JULJUSZ TENNER

TECHNIKA ŻYWEGO SŁOWA

Z 20 RYCINAMI W TEKŚCIE

WYDANIE TRZECIE

LWÓW
NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
1931

JULJUSZ TENNER

TECHNIKA ŻYWEGO SŁOWA

Z 20 RYCINAMI W TEKŚCIE

WYDANIE TRZECIE

LWÓW
NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
1931

S. 74
Ś 80
5.87
S.04

612.78:8.08

850

DRUKIEM S. A. „PRASA NOWA" — LWÓW, UL. SOKOŁA 4.

514/50

PRZEDMOWA DO PIERWSZEGO WYDANIA.

Oddając podręcznik niniejszy do użytku ogółu, pragnąłbym z całego serca, ażeby trafił przedewszystkiem do kół dojrzałej młodzieży polskiej, której jest poświęcony.

Szczegółową uwagę poświęciłem w tej pracy mechanice mowy i fizjologji głosu, wychodząc z prostego założenia, że dokładna znajomość instrumentu jest pierwszym i niezbędnym warunkiem umiejętnego nim władania. W tym kierunku zadanie moje polegać mogło tylko na zaznajomieniu czytelnika z dzisiejszym stanem umiejętności w sposób ile możności jasny i przystępny, z pominięciem wszystkich szczegółów, dla celów pracy niniejszej obojętnych. Źródła naukowe, z jakich w tej mierze czerpałem, podane są na końcu książki wraz z najważniejszą literaturą całego przedmiotu, z której mniej lub więcej korzystałem.

Wiadomo, jak wielce w wychowaniu naszem publicznem zaniedbana jest wymowa. Stan ten

uderza tem bardziej, jeśli się zważy, że naród nasz w dawnych wiekach w żadnej dziedzinie sztuki tak nie celował, jak właśnie na polu krasomówstwa. Małecki nazywa je wprost sztuką narodową, wykazując, że czem dla Włocha muzyka, dla Francuza teatr, dla całego średniowiecznego Zachodu poezja trubadurów i minstrelów, — tem było dla Polaka krasomówstwo. Rozkwit wymowy w dawnej Polsce, która w tej mierze wyprzedziła wszystkie narody nowoczesne, polegał na niezwykle bogatej sposobności do występów publicznych. Wymowę określa Małecki jako dźwignię zajęć i zabaw na całej przestrzeni życia szlacheckiego, a szlacheckie np. wesele staropolskie nazywa „skomplikowanym dramatem krasomówczym“, któryby można podzielić na akty i liczne sceny, a w każdej scenie najważniejszy moment stanowiła: oracja.

Z utratą niepodległości sposobność publicznego występowania zmalała na całym obszarze dawnej Polski prawie do zera, powoli zatracały się również dawne obyczaje i zwyczaje, tak, że i w dziedzinach życia domowego i prywatnego zaniedbywano coraz bardziej wymowę. Stosunki nie poprawiły się nawet wówczas, gdy dzielnica Polski pod berłem austrjackiem otrzymała samorząd. Staropolska sztuka krasomówcza pozostała zaniedbaną i zapomnianą, a w szkołach naszych, w całem naszem wychowaniu publicznem nie poświęca się jej najmniejszej zgoła uwagi.

A jednak dla społeczeństwa, załatwiającego samemu swoje sprawy, rozprawiającego i obradującego w ciałach prawodawczych i autonomicznych, zwołującego komitety i komisje, zgromadzenia i wiece, sztuka wymowy stanowić powinna jeden z najważniejszych pierwiastków wychowania publicznego! Któż z nas nie jest powołany w życiu publicznem, czy to do składania świadectwa w sądzie, czy do przemawiania w gronach publicznych lub prywatnych, czy do wygłaszania referatów, odczytywania sprawozdań, protokołów i t. d., i t. d.? Czyż nie jest więc rzeczą nieodzownie konieczną, ażeby każdy człowiek inteligentny, a zwłaszcza obywatel z ukończoną szkołą średnią lub wyższą, mówił i czytał na głos co najmniej tak, a ż e b y g o s ł y s z a n o i r o z u m i a n o?! W Polsce — pisał przed trzystu bezmała laty S t a r o w o l s k i — nie może się ten nazywać obywatelem, a nawet (śmiało powiem) Polakiem, kto o rzeczy jakiejkolwiek wymownie i ozdobnie prawić nie umie! — Jakże daleko odbiegliśmy dziś od tego stanu rzeczy!

Zrozumiano te wymogi w Ameryce, w Szwajcarji, szczególnie zaś we Francji, gdzie krótko po wojnie niemiecko-francuskiej, wprowadzono naukę c z y t a n i a n a g ł o s *(„la lecture à haute voix“)*, jako p r z e d m i o t o b o w i ą z k o w y do wszystkich szkół publicznych, elementarnych i średnich, oraz do seminarjów nauczycielskich. Nauka ta nie jest niczem innem, jak techniką

żywego słowa w ograniczonem nieco znaczeniu. Odtąd każdy uczeń, opuszczający szkołę, zdawać musi egzamin z tego przedmiotu. P. Bardoux, ówczesny minister wychowania publicznego, wyznań i sztuk pięknych, wprowadzając podręczniki Legouvé'go dla nauki obowiązkowej czytania na głos w szkołach francuskich, określa w odnośnym okólniku naukę tę jako ważny pierwiastek wychowania publicznego. Musimy się we Francji uczyć czytać — powiada minister francuski — bo uczyć się czytać, to najlepszy sposób uczenia się mówić. Bez wątpienia więc sztuka czytania na głos należy do najważniejszych ćwiczeń w szkołach publicznych, ale i sztuki tej uczyć potrzeba zarówno, jak i innych. Nauka to nie zabierająca uczniom nie tylko żadnego czasu, ale owszem pozwalająca im zyskać na czasie. Nauczyć się poprawnie przeczytać jakąś rzecz, to najpewniejszy środek, ażeby treść jej zrozumieć i dłużej zapamiętać.

Będę szczęśliwy, jeżeli skromne moje usiłowania przyczynią się do zwrócenia uwagi na sztukę żywego słowa, jako na pierwiastek wychowania publicznego, jeżeli się przyczynią do wskrzeszenia sztuki, ongi w Polsce tak kwitnącej, a dziś tak zaniedbanej.

We Lwowie, w grudniu 1905.

Juljusz Tenner.

PRZEDMOWA DO WYDANIA TRZECIEGO.

Wydanie niniejsze oparte jest na ogół na drugiem, niezmienionem wydaniu „Techniki". Pewnych, nieznacznych zmian w tekście dokonała Dr. Daniela Gromska, córka zmarłego w r. 1922 Autora, na podstawie Jego spuścizny rękopiśmiennej.

I. CZĘŚĆ MATERJALNA

A. MECHANIKA GŁOSU.

ROZDZIAŁ I.

Narzędzia głosu i narzędzia mowy.

Mechanika głosu i mowy. — Organ nadzorczy i ucho. — Tonacja i artykulacja. — Mowa szeptana. — **Narzędzia głosu:** a) Narzędzia motoryczne: przyrząd oddechowy i sposoby oddychania. b) Narzędzia dźwiękowe: krtań; głośnia; wiązadła głosowe; artykulacja krtani; siła i jakość głosu. — Narzędzia oddźwiękowe: jama ustna i jamy nosowe jako przestrzenie rezonansowe. — **Narzędzia mowy:** „młoty" i „kowadła" fonacyjne. — Pierwiastki mowy muzyczne (samogłoski) i pierwiastki malarskie i plastyczne (spółgłoski). — Znaczenie i funkcje języka.

Wytwarzanie głosu ludzkiego może być rozpatrywane z dwojakiego stanowiska naukowego: z punktu widzenia psychologiczno-fizjologicznego i fizjologiczno-fizykalnego. Dla naszych celów, dla zadania wytkniętego technice żywego słowa, dyscyplinie praktycznej, wystarczy, jeśli zaznajomimy się z mechanizmem mowy, przedewszystkiem zatem z przyrządem, służącym do wytwarzania głosu i mowy. Znajomość konstrukcji i działania instrumentu pożądana jest

dla każdego, kto przez całe swoje życie nim się posługuje, wprost nieodzowna jest dla tych, którzy żywem słowem w jakimkolwiek kierunku bezpośrednio mają działać na drugich.

Aparat nasz głosowy jest instrumentem muzycznym, najbardziej zbliżonym do rodzaju instrumentów zwanych piszczałkami wargowemi. Z używanych dziś instrumentów najpodobniejsze są do niego *obój* i *fagot*. O ile chodzi o „fonację", t. j. o proste wytworzenie samego tylko dźwięku, jaki się objawia w krzyku zwierząt lub w płaczu niemowlęcia, aparat głosowy spełnia funkcje trojakie, a mianowicie:

1) motoryczne, zapomocą płuc, mięśni płuca poruszających i tchawicy, organów wytwarzających właściwą siłę popędową aparatu;
2) dźwiękowe (wibracyjne), wytwarzające za pomocą właściwego organu głosowego t. j. krtani, dźwięk; i
3) oddźwiękowe (rezonacyjne), kształtujące jakość głosu, zawisłą od ustosunkowania i objętości przestrzeni rezonacyjnych powyżej krtani, t. j. jamy ustnej i jam nosowych.

