

Pierwodruk [w]: *Poetyka i stylistyka słowiańska*, Materiały konferencji Komisji Poetyki i Stylistyki Słowiańskiej Międzynarodowego Komitetu Słowistów, Warszawa 18-20 kwietnia 1972

red. i wstęp S. Skwarczyńska, Ossolineum Wrocław 1973, s. 297-304

EDWARD KASPERSKI Warszawa

TEKST WIDOWISKOWY

(Z problemów poetyki dramatu)

Zamiast wyjaśnień wstępnych:

Pp. gramatycy zaprzętać się zwykli jakąś abstrakcyjną mową, której nie ma. Mowa, dlatego że jest mową, musi być nieodzownie dramatyczną! I jakże byłaby inaczej mową? Monolog nawet jest rozmową z sobą albo z duchem rzeczy¹.

Uwagi te mieściłyby się w poetyce opisowej dramatu, gdyby w pełni było wiadome, co składa się na poetykę opisową dramatu. Dlatego, w celu uniknięcia nieporozumień, należałoby na wstępie określić ich zadanie. Sprowadza się ono w zasadzie do jednego. Skoro poetyka opisowa wyodrębnia w dramacie tekst poboczny (definiowany w zależności od stanowiska metodologicznego i typu dramatu jako: informacje udzielone przez autora dla reżysera, komentarz odautorski o funkcjach analogicznych do komentarza odautorskiego w powieści, wypowiedzi dramatopisarza, autora kreowanego, narratora, kreacja „ja” lirycznego) oraz tekst główny (wypowiedzi postaci dramatu), nasuwa się pytanie, w jakiej mierze dałoby się wyróżnić i opisać zjawisko paralelne, które nazywamy prowizorycznie tekstem widowiskowym. Idzie w szczególności o to, jakie są w formie językowej dramatu warunki i odpowiedniki spektaklu teatralnego, ściślej, w duchu terminologii semiotycznej, w jakim stopniu można odczytywać dramat jako kreolizowany przekaz semiotyczny. Pytanie to zakłada rezerwę, z jednej strony wobec badań typu teatrologicznego poszukujących w dramacie wizji scenicznej, kształtu teatralnego, partytury widowiskowej, scenariusza spektaklu, degradują one bowiem dramat jako dzieło sztuki, z drugiej zaś strony, wobec podejścia literaturoznawczego, które nie docenia związków dramatu ze sceną, wpływu jaki wywiera ona na jego budowę. Z semiotycznego punktu widzenia istotniejsza wydaje się jedność literatury i teatru niż ich różnice. W obu wypadkach mamy do czynienia z systemami znakowymi, co tłumaczy swobodne przejścia z terenu literatury na teren teatru oraz przeciwnie, z teatru do literatury, na przykład w rezultacie przekładu intersemiotycznego.

Z tej nadrzędnej perspektywy semiotycznej, interpretacja dramatu według alternatywy teatr albo literatura wydaje się pozbawiona racji bytu. Jej założeniem powinien być stosunek wzajemnego oddziaływania między nimi, a co najmniej świadomość tego rodzaju zależności w wypadku opracowywania zagadnień wycinkowych.

Zadanie wyodrębnienia tekstu widowiskowego określa się polemicznie wobec dwóch teorii dramatu, z których pierwsza może być nazwana metalingwistyczną, jej autorem jest Bachtin jako autor *Problemów poetyki Dostojewskiego*, druga zaś fenomenologiczną, związana z nazwiskiem Ingardena, twórcy elementów teorii dramatu i spektaklu teatralnego w *O dziele literackim*. Jeżeli teorie te dostarczają argumentów przeciwko wyróżnianiu tekstu widowiskowego, to warto zauważyć, że są one formułowane z krańcowo przeciwstawnych stanowisk metodologicznych. W omawianej kwestii są więc równocześnie podobne i

¹ C. K. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. VI, s. 232 (z *Milczenia*).

opozycyjne. Stawiamy im dwa pytania, które można uznać za wywoławcze dla teorii dramatu w poetyce opisowej. Jednym jest to, w jaki sposób stawiają one i rozwiązują zagadnienie dialogu. Drugim zaś — jak ustosunkowują się one do form przedstawiania (prezentacji), których istnienie w dramacie tłumaczy się przede wszystkim jego związkami z teatrem.

