

Z ZAGADNIENÍ GESTYKI W UTWORACH DRAMATYCZNYCH STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO

Charakter, a zwłaszcza ograniczony zasięg proponowanego spotkania z zapomnianymi dramatami zapoznanego współtwórcy dorobku artystycznego i atmosfery okresu Młodej Polski wymaga szeregu wyjaśnień i zastrzeżeń.

W pierwszym rzędzie niniejszy szkic nie daje pełnego obrazu gestyki we wszystkich utworach scenicznych Przybyszewskiego. Zakres obserwacji ograniczono do tych dzieł, dla których — jak się wydaje — możliwe jest znalezienie wspólnej płaszczyzny tematycznej i wspólnych a nawet identycznych zasad konstruowania wypowiedzi artystycznej. Rozważania obejmują jednak tę część dramatopisarskiego dorobku, który (poza *Mścicielem*) spotkał się z najgłośniejszym odzewem u współczesnych Przybyszewskiemu odbiorców oraz miał wpływ na oblicze i dalsze losy polskiego teatru¹.

Prezentowane badania są fragmentem rozważań, których ostatecznym celem ma być próba ustalenia osiągnięć młodopolskiego dramatu w dziedzinie kształtowania środków pozasłownych w utworze scenicznym. Jest to — na dodatek — sprawozdanie z pierwszej, koniecznej fazy dociekań, polegającej na „drążeniu w głąb“ poszczególnych dokonań artystycznych. Dlatego zabrakło tutaj miejsca na ukazanie przynajmniej części z wielu możliwych powiązań i uwarunkowań, które mogły mieć i miały wpływ na postawę twórczą „genialnego Polaka“.

Terminologia służąca w trakcie rozważań do rozgraniczenia pewnych całości kompozycyjnych czy zespołów znaczeniowych w obrębie gestyki zrodziła się z doraźnej potrzeby, a nie z ambicji tworzenia uniwersalnej „teorii gestu scenicznego“ w dramacie. Stosuje się więc ona tylko do dramatów omawianego twórcy. Jeżeliby proponowane określenia ujawniały swoją przydatność w badaniach nad innymi utworami innych pisarzy, byłyby to miłe, ale nie zamierzony efekt.

¹ Sceniczne dzieje dramatów Przybyszewskiego oraz spory wokół nich toczone prezentuje Roman Taborski w swojej pracy *Dole i niedole dramatów Przybyszewskiego*. [w:] *Trzech dramatopisarzy modernistycznych*. Warszawa 1965.

Ponieważ gestyka w swej zmysłowej, materialnej formie jest integralnie związana z postaciami scenicznymi, dlatego musi być rozpatrywana jako część składowa ich sposobu istnienia. Osoby dramatu — z kolei — najpełniej i ostatecznie określają swą zawartość znaczeniową poprzez działanie sceniczne, które układa się w pewien ciąg sytuacji i zdarzeń dramatycznych i ten — kierowany wolą twórcy — rozstrzyga o teściach poznawczych dzieła. Stąd konieczność, jak sugeruje Irena Sławińska² wstępnego uchwycenia naczelnej zasady kierującej losami postaci. Dotychczasowe badania sztuki dramatisarskiej Przybyszewskiego nie przyniosły przekonujących i dostatecznie precyzyjnych sformułowań w zakresie tej problematyki, dlatego w niniejszym szkicu tak stosunkowo dużo miejsca zajmują dociekania na ten temat.

Jeszcze raz warto przypomnieć, iż z wyżej wymienionych powodów prezentowane rozważania winny być traktowane jako swoisty „meldunek z drogi“, a nie jako zamknięta całość, pretendująca do forowania ostatecznych rozstrzygnięć.

Powszechnie uznaną cechą wyróżniającą dramat modernistyczny (albo przynajmniej jego część) zawierają stwierdzenia dotyczące braku racjonalnej motywacji w zakresie konstruowania fabuły. Czynnikiem scalającym ciąg sytuacji i zdarzeń jest zasada uczuciowa lub wręcz irracjonalna. Bardzo często zupełny brak logicznych powiązań przyczynowo-skutkowych w tkance fabularnej jest zamierzeniem poetyckim, poprzez które twórca komunikuje określone treści poznawcze. Utwór taki uzyskuje jedność dopiero w sferze interpretacyjnej. Cecha owa jest bez wątpienia wynikiem dziedzictwa romantycznego, ale została w wielu wypadkach scalona z również odziedziczoną, a właściwie współlistniejącą poetyką naturalistyczną. Stąd rzucająca się w oczy niezborność prezentowanej fabuły.

W stosunku do utworów dramatycznych Przybyszewskiego ta prawda konstatawana z obiektywnym spokojem stała się jednym z podstawowych zarzutów. Wysuwała go współczesna, nawet przychylna Przybyszewskiemu krytyka, wysuwają ją i dzisiejsi badacze.

Niestety jednak — mówi Roman Taborski o *Złotym runie* — z przebiegu akcji dramatu nie wynika, ażeby pomiędzy trzema wchodzącymi tu w grę cudzołóstwami istniał jakiś związek przyczynowy, wprost przeciwnie, są to wydarzenia zupełnie od siebie niezależne³.

Istotnie, ani dla tego, ani dla wszystkich pozostałych dramatów autora *Dzieci szatana* nie da się określić zasady, która by wyznaczała na drodze

² Por. I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*. [w:] *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 14 i nast.

³ Taborski, *op. cit.*, s. 22.

racjonalnego rozumowania czynnik porządkujący układ fabularny. Istnieją jednak próby znalezienia owej zasady w sferze interpretacyjnej, a wyznaczonej w tym przypadku przez wielokrotnie wypowiedziane przez Przybyszewskiego ogólne sądy o losie ludzkim. Odnajduje się ją więc w motywie zdrady małżeńskiej pojętej jako niezwykła potęga instynktu lub w dziedziczności. Koncepcje te tłumaczą w sposób wystarczający pewne pomysły fabularne, które stanowią zaledwie małe fragmenty prezentowanej fikcji artystycznej, pozwalają umotywić postępowanie tej lub innej postaci, ale tracą swą moc wobec całych kompleksów zdarzeniowo-sytuacyjnych zamkniętych z woli autora w jednym utworze. Pozostały dwa wyjścia: uznanie stosunków motywacyjnych za wywodzące się z dziedziny najogólniej pojmowanego irracjonalizmu, albo wyciągnięcie — bardzo wiarygodnego w wypadku omawianej twórczości — wniosku, iż brak poddających się interpretacji zależności znaczeniowych w obrębie fabuły świadczy o zupełnej bezproblemowości tych dramatów i ona właśnie — w głównej mierze — w połączeniu z całym arsenalem zdezaktualizowanych środków artystycznych rozstrzyga o ich całkowitej bezużyteczności nawet przy analizowaniu okresu, w którym Przybyszewski był przecież gwiazdą, czy meteorem pierwszej wielkości, jak sam o sobie mówi i jak chciała ówczesna frazeologia. Miejsce autora *Dnia sądu* w Młodej Polsce określa się najchętniej przy pomocy rozbioru jego enuncjacji programowych i kryteriów socjologicznych. Oryginalna twórczość artystyczna służy — co najwyżej — jako dowód zupełnej bezpłodności owego programu. Kryteria socjologiczne zaś są ciekawym wkładem do określenia wielu zjawisk towarzyszących i częściowo warunkujących działalność artystyczną okresu, lecz niewiele mówią o wkładzie Przybyszewskiego w ukształtowanie znamienych dla Młodej Polski form wypowiedzi w sztuce. Jego wpływ na powstanie nowego polskiego dramatu i teatru, a zwłaszcza nowej techniki gry aktorskiej był bezsporny.

Sformułowane wyżej dwa warianty uporania się z problemem zdarzeniowości w dramatach Przybyszewskiego okazują się nieprzydatne w badaniu ich gestyki. Pierwszy jest zbyt ogólnikowy, drugi nie tłumaczy wielkiego powodzenia, z jakim spotkały się te utwory w zaraniu XX wieku i to nie wyłącznie ze względu na rzucającą się w oczy prowokację obyczajową. Można by wprawdzie zastosować tę drugą konkluzję i do gestyki, i stwierdzić, iż wobec bezproblemowości tych utworów sprowadza się ona do bezużytecznego miotania się postaci scenicznych. Wniosek taki odpowiadałby może pierwszemu wrażeniu, jakiemu ulega dzisiejszy, coraz radszy zresztą i trzeba to przyznać pełen samozaparcia czytelnik i — co też trzeba przyznać — już tylko czytelnik, a nie widz. Ale wniosek ów zamknąłby drogę do stwierdzeń, które próbował już formułować współtwórca teatru Młodej Polski, a określających rangę i rolę Przybyszewskiego w wielkich przemianach, jakie na przełomie wieków dokonały się w świątyni Melpomeny:

U nas — mówi Józef Kotarbiński — w ewolucji sztuki scenicznej bardzo ważną i dodatnią rolę odgrywał Przybyszewski. Jego wpływ w znacznej mierze przygotował najnowszą metodę i technikę gry skupionej, skoncentrowanej, zestrojonej z całością dzieła ⁴.

i dalej:

Przybyszewski odegrał bardzo ważną i dodatnią rolę jako pisarz, posuwający naprzód sprawę artystycznej syntezy przedstawić na scenie polskiej ⁵.

Można dodać — nie tylko ewolucja sztuki scenicznej, ale i kunsztu dramatopisarskiego. Autor *Miasta* miał swych uczniów i epigonów, np. Wacława Grubińskiego i wpłynął swoją twórczością na całą plejadę autorów z Perzyńskim i Rittnerem na czele.

Wyżej przytoczone wypowiedzi aktora i dyrektora teatru krakowskiego w latach, na które przypadają największe sukcesy sceniczne dramatów Przybyszewskiego są znamienne jeszcze pod jednym względem. Kotarbiński mówi wyraźnie o wpływie pisarza na zestrojenie widowiska teatralnego w jedną, syntetyczną całość. Można powątpiewać, czy zdobyłby się na takie uwagi, gdyby on i jemu współcześni nie dostrzegli (może tylko nie odczuli) jakiejś wewnętrznej „logiki“, jakiejś wewnętrznej zasady, której świadomie lub tylko intuicyjnie poczęli podporządkowywać swoje krnąbrne indywidualności aktorzy, nawykli do solowych i statycznych popisów osadzonych w jakże przejrzystych i logicznie skonstruowanych fabułach francuskich fars i polskich komedii mieszczańskich.