Umiejętne wykształcenie głosu zależy zatem przedewszystkiem od wyszkolenia, wygimnastykowania tych funkcyj. Ale to nie wystarczy Nieodzowną jest potrzeba wykształcenia także

organu funkcje te ściśle i umiejętnie nadzorującego. Organem tym nadzorczym jest **ucho** Rozwój głosu przedewszystkiem zależy od ucha. Bez słuchu nie tylko niema muzyki i śpiewu, ale niema też dźwięków artykułowanych, niema mowy. Związek zmysłu naszego słuchowego z mową jest tak ścisły, że głuchota od urodzenia pociąga za sobą bezwzględnie niemotę. Indywidua z wykształconą zupełnie mową, których słuch w późniejszym wieku się przytępi, mają zmniejszoną możność nadzorowania głosu i mowy swojej przez ucho. Głos ich staje się monotonny, wymowa niezrozumiałą, często zbyt głośną lub zbyt słabą.

Ucho jest pierwszym nauczycielem i krytykiem zarazem głosu i wymowy. Niezbadane są tajniki w głębiach jego ukryte. Ucho to zarazem kompozytor i kapelmistrz żywego słowa, który wybija takt, wytycza pauzy, czuwa nad czystością i siłą głosu, nad miękkością i dźwięcznością mowy, kontroluje każdy ton, każdą zmianę, każdy odcień tonu. Wszystkie narzędzia naszej mowy: płuca i krtań, język i usta, stosują się do ucha i poddają się kornie jego władzy.

Mechanizm ucha zbadała fizjologja aż do najdrobniejszych szczegółów. Z tamtej wszakże strony świata zmysłowego pozostały niezgłębione jeszcze tajnie. Poza progiem świadomości duszy ludzkiej króluje wyobraźnia i tam, gdzie nauka stanęła u kresu swego, tam rozpoczyna się

cudowna władza fantazji ucha, która pozwala nam słyszeć śpiew i mowę, dźwięk dzwonu i odgłos trąb, szał burzy i szmer strumyka, bez względu na rzeczywistość onych zjawisk. Fantazja ta żyje wspomnieniem, ale umie być twórczą, a wówczas staje się źródłem wszelkiego artyzmu. Beethoven, jak wiadomo, w dojrzalszym wieku ogłuchł zupełnie, a jednak tworzył dalej nieśmiertelne swe dzieła muzyczne. Tu nie wystarcza nam więc fizjologiczne pojęcie słuchu, którym artysta przestał rozporządzać, zjawisko to tłómaczy tylko f a n t a z j a u c h a.

Fantazją taką obdarzoną jest każda istota ludzka od najwcześniejszego dzieciństwa. Mały epizod z własnego doświadczenia niech mi posłuży w tej mierze za przykład charakterystyczny fantazji ucha i pedagogicznych zdolności.

Znałem dwie małe siostrzyczki o bardzo dziecinnej wymowie. Niektóre spółgłoski, zwłaszcza „t“ i „l“, przedstawiały dla nich niepokonane trudności. Mówiły więc np. zamiast „tylko“ — „siko“. Pewnego razu podsłuchałem jak starsza Milusińska uczyła o rok młodszą siostrzyczkę, która jak kos wszystko za nią powtarzała: Nie mówi się *„siko“* „siko: *siko!“* Fantazja jej uszka odczuwała już dokładnie różnicę między *„tylko“*, jak starsi wymawiali, a *„siko“* jak wymawiała siostrzyczka, lecz własne narzędzia mowy odmawiały jeszcze posłuszeństwa!

* * *

Kształcenie głosu odbywać zatem należy w trojakim kierunku, a mianowicie kształceniem słuchu jako organu nadzorczego, 2) gimnastyką samego głosu celem nadania mu dźwięczności i 3) nauką poprawnego oddychania, o ile chodzi nie o fizjologiczne funkcje oddechu, ale o sam mechanizm.

To wszystko wystarcza jednak tylko do śpiewu, nie wystarczy do mowy. Nie można śpiewać bez głosu, ale można śpiewać bez słów. Natomiast można mówić bez głosu, ale nie można mówić bez artykulacji. Jeżeli głos nasz ma się stać mową, natenczas dźwięk wytworzony w naszej krtani („fonacja") musi być ukształtowany narzędziami mowy („artykulacja"). Artykulacją bez fonacji czyli mową bez dźwięku jest mowa szeptana. W mowie tej prąd wydechowy powietrza nie wprawia wiązadeł głosowych w drganie, ale trąc się o ich brzegi, wytwarza tylko szmer. W szepcie nie rozróżniamy dlatego wcale wysokości tonu, możemy tylko mówić o rozmaitych stopniach siły szeptu, stosownie do siły prądu wydechowego.

Obok wymienionych poprzednio narzędzi głosu, wypadnie nam więc zająć się także właściwemi narzędziami mowy, t. j. narzędziami, służącemi bezpośrednio artykulacji, do których należą: podniebienie twarde, podniebienie miękkie, języczek podniebieniowy, język, zęby i wargi.

Narzędzia głosu.

a) Narzędzia motoryczne.

Motorem głosu naszego i mowy naszej jest przyrząd oddechowy, który porównać możemy do piętrowego magazynu. Górną kondygnacją (t. j. na piętrze) jest **pierś**, zawierająca p ł u c a

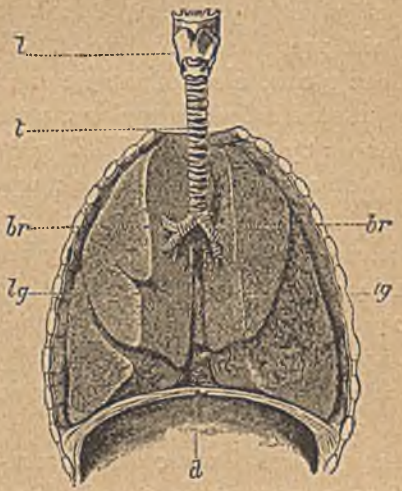


FIG. 1. PRZEKRÓJ PŁUC KLATKI PIERSIOWEJ.
l krtań — *t* tchawica — *br* bronchje — *lg* płuca — *d* przepona (diafragma).

i s e r c e, a dolną kondygnacją (t. j. w parterze) jest **brzuch**, mieszczący w sobie w ą t r o b ę, ż o ł ą d e k i j e l i t a. Górny lokal, t. j. j a m a p i e r s i o w a, oddzielony jest od parteru t. j. od j a m y b r z u s z n e j wypukłą błoną, która

się nazywa **przeponą** (czyli **diafragmą**). W przeponie poznamy najważniejszy z mięśni oddechowych. Jest to rodzaj poduszki elastycznej, wypełnionej jakby sprężynami, która przy pomocy całego systemu mięśni zdolna jest kurczyć i płaszczyć się ku dołowi i napowrót. Przez wydymanie się ku dołowi sprowadza przepona rozszerzenie klatki piersiowej i zmniejszenie jamy brzusznej, skurcz zaś w odwrotnym kierunku, do góry, wywołuje ściśnienie klatki piersiowej i rozszerzenie jamy brzusznej. Płuca przytwierdzone są zapomocą błony piersiowej („osierdzia") do ścian klatki piersiowej i składają się z dwóch woreczków, umieszczonych z prawej i z lewej strony klatki piersiowej („prawe płuco i lewe płuco"). Woreczki te wypełnione są małemi naczyńkami, zwanemi pęcherzykami płucnemi, a kończynami swemi wsparte są na przeponie. Mechanizm tego przyrządu przypominającego miech odbywa się zatem w ten sposób, że najmniejsze poruszenie przepony lub ścian jamy piersiowej oddziaływuje także na płuca. Krew krążąca w płucach przepływa pomiędzy oboma woreczkami, które z obu stron wystawione są na działanie powietrza płucnego. Oddychanie polega na ciągłej wymianie tego powietrza, ruch jego w płucach odbywa się za sprawą przepony brzusznej i mięśni piersiowych.

Do płuc tyle tylko powietrza wpływa, ile

BIBLIOTEKA

objętość ich pomieścić może. Im lepiej więc płuca rozszerzyć lub pogłębić zdołamy, tem większy będzie zapas powietrza, jaki w nich nagromadzimy, tem głębszy i wytrwalszy nasz oddech, właściwy motor przyrządu naszego głosowego. Pozostańmy przy porównaniu powyższem dwóch magazynów, jednego nad drugim, a zrozumiemy łatwo, że objętość górnego magazynu (t. j. jamy piersiowej, a zatem i w bezpośrednim związku z nią stojących płuc) powiększyć możemy w trojaki sposób: 1) gdy podniesiemy powałę; 2) gdy rozsuniemy ściany lub 3) gdy obniżymy podłogę.

Analogicznie możemy w trojaki sposób zwiększyć objętość płuc[1]):

1) przez podniesienie obojczyków i żeber: **oddychanie szczytami;**

2) przez rozsuwanie ścian bocznych jamy piersiowej: **oddychanie bokami;**

3) przez obniżenie dolnej podstawy: **oddychanie przeponą.**

Pierwsze dwa sposoby stanowią **oddychanie piersiowe,** charakteryzujące k o b i e t y (głównie z powodu używania sznurówki), trzeci sposób

---

[1]) Jama piersiowa jest klatką z kości, zamkniętą u góry o b o j c z y k a m i; ściany boczne tworzą: z tyłu s t o s p a c i e r z o w y, z lewej i z prawej strony obracające się jakby na zawiasach b o k i, z przodu połączona z niemi chrząstkami k o ś ć p i e r s i o w a; dolną wreszcie podstawę daje elastyczna p r z e p o n a.

jest **oddychaniem brzusznem,** najczęściej u mężczyzn spotykanem, a dla celów mowy i śpiewu najważniejszem.

