

# Maria Renata Mayenowa

---

## Organizacja wypowiedzi w tekście dramatycznym

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 55/2, 419-428

---

1964

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

MARIA RENATA MAYENOWA

## ORGANIZACJA WYPOWIEDZI W TEKŚCIE DRAMATYCZNYM

Dziedzina, którą się tu będziemy zajmować, nastęrcza problematykę bardzo specjalną, jaka w innych typach tekstów może nie występować. Wypowiedź postaci dramatycznej może być bowiem, więcej: z reguły jest wypowiedzią, która się nie da zredukować do czysto językowych elementów. Tekst dramatyczny, liryczny czy epicki może być traktowany jako tekst nie przeznaczony do realizacji głosowej. Wiadomo też, że zarówno w literaturoznawstwie, jak w wypowiedziach twórców wywiązuje się czasem spór, czy realizacja głosowa jest pełną i konieczną formą lirycznego wiersza, czy przeciwnie: taką pełną formę stanowi już sam zapis wiersza z jego niedookreślonymi — lub, jeśli kto chce, wieloznacznymi — partiami, które w realizacji głosowej są dookreślane już raczej na rachunek interpretatora. W dramacie scenicznym jedyny możliwy punkt widzenia to uznanie, że tekst jest przeznaczony do realizacji głosowej. Co więcej, jest przeznaczony do zagrania, które sprawia, że system znaków słownych jest wzbogacany, uzupełniany, modyfikowany przez znaki innego charakteru: przez znaki mające swój niewątpliwy walor semantyczny, rozumiane przez nas wszystkich, a nie będące znakami języka *stricto sensu*. Do znaków tych należy gestykulacja, mimika itd.

Każdy, kto chce opisać organizację wypowiedzi dramatycznych, winien sobie zadać z góry kilka pytań.

Pytanie pierwsze: jaki jest w danym tekście walor znaków czysto językowych w stosunku do innego typu znaków (mimicznych, gestykulacyjnych itp.)? Wiadomą jest przecież rzeczą, że — historycznie rzecz biorąc — wahanie w tym zakresie jest ogromnie duże, od sztuk typu klasycznego, gdzie główny ciężar wypowiedzi spoczywa na słowie, do typu sztuki, której krańcowym wyrazem jest pantomima, a który słowo eliminuje na rzecz gestu i mimiki.

Drugie pytanie, jakie należy sobie postawić, pytanie o charakterze teoretycznym, brzmi tak: czy i w jakim stopniu struktura wypowiedzi

słownej zakłada pewne granice i narzuca pewien charakter gestu, ruchu, mimiki mówiącego?

Trzeba wprowadzić jeszcze trochę balastu teoretycznego. Każdy czytelnik tych kilku pierwszych zdań powinien zawołać: Czemuż się tu mówi o uzupełniających znakach niejęzykowych, a nie o tak istotnym prozodyjnym elemencie językowych znaków — o intonacji w szerokim znaczeniu tego słowa — o melodii, akcentuacji ekspresywnej czy logicznej, frazowaniu, pauzach? Zjawiska prozodyjne bowiem — związane w sposób intymny, zresztą dotąd nie dość dokładnie opisany, z gestem w szerokim znaczeniu tego słowa — wchodzi w skład nie tylko tekstu dramatycznego, lecz każdego tekstu. Gestykulacja uzewnętrzniata jest systemem znaków inności niż językowe, które w każdej mówionej realizacji powiadomienia grają określoną rolę. Grają swoją rolę w rzeczywistym, komunikatywnym i ekspresywnym zachowaniu się człowieka, modyfikując w sposób bardzo istotny zakres użycia znaków językowych. Każdy z nas wie, jak zaimek wskazujący modyfikuje tekst pisany<sup>1</sup>. Zaimek taki tylko w pewnego typu tekstach (nieabstrakcyjnych) może być całkowicie zastąpiony przez gest, jeśli tekst jest przeznaczony do realizacji mówionej. Całość tekstu może być wtedy zupełnie inaczej zbudowana. Takich układów moglibyśmy pokazać bardzo wiele.

