie porzuconej żony, która pragnie w ten sposób ukarać niewiernego męża. Motywacje postępowania Bronki wyjaśniają przeżycia z dzieciństwa, lęki, które osłabiają zdrowie psychiczne. Konteksty te, obecne wszakże także w dramacie (subtelne, niepewne), w przedstawieniu wybrzmiewają niezwykle wyraźnie. Warto zatem zadać pytanie o przesłanie opowiedzianej na scenie warszawskiego teatru historii, o jej rzeczywiste i metaforyczne sensy.

3.

Pisarz rozpoczął pracę nad dramatem w trudnym momencie, po tragicznej śmierci żony, Dagny, w Tyflisie, szukał wówczas „miejsca ucieczki”, ścigały go widma przeszłości, zła sława – męża i ojca, który porzucił swoich bliskich. Przypomnijmy: w 1899 roku Przybyszewski uwikłał się w dwa romanse – z Jadwigą Kasprowiczową i Anielą Pająkową (z tego związku przyszła na świat córka – Stanisława, która zapisała się w historii dramatu jako autorka m.in. *Sprawy Dantona*, 1929 i *Thermidora*). W obliczu wydarzeń, po niefortunnym romansie z młodym poetą, Wincentym Brzozowskim, Dagny zdecydowała się na wyjazd na Kaukaz z Władysławem Emerykiem, synem potentata naftowego. 5 czerwca 1901 roku w hotelu w Tyflisie rozegrał się dramat, Dagny zginęła z rąk Emeryka (on również zakończył swoje życie)⁹.

Miejscem, w którym Przybyszewski schronił się po trudnych wydarzeniach była Warszawa¹⁰, tu pisarz leczył swoje rany zmagając się także z niemocą artystyczną. Warto przypomnieć, że literatura (i sztuka) przełomu XIX i XX wieku aktywowała psychologiczne tematy. Człowiek, „monoman pięciu zmysłów”, był igraszką nieznanych sił. W popularnych wówczas pracach Richarda von Krafft-Ebinga¹¹ czy Theodul’a Ribot stanowił prawdziwą zagadkę. Przybyszewski zbliżał się w swoich utworach, także dramatach, do refleksji psychoanalitycznych. Nigdy nie wypowiadał się wprost na temat Zygmunta Freuda i prowadzonych przez niego badań, choć pewne prace były już wówczas znane i komentowane¹², interesował się jednak nieświadomością, „ja” – które przeżywało agonalne stany. Ważne były dla niego także kwestie kulturowe, kształtujące postawy (libidinalne).

⁹ W oficjalnej, podawanej przez rodzinę wiadomości, wydarzenie to interpretowano następująco: „Stachu, Dagny i dzieci mieli przez kilka lat mieszkać na Kaukazie, zaproszeni przez starych Emeryków. Tymczasem Stachu musiał jeszcze przez miesiąc pobyć we Lwowie z powodu pracy, Dagny zaś nie chciała tam pojechać, ani nie chciała pozostać w Warszawie, postanowiła pojechać pod eskortą młodego Emeryka («po rekomendacji rodziców»)", A. Sawicka, *Dagny Juel Przybyszewska*, s. 375.

¹⁰ Zob. S. Przybyszewski, *List do Stefana Dembego z 6 V 1902*, [w:] *Listy*, t. 1, s. 277. Pisarz wspomina o rozpoczęciu prac.

¹¹ R. von Krafft-Ebing, *Die Melancholie: Eine klinische Studie* (1874), T. Ribot, *La Psychologie anglaise contemporaine: l'école expérimentale* (1870).

¹² Z. Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, (1901).

