

Krystyna Nowak-Wolna\*

# Ku teorii recytacji. Interdyscyplinarny charakter badań nad sztuką recytacji

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2016.002>

**Streszczenie.** Artykuł zawiera przegląd stanowisk badawczych w odniesieniu do sztuki recytacji. Autorka wskazuje na recytację jako na zjawisko, którego rozumienie wymaga podejścia interdyscyplinarnego, uwzględniającego punkty widzenia wielu dyscyplin badawczych, jak chociażby językoznawstwa, literaturoznawstwa, teatrologii oraz estetyki. W perspektywie badawczej tych dwóch pierwszych dyscyplin recytacja ukazuje się jako sztuka wykonawcza, sztuka interpretacji zależna od literackiego tekstu. Perspektywa teatrologiczna z kolei ukazuje recytację w odniesieniu do teatru i sztuki aktorskiej. Jeżeli recytacja jest częścią mówienia scenicznego, to nie należy jej przeciwstawiać sztuce aktorskiej, lecz uznać, iż do niej przynależy. Perspektywa teatrologiczna wskazuje także na recytację jako na sztukę widowiskową, i w związku z tym należałoby ją badać z uwzględnieniem elementów konstytuujących widowisko. Uwzględniając punkt widzenia estetyki, umieszczamy dzieło recytacyjne (recytatorskie) na tle sytuacji estetycznej, której jest elementem, obok recytatora i odbiorcy. Należy wówczas wziąć pod uwagę zagadnienia postawy estetycznej i przeżycia estetycznego oraz wartości. W sytuacji estetycznej następuje wzajemne przenikanie się właściwości dzieła (przedmiotu estetycznego) oraz odbiorcy (podmiotu) z uwagi na wartości zawarte w dziele.

**Słowa kluczowe:** sztuka, dzieło recytacyjne, interpretacja, aktorstwo, wygłoszenie

---

\* Doktor, adiunkt w Zakładzie Pedagogiki Kultury Instytutu Nauk Pedagogicznych Uniwersytetu Opolskiego. Ukończyła filologię polską w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Opolu oraz Podyplomowe Studium Logopedii UMCS w Lublinie. Obszary badawcze: sztuka żywego słowa, retoryka, historia oraz teoria dramatu i teatru; teoria i praktyka wychowania estetycznego i wychowania przez sztukę, w tym terapeutyczne możliwości sztuki. E-mail: [kavolni@wp.pl](mailto:kavolni@wp.pl)

## Summary

### Towards the theory of declamation. Interdisciplinary character of research on the declamatory art

This paper provides an overview of types of research approaches adopted in relation to the art of recitation. The author presents recitation as a phenomenon whose analysis requires an interdisciplinary approach, one that comprises the perspectives of many disciplines of research, such as linguistics, literary, theatre studies, and aesthetics. From the point of view of the first two of these disciplines, recitation is a performative art. It is an art of interpretation which depends on a literary text. Meanwhile, the theatrological perspective presents recitation in relation to theatre and acting: if recitation is a type of speaking on stage, it should not be contrasted with the art of acting but rather considered its part. The theatrological perspective also construes recitation as a performative art, and as such studies it in relation to the constitutive elements of performance. By taking into account the point of view of aesthetics, we position the work of recitation (recitative work) at the backdrop of an aesthetic situation, of which it is an element, together with the reciting artist and the addressee. Such an approach requires considering the issue of aesthetic attitude and experience as well as values. In the aesthetic situation, the features of the work (the aesthetic object) and the addressee (the subject) overlap because of the values inherent to the work.

**Keywords:** art; recitative work (recitation work); interpretation; acting; delivery

O recytacji można mówić, biorąc pod uwagę różne stanowiska i perspektywy badawcze. Już Johann Wolfgang Goethe we *Wskazówkach dla aktorów* daje taką definicję recytacji: „Recytacja jest to wygłoszenie tekstu bez gwałtownego podniesienia głosu, jednakże nie bez pewnej zmiany tonu, a więc wykonanie oscylujące pomiędzy mową chłodną i spokojną, a wzburzoną. Słuchacz powinien ciągle odczuwać, że chodzi tu o trzeci obiekt”<sup>1</sup>. Wskazówki Goethego wynikały z jego długoletniego doświadczenia jako dyrektora teatru weimarskiego. Autor *Fausta* uważał, że – co warto przypomnieć – „na recytacji opiera się cała deklamacja i aktorstwo. Otóż, ponieważ przy głośnym czytaniu trzeba przede wszystkim uwzględnić i ćwiczyć deklamację, przeto jest jasne, że głośne czytanie musi pozostać szkołą prawdy i naturalności, jeśli ludzie, którzy chcą podjąć tę pracę, przeniknięci są poczuciem wartości i godności swego zawodu”<sup>2</sup>.

Chcąc mówić o recytacji ze stanowiska teoretycznego, należy sobie uświadomić różne perspektywy badawcze, w jakich zjawisko to występuje. Pierwsza perspektywa zostaje wyznaczona przez relację dzieła literackie – dzieło recytatorskie. Czy istnieje odrębna od literatury sztuka recytatorska, czy też jest ona jedynie sztuką interpretacji, a więc z natury swojej – wykonawczą? W zależności od przyjętych poglądów jedni badacze uważają, że

<sup>1</sup> J. W. Goethe, *O sztuce aktorskiej. (Wskazówki dla aktorów)*, tłum. A. Miłska, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. V, Warszawa 1956, s. 407–408.

<sup>2</sup> Idem, *Refleksje i maksymy*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1977, s. 216.

recytacja stanowi co najwyżej sztukę wykonawczą (Konrad Górski, Stanisław Furmanik), zatem recytator powinien w swoim wygłoszeniu poddać się „dyrektywom tekstu”, inni zaś rozumieją recytację jako odrębną sztukę – zatem „wierność” intencjom autora tekstu nie jest niezbędna, ponieważ każda sztuka rządzi się swoimi własnymi prawami (Stefania Skwarczyńska). Językoznawcy – którzy jako pierwsi rozpoczęli badania naukowe w tej dziedzinie – interesują się sztuką recytacji w kontekście badań nad mową i językiem. W polu ich zainteresowania pojawia się zatem, po pierwsze – problem zapisu a jego głosowe wykonanie, po drugie – funkcja cech prozodycznych: które z nich stanowią cechę konstytutywną utworu literackiego, a które ekspresywną (fakultatywną) cechę wygłoszenia, po trzecie – relacja między dźwiękiem a znaczeniem. Literaturoznawców interesuje m.in. sposób wykonania utworu literackiego, ewentualna wierność recytatora wobec tekstu lub odejście od jego dyrektyw oraz wynikająca z tego faktu typologia dzieł recytatorskich ze względu na ich stopień odchylenia od literackiego pierwowzoru.

Druga perspektywa badawcza jest następstwem uwzględnienia pozycji słuchacza. Dotyczy oddziaływania sztuki: sytuacji estetycznej, przeżycia estetycznego oraz postawy estetycznej – a zatem jest to perspektywa estetyczna<sup>3</sup>. Na zagadnienia odbioru zwraca uwagę sam Goethe, gdy pisze, że głośne czytanie, czyli deklamacja (recytacja) powinno być szkołą prawdy i naturalności. Teoria recytacji winna więc uwzględniać zasadniczą triadę, na którą składają się: dzieło literackie – recytacja – słuchacz. Nadrzędny cel recytacji to zaś ten element, który nie został tu bliżej określony, a który autor *Fausta* nazwał „trzecim obiektem” w relacji aktor – słuchacz. Zgodnie z komunikacyjną teorią dzieła sztuki recytacja może być nastawiona na dzieło literackie, na nadawcę – recytatora, na odbiorcę oraz na kontekst. Może być także nakierowana na dzieło recytatorskie (recytacyjne), gdy chodzi o ważne rozstrzygnięcia artystyczne w tej dziedzinie.

Trzecia perspektywa badawcza jest perspektywą teatrolologiczną, która w polu swoich zainteresowań umieszcza relację między recytacją a sztuką aktorską. Główny problem badawczy można by sformułować w sposób następujący: czy recytacja jest samodzielną sztuką, czy też częścią sztuki teatru i aktora? Gdzie są granice obu sztuk?

Na tym nie wyczerpują się perspektywy badawcze sztuki recytacji. Można ją rozpatrywać z punktu widzenia psychologii twórczości, wychowania estetycznego oraz wychowania przez sztukę, logopedii (tzw. logopedia artystyczna), etnografii i etnologii.

W prezentowanym opracowaniu nie wszystkie perspektywy badawcze sztuki recytacji zostaną uwzględnione, lecz jedynie niektóre z nich. Celem rozważań jest zatem ukazanie sztuki recytatorskiej z punktu widzenia następujących dyscyplin naukowych: językoznawstwa, literaturoznawstwa oraz teatrolologii. Zebranie w jednym miejscu wypowiedzi uczonych z tak różnych dziedzin pozwoli na lepsze zrozumienie istoty recytacji, a jednocześnie ukaze możliwości badań nad tą dziedziną sztuki.

---

<sup>3</sup> Maria Gołaszewska umieszcza zarówno samo dzieło sztuki, jak i odbiorcę (a zatem również zagadnienia postawy estetycznej i przeżycia estetycznego) na tle sytuacji estetycznej. W sytuacji estetycznej następuje wzajemne przenikanie się właściwości dzieła (przedmiotu estetycznego) oraz odbiorcy (podmiotu) ze względu na wartość zawartą w dziele. Sytuacja estetyczna jest pełna, gdy znajdują się w niej: artysta, dzieło i jego wartość – oraz odbiorca. Artysta tworząc dzieło, tworzy je ze względu na odbiorcę. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1986, s. 304.

# Recytacja a literatura

Pierwszeństwo należy się tu niemieckiemu fonetykowi, twórcy tzw. *Sprech und Ohrenphilologie* (filologia wymawianiowo-słuchowa)<sup>4</sup>. Eduard Sievers w pracy *Rhythmisch-melodische Studien* (*Studia rytmiczno-melodyczne*, Heidelberg 1912) pisał, iż utwór poetycki pełnię swojego istnienia uzyskuje dopiero w wygłoszeniu, zaś przekaz pisemny jest co najwyżej jego namiastką. W Polsce za inicjatora tych badań można uznać Kazimierza Wóycickiego (*Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1912). Co istotne z punktu widzenia dalszych rozważań, Sievers czyni rozróżnienie między wykonawcami: pierwszy z nich to *Autorenleser*, zaś drugi *Selbstleser*.

