

STRUKTURA SŁOWNA DRAMATÓW STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO*

Zagadnienie słowa w dramatach Przybyszewskiego nie zostało w zasadzie nigdzie postawione, gdzieśgdzie znajdujemy jedynie marginalne o nim wzmianki¹. W szkicu niniejszym zasygnalizujemy tylko pewne problemy, struktura słowna jest bowiem zagadnieniem rozległym i wymagającym bardzo szczegółowych dociekań. Do pewnych skrótów i uproszczeń zmusza także fakt, iż mówić się tu będzie o wszystkich, a więc aż o jedenastu sztukach autora *Gości*.

Znaczenie języka w dramacie jest niepodważalne, wszystkie przecież tworzywa istnieją wyłącznie dzięki działaniu słowa, co nie oznacza, oczywiście, że tworzywa te nie budują dalszych znaczeń. Słowo z kolei posiada specyficzne ukształtowanie, dyktowane przez potencjalność scenicznej aktualizacji².

* „Struktura słowna” to jeden z problemów badawczych, które I. Sławińska sformułowała w artykułach: *Główne problemy struktury dramatu* i *Odczytanie dramatu*. Z uwag autorki *Scenicznego gestu poety* przyjdzie nam niejednokrotnie skorzystać. I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu. Propozycje badawcze* [w:] *Dramat — teatr. Wprowadzenie do nauki o teatrze*. Wyb. i opr. J. Degler, Wyd. II, Wrocław 1976, t. I, s. 85—104; teź autorki *Odczytanie dramatu* [w:] *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Kraków 1976, s. 213—235.

¹ Wiele miejsca poświęciła temu zagadnieniu jedynie I. Sławińska w książce *Tragedia w epoce Młodej Polski*, Toruń 1948, s. 37—54.

² Por. I. Sławińska, *Główne problemy struktury dramatu*, op. cit., s. 99—

Postępując wobec tego za ową konstatacją, spróbujemy dojrzeć celowe zabiegi pisarskie, wynikające z rodzaju uprawianej twórczości. Dążyć zatem będziemy do odkrycia wśród innych zasad organizowania tworzywa językowego także tych, które narzucone zostały genologicznymi właściwościami dramatu.

„Tyranem jest mowy naszej p. Przybyszewski, ale i władcą [...]” — pisał Piotr Chmielowski³, dając wyraz powszechnym wówczas przekonaniom o artystycznej wyjątkowości manieri stylowej autora *Topieli*. Ta wysoka ocena odnosiła się zresztą nie tylko do twórczości w języku polskim, ale i obejmowała utwory ogłoszone najpierw w niemieckiej wersji językowej. Zwracano szczególną uwagę na emanujący z niemieckiego pisarza duch polskości, na owo miłe sercu Polaków „szopenizowanie” języka Germanów. Choć ostatnia uwaga nie dotyczy zasadniczo dramatów, gdyż te niemal w całości napisane zostały po polsku⁴, notujemy ją w celu zobrazowania faktu, iż cała, a więc dwujęzyczna praktyka pisarska „genialnego Polaka” cieszyła się dużym uznaniem.

Powyższy sąd o stylu Przybyszewskiego, tak przecież odmienny od zapatrywań niektórych współczesnych badaczy na ten aspekt jego twórczości⁵, staje się zrozumiały, jeśli pamiętać będziemy o historycznie zmiennych kryteriach dobrego stylu. Starać się będziemy, aby ta uwaga stała się obowiązującą w tym artykule dyrektywą metodologiczną.

Kształt tworzywa językowego utworów scenicznych jest wypadkową nie tylko, sygnalizowanych już przez nas, norm rodzajowych dramatu, ale i m. in. założeń światopoglądowych oraz przeświadczeń ideologicznych autora. Opierając się na wielokrotnie przez Przybyszewskiego formułowanej koncepcji tragizmu⁶, długo uważano, iż splot zdarzenio-

—102; Tejtze *Odczytanie dramatu*, op. cit., s. 227—229; także S. Swiontek, *O strukturalnych związkach i zależnościach tworzyw dzieła dramatycznego*. „Kultura i Społeczeństwo” 1967, nr 3, s. 163—166.

³ (P. Chmielowski), „Wigilie” *St. Przybyszewskiego*, „Dziennik Polski” 1899, nr 184 (Lwów).

⁴ Spośród dramatów tylko jeden (*Dla szczęścia*) ukazał się najpierw w języku niemieckim.

⁵ Por. J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890—1918*, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971, s. 32—33.

⁶ O wypracowanej przez Przybyszewskiego koncepcji tragizmu pisali m. in. I. Sławińska i R. Taborski. W uproszczeniu przedstawia się ona następująco: człowiek nie posiada wpływu na czyny, które za jego pośrednictwem popełnia natura — jest wobec tego zdeterminowany etycznie i pozbawiony wolnej woli (echa naturalizmu). Jeżeli tak, to należy zaniechać wartościowania czynów ludzkich, gdyż ocenia się wtedy naturę, co jest oczywistym nonsensem. Odnajdujemy tu zupełnie wyraźne ślady Nietzscheańskiego relatywizmu (rozumowanie to zawarł zresztą Przybyszewski w *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*). Dalej koncepcję tragizmu rozwija autor zgodnie z myślą Schopenhauera. Człowiek ponosi karę za swoje czyny i jest to kara tym bardziej dotkliwa, że spada nawet na

wo-sytuacyjny większości dramatów rozwiązuje katastrofa, będąca wynikiem konfliktu instynktu płciowego z podeptanym przezeń prawem moralnym. Okazało się jednak, że wszechogarniająca, destrukcyjna potęga płci — przejawiająca się w motywie zdrady małżeńskiej — oraz uzupełniająca zasadniczą oś tragizmu teoria dziedziczenia winy w całości tłumaczą zdarzeniowość tylko kilku utworów (*Gody życia*, z pewnymi zastrzeżeniami *Dla szczęścia* i *Topiel*). Częściej natomiast stosują się one wyłącznie do niektórych faz konstrukcji fabularnej, nie uzasadniając jednak ostatecznego jej rozwiązania⁷. W *Śniegu* powyższa motywacja katastrofy zawodzi zupełnie, gdyż kara dosięga tu nie tyle tych, którzy zawinili bądź objęci zostali fatalnym wpływem dziedziczości, ale kieruje się przeciwko nieskazitelnym moralnie osobom dramatu (Bronka, Kazimierz). Podobnie dzieje się w *Gościach*. Nie znany jest nam rodzaj przewinienia, jakiego dopuścił się Adam, ludzkim przeznaczeniem kierują więc tajemnicze siły i one decydują o nadaniu postępkom bohatera wymiarów winy tragicznej.

Dla tych zupełnie irracjonalnych rozwiązań fabularnych odkryto zasadę porządkującą, którą okazuje się być

[...] zasada magii rozumiana jako pewien światopogląd, jako przekonanie o istnieniu nieznannej, bezosobowej, nieświadomej, rozstrzygającej o losie świata siły, objawiającej się poprzez homeopatię lub przeniesienie⁸.

Według cytowanego autora zasada ta stosuje się do *Złotego runa*, *Śniegu*, *Matki* i *Mściciela*, a częściowo także do *Dla szczęścia*, *Gości* i *Ślubów*.

W wymienionych czterech [pierwszych] dramatach obowiązuje ta sama reguła konstruowania fabuły. Bez względu na to, jakie przesłanki kierują postaciami, [...] 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 prawidłowość⁹.