Dialog oraz formy prezentacji uznajemy za dwa podstawowe ogniwa teorii dramatu.

1. Zainteresowania metalingwistyki skupiają się wokół dialogu, którego znakiem rozpoznawczym w literaturze stała się polifonia powieściowa, ukazana przez Bachtina w twórczości Dostojewskiego. Odpowiedź metalingwistyki w kwestii dialogu dramatycznego jest w zasadzie negatywna i — zaskakująca. „Natura dramatu wyklucza prawdziwą polifonię”². Trzeba zauważyć, że podział dialogu na prawdziwy i nieprawdziwy jest stronniczy, normatywny. Otóż wartościujące i jednostronne założenia sięgają, jak się wydaje, samych podstaw metalingwistyki.

Elementy teorii dialogu można przedstawić następująco.

Zasadą dialogu jest proces wymiany, wzajemnego oddziaływania słowa na słowo, wypowiedzi na wypowiedź, jednego stanowiska dialogującego na stanowisko drugiego. W dialogu stanowiska rozmówców wzajemnie się określają, w ten sposób różnicują się, ograniczają i relatywizują. Jedno staje się miarą drugiego. Ale z drugiej strony, o ile dana wypowiedź przechodzi w drugą, to znajduje w niej swoje przedłużenie. W wyniku reakcji rozmówcy dana wypowiedź odrywa się od subiektywnych intencji mówiącego lub piszącego, usamodzielnia się, zaczyna żyć swoim własnym życiem. Staje się poniekąd wspólnym dobrem stron porozumiewających się ze sobą.

Dana wypowiedź jest wprawdzie tworzona i wypowiedziana przez autora, ale ona sama działa na niego również określająco, kształtuje i zmienia jego postawę. Chociażby — jak mówiliśmy — poprzez reakcję rozmówcy, poprzez to, jaki obraz mówiącego tworzy ona na zewnątrz, jakie powoduje on dla autora skutki. Dialogujący — taką można by zaproponować definicję — jest procesem swoich wypowiedzi. Ponieważ jednak niektóre z nich są odpowiedziami na racje i stanowisko partnera, są więc uwarunkowane tym, co dzieje się z inicjatywy współrozmówcy, toteż proces ten, przynajmniej w części, jest uwarunkowany przez cudzą mowę. Pozycja autorska powstaje więc niesamoistnie, w styczności z interlokutorem. Ma ona walor intersubiektywny. Zawdzięcza wiele rozmówcy i jest na niego zorientowana. Nawet gdy wypowiedź ma charakter twórczy, nowatorski, pozostaje ona w ścisłym i koniecznym związku z wartościami wymiennymi — konwencjonalnymi. Zakłada jakąś odpowiedź tych, do których jest adresowana.

Siłą rozwojową dialogu jest połączenie w nim sprzecznych tendencji. Granice wypowiedzi, ich sens, dopóki trwa i rozwija się proces dialogowy, nie są w nim wyznaczone w sposób ostry, ponieważ kolejne wypowiedzi wciąż na nowo je ustalają.

Teoria dialogu opisuje stosunki dialogowe wewnątrz wypowiedzi, między wypowiedziami, stanowiskami, instytucjami. Jako podstawa teorii porozumiewania się jest uniwersalna.

Powstaje pytanie, dlaczego miałyby ona nie objąć dramatu.

Przeciwstawienie dialogu i dramatu w metalingwistyce wynika z faktu, że jej twórca, który rozjaśnił wiele zagadnień z teorii dialogu, przyjął równocześnie założenia, które utrudniały zastosowanie tej ostatniej do dramatu.