Stoimy na stanowisku, które się najogólniej da sformułować tak: w sztuce wszystko to, co normalnie poza sztuką pełni funkcję ekspresywną, zyskuje rangę funkcji symbolicznej.

W dramacie zatem — i to go odróżnia od liryki i epiki — mamy do czynienia ze specyficznym heterogenicznym systemem znaków złożonym, w zależności od bardzo istotnych cech określonej poetyki, w różnym stopniu ze znaków językowych *stricto sensu* i ze znaków gestykulacyjnych. Kto chce budować teatrologię, a nawet skromniej: dział poetyki poświęcony dramatowi, musi zacząć od opisu takiego właśnie heterogenicznego systemu znaków, który stoi do dyspozycji każdego człowieka w życiu, powiadamiającego o czymś i wyrażającego siebie. Przy czym charakter i rola poszczególnych typów znaków uczestniczących w tym heterogenicznym systemie zmienia się w zależności od środowisk narodowych, kulturalnych, historycznych.

Ten heterogeniczny system znaków funkcjonujących „w życiu” — winien być nasamprzód opisany w swych zasadniczych różnicowaniach

<sup>1</sup> By porozumieć się z czytelnikiem, podam przykład najbanalniejszy może, lecz ilustrujący zagadnienie: w pisany tekście, jeśli w zdaniu występuje zaimek wskazujący, przed nim musi wystąpić wyraz pełnoznaczący, który nada konkretną treść owemu zaimkowi. Zdanie: „Ta książka jest dobra” — ma konkretny sens tylko wówczas, jeżeli poprzednio byliśmy poinformowani, o jaką to książkę idzie. W tekście mówionym gest wskazujący przy odpowiedniej sytuacji może zastąpić, i faktycznie zastępuje, informację słowną o książce, o której się mówi.

funkcjonalnych i społecznych. W rozmaitych poetykach dramatu funkcjonują również różne typy takiego przez analogię zbudowanego heterogenicznego systemu znaków jako podstawowy system dramatycznego wyrazu. Ogromnie ważne próby objęcia opisem takiego heterogenicznego systemu języka dramatu znam dotąd tylko ze Związku Radzieckiego. W Instytucie Słowianowiedzenia świetna grupa młodych badaczy próbowała nakreślić dwa biegunowo różne typy takiego systemu znaków, systemu, w którym znaczeniowa wartość gestu jest maksymalnie „zleksykalizowana”, równa słowu, i w związku z tym repertuar gestów jest ściśle ograniczony, a każdy gest ma stałe znaczenie i kształt (opera japońska), oraz systemu, w którym słowo przoduje, gest zaś zbliża się do naturalnego zachowania się z możliwie zmienną niesamodzielną znaczeniową wartością (europejski teatr realistyczny)<sup>2</sup>.

Wydaje się, że przekonanie, iż teatrologię można i należy budować biorąc za punkt wyjścia taki właśnie niejednorodny system semiotyczny, nie oznacza bynajmniej, że przedmiotem poznania staje się jednostkowe widowisko teatralne, choćbyśmy nawet umieli stworzyć dokładny i trwały dokument tego widowiska w postaci, którą z jakiegokolwiek powodu uznalibyśmy za kanoniczną. To tak samo, jak tekst wiersza lirycznego zapisany w autorecytacji autorskiej nie jest we wszystkich swoich elementach właściwą i jedyną postacią wiersza. Jesteśmy po prostu przekonani, że zarówno w wypadku dramatu, jak w wypadku wiersza lirycznego w napisanym tekście są zawarte informacje o pewnym zasadniczym strukturalnym stosunku znaków gestycznych do językowych oraz, w obu wypadkach, o stosunku walorów prozodyjnych do systemu metrycznego. I w jednym, i w drugim wypadku mamy określony, względnie niezmienny model obok możliwości ekspresywnych wariacji, których charakter jest zależny od wykonawcy.

