

„Mam usta na dziesięć kłódek zamknięte”

Milczenie wobec słów w *Odwiecznej baśni* Stanisława Przybyszewskiego

Marek Kurkiewicz*

doi: 10.24425/rl.2024.151641

ruch literacki • R. LXV • 2024 • Z. 2 (383) PL • wokół Przybyszewskiego i jego współczesnych

Dla Profesor Gabrieli Matuszek-Stec

zeszyt pod red. Anny Czabanowskiej-Wróbel (Uniwersytet Jagielloński)

i Lidii Kamińskiej (Uniwersytet Jagielloński)

PL ISSN 0035-9602

„Uderzającym paradoksem dramaturgii Młodej Polski jest rozdźwięk między dążeniem do odnowienia języka teatralnej wypowiedzi a stylistyczną rozrzutnością, w jakiej język ten się topi”¹ – pisze Ewa Wąchocka w książce *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, wskazując ciekawą zależność pomiędzy mową a milczeniem w twórczości literackiej (i scenicznej). Oczywiście patrząc z odpowiednio ustalonej perspektywy, można dostrzec w tym pewną logikę. Wszak „milczenie towarzyszy mówieniu, jest jego drugą stroną, jest też jego tłem”², częścią ludzkiej komunikacji³, „milczenie tkwi w tekście dramatu” i „w każdym dramacie, w którym występuje więcej niż jedna osoba, milczenie ilościowo przeważa nad mo-

* Marek Kurkiewicz – dr hab., prof. UKW, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz.

ORCID 0000-0003-3843-6152

- 1 E. Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków 2005, s. 63.
- 2 K. Handke, *Między mową a milczeniem*, [w:] *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Warszawa 1999, s. 9.
- 3 D. Korwin-Piotrowska, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków 2015, s. 75.



Artykuł jest opublikowany w otwartym dostępie (open access) na warunkach licencji Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

wą”⁴. Tym samym, odwracając paradoks, można byłoby stwierdzić, że im więcej mowy (za sprawą np. monologu jednej z postaci), tym więcej milczenia (pozostałych bohaterów biorących udział w danej scenie). Trzeba jednak pamiętać, pisze o tym Izydora Dąbska, że „milczenie jest wyrazem niesamoistnym, okazjonalnym, tzn. takim, iż dopiero łącznie z innymi wyrazami i na tle określonej sytuacji, w konkretnej «grze językowej» [...] wyraża lub komunikuje coś w sposób jednoznaczny”⁵. Zagadnienie milczenia w dramacie jest bez wątpienia problemem niezwykle skomplikowanym⁶. Jeśli dodamy do tego fakt, że w przypadku sztuki mówimy o różnych rodzajach milczenia⁷, okaże się, że to, czego nie słyszymy, jest równie ważne jak to, co artykułują postaci i dopowiadają didaskalia⁸. I o ile o młodopolskim wielosłowniu pisano niejednokrotnie, o tyle milczeniu (i ciszey) uwagę poświęcano o wiele rzadziej⁹, choć Dorota Korwin-Piotrowska

- 4 A. Krajewska, *Milczenie w dramacie*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. 1, red. J. Degler, Wrocław 2003 s. 139. Zob. też: „... milczenie jest warunkiem sprawnego przebiegu dialogu: ktoś musi milczeć, aby mówić mógł ktoś”, [w:] E. Wąchocka, dz. cyt., s. 16.
- 5 I. Dąbska, *O semiotycznych funkcjach milczenia*, [w:] *taż, Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Poznań 1975, s. 101. Warto przy tym dodać jeszcze jedną uwagę autorki, iż literatura czy teatr operują milczeniem w ściśle tym tego słowa znaczeniu, bowiem ich tworzywem jest język, zob. *tamże*, s. 102.
- 6 J. Waligóra, *O milczeniu w dramacie Młodej Polski – wstępne rozpoznanie zagadnienia*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków 2001, s. 254.
- 7 Wszak może ono mieć miejsce w obrębie świata przedstawionego, być tematem utworu lub dotyczyć relacji między sceną a widownią. *Tamże*, s. 242, 248. Zob. też. J. Waligóra, *Młodopolski „dramat wewnętrzny”. Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych*, Kraków 2004, s. 56–58.
- 8 O związkach pomiędzy milczeniem a didaskaliaми interesująco pisała Anna Sobiecka: „Didaskalia same w sobie wydają się niezwykle interesującą kategorią z punktu widzenia kwestii milczenia/przemilczenia czy też braku dialogu. Nie należy zapominać, że tekst poboczny sam w sobie jest tekstem niedialogowym, w zasadzie nie przeznaczonym do scenicznego wygłoszenia”. W odniesieniu do przełomu XIX i XX wieku celnie konstatowała, że rozbudowane i epickie didaskalia miały duży wpływ na wzrost znaczenia kategorii milczenia. Zob. A. Sobiecka, *Młodopolska dramaturgia milczenia a tekst poboczny. Na marginesie uwag do „Silniejszej” Augusta Strindberga*, [w:] *Cisza i milczenie. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka i K. Marchel, Wrocław 2010, s. 176–177.
- 9 Wyjątkową rolę słowa i milczenia w dziele literackim w II połowie XIX w. sygnalizowała m.in. M. Popiel, *Monolog i milczenie. Glosa do estetyki modernizmu*, [w:] *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa [1998], s. 102. Ciekawymi przykładami sztuk uwypuklających kwestię języka są

zauważała, iż twórczość z drugiej połowy XIX wieku, a zwłaszcza przełomu XIX i XX wieku, była w szczególny sposób przeniknięta milczeniem¹⁰.

