

Krystyna Nowak-Wolna\*

# Sztuka dopełnienia. O recytacjach poematu *Fortepian Szopena* Cypriana Norwida

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2016.005>

**Streszczenie:** Cyprian Norwid był doskonałym mówcą oraz recytatorem poezji. Jeszcze w okresie pobytu w Polsce deklamował poezje autorów emigracyjnych oraz krajowych. Zwyczaj ten kontynuował, będąc na emigracji we Francji. Poeta uważał, że deklamacja to nie tylko jakiś umiejętny „wygłaszania-sposób”, ale dopełnienie, bez którego niemożliwe jest właściwe odczytanie poezji. Dopełnienie nie jest jedynie prostym uzupełnieniem, lecz spełnieniem idei, przybliżeniem się do ideału; jednakże do tego celu potrzeba sztuki deklamacji, którą Norwid nazywał reklamacji-sztuką. Autorka artykułu przeprowadza analizę porównawczą dwu recytacji poematu Cypriana Norwida *Fortepian Szopena*: Zbigniewa Zapasiewicza oraz Ireny Jun. Z analizy tej wynika, że oboje artyści uwytatniają w żywym słowie struktury wersyfikacyjne oraz składniowe dzieła, logicznie przeprowadzają wywód filozoficzny, uwytatniają pozytywne emocje, np. zachwyty, jak również dramatyzm obrazów zniszczenia. Choć oboje starali się zachować wierność wobec literackiego pierwowzoru, ich wykonania różnią się znacznie między sobą także wtedy, gdy jest wiernie odtwarzana struktura rytmiczna oraz rozczłonkowanie składniowe utworu.

**Słowa kluczowe:** poemat; wymowa; intonacja; akcent; pauza

## Summary

### **The art of complementation. On the recitations of *Chopin's Piano* by Cyprian Norwid**

Cyprian Norwid was an excellent orator and poetry reader. While still living in Poland, he would recite poems written by domestic poets and émigrés, and continued this tradition once he emigrated

---

\* 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)

to France. He believed that declamation was not just an adept 'way-of-reciting', but rather a complementary element without which it was impossible to truly understand poetry. This element is not just a simple supplementation but rather a realisation of an idea, a step closer towards an ideal, although to fulfil this goal, it is indispensable to pursue the art of declamation, which he referred to as a 'reclamation-art'.

The author of the present paper presents a comparative analysis of two recitations of Cyprian Norwid's poem *Chopin's Piano*, as performed by Zbigniew Zapasiewicz and Irena Jun. The analysis shows that both artists highlight the structures of syntax and verse in the living word, logically conduct a philosophical argument, emphasise positive emotions such as admiration and the dramatic images of destruction. Although both of them aimed to be faithful towards the literary original, their performances are significantly different even when they preserve the rhythmic structure and syntactic fragmentation of the poem.

**Keywords:** epic poem; pronunciation; intonation; accent; pause

Co do mnie – wnoszę, iż deklamacja właściwie reklamacją  
i reklamacji-sztuką znać by się powinna: idzie albowiem tu po szczególe  
właśnie o to, ażeby słowa pisarza tak wygłosić, jak duch pisarza  
o niego poczynił je... De-klamacja właściwa tym sposobem wedle osobnych pojęć  
moich: zaklęciem ducha jest.  
Cyprian Norwid, *O deklamacji*

## I

Cyprian Norwid był doskonałym mówcą oraz recytatorem poezji. Jeszcze w okresie pobytu w kraju, obracając się w gronie cyganerii warszawskiej, deklamował poezje autorów emigracyjnych oraz krajowych<sup>1</sup>. Zwyczaj ten kontynuował, będąc na emigracji we Francji. Wiadomo, iż w roku 1860 wygłosił w Paryżu przy rue Cadet 16 sześć publicznych odczytów o Juliuszu Słowackim. Natomiast 13 maja 1869 roku deklamował *Rzecz o wolności słowa*. Słuchało go i oklaskiwało około trzystu rodaków, znajdujących się przez pełne dwie godziny pod urokiem żywego słowa poety<sup>2</sup>.

Nieprzypadkowo poprzedził autor *Fortepianu Szopena* swoje odczyty o poezji Juliusza Słowackiego uwagami na temat sztuki czytania, skoro uważał, że deklamacja jest nie tylko jakimś umiejętnym „wygłaszania-sposobem”, ale dopełnieniem, bez którego „okrom OKŁADEK – tomów i KILKU stronic w ucho krzyczących na początku i na końcu poematu, wszystko zresztą w całej polskiej poezji nie

<sup>1</sup> A. Kraushar, *Salony i zebrania literackie warszawskie na schyłku XVIII-ego i w ubiegłym stuleciu*, Warszawa 1916, s. 54–55.

<sup>2</sup> J.W. Gomułicki, *Metryki i objaśnienia: „Rzecz o wolności słowa”*, [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 3: *Poematy*, Warszawa 1971, s. 770.

odczytane bywa”<sup>3</sup>. Dopełnienie nie jest jedynie prostym uzupełnieniem, lecz spełnieniem idei, przybliżeniem się do ideału. W *Fortepianie Szopena* poeta pisał:

Piętnem globu tego – niedostatek:  
D o p e ł n i e n i e ? ... go boli!...

Żeby słowa pisarza tak wygłosić, „jak duch pisarza je poczynał”, potrzeba sztuki deklamacji, którą Norwid nazywa reklamacji-sztuką. Deklamacja „z a k l ę c i e m d u c h a j e s t”<sup>4</sup>.

A zatem deklamacja czy recytacja? W czasach Norwida sztukę artystycznego wygłaszania utworów literackich nazywano deklamacją – w pozytywnym rozumieniu tego słowa. Słownik „wileński” Maurycego Orgelbranda pod hasłem „deklamacja” podaje: „1. Stosowanie tonu i gestów do znaczenia wymawianych wyrazów; 2. Rodzaj wymowy, rozprawiania (deklamacja teatralna); 3. Śpiew zastosowany do prawideł wymowy (deklamacja muzyczna); 4. Rozprawianie bez dowodów”<sup>5</sup>. Recytować<sup>6</sup> zaś to: „recytować z pamięci, co się wyuczyło, na pamięć mówić powtarzać, odmawiać”<sup>7</sup>. Można więc wyobrazić sobie, że autor *Fortepianu Szopena* uprawiał „deklamację teatralną” z zastosowaniem nie tylko odpowiedniego tonu, ale i gestu, podkreślających znaczenie wypowiedzianych wyrazów. We *Wstępie do Rzeczy o wolności słowa* pisał, iż głos żywy ma to do siebie, że nikt dwa razy nie wypowiedział tych samych słów tym samym wydźwiękiem i gestem. Nie wiadomo natomiast, czy poeta deklamował z pamięci, czy też była to sztuka głośnego czytania.

## II

O Polsko! – wiem ja, że artystów czołem  
Są męczennicy – tych sztuka popiołem ...  
Cyprian Norwid, *Promethidion*

63

Poemat *Fortepian Szopena* został napisany przez Cypriana Norwida jesienią roku 1863 jako „wspaniałe poetyckie echo” zamachu na generała Teodora Berga, nowego namiestnika carskiego<sup>8</sup>. Do zdarzenia tego doszło 19 września 1863 roku. Kiedy Berg przejeżdżał powozem przez Nowy Świat, zamachowcy strzelili do niego oraz rzucili bomby na powóz z okien pałacu Zamoyskich. Zamach nie powiódł się, zaś sprawców nie udało się złapać. Aresztowano natomiast mieszkańców pałacu. Na miejsce przybył batalion litewskiego pułku piechoty gwardii pod dowództwem gen. Korfa. Pałac został zdemolowany, w wyniku czego zniszczono wiele pamiątek: dzieł sztuki oraz prac naukowych. Najobszerniejszą relację podał krakowski „Czas”:

<sup>3</sup> C. Norwid, *O deklamacji*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. 6: *Proza...*, s. 482.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 481.

<sup>5</sup> A. Zdanowicz, M. Bohusz-Szysko, J. Filipowicz, W. Tomaszewicz, F. Czepieliński, W. Korotyński, *Słownik języka polskiego*, wyd. przez M. Orgelbranda, Wilno 1861, s. 214.

<sup>6</sup> W słowniku Orgelbranda brak hasła „recytacja”.

<sup>7</sup> A. Zdanowicz..., *Słownik języka polskiego*, s. 1845.

<sup>8</sup> C. Norwid, *Dzieła zebrane. Dodatek krytyczny*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 670.