Rozszerzenie klatki piersiowej, względnie płuc, zapomocą skurczów systemu mięśni oddechowych w jakikolwiek z powyższych trzech sposobów, stanowi pierwszą — czynną — część procesu oddechowego, zwanego wdechem. Do rozszerzonych płuc powietrze wpływa samo przez się, na podstawie prawa natury, wedle którego każda pusta przestrzeń napełnia się powietrzem. Oddech, w ten sposób zaczerpnięty, jest cichy i niedostrzegalny.

Ruchem biernym jest wydech, powstający w ten sposób, że rozszerzone płuca kurczą się napowrót, przez co powietrze z nich częściowo uchodzi. Częściowo, ponieważ w stanie zdrowym płuca nigdy nie pozbywają się swoich zapasów powietrza w zupełności. Cały ten zapas podzielić można na 4 części, a mianowicie: 1) zapas powietrza pozostający w płucach po najgłębszym wydechu; 2) zapas pozostający po zwykłym wydechu w płucach, ale uchodzący po wydechu najgłębszym; 3) właściwe powietrze oddechowe, spotrzebowane przy zwykłym wdechu i wydechu i 4) zapas rezerwowy wciągany ponad normalną ilość powietrza przy głębokiem wdechiwaniu.

Prąd wydechowy winien być wyłącznie zużytkowany do kształtowania tonu. Chodzi zatem

o to, ażeby najmniejszy atom powietrza nie uszedł z piersi naszej niezużytkowany. Słynny śpiewak i nauczyciel śpiewu don Manuel Garcia, ten sam, który pierwszy zapomocą wynalezionego przez siebie lustra laryngoskopijnego własną swoją krtań poddawał ścisłemu badaniu podczas mowy, śpiewu i oddychania, podał bardzo prosty środek kontroli dla tej ekonomji oddechu. Oto podczas mowy lub śpiewu należy przed ustami trzymać zapaloną świecę. Jeżeli istotnie cały prąd wydechowy zużytkujemy wyłącznie do kształtowania tonu, wówczas płomyczek świecy nie zadrga ani razu. Od tej ekonomji oddechu zależy w śpiewie zarówno jak w mowie równość i trwałość tonu, w mowie zaś ponadto łatwość, płynność i potoczystość wymowy.

Osiągnąć można tę ekonomję oddechu, jeśli zdołamy pracę przepony brzusznej, muszkułu funkcjonującego z reguły bezwiednie, uczynić prawidłową i podporządkować ją w pewnym stopniu naszej woli. W tym celu skurcz przepony odbywać się będzie podczas wydechu równomiernie i powoli, a podczas wdechu cicho i niedostrzegalnie. Należy zawsze pamiętać o tem, że powietrze samo wpływa do płuc, jeżeli przewody do nich prowadzące są otwarte, wdechowi zatem nigdy towarzyszyć nie powinien wysiłek. Taki wysiłek, skwapliwe wciąganie powietrza, wywołuje głośny oddech, który szkodzi narzędziom głosowym, zwłaszcza strunom głoso-

wym i sprawia zawsze wrażenie przykre i nieestetyczne. Ale usta i nos, następnie krtań i tchawica, przewody, przez które powietrze wpływa do płuc, są ciasne. Ażeby zapobiec głośnemu oddechowi baczyć zatem potrzeba na dwie rzeczy: 1) ażeby przewody powietrzne nie stawiały w żadnem miejscu zapory wpływającemu powietrzu, 2) ażeby płuca zapomocą mięśni piersiowych i przepony brzusznej jak najbardziej rozszerzyć, celem pomieszczenia możliwie największego zapasu powietrza.

Zapory w przewodach powietrznych powstać mogą przez zamknięcie lub zwężenie szczęk lub przez zamknięcie lub zwężenie wiązadeł głosowych podczas wdechu. Przez tarcie powietrza o krawędzie szpary głosowej powstaje wówczas szmer. Ale szmer ten najczęściej ma inną przyczynę. Jeżeli zapasy powietrza w płucach roztrwonimy niebacznie do ostatka i dopiero w najwyższej potrzebie, kiedy głos nasz grozi urwaniem, bo brak mu jego siły popędowej, wciągamy skwapliwie powietrzne, wówczas mimowoli zwężamy szparę głosową, a prąd powietrza przedziera się z wysiłkiem nerwowym przez krtań, trąc o brzegi strun głosowych i wywołuje znane a tak przykre i nieestetyczne wrażenie g ł o ś n e g o o d d e c h u czyli t. zw. „c z k a w k i d r a m a t y c z n e j“.

Powietrze jest zatem w mechanizmie głosu ludzkiego tylko siłą popędową, motorem, ale by-

najmniej nie objawia się tu przemiana powietrza w dźwięk. Starać się zatem należy, ażeby jak najwięcej tej siły popędowej nagromadzić w zbiorniku t. j. w płucach i ażeby motor funkcjonował cicho i bez wysiłku.

Pierwszym, nieodzownym warunkiem są tu oczywiście zdrowe płuca, które poznać można po wypukłej klatce piersiowej. Chorzy na płuca lub niemi, którzy organem tym do celów mowy lub śpiewu nie posługują się wcale, mają płaską klatkę piersiową. Pływanie, chodzenie po górach, ślizgawka i t. p. ćwiczenia fizyczne kształcą pośrednio i płuca, lecz właściwą gimnastyką płuc dla celów wymowy jest tylko bezpośrednie ich ćwiczenie: czytanie na głos i śpiew.

Połączenie motoru z właściwym instrumentem dźwiękowym (wibracyjnym) tworzy t c h a w i c a. Jest to rura, służąca jako przewód powietrza, a dzieląca się ku płucom na dwie gałęzie, zwane b r o n c h j a m i, z których jedna zachodzi do prawego, druga do lewego woreczka płucnego, rozdzielając się tam na coraz to delikatniejszą tkaninę, sięgającą aż do pęcherzyków płucnych. Przy wdechiwaniu powietrze przechodzi przez tchawicę do bronchji i przedostaje się przez całą sieć ich rozgałęzienia do pęcherzyków płucnych, które się skutkiem tego rozdymają. U góry rozszerza się tchawica, tworząc k r t a ń, właściwy instrument dźwiękowy naszego głosu.

b) Narzędzia dźwiękowe (wibracyjne).

Głos powstaje w ten sposób, że prąd wydechowy powietrza wypływa powoli przez tchawicę do krtani, gdzie wprowadza w drganie

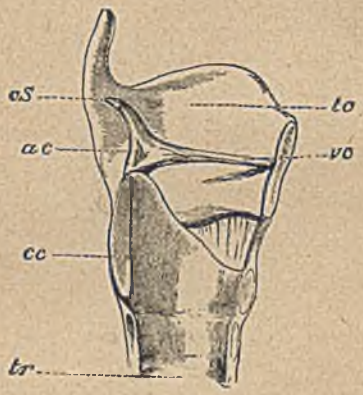


FIG. 2. PRZEKRÓJ KRTANI.
cS kość gnykowa — *tc* chrząstka tarczykowa — *ac* nalewkowa — *vc* wiązadło głosowe — *cc* chrząstka obrączkowa — *tr* tchawica.

krawędzie wiązadeł głosowych, przepływając przez utworzoną przez nie szczelinę („szparę głosową").

Krtań zatem jest właściwą kolebką głosu naszego i zastępuje w instrumencie naszym dźwiękowym tak zw. „mundsztyk" instrumentów dętych.

Krtań składa się z czterech ruchomych chrząstek, połączonych ze sobą za pomocą stawów,

więzów i mięśni. Otaczając silną swą konstrukcją chrząstkową przestrzeń, wypełnioną powietrzem, stanowi krtań rozszerzenie tchawicy, na której spoczywa, jak lejek na szyjce butelki. W poprzek krtani idzie przegroda, utworzona z dwóch fałdów błony śluzowej, które wystają po obu bokach z przodu ku tyłowi, pośrodku zaś wolne ich krawędzie tworzą między sobą szczelinę zwaną **szparą głosową** albo **głośnią.** Te fałdy, elastyczne lśniące włókna, koloru ma-

FIG. 3. GŁOŚNIA PODCZAS ODDYCHANIA.

a wiązadła głosowe — *b* głośnia.

sy perłowej, nazywają się **wiązadłami** albo **strunami głosowemi** i są najważniejszą częścią składową krtani.

Wnętrze krtani wysłane jest błoną śluzową, podczas gdy na zewnątrz krtań otoczona jest mięśniami. Nad każdem wiązadłem znajduje się drugi fałd błony śluzowej, który jednak nie mając wolnej krawędzi, nie drga podczas wydechu. Rozróżniamy zatem dwie pary wiązadeł; dolne czyli prawdziwe i górne czyli fałszywe wiązadła głosowe.

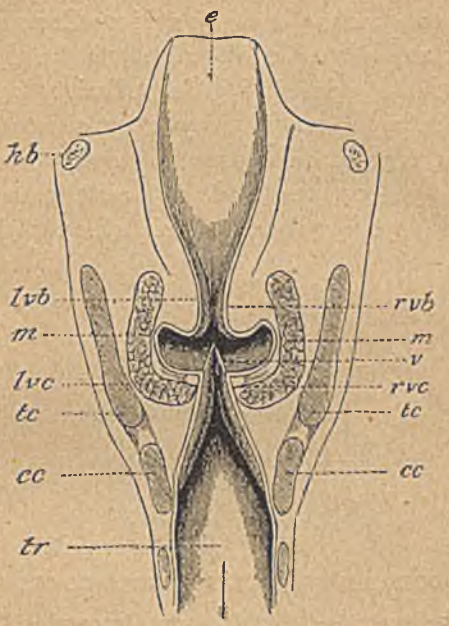


FIG. 4. PRZEKRÓJ POPRZECZNY KRTANI.