Spuściznę literacką Stanisława Przybyszewskiego bez trudu da się zakwalifikować jako realizację typową dla młodopolskiego nadmiaru słów, czego dowodem może być *Odwieczna baśń* (1906). Pod wieloma względami jest to dramat wyjątkowy w jego dorobku. To pierwsza sztuka, w której zdecydował się na stylizację historyczną, wprowadził nowy temat i nowe rozwiązania sceniczne (np. sceny zbiorowe), po części spełniając własne postulaty sformułowane w rozprawie *O dramacie i scenie* (1905)¹¹. Dramat (zarówno w wersji książkowej, jak i w postaci kolejnych realizacji teatralnych) spotkał się z ambiwalentnym przyjęciem ówczesnej krytyki i czytelników/widzów¹². Jedni doceniali jego liryzm i przekonujące sceny miłosne¹³, inni wskazywali na wady, m.in. uproszczenia, czy brak dramatyczności¹⁴. W kolejnych latach literaturoznawcy i historycy teatru rzadko wspominali

w tej epoce dramaty pantomimiczne Bolesława Leśmiana, składające się wyłącznie ze wskazówek reżyserskich, a zatem pozbawione partii monologowych czy dialogowych. „Milczenie i bezszumność są zasadą niezłomną dramatu mimicznego”, pisze autor w *Skrzypku opętanym*, którego akcja rozgrywa się „w owych intermediach istnienia, gdy słów nie bywa, a wszyscy się nawzajem rozumieją”, cyt. z: B. Leśmian, *Skrzypek opętany. Baśń mimiczna w trzech przywidzeniach*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa 2012, s. 60; 128. Zob. też: E. Winiecka, *Od „pieśni bez słów” do pieśni jako poręczenia bytu. O dwóch utworach scenicznych Bolesława Leśmiana*, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 211–226.

- 10 D. Korwin-Piotrowska, dz. cyt., s. 43. W poniższym szkicu zajmuję się wyłącznie milczeniem w młodopolskim dramacie, choć oczywiście mam świadomość, że zjawisko to może mieć o wiele szerszy kontekst, nawiązując do modernistycznego doświadczenia odkrycia języka, ale też jego kryzysu, o którym pisał m.in. R. Nycz, *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*, [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 43–83.
- 11 W przywołanej rozprawie widać również, że potrafił on docenić reżysersko-aktorską inwencję w interpretacji tekstu dramatycznego, kiedy np. monolog postaci zostaje zastąpiony milczeniem: „Weźmy np. Eleonorę Duse, która w ujęciu roli w *Norze* nie waha się ani na chwilę wyrzucić z dramatu całe ustępy. [...] gdy mąż Nory odkrywa całą nędzną małoduszność swej ciasnej, małomieszkańskiej duszy, Nora Eleonory Duse słowa nie mówi, tylko cofa się przerażona ku drzwiom, pełna wstrętu i wstydu, że była żoną takiego człowieka, i wychodzi”, S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905, s. 16.
- 12 Zob. M. Kurkiewicz, *Między odwieczną baśnią a prawdziwym życiem (dramaturgia Stanisława Przybyszewskiego z lat 1906–1910)*, wstęp [w:] S. Przybyszewski, *Dzieła literackie*, t. 9, *Odwieczna baśń. Śluby. Gody życia*, wstęp, edycja, komentarze i dodatek krytyczny M. Kurkiewicz, Kraków 2023, s. 33–42.
- 13 Tr., *Ruch artystyczno-literacki. Z teatru*, „Gazeta Narodowa” 1906, nr 123, s. 2.
- 14 T., *Z teatru*, „Naprzód” 1906, nr 277, s. 2.

o *Odwieczonej baśni* (zabrakło też kolejnych premier teatralnych). Można wręcz zaryzykować twierdzenie o nieobecności tekstu w refleksji naukowej minionego wieku¹⁵. Ta „cisza nad tekstem” może być zastanawiająca, biorąc pod uwagę fakt, iż Przybyszewski uchodził za jednego z popularniejszych dramaturgów epoki Młodej Polski, ciesząc się (krótką) sławą nie tylko w kraju, ale także poza jego granicami¹⁶. Ponadto, co zostało już zasygnalizowane, *Odwieczna baśń* odróżniała się formą i treścią od pozostałych dokonań autora (z wyjątkiem *Miasta*). Przybyszewski posłużył się w nim stylizacją, lokując akcję w bliżej nieokreślonej przeszłości historycznej i jako jeden z tematów obierając walkę o władzę (pomiędzy „dobrym” Królem a „złym” Kanclerzem). A w tej, obok czynów, liczą się wszak również słowa, które u autora *Śniegu* często dominowały nad akcją, obrazem i innymi składnikami dramatu. Owo „rozgadanie” Przybyszewskiego akcentowali chyba wszyscy recenzenci, na co dowodem niech będzie kilka cytatów z młodopolskich periodyków:

Jeszcze jeden zarzut: za mało w niej dialektyki czynu, za dużo dialektyki słów. Jak gdyby jeden z największych mistrzów dramatu współczesnego nowicjuszem był w technice scenicznej;¹⁷

Odwieczna baśń przy całej oryginalności w ujęciu zasadniczego pomysłu, nuży rozwlekłością i nadmiarem frazeologii;¹⁸