W procesie interakcji stosunki porozumiewania się zawiązują się w układzie intersubiektywnym na torze *ja — ty* oraz *ty — ja* (dla uproszczenia pomijamy inne warianty). Przekształcenie *ja* lub *ty* w formę osoby trzeciej oznacza we wspomnianej koncepcji zablokowanie tzw. autentycznego porozumiewania się, zakłócenie polifonii, odejście od zasady dialogu twarzą w twarz. Mówienie o sobie lub rozmówcy w formie *on* równa się urzeczowieniu i uprzedmiotowieniu się stron w procesie porozumiewania. Zasada przekształcenia *ja* i *ty* w formy osoby trzeciej została urzeczywistniona przez Norwida w

² M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. M. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 53.

rozmowach i monologach Durejki i Durejkowej w *Pierścieniu Wielkiej Damy*, gdzie Sędzia Durejko wyraża swoje *ja* jako swoje *on*.

SĘDZIA

(w *monologu*)

Durejko zna wagę interesów

I klasyfikować je potrafi.

— Czuły jest Durejko — lecz i groźny,

Ani lada czemu folgujący.

On! zna obowiązki Pana Domu ...

Przewaga odwzorowań słowo-przedmiot jest konstytutywna dla homofonii. Powoduje ona ograniczenie swobody wypowiedzania się strukturą rzeczy, o której mowa. Zasady wymiany wypowiedzi na torze *ja — ty* oraz odwzorowywanie przez wypowiedź struktury zjawiska (np. w rozumieniu Wittgensteina: „Zdanie jest obrazem rzeczywistości”, „zdanie jest opisem pewnego stanu rzeczy”, „zdanie konstruuje pewien świat za pomocą rusztowania logicznego”), są względem siebie antagonistyczne. W dialogu otoczenie przedmiotowe rozmówców jest w zasadzie bierne, nie uczestniczy w nim. Rozumiane jest jako zewnętrzne wobec pozycji autorskich. Uchyła się możliwość przekształcenia w dialogu elementu sytuacji przedmiotowej w znak, a z kolei słowa — w przedmiot.

Założenia te tłumaczą przeciwstawienie dramatu i dialogu. Dramat „niemal zawsze buduje się z zobrazowanych słów uprzedmiotowionych”³. Twórca metalingwistyki sytuację przedmiotową w dramacie wyznaczoną przez tekst główny i poboczny pojmował w zasadzie naturalistycznie jako zewnętrzną wobec rozmówców, rodzaj „rzeczy samej w sobie”. Dialog dramatyczny był rozumiany jako forma podawcza, służebna, kształtująca jednostronnie sytuację przedmiotową na sposób opisowo-narracyjny. Bachtin, jak się wydaje, w swojej teorii dialogu przejął idee filozoficznego personalizmu, co ujemnie wpłynęło na oceny słowa przedmiotowego.

2. Zasadniczą sprawą jest, jak rozumieć otoczenie przedmiotowe wypowiedzi postaci. Fragment z dziewiątego obrazu *Krakusa* unaocznia ten problem.

RAKUZ

.....

Wskazując Krakusa

Ach! — by posąg owy,

Poczuwszy wreszcie wnętrzości człowiecze,

Nad tłum zakrytej nie wynosił głowy!

Lecz —

Rzucając się z koniem naprzód

Koniec słowom! — niech rozpoczną miecze! —

Do Szoloma

Turniej obwołać, że zaczął się —

Trębacze uderzają w rogi — Krakus zasłania się mieczem.

W homofonicznej teorii dramatu morfologię tekstu wyczerpuje w zasadzie jego podział na tekst główny i poboczny. Tekst poboczny jest służebny wobec zadań opisu przedmiotowego. Didaskalia „wskazując Krakusa” informują, że Rakuz wskazuje Krakusa. Przedstawiają epizod zachowania się tej postaci, ogniwo akcji misterium Norwida. Analogicznej interpretacji poddaje się tekst główny, fragment przemówienia Rakuza. Daje się przełożyć na wypowiedź opisowo-narracyjną, określającą składniki sytuacji w świecie przedstawionym. Na przykład: „Przed Rakuzem znajduje się postać, wyglądająca posągowo, ma zakrytą głowę,

³ Tamże, s. 285.

