

Maria Prussak

Elementy sytuacji pozajęzykowej wpisane w tekst dramatu : "W sieci" Kisielewskiego i "Złote runo" Przybyszewskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 65/4, 189-208

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

MARIA PRUSSAK

ELEMENTY SYTUACJI POZAJĘZYKOWEJ
WPISANE W TEKST DRAMATU

„W SIECI” KISIELEWSKIEGO I „ZŁOTE RUNO” PRZYBYSZEWSKIEGO

Zapisany tekst dramatu — tekst główny i tekst poboczny — zawiera różnego rodzaju informacje o sytuacji przedstawionej, w jakiej dialog się toczy. Na sytuację pozajęzykową dramatu składają się następujące elementy:

- obecne w wypowiedzi ustnej elementy nie należące do systemu językowego;
- elementy wyglądu postaci, zjawiska parakinetyczne — towarzyszące mowie mimika i gesty;
- elementy wykonywanych czynności;
- elementy otoczenia, w którym odbywa się działanie dramatyczne: wygląd sceny, organizacja przestrzeni, nastrój.

Analiza tych zjawisk odwołuje się do badań języka mówionego oraz opisów towarzyszącego mówieniu zachowania się człowieka¹.

Informacje o elementach sytuacji pozajęzykowej przekazuje zarówno budowa tekstu, jak i to, co on znaczy (zarówno kwestie postaci, której informacja dotyczy, jak i repliki jej partnerów). Rozmaita jest dokładność zawartych w utworze informacji: od jednoznacznie określonych, nazwanych przedmiotów i czynności — do ogólnych wskazówek, które należy uwzględnić, aby nie została zniszczona struktura tekstu.

Udział każdego z elementów w sytuacji otaczającej dialog, rola każdego z nich w kształtowaniu rzeczywistości przedstawionej dramatu, zależy od konwencji dramaturgicznych i teatralnych. Poetyka dramatu warunkuje także sposób przekazania rzeczywistości pozajęzykowej przez

¹ Zob. L. Pszczołowska, *O zjawiskach parajęzyka w utworze literackim*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1. — E. Sapir, *Mowa jako rys osobowości*. Przełożył J. Japola. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3. — J. Mayen, *O stylistyce utworów mówionych*. Wrocław 1972.

tekst główny i poboczny, udział obu tych warstw tekstu w konstruowaniu rzeczywistości, wzajemny stosunek i zależności. W dramacie klasycznym elementem najważniejszym było słowo kształtowane według praw pisanego języka artystycznego, rzadko odwołujące się do elementów języka mówionego. Tekst poboczny tego dramatu, zredukowany do minimum, jest ściśle związany z informacjami wynikającymi z dialogu. Jest podkreśleniem, dopowiedzeniem informacji wpisanych w tekst główny. Nie dzieje się nic, o czym nie mówiłby dialog, nie ma działań, które nie byłyby w jakiś sposób opowiedziane. Rozwój form teatralnych, nowe konwencje dramaturgiczne i związane z nimi nowe funkcje oraz ukształtowanie tekstu pobocznego zmieniają i komplikują rodzaj i charakter związków tekstu głównego, pobocznego i wpisanych w dramat elementów sytuacji pozajęzykowej.

Naturalistyczna teoria i praktyka teatralna, dążenie do stworzenia dokładnej kopii rzeczywistości podkreśliły znaczenie stałego uczestnictwa, czynnej obecności elementów sytuacji pozajęzykowej w utworze. Dla dialogu, który miał być dokładnym zapisem potocznego języka mówionego, należało znaleźć sposób przekazania pozasystemowych elementów wypowiedzi ustnej. Utwory Kisielewskiego i Przybyszewskiego są konsekwencją osiągnięć naturalizmu, choć korzystają z nich w odmienny sposób i odwołują się do różnych wprowadzonych przez modernizm konwencji teatralnych.

Elementy właściwe każdemu tekstowi mówionemu, takie jak właściwości głosu i cechy artykulacyjne, prozodia wypowiedzi, wtedy narzucają się obserwacji w tekście zapisanym, kiedy autor używa znaków językowych niezgodnie z obowiązującą normą. W wypadku zgodności z normą — nie są zdeterminowane jako wyraz cech indywidualnych. Dotyczy to przede wszystkim znaków interpunkcyjnych, które — zastosowane w sposób niekonwencjonalny — podkreślają wagę odpowiadającego im konturu intonacyjnego zapisanej w ten sposób partii tekstu. Taką rolę spełnia w dramacie Kisielewskiego kropka kończąca zdania niewątpliwie pytajne lub wykrzyknikowe:

Jak to wygląda. Wcale nie wygląda! [WS 93]²

O Boże, Boże. Co ja mam robić. Co robić! [WS 154]

Znak graficzny pauzy wprowadzony między wyraz określany a określający może znaczyć namysł, poszukiwanie właściwego słowa, równocześnie podkreśla słowo już znalezione, np.:

² WS = A. Kisielewski, *W sieci*. W: *Dramaty*. Opracował R. Tabor-ski. Wrocław 1969. BN I 196. ZR = S. Przybyszewski, *Złote runo*. W: *Wybór pism*. Opracował R. Tabor-ski. Wrocław 1966. BN I 190. Ze względów technicznych modyfikujemy układ graficzny cytowanych fragmentów.

Przynajmniej nie tak — tanio mnie sprzedawajcie! [WS 121]

W tekście wypowiedzianym z dużą ekspresją pojawiają się pauzy lub wielokropki zamiast konwencjonalnych znaków interpunkcyjnych, w tym przypadku przecinków:

objęła go za kark — przyłgnęła do jego tułowiu — błada — oczy zamknęła — i z tym przedziwnym uśmiechem oddania — ekstazy miłosnej — rozkoszy i bólu — z włosami złotymi zaplątanymi w krucze kiście grzywy konia — leci, leci z nim, ze sobą — ze swoim wszystkim, cała idzie w przepaść, na zatrącenie — w uniesienie, miłość, ból! [WS 93—94]

— lub nie motywowane składniowo:

Tak, tak... Pan ugodził w moją słabą stronę... A gdyby tak uciec — uciec, kochany panie — zaraz w tej chwili... Bo, bo — może jeszcze nie grozi żadne niebezpieczeństwo — może to jeszcze drobna rzecz... Pan, dajmy na to, pochylił się nad żoną tego fikcyjnego przyjaciela — ona miała chwilę słabości, skłoniła głowę na pierś pańską — potem jedno długie — przeciągłe słowo... [ZR 206]

Dopiero realizacja głosowa przekazująca konieczną ekspresję jest w stanie uczynić pełnoznacznym tekst zapisany w taki sposób. Nadużywanie pauzy emocjonalnej doprowadziło jednak do zamazania znaczenia i funkcji określających ją znaków, które stały się wyrazem bardzo szeroko pojętej ekspresji.

Ogólne informacje dotyczące intonacji występują w przypadku skonstruowania dwu sąsiadujących ze sobą replik, kiedy intonacja powinna taki ich kontrastowy charakter wydobyć i podkreślić. Poetyckie uniesienie Julii przeciwstawione jest codziennej prozie Cesi, raptownie przerywającej wypowiedź Julii:

A z lewej strony... jest świt, kończy się noc; jutrzienka ranna wschodzi na niebie i rzuca na głowę białej dziewczyny lekkie przedblaski wschodzącego dnia — taka przenajcudniejsza...

Cesia (*wchodząc z buchtą w rękę*): ...kawa już zaraz będzie. [WS 42]

Pytanie, któremu każdy z mówiących nadaje inny sens, powtórzone jest z inną intonacją. Np. po stwierdzeniu Julii: „Szpieg. Głupi szpieg” —

Jerzy: A my?

Julia: A — my? [WS 146]

Powtórzenie tekstu repliki partnera jest także odwołaniem się do zrealizowanego już wzoru intonacyjnego. Może to być powtórzenie bezpośrednio, np. kiedy Irena jak echo powtarza ostatnie słowa Przesławskiego: „pomyśl — całe życie szukaliśmy tego złotego runa” —

Irena: Złotego runa...

Przesławski: Teraz je znaleźliśmy. Nie damy sobie go wydrzeć.

Irena: Nie damy... Złote runo — miłość — złote runo — stryczek szatana [...]. [ZR 234]

— lub świadome przywołanie tego samego tekstu w nowej sytuacji: „Nie becaj, nie bec! Wygoi się do weszela, wygoi” (WS 9 i 39), które to słowa Julia wypowiada do skrzywdzonego Fredzia, a tak samo pociesza ją Jerzy.

Istnieją też i inne sytuacje. Np. tekst zawierający elementy stylu, który cechują stałe kanony intonacyjne, odwołuje się do tych wzorów. U Kisielewskiego jest zastosowany styl biblijny:

Wtedy rzekłem mu przypowieść o Kainie i Ablu. On słuchał skruszony słów tej opowieści — oddał mi pokłon wielki i zasię odszedł w pokoju błogosławiąc imieniowi mojemu. [WS 102—103]

oraz ironicznie wykorzystany styl modlitw:

Jako i na pożytek a chwałę potomków cnego rodu filisterskiego, amen. [WS 13]

Sposób wymawiania wyrazów trudnych, niezrozumiałych, bywa od dawany następująco:

Psycho-lo-giczna strona. Wiem. [WS 14]

Fi-fi-zjo-gnomiką? Nie. Ja jestem sędzią. [WS 81]

Zawarte w replikach sygnały dotyczące sposobu mówienia dookreślone mogą być w didaskaliach — wskazują one np., iż inaczej zwraca się Chomińska do dzieci, inaczej do Jerzego:

Wyjdźcie stąd wszystkie. Julia zostanie. A-a. Pan Jerzy. [...] (słodko) Ej, pan znowu narobił ambarasu. Wygodniś, cha, cha, śpioszek. [WS 33]

Zupełnie też innym stylem niż ten, którego używał w rozmowie z przyjaciółmi, Bronik zwraca się do Emilii, zniekształcając w dodatku jej imię:

(ironicznie) Pannie Emileji ucałowanie stopek, całujęm rączki pannie do-brodziejce. [WS 25]

Didaskalia wprowadzają motywację dla użytego wyrazu wykrzyknikowego: „Irena (*wybuch* płaczem): Och, Gustaw, Gustaw” (ZR 191), lub wydłużenia wyrazu: „Jerzy: Pani myśli absolutnie sama? niee! (*Dusi śmiech*)” (WS 56).

Sytuacja opisana przez didaskalia również może określać sposób ustnej realizacji tekstu. Kiedy Chomińska „*Machnęła ręką, odchodzi*” — Jerzy mówi:

(*idąc za nią*) Cha, cha! Młodość?

Lecz cóż my winni, że z błota i kału
Wciąż z feniksowym uporem powstajem,
Cóżemy winni, że jesteśmy młodzi?! [WS 38]

— tekst swój winien wypowiadać coraz głośniej, aby zmusić odchodzącą do jego wysłuchania. Ostatni wers wymawia prawie krzyżąc, ponieważ nie ma jej już w pokoju (na scenie), a on tu pozostaje.

Najtrudniejsze, najmniej określone są kwestie, których prosta realizacja dźwiękowa jest prawie niemożliwa, które wymagają uzupełnienia, intonacyjnej nadbudowy. Tak skonstruowany jest tekst zawierający liczne powtórzenia:

Przesławski: [...] I ja będę dobry, ja będę stopy tve całował, ja każę ci zapomnieć o wszystkim... każę, każę, każę...

Irena: Och, jakiś ty straszny!

Przesławski: Och, nie tylko straszny, ale łotr, łotr, łotr. [ZR 201]

Ruszczyć: [...] Przecież nie ma winy, tylko kara jest, kara, kara... [ZR 212]

Emilia: [...] Ja — ja — ja przez ciebie gotowam jeszcze starą panną zostać — ja! [WS 31]

Intonacyjnego dopełnienia wymagają też wywołane przejęzyczeniem zdania pozbawione logicznego sensu:

A ta szelma w łóżku, jak turecki pastor w kopercie, nie rusza się z miejsca i rób tu, co chcesz. Pfu! [WS 74]

Najmniej samodzielne w postaci zapisu, najbardziej zależne od realizacji dźwiękowej, uzupełnionej sposobem bycia, są partie Rolewskiego z dramatu Kisielewskiego złożone ze zdań urywanych, nie łączących się znaczeniowo w większą całość, często nie respektujących reguł gramatyki, przerywanych wykrzyknikami, a nawet śpiewem:

Tak... tak... czytałem... Nie... nie... zapomniałem. Ale nie, musiałem nie czytać — byłbym przecież pamiętał. A honoraria... honoraria wobec tego... oczywista, pan... nie przyjmuje. [WS 82]

Erotyczna liryka, panie, panie! Dałoby się coś o tym powiedzieć. Pan także... pan także... (*Uderza lekko Jerzego w bok*) erotyczna... Panny w domu jak cztery róże, jak lilie! Może co się kroi? Będziemy szwagierkami? [...] Dlaczego, panie? (*śpiewnie*) „Miłość, maj, to jest raj”. Jak poeta śpiewa. Pan do panien — ostrożnie. Ale to, panie, naprzód, śmiało, bez przytomności. [...] Ma się praktykę niejaką. Pan jest młody. A to, panie, tylko wąs — broń. (*Podkręca wąsa*) Bacność wiara — naprzód śmiało. Do ataku broń. Marsz, marsz. I już. I już jest. [WS 83]

Tak więc intonacja, tempo, akcenty, artykulacja, barwa głosu właściwe są każdemu tekstowi mówionemu i najtrudniejsze do przekazania w tekście zapisanym. Wszystkie możliwe analizy wpisanych w tekst informacji muszą być bardzo nieprecyzyjne.

Tekstowi mówionemu towarzyszą także zjawiska pograniczne, tzw. gesty foniczne — wszelkie dźwięki nieleksykalne lub paraleksykalne, uzu-

pełniające wypowiedź³. Dźwięki te z różną dokładnością przekazuje tekst zapisany. Należą do nich gesty śródslowne, czyli spowodowane różnorodnymi przyczynami emocjonalnymi deformacje wyrazów polegające najczęściej na podkreślaniu i przedłużaniu głosek: „Smmarkaczu jeden!” (WS 9), „...że zerrwiesz z nim. Tak honor twój nakazywał [...]” (WS 147), „Moja Milutka! Gdybym ci tak teraz oczy mogła wydrapać, mój molsny Boże!” (WS 28). Zjawiskiem tego rodzaju jest także przydech, który pojawia się wtedy, gdy tekst jest wypowiadany z emfazą: „Doskonale wiem, że nie mam żadnego op-herowego głosu” (WS 8); gdy mówiący posługuje się cytatem w innym stylu językowym niż cała replika: „Niegodne jesteśmy, niegodne rozmawiać z »thą osobliwością naszego grodu«” (WS 30). Przydech występuje w tekście także wtedy, gdy mówiący buduje wypowiedź na innym poziomie językowym niż ten, którym posługuje się na co dzień: „No thak — ja najzupełniej nie zapoznaję wartości liryki erotycznej!” (WS 83).

Powtarzanie głosek i sylab, jąkanie się, jest spowodowane różnymi przyczynami emocjonalnymi, których charakter można wyczytać z kontekstu. A więc — zniecierpliwienie: „Co wy mi tam bajecie o, o, o charakterze” (WS 11), złość: „Świat się nie obejdzie bez jej arcydzieł malowanych węglem na... na... malowanych chyba węglem w kominie!” (WS 35), przerażenie: „Ma... mamó, ale to... przecie — nie może być!!!” (WS 45), oburzenie: „możemy zawiednąć tutaj, możemy, bo — bo — bo... (*Płacze ze złości*)” (WS 30).

Każdy rodzaj silnej emocji, czasem trudnej do określenia, wywołuje przerwy, zająknięcia w mówieniu. Przykładem tego jest ostatnia scena *W sieci*, kiedy Rolewski mówi: „Ta. Dzie-dziękuję. T-ta” (WS 144), „Ale pa-pa-panie” (WS 145).

Podobne zjawiska występują w *Złotym runie* w ostatniej rozmowie Łackiego z Rembowskiem:

A pan, pan krzywoprzysiągł — dał pan słowo honoru — zaklął się pan na pamięć najdroższych... i... i... uwierzyłem... [...] Więc niech te łzy, co z jej oczu płyną, niech panu duszę przepalą do dna — niech pana smaga w piekło męczarnia, którą znoszę — a, a... rachunki nasze nie załatwione... [ZR 260]

Wykrzykniki są konwencjonalnym zapisem dźwięków towarzyszących stanom emocjonalnym skonkretyzowanym przez kontekst. Konwencjonalny zapis nie zawsze jest odtworzeniem rzeczywiście występujących w wypowiedzi dźwięków. Naturalny śmiech oddawany jest przeważnie wykrzyknikiem „cha, cha!”:

Julia (*klaszcze*): Ale wygrałam, cha, cha, cha! Stacha mówi: „nie odważysz się, nie odważysz”, a ja tak sobie machnęłam Adasia i Ewulkę pod drzewem, jak to sobie uczynili drzemkę poobiednią, i wygrałam, cha, cha, cha! [WS 21]

³ Zob. M a y e n, *op. cit.*, rozdz. *Gest foniczny*.

Jerzy (*nagle wybucha śmiechem — toczy się*): Ależ to jest kapitalne. Ja dopiero teraz widzę. (*Pada na fotel, tupie nogami z rozkoszy*) Cha, cha, cha, cha... ale mnie wzięła! [WS 59]

Rolewski (*uderza się po kolanie*): Znowu ten wół! Znam, panie, znam tę anegdotkę! Kremer! panie, panie! „Znowu”, patrzcie państwo, znowu Fulgenty — cha, cha, cha! [WS 145—146]

W ten sam sposób Kisielewski zapisuje także sztucznie wywołany śmiech p. Chomińskiej:

Pan jest bałamut, nawet zupełnie mimo woli, jak magnes! Uważał pan... Jak to ona pana, cha, cha, cha... prześladuje oczyma, gdy ja nie widzę. [WS 57]

oraz gorzki śmiech Julii:

(*z goryczą*) Przyszła... znowu...! Pytajcie raczej, kiedy idą chwile dobre! Chwila, cha, cha! [WS 38]

Dla oznaczenia śmiechu tzw. znaczącego obaj autorzy używają wykrzykników „ha, ha!” lub „he, he!”

Dostał powariowanie zmysłów — takie biedactwo! Ha, ha, ha... Morze mu się zapaliło, góry rozwodniały — a wreszcie robi się piekielny chaos... [ZR 195]

Holodrio — he, he, he! Pani jesteś genialna, panno Cecylio, [...] [WS 91]

Przybyszewski także — „hi, hi”, np.:

Patrz pan, czytaj pan: „jego ręce wgryzły się w nią”... Hi, hi, hi... Patrz pan — pięć palców, rozstawia palce — chodź pan — no! niech gryzą, niech gryzą! [ZR 219]

Tego rodzaju śmiech znaczący ma bardzo szeroki zakres — pełni funkcję śmiechu pozornego, nieszczerzego, służy rozładowaniu emocjonalnego napięcia, w końcu — zyskuje znaczenie przeciwne, służy wyrażeniu grozy lub rozpaczony przez śmiech histeryczny lub dźwięki do śmiechu podobne. Takie stopniowanie funkcji ilustrują następujące przykłady:

Łącki: [...] Zastępstwo nie zawsze miłe — no, tak... czasami bardzo miłe, ale następstwa przykre — he, he — zwłaszcza dla poszkodowanej strony... [ZR 173]

Rembowski: [...] Mam już narowy starego męża... — ha, ha — no? śmieję się! [ZR 191]

Irena (*śmieje się długo, kurczowym śmiechem*): Ha, ha, ha, ha...

Ruszczyc (*przestraszony*): Cóż pani jest? [...]

Irena: Ha, ha, ha... kobieta daje sobie radę... ha, ha, ha — jaki pan śmieszny. (*Zrywa się nagle*) No i cóż tak patrzycie przestraszeni?” [ZR 221]

Rembowski: [...] oni nie mają obowiązków, nie znają nic prócz literatury i tego, co może być dla nich substratem do powieści lub dramatu — ha, ha, ha, ale Inka — nie — Ruszczyc, wszak nie, tu w moim domu — nie? [ZR 272]

Ruszczyc (*wpół obłąkany*): Mści się, mści się! i na mnie, i na synu się pomściło... ha, ha, ha! na nic wszelka ekspiacja — na nic szpital, na nic instytucje filantropijne [ZR 224]

Ruszczyc: Gustaw, widzisz, Gustaw, ja nie miałem tego oparcia w samym sobie, ja musiałem szpitala budować — ha, ha, ha... Gustaw, Gustaw, dziecko moje... ha, ha, ha...

Rembowski: Ruszczyc, Ruszczyc! Co ci jest? [ZR 268]

Dźwięki zapisane jako „ha”, „he” mają w obu tekstach znacznie szerszy zakres. Mogą być używane jako partykuła pytajna: „I perspektywa udała się Grzeli, możliwa? Co? Ha?” (WS 22), mogą oznaczać zakłopotanie: „Do — he — kasyna” (WS 69), dużą ekspresję wypowiedzianego zdania:

Jeżeli kto sobie życie odbiera, to ma tysiąc powodów do tego, he, he — tysiąc i jeden... To tak samo jak z pijaństwem... he, he — nie dlatego, żeby pijakowi dobrze z tym było [...]. [ZR 211]

W dramacie Kisielewskiego posługujący się zindywidualizowanym językiem bohaterowie używają też charakterystycznych dla siebie dźwięków, którymi uzupełniają miejsca puste, miejsca załamania tekstu. Jest to „he, he” (lub kombinacja tych dźwięków), które charakteryzuje Jerzego:

(zakłopotany): He, he, przepraszam. [WS 33]

Ja bezwzględnie muszę zaznaczyć moje stanowisko, że się nie godzę. He! Szczęście tak, jak ja je pojmuję, to Chrystus w czynach [...]. [WS 35—36]

H-e. Nie wiem, o co idzie, [...]. [WS 56]

Bronik używa „hy, hy”:

Hy, ja tam nie miarkuję. Ale, hy, to się znaczy, jako wyście są od paleca po cubek bycz... hy, smoczy niewiasta i tyła. [WS 20]

Rolewski zaś — „ho, ho”:

Na barany. Ho, ho, ho! [WS 134]

Ho, ho, ho. Ho, ho, ho. I cóż dalej? [WS 145]

Gestami fonicznymi są także wszelkiego rodzaju wykrzykniki, których funkcję nie zawsze można określić przy pomocy kontekstu, np. —

Emilia: Cudowny portret. A-a, pogratulować. [WS 26]

Emilia: Ależ ten Bronik ordynarny — ach! [WS 28]

Rolewski: W skroniach, w skroniach! Aj, ojaaj! to okropny ból. [WS 77]

Cesia: [...] E, ja tak nie lubię. [...] (zła) I —! [WS 85]

Julia: A — ?! (Podchodzi ku Rolewskiemu) To radzę odzwyczaić się od tego! [WS 128].

Do gestów fonicznych należą również wyrazy dźwiękonaśladowcze, takie jak „hm” oznaczające chrząkanie.

Jerzy: Hm — „Otc... hm, hm... O T C H Ł A Ń [...]. [WS 63]

Misia [...] (*Śpiewa [...]*): [...] Ach! nawet w szczęściu chmurzy nas / Hm — hm! Stargany marzeń kwiat. [WS 7–8]

Ruszczyk: Hm, hm... Słuchaj, Gustaw, a gdyby ktoś się tak, wiesz, zamęczał wskutek moralnych cierpień? [ZR 175]

Rembowski: [...] Zresztą Ruszczyk? Kto jest Ruszczyk? Hm, bo ja wiem — może sumienie, [...]. [ZR 185]

Podobnie — dźwięki oznaczające uciszanie, a także wyrażające ból:

Jerzy [...]: „Pssst! cicho. Już mnie nie ma. Wagner ma głos. Ssst! [WS 97]

Rolewski: A-u! (*opuścił rękę*) [WS 132]

lub będące jeszcze inną formą ekspresji:

Julia: [...] I dlaczego wszyscy ustawicznie drażnią mnie!! Rzucają za mną kamieniem i ciągle wołają „Szalona Julka — huzia — bzz! — Masz krzywy nos — bzz!” [WS 99]

Bronik [...]: Tf — tfy. Jeszcze nijakiego Zoila tak nie obdarowali, jako mnie, tfy, tfy. [WS 25]

Zapisując w tekście dramatu przypadkowe, nie należące do systemu językowego kombinacje dźwięków, próbowali autorzy przekazać także informacje o gestach fonicznych nieartykułowanych, odpowiadających czynnościom fizjologicznym takim, jak kichanie czy ziewanie.

A — be...iesz ty cicho, ty pałubo! (*Kicha jak z mózdzierza*) A — a — a! [WS 124]

Trzecia. Uaa. Trzecia... [WS 123]

Takie kombinacje dźwięków służą też wyrażaniu stanów psychicznych, dla których mówiący nie znajdują słownych odpowiedników.

Julia: Zimno! Jakie tu wstrętne zimno. Ssss! [WS 118]

A — a! Jak chorą jałówkę! [WS 121]

P. Chomińska: [...] Jula! Proszę zawołać pana Jerzego, chcę z nim pomówić. O! (*Głowa na dłoni, oczy w jeden punkt.*) [WS 50]

(*stoi oparta o stół. Oczy utkwione w jeden punkt. Rezygnacja*) Ha —! [WS 121]

Ruszczyk: Gdyby to zrobił, co jego ojciec?

Irena: Hu! hu! [ZR 251]

Ruszczyk: [...] Ojciec twój — nie, nie — prawda! mąż matki twej, tam na sofie skrwawiony, hu, hu... [ZR 273]

Irena: [...] To straszne tętno twoich kroków w sercu moim, w głowie, hu, hu... [ZR 277].

Realizowane w mowie zjawiska parajęzyka wpływają na sposób wypowiadania wyrazów je otaczających, co szczególnie dobitnie występuje przy zjawiskach takich, jak śmiech, płacz, kichanie, ziewanie itp., choć zależność tego typu istnieje na pewno i w przypadku dźwięków spełniających funkcję czysto ekspresyjną⁴.

Elementem języka mówionego jest również — czasem sygnalizowana tekstem pobocznym — pauza, obecna w tekście dialogu w sposób wyraźny wtedy, gdy następujące po sobie repliki nie łączą się logicznie ze sobą:

Ruszczyc: Nic, nic — tylko pamiętaj, pamiętaj, kłamstwo lepsze od prawdy — nie trzeba przeznaczeniu przeszkadzać. A jeżeli się nie umie kłamać, to milczeć, milczeć... (*Pauza*) [...] (*nagle*): Kochasz swoją żonę? [ZR 180]

Irena: Chwilę może. Ale zmusiłam się, by nie wierzyć. Każda niewiara z mej strony do pasji cię doprowadza. (*Milczenie*) Mówisz, że dziecko ma pogardzać matką, która ojca zdradziła? [ZR 186]

Dotyczy to także nie powiązanych replik różnych osób:

Julia (*do Jerzego*): Widzicie. Wszystko przez was.

Wicia (*westchnienie*): Księżycu, ty zbrodniarzu!

Julia: No, autorze dramatyczny, ty milczysz?

Jerzy: Cicho wszędzie, głucho wszędzie, / Głupio było, głupiej będzie.

Julia: Niechże kto coś powie. [WS 15—16]

Zindywidualizowany język jest na pewno informacją o sposobie bycia posługującej się nim postaci. Brak jakichkolwiek badań dotyczących języka indywidualnego i stylu bycia osoby mówiącej powoduje, że analiza tych zjawisk musi ograniczać się do intuicyjnych spostrzeżeń. Zjawiska te można obserwować najwyraźniej, gdy język postaci jest świadomym przekreśleniem konwencji językowej obowiązującej w jej otoczeniu. Pozorna gwara Bronika jest odpowiednikiem elementów góralskich w jego stroju i naśladowaniu góralskiego sposobu bycia. Forma „wy”, augmentatywy, rozkaźniki, których używa Julia w rozmowie z przyjaciółmi-artystami, niezgodne z normą obyczajową jej rodziny, wymagają także swojego sposobu bycia, którym Julia demonstruje swoją niezgodę na rolę panny „do wydania” z dobrego domu. Zwroty „wy”, „ty”, „pan”, których w zależności od sytuacji używają w stosunku do siebie Jerzy i Julia, na pewno mają ścisły związek z charakterem „etykiety”, jaka każdej z tych sytuacji towarzyszy.

Na szczególne cechy wyglądu, sposobu mówienia zwracają też uwagę teksty partnerów:

Przesławski: Wesoly pan ten Łacki. Wygląda, jakby był ustawicznie wściekły o to, że się urodził. [ZR 217]

⁴ Por. P s z c z o ł o w s k a, *op. cit.*

Rembowski [...]: Coś ty taka blada, Inka?... [...] I takaś dziwnie podniecona? [ZR 220]

Irena: Coś taki podrażniony? [...] Dlaczego drażnisz się, jak wymawiasz nazwisko Łackiego? [ZR 186].

Kisielewski przekazuje opisane dokładnie przez wprowadzające didaskalia, potwierdzone przez dialog, charakterystyczne cechy wyglądu zewnętrznego bohaterów niezbędne dla akcji. Elementami znaczącymi są długie warkocze i fartuch malarski, który w pierwszej scenie nosi Julia, „długie kędziory”, okulary i papieros Jerzego — „Po tym poznaje się literatów. Początkujących” (WS 6), góralski strój Bronika. Przybyszewski nie zamieścił w utworze żadnych danych dotyczących wyglądu postaci.

Zjawiskami związanymi bezpośrednio z zapisanymi w tekście informacjami o postaci są towarzyszące mówieniu gesty — konieczne ze względu na konstrukcję repliki, określone przez tekst repliki lub didaskalia. Są to gesty towarzyszące zaimkom wskazującym:

Julia: Tu... tu szarpie się we mnie wszystko, [...]. [WS 40]

P. Chomińska: [...] Szalony ból głowy... Tu w skroniach. [WS 77]

Fredzio: Misia jak śpiewa, to się tak nadyma i tak nogą tupie, i tak tupie lewą, i tak szyję wyciąga, i tak, i tak... [WS 9]

— a także wykrzyknikom:

Rembowski: [...] A teraz, kiedy znowu powróciła... nasze sumienie za delikatne, by żyć w tym kłamstwie... przy tym — no! (*Macha ręką [...]*) [ZR 178]

Bronik (*ociera się*): Tfy. Nie chwaliłabyś się, niewiasto, z naszy miłości tak przed tom hołotą. [WS 21]

(*usłyszał; garnuszkiem o ziemię*) Pssiakrrrr!! Czy ja żebrak jestem; cóż wy sobie myślicie! [WS 28]

Jerzy (*rzuca jej [tj. Julii] ręce*): Ach, to do wściekłości doprowadzić może [...]. [WS 142]

Wprowadzone gesty ilustrują również niepełnoznacznym tekstem:

Rolewski: Ja rozgrzeję, tak: tul, tul, tul! (*Ruch dłońmi*) [WS 126]

Konstrukcja repliki dookreślona tekstem pobocznym przekazuje informacje o czynnościach, które towarzyszyć mają mówionemu tekstowi, np.:

Chomiński: [...] Kata- (*Kicha*) rzy-na! [WS 122]

(*Szpera w pularsie*) A dziesiątka? Gdzie jest dziesiąt... aha, jest. [WS 71]

Wprowadzone są też gesty uzupełniające replikę:

Przesławski: Zrobi mi pan wielką przyjemność, jeżeli mi pan w łeb strzeli; nie! w piersi! (*Odkrywa piers*) bij pan! wal! [ZR 244]

Julia: [...] Tego mama nie mówi naprawdę. Mamo! (*Wyciąga ręce*)

Chomińska: Nie dotykaj mnie! [WS 45—46]

Ruszczyc: Stało się? stało się? Rzeczywiście stało się?

Przesławski: Tak! stało się.

Ruszczyc (*opada*): Stało się... (*Wgrzął w fotel*) [ZR 222]

Sposób, w jaki autor konstruuje wypowiedź, może odtwarzać mówienie połączone z działaniem, mówienie wtopione w ruch, który współtworzy jego strukturę. Tak pokazana jest wściekłość Chomińskiej, narastająca aż do tego stopnia, że Chomińska szarpie córkę (czemu odpowiada tekst, który przechodzi od długich, poprawnie zbudowanych zdań do wykrzykników i pięciokrotnie powtórnego pytania), i rozładowująca się westchnieniem:

Ja nie wierzyłam, ja uwierzyć nie chciałam. Wszystko inne, ale nie do tego stopnia! Byłam w szkole, kazałam sobie pokazać to sławne arcydzieło! (*Przyskakuje*) Ty, słuchaj! Ja ośmioro dzieci miałam, rozumiesz, a gdy to zobaczyłam, krew mi do głowy uderzyła. Po co ty podpisałaś się? Po co to: „J. Ch.”, po co ten podpis?! Odpowiadaj! Mów! (*Trzęsie córką, szarpie*) Po co ten podpis? po co ten podpis, po co ten podpis!? (*Odsuwa się od niej*) O Boże, Boże, za co ty mnie tak ciężko karzesz! [WS 45]

Tak zapisana jest informacja o bólach Bronika, które przerywają mu mowę:

Ni-nic. Ja mam, ale to nic. Kurcze. (*Opiera się o Jerzego*) Lepiej. Przepraszam. Ale ja zawsze przed, i to nieregularnie — czasem po pierwszym. To jest chroniczne. Przepraszam. [WS 27]

oraz jedzenie Przesławskiego, który w miejscu każdej pauzy wraca do śniadania:

(*Je i pije i w przerwach opowiada*) A wiesz — bajeczny pan, taki książę, który się nudzi — no więc się nudzi i już nic jego nudy zabić nie może... Chwilę go to bawiło, że motłoch zbiera się naokoło jego fontanny w pałacowym ogrodzie. — Rozumiesz, fontanna tryszczy winem zamiast wody... [ZR 193].

Mniej dokładnie zapisane jest działanie towarzyszące mówieniu Chomińskiej w chwili przyjazdu Rolewskiego. Prawdopodobnie krząta się ona usiłując doprowadzić pokój do porządku. Tekst zbudowany ze zdań operujących prawie pojedynczymi wyrazami jest tekstem mówionym w ruchu:

(*zdyszana*) Meble... prędko... pokrowce... dywan... Julia! Dziecko moje. Córko moja. (*Porywa ją w objęcia, całuje*) Wiesz, już przyjechał, na schodach. Cóż tak stoisz. Idźże [...]. (*Wybiegania, wbiegania, biegania. Głosy w przedpokoju*) Włosy, Matko Boska. Daj ten fartuch obmierzły. (*Zdziera z Julii*) Idźże przywitać się. Chodźże prędeej. (*Popycha córkę przed sobą.*) [WS 65]

Tak konstruowany tekst dramatu posługuje się znakami nie ograniczonymi do języka, wykorzystuje słowa organicznie połączone z gestem, słowa kształtowane w doborze oraz intonacji przez działanie i zarazem wywołujące działanie.

Zagadnieniem odrębnym są wpisane w tekst dramatu czynności niezbędne ze względu na treść dialogu i konieczne dla rozwoju akcji. Elementy tego działania w różny sposób przekazuje tekst główny i tekst poboczny. Najprostsza jest sytuacja, w której informacje o wykonywanych czynnościach zawiera tylko dialog nie wsparty tekstem pobocznym, określając je zupełnie jednoznacznie. Treść repliki informuje o działaniu osoby, do której jest zwrócona — Julia do Jerzego:

Teraz proszę spokojnie — papieros odłożyć — zabieram się do ust. No, nie robić mi takich min. Krzywi się to, jakby mu dali octu siedmiu złodziei.
[WS 10]

— lub o ruchach rozmawiających ze sobą osób. Tak np. dowiadujemy się, że Cesia wychodzi z pokoju, a wchodzi Jerzy:

Cesia (*w drzwiach*): Proszę pana, panie Jerzy.

Jerzy: Proszę panią, panno Cecyljo.

Cesia: Ale proszę pana, panie Jerzy.

Jerzy: Najuprzejmiej pani dziękuję, panno Cecyljo. [WS 52]

Dialog nie dopełniony didaskaliami zawiera też miejsca, które muszą być wypełnione mniej lub bardziej określonym działaniem, a elementy działania nie są jednoznacznie wpisane w tekst:

Julia: Siądźcie tu przy mnie — — Podobno studentki obcinają warkocze.
[WS 102]

Irena (*chodzi szybko po pokoju, załamuje ręce*): Straszne, straszne, straszne...

Przesławski: Tak, to wszystko straszne — ale, Inka, spojrzysz na mnie, ja taki mocny, taki silny, ja będę cię umiał obronić — patrz, weź moje ręce, jakie one ciepłe, jak one cię kochają — w tych rękach będzie sercu twemu tak dobrze — Inka, Inka!

Irena: Zygmunt, tyś był zawsze dobry dla mnie... Zygmunt, obronisz mnie? Przytulisz mnie tak mocno, że o wszystkim zapomnę?

Przesławski: Pieścić będę, całować, na rękach nosić... [ZR 226]

Didaskalia, które uzupełniają dialog i nazywają towarzyszące mu czynności, są często w tekście elementem redundantnym, wszystkie przekazane przez nie informacje zawiera dialog. (W podanych przykładach, aby nie rozrywać dialogu, didaskalia przesuwam na prawą stronę kolumny.)

Jerzy: [...] Czekaj, po seansie założymy naradę wojenną, kogo by tu podskubać.

Wstaje

Julia:
Siadać.

do Jerzego

Jerzy:
Panno Julio, zmiłowania nad moim pacierzem.

*prostuje się
Staje przed sztalugami. Mi-
sia, Wicia i Cesia również
zbliżają się do portretu.
Józio także*

Ależ to olimpijski portret z tego się robi!

Julia:

zadowolona

Ha!

Misia: Gdzież pan Boreński ma taki nos!

[WS 23—24]

Julia: A gdyby kto inny przesunął palce wśród włosów, czyby też także inaczej zaczęło się myśleć?

Jerzy: Może.

*Julia przesuwa palce wśród
włosów. Swoje palce przez
jego włosy*

Mówią, że włosy i piersi dziewczęce — przedziwną wydają woń. Ale ja nie wiem.

Julia: A wiedzieć chciałbym?

Jerzy: Może.

*Julia pochyla jego głowę
na swoją pierś*

Teraz włosy położyć na twarzy — a na włosach dłoń.

*Julia kładzie włosy na
twarzy, a na włosach dłoń.*

[WS 103]

Łącki: Dobrze, dobrze... nerwowa... taki lekki od-
cień hysterii — pan wie — wskutek przykrych przejść
— ale do widzenia...

Ruszczyć:

*Wstaje
który zdawał się nie zwa-
żać na całą rozmowę*

Więc jakże, panie Łącki, podejmie się pan objąć
nadzór nad oddziałem gruźlicy?

[ZR 173—174]

Rembowski:

*patrzy na nią [tj. Irenę]
zamyślony*

[...] Żeś też nie miała na tyle wstydu, by mnie nie
oszukiwać w moim własnym domu — no, ale to już
obojętne...

Irena:

*Chce wyjść z pokoju
rzuca się za nim*

Nie odchodź, Gustaw, tyś taki straszny — nie odchodź!

[ZR 280]

Didaskalia dublują dialog nawet wtedy, kiedy repliki są bardzo skąpe i pozornie nic nie mówią o sytuacji na scenie. Dokładna analiza zawartych w tekście dialogu informacji, które pojawiają się niesynchronicznie z odbywającym się działaniem, może doprowadzić tylko do rekonstrukcji sytuacji przekazanej przez didaskalia. W podanym niżej przykładzie informacją nie wpisaną jednoznacznie w dialog jest tylko wkładanie owalnej cukiernicy w rękę Rolewskiego.

- Julia: [...] *nagle*
 Proszę stanąć jak z dyskiem
 Rolewski: Nie rozumiem. *Śmieje się. Julia w rękę Aleksandra wkłada srebrną owalną cukiernicę*
- Ej, pani, pani. Co to ze mną wyrabia.
 Julia: Nie ruszać się. Ruch dyskobolowy. Prawa ręka w tył. Lewa na plecy.
 Rolewski: Aha. Dyskobol.
 Julia: *odsuwa się, podziwia*
 Antyk współczesny! Teraz rozmach! *Rolewski robi to wchodząc*
 Jerzy: *Rolewskiemu wypada cukiernica w stronę Jerzego. Cukier rozsypuje się w powietrzu. Boreński odskoczył w bok. Julia parska śmiechem*
 Ależ to jest grecka rzecz! *Zbiera, ładuje do buzi, kie-szeni*
- Fredzio: Cukiel! Cukiel! *zawstydzony*
- Rolewski: *Schyla się, zbiera*
 Cukier się wysypał.
- Józio: *wbiega*
 Ojej!
 [...] *skulony przy ziemi, do Fredzia*
 A cóżeście wy zrobili?
- Rolewski: *ma garście pełne cukru. Z tyłu otacza szyję Rolewskiego, wspina się*
- Ej, ty kłusowniku.
 Józio: Dawaj cukier, Fredek. Całe garście. Fredek.
 Fredzio: *ma garście pełne cukru. Z tyłu otacza szyję Rolewskiego, wspina się*
- Na balany, na balany, proszę pana, na balany!! [WS 132—134]

Nadmiar informacji występuje także i wtedy, gdy didaskalia dookreślają działanie, dla którego tekst stwarza miejsce, a nie nazywa czynności dokładnie. Didaskalia mogą być zapisem sytuacji najbardziej w danym kontekście prawdopodobnej:

Rembowski: To ty mnie rzeczywiście nie kochasz? (*Irena milczy, patrzy na niego przerażona. Rembowski podchodzi ku niej*) Nie kochasz mnie?! (*Pochylony nad nią*) Odpowiedz! (*Szarpie ją*) Nie kochasz mnie? Odpowiedz, odpowiedz!

Irena: Puść mnie, puść — to tak boli — [ZR 278]

Julia: [...] Tak dzisiaj dziwnie ciąży mi włosy. Jura, wyjmijcie szpilki — rozplączcie warkocze. (*Jerzy grzebieniem wyjętym z włosów czesze je — potem gładzi jej głowę — pieści jej kosę*) [WS 100]

Wicia: Będziesz ty cicho; w porę pytanie. (*Odciąga ją na bok*)

Cesia (*do Wici*): No, a dlaczego? Wszystkim wolno, a mnie... (*Wicia zatyka jej usta*) [WS 28]

Bywa tak, że elementy działania w różnym zakresie wpisane są w dialog i didaskalia, żaden z tekstów jednak nie może występować samodzielnie, oba wzajemnie się uzupełniają. Dialog może być przez działanie uzupełniany w sposób najprostszy, sugerowany przez kontekst:

Julia (*uderza po twarzy, maluje na czarno oblicze Bronika*): A — nie urągaj, nie urągaj, nie urągaj! — dobrze ci teraz?! (*Śmiech*)

Misia i Wicia: Julla!! (*Zalamują ręce*)

Julia (*do Misi*): Zazdrość ci, to i ty dostaniesz.

Bronik (*ociera twarz*): Tf — tfy. Jeszcze nijakiego Zoila tak nie obdarowali, jako mnie, tfy, tfy.

Cesia: Ale ma pan teraz Zoila na twarzy! No! [WS 25]

Działanie może również realizować jedną z wielu stwarzanych przez kontekst możliwości:

Julia: A co wyście mnie tak obskoczyły, jak psy dziada w ciasnej ulicy! (*Wirywa Fredziowi ciupagę*) Myślicie, że ja sobie rady z wami nie dam!

Emilia: Hejże, może bić zaczniesz! Ty do tego byłabyś zdolna.

Julia (*zamierza się*): Mila, ja nie żartuję! (*Rzuca siekierkę na ziemię. Józio podnosi ją*) [WS 31]

Przesławski: Idę! (*Obracając się do Ireny*) Inka! czekam na ciebie! (*Irena rzuca się za nim*)

Rembowski (*z przerażającym krzykiem*): Inka! (*Irena przerażona przystaje chwilę, ogląda się błędnie — pada na ziemię*) [ZR 244]

Rembowski: Więc ty, ty Ruszczyc, jesteś moim ojcem?!

Ruszczyc (*przerażony*): Ja — ja!?

Rembowski: Tak... (*Nagle pochyla się do ręki Ruszczycy, całuje ją*) Ojczel! [ZR 270]

Wpisane w tekst informacje o działaniu dotyczą nie tylko spraw odbywających się równocześnie z wygłaszaniem tekstu. Sytuację, w której dialog jest prowadzony, można odtworzyć odwołując się do informacji zapisanych wcześniej. Skierowana do Wici uwaga Bronika: „Dziewica mękoli organki? [...] Mękolcie, dziewczica, jaż do skuteczności” (WS 17) — przywołuje podaną we wstępnych didaskaliach uwagę: „Druga dziewczica na wydaniu zwie się panną Wicią, ma lat dziewiętnaście, [...] gra na fortepianie” (WS 5), i sugeruje towarzyszącą pierwszej scenie *W sieci* grę Wici. Analogicznie funkcjonuje uwaga Julii: „Micha, ej, patrz ty lepiej kanwy!” (WS 24), odwołująca się do opisu: „panna Misia, dziewczica śpiwająca pięknie, [...] a w wolnych od śpiwnego gadania chwilach wyszywająca na kanwie wzorzyste arcydzieła” (WS 5).

Stworzone przez dialog i didaskalia sytuacje informują też o poprzedzających te sytuacje czynnościach nie zapisanych w tekście. Sytuację:

„Chomiński: Łasica, koza! Dosyć już. (*Odsuwa Cesię łagodnie*)” (WS 67) — musiał poprzedzić moment, w którym Chomiński przytulił ją, był to zapewne gest towarzyszący słowom „Łasica, koza”. Podobnie tekst „Wybacz mi to moje uniesienie” wypowiada Jerzy biorąc Julię za rękę:

Jerzy: [...] Wybacz mi to moje uniesienie. Widzisz, ja przierzucam się z nastroju w nastrój szalenie szybko, a zwłaszcza dzisiaj. We mnie dzisiaj huczą wszystkie nerwy. Nie miałem racji. Przebacz mi.

Julia (*usuwa rękę*): Ty nie kochasz mnie. [WS 148]

Obaj pisarze wprowadzają też didaskalia opisujące działanie, któremu dialog nie towarzyszy:

Irena siedzi w salonie nieruchoma. Światło nie zgaszone. Długa chwila. Irena wstaje, siada, podchodzi ku oknu, znowu siada i zrywa się [ZR 245]

Boreński i Rolewski milczą przez chwilę. Spoglądają na siebie z zaciekawieniem. Ilekroć oczy ich spotkają się, odwracają głowy. Rolewski chrząka, Boreński chrząka. Rolewski i Boreński chrząkają [WS 80]

— lub działanie towarzyszące dialogowi, lecz przez tekst dialogu nie przekazane:

Rolewski ma haniebny zwyczaj przysuwania się ze stołkiem do osoby, do której mówi, Boreński tego nie lubi — więc ze stołkiem ucieka w tył. Po chwili jednak, zarażony przykładem, gdy zapali się, sam naciera na Rolewskiego — ten wtedy z grzecznością usuwa się. Tak jeżdżą po pokoju Rolewski i Boreński. [WS 81—82].

Zawarte w tekście elementy sytuacji pozajęzykowej funkcjonują w nim przede wszystkim jako realistyczna motywacja dialogu — działanie jest wyprowadzone z tekstu, a tekst jest reakcją na działanie.

Znaczące dla dramatu są także podane w tekście elementy miejsca akcji. W *Złotym runie* miejsce akcji opisują lakoniczne didaskalia: „*Pokój jadalny. Stół zastawiony do śniadania. Umeblowanie wytworne*” (ZR 171) i „*Salon wytworny*” (ZR 209). Podstawowym elementem sytuacji przedmiotowej, w jakiej się toczy dialog aktu I, jest odbywające się śniadanie. Kisielewski bardzo dokładnie opisuje miejsce akcji, którego najważniejsze elementy zostaną później przywołane w dialogu:

Salonik pp. Chomińskich urządzony dostatnio. Meble typowo mieszczańskie, współczesne, składające się z dwóch garniturów: jeden stary, przetarty, drugi nowy, zastłony pokrowcami. Na ścianie lustro, zegar, kilka oleodruków. Kanapa duża w głębi, u przodu zaś mała, dla dwóch osób, respective dla dwojga. I jeszcze fortepian — rozumie się samo przez się. Są dwa okna, osłonięte firankami kremowymi i cerowanymi, są drzwi: jedne wiodą do przedpokoju, drugie do pokoju radcy Chomińskiego, trzecie do kuchni i pokoiku Jerzego. Drzwi są bez portier. [WS 5].

Z dialogu wynika, że na scenie muszą się znajdować sztalugi, przy których Julia maluje portret Jerzego, dywan oraz meble w pokrowcach,

fortepian, na którym grają Wicia, Jerzy i Julia, okno, przez które Jerzy i Julia oglądają światło na wieży kościoła; mała kanapka musi stać daleko od drzwi do przedpokoju, ponieważ Julia zasypia na niej podczas rozmowy wychodzącego Jerzego z wchodzącą Podlipską, pokój Jerzego znajduje się rzeczywiście obok kuchni, ponieważ jest to dawny pokój służącej, są też drzwi do pokoju radcy Chomińskiego, na które pokazuje on każąc przynieść sobie wodę: „Do tego... pokoju” (WS 124).

Czynnikiem uczestniczącym w kształtowaniu miejsca akcji jest także pora dnia, która decyduje o rodzaju oświetlenia — zmrok zapadający w ostatnich scenach aktu I i III *W sieci* oraz w akcie II *Złotego runa*, aż do całkowitego ściemnienia, czy też specyficzne światło „wczesnego ranka”, w jakim rozgrywa się akt III utworu Przybyszewskiego. A światło jest w teatrze jednym z najważniejszych środków tworzenia nastroju.

Nastrój, który autor przekazuje także tekstem dialogu:

Wiesz, tak dawno znam już Ruszczyca, a za każdym razem, jak go widzę, zbiera mnie taki dziwny lęk — powietrze staje się duszne — jakaś parność — a przy tym te podkreślane słowa, te nie wypowiedziane rzeczy — coś jakby przecucia nieszczęścia. [ZR 184]

— jest elementem nie służącym realistycznej motywacji wydarzeń. Inna zasada wprowadzenia sytuacji pozajęzykowej niż wzajemne dookreślanie się tekstu głównego i pobocznego występuje także we fragmencie utworu Kisielewskiego, który wykorzystuje wieloznaczność gestu:

(Julia pada na fotel. Śmieje się. Milknie. Splecione ręce kładzie pod głowę. Przechyla się w tył. Powieki zwarte)

Jerzy (*smutna ironia*): W marzeniach... w marzeniach? [WS 138]

Zestawienie słów z gestem nie polega tu na prostym wynikaniu — poza Julii, świadcząca po prostu o zmęczeniu, może być także pozą człowieka pogrążonego w marzeniach, tak ją widzi Jerzy — skojarzenie obrazu z pojęciem wydobywa (i z obrazu, i z pojęcia) znaczenia wykraczające poza konkretną, realistyczną sytuację dramatu. W takich miejscach w utworze dochodzi do głosu bezpośrednia interpretacja autorska, interpretacja dostosowana jednak do konwencji dramatu.

Pisarze modernistyczni często przełamują konwencję dramatu wprowadzając w główny tekst utworu didaskalia:

a) interpretujące przedstawioną rzeczywistość

W salonie są ludzie. Właściwie kilka osób i dwoje ludzi. [WS 5]

Jest ciemna cisza. [WS 61]

Drzwi się z wolna otwierają. Jakaś postać się wsuwa poważna, zimna, souverain [ZR 264]

Długa, drżąca, przerażona pauza [ZR 278]

b) przekazujące monolog wewnętrzny bohaterów

Jerzy głowę opuścił na piersi. On dobrze słyszał — Julia mówiła: ja się wam najzupetniej nie dziwię. A potem: Wy mną pogardzacie! On nią pogardza! Julia! [WS 60]

c) relacjonujące poglądy wprowadzonego w didaskalia narratora

Dlaczego dwa następne są zawsze wolne, wskutek czego, wliczając wyżej wspomniany, a stale nieobecny guzik — trzy dziurki kamizelkowe misji od krawca im wyznaczonej nie spełniają — pozostanie dla mnie na wieki zagadką. [WS 66]

Z punktu widzenia przewidywanej realizacji scenicznej pełnowartościowymi informacjami zawartymi w dramacie są informacje wpisane w dialog — muszą one być zrealizowane, jeżeli tekst nie zostanie podany przeróbkom. W opisywanych tu dramatach zaobserwować można inną zasadę — dla kompozycji utworu jednakowo są ważne informacje przekazane i przez tekst główny, i przez poboczny, co prowadzi w końcu do stosowania form niezgodnych z tradycyjną konwencją dramatu. Wykorzystując obie te warstwy tekstu dla przekazania niezbędnych informacji o otaczającej dialog sytuacji przedmiotowej i psychologicznej używają obaj autorzy ogromnie zróżnicowanych metod — wprowadzone środki językowe, których bogactwo odpowiadałoby różnorodności języka mówionego o dużym napięciu emocjonalnym, działania zapisane także jako gest związany ze słowem, działanie obecne w dialogu i działanie opisane wyłącznie przez didaskalia, znaczące elementy otoczenia, wpisany w tekst dialogowy i didaskalia nastrój towarzyszący akcji i wreszcie bezpośrednia ingerencja narratora w świat przedstawiony dramatu. Ingerencja ta, mimo naturalistycznego bogactwa szczegółów wpisanych w tekst *W sieci*, jest wynikiem postawy autora, który nie akceptuje form teatralnych prezentujących obiektywną rzeczywistość. Jest zwróceniem uwagi na subiektywny moment w sztuce teatru także, na konieczną obecność w utworze osobowości podmiotu prezentującego świat przedstawiony dramatu.

Kisielewski wpisuje w swój dramat możliwie jak najdokładniejszy obraz świata, który przedstawia. Świat zewnętrzny kształtuje przeżycia psychiczne bohaterów, które ma wyrazić specyficznie ukształtowany tekst dialogu uzupełniony autorskimi didaskaliami oraz sceny mimiczne. U Przybyszewskiego nie jest ważna sytuacja zewnętrzna — cały dramat rozgrywa się w psychice bohaterów, działanie jest wywołane ogromnym napięciem psychicznym, nie dzieje się nic, co nie byłoby rozmową.

Sile psychicznych przeżyć bohaterów musi sprostać tekst posługujący się słowami o szczególnym znaczeniu w środowisku młodopolskiej cygarnierii, tekst, w którym ważne stają się elementy niemożliwe do jedno-

znacznego zapisania — ekspresja pauz, zawieszenia głosu, wieloznaczne wykrzykniki, podteksty. Elementy te, właściwie realizowane przez aktorów wrażliwych na „język epoki” (czy pewnych środowisk), właściwie odbierane przez czytelników posługujących się tym językiem, mających z nim żywy kontakt, utraciły swą wymowę, gdy nośnikami ich zostały tylko nadużywane znaki graficzne.