Leciały na bruk: stoły, kanapy, fortepiana, łóżka, pościel, obrazy [ ... ]. Po wyrzuceniu wszystkich ruchomości i zabraniu, co się dało zabrać, żołnierstwo moskiewskie gromadziło wyrzucane meble i rzeczy na kilka stosów i zapaliło. Ogień wznosił się na równo z wysokością domów, a czasem podnosił aż do wysokości dzwonnicy Świętego Krzyża. Okropna luna oświecała miasto do godziny 12-jej wieczór i wzbudzała powszechny płacz kobiet [ ... ]. Mówią o wyrzuceniu przez żołnierzy kolebki z dzieckiem z drugiego piętra, o zabiciu kobiety [ ... ]. W tej chwili spotkałem się z jednym znajomym profesora Józefa Kowalewskiego. Stary profesor w rozpacz: owoce prac całego życia, skarby, w których on zatopił się duszą całą, zniszczyli barbarzyńcy. Bibliotekę Zamoyskiego także spalili Moskale. Wiele szacownych rzeczy ogień pochłonął. Całe archiwum, jako też archiwum „Żeglugi Parowej”, akcje tego Towarzystwa – wszystko spalone. Barcińskiego, dyrektora „Żeglugi”, zbili żołnierze niemilosiernie; żona jego, siostra rodzona nieboszczyka Chopina, miała drogą pamiątkę po tym artyście, fortepian, który spalono...<sup>9</sup>

Wydawcy *Fortepianu Szopena*, w tym Juliusz W. Gomulicki, zazwyczaj wyjaśniają, iż Norwid napisał swój poemat najwyraźniej pod wrażeniem tej katastrofy, a zwłaszcza zagłady fortepianu Chopina, którego poeta porównywał z królem Dawidem, twórcą *Psalmów*, z Fidaszem oraz Ajschylosem – a więc największymi twórcami kultury duchowej Europy. Zdaniem Tadeusza Filipa natomiast, autora fundamentalnej monografii *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena”*, Norwid był daleki od koncentrowania swej uwagi na politycznej stronie wydarzenia, lecz „wziął z niego jego treść «paraboliczną»”. Samemu incydentowi jest poświęcona jedynie strofa IX, ale raczej jako tło ponadhistorycznych wydarzeń, w których dochodzi do erupcji ludzkich energii, „uosobionych w klasycznych «passyach» tj. *menadach*, które rozszarpały Orfeusza”<sup>10</sup>.

### III

Nie wziąłem od was nic o! wielkoludy  
Prócz dróg zarosłych w piołun, mech i szalej,  
Prócz ziemi kłątwą spalonej i nudy...  
Cyprian Norwid, *Vade mecum (Klaskaniem mając...)*

„Bez podporządkowania rytmice całego biegu wiersza – pisze Wojciech Siemion – a więc i biegu słów nie możemy odkryć jego piękna. Ta rytmizacja wynika zresztą nie tylko z założenia zamkniętego w tytule, ale także z najgłębszego rozumienia poezji, którą Norwid wyprowadza z poetyki Jana z Czarnolasu. Że jeszcze raz przypomnę: «Czarnoleskiej ja rzeczy chcę...», a ta «rzecz» budowana jest na wielkich wzorach starożytnych wierszy – na wzorach poetyki opartej na rytmie. Czyżby w *Fortepianie... Norwid zapomniał o trocheju i amfibrachu, w których rytmice jest zamknięty taniec tego kraju – polonez?»<sup>11</sup>. Dalej pisze Siemion, iż język Norwida nie jest językiem romantyzmu<sup>12</sup>, lecz renesansu,*

<sup>9</sup> Ibidem, s. 670–671.

<sup>10</sup> T. Filip, *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena”*, Kraków 1949, s. 11–12.

<sup>11</sup> W. Siemion, *Lekcja czytania. Norwid*, Warszawa 2001, s. 48.

<sup>12</sup> Siemion powołuje się między innymi na Józefa Trypućkę, który uważał, że Norwid nie chciał przemawiać językiem swych współczesnych. Pisał dla przyszłych pokoleń, tworząc język „nowy”, język, który powstawał

w którym poeci nawiązywali wprost do wierszy Wergiliusza i Horacego. Autor wyprowadza z tego wnioski, że najważniejsze „słowo Norwida” znajduje się w każdym wersie lub półwersie – jeśli konieczna jest pauza średniówkowa – w części inicjalnej i na nie właśnie należy zwrócić uwagę słuchającego, gdyż w przeciwnym wypadku będzie to tylko „szum informacyjny”.

Wspomniany wcześniej Tadeusz Filip uważa, że w odniesieniu do strony formalnej poematu odnajdujemy w nim kształt zbliżony do trenu oraz ody. Do elegijnego rodzaju trenu należy zaliczyć sześć pierwszych strof oraz zakończenie strof VII i X. Charakter ody ma część pierwsza zwrotki VII oraz zwrotki VIII i IX<sup>13</sup>. Utwór został napisany rymowanym wierszem wolnym, w którym poszczególne linie mają różne układy rytmiczne. „Pomimo tego, że «wiersz wolny» nie ma regularnej budowy zgłoskowej ani przyciskowej – pisze Filip – nie byłoby słusznym wykluczać możliwość analizy jego rytmu [...]. Zakładając, że istotą rytmu jest przede wszystkim powtarzanie się elementów identycznych lub analogicznych [...].”<sup>14</sup>. Za jednostkę miary rytmu wiersza wolnego przyjmuje autor takt podobny do stopy wiersza metrycznego. Takt jest zatem odcinkiem frazy zawierającym tylko jedną samogłoskę mocną przy uwzględnieniu interpunkcji, postaci wyrazów oraz „rytmicznej dykcji” poety<sup>15</sup>. Filip wyróżnia w *Fortepianie Szopena* następujące rodzaje taktów: jednosylabowe, dwusylabowe (trocheje oraz jamby), trzysylabowe (amfibrachy, daktyle i anapesty), czterosylabowe peony oraz takty pięcizgłoskowe<sup>16</sup>.

Z kolei Mieczysław Giergielewicz proponuje, aby zwrócić szczególną uwagę na rymy, ponieważ

rymowanie Norwida, podobnie jak inne rysy jego techniki pisarskiej, zdawało się wyprzedzać epokę, w której tworzył. Przewyższał innych poetów wyczuciem organicznego związku współbrzmienia z całością już nie tylko pojedynczych wierszy, ale niekiedy nawet pełnych utworów. [...] Rym skłonny był Norwid rozpatrywać nie jako przypadek, ozdobę zewnętrzną, lecz za nieuchwytny wynik toku mowy poetyckiej, jej naturalne uwieńczenie. Wierzył, że źródło rymu leży nie na końcu wiersza, lecz w jego środku<sup>17</sup>.

Ani jeden rym Norwida nie polega na czysto fonetycznym skojarzeniu współdźwięczności, lecz jest powiązany z rytmem całości oraz ze znaczeniem. Zatem najważniejsze wyrazy – słowa-klucze czy też słowa rdzenne lub inaczej wartościowe<sup>18</sup> – zdaniem

---

wprawdzie na „zastanym gruncie”, ale „rzutował w przyszłość”. J. Trypućko, *Norwidowski „skąpstwo w mowie”*, [w:] *Norwid żywy*, red. W. Günther, Londyn 1962, s. 151.

<sup>13</sup> T. Filip, op. cit., s. 24–25.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 229.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 236–237.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 239–244.

<sup>17</sup> M. Giergielewicz, *Rym i wiersz*, Londyn 1957, s. 102.

<sup>18</sup> J. Tenner, *Technika żywego słowa*, Lwów 1906, s. 270–271: „Kto czyta książkę wedle przepisu Nietzschego, tak jak muzyk czyta partyturę, tj. kto s ł y s z y to, co czyta, ten nie tylko okiem, ale i uchem czyta, ten odnajdzie też w każdym zdaniu i okresie słowa rdzenne, których należyte wyróżnienie jest koniecznym warunkiem jasnej, zrozumiałej i plastycznej mowy. [...] Słowem rdzennym może być każdy wyraz w zdaniu bez względu na swoje położenie lub ważność gramatyczną, może być wyrazem wybitnym, od razu uwagę na siebie zwracającym, ale też i najmniejważniejszą, ukrytą w tłumie wyrazów partykułą, może stać na początku, na końcu lub w środku zdania, zawsze jednak leży w nim punkt ciężkości zdania, streszczenie istotnego uczucia lub myśli autora. [...] Francuzi nazywają je «les mots de valeur» – słowa wartościowe”.

Giergielewicza są w poezji autora *Fortepianu Szopena* uwydatniane dodatkowo przy pomocy rymów, czyli współbrzmień.

Przejdźmy z kolei do omówienia interpretacji recytatorskiej poematu w wykonaniu artystów żywego słowa: Zbigniewa Zapasiewicza oraz Ireny Jun.

## IV

I tak się śpiewa ona pieśń miłości dawna,  
Nieznana raz, to znowu sławna i przesławna ...

.....  
I – dość: niech „s ł u c h a c z w d u s z y s w e j d o ś p i e w a”.  
Cyprian Norwid, *Promethidion*

Zbigniew Zapasiewicz rozpoczyna recytację *Fortepianu Szopena*<sup>19</sup> cicho, refleksyjnie: „Byłem u Ciebie [...]”. Ważny jest tu osobisty ton Poety, podmiotu lirycznego wiersza, na wzór którego aktor buduje postać sceniczną dzieła recytatorskiego. Następny wyraz, a właściwie całość znaczeniowo-rytmiczna, która zostaje wyróżniona głosowo, to „w te dni”, z wyraźnym akcentem na „dni”: wteDNI (/sS/ – jamb). „Dni” pełne jak „Mit” (/Ss/ trochej i jamb /sS/)<sup>20</sup>. Wers 3 ma ogromne znaczenie dla dalszego rozumienia tekstu; poeta przywołuje tutaj pojęcie mitu, które dalej rozwinie jako mit Orfeuszowy i Piastowski. Ten pierwszy odnosi się do „doskonałości Peryklejskiej” (klasyczna kultura grecka), ten drugi do „wszechdoskonałości dziejów Polski przemienionych kołodziejów” (mit Piastowski, założycielski mit Narodu). Dla lepszego rozumienia tekstu ważny jest sposób rozpoczęcia interpretacji; jeżeli recytator rozpoczyna refleksyjnie, to odbiorca rozumie, że w dalszym ciągu stawania się dzieła zostaną mu przekazane sprawy godne uwagi. W ostatniej linijce strofy pierwszej, szóstej z kolei linijce poematu, wykonawca wyróżnia słowa: „nie stargam Cię, ja uwydatnię”. W tym ostatnim wersie słyszymy melodię (efekt kongenialności z muzyką Chopina): JA U (/S/S/ samodzielne takty jednosylabowe) oraz –wyDATnię (/sSs/, amfibrach).

Tak więc już na początku postać sceniczna (podmiot dzieła recytatorskiego) wprowadza słuchacza w temat: „Byłem u Ciebie w te dni pełne jak Mit, [aby Cię] uwydatnić”, co możemy rozumieć jako wydać, wyjaśnić (ich znaczenie). Uwyraźniony głosowo zostaje także wyraz „wątek” („wątku”, wers 2), który współbrzmi z wyrazem „początek” („początku”), umieszczonym w klauzuli 5 wersu. Otóż „wątek” to „nić, pasmo, bieg życia”, jego „koniec i początek”. Podmiot dzieła recytatorskiego zaprasza słuchającego do śledzenia „wątku”, który – jak nić – będzie się dalej rozwijał.

Zapasiewicz podkreśla wartość spółgłosek, przez co uwydatnia trud tworzenia, stawania się, wydobywania sensu z dźwięku. Ostatni wers brzmi muzycznie dzięki uwypukleniu wartości samogłosek mocnych, akcentowanych. Zapasiewicz wyzyskuje dla celów

<sup>19</sup> Nagranie poematu *Fortepian Szopena* w wykonaniu Zbigniewa Zapasiewicza pochodzi z pierwszej połowy lat 70. XX wieku; nagranie na płycie winylowej, skopiowane na kasetę magnetofonową, a ostatnio (grudzień 2010) na płytę CD.

<sup>20</sup> Norwid widział w micie najpełniejszy wyraz myśli filozoficznej danego narodu, kwintesencję jego wyobraźni oraz artystycznego geniuszu. T. Filip, op. cit., s. 87.



ekspresywnych napięcie między strukturą rytmiczną strofy a jej rozczłonkowaniem składniowym, np. odtwarza głosowo (za pomocą pauzy i/bądź intonacyjnie) wszystkie znaki interpunkcyjne, a więc przecinki, myślniki – pojedyncze oraz podwójne – wielokropki, dwukropki itd.

Strofa II rozpoczyna się podobnie jak pierwsza, a więc słyszymy: „Byłem u Ciebie w dni te, przedostatnie” – i tym razem recytator uwydatnia słowo „dni” w całości „dni te” (Ss; trochej, podczas gdy w poprzedniej zwrotce było odwrotnie: sS; jamb). Zmiana melodii zaświadcza o ważności „tych dni przedostatnich”. Kolejny wyraz rdzenny pojawia się w recytacji Zapasiewicza dopiero w strofie X i jest to całość „rzutu-moc” (ss+S; anapest). Całość ta, znaczeniowo-rytmiczna, została w tekście poematu rozdzielona średniówką, której recytator nie realizuje głosowo, wypowiadając ją na jednym wydechu. W wersie 11 „rozmawiają z sobą struny cztery” – recytator wymawia é (e pochylone), przez co uzyskuje rym do „liry” – wyrazu umieszczonego w klauzuli 9 wersu. Jest to „lira Orfeja”, sztuka Chopina, w której uwydatnia się „Mit”. I teraz następują wersy „muzyczne” – recytator naśladuje rozmowę strun. Rozmowa ta jest oddana – po pierwsze – za pomocą taktów:

- 12./sSsS// trąCAją się//
- 13./sS/+/sS// /poDWIE/+poDWIE//
- 14./s/Ss/Ss// /i/ SZEMrząc /ZCicha/
- 15./sSs/S// /zaCZAŁże /ON//
- 16./sSs/S// /uDÉrzać/ WTON//
- 17./S/ssS/sS/S/sSs// /CZY/ takiMISTRZ/ żeGRA/ CHOĆ/ odPYcha//

– po drugie przy pomocy instrumentacji głoskowej:

- 12. ą a ą ę
- 13. o e o e
- 14. i e ą i a
- 15. a ą e o
- 16. u e a o
- 17. y a i i e a o o y a

Warto podkreślić, że również wartość spółgłosek ma udział w wygłoszeniu: recytator podkreśla grupę spółgłoskową „strz” w mistrzowsko wyartykułowanym wyrazie „Mistrz”.

Trzecia zwrotka rozpoczyna się kolejną apostrofą do Chopina: „Byłem u Ciebie w te dni, Fryderyku!”. Recytator wydobywa z niej przede wszystkim element dziania się, stawania się ruchu wyobraźni. Owo dzianie się zostaje skupione wokół słowa „ręka”, która „mięszała mi się w oczach z klawiaturą”. „Ręka” wydobywa z „klawiatury” tony jak „z marmurów łona”, „ręka” artysty-rzeźbiarza wydobywa z marmuru „postać”. I dalej: owa „ręka” jest „białości alabastrowej”. W ten sposób następuje dalszy ciąg skojarzeń ze sztukami wizualnymi. I ostatni wers zostaje wypowiedziany:

- 28. /geniJUszu/ – wiecz+NEgo/pigmaLIONa/! /ssSs/s +Ss/ssSs//

Jest to jedenastozgłoskowy wers ze średniówką po piątej sylabie, który to przedział przecina amfibrachowy takt: wiecz+NEgo. Zapasiewicz oddaje dokładnie (intonacyjnie)

ten rytm. W ten sposób uzyskuje powtórzony efekt skojarzenia „ręki” muzyka z „ręką” rzeźbiarza, „geniusza, wiecznego Pigmaliona”<sup>21</sup>.

W strofie IV recytator wyróżnia słowa: „grał” (dwukrotnie), „i co?” (dwa razy), „akordowi”, „prostota”, „doskonałości Peryklejskiej”, „Cnota”, „w dom”, „modrzewiowy wiejski”, „arfą-wrota”, „wstęgą-ścieżka”, „Hostię”, „Emanuel”, „na Taborze”. Przez zrealizowanie „e pochylonego” w zakończeniu klauzulowego wyrazu „powie” artysta uzyskuje współbrzmienie do „akordowi” – w tej strofie najważniejszy wyraz to właśnie „akord” – w którym była (jest?) „prostota doskonałości Peryklejskiej”, „starożytna Cnota”, która weszła „w dom modrzewiowy wiejski”. Ważne będą też czasowniki: „wchodząc” oraz „odrodziłam się”: „doskonałość Peryklejska odrodziła się w domu modrzewiowym wiejskim”. Dzięki temu:

*Hostię – przez blade widzę zboże  
Emanuel już mieszka  
Na Taborze!*

Dopełnieniem doskonałości starożytnych (Peryklesa, Fidasza, Orfeusza, Dawida i Ajschylosa) oraz doskonałości Polski wyrażonej w metaforze „domu modrzewiowego wiejskiego” – jest Hostia, która, będąc „przemienionym zbożem”, staje się „Bogiem z nami”, czyli „Emanuelem, który już mieszka na Taborze”.

W strofie V najważniejsze słowo to „Polska”. Jaka „Polska”? „Polska przemienionych kołodziejów” (mit Piastowski) wzięta „tęczą zachwytu”. Jeżeli odwołamy się do innych utworów Norwida, np. do *Promethidiona*, to wówczas „tęcza zachwytu” skojarzy nam się z „pięknem, które na to jest, by zachwycało”. Dźwiękowy walor słów wydobywa recytator dzięki instrumentacji głoskowej:

48. Taż sama, zgoła,  
a a a o a  
49. Złoto-pszczoła! ...  
o o o a

Pierwsza część poematu ma charakter refleksyjny i taki też jest ton recytacji Zapasiewiczza – to wyznanie, przedstawienie obrazu przedostatnich dni Fryderyka Chopina, jak również refleksji towarzyszących temu obrazowi.

Wraz ze strofą VI wchodzimy w drugą część poematu, w której Poeta wyklada swoje rozumienie „doskonałości”. Zanim jednak to się stanie, powie:

51. I – oto – pieśń skończyłeś – i już więcéj  
52. Nie oglądam Cię – jedno-słyszę:

<sup>21</sup> Prawdopodobnie mamy tu do czynienia z parabolą, o której Norwid tak pisał w liście do Józefa Bohdana Zaleskiego z 1867 roku: „Michał-Anioł Buonarroti znalazł był w ogrodzie Medyceuszów blok starożytnego marmuru poświdrowany zaledwo w głównych proporcjach. I poszedł do Medyceusza i rzekł: «Oto – w marmurze tym jest Dawid młodzieniec z procą w ręku» – tak, wierzę, iż z umarłymi, bo nieśmiertelnymi, godzi się trzymać i postępować”. Do *Józefa Bohdana Zaleskiego*, [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, t. 9: *Listy*, s. 291–292.



Zapaszewicz akcentuje całość „nie oglądam Cię” oraz umieszczony w klauzuli wyraz „słyszę”. Począwszy od wersu 54: „– A to jeszcze kłóć się klawisze” – tempo mowy recytatora wzrasta. Wers 57 aktor wypowiada „muzycznie” dzięki odtworzeniu struktury rytmicznej: /poOŚM/+/poPIĘĆ/ (sS+sS) – a więc kolejny raz mamy nawiązanie do muzyki Chopina. W następnym wersie wykonawca jest zgodny w swojej interpretacji z logiką składni, podkreślając wyrazy zapisane przez autora rozstrzelonym drukiem: „P o c z ą ł ż e g r a ć ? c z y n a s o d p y c h a ? ? ...”. Recytator zachowuje intonację pytającą w obu częściach zdania, a jednocześnie wymawia je wolniej, przez co uzyskuje kontrast z poprzednimi „szybkimi” (i krótkimi) wersami.

Strofa VII, najdłuższa w całym poemacie, jest apostrofą do bezpostaciowego Absolutu:

59.O Ty! – co jesteś Miłości-profilem,  
60.Któremu na imię D o p e ł n i e n i e;

Recytator akcentuje apostrofę poprzez przycisk oraz zrealizowanie jambu – zgodnie z tekstem: /oTY/ (/sS/). I dalej trzy amfibrachy: /coJEsteś/+ /miŁOści-/proFilleM/ (/sSs/+/sSs/ sSs/). Średniówka znajduje się po wyrazie „jesteś”. Aktor stawia w miejscu średniówki pauzę, przez co uzyskujemy sens: „O Ty! – **co jesteś** + Miłości-profilem”. Bezosobowy Absolut „jest”. Czym jest? „**Jest** miłości-profilem”. W wersie 60 akcent logiczny znajduje się na wyrazie „D o p e ł n i e n i e”. „Dopełnienie” to zatem jedno z imion „Tego, który jest”. Inne imiona: Styl (w odniesieniu do sztuki), Era (w odniesieniu do dziejów), a także Duch, Litera i *consummatum est*. W wersie 67 po raz trzeci występuje apostrofa „O! Ty!”, którą Zapaszewicz wypowiada jako dwa oddzielne, jednosylabowe takty: /O/TY/. Ten zabieg pozwala na wprowadzenie do recytacji uroczystego, retorycznego (oratorskiego) tonu ody. Poeta (postać sceniczna) zwraca się do „Tego, który jest”, nazywając go „Doskonałym Wypełnieniem”. Ta część strofy – począwszy od wersu 59, a skończywszy na 67 – zostaje wypowiedziana powoli, „oratorsko”.

Z początkiem wersu 68 ton się zmienia. Recytator akcentuje słowa „gdzie?” oraz „znak”. Oba wyrazy zostają odtworzone głosowo w formie jednozłogkowych taktów: GDZIE? ZNAK. W kolejnych wersach zaznacza wyrazy: „czy”, „w Fidiasu”, „Dawidzie”, „Szopenie”, „czy”, „w Eschylesowej scenie”. W wersie 71 wyrazem rdzennym jest „BRAK” – umieszczony w klauzuli. Od wersu 72 rozpoczyna się stwierdzenie, że „piętnem globu tego – niedostatek, dopełnienie go boli”.

Wers 76 rozpoczyna się od wyrazu „kłos” – i na tym wyrazie spoczywa akcent oraz na całości „złoty-kometa” – a więc akcenty oratorskie znajdują się na początku oraz na końcu wersu. Akcent w wyrazie „kłos” pojawia się jako dynamiczny przycisk, gdy tymczasem „złoty-kometa” jako struktura melodyjno-rytmiczna: jakZŁOty/koMEta (/sSs/sSs/ dwa amfibrachy). W dwóch ostatnich wersach strofy (78 i 79) są zaakcentowane wyrazy umieszczone w klauzuli: „proszy” i „rozmiata”. Chodzi o rozsypanie się kłosu, który upada na ziemię jak kometa, a przyczyną jego upadku jest gotowość do żniwa („doskonałość”)<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Pisze Kochanowski (*Tren XII*):  
[...] upadła od swejże bujności  
Żniwa nie doczekawszy. Kłosie mój jedyny  
Jeszcze mi się był nie zstał, a ja twej godziny  
Nie czekając, znowu cię w smutną ziemię sieję,  
Ale pospołu z tobą grzebię i nadzieję.

Część filozoficzna poematu jest przez recytatora wypowiedziana oratorsko, tonem niemalże kaznodziejskim, najważniejsze są tu akcenty logiczne, choć czasami, jednak nie za często, przebija się melodia, będąca zarówno dalekim echem muzyki Chopina, jak i znakiem emocji.

Od strofy VIII ton znów się zmienia, gdyż Poeta mówi o śmierci fortepianu. W wersie 80 mamy aż trzy akcenty: „oto” (cicho), pauza, „patrz Fryderyku” (głośno, wykrzyknik), „Warszawa” (dynamiczny przycisk). I kolejny wyraz pod akcentem dopiero w wersie 83: „patrz” (dwa razy, dynamicznie, wykrzyknik). W wersach 85 oraz 87 zostają podkreślone dynamicznie słowa: „rzecz” oraz „miecz” – oba znajdujące się w klauzuli. Wers 86 rozpoczyna się wyrazem „bruki” i na nim recytator kładzie przycisk. To akcent logiczny, gdyż na te właśnie „bruki” upadnie „fortepian” Chopina. Recytator rozpoczyna strofę VIII cicho („oto”), ale już od następnego wyrazu („patrz”) głos rośnie aż do słowa „miecz” – kończącego całą zwrotkę.

Pierwsza linijka dziewiętej zwrotki (wers 88) rozpoczyna się od wyrazu „patrz”. Recytator operuje dynamiką głosu oraz tempem mówienia. Najważniejsze są czasowniki: „patrz”, „się-rwą”, „zajął się”, „przygasł”, „zapłonął”, „widzę”, „osłepian”, „wydźwigają”, „runął” (dwa razy). Obok czasowników wykonawca akcentuje następujące rzeczowniki: „kolumny”, „trumny”, „fortepian”. Słuchacz widzi obraz, w którym obcy żołnierze cwałują ulicami Starego Miasta, podpalają budynek („gmach zajął się ogniem”), wyprowadzają kobiety, popychając je kolbami karabinów. I wreszcie wyrzucają na „bruki” ulicy „fortepian” Szopena – „podobny do trumny”. Ostatnia linijka wersu 100 (ostatni wers strofy IX) jest dwunastogłoskowa ze średniówką po szóstej sylabie: „Wydźwigają... runął... + runął – Twój fortepian!”. Zapasiewicz stosuje dłuższą pauzę po wyrazie „wydźwigają”. Następnie (przed średniówką) mówi głośno: „runął”. I teraz następuje znowu dłuższa pauza w miejscu średniówki, która w tekście jest zaznaczona wielokropkiem. Po kolejnej dłuższej pauzie recytator mówi cicho: „runął”. I następna dłuższa pauza (zaznaczona w tekście myślnikiem), a po niej: cicho – „Twój”, głośno – „fortepian”. Oba wyrazy zostały wypowiedziane jako dwa oddzielne takty: TWÓJ/FORTEPIAN – skontrastowane pod względem głośności.

Zwrotka dziesiąta przynosi ponownie oratorski ton. Zostaje dynamicznie zaakcentowany wyraz rozpoczynający wers 101 – i całą strofę – „ten”. I następny wyraz akcentowany: „Polskę”. I teraz następuje dłuższy akcent tekstowy: „od zenitu Wszechdoskonałości Dziejów wziętą”. Spróbujmy zobrazować sposób wygłoszenia strofy dziesiątej przez Zapasiewicza<sup>23</sup>:

101. **Ten!...** co **Polskę** głośił, **od zenitu**
102. **Wszechdoskonałości Dziejów**
103. **Wziętą**, hymnem zachwyty –
104. **Polskę – przemienionych kołodziejów;**
105. **Ten sam – runął – na bruki z granitu!**
106. – I oto: jak zacna myśl człowieka,
107. Poterany jest gniewami ludzi,
108. Lub – **jak o d wieka**
109. **Wieków – wszystko, co zbudzi!**
110. I – oto – jak ciało **Orfeja**,
111. Tysiąc **Pasyj rozdziara** go w części;

<sup>23</sup> Wyrazy pod akcentem zaznaczam wytłuszczonym drukiem.

112. A każda wyje: „**Nie ja!**...  
 113. **Nie ja!**” – zębami chrzęści –

Aktor stosuje tu przede wszystkim oratorskie akcenty logiczne, z rzadka odwołując się do układu taktów. Do tych rzadkich momentów należy dwukrotne trocheiczne wypowiedzenie całości NIEja – aby uzyskać rym do orFEja. Jak wiadomo, „lira Orfeja” była darem Zeusa i po śmierci artysty została zawieszona na niebie. Męczeńska śmierć Orfeusza rozszarpanego przez menady uosabia prymitywny instynkt w zetknięciu z lirą, czyli doskonałością, pięknem, które jest „miłości-profiem” i któremu na imię „dopełnienie”. Ponieważ „piętnem globu tego niedostatek”, więc „dopełnienie go boli”. Dlatego doskonałość nie jest na ziemi możliwa, chyba że w szczególnych momentach „wszechdoskonałości dziejów” – która to „doskonałość” objawiła się w Chopinie i jego „lirze”.

Zakończenie przynosi apostrofę do „późnego wnuka”:

114. Lecz **Ty?** – lecz **ja?** – **uderzmy** w sądne **pienie**,  
 115. Nawołując: „**Ciesz się późny wnuku!**...  
 116. **Jękły** – g ł u c h e **kamienie**:  
 117. **Ideał** – **sięgnął bruku** – – ”

Czterowiersz ten recytuje Zapasiewicz „muzycznie”:

- 114./sS/sS/s+sS/sS/sS// /leczTY/leczJA/u+DERZmy/WSĄdne/PIEnie/  
 115./ssSs/+/Ss/Ss/Ss// /nawoŁUjąc/+/CIESZsię/PÓŻny/WNUku/  
 116./Ss/Ss/sSs// /JĘkły/GŁUche/kaMIEnie/  
 117./Sss/Ss/Ss// /I-deał/SIĘgnął/BRUku/

W recytacji tej zakończenie poematu ma ironiczne zabarwienie.

Podmiot recytatorski, z wyjątkiem części pierwszej, osobistej, znajduje się „powyżej” słuchacza. Recytator często stosuje twardy atak dźwięku. Zbigniew Zapasiewicz należy niewątpliwie do tych wykonawców poezji, którzy są wierni literackiemu pierwowzorowi, co jest widoczne zwłaszcza w dźwiękowej realizacji struktury składniowej poematu *Fortepian Szopena*.

## V

Więc stąd to – stąd i słuchacz, i widz jest artystą,  
 Lecz prymem ten, a owy niezbędnym chórzystą;  
 Cyprian Norwid, *Promethidion*

*Fortepian Szopena* w wykonaniu Ireny Jun, aktorki i wybitnej recytatorki, stanowi część recitalu poezji Cypriana Norwida *Jest źródło*<sup>24</sup>. *Artystka recytuje utwór w całości, w zasadzie bez*

<sup>24</sup> Recital Ireny Jun odbył się 25 października 1993 roku w Liceum Ogólnokształcącym w Głubczycach. Podstawą opisu stał się występ w LO w Głubczycach w 1993 r., nagrany na kasetę VHS.

skrótów oraz przestawień. Recytatorka rozpoczyna od szeptu, przez co wprowadza słuchacza w sam środek sytuacji „dni przedostatnich” Chopina, „który naczelnym u nas jest artystą”. W pierwszym wersie wyróżnia intonacyjnie słowa „w te dni przedostatnie” (wypowiedziane na jednym wydechu), w drugim umieszczony w klauzuli wyraz „wątku”, w trzecim „pełne”, w czwartym „blade”, w piątym „koniec” oraz „początek” („początku”). W wersie 6 pomija pierwszy wyraz „ja”:

Nie stargam Cię [ja] – nie! – Ja, u-wydatnię!...

(Nie wiadomo, czy zabieg to celowy, czy też chwilowa nieuwaga wykonawczyni). Zabieg ten nabiera znaczenia formalnego, ponieważ strofa I tekstu składa się z sześciu wersów, z których pierwszy jest jedenastozgłoskowy, ze średniówką 5+6, drugi ośmizgłoskowy, trzeci czterozgłoskowy, piąty i szósty znów jedenastozgłoskowy ze średniówką 5+6 – natomiast w recytacji Ireny Jun liczba sylab skraca się w ostatniej linijce do dziesięciu, co pociąga za sobą dalsze przekształcenia wzorca wersowego<sup>25</sup>. Recytatorka wydobywa sensy: „dni przedostatnie pełne [jak mit]”, „blade”, „[gdy życia] koniec [szepce] do początku: [nie stargam Cię] – nie – [Ja] uwydatnię”. W recytacji Ireny Jun uwaga odbiorcy zostaje zwrócona na słowa „dni przedostatnie” oraz ich znaczenie, nie zaś, jak to było w poprzednio analizowanej interpretacji Zapasiewicza, na sytuację postaci scenicznej. Cała strofa zostaje wypowiedziana cicho, na lekkim przydechu, co wprowadza nastrój refleksji i zadumy. Wers, i zarazem cała zwrotka, kończy się progrediencją, co pozwala na uzyskanie efektu niedokończenia, na rozwinięcie „niedocieczonego wątku”.

Strofa II stanowi nawiązanie do pierwszej i jej dalszy ciąg. Poeta (postać sceniczna dzieła recytatorskiego) mówi teraz, że „byłem u Ciebie/ w dni te/ przedostatnie” – z akcentem logicznym na całości rytmicznej „dni te” zrealizowanej jako trochej (DNItę). Znowu najważniejsze są „dni (przedostatnie)”. W dalszym ciągu artystka wyróżnia głosowo wersy od 12 do 17. Jest to „rozmowa strun”:

11. I rozmawiają z sobą struny cztery,
12. Trącając się,
13. Po dwie – po dwie –
14. I szemrząc z cicha:
15. „Z a c z ą ł z e o n
16. U d e r z a ć w t o n?...
17. C z y t a k i M i s t r z !... ż e g r a... c h o ć – o d p y c h a?...”

Recytatorka realizuje strukturę rytmiczną tekstu, dokonując jednak jej przekształceń. I tak, w wersach od 11 do 14 zachowuje wzorzec rytmiczny poematu:

<sup>25</sup> Wzorzec tekstowy wersu szóstego: na początku występuje amfibrach (nieSTARgam), po nim trochej (CIEja), średniówka, po niej dwa jednosylabowe takty przedzielone myślnikami: NIE/JA i peon trzeci (u-wyDATnię). Wzorzec recytacyjny: peon drugi (nieSTARgamcie), pauza (w miejscu myślnika), jednosylabowy takt NIE, długa pauza (w miejscu myślnika), jednozłogowy takt JA, krótka pauza, jednosylabowy takt U, krótka pauza i amfibrach (-wyDATnię). Koniec wersu i zarazem zwrotki zamyka progrediencja, co pozwala na kontynuowanie *niedocieczonego wątku*.

11./sS/sSs/+/sS/sS/sS//  
 /I-roz/maWIAją/+/ZSOBą/STRUny/CZTĘry/  
 12./sSs/sS//  
 /trąCAjąc/SIĘ/  
 13./sS/+/sS//  
 /poDWIE/+/poDWIE/  
 14./sSs/sS//  
 /iSZEMrząc/ZCIcha/

Recytatorka mówi cicho, operując także barwą głosu wyrażającą zdziwienie.

Wersy od 15 do 17 to melodeklamacja. Na czym polega ten zabieg, pokazuje poniższa tabela:

numer wersu	wzorzec wersowy	wzorzec recytacyjny
15	/sSs/S// /ZAczłże/ON// daktyl i samodzielny takt jednozgłoskowy	/sSsS/ /zaCZĄŁżeON// dyjamb
16	/sSs/S// /uDErzać/WTON// amfibrach i samodzielny takt jednozgłoskowy /sSsS// /uDErzaćWTON// Dyjamb	
17	/S/ssS/s+S/S/sSs// /CZY/takiMISTRZ/że+GRA/CHOĆ/ odPYcha// samodzielny takt jednozgłoskowy, dwa jamby, średniówka przechodząca przez środek drugiego jambu, samodzielny takt jednozgłoskowy, amfibrach	/Ss/sS/s+S/Ss/SS// /CZYta/kiMISTRZ/że+GRA/CHOĆod/ PYCHA// trochej, dwa jamby, średniówka przechodząca przez środek drugiego jambu, trochej, spondej

Wykonawczynie zmienia rejestry: głos podnosi się aż do wysokiego tonu, podczas gdy poprzednie wersy (11, 12, 13, 14) zostają wypowiedziane na tzw. średnicy głosowej. Tempo mowy jest wolniejsze niż poprzednio, samogłoski przeciągane, zwłaszcza ostatnie „a”. Instrumentacja głoskowa:

15. a ą e o  
 16. u e a o  
 17. y a i i e a o o y aaaaaa... ..

Każdy wers kończy się antykadencją, otwierając miejsce dla dalszego „(niedociecznego) wątku”.

Strofa III rozwija „wątek tych dni”; w linijce 18 pod akcentem logicznym znajdują się słowa „w te dni”. Wers ten jest jedenastozgłoskowy ze średniówką po piątej sylabie, recytatorka wyróżnia wyrazy umieszczone w średniówce – i to intonacyjnie, nie zaś przy pomocy pauzy. Wersy 19 i 20:

19. /Którego **ręka** ... /dla swojej białości  
 20. Alabastrowej/ – **i wzięcia** – **i szyku** –

Wyraz „ręka” został wyróżniony dynamicznie, gdy tymczasem słowa „i wzięcia – i szyku” zostały uwypuklone przy pomocy pauz głosowych. Nie zrealizowano średniówki po wyrazie „alabastrowej”, jak również klauzuli po słowie „szyku”. W wersie 24 artystka kładzie akcent logiczny na wyraz „postać”. W dalszym ciągu recytacji następuje wyróżnienie wersów 25, 26, 27 i 28:

24. I byłeś jako owa **postać**, którą  
 25. /Z marmurów łona/,  
 26. /Niżli je kuto/,  
 27. /Odejma dłuto/  
 28. **Geniuszu** – wiecznego **Pigmaliona!**

A oto zapis graficzny:

24. /sSs/Ss+/Ss/Ss/Ss//  
 /iBYleś/JAko+/O-wa/POstać/KTÓrą//  
 25. /sSs/Ss//  
 /zmarMUrów/ŁOna//  
 26. /Ss/s/Ss//  
 /NIŻli/JE/KUto//  
 27. /sSs/Ss//  
 /oDEJma/DŁUto//  
 28. /sSs/sSs/ssSs//  
 /geNIUszu/wieczNEgo/pigmaLIONa//

Ostatnia linijka staje się w takim wykonaniu dziesięciozgłoskowa<sup>26</sup>.

Wykonanie strofy trzeciej jest zróżnicowane pod względem konturu intonacyjnego, tempa mowy i dynamiki, natomiast jeśli chodzi o rejestry głosu, to recytatorka mówi na tzw. średnicy głosowej. Mamy tu trzy różne wzorce recytacyjne. I tak, linijki od 18 do 20 zostały powiedziane „retorycznie” z uwzględnieniem głównie akcentów logicznych. Od wersu 21 do 23 artystka przyspiesza tempo mowy – te trzy linijki to jedna fraza. Wers 24 pod względem melodii jest „zwyczajny”. Natomiast wersy od 25 do 28 mają „dziwną melodię”, zostały też wyrecytowane głośniejsz niż poprzednie. Te trzy różne kontury intonacyjne nie są wynalazkiem aktorki, lecz zostały przez nią wydobyte z tekstu – tak więc Irena Jun odtwarza (w tym momencie) wzorec wersowy. Aktorka wydobywa głosowo wartości spółgłosek i grup spółgłoskowych, aby oddać trud wydobywania postaci „z marmurów łona” – twórczość Chopina zostaje w ten sposób porównana do kunsztu genialnego rzeźbiarza<sup>27</sup>.

Począwszy od strofy IV głos wykonawczynie rośnie; artystka w dalszym ciągu odtwarza melodię wersową, jak muzyk partyturę. Wersy od 29 do połowy 37 (aż do przerzutni

<sup>26</sup> W czasach Norwida, co potwierdza słownik Orgelbranda, wymawiano: „genijusu” – tak więc wers dwudziesty ósmy jest jedenastozgłoskowy ze średniówką po piątej sylabie.

<sup>27</sup> Mieczysław Kotlarczyk nazywa ten zabieg „rzeźbienie słowem”.



„wchodząc”) są wypowiedziane oratorsko; artystka stosuje twardy atak dźwięku, wolne tempo mowy, akcenty logiczne. Od słów „rzekła do siebie” (druga połowa linijki 37) aż do końca strofy (wers 43) po raz kolejny pojawia się melodia. Artystka mówi taktami (wpisanymi w tekst). Jest to więc „Norwidowy ton”. Zmienia się rejestr głosu na wysoki. Artystka mówi wolniej, a każda kolejna linijka kończy się antykadencją. Barwa głosu wyraża zdziwienie. Począwszy od połowy 42 linijki recytatorka zniża głos do szeptu. Strofa IV poematu kończy się szeptem:

42.Emanuel (głośno) już mieszka (cicho)

43.Na Taborze!... (cicho)

Kolejna zwrotka również rozpoczyna się od szeptu:

44.I była w tym Polska (cicho), od zenitu (głośniej)

Głos artystki rośnie aż do krzyku. Wersy od 44 do 47 recytatorka wypowiada „retorycznie”, z akcentami logicznymi na słowach: „Polska”, „wszechdoskonałości dziejów”, „Polska”, „przemienionych kołodziejów”. Od wersu 48 melodia się zmienia, ton retoryczny ustępuje melosowi mowy:

48.Taż sama, zgoła,

49.Złoto-pszczoła!...

50.(Poznał-ci-że bym ją – na krańcach bytu!...)

Zapis graficzny:

48./sSs/Ss//

/tażSAma/ZGOła//

49./Ss/Ss/

/ZŁOto/PSZCZOła//

50./Ss/ssS+s/sSs/Ss//

/POznał/ciżeBYM+ją/naKRAŃcach/BYtu//

Jest to znów „Norwidowy ton”. Aktorka nie zmienia niczego w rozkładzie taktów. Dodaje od siebie różnicowanie głosu pod względem dynamiki, kontrastując szept, krzyk oraz tzw. średnicę głosową. Zmienia rejestry – fragmenty melorecytowane (melodeklamowane) charakteryzuje rejestr wysoki, podczas gdy fragmenty „retoryczne” są wypowiedziane na rejestrze mieszanym lub niskim. Stosowanie interwałów pod względem różnicy tonów oraz gradacji pod względem siły dźwięku nadaje recytacji wyjątkową ekspresję.

Strofa V to pod względem znaczeniowym zakończenie pierwszej części poematu, która odnosi się do „tonu” i jest hymnem pochwalnym na jego cześć, a zaczyna się od przypomnienia wizyty Poety (podmiotu lirycznego) u Fryderyka Chopina (bohatera utworu). W tej części słowo rdzenne (słowo-klucz) stanowi wyraz „doskonałość” – umieszczony w wersach 34 oraz 45. W dziele recytatorskim Ireny Jun na plan pierwszy wysuwają się „dni przedostatnie” – i ich ton. Dzieje tego tonu są dziejami „niedocieczonego wątku”, którego znaczenie zrozumie – być może – „późny wnuk”.

Interpretacja strofy VI rozpoczyna się od szeptu, ale od czwartej linijki wersowej (wers 54) głos rośnie pod względem siły. Wersy od 56 do 58 to kolejna melodeklamacja, recytatorka stosuje wysoki rejestr głosu, instrumentację głoskową, a każda linijka kończy się antykadencją. Wyróżnione słowa: „skończyłeś”, „nie oglądam Cię”, „słyszę”, „klóć się”.

Strofa VII zostaje wypowiedziana oratorsko, pełnym głosem, z zastosowaniem głównie akcentów logicznych.

Począwszy od strofy VIII słuchamy relacji o wydarzeniach w Warszawie roku 1863: żołdactwo zajmuje budynek, jego mieszkańcy zostają wyprowadzeni na zewnątrz, gmach płonie, a przez okno wyrzucono „sprzęt podobny do trumny”, czyli fortepian Chopina. Poeta (świadek wydarzeń) relacjonuje je. Głos recytorki „rośnie”, przechodząc do krzyku przy słowach: „P o s t o – p o s t o –”. Strofy VIII i IX stanowią trzecią część poematu, której głównym wątkiem jest „śmierć fortepianu”. Artystka stosuje ostre środki wyrazu, zmienia tempo, dynamikę oraz rejestry głosu. Obie zwrotki w recytacji Ireny Jun stają się jedną całością, która rozpoczyna się szeptem, przechodzi w krzyk, aby zakończyć się szeptem. Wers 100, dwunastogłoskowy, ze średniówką po szóstej sylabie, do połowy zostaje wykrzyczany na jednym wydechu, zaś druga połowa – po dłuższym milczeniu zostaje wypowiedziana szeptem z zastosowaniem pauz po każdym wyrazie.

Najważniejszymi słowami są czasowniki: „patrz” (pięć razy), „widzę” (dwa razy), „rwał”, „zajął się”, „przygaś”, „zapłonął”, „oślepiam”, „wydzwigają”, „runął” (dwa razy). Ten zabieg nadaje obrazowi dynamikę, podkreśloną jeszcze szybkim tempem mówienia. Artystka mówi głośno – postać sceniczna jest w tym momencie świadkiem wydarzeń dziejących się na jej oczach. Najważniejsze rzeczowniki: „bruki”, „pospolita-rzecz”, „miecz”, „kolumny”, „trumny”, „fortepian”. Oto „pospolite rzeczy” wyrzucane na „bruki”. Artystka stosuje akcenty emocjonalne (psychologiczne).

Strofa X, choć filozoficzna, zostaje powiedziana bardzo emocjonalnie, w recytacji dominują akcenty psychologiczne, a więc najważniejsze są te słowa, które ukazują, co stało się z „fortepianem Szopena”: „Ten, co Polskę głosił, ten sam, runął, na bruki z granitu”. W dwóch końcowych wersach, 112 oraz 113, kluczowe słowa „nie ja”, zostają wypowiedziane jako dwa oddzielne, jednosylabowe takty NIE/JA, przez co artystka nawiązuje do recytacji strofy I.

Ostatni czterowiersz, będący zakończeniem poematu, został powiedziany ze smutkiem i jednocześnie bardzo emocjonalnie. Recytorka rozpoczyna od szeptu: „Lecz Ty? – lecz ja?”, aby w połowie wersu przejść do pełnego głosu: „– uderzmy w sądne pienie” – następnie głos rośnie aż do krzyku przy słowach: „Ciesz się//późny wnuku...”. Wers 116, przedostatni wers poematu, oraz pierwszą część wersu 117 artystka wypowiada pełnym głosem, dobitnie, zaś ostatnie słowo („bruku”) szeptem.

W całym wykonaniu w zasadzie zachowano strukturę rytmiczną tekstu. Średniówki są podkreślane intonacyjnie lub przy pomocy pauzy, czasami z użyciem obu środków wyrazu naraz. Efekt zmienności uczuciowej zostaje przekazany przy pomocy ostrych środków: interpretacja rozpoczyna się od szeptu, następnie głos rośnie, aby znów przejść w szept. Przy niewielkiej dynamice daje się zauważyć podwyższenie rejestru głosu, przy głosie pełnym natomiast jego obniżenie. Warto zauważyć, iż we fragmentach przechodzących w melodeklamację artystka stosuje akcent symboliczny (zwany też nastrojowym), rzadko współcześnie stosowany. Pod względem znaczeniowym recytacja rozdziela się na trzy części (sygnalizowane również gestem): część pierwsza obejmuje strofy od I do V, część druga – VI oraz

VII, część trzecia pozostała. Siedem pierwszych zwrotek (część pierwsza i druga) to refleksje nad istotą sztuki Chopina, z tym, iż pierwsza część jest bardziej osobista, zaś druga bardziej „retoryczna”. Zwrotka VII to apostrofa zwrócona do Absolutu jako Ideału, będącego początkiem i końcem wszystkich rzeczy, ziemskich i pozaziemskich, Duchem i Literą. Stanowi ona punkt węzłowy całego poematu, wykład poglądów filozoficzno-estetycznych:

Piętnem globu tego – niedostatek:  
D o p e ł n i e n i e?... go boli!...

Takim dopełnieniem może być wielka sztuka – Fidiasza, Dawida, Chopina – której ludzkość nie rozumie, ponieważ ziemskiej egzystencji towarzyszy brak. A przecież człowieka stworzono na obraz i podobieństwo, a więc nosi w sobie cząstkę piękności, cząstkę ideału. Ten fragment tekstu został wypowiedziany głosem pełnym, z licznie występującymi akcentami logicznymi i emocjonalnymi, wolno i uroczyście, co nadaje prezentacji ton podniosły.

Podczas recytacji *Fortepianu Szopena* recytatorka porusza się po scenie. W partiach wymagających pewnego patosu – stoi, wykonując oszczędne gesty rękoma – czasami samymi dłońmi. Z gestem i ruchem współgra wyrazista mimika twarzy, zwłaszcza oczu. Podczas opowiadania o akcji Kozaków w Warszawie, aktorka zamyka oczy. Tak więc gest, ruch sceniczny, mimika są tu środkami ekspresji scenicznej, podkreślającymi wypowiedziane słowo.

## Podsumowanie

Wiersz wolny daje recytatorowi o wiele więcej możliwości własnej interpretacji niż wiersze numeryczne: sylabiczne i sylabotoniczne. Nie oznacza to oczywiście całkowitej swobody wykonania. Wydaje się, iż najciekawsze efekty można uzyskać, starając się dzieło pisarza tak wygłosić, „jak duch pisarza go poczynał”. Wybitna aktorka Teatru Rapsodycznego, Danuta Michałowska pisze:

Mamy tu do czynienia z niezwykle kunsztownie skonstruowanym „wierszem wolnym”. Ta „wolność” służy ściśle określonym treściom. I znowu rozszyfrowanie i uwydatnienie w ż y w y m s ł o w i e owych pozornie wolnych „struktur wersyfikacyjnych”, logiczne przeprowadzenie wyводу filozoficznego dotyczącego sensu obumierania, wreszcie uwydatnienie emocji: zachwytu, dramatu, tragicznych obrazów zniszczenia i na koniec podjęcie decyzji jak w y p o w i e d z i e ć końcowe stwierdzenie:

Jękły – głuche kamienie,  
Ideał – sięgnął bruku –  
– to zadanie artysty słowa mówionego<sup>28</sup>.

Recytacja Zbigniewa Zapasiewicza jest „logiczna”, artysta oddaje przede wszystkim sensy filozoficznego wyводу. Emocje pojawiają się dopiero w końcowych partiach utworu, w strofach VIII i IX. Recytator odtwarza w głównej mierze strukturę składniową poema-

<sup>28</sup> D. Michałowska, *Mówić wierszem*, Kraków 1999, s. 46.

tu, zapisaną m.in. w znakach interpunkcyjnych, przez co wydobywa retoryczność utworu. Chwilami słyszymy jednak melodię, zwłaszcza podczas fonicznego realizowania dywizów, które zestrzają wyrazy w całości rytmiczne. Aktor wydobywa wartość krementów, czyli końcówek wersów, których uwydatniania domagał się Norwid od „artysty dramatycznego”<sup>29</sup>. Postać sceniczną buduje Zapasiewicz na wzór podmiotu lirycznego poematu (Poeta), nie utożsamiając się z nią, lecz zachowując dystans. Postać sceniczna jest tu pośrednikiem między pisarzem a słuchaczem, któremu ma ułatwić rozumienie poematu i zawartych w nim znaczeń. Metoda twórcza Zapasiewicza w tej recytacji to wyjście od znaczeń, zaś strona formalna – polegająca na fonicznym odtwarzaniu taktów – znajduje się na drugim planie. Recytator stosuje przede wszystkim akcenty logiczne, rzadziej psychologiczne. Ze środków recytatorskiej ekspresji najczęściej posługuje się pauzą, siłą głosu oraz tempem mówienia. Warto zwrócić uwagę na artykulację. Trudno oprzeć się wrażeniu, że Zapasiewicz przede wszystkim stosuje sposób interpretacji głosowej polegający na „rzeźbieniu słowa” – dzięki mistrzowskiemu wydobywaniu brzmień spółgłosek oraz zaznaczaniu krementów. Na drugim planie znajduje się *melos* słowa, wydobywany przede wszystkim dzięki instrumentacji samogłoskowej – choć i to występuje w analizowanym dziele recytacyjnym. Zakończenie poematu jest, jak powiedziano wcześniej, ironiczne.

Irena Jun w swojej interpretacji również pozostaje wierna literackiemu pierwowzorowi. Jej sposób tworzenia dzieła recytatorskiego oscyluje między „dźwiękiem a znaczeniem”, nierzadko przechylając się na stronę dźwięku. Z obu analizowanych prezentacji to właśnie jej dzieło wydaje się bardziej emocjonalne i osobiste zarazem. Budowana przez Jun postać sceniczną wprawdzie nawiązuje do podmiotu lirycznego poematu (Poeta), ale recytatorka nie zawsze zachowuje do niej dystans, np. w wersach 8 i 9 (stanowiących jedną całość znaczeniową) dochodzi do utożsamienia się postaci scenicżnej z recytatorem. Irena Jun stosuje ponadto bardzo bogatą paletę środków głosowych: krzyk, szept, wysokie i niskie rejestry głosu, zmiany barwy, tempa i rytmu. Artystka używa akcentów logicznych, psychologicznych oraz nastrojowych (symbolicznych). Ten ostatni rodzaj akcentu był niezmiernie cenny w dobie symbolizmu, sto lat temu, a dziś jest bardzo rzadko stosowany jako element ekspresji artystycznej. Aktorka posługuje się nim kilkakrotnie, przez co buduje nie tylko nastrój, ale wydobywa z wersów różne melodie, co daje efekt współbrzmienia z muzyką Chopina. Efekt ten uzyskuje dzięki odtwarzaniu taktów zapisanych w tekście, jak również dzięki ich przekształcaniu. Zakończenie dzieła recytatorskiego Jun jest przede wszystkim refleksyjne, emocjonalne (smutek), a dopiero ostatecznie ma wydźwięk ironiczny. Dla podkreślenia emocji (ale i znaczenia) Irena Jun stosuje gest, mimikę oraz ruch scenicżny. Każda część dzieła recytacji zostaje zaznaczona odrębnym ruchem<sup>30</sup>.

Wojciech Siemion, którego nagraniem recytacji poezji Norwida niestety nie dysponujemy, proponuje, aby pracę nad głosowym wykonaniem wiersza rozpocząć od znalezienia jego właściwego tonu. Ten ton zawsze jest zapisany w dziele literackim, zaś zadaniem recytatora pozostaje wydobyć go. Nie oznacza to oczywiście braku swobody, recytator zawsze nią dysponuje, np. Siemion kilkakrotnie proponuje przekształcenia w obrębie rytmu wiersza. Trzeba bowiem być zawsze bardziej wiernym duchowi niż literze – uważa aktor.

<sup>29</sup> C. Norwid, *Kleopatra i Cezar. Tragedia historyczna ściśle w równi do grania, jak i do odczytów napisana, z uwydatnieniem gestów dramatycznych i onych ciągu*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. 5: *Dramaty*, część druga, s. 9.

<sup>30</sup> Niestety w przypadku recytacji Zbigniewa Zapasiewicza nie dysponujemy nagraniem filmowym, video czy DVD, lecz jedynie magnetofonowym, co niewątpliwie zawęża pole obserwacji.

Siemion podkreśla za Józefem Trypućką, że język poetycki Norwida był całkowicie różny od języka artystycznego współczesnych mu poetów. Norwid nawiązywał do poezji renesansowej, przede wszystkim Jana z Czarnolasu, zatem „Norwidowy ton” jest zawarty w słowach znajdujących się na początku wersu (lub półwersu – jeśli występuje średniówka).

Choć oboje, Irena Jun i Zbigniew Zapasiewicz, starali się zachować wierność wobec literackiego pierwowzoru, ich wykonania różnią się znacznie między sobą. Staralam się pokazać, na czym owe różnice polegają. Dodajmy, iż poszczególne interpretacje różnią się także wtedy, gdy jest wiernie odtwarzana struktura rytmiczna poematu. Zakończmy słowami Norwida:

Głos żywy ma to do siebie, że: nikt nigdy po dwa razy nie wypowiedział tychże samych rzeczy tymże samym wydzwiękiem i gestem. Słowo więc raz rzeczone ma niepowrotność swą: czytanie ma więc stronę monumentalną – czytanie więc sztuką jest...<sup>31</sup>

## Bibliografia

- Filip Tadeusz, *Cypriana Norwida „Fortepian Szopena”*, Kraków: M. Kot, 1949.
- Giergielewicz Mieczysław, *Rym i wiersz*, Londyn: Polski Uniwersytet na Obczyźnie, 1957.
- Gomulicki Juliusz Wiktor, *Metryki i objaśnienia: „Rzecz o wolności słowa”, [w:] idem, Pisma wszystkie, t. 3: Poematy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Kraushar Aleksander, *Salony i zebrania literackie warszawskie na schyłku XVIII-ego i w ubiegłym stuleciu*, Warszawa: Towarzystwo Miłośników Historii, 1916..
- Michałowska Danuta, *Mówić wierszem*, Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, 1999.
- Norwid Cyprian, *Do Józefa Bohdana Zaleskiego*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. 9: *Listy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Norwid Cyprian, *Dziela zebrane. Dodatek krytyczny*, oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1966.
- Norwid Cyprian, *Kleopatra i Cezar. Tragedia historyczna ściśle w równi do grania, jak i do odczytów napisana, z uwydatnieniem gestów dramatycznych i onych ciągów*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. 5: *Dramaty. Część druga*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Norwid Cyprian, *O deklamacji*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. 6: *Proza*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973.
- Norwid Cyprian, *Rzecz o wolności słowa*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. 3: *Poematy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- Siemion Wojciech, *Lekcja czytania. Norwid*, Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, 2001.
- Tenner Juliusz, *Technika żywego słowa*, Lwów: Księgarnia H. Altenberga, 1906.
- Trypućko Józef, *Norwidowskie „skapstwo w mowie”*, [w:] *Norwid żywy*, red. Władysław Günther, Londyn: B. Świdorski, 1962.
- Zdanowicz Aleksander, Bohusz-Szyszko Michał, Filipowicz January, Tomaszewicz Walerian, Czepieliński Florian, Korotyński Wincenty, *Słownik języka polskiego*, wyd. przez M. Orgelbranda, Wilno: M. Orgelbrand, 1861.

<sup>31</sup> C. Norwid, *Rzecz o wolności słowa*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. 3, s. 561.