

Cypriana Norwida słowo i druk

KRYSTYNA NOWAK-WOLNA

(Opole)

W niniejszym szkicu omówione zostaną następujące zagadnienia: poglądy Cypriana Norwida na sztukę głośnego czytania oraz deklamacji, poglądy Wojciecha Siemiona dotyczące sposobu odczytywania oraz interpretacji głosowej poezji Norwida, recytacje poematu *Bema pamięci żałobny-rapsod* Ireny Jun i Zbigniewa Zapasiewiczza – oraz wykonanie Czesława Niemena.

Na początek kilka ustaleń o charakterze terminologicznym. Recytacja jest sztuką autonomiczną, wchodzącą w relacje nie tylko z literaturą, lecz także z teatrem, a ściślej ze sztuką aktorską. Recytacja jest dziełem sztuki słowa, jednakże w jej obręb wchodzi także elementy pozasłowne i pozagłosowe: a więc mimika, gest, ruch, a nawet rekwizyt czy element scenografii. Osobną rolę pełnić może muzyka. Rozróżniamy recytację sceniczną oraz estradową. Recytacja sceniczna jest częścią większej całości: widowiska teatralnego, w którym względnie autonomiczną funkcję pełnią takie formy wypowiedzi, jak np. monolog sceniczny. Recytacja właściwa, czyli estradowa, charakteryzuje się tym, że artysta występuje jako solista, a jego partnerem jest audytorium; to ostatnie ustalenie odnosi się również do recytacji chóralnej.

Obok terminów *recytacja* oraz *sztuka recytacji*, pojawia się też termin *dzieło recytacyjne* (*dzieło recytatorskie*). Pojęciem *dzieła recytacyjnego* posługiwali się jako pierwsi przedstawiciele rosyjskiej szkoły stylistyki. Dzieło recytacyjne (recytatorskie) nie jest adekwatne do utworu literackiego. Materializuje je, wnosząc elementy, których w nim brak. Z drugiej strony konkretyzuje jedne możliwości, a wyklucza inne. Recytacja jest sztuką odrębną od sztuki wierszowej i wymaga odrębnej teorii (zob. Bernstein 1970: 193-200).

Zdaniem Jana Mukařovsky'ego, dzieło recytatorskie jest przede wszystkim integralnym dziełem sztuki, dla którego ważny jest przede wszystkim sens. Celem

wykonania jest zaproszenie słuchacza do znaczeniowo twórczego procesu odbioru. Recytacja jest w swej istocie przekazywaniem sensu (Mukařovsky 1969).

Podstawą analiz recytacji poematu Cypriana Norwida *Bema pamięci żałobny-rapsod* są zapisy wykonania: 1) Zbigniewa Zapasiewicza na płycie winylowej oraz 2) Ireny Jun nagranie recitalu na kasecie VHS.

1. Cyprian Norwid: sztuka czytania i deklamacji

Cyprian Norwid (jeden z najwybitniejszych przedstawicieli polskiego romantyzmu) był doskonałym mówcą oraz recytatorem poezji. Jeszcze w latach czterdziestych XIX stulecia, obracając się w gronie cyganerii warszawskiej, deklamował poezje autorów emigracyjnych oraz krajowych. (Kraushar 1916: 54-55). Na emigracji kontynuował ten zwyczaj. W 1860 r. wygłosił sześć publicznych odczytów o Juliuszu Słowackim. Zatytułował je: *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach z dodatkiem rozbioru „Balladyny”*. Po latach tak te wystąpienia wspomina: „W tak zwanym kursie a poniekąd programacie moim *O Juliuszu Słowackim*, który dlatego wypowiedziałem słowem żywym przy otwartych drzwiach dla wszystkich, aby mi za próbę służył -- i który (co się prawie że nigdy nie zdarzyło, jak Emigracja istnieje) zawdzięczony mi był *motu – proprio* adresem podpisów wszelakiego wytworu i rodzaju ... -- w kursie onym moim zastrzegłem był i poniekąd określiłem liniami szerokimi główne moje o czytania sztuce pojęcie...” (Norwid 1971e: 482). Wypowiedź tę potwierdza Juliusz W. Gomulicki; dowiadujemy się zatem, iż poeta poświęcił *Anhellemu* osobną lekcję publiczną, otrzymując następnie od wdzięcznych słuchaczy adres dziękczynny, wklejony do pierwszej edycji tego poematu (Gomulicki 1991: 389).

13 maja 1869 roku przy rue Cadet 16 odbył się występ Norwida, który deklamował *Rzecz o wolności słowa*. Słuchało go i oklaskiwało około trzystu rodaków, znajdujących się przez pełne dwie godziny pod urokiem żywego słowa poety (Gomulicki 1971: 770).

Norwid był żarliwym zwolennikiem książek. Uważał jednak, iż mało kto umie czytać. Z nieumiejętności czytania wynika „że okrom OKŁADEK – tomów i KILKU stronic w ucho krzyczących na początku i na końcu poematu, wszystko zresztą w całej polskiej poezji nie odczytane bywa” (Norwid 1971e: 482).

Nie odczytany przez współczesnych był i Słowacki, i sam Norwid. Dlatego nieprzypadkowo poprzedził autor *Rzeczy o wolności słowa* swoje odczyty o poezji

Słowackiego uwagami na temat czytania: „Ktoś powie, że czytać każdy umie; za-
prawdę, mało kto czytać potrafi, ale kiedy, jak uważano, zdarzyło mi się już w
ciągu tego kursu głosić rzeczy literaturą pierwej i przede mną nie objęte, mam tu
zaraz sposobność zarozumiałość tę ulegalizować – oświadczając, że wszystko to,
acz nowe, z czytania przecież nabyłem” (Norwid 1971f: 426). Dalej znajdujemy
uwagi na temat właściwego sposobu czytania. Tak więc, po pierwsze – ważne jest
miejsce, w którym się akt czytania odbywa, winien on zastąpić ilustrację w
książce. Ilustracje też są ważne, stanowią one tło treści drukowanych i dlatego
muszą być do treści książki dobrane. Nie wystarczy tylko jednym organem zmysłu
czytać – mówi Norwid – ale „wieloma razem władzami umysłu”. Następnie po-
wiada poeta, że nie wystarczy wyczytać z dzieła literackiego tylko tego, co sam au-
tor w nim zawarł, ale również „co pracą wieków na tym urosło” (Norwid 1971f:
427- 428). Czytelnik powinien współpracować z dziełem. To, co wieki do utworu
literackiego dodały, jest cieniem prawdy wyższej, jest życiem słowa – mistyczne-
go i tworzącego. Na koniec: im wyższe rzeczy przychodzi nam czytać, tym czyta-
nie staje się indywidualniejsze. Słowo, zdaniem Norwida, jest aktem, w którym
dopełniają się nawzajem treść i forma. Słowo składa się: „1) z aktu psychicz-
nego, 2) poczucia wydźwięku całomechaniką organów głoso-
wych, 3) z akustycznego, częścią onych organów osklepienia.
(Norwid 1971j: 311). Ten ostatni punkt rozumiem jako wypowiedzenie słowa i
jego słuchowy odbiór, poczucie wydźwięku zaś to nic innego, jak słowo roz-
brzmiewające w umyśle człowieka, zanim zostanie wypowiedziane. W chwili wy-
mówienia jest słowo całością, której nie da się podzielić, ponieważ treść (akt psy-
chiczny) bez formy (wygłoszenie i odbiór) nie może się ujawnić.

Literę rozumie autor *Słowa i litery* jako łącznik między światem wewnętrznym
a zmysłowym. Ogranicza się litera – jako forma – granicą pięciu zmysłów człowie-
ka. Słowo zostało z człowieka wywołane, pisze Norwid w *Rzeczy o wolności
słowa*. Słowo naturalne jest odbiciem Słowa Objawionego. Litera zaś jest tworem
cywilizacji, z niej się wywodzi, nie z aktu psychicznego, jak słowo naturalne (Nor-
wid 1971j: 323). Dlatego nie przeciwstawiał Cyprian Norwid, jak Adam Mickie-
wicz, litery słowu żywemu, ani też żywej mowy pismu. A jednak także i Norwid
doceniał wagę żywego głosu zarówno w sztuce publicznego przemawiania, jak
czytania oraz deklamacji. We *Wstępie do Rzeczy o wolności słowa* poeta pisze:
„Głos żywy ma to do siebie, że: nikt nigdy po dwa razy nie wypowie-
dział tychże samych rzeczy tymże samym wydźwiękiem i ge-
stem. Słowo więc raz rzeczony ma niepowrotność swą: czytanie ma więc stronę
monumentalną – czytanie więc s z t u k a jest...” (Norwid 1971i: 561).

Deklamację rozumiał autor *Rzeczy o wolności słowa* jako ton, wydźwięk i wypowiedzenie, jako dopełnienie sztuki czytania. Nie jest deklamacja – jak dotąd mniemano – jakimś umiejętnym „wygłaszania -sposobem”. Nieporozumienie to wynika „z błędnych o słowie, rytmie i o prozie pojęć.” (Norwid 1971e: 483). Dopełnienie nie jest dla poety prostym uzupełnieniem brakującej części, lecz spełnieniem idei, przybliżeniem się do ideału. W *Fortepianie Szopena* pisał:

Piętnem globu tego – niedostatek:
Dopełnienie?... go boli!...

Tak więc w odniesieniu do poezji deklamacja jest dopełnieniem, wyrównaniem niedostatku będącego piętnem globu. Żeby słowa pisarza tak wygłosić, jak duch pisarza je poczynał, potrzeba sztuki deklamacji, którą autor *Fortepianu Szopena* nazywa re-klamacji- sztuką. Deklamacja właściwa „z a k l ę c i e m d u c h a j e s t”. (Norwid 1971e: 481).

Spróbujmy słowa poety zinterpretować: Właściwie rozumiana deklamacja jako sztuka żywego słowa ma moc przywoływania ducha – może to być duch samego pisarza w jego momencie twórczym – jest więc deklamacja aktem kreacyjnym tak, jak tworzenie każdej sztuki. Deklamacja, tak jak i poezja, jest przybliżeniem Słowa Objawionego ku sferom ziemskim. To w *Promethidionie* nazywa autor sztukę najwyższym z rzemiosł apostoła i najniższą zarazem modlitwą anioła:

I tak ja widzę przyszłą w Polsce sztukę,
Jako chorągiew na prac ludzkich wieży,
Nie jak zabawkę ani jak naukę,
Lecz jak najwyższe z rzemiosł apostoła
I jak najniższą modlitwę anioła.