W *Requiem aeternam* (niem. *Totenmesse*, 1893) – poemacie prozą, stanowiącym pierwszą część *Pentateuchu* – kultura i natura toczą spór o „duszę” bohatera – artysty (jest ona kłębowskiem sprzeczności, przegrywa w walce z rozumem). Podobna perspektywa pojawia się w *Śniegu*. Bohaterowie tego utworu tęsknią za czymś bliżej nieokreślonym („za Tęsknotą”), rzeczywistość wyznacza im jednak zupełnie inne role, nad dusznym i niepokojącym światem czuwa nieubłagane przeznaczenie. Bohaterka *Śniegu* Bronka nie radzi sobie z miłością, kocha „za bardzo”, „zbyt naiwnie” (wierzy w miłość męża, jego przywiązanie, uczciwość Przyjaciółki) i płaci najwyższą cenę, jest bliska obłądu (Przybyszewski w mistrzowski sposób wydobywa na jaw lęki, urealnia je). Jej reakcje na wydarzenia bywają niekiedy historyczne, zmienne nastroje można przypisać frustracji seksualnej: przeczuwa zdradę, odsunięcie, Tadeusz spędza swój czas z jej przyjaciółką Ewą. Problem wydaje się jednak znacznie bardziej złożony, świat bohaterki wypełniają sny, w jednym z nich widzi własną matkę i zmarłą siostrę. Lęki podsyca terror ról (kobiecości i męskości), niedopasowanie. Są to szkiełka mozaiki (rozbite kawałki lustra), które tworzą wzór (arabeskę) z wpisanym weń – odwiecznym motywem „tańca miłości i śmierci” (cyklu życia i narodzin).

W warszawskim przedstawieniu, Anna Gryszkówna zdaje się zmieniać podstawowe znaczenia – Bronka bywa bardziej męska, stanowcza (to ona decyduje – za siebie i Kazimierza – o wspólnej śmierci), Tadeusz zaś poddaje się Ewie, jest bezwolny, pozbawiony mocy. *Śnieg* sypiący za oknem lub uformowany w pryzmy symbolizuje stagnację, majestat śmierci – piękno ginącego świata. Lektura dramatu wyzwala jeszcze jedną, kto wie, czy nie najistotniejszą konotację, ujawniającą witalistyczne konteksty: śnieg przykrywa jedynie powierzchnię, otula ziemię przed wiosennym kwitnieniem, wzrostem. Perspektywa ta nie jest bezpośrednio obecna w przedstawieniu, w którym dominuje nastrój tragedii. Przybyszewski przywołuje witalistyczne konteksty ponieważ tak właśnie pojmuje śmierć, jako „życie” – strategia ta wybrzmi m.in. w serii odczytów pt. *Naokoło śmierci* (1921), które pisarz opublikuje w prasie. Podobnie jak w dramatach Wyspiańskiego, na przykład *W nocy listopadowej*, śmierć jest początkiem nowego istnienia, wzrostu (symbolem „przeistoczenia” staje się ziarno, które „musi obumrzeć w ziemi, by wydać plon”). Przybyszewski nie przywołuje symboli agrarnych, śmierć jest dla niego (w okresie pracy nad *Śniegiem*) świadomą ucieczką z życiowej utopii, jest wolnością.

Hanna Ratuszna, „*Jesteśmy naszą pamięcią*” – twarze artysty. Rozważania...

Bronka, namawiając Kazimierza do ucieczki w śmierć, proponuje mu „inne życie”, jakie? Nikt nie wie, śmierć jest indywidualnym zdarzeniem, którego żywi nigdy nie pojmą. W dramatach Przybyszewskiego staje się ostatnim akordem, zerwaną struną, zwieńczeniem pełnego zawirowań życia. Jest zdarzeniem niescenicznym, dlatego tak trudno wyrazić jej aurę, zrealizować temat. W warszawskim przedstawieniu śmierć bohaterów wpisuje się w rytm zdarzeń. Postacie wychodzą w mglistą przestrzeń (głęb sceny), znikają w mroku. Makryna/Zmarła Siostra Bronki nie buduje jednak napięcia, które pojawia się w zakończeniu dramatu Przybyszewskiego:

MAKRYNA

Poszli, już poszli... Moje żniwo... moje żniwo... jedną niosłam na moich rękach... a teraz drugą... (*Podchodzi do otomany, obchodząc z wolna dokoła pokój.*) Tu siedział ten kochany, biały gołąbek... tu... A ja najwięcej kochałam... (*Obchodzi dalej pokój, po kolei dotyka mebli.*) Tu... tu moja gołębica kryła swoje łzy. (*Podchodzi do fotela.*) Tu jeszcze dziś rano siedziała Bronka... Bronka... Bronka... I już nie wróci, nie wróci... I ten piękny sokół nie wróci... Tak stać się musiało... Białe widmo jej matki chodzi po pałacu i woła... woła... Nie wrócą już, nie wrócą już nigdy... A teraz ja tu pozostanę...