- 15 Przekonałem się o tym podczas prac nad krytyczną edycją dramatu (por. przyp. 12). Nieliczne głosy o dramacie odnaleźć można m.in. u Lesława Eustachiewicza, wskazującego na związki sztuki z *Barbarą Radziwiłłówną* Alojzego Felińskiego (L. Eustachiewicz, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa 1982, s. 146–148), podobnie jak czynił to wcześniej Zygmunt Greń (Z. Greń, *Nic więcej, czyli o Przybyszewskim*, [w:] tenże, *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków 1969, s. 27–37). Warto też odnotować pracę Stanisława Mrazka, w której *Odwieczna baśń* wykorzystana zostaje jako egzemplifikacja analizowanej problematyki (S. Mrazek, *Gestyka w dramatach Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] tegoż, *Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Wrocław 1980, s. 109–141).
- 16 „Przez Augusta Strindberga nazwany «genialnym Polakiem», w środowisku berlińskim określany mianem «króla bohemy», w Polsce został uznany za inicjatora modernistycznego zwrotu w literaturze. Wielką sławą cieszył się w Rosji [...] oraz w niemal wszystkich krajach słowiańskich [...]. Twórczość Przybyszewskiego na przełomie XIX i XX w. spotykała się z entuzjastycznym odbiorem, wywołując wręcz historyczne reakcje”, G. Matuszek-Stec, *Wprowadzenie do krytycznej edycji „Dzieł literackich” Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] S. Przybyszewski, *Dzieła literackie*, t. 1, *Proza poetycka. Pentalogia*, wstęp, edycja, komentarze i dodatek krytyczny G. Matuszek-Stec, Kraków 2022, s. 11.
- 17 (x) [W. Feldman], *Teatr krakowski [Odwieczna baśń]*, „Krytyka” 1906, t. 2, s. 386.
- 18 W. Pr. [W. Prokesch] *Teatr. „Odwieczna baśń”. Poemat dramatyczny w 3 aktach Stanisława Przybyszewskiego*, „Nowa Reforma” 1906, nr 229, s. 1.

Za wiele w poemacie dialogów – pięknych wprowadzie, owianych poetyckim nastrojem, ale nużących – za mało działania,¹⁹

... autor wysunął na pierwszy plan dialogi, łączące poszczególne ogniwa rozgrywanej się za sceną przeważnie akcji;²⁰

... obecny jego dramat jest w wyższym niż poprzednie stopniu szeregiem dialogów, nadzwyczaj monotonnych w swej treści, frazeologii, nastrojach. Najmniejszej różnicy ani w słownictwie, ani w tonie, ani w sposobie dobierania obrazów...²¹

Nieskończenie długie, soliteropodobne, częstokroć antyrytmiczne, spowszedniałym barokiem upstrzone frazesy...²²

Nawet sceny walki, sceny rewolucji pałacowej, wreszcie bardzo ważne dla logiki ideowej momenty pomieścić się nie mogły w ramach wieczoru teatralnego i skazano je na milczenie;²³

Wreszcie wielomówność poety sprawia, że widz ogarnia dalsze związki i intencje, przyswiecające poecie i nie może się oprzeć nieprzyjemnemu uczuciu, iż stał się uczestnikiem niedyskrejji. Za jasno – za jasno rzeczom, wydartym... bogu Milczenia.²⁴

Jak widać, Przybyszewski w dramacie stawiał przede wszystkim na słowo²⁵, co paradoksalnie pozwoliło również zaistnieć różnym formom milczenia, choć w nieco innym wymiarze, niż sugerowali autorzy dwóch ostatnich przywołanych fragmentów recenzji²⁶. Stąd też teza, że mogło mieć ono zdecydowanie większe znaczenie, niż by się mogło na pozór wydawać. Przyjrzyjmy się zatem, jakie typy milczenia można wyodrębnić w *Odwiecznej baśni*, jak współtworzy ono wraz ze słowem i gestem świat przedstawiony i czy owa cisza ograniczona została wyłącznie do tego, co dzieje się na scenie.

19 tr., *Ruch artystyczno-literacki. Z teatru*, „Gazeta Narodowa” 1906, nr 123, s. 2.

20 W. Rogowicz, *Teatr Wielki: „Odwieczna baśń” Poemat dramatyczny w 3 odsłonach Stanisława Przybyszewskiego*, „Prawda” 1910, nr 7, s. 13.

21 A. Mazanowski, *Z niwy dramatycznej*, „Biblioteka Warszawska” 1907, t. 1, s. 174.

22 L. Belmont, *Odwieczna baśń o despotycznym idiocie, o śpiącej królowej, o latającym kanclerzu i o błaznie, chorym na miserere* „Wolne Słowo” 1910, nr 72–73, s. 16.

23 W. Rabski, *Z teatru (Teatr Wielki: „Odwieczna baśń”). Poemat dramatyczny w 3-ch odsłonach Stanisława Przybyszewskiego*, „Kurier Warszawski” 1910, nr 38, s. 3.

24 Zastępca, *Z teatru*, „Głos Narodu” 1906, nr 461, s. 3.

25 Akcentowali to również późniejsi badacze, np. Maria Podraza-Kwiatkowska, która przywołując *Odwieczną baśń*, pisała o „długich, patetycznych tyradach” i „hipertrofii słowa” łączącej się z „hiperbolizacją uczuć bliską histerii”, [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1997, s. 121.

26 O dominującej roli milczenia jako formy wyrazu w dramaturgii Przybyszewskiego wspomniała H. Ratuszna, *W kręgu dramatów Stanisława Przybyszewskiego*, Wstęp [w:] S. Przybyszewski, *Dzieła literackie*, t. 8, *Dla szczęścia. Złote runo. Goście. Matka. Śnieg*, wstęp, edycja, komentarze i dodatek krytyczny H. Ratuszna, Kraków 2023, s. 59.

Milczenie pojawia się w partiach dialogowych dramatu, kiedy postaci opowiadają o swoim lub czymś milczeniu, w monologach lub bezpośrednich zwrotach do interlokutorów. Przybiera też ono formę metafory, jak w przypadku wypowiedzi Sonki, która wyznaje ukochanemu, że jej dusza przy nim jest „jak odmętne zatory jeziora, które wszelki gniew życia w swej zawrotnej milczącej głębi topią” (s. 119)²⁷. Milcząca toń duszy bywa zatem antidotum na egzystencjalne burze, koi je, uspokaja, a w rezultacie kryje w swych odmętach, by użyć młodopolskiej frazeologii, której wszak w dramacie Przybyszewskiego nie brakuje.