W poszukiwaniu owej zasady pierwszej i nadrzędnej, która by scalała zdarzeniowość dramatów Przybyszewskiego, trzeba odwołać się jednak do sfery irracjonalnej. Tę drogę postępowania wskazuje Irena Sławińska. Dążąc do określenia istoty tragizmu w dramacie modernistycznym, autorka *Scenicznego gestu poety* zwraca słusznie uwagę na zakończenia sztuk Przybyszewskiego, które są przecież produktem finalnym artystycznego postępowania i głównie poprzez nie twórca przekazuje godne uwagi, jego zdaniem, treści poznawcze. Dostrzega ona wykraczanie Przybyszewskiego poza nawet szeroko rozumianą problematykę popędu płciowego i dziedziczności. Mówi:

Usuwa on stopniowe tego rodzaju [popęd, dziedziczność] uzasadnienie katastrofy na rzecz motywacji irracjonalnej ⁶. [...] Przybyszewski antycypuje katastrofę przy pomocy opowiadań o przeszłości. Opowieści te wiążą się w jakiś sposób z tym wszystkim, co się teraz pełni, jakkolwiek dotyczą innych ludzi. I tak np. w *Śniegu* przewija się historia o siostrze Bronki utopionej w stawie. Nie istnieje żaden konieczny związek z dziejami Bronki, a jednak

⁴ Kotarbiński, *Modernizm w teatrze*, [w:] *Ze świata uludy*, Warszawa 1926, s. 140.

⁵ *Tamże*, s. 141.

⁶ I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*. Toruń 1948, s. 39.

ciągle powracające fragmenty tej opowieści coraz bardziej wzmacniają sugestię, że i Bronka znajdzie śmierć w czarnym stawie⁷.

Sławińska uważa, iż taką zasadą motywacyjną posługuje się Przybyszewski w późniejszych dramatach — od *Śniegu* począwszy. Można próbować udowodnić, że w powstałych wcześniej utworach również ona obowiązuje.

W *Złotym runie* Gustaw Rembowski pozbawia się życia w identyczny sposób, jak Rembowski-senior. Wiadomo, że mąż jego matki nie był jego ojcem. Ten fakt wyklucza zasadę dziedziczności. Syn Ruszczyca znalazł się wprawdzie w tej samej sytuacji, co jego poprzednik: zostaje zdradzony, sam dopuszczając się wcześniej cudzołóstwa, ale ta identyczność „motywów“, którą można by tłumaczyć niszczyielską siłą popędu, nie wyjaśnia powodów, dla których owa samobójcza czynność jest pedantycznym odwzorowaniem tamtej śmierci sprzed laty. O tamtej śmierci dokładnie opowiada Ruszczyca: została poprzedzona niepokojem, wyrażającym się całonocnym krążeniem po pokoju, nastąpiła w gabinecie, użyto broni palnej. Ostatni sygnał gestyczny⁸ w utworze brzmi: „Irena rzuca się ku drzwiom“⁹ — przed laty podobnie zachował się Ruszczyca, można więc bez większego ryzyka przypuścić, iż żona Rembowskiego ujrzy ten sam, opowiadany uprzednio, układ ciała i wyraz twarzy trupa.

Proces poznawania dzieła teatralnego odbywa się w pierwszym rzędzie poprzez odbiór sygnałów słownych, dźwiękowych i wizualnych składających się na jego tkankę faktograficzną, fabularną, która oddziałuje na sferę uczuciową i intelektualną, i dopiero w obrębie tej ostatniej dokonuje się akt zrozumienia utworu i teraz dopiero następuje sformułowanie takiego lub innego uogólnienia. W wypadku *Złotej runy* owe sygnały komunikują przede wszystkim identyczność tych dwóch samobójstw. Ruszczyca dokonuje ciągłej konfrontacji słownej i bez przerwy udowadnia, iż obecnie wszystko przebiega zgodnie ze zdarzeniem sprzed lat.

Cała akcja *Matki* jest dokładnym powtórzeniem historii, którą opowiada Przyjaciół. Bohaterów tej anegdoty nie łączy nic z przedstawionymi na scenie

⁷ *Tamże*, s. 44.

⁸ Sygnał gestyczny jest to każde sformułowanie słowne w utworze dramatycznym (zarówno w tzw. tekście głównym, jak i w tzw. tekście pobocznym), które albo służy dramatopisarzowi do bezpośredniego kreowania czynności motorycznej postaci scenicznej, albo swą zawartością znaczeniową i emocjonalną (lub jedną z nich) czynność taką postuluje. Bardzo często sygnał gestyczny nie występuje samodzielnie i jest wtedy sygnałem gestyczno-intonacyjnym, gestycznoprze-strzennym, czy kreującym zarazem gest i ruch sceniczny.

⁹ St. Przybyszewski, *Złote runo*, Lwów 1902, s. 98. Wszystkie cytaty z dramatów Przybyszewskiego pochodzą z następujących wydań: *Dla szczęścia*, Lwów 1900; *Złote runo*, Lwów 1902; *Goście*, Lwów 1902; *Matka*, Kraków 1903; *Śnieg*, Warszawa 1907; *Mściciel*, Warszawa 1927. Miejsce przytoczonego fragmentu w obrębie tekstu utworu będzie odtąd oznaczane bezpośrednio po jego zjawieniu się w rozważaniach za pomocą numeru strony w wyżej podanych wydaniach.

postaciami. Nie znany jest ani czas, ani miejsce tamtych zdarzeń. Pewne wątpliwości może wzbudzić fakt, iż podpalenia fabryki nie dokonuje Konrad, jak tego wymaga przywołana z przeszłości opowieść. Przyjaciel mówi: „Ja sam ogień podłożyłem“, na to Konrad: „Dobrze zrobisz. Uprowadziłeś myśl moją“ (s. 75). Znajomość zabiegu artystycznego, objaśnionego przez pisarza w rozprawce *O dramacie i scenie*, przy pomocy którego powołuje on do scenicznego życia postaci w rodzaju Przyjaciela, winna rozproszyć te wątpliwości.

Wbrew sugestiom Ireny Sławińskiej, tego typu rozwiązanie fabularne w dramatach późniejszych od *Śniegu* nie zjawiają się zbyt często. W swej czystej postaci zostaje powtórzone właściwie tylko raz, w ostatnim z zachowanych w całości utworów, w *Mścicielu*¹⁰. Iza musi popełnić samobójstwo w identyczny sposób i na dodatek w tym samym miejscu, co siostra Orzelskiego. Ten ostatni, będąc — jakby wynikało pozornie z prezentowanego ciągu sytuacji i zdarzeń — głównym „motorem akcji“, w zakończeniu sztuki przyznaje się, iż jego działanie zrodzone w wyniku racjonalnie wydedukowanej zemsty nie ma nic wspólnego z ostatecznym rozwiązaniem.

HENRYK [...] Co za pomyłka! Chciałem się pomścić na twoim bracie, a zbłąkany grot zemsty trafił kogo innego [...]. Ciężka moja klęska, że ci ludzie, których zniszczyć chciałem — i zniszczyłem — sami sobie drogę wyjścia znajdują! (s. 71 i 73).

W wymienionych czterech dramatach obowiązuje ta sama reguła konstruowania fabuły. Bez względu na to, jakie przesłanki kierują postaciami, ile w toku akcji nastąpi cudzołóstw (*Złote runo*), rozpadów małżeństw (*Śnieg*), „moralnych zbrodni“ (*Matka i Mściciel*) musi nastąpić dokładne powielenie zdarzenia, które miało miejsce w przeszłości, a mniejsza o to, czy wiąże się ono treściowo z przedstawionymi sytuacjami, musi dopełnić się ta prawidłowość. Centralne postaci w dramatach muszą zrealizować zasadę naśladowania pewnych spełnionych czynności, muszą podporządkować się tej irracjonalnej, transcendentnej sile, która swą moc objawia poprzez prawo podobieństwa.

J. G. Frazer uważa, iż na prawie podobieństwa opiera się jedna z dwóch gałęzi magii sympatycznej, magia homeopatyczna. Anglik proponuje takie właśnie określenie, gdyż uważa, że: „terminy »naśladowcza« i »mimetyczna« sugerują lub wręcz zakładają istnienie świadomego czynnika naśladowczego, tym samym zawężają zbytnio zakres magii“¹¹.

Trzeba jak najszybciej się zastrzec, iż do omówionych utworów stosuje się jedynie i prawie wyłącznie sama zasada magii rozumiana jako pewien

¹⁰ Na ostateczne rozwiązanie ma w tym dramacie wpływ utrata „czystości dziewiczej“ przez Izę. Ze sprawy tej, jak i z wierności żony w małżeństwie Przybyszewski na mocy bardzo dowolnej motywacji tworzy sobie często swoiste „tabu“. Na nim opiera np. finał *Godów życia*. Jednak w *Mścicielu* podstawą takiego a nie innego rozwiązania jest podobieństwo dwóch samobójstw.

¹¹ J. G. Frazer, *Złota gałąź*, Warszawa 1962, s. 37.

światopogląd, jako przekonanie o istnieniu nieznannej, bezosobowej, nieświadomej, rozstrzygającej o losie świata siły, objawiającej się poprzez homeopatię lub przeniesienie.

[...] dwiema głównymi zasadami magii są po prostu dwa różne fałszywe [oczywiście ze scjencyjnego punktu widzenia] zastosowania związku idei na zasadzie podobieństwa. Magia homeopatyczna opiera się na związku idei przez podobieństwo, magia przenośna na związku idei przez bliskość¹² — Magia: Rozpatrywana jako system praw przyrody to znaczy przedstawienie zasad określających następstwo wydarzeń na całym świecie, może być zwana *magią teoretyczną*, natomiast jako zespół przepisów, by osiągnąć zamierzone cele, może być zwana *magią praktyczną*¹³.

W omawianym przypadku chodzi więc o samą magię teoretyczną, o zasadę magiczną. Na scenie nie dokonują się praktyki magiczne, ale nad sceną „zawisła“ niejako pewna reguła, która w bezpośrednim działaniu postaci, zajętych swymi bardzo wymiernymi sprawami, jak wina, kara, zemsta, miłość, nienawiść objawi się tylko raz, w pozornie nieumotywowanym, pozbawionym przesłanek rozwiązaniu.

Zasada owa, pojmowana jako objawienie praw przyrody, pozostaje w ścisłym związku z poglądami Przybyszewskiego.

Poza tą ciasną i małą świadomością, poza tym świadomym Ja, poza tym wszystkim, czym w zwykłym życiu starczyć musimy, poza tak zwaną logiczną koordynacją i asocjacją wrażeń, koniecznych, by się przystosować i zastosować do zewnętrznych warunków życia, kryje się olbrzymia, transcendentna świadomość wszystkich stanów, jakie dusza dotychczas przeżyła, świadomość wszystkich światów, w których łonie całe wieki śniła, świadomość wszechżycia, wszechpotęg i tajemnic przyrody¹⁴.

Przedstawiciel nowej sztuki — natomiast — [...] stara się wniknąć w zagmatwanie wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem, jednym słowem, nie da się mieć świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem¹⁵.