Fatalistyczny pogląd autora na ludzki los, działanie ślepego przeznaczenia, konflikt instynktu i sumienia — wszystko to domagało się potomstwo winowajców. W fakcie, że człowiek nie posiada wpływu na popełniane czyny, a jednak on i jego potomstwo ponoszą za te czyny karę, upatruje Przybyszewski przyczynę tragizmu ludzkiego istnienia. Trzeba tu dodać, iż tak rozumiany tragizm przejawia się głównie w sferze życia erotycznego.

Por. I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, op. cit., s., 37—54; R. Tabor ski, *Wstęp do Wyboru pism St. Przybyszewskiego*. BN, Seria I, nr 190, Wrocław 1966, s. XXIV.

⁷ St. Mrazek, *Z zagadnień gestyki w utworach dramatycznych Stanisława Przybyszewskiego*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP Kraków”, Kraków 1971, z. 36, s. 83.

⁸ Tamże, s. 86—87.

⁹ Tamże, s. 86. Należy zaznaczyć, iż magia nie przejawia się bezpośrednio w warstwie słownej tych dramatów w postaci np. magicznego zaklęcia.

stworzenia nowej odmiany gatunkowej dramatu. Swoje poglądy na ten temat wyłożył Przybyszewski w teoretycznej rozprawce *O dramacie i scenie* (1905).¹⁰ Istotę nowego dramatu upatruje autor w przeniesieniu centrum konfliktu dramatycznego ze świata zewnętrznego do wnętrza duchowego bohaterów zmagających się z właściwościami własnej psychiki. Jednocześnie zaś przeżycia konkretnej postaci dramatu są istotne o tyle, o ile wyrażają niepokoje każdego człowieka: tym większą więc mają wartość, im więcej zawierają treści o charakterze ogólnoludzkim, im bardziej eksponują prawdy uniwersalne. Dlatego Przybyszewski w swej praktyce pisarskiej nie przykładą wagi do czasu i miejsca akcji, zawodów, wieku i narodowości bohaterów — którzy rozgrywają dramat „uczuc i przeczuć, wyrzutów sumienia, szamotania się z sobą samym...”¹¹

To, co powyżej napisano, przemawiałoby za umieszczeniem tak pomysłanych i skomponowanych dramatów w kręgu dzieł modernistyczno-symbolicznych. Jednakże pisarz w stwierdzeniu „[...] bohater nowoczesnego dramatu jest również zabawką, ale własnych instynktów”¹², wyraźnie nawiązuje do naturalizmu, co jest zresztą zgodne z naturalistycznym aspektem jego rozważań ogólnych¹³ i co każe nam traktować te utwory jako dzieła synkretyczne, naturalistyczno-modernistyczne¹⁴.

Znaczną część pracy *O dramacie i scenie* poświęcił autor zasadom funkcjonowania w strukturze utworu postaci symbolicznych. Ich istnienie uznał za wielką zdobycz nowoczesnego dramatu, pozwalającą nie tylko zsyntetyzować akcję, ale i wprowadzić zmiany w obrębie interesującego nas tu tworzywa słownego.

Terenem konfliktu dramatycznego jest — jak już wiemy — psychika bohatera. Autor musi się zatem troszczyć głównie o prezentację życia duchowego postaci, uczuć rodzących się w obliczu, zazwyczaj nieuchronnej, klęski. Formą podawczą, która najpełniej umożliwia wejście w ludzkie wnętrze jest monolog. Pobieżny jednak ogląd omawianych sztuk wskazuje na zdecydowaną przewagę dialogu; monolog w postaci czystej pojawia się bardzo rzadko, zupełnie zaś wyeliminowany został apart. Stało się tak właśnie za sprawą wprowadzenia do utworów postaci symbolicznych, będących personifikacją wewnętrznych starć bohatera. Zabieg ten umożliwił autorowi rezygnację z monologu

¹⁰ St. Przybyszewski, *O dramacie i scenie* [w:] St. Przybyszewski, *Wybór pism*, op. cit., s. 282—303.

¹¹ Tamże, s. 284.

¹² Tamże, s. 283.

¹³ Por. szczegółowe rozważania K. Wyki o naturalistycznej proveniencji niektórych poglądów Przybyszewskiego. K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959, s. 103—120.

¹⁴ R. Tabor ski, *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski — Kisielewski — Szukiewicz*. Rozprawy Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1965, s. 19.

w ścisłym tego słowa znaczeniu (soliloquium) na korzyść scenicznego dialogu, co wzmacnia dyspozycje teatralne tekstu.

Szczegółowa analiza form wypowiedzi ujawnia jednakże, iż te zmiany w fakturze słownej nie tworzą całkowicie nowej jakości; są to tylko, wtórne wobec wyrażanych treści, przekształcenia zewnętrzne, pozorujące panowanie dialogu, w istocie bowiem mamy do czynienia ze szczególną formą soliloquium¹⁵, jako że dyskusje bohatera z jego symbolicznym partnerem manifestują przecież wewnętrzne rozdarcie jednego podmiotu.

W stwierdzeniu, iż dialog analizowanych sztuk wykazuje silną tendencję do monologizacji nie zawiera się żaden podtekst aksjologiczny. Jest bowiem rzeczą oczywistą, iż przy ustalaniu nośności dramatycznej utworu nieprzydatny okazuje się podział form wypowiedzi na dialog i monolog. Tylko pozornie wydaje się jakoby dominacja dialogu świadczyła o częstych zmianach sytuacji dramatycznej. Wiemy jednakowoż, że zarówno obecność dialogu nie musi implikować istnienia dramatyczności, jak i monolog nie zawsze jest tożsamy z jej brakiem; przeciwnie — funkcjonuje przecież pojęcie „dialogu statycznego”, znane są także wypadki silnie nacechowanych motoryką monologów. Do takich zaliczylibyśmy te, które dają świadectwo wewnętrznej walce, unaoczniają etapy poznawania i przewycięzania siebie, zaspokajając jednocześnie istotną dla tego procesu potrzebę werbalizacji swych przeżyć. Następstwem tego samopoznania jest charakter podejmowanych decyzji¹⁶. Należy wobec tego pamiętać o tym, iż opozycja dialog — monolog nie stanowi przeciwstawienia dramatyczność — statyczność; dystynkcja ta staje się uchwytna dopiero na gruncie badania funkcjonalności danego typu mowy.

Wobec zapadających w utworach Przybyszewskiego decyzji ostatecznych, wydawać by się mogło, iż ukryty monolog spełnia wymogi, jakie skłonni jesteśmy stawiać przed monologiem dynamicznym, że oto mamy obraz tego, „[...] co się w duszy człowieka kłóci, co się wzajem szarpie i gryzie”¹⁷. Niestety, nawet rozpatrując — przy jednoczesnej izolacji od pozostałych — tylko jeden z wielu dramatów interesującego nas autora zawierających postać — projekcję wewnętrznych konfliktów bohatera, trudno byłoby nam się doszukać wypowiedzi rejestrujących takie przemiany w psychice bohatera, które dokonały się na skutek wnikliwego

¹⁵ I. Sławińska określiła ten rodzaj konstrukcji słownej mianem kryptomologu. I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, op. cit., s. 158.

¹⁶ Por. R. Ingarden, *Funkcje mowy w widowisku teatralnym* [w:] *Dramat—teatr*, op. cit., s. 162—163. Te właśnie przemyślenia filozofa E. Miodońska-Brookes wykorzystała przy określaniu funkcji monologów w dramatach Wyspiańskiego. Por. E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów St. Wyspiańskiego*, Wrocław 1972, s. 115.