We wstępie do dramatów: *Kleopatra i Cezar* oraz *Pierścień Wielkiej-Damy* umieścił Norwid uwagi co do fonicznej realizacji wiersza. We wstępie do tragedii *Kleopatra i Cezar* daje autor wskazówki artyście dramatycznemu, czyli aktorowi, jak należy wygłaszać wiersz rymowany, a jak bezrymowy. Tak więc oddanie w deklamacji piękności wiersza zależy od poprawnego czytania krementów, czyli końcówek. Szczególniej poprawności oraz precyzji w wygłaszaniu wymaga wiersz bezrymowy, który jest trudniejszy także do napisania (Norwid 1971: 9c). Uwagi te rozszerzył poeta w *Pierścieniu Wielkiej-Damy*, gdzie we *Wstępie* czytamy: „Wiersz b e z – r y m o w y wymaga poprawniejszego czytania, dlatego, że i w pisanii musi być od w i ą z a n e g o poprawniejszym. A to z tej przyczyny, iż można by



vademecum, grafika cyfrowa, 14 x 10 cm, Irena Jokiel

powiedzieć: że bez-rymowy wiersz rytmuje się na całą swą długość, nie zaś w końcowym je d n y m zebrzmieniu wyrazów!” (Norwid 1971g: 187). Również w *Pierścieniu Wielkiej-Damy* ubolewa autor nad tym, że interpunkcja nie jest wystarczająca, aby móc udzielić artyście dramatycznemu niezbędnych wskazówek co do wygłoszenia tekstu, jak również samej gry scenicznej. Dodać tu jeszcze należy, że Norwid uważał, iż dramat współczesny winien być pisany zarówno dla scenicznego wystawienia, jak i do osobnego czytania. Powyższe uwagi znalazły się zarówno we *Wstępie do Pierścienia Wielkiej-Damy*, jak i w samym tytule *Kleopatry i Cezara*, który to tytuł w całości brzmi: *Kleopatra i Cezar. Tragedia historyczna ściśle w równi do grania jako i do odczytów napisana; z uwydatnieniem gestów dramatycznych i onych ciągu*. Z uwagami dla aktora spotykamy się także w *Rzeczy o wolności słowa*:

Dlatego to wymownym może być milczenie,
Dlatego nad wykrzyknik jedno mgnienie oka
Donośniejsze!... jest cisza płytka... jest głęboka...
Dlatego z wielu figur wymowy na scenie
Najsilniejszą! – przestanek...głosu zawieszenie...
I cisza stąd daleko jest szerszą w swej gamie
Od gromu, który cały horyzont połamie –

Wszystkie utwory literackie Norwida, nie tylko dramaty, stanowią doskonałą partyturę dla recytatora. Wiele w nich podkreśleń, pauz różnorodnie zapisywanych, łączników, przecinków oraz wykrzykników. Zatrzymajmy się przez chwilę przy pauzie oraz wykrzykniku. Nie tylko w *Rzeczy o wolności słowa* poeta wspomina o tych elementach. W traktacie filozoficznym *Milczenie* Norwid pisze, że jest ono częścią mowy, wykrzyknik zaś częścią mowy nie jest, „bo cały się na wyrzutniach i niegramatycznościach buduje”, bo brzmi w mowie tylko tam, gdzie nie jest zastrzeżonym w tekście (Norwid 1971d: 231-232). Milczenie więcej powiedzieć może niż mowa, zarówno w życiu, jak i na scenie.

A jak zapisywał owo milczenie sam Norwid w swoich utworach pisanych zarówno wierszem, jak i prozą? Bardzo często napotykamy nagromadzenie wielokropków, pauz interpunkcyjnych oznaczonych jedną poziomą kreską lub dwiema kreskami. Po wielokropkach i pauzach idą dwukropki, przecinki i średniki. Wszystkie one wyrażać mają milczenie. Różnorodność oznak milczenia wskazuje na wagę, jaką Norwid przywiązywał do braku słowa w tekście; jakby chciał zwrócić uwagę odbiorcy, że można je odczytywać na rozmaite sposoby, nie tylko deklamacyjnie, ale i filozoficznie. Przygotowując Norwidowe teksty do głośnego wy-

konania, nie sposób tego faktu nie zauważyć. Recytator staje przed koniecznością znalezienia głosowego korelatu dla rozlicznych znaków interpunkcyjnych.

Znakom interpunkcyjnym w twórczości Norwida poświęciła uwagę Barbara Subko (Subko 1990: 39). Autorka powołuje się na pracę profesora Trypućki pt. *Szkic o innowacjach językowych Norwida*. Autor uważa, że konstrukcje wyrazowe z łącznikiem (w artykule B. Subko łącznik nosi nazwę dywizu) nie są objawem dziwactwa poety, lecz mają swoje uzasadnienie w poglądzie, iż dzieła literatury są w istocie przeznaczone głównie do recytacji, nie zaś do cichej lektury. „Profesor Trypućko uważa – pisze B. Subko – iż Norwid świadom upadku sztuki czytania, szczególnie głośnego czytania i deklamacji, wprowadził do swoich tekstów wiele innowacji (podkreślenia, interpunkcja), których celem było właśnie ułatwienie pracy recytatorowi oraz zwykłemu czytelnikowi” (Subko 1990: 39). Moim zdaniem, mogło poccie chodzić i o jedno, i o drugie; znaki interpunkcyjne, w świetle wypowiedzi samego poety miały prawdopodobnie ułatwić deklamację oraz indywidualną lekturę. Łącznik, zdaniem B. Subko, zestraja wyrazy w jednostkę rytmiczną, potęguje ekspresywność połączeń, wpływa na retoryczność tekstu, jest elementem, którego nie można pominąć w głosowej realizacji utworu.

Gwoli sprawiedliwości pragnę na koniec wspomnieć, że Zofia Mitosek w swojej pracy *Przerwana pieśń* stawia hipotezę, że poezje Norwida powinny być wyłącznie odbierane w cichej, wzrokowej lekturze (Mitosek 1983). Z pewnością autor *Pierścienia Wielkiej-Damy* nie wykluczał takiej możliwości, pamiętamy przecież, iż uważał, że czytać należy „wieloma razem władzami umysłu”. Osobiście jednak przychyliam się do zdania tych badaczy twórczości Cypriana Norwida, którzy twierdzą, iż dzisiejszy odbiorca przyzwyczajony do cichego czytania oraz głównie wzrokowego percypowania lektury, jest głuchy na organizację brzmieniową wierszy poety-deklamatora.

W dalszej części niniejszego szkicu przejdę do omówienia wykonania poematu *Bema pamięci żałobny-rapsod*: Zbigniewa Zapasiewicza oraz Ireny Jun; w zakończeniu wspomnę o wykonaniu Czesława Niemena.

2. *Bema pamięci żałobny-rapsod* – uwagi wstępne

Wiersz powstał w 1851 r. w pierwszą rocznicę śmierci generała Józefa Bema. Norwid wysoko cenił Bema, uważał, że generał „w bohaterstwie na czele wieku stał”. Tymczasem pogrzeb bohatera był mniej niż skromny: internowani w Turcji Węgrzy zanieśli trumnę Bema na cmentarz mahometański w Aleppo, wyjęli z niej

ciało i złożyli w grobie głową w stronę Mekki (Bem przeszedł na islam). Nie było salwy honorowej, nie był to pogrzeb żołnierza. Pozostało więc pole dla poczty.

Opis pogrzebu nawiązuje do wzorów starożytnych – tak wyglądały ceremonie pogrzebowe wodzów rzymskich. Za trumną bohatera jechał jego sobowtór, najczęściej wynajęty do tej roli aktor. U krawędzi grobu sobowtór spadał z konia. Do tego zwyczaju nawiązano w Polsce; podobny charakter miały pogrzeby polskich królów, książąt, hetmanów oraz zasłużonych rycerzy. Taki ceremoniał – starożytny i staropolski zarazem – należał się Józefowi Bemowi.

Trzy pierwsze strofy mają charakter opisowy i zawierają wizję pogrzebu generała Bema. Stylizowany na wzór starożytnych ceremonii obrzęd zawiera szereg rekwizytów mających wymiar symbolu: pancerz, pochodnie, miecz, wawrzyn zielony odpowiedni dla bohatera, gromnice, proporce, trąby, włócznie, znaki – skrzydła (husarii?) wiejące proporce *jak namioty ruchome wojsk koczujących po niebie*. Wszystko to przywodzi na myśl dawne świetne zwycięstwa Polaków, co kontrastuje z mniej niż skromnym, rzeczywistym pogrzebem generała. Smoki, jaszczury, ptaki pełnią funkcję symboli średniowiecznej tradycji rycerskiej. Jest to opis widowiska dramatycznego: panny żałobne podnoszą ramiona, trzymając wieńce, które rozwiewa wiatr; inne zbierają łzy do konchy, jeszcze inne tłuką o ziemię wielkie, gliniane naczynia. Na wietrze kołysz się ogromna chorągiew. Jest to część epicka, którą relacjonuje – w sposób „uwidoczniony”, dramatyczny – narrator. Nie jest to bowiem statyczny opis, lecz obraz ruchomy, dynamiczny: rwie się sokół, koń podrywa stopę jak tancerz, wieją proporce. Słyszymy dźwięki: *trąby długie we łkaniu aż się zanoszą, chłopcy biją w topory, pacholki biją w tarcze*. W powietrzu unoszą się zapachy ze snopów niesionych przez panny żałobne. Powstaje pełne ekspresji widowisko, gdzie każdy detal odgrywa ważną rolę.

Zwrotka czwarta zaczynająca się od słów: *Wchodzą w wąwóz i toną... wychodzą w światło księżycy* – pokazuje, że mamy do czynienia nie z rzeczywistym pogrzebem, lecz z jego wizją. Część pierwsza wersu (przedśredniówkowa) to wejście orszaku w strefę cienia (ciszy, milczenia). Część pośredniówkowa wersu: orszak znów się pojawia – lecz w świetle księżycy. Drugi i trzeci wers ukazuje pochod cieni, które „czernieją na niebie.” Czwarty wers (ostatni wers czwartej strofy): orszak ponownie wchodzi w strefę milczenia (część przedśredniówkowa, siedmioletniówkowa); po chwili odezwie się chorał (część pośredniówkowa, ośmioletniówkowa), dźwięk którego oznacza wyjście orszaku ze strefy ciszy. Strofa czwarta ma charakter wizji: orszak dwukrotnie znika i dwukrotnie się pojawia. Zmienia się postać osoby mówiącej: z epickiego narratora na podmiot liryczny (zbiorowy) zaangażowany emocjonalnie (strofa piąta i szósta).

Orszak pogrzebowy wraz z ciałem generała Józefa Bema wkracza w wymiar historii:

Dalej - dalej – aż kiedy stoczyć się przyjdzie do grobu
I czeluście zobaczymy czarne, co czyha za drogą
Które aby przesadzić Ludzkość nie znajdzie sposobu,
Włócznią twego rumaka zeprzem jak starą ostrogą...