Wydaje się konieczne jeszcze jedno zastrzeżenie. Do utworów Przybyszewskiego stosuje się rozumienie zasady magicznej Frazera, autora *Złotej gałęzi*, książki wydanej w roku 1890, czyli chodzi o historyczne już pojmowanie magii, wspólne ludziom końca XIX wieku i początku XX wieku, a nie o późniejsze sformułowania zawarte w dziełach Malinowskiego czy Eliade. W *Dla szczęścia* i w *Gościach* nie dochodzi do pełnego objawienia się zasady magicznej. Wprawdzie Zdziarski aż dwukrotnie wyraźnie mówi o zbieżności losów Heleny i Mlickiego z jego i jego narzeczonej dziejami, ale nie ma dokładnej informacji na temat „techniki“ samounicestwienia się tamtej kobiety.

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

¹⁴ St. Przybyszewski, *O „nową“ sztukę*, [w:] *Wybór pism*, Wrocław 1966, s. 149.

¹⁵ Tamże, s. 152.

Nie wiadomo więc, czy Helena topiąc się realizuje do końca zasadę homeopatii zamarkowaną w identyczność losów i podobieństwie zewnętrznym.

ZDZIARSKI: Pani tak uderzająco podobna do niej, mojej dawnej narzeczonej (s. 29).

W *Gościach*, w owym „epilogu dramatycznym w jednym akcie“, jedynym zresztą utworze scenicznym Przybyszewskiego, wywodzącym się bezpośrednio z pisarskich doświadczeń Maeterlincka, rzecz się ma podobnie, jak w *Dla szczęścia*, ale brak szerzej udokumentowanej fabuły nie pozwala nawet na zasygnalizowanie pewnych paralelizmów. Utwór ten najczęściej jest traktowany, i słusznie, jako swego rodzaju głosa do dwóch wcześniejszych sztuk. Wśród podsuwanych Adamowi przez Gościa wariantów samobójczej śmierci znalazły się i te dwa (utonięcie, zastrzelenie się) z *Dla szczęścia* i *Złotego runa*. Który z tych wariantów wybierze Adam, nie wiadomo. Natomiast wiara w magiczność przeznaczeń zjawia się w wypowiedzi Gościa: „Sprawiedliwość [...] Nie ma ani ludzkiej ani boskiej. Jest jeden porządek rzeczy, że tak być musi a nie inaczej“ (s. 18).

W *Ślubach*, dramacie powstałym po trzyletniej przerwie w twórczości dramatopisarskiej Przybyszewskiego, obecna jest również zasada magiczna, ale stanowi jedynie środek do celu, a nie ostateczny cel poetyckich zamierzeń.

Działanie we wszystkich dotychczas wspomnianych dramatach, ujęte w mniej lub bardziej wyraźną klamrę magicznej zasady, dotyczy w swej warstwie słownej i w proponowanym układzie gestycznym¹⁶ tych właśnie, wymienionych przez pisarza, dających się ogarnąć „ciasną i małą świadomością“ przejawów ludzkiej egzystencji. Dramaturg dokonuje oczywiście w każdym działaniu artystycznym czynności redukcyjnej i wybiórczej i skupia swą uwagę na przejawach życia uczuciowego i moralnego. Selekcja ma w tym wypadku bardzo radykalny charakter i wrywa postaci z kontekstu społecznego oraz, wbrew pozorom, także historycznego i narodowego. Pierwszym efektem tego radykalizmu jest owo ważenie braku wewnętrznej spójności, które jednak — warto przypomnieć — rekompensują narzucające się w sferze interpretacji zasady popędu, dziedziczności, winy, kary. Drugi efekt, to nader nikła tkanka fabularna. Cały utwór — zauważają to wszyscy badacze tej twórczości — rozpada się na szereg sytuacji-rozmów, w których postaci wyrażają swoje uczucia i określają wzajemne stosunki znaczeniowe między sobą. Wobec takich założeń konstrukcyjnych i układ gestyczny rozpada się na pewne ciągi gestyczne¹⁷, a te kolejno na sylwetki gestyczne¹⁸ każdej z postaci.

¹⁶ Układ gestyczny — kreowany przez dramatopisarza, dający się dostrzec w całości utworu typ zachowań motorycznych wszystkich lub większości postaci scenicznych.

¹⁷ Ciąg gestyczny — szereg następujących po sobie zachowań motorycznych jednej lub więcej postaci, posiadających wciąż tę samą wartość znaczeniową.

¹⁸ Sylwetka gestyczna — założony przez autora, dominujący w ciągu całej akcji sposób zachowań gestycznych jednej postaci.

Najbardziej krańcowy charakter przybiera owa selekcja właśnie w wypadku postaci. Jej kierunek i źródła estetyczne oraz światopoglądowe zostały już określone przez Kazimierza Wykę, który stwierdza, że „poszukiwanie postaw świadomości w nieświadomych instynktach i determinizm etyczny, [są to] dwie prawdy programowe o naturalistycznym choć nie ujawnionym przez Przybyszewskiego podłożu”¹⁹. Poglądy Oli Hanssona, „duchowego krewniaka” autora *Śniegu*, doczekały się w *Modernizmie polskim* następującego komentarza:

Istnieje więc pod podkładami wytworzonymi przez ewolucję kultury ludzkiej pewna pierwotna, istotna dusza człowieka, dusza żywotna w ogóle, bo aż ze zwierzętami łączy ona człowieka²⁰.

— Natomiast: »naga dusza« [w odróżnieniu od mózgu] mimo gwałtownego spirytualizowania [...] szuka człowieka i zadań literatury w biologicznych i fizjologicznych prądróżłach [...]”²¹.

W wymienionych wyżej dramatach Przybyszewski w kreowaniu elementów składowych ogólnego układu gestycznego pozostaje wierny założonemu sposobowi istnienia postaci i konsekwentnie wciela w czyn własne postulaty zawarte w drugiej części swej rozprawy *O dramacie i scenie*, gdzie formułuje cały szereg uwag pod adresem aktora współczesnego mu teatru.

Jeżeli aktor chce być uważany za artystę na równi z innymi artystami, powinien zapomnieć o tym, że jest aktorem, nie powinien odtwarzać, ale i *być rzeczywiście* tym, kogo przedstawia²². Absolutnej prawdy życiowej w grze aktora — otóż to, czego nowoczesny dramat wymaga²³.

Konkretne postulaty w zakresie gestyki pojawiają się w postaci pytań, stwierdzających aktualnie panujący w teatrach stan rzeczy.

Czemu [aktor] zapomina o tym, że nie siedział [w sytuacji życiowej] jak przykuty do stołka, tylko zrywał się i chodził, i znowu siadał, i znowu się podnosił? [...] Dlaczego klękając, dajmy na to, wdzięcznie się przegina, jedno kolano opiera na taboreciku, a lewą nóżkę wyciąga na całą jej długość? Dlaczego w chwilach uniesienia przewraca oczyma, że aż białka wi- dać, kiedy tego nikt nie robi? Dlaczego aktorka, czymkolwiek zaskoczona, przygryza sobie wargi!²⁴.

¹⁹ K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 106.

²⁰ *Tamże*, s. 112.

²¹ *Tamże*, s. 117.

²² St. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, [w:] *Wybór pism, op. cit.*, s. 285.

²³ *Tamże*, s. 287. Sprawę narzucającego się podobieństwa z poglądami Konstantego Stanisławskiego, Taborski wyjaśnia w następujący sposób: „Zbieżność [...], według wszelkiego prawdopodobieństwa, niezależna od siebie, wynikająca z samodzielných przemysleń obydwóch artystów nad kierunkiem rozwoju współczesnego teatru. Przybyszewski po raz pierwszy zetknął się z teatrem Stanisławskiego podczas pobytu w Rosji na początku 1903 roku i — co u autora omawianych szkiców nie powinno dziwić — bardzo mu się ten teatr spodobał”. Taborski, *op. cit.*, s. 43.

²⁴ Przybyszewski, *op. cit.*, s. 266.

Są to oczywiście postulaty kierowane nie tylko pod adresem aktora, ale i dramatopisarza. Przybyszewski zakłada, że system sygnałów gestycznych, w które autor wyposaży swój dramat, pozwoli aktorowi na taką właśnie interpretację roli, a więc że sylwetka gestyczna postaci scenicznej będzie adekwatna do generalnego założenia programowego — prawdy życiowej.

Ta enuncjacja jest w zupełności zgodna z przekonaniem Kotarbińskiego, z którym Przybyszewski współtworzył nowoczesny teatr. „Gest, ruch i wyraz ciała jest pierwszym, instynktowym objawem wrażeń, wzruszeń i namiętności“²⁵.

Dalej Kotarbiński powołuje się na pracę Darwina *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt* wskazując, iż twórca teorii doboru naturalnego zwraca głównie uwagę na jakościowy charakter gestyki.

Większość naszych uczuć — mówi Darwin — wiąże się tak ściśle z ich wyrażaniem, że zaledwie mogą one istnieć, gdy ciało pozostaje bierne, charakter bowiem wyrażania ich zależy w głównej mierze od natury czynności, którą się zwykle wykonuje w danym stanie psychicznym²⁶.

Znamienne w stwierdzeniu Darwina jest uznanie sposobów wyrażania uczuć za warunek nie tylko pożądaný, ale prawie konieczny do tego, aby one w ogóle zaistniały. Pomaga ono zrozumieć wielkość znaczenia przypisywanego gestyce przez tych twórców teatralnych, którzy z doświadczeń wielkiego przyrodnika zechcieli wyciągnąć pożądane przez siebie wnioski.

Nie ma takiego momentu w grze uczuć, któremu by nie towarzyszyły pewne gesta, układ ciała i mięśni twarzy i wyraz oczu. W tej dziedzinie życie ludzkie jest dalszym ciągiem, rozwinięciem i uzupełnieniem życia zwierząt. Gesty mały śmieszą nas dlatego, że *wydają* nam się przedrzeźnianiem i parodią ludzkich²⁷.

Ta konkluzja pozostaje w ścisłym związku ze stwierdzeniami Kazimierza Wyki na temat powiązań poglądów Przybyszewskiego z naturalizmem.

Warto przypomnieć jeszcze, wywodzące się z przedstawionej postawy, stanowisko Kotarbińskiego, dotyczące już bezpośrednio problematyki estetycznej i określające jego stosunek do wzajemnej relacji między słowem a gestem.

Słowo jest ich [gestów] formą bardziej wyraźną, uświadomioną²⁸.

Nie może być mowy o zależności gestu od słowa, gdyż ono tylko rozwija i potęguje treść, oddaną przez wyraz ciała. W sztuce aktorskiej pra-

²⁵ J. Kotarbiński, *Estetyka pantomimy*, [w:] *Ze świata uludy*, op. cit., s. 218.

²⁶ K. Darwin, *O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt. Dzieła wybrane*, Warszawa 1959, t. 6, s. 175.

²⁷ Kotarbiński, op. cit.

²⁸ *Tamże*.

widło, że gest powinien iść przed słowem, jest oparte na elementarnej zasadzie psychofizycznej. Prawidłó to jest powszechne i nie zna wyjątków. Gdy chodzi o wyrażenie treści duchowej człowieka, gest nie wystarcza, chociaż posiada sam przez się bogatą gradację odcieni²⁹.