Trzeba pamiętać, że problematyka ta nie jest nowa. Podjął ją w swoim czasie Edward Sievers, którego badania tak bardzo zaważyły na wiedzy o wierszu. Zaważyły w sposób negatywny, jakkolwiek postawiona przez tego wielkiego uczonego problematyka jest problematyką żywą i przy odpowiednich narzędziach badawczych, a także przy odpowiednim teoretycznym przeformułowaniu powinna być podjęta na nowo. Nie ulega bowiem wątpliwości, że związek między strukturą tekstu a strukturą prozodyjną, intonacyjną nie jest całkowicie dowolny; system wersyfikacyjny swoim schematem metrycznym w punktach metrycznie ważnych narzuca sposób intonacyjnego traktowania tekstu i pozostawia jako nieodokreślone tylko te odcinki wersu, lub lepiej: tylko te elementy wersu,

---

<sup>2</sup> Punktem wyjścia dla nich była zresztą czysta komunikacja „gestyczna”, a nie heterogeniczny system znaków złożony zarówno z gestów, mimiki, jak i znaków werbalnych.

które są metrycznie obojętne. Trudniej się to zagadnienie kształtuje w prozie. Ale i tu nie jest ono zagadnieniem pustym; każdy aktor i każdy reżyser wie, że można zbudować replikę tak, aby przy określonym systemie intonacji, tj. przy określonej interpretacji postaci, była nie do wymówienia.

Związek intonacyjnego systemu z uzewnętrzną gestykulacją jest związkiem niewątpliwym, z którego dobrze sobie zdawał sprawę Sievers. W swoim czasie w Związku Radzieckim zainteresowanie do tych zagadnień było żywe i twórcze. Charakterystyczna dla nich jest praca S. Wy-szesławcewej *О моторных импульсах стиха*, opublikowana w r. 1927 w znanym zbiorze „Поэтика”. Dzisiejszy rozwój zarówno psychologii mowy, jak językoznawstwa teoretycznego pozwoliłby na podjęcie tych zagadnień z nadzieją pełnego sukcesu w ich rozwiązaniu.

Na jednym tylko przykładzie, i to na przykładzie dramatu wierszowanego, chciałabym fragment tej problematyki pokazać.

Będę mówić wyłącznie o wierszu Norwidowego *Aktora*. A i to o niektórych tylko cechach i możliwościach tego wiersza. Wracam do postawionych na początku pytań. W zakresie pytania pierwszego będę się starała sformułować pewne sugestie. A i w zakresie pytania drugiego to, co mogę w tej chwili powiedzieć, jest raczej wyrazem moich, niedostatecznie udokumentowanych, przekonań.

Po pierwsze — wydaje się, że można twierdzić z całą odpowiedzialnością, iż z reguły w dramacie wierszowanym główny ciężar wypowiedzi spoczywa na środkach czysto językowych. Wydaje się, że zjawisko to należy wytłumaczyć dwiema okolicznościami. Przede wszystkim tekst wierszowany zawiera bogatsze niż tekst prozaiczny możliwości ujednoznacznienia intonacji oraz bogatsze możliwości jednoznacznego wskazania na wyrazy, które powinny być zaakcentowane silniej od innych. Samo położenie wyrazu w wersie w średniówce lub klauzuli może stwarzać jednoznaczne sugestie co do sposobu jego akcentowania<sup>3</sup>. Okoliczność druga jest zarazem sugestią odpowiedzi na drugie z postawionych pytań. Sama struktura tekstu słownego narzuca pewien typ scenicznego zachowania się, pewien typ scenicznego „działania”, rytmizuje ruch aktora w określony sposób, redukując wiele możliwości zbyt indywidualnego gestu.

<sup>3</sup> Zacytujmy przykład jaskrawy — znany wers z III cz. *Dziadów*: „Odkryta dzięki przezorności Jaśnie Pana”. W kontekście 13-zgłoskowym o formule 7+6 i ten wers oczywiście uzyskuje dział średniówkowy, rozcinający wyraz dużej wagi („przezorności”) na granicy morfemu rdzennego. Znaczy to jednocześnie ekspresywny akcent na pierwszej sylabie: przézor-ności, dyktuje intonacyjną niezwykłość całej linijki. Otóż w prozie tego rodzaju rozerwanie wyrazu jest niemożliwe. Możliwe jest oczywiście rozerwanie wyrazu wielokropkiem, ale takie rozerwanie nie zakłada akcentu na pierwszej sylabie i wiążącego się z tym waloru semantycznego.