(*Siada nieruchoma i pozostaje.*)

KURTYNA¹³

U Przybyszewskiego Makryna jako Nemezis, uosobione sumienie, nie pozwoli zapomnieć o zbrodni (śmierć dwojga bohaterów jest w istocie zbrodnią, której dopuścili się Tadeusz i Ewa). W przedstawieniu odejście młodych wydaje się absurdalne, niezrozumiałe. Bronka umiera, bo porzucił ją mąż zakochany w jej przyjaciółce, a Kazimierz, wesolek, bawidamek, wybrał takie „rozwiązanie”, bo... się nudził. Znika zatem horyzont metafizyczny, pozostaje „studium przypadku” – odsłaniające zaprzaństwo, zdradę samego siebie (Tadeusz), kobiecy demonizm.

¹³ S. Przybyszewski, *Śnieg*, Warszawa 1903, s. 113.

4.

Przybyszewski odczytany na nowo wpisuje się w kontekst współczesnej kultury, zgodnie z rozumieniem tekstu jako bytu nieautonomicznego¹⁴. Problem rozpadu związków, podążania za głosem marzeń, wewnętrznych niespójności – wydaje się fundować kulturę obrazów i zanikających znaków, w której obecnie żyjemy. Przestaliśmy rozumieć symbole, ich metafizyczność, migotliwość znaczeń. Interpretujemy istnienie – wpisując w teksty literackie pytania, które nas bezpośrednio dotyczą, szukamy w nich odpowiedzi. Oczywiście jest to interpretacja ograniczająca, w której interpretujący, a zatem widz nakłada na utwór ograniczenia (*przed-sądy*), w ten sposób zyskuje swój własny obraz tekstu. W modernizmie twórczość Przybyszewskiego, która na scenie była także z racji dominującej roli autora (prawie – reżysera, pamiętajmy, że pisarz miał istotny wpływ na obsadę aktorską w przedstawieniach własnych sztuk), „jego opowieścią” (prezentowaną zgodnie z intencją autora), odczytywano w duchu symbolizmu i naturalizmu. Pisarz przywoływał zdarzenia, które niczym okno – w wierszu Stéphane’a Mallarmé – otwierające się na oścież, ku wieczności, wprowadzały metafizyczną problematykę. Jej ważnym „filarem” był człowiek i jego sprawy. Przybyszewski wspominał o tych założeniach w rozprawie *O dramacie i scenie* (1903)¹⁵. Jego ustalenia korespondowały z poglądami Augusta Strindberga wyrażonymi w *Przedmowie do Panny Julii* (1888). Szwedzki dramaturg pisał w niej o teatrze przyszłości, intymnej roli artysty – aktora i reżysera¹⁶. Przybyszewski przejął z jego propozycji kilka istotnych wskazań: punkt widzenia bohatera, statyczność akcji, indywidualizm i improwizację aktorów, rolę muzyki, gry światła, scenografii. Cenił rolę symbolizmu, pojmował go jako grę z rzeczywistością, odkrywanie jej metafizycznego sensu¹⁷.

Problem gry z rzeczywistością pojawił się także w pracach Maurycego Maeterlincka¹⁸. Przybyszewski wygłosił 20 lutego 1899 roku w Teatrze Miejskim im.

¹⁴ A. Szahaj, *O interpretacji*, Kraków 2014, s. 45.

¹⁵ Fragment ten stanowi zmienioną, uzupełnioną wersję podrozdziału przygotowywanego w ramach grantu (por. przypis 1) *Wstępu* do S. Przybyszewski, *Dramaty*. Wydanie krytyczne.

¹⁶ A. Strindberg, *Przedmowa do „Panny Julii”*, [w:] tenże, *Dramaty*, Wstęp W. Natanson, oprac. i przeł. Z. Łanowski, Warszawa 1962, s. 231.