¹⁷ St. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, op. cit., s. 297.

wejrzenia w swoje wnętrze i w sposób naturalny zrodziły stosowne do tego decyzje. Liczne bowiem antycypujące katastrofę zabiegi powodują, iż kwestie rozpięte między zapowiedzią nieszczęścia a jego spełnieniem w zasadzie pozbawione zostają nośności dramatycznej. Działania postaci scenicznych nie motywuje twórcza refleksja nad swoim życiem, ale postępują one tak, jak chce tego bezlitosna, przychodząca jednak z zewnątrz siła, upostaciowana najczęściej w zasadzie magicznej. Jeżeli dodatkowo taki schemat konstrukcyjny powtarza się w wielu dramatach, ich lektura nuży, a niektóre monologi stają się wręcz „zbędną gadaniną”.

Ukryte monologi wiążące się z funkcjonowaniem postaci symbolicznych nie stanowią jedynej kategorii kryptomonologu. O przenikaniu monologu w strukturę dialogu mówimy także wtedy, kiedy

[...] konstrukcj[a] znaczeniow[a] [...] wypowiedzi [...] tego, kto ma w dialogu przewagę, zaczyna przejawiać skłonność do nieprzerwanej spójności logicznej bez zwrotów znaczeniowych¹⁸.

Z wypadkiem takim spotykamy się w *Odwiecznej baśni*, której schemat zdarzeniowy wykreśla konfrontacja pozytywnej postawy Króla (Dobra) z negatywną postawą Kanclerza (Zła). Pod pozorem walk politycznych o zakres wpływów rozwija się psychomachia obejmująca właściwie całe otoczenie dworskie, topos ten jest tu więc bardzo rozbudowany. W scenie, którą za chwilę zacytujemy, Król pragnie pozyskać przychyłność dworu dla swej niedawno poślubionej małżonki oraz przekonać, ukrywających rzeczywiste uczucia, a niechętnych jego postępowaniu dworaków o słuszności swej decyzji.

KRÓL

Pochopność, z jaką moją małżonkę, jako panią waszą witacie, sprawia mi radość wielką. Sądzę, że i lud cały się uraduje na wieść, iż matką i opiekunką jego będzie nie jakaś zamorska księżniczka, ale córka mędrca, który mą duszę rozbudzał i święty ogień w niej krzesał, który mi światłe rady dawał, jak mam postępować na znojnej drodze, by siebie do doskonałości, a lud mój do szczęśliwości i światła doprowadzić. Ukochałem nade wszystko małżonkę moją, bo jest córką tej ziemi, która mnie wydała; tajemne poszumy naszych borów odwiecznych kołysały ją w sny złote, fale naszych jezior niezgłębionych poły jej duszę blaskiem, a nasze niebo zlewało na nią swą przeczystą łaskę... Pojąłem ją za małżonkę, bo nie znalazłbym na całym szerokim świecie równie pięknej i czystej dziewicy, bo ona jedyna, w której duszy każda myśl moja, każde drgnienie mego serca tak głęboki i czysty oddźwięk znalazło.

¹⁸ J. Mukałowśkij, *Dialog a monolog* [w:] J. Mukałowśkij, *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 219.

WSZYSCY

Chwała ci panie i wieczny mir, żeś taki skarb wybrany znalazł.

KRÓL

Nie pytałem was o pozwolenie, gdym pojął ją za małżonkę, bo tam świętej miłości głos rozstrzygał, teraz atoli, gdy jako królowa ma stanąć u mego boku, wola ludu rozstrzyga.

KANCLERZ

Już rozstrzygła w pokornym i radosnym hołdzie, który małżonce twej składamy ...

KRÓL

Całemu ludowi ma być matką i cały lud niechaj powie, czy pragnie, by mu swem światłem i czystością przodowała...

A są rzeczy tak świetlane, jak niebo iskrzące się od gwiazd poświaty i tak cudotwórcze, jak niezgłębiona potęga morza, gdy niedosięte szczyty gór z swego łona wyrzuca i tak tajemnicze, jak iskra boża, którą w duszy geniusza Bóg roznieca, a tak głębokie, jak głuchy, przepastny mrok odwiecznych borów...

WSZYSCY

Chwała, chwała pani naszej!

KRÓL

Są porywy tak czyste, jak rwąca się ku wyżom myśl rozkwitającej duszy i tak świeże i dziewicze, jak zdumienie budzącego się dziecka, co oczy na głębię życia roztwiera. Teć to najkoszowniejsze i najwybrańsze dary, które wam składam, dając wam za królową, małżonkę moją ...¹⁹.

Jak łatwo zauważyć, wypowiedź Króla jest przemówieniem, mimo że przerwana została pojedynczą kwestią Kanclerza (okrzyki zebranych niczego w płaszczyźnie strukturalnej nie zmieniają, często bowiem przemówienia bywają w ten sposób przerywane). Ukierunkowana na perswazję mowa władcy zawiera, zgodnie z tradycją gatunków oratorskich, środki językowo-stylistyczne charakterystyczne dla stylu retorycznego. Tę rozbudowaną konstrukcję retoryczną organizują liczne repetycje stylistyczne (anafory homofoniczne, polisyndeton, paralelizm syntaktyczny, synonimia) i szyk antycypacyjny. W drugim okresie, rozpoczynającym się od słów „A są rzeczy tak świetlane ...”, szczególnie wyraźnie obser-

¹⁹ St. Przybyszewski, *Odwieczna baśń*, Lwów 1906, s. 45—47. W szkicu niniejszym korzystano z następujących wydań dramatów Przybyszewskiego: *Dla szczęścia*, Lwów 1900; *Złote runo*, Lwów 1903; *Goście*. Teatr dla Wszystkich nr 90, Lwów b.r.; *Matka*, Lwów 1903; *Snieg*, Warszawa 1903; *Gody życia*, Warszawa 1911; *Topiel*, Warszawa 1912; *Miasto*, Kijów 1914; *Śluby*, Wilno 1923; *Mściciel*, Warszawa 1927.

wujemy ponadto typowe dla periodu wewnętrzne rozłamanie (protasis i apodosi), przebiegające między słowami „... życie roztwiera” a „Teć to ...”, który to przedział wyznaczany jest zarówno semantyką, jak i budową prozodyjną tekstu²⁰.

Nagromadzenie powtórzeń służy tu uwydatnieniu emocjonalnego charakteru wypowiedzi, prócz takich w utworze tym znajdziemy okresy retoryczne pełniące głównie funkcję moralizatorską. Gnomiczne stwierdzenia, rodem raczej z *Tako rzecze Zaratustra* niż z *Biblii*, służą tu ukazaniu szerszych perspektyw znaczeniowych; wtórna funkcjonalność²¹ tej, występującej w postaci układu wzorców perspektywicznych²², stylizacji ujawnia się w dodatnim wartościowaniu postaw i poglądów Króla.

Cytowana tu wypowiedź Króla egzemplifikuje równocześnie kolejny przejaw obecności monologu: wygłaszanie tyrad. Ze szczególnym nasileniem występują one właśnie w *Odwiecznej baśni* (wypowiedzi Króla i Sonki), *Ślubach* (kwestie Klary i Zygmunta) i *Gościach* (wypowiedzi Gościa). W *Odwiecznej baśni* notujemy nawet skrajny przypadek funkcjonowania tego typu wypowiedzi: wymianę tyrad Sonki i Króla (szczeg. s. 225—228), co oczywiście powoduje, iż dialog tego fragmentu utworu do złudzenia przypomina ów typ mowy znany z dramatu klasycystycznego.

W pracach o Przybyszewskim wskazywano niejednokrotnie na korzystanie przezeń — zwłaszcza w zakresie konstruowania nastroju — z pisarskich doświadczeń Maeterlincka. Wpływ Gandawczyka widoczny jest nawet w takim szczególe jak obecność tego samego rodzaju zmonologizowanego dialogu. J. Mukařovský w kwestiach Starca i Obcego z *Wnętrza* dostrzegł „...szczególny rodzaj monologizacji...”²³ charakteryzujący się tym, że

[...] jednomyślność rozmówców dochodzi do tego stopnia, że zanika zupełnie wielość kontekstów potrzebna dla dialogu; w takim wypadku dialog jako całość zmienia się w monolog wygłaszany częściami²⁴.

²⁰ Wiele wypowiedzi w *Odwiecznej baśni* Przybyszewski ukształtował w okresy retoryczne, a większość z nich zawiera nieobecną w analizowanym fragmencie figurę, tzw. *detractio*, np. okres zawarty między słowami „Przysięgałem wam moją opiekę ...” — „... wyście [...] miłość mą ku małżonce mej we mnie pogwałcić i zabić chcieli” (s. 228—229).

²¹ M. Głowiński, *O stylizacji* [w:] M. Głowiński, *Style odbioru*, Kraków 1977, s. 177. Z pracy tej zaczerpnęliśmy użyty tu termin.

²² Termin S. Skwarczyńskiej. S. Skwarczyńska, *Stylizacja i jej miejsce w nauce o literaturze* [w:] *Stylistyka polska. Wybór tekstów*. Wybór, opr. i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, Warszawa 1973, s. 238.

²³ J. Mukařovský, op. cit., s. 219.

²⁴ Tamże.

Identycznie ukształtowane zostały kwestie Starców z Gości i one posłużą nam jako ostatni przykład ciążenia dialogu sztuk Przybyszewskiego ku monologowi.

STARZEC I

Tak, tak, wszystko może być zbrodnią.

STARZEC II

Życie samo, bo żyjesz kosztem innego.

STARZEC I (*zamysłony*)

Ożenisz się z kobietą, o której nie wiesz, czy cię kocha ...

STARZEC II

Przyjdzie dziecko na świat, którego wychować nie możesz ...

STARZEC I

Udusisz wstrętnego skąpca, którego pieniędzmi mógłbyś cały świat uszczęśliwić ...

STARZEC II

Przekroczysz prawo, które samo może być zbrodniczem ...

STARZEC I

Tak! To wszystko może być zbrodnią ...²⁵.

Teza, iż „wszystko może być zbrodnią” stanowi motywację dla czekającej Adama w finale utworu niezasłużonej, przynajmniej w oczach czytelnika, kary. Rozmowa Starców, antycypując końcową katastrofę, staje się jednocześnie ideologicznym komentarzem do rozgrywających się w dramacie wydarzeń. Wypowiedź postaci uzyskuje tu kształt pierścienia kompozycyjnego. Zasadności spełniających się na scenie wyroków dowodzą one poprzez wyliczanie przykładów potwierdzających tezę, okalającą te przyległe do siebie kwestie.

Kończąc omawianie tej sprawy trzeba dodać, iż występujący w takiej różnorodności i rozległości ukryty monolog uzasadniony jest zarówno poetyką dramatu symbolicznego, w którym z reguły ten typ wypowiedzi dominuje, jak i stanem „wzburzenia wewnętrznego” postaci — ofiar fatalistycznego poglądu autora na ludzki los. Ten zaś pogląd to także m. in. reperkusje przejętej od Maeterlincka konwencji „tragedii atmosfery”, do której dramaty Przybyszewskiego znacznie się zbliżają²⁶.

Wspominaliśmy o tyradach, dialogu statycznym — godzi się wskazać na przeciwstawną tendencję w operowaniu słowem. Niektóre rozmowy zbudowane są na wzór konwersacji potocznej, taką jest np. scena spisku w *Odwiecznej baśni*. Dostosowany do sytuacji — w której nie czas na rozwlekłe przemówienia — dialog zadziwia żywym tempem i krótkimi replikami. Wśród spiskowców dochodzi do polaryzacji stanowisk, przez co wzmaga się funkcja emotywna i wyróżniająca języka²⁷.

²⁵ St. Przybyszewski, *Goście*, op. cit., s. 4.

²⁶ Por. I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, op. cit., s. 35—72.

²⁷ Klasyfikacja funkcji schematów znaczeniowych w komunikacie językowym zawarta jest w *Głównych problemach wiedzy o literaturze* H. Markiewicza. H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Wyd. IV, Kraków 1976, s. 80—81.

Słownictwo jest tu naturalne, pojawiają się w nim nawet pejoratywne epitety, oddające realizm sceny²⁸.

Podobnie nacechowane motoryką rozmowy zawarte są m. in. w *Topieli* (sprzeczka d'Issy z Ludmiłą) i *Złotym runie* (ostatnia rozmowa Gustawa z Ireną).

Zgodnie z zapowiedzią kilka chwil poświęćmy teraz teatralizacji słowa.²⁹ Znajduje ona wyraz m. in. w zagadnieniu wiązania replik. Reagując na realizujące funkcję fatyczną wypowiedzi poprzedników, a więc nie w przypadku wymiany tyrad i monologu wygłaszanego częściami, interlokutorzy odpowiadają na pytania lub ustosunkowują się do ich życzeń i postulatów, a najczęściej treść rozmów stanowi ustalanie wzajemnych związków. W przypadku bardzo rozbudowanej kwestii rozmówca nawiązuje często tylko do końcowego fragmentu wypowiedzi, jakby dopiero treść końcowa wzbudziła w nim chęć do zabrania głosu; w istocie chodzi tu o umożliwienie partnerowi wypowiedzenia się „do końca”.

W przywołanej już scenie spisku (*Odwieczna baśń*) zachodzi nawet zjawisko podchwytywania myśli przedmówcy — w takim wypadku dopiero dwie repliki tworzą zamkniętą i zrozumiałą całość, są więc bardzo ściśle ze sobą związane.

ZEGOTA

A jeżeli królowa ...

KANCLERZ

— przy życiu zostanie — chciałeś powiedzieć ...

Ha, ha — nic z tego, ja już upatrzyłem inną królową ...

ZEGOTA

A gdy król ...

KANCLERZ

— nie zgodzi się? To, wojna.³⁰

Słowo w dramacie uwikłane jest również w sieć rozlicznych związków z gestyką postaci. Spośród wielu przykładów zespolenia tych tworzyw³¹ wyjmijmy ze sztuk Przybyszewskiego jeden, w którym obserwujemy ciekawe zjawisko wypełnienia pauzy intonacyjnej gestem.

²⁸ St. Przybyszewski, *Odwieczna baśń*, op. cit., s. 106—119.

²⁹ Przejawy teatralizacji słowa omawiamy tu głównie w oparciu o pracę I. Sławińskiej, *O rozmowach w III cz. „Dziadów”*. Autorka za sygnał teatralizacji uznała tam m. in. różnorodność wypowiedzi, emocjonalne zorganizowanie rozmów oraz przystosowanie partii monologowych do potrzeb teatru.

Por. I. Sławińska, *O rozmowach w III cz. „Dziadów”* [w:] I. Sławińska, *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 116—126.