wyniosła, Rakuz czyni przygotowania do walki”. Tymczasem opis tego rodzaju byłby niepełny. Przedmiotowa orientacja wypowiedzi Rakuz tłumaczy się nie tylko zadaniami konstrukcyjnymi, nałożeniem funkcji narracyjno-opisowych, lecz posiada motywację ideologiczną, paralelną do motywacji wypowiedzi Durejki i Durejkowej. Stanowi alternatywę wobec sposobu wypowiadania się Krakusa i w tej mierze jest ona dialogowa. Jest jednym z ogniw wielopłaszczyznowej konfrontacji obu braci. Odmowa dialogu, przedmiotowa orientacja wypowiedzi, może być realizowana w strukturze dialogu. Uprzedmiotowienie nie oznacza wyłączenia się z dialogu, lecz bywa szczególnym sposobem jego prowadzenia. Niekiedy — jak twierdził Norwid — „rozmową z duchem rzeczy”. Wypowiedź Rakuz jest jednoznaczna tylko wtedy, gdy ujmować ją samą w sobie, w oderwaniu od znaczącego kontekstu.

Po drugie, należałoby przyjąć, że sytuacja i pole przedmiotowe wyznaczone przez tekst główny i poboczny mają charakter znaczący. Teza ta pozwala wyodrębnić tekst widowiskowy. Istotne jest więc pytanie dotyczące nie tylko tego, co wyznacza równoważnik zdania „wskazując Krakusa”, lecz również co wyznacza to, co przez ten równoważnik zostało wyznaczone. Denotacja tego równoważnika posiada, według przyjętych przez nas założeń, charakter semiotyczny. Jest wypowiedzią w jednym systemie znakowym o wypowiedzi w innym systemie znakowym. W systemie lingwistycznym — o geście. W teorii homofonicznej wskazanie Krakusa byłoby tłumaczone jako element zachowania się Rakuz — ogniwo akcji. Tymczasem ważne jest nie tylko to, co mówi się w didaskaliach o geście, ale także to, co mówi sam gest: co wyraża, do kogo jest adresowany, co znaczy w kontekście innych zachowań postaci. Wbrew sugestii tekstu pobocznego jest adresowany nie do Krakusa, lecz do tłumu słuchającego przemówienia, oznacza oskarżenie wskazanego: Oto ten ktoś, kto obraża tłum. Podobnie w didaskaliach: „Rzucając się z koniem naprzód”. Nie idzie tu o ilustrację, pokazanie Rakuz na koniu, wycinek dziania się, lecz o wyrażenie, którego jednostkami znaczącymi są 1) „rzucając się” — w opozycji do nieruchomej postawy Krakusa, 2) „z koniem” — znak przewagi Rakuz nad Krakusem, wyższości tymczasowej, w przeciwstawieniu do trwałej, mającej fundament w wartościach moralnych, 3) „naprzód” — kierunek ruchu, który we wspomnianej sytuacji funkcjonuje jako znak obnażenia agresji. „Rzucając się z koniem naprzód” — to złożone wyrażenie znakowe, element tekstu widowiskowego. W analogicznym kierunku można rozwijać interpretację wypowiedzi Rakuz. Gdy mamy „Koniec słowom, niech rozpoczną miecze”, to idzie nie tylko o informację o przygotowaniach do walki, lecz o przejście od ekspresji za pomocą słów do wypowiadania się za pomocą „mieczy”. Są one nie tylko tym, co oznaczone, lecz i tym, co oznacza walkę, wyraża postawę agresywną Rakuz, oddziałują jako groźba na Krakusa. Dramat przekształca narzędzia w znak narzędzia. Ich użycia — w znaki użycia.