Te twierdzenia, które gotowe zabrzmieć ryzykownie, chciałabym zilustrować wierszem Norwidowego *Aktora*. Będą one wymagać pokazania także tradycji tego wiersza. Najogólniejsza metryczna charakterystyka wiersza Norwidowej komediodramy — to klasyczny 13-zgłoskowiec sylabiczny o znanej formule 7 + 6, z tym, że da się w nim zauważyć szereg odstępstw sylabicznych i szereg odstępstw od ustalonego miejsca akcentu zarówno w średniówce, jak — co więcej — w klauzuli. I jeszcze: są w nim partie inne. Na przykład partia 11-zgłoskowa, wypowiedziana zresztą przez Elizę, a zatem związana z konkretną osobą. Wszystkie te cechy nie są żadnym indywidualnym wyróżnikiem wiersza Norwidowskiego dramatu, wszystkie są zadokumentowane w dramacie romantycznym. Jeszcze jedna cecha istotna — to układ rymów. Jesteśmy już bardzo dalecy od regularnego rymu styczniego klasycznej *Barbary Radziwiłłówny*. Rym biegnie tu kapryśnie, rysując to wzór przepłotów, to kształty ukrytych sekstyn, z rzadka przerywane krótkimi partiami rymu styczniego lub natrętnymi, dłuższymi stosunkowo grupami monorymów, sięgających czasem nawet czterokrotnych powtórzeń. O ile odejście od rymu styczniego nie dziwi już nikogo, kto zagadnieniami formy dramatycznej się zajmuje — wiemy bowiem, że pierwotnie na terenie opery, w której z natury rzeczy występują czyste formy stroficzne, potem zaś na terenie komedii, a od romantyzmu i na terenie dramatu, po pewnej polemice teoretycznej, także wystąpiły różnorodne układy rymowe — to jednak kapryśność układów rymowych w omawianych tu dramacie Norwida jest szczególnie wyrazista<sup>4</sup>.

Tak jest zresztą z całą charakterystyką Norwidowego tekstu. Wszystkie elementy, które wchodzi do charakterystyki tego wiersza są nam znane skądinąd i pozwalają powiedzieć, że mamy tu do czynienia z jednym ogniwem romantycznej tradycji wersyfikacyjnej w zakresie dramatu. Każdy jednak z elementów i wszystkie razem wskazują na to, że u Norwida cechy, które nas interesują, występują znacznie silniej i są wyzyskiwane w pewien sposób szczególny.

Poświęćmy naprzód kilka minut tym cechom organizacji wypowiedzi rytmicznej, które łączą Norwida z jego wielkimi poprzednikami. Zaczniemy od organizacji linijki wersu. Dla wiersza klasycznego znamienne jest podporządkowanie sygnału fonicznego średniówki sygnałowi klauzuli. Tak by to można w sposób najgrubszy określić. Można by powiedzieć, że jeśli dla klauzuli jest charakterystyczny sygnał końca ważkiej, niewątpliwej, jednoznacznej granicy składniowej — to dla średniówki charakte-

---

<sup>4</sup> Zob. Z. K o p c z y ń s k a, L. P s z c z o ł o w s k a, *O wierszu romantycznym*. Warszawa 1963.

rystyczne są granice frazowe mniej jednoznaczne i mniej ważkie. Wypadki, w których w średniówce występuje granica składniowa dużej wagi, taka, której może odpowiadać pauza, a w sensie interpunkcyjnym kropka lub wielokropek, są nie tylko bardzo rzadkie, ale są wyraźnie zsemantyzowane, są ekspresywne. Oto na przykład, jak mówi Barbara Felińskiego (akt I, sc. 2, w. 238—239):

Zapłoniłam się, zbladłam... Utraciłam technię  
I zaledwie nieśmiało mogłam podnieść oko.