Termin „dzieło recytacyjne” pojawił się po raz pierwszy w pracy Siergieja Bersztejna, przedstawiciela tzw. rosyjskiej szkoły stylistyki<sup>5</sup>. Autor stawia tezę, że w twórczości poetyckiej działają dwie przeciwstawne tendencje: jedną nazywa tendencją recytacyjną, drugą – nierecytacyjną. Pierwsza z nich prowadzi do jaskrawego, wyrazistego i wszechstronnego wyobrażenia materialnego brzmienia słowa; druga do abstrahowania od owego brzmienia. U poetów „nierecytacyjnych” dominuje znaczenie, tekst jest rozczłonkowany na elementy składniowe, recytacja wiersza nie będzie zatem różniła się od recytacji prozy. Wygłaszanie wierszy „poetów recytacyjnych” ma charakter „wiązany”, to znaczy, iż ta sama figura akcentowa powtarza się z wersu na wers. Bersztejn interesuje nie tyle sama recytacja (deklamacja), co wzajemny stosunek wiersza do jego wygłoszenia, ponieważ rzuca on światło na powiązania między brzmieniem (fonetyką) a znaczeniem (semantyką). Ten problem usiłuje naświetlić badacz od strony recytacji. Uważa, że w wierszu istnieje konflikt pomiędzy brzmieniem a znaczeniem, który stanowi wyzwanie dla recytatora. Przy okazji tych rozważań prezentuje szereg spostrzeżeń dotyczących istoty samej recytacji. I tak, na przykład, twierdzi, iż recytator powinien raczej opowiedzieć się po stronie brzmienia, nawet kosztem uwidocznienia sensu, gdyż to właśnie brzmienie obnaża strukturę wiersza<sup>6</sup>. Poeta wprowadza do wiersza schemat intonacyjny, ale dopóki nie zabrzmie on w ustach recytatora, dopóty istnieje tylko potencjalnie. Poeta dysponuje elementami systemu językowego, recytator buduje swoje dzieło z materialnych dźwięków. Dzieło recytacyjne nie jest adekwatne do wiersza; materializując wiersz, wnosi elementy, których w nim brak, konkretyzując jedne możliwości, wyklucza inne. Nie istnieje jeden sposób recytowania danego wiersza:

[...] dla każdego wiersza daje się pomyśleć cały szereg nie pokrywających się wzajemnie, lecz równocześnie pełnoprawnych pod względem estetycznym interpretacji recytacyjnych. Dzieło poety warunkuje tylko pewien zamknięty krąg możliwości recytacyjnych. Recytator, jeśli nie chce przekroczyć ustalonych granic swej sztuki – sztuki zasadniczo pośredniczącej, interpretacyjnej, powinien poprzez specjalną analizę, choćby intuicyjną, uświadomić sobie te możliwości i dokonać wyboru w ich granicach. Recytacja jest sztuką samodzielną, odrębną od sztuki wierszowej i wymaga odrębnej teorii<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> W. Sawrycki, *Tekst interpretowany głosowo z perspektywy filologii wymawianiowo-głosowej*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego II*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2006.

<sup>5</sup> S.I. Bersztejn, *Wiersz a recytacja*, tłum. Z. Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i oprac. M.R. Mayenowa i Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 193–200 oraz 203–211.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 218.

<sup>7</sup> Ibidem.

Powstanie takiej teorii rzuciłoby trochę światła także na teorię wiersza.

Jurij Tynianow, autor opracowania *Zagadnienia języka wierszy*, również interesował się recytacją w powiązaniu ze sztuką poetycką: jedna bowiem rzuca światło na drugą. W rozwoju poezji – pisał – „[...] występuje określone następstwo takich epok: po epokach, gdy w wierszu podkreśla się moment akustyczny, następują epoki, kiedy ta akustyczna charakterystyka wiersza wyraźnie słabnie i jej kosztem na plan pierwszy wysuwają się inne strony wiersza”<sup>8</sup>. Zjawiskiem towarzyszącym „filologii wymawianiowo-słuchowej” (Tynianow nawiązywał do *Ohrenphilologie*) w dziedzinie życia literackiego był niezwykle rozwój recytacji na przełomie wieków XIX i XX na terenie Rosji, Niemiec oraz na ziemiach polskich<sup>9</sup>. W recytacji wiersza ścierają się ze sobą dwie tendencje: taktująca oraz frazująca. Pierwsza z nich uwydatnia rytm, druga zaś sens. Tendencje te uznaje badacz za zasadę konstrukcyjną zarówno wiersza, jak i recytacji. W wierszu rytm może istnieć obok sensu – a więc jest samoistny, gdy tymczasem w prozie rytmicznej podkreśla znaczenie tekstu – ma więc drugorzędne znaczenie. Zalecenie dla recytatora poezji jest jedno: powinien przede wszystkim uwypuklać rytm<sup>10</sup>.

W kręgu zainteresowań „rosyjskiej szkoły stylistyki” znalazły się także zagadnienia głosowej interpretacji prozy literackiej. Jeden z przedstawicieli szkoły, Borys Ejchenbaum, pisał:

Mówimy zawsze o literaturze, o książce, o pisarzu. Kultura pisma i druku przyzwyczała nas do litery. My, miłośnicy książek – słowo tylko widzimy: jest ono dla nas zawsze czymś nierozdzielnie związanym z literą. Zapominamy często, że słowo samo przez się nie ma nic wspólnego z literą, że jest żywą, ruchliwą aktywnością wytworzoną głosem, artykulacją, intonacją, z którymi łączą się jeszcze gesty i mimika. Myslmy, że pisarz p i s z e. Ale nie zawsze jest tak, a w zakresie słowa artystycznego – często nie tak<sup>11</sup>.

U podwalin prozy artystycznej tkwi – tak samo jak w poezji – załazek narracji mówionej. Uwidacznia się to w kompozycji prozatorskiego utworu literackiego, a w szczególności w konstrukcji postaci mówiącej. Przykładem służyć mogą: Turgieniew, Dostojewski, Tołstoj, Zola. Przeciwstawia ich Ejchenbaum „papierowym” powieściom nowoczesnych pisarzy.

Zagadnienia wzajemnego stosunku pisma i żywej mowy najobszerniej omówił Wiktor Winogradow. Przejdźmy do przedstawienia jego poglądów. Otóż, zdaniem Winogradowa, pisarz dokonuje „transpozycji” żywej mowy na płaszczyznę literatury. W wygłoszeniu, głosnym czytaniu, grze scenicznej – następuje kolejna transpozycja tekstu pisanego na żywą mowę, przynależąca już nie do literatury, lecz do innej sztuki. Mowa brzmiąca – przekształcona w literaturę – zostaje najpierw niejako „zaklęta” w piśmie, stając się „mową idealną”, oderwaną od konkretnej wypowiedzi i sytuacji z nią związanej, później następuje odtworzenie mowy żywej z literackiego tekstu, wzbogacenie jej intonacją, mimiką, gestem i ruchem.

<sup>8</sup> J. Tynianow, *Zagadnienia języka wierszy*, tłum. F. Siedlecki i Z. Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki...*, s. 78–79.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 80.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 94–95.

<sup>11</sup> B.M. Ejchenbaum, *Iluzje narracji mówionej*, tłum. H. Cieślakowa i M. Czermińska, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki...*, s. 487.

Niektóre teksty prozatorskie wprost domagają się głośnego wykonania<sup>12</sup>. Winogradow uważa, że lingwistyka winna zajmować się językiem pisanim, „idealnym modelem” mowy, zaś wykonaniem dzieła literackiego inna dyscyplina badawcza. Przytoczmy jego słowa:

Jeżeli tylko „wykonanie” utworu nie ma charakteru prostej komunikacji wyrazu poetyckiego, określa inny „modus” istnienia dzieła artystycznego. Z tego punktu widzenia nauka o języku artystycznego utworu literackiego i nauka o brzmiącej mowie artystycznej – to dwie zasadniczo samoistne, odrębne dyscypliny o swoistych zakresach zagadnień i swoistych metodach ich rozwiązywania. Związek między nimi jednak istnieje, co więcej, mnóstwo utworów literackich zakłada możliwość transpozycji na płaszczyznę wygłaszania, odczytywania i już tym samym zawiera w sobie pewne zarodki realizacji. Są do pomyślenia i istnieją takie wypadki, kiedy momenty „fonicznej” charakterystyki lub wizualno-dynamicznej ekspresji występują tak jaskrawo, że literacki utwór artystyczny traci w literaturze pełnię swej egzystencji i odzyskuje ją dopiero w akcie wykonania aktorskiego. Wzajemny stosunek form „teatralnych” i ściśle „literackich” w konstrukcjach wierszowych i prozaicznych daje się badać nie tylko teoretycznie, ale również pod kątem „ewolucji”. Tutaj np. nasuwa się przypuszczenie, że rodzaje literackie stroniące od form języka potocznego wzorują się w swych formach na zasadach deklamacji (por. np. oderwana od form „gminnych” języka potocznego literatura staroruska)<sup>13</sup>.

Przejdźmy z kolei do koncepcji badaczy Praskiego Koła Lingwistycznego. Wśród jego tez znalazły się dwie, które ze względu na temat prowadzonych rozważań są szczególnie interesujące. Jedna z nich podnosi konieczność podjęcia badań nad językiem mówionym z uwzględnieniem sytuacji, w której słuchacz widzi mówiącego bądź też wyłącznie go słyszy. Dodajmy, iż jest to sprawa ważna również – a może przede wszystkim – z punktu widzenia praktycznego. Otóż do dziś nierozstrzygnięta pozostaje kwestia tzw. pozasłowia (termin Mieczysława Kotlarczyka) w recytacji. Czy recytacja wsparta gestem, elementem scenografii, kostiumu to jeszcze recytacja, czy już teatr jednego aktora? Jest to sprawa istotna również z punktu widzenia metodologicznego. Druga z interesujących nas tez stawia problem istoty języka poetyckiego. Strukturaliści prascy uważali, że język poetycki ma formę indywidualnego aktu twórczego. Sfera języka poetyckiego rozciąga się pomiędzy dwoma biegunami: jeden biegun stanowi tradycja poetycka danego narodu, drugi zaś współczesny język porozumiewania się tegoż narodu. Język poetycki dąży do uwydatnienia autonomicznej wartości znaku, podczas gdy język komunikacji zmierza do zautomatyzowania wszystkich płaszczyzn systemu. Tak więc mamy tu przeciwstawienie języka potocznego, służącego porozumiewaniu się międzyludzkiemu, językowi poetyckiemu – służącemu celom artystycznym<sup>14</sup>.

Skrzydło literaturoznawczo-estetyczne Praskiego Koła Lingwistycznego tworzyli badacze zasadniczo nieprzeciwstawiający języka poetyckiego językowi potocznemu. Różnic między obiema odmianami języka upatrywali w odmienności pełnionych przez nie funkcji. Jan Mukařovský uważał np., że język poetycki jest w sposób stały określony przez funkcję

<sup>12</sup> W. Winogradow, *Język artystycznego utworu literackiego*, tłum. J. Kulczycka, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki...*, s. 375.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 376.