(wedle cięcia przez zamarzniętą krtań, wykonanego przez *dra Norris Wolfenden*),

e nagłośnia — *hb* korzeń języka — *lvb* lewa górna struna głosowa — *m* przekrój muszkułu — *v* kieszeń Morgagniego — *lvc* lewa dolna struna głosowa — *rvc* prawa dolna struna głosowa — *tc* chrząstka tarczykowa — *cc* chrząstka obrączkowa — *tr* tchawica.

Pod szparą głosową u górnego, grubego końca krtani znajduje sie mały daszek, rodzaj samotrzasku, chrząstka, która na ukos z przodu i z dołu tworzy ku tyłowi i górze pokrywkę

krtaniową, zwaną nagłośnią. Chrząstka ta ma kształt spłaszczonej gruszki. a każdy przez nas podczas jedzenia i picia połknięty kęs i łyk przyciska ją do krtani, zamyka tem samem szparę głosową i przechodzi przez przełyk do żołądka.

Struny głosowe (czyli wiązadła prawdziwe) wydadzą tylko wówczas dźwięk prawidłowy,

FIG. 5. WIDOK KRTANI PODCZAS SPOKOJNEGO ODDYCHANIA.

1 korzeń języka — 2 fałd błony śluzowej — 3 nagłośnia — 4 górna struna głosowa — 5 kieszeń Morgagniego — 6 dolna struna głosowa — 7 i 8 chrząstki.

jeżeli wolne ich krawędzie w stanie naprężonym i w linjach prostych tak się do siebie zbliżą, że głośnia chwilowo będzie szczelnie zamknięta. Zbliżenie to nastąpić musi lekko i bez uderzenia. Dzieje się to zapomocą muszkułów krtaniowych, które kierują artykulacją krtani. Rozróżniamy 4 formy tej artykulacji, a mianowicie:

FIG. 6. WIDOK KRTANI PODCZAS WYDAWANIA GŁOSU.

1. Szpara głosowa jest otwarta, a powietrze wydechowe przepływa przez nią bez najmniejszej przeszkody: oddech spokojny, aparat głosowy milczy.
2. Wiązadła głosowe zbliżają się do siebie o tyle, że prąd wydechowy ociera się lekko o ich brzegi i wytwarza przez uderzenie o ściany jamy ustnej szmer: mowa szeptana i głoska *h*.[1])
3. Wiązadła głosowe zwężają szparę głosową tak dalece, że prąd wydechowy, przedzierając się przez wązką szczelinę, wprowadza wiązadła w drganie: głos i mowa.
4. Wiązadła głosowe są zupełnie zwarte, szpara zatem głosowa zamknięta, a silny prąd wydechowy rozwiera ją nagle i ener-

---

[1]) Pokrewne szeptowi jest t. zw. chuchnięcie, podczas którego struny głosowe mniej są do siebie zbliżone jak przy szepcie. Szept i chuchnięcie tworzą więc stany pośrednie strun głosowych pomiędzy oddechem spokojnym a głośną mową.

gicznie, wprawiając wiązadła w drganie: również głos i mowa.

Od ostatnich dwóch sposobów zależy łagodne lub silne t. zw. „atakowanie“ głosu w śpiewie i mowie; — dla celów artystycznych, jeżeli chodzi o piękność i wrażenie estetyczne śpiewu i mowy, nadaje się tylko łagodne atakowanie głosu.

Jeżeli siła głosu zależy głównie od narzędzi motorowych, a zatem od organów oddechowych i umiejętności ich użycia, to jakość głosu, dźwięczność jego, a dalej wysokość tonu, zawisła jest głównie od strun głosowych, od ich elastyczności i zdolności do naprężenia i drgania. Dźwięczność głosu, metaliczność tonu, zależy po części od konsystencji błony śluzowej, którą krtań zarówno, jak wszystkie przewody powietrzne są wyścielone, pozatem jednak od elastyczności wiązadeł. Katary czyli zapalenia błony śluzowej wprowadzają do głośni małe płateczki śluzu, które przylegają do strun głosowych podczas ich drgania, przez co dźwięk wytworzony staje się nieregularnym, skrzypiącym, albo jak mówimy potocznie: zachrypniętym. Wyższe lub niższe położenie krtani, poruszanej zapomocą mięśni krtaniowych, sprowadza skrócenie lub przedłużenie głośni, a im krótsza jest głośnia, a zarazem im silniej naprężone są struny głosowe, tem wyższym jest ton wytworzony i na odwrót. Dlatego też

głos męski jest niższy od głosu kobiet i dzieci, bo wiązadła ich są krótsze od wiązadeł męskich.

Szybkość, sprawność i dokładność, z jaką struny nasze głosowe zmieniać są zdolne naprężenie swoje, oraz kształt i stosunek wzajemny (względnie szerokość głośni), stawia, obok niesłychanej subtelności wszystkich innych organów pomocniczych i obok cudownego rezonansu jamy ustnej, głos ludzki na czele wszystkich instrumentów muzycznych, jako najszlachetniejszy, najdoskonalszy, niedościgniony instrument. Struny tego instrumentu, wiązadła głosowe, jakkolwiek jakość ich jest darem natury, dadzą się do pewnego stopnia wykształcić. Przez umiejętnie prowadzone ćwiczenia, przez systematyczną gimnastykę głosu, wiązadła zyskują na długości i grubości, na elastyczności i sile, przez co skala, rejestr głosu się powiększa, a głos sam staje się silniejszym.

c) Narzędzia oddźwiękowe.

Każda mniej lub więcej zamknięta przestrzeń, napełniona powietrzem, jest rezonatorem, który w miarę zwiększenia lub zmniejszenia swego otworu albo zwiększenia lub zmniejszenia zawartości powietrza, wpływa na siłę i wysokość tonu, zatem na jakość dźwięku. Takiemi przestrzeniami oddźwiękowemi czyli rezo-

natorami są wszystkie przestrzenie puste, stojące w związku z krtanią. Wydąwszy policzki nasze, wydobędziemy lekkiem uderzeniem palca dźwięk, pochodzący z drgania powietrza w jamie ustnej. Dźwięk ten będzie tem wyższy jako ton muzyczny, im mniejsza będzie sama przestrzeń wklęsła, im mniejszy zarazem otwór jamy ustnej — i odwrotnie. Zwiększymy zatem rezonans jamy ustnej i osiągniemy ton możliwie najniższy, gdy przyłożymy ręce złożone do ust naszych, przez co powiększymy przestrzeń oddźwiękową. Podobnie działają na jamę ustną fale dźwiękowe, wypływające ku niej z dołu, z krtani, skutkiem drgania strun głosowych. Fale te pobudzają powietrze w jamie ustnej do drgania, wzmacniając tem samem własny swój dźwięk: zjawisko fizykalne, jakie wykazuje każdy rezonator.

Przestrzenie oddźwiękowe zaczynają się tuż powyżej krtani. Największą i najważniejszą z nich jest j a m a u s t n a, przestrzeń wolna pomiędzy językiem, podniebieniem a wargami.

Jama ustna jest przedsionkiem do płuc i żołądka, a zawiera najważniejszy organ artykulacyjny, t. j. j ę z y k, zrośnięty z dolną jej podstawą. Górne sklepienie jamy ustnej nazywa się p o d n i e b i e n i e m. Sklepienie to nie jest jednolite. Przednią jego część tworzy kostna twarda konstrukcja — p o d n i e b i e n i e t w a r d e — tylną część miękka błona śluzowa — p o d n i e-

bienie miękkie. To drugie składa się z dwóch łuków podniebieniowych, które w środku wydłużają się w elastyczny języczek podniebieniowy *(„uvula")*. Na zewnątrz ogranicza-

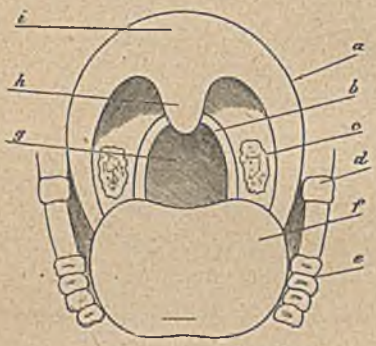


FIG. 7. WIDOK OTWARTEJ JAMY USTNEJ.

a przedni — *b* tylny łuk podniebienia — *c* migdałki — *d* górne — *e* dolne zęby trzonowe — *f* język — *g* gardło — *h* języczek podniebieniowy — *i* podniebienie.

czają jamę ustną przednie zęby i wargi, które zapomocą szczęk możemy dowolnie zamykać i otwierać. Otwór pomiędzy wargami nazywamy ustami. Są to przednie główne wrota, wejście do jamy ustnej, niezmiernie ważne dla mowy i śpiewu. Tylny otwór stanowi przestrzeń pomiędzy podniebieniem miękkiem, a korzeniem języka, t. j. tylną jego kończyną, t. zw. zwężenie gardzielowe, przestrzeń także dla mowy i śpiewu bardzo ważna.

Podniebienie twarde stanowi podstawę dla drugiej z kolei przestrzeni oddźwiękowej, t. j. jamy nosowej, czyli wnętrza nosa naszego, przedzielonego pionową ścianą chrząstkową na dwie połowy. Otwory przednie na zewnątrz jamy nosowej stanowią nozdrza, otwory tylne zaś t. zw. choany, przez które jama nosowa łączy się z jamą ustną, a dalej z tchawicą i z krtanią.