Również w budowaniu aluzji metafizycznych Przybyszewski nie unika kategorii milczenia, kiedy np. prowokacyjnie pisze o nim, że jest „początkiem i końcem wszelkiego Bytu” (s. 114). I rozwija tę myśl w triadycznej postaci bóstwa: „Jeden a potrójny Bóg – Bóg Milczenia, Bóg Mroku i Bóg Światłości” (s. 119). W tej oryginalnej parafrazie biblijnej Trójcy, milczenie, obok mroku i światłości, staje się istotą Bytu, zastępującą w tej boskiej hierarchii kluczowe dla wielu religii (choćby chrześcijaństwa) – Słowo²⁸.

Ponadto milczenie w dramacie Przybyszewskiego jest cechą charakteryzującą bohaterów, stając się wyznacznikiem ich temperamentu (milczenie impulsywne), umiejętności nawiązania relacji interpersonalnych, ale też mądrości, przyjętej strategii i stosunku wobec innych (milczenie intencjonalne). Bywa ono wówczas ujęte w partiach dialogowych i w didaskaliach. Choć zdarza się również, że nie ma o nim mowy ani w jednych, ani w drugich, wynika natomiast z zachowania postaci. Kiedy Scibor mówi o „rozważnym milczeniu” (s. 92) Wityna, charakteryzuje ojca Sonki jako człowieka kontrolującego swoje zachowania, powstrzymującego niepotrzebne słowa, co chroni go przed konsekwencjami zbędnego gadulstwa²⁹. Dowiadujemy się, że mędrzec nie jest milczkiem lub osobą niemającą nic do powiedzenia, ale kimś, kto szanuje słowa i przykładu do nich wagę. Zważa na to, co mówi, żeby nie prowokować niebezpiecznych skutków swego dyskursu. Sposób budowania przez Przybyszewskiego kreacji Wityna potwierdza tę obserwację.

Bohaterowie *Odwiecznej baśni* bardzo często, pod wpływem emocji, zwracają się do swoich antagonistów krótkim, agresywnym „Milcz”, niekiedy

27 Wszystkie cytaty z *Odwiecznej baśni* pochodzą z (przywołanego w przypisie 12) krytycznego wydania *Dzieł literackich* Przybyszewskiego i oznaczane będą przez podanie numeru strony w nawiasie zwykłym.

28 Metafizyczny charakter milczenie przybiera także w dedykacji, którą Przybyszewski opatrzył dramat, adresatką czyniąc żonę – Jadwigę: „Jesteś mi nocą milczenia, co Boga ogarnia i w nim spoczywa” (s. 85).

29 Można byłoby w tym przypadku mówić o milczeniu jako „świadectwie określonego wyboru”, zob. P. Bojko, „*Non serviam*” – opozycja mowy i milczenia w „*Iwonie, księżniczce Burgunda*” Witolda Gombrowicza, [w:] *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane profesorowi Jerzemu Speinie*, red. M. Kalinowska i in., Toruń 2006, s. 205.

dodając obraźliwe (bądź personalizujące) określenia. Tak mówi Powała do Kanclerza, w odpowiedzi na jego insynuacje dotyczące majątku rycerza i próbę szantażu (s. 93). To emocjonalne żądanie wynika z postawienia go w sytuacji dyskomfortowej, związanej z obnażeniem słabości i poczuciem zagrożenia wobec potencjalnych konsekwencji ogłoszenia prawdy o osiągnięciu korzyści majątkowych w sposób niegodny uczciwego wojownika. Podobnie na tego typu insynuacje Kanclerza reaguje Scibor, dodając jednak do żądania milczenia obraźliwe: „Milcz psie!” (s. 101). Stary bohater nie panuje nad negatywnymi emocjami wyzwalanymi przez słowa, co może wydawać się zaskakujące – to bowiem młodość zwykle bywa impulsywna. A w tym przypadku jest odwrotnie, młody Zbigniew jest w stanie opanować się, zaś Scibor nie tylko nie potrafi milczeć, ale dodatkowo wychodzi, nie znajdując argumentów w słownym starciu z Kanclerzem.

Umiejętność utrzymania języka za zębami jest jedną z cech, którą obdarza Przybyszewski wspomnianego Zbigniewa – dzielnego, porywczego, a jednak w skrajnych sytuacjach panującego nad emocjami. Na szyderstwa i insynuacje Kanclerza odpowiada: „Ja ci milczeć nie nakazuję, ale miej się na baczności, jeżeli cię ozór świerzbi...” (s. 93). Młodzieniec ostrzega swego antagonistę, by nie prowokował. Nie zabrania mu mówić, ale każe zastanowić się nad konsekwencjami artykułowanych słów. Kiedy królewski oponent nie ustaje w atakach, Zbigniew nadal milczy, mimo coraz większych emocji: „zżymnął się, ale milczy” (s. 96). Milczenie jest w tym przypadku świadectwem (prób) opanowania gwałtownych uczuć przez rycerza. Nawiązując do nowatorskich pomysłów Przybyszewskiego – to wewnątrz młodego bohatera odbywa się walka, nie musi nic mówić, gestykulować, monologować. Jego emocje widać na twarzy i w akcie milczenia. Dostrzega to Błazen, pytając Zbigniewa: „Cóż tak milczysz ponuro?” (s. 103).