I powleczem korowód, smęcąc ujęte snem grody,
W bramy bijąc urnami, gwizdając w szczyby toporów,
Aż się mury Jerycha porozwalają jak kłody,
Serca omdlałe ocuć – pleśń z oczu zgarną narody ...

.....
Dalej - dalej --

Dzięki sile legendy *ujęte snem* narody przebudzą się do wolności; koń, pobudzony do skoku ostrogą, przesadzi *czeluście czarne* i *ocuci zmdlałe serca*.

Wojciech Siemion, wybitny recytator poezji Norwida, odmiennie interpretuje ten fragment utworu. Pisze: „Pamiętaj, że «zeprzeć włócznią» musi znaczyć, że rumak generała pozostanie na zawsze ze swym wodzem, a my – tworzący pochód powlecemy się dalej...” (Siemion 2001: 29). W dalszym ciągu: „Nie mogę jednak zgodzić się ze stwierdzeniem Ireneusza Opackiego, które przytacza prof. Stanisław Makowski: *Owa przyszłość wyrasta wszakże z przeszłości: rumak zostaje przymuszony do skoku starą ostrogą...* Nie. Rumak został zabity włócznią. Jak każe stary obyczaj.” (Siemion 2001: 130-131). Jeżeli przyjąć tę interpretację, wiersz nie ma już w zakończeniu tak jednoznacznie optymistycznej wymowy. Czytamy przecież: *I powleczem korowód, smęcąc ujęte snem grody...*

Generał Józef Bem wraz towarzyszącym mu korowodem wkraczają w przestrzeń mityczną.

Wiersz ma nieregularną formę; składa się z sześciu zwrotek, z których pierwsza jest dziesięciowersowa, druga sześciowersowa, trzecia, czwarta, piąta oraz szósta są zwrotkami czterowersowymi.

Za Mieczysławem Giergielewiczem Wojciech Siemion podaje, że tajemnica „Norwidowego tonu” przejawia się w stronie dźwiękowej dzieł poety. Rozbrzmiewa ona triumfalnie w takich wierszach, jak *Bema pamięci* lub *Próby*. Jednak odrębną, charakterystyczną melodię słyszy się we wszystkim, co Norwid napisał. Wyróżnia się zwłaszcza rytm, którego osobliwe tętno pozostaje tajemnicą (Giergielewicz 1946; Siemion 2001:130).

Przyjmując to stwierdzenie jako punkt wyjścia refleksji nad sposobem wygłaszania poezji Cypriana Norwida, dokonajmy analizy wersyfikacyjnej poematu *Bema pamięci żałobny-rapsod*. Maria Dłuska pisze:

Jeżeli we wszystkich wersach [...] sylaby akcentowane oznaczyć przez S, a nieakcentowane przez s i jeżeli postawić znak + pomiędzy dwoma wyraźnie się zarysowującymi częściami każdego wersu, to powstanie ogólny schemat następujący: (7+8) SsSssSs+SssSssSs. Schemat ten powtarza się we wszystkich wersach. Ta sama liczba sylab, tak samo umiejscowiona średniówka, ten sam rozkład akcentów. W rozdziale akcentów zdarza się czasem autorowi pewien wariant: układ sSs bezpośrednio po średniówce (wers 4). Jest to jedyne odchylenie w stałym akcentowym toku. Uderzająca regularność przedstawionego wyżej schematu nie wyczerpuje jednak wszystkich regularności wiersza. Przede wszystkim każdy wers kończy się intonemem. Najczęściej kodą (intonem kadencjalny – zamykający), rzadziej dominantą (intonem antykadencjalny – otwierający). Po wtóre, prawie wszystkie średniówki też wyrażone są intonemami, a mianowicie dominantami (w średniówkach nie ma ani jednej kody). Po trzecie, wiersz jest rymowany. Nie ma w nim ani jednej klauzuli, która by się nie łączyła ogniwem rymowym z którąkolwiek inną klauzulą. Wszystkie rymy są żeńskie. [...] *Bema pamięci żałobny-rapsod*, wykazuje znaczną liczbę strukturalnych wersyfikacyjnych czynników. Jedne z nich dotyczą całego przebiegu wersów wraz z ich wewnętrznym rozczłonkowaniem: to liczba sylab, tok akcentowy, rozczłonkowanie średniówki i wyznaczniki średniówki; inne skupiają się w klauzuli, zamykając go i odgraniczając od następnego: to koda, paroksyton końcowy i rym. Pomimo tak licznych czynników doboru normujących i regulujących wypowiedź, wszystkie one współlistnieją z ogólnymi normami obowiązującymi w języku na prawach nienaruszalności tych ostatnich. Realizacja strukturalna wiersza nie zakłóca systemu fonetycznego, fleksyjnego i składniowego języka, respektuje także jego prozodię. Funkcja czynników wersyfikacyjnych polega tylko na wytwarzaniu przewidywalnych jednostek kompozycyjnych wypowiedzi, wersów, a z nimi razem wiersza. Jest to sprawa specyficznego rozrządu czynników językowych. Można przy tym zauważyć, że główną rolę odgrywają czynniki brzmieniowe: z jednej strony prozodyjne – akcenty i intonemy; z drugiej strony – rym. Można też zauważyć, że elementy prozodyjne zyskują swojej funkcje wierszotwórcze dzięki powtarzalności, co zaś do rymu, to ten jedynie dzięki powtórzeniom brzmieniowym powstaje (Dłuska 1980: 26-28).

Zatem recytator powinien wyróżnić głosowo pierwszą sylabę pierwszego wyrazu w każdym wersie w części przedśredniówkowej oraz pierwszą sylabę pierwszego wyrazu w części pośredniówkowej; z wyjątkiem wersu czwartego, gdzie po średniówce występuje następujący rozkład akcentów: sSs. Po drugie należałoby wyróżnić głosowo drugą sylabę wyrazu *podrywa*, co jest zgodne z prozodią języka polskiego. Wszystkie klauzule powinny być wyróżnione intonacyjnie: intonacją opadającą, kadencjalną (najczęściej), rzadziej pytającą, antykadencjalną. (Antykadencja występuje w wersie drugim pierwszej strofy). Wyrazy przedśredniówkowe również powinny być intonacyjnie wyróżnione; na ogół – zgodnie z terminologią M. Dłuskiej, dominantami otwierającymi – może to być pełna antykadencja,

po której wystąpi wyraźna pauza lub półantykadencja, po której pauza nie będzie wyrazista, lecz zatarta. Jest to sprawa wyboru, która należy do recytatora. Czy wyróżniać głosowo rymy? Zwłaszcza, że rymujące się wyrazy kończą wersy? Recytator musi wybrać spośród dwu możliwości, jakie daje mu tekst: albo wyróżni intonacyjnie pierwszy wyraz po średniówce, albo wyraz klauzulowy. Wyróżnienie jednego i drugiego wyrazu mogłoby spowodować zatarcie sensu, w myśl zasady, że jeśli wszystkie wyrazy w tekście są ważne, to żaden nie jest ważny. Nieco młodszym od Norwida Józef Kotarbiński zalecał naturalność w wygłoszeniu, ponieważ język polski z samej swojej natury nie znosi śpiewności – pisał. Stąd płynie wielka trudność w deklamowaniu polskiej poezji. Formalną stronę wiersza należy w wygłoszeniu zachować, ale gdyby kształt foniczny nadany mu przez autora nie zgadzał się z sensem, deklamator powinien opowiedzieć się po stronie sensu:

W duchu najnowszej szkoły deklamacja utworów poetycznych nie może być ani miarowym skandowaniem, ani też dzieleniem żywego słowa na całości wierszowe. Deklamator, dążąc do naturalności, powinien iść za wewnętrznym tokiem myśli lub uczuć, właściwie dzielić mowę na zdania i okresy, nie przecinając myśli rymem, nie wybijać jednostajnie rytmu i zachować naturalne spadki głosu (Kotarbiński 1885: 237).

Rytmika i forma poetycka same przez się wystąpią w dobrej deklamacji. Styl poetycki – nazywany często w XIX wieku „dykcją poetycką” – nie jest tak ścisły jak styl naukowy, więc wykonawca ma prawo po swojemu interpretować różne szczegóły, byleby tylko jasno wyraził swoje intencje na scenie.

Podobne poglądy wyraził na początku XIX stulecia Ludwik Osiński, na którego powoływał się sam Norwid (w swoim eseju *O deklamacji* nie tylko powołuje się na poglądy warszawskiego klasyka, ale wręcz zwraca się do niego kilkakrotnie w formie apostrofy: „Czytelny Ludwiku!” (Norwid 1971e: 481). L. Osiński pisał:

W deklamacji wierszowej doznajemy wielkiej trudności, gdy nam przychodzi właściwe przerwy zachować: miara rymowa podaje na pozór dwojaki rodzaj przestanku, który często nie odpowiada gramatycznym mowy podziałom. Jakiegoż tu należy trzymać się przepisu? Czyli dawać uczuć dwojaki spoczynek, to jest średniówki i rymu? Czyli też pominąwszy ten wzgląd zupełnie, przywiązywać się jedynie do znaczenia wyrazów i myśli? To drugie zdanie zdaje się zupełnie prawdziwym. Któżby w czytaniu dzieł poetycznych znalazł jaką przyjemność, gdyby ucho jego doznawało tylko pewnej umówionej harmonii dźwięków bez rozpoznawania myśli rymotwórcy? [...] Lecz z drugiej strony na cóż by się przydała melodia wierszopiska, na co pewna miara, na co harmonijny słów układ, gdyby w deklamacji miało to wszystko zniknąć zupełnie? Jest pewien sposób czytania wierszy z tak szczęśliwym połączeniem obu warunków, iżby przy dokładnym wydaniu myśli, przy zachowaniu wszystkiego, czego wymowa prozy wymaga, ocalić razem ten wdzitek, który jest wyłącznie samemu rymotwórstwu właściwym. Biegły deklamator nie poświęci

wewnętrznej wagi rzeczy dla powierzchownych wiersza przymiotów, ale to oboje z taką sztuką połączy, iż jedno nie ubliży drugiemu; owszem ściśle zjednoczenie dwóch tak znakomych własności sztuką deklamacyjną do najwyższego doskonałości doprowadzi stopnia. W ustach jego nie nie utraci język serca i namiętności, nie razem nie utraci harmonia poetyczna (Osiński 1861: 205-206).

Wtrąmy tu następującą uwagę: problem, czy należy w głośnym wykonaniu wiersza podkreślić raczej jego melodię i rytm, czy też raczej sens, należy do najważniejszych a zarazem najtrudniejszych problemów sztuki wykonawczej, jaką jest sztuka recytacji. Problem ten pojawia się we wszystkich epokach. Jest to zarazem problem teoretyczny oraz praktyczny.