Jamy nosowe wysłane są wewnątrz błoną śluzową i kryją w sobie kończyny nerwów powonienia, służą jednak nie tylko zmysłowi powonienia, ale i oddechowi. Wypełniając się podczas wdechu powietrzem, tworzą ważną przestrzeń oddźwiękową dla głosu.

Narzędzia nasze motorowe, dźwiękowe i oddźwiękowe nie działają nigdy samoistnie, natomiast zachodzi podczas mowy lub śpiewu zawsze współdziałanie wszystkich grup. Od działania i od kształtów przestrzeni oddźwiękowych zależy przedewszystkiem jakość głosu czyli „*timbre*“ (u Helmholtza „*Klangfarbe*“) — owa właściwość indywidualna, za sprawą której ucho nasze rozpoznaje i rozróżnia szereg znajomych mu głosów, tak jak oko nasze rozpoznaje szereg znajomych twarzy. Różnice „timbru“ polegają po części na subtelnych różnicach struktury elastyczności i grubości narzędzi głosowych, głównie jednak na rozmiarach i wzajemnem ustosunkowaniu przestrzeni oddźwiękowych.

Przestrzenie te mniejsze są u kobiet, niż u mężczyzn, mniejsze u dzieci niż u kobiet. Zapomocą działania mięśni, podległych naszej woli, potrafimy jednak indywidualnie zmieniać w pewnym stopniu kształty tych przestrzeni. Możemy objętość ich i położenie rozszerzać lub zwężać, możemy je zamknąć lub otworzyć dla fal głosowych. Rozszerzenia i zwężenia tylnej przestrzeni jamy ustnej wpływają bardzo silnie przez zmianę rezonansu na słuch. Zmiany te wywołuje ruchliwość podniebienia miękkiego, które podnosi się i spada i może jak kotara przylgnąć do tylnej twardej ściany gardzieli. Również i kształt ust naszych, o czem później będzie jeszcze mowa, poddaje przy wytwarzaniu samogłosek, przestrzeń oddźwiękową jamy ustnej ciągłym zmianom i modyfikacjom.

Narzędzia mowy.

Narzędzia mowy w ściślejszem tego słowa znaczeniu, czyli narzędzia artykulacyjne, mieszczą się wszystkie w jamie ustnej, którą Palleske nazywa „salą koncertową“ mowy ludzkiej. Poznaliśmy je poprzednio pobieżnie.

Wejście główne do jamy ustnej, tej „jaskini cudów fonetycznych“, stanowią usta. Palleske porównywa je z przeźroczystą tarczą zegarka, przez który widzieć można i „werk“ cały i jego pracę. To też głuchoniemy, pozbawiony rozko-

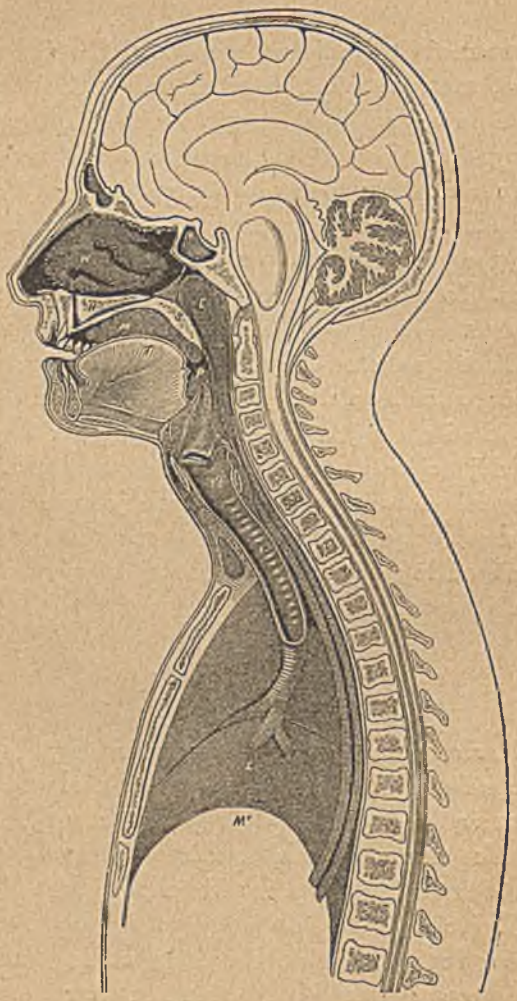


FIG. 8. PRZEKRÓJ CAŁEGO ORGANU GŁOSOWEGO.
M' przepona brzuszna — *L* płuca — *W* tchawica — *V* krtań — *P* gardło — *M* jama ustna — *T* język — *N* jama nosowa — *H* podniebienie twarde — *E* trąbka Eustachego — *S* podniebienie miękkie.

szy dźwięków mowy ludzkiej, widzi te dźwięki na ustach, a z ich ruchów subtelnych odgaduje słowa i myśli. Na ustach kształtują się wszystkie nasze samogłoski i spółgłoski t. zw. wargowe. Usta dobrego mowcy to ruchliwy, mieniący się bezustannie kalejdoskop, który odźwierciedla całą plastykę, całą pantomimę mowy ludzkiej.

Samogłoski otwierają nam usta, niby wrota jaskini, w której wytwarzają się i rozbrzmiewają dźwięki mowy: głoski, — a każda z nich posiada osobliwy swój instrumencik. Z wyjątkiem podniebienia i języka, wszystkie te instrumenty są parzyste: dwie wargi, dwa rzędy zębów, dwie pary wiązadeł.

Do wymówienia każdej spółgłoski potrzeba koniecznie co najmniej pary narzędzi, z których jedno ruchem swym działa na drugie nieruchome. Ruchome narzędzia mównicze nazywa prof. B. de Courtenay bardzo trafnie i obrazowo młotami fonacyjnemi, nieruchome zaś kowadłami fonacyjnemi. Młotami fonacyjnemi są więc: podniebienie miękkie, języczek podniebieniowy czyli „*uvula*“, język, dolna szczęka, dolne zęby, dolna warga i górne wiązadła głosowe. Kowadłami natomiast fonacyjnemi są: podniebienie twarde, górna szczęka, górne zęby, górna warga i dolne wiązadła głosowe.

Spółgłoski powstają przez „umiejscowione działanie szmerotwórcze poszczególnych narzędzi ruchomych jamy ustnej". I tak dolna warga działa na górną w spółgłoskach wargowych:

f, p, b, w, m;

język na górny rząd zębów w spółgłoskach językowych:

n, l, ł, r, rz, rz, d, t;

krtań na podniebienie twarde w spółgłoskach podniebiennych:

c, ć, cz, s, ś, sz, z, ź, ż, dz, dź dż;

wiązadła głosowe górne na dolne w spółgłoskach gardłowych.

k, g, ch, h, j.

Wszystkim tym dźwiękom nadaje jama ustna właściwy rezonans, który najczęściej i najmuzykalniej przebija się w samogłoskach.

Samogłoski powstają przez rezonans akustyczny całej jamy ustnej, który każdej z nich nadaje właściwą jej barwę akustyczną. Samogłoski pochodzą z najgłębszego zakątka warsztatu mowy ludzkiej, wydzwaniają je wiązadła, a dźwięk ich, bez przeszkody i bez współdziałania innych narzędzi, faluje przez otwarte usta, które mu nadają właściwą formę plastyczną. Spółgłoski natomiast są wynikiem przeszkód, stawianych dźwiękom głosu przez podniebienie, język, nos, zęby lub wargi.

Samogłoski, to właściwe muzyczne pierwiastki mowy ludzkiej. Uczeni Helmholtz i Tyndall wykazali ściśle muzyczne ich znaczenie. Każdej samogłosce odpowiada pewien ściśle określony ton, który oznaczyć można fizykalnie zapomocą widełek czyli t. zw. kamertonu. I tak A brzmi o oktawę wyżej niż U, E zaś o oktawę wyżej niż A. W ten sposób tłumaczy się, dlaczego samogłoski U lub O przy wymawianiu wymagają czasu dłuższego niż I lub E. Tony nizkie mniej wywołują fal głosowych, a skutkiem tego fale te są powolniejsze.

Wyrazistość samogłosek w sztuce żywego słowa, z których każda posiada swój, jej tylko właściwy ton muzyczny, swoją „oktawę", to tajemnica czarów, jakie dobre wygłoszenie poezji wywołuje w duszy słuchaczy.

Jeśli samogłoski tworzą muzykalny pierwiastek mowy ludzkiej, to spółgłoski nadają jej charakterystykę i koloryt właściwy, są więc niejako pierwiastkiem plastycznym i malarskim. Poznano się na tem bardzo dawno, bo już sanskryt nazywa samogłoski: *„wara"*, to znaczy tyle, co tony, spółgłoski zaś *„vyangana"*, t. j. tyle, co objawienie, uwyraźnienie.

Najczynniejszym i najruchliwszym z wszystkich narzędzi mowy jest język. Jama ustna, podniebienie, zęby, to narzędzia zapełnie bierne. Wiązadła głosowe, krtań i wargi, to już czynne narzędzia, ale pod względem ruchliwości nie

wytrzymują porównania z językiem, którego czynność nadaje mowie ludzkiej właściwe jej kształty. Dlatego zdawien dawna język stoi w wielkiem poważaniu, a u wszystkich prawie narodów, bo u Greków i Rzymian, u ludów wschodnich, Francuzów i Anglików, u Słowian wreszcie, ochrzczono samą mowę ludzką jego mianem.