¹⁷ S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, s. 298.

¹⁸ Tenże, *Moi współcześni. Wśród obcych*, s. 194

Hanna Ratuszna, „*Jesteśmy naszą pamięcią*” – twarze artysty. Rozważania...

Juliusza Słowackiego odczyt pt. *Mistyka a Maeterlinck*, który poprzedził inscenizację *Wnętrza*¹⁹ w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego. Pisarz wspominał w nim o spirytyzmie i rozwijał teorię „dramatu duszy”: gry „uczuć i przeczuć, wyrzutów sumienia, szamotania się z samym sobą, dramatu lęku i strachu”²⁰. Bohaterowie utworów byliby więc marionetkami w rękach nieznanymi sił.

Symbolika postaci w *Śniegu* wydaje się korespondować z atmosferą dramatów belgijskiego dramaturga, tworzy efekt symbolicznego *au-delà*, „tchnienia wieczności” znanego z *Intruza*, *Wnętrza*, *Niebieskiego ptaka* czy *Księżniczki Małeny*. Ważnym punktem odniesienia dla twórczości polskiego pisarza były także dzieła norweskiego dramaturga, Henrika Ibsena, który porzucił werystyczny mimetyzm i zmierzał w stronę analizy psychologicznej bohaterów, interesowały go kwestie świadomości społecznej (kryzysu rodziny, obciążenia i uwarunkowania biologiczne, krytyka mieszczaństwa) oraz doświadczenia indywidualne (pojęcia winy, kary). Wydarzenia z przeszłości odzywały się zwykle „szerokim echem” we współczesności, kara za popełnione niegdyś czyny dosięgała jednak niewinnej osoby (na przykład dziecka w *Dzkiej kaczkce*). W dramacie Przybyszewskiego Bronka staje się ofiarą, jest czystym śniegiem.

5.

Śnieg nie był pierwszym dramatem Przybyszewskiego, powstał w bliskim okresie pracy nad *Matką*, utworem noszącym ślady szekspirowskich powinowactw. Pisarz pragnął stworzyć dramat symboliczny, być może pod wpływem sukcesów Wyspiańskiego, jego *Wesela*. Utwór ukazał się w wydawnictwie warszawskim Stefana Dembego w 1903 roku, został wznowiony za życia autora w 1907 roku²¹. W rozprawie pt. *O dramacie i scenie* Przybyszewski pisał o roli symbolu w scenicznych przedstawieniach, bohaterowie jego dramatów mają zwykle sobowtórów konstrukcję. Postać symboliczna to utajona część duszy, jest zwykle odważniejsza. Obdarzona bogatszą wiedzą – kumuluje przeszłość i przyszłość, jest czystą pamięcią (potrzaskane lustra). O genezie *Śniegu* pisarz wspominał w liście przesłanym na adres „Kuriera Czerwonego” (w odpowiedzi na ankietę

¹⁹ Tamże.

²⁰ S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, s. 284.

²¹ Zob. S. Helsztyński, *Bibliografia pism Stanisława Przybyszewskiego. W 100 rocznicę urodzin*, Warszawa 1968, s. 20.

pt. *Kobieta w życiu i twórczości mężczyzny*), pragnął ukazać duchowe zmagania bohaterów: „[...] Mnie, jako artystę, obchodzi tylko dusza ludzka”²².

Roman Taborski nazwał *Śnieg* dramatem symboliczno-realistycznym²³, tragedia duszy rozgrywa się bowiem na kilku poziomach. Zamknięta przestrzeń szlacheckiego domu kontrastuje z zaokienną bielą, symbolizującą wolność, bezkres. Nastrój niepewności, oczekiwania na tragedię potęguje się z aktu na akt. Przybyszewski komponuje zdarzenia, buduje napięcie: rozmowy bohaterów toczą się wokół kominka, w cieniu lampy („umbry”), w nastroju rozmarzenia i wspomnień.