<sup>14</sup> *Tezy Praskiego Koła*, tłum. W. Górny, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1966, s. 50–51.

estetyczną. Nie oznacza to, iż inne funkcje są w dziele poetyckim pominięte; wszystkie one pojawiają się w poetyckim języku, lecz dominuje tylko jedna: funkcja estetyczna<sup>15</sup>.

Należy rozróżnić jakości dźwiękowe, dane w tekście, od tych, które należą do odrębnej sztuki recytacji – sugerował Mukařovský<sup>16</sup>. I tak, w dzieło poetyckie są wpisane następujące cechy strukturalne dźwięku: skład głoskowy, intonacja, siła wydechu, zabarwienie głosu i tempo.

Tak np. skład głoskowy – pisał Mukařovský – jest w całości dany przez tekst, a recytator może decydować jedynie o drugorzędnych cechach artykulacji. Intonacja i siła wydechu w mniejszej już mierze podlegają tekstowi, jeszcze mniejszy wpływ na tekst ma zabarwienie głosu i tempo. Trzeba dodać, że recytator może czasem (np. jeśli idzie o intonację) nadużyć wolności dysponowania tymi elementami, przekroczyć jej miarę ograniczoną przez tekst, ale tylko za cenę złej realizacji tekstu, a nawet naruszenia fizjologicznych reguł głosowych [...]. Jeśli mówimy o wyznaczeniu przez tekst jego strony dźwiękowej, mamy na myśli tylko adekwatne wygłoszenie, nie zniekształcone brzmieniowo, poddające się nakazom wysuniętym przez utwór<sup>17</sup>.

Recytacja jest sztuką. Jan Mukařovský, estetyk z wykształcenia, rozumiał, iż dzieła sztuki kierują się nieco innymi prawami niż pozostałe wytwory ludzkiej działalności – już choćby przez to, że nie są podporządkowane utylitarnym celom. Recytacja jako sztuka słowa wyodrębnia się spośród „zwykłych” wypowiedzi ze względu na hierarchię pełnionych funkcji, a mianowicie dominację funkcji estetycznej. Przez tę ostatnią rozumiał Mukařovský zdolność pewnych wytworów oraz zjawisk przyrody do wywoływania zadowolenia u odbiorcy. Każdy przedmiot i każdy proces mogą stać się nosicielami funkcji estetycznej, jednak dzieło sztuki jest tym przedmiotem, który – ze względu na intencje twórcy – okazuje się predestynowany do pełnienia tej funkcji. W sztuce funkcja estetyczna pełni pierwszorzędą rolę, poza sztuką ma znaczenie drugorzędne<sup>18</sup>. Kolejny istotny rys poglądów Jana Mukařovskiego na recytację to uznanie jej za integralne dzieło sztuki, dla którego ważny jest przede wszystkim sens, a nie strona dźwiękowa wykonania. Dlatego ogromnie ważna pozostaje semantyka utworu, przy czym należy pamiętać, iż nawet ten sam czytelnik w cichej lekturze, znajdując się w różnych stanach psychicznych, odkrywa za każdym razem inny sens. Recytator przy pomocy swojej sztuki obiektywizuje dzieło wobec odbiorcy. Celem wykonania nie jest popis, lecz zaproszenie słuchacza do znaczeniowo twórczego procesu odbioru. Dla Mukařovskiego recytacja nie jest w swej istocie sprawą dźwięku, lecz sensu.

Roman Jakobson w kontekście badań nad funkcjami języka zastanawiał się nad fenomenem przekształcania się zwykłego aktu mowy w dzieło sztuki<sup>19</sup>. Zajmując się dystynkcją: co jest literaturą, zwłaszcza poezją, a co nią nie jest, uznał, iż wykonanie głosowe nie jest dziełem literackim. Autor rozróżnia „wariację przypadków wersowych” (*verse-instances*)

<sup>15</sup> J. Mukařovský, *O języku poetyckim*, tłum. W. Górny, [w:] *Praska szkoła strukturalna...*, s. 133.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 152.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 153.

<sup>18</sup> J. Mukařovský, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, tłum. J. Baluch, [w:] *idem, Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. i słowo wstępne J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 48–52 oraz 71.

<sup>19</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] *idem, W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa 1989, s. 85–86.

od zmiennych przypadków deklamacyjnych (recytacyjnych)<sup>20</sup> (*delivery-instances*). Istnieją liczne wykonania tego samego wiersza, które różnią się od siebie pod wieloma względami. Wykonanie – to akt, podczas gdy sam wiersz „powinien być swego rodzaju trwałym obiektem”<sup>21</sup>.

Odróżnił Jakobson wzorzec wersowy od wzorca recytatorskiego. Analizując utwór Lieberta:

Warszawo, ach! któryż to raz  
Od murów twoich biegłem precz –  
W oddali nił Zygmunta miecz

stwierdził, iż gdziekolwiek recytator postawi akcent w wyrazie „któryż” (na pierwszej czy też na ostatniej sylabie), powstanie rozdział między polskim akcentem wyrazowym paroksytonicznym a wymogami jambicznego rytmu wiersza, który domaga się akcentowania sylaby ostatniej. Tak więc owo odchylenie akcentowe w wyrazie „któryż” jest cechą konstytutywną samego wiersza, nie zaś recytacji. Stwierdza Jakobson, iż sposób, w jaki „dany wypadek wersowy” zostanie wykonany „w danym wypadku recytacyjnym”, zależy od wzorca recytacyjnego (*delivery-design*), jakim posłuży się wykonawca: może on dążyć ku stylowi skandowanemu, może dążyć do mowy prozatorskiej, może wreszcie oscylować między tymi dwoma biegunami. Tak jak istnieje wzorzec wersowy i przypadek wersowy w sztuce poetyckiej, tak też istnieje wzorzec recytacyjny oraz przypadek recytacyjny w sztuce deklamacji<sup>22</sup>. Analizując z kolei fragment *Fulminanta* Cypriana Norwida:

N a b i j i z a b i j – krzyki dwa... a więcej  
Cóż? ... nie zachwiany cyrkiel i r u t y n a

Jakobson stwierdza, że recytacja tego fragmentu może być ściśle metryczna, z podkreśleniem pauzy między słowami „więcej” oraz „cóż”, lub składniowa – ze skasowaniem pauzy między tymi dwoma wyrazami. W tym drugim wypadku wiersz może być wykonany jak proza, z likwidacją przerzutni i podniesieniem linii intonacyjnej na końcu wyrazu: „cóż”. Ani w pierwszym, ani w drugim wypadku nie da się ukryć zamierzonej sprzeczności między rozczłonkowaniem składniowym a rozczłonkowaniem rytmicznym. Sprzeczność ta jest cechą konstytutywną wiersza. Wiersz – zgodnie z wypowiedzią Paula Valéry’ego – to wahanie między dźwiękiem a znaczeniem<sup>23</sup>.

Roman Jakobson wyróżnia trzy wzorce recytacyjne w zależności od rodzaju nastawienia recytatora: po pierwsze – na rytm, po wtóre – na semantykę, trzeci zaś wzorzec to próba pogodzenia tych dwu sprzecznych tendencji. Owe trzy wzorce recytacyjne mają walor stylistyczny.

<sup>20</sup> Roman Jakobson nie rozróżniał deklamacji i recytacji jako pojęć odnoszących się do dwu odmiennych zjawisk artystycznych. We współczesnych słownikach języka polskiego oba wyrazy są traktowane jako synonimy i oznaczają: „artystyczne wygłoszenie utworu literackiego”. Por. *Mały słownik języka polskiego*, pod red. S. Skorupki, H. Auderskiej i Z. Łempickiej, Warszawa 1968, s. 109 (hasło: *deklamacja*) oraz s. 689 (hasło *recytacja*). Niektórzy autorzy nadają obu pojęciom walor stylistyczny.

<sup>21</sup> R. Jakobson, op. cit., s. 100.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 101–103.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 102–103.



Kazimierz Wóycicki, autor pracy *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego* (1912), zalecał, aby analizę wiersza rozpoczynać od jego głośnego odczytania, zaś analizę prozy od zrozumienia treści; niemniej i w tym drugim wypadku uważał za konieczne głośne odczytanie utworu. Wóycicki wyróżnił trzy odmiany formy dźwiękowej literatury: czystą (logiczną), uczuciową oraz artystycznie ukształtowaną. Ta ostatnia stanowi domenę deklamacji. Deklamacja odznacza się szybkimi zmianami tempa, bogatą melodyką, wyrazistą rytmiką, staranną artykulacją: „W ten sposób otrzymujemy skalę o trzech stopniach, gdzie każdy stopień wyższy oddala się od pospolitości codziennej i doskonając, uszlachetniając swe środki przechodzi w dziedzinę sztuki”<sup>24</sup>. Formie dźwiękowej czystej i uczuciowej odpowiada dykcja codzienna. Rodzaj pośredni między zwykłą mową a deklamacją stanowi, zdaniem uczonego, recytacja. W deklamacji wyróżnił Wóycicki trzy rodzaje: liryczny – pełen subtelnych przejść, odcieni ujawniających melodię i rytm, epicki – spokojny, potoczny, oraz dramatyczny – charakteryzujący się wyrazistością użytych środków, zdecydowanymi przejściami, ostrymi przeciwstawieniami. Rodzaje te mieszają się ze sobą, istnieje niezliczona mnogość stopni pośrednich. Był jeszcze rodzaj czwarty, ale tu już Wóycicki porzuca bezstronność uczonego i występuje jako krytyk tzw. deklamacji realistycznej, „gdzie doskonałość artystyczną trzeciego stopnia nagina się i ściąga gwałtem do poziomu szarej pospolitości”<sup>25</sup>. Autor nie wyjaśnia, na czym miałyby polegać deklamacja realistyczna, można się jedynie domyślać, iż chodziło mu o sposób wygłoszenia nastawiony przede wszystkim na semantykę, a zacierający rytm. Spróbujmy zatrzymać się na chwilę przy tym zagadnieniu, gdyż dotyczy ono stylów recytacji. Wspomniany wcześniej Goethe rozróżniał deklamację, recytację i recytację rytmiczną. Deklamacja była dla autora *Fausta* „mową wzburzoną”, w jej trakcie wykonawca „musi się wczuć całkowicie w położenie i nastrój osoby, której rolę ma wygłosić”<sup>26</sup>. Recytacja natomiast byłaby takim sposobem wykonania, w którym recytator zachowuje dystans wobec wypowiadanego tekstu. Najbardziej patetyczna i śpiewna jest recytacja rytmiczna – wydaje się, iż Goethe utożsamiał ją z recytatywem<sup>27</sup>. Do poglądów niemieckiego poety nawiązał Juliusz Tenner, dla którego recytacja to „wygłoszenie stojące między zimną, spokojną, a najbardziej wzruszoną mową”<sup>28</sup>. Deklamacja natomiast byłaby sposobem wygłaszania, w którym, po pierwsze – „należy złąć się z postacią graną”, po drugie – w deklamacji, w przeciwieństwie do recytacji, dopuszcza się gest. Różnica pomiędzy jednym a drugim „sposobem wygłaszania” polegałaby również na tym, że „recytować to odczytywać, zaś deklamować to wygłaszać z pamięci”<sup>29</sup>. Dodajmy, iż Tenner był współczesny Wóycickiemu.

<sup>24</sup> K. Wóycicki, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1960, s. 13.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> J.W. Goethe, *O sztuce aktorskiej*, s. 408.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 411.

<sup>28</sup> J. Tenner, *Estetyka żywego słowa*, Lwów–Warszawa 1904, s. 376.

<sup>29</sup> Zupełnie inaczej podaje np. *Mały słownik języka polskiego*, pod red. S. Skorupki, H. Auderskiej i Z. Łempickiej, gdzie pod hasłem *deklamacja* czytamy, iż jest to „artystyczne wygłoszenie utworu literackiego”, zaś pod hasłem *recytacja*: „wygłoszenie z pamięci utworu literackiego; deklamacja”. W *Słowniku języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego pod hasłem *deklamacja* czytamy: „1. Stosowanie tonu i gestów do myśli dla dokładniejszego onej wyjaśnienia. 2. Powstawanie przeciw czemu raczej żwawe, bujne niż dowodzące i gruntowne. 3. Gatunek krasomowy”. S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, Warszawa 1951, s. 422 (wydanie trzecie fotooffsetowe, kopia wydania Lwów 1854). W słowniku Lindego brak hasła *recytacja*, natomiast *recytować* to: „Mówić z pamięci, czego się nauczyło na pamięć” (t. 5, s. 34).

Wóycicki uważał, że w każdym utworze literackim jest zapisany pewien sposób wygłoszenia (projekt wykonania):

Różnice indywidualne niezaprzeczenie zaznaczyć się tu muszą: z kilku czytających tę samą rzecz jeden przeczyta ją wolniej, inny szybciej, ten głośniej, ów nieco ciszej – wszystko to zależy od ustroju psychofizycznego, wieku, temperamentu, sprawności organu mowy, nabytej wprawy itp. Jeśli jednak zestawimy te odczytania, okazuje się, że stosunki czynników formy dźwiękowej, głośniejsze odczytanie jednych ułamek, cichsze innych, tych wolniejsze, tamtych prędsze, podwyższenie lub niżenie głosu przy pewnych zgłoskach, że te stosunki w ogólnym zarysie będą ujmowane przez wszystkich czytających zgodnie<sup>30</sup>.

Badaczem, który podjął problematykę relacji tekst literacki a jego recytacja, był Karol Wiktor Zawodziński, autor *Zarysu wersyfikacji polskiej* (Wilno 1936). Badacz twierdził, że poezja jest przeznaczona do odbierania jej za pośrednictwem słuchu, a więc do głośnego czytania bądź recytacji, „utwór bowiem wierszowany nie jest stworzony jedynie dla przekazania nam swej zawartości (jak np. szybko przebiegana oczyma powieść) słowami-symbolami znaczeń, lecz jako dzieło sztuki słowa, którego zupełne wyzyskanie jako «materiału» urzeczywistnia się dopiero w recytacji”<sup>31</sup>. Wiersz jest starszy od prozy, jest pierwszą formą literatury jako „utrwalonej mowy”. Zanim pieśni liryczne oraz epickie zostały utrwalone w piśmie, utrwalono je już w pamięci i przekazywano z ust do ust, z pokolenia na pokolenie. Charakterystyczną cechą wiersza pozostaje to, że jest on „mową wiązaną”, rytmiczną. Wiersz wolny nie jest, zdaniem Zawodzińskiego, w pełni poezją, tylko przejściową modą. Mowa wiązana jest niezwykła, zdeformowana, niewspółmierna z mową potoczną<sup>32</sup>. „Wytyczne” dla recytatora nasuwają się same: musi on realizować ową „harmonię przedustanowioną” – czyli wiersz – ponieważ inny sposób, pozornie naturalny, tak naprawdę stanowi zaprzeczenie wszelkiej naturalności. Sam autor był recytatorem, wygłaszał wiersze w sposób „wybitnie muzyczny” – jak podaje Jan Kochanowicz<sup>33</sup>.

Adam Uziembło, badacz formy dźwiękowej literackiego tekstu, w swoich pracach *Rytm i melodyka „Beniowskiego”* oraz *Uwagi o rytmach prozy polskiej* opowiedział się zdecydowanie po stronie „filologii wymawianiowo-słuchowej”, przyjmując, że właściwym sposobem istnienia zarówno poezji, jak i prozy artystycznej, ich ostatecznym kształtem, jest głośne odczytanie lub recytacja<sup>34</sup>. Powołując się na dokonania francuskich fonetyków, którzy ustalają sposób odczytywania dzieł poezji francuskiej, autor podkreśla, że ów sposób odczytania nie zależy od nastroju interpretatora, lecz jest czymś obiektywnym. Teatr francuski na przykład pielęgnuje tradycję deklamowania wierszy Corneille’a, Racine’a, Moliera, Wiktora Hugo, korzystając z ustaleń uczonych fonetyków i filologów. Ubolewa Uziembło nad pełnym brakiem analogicznych badań w Polsce oraz podobnej tradycji wśród artystów sceny: „Ustalenie brzmienia tekstu tedy to praca bardzo poważna, a intuicja odtwórcy stanowi do-

<sup>30</sup> K. Wóycicki, op. cit., s. 22.

<sup>31</sup> K.W. Zawodziński, *Zarys wersyfikacji polskiej, cz. I. Wiadomości wstępne o wierszu*, Wilno 1936, s. 31.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 105.

<sup>33</sup> J. Kochanowicz, *Podstawy recytacji i mowy scenicznej*, Warszawa 1959, s. 87.

<sup>34</sup> „Słuchając poezji – przyjmujemy w tej chwili termin – słuchać, bo czytanie wzrokowe nie daje w gruncie rzeczy żadnego wyobrażenia o utworze i prowadzi do jednostronnego intelektualnego przyjmowania treści. Otóż słuchając poezji – powtarzam – znajdujemy w jej stałym rytmie osnowę do odbierania wrażeń [...]”. A. Uziembło, *Rytm i melodyka „Beniowskiego”*, słowem wstępnym opatrzył prof. dr Z. L. Zaleski, Paryż 1961, s. 18.

piero ukoronowanie ogromnego dorobku naukowego. My w tej dziedzinie prawie nic nie mamy. Nasze badanie polszczyzny jest zbyt świeżej daty i nigdy nie rozporządzało takimi środkami<sup>35</sup>.

Uziębło zarzuca polskiemu szkolnictwu teatralnemu, że uczy rozbioru logicznego wiersza, gdy tymczasem sposób wygłoszenia ukrywa się w warstwie dźwiękowej: dlatego należy bezwzględnie poświęcić logikę na rzecz rytmu. Tak więc przyjęte założenia teoretyczne wyznaczają to, co wolno, a czego nie wolno czynić recytatorowi. Dla Uziębły zresztą recytator, nawet najlepszy, to zaledwie odtwórca<sup>36</sup>. W pracy *Uwagi o rytmach prozy polskiej* ustalił badacz, że artystyczna proza jest zbudowana rytmicznie i składa się ze stóp rytmicznych<sup>37</sup>. Wykazuje te twierdzenia na podstawie analiz fragmentów dzieł Henryka Sienkiewicza, Stefana Żeromskiego, Marii Dąbrowskiej, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. Skoro tak, to i sposób wygłoszenia winien być wierny „dźwiękowi”. Polemizuje autor z Wóycickim, który każe analizę prozy rozpoczynać od zrozumienia treści. Tylko w budowie rytmiczno-dźwiękowej tekstu – także prozatorskiego – tkwi klucz do odczytania całości.

Uczoną, która rozumiała znaczenie głosowej interpretacji dzieła literackiego, była Stefania Skwarczyńska. Proponowała rozszerzenie badań literaturoznawczych na wy powiedzi ustne, nie zaś ograniczanie się do badania tekstu pisanego. Wypowiedzi ustne zawierają zaś również elementy pozajęzykowe: żywy głos, gestykę i mimikę. Stylistyczna pełnia wypowiedzenia ustnego wydaje się przeto nie do przeniesienia na grunt tekstu. Przeciwnością tekstu byłby więc zapis wypowiedzenia ustnego. Najmniej doskonałym zapisem jest zapis graficzny, bardziej doskonały jest zapis magnetofonowy, ale najdoskonalszy okazuje się zapis filmowy, uwzględniający także elementy wizualne towarzyszące żywemu słowu<sup>38</sup>. Autorka uważała ponadto, że tekst pisany przeniesiony w postać wypowiedzenia ustnego staje wobec zadania ponownego wzbogacenia go czynnikami ekspresji pozajęzykowej. Stąd postulat uprawiania historii sztuki recytatorskiej:

Historia sztuki recytatorskiej, odpowiednio rozszyfrowana, ukaże nam różne próby rozwiązania tego zagadnienia. Znajdziemy tam i próby traktowania współczesnych czynników pozajęzykowych *per non est* (możliwe tylko do pewnych granic), znajdziemy próby dodatkowej mobilizacji ekspresywności czynników pozajęzykowych, co sumarycznie dynamizuje ekspresję utworu poza intencje (ewentualnie!) pisarza, znajdziemy próby przytłumienia (sztucznego!) ekspresji czynników językowych, by przekazać „część” ich funkcji ekspresywnej czynnikom pozajęzykowym. W każdym razie stajemy przy zagadnieniu „głośnego odczytania” czy recytacji wobec problemu i to problemu poważnego. Wiemy przecież, że przeczytaniem czy recytacją możemy nadać utworowi sens specjalny, na który tekst nie wskazuje. Pozafonologiczna intonacja ekspresywna może przerzucić np. nieironiczny sens utworu w sens ironiczny. I tutaj, jak w odniesieniu do zagadnień inscenizacji, znajduje swoje miejsce cała bogata problematyka wierności, problematyka prawa do „naginania” utworu do potrzeb i warunków chwili wypowiedzenia<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>37</sup> Tadeusz Filip nazywa je taktami. Takt jest odcinkiem frazy zawierającym tylko jedną samogłoskę mocną (pod akcentem), przy uwzględnieniu interpunkcji, postaci wyrazów oraz „rytmicznej dykcji” poety. Takt byłby w wierszu wolnym oraz w prozie tym, czym stopa w wierszu numerycznym. T. Filip, *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena”*, Kraków 1949, s. 236–237.

<sup>38</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. II, Warszawa 1954, s. 137–138.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 141.

Do czynników pozajęzykowych zaliczała Skwarczyńska następujące elementy: sferę wyglądu i zachowania wypowiadającego, np. nieruchomość postawy wyrażająca skupienie lub przeciwnie, nerwowe bieganie w trakcie wypowiedzenia – współdziałające z ekspresywnością słów; sferę okoliczności sytuacyjnych, które mówiący w sposób twórczy przekształca i wprowadza w wymowę wypowiedzenia, współdziałającą z ekspresją słowa; sferę gestyki i mimiki; sferę żywego głosu. I tak, rozdzieliła badaczka intonację zdaniową, przynależącą strukturalnie do języka, oraz intonację ekspresywną, która zalicza się do czynników pozajęzykowych, podobnie *timbre* głosu, jego wysokość oraz tempo. Sztuka recytatorska zna możliwości ekspresywne omówionych wyżej czynników pozajęzykowych. Należą one do obszaru zainteresowań stylistyki: „Nowy typ dokumentacji wypowiedzi ustnych – zapewne filmowy – umożliwi dopiero powstanie teoretycznej stylistyki, odnoszącej się do pełnego materiału wypowiedzenia”<sup>40</sup>. Skwarczyńska nie utożsamiała sztuki literackiej ze sztuką recytatorską, choć widziała ich wzajemne związki.

Jerzy Ziomek w artykule *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne* rozpatruje wzajemne relacje literatury i teatru oraz innych sztuk wykonawczych, czerpiących inspirację z literatury<sup>41</sup>. Artykuł ten jest ogromnie interesujący z punktu widzenia naszych rozważań, gdyż rzuca światło na wiele zagadnień dotyczących wzajemnych zależności sztuki literackiej, teorii teatru oraz teorii recytacji. Autor – polemizując z teatralną teorią dramatu Stefani Skwarczyńskiej – stawia hipotezę, że w każde dzieło literackie, niezależnie od rodzaju i gatunku, został wpisany projekt wykonawcy. Potencjalny wykonawca, zaprojektowany w utworze, tak się ma do rzeczywistego wykonawcy, jak podmiot mówiący do autora i jak odbiorca wirtualny do odbiorcy rzeczywistego. Ziomek tak pisze o jego roli w tekście:

Aby w innych poza dramatem gatunkach dostrzec dyspozycję wykonawczą, trzeba niewiele – trochę wyobraźni wybiegającej w przód lub trochę konserwatyizmu wspieranego uważną lekturą. Właściwie wystarczy pogodzić się z myślą, że nasze obyczaje nie są ani ostateczne, ani racjonalne. Żyjemy w okresie zwanym Galaktyką Gutenberga, która bez względu na to, czy się już kończy, czy jedynie przekształca, nie jest z pewnością finalnym kształtem naszej kultury. Homera kiedyś śpiewano – dzisiaj się go czyta, czy tylko dlatego, że druk zdemokratyzował Homera i udostępnił go w obcowaniu lekturowym wszystkim, którzy tego zapragną? Z pewnością środki przekazu wpływają na zmianę kultury: druk uczynił aoida poniekąd zbyt technicznym jako pośrednika, za to radio i telewizja nauczyły śpiewać wiersze, które kiedyś były przeznaczone do czytania. Ale co to znaczy „przeznaczone” do czytania, do śpiewania, do mówienia? Przede wszystkim ustalmy, że przeznaczenie do jakiegokolwiek sposobu odbioru nie oznacza tu woli autorskiej. Terminy takie jak „przeznaczenie” czy „projekt” mają sens genologiczny: być przeznaczonym do wykonania, to znaczy mieć określoną dyspozycję wykonawczą<sup>42</sup>.

Epika implikuje więc istnienie aoidy lub rapsoda, dramat – aktora, liryka – śpiewaka. Dyspozycja wykonawcza tkwi utajona w tekście nieraz przez wieki, czego przykładem mogą być komedie Terencjusza czytane w średniowieczu bez wiedzy czytelników na temat

<sup>40</sup> Ibidem, s. 144–145.

<sup>41</sup> Między innymi problemy adaptacji radiowych, filmowych i telewizyjnych: J. Ziomek, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 225.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 225–226.

rzymskiego *theatrum*. Rapsod być może odrodzi się w teatrze jednego aktora – konkluduje autor. Z jeszcze trudniejszym problemem mamy do czynienia wtedy, gdy pozatekstowe ramy modalne, należące do szeroko rozumianej kultury, uruchamiają sytuację wykonawczą, o której nie mogło być mowy w momencie powstawania dzieła literackiego. Tak stało się np. z powieściami Henryka Sienkiewicza, których „filmowość” wydaje się wpisana w ich strukturę od samego początku. Podobnie ma się rzecz z *Dialogami* Platona, niejako predestynowanymi do wygłaszania w radiu<sup>43</sup>.

Podobnym tropem szedł Stanisław Furmanik, autor studiów na temat wersyfikacji<sup>44</sup> oraz *Zarysu deklamatoryki*, pracy pisanej z punktu widzenia badacza formy wierszowej. W *Zarysie deklamatoryki* stwierdzał:

Mówiąc o konieczności wykonania utworu muzycznego lub literackiego, nie mamy oczywiście na myśli czynności autora, których rezultatem jest dany utwór. Utwór ten jest już gotowy, tzn. trwa w formie swego utrwalenia – zeszyte nutowym, książce, rękopisie. Odbiorca, którym może być również sam autor, musi go stamtąd niejako wydobyć, uruchomić, skonkretyzować i zaktualizować przez stosowne czynności. Krótko mówiąc – trzeba go zagrać, jeśli idzie o utwór muzyczny: trzeba go odczytać, jeśli chodzi o utwór literacki. Ta konieczność wykonania, aby utwór muzyczny bądź literacki konkretnie «zaistniał» i mógł być ujmowany przez właściwy mu zmysł słuchu, stanowi realne podłoże dla swoistej sztuki. W stosunku do utworu literackiego taką sztuką jest deklamacja<sup>45</sup>.

Autor *Zarysu deklamatoryki* uważa recytację/deklamację za sztukę samodzielną, bliższą jednak sztuce literackiej niż aktorskiej.

Z tej perspektywy badawczej przedstawiają wzajemne relacje dzieło literackie – dzieło recytatorskie Teresa Dobrzyńska i Lucylla Pszczołowska. Punktem wyjścia rozważań obu autorek jest teza, iż każde dzieło literackie utrwalone w postaci pisanej ma w jakimś stopniu – mniejszym bądź większym – określone dyspozycje głosowej realizacji. Wiersz eksponuje je w sposób szczególny, bowiem zawiera określone dyrektywy foniczne, które muszą być uwzględnione przy jego wygłoszeniu, ponieważ nierespektowanie ich prowadzi do przekształcenia wiersza w prozę. Do elementów konstytutywnych wiersza zaliczają autorki sylabę, akcent, zestrój akcentowy lub intonacyjny. Elementy te urzeczywistniają się w pełni dopiero w toku żywej mowy<sup>46</sup>. Autorki analizują autorecytacje poetów: Iwazkiewicza, Jastruna, Grochowiaka, Miłosza i Różewicza, i porównują je z wykonaniami aktorów. Porównanie to prowadzi do wniosku, że autor nie jest najlepszym interpretatorem własnych wierszy i to nie tylko ze względu na niedostatki swojego warsztatu. Jarosław Iwazkiewicz w swych autorecytacjach na pierwszy plan wysuwał strukturę metryczną utworu poetyckiego, zacierając niemal jego sens i rozczłonkowanie składniowe. Jego recytacja była więc bardzo śpiewna. Nie wiadomo, czy przypisywać ów fakt kresowemu pochodzeniu pisarza, czy też jego uczestnictwu w Studium Stanisławy Wysockiej w Kijowie, która, jak wiadomo, uważała, iż w dziele poetyckim najważniejsza jest jego strona foniczna, nie zaś semantyczna. Na przeciwnym biegunie autorki *Wiersza a recytacji* umieściły wykonania Mieczysława Jastruna oraz Tadeusza Różewicza, którzy zacierają zupełnie kontur in-

<sup>43</sup> Ibidem, s. 227.

<sup>44</sup> S. Furmanik, *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Warszawa 1947.

<sup>45</sup> Idem, *Zarys deklamatoryki*, Warszawa 1958, s. 3–4.

<sup>46</sup> T. Dobrzyńska, L. Pszczołowska, *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3/4, s. 261.

tonacyjno-metryczny wiersz, na pierwszy plan wysuwając jego ukształtowanie składniowe i semantyczne. Między tymi skrajnymi biegunami kształtowała się praktyka recytatorska Stanisława Grochowiaka<sup>47</sup>. Aktorzy natomiast rzadko rezygnują całkowicie z dyrektyw fonicznych wpisanych w wiersz. Wybór takiego, a nie innego repertuaru środków fonicznych ma aspekt stylistyczny. Zatem – po pierwsze – autorecytacja leży na innej płaszczyźnie niż tworzenie oraz rozumienie dźwiękowej budowy własnego tekstu i stanowi szczególnie przekaz utworu lirycznego, w którym „ja” mówiące moduluje podmiot wypowiedzi wpisany w tekst. Po drugie, recytacja jest czymś odmiennym od dzieła literackiego utrwalonego w postaci pisanej<sup>48</sup>.

W sprawie recytacji zabrał również głos Konrad Górski. Uważał on recytację za sztukę co najwyżej wykonawczą, zależną od literatury. Recytacja była ponadto przez niego rozumiana jako sztuka operowania intonacją i jako taka powinna, jego zdaniem, opierać się na przesłankach intelektualnych oraz być rezultatem dokładnego poznania utworu literackiego. Czy wobec tego należy mówić o sztuce recytacji, czy też raczej o technice wygłaszania utworu literackiego? Górski sprawę tę rozwiązuje w sposób następujący: o ile intonacja jest wpisana w tekst literacki przez jego autora, o tyle struktura głosu recytatora to jego indywidualna cecha. Pierwsza decyduje o obiektywnym sensie, druga o subiektywnym zabarwieniu psychicznym komunikowanej treści: „I tu zaczyna się w akcie recytacji sfera artystycznej twórczości, nie tylko techniki”<sup>49</sup>. Proponuje także autor recytatorom stosowanie dyskretnych środków wyrazu: „Granica tej pożądanej wstrzemięźliwości musi być punkt, w którym wygłoszenie tekstu nie byłoby już recytacją, tylko suchą informacją bez jakiegokolwiek udziału pierwiastka wzruszeniowego”<sup>50</sup>.

## Recytator czy aktor?

Dla Johanna Wolfganga Goethego zarówno recytacja, jak i deklamacja były częścią sztuki aktorskiej, jednym z jej filarów, zaś drugi filar miały stanowić ruchy ciała. W swoich *Uwagach o sztuce aktorskiej* poeta pisał, iż deklamacja oraz recytacja są tym dla aktora, czym dźwięki i ich czyste odegranie dla muzyka. Zatem głównym warunkiem artystycznej recytacji i deklamacji jest „czysta i doskonała wymowa każdego wyrazu”<sup>51</sup>. Tak recytacja, jak deklamacja były dla Goethego rolą do odegrania na scenie, z tym że rola deklamowana miała polegać na całkowitym wczuciu się w położenie i nastrój odgrywanej postaci scenicznej, zaś rola recytowana na dystansie do niej. W deklamacji słowo musiało być wyrażone dobitnie, z najwyższą ekspresją. Jeszcze bardziej patetycznego i podniosłego wyrazu wymaga recytacja rytmiczna (recytatyw), która jest mową zbliżoną do śpiewu. Goethe uważał, że na aktora czyhają trzy „rafy”. Pierwsza z nich polegałaby na nadmiernej „śpiewności”, druga na monotonii, trzecia na „kasznodziejskim tonie”. W ten sposób wchodzimy na teren stanowiska praktycznego, czego nie da się uniknąć, chcąc dotrzeć do istoty recytacji.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 262.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 267.

<sup>49</sup> K. Górski, *Uwagi o sztuce recytacji*, „Dialog” 1962, z. 2, s. 128.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> J.W. Goethe, *O sztuce aktorskiej*, s. 405–406.

Przez cały wiek XIX, aż do nastania estetyki modernizmu, recytacja była uważana za część sztuki aktorskiej. I tak, Józef Kotarbiński<sup>52</sup> utrzymywał, że sztuka deklamacji (synonim recytacji) ma charakter wykonawczy i jest częścią sztuki aktorskiej<sup>53</sup>. Wykonawca powinien być wierny autorowi, jego myślom i uczuciom. Jaki styl i charakter utworu literackiego, taki powinien być styl i charakter wykonania: „Oto ogólne prawo płynące z samej istoty wszelkiej sztuki wykonawczej”<sup>54</sup>.

Wyrazicielem poglądów Młodej Polski był Juliusz Tenner<sup>55</sup>. Zgodnie z estetyką swojej epoki rozróżniał on deklamację i recytację. Deklamacja, zdaniem autora *Estetyki żywego słowa*, jest częścią sztuki aktora, której granice leżą między pantomimą a „czystą” sztuką żywego słowa, czyli recytacją, polegającą na „zupełnym unieruchomieniu ruchów ciała (gestów) aczkolwiek nie bez udziału ruchów mimicznych twarzy”<sup>56</sup>. Recytacja stanowi sztukę graniczną wobec aktorstwa; podczas gdy recytator ma do dyspozycji głos i ewentualnie mikrofon, aktor gra nie tylko żywym słowem, ale i ruchami całego ciała. Na tym nie wyczerpują się różnice: „podczas gdy aktor przestaje być sobą, zastępuje własną indywidualność obcą, realną czy urojoną, to recytator jest tylko tłumaczem poety i wolno mu się najwyżej utożsamiać z poetą samym, ale nigdy z postaciami jego”<sup>57</sup>. Różnica między deklamacją (częścią sztuki aktora) a recytacją (samodzielną sztuką) polega zdaniem Tennera – podobnie jak u Goethego, który jednak nie oddzielał recytacji od sztuki aktorskiej, a uznawał ją właściwie za jeden ze stylów sztuki żywego słowa – po pierwsze, na stopniu oddalenia wykonawcy od przedmiotu, po drugie – na dopuszczalności gestu w deklamacji. Różnice dotyczyły więc kreacji postaci scenicznej oraz tworzywa. W ten sposób narodziła się recytacja tzw. czysta – jako sztuka żywego słowa oddzielona od ruchów ciała.

Do poglądów Tennera nawiązał w okresie międzywojennym Jan Kochanowicz. Teatr uznał autor *Wstępu do nauki o teatrze* (1929) za sztukę interpretacji. Przez interpretację rozumiał wyjaśnienie, uwydatnienie, obrazowe przedstawienie istoty przedmiotu, zagad-

<sup>52</sup> Józef Kotarbiński (1849–1928), aktor, reżyser, dyrektor teatru krakowskiego w latach 1899–1905, znakomity recytator. W ciągu wielu lat trudnił się pracą pedagogiczną, m.in. w latach 1880–1883 w warszawskiej szkole Franciszka Derynga, następnie w klasie Dykcji i Deklamacji przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym (1889–1893). Po powrocie z Krakowa do Warszawy w 1905 roku podjął pracę pedagogiczną w warszawskiej Szkole Dramatycznej. Kotarbiński należał do najlepiej wykształconych aktorów polskich swojego pokolenia. Jego poglądy na rolę sztuki i jej funkcje społeczne ukształtowały się w latach studiów na Wydziale Filologiczno-Historycznym warszawskiej Szkoły Głównej, którą ukończył w 1871 roku. Wśród jego uczniów byli tacy wybitni aktorzy, jak: Mieczysław Frenkiel, Wanda Siemaszkowa, Michał Tarasiewicz, Stanisława Wysocka.

<sup>53</sup> J. Kotarbiński, *Deklamacja*, [w:] *Encyklopedia wychowawcza*, t. 3, Warszawa 1885, s. 237.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Należy przy tej okazji wspomnieć o pracy Stanisława Mleczki *Serce a heksametr*. Rozprawa ukazała się w 1901 roku i wywarła ogromny wpływ także na praktykę recytatorską. Była poświęcona wersyfikacji, ale Mleczko w jednym z rozdziałów przeanalizował recytację poezji. Autor udowodnił, że wiersz ma swoje podstawy w psychofizjologicznym ustroju człowieka. Rytm poezji pulsuje zgodnie z rytmem uderzeń serca. Stąd wynikają konkretne wskazówki dla czytelnika: przede wszystkim poezję należy czytać głośno. Mleczko proponuje w odniesieniu do głośnego czytania i recytacji dzielenie wiersza na stopy, które w przybliżeniu odpowiadają taktom w muzyce. Pisze: „Každy [...] takt rozpoczynamy więc od arsy, a więc w interpretacji równocześnie ze skurczem komór sercowych”. Rytm poetycki jest naturalny, zaś oratorski sztuczny, dekoracyjny. Recytacja/deklamacja jest „interpretacją poetycką rytmu”. Mleczko proponuje zacieranie sensu w recytacji w przypadku konfliktu między rytmem a znaczeniem. Wielu aktorów oraz recytatorów poezji w pierwszej połowie XX wieku przestrzegało zasad wyłożonych w *Sercu a heksametrze*. Do najwybitniejszych należała Stanisława Wysocka, nie tylko znakomita aktorka i recytorka, ale i pedagog tworzący własną szkołę. S. Mleczko, *Serce a heksametr, czyli geneza metryki poetyckiej w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególnie polskiego*, Warszawa 1901, s. 155–168.

<sup>56</sup> J. Tenner, *O twórczości aktorskiej*, Lwów 1912, s. 51.

<sup>57</sup> Idem, *Estetyka żywego słowa*, s. 375.

nienia czy zjawiska. Interpretacja nie jest podaniem tej samej treści, „pomiędzy nią a pierwowzorem stał się pośredniczący i zmieniający osobnik, który – podobnie do soczewki optycznej – przełamuje dany mu w doświadczeniu przedmiot czy zjawisko, wyłaniając coś wyraźnie nowego i tylko dzięki licznym skojarzeniom przypominającego pierwowzór. A wynik dlatego jest zupełnie odrębny i nieobliczalny, że pośrednik jest żywą soczewką, uwytatniającą w tym akcie przełamania swoje konkretne i ewentualnie twórcze ja”<sup>58</sup>. Najważniejszym elementem teatru (widowiska będącego dziełem zespołu teatralnego) pozostaje aktor. Tworzywem sztuki aktorskiej jest ciało aktora z ewentualnym pominięciem słowa: „sztuka aktora – to bezpośredni wyraz jego indywidualności psychofizycznej lub – zgodnie z istotą tej przenośni – to mowa jego ciała”<sup>59</sup>.

Kochanowicz oddzielał sztukę recytacji od aktorstwa, a co za tym idzie, również od teatru. Tak więc recytacja to, zdaniem autora *Podstaw recytacji i mowy scenicznej*, wygłaszanie utworów literackich w celu wywarcia na słuchaczach pewnego szczególnego wrażenia, wywołania u nich pewnych stanów świadomości, pokrewnych tym, jakie bywają osiąganę przy zwykłym cichym czytaniu, ale jednocześnie różniących się od nich o tyle, o ile żywa mowa różni się od tekstów pisanych. Utwór literacki to rodzaj nut, które recytator przekłada na żywą mowę. Tekst literacki jest żywy, gdy chodzi o zawartość myślową, ale jednocześnie martwy, gdy chodzi o stronę dźwiękową: wymaga zatem dopełnienia współczynnikiem głosowym<sup>60</sup>. W ten sposób wygłoszenie staje się nowym faktem, nowym zjawiskiem twórczym: dziełem recytatorskim<sup>61</sup>. Na dzieło recytatorskie składają się trzy elementy: tekst literacki, osobowość recytatora oraz audytorium. Najważniejszym elementem jest osobowość recytatora, gdyż to ona właśnie umożliwia powstanie „wizji tekstu”. W indywidualności tej liczą się takie cechy, jak: aktywność wyobraźni, uwaga, skupienie, wreszcie talent – rozumiany jako zdolność do tworzenia artystycznej fikcji, budzenie fikcyjnych stanów uczuciowych i odnajdywanie ich wyrazu głosowego. Zarówno artystyczna recytacja, jak i sztuka aktora są formami sztuki scenicznej różniącymi się co do tworzywa, którym dla aktora jest ciało, zaś dla recytatora głos. Praca aktora nad rolą i jej poszczególne fazy niczym nie różnią się od etapów pracy recytatora. Tak więc jeden i drugi tworzą wizję, z tym że aktor tworzy wizję roli, zaś recytator tekstu. Następnie analiza tekstu: dla aktora będzie to tekst dramatu, dla recytatora wiersz lub fragmentu prozy. Na koniec obaj artyści tworzą postać fikcyjną (sceniczną), która w sztuce aktorskiej stanowi część przedstawienia, podczas gdy recytator występuje na scenie sam<sup>62</sup>.

Dyskusję nad odrębnością sztuki recytatorskiej od innych sztuk słowa, także od aktorstwa, otwiera w połowie XX wieku *Zarys deklamatoryki* Stanisława Furmanika. Autor stwierdzał:

Deklamator i aktor ze względu na to, że jeden i drugi wygłasza jakieś teksty, wydają się nam bardzo bliskimi krewnymi w swych umiejętnościach. W istocie umiejętności te są biegunowo różne. Aktor z chwilą, gdy wchodzi na scenę, przestaje być sobą. Aktor gra rolę, swą osobowość

<sup>58</sup> J. Kochanowicz, *Wstęp do nauki o teatrze*, Warszawa 1929, s. 34–35.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>60</sup> W ten sposób nawiązuje Kochanowicz do poglądów Norwida, który sztukę głośnego czytania i deklamacji nazywał dopełnieniem. C. Norwid, *O deklamacji*, [w:] *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułcki, t. 6: *Proza*, Warszawa 1971, s. 483.

<sup>61</sup> J. Kochanowicz, *Podstawy recytacji...*, s. 5.

<sup>62</sup> Idem, *Wstęp do nauki o teatrze*, s. 49 i 132.



fizyczną udziela fikcyjnej postaci utworu dramatycznego i czyni ją na czas trwania przedstawienia postacią nie wyobrażaną, lecz rzeczywistą, dostępną poznaniu zmysłowemu. Na tej iluzji polega istota sztuki teatru. [...] Biegunowo odmienne są warunki deklamatora; nikogo nie udaje, nie wciela się, nie gra roli. Wszedłszy na estradę, nie przestaje być sobą [...]. Cały jego istotnie celowy wysiłek skupia się w wygłoszeniu, czyli konkretyzacji i aktualizacji dowolnego utworu literackiego. Ruchy, gesty, mimika, w ogóle wszystkie wizualne (postrzegane wzrokowo) środki ekspresji stoją w sprzeczności z zadaniem deklamatora, gdyż w najlepszym razie wyrażać będą jego, deklamatora, wzruszenia i reakcje doznane pod wpływem wygłaszanego utworu, a nie samą treść utworu<sup>63</sup>.

W tym samym czasie co Furmanik, wyrażając jednak odmienne zdanie, zabrał głos Jan Mukařovský. W obszernym studium *O sztuce recytacji* (1947)<sup>64</sup> punktem wyjścia swoich rozważań uczynił współczesne rozumienie sztuki żywego słowa. Mukařovský wyraża przekonanie, iż konieczne jest przebudowanie obowiązującej od końca XIX wieku teorii recytacji jako sztuki odseparowanej od teatru i aktorstwa. Autor oddziela recytację tzw. estradową, gdy wykonawca występuje na scenie sam, od recytacji scenicznej, będącej częścią przedstawienia teatralnego. Konsekwencją takiego myślenia jest uznanie recytacji za element sztuki teatru; dalszą konsekwencją będzie dopuszczenie gestu, kostiumu, a nawet elementów inscenizacji do występu recytatora. To ostatnie zjawisko uważał Mukařovský za świadectwo istnienia dialektycznego związku między mówieniem scenicznym a recytacją estradową, istnienia pokrewieństwa, wahań i napięcia między tymi dwoma obszarami sztuki mówienia.

Przywołany wcześniej Konrad Górski uważał natomiast, że recytacja jest sztuką wyłącznie estradową, różną od aktorstwa i teatru. Na jej oddzielenie się od sztuki aktorskiej wpłynął niewątpliwie okres modernizmu w kulturze i sztuce, a zwłaszcza jeden z jego prądów – symbolizm. Symbolizm postulował zbliżenie poezji do muzyki i działanie poprzez dźwięki w celu wywarcia na słuchaczach określonego wrażenia. Od recytatora żądał rezygnacji z wszelkich „przymieszek” aktorstwa, co miało być spowodowane chęcią jej wysubtelnienia: „Chodzi o to, żeby osiągnąć jak największy zasób środków wyrazu, jakich może dostarczyć skala modulacyjna ludzkiego głosu”<sup>65</sup>. Jeżeli recytator pomaga sobie mimiką i gestem, zubaża recytację, gdyż zwalnia siebie od wypracowania takich odcieni intonacyjnych, które by pozwalały na rezygnację ze środków wyrazu obcych sztuce słowa. Ustalenia Górskiego w tej dziedzinie miały kapitalne znaczenie dla praktyki recytatorskiej, zarówno zawodowych aktorów, jak i amatorów, uczestników konkursów i festiwali recytatorskich. Nie wolno było podczas recytacji stosować gestu, elementów scenografii, rekwizytu itd. Recytator miał stać na scenie nieruchomo, a z tzw. pozasłownych środków wyrazu dopuszczano jedynie podkład muzyczny.

Najbardziej oryginalną koncepcję sztuki żywego słowa stworzył w drugiej połowie XX wieku twórca Teatru Rapsodycznego Mieczysław Kotlarczyk. Kotlarczyk nie przeciwstawiał sobie sztuk recytatorskiej oraz aktorskiej, ponieważ postrzegał słowo żywe jako „praelement teatru”. Zarówno aktor, jak i recytator są więc „artystami żywego słowa”. Artysta

<sup>63</sup> S. Furmanik, *Zarys deklamatoryki*, Warszawa 1947, s. 73–74.

<sup>64</sup> J. Mukařovský, *O sztuce recytacji. Część I: Z historii problemu*, tłum. L. Śliwonik, „Teatr Ludowy” 1969, nr 6.

<sup>65</sup> K. Górski, op. cit., s. 128.

żywego słowa jest przekąźnikiem idei, podobnie jak starożytny rapsod<sup>66</sup>. Aktor Kotlarczyka powrócił do roli recytatora – stąd nazwa rapsoda. O akcji się opowiada, a jednocześnie prezentuje się problem. Artysta żywego słowa opowiada, relacjonuje niejako we własnym imieniu, tak jak w teatrze klasycznym. „Słowo rapsodyczne” jest zarówno myślą, jak i działaniem. W sztuce żywego słowa wyróżnił Kotlarczyk trzy style, które nazwał „językami interpretacyjnymi”: deklamację, recytację oraz mówienie artystyczne. Kotlarczyk dopuszczał w recytacji gest, ruch, element scenografii oraz podkład muzyczny – tzw. pozasłowie. Na marginesie dodajmy, że znakomity aktor i recytator, Zbigniew Zapasiewicz, nie widział zasadniczej różnicy między sztuką recytatora a aktora: obie należą do sztuki mówienia scenicznego. Zapasiewicz uważał recytację za „działanie aktorskie, w którym element słowny uzyskuje przewagę nad innymi elementami gry scenicznej”<sup>67</sup>.

## Sztuka recytacji w badaniach teatrologicznych

Sztuka recytatorska nie stała się jak dotąd przedmiotem poważnej refleksji teatrologicznej. Podjęta w rozważaniach nielicznych teatrologów, m.in. Tadeusza Kowzana i Zbigniewa Raszewskiego, znalazła się ona na marginesie refleksji o naturze teatru.

Kowzan wywodzi sztukę recytatorską od rapsodów starożytnej Grecji oraz średnio-wiecznych bardów, minstrelów, żonglerów oraz minnesingerów. Recytacja poetyckich tekstów należy do najstarszych widowisk świata: „Świadectwa historyczne i relacje etnografów potwierdzają, że w większości wypadków bazarz lub pieśniarz – niekiedy trudno ustalić między nimi granicę – chętnie posługuje się mimiką, gestem, ruchem ciała, a nawet rekwizytem, które stanowią istotny element jego opowieści (nie mówiąc o instrumencie muzycznym)”<sup>68</sup>. Właśnie owo „pozasłowie” decyduje o przynależności recytacji do grupy widowisk: „Sztuka recytatora nie ogranicza się więc do ustnego przekazu tekstu – twierdzi Kowzan – elementy ekspresji towarzyszące temu procesowi, włączenie wizualnych środków wyrazu, pozwalają traktować recytację publiczną jako jeden z gatunków widowiska”<sup>69</sup>. W wielu cywilizacjach recytacja poprzedzała właściwy teatr, odegrała też niepoślednią rolę w genezie teatru europejskiego. Autor dzieli widowiska na osiem grup<sup>70</sup>. Recytację sytuuje w grupie pierwszej oraz piątej. Tak więc w pierwszej grupie widowisk znalazły się: teatr dramatyczny, opera, recytacja, nabożeństwo. Są to widowiska zawierające następujące elementy: fabułę, człowieka i słowo. Do grupy piątej należą widowiska z człowiekiem i słowem, lecz nieposiadające w swej strukturze fabuły; są to niektóre obrzędy, recytacja tekstu bezfabularnego, np. niektórych wierszy futurystów.

Kowzan sprawę recytacji porusza na marginesie rozważań o sztuce widowiskowej. Za najistotniejszy, konstytutywny element widowiska uważa czasoprzestrzeń, zatem widowisko byłoby sztuką, której produkty obowiązkowo są komunikowane w czasie oraz przestrzeni. Można więc analogicznie – podążając tym tropem myślenia – uznać recytację za

<sup>66</sup> P. Jasień [K. Wojtyła], *O teatrze słowa*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 11.

<sup>67</sup> Z. Zapasiewicz, *O teatrze, aktorstwie, recytacji*, „Teatr Ludowy” 1969, nr 12.

<sup>68</sup> T. Kowzan, *O różnorodności i granicach sztuki widowiskowej*, „Dialog” 1969, nr 11, s. 90–91.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Ibidem.

rodzaj sztuki widowiskowej, w której jest obecne słowo mówione (komunikowane) przez człowieka (nadawcę) do drugiego człowieka (odbiorcy) w czasie i przestrzeni; dla sztuki widowiskowej koniecznym warunkiem zaistnienia byłby przekaz żywy, bezpośredni, twarzą w twarz, tu i teraz. Uznanie recytacji za rodzaj sztuki widowiskowej ma wymiar praktyczny, tak pojęta recytacja rządziłaby się prawami, które są charakterystyczne dla widowiska<sup>71</sup>.

Według Raszewskiego widowiska są przejawem życia zbiorowego, które człowiek wywołuje, aby wzbudzić podziw dla swych szczególnych umiejętności<sup>72</sup>. Autor rozróżnia co najmniej dwa układy życia zbiorowego: w jednym człowiek jest uczestnikiem (np. obrzędu), w drugim – widzem. Przejaw życia zbiorowego, w którym pojawia się widz, nosi nazwę układu „S” (*spectaculum*). Układ „S” implikuje istnienie spektaklu oraz widza. Tak więc można uzupełnić definicję widowiska, wprowadzając układ „S”. Widowiska dzielą się na trzy podgrupy: zawody, popisów oraz przedstawienia. Sztuka recytatorska należy do popisów jako sztuka estradowa. Recytatora stawia autor *Teatru w świecie widowisk* obok tresa- ra zwierząt, wołyżera, akrobata, prestidigitatora, hipnotyzera, konferansjera oraz kłowna. Widowiska tej grupy stanowią zazwyczaj domenę solisty, ewentualnie małego zespołu, na którego tle występuje solista. Program pełnospektaklowy jest tutaj rzadkością; wyjątek stanowi teatr jednego aktora, ale ten rodzaj widowiska zalicza Raszewski do pogranicza teatru, podobnie jak recytację. Artysta estradowy, choć tworzy postać sceniczną, nie czyni tego w dialogu z drugą postacią, lecz w dialogu z publicznością. Autor wyróżnia dwie odmiany postaci sceniczej: pierwsza bywa niejako zrośnięta ze swoim twórcą, niezmienna, w drugiej pojawiają się różne postaci, „ale mogą rozmawiać wyłącznie za pośrednictwem swojego animatora (tzn. recytatora, piosenkarza), używającego im swego głosu na przemian”<sup>73</sup>.

Wśród przedstawień wyróżnia Raszewski spektakle teatralne, telewizyjne i filmowe. Wszystkie one łączą się w jedną grupę, gdyż przeważa tu działalność zespołowa. Występ solisty bywa rzadkością:

Nieidentyczność tego, kogo podziwiamy, z tym, co podziwiamy, pojawiająca się już w środkowej grupie [popisów], w tej jest zjawiskiem powszechnym. Powszechny jest również fenomen postaci, która nabiera życia na naszych oczach. Znana grupie środkowej postać bywa tam [...] zrośnięta z osobą swojego twórcy, towarzyszy mu do końca życia, niezmienna, albo też występuje wśród innych postaci, ale nie jednocześnie, lecz tylko na przemian z inną albo innymi, bo tylko wtedy może do nas przemówić, kiedy używa jej swego wyglądu i swego głosu jeden i ten sam animator. W trzeciej grupie występuje zazwyczaj wiele postaci naraz i właśnie z ich rozmów, toczących się w naszej obecności, najwięcej dowiadujemy się o ich przygodach i o nich samych [...]. Inny żywioł. Inne konsekwencje. Dopiero teraz, tzn. w trzeciej grupie, pojawia się możliwość oderwania, czy może lepiej: odklejenia postaci od aktora, który ją po raz pierwszy odegrał, tak że może się w nią potem wcielić inny aktor. Tego [...] w środkowej grupie nie ma, w trzeciej to jest zasada panująca i ma ogromne znaczenie<sup>74</sup>.

Kłown, recytator, piosenkarz, wielki konferansjer – np. Piotr Skrzynecki z Piwnicy pod Baranami – grają na estradzie, podobnie jak aktor gra na scenie. Nie jest to jednak, jak w grupie trzeciej, granie roli, lecz „artystyczne granie siebie”. Rola charakteryzuje się m.in.

<sup>71</sup> Por. poglądy Stefanii Skwarczyńskiej zreferowane w drugiej części artykułu.

<sup>72</sup> Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991, s. 35.

<sup>73</sup> Ibidem, s. 46–47.

<sup>74</sup> Ibidem, s. 47–48.

tym, że można ją oddać komuś innemu lub wziąć po kimś innym; „w środkowej grupie tego nie ma”. W trzeciej to właśnie zjawisko typowe. Dlatego dopiero tu pojawiają się aktorzy, bo aktorzy „to ci, co grają rolę”. Przez rolę rozumie Raszewski zespół czynności, które musi wykonać aktor, aby powstała sceniczna postać. Postać sceniczna – podobnie jak wszystkie inne postaci fikcyjne – to twór powołany do życia przez wyobraźnię człowieka i stworzony „na jego obraz i podobieństwo”. Rola powstaje we współpracy z partnerem lub partnerami.

Zbigniew Raszewski nie zatrzymuje się nad fenomenem sztuki, arcyzmu, zaznacza jedynie, że pojawia się on zarówno w grupie popisów, jak i przedstawień.

## Zakończenie

Zaprezentowany przegląd stanowisk badawczych wskazuje na recytację jako na zjawisko, którego rozumienie wymaga podejścia interdyscyplinarnego, uwzględniającego punkty widzenia wielu dyscyplin badawczych, jak chociażby językoznawstwa oraz literaturoznawstwa. W tej perspektywie badawczej recytacja ukazuje się jako sztuka wykonawcza, sztuka interpretacji zależna od literackiego tekstu. Ma to swoje konsekwencje praktyczne, mianowicie – po pierwsze – recytator powinien być w swej interpretacji „wierny” dyrektywom dzieła literackiego (w terminologii językoznawczej – tekstu), zaś – po drugie – wszelkie ewentualne pozasłowne środki wyrazu muszą być zredukowane do minimum<sup>75</sup>. Z pozasłownych (pozagłosowych) środków wyrazu dopuszcza się jedynie podkład muzyczny.

Perspektywa teatrologiczna ukazuje recytację w odniesieniu do teatru i sztuki aktorskiej. Jeżeli recytacja jest częścią mówienia scenicznego (stanowisko m.in. Zbigniewa Zapasiewicza), to nie należy jej przeciwstawiać sztuce aktorskiej, lecz uznać, iż do niej przynależy, tyle że pierwszoplanowym środkiem wyrazu pozostaje w niej słowo. Wówczas tzw. pozasłowne środki wyrazu są w recytacji dopuszczalne. Perspektywa teatrologiczna wskazuje także na recytację jako na sztukę widowiskową i w związku z tym należałoby ją badać z uwzględnieniem takich elementów, jak np. zachowanie się recytatora na scenie, jego ruch, wygląd itd.

Uwzględniając punkt widzenia estetyki, umieszczamy dzieło recytacyjne (recytatorskie) na tle s y t u a c j i e s t e t y c z n e j, której jest elementem, obok recytatora i odbiorcy. Należy wówczas wziąć pod uwagę zagadnienia postawy estetycznej i przeżycia estetycznego. W sytuacji estetycznej następuje wzajemne przenikanie się właściwości dzieła (przedmiotu estetycznego) oraz odbiorcy (podmiotu) z uwagi na w a r t o ś c i zawarte w dziele. Sytuacja estetyczna jest pełna, gdy znajdują się w niej: artysta, dzieło i jego wartość oraz odbiorca.

---

<sup>75</sup> Warto wspomnieć, iż autorzy regulaminu Ogólnopolskiego Konkursu Recytatorskiego, uwzględniając to stanowisko, wprowadzili nową kategorię: „wywiedzione ze słowa”.

# Bibliografia

- Bernsztejn Siergiej I., *Wiersz a recytacja*, tłum. Zygmunt Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i oprac. Maria Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Cyprian Norwid, *O deklamacji*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. 6: *Proza*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz Wiktor Gomulicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Dobrzyńska Teresa, Pszczołowska Lucylla, *Wiersz a recytacja*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3/4.
- Ejchenbaum Borys Michajłowicz., *Iluzje narracji mówionej*, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i oprac. Maria Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Filip Tadeusz, *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena”*, Kraków: M. Kot, 1949.
- Furmanik Stanisław, *Podstawy wersyfikacji polskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Eugeniusza Kuthana, 1947.
- Furmanik Stanisław, *Zarys deklamatoryki*, Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych 1958.
- Furmanik Stanisław, *Zarys deklamatoryki*, Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1947.
- Goethe Johann Wolfgang, *O sztuce aktorskiej. (Wskazówki dla aktorów)*, tłum. Anna. Miłska, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. V, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1956.
- Goethe Johann Wolfgang, *Refleksje i maksymy*, tłum. Jerzy. Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik, 1977.
- Gołaszewska Maria, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.
- Górski Konrad, *Uwagi o sztuce recytacji*, „Dialog” 1962, z. 2.
- Jakobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. Krystyna Pomorska, [w:] *W poszukiwaniu istoty języka*, t. 2, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1989.
- Jasień Piotr [Karol Wojtyła], *O teatrze słowa*, „Tygodnik Powszechny” 1952, nr 11.
- Kochanowicz Jan, *Podstawy recytacji i mowy scenicznej*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1959.
- Kochanowicz Jan, *Wstęp do nauki o teatrze*, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1929.
- Kotarbiński Józef, *Deklamacja*, [hasło w:] *Encyklopedia wychowawcza*, red. Jan Tadeusz Lubomirski, t. 3, Warszawa: Gebethner i Wolff, 1885.
- Kowzan Tadeusz, *O różnorodności i granicach sztuki widowiskowej*, „Dialog” 1969, nr 11.
- Linde Samuel Bogumił, *Słownik języka polskiego*, t.1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1951.
- Mały słownik języka polskiego*, red. Stanisław Skorupka, Halina Auderska i Zofia Łempicka, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1968.
- Mleczo Stanisław, *Serce a heksametr, czyli geneza metryki poetyckiej w związku z estetycznym kształceniem się języków, szczególnie polskiego*, Warszawa: Księgarnia E. Wende i S-ka, 1901.
- Mukařovský Jan, *Estetyczna funkcja, norma i wartość jako fakty społeczne*, tłum. Jacek Baluch, [w:] idem, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, red. i wstęp Janusz Sławiński, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Mukařovský Jan, *O języku poetyckim*, tłum. W. Górny, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. Maria Renata Mayenowa, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.
- Mukařovský Jan, *O sztuce recytacji. Część I: Z historii problemu*, tłum. Lech Śliwonik, „Teatr Ludowy” 1969, nr 6.

- Raszewski Zbigniew, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa: Krąg, 1991.
- Sawrycki Władysław, *Tekst interpretowany głosowo z perspektywy filologii wymawianiowo-głosowej*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego II*, red. Katarzyna Lange, Władysław Sawrycki, Paweł Tański, Toruń: Adam Marszałek, 2006.
- Skwarczyńska Stefania, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. II, Warszawa: Pax, 1954.
- Tenner Juliusz, *Estetyka żywego słowa*, Lwów: Księgarnia H. Altenberga, 1904.
- Tenner Juliusz, *O twórczości aktorskiej*, Lwów: Księgarnia H. Altenberga 1912.
- Tezy Praskiego Koła*, tłum. Wojciech Górny, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. Maria Renata Mayenowa, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.
- Tynianow Jurij, *Zagadnienia języka wierszy*, tłum. Franciszek Siedlecki i Zygmunt Saloni, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i oprac. Maria Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Uziębło Adam, *Rytm i melodyka „Beniowskiego”*, słowem wstępnym opatrzył prof. dr Zygmunt Lubicz-Zaleski, Paryż: Towarzystwo Historyczno-Literackie, 1961.
- Winogradow Wiktor, *Język artystycznego utworu literackiego*, tłum. Janina Kulczycka, [w:] *Rosyjska szkoła stylistyki... Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i oprac. Maria Renata Mayenowa, Zygmunt Saloni, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Wóycicki Kazimierz, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960.
- Zapasiewicz Zbigniew, *O teatrze, aktorstwie, recytacji*, „Teatr Ludowy” 1969, nr 12.
- Zawodziński Karol Wiktor, *Zarys wersyfikacji polskiej, cz. I: Wiadomości wstępne o wierszu*, Wilno: Fundusz Kultury Narodowej, 1936.
- Ziomek Jerzy, *Projekt wykonawcy w dziele literackim a problemy genologiczne*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. Janusz Degler, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988.