Wzajemna współzależność, oparta o zasadę równouprawnienia słowa i gestu, ze specjalnym podkreśleniem konieczności istnienia tego ostatniego, jest istotą tych poglądów.

Trzy są więc wyznaczniki determinujące układ gestyczny dramatów Przybyszewskiego.

1. Osobiste przekonanie autora o istocie ludzkiej egzystencji.

2. Współczesne mu, a także przy jego współudziale tworzone tendencje w poglądach na technikę gry aktorskiej i teatr w ogóle.

3. Zdobycze, tak rzekomo obcej i wstrętnej modernistom nauki pozytywnej.

W różnych okresach twórczości dramaturgicznej Przybyszewskiego i w różnych utworach każda z tych determinant będzie działała mocniej i wyraźniej lub słabiej i w sposób bardziej zakamufLOWany.

W dramatach, których treścią, niejako „mięszem fabularnym“, ale nie, by przypomnieć, naczelną wykładnią poetycką, są popędy, dziedziczność, miłość czy zdrada o jakości układu gestycznego decydują uczucia wynikające z faktów uświadomienia sobie zaistniałych, czy grozących konsekwencji i one są podstawą do konstruowania sylwetek gestycznych postaci oraz komponowania ciągów gestycznych.

Uczuciem, które prawie bez przerwy towarzyszy postaciom aktualnie omawianych dramatów jest uczucie smutku, w różnych jego natężeniach i gradacjach.

Osoby pogrążone w głębokim smutku — mówi Darwin — szukają często ulgi w gwałtownych i niemal frenetycznych ruchach [...] gdy zaś smutek jest nieco łagodniejszy, lecz długotrwały, cierpiące osoby nie pragną już działania, ale pozostają nieruchome i bierne³⁰.

W wielu wypadkach główne założenia sylwetki gestycznej postaci oscylują między tymi dwoma wariantami owego uczucia.

Wczesny ranek. Irena [Złote runo] siedzi w salonie nieruchoma. Światło nie zgaszone. Długa chwila. Irena wstaje, siada, podchodzi ku oknu, znowu siada i znowu zrywa się. Chodzi niespokojnie po pokoju (s. 64).

KAZIMIERZ [Śnieg] siedzi i patrzy z niespokojnym smutkiem na nią [Bronką], kręci węża, dorzuca gałęzi do kominka, chodzi wszere i wzdłuż pokoju, przystaje, chwytą się za głowę i mówi cichym szeptem »Tak, tak — za późno — za późno« Siada, pali papierosa, apatyczny, zamyślony (s. 13).

²⁹ Tamże, s. 219.

³⁰ Darwin, *op. cit.*, s. 129.

W końcu drugiego aktu *Śniegu* Bronka wie już, iż na drodze jej szczęścia z Tadeuszem stanęła (lub zawsze stała) Ewa. Dlatego list-rekwizyt, który przed kilkoma dniami otrzymała od męża, w którym ten zapewniał ją jeszcze o swoim gorącym uczuciu, wywołuje u niej następującą reakcję gestyczną:

BRONKA *leży chwilę, podnosi się zwolna na szezlongu, nadsłuchuje trwożnie, potem zza stanika wyjmuje list, patrzy na niego, całuje go, zakrywa twarz listem i płacze cicho* (s. 69).

Według Darwina tak właśnie manifestuje się uczucie czułości. „Żywe wspomnienie domu rodzinnego lub dawno minionych szczęśliwych dni łatwo wywołuje napływ łez do oczu; przy tym naturalnie przychodzi również myśl, że chwile te nigdy nie wrócą“³¹.

Postaci dramatów, uwikłane w konflikty psychiczne i moralne, przytłoczone mechanizmem przeznaczeń autor wyposaża w całą skalę uczuć gwałtownych a potwierdzających jego własne, pesymistyczne przekonanie o losie ludzkim. Uczucia te mieszają się ze sobą i nakładają na siebie, tak że trudno czasami je wyselekcjonować, posegregować dla oddzielnego opisu. Zaskoczenie, strach, przerażenie czy groza zawsze uzyskują swój ekwiwalent gestyczny. Przegląd kreowanych sylwetek i ciągów gestycznych prowadzi do wniosku, iż dramatopisarz nie wychodzi w zasadzie poza zbadane i opisane przez Darwina sposoby wyrażania tych właśnie uczuć³².

Obok wspomnianych już stanów psychicznych Przybyszewski bardzo często wyposaża swe postaci w uczucie miłości. Według przyrodnika ten rodzaj doznań wywołuje „zazwyczaj gorące pragnienie dotknięcia ukochanej osoby; miłość zaś dobitniej wyraża się w ten właśnie sposób niż w jakikolwiek inny. Dlatego też pragniemy zamknąć w ramionach tych, których gorąco kochamy“³³.

Stąd w dramatach autora *Wigilii* postaci sprężnięte uczuciem miłości, a jest ich niemało, będą brały się za ręce, gładziły włosy osób im bliskich. Czasami ten rodzaj manifestowania uczucia przybierze postać całego ciągu gestycznego.

TADEUSZ *obejmuje ją [Bronkę], prowadzi do kominka i sadza obok siebie.*

BRONKA [...] *bierze jego głowę, tuli do piersi i całuje jego oczy.*

TADEUSZ *kładzie głowę na jej piersi.*

BRONKA *bawi się jego włosami [...] całuje jego włosy.*

TADEUSZ [...] *bierze ją na kolana, ona obejmuje rękoma jego szyję.*

TADEUSZ [wspomina wspólny kulig] *Obejmuje ją coraz silniej* (s. 26—28).

Zaraz jednak w tę manifestację miłości wkradną się niepokoje Bronki, również potwierdzone gestami, bo Przybyszewski nie obdarza swych boha-

³¹ *Tamże*, s. 158.

³² por. u Darwina: ss. 209, 214, 215 i 226; u Przybyszewskiego: *Dla szczęścia*, s. 81, *Mściciel*, s. 15.

³³ Darwin, *op. cit.*, s. 156.

terów zbyt często i na zbyt długo chwilami szczęścia, zresztą z reguły pozornego szczęścia. Dlatego częściej owo „gorące pragnienie dotknięcia ukochanej osoby“ pozostaje niespełnione. W chwilach ostatecznych rozstań Helena czy Iza będą wyciągały jedynie ręce ku odchodzącym (Stefanowi, Jerzemu).

Z punktu widzenia potrzeby komunikowania (głównie widzowi) procesów uczuciowych, odbywających się w psychice postaci, wszystkie podane wyżej przykłady gestów można by nazwać gestami ekstrawertycznymi³⁴, ponieważ istota ich sprowadza się do przekazania na zewnątrz pewnych, mniej lub bardziej precyzyjnie, ale zawsze jakościowo określonych wartości.

Dla uzewnętrznienia okoliczności, w których świadomość postaci zatrzymuje się na progu niewiadomego i bohater nie posiada pojęciowo wyrażonej informacji, która by pozwoliła skonkretyzować się postawie i uczuciu, Przybyszewski stosuje stale i niezmiennie ten sam gest. Polega on na „potarciu dłonią czoła“. Ma on wskazać na istnienie w człowieku uczuć i stanów nie nazwanych, a zaledwie przeczuwanych. Jest dowodem wewnętrznego niepokoju i skłonności postaci do autoanalizy. Z tych względów gest ten można by określić mianem introwertycznego.

W *Złotym runie* gest taki zastrzeżony jest tylko dla Rembowskiego. Pierwszy raz Gustaw wykonuje go w czasie wizyty Nieznajomego, który nakreśla zegar jego przeznaczeń (akt III, scena 8), drugi raz bezpośrednio po wyjściu dziwnego gościa (akt III, scena 9), trzeci w chwilę potem, gdy w rozmowie z Ruszczycem przypomina sobie tę wizytę (akt III, scena 10), czwarty — ostatni — na moment przed samobójstwem (akt III, scena 12). Identyczny gest wykonuje Tadeusz (*Śnieg*), kiedy Lokaj zapowiada przyście Makryny (akt III, scena 6). W *Mścicielu* Zbigniew reaguje tym gestem na słowa Izy: „Poza tą wytworną maską, jaką przywdziewasz, kryje się całkiem co innego“ (s. 15), a drugi raz na chwilę przed opuszczeniem na zawsze dawnej swojej posiadłości (akt III, scena 5).

Tę czynność psychofizyczną objaśnia również Darwin:

Pełnemu niepokoju zastanowieniu się towarzyszą często pewne ruchy lub gesty. W takich wypadkach podnosimy na ogół ręce do czoła, ust albo podbródka; o ile jednak mogłem zauważyć, nie postępujemy w ten sposób, gdy jesteśmy zupełnie pogrążeni w rozmyślaniach, a nie napotykamy żadnej trudności myślowej³⁵.

Kończące tę wypowiedź ograniczenie zakresu występowania owych czynności jeszcze dobitniej wskazuje na zbieżność między doświadczeniami nauki a postępowaniem Przybyszewskiego. Nie daje on swoim bohaterom czasu na

³⁴ To określenie, jak i następne (gest introwertyczny) zostaje tu użyte przenośnie i nie służy do oznaczenia osobowości, czy też typu ludzkiego (typu postaci scenicznej), ale do nazwania rodzaju gestu scenicznego.

³⁵ Darwin, *op. cit.*, s. 168.

spokojną i prowadzącą do pozytywnych rezultatów kontemplację. Sylwetki gestyczne postaci jego dramatów komponowane są z tych czynności motorycznych, które świadczą o gwałtownych uczuciach i namiętnościach. Ten fakt powoduje, iż repertuar gestów, jaki pisarz stosuje, nie jest zbyt urozmaicony i przy lekturze nuży swą monotonią.

W jednym tylko wypadku autor odstępuje od tego typu praktyki. Wszystkie postaci, które w badaniach nad jego dramaturgią przyjęło się nazywać symbolicznym, mają sylwetki gestyczne zarysowane w krańcowo odmienny sposób.

Oto sygnały gestyczne kreujące wejście Nieznajomego:

Drzwi się z wolna otwierają. Jakaś postać się wsuwa poważna, zimna, souverain [...] Stoi i patrzy dziwnym wzrokiem (s. 84).

Wejście Makrymy:

Wchodzi obca kobieta, posępna, rozgląda się a potem mówi spokojnie, bez śladu uniżoności (s. 102).

Albo wyjście tej samej postaci:

wstaje po cichu, patrzy na nią [Bronkę] a potem wychodzi poważnie z pokoju (s. 115).

Jeżeli postać tego typu ukazuje się na scenie częściej, wdaje się w dłuższe rozmowy z pozostałymi postaciami, Przybyszewski stwarza dla niej, zgodnie ze swą teorią, jakiś stale powtarzający się, a pozbawiony zewnętrznej dynamiki gest motywujący.

PRZYJACIEL wyjmuje papierosa, zapala i rozgląda się po pokoju (s. 36). Kręci papierosa [...] pali papierosa [...] kręci papierosa [...] kręci znowu papierosa (s. 39).

„Bardzo wyraźnie — mówi Irena Sławińska — przebiega u Przybyszewskiego linia demarkacyjna, oddzielająca żywych ludzi od abstrakcji“³⁶.

Linie tę najłatwiej można zaobserwować w sylwetkach gestycznych postaci, którym autor powierza podwójną rolę: uczestnika konfliktu i rezo-nera. Zdziarski, występując jako były kochanek Olgi, zachowuje się zgodnie z uprzednio omawianymi zasadami, kiedy zaś ma do spełnienia funkcję ogólniejszą, jego gestyka jest zbliżona do czynności Przyjaciela. Podobnie Ruszczyk pełen jest niepokoju i przerażenia, gdy pragnie sprzeciwić się przeznaczeniu w rozmowie z Przesłańskim, a skupiony i poważny, gdy mówi o nieuchronności losów ludzkich.

Trudno zgodzić się więc z Romanem Taborskim, który twierdzi, że „tego rodzaju postaci Przybyszewski wyposaża zazwyczaj we wszystkie zewnętrzne

³⁶ Sławińska, *op. cit.*, s. 154.

akcesoria normalnych bohaterów scenicznych, nadawał im pozory rzeczywistych ludzi odgrywających swoją rolę w rozwoju akcji dramatycznej³⁷.

Znamienna jest reakcja gestyczna postaci uwikłanych w konflikt fabularny na zjawienie się postaci symbolicznych. Poza jednym wyjątkiem — reakcja Bronki na widok Makryny — zawsze reagują końcowym przerażeniem.

BOROWSKI [...] *widzi nagle na werandzie Przyjaciela, który się rozgląda po parku. Oboje [z Wandą] stoją chwilę przerażeni i wchodzą trwożnie na werandę* (s. 37).

KONRAD *prawie przestraszony* »Jezus! Maria! Skąd żeś się tu wziął?« (s. 38).

Warto pamiętać, iż ta dziwnie spokojna i opanowana postać, to osoba najbliższa i według jego zapewnień ukochana przez Konrada. Kiedy Zdziarski dzwoni do drzwi, by obwieścić samobójczą śmierć Heleny, Mlickiego i Olgę ogarnia groza.

MLICKI *patrzy przerażony ku drzwiom* [...] OLGA *przejęta tą samą trwogą* [...] *Powtórny dzwonek, OLGA idzie do drzwi.* [...] MLICKI *stoi jak wryty i patrzy z szeroko rozwartymi oczyma ku drzwiom* (s. 68—69).

Mimo że Zdzisław z *Mściciela* uprzednio gorąco zapraszał Snarskiego, kiedy ten zjawia się, by go zabrać ze sobą, „Zdzisław budzi się przerażony, jakby ujrzął widmo“ (s. 46).

Te reakcje przypominają do złudzenia zachowanie postaci ze średnio-wiecznych moralitetów, w których bohaterowie z podobnym lękiem witają alegorie śmierci, czy bożych posłańców.

Biskup się lękniejszy, wymawia się trudnościami.

»Ba, mój najmilejszy bracie,
Jakoś straszno patrzeć na cię.
A prawie mi się wzrok mieni;
Wszystko mi się coś zieleni.
Serce drży, żyły martwieją;
Wszystki członki już truchleją«³⁸

Starzec przeląkszy się ma odpowiedzieć.

»Ba, nie śniło mi się o tym,
Będzie tego czas na potym.«

Ma ją głaskać.

»Ośłyszałaś się to duszko
Odlóż jeszcze to kosisko«³⁹.

³⁷ Taborski, *op. cit.*, s. 20. Uwaga ta stosuje się zarówno do postaci Przyjaciela, jak i Zdziarskiego.

³⁸ M. Rej, *Kupiec*, [w:] *Dramaty staropolskie*, Warszawa 1959, t. 1, s. 509.

³⁹ *Starzec z Śmiercią*, tamże, s. 640.

Symboliczne postaci Przybyszewskiego wkraczą w świat cudzołóstw, zbrodni, dziedziczonych popędów, grzechu wreszcie. Wkraczą w krąg przedstawionych w obrębie fabuły ludzkich i człowieczym umysłem dających się ogarnąć spraw. Dlatego ludzkie reakcje mogą być podobne do tamtych, z chrześcijańskich moralitetów. Ale na tym kończą się podobieństwa. Tam boski posłaniec radzi w tę ostatnią drogę zabrać wszystkie swe dobre uczynki i głęboką wiarę. Będzie jeszcze czas, by pospierać się z Bogiem, przedstawić swoje racje, a ten wszystko rozważy, zrozumie małość ludzką i na końcu wymierzy sprawiedliwość. Tu sądu nie będzie: bezosobowa, ślepa siła, upersonifikowana jedynie na mocy artystycznej konwencji, zjawia się, by dokonać dzieła zniszczenia, a nie wymierzać sprawiedliwość. Tutaj symboliczne postaci, skupione, poważne, wyczulone na każdą ludzką chęć uniknięcia ślepego losu, dokonują nieco dziwnych zabiegów.

Nim Zdzisław zdołał zareagować przerażeniem na obecność Snarskiego, ten wcześniej „podchodzi ku niemu i opiera ręce na jego ramionach, patrząc nań z surowym nakazem w oczach“ (s. 46).

Konrad próbuje jeszcze powrotu do ziemskich nieszczęść i tragedii:

[...] z całą gwałtownością porywa się, by biec na ratunek, lecz nagle jakby siłą obezwładniony, obsuwa się na stopnie kamienne werandy. PRZYJACIEL dotyka jego ramion, z poważnym spokojem [...].

KONRAD z wolna podnosi się i zbolaly, zapatrzonej w dal przed siebie, podaje Przyjacielowi dlonie (s. 76).

Frazer, mówiąc o ludziach odprawiających obrzędy, dzieli ich na dwie kategorie: człowieka-boga, religijnego i magicznego. „Człowiek-bóg drugiego rodzaju czerpie swe niezwykle siły z pewnego powinowactwa z naturą. Jest on nie tylko pomieszczeniem ducha boskiego. Cała jego istota, ciało i dusza, są tak czule nastrojone na harmonię świata, że wystarczy dotknięcie jego ręki lub zwrot głowy, by drżenie przeniknęło cały wszechświat i wzajemnie — boski jego organizm wyczulony jest na tak nieznaczące zmiany w otoczeniu, że uszłyby one uwadze zwyczajnego śmiertelnika“⁴⁰.

Dotknięte jego magiczną mocą postaci w dramatach Przybyszewskiego również uspokajają się w obliczu przeznaczenia:

IZA powoli wychodzi — przy drzwiach raz jeszcze się ogląda [...] (s. 73).

REMBOWSKI przeciera sobie czoło [...] podchodzi ku niej [Irenie], całuje ją w czoło. IRENA [...] wyciąga za nim ręce, REMBOWSKI przystaje przy drzwiach, patrzy na nią przez chwilę z niewymownym bólem i wychodzi (s. 98).

BRONKA [...] ogląda się dokoła, żegna pokój wzrokiem — wychodzą [z Kazimierzem] (s. 129).

Znów narzuca się podobieństwo z bardzo częstą w moralitecie i w ogóle w literaturze średniowiecznej sprawą tzw. „sztuki dobrego umierania“. Znów

⁴⁰ Frazer, *op. cit.*, s. 84.

jednak obok analogii widać różnice. W średniowieczu chodziło o osiągnięcie spokoju czerpanego z głębokiej wiary w boską mądrość i sprawiedliwość, w dramatach Przybyszewskiego postaci odchodzą, by popełnić czyn sprzeczny z etyką chrześcijańską — samobójstwo.

Wobec przedstawionych tutaj faktów artystycznych stwierdzenie Taborskiego, „że ten »ukryty porządek« w którego istnienie wierzył nasz »satanista«, pokrywa się dokładnie — przynajmniej w zakresie życia erotycznego — z postulatami moralności chrześcijańskiej“⁴¹ — wydaje się nieściśle i wynika zapewne z wzięcia za podstawę oceny jedynie wąsko rozumianej treści utworów, a nie ich naczelną zasadę porządkującą.

Dwa środki ekspresji pozasłownej: gestyka i sprzężony z nią ruch sceniczny (wejścia postaci symbolicznych), wsparte nierzadko słowem, pozwalają Przybyszewskiemu zorganizować i wyzyskać trzeci środek — czas dramatyczny.

Jedyną czynnością, którą spełnia Nieznajomy w czasie krótkiej wizyty w domu Rembowskiego, jest nakręcenie zegara (akt III, scena 8). W „epilogu dramatycznym“ zaś: „*Gość zwolna nadchodzi [...] Pójdę z tobą. Będzie ci łatwiej. A już czas, już czas*“ (s. 28—29).

Cytowane uprzednio repliki gestyczne „żywych postaci“ dramatów, wywołane nagłym pojawieniem się postaci symbolicznych, są określeniem punktu zwrotnego w obrębie czasu przedstawionego.

Każdy dramatopisarz, który swym utworem pyta o sprawę ostateczną w życiu ludzkim, o śmierć, musi uporać się z organizacją czasu scenicznego.

Autor średniowieczny wyzyskiwał do tego celu alegorię śmierci, w której ustach słowo czas nabierało, by tak rzec, materialnej, prawie dotykanej formy:

A juści teraz składam czas.

A odwlec go rady nie masz⁴².

Współczesny twórca awangardowy groteskową absurdalnością słownej precyzji odsłania równocześnie całą umowność konwencji artystycznej:

MAŁGORZATA *do Króla*. »Umrzesz za godzinę i dwadzieścia pięć minut«.

LEKARZ »Tak jest, Najjaśniejszy Panie. Za godzinę i dwadzieścia cztery minuty, pięćdziesiąt sekund« [tzn. na końcu spektaklu]⁴³.

Przybyszewski w zabiegu organizowania czasu posługuje się przede wszystkim czynnością motoryczną, co wiąże się z cytowanym poglądem Kotarbińskiego o wynikającej z zasady prawdopodobieństwa regule poprzedzania słowa gestem.

⁴¹ Taborski, *op. cit.*, s. 22.

⁴² Rej, *op. cit.*

⁴³ E. Ionesco, *Król umiera, czyli ceremonie*, [w:] *Teatr*, Warszawa 1967, t. 2, s. 368.

Obok czasu, drugim, bardzo istotnym dla całości widowiska teatralnego tworzywem, z którym gestyka może wchodzić w związki znaczeniowe, jest przestrzeń sceniczna. W omawianych dramatach pisarz zajmuje w tej sprawie dwa różne stanowiska.

Akcje *Dla szczęścia*, *Gości*, *Złotego runa* i *Matki* mogłyby być przeniesione, wraz z ich układami gestycznymi, do dowolnej przestrzeni scenicznej przedstawiającej mieszczański salon, czy — w wypadku *Gości* — park i fronton bliżej nieokreślonego pałacu. Przestrzeń spełnia tu głównie swą najprostszą i najczęściej spotykaną funkcję charakteryzującą. Inaczej jest przede wszystkim w *Śniegu*, a także w *Mścicielu*.