Język nie ma żadnej styczności z tonem, dlatego możnaby np. śpiewać bez języka. Mówić jednak bez języka możnaby tylko mową niemowląt: *ma-ma, pa-pa.* Można mówić bez tonu, ale najcichszy szept bez pomocy języka jest niemożliwy.

Ćwicząc się w szeptaniu najlepiej zapoznamy się z funkcjami języka. Ćwiczenia takie są nadzwyczaj pożyteczne i wydoskonalają wyrazistość wymawiania, odkrywając mnóstwo drobnych tajemnic dykcji. Przekonamy się zatem, że język potrzebny jest każdej samogłosce, a dla każdej inaczej się składa. Wymawiając szeptem samogłoski od najniższej „U“ kolejno do najwyższej „I“ z dodaniem spółgłoski „K“ w następującym porządku:

ku, ko, ka, ke, ki,

zauważymy, jak od „ku“ do „ki“ język wyraźnie na podniebieniu naprzód się posuwa. Jeszcze lepiej przekonać się można o tym ruchu wymawiając **ti,** a bezpośrednio potem: **tu.** Wówczas ję-

zyk umyka szybkim ruchem od górnych zębów, przy których leży samogłoska I, sąsiadująca ze spółgłoską T wgłąb do U.

Rola języka przy wytworzeniu samogłosek jest tylko pomocnicza. Natomiast przy wymawianiu spółgłosek, z wyjątkiem niemowlęcych dźwięków: M, B, P, F i W, staje się język instrumentem głównym. Giętkość, elastyczność i sprężystość, z jaką ruchliwy ten instrumencik wydłuża się i kurczy, zwęża się i rozszerza, płaszczy się, kręci i drga swym koniuszczkiem, staje się wklęsłym lub wypukłym, skacze w górę i spada napowrót, jak zręczny szermierz szpadą zadaje szybkie cięcie i cofa się znowu w paradę, wszystko to, ażeby wyrzeźbić, wymodelować spółgłoski, jest wprost zadziwiające. Fabryka samogłosek i spółgłosek, to minjaturowy labirynt, który uprzystępnili nawet i dla laików fizjologowie Brücke i Merkel, wykazując w badaniach swych najdrobniejsze szczegóły cudownego warsztatu mowy ludzkiej.

Zrozumiemy więc teraz i różnicę, jaka leży w roli języka podczas śpiewu i podczas mowy. Śpiew wymaga spokojnego, mowa ruchliwego języka, a ruchliwość ta polega przedewszystkiem na sprężystości koniuszczka.

ROZDZIAŁ II.

Głos.

Właściwości indywidualne głosu. — Mowa i śpiew, deklamacja i recitativo. — Przymioty głosu: metaliczność, czystość, siła, równość i stałość, wytrwałość, brak obcej przymieszki. — Pierwiastki głosu: natężenie, wysokość i jakość czyli barwa głosu. — Skala muzyczna i skala głosu. — Modulacja i monotonja. — Głos niski, średni i wysoki. — Rejestry głosu: rejestr piersiowy i rejestr falzetowy. — Teorja Helmholtza o barwie głosu. — Wpływ ruchów mimicznych na barwę głosu. — Tonacje głosu wedle barwy. — Głos złoty, srebrny i spiżowy, aksamitny i bawełniany. — Sugestywność głosu.

Właściwości indywidualne głosu są w znacznej części darem natury, w pewnej jednak mierze wypływają także z naśladownictwa drugich i z nauki. Stąd podobieństwo nie tylko wymowy i akcentu, ale także jakości (*„timbre“*) głosu, jego melodji i spadku osobliwego u indywiduów żyjących ze sobą ściśle, w związku rodzinnym lub towarzyskim. Mimo różnic i odcieni subtelnych — bo niema dwóch ludzi na świecie o zupełnie równym głosie, tak jak niema dwóch liści o równej zupełnie budowie — indywidua żyjące ze sobą

długo i ściśle, upodabniają się w różnych kierunkach, a także i co do właściwości głosu, wymowy i akcentu. Dlatego po głosie i po wymowie, po melodji języka nie tylko rozróżniamy poszczególnych znajomych nam ludzi, ale rozpoznajemy u obcych, do jakich narodowości lub plemion należą, jakie okolice lub miasta zamieszkują, odróżniamy z łatwością Warszawiaków od Litwinów, Mazurów od Lwowian i t. d.

Głos służy nam do mowy, zarówno, jak do śpiewu. Mówić i śpiewać, to podobny poniekąd stosunek jak chodzić i tańczyć. Różnica dźwiękowa pomiędzy mową a śpiewem polega na tem, że mowa posługuje się bez porównania mniejszą ilością nut, niż śpiew i nie bierze względu na muzyczny ich podział. Śpiew jest poezją głosu, a mowa potoczna jego prozą. Pomiędzy temi krańcami umiejętności głosu ludzkiego zajmują **„deklamacja“** i „recitativo“ szczeble pośrednie.

Wykształcenie głosu rozpocząć się powinno bardzo wcześnie, zaraz gdy dziecko tylko mówić się nauczy. Częste i systematyczne ćwiczenia głosu w pokoju zarówno, jak na wolnem powietrza, przyczyniają się znakomicie do urobienia siły, objętości i dźwięczności głosu. Dla celów mowy wysoce jest także pożyteczną nauka śpiewu, tak jak chód nasz staje się elastyczniejszym i estetyczniejszym przez naukę tańca. Przez naukę śpiewu głos nasz nie tylko staje się pełniejszy

i elastyczniejszy, ale przywyka do ciągłego współdziałania ze słuchem.

Charakter i jakość *(„timbre")* głosu ludzkiego ustalają się zazwyczaj koło 6-go roku życia. Odtąd aż do zupełnej dojrzałości głos pozostaje prawie niezmieniony, zyskuje tylko na sile. Z wiekiem dojrzałym następuje wielka zmiana fizykalnych warunków narzędzi głosowych, skutkiem czego głos nasz zyskuje na objętości, sile, miękkości i dźwięczności. Potem charakter głosu pozostaje znowu niezmieniony i dopiero w latach pomiędzy 50 a 60 następuje zazwyczaj druga zmiana. Głos traci swą siłę i pełnię, czasem nawet przeciętną swą wysokość, w wieku sędziwym staje się ostrym i drżącym. Są jednak wyjątki. Znakomity parlamentarzysta angielski Gladstone np. posiadał w 90-tym jeszcze roku życia, pełny, dźwięczny, wprost młodzieńczy głos.

Piękność głosu jest niewątpliwie darem Bożym, ale zależy w znacznej części także od sposobu, w jaki z darem tym właściciel jego się obchodzi. Poznaliśmy w poprzednim rozdziale mechanizm głosu. Przekonaliśmy się, że tylko prąd wydechowy wytwarza dźwięk, podczas gdy powietrze wdychane wywołać może co najwyżej szmer, którego unikać należy (głośny oddech). Dźwięk powstały w krtani natrafia na przeróżne przeszkody, które czynnie i biernie wpływają na jego ukształcenie, podczas gdy przestrzenie rezonan-

sowe nadają mu właściwą barwę, urabiają z dźwięku: miłodźwięk.

Piękność głosu wymagać będzie przedewszystkiem, ażeby wszystkie opisane poprzednio czynności narzędzi mowy odbywały się w kierunku najmniejszego oporu, t. j. z możliwem zaoszczędzeniem sił naszych, bo od tych warunków zależy właśnie istota w d z i ę k u. Wdzięk bowiem przedstawia się, odnośnie do ruchu, wedle określenia Spencera, jako zaoszczędzenie siły mięśniowej. Każdy ruch wówczas jest najwdzięczniejszy, jeśli wykonany jest z możliwie najmniejszem zużyciem siły.

Zrozumiemy więc, jak ważną odgrywa rolę umiejętna gimnastyka całego automatycznego mechanizmu głosu ludzkiego, jeżeli mechanizm ten ma być przysposobiony do celów sztuki, czy to w śpiewie, czy w mowie. I dla tych zatem, którym natura dała zdrowe narzędzia głosowe i głos pełny i piękny, systematyczne kształcenie i ćwiczenie jest rzeczą bardzo ważną. Równie jak palce skrzypków lub pianistów wymagają nieprzerwanego ćwiczenia, ażeby zachowały giętkość swą i elastyczność, tak i mięśnie narzędzi głosowych z tych samych powodów ciągłej tej gimnastyki potrzebują. Zachowanie miary jest tu rzeczą bardzo doniosłą. Wszelkie wysilanie głosu, zawsze jest szkodliwe i może pociągnąć za sobą utratę elastyczności strun głosowych, a nawet paraliż niektórych muszkułów.

Przymioty głosu.

Celem kształcenia naturalnego głosu naszego dla celów sztuki żywego słowa lub śpiewu, należy sobie przedewszystkiem zdać sprawę z wymagań, jakie w tej mierze stawiane być mogą. Wymagania te dadzą się streścić w następujących sześciu momentach.

Głos nasz powinien być:

1) metaliczny;
2) czysty;
3) silny i pełny;
4) równy i stały;
5) wytrwały;
6) bez wszelkiej obcej przymieszki.

1) **Metaliczny dźwięk głosu,** czyli jak się wyrażamy często: jego m e t a l, jest darem natury i nie może być nabyty ani nauką, ani ćwiczeniem. O ile nie można metalu tego nabyć, o tyle można go jednak utracić i to czasowo albo też i na zawsze. Konsystencja wiązadeł głosowych i otaczającej je błony śluzowej wpływa bardzo wybitnie na metaliczność naszego głosu. Jeżeli stan tych organów jest zbyt suchy lub zbyt wilgotny, za twardy lub za miękki, to głos nasz traci na metaliczności, a przy stale lekkomyślnem i niehygjenicznem obchodzeniu się z narzędziami głosu, utrata metalu stanie się niepowrotną. Chodzić więc tu będzie wyłącznie o utrzymanie pielęgnowanie tego, czego nam użyczyła mniej lub więcej hojnie natura.