Ile przeżyć musiało się złożyć na wielokropek w średniówce! Zjawisko to jest niezmiernie ważne, decyduje o ogromnej spoistości wersu, decyduje zarazem o tym, że w toku wersu nie powinno być miejsca dla bogatszej gestykulacji, mimiki, dynamizmu działania. Wiadomą jest rzeczą, jak dalece ta spoistość wersu, którego wyraźna dwudzielność w miejscu średniówki rozbić nie może, leżała na sercu klasycznej wypowiedzi. Inwersja drugiego z cytowanych wersów, wiążąca wyraz przedśredniówkowy z wyrazem stojącym w klauzuli, jest — jak wiadomo — przez tę tendencję bezpośrednio spowodowana. Wiadomo, że wraz z dramatem romantycznym, wraz z *Kordianem* ukazują się pierwsze jaskółki polemiczne w stosunku do takiego traktowania wiersza. Zmienia się, sporadycznie jeszcze, siła sygnału klauzulowego w stosunku do sygnału w średniówce. Odwraca się. Od czasu do czasu pojawia się po parę wersów, w których pauza w średniówce jest konieczna, w klauzuli zaś możliwa, fakultatywna. To zjawisko przybiera bardzo duże rozmiary w znanej *Komedii Korzeniowskiego*. Można je pokazać w dużym nasileniu w *Fantazym Słowackiego*. Oto jak mówi hrabina (akt I, sc. 2, w. 70—73):

Znamy go dobrze... Taki ogień w piórze  
I tyle serca, entuzjazmu tyle!  
Ach listy Pana... to są na marmurze  
Pisane lawą... czy prawda Dianno? [itd.]

Ten sposób organizacji wypowiedzi przejmuje *Aktor Norwida*. Co z niego wynika? Wers jako jednostka spoista rozluźnia się niewątpliwie; nie rozpada się. Ale ponieważ jednocześnie zabiegi o jego spoistość, to pokazane przez nas wiązanie klauzuli i średniówki przy pomocy specyficznej inwersji, jest znacznie słabsze i rzadsze — cały tok wiersza uzyskuje tempo wolniejsze, bardziej rwane, bardziej konwersacyjne, pozwalające na bogatsze falowanie intonacji, na większą typowo konwersacyjną jej modulację.

Sprawa ta jest niebagatelna dla struktury językowej, składniowej, stylistycznej dramatu. Klasyczna forma 13-zgłoskowca, i to od Reja do *Pana Tadeusza*, odznacza się nie tylko tendencją do utrzymania końca

wypowiedzi w klauzuli. Wiadomo, że człon pośredniówkowy w klasycznym 13-zgłoskowcu jest miejscem zarówno dłuższych wyrazów, jak i mniej częstego rozbicia silnym działem intonacyjnym. Mówiąc po prostu, jeżeli zdanie kończy się wewnątrz wersu, dzieje się to raczej w członie przedśredniówkowym niż w członie pośredniówkowym. Otóż sytuacja zmienia się przy tego typu ukształtowaniu wersu, którego pierwszym, najbardziej rzucającym się w oczy sygnałem jest odwrócenie wartości średniówki i klauzuli.

Długości wyrazów w członie pośredniówkowym w tym typie ukształtowania 13-zgłoskowca jaki stanowi *Komedia* Korzeniowskiego i *Aktor* Norwida, nie różnią się w sposób istotny od długości wyrazów w członie przedśredniówkowym. Maleje też różnica między częstością zakończenia wypowiedzi w obu członach wersu. Każdy, kto zechce się nad tym zastanowić, uprzytomni sobie łatwo, jak bardzo ta sytuacja zmienia całą strukturę intonacyjną wiersza, porzucającego wyraźny dwudzielny tok z jednym punktem antykadencji w miejscu średniówki. Znacznie bardziej wyrównany pod względem interwałów, kapryśniejszy, dopuszczający pauzy tok konwersacji dochodzi do głosu. W te pauzy może wejść „zachowanie się” gestykulacyjne aktora.