Wróćmy zatem do Norwidowego tonu. W. Siemion proponuje interesujący, moim zdaniem, sposób odczytania poematu. Po pierwsze, ponieważ *Bema pamięci żałobny-rapsod* to marsz żałobny, należy go czytać wolno, zaznaczając stopy rytmiczne, podporządkowując się rytmowi marsza żałobnego. W wersie czwartym pierwszej strofy w części pośredniówkowej należy zmienić akcent: PODrywa STOpę. „I tylko tak – pisze Siemion – koń będzie tańczył!” (Siemion 2001: 28). W wersie piątym, w części pośredniówkowej należy zaakcentować: „Iza/wieWAją” (trochej i amfibrach). W wersie drugim musi być akcent inicjalny: „PRZY pochODniach” (a więc zgodnie z zapisem poety). Zaatakować należy przyimek „przy” (dwa trocheje). W strofie czwartej mamy „A blask”, nie zaś „a BLASK”. W strofie szóstej należy „dziwnie zagwizdać”: „GWIZdając WSZCZERby toPORów”¹. (A więc Siemion proponuje transakcentację w wyrazie „gwizdając”, przesunięcie akcentu na pierwszą sylabę, przez co zachowany zostanie regularny rytm pośredniówkowy utworu: trochej, amfibrach, amfibrach.). I na koniec Siemion pisze: „W części przedśredniówkowej: trochej, trochej, amfibrach i w części pośredniówkowej: trochej, amfibrach, amfibrach. Dlatego w wersie trzecim możesz (?) opuścić spójnik «i», ale także możesz zbudować – nie opuszczając spójnika «i», - trzy amfibrachy. To odstępstwo od reguły nie niszczy rytmiki wiersza. Dalej! Czytaj! Nie! Maszeruj razem ze słuchającymi” (Siemion 2001: 28).

3. Wykonanie Zbigniewa Zapasiewicza

Zbigniew Zapasiewicz zachowuje w wykonaniu, w większości przypadków, rytm poematu: SsSssSs+SssSssSs; przed średniówką trochej, trochej, amfibrach, po

1 Zapis stóp akcentowo-rytmicznych zgodny z propozycją Wojciecha Siemiona. Jest on czytelny dla odbiorcy, więc zachowuję go konsekwentnie w całym artykule. K.N.W.

średniówce, trochej, amfibrach, amfibrach. W wersie trzecim i czwartym rytm zostaje złamany: bezpośrednio po średniówce występuje układ akcentów: sSs (amfibrach). W wersie trzecim, zgodnie z zapisem, po średniówce recytator realizuje trzy amfibrachy: i/GROMnic płaKAniem dziśPOLan; w części pośredniówkowej wersu czwartego zostają zrealizowane, zgodnie z zapisem wiersza: amfibrach, trochej, amfibrach – poDRYwa STOpę jakTANcerz.

Odstępstwa od rytmu literackiego pierwowzoru występują w wersie drugim, gdzie recytator przed średniówką realizuje peon III oraz amfibrach: przypoCHODniach/coSKRAMi – zamiast zrealizować dwa trocheje i amfibrach: PRZY-po/CHODniach/coSKRAMi. Ponadto zatarta zostaje średniówka na rzecz utrzymania całości zestroju akcentowego: coSKRAMiGRAją. Peon III oraz amfibrach pojawiają się jeszcze w części przedśredniówkowej recytacji Zapasiewicza w wersach: szóstym, dziewiątym, dwunastym, dziewiętnastym, dwudziestym drugim, dwudziestym trzecim, dwudziestym szóstym oraz trzydziestym pierwszym. Zabieg ten nie niszczy rytmu poematu, ani jego wymowy ideowej – i jest zgodny z systemem fonetycznym polszczyzny.

Rytm heksametru zostaje złamany również w części pośredniówkowej wersu dwudziestego dziewiątego; dwa wyrazy: smęcąc oraz ujęte mają akcenty na przedostatniej oraz ostatniej sylabicie: SMEę-CĄC (spondej) oraz uJEę-TE – co wprowadza dysonans w regularny tok poematu. Zabieg ten wyraża sens utworu jako całości: oto orszak towarzyszący dotąd pogrzebowi generała Bema budzi „ujęte snem grody”, wprowadzając niepokój w ich spokojne (senne) dotąd życie. Do sprawy tej jeszcze powrócimy² (zob.: Okopień-Sławińska 1989: 481).

Średniówka realizowana jest głosowo najczęściej przy pomocy pauzy oraz antykadencji lub półantykadencji, rzadziej za pośrednictwem półantykadencji bez pauzy; czyli: 1) intonacyjnie oraz przy pomocy pauzy; 2) tylko intonacyjnie. Prawidła sztuki recytatorskiej dopuszczają oba sposoby głosowego uwydatnienia średniówki.

W klauzuli najczęściej występuje kadencja, rzadziej progredienca. W zakończeniu wersu siódmego (słowo *znaki*) występuje antykadencja, następnie krótka pauza (prawie nieuchwytna; przy mniej uważnym słuchaniu niesłyszalna) – i przejście do wersu ósmego, gdzie mamy przerzutnię: „znaki” (wers 7; klauzula) – pokłaniają się (początek wersu 8).

Kluczem do wykonania jest tu struktura rytmiczna. Recytator wydobywa rytm maszerującego wojska: starożytnego rycerskiego orszaku; to znów marsza żałob-

2 uJE/TE bakchej lub połączenie jambu oraz trocheja: uJE TEsnem. SMEę-CĄC – spondej. K.N.W.

nego (jak w strofie drugiej). W ten sposób uzyskuje wrażenie podniosłości; uroczystego nastroju, towarzyszącego pochówkowi rycerza-bohatera. Uroczysty nastrój wydobyty zostaje również dzięki wolnemu tempu mowy.

Zapasiewicz nie rezygnuje również z rozczłonkowania składniowego wpisane-
go w tekst, lecz realizuje głosowo znaki interpunkcyjne – najczęściej za pomocą
dłuższej lub krótszej pauzy. Wydobywa także podkreślone przez autora słowa za-
znaczone w tekście rozstrzelonym drukiem: *przed wiekami zrobiona*;
słowa owe zostają wypowiedziane podwyższonym tonem oraz wzdłużone (wers
czternasty). Znajdujący się na końcu wersu wielokropki zostaje zrealizowany
głosowo przez progrediencję oraz pauzę.

„Słowa rdzenne” (termin Juliusza Tennera) lub inaczej mówiąc słowa-klucze,
w twórczości Norwida – nie tylko zresztą poetyckiej, lecz również w prozie – są
często w różny sposób wyróżniane graficznie. Do decyzji recytatora należy, czy
wyróżni je głosowo lub pominię (problem dopuszczalności różnych interpretacji
wykonawczych pomijam). Wiersz sylabotoniczny nie daje recytatorowi większej
swobody w zakresie interpretacji. W poemacie *Bema pamięci żałobny-rapsod* au-
tor dodatkowo wyróżnia rozstrzelonym drukiem słowa: *przed wiekami zrobiona*
(wers 14); *które aby przesadzić Ludzkość nie znajdzie sposobu* (wers 27); *ujęte
snem grody* (wers 29). Jak je zinterpretować? Ludzkość, nie znajdzie sposobu, aby
przeskoczyć *ujęte snem grody*. Droga do tego celu jest *przed wiekami zro-
biona*, ale Ludzkość jej nie widzi.

Recytator może wyróżnione słowa różnie zrealizować głosowo. W wykonaniu
Zapasiewicza dzieje się to przez: 1) lekkie podniesienie tonu; 2) wzdłużenie wymawiania; 3) wymawianie ciszej lub głośniejsze w stosunku do pozostałych wyrazów. Wyrazy *smęcąc* oraz *ujęte* zostały podzielone na dwie części: *smę-cąc* oraz *uję-te*. Wykorzystano tu możliwości, jakie dają samogłoski nosowe *ą* oraz *ę*; dzięki czemu zaistniało zjawisko instrumentacji głoskowej, co ma walory estetyczne: 1. Wydobywa się piękno tekstu ukryte pod warstwą brzmień; 2. w ten sposób recytator buduje nastrój smętnego korowodu zmierzającego w stronę *ujętych snem grodów*. Słowo *porozwalają* (wers 31) recytator dzieli w wymowie na sylaby. W tym wyrazie (długim, pięciogłoskowym) rozkład akcentów wygląda następująco: SssSs – trochej, amfibrach (a więc granica stóp nie pokrywa się z końcem wyrazu) – przy czym akcent na pierwszej sylabie wyróżnionego słowa jest akcentem pobocznym; akcent główny wyrazowy pada na czwartą sylabę licząc od początku. Taki zabieg recytatora: 1. jest zgodny z rytmem utworu; 2. podkreśla jego wymowę ideową, nie niszcząc jego struktury rytmicznej; 3. jest zgodny z systemem fonetycznym języka polskiego.

Słuchając recytacji Zapasiewicza, w i d z i m y (*przy pochodniach*) miecz, konia jakby w tańcu, wiejące proporce, namioty wojsk. W dalszej kolejności s ł y s z y - m y trąby *we łkaniu*. I znów widzimy pokłaniające się skrzydłami znaki, coś jakby starożytne chorągwie husarskie. Kolejny obraz przedstawia żałobny pochód płaczków niosących snopy, które wiatr rozwiewa (*rozrywa*). Po twarzach idących spływają łzy. Płaczki idąc tłuką gliniane naczynia; słyszymy ich łoskot. Chłopcy biją w topory oraz tarcze. Te dwa rodzaje dźwięków – *klekot* pękających naczyń oraz hałas tarcz i toporów – nakładają się na siebie. Przecogromna chorągiew kołysze się wysoko pod niebem. Orszak wchodzi w ciemność (*czernieje*), następnie wychodzi w światło księżyca. Blask pełza (*prześwieca*) po ostrzach włóczni. Słyszymy śpiew: chorał. Orszak zmierza wprost do czarnych czeluści grobu; jest to metafora Ludzkości zmierzającej ku przepaści. Jednakże ci, którzy kroczą w orszaku bohatera, *zeprą włócznią*, czyli zmuszą do skoku jego rumaka. Smętny pochód wkracza teraz w *ujętą snem grody* bijąc w *szczerby toporów*. Ten łoskot *porozwala* (obudzi) serca oraz zniszczy pleśń, która jest tu symbolem duchowej ślepoty. Orszak nie zmierza więc do *czarnych czeluści grobu*, lecz idzie dalej *przesadzając* grób. To jest ten sposób (*droga*), przy którego pomocy Ludzkość pokona duchowy marazm (*sen, pleśń*). Warto zaznaczyć w tym miejscu, że słowa rdzenne Francuzi nazywają „słowami wartościowymi”: *les mots de valeur* (Tenner 1906: 270). Zawiera się w nich główna idea utworu.

Zapasiewicz wykorzystuje walory dźwiękowe zarówno samogłosek, jak i spółgłosek. Zaczniemy od spółgłosek, które w omawianej recytacji pełnią pierwszoplanową rolę. Zabieg ten, zgodnie z terminologią Mieczysława Kotlarczyka, nosi nazwę „rzeźbienia słowem”. Już w pierwszym wersie nagłosowe *p* w wyrazie *pancerz* zostaje dobitnie zaakcentowane. W wersach trzecim oraz czwartym występują w nagłosie grupy spółgłoskowe (zawierające w swym składzie spółgłoskę *r*): *skr* (*skrami*), *gr* (*grają, gromnie*) I tak w wersie czwartym mamy podkreślone nagłosowe spółgłoski: *r* w wyrazie *rwie się* oraz *k* na początku zestroju akcentowego *KOŃtwój*. W wersie szóstym dobitnie wypowiedziana zostaje spółgłoska *k*: w wygłosie wyrazu *wojsk* oraz w nagłosie wyrazu *koczujących*; obok funkcji rozdzielenia artykulacyjnego obu wyrazów, zgodnie z prawidłami techniki mówienia, zabieg ten ma walor estetyczny. Wersy: siedemnasty, osiemnasty oraz dziewiętnasty, przynoszą głosowe podkreślenie spółgłoski *r* w słowach: *topory, tarcze, rude, przeogromna chorągiew, wśród*. Podobnie artykulacja wyrazu *rzekłbys* podkreśla dźwiękowo grupę spółgłoskową: *kłb* (wers 20); (jednocześnie należy zaznaczyć, iż Zapasiewicz wymawia tu *ł* przedniojęzykowozębnowe). W wersie dwudziestym czwartym bardzo pięknie brzmi powtarzające się kilkakrotnie wygłosowe *ł*: *cho-*

rał ucicht był. Warto zaznaczyć, że wers ten kończy się wyrazem *wyplusnął*, a więc także spółgłoską *ł*. Czterokrotnie powtarzające się *ł* wygłosowe w dwudziestym czwartym wersie jest przejściem od ciężkiej, spiżowej barwy głosu do lżejszej, do otwarcia przestrzeni: *dalej – dalej*. Oczywiście nie wszystkie przykłady „rzeźbienia słowem” zostały tu przywołane.

„Rzeźbienie słowem” nadaje recytacji Zapasiewicza „męski” charakter. Ze słów bije duma, siła i energia. Jednocześnie słuchacz ma wrażenie uczestnictwa w trudzie tworzenia, w trudzie wydobywania formy z głębi materii. Wydobywania, a nie nadawania. Przypominają się tu słowa Michała Anioła, który zwykł był mawiać, iż rzeźba jawi mu się jako potencjalnie zawarta w bloku marmuru, a artysta wydobywa ją z kamienia w postaci formy, która była w niej ukryta³.

Recytator wykorzystuje także muzyczne walory samogłosek nosowych oraz ustnych. Sięgnijmy do przykładów. W wersie dwudziestym zwracają uwagę samogłoski: *ó* (włóczni), *o* w wyrazach: *ostrzem*, *oparta*. *o* łuki, *podniebne*. W wersie dwudziestym pierwszym *o* występuje w słowach: *wchodzą*, *toną*, *wychodzą*, w *światło*. W tymże wersie obok samogłoski *o* pojawia się samogłoska nosowa *o* (zapisana literą *o*): *wchodzą*, w *wąwóz*, *toną*, *wychodzą*; *o* trzykrotnie występuje w wersie dwudziestym pierwszym *o* wygłosowe. Wygłosowe *o* pojawia się *o* trzy razy również w wersie dwudziestym ósmym: *Włócznią* twego rumaka zeprzem jak starą *ostrogą*... Nie bez znaczenie jest także i to, że Zapasiewicz konsekwentnie zachowuje nosowość wygłosowego *o*, co jak wiadomo niezupełnie zgadza się z zaleceniami niektórych szkół aktorskich (i recytatorskich), jak np. szkoła krakowska, zalecają one realizację wygłosowej samogłoski *o* w postaci czystej samogłoski ustnej *e*. Zjawisko instrumentacji głoskowej nazywa Kotlarczyk „malowaniem słowem” i zalicza do muzycznych środków wyrazu w sztuce żywego słowa.

Między innymi za pośrednictwem instrumentacji głoskowej, a w szczególności wydobywania melodii samogłosek nosowych, recytator buduje nastrój, szczególnie w drugiej, refleksyjnej części poematu. Pochód wchodzi w *wąwóz* i znika z oczu patrzących, aby za chwilę pojawić się w świetle księżycy. Rumak szykuje się do skoku przez *czeluście czarne*. Podobnie w wersie dwudziestym dziewiątym słowa: *smę – cęc* oraz *uję-te snem* budują nastrój smutku (smętku). Walorem recy-

3 *Nie ma artysta, który w marmur puka,
myśli ni jednej, co by w nim nie była,
jej tylko ręka, którą w ślad posyła*

Za intelektem, tam w kamieniu szuka (Buonarotti, Eco 2005: 401).

tacji Z. Zapasiewicza jest brak wykorzystywania przydechu do tworzenia nastroju, co jest bardzo częstym – i łatwym – środkiem wyrazu współczesnych recytacji – i to nieraz w wykonaniu wybitnych artystów sceny.

Rozczłonkowanie składniowe tekstu poematu *Bema pamięci żałobny-rapsod* nie jest sprzeczne z rozczłonkowaniem rytmicznym – o czym pisze Maria Dłuska. Zapasiewicz respektuje najczęściej i jedno, i drugie. Przejdźmy do przedstawienia przykładów. W połowie części przedśredniówkowej wersu siódmego mamy: „TRĄby DŁUgie weŁKAniu” – dłuższa pauza w średniówce – AŻsię zaNOszą” – teraz mamy amfibrach: „iZNAki”, przed którym pojawia się kolejna dłuższa pauza. Stopa ta znajduje się w klauzuli. Pojawia się kolejna pauza oraz progredienca, stanowiące przejście do wersu ósmego: jest to głosowa realizacja przerzutni. Wprowadzenie dłuższych pauz urozmaica rytm, łamiąc go, przez co przygotowuje słuchacza do części refleksyjnej. Wers ósmy: POKła/NIają sięZGÓry + (kadencja, brak pauzy) Opu/szczoNYmi skrzydłami – klauzula wyrażona jest przy pomocy pauzy oraz antykadencji. W wersie dziewiątym średniówka zaznaczona jest pauzą oraz antykadencją. W części pośrodkowej: SMOKi jaSZCZUry iPTAKi – każdy wyraz zostaje oddzielony pauzą – zgodnie z zapisem, w którym występują przecinki. Umieszczony w klauzuli wiersza wielokropka, zostaje zrealizowany przy pomocy dłuższej pauzy oraz progredienca. Całość znaczeniowa omawianego fragmentu rozpoczyna się od wyrażenia przyimkowego: *we tkaniu* (wers 7), które jest słowem rdzennym. Rapsod urywaną frazą wyraża wzruszenie. I tak aż do końca dziewiątego wersu. Wers dziesiąty, końcowy wers strofy pierwszej, to przejście do refleksji i nowej całości znaczeniowej. W całej recytacji Zapasiewicza nie zauważono ani jednego odejścia od autorskiego rozczłonkowania składniowego, zaznaczonego w tekście wielokropkami oraz przecinkami.

W omawianej recytacji można wyróżnić trzy kolejno po sobie następujące struktury rytmiczne: powolny, dostojny, pełen mocy krok maszerującego rycerstwa przechodzi w marsz żałobny, a jeden i drugi rytm przeplata się z urywaną, „prywatną” frazą, gdy narrator dopuszcza do głosu własne uczucia, a jego głos rwie się ze wzruszenia. Recytacja poematu pod względem rytmicznym rozpoczyna się i kończy tryumfalnym pochodem wojska; i nie ma tu znaczenia, że w strofie pierwszej przed naszym wzrokiem przesuwa się wojsko rzeczywiste, zaś w strofie szóstej, ostatniej, to już „kolumna duchów”. Tak, jakby ten rzeczywisty orszak był przygotowaniem do drugiego, który obudzi uśpione narody.

Recytator operuje tempem, intonacją, pauzą, barwą głosu, atakiem dźwięku. Tempo wykonania jest powolne, co nadaje recytacji Zapasiewicza uroczysty charakter. Głos opiera się głównie na tzw. średnicy i ma tendencję raczej do opadania,

a nie do podwyższania się (w każdym razie zmiany w obrębie wysokości tonu są niewielkie). Barwa głosu mocna, spiżowa”. Atak dźwięku twardy w częściach opisowych; miękki w częściach refleksyjnych, osobistych. Brak ataku przydechowego – nastrój uzyskiwany jest za pomocą instrumentacji głoskowej, np. wykorzystania walorów muzycznych samogłosek nosowych. Wrażenie mocy uzyskuje wykonawca dzięki mocnemu atakowaniu spółgłosek, szczególnie nagłosowych spółgłosek zwartowybuchowych oraz często pojawiającej się w różnych pozycjach w wyrazie spółgłosce *r*.

Istotnym elementem wykonania Zapasiewicza jest siła (dynamika) głosu. Recytacja zaczyna się od razu od mocnego głosu, który stopniowo rośnie; w wersie piątym rozpoczynającym się od słów: – *wieją, wieją* głos pod względem dynamiki osiąga apogeum, lecz nie jest to krzyk. (Zapasiewicz ani razu nie podnosi głosu aż do krzyku). Wers dziesiąty, kończący pierwszą strofę, recytator wypowiada ciszej, co nadaje tej części wypowiedzi zabarwienie refleksyjne. Strofa druga rozpoczyna się już mniej dynamicznie, ale – począwszy od wersu trzynastego – głos rośnie aż do połowy wersu szesnastego, kończącego całą zwrotkę. (Średniówka jest więc tu zaznaczona w trojaki sposób: pauzą, antykadencją oraz siłą głosu). Strofa trzecia od początku przynosi mocny głos rapsoda: *chłopcy biją w topory*. Strofa czwarta rozpoczyna się znów ciszej, bardziej refleksyjnie, z zadumą. Dzięki instrumentacji głoskowej wydobyty zostaje nastrój: już wiemy, że orszak, który rozpościera się przed oczami naszej wyobraźni, nie jest orszakiem rzeczywistym, lecz „kolumną duchów”. Strofa piąta – znów głośniej: „dalej, dalej”. Strofa szósta – jeszcze głośniej: *I powleczem korowód*. Głos rośnie aż do końca zwrotki. Teraz następuje dłuższa pauza i ostatnie słowa wiersza: *dalej, dalej* wymówione już ciszej. Warto wspomnieć, że tak, jak Zapasiewicz nie podnosi głosu aż do krzyku, tak też nie obniża go aż do szeptu. Operowanie siłą głosu zależy od decyzji recytatora. W wykonaniu Zapasiewicza na pierwszy plan wysuwają się struktury dźwiękowe zapisane w tekście przez Norwida – słyszymy przede wszystkim Norwidowy ton.

Recytator powołuje do istnienia fikcyjną postać sceniczną, której udziela swojego głosu (oraz wyglądu). W omawianym przypadku nie widzimy wykonawcy, jedynie słyszymy go, więc postać sceniczną powstaje w naszej (odbiorcy) świadomości jedynie dzięki głosowi; jest to swoisty „teatr wyobraźni”, czyli recytacja „radiowa”.

Różny może być stopień oddalenia recytatora od kreowanej postaci sceniczej. A zależy to od nastawienia recytatora na: 1) możliwie wierne oddanie przede wszystkim walorów dźwiękowych utworu; 2) przekazanie przede wszystkim znaczenia autorskiego; 3) przekazanie własnych sensów; 4) mówienie przeciw teksto-

wi. W recytacji Zbigniewa Zapasiewicza widoczne jest nastawienie na wydobycie przede wszystkim znaczenia autorskiego. Jednocześnie artysta nie rezygnuje z realizacji strony formalnej poematu Cypriana Norwida, wręcz przeciwnie wydobywa z niej muzyczne piękno, unaoczniając przy tym całą paletę kształtów i barw, a także zapachów (*idą panny żałobne [...] ze snopami wonnymi*). Te sensualistyczne doznania uruchamia właśnie wykonanie utworu; podczas cichego czytania tego nie ma. (Nawet, jeśli u odbiorcy występuje zjawisko wyobraźni dźwiękowej, umożliwiającej słyszenie tekstu bez substancji). Owa zgodność brzmienia i sensu jest dana już w literackim pierwowzorze.

Zapasiewicz buduje postać sceniczną na wzór podmiotu mówiącego poematu. Jest to, po pierwsze: rapsod, który opowiada o wydarzeniach, relacjonuje je. W częściach refleksyjnych, pojawia się ton bardziej osobisty – nigdy jednak nie dochodzi do utożsamienia się postaci scenicznego z wykonawcą, nie mamy tutaj „przeżywania”. Zapasiewicz ukazuje wewnętrzną logikę postaci, np. jej przejście z pozycji postawionego „ponad tłumem” rapsoda (ponad, ponieważ głos musi być donośny, słyszalny) – do śpiewaka (lecz nie lirycznego!), który jest częścią większej zbiorowości, w tym wypadku członkiem orszaku kroczącego za trumną generała Bema.

Analiza dzieła recytatorskiego Zbigniewa Zapasiewicza nie byłaby pełna, gdyby pominięto zagadnienie stylu. Stanisław Gajda definiuje styl najogólniej jako zjawisko systemowe przysługujące wytworom ludzkim, które są rezultatem świadomego, celowego działania. Przywołany autor podaje dwie definicje stylu: tekstową oraz kompetencyjną. Styl jest to – z jednej strony – jedność elementów składających się na wytwór, z drugiej zaś zespół normatywnych i dyrektywnych przekonań dotyczących nadawania i odbioru tego wytworu. Definicja kompetencyjna odnosi pojęcie stylu do aktu komunikacji językowej (Gajda 1982: 68-69).

Na całość recytacji składają się elementy językowe i pozajęzykowe. Specyfikę stylu recytacji wyznaczają warunki jej tworzenia oraz funkcjonowania i uzależniona od nich struktura formalna. Tak więc w polu semantycznym pojęcia „styl” znajdują się również okoliczności towarzyszące tworzeniu owego dzieła – w tym intencje nadawcy – oraz sytuacja odbioru.

Z punktu widzenia sztuki recytacji rozumianej jako gatunek sztuki widowiskowej o charakterze słownym możemy mówić o stylu dzieła recytatorskiego, stylu recytatora oraz stylach historycznych (Nowak-Wolna 1996: 229-324).

Recytację poematu C. Norwida *Bema pamięci żałobny-rapsod* w wykonaniu Zapasiewicza należy zaszeregować do stylu klasycznego, jednakże z elementami stylu realistycznego.

Elementy stylu klasycznego występujące w recytacji Zapasiewicza to: 1) wierność wobec literackiego pierwowzoru; najważniejszym zadaniem jest przekazanie znaczenia tekstu (znaczenia autorskiego) bez zacierania struktury rytmicznej utworu; 2) postać sceniczna stworzona na wzór podmiotu literackiego; z zachowaniem dystansu do postaci; 3) dbałość o „melos słowa”. Występowanie zjawiska instrumentacji głoskowej. Bardzo ważnymi elementami są tu siła głosu oraz tempo wygłaszania.

Natomiast elementami stylu realistycznego w tej recytacji są: 1) nastawienie na wydobywanie przede wszystkim znaczenia tekstu; 2) postać sceniczna utworzona na wzór podmiotu literackiego; 3) oszczędność środków głosowych wykorzystanych w recytacji: mała rozpiętość interwałów, mówienie na tzw. średnicy głosowej, oszczędność w zakresie dynamiki (brak krzyku i szeptu) oraz modulacji.

Nic jednak nie możemy powiedzieć o sytuacji wygłoszenia, w tym pozagłosowych środkach wyrazu takich jak mimika, gest, wygląd recytatora, ponieważ dysponujemy magnetofonowym nagraniem recytacji, które jest zaledwie zapisem dzieła recytatorskiego powstającego „tu i teraz” i realizującego się w kontakcie „twarzą w twarz”.

Na zakończenie interpretacji *Bema pamięci żałobnego-rapsodu* w wykonaniu Zapasiewicza zreferujemy jego poglądy na sztukę recytacji. Aktor proponuje zastąpienie terminu *recytacja* pojęciem *mówienie sceniczne*, jego zdaniem, termin *recytacja* ma archaiczny podtekst. Mówienie sceniczne jest formą sztuki teatru, rozumianej jako działanie słowem przebiegające od sceny do widowni i odwrotnie. Jednocześnie termin *mówienie sceniczne* obliguje wykonawcę do posłużenia się skromniejszymi środkami wyrazu (*Tygodnik Kulturalny* 1971: nr 20).

Mieczysław Kotlarczyk wyróżnia następujące style sztuki żywego słowa, które nazywa zespołami środków wyrazu: deklamację, recytację, mówienie artystyczne. Deklamacja jest formą interpretacji tekstu zbliżoną do śpiewu. Zespół środków wyrazu stanowią tu głównie środki muzyczne. Artysta tekst przede wszystkim rytmizuje, umelodyjnia różnymi intonacjami, z zachowaniem interwałów analogicznych, jak w muzyce. Mówienie artystyczne stoi na przeciwległym biegunie. Jest to forma interpretacji tekstu zbliżona do codziennej mowy. Zespół środków wyrazu stanowią tu głównie środki plastyczne. Artysta operuje przede wszystkim barwą oraz precyzją słowa i frazy, podkreśla ich rzeźbę i rysunek oraz architekturę utworu:

W mówieniu artystycznym posługujemy się interwałami znacznie odbiegającymi od interwałów muzycznych, znacznie subtelniejszymi niż system ćwierćtonowy. Deklamacja podkreśla i wydobywa przede wszystkim ton, dźwięk, brzmienie, formę; natomiast mówienie artystyczne – głów-

nie logikę słowa, treść tekstu. W zależności od tego, czy punkt ciężkości spoczywa na głosie czy słowie, interpretacja artysty idzie w kierunku deklamacji albo mówienia artystycznego (Kotlarczyk 1963: 172-173).

Między deklamacją a mówieniem artystycznym należy umieścić recytację, która posługuje się zarówno muzycznymi, jak i plastycznymi środkami wyrazu. „Można myśleć – uważa Kotlarczyk – o recytacji jako o syntezie deklamacji i mówienia artystycznego” (Kotlarczyk 1963: 173). W takim ujęciu, ujęciu M. Kotlarczyka, wykonanie Norwidowego rapsodu przez Z. Zapasiewicza przynależy do recytacji rozumianej tu jako styl sztuki żywego słowa.

4. Wykonanie Ireny Jun

Recytacja poematu *Bema pamięci żałobny-rapsod* w wykonaniu Ireny Jun, długoletniej aktorki Teatru Studio w Warszawie, stanowi część recitalu poezji Cypriana Norwida *Jest źródło*⁴. Opowieść o ostatniej ziemskiej drodze bohatera narodowego Polaków i Węgrów, generała Józefa Bema, relacjonuje Rapsod, będący jednocześnie uczestnikiem ceremonii.

Recytacja rozpoczyna się od szeptu, następnie, stopniowo, głos artystki rozrasta się pod względem siły i dźwięczności: cezura jest tu wers siódmy, zaczynający się od słów: *trąby długie we łkaniu*. W strofie drugiej słyszymy już głos pełny, operujący rejestrem niskim o ciężkiej, metalicznej barwie. Głos rośnie aż do krzyku i na tym najwyższym diapazonie pozostaje niemalże do końca poematu: do wersu trzydziestego pierwszego. Wersy trzydziesty drugi oraz trzydziesty trzeci wypowiedziane zostają szeptem⁵. Z siłą, głośnością, niskim rejestrem, ciemną barwą głosu współgra powolne, miarowe tempo wygłoszenia, odmierzone zgodnie z rytmem stóp. Zabieg ten ma walor onomatopei, odzwierciedla bowiem ciężki, miarowy chód uzbrojonego rycerstwa. Ciekawa rzecz dzieje się tu z akcentami wyrazowymi. Większość sylab akcentowanych zostaje wydatnie wydłużona. Słychać to w tych partiach utworu, które zostały wypowiedziane głosem pełnym. Wzdłużanie

4 Recital odbył się 25 października 1993 roku w Liceum Ogólnokształcącym w Głubczycach. Recital ten Irena Jun wykonywała od wielu lat, stale zmieniając jego wersję sceniczną oraz interpretację utworów. Podstawą opisu stał się występ w LO w Głubczycach w 1993 r., nagrany na kasetę VHS.

5 *Diapazon* – 1. „skala dźwięku danego instrumentu muzycznego lub głosu danego śpiewaka”; 2. „odmienny diapazon uczuć”; 3. „przyrząd stalowy w postaci widełek, używany do strojenia instrumentów”. Źródłostów jest grecki (*Mały słownik...* 1968: 115).

syłab akcentowanych daje wrażenie większej głośności, bez konieczności zwiększania napięcia wiązań głosowych. Narastająca siła głosu, wolne tempo sprzyjają podnoszeniu się temperatury emocjonalnej całej wypowiedzi. Rapsod z zewnętrznego obserwatora staje się uczestnikiem wydarzenia – dzieje się to stopniowo zgodnie z rytmem wypowiedzi. Trzeba jednakże dodać, że tak, jak w recytacji Zapasiewicza postać mówiąca, rapsod, stał ponad wydarzeniami i z wysokości je relacjonował – tak w wykonaniu Ireny Jun jest on bliżej obserwatorów. Urywaną frazę przekazuje to, co widzi „tu i teraz”. Jest to tym bardziej zaskakujące, że twarde atak dźwięku, krzyk, stawia mówiącego zwykle ponad odbiorcą. Wydaje się, że zabieg rozpoczęcia od szeptu i zakończenia szeptem (atak przydechowy) nadaje wypowiedzi postaci scenicznej kreowanej przez I. Jun, bardziej osobisty charakter w porównaniu do recytacji Z. Zapasiewicza.

Średniówki zaznaczane są pauzami oraz antykadencjami, rzadziej półantykadencjami; zaś w klauzuli występuje na ogół pauza oraz kadencja lub wyraźna antykadencja. Kadencją kończy recytatorka wersy: od pierwszego do siódmego oraz trzy ostatnie. W pozostałych dwudziestu trzech zakończeniach wersów obok akcentu paroksytonicznego realizowanego dynamicznie – ostatnia sylaba zostaje wzdłużona oraz intonacyjnie podniesiona.

W ten sposób wyraziście ujawnia się rym: czego nie ma w recytacji Zapasiewicza. Zapasiewicz np. w wersie dwudziestym trzecim mówi: *prześwieca*, choć zgodnie z zapisem mógłby zrealizować *prześwięca* (*e* pochylone). I. Jun realizuje wyraz ten z *e* pochylonym, przez co uwydatnia rym: *księżycyca/prześwięca*. W dwudziestu trzech klauzulach brak jest sygnałów zamknięcia – to jest zasadnicza różnica pomiędzy zapisem wersyfikacyjnym a recytatorską realizacją I. Jun. Zakończenia wersów są jakby niedokończone, niedopowiedziane, a więc oczekuje się dalszego ciągu. I jeszcze jedna uwaga: dwusylabowy wyraz, w którym obie sylaby są wyróżnione głosowo to spondej, zaś trzysylabowy, w którym obie końcowe sylaby są zaakcentowane to bakchej (Okopień-Sławińska 1989: 481). W ten sposób używa recytatorka wrażenie większej głośności (krzyk).

Wykonawczynie – w części przedśredniówkowej wersów: drugiego, szóstego, dziewiątego, dwunastego, szesnastego, dwudziestego drugiego, dwudziestego trzeciego, dwudziestego szóstego, dwudziestym dziewiątego (odmiennie niż Zapasiewicz, który tu akurat utrzymuje układ stóp: trochej, trochej amfibrach) oraz trzydziestego pierwszego – realizuje głosowo peon III oraz amfibrach. Zabieg ten zapobiega skandowaniu.

W wersie trzydziestym pierwszym, pierwszy wyraz po średniówce, *porozwalają*, I. Jun wypowiada: POroz/waLAją (trochej, amfibrach) – jest „punktem

węzłowym” tekstu, a jednocześnie słowem rdzennym; od tego momentu głos recytatorki stopniowo cichnie.

Elementem charakterystyki postaci scenicznej są w tej prezentacji postawa i wygląd recytatora. Irena Jun – ubrana w czarną, prostą suknię – stoi na niewielkim podwyższeniu. Tło sceny tworzy brązowa kotara. Widownia jest wyciemniona, scena zaś oświetlona. W głębi stoi czarny fortepian, na którym znajduje się świecznik z zapaloną świecą⁶. Z przodu sceny jest okrągły stolik nakryty brązową serwetą, na nim dzban z chryzantemami. Recytatorka stoi nieruchomo – ta postawa pełni funkcję silnego, scenicznego gestu, staje się środkiem wyrazu artystycznego. W nieruchomej twarzy zwraca uwagę wyrazistość oczu. Artykulacja bywa chwilami przesadnie podkreślona. Mamy więc do czynienia z kolejnym, świadomie użytym środkiem wyrazu, który staje się częścią stylu wygłoszenia. Recytatorka mocno zaznacza wygłosy.

Irena Jun nie nadbudowuje dodatkowych sensów nad autorskim znaczeniem tekstu⁷. Należy do tych artystów recytacji, którzy starają się – o ile to możliwe – realizować nie tylko linię melodyczną wpisaną w wiersz, ale także jego znaczenie, nadane mu przez autora. Fonetyk niemiecki, twórca szkoły zwanej „filologią ucha”, Edward Sievers, uważał, że w wiersz zostały wpisane następujące właściwości foniczne: wysokość tonu, interwały, sposób prowadzenia melodii

-
- 6 Wojciech Siemion tak pisze na temat recytacji tego wiersza przez siebie (przytaczam fragment tej wypowiedzi, ponieważ uważam, że rzuca on światło na rolę tzw. pozasłowia w sztuce recytacji): „Miałem zacząć recytować *Bema pamięci żałobny-rapsod*. Uniosłem prawą ręką w górę lichtarz z płonąca świecą i wtedy świeca (pewnie trzymałem ją lekko pochyloną) zaczęła płakać woskowymi gorącymi łzami. Te łzy padały na małą srebrną miseczkę, która oparta była o dużą metalową misę. Chyba ta duża misa uderzana rytmicznie łzami świecy nadała brzmieniom rytm... marsza pogrzebowego. Słysząc go było w całej sali. Wszyscy zamarli – ja też. Ale musiałem zacząć mówić w tym narzuconym przez łzy rytmie: *Czemu cieniu odjeżdżasz...* i ten marsz łez – wypełniony moim rytmem stóp wersyfikacyjnych: trochej, trochej, amfibrach, a w części pośredniówkowej: trochej, amfibrach, amfibrach – trwał przez cały czas, aż do ostatnich dwóch trochejów *dalej dalej* i jeszcze poza nimi. Jak wielokropki Norwida odchodził coraz cichszy i cichszy. Cichszy, bo kończyła już swój żywot świeca. By ucichnąć wraz ze mną, i całą – wielką – ciszą sali... (Siemion 2001: 27-28)”.
- 7 Różnicę między znaczeniem a sensem najtrafniej – moim zdaniem – ujmuje Eric Hirsch Jr. Znaczenie jest obiektywne, niezmienne. Sens natomiast jest „znaczeniem dla nas” lub – inaczej mówiąc – „współczesną wymową”. Znaczenie nadaje tekstowi (wytworowi) jego autor; nie byłoby znaczenia, gdyby ktoś wcześniej nie miał go na myśli. Znaczenie autorskie jest niezmienne i odtwarzalne; stanowi wynik aktu intencjonalnego, jest przedmiotem intencjonalnym. Znaczenie autorskie można odtwarzać w różnych aktach intencjonalnych (Hirsch 1988: 51-57).

swobodny, czyli idący za treścią danej chwili, czy też „związany”, realizujący z góry zamierzoną linię melodyczną, sposoby zaczynania wersów i realizacji kadenencji itd. Recytator może zrealizować tę melodię lub pójść za własną (Sievers 1912, Mayenowa 1974: 425-427). Trzeba jednak dodać, że w porównaniu z recytacją Z. Zapasiewicza, więcej tu uczuciowości, więcej własnych pomysłów, które jednak nie zmieniają zasadniczo wymowy ideowej literackiego pierwowzoru.

Recytatorka operując różnorodnymi środkami głosowymi wydobywa warstwę muzyczną utworu. Tempo, rytm, barwa głosu, dynamika, głośność, w mniejszym stopniu pauza, oddają uroczysty, podniosły charakter całego wydarzenia.

Irena Jun zbudowała postać sceniczną zgodnie z kanonami estetyki klasycznej. Jest to zjawisko współcześnie dość rzadkie. Po pierwsze styl klasyczny w sztuce recytacji wymaga spełnienia pewnych warunków, przede wszystkim głosowych, ale także osobowościowych: trzeba mieć w sobie ową „siłę tragiczną”, o której mówiła wybitna tragiczka przełomu wieków XIX i XX, Stanisława Wysocka. Nie wielu współczesnych artystów owe warunki spełnia. Przyczyn tego stanu rzeczy należy szukać w modelu współczesnego teatru, w którym słowo schodzi na dalszy plan wobec innych tworzyw sztuki teatralnej. W szkołach teatralnych kształci się raczej ciało niż słowo. Po drugie, współczesny odbiorca nie jest przygotowany na przyjęcie patosu, który – jak wiadomo – stanowi cechę stylu klasycznego. Patoś wymaga od widza bycia otwartym na niecodzienne przeżycia, pewnego nastroju odświętności, umiejętności przeżywania niezwykle wydarzeń. W modelu kultury epoki coraz więcej miejsca zajmuje *profanum*, przestrzeń *sacrum* stale się kurczy. Już w latach pięćdziesiątych XX wieku pisał Jan Kreczmar, iż młodzi adepci sztuki teatralnej mają kłopoty z wyrażaniem patosu. Kreczmar wspomina, iż jest to zjawisko przeciwne do sytuacji z początku wieku XX, kiedy to młodzi aktorzy nie potrafili „zejść z koturnów” i mówić „tak jak w życiu” (Kreczmar 1955).

Zamiast zakończenia

Na zakończenie odniosę się do wykonania pieśniarza Czesława Niemena z 1970 roku⁸, które wzbudziło swego czasu wiele kontrowersji; jednych urzekło siłą wyrazu całości i urodą najdrobniejszych detali, inni uznali, że jest to „szarganie świętości”. Danuta Michałowska zarzuca artyście, że w jego wykonaniu ginie przesłanie Norwida: uparte dążenie do wolności. Spróbujmy przedstawić własne zdanie.

8 Korzystałam z nagrania na *YouTube* lipiec 2008 r.

Część wstępna, instrumentalna, utrzymana jest w klimacie chorału gregoriańskiego – bierze w niej udział chór. Słyszymy bicie dzwonów kościelnych oraz odgłosy walki. Część śpiewana od pierwszej strofy poematu „wybucha rockiem”. Mamy tu nieliczne fragmenty mówione, jak chociażby *chorał ucichł był nagle*. Niemen w wykonaniu realizuje schemat rytmiczny wpisany w utwór przez Norwida. I czyni to konsekwentniej niż recytatorzy. Przedśredniówkowy rytm: trochej, trochej, amfibrach zostaje przekształcony w peon III i amfibrach zaledwie trzy razy w wersach: drugim, dwunastym, dwudziestym drugim. Są to drugie wersy strof: I (*przy pochodniach*), II (*ze snopami wonnymi*), IV (*i czernieją*). Wersy te zostają, stąd tok wiersza wraca do zwykłej mowy. Pozostałe wersy wyśpiewane zostają zgodnie z rytmem Norwida: przed średniówką SssSs, po średniówce SssSssSs.