Najczęściej jednak milczenia żąda od innych Król, wykorzystując tym samym swoją władzę i pozycję w państwie. Parokrotnie zwraca się tak do Błazna, kiedy ten żartuje na temat darów, jakie władca rozdaje poddanym (s. 109) lub przypomina mu, że zwycięskie bitwy okazują się złudne, bo w rzeczywistości to pozostający w cieniu Kanclerz triumfuje (s. 176)³⁰. Zresztą, Błazen milknie również pod samym wzrokiem Króla (s. 164), zaś wcześniej w milczeniu obserwuje swego pryncypała, przygląda mu się z troską, zanim szeptem nie wyrwie go z zadumy (s. 159). Król każe milczeć także Dostojnikom, poplecnikom Kanclerza, a jego rozkaz poparty zostaje groźnym spojrzeniem. To dowód na to, że Król dojrzewa jako władca – mniej w nim emocji (mimo młodego wieku), więcej świadomości własnej mocy i potęgi, tym bardziej, że po jego słowach rzeczywiście „*Następuje głucho milczenie*” (s. 166). Król panuje nad zgromadzonymi, dworzanie wchodząc,

³⁰ Wcześniej również żąda od Błazna milczenia, kiedy ten przerywa mu rozmowę z rycerstwem (s. 170).

milczą (s. 163) i to władca skinieniem ręki daje przyzwolenie zabrania głosu (s. 199). „*Panowie milczą*” (s. 168) także w odpowiedzi na zarzuty Króla – milczenie wynika w dużej mierze z braku silnych argumentów, co potęguje pewność władcy, który dodaje „wasze milczenie aż nadto wymowne daje świadectwo waszego wstydu” (s. 168). Po kolejnych fragmentach tyrady Króla, pojawia się znaczące „*Głębokie milczenie*” (s. 168), mimo iż, jak zauważa władca, zwracając się do Panów: „Słyszę wasze pomruki, groźby i przekleństwa, chociaż w moim obliczu lęk usta wam zamyka” (s. 168). A zatem winni milczą tylko wobec siły, milczą publicznie w obecności króla, brakuje im odwagi, żeby skonfrontować się z nim twarzą w twarz. Kolejne partie tej sceny potwierdzają zarysowany rozkład sił: „*Chwila milczenia, potem lekliwe poruszenie i niepokój*” (s. 168), wreszcie Król (przerywając „*porywcz*” nieudolne próby obrony winnych) rzuca „Ani słowa więcej” (s. 169).

Przybyszewski pokazał wyraźnie, jak słowo (wsparte pięścią) Króla zmusza do milczenia poddanych, także tych, którzy mieli ambicje, by opowiedzieć się przeciwko niemu. Wymuszone milczenie jest tutaj oznaką porażki, symbolem podporządkowania się, świadectwem uległości. Kiedy Król mówi, inni milczą. To, co Król stwierdza, jest obowiązujące w swym performatywnym akcie.

W *Odwiecznej baśni* widzimy też, jak wraz z rozwojem akcji, wzrasta aurytetyzm Króla, kiedy pod koniec aktu II zażąda: „Uciszcie się!”, faktycznie zapada *Wyteżone milczenie* (s. 169). Chwilę później, gdy zezwala swym antagonistom opuścić salę, również prowokuje *Milczenie* (s. 169) – tym razem będące symbolem obawy przed konsekwencjami nieposłuszeństwa (ale też wielu innych kłębiących się emocji). Milczenie towarzyszy także innym gestom Króla. Kiedy Bogdar deklaruje poddanie się woli władcy i walkę pod jego rozkazami, ten „ściska w milczeniu jego głowę” (s. 170). Gest ten można odczytywać jako isticie ojcowski, niewymagający słów. Także później, gdy Bogdar deklaruje chęć odnalezienia i pochwylenia Kanclerza, Król „w milczeniu” podaje mu rękę, którą tamten całuje. Po raz kolejny mamy do czynienia z niewerbalnym, ale semantycznie jednoznacznym gestem poddaństwa i łaski.

Przybyszewski pokazuje milczenie wobec majestatu królewskiego również w postawie marszałka dworu. To, które zapada podczas audiencji, w rozmowie Marszałka z Królem, jest milczeniem niepewności, skrępowania, braku zdecydowania. Poddany chce usłyszeć od Króla, co powinien zrobić, milczy, oczekując konkretnych wytycznych. Raz jeszcze możemy przyjrzeć się temu w późniejszej scenie – Marszałek nie tylko nie odchodzi („Na co czekasz jeszcze?”, s. 179), ale też boi się zacząć mówić Królowi o kolejnych problemach. Cisza towarzyszy również początkowi ostatniej audiencji, podczas której władca wyrzeka się korony: „*Na salę wchodzi tłumnie, ale w pokorze i ciszy panowie, dostojnicy i rycerze. W pognębieniu i oczekiwaniu składają pokłony*” (s. 199). Ta spektakularna scena stanowi kolejny dowód pozycji i szacunku (strachu?), jakie wywalczył sobie młody wojownik. Nikt

nie próbuje zakłócić ciszy, nie narusza powagi sytuacji, nie waży się mówić, zanim Król na to nie pozwoli.

Tę ewolucję mentalności i poczucia wartości władcy widać w zestawieniu z jedną z wcześniejszych scen, kiedy pewność siebie i przewaga w konfrontacji była po stronie Kanclerza. Wówczas słuchał on wprawdzie Króla, milcząc ze spuszczoną głową, ale w końcu podniósł nań „śmiały, pewny wzrok” (s. 123). Emocjonalnym zarzutem następcy tronu przeciwstawił wyrafinowane, zimne milczenie. Stanowiło ono kontrast wobec złości władcy, a spuszczone (niby) z pokorą głowa Kanclerza była jeszcze jednym elementem gry, którą prowadził, bo kiedy ją podnosił, prowokował wspomnianym śmiałym i pewnym wzrokiem. W tej scenie milczenie buduje napięcie i przygotowuje grunt pod wypowiedź Kanclerza, wzmacnia efekt słów, które za chwilę padną. To nie oznaka słabości czy świadectwo bezradności Kanclerza, nie dowód na to, że nie wie, co odpowiedzieć. To element gry, w której właśnie zdobywa przewagę.