Te tendencje, które można by rozumieć jako swoistą drogę do prozaizacji, dadzą się podtrzymać jeszcze innymi obserwacjami. Powiedzieliśmy, że wiersz *Aktora* ma wiele odstępstw sylabicznych. Otóż charakter tych odstępstw jest szczególnie interesującym: odstępstwa te wyglądają z reguły tak (z jednym zauważonym przeze mnie wyjątkiem), jakby wypuszczono części członu przedśredniówkowego albo całego członu przed- lub pośredniówkowego. Przy czym owo wypuszczenie jest sygnalizowane długą serią myślników oznaczających pauzę. Innych zakłóceń, które rozbiłyby tok 13-zgłoskowca, nie ma. A zatem jest tu znów ten element zwolnienia tempa, względnego odejścia od klasycznego typu paralelizmu intonacyjnego, który zawsze stanowi tło klasycznego 13-zgłoskowca.

W te puste miejsca także przecież mogą w sposób naturalny wchodzić elementy scenicznego dziania się, które będzie tak swobodne i charakterystyczne w tekście prozaicznym.

Wyczerpmy dalsze szczegóły owej niby-prozaizacji. Odstępstwa akcentowe w klauzuli są dość znamienne, pozwalają one na umieszczanie zaimek zwrotnego „się” w klauzuli wersu w miejscu, którego klasycy pilnowaliby jak oka w głowie przed wyrazem niepełnoznacznym. Co więcej, jeśli sądzić, że nie ma tu aluzji do jakiejś szczególnej wymowy, owe klauzule z końcowym „się” rozbiłyby zasadę równoakcentowości rymu, którą przyjął i ustalił już Kochanowski. Sprawia to, że wers jest otwarty,



podatny na prozaizację bez użycia przerzutni, potoczny w strukturze wypowiedzi, może nawet wulgarny. Ale obok tych zabiegów istnieją zabiegi zupełnie inne, zmierzające w innym kierunku i na nie może teraz z kolei trzeba wskazać.

Kapryśność rymu nie jest tu bez kozery. Zostaje ona wyzyskana dla swoiście stylizatorskich celów, które mają charakter zależny od tego, kto mówi. Zacytujmy charakterystyczny fragment rozmowy Olimpii z Jerzym (akt I, sc. 1):

JERZY

Ja grywałem istotnie — w Anglii... i Hamleta!  
w Edyμβurgu...

OLIMPIA

*bawiąc się kartą:*

...bo hrabia może jest poeta,  
Albo wymagał tego salon — lub na żarty...

JERZY

Teatr ów jest niewiele mniejszy od tej sceny,  
Gdzie podziwiamy panią — w zamku baroneta  
Nord-fild — chodziłem w ten czas na Uniwersytet...  
Baronet scenę lubił — tam, grając Hamleta,  
Uwieńczony zostałem... i to przez Komitet,  
Gdzie prezydował uczeń *Keana!*... pani powie,  
Ze to przez grzeczność było...

OLIMPIA

— nie — tego nie powiem.

Wierzę, iż aktorami bywają hrabiowie  
W dnie świąteczne... lecz, że są i powszednie, to wiem  
Od szanownego Pana bliżej!... tamto chwile, [itd.]

Popatrzmy na powtarzalność rymu: Hamleta / poeta / baroneta / Hamleta — biegnącego przez stosunkowo długi ustęp, by potem ustąpić miejsca czterokrotnemu: powie / powiem / hrabiowie / powiem / to wiem (z tym zabawnym przesunięciem akcentu), a między tym jest także w rymie śmieszny przez swoją obcość: na Uniwersytet / Komitet. Nie ulega wątpliwości, że Norwid wyzyskuje rym i uzyskaną swobodę w jego układzie inaczej niż jego poprzednicy, dla stworzenia karykatury, tautologicznej wymiany słów. Moglibyśmy służyć dalszymi przykładami choć nie tak jaskrawymi, jak np. należące do Erazma (akt II, sc. 6): akty / pakty / kontrakty, itd. Słowem, rola i wartość rymu w kształtowaniu obrazu jest u Norwida specyficzna, jest własnością charakterystyczną dla jego poetyki, dla jego swoistego kalamburu.

Do tego warto dodać podtrzymujący nasze twierdzenia szczegół: Norwid wskrzesza i dosyć gęsto używa rymu składanego, który z natury swo-

jej zawiera elementy gry słownej. I jeszcze jedna, już ostatnia cecha wiersza *Aktora*: Norwid korzysta na sposób znany romantyzmowi z waloru stylizatorskiego struktury metrycznej. Wypowiedź Elizy, której rola jest szczególna, została wyróżniona kilkakrotnie zarówno rozmiarem wiersza, jak układem rymowym. I tak np., zachowując 13-zgłoskowy format, mówi ona sekstyną (akt II, sc. 4):

Ha, jeśli są podobni wszyscy — albo tacy —?  
To być wieśniaczką lepiej nikomu nieznaną,  
Błądzić za bydłem w lesie z cichej żyjąc pracy,  
W szklanne korale bywać lub w muszle ubraną,  
Dyjadem kwiatów polnych nosić zamiast złota,  
Wieczerać jak niewinność, śniadać jak prostota.

Dalszy ciąg jej monologu powtarza z drobnymi zmianami pierwsze dwa wersy sekstyny. Otóż ten wtręt metryczny nawiązuje do dosyć rzadkich ukształtowań pojawiających się u schyłku Oświecenia i jest wyraźną stylizacją jej wypowiedzi i jej osoby na kształt późnorokokowych bohaterek. Monolog drugi, który warto sobie przypomnieć, ma kształt metryczny tak charakterystyczny dla liryki i zaczyna się od słów „Cóż bo mózg? Rozum co? Słynny polemik...” Jest on 11-zgłoskowcem ułożonym w 8-wersowe strofy o układzie rymowym *ababcdcd*. Jest to układ, który pojawia się w późnym romantyzmie u Lenartowicza i także u samego Norwida. 11-zgłoskowiec Elizy jest zresztą szczególnie wyostrzony w swojej rytmiczności. Jego człon pośredniówkowy jest regularnie amfibrachiczny. Ten niemal ariowy charakter stroficznego wtrętu nie dziwiłby nas może, gdyby nie to, że całe partie 13-zgłoskowych stychicznych replik mają dwuakcentowy człon pośredniówkowy, stwarzając owo charakterystyczne wahanie między konwersacyjnością a podkreśloną poetycką stylizacją, między pewnym bogactwem „realistycznego” gestu a jego podkreśloną rytmicznością. Stroficzne zaś wtręty nakazują eliminację owego bogatszego „realistycznego” dziania się, wprowadzając charakterystyczną rytmizację scenicznego zachowania się — przywracają wierszowi jego ukształtowanie pozbawione wewnętrznych pauz, wiążą układ z powrotem z jego źródłem operowo-baletowym. Stwarzają swoisty dystans wobec postaci, które zyskują odrobinę kukielkowego charakteru.

By zakończyć zatem podsumowaniem: opis dramatu scenicznego należy zacząć od skrupulatnego opisu języka postaci, pamiętając o tym, że budowa repliki słownej stwarza nie tylko określone możliwości prozodyjne, ale stwarza też określone konieczności uzupełnienia jej gestem i otwiera określone możliwości takiego uzupełnienia. Słowna budowa repliki wyznacza określony wachlarz możliwości gestykulacyjnych. Na

ogół replika wierszowana ogranicza i moduluje ich charakter w sposób bardzo zdecydowany. W dziejach dramatu styl i bogactwo gestykulacji zbliżającej się do typu realistycznego przy zachowaniu budowy wierszowanej mogło powstać tylko za cenę wewnętrznej przebudowy wiersza. Punktem wyjścia teatrologii powinno być wypracowanie opisu takiego systemu semantycznego, w skład którego wchodzi elementy tak różne, choć wzajemnie uwarunkowane, jak słowo wraz z jego walorem intonacyjnym i gest.