W powyższym rozumieniu należałoby interpretować składniki pola przedmiotowego jako elementy tekstu semiotycznego. Termin tekst jest usprawiedliwiony tym, że są one nie tylko wyznaczone przez didaskalia i wypowiedzi postaci, lecz mają same charakter znaczący. Nie tylko są przedstawione, lecz same przedstawiają. Tego ich znaczącego charakteru nie uwzględniają w pełni i konsekwentnie również teorie wizji teatralnej, partytury teatralnej, uwag scenograficznych, czy scenariusza teatralnego. Pojęcie tekstu widowiskowego jest ponadto jednorodne wobec takich pojęć, jak tekst poboczny lub tekst główny. Tekst widowiskowy różni się zaś od tekstu głównego tym, że jest realizowany pozalingwistycznymi środkami językowymi, chociaż środki te są wyznaczone za pomocą mowy artykułowanej. W pewnej mierze środki te same są pokazywane, przedstawione. Wymagałoby to reinterpretacji morfologiczno-treściowej poetyki dramatu, posługującej się pojęciami akcji, zdarzenia dramatycznego, charakteru, typu, konfliktu, czasu, przestrzeni. *Krakus* Norwida nie tylko przedstawia pojedynek braci. Zakłada równocześnie pytanie, co przedstawia — jako fragment tekstu widowiskowego — sam ten pojedynek. Jaki jest znaczący tekst pojedynku. Z punktu

widzenia tekstu widowiskowego Rakuz, koń, miecz, gest wskazujący, trębacze, głosy rogów, Krakus stanowią elementy jednej konfiguracji widowiskowej. Podlegają analizie ze względu na ich składnię, semantykę, pragmatykę. Tworzą składowe — razem z wypowiedziami postaci — tekstowego idiomu widowiskowego.

3. Definicja przedstawiania, kluczowego pojęcia poetyki fenomenologicznej, jest następująca. Przedmiot *A* przedstawia dla pewnego podmiotu *B* pewien przedmiot *C* — jeżeli jego percepcja dostarcza w określony sposób temu podmiotowi pewnej wiedzy (informacji) o przedmiocie *C*. Prezentacja może być rozumiana jako funkcja znakowa. Jeżeli *A* przedstawia *C*, to *A* funkcjonuje jako znak *C* dla *B*. Dla nas najważniejsze są następstwa definicji dla poetyki dramatu. Gdy Rakuz na pytania Tłumu „Zbawca gdzie?!” — stwierdza: „Zbawca? — kto włada!”, jego wypowiedź funkcjonuje jako prezentacja postawy postaci, mieści się w zespole jej znaczących przejawów. Pośredniczy między czytelnikiem a całokształtem zachowań postaci. Dla prezentacji są charakterystyczne wyznaczniki: 1) rodzaj informacji dostarczanych perceptorowi, 2) rodzaj percepcji, to, w jakim kodzie zmysłowym jest dokonywana — rzecz ma podstawowe znaczenie dla strony widowiskowej dramatu, 3) typ środków prezentujących: słowo, światło, którego rola u Norwida wymagałaby monografii, dekoracje, instrumenty muzyczne, gra aktorska, 4) zależność egzystencjalna między środkiem prezentującym a prezentowanym, faktyczna, motywowana lub umowna, 5) dystanse między prezentacją a perceptorem oraz prezentacją a tym, co przedstawiane, co wydaje się niezmiernie ważne dla wielowymiarowej czasoprzestrzennej konstrukcji obrazu widowiskowego. Z perspektywy prezentacji mogą być opisane poszczególne elementy budowy dramatu, czym jednak nie możemy się w tym miejscu zajmować.

Znakomitymi sfabularyzowanymi przykładami sytuacji prezentacyjnych bywają anagnoryzmy, tj. poznania dramatyczne, ustalanie tożsamości postaci, sytuacji, rekwizytów, odsłanianie tego, co zakryte, nawiązywanie kontaktu z nieznanymi, rozwiązywanie zagadek dramatycznych. Z tego stanowiska konflikt dramatyczny mógłby być określony jako prezentacja zaprzeczona. Sytuacja prezentacyjna, warto zauważyć, stanowi jedną z fundamentalnych struktur dramatów Norwida, jest metodą kompozycji tekstu widowiskowego.

Zasada prezentacji tłumaczy również — w przekroju formalnym — powiązania między tekstami. W podanym sensie imię i nazwisko autora dramatu prezentuje, zgodnie z logiką definicji, tekst poboczny, tekst poboczny prezentuje tekst główny, tekst główny i poboczny prezentują tekst widowiskowy, tekst widowiskowy prezentuje świat przedstawiony. Poszczególne ogniwa oprócz początkowego i końcowego są dwuwartościowe, prezentowane i prezentujące. Otóż, co dla nas interesujące, wypowiedzi postaci są prezentowane przez tekst poboczny, który jest instancją nadrzędną, podczas gdy same wypowiedzi należałyby traktować jako przytoczone. W tekście Rakuz „Drzę — a któż jestem”, postać mówi „Drzę”, ale Rakuz nie mówi „Rakuz”. Wyrażenia „Rakuz”, z drugiej zaś strony „Drzę — a któż jestem” należą bowiem do odmiennych systemów znaczeniowych. Ze stanowiska tekstu pobocznego wypowiedzi postaci są mową, o której się mówi, ale którą zasadniczo się nie mówi. Wypowiedzi autora tekstu pobocznego, należy do nich wywoływanie imion postaci, tworzą system mowy macierzystej, wypowiedzi postaci — system mowy obcej. Fakt ten odgrywa decydującą rolę 1) w układzie stosunków między omawianymi tekstami, 2) w stylistycznej interpretacji wypowiedzi postaci. Zakłada nie tylko przedstawianie, do czego ograniczałaby się poetyka fenomenologiczna, lecz wielorakie stosunki dialogowe między autorem tekstu pobocznego i postaciami. Zdialogizowany bywa pierwszy, co znakomicie udokumentowała M. Woźniakiewicz-Dziadosz w rozprawie *O funkcjach didaskaliów w dramacie młodopolskim*⁴. Zdialogizowany bywa tekst główny. Nie tylko w dialogu postać — postać, lecz, o co nam tutaj głównie idzie, w sensie aktywnej obecności głosu autora w

⁴ „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 3, s. 3-37.

wypowiedzi postaci, komentowania jej, kompromitowania albo wspierania. Wypowiedzi Rakuza „Drzę — a któż jestem” wyrażają zatem nie tylko stosunek postaci do siebie samej, ale również stosunek Norwida do postaci. Dialog w dramacie obejmuje — takie byłoby założenie metodyczne poetyki opisowej dramatu — zarówno pozycje autorskie wewnątrz wyróżnionych zespołów tekstowych, jak i między zespołami. Dialog w sposób integralny zadomawia się w dramacie. Teza ta w równym stopniu kierowałaby się przeciwko poetyce fenomenologicznej, co przeciwko metalingwistyce.

4. Powstaje pytanie, w jakiej mierze zasada ta stosowałaby się do wyróżnionego przez nas tekstu widowiskowego. Sprawa ta ma decydujące znaczenie, ponieważ warunki dialogu i warunki widowiska nierzadko są odczuwane jako sprzeczne.

W dramacie środki przedstawiające zmierzają do ukształtowania świata przedstawionego. Z racji omówionej budowy dramatu jest on pochodną wielorakich i wielokrotnych projekcji tekstowych. Światło płonące nad mogiłą Krakusa jest wyznaczone przez didaskalia („Przebiegają łuny kagańców — wyświeca się na chwilę tumulus Krakusa”), wypowiedź Rakuza („W dali coś się zaświeciło”), oraz Szołoma („Ludzie — tłum — ogień — stos i śpiew grobowy”). Z punktu widzenia poetyki fenomenologicznej łańcuch przedstawień zatrzymywałby się na przedmiocie przedstawionym, na pokazaniu go za pośrednictwem konkretnych wyglądnów, które powinny być przez czytelnika doznane wyobrazeniowo, przez widza zaś, podczas widowiska, wzrokowo. Sama zasada „doznawania” wyglądnów budzi wielorakie zastrzeżenia. Nie o nią jednak idzie. Dla fenomenologa światło nad tumulusem Krakusa oznacza światło, ciemność — ciemność, rozłogi w okolicach bramy miejskiej Krakowa — rozłogi. Granicą znaczącej prezentacji jest bowiem spostrzeżenie. Zaświadcza to autor *Idei*: „Rzecz przestrzenna, którą widzimy, jest przy całej swej transcendencji tym, co jest spostrzeżone, tym, co jest w swej cielesności świadomościowe dane. Nie jest tak, by zamiast niej był dany jakiś obraz lub znak. Nie podstawiamy na miejsce spostrzeżenia jakiejś świadomości znaku lub obrazu”⁵. Jeżeli tę uwagę odnieść do widowiska, zakładałaby ona odbiór w konwencji iluzji naturalistycznej. Deklarowany tekst widowiskowy straciłby podstawy istnienia. Interpretacja według pytania, czego znakiem jest w obrazie *Krakusa* światło, ciemność, tumulus, nie miałaby motywacji. Natomiast szukanie dialogizacji spostrzeżeń byłoby pozbawione sensu.