Zygmunt Greń w eseju poświęconym dramaturgii schyłku wieku XIX²⁴ dostrzegł podobieństwa między *Dwoma teatrami* Jerzego Szaniawskiego i *Śniegiem*²⁵. Badacz określił oba utwory jako „dramaty atmosfery”²⁶. W utworze Szaniawskiego, w jednoaktówce pt. *Matka* pojawia się interesujące nawiązanie do wizyty Nieznajomej (dawnej ukochanej) w domu mężczyzny, który pragnie zapomnieć o przeszłości. Podobnie jak w *Śniegu*, pamięć jest niczym potrzaskane lustro, bohaterowie dostrzegają jedynie refleksy przeszłości, wydobywają wspomnienia, które dominują codzienność, wzmagają tęsknotę. Po wizycie Nieznajomej, subtelny zapach jej perfum budzi demony, rozdrapuje rany. Szaniawski demaskuje w ten sposób „wizjonerstwo” modernistów, obnaża instynkty i pragnienia ludzi, którzy poszukują ukrytego w świecie porządku, celu istnienia.

Przedstawienie w Teatrze Narodowym z 12 marca 2021 roku nie nawiązywało do tej koncepcji, w przestrzeni sceny nie było secesyjnych tropów, również szlachecki dworek stracił swój pierwotny charakter, istotny z punktu widzenia czasu powstania dramatu i światobrazu Przybyszewskiego, zapamiętałego krytyka filisterii i szlachetczyzny. Reżyserka przedstawienia – Anna Gryszkówna zadbała przede wszystkim o migotliwość znaczeń odgrywanych scen. Irena Sławińska, analizując w latach dziewięćdziesiątych twórczość Przybyszewskiego, podkreśliła obecność takich właśnie obrazów, w których

²² S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, s. 302.

²³ Tamże.

²⁴ Z. Greń, *Nie więcej, czyli o Przybyszewskim*, [w:] *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, s. 46.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże, s. 48.

Hanna Ratuszna, „*Jesteśmy naszą pamięcią*” – twarze artysty. Rozważania...

granica między światem rzeczywistym a wyobrażonym ulega zatarciu²⁷. Jak można sądzić – we współczesnej inscenizacji utworu – zjawisko to stało się atutem. Projekcje video, które wykorzystano w przedstawieniu (przygotowała je Jagoda Chałcińska), interesujące – subtelne lub niekiedy natarczywe oświetlenie (Karolina Gębska – reżyseria światła) nadały obrazom scenicznym nowy charakter – odrealniły przestrzeń, zmieniły pudełkowy sztafaż na inny, subtelniejszy. Kwestie wypowiediane przez aktorów, gesty, odgrywane zdarzenia, nabrały metaforycznego znaczenia – *Śnieg* stał się opowieścią o drodze, jaką jest życie każdego człowieka.

Jerzy Waligóra określił dramat Przybyszewskiego mianem: psychologiczno-subiektywno-imaginacyjnego, zdominowanego przez oniryczne projekcje jaźni bohaterów²⁸. W przedstawieniu w Teatrze Dramatycznym oniryzm nie jest aż tak dominujący, brakuje go w gestach i tonie wypowiedzianych przez bohaterów słów, nie odzwierciedla go także wystrój sceny (scenografię przygotowała Martyna Kander). Ascetyczne wnętrze, w którym poza sofą brakuje dodatkowych siedzeń – tak, że Kazimierz, w pierwszej scenie, wije się w przysiadach na podłodze – zdumiewa, brakuje elegancji domu z tradycjami. Zabieg ten można jednak uznać za celowy. Oczyszczono przestrzeń ze zbędnych mebli, aby można było skupić uwagę na samych bohaterach, ich grze, emocjach, prowadzących do trudnych (tragicznych) wyborów. W rezultacie powstaje przedstawienie, w którym pobrzmiewają dalekie echa projektu teatru bez podziału na „znaczone i znaczące” (Artaud). Tworzy się więc obraz, który jest sam dla siebie rzeczywistością.

W interesującym artykule Wojciecha Gutowskiego pt. *Pod ciężarem Ewy: totalność – obojętność – nicość*²⁹ pojawia się jeszcze jedno, godne rozważenia wskazanie – dominanta płci. Badacz proponuje lekturę dramatu Przybyszewskiego w perspektywie psychomachii – walki pierwiastka męskiego i żeńskiego. W przeciwieństwie do wolnych (rozumiejących wolność) kobiet³⁰, mężczyźni są

27 I. Sławińska, *Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów*, Warszawa 1988, s. 214.

28 J. Waligóra, *Młodopolski dramat wewnętrzny: przejawy podmiotowości i subiektywności w wybranych utworach dramatycznych*, Kraków 2004, s. 26.

29 W. Gutowski, *Pod ciężarem Ewy: totalność – obojętność – nicość*, [w:] tenże, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013, s. 413.

30 Tamże, s. 414.

mniej aktywni – „marzą jedynie o regresie do stanu przedświadomego”³¹, ich świat przeżywa kryzys³². W przedstawieniu Anny Gryszkówny psychomachia зда się przybierać na sile – Bronka okazuje się najbardziej wyzwoloną postacią, to właśnie ona podejmuje decyzję o śmierci. Ani Tadeusz, ani nawet „kobięcy” (jak określa go Bronka) Kazimierz nie są w stanie dokonać wyboru, nie mogą zerwać z przeszłością, która niszczy ich, wyjaławia. W rolę Bronki wcieliła się Dominika Kluźniak, która tembrem głosu, energią, zwinnością elektryzowała przestrzeń, górowała nad marionetkową Ewą, stała się uosobieniem kobiecości (a zatem jakby wbrew temu, co zamierzył autor dramatu). Analizująca dramat Przybyszewskiego, Dorota Sajewska dostrzega niedopełnienie postaci Ewy, jej podwójność³³. Obecna w przedstawieniu, niezwykle reżyserska kontra (dominacja Bronki) skrywa prawdopodobnie ważny zamysł. W kluczowych scenach (na przykład kończącej przedstawienie) żywioł kobiecości triumfuje, nawet Śmierć (Madame Mors) ma kobiece oblicze. Porzucona, oszukana Bronka odnosi zwycięstwo. Oczywiście nie chodzi tu o proste równanie moralne – lecz o grę uczuć, zwycięstwo natury, wszak Bronka jest „dzieckiem natury” (kobieta jako „emisariuszka natury”³⁴).

Przybyszewski stosuje w dramatach konstrukcję ekspozycji³⁵, znaną z utworów Ibsena, korzysta z wieloznacznego milczenia³⁶, ekspresji pozasłownej³⁷. Wiele z tych rozwiązań wykorzystuje także Anna Gryszkówna, nadaje im jednak nowe znaczenia, wprowadza odmienny kontekst lub też inaczej rozkłada akcenty, na przykład w scenie Tadeusza z Ewą, w której dochodzi do podtopienia bohaterki. Tadeusz symbolicznie morduje Ewę, chce ją zniszczyć w sobie (pokonać kobietą częstkę)³⁸.

³¹ Tamże.

³² Tamże.

³³ Dorota Sajewska nazywa ją postacią sobowtórą (zdezintegrowaną), zob. D. Sajewska, „Norma to głupota, dezintegracja to geniusz”. O jednostce zdezintegrowanej w „Śniegu” Stanisława Przybyszewskiego, [w:] *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*, red. W. Baluch, A. Skolasińska, J. Zając, Kraków 2002, s. 125.

³⁴ Zob. W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. Młodopolskie mity miłości*, Kraków 2001, s. 56.

³⁵ Pisz o niej J. Waligóra, *Młodopolski dramat wewnętrzny...*, s. 51.

³⁶ Zob. J. Waligóra, *Struktura słowna dramatów Stanisława Przybyszewskiego*, s. 50.

³⁷ E. Mrazek, dz. cyt., s. 123.

³⁸ Praca O. Weininger pt. *Płeć i charakter*, w której autor analizował zagadnienia płci, ukazała się w 1903 roku i wywołała dyskusje.

Hanna Ratuszna, „*Jesteśmy naszą pamięcią*” – twarze artysty. Rozważania...

Przybyszewski wysoko ocenił swój utwór, dramat doczekał się aż 14 premier teatralnych i dwóch telewizyjnych, jednej radiowej³⁹. Był bardzo popularny w krajach słowiańskich, w szczególności w Rosji⁴⁰. Inscenizacja w reżyserii Anny Gryszkówny interesująco wpisuje się w tę sceniczną historię.

Bibliografia

Agapkina T., *Rosyjskie kontakty Przybyszewskiego*, [w:] *Stanisław Przybyszewski w 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1982.

Bertman J., *Hyperculture. The human cost of speed*, Praeger 1998.

Boniecki E., *Struktura nagiej duszy. Studium o Stanisławie Przybyszewskim*, Warszawa 1993.

Borges L.J., *Pochwała cienia*, przekł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1977.

Cybieńko H., *Dyskusja o twórczości Stanisława Przybyszewskiego w Rosji*, [w:] *Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego*, „Prace Sławistyczne” nr 21, red. H. Janaszek-Ivanickova, Kraków–Gdańsk–Łódź 1981.

Encyklopedia Teatru Polskiego <http://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=%C5%9Anieg&premiere=&author=Przybyszewski&descriptionselect=all> [data dostępu: 20.08.2021].

Greń Z., *Nie więcej, czyli o Przybyszewskim*, [w:] *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków 1969.

Gutowski W., *Pod ciężarem Ewy: totalność – obojętność – nicość*, [w:] tenże, *Między inicjacją a nicością. Studia i szkice o literaturze modernizmu*, Bydgoszcz 2013.

Helsztyński S., *Bibliografia pism Stanisława Przybyszewskiego. W 100 rocznicę urodzin*, Warszawa 1968.

Linkner T., *Publicystyka Stanisława Przybyszewskiego w Wolnym Mieście Gdańsku*, Gdańsk 2018.

Markowski P.M., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 1997.

Matuszek G., *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.

³⁹ *Encyklopedia Teatru Polskiego* <http://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/wyszukaj?search=%C5%9Anieg&premiere=&author=Przybyszewski&descriptionselect=all> [data dostępu: 20.08.2021].

⁴⁰ Zob. m.in. T. Agapkina, *Rosyjskie kontakty Przybyszewskiego*, [w:] *Stanisław Przybyszewski w 50-lecie zgonu pisarza*, red. H. Filipkowska, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź, s. 56 oraz A. Moskwina, *Recepcja meteora Młodej Polski Stanisława Przybyszewskiego w Rosji na przełomie XIX i XX wieku*, „Recepcja. Transfer. Przekład” 2004, nr 2, s. 21.

- Moskwin A., *Recepcja meteora Młodej Polski Stanisława Przybyszewskiego w Rosji na przełomie XIX i XX wieku*, „Recepcja. Transfer. Przekład” 2004, nr 2.
- Nietzsche F., *Pisma pozostałe 1876–1889*, przeł. B. Baran, Warszawa 1994.
- Popiel M., *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003,
- Przesmycki Z., *Maurycy Maeterlinck*, [w:] *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór i oprac. I. Sławińska, Warszawa 1966.
- Przybyszewski S., *Listy*, oprac. S. Helsztyński, t. 1, Gdańsk 1937.
- Przybyszewski S., *Śnieg*, Warszawa 1903.
- Sajewska D., „*Norma to głupota, dezintegracja to geniusz*”. *O jednostce zdezintegrowanej w „Śniegu” Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*, pod red. W. Balucha, A. Skolasińskiej, J. Zając, Kraków 2002.
- Sławińska I., *Moja gorzka europejska ojczyzna. Wybór studiów*, Warszawa 1988.
- Strindberg A., *Przedmowa do „Panny Julii”*, [w:] tenże, *Dramaty*, Wstęp W. Natanson, oprac. przeł. Z. Łanowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1962.
- Szahaj A., *O interpretacji*, Kraków 2014.
- Szondi P., *Teoria nowoczesnego dramatu*, przekł. E. Misiótek, Warszawa 1976.
- Taborski R., *Wstęp*, [w:] S. Przybyszewski, *Śnieg*, Warszawa 1987.
- Waligóra J., *Młodopolski dramat wewnętrzny: przejawy podmiotowości i subiektywności w wybranych utworach dramatycznych*, Kraków 2004.