Ewa, Bronka, Tadeusz i wreszcie Kazimierz wykonują szereg czynności motorycznych, dla których konieczna jest tylko tak a nie inaczej zorganizowana przestrzeń sceniczna.

Już przy omawianiu sylwetki gestycznej Kazimierza, owego „niespokojnego smutku“, zjawił się sygnał gestyczny tej treści: „dorzuca gałęzi do kominka“. Nieco wcześniej, zaraz po podniesieniu kurtyny widz „zastaje go“ przy identycznej czynności. W pierwszej scenie drugiego aktu Ewa zjawia się wprost ze spaceru po ośnieżonej okolicy i „podbiega do kominka, grzeje sobie ręce. »Och, jak mi zimno, jak mi zimno, a zdawało mi się, że się przy was rozgrzeję«“ (s. 35).

Czynność ta otwiera pierwszą jej rozmowę z Tadeuszem, w czasie której będzie dominować następujące zachowanie:

zamyślona, patrzy nieruchomo w ogień, dorzuca gałęzi do ognia, jakby nie słyszała, co Tadeusz mówi, nie zważając [...] odwraca się znowu do kominka [...] przeciera sobie czoło, milczy, rozgrzebuje ogień i dorzuca świeżych gałęzi (s. 39—44).

Oboje wykonują także szereg innych gestów określających ich aktualne napięcia uczuciowe. U męża Bronki będzie to gradacja od stanowczości i pewności swego uczucia do żony, po zwątpienie pokrywane ironią. W kolejnej rozmowie Ewy i Tadeusza, ten ostatni „waha się, patrzy na nią, patrzy w ogień a potem nagle »Czegóż więc chcesz!«“ (s. 100). W ciągu całego dramatu Bronka ani razu nie zastąpi Ewy czy Kazimierza, który zresztą tylko w pierwszym akcie dorzuca polana na kominek, w tej — zdawać by się mogło — codziennej i zwyczajnej czynności podtrzymywania i podniecania ognia. Nigdy też sama, z własnej woli nie zbliży się do niego. Raz tylko, w przytoczonej już scenie, ilustrującej ciąg gestyczny, wyrażający uczucie miłości Tadeusz przyprowadza ją przed kominek. To było na początku pierwszego aktu. W trzecim zaś akcie Bronka tak skomentuje tę i poprzednie, nie ukazane na scenie chwile rzekomego szczęścia:

Ja się na ciebie nie rzucam, ale we mnie burzy się wszystko na myśl, żeś była dotychczas tylko swoim pieścidelkiem, twoją towarzyszką, z którą tak miło było gawędzić w tym piekielnym, przekętym kątku przy kominie [...] (s. 77).

Ona, Bronka, szuka sobie innych miejsc w przestrzeni scenicznej. Już jej pierwszy, ekspozycyjny gest związany jest z leżącym za oknem śniegiem „Bronka stoi przy oknie, niespokojnie zapatrzona w śnieżycę“ (s. 3). Akt czwarty, w którym już nie pojawia się Tadeusz i Ewa, otwiera gestyczno-słowny monolog Bronki.

Za oknami bieleje śnieg w mroku popołudniowym późnej zimy, na scenę wchodzi z wolna Bronka zbolala i jakby męką oszolomiona, trzyma w ręku list, podchodzi ku oknu, patrzy długo w park, a potem rozwija, głaszcząc go [list!] rękoma i czyta, tyłem do publiczności odwrócona [...] odwraca się [...] »A! Makryna, Makryna! [...] Makryna piastunka — siostrę też wypiastrowała, potem do trumienki włożyła [...], och ten staw, ten staw czarny [...].« (s. 107).

Przed oknem, za którym ośnieżony park, nigdy nie zatrzymuje się Tadeusz, Kazimierz tylko raz, pod koniec sztuki. Ewa zatrzymuje się tam dwa razy: najpierw — przyprowadzona przez Kazimierza, który na tym tle będzie starał się ją namówić do jak najszybszego opuszczenia domu Tadeusza i Bonki, potem zbliża się tam z własnej woli.

EWA sama — podchodzi ku oknu, patrzy chwilę, uderzając palcami w szybę, zimna i surowa podchodzi do kominka, rozgrzebuje haczykiem żar, potem siada nieruchoma, wyprzona w ogień (s. 97).

Dzięki przeglądowi zachowań gestycznych, zza bardzo sugestywnie zarysowanej w *Śniegu* zasady magicznej, poczyną się wyłaniać inna, chyba bardziej uniwersalna. Zarówno Ewa, jak i Bronka, postawione przed obcymi im fragmentami przestrzeni, demonstrują, jedna gestem, druga słowem, swą wobec nich wrogość.

Sama obecność kominka w ziemiańskim dworze nie pozwala jeszcze na przypisywanie mu jakichkolwiek znaczeń ogólniejszych. Ale jeżeli opiekę nad nim i czynność podtrzymywania w nim ognia powierzy się i zastrzeże dla wybranych osób (głównie Ewy i tylko na początku sztuki Kazimierza), to zarówno płonący ogień, jak i te osoby tracą swój wyłącznie realny wymiar. Centralną postacią jest tu Ewa. Tadeusz tak charakteryzuje ją w rozmowie z Bronką: „Ona, jak krater, wygasły na pozów, ogień z niego łąda chwila wybuchnąć może“ (s. 30).

Ewa jest więc kapłanką czy też personifikacją ognia, którego symbolika odnosi się do losów Tadeusza. „Rany w twoim sercu odnowiły się — mówi do męża Bronki — lecisz w ogień, jak ćma“ (s. 43).

Ogień, „pra-ogień istnienia“ w terminologii Przybyszewskiego, rozumiany jako symbol życia potwierdzonego walką i unicestwieniem, każe domyślać się szerszych perspektyw znaczeniowych dramatu.

Tadeusza pochłonęły do małżeństwa z Bronką, zgoda inne prawidłowości.

[...] Świat cały zjechałem — mówi o swoim poprzednim życiu — aby spełnić zakon w duszy mej wypisany, stworzyć jakiś wielki czyn (s. 76), ale [...] uczułem nagle niemoc w sobie, byłem znużony, zrezygnowany — i czułem takie nieskończenie wielkie pragnienie spokoju i ukojenia (s. 77).

Bronka zaspokoila pragnienie męża, była u jego boku według słów Kazimierza: „Białym, czystym śniegiem, który na zmarzłą grudę ziemi opadnie, ugrzeje, otuli tego trupa, dopóki nie odżyje, budzić się nie pocznie i z ciepłego łona, z ziarn, zda się zmarzłych ziarn, nowe, świeże kiełki puszczać pocznie“ (s. 93). Bronka i śnieg kojarzą się więc w metaforę i metaforyka ta tłumaczy się wystarczająco w obrębie artystycznej konwencji, ale nie stanowi równoważnika dla mitycznej symboliki ognia, tym bardziej, że Kazimierz tworzy inne, metaforyczne warianty.

A może byłaś dobrą, kojącą ręką, co przytuliła jakiegoś zranionego ptaka [...] tak mu było dobrze przy tobie, dopóki był chory, a teraz mu skrzydła nowym pierzem porosły — mięśnie wzmocniały i gotuje się do lotu [...] gotować się nie potrzebuje, bo już strzepnął swoje skrzydła (s. 118).

Obydwie wypowiedzi sprowadzają rolę Bronki do czynnika regenerującego siły, które umożliwią dalsze istnienie w walce. Jednak słowo poetyckie nie rozstrzyga o naczelnym znaczeniu w dramacie. W ostateczności liczy się czyn postaci scenicznej. Gestyka Bronki wskazuje kierunek poszukiwań: śnieg w parku i staw.

„Niezależnie od kompleksu religijnego — twierdzi Eliade — w ramach którego występuje woda, jej rola jest zawsze jednakowa: dezintegruje, niszczy formy, »obmywa z grzechów« — oczyszcza i regeneruje zarazem“⁴⁴.

Tadeusz obmyty w wodzie („pra-ile“ u Przybyszewskiego), poprzednicze, stworzycielce i odnowicielce wszelkiego bytu — odzyskawszy siły, ztraca jednak osobowość.

Przy tobie zapomniałem tęsknić — mówi — boś ty wszelką moją tęsknotę zaspokoić zdołała (s. 78).

Może tę osobowość odzyskać w walce i unicestwieniu w ogniu.

Cóż z tego, że wytnie się choćby najpiękniejszy las, by oczy swoje nowym i nieznanym jeszcze cudem upoić (s. 44) — wyznaje Ewa.

Bronka, po spełnieniu swej misji, musi powrócić w głębinę. Jej akwaticzne pochodzenie potwierdzają losy siostry, która, nie doczekawszy dojrzałości, utonęła w stawie. Jeszcze jednym gestem żona Tadeusza dokumentuje swój sposób istnienia:

Tak, tak ... poprzez pole — poprzez las — och, jak to pięknie *rozwiązuje gwałtownym ruchem włosy* a w tym wietrze, w tym pędzie, moje włosy, patrz, tak, o tak *rozwięwa swoje włosy, zakręca je znowu szybko* [...] (s. 81).

⁴⁴ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966, s. 211. Odwołanie się do twierdzeń współczesnego autora wydaje się w tym wypadku usprawiedliwione, gdyż symbolika mityczna w swych podstawowych znaczeniach jest wspólna wszystkim czasom.

Mimo słownego kontekstu, są to przecież falujące włosy topielicy, albo raczej boginki wodnej.

Bronka odnosi tylko jeden sukces: zabiera ze sobą Kazimierza, który tak określa swój stan:

Zużyła, znudziła mnie ta wieczna włączęga po całym świecie. Zresztą to wszystko błaga. Wrażenie artystyczne, muzea, teatr, cyrk, Włochy, Paryż — to błaga, błaga, błaga. Tylko coraz większa nuda. Wszędzie jedno i to samo, i tak człowiek wlecze się z kąta w kąt z tą samą ustawiczną nudą [...] (s. 5).

Jego zabiegi przy kominku z pierwszych scen dramatu to ostatnia, nieudana próba służenia bóstwu, które wymaganiom nie jest w stanie sprostać, a jego przytoczone już słowa: „Tak, tak, za późno, za późno“ — wplecione w czynność podsycania ognia, mogą świadczyć raczej o zupełnej bezradności wobec życia, a nie tylko wobec faktu, iż Bronka jest już żoną Tadeusza. Dlatego, mimo lojalności wobec brata, coraz częściej manifestuje swoje uczucie.

KAZIMIERZ *trzyma jej rękę, ale nie całuje i patrzy jej w oczy [...] Całuje ją w rękę* (s. 23).

Śnieg w dramacie Przybyszewskiego to tylko metafora, „a śnieg taje“ (s. 93) — może jedna z niewielu naprawdę udanych, bo wsparta o obiektywne prawa natury.

Zignorowanie w procesie analizy możliwości ekspresyjnych tworzyw pozasłownych, a głównie w tym wypadku gestyki, doprowadziło Irenę Szczygielską do odmiennych wniosków.