³⁰ St. Przybyszewski, *Odwieczna baśń*, op. cit., s. 118.

³¹ Pisze o tym St. Mrazek w cytowanej już pracy.

KRÓL

I ja wam zwracam, co wam przynależy *zdejmuje złotą obręcz z czoła*, chciałem być wolnym między wolnymi. Och, jak się pomyliłem!³²

Teatralność struktury słownej poświadcza także zróżnicowanie form wypowiedzi. Pojedynki słowne z udziałem dwóch osób występują obok wypowiedzi wielopodmiotowych (chór)³³, znajdujemy także suplikę, powitanie, przepowiednię, opowiadanie podporządkowane strukturze dialogu, plotkę, przemówienie, przypowieść, toast, bajkę, a nawet fragmenty piosenek. Co prawda, niektóre z nich obejmują tylko niewielkie partie tekstu, poza tym zostały one wybrane przez nas ze wszystkich utworów, nie tworzą więc jednego dramatu — choć w każdym kilka z nich znajdziemy — ale biorąc pod uwagę ilość i zróżnicowanie tych konstrukcji słownych, musimy uznać pewną dbałość autora o teatralizację słowa. Łatwo zauważyć, iż część wymienionych przed chwilą struktur gatunkowych wzmacnia realistyczny charakter dramatu (powitanie, plotka, toast), część zaś służy rozszerzeniu płaszczyzny poetyckiego uogólnienia (przepowiednia, przypowieść, bajka).

Trzeba tu dodać, iż wiele z owych form zostało przez Przybyszewskiego właściwie wprowadzonych, wynikają one z sytuacji, w jakiej postaci się znajdują, a także z roli, jaką w utworze pełnią. Dogodną egzemplifikację w tym względzie stwarza analiza wypowiedzi postaci symbolicznych. Żdźarski (*Dla szczęścia*), Ruszczyk (*Złote runo*) i Przyjaciół (*Matka*) posługują się opowiadaniem, które służy im do ewokowania zasady magicznej. Nie oznacza to oczywiście, że inne postaci nie wykorzystują opowiadania do innych celów, np. teichoskopia Halszki z bitwy rozgrywającej się między wojskami Leszka a drużyną Mściśława (*Miasto*), czy relacja Bogdara ze swej wyprawy w *Odwiecznej baśni*.

Zagadnieniem wymagającym oddzielnego rozpatrzenia jest problem poetyckości omawianych sztuk. Nawet pobieżny z nimi kontakt powoduje silnie odczuwane wrażenie obcowania z upoetycznioną prozą (odczucie to potęguje się jeszcze w wypadku *Śniegu*, *Ślubów* i *Odwiecznej baśni* — dwa ostatnie utwory noszą nawet podtytuł: *Poemat dramatyczny*). Warto chyba te ogólnikowe stwierdzenia umotywić bardziej szczegółową analizą, której celem byłoby wydobycie i opisanie przynajmniej niektórych form ekspresji, prowadzących do uaktywnienia się żywiołu lirycznego. Prócz — omawianych już — okresów retorycznych, których wpływ na kontur melodyczny i artystyczny kształt warstwy stylowej jest oczywisty, należałoby jeszcze zwrócić uwagę na płaszczyznę

³² St. Przybyszewski, *Odwieczna baśń*, op. cit., s. 226.

³³ Należy podkreślić, że terminu „chór” używamy tu tylko na określenie zbiorowej (wielogłosowej) wypowiedzi. Przybyszewski bowiem nie nadawał wielopodmiotowym wypowiedziom formy monologu o charakterze refleksyjnym, obciążonego funkcją komentowania scenicznych wydarzeń.

c) paralelizm zgłoskowy

Te dusze nie POTrzebują OBjawień POza sOBą, po, ob, po, ob
BO same w sOBie są OBjawieniem bo, ob, ob

[*Odwieczna baśń*, s. 216.]

Te trzy rodzaje paralelizmów tworzą różne typy układów, np:

a) ciąg zgłoskowy nieregularny

»NIE CHCĘ, NIE CHCĘ — krzykNEłam nie, chcę, nie, chcę, ne
— paNOWANIA za cENĘ męczARNI«, no, ania, enę, arni
i chciałam zrzucić piERściEN er, eń
NA powRÓT w morze na, ró

[*Odwieczna baśń*, s. 198.]

b) ciąg łańcuchowy

A cóż, mOści POWAIO, o, owa, o,
gdyby WAm OdeBRAnO wa, o, ra, o
dWA WAROWne gROdy, wa, warow, ro
dAROWAnE WAm niepRAWnie arowa, wa, raw
przez zmARłą kRóLOWą? ar, r-ow

[*Odwieczna baśń*, s. 23.]

c) układ postępujący

He, ha, mOi panOWie o, ow
i wy tak łatWO lejców rządu wo /
z rąk sObie wyrWać nie dOzWolicie o, w-o, wo

[*Odwieczna baśń*, s. 22—23 — kreską skośną zaznaczono oś symetrii.]

d) układ inwersyjny

tylnymi WpiJA się W tWOJe biodra, [w-], a-w, woj
a cały pysk Wżarty W tWOJą pierś: w / w, woj
rozryWA ją wa

[*Goście*, s. 11—12.]

e) sekwencja

Ach, jakIE szczęścIE mą PIERś rozPIERa! ie, ie, pier, pier
I ma dusza trzepotała omDLAłymi skrzyDLAmi dla, dla

[*Odwieczna baśń*, s. 219.]

Trzeba tu podkreślić, iż wiele z tych jakości brzmieniowych zostało spotęgowanych przez umieszczenie ich w sylabach akcentowanych; w ten sposób dokonuje się sprzężenie rytmiczności frazy z układami brzmieniowymi. Intonacja samogłosek powoduje występowanie zjawiska śpiewności kolonów. Warstwa brzmieniowa bardzo często ściśle wiąże się z przedstawioną treścią i uzyskuje wówczas charakter tzw. malowania brzmieniowego.

Pozostając jeszcze na gruncie fonostylistyki można by pokusić się o odkrycie leitmotiwu fonetycznego³⁹, którym wydaje się być głoska „r”.

³⁹ Por. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 2, Warszawa 1954, s. 185.

Oczywiście rozległość materiału językowego zmusza do traktowania powyższego twierdzenia jako wniosku jedynie prawdopodobnego; z wymienionego przed chwilą powodu nie sposób także — na podstawie wycinkowych tylko badań — dokonać wymaganego w takich wypadkach ustalenia słowa generycznego dla wyłonionego tu fonemu. Jedynie na prawach niezobowiązującej uwagi dodajmy, że — po przywołaniu dominant tematycznych — zbiór słów, z których jedno moglibyśmy uczynić podstawowym słowem wypowiedzi sztuk Przybyszewskiego, obejmuje wyrazy: zdrada, strach, przerażenie, groza, okropność, okrucieństwo.

Paralelizmy zgłoskowe i głoskowe — kierujące uwagę na warstwę brzmień, a więc umożliwiające autorowi spełnienie jednego z postulatów symbolistów — nie są, jak zaznaczyliśmy, jedynym elementem poświadczającym poetyckość języka omawianych dramatów. W obrębie ich struktury słownej znajdzie również wyraz realizacja kolejnej zgłaszanej przez symbolistów idei: kreacji opartej o ekspresję pośrednią⁴⁰. Można ją było uzyskać m. in. poprzez nasycenie tkanki językowej konstrukcjami metaforycznymi.