Z naszego stanowiska wyglądy stanowią znaczące jednostki tekstu widowiskowego. Ich zestawienia nierzadko są dialogiczne. Oto didaskalia z XI obrazu *Krakusa*: „Koło wielkie okrąża Rakuza na koniu stojącego — Przed nim Krakus w kapturze zapuszczonym jak pierwej. — Ciszą”. Znaczącym ujęciem jest pozycja wysoko stojący na koniu — w przeciwstawieniu do pozycji nisko, pieszo, na własnych nogach. Jedna ostentacyjnie odkryta, druga ostentacyjnie zakryta. Jedna z postaci otoczona tłumem, druga zaś samotnie, w izolacji. Gdy przywołać inne informacje, Rakuz w dekoracji insygniów książęcych, Krakus anonimowo, w kapturze. Pierwszy wymowny, drugi oznacza ciszę. W synkrezie widowiskowej funkcjonuje również dialogiczne przeciwstawienie: książę ze switą — książę bez swity. „Rozbratnienie”, jedna z naczelných idei *Krakusa*, znalazło w IX obrazie swoje odzwierciedlenie w dialogizacji kierunków przestrzeni, w której dokonuje się spotkanie i zarazem — w rezultacie bratobójstwa — rozłączenie postaci. Antytetycznie są nacechowane przód i głąbia sceny, kierunki wysoko — nisko. Widowiskowa dialogiczność jest wyrażana za pośrednictwem przeciwstawień mowy i milczenia, pozy ostentacyjnej i pozy skupionej, gestykulacji chwiejnej, niespokojnej i gestu hieratycznego, ruchu rytmicznego (procesyjnego) i ruchu załamywanego, linii prostej i linii meandrycznej, obecności na pierwszym planie i obecności w głąbi, wielkiej aktywności pozorowanej, oszczędnej aktywności efektywnej, w polaryzacji punktu i masy.

⁵ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*. Przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1967, s. 136.

Spostrzeganie wygląków — bez wiązania ich w znaczący tekst widowiskowy — stanowiłoby zubożenie *Krakusa*. Percepcja pozy, przestrzennego usytuowania postaci, ruchu, gestykulacji sama w sobie wydaje się połowiczną percepcją dramatu. Należy pytać, czego znakiem jest postać, jakich znaczących przejawów (wygląków) jest kompozycja. Nie tylko jaką postać — by zatrzymać się na tym jednym przykładzie — znaczy dramat, ale co znaczy sama postać. Jest to warunek przekształcenia opisu morfologicznego w konsekwentny i pełny opis semiotyczny. Byłaby to jedna z dyrektyw poetyki opisowej dramatu, chociaż poetyka ta bynajmniej nie kończy się na opisie semiotycznym.

Przedruk [w:] *Poetyka*, Tom 3, *Materiały do ćwiczeń*, seria druga, Opracowania, Wyboru dokonała i wstępem opatrzyła Danuta Ulicka, Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, Warszawa 1997, ISBN 83-9-7121-8-0, s. 41-51

Przedruk [w]: *Problemy teorii dramatu i teatru*, pod red. Janusza Deglera, tom 1 *Dramat*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003, ISBN 83-229-2414-3