Kiedy muzyka cichnie słyszymy mowę, słowa: *chorał ucichł był nagle – i znów jak fala wyplusnął* – zostają wypowiedziane z pięknym brzmieniem wygłosowego **ł** przedniojęzykowozębowego. W wykonaniu Niemena zostaje wydobyta instrumentacja głoskowa; jak np. w wersie dwudziestym: *włóczni ostrzem o łuki rzekłbyś oparta podniebne*.

Wykonanie jest bardzo emocjonalne ze względu na walory samej muzyki, która – co należy podkreślić – nie zagłusza słów poematu, lecz je uwydatnia. Również różne, zmienne, subtelne odcienie barwy głosu śpiewaka mają swoje znaczenie. Tu już nie ma opowiadacza, lecz pieśniarz zaangażowany w to, co prezentuje.

Wykonanie *Bema pamięci żałobnego-rapsodu* przez Niemena koresponduje z tym, co wiemy o muzyce antycznej Grecji, a mianowicie, po pierwsze, że jej naczelną zasadą był rytm. Po drugie akompaniament był podporządkowany mowie. W greckich pieśniach chodziło przede wszystkim o słowa i zawarty w nich sens, toteż akompaniament muzyczny nie mógł ich zagłuszać. Dopiero za czasów Eurypidesa związek muzyki ze słowem rozluźnił się; zresztą Arystoteles w *Poetyce* skrytykował podobne praktyki. Starożytni Hellenowie nie mieli też pieśni złożonych w części lub całości z sylab nie dających sensu. Znanca tematu, Martin West, tak pisze na ten temat: „Wręcz przeciwnie, ich pieśni (według dostępnej nam wiedzy) były opracowaniami całkowicie artykułowanych, często bardzo wyrafinowanych tekstów poetyckich, z nielicznymi powtórzeniami wyrazów. Dlatego właśnie było tak ważne, aby tekst był wyraźnie słyszalny i nie ginął w dźwięku instrumentów”. (West 2003:54). Tak też jest w przypadku poematu Cypriana Norwida w wykonaniu Niemena.

Współczesna poezja śpiewana, w której do niedawna pierwszorzędną rolę pełniło słowo, ewoluuje w kierunku piosenki poetyckiej lub piosenki „w ogóle”; w obu tych gatunkach muzyka rozrasta się i traci swój pierwotny związek ze słowem.

Literatura

- Bernstein S., 1970, *Wiersz a recytacja*, Z. Saloni, tłum. – *Rosyjska szkoła stylistyki*, M.R. Mayenowa, Z. Saloni, red., Warszawa.
- Dłuska M., 1980, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków.
- Eco U., 2005, *Szukać posągów wśród kamieni*. – U. Eco, *Historia piękna*, A. Kuciak, tłum., Poznań.
- Gajda S., 1982, *Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym*, Warszawa-Wrocław.
- Giergielewicz M., 1946, *Laur dojrzały*, Londyn.
- Gomulicki J. W., 1971, *Metryki i objaśnienia: „Rzecz o wolności słowa”*. – *Pisma wszystkie*, t. 3: *Poematy*, J.W. Gomulicki, red., Warszawa.
- Gomulicki J.W., 1991, *Norwid o książce i o czytaniu*. – *Cyprian Norwid*, M. Inglot, red., Warszawa.
- Hirsch E.D. Jr., 1988, *Interpretacja obiektywna*, P. Graff., tłum. – *Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” II*, K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz, red., Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź.
- Kotarbiński J., 1885, *Deklamacja*. – *Encyklopedia wychowawcza*, t. 3, Warszawa.
- Kotlarczyk M., 1963, *Podstawy sztuki żywego słowa*, Warszawa.
- Kraushar A., 1916, *Salony i zebrania literackie warszawskie na schyłku XVIII-ego i w ubiegłym stuleciu*, Warszawa.
- Kreczmar J., 1955, *Technika gry w repertuarze poetyckim*, cz. 1 i 2, „Teatr”, nr 23.
- Mały słownik języka polskiego*, 1968, S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, red., Warszawa.
- Mayenowa M.R., 1974, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk.
- Mitosek Z., 1983, *Przerwana pieśń*, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, Warszawa.
- Mukařovský J., 1969, *O sztuce recytacji*, cz. III: *Próba podsumowania*, L. Śliwonik, tłum., „Teatr Ludowy”, 11, Warszawa.
- Norwid C., 1971a, *Bema pamięci żałobny-rapsod*. – *Pisma wszystkie*, t. 1, cz. 1: *Wiersze*, red. J.W. Gomulicki, Warszawa.
- Norwid C., 1971b, *Fortepian Szopena*. – *Pisma wszystkie*, t. 2, cz. 2: *Wiersze*, J.W. Gomulicki, red., Warszawa.
- Norwid C., 1971c, *Kleopatra i Cezar. Tragedia historyczna, ściśle w równi do grania, jako i do odczytów napisana: z uwydatnieniem gestów dramatycznych i onych ciągu*. – *Pisma wszystkie*, t.5, cz. 2: *Dramaty*, J.W. Gomulicki, red., Warszawa.

Stylistyka XVIII

- Norwid C., 1971d, *Milczenie. Druga część, właściwa: gramatyczna, filozoficzna i egzegetyczna*. – *Pisma wszystkie*, t. 6, cz. 1, *Proza*, J.W. Gomulicki, red., Warszawa.
- Norwid C., 1971e, *O deklamacji*. – *Pisma wszystkie*, t. 6, cz. 1, *Proza*, J.W. Gomulicki, red., Warszawa.
- Norwid C., 1971f, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach z dodatkiem rozbioru «Balladyny», lekcja trzecia*. – *Pisma wszystkie*, t. 6, cz. 1, *Proza*, J.W. Gomulicki, red., Warszawa.
- Norwid C., 1971g, *Pierścień Wielkiej-Damy, czyli Ex-machina-Durejko. Tragedia we trzech aktach, z opisaniem dramatycznego ciągu scenicznych gestów i ze wstępem*. – *Pisma wszystkie*, t. 5, cz. 2, *Dramaty*, red. J.W. Gomulicki, Warszawa.
- Norwid C., 1971h, *Promethidion*. – *Pisma wszystkie*, t. 3, *Poematy*, J.W. Gomulicki, red., Warszawa.
- Norwid C., 1971i, *Rzecz o wolności słowa*. – *Pisma wszystkie*, t. 3, *Poematy*, J.W. Gomulicki, red., Warszawa.
- Norwid C., 1971j, *Słowo i litera*. – *Pisma wszystkie*, t. 6, cz. 1, *Proza*, J.W. Gomulicki, red., Warszawa.
- Nowak-Wolna K., 2002, *Recytacja a zabawa*, „Literatura Ludowa” 2, Wrocław.
- Nowak-Wolna K., 1996, *Sztuka recytacji: historia – teoria – praktyka*. Maszynopis rozprawy doktorskiej, Archiwum Uniwersytetu Opolskiego, Opole.
- Okopień-Sławińska A., 1989, *Stopa*. – *Słownik terminów literackich*, J. Sławiński, red. Warszawa.
- Osiński L., 1861, *Wymowa*. – *Dziela*, t. 4, Warszawa.
- Siemion W., 2001, *Lekcja czytania: Norwid*, Warszawa.
- Sievers E., 1912, *Rhythmisch-melodische Studien*, Heidelberg.
- Subko B., 1990, *O funkcjach łącznika w poezji Norwida*. – *Język Cypriana Norwida*, K. Koczyński, J. Puzynina, red., Warszawa.
- Tenner J., 1906, *Technika żywego słowa*, Lwów.
- West M., 2003, *Muzyka starożytnej Grecji*, M. Maciejewska i M. Kaziński, tłum., Kraków.
- Zapasiewicz Z., 1971, *O problemach mówienia scenicznego*, „Tygodnik Kulturalny” 20, Warszawa.

The Word and Press of Cyprian Norwid

In the article *The Word and Press of Cyprian Norwid* the following questions are discussed: the opinions of Cyprian Norwid on the art of reading aloud and declamation, the views of Wojciech Siemion on the method of deciphering and vocal interpretation of Norwid's poetry, recitations of the poem *Bema pamięci żałobny-rapsod / A Funeral Rhapsody in Memory of General Bem* by Irena Jun and Zbigniew Zapasiewicz as well as the rendition by Czesław Niemen.

Cyprian Norwid (one of the most prominent representatives of Polish Romanticism) perceived declamation as a complement to the art of reading. For the poet a complement is not a simple act of filling in the missing part, but a fulfillment of an idea, an approximation to an ideal. All the literary works of Norwid, not only dramas, constitute a perfect score for a reciter. They boast numerous emphases, variously marked pauses, ties, commas and interjections.

The poem *Bema pamięci żałobny-rapsod/ A Funeral Rhapsody in Memory of General Bem* was created in 1851 on the first anniversary of the death of General Józef Bem and presents a poetic picture of the funeral of a hero of Poles and Hungarians. The description of the funeral refers to the Ancient and the old Polish patterns. The masterpiece *Bema pamięci żałobny-rapsod/ A Funeral Rhapsody in Memory of General Bem* is a hexameter.

Wojciech Siemion, a brilliant Polish actor and an excellent reciter of Norwid's poetry, proposes an interesting interpretation of the masterpiece. First of all, since *Bema pamięci żałobny-rapsod/ A Funeral Rhapsody in Memory of General Bem* is a funeral march, it should be read slowly, with the rhythmic feet marked, conforming to the rhythm of a funeral march. Secondly, in order to render the rhythmic structure of the poem transaccen-tuations should be used.

In his performance another eminent actor and reciter, Zbigniew Zapasiewicz, preserves in most cases the rhythm of the poem. In the discussed recitation three unfolding rhythmic structures can be distinguished: slow, stately and powerful steps of the marching knights turn into a funeral march, and both rhythms intermingle with an interrupted "private" phrase when the performer reveals his own feelings.

In comparison with Zapasiewicz's recitation, the performance of Irena Jun (also an esteemed actress and an excellent reciter of poetry) displays a bigger emotionality load, more individual ideas which, however, do not substantially alter the ideological significance of the literary original. Using multifarious vocal means the reciter shows the musical layer of the masterpiece.

Czesław Niemen, a singer, realises in his performance the rhythmic scheme inscribed into the poem by Norwid. And in doing so he is more consistent than the reciters. The performance is very emotional as a result of the value of the music itself, which – as it should be emphasized – does not drown out the poem's words, but it accentuates them. Diverse, changeable, subtle shades of the singer's timbre have significance as well.

Keywords: *recitation, declamation, a living word, rhapsody, reciter's work, recitation work, rhythm, rhyme, music, poem, poetry, song, rhythmic foot, accent, syllable, caesura, clause, intonation, intoneme, phrase, pause, silence, cadence, anti-cadence, half anti-cadence, progredience, hexameter, phonetic instrumentation, strophe*

Translated by Aleksandra Siemianowska