W praktyce funkcje większości niezwykle często stosowanych przez Przybyszewskiego wyrażen metaforycznych sprowadzają się do konstytuowania walorów estetycznych stylu bądź służenia najprościej pojętej motywacji ekspresyjno-impresyjnej. Proponujemy skupić tutaj uwagę tylko na przenośniach, których znaczenie wykracza poza zakrojone powyżej ramy, ujawniają one bowiem niezwykłość swej „kondycji”, wzbogacając tym samym zawartość semantyczną tekstu.

Pamiętać przy tym należy, że w dramacie metaforyka jest ściśle związana z innymi elementami struktury utworu, wytycza kierunek interpretacji postaci scenicznych, przestrzeni i czasu⁴¹. Bywa też tak, że metafora słowna przekształca się w metaforę teatralną bądź przenośna konstrukcja słowna znajduje uzupełnienie w metaforycznej konstrukcji wizualnej.

I tak w *Śniegu* mamy do czynienia ze specjalnym wypadkiem funkcjonowania metafory. Zachodzi tu mianowicie wizualna konkretyzacja przenośni w postaci widocznej za oknami otwartej przestrzeni, pokrytej śniegiem. Owo urzeczywistnienie dokonuje się nie tylko dlatego, że funkcję podobną tej, jaką pełni śnieg w przyrodzie powierzył autor Bronce w życiu rodzinnym. Również — a może przede wszystkim — dzieje się tak dlatego, że — i tu trzeba sięgnąć do gestyki — Bronka „poprzez gestyczny kontakt ze śniegiem” manifestuje swoje akwatywne pocho-

⁴⁰ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, op. cit., s. 18 i dalsze.

⁴¹ I. Sławińska, *Metafora w dramacie*, „Zeszyty Naukowe KUL” 1963, nr 3.

dzenie, gdyż wymaga tego zasada magiczna i ona decyduje jednocześnie o podjętych przez bohaterkę działaniach. Przybyszewski bliski tu był nadaniu śniegowi statusu mitycznego, ostateczne jednak rozwiązanie wskazuje na supremację zasady magicznej⁴².

W warstwie metaforycznej *Ślubów* — silniej niż w *Śniegu* — ujawnia się obecność dwóch żywiołów: ognia i wody; tu właśnie archetypiczna formuła wpływa na modus egzystencji bohaterów. Zwycięstwo zyskuje postawa życiowa prezentowana przez Zygmunta, człowieka silnego, umiejącego stawić czoła trudnościom stojącym na przeszkodzie jego miłości z Klarą. Potrafi on przełamać wszelkie przeciwności losu, gdyż jest poddany żywiołowi ognia. Fakt ten wielokrotnie potwierdzają wypowiedzi samego bohatera, np:

Do tej istoty wszechrzeczy, do praognia chcę dotrzeć...⁴³

lub:

[...] ty lałaś twe światło we mnie i ten żywy ogień, który we mnie płynie [prawdopodobnie płonie — J. W.]⁴⁴.

Związek Zygmunta z ogniem podkreśla także Klara:

Kocham cię, czcicielu ognia...⁴⁵

i w innym miejscu:

[...] znowu cię widzę w tym ogniu, w tych blaskach, w jakich cię po raz pierwszy ujrzałam⁴⁶

Pola, którą stopniowo ogarnia zanik chęci do działania, prosi brata: „Zygmuncie, użyj mi świętego ognia”.⁴⁷ Celem Zygmunta jest pragnienie oderwania Klary od związków z przeszłością, gdyż ogień to również potężna, nie znająca granic miłość. W imię owej miłości bohater dąży do zbudowania nowego życia, poświęconego walką aż do zupełnego zatracenia:

[...] postawię potężny ołtarz Miłości, która wyzwala i odradza — zwycięską świątynię Praognia, z którego wszystko powstało, olbrzymią Jednię wszechbytu, grzmiący hejnał wniebowzięcia nowego życia, wskrzeszonego z popiołów i rumowisk przeszłości [...]⁴⁸

⁴² St. Mrazek, op. cit., s. 98—103.

⁴³ St. Przybyszewski, *Śluby*, op. cit., s. 32.

⁴⁴ Tamże, s. 112.

⁴⁵ Tamże, s. 32.

⁴⁶ Tamże, s. 35.

⁴⁷ Tamże, s. 104.

⁴⁸ Tamże, s. 113.

Wybitny przedstawiciel krytyki pseudopschoanalitycznej pisze: „Śmierć w ogniu nie jest śmiercią”⁴⁹ — staje się ona aktem kreacji, totalnym odrodzeniem, „życiem na diapazonie”.

W cytowanej wypowiedzi Zygmunta zawarta jest również aluzja do kreacyjnej funkcji ognia, który zawsze był uważany za praojca wszelkiego bytu. Aluzja ta jest tym bardziej znacząca, że słowa te wypowiada artysta, a łączenie tego żywiołu zarówno z procesem twórczym, jak i jego podmiotem legło u podstaw wielu modernistycznych utworów⁵⁰.

Sferze odmiennych oddziaływań podlega przeciwnik Zygmunta — Krzycki. I on pragnął obronić swą miłość, ulegając Czerwonej Krystynie — dawczyni ognia. Mogłaby to więc być postać znana w poezji pod nazwą Dziewicy Ognia, o czym pisał Bachelard omawiając seksualny aspekt ognia. Daremne jednak były to wysiłki, niepowodzeniem zakończyła się próba służenia — odmiennemu niż własny — żywiołowi.

Mieszkałem parę dni w nędznej kolibie nad tym małym stawem — pokochałem ten staw, bom patrzył w własną duszę. Woda ciemna, gęsta, jakby zgniła, dno jego zamulone [...], powietrze nad tym stawem inne ... ciężkie, przesycone wilgocią, stęchłe jak oddech grobów ...⁵¹

Krzycki odsłania tu swoje akwatywne pochodzenie: nad ten właśnie staw, który stanie się jego grobem, wskaże mu drogę — realizując odwieczne prawo mitu — kapłan ognia, Zigmunt.

Zwrot Krzyckiego do ognia był rozpaczliwą próbą ucieczki od przeznaczenia, niestety:

Istota poświęcona wodzie [...] [b]ezustannie umiera, cząstki jej substancji rozpadają się co chwila”⁵².

Wiedziały o tym postaci z ogniem związane: Czerwona Krystyna i Zigmunt. Pierwsza — objawiła Krzyckiemu czas śmierci, druga — ku niej drogę.

Dramat kończy się sukcesem Zygmunta, ale miał on — w razie swej przegranej — przygotowaną już drogę dalszego postępowania. Byłaby nią również śmierć — ale jakże inna znaczeniowo od tamtej:

Jemu [Krzyckiemu] ją [drogę] wskazałem, wskazać musiałem, bo nie wiedział, dokąd iść, bo to droga Niemocy dla tych, co sił nie mają. Dla siebie ja sam ją

⁴⁹ G. Bachelard, *Psychoanaliza ognia* [w:] G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka*. Wybór pism, Warszawa 1975, s. 36.

⁵⁰ Por. J. Paszek, „Świat ognia” w *literaturze lat 1890—1918* [w:] *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje* pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977, s. 150 i n.

⁵¹ St. Przybyszewski, *Śluby*, op. cit., s. 54.

⁵² G. Bachelard, *Wyobrażenia i materia* [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opr. S. Skwarczyńska, Kraków 1974, t. II, cz. 1, s. 602.

wybrałem, bo dla mnie to droga zwycięstwa — Rozumiesz?! (z coraz większą gwałtownością) Zwycięstwa!⁵³

Postać — ogień nigdy, nawet w takim wypadku nie przegrywa — bo jest to człowiek:

[...] który [podobnie jak Empedokles] wyzbył się werterowskiego ducha, który swoim wyborem poświęca swoją siłę i nie przyznaje się do własnej słabości, to „człowiek całkowity, mityczny heros starożytności, mądry i pewny siebie, dla którego śmierć dobrowolna jest aktem wiary świadczącym o sile jego mądrości”⁵⁴

Śluby są także dramatem zawierającym rozbudowaną sferę marzeń i wizji. Modus faciendi postaci poprzedzony jest najpierw — co niezwykle istotne w zapłodnionej archetypem wyobraźni — doświadczeniem onirycznym. Zygmunt rzeźbi potężnego Chrystofora — artystyczną wizję jego osobistych zmagają życiowych, które dopiero potem — ze sfery marzeń — przejdą w autentyczne wydarzenia.

Znamienne jest również, iż będący rzeźbiarzem bohater nie lepi w glinie — co z archetypicznego punktu widzenia wiązałoby go z wodą — ale służąc konsekwentnie wybranemu rodzajowi materii, kuje swe dzieła w kamieniu.

Jak trzymam dęto w rękę, to mnie ogarnia taka pasja, takie zapamiętanie, że mi ten blok za mały [...], chciałbym jakiegoś młota mistycznego Thora, by nim głębiej jeszcze dęto zabić, ażby ogień prysnął naokół ... Tak, to moja choroba — czuję, że umiałbym potężniejsze błyskawice wykrzesać, jak te tam wężyki, co nam burze zwiastują ...⁵⁵

[podkreśl. J. W.]

Wydaje się, że zdołaliśmy udowodnić, iż spoza nieco mglistej symboliki wyłania się — w miarę konsekwentna — formuła archetypiczna. Ogień i woda w tym rozumieniu — to nie tylko poetycka metafora, ich „materia” znaczone jest przecież czynami postaci i fakt ten powinien rozwiać wszelkie w tym względzie wątpliwości.

Dokonując częściowej rekapitulacji wypada stwierdzić, że o ile dla wprowadzonych form wypowiedzi — mimo podkreślanych w tym zakresie uchybień — znajdujemy jakieś uzasadnienie, o tyle trudniej tak uczynić — generalnie — w odniesieniu do stylu. W szkicu zajęliśmy się głównie oryginalnymi przejawami ukształtowania tworzywa językowego, nie mogą one jednak — nawet wespół z podawanymi przez nas motywacjami filozoficznymi i światopoglądowymi — przesłonić licznych niedostatków. Obowiązujące nas spojrzenie historyczne zmusza do uwzględnienia faktu, iż epoka Młodej Polski wytworzyła właściwe sobie modele i konwencje języka pisanego, które rzecz jasna uwidoczniły się

⁵³ St. Przybyszewski, *Śluby*, op. cit., s. 109.

⁵⁴ G. Bachelard, *Psychoanaliza ognia*, op. cit., s. 37.

⁵⁵ St. Przybyszewski, *Śluby*, op. cit., s. 29—30.

w warstwie słownej sztuk Przybyszewskiego. Cóż, kiedy uwidoczniły się z całą ostrością. Obok licznych, nie zawsze przecież odkrywczych, metafor notujemy nierzadkie wypadki przesadnego nagromadzenia epitetów i porównań, co prowadzi niemal do zmanierowania tekstów. Właśnie te środki stylistyczne w sposób szczególny — choć nie bez udziału innych wyznaczników poetyckości — nadawały wypowiedziom tak drażniący ucho ton emfaticzny i powodowały, iż to, co miało być syntezą, stawało się nieopanowanym wielosłowiem. Niewąpliwie fakty te w dużym stopniu wpłynęły na ostracyzm, jaki omawiane utwory dramatyczne spotkał we współczesnym teatrze.

Autorowi bowiem często chodziło o dosadne, wręcz zabarwione afekcją, przedstawienie swych poglądów; w tym celu konstruował niektóre postaci jako trybuny służące do przekazywania odautorskich tez. Prozelityzm bohaterów niekorzystnie odbił się na ich wypowiedziach: nienaturalnych, bo zbyt patetycznych i podniosłych. Oczywiście nadawało to wypowiedzanym słowom wymiary uniwersalnych prawd.

Pozostając przy zagadnieniu wyróżniającej funkcji języka⁵⁶, spróbujmy bliżej określić, w jakim nasileniu występuje ona w analizowanych utworach. Częściowej odpowiedzi udzieliliśmy przed chwilą, mówiąc o uniwersalizującym charakterze wypowiedzianych kwestii, tym samym bowiem na drugi plan przesuwają się indywidualizujący charakter wypowiedzi. Zjawisko to — całkowicie sprzeczne z tymi intencjami pisarza, które legły u podstaw marzenia o dialogu realistycznym — harmonizuje natomiast z umotywowanym teoretycznie i uprawianym w praktyce zabiegiem szkicowego tylko zarysowania statusu politycznego i społecznego postaci. Także więc i język dramatów w niewielkim tylko stopniu powyższą funkcję realizuje. Wyraźniej zaznacza się ona m. in. w wypowiedziach bardzo młodych postaci, np. Hanki i Konrada z *Mściciela* — budują oni zdania w zasadzie mało skomplikowane, nie przesyczone modernistyczną manierą.

Pisarz nadaje także indywidualne cechy mowie Błazna (*Odwieczna baśń*), który prócz przypowieści — w utworze nie tylko dla niego zarezerwowanych — wypowiada krótkie, dowcipne żarty.

W *Topieli* niektóre postaci wplatają w rozmowę prowadzoną w języku polskim słowa francuskie. Język francuski zaświadcza zarówno o przynależności do arystokracji (Jelski, który zna także język angielski), jak i o „bywaniu” w świecie, pozowaniu na stałego bywalca światowych salonów (Rybicki). W wypowiedziach d'Issy francuszczyzna jest oczywista i określa jej narodowość.

⁵⁶ Oczywiście, nie oznacza to, że dany komunikat językowy nie będzie pełnił i innych funkcji (przede wszystkim zasadniczych), ale ta interesuje nas tu najbardziej.

Natomiast w *Godach życia* nieco innym językiem od pozostałych osób posługują się Góralka, Przewodnik i Żebraczka. Wymienione postaci używają — co prawda niekonsekwentnie — gwary góralskiej, czym charakteryzują swoje pochodzenie społeczne i terytorialne.

Wskazaliśmy na zależność warstwy językowej od konwencji obowiązującej w języku pisanym. Mimo to ciekawym problemem wydaje się również foniczny aspekt języka dramatów. Być może udałoby się usprawiedliwić — z tego punktu widzenia — chociaż część licznych znaków przestankowych. Mógł je autor traktować jako wskazówkę dla aktora, przed którym stało zadanie wypowiedzenia roli w teatrze w sposób naturalny, nieco chropawo — jak w rzeczywistości, gdzie rzadko mówi się gładko i bez wahań.

Liczne kropki, pauzy — te obecne nie tylko w tekście dialogów, ale i sugerowane w didaskaliach⁵⁷ — zawieszenia głosu wiążą się jednak przede wszystkim z rodzajem problemów, przed jakimi stoją postaci: prześladowające je fatalne, tajemnicze siły nie pozwalają im na dłuższe chwile szczęścia. Niepewność, trwoga i zaskoczenie — to najczęstsze uczucia, które muszą znaleźć swój odpowiednik w języku: „poszarpanym” i rozwichrzonym, silnie nacechowanym emocjonalnie. Tak ukształtowany język tworzy jednocześnie nastrój dramatyczny, który dodatkowo potęgują — poprzez wyrażenia: „straszne”, „okropne” — didaskalia.⁵⁸

Dominacja funkcji emotywniej prowadzi niejednokrotnie do przerywania replik rozmówcy i niezwracania uwagi na jego wypowiedzi:

HANKA (*przerażona*)

Po Waclawa?!

JANOTA

On tu za chwilę nadejść musi — umyślnie przyszedłem rychlej, by z panią pomówić i ...

HANKA (*nie zważając, trzęsie się cała*)

Po Waclawa pan telegrafował? Waclaw tu?

⁵⁷ Pauza toruje drogę milczeniu, niezwykle cenionej przez symbolistów formie poetyckiej ekspresji. M. Podraza-Kwiatkowska pisze:

„Mogłoby się wydawać, że pochwała słowa i zawierająca negację słowa pochwała milczenia stanowią nie dającą się pogodzić sprzeczność. Tę właśnie sprzeczność pragnęli ówczesni pisarze usunąć. Pochwała słowa dla nich, to — jak zobaczymy za chwilę — pochwała materiału poetyckiego; natomiast negacja słowa, zawarta w apoteozie milczenia, jest przede wszystkim negacją języka służącego do codziennego porozumiewania się, języka, który stał się wyłącznie konwencją. [...] Nie ma tu zatem w gruncie rzeczy sprzeczności, gdyż język poetycki próbuje właśnie sprostać owym wartościom „niewyraźalnym”; wartościom, których domeną jest milczenie”.

M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm...*, op. cit., s. 65. Niewątpliwie Przybyszewskiemu taka koncepcja milczenia była b. bliska.

⁵⁸ O funkcji didaskaliów pisała I. Sławińska, Por. I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski*, op. cit., s. 48.

JANOTA

... i teraz ogień wstydu mnie pali, że ja — ja
muszę błagać panią o przebaczenie i odrobinę
litości...⁵⁹

Emocje wyrażają się również w warstwie intonacyjnej języka, akcentowaniu pewnych partii tekstu, a także w rozpiętości skali fonicznej realizacji, postać przechodzi bowiem z szeptu — w krzyk.

Owe cechy prozodyjne języka tekstu głównego dramatów wspomagają sugestie didaskaliów, informujące o stanie uczuciowym postaci i wskazujące na sposób oralnej kreacji słowa⁶⁰. Zachodzi wręcz zjawisko zlewania się ekspresji stylistycznej tekstu głównego z tekstem pobocznym; didaskalia wchłonęły wypowiedź postaci i cały komunikat użytku postaci zapisu ciągłego:

(*Za sceną straszny krzyk góralki: „Jezu! Jezu!”
po chwili: „Ratuj Chryste!” po chwili: „Święty Boże”*)⁶¹

Dodać przy okazji należy, że stosunkowo zwarte didaskalia utworów Przybyszewskiego pełnią głównie funkcje praktycznych wskazówek inscenizacyjnych i nie tworzą właściwie autonomicznych wypowiedzi narracyjnych, absolutnie koniecznych do zrozumienia utworu — czym wyraźnie różnią się od tekstu pobocznego dramatów Nowaczyńskiego czy Kisielewskiego⁶² — choć i tu dostrzegamy tendencje epickie wyrażające się we wspomnianym już udziale didaskaliów w ewokowaniu nastroju, a także w obecności w ich strukturze mowy niezależnej.

Wskazaliśmy — rzecz jasna — na kilka tylko aspektów tekstu dramatów Przybyszewskiego, jednakże bardziej szczegółowa eksplikacja wymaga przywołania rozległych kontekstów, które z pewnych względów tu się nie mieszczą; one też zadecydowały o pominięciu innych elementów struktury słownej.

Wydaje się wszakże, iż — choć daleka od wyczerpania zagadnienia — analiza nasza pozwala na sformułowanie kilku końcowych wniosków. Zaobserwowana przez badaczy koincydencja pierwiastków naturalistycznych i — najogólniej mówiąc — modernistyczno-symbolicznych ujawnia się na płaszczyźnie językowej w postaci występowania języka mówionego, codziennego i właściwych mu form konstrukcyjnych obok języka

⁵⁹ St. Przybyszewski, *Gody życia*, op. cit., s. 151.

⁶⁰ O tym, że aktorzy korzystali z tych wskazówek i przestrzegali konturu prozodyjnego języka dramatów, świadczą wspomnienia praktyka teatru, J. Kotarbińskiego. Por. J. Kotarbiński, *Ze świata uludy*, Warszawa—Kraków—Zakopane 1926, s. 114—148.

⁶¹ St. Przybyszewski, *Gody życia*, op. cit., s. 172. Oczywiście przykładów takich w dramatach Przybyszewskiego znajdziemy więcej.

⁶² Por. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Funkcje didaskaliów w dramacie młodopolskim*, „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 3—37.

poetyckiego, pojmowanego w duchu symbolizmu. Współistnienie dwu typów językowych znajduje odbicie na wszystkich poziomach struktury słownej, z tym że niewątpliwie hegemonię uzyskują te jej cechy, które motywuje modernistyczno-symboliczny aspekt utworów. On uzasadnia m. in. ograniczenie funkcji wyróżniającej języka, dbałość o specyficzne właściwości brzmieniowe słowa, usprawiedliwia silne zmetaforyzowanie tkanki językowej i rozległość występowania „podskórnego” monologu, decyduje wreszcie o pojawieniu się form podawczych opartych o zasady retoryki.

Wszystkie te właściwości języka służą w ostatecznym rachunku przekazaniu zasadniczej idei autora: świat mikrokosmosu scenicznego jest tylko częścią kosmicznego uniwersum, a zatem całkowicie podlega działaniu praw powszechnych, praw obowiązujących semper et ubique.

Naturalizm (czasem „tylko” realizm) wpłynął z kolei na pojawienie się słownictwa naturalnego, codziennego, powołał do istnienia takie struktury gatunkowe, jak: powitanie, toast, plotka, wyeliminował zaś zupełnie — mimo poetyckości sztuk — parabazę, której obecność uniemożliwiłaby stworzenie — sugerowanej przez autora w teorii — fikcji „czwartej ściany”.

W szkicu poruszyliśmy także zagadnienie wirtualności teatralnej tekstów. Niewątpliwie dramaty autora *Topieli* pisane były z myślą o ich scenicznej realizacji, pewną „gotowość teatralną” słowa zdołaliśmy chyba udowodnić. Jednocześnie jednak istnieją wystarczające przesłanki do przyjęcia twierdzenia, że intencje pisarza całkowitego spełnienia w artystycznej realizacji nie uzyskały. Obok bowiem innych sygnalizowanych tu niedociągnięć tworzywa słownego, szczególnie zaś braku umiaru i precyzji w dozowaniu raz przyjętych form ekspresji, wrażenie niedoskonałości warsztatu pisarskiego pogłębia identyczność tematyczna prawie wszystkich dramatów, przy jednoczesnym znacznym ograniczeniu roli pozostałych tworzyw w przenoszeniu znaczeń, a więc niedostatku teatralnej syntezy. Słowo, nie wykorzystując w pełni swych możliwości uaktywniania innych tworzyw, pozostaje w zasadzie osamotnione, tym samym zaś jego braki stają się łatwiej dostrzegalne.