Nic dziwnego, że Król w starciach słownych z Kanclerzem parokrotnie artykułuje nakaz „Milcz”. Robi to choćby wówczas, kiedy każe milczeć swemu adwersarzowi, bo wie, co tamten chce powiedzieć i że będzie kłamał, kręcił, przeinaczał fakty. Król wyraźnie wykorzystuje tutaj swoją władzę, ma prawo kazać milczeć Kanclerzowi, ale też przerywa mu, żeby tamten nie budował fałszywego obrazu sytuacji. Ponawia swe żądanie milczenia, gdy nie chce więcej słuchać kłamstw Kanclerza. Tym samym na swój sposób stara się zaklinać rzeczywistość, wierząc, że jego ideały potrafią ją zmienić, wbrew ludzkiej naturze (chce dowieść, że ludzie kłamią i nie rozumieją nauk Wityna). Ostatecznie zrzuca całą winę na swego przeciwnika, mówiąc: „Milcz! Tyś sprawcą wszystkiego...” (s. 153). Król chce, by Kanclerz milczał, bo jego słowa przeinaczają rzeczywistość. Słowa nie mogą jednak powstrzymać czynów, Kanclerz milczy, ale nie przestaje knuć, jątrzyć, rozbijać od środka struktury władzy.

Inny charakter ma natomiast milczenie Króla w scenach z Sonką. Zdarza mu się „milczeć ponuro”, nie znajdując odpowiedzi na zarzut Sonki, że staje się jej obcy³¹. Milczy wobec jej kolejnych żalów i zarzutów, co prowokuje kobiety do zwerbalizowania prośby:

przemów inaczej, twoje milczenie stłacza się na moją duszę, jak olbrzymi głaz, co się z niebotycznej turni urwał — tak straszne, miazdzące jest twoje milczenie... Inne było twe milczenie, gdy w lesie wyniosłych cyprysów, u stóp świętych ołtarzy dusze nasze się kojarzyły. (s. 185)

31 O tego typu wykorzystywaniu kategorii milczenia pisała Ewa Wąchocka: „Stosunkowo najmniej złożone pod względem dramaturgicznym, choć pojemne semantycznie, są chwile milczenia wbudowane jako nieodłączny, kreatywny element dialogu, które tak często można spotkać w twórczości choćby Stanisława Przybyszewskiego”, [w:] E. Wąchocka, dz. cyt., s. 67.

Jak widać, Sonka różnicuje tutaj milczenie Króla, oddzielając milczenie bliskości od milczenia, które ich dzieli. Sceny z udziałem obojga młodych pozwalają Przybyszewskiemu na różne sposoby operować milczeniem. Widać to zwłaszcza na przykładzie mężczyzny, który wsłuchując się w słowa ukochanej, często w sposób niewerbalny okazuje piętrzące się w nim emocje. Popada w zamyślenie (s. 114), patrzy na nią długo (s. 115), rozważa słyszane słowa, analizuje argumenty i nie odpowiada, nie chcąc jej smucić. Punktem dojścia obojga głównych bohaterów jest arkadia, pozbawiona dźwięków święta cisza:

... z drugiego brzegu, poprzez przepaść, którą sam wykopałeś, wyciąga się ku nam cicha ręka Nieznanego, z przeciwległego brzegu odzywa się głos: Chodźcie, chodźcie tu, gdzie wasze prawdziwe królestwo osamotnione na was czeka. — Patrz, jak tam gwiazdy jarzą się goręcej jeszcze niż zwykle, pieszczotliwiej śpiewają nasze gaje i lasy — rozkoszniej jeszcze wyciągnęła się bezbrzeżna toń ciszy, tajemniczej jeszcze nęci milczenie. (s. 189)

Ciekawe zabiegi charakteryzacyjne, z wykorzystaniem kategorii milczenia, stosuje Przybyszewski wobec innych postaci dramatu. Powąła, będąc jednym z najbliższych popleczników Kanclerza, w odpowiedzi na jego oszczerzy wobec Króla dyskurs, trzykrotnie stwierdza: „Ja milczę”. Za pierwszym razem swym szczególnym zwerbalizowanym milczeniem potwierdza akceptację planów wicherzyciela (s. 140). Powtórne wykorzystanie tej samej kwestii charakteryzuje Powagę jako człowieka, który milcząco zgadza się na zło, tym bardziej, że jak celnie zauważa Żegota: „Nikt cię o nic nie pytał” (s. 143). Powąła chce potwierdzić swoje stanowisko, wyprzedza ewentualne pytanie o lojalność. Boi się, ale nie opuści Kanclerza i akceptuje wszelkie jego knowania. Równocześnie można odczytywać to jako deklarację milczenia o całej sprawie. Ostatnie „Ja milczę” (s. 144), które wypowiada, jest jakby powtórzeniem biblijnego wyrzeczenia się Piotra wobec Chrystusa. W imię własnych interesów opuści swego Króla, oddając go w ręce oprawcy – Kanclerza.

Innym z popleczników Kanclerza, którego kreację można „docharakteryzować” przez pryzmat kategorii milczenia, jest Szaniawa. Milczy on asekuracyjnie, pod wpływem agresywnych wypowiedzi Kanclerza pozbywa się wątpliwości, a przynajmniej zachowuje je dla siebie. „Mam usta na dziesięć kłódek zamknięte – nie zdradzę, ale słuchać więcej nie chcę” (s. 145) – tymi słowami wycofuje się z aktywnego udziału w spisku, deklarując milczenie i składając obietnicę wierności planom Kanclerza³². Jego

³² Wydaje się, że mamy tutaj do czynienia z przypadkiem, o którym pisał Mateusz Antoniuk: „Milczenie pojawia się jako naturalna reakcja obronna. Gdy wysłowanie myśli jest równocześnie wystawieniem się na niebezpieczeństwo, lepiej

przemilczenie ma wymiar pragmatyczny, jest „milczeniem-o”, pominięciem konkretnej informacji, która mogłaby zmienić rozwój akcji³³. Dodajmy przy tym, że Przybyszewski, by zobrazować skalę deklarowanego (prze) milczenia, niejednokrotnie sięga po metaforę. Egzemplifikuje to choćby konstatacja Kanclerza, kiedy uświadamia swym popiecznikom, że jest w posiadaniu informacji dla nich niewygodnych, następującymi słowami: „Jestem waszym tajemnym archiwum zamkniętym na wszystkie spusty” (s. 94).

Przybyszewski korzysta też w *Odwiecznej baśni* z konstrukcji milczenia w znaczeniu „mówienia o czymś innym”, kiedy bohaterowie mówią coś po to, żeby ukryć prawdę. Widać to w scenie z dwórkami, które dużo i pięknie mówią, prawią komplementy, jednak kłamią, co wychodzi na jaw po opuszczeniu miejsca spotkania przez Sonkę. Milczą o tym, co naprawdę myślą, mówią w zastępstwie, zwodząc ukochaną króla, by nie poznała ich prawdziwych intencji i uczuć.

W tak niedosłowny sposób można też odebrać inny rodzaj milczenia, po które sięga kujawski twórca. Mowa tutaj o uciszeniu pustelnika, świadka ślubów zawartych przez Króla i Sonkę, którego Kanclerz eliminuje, podając mu zioła prowadzące do szaleństwa. W rezultacie Pustelnik milczy w istotnej dla Króla kwestii, co ma kluczowe znaczenie dla rozwoju akcji.

Oczywiście zastosowań kategorii milczenia w *Odwiecznej baśni* jest dużo więcej. Bywa ono świadectwem bezgranicznego zdumienia³⁴, zamyślenia³⁵, gniewu³⁶, braku odwagi³⁷, przyjętej strategii³⁸. Nie ulega wątpliwości, że to kategoria, która „fascynuje i przeraża wieloznacznością”³⁹, a równocześnie jest jednym z ważniejszych odkryć dwudziestowiecznej dramaturgii⁴⁰. Dowodem na to może być także *Odwieczna baśń*. Dramat Przybyszewskiego unaocznia pojemność kategorii, wielość jej zastosowań, bogactwo możliwych interpretacji i potencjał, jaki się w niej kryje. Milczenie jest sposobem

myśl przemilczeć, czyli ukryć przed światem”, M. Antoniuk, „Kultura mało-mówna” Stanisława Lacka. W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia, Kraków 2006, s. 137.

33 Por. J.J. Jadacki, *Pragmatyczne funkcje milczenia*, [w:] *Semantyka milczenia 2*, red. K. Handke, Warszawa 2002, s. 13.

34 Kiedy wszyscy oniemieli, patrzą na siebie w chwili, gdy Kanclerz opowiada o planach Króla (s. 96).

35 Widać to w scenie, gdy Król popada w zamyślenie podczas partii dialogowej Sonki, przerywanej kolejnymi didaskaliami (s. 114).

36 Zob. s. 124.

37 Ten typ milczenia widać w scenie, w której w obliczu zarzutów Króla milczy tłum, pozbawiony prowodyra w postaci Kanclerza (s. 163).

38 Scibor milczy, nie zdradza winnych spisku, argumentując to działanie „godnością” i podeszłym wiekiem (s. 164).

39 A. Górską, *Strefa milczenia w interpretacji aktorskiej*, [w:] *Semantyka milczenia 2*, dz. cyt., s. 112.

40 E. Wąchocka, dz. cyt., s. 13.

reagowania na rzeczywistość⁴¹, wyrazem postawy wobec innych⁴², symptomem charakterologicznym i kategorią moralną⁴³. W młodopolskim potoku słów zyskuje szczególną rolę, pozwalając uwypuklić to, co pozornie mniej ważne, ukryte, nieśmiało spychane na plan dalszy. Dopełnia, ale też zastępuje słowa, bywa świadectwem odwagi i determinacji, lęków i obaw, potwierdzając tym samym swój nieprzeciętny zakres semantyczny.

⁴¹ M. Antoniuk, dz. cyt., s. 158.

⁴² D. Korwin-Piotrowska, dz. cyt., s. 75.

⁴³ Tamże, s. 77.

Marek Kurkiewicz

Faculty of Literary Studies, Casimir the Great University in Bydgoszcz

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-3843-6152](https://orcid.org/0000-0003-3843-6152)

„I have a mouth fastened with ten padlocks”: Silence versus words in Stanisław Przybyszewski’s poetic drama *Odwieczna baśń*

Summary

So far the criticism of the Young Poland drama has not produced studies of the narrative and plot structure in Stanisław Przybyszewski’s *Odwieczna baśń* [*The Perennial Fairy Tale*] (1906). This article cannot claim to make much progress in this field, even if it takes up the problem of silence, which is of great importance in the turn of the century literature and in Przybyszewski’s play. The play, of course, is made up of words, and yet their domination is inextricably connected with silence. If the surfeit of words in modernist drama has been a matter of complaint by every generation of critics, in *Odwieczna baśń* they can as well run out and give way to a pause. Przybyszewski’s handling of the words/silence balance follows his theoretic postulates without being in any way disrespectful of the dramatic conventions of the time. Silences crop up in the dialogues and accentuate the characters’ gestures and moments of reflection; they are given some room in the stage directions; and, what is even more important, silences on stage are built into the performance as a means of jogging the audience’s attention.

Key words

Polish modernist drama – Young Poland – words and silence – Stanisław Przybyszewski (1868–1927)

Słowa kluczowe

Stanisław Przybyszewski, *Odwieczna baśń*, dramat młodopolski, milczenie

Bibliografia

(nie uwzględnia recenzji z czasopism młodopolskich)

- Antoniuk Mateusz, 2006, „Kultura małomówna” Stanisława Lacka. *W kręgu młodopolskiej świadomości mowy i milczenia*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bojko Piotr, 2006, „Non serviam” – opozycja mowy i milczenia w „Iwonie, księżniczce Burgunda” Witolda Gombrowicza, [w:] *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane profesorowi Jerzemu Speinie*, red. M. Kalinowska i in., Toruń: Wydawnictwo UMK.
- Dąmbska Izabela, 1975, *O semiotycznych funkcjach milczenia*, [w:] też, *Znaki i myśli. Wybór pism z semiotyki, teorii nauki i historii filozofii*, Poznań: Wydawnictwo PWN.
- Eustachiewicz Lesław, 1982, *Dramaturgia Młodej Polski. Próba monografii dramatu z lat 1890–1918*, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Górka Aleksandra, 2002, *Strefa milczenia w interpretacji aktorskiej*, [w:] *Semantyka milczenia 2*, red. K. Handke, Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy.
- Greń Zygmunt, 1969, *Nic więcej, czyli o Przybyszewskim*, [w:] też, *Rok 1900. Szkice o dramacie zapomnianym*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Handke Kwieciana, 1999, *Między mową a milczeniem*, [w:] *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy.
- Jadacki Jacek Juliusz, 2002, *Pragmatyczne funkcje milczenia*, [w:] *Semantyka milczenia 2*, red. K. Handke, Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy.
- Korwin-Piotrowska Dorota, 2015, *Białe znaki. Milczenie w strukturze i znaczeniu utworów narracyjnych*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Krajewska Anna, 2003, *Milczenie w dramacie*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, red. J. Degler, t. 1, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kurkiewicz Marek, 2023, *Między odwieczną baśnią a prawdziwym życiem (dramaturgia Stanisława Przybyszewskiego z lat 1906–1910)*, Wstęp, [w:] S. Przybyszewski, *Dzieła literackie*, tom 9, *Odwieczna baśń. Śluby. Gody życia*, wstęp, edycja, komentarze i dodatek krytyczny M. Kurkiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Leśmian Bolesław, 2012, *Skrzypek opętany. Baśń mimiczna w trzech przywidzeniach*, [w:] tegoż, *Utwory dramatyczne. Listy*, zebrał i oprac. J. Trznadel, Warszawa: PIW.
- Matuszek-Stec Gabriela, 2022, *Wprowadzenie do krytycznej edycji „Dzieł literackich” Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] S. Przybyszewski, *Dzieła literackie*, t. 1, *Proza poetycka. Pentalogia*, wstęp, edycja, komentarze i dodatek krytyczny G. Matuszek-Stec, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Mrazek Stanisław, 1980, *Gestyka w dramatach Stanisława Przybyszewskiego*, [w:] tegoż, *Środki ekspresji pozastawowej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Nycz Ryszard, 1997, *Język modernizmu. Doświadczenie wyobcowania i jego konsekwencje*, [w:] tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum.

- Podraza-Kwiatkowska Maria, 1997, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa: Wydawnictwo PWN.
- Popiel Magdalena, [b.d.], *Monolog i milczenie. Glosa do estetyki modernizmu*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki i E. Kuźma, Warszawa: IBL PAN.
- Przybyszewski Stanisław, 1905, *O dramacie i scenie*, Warszawa: Księgarnia Naukowa.
- Przybyszewski Stanisław, 2023, *Odwieczna baśń*, [w:] tenże, *Dzieła literackie*, tom 9, *Odwieczna baśń. Śluby. Gody życia*, wstęp, edycja, komentarze i dodatek krytyczny M. Kurkiewicz, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Puzynina Jadwiga, 2002, „*Milczenie*” Norwida, [w:] *Semantyka milczenia 2*, red. K. Handke, Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy.
- Ratuszna Hanna, 2023, *W kręgu dramatów Stanisława Przybyszewskiego*, Wstęp, [w:] S. Przybyszewski, *Dzieła literackie*, t. 8, *Dla szczęścia. Złote runo. Goście. Matka. Śnieg*, wstęp, edycja, komentarze i dodatek krytyczny H. Ratuszna, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sobiecka Anna, 2010, *Młodopolska dramaturgia milczenia a tekst poboczny. Na marginesie uwag do „Silniejszej” Augusta Strindberga*, [w:] *Cisza i milczenie. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka i K. Marchel, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Arboretum.
- Waligóra Jerzy, 2004, *Młodopolski „dramat wewnętrzny”. Przejawy podmiotowości i subiektywizacji w wybranych utworach dramatycznych*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Waligóra Jerzy, 2001, *O milczeniu w dramacie Młodej Polski – wstępne rozpoznanie zagadnienia*, [w:] *W kręgu Młodej Polski. Prace ofiarowane Marii Podrazie-Kwiatkowskiej*, red. M. Stala, F. Ziejka, Kraków: Universitas.
- Wąchocka Ewa, 2005, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Winiecka Elżbieta, 2010, *Od „pieśni bez słów” do pieśni jako poręczenia bytu. O dwóch utworach scenicznych Bolesława Leśmiana*, „*Teksty Drugie*”, nr 6, s. 211–226.