W *Śniegu* tło ogranicza się, ale ta dekoracja inna jest i inna jej rola, niż poprzednio. Ogromna prostota — [...] mieści w sobie jednak cały szereg asocjacji: ten ogień, płonący na kominku, to jakby obraz spokojnego domowego ogniska, a białe, miękkie płaty śniegu są obrazem duszy Bronki, która jest »takim dobrym białym śniegiem, co tuli biedną ziemię«⁴⁵.

Jednak wyłożona powyżej zasada mityczna jest zaledwie dostrzegalna poprzez bardzo sugestywnie i wyraźnie nakreśloną zasadę magiczną, którą Przybyszewski już sprawdził w poprzednich dramatach i która przyniosła mu sukcesy u publiczności. Pisarz bardzo wyraźnie wyeksponował identyczność samobójczej śmierci Bronki i jej siostry. Różnice w przebiegu tych zdarzeń — siostra była dzieckiem, rzecz miała miejsce w lecie — wydają się nieistotne. Rola Makryny, jej sylwetka gestyczna, dwuznaczny sposób mówienia oraz związek z naturą, którego nie posiadały postaci symboliczne poprzednich dramatów, stwarza wrażenie, iż ma się do czynienia z czarownicą. Dramaturg dokonuje i innych zabiegów, które powodują, iż ta bardziej uniwersalna zasada nie realizuje się do końca.⁴⁶ Dokonana w duchu epoki identyfikacja sym-

⁴⁵ I. Szczygielska, *Przybyszewski jako dramaturg*, Poznań 1936, s. 48.

bolu ognia z symbolem kobietą sprawia, iż świadomość odbiorcy może się ewentualnie zatrzymać na znaczeniach niesionych przez postać Ewy, a jej zabiegi wokół ognia zostaną rozumiane jako najprostsze gesty motywujące. Bronka topi się w stawie, do tego w czarnym stawie. Jeszcze dla jej siostry autor stwarza, jeżeli wolno tak rzec, „możliwość wyboru“. Bronka relacjonuje: „Las cały obszukałam, cały brzeg rzeki obleciałam, wróciłam przerażona i zdyszana [...]“ (s. 60). Mogła więc siostra „wybrać“ między wodą stojącą i bieżącą, co nie jest obojętne, ale wybrała staw. Gdyby żona i brat Tadeusza zeszli w głębiny wody bieżącej, trudniej byłoby zasugerować pesymistyczny charakter czynu, a pesymizm ten jest sprzeczny z mityczną symboliką wody⁴⁶. Przybyszewski nie czyni nic, by włączyć obie panie w poczty bogiń czy kapłanek związanych z bóstwami wody i ognia. Czarny staw „wiślaną [nie] świeci się falą“.

Artysta uwalnia natomiast swój utwór od, tak natrętnie narzucających się we wcześniejszych dramatach: dziedziczności i cudzołóstwa. Nic w sztuce nie wskazuje na to, by Tadeusz odchodził od Bronki w imię popędu płciowego. Daje to szansę zasadzie mitycznej, ale jednocześnie wzmacnia sugerowaną zasadę magiczną. Wytwarza się dziwny konglomerat. Ogień „przysłonięty“ kobietą-symbolem jest jednak obecny na scenie w całym swym majestacie, może więc oddziaływać wprost i wywoływać całą gamę archetypicznych skojarzeń.

Z punktu widzenia dramatopisarskiej i teatralnej estetyki gestu scenicznego w *Śniegu* po raz pierwszy dochodzi do realizacji układu gestycznego otwartego. Polega on na przenoszeniu i przyjmowaniu znaczeń za pomocą gestów postaci scenicznych w obrębie relacji: postać — przestrzeń sceniczna, rzadziej: postać — czas, czy ruch sceniczny. Relacja pierwsza jest najbardziej znaczeniowo pojemna⁴⁷.

W *Śniegu* układ otwarty w relacji: postać — przestrzeń objawia wiele ze swych możliwości ekspresyjnych. Zastrzeżenie czynności wokół ognia dla postaci wybranych (głównie Ewy) pozwala na nadanie mu pozarealnego znaczenie, i odwrotnie — „obecność“ ognia w obrębie przestrzeni pozwala

⁴⁶ por. Eliade, *op. cit.*, s. 210.

⁴⁷ W wypadku czasu trudność polega na niemożności jego bezpośredniego oddziaływania na postać. Najczęściej występuje on na scenie w zmysłowej formie jako alegoria lub symbol i przybiera postać osoby dramatu, elementu przestrzeni, muzyki, efektu muzyczno-akustycznego, ruchu lub słowa. W technice widowiska będzie więc realizował się poprzez możliwości ekspresyjne tych elementów i one winny być przedmiotem analitycznego oglądu, który ma w pierwszym rzędzie dać odpowiedź na pytanie: Czy i w jaki sposób przez te elementy i przez ich potencjał ekspresyjny realizuje się czas dramatyczny? Istnieje więc jedynie pośrednia forma kontaktu między postacią a czasem.

W wypadku ruchu scenicznego, który również nie posiada wyodrębnionego i zastrzeżonego wyłącznie dla niego ekwiwalentu materialnego (realizuje się poprzez specjalny sposób kształtowania tworzywa postaci i przestrzeni) — sytuacja wygląda podobnie, jak z realacją: postać—czas.

Ewie na sprecyzowanie własnego sposobu istnienia scenicznego. Podobnie w wypadku Kazimierza; zaniechanie ognia i przeniesienie swych zainteresowań gestycznych na osobę Bronki dokumentuje precyzowanie się (w toku artystycznego postępowania) jego przeznaczeń, ale z kolei tylko dlatego, że ta ostatnia poprzez gestyczny kontakt ze śniegiem (pojętym metaforycznie) wyznacza swoje uniwersalne znaczenie, określając zarazem poetycki wymiar śniegu*.

W ten sposób został rozbity, a właściwie w wypadku *Śniegu* nigdy nie zaistniał, układ gestyczny zamknięty, który obowiązuje we wcześniejszych dramatach Przybyszewskiego. W sztuce *Dla szczęścia* gestyka służy jedynie do bezpośredniego manifestowania uczuć postaci i wyznaczania wzajemnych stosunków znaczeniowych w kręgu działających osób. Nie ma tu próby przekazania owych wartości uczuciowych czy myślowych na którykolwiek ze środków ekspresji, istniejących poza postacią. Efekt akustyczny (stukanie do drzwi), zapowiadający wniesienie trumny z ciałem Heleny, motywuje jedynie w realistyczny sposób przestrzeń przyległą. Konsekwencje znaczeniowe ma tu sam fakt samobójczej śmierci byłej kochanki Mlickiego. Stefan i Olga mogą wyrazić ogarniające ich uczucie grozy w tym lub w każdym innym salonie.

W całej akcji *Złotego runa* tylko raz następuje zetknięcie z przestrzenią dwóch występujących postaci, kiedy Nieznajomy nakręca, a właściwie nastawia zegar, a Gustaw po wyjściu dziwnego gościa spogląda na ten przedmiot. Jest to jednak czysto werbalny chwyt komunikowania, bez jakichkolwiek dalszych konsekwencji, dla stosunków gestyczno-przestrzennych.

W *Gościach* park otaczający pałac ma do spełnienia swoją samodzielną funkcję w tworzeniu nastroju i w takiej swej roli kontaktuje się z kreowaną gestyką dopiero w sferze znaczeń⁴⁸.

W *Matce* mogą zmylić pozory. Wanda, Borowski nawet Przyjaciół często zwracają się w stronę parku. Dwoje pierwszych czyni to w chwilach szczególnego niepokoju, ale wyłącznie wtedy, gdy w parku znajdują się Hanka i Konrad, a więc postaci będące powodem ich lęków. Przyjaciół, jeżeli zwraca się ku parkowi, to też jedynie w celu odnalezienia którejś z postaci dramatu.

W *Mścicielu* pisarz rozbudował otwarty układ gestyczny. Wszystkie postaci, za wyjątkiem symbolicznej (Snarskiego) wciąż zwracają się ku widocznemu przez okna morzu i urwistemu brzegowi. Przybyszewski każe im wypatrywać miejsca, z którego rzuciła się siostra Orzelskiego. To one swoimi zwrotami ciała, wyciągnięciem ręki semantyzują tamtą przestrzeń. Tak więc

* Jeden, na dodatek specyficzny przykład, nie może być podstawą do zbyt ogólnego wniosku. Niemniej jednak, zaobserwowano tu prawidłowość pozwalającą mniemać, że prawzorcem układu gestycznego otwartego jest — najogólniej w tej chwili rozumiany — układ gestów sakralnych.

⁴⁸ Nastrój wytwarzają tu głównie: przestrzeń i specjalnie dobrana muzyka.

gestyka służy do ewokowania zasady magicznej. Ten fakt determinuje wszystkie kontakty gestyczno-słowne postaci znajdujących się wewnątrz pałacu. Bez względu na wynik toczących się rozmów i poczynania bohaterów finał dramatu jest niejako „stałe obecny wśród nich“. W końcu i Orzelski rozumie, że jeżeli chce przynajmniej pozorować swój udział w zagładzie rodu Salutów, musi wyjść na przeciw magicznemu przeznaczeniu.

IZA A teraz powiedz — to tam — tam — skąd twoja siostra się w morze rzuciła?

HENRYK *twardo* Tam!

IZA *powoli wychodzi — przy drzwiach raz jeszcze się ogląda,*

HENRYK *stoi wyprostowany, sztywny, blade i zacięty, z wyciągniętą ku morzu ręką* (s. 73).

Nie ma natomiast w tym dramacie odwrotnego działania, tak jak to jest w *Śniegu*. Morze i urwisty brzeg nie są dla nikogo specjalnie „zarezerwowane“, by móc swą wyłącznością przydawać znaczeń którejś z postaci, to po prostu zużyte, literackie stereotypy. Bez trudu można zauważyć, iż otwarty układ gestyczny posiada bez porównania większą „nośność znaczeniową“.

Jak niebezpieczne konsekwencje sprowadza operowanie wyłącznie układem zamkniętym najlepiej widać na powtarzającym się trzykrotnie w utworach Przybyszewskiego geście tak zwanego „podania bez czucia“, czy „podania bez zmysłów“. Wykonują go: Helena z *Dla szczęścia*, Irena w *Złotym runie*, Hanka w *Matce*, a więc w dramatach o układzie gestycznym zamkniętym.

Ukazanie znikomości tych zabiegów przychodzi tym łatwiej, iż dobra wola i obiektywizm badacza nie wytrzymują takiej próby. Pozornie jest wszystko w porządku. Darwin wśród opisywanych przez siebie sposobów wyrażania uczuć stwierdza możliwość wypadków, gdy zbyt silne napięcie prowadzi do utraty przytomności. Można by więc uznać wprowadzenie takiego gestu do utworu artystycznego za dowód skrajnego weryzmu, podyktowanego tak głośno proklamowaną zasadę prawdy życiowej, głównie psychofizycznej, w dziedzinie odtwarzania stanów wewnętrznych postaci⁴⁹.

„Heroiny“ Przybyszewskiego padają na podłogi mieszczkańskich salonów (pisarz nie zatroszczył się w tym wypadku o dywany), wyrwanych z kontekstu historycznego, narodowego, społecznego są więc puste i budzą jedynie sprzeciw estetyczny. Można jednak zaryzykować przypuszczenie, iż obsunięcie

⁴⁹ Warto w tej chwili przypomnieć krótko konsekwencje podobnych gestów w innych dziełach — Śmierć Joasa na środku żydowskiej karczmy zmusza jej mieszkańców do tragicznej konfrontacji własnego postępowania z najwyższymi wartościami religii, którą wyznają, a ludzkie zabiegi wokół sprawiedliwości sprowadza do rangi farsy. Śmierć chłopca-gospodarza na ziemi-rodzicielce (jeżeli wolno sięgnąć po przykład z innej dziedziny artystycznego obrazowania) daje, by nie wchodzić w szczegóły, początek pewnej legendzie, lub ją potwierdza. Wspaniały ciąg gestyczny zakończony monogestem u progu carskiej sypialni wykonany przez Polaka, młodzieńca, szlachcica, żołnierza związanego przysięgą odsłania do końca poglądy poety na doniosły fakt w historii narodu.

się na podłogę jednej z dwóch bohaterek *Śniegu* uczynione wobec kominkacznia lub śniegu-wody nie dałoby aż tak fatalnego rezultatu⁵⁰.

Wszystkie dotychczasowe stwierdzenia traktujące o stanie gestyki w omawianych dramatach Przybyszewskiego zawierają jedynie połowę ewentualnej prawdy i mają się tak do ostatecznego kształtu układów gestycznych, jak faktura dzieła muzycznego do końcowego efektu zabiegów kompozytorskich.

Konfrontacja ustaleń Darwina z praktyką pisarza doprowadza do wniosku, iż artysta z postawionego sobie postulatu odzwierciedlenia prawdy w zakresie życia psychicznego człowieka wywiązuje się wzorowo. Jednak o całości atmosfery tych utworów, ich rytmie i nastrojach decydują dalekie od empirycznych przekonania i sądy. Nad całością przedstawionych spraw, a więc i nad układem gestycznym a raczej „wewnątrz niego“ pojawia się przywoływana refrenicznie zasada magiczna. Ona zaciera wyrazistość jednych gestów, przydaje ekspresji innym — powoduje, że przestrzeń między wyciągniętymi w pragnieniu ramionami a obiektem pożądań nie jest wynikiem zawikłania takiej czy innej fabuły, a może oznaczać nieuchronność magicznej konieczności.

W przeniesione z życia patrzenie w oczy bliskich sobie osób może wkraść się przekonanie o nieodwracalności ludzkich przeznaczeń. Tak jasno tłumacząc się w kontekście stwierdzeń przyrodnika, omówiony wcześniej gest introwertyczny, może nie ograniczyć się jedynie do wskazania na trudności napotymane w procesie myślenia, ale może niejako przedłużyć swój zasięg i zilustrować poglądy autora:

[...] rzadko roztwiera się głębia przed oczyma człowieka; ślizgamy się dalej po cienkiej skorupce lodu, pod którym spoczywa mistyczne *mare tenebrarum* i nie zważamy na te jakieś dalekie a niepojęte wspomnienia i przeżycia, co gdyby cienie zamorskich cyprysów po szklistej powierzchni naszej świadomości się prześlizgną⁵¹.

Teraz dopiero widać, jak realizuje się pierwszy z trzech sformułowanych wyznaczników, rozstrzygających o ostatecznym charakterze układów gestycznych w dramatach Przybyszewskiego. Nie znaczy to jednak, by tracił swą moc postulat prawdy. Wręcz odwrotnie, występuje ich ścisła współzależność. Artysta ułatwia tę symbiozę. Redukuje do minimum prezentowanie przejawów ludzkiej, realnej egzystencji, skupia swą uwagę na sztuce wyrażania uczuć. W przedstawianiu tej cienkiej warstwy rzeczywistości obiektywnej, która, wzięta osobno, jest tej rzeczywistości bezkształtnym strzępem, pozostaje wierny zasadzie prawdopodobieństwa. Dla zobrazowania owych ziem-

⁵⁰ Tak trwale (nie chodzi o kwestię czasu, ale o stosunki wizualnoprzestrzenne) związane postaci z przestrzenią sceniczną domaga się uprzedniego nasycenia zarówno postaci jak i przestrzeni całą gamą znaczeń i ich odcieni, bowiem przejście z ciągu gestycznego w monogest wyklucza dalsze ich modulowanie.

⁵¹ Przybyszewski, *O „nową“ sztukę*, [w:] *Wybór pism, op. cit.*, s. 150.

skich problemów (dziedziczności, popędów, winy i kary) sięga po schemat moralitetu, który także operował uproszczonym modelem człowieka, sprawdzając istotę ludzkiego życia do konfrontacji wszelkich człowieczych poczynań z pojęciem bożej sprawiedliwości. Pisarz neguje ową sprawiedliwość i zastępuje ją przekonaniem o nieuchronności ludzkich losów, ich irracjonalnym determinizmie. W omawianych dramatach ów determinizm reprezentuje magia, którą artysta traktuje również w nonszalancki sposób. Sięga po jej zasadę, odpowiadającą jego wyobrażeniom o losie ludzkim, a ignoruje zupełnie jej praktykę. Na scenie magia nie zostaje pokazana jako jeden ze sposobów ludzkiego postępowania. Zamiast sięgnąć po odwieczne, „sprawdzone“ akty magiczne, Przybyszewski, w imię hasła współczesności w sztuce, wprowadza własne, *ad hoc* wymyślone kręgi magicznych następstw. Praktyki i sylwetki gestyczne postaci symbolicznych, które do złudzenia przypominają czarowników, są jedynie pozorami czarownictwa. Brakuje w nich pierwszego i elementarnego warunku, aby zaistniała czynność magiczna — słowa, formuły zaklęcia. Tę zastępuje twórca własnym wielosłowiem.

Pseudożycie stapia się z pseudomagią, jedno bez drugiego traci sens i znaczenia. By zaaprobować wartość takiego zabiegu artystycznego, trzeba zgodzić się z jego naczelną wykładnią magiczną. Do tego zdolni byli jedynie odbiorcy i wielbiciel sztuki i „nauki“ Przybyszewskiego z pierwszych lat naszego stulecia. Tylko oni mogli w surogacie magii dostrzec (lub odczuć) tak przez nich poszukiwaną, inną niż religijną, a jednak irracjonalną formułę własnego istnienia. Tylko oni mogli w surogacie rzeczywistości zobaczyć (lub odczuć) uwolnienie od wyeksploatowanych i zużytych sposobów odtwarzania rzeczywistości. Trzeba w nich bowiem widzieć „nie w metafizyce pograżających się, ale w magii, w metempsychice, okultyzmie, tych wszystkich, którzy oddali się na usługi wiedzy tajemnej, by w niej znaleźć ratunek i z niej zaczerpnąć godnej odpowiedzi społeczeństwu“⁵².

Jeden ze zwolenników wiedzy okultnej, Ludwik Szczepański wspomina ów czas, „kiedy w Paryżu liczny szereg utalentowanych pisarzy, »wtajemniczonych« magów, stacza w imię okultyzmu zacięte walki z panującymi materializmem, zbrojąc się w rynsztunek z arsenału kabały, egipskiej tajemnej mądrości i chrześcijańskiego ezoteryzmu mistycznego. Był to okres obejmujący dwudziestolecie przed wybuchem wojny światowej“⁵³.

Tylko raz, w *Śniegu*, Przybyszewski stworzył (lub próbował stworzyć) nieco inne perspektywy. Toteż i gestyka tego dramatu została w poważny sposób uwolniona od tak typowej dla wcześniejszych sztuk nużącej nerwowości. Stała się bardziej skupiona i „klarowna“. Ale i tu pisarz pozostał wierny duchowi swego czasu.

⁵² Z. Greń, *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków 1969, s. 13.

⁵³ L. Szczepański, *Wiedza tajemna, wróżbiarstwo, magia dni naszych*, Kraków—Warszawa [po roku 1918], s. 267.

Była to przecież epoka, dzięki której pierwszy raz w kulturze europejskiej dojrzała i upowszechniła się świadomość już nie analogii lecz wręcz tożsamości wątków i rozwiązań w mitologii różnych kultur ludzkich, nieraz odległych od siebie w czasie i w przestrzeni⁵⁴.

Wystawianie w teatrze dramatów, które zespolone były tak nieuchwytną, irracjonalną, a jednak istniejącą klamrą motywacyjną musiało być dobrą szkołą dla zespołów aktorskich. Tym bardziej, że Przybyszewski nie rezygnował ze ścisłej współpracy i współtworzenia widowiska.

Przybyszewski miał swój odrębny system współpracy na próbach, który się podobał aktorom. Chodził jak cień za nimi, szeptał do ucha, poddawał ton właściwy. Tym sposobem artyści i reżyseria dochodzili do właściwego nastroju i kolorytu całości⁵⁵.

Magiczna motywacja śmieszki, obraz spreparowanej i wykoślawionej rzeczywistości (i gestyki) drażni, ale doświadczenia zdobywane w owe lata dały aktualne do dziś efekty. Wśród osiągnięć teatru, uzyskanych dzięki nowym metodom tworzenia dramatu, Kotarbiński wymienia jedno, które współcześnie stało się powszechnie obowiązującą regułą.

One wreszcie [metody] wysunęły na czoło rolę kierownika-inscenizatora, jakby kapelmistrza zespołu, który stał się soczewką, ogniskującą promienie pracy twórczej⁵⁶.

Jednak sam Przybyszewski zawierzył swej epoce i jej duchowi. Odwrócił się od odkrywanych przez wieki prawd, dających pogląd na istotę ludzkiego życia. Zawierzył wreszcie sobie samemu. Nie stworzył w swych dramatach ani jednej autentycznej postaci czarownika⁵⁷, chciał pozostać do końca największym magiem praktykującym sztukę słowa, ale złamał zarówno praktykę magii, jak i praktykę sztuki i to (czyżby zgodnie z prawami wiedzy tajemnej?) zemściło się na nim.

⁵⁴ Z. Kępiński, *Wyspiański: struktura mitu*. «Dialog» 1968, nr 10, s. 90.

⁵⁵ Kotarbiński, *Modernizm w teatrze*, [w:] *Ze świata uludy*, op. cit., s. 141.

⁵⁶ *Tamże*, s. 145.

⁵⁷ Postać Wityna z *Odwiecznej baśni* mimo kilkakrotnych sugestii nie ma nic wspólnego z magią i magiem. Jest to mędrzec, którego pisarz wyposażył w wiedzę zaczerpniętą z *Tako rzecze Zaratustra*.