2) **Czystość głosu** zależy z jednej strony od naszego słuchu muzykalnego, od wrażliwości i sprawności kapelmistrza naszej mowy, t. j. ucha, ale w znacznej mierze także od stanu naszych narzędzi głosowych, a zwłaszcza od konsystencji wiązadeł. Przesadne natężanie głosu, nagła zmiana temperatury, wszelkie chorobliwe objawy w poszczególnych narzędziach głosu, wpływają bardzo ujemnie na czystość tonu i dadzą się usunąć przedewszystkiem przez wypoczynek tych narzędzi.

3) **Natężenie** czyli **siła głosu** zależy głównie, ale już nie wyłącznie, od warunków przyrodzonych, a przedewszystkiem od silnej i zdrowej klatki piersiowej, dobrych i elastycznych wiązadeł głosowych, odpowiedniej konsystencji otaczającej je błony śluzowej, od kształtów przestrzeni oddźwiękowych (jamy ustnej i nosowej), dozwalających nagromadzenia dostatecznych zapasów powietrza. Naturalne te zasoby dadzą się jednak bardzo znacznie powiększyć zapomocą gimnastyki głosu, systemytycznie i umiejętnie prowadzonej, która kształci, rozwija i wzmacnia wszystkie dotyczące narzędzia, a w części także przez poprawne oddychanie.

4) Głos powinien być **równy** i **stały.** Przymioty te stoją w ścisłym związku z poprawnem oddychaniem. Indywidua, których narzędzia głosowe i mięśnie dotyczące nie nabrały jeszcze dostatecznej siły, lub są nadwerężone skutkiem jakiejś choroby, *dystonują* lub *tremolują*. Dysto-

nowanie polega na ciągłej i rażącej ucho zmianie wysokości tonu, tremolowanie wywołuje drżący charakter głosu. Usunięcie tych wad, o ile nie mają znamion choroby organicznej narzędzi głosowych, możliwe jest przy pomocy kształcenia słuchu muzykalnego, oraz systematycznych, umiejętnie nadzorowanych ćwiczeń praktycznych, celem uzdrowienia i wzmocnienia narzędzi głosowych.

5) **Wytrwałość głosu** zależy od siły muszkułów krtaniowych, oraz od siły i umiejętnego użycia narzędzi oddechowych. Warunki przyrodzone można zatem i tu rozwinąć odpowiednią gimnastyką. Na wzmocnienie muszkułów krtaniowych wpływa obok ćwiczeń także zdrowe, mięsne pożywienie. Ćwiczenia muszą być wykonywane w miarę, z należytem stopniowaniem i z częstemi przerwami na wypoczynek.

6) Wszelkie **wadliwe** lub **nieprawidłowe** użycie narzędzi naszych głosowych, zabarwia głos nasz **przymieszką** niewłaściwą i czyni go przykrym dla ucha. Nie chodzi tu o wady przy użyciu narzędzi artykulacyjnych, które sprowadzają b ł ę d y w y m o w y, o czem na innem miejscu będzie mowa, ale o wadliwe funkcjonowanie narzędzi czysto głosowych, a zatem narzędzi motorowych, dźwiękowych i oddźwiękowych. Najważniejszem jest tu przedewszystkiem poprawne położenie krtani, w której dźwięk powstaje, i należyte ukształtowanie rezonatorów,

t. j. odpowiednia pozycja warg, szczęk, języka i podniebienia miękkiego, od których zależą kształty przestrzeni oddźwiękowych. Fałszywe położenie krtani wytwarza przykre i brzydkie **tony gardlane,** nieodpowiednie ruchy narzędzi, kształtujących jamę ustną i jamy nosowe wywołują tony nosowe, albo t. zw. cedzenie przez zęby. Kontrolę wykonywać musi przedewszystkiem własny słuch, a poza tem wykształcony fachowo nauczyciel. Tony nosowe łatwo sami możemy sprawdzić, jeżeli podczas mowy trzymać będziemy przed nosem zapaloną świecę albo małe lusterko. Płomyk świecy będzie drgał, lusterko się spoci, jeżeli prąd powietrza uchodzić będzie nozdrzami.

Pierwiastki głosu.

W każdym dźwięku rozróżniamy trzy pierwiastki, a mianowicie:

1) Siłę (natężenie, moc), stosownie do dzielności, z jaką ciało brzmiące odbywa swoje drgania i do wychylenia fal głosowych, czyli t. zw. „*amplitudy*“ drgania;

2) Wysokość, stosownie do ilości wykonanych w jednej sekundzie drgnień, a zatem do ilości fal, w jednej sekundzie wytworzonych; i

3) Jakość czyli barwę („*timbre*“), stosownie do sposobu, jakim ruch w poszczególnych perjodach drgania się odbywa.

Siła głosu.

Granice siły głosu ludzkiego są indywidualnie bardzo rozmaite i nie dadzą się ani liczbami, ani też w inny ścisły sposób określić. Poszczególne stopnie siły są bardzo liczne, a oznaczenie ich zarówno w dziedzinie żywego słowa, jak i w muzyce bardzo jest ważne i doniosłe, mimo to nie tylko żywe słowo, ale i muzyka nawet, której teorja oparta jest na ściśle matematycznych podstawach, rozporządza w tym kierunku bardzo ogólnikowemi tylko nazwami, które nie oznaczają żadnej bezwzględnej miary, jak: *pianissimo, piano, mezzoforte, forte, fortissimo.*

Siła głosu jest poniekąd najistotniejszym jego pierwiastkiem. Silny głos wypełnia duże przestrzenie, zamknięte zarówno jak wolne, jest „donośnym", docierając do najdalszych zakątków wielkiej sali lub obejmując tłumy słuchaczy. Gwałtowne uczucia i namiętności, jak entuzjazm, gniew i t. d., wymagają siły głosu. Największym wrogiem siły jest jej nadużycie. Wspominaliśmy poprzednio już o tem, że wrodzony zasób siły głosu można ćwiczeniem rozwinąć i powiększyć. Otóż ćwiczenia takie wymagają przedewszystkiem wielkiego umiarkowania. Należy się wystrzegać przemęczenia, przy lekkiem już zmęczeniu przerwać ćwiczenia, które wypada z częstemi wypoczynkami powoli stopniować. Dobrze jest odbywać ćwiczenia w wielkich o ile możności przestrzeniach, naprzemian także na wolnem po-

wietrzu, nie szkodzi wówczas pobliże głośnego ruchu, np. fabryki, prowadzące do zwalczania tej przeszkody siłą głosu naszego. Poznajemy wówczas te granice siły głosu, których nigdy nie powinniśmy przekraczać. Najwyższe natężenie głosu nigdy nie powinno być krzykiem, który zawsze robi wrażenie brzydkie i wstrętne.

W bezpośrednim związku z siłą głosu stoi *tempo*. Im głośniej, tem powolniej: to nieodzowne prawidło. W tempie szybkiem dźwięki krzyżują się, pokrywają i zamazują wzajemnie. Im silniejszy dźwięk, tem dłuższego wymaga czasu, aby przebrzmiał do końca.

Na rozmaitości siły głosu polega w bardzo subtelnych granicach jeden z najgłówniejszych czynników wymowy, mianowicie: akcent, którym zajmiemy się szczegółowo w jednym z następnych rozdziałów.

Stopniowanie siły głosu odbywa się w dwóch kierunkach: wzrastającym i spadającym, odpowiadającym pojęciom muzycznym: *crescendo i diminuendo*. Stopniowanie to wymaga miary i ekonomji, a więc powolnego nabrzmiewania głosu. Nigdy nie należy go posuwać do granic ostatecznych. Słuchacz zawsze musi mieć wrażenie, że dalszy jeszcze stopień bez wysiłku jest możliwy. Tylko wtedy, jeśli głos nabrzmiewa miarowo, odnosimy właściwe wrażenie stopniowania, nagłe skoki nie wywołują go nigdy.

Ze stopniowaniem siły łączy się po części i kombinuje stopniowanie t e m p a, odpowiadające pojęciom muzycznym *accelerando i ritardando*. Stopniując siłę i przyśpieszając tempo, trzeba wielką zachować miarę, ażeby się nie potknąć w rozpędzie. Stopniowanie siły może jednak iść w parze nie tylko z przyśpieszeniem, ale i ze zwolnieniem tempa, jeśli chodzi o wywołanie wrażenia ciężkiego, dosadnego.

Ze stopniowaniem siły w kierunku wzrastającym *(crescendo)* idzie nakoniec w parze zazwyczaj stopniowanie w y s o k o ś c i głosu. Kombinację tę wywołuje naturalna skłonność głosu ludzkiego. Zwiększamy siłę, jeśli chcemy, żeby głos nasz dotarł możliwie najdalej. Ale głos, im jest wyższy, im ostrzejszy, tem dalej dociera. Dlatego mimowoli podwyższamy głos, chcąc zwiększyć jego siłę. Ale i tu bardzo skrupulatnie wystrzegać się trzeba przesady, a w ćwiczeniach pokonywać skłonność tę naturalną głosu naszego. Głos wysoki staje się ostrym, jaskrawym, rażącym ucho, niełądnym. Zwiększając przy ćwiczeniach siłę, baczyć zatem należy na to, ażeby wysokość głosu nie przekroczyła zasadniczego tonu zwykłej naszej mowy potocznej.

Na siłę głosu wpływa wybitnie skłonność naśladownicza naszej mowy. Jeżeli mówimy o rzeczach wielkich, potężnych, wspaniałych, uroczystych, energicznych i t. p., głos nasz mimowoli potężnieje. I na odwrót głos nasz bezwiednie się

osłabia, gdy mówimy o rzeczach małych, wątłych, poziomych, znikomych. Jest to tak przyrodzone naturze ludzkiej, że na podstawie prawa kontrastów, wywołamy zawsze wrażenie komiczne, jeżeli powiemy np. frazes, jak: *„ogrom oceanu"* tonem słabym, a inny, jak: „NĘDZNY ROBACZEK" wyposażymy pełną siłą dźwiękową.

Wysokość głosu.

Dźwięki głosu naszego różnią się między sobą nie tylko siłą, ale także i wysokością tonu. Zmiany wysokości tonu nazywamy modulacją głosu. Objętość skali głosu ludzkiego wynosi w śpiewie 2 do $2^1/_2$ oktaw, w wyjątkowych razach sięga do 3 oktaw. Skala żywego słowa w mowie jest znacznie mniejsza i wynosi przeciętnie tylko jedną oktawę. Ćwiczeniem i nauką można ją rozszerzyć.

Skala muzyczna głosu, czyli gama, dzieli oktawę na 8 tonów, których stosunek wzajemny można określić z matematyczną ścisłością. Wysokość tonu polega na ilości drgań. Stosunki ilości drgań wyrażone w liczbach prostych, wytwarzają naszą gamę muzyczną. I tak podwójna liczba drgań odpowiada oktawie każdego tonu, którą zatem określamy stosunkiem **1:2**. Stosunek **2:3** określa kwintę, **3:4** kwartę, **4:5** dużą tercję, **5:6** małą tercję. To są dźwięki w połączeniu ze sobą dla ucha przy-

jemne, a to tem przyjemniejsze, im stosunek jest prostszy. Najprzyjemniej brzmieć będzie oktawa (1:2), potem kwinta (2:3), następnie kwarta (3:4) i t. d. Nieprzyjemnie brzmi sekunda (8:9), seksta (3:5) i septima (8:15). Zaczynając gamę tonem **c**, otrzymamy następującą skalę muzyczną, w której ułamek oznacza względną wysokość tonu, t. j. liczbę wynikającą z porównania bezwzględnej wysokości każdego tonu gamy z tonem zasadniczym. Wykładnik natomiast stosunku ze względnej wysokości danego tonu i tonu poprzedzającego nazywa się interwałem (odstępem muzycznym) dwóch tonów.

	Prima	Sekunda	Tercja	Kwarta	Kwinta	Seksta	Septima	Oktawa
Względna	C	D	E	F	G	A	H	C
wysokość . .	1	$^{9}/_{8}$	$^{5}/_{4}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$	$^{5}/_{3}$	$^{15}/_{8}$	2
Interwał . . .		$^{9}/_{8}$	$^{10}/_{9}$	$^{16}/_{15}$	$^{9}/_{8}$	$^{10}/_{9}$	$^{9}/_{8}$	$^{16}/_{15}$

Interwały $^{9}/_{8}$ i $^{10}/_{9}$ zowią się całym tonem. Muzyka nie zna pomiędzy niemi różnicy, bo odstęp ich ($^{9}/_{8} : ^{10}/_{9} = ^{81}/_{80}$ czyli t. zw. „koma“) jest zbyt nieznaczny. Interwał $^{16}/_{15}$ zowie się półtonem.

Ton zasadniczy skali muzycznej można dowolnie zmienić. Przyjmując jednak E np. jako primę, przekonamy się, że F nie może być sekundą do E, ponieważ odstęp tych dwóch tonów wynosi tylko pół tonu. Potrzeba więc pod-

wyższyć F (na „fis“), albo obniżyć E (na „es“) o pół tonu. Stąd wprowadzamy do skali nowe tony i w ten sposób powstaje skala chromatyczna złożona z 12 półtonów:

C, Cis, D, Dis, E, F, Fis, G, Gis, A, Ais, H, C.
Des, Es, Fes, Ges, As, (B) Hes, Ces

Tony Cis i Des lub Dis i Es i t. d. nie są zupełnie identyczne, a to dlatego, bo interwał półtonu $^{16}/_{15}$ nie jest matematycznie połową całego tonu. Cały ton ($^{10}/_{9}$) rozpada się na dwa nierówne odstępy: $^{16}/_{15}$ t. z. *wielki półton* i $^{25}/_{24}$ t. zw. *mały półton*, które razem dopiero dają $^{10}/_{9}$. Z tego wynika, że tony *Des i Cis, Es i Dis* i t. d. nie są równoważne, ale jest pomiędzy niemi interwał, tak jednak nieznaczny *(koma)*, że w muzyce tony te uważane są jako identyczne. To też instrumenty o stałym stroju, jak fortepian lub organy, na *Des* i *Cis*, *Es* i *Dis* i t. d. mają jedne i te same dźwięki, względnie klawisze im odpowiadające. Natomiast różnicę tych tonów mogą uwydatnić wszystkie instrumenty skrzypcowe i może ją uwydatnić także głos ludzki.

Skala głosu ludzkiego składać się zatem będzie w obrębie jednej oktawy (która w muzyce obejmuje 12 półtonów) z nierównie większej ilości dźwięków, których odstępy nie są ściśle określone, w każdym zaś razie znacznie są mniejsze, niż interwały półtonowe. W obrębie jednej oktawy posiada więc głos ludzki równie nieograniczoną ilość odcieni dźwiękowych, jak nieograniczoną

jest ilość odcieni pomiędzy dwoma kolorami na palecie malarskiej.

Nie wynika jednak z tego bynajmniej, ażeby żywy głos ludzki nie podlegał prawidłom skali muzycznej. Niewątpliwie, że mowa nasza posiada nierównie większą wolność i swobodę w następstwie tonów, niż śpiew lub którykolwiek instrument muzyczny. Ale nie ulega wątpliwości, że miłodźwięk żywego słowa podlega tymże samym prawidłom muzycznym, że głos nasz tem przyjemniejszym będzie dla naszego ucha, im bardziej zmiany wysokości tonu odpowiadać będą w stosunkach swoich wyłuszczonym powyżej prawidłom muzycznym.

Zmiany wysokości tonu podczas mowy zwiemy modulacją. Brak modulacji w głosie jest jednym z najprzykrzejszych błędów w sztuce żywego słowa, który wywołuje monotonję, działającą na słuchaczy wprost usypiająco. Monotonja najbardziej stoi na przeszkodzie wyrażeniu wszelkich uczuć za pomocą żywego słowa.

* * *

Wedle wysokości tonu rozróżniamy w głosie ludzkim trzy gatunki: głos niski, średni i wysoki.

Najważniejszy z tych gatunków jest głos średni czyli t. zw. „medium“, którym posługujemy się w życiu codziennem. *Medium* jest głosem naszym zwyczajnym, naturalnym, nim najszczerzej i najprawdziwiej wyrażamy nasze uczu-

cia. Głos średni jest giętki i dźwięczny, głos niski odznacza się przedewszystkiem siłą, głos wysoki zaś nadaje mowie blasku i jaskrawości.

Legouvé porównywa tony wysokie do konnicy w armji, służącej do śmiałych ataków, do szarży przy odgłosie trąb, tony niskie do artylerji, rzucającej pociski ciężkie i potężne. Praw-

FIG. 9. KRTAŃ MĘSKA PODCZAS WYDAWANIA TONU NISKIEGO.

FIG. 10. KRTAŃ MĘSKA PODCZAS WYDAWANIA TONU WYSOKIEGO.

dziwe jednak sedno armji stanowi piechota: na niej opiera się cała sztuka wojenna, nią przedewszystkiem wódz strategik posługuje się w operacjach swoich. Otóż tą piechotą jest *medium*.

Głos średni zatem w sztuce żywego słowa najważniejszą rolę odgrywa. Struny wysokie są

bardzo wrażliwe i delikatne. Dlatego nadużywane ścierają się, rozstrajają, wydając tony jaskrawe i krzykliwe, instrument głosowy zaczyna grać fałszywie, a organ nasz odczuwa zmęczenie. To zmęczenie oddziaływa na cały duchowy ustrój mowy. Legouvé opowiada o adwokacie, który przegrał dobry proces, ponieważ plaidoyer swoje przed trybunałem rozpoczął nieopatrznie zbyt wysokim tonem. Wywołane nadużyciem wysokich tonów zmęczenie krtani, przeniosło się na organy sąsiednie, na skroń, stamtąd podziałało na mózg, myśli poczęły się mącić, adwokat stracił część swoich władz umysłowych i panowanie nad przedmiotem.

Nadużywanie tonów niskich jest niemniej szkodliwe. Wywołuje monotonję, wytwarza wrażenie ciężkie, podziemne, mowa staje się jakby przyćmioną, przytłumioną. Są głosy z natury ciemne i posępne, ale można je ćwiczeniem systematycznem wydobyć powoli z podziemia na światło dzienne. Pracą wiele można uzyskać, można rozszerzyć skalę t. j. objętość głosu, można słaby głos wzmocnić, krzykliwy złagodzić, można mu dodać dźwięku i wdzięku, giętkości i podatności, można wyrównać, złagodzić głos. Nie można jednak bezwarunkowo „zrobić“ głosu. Kto go z natury nie posiada, temu nikt go zrobić nie potrafi. Dowodem, że można posiadać i stracić głos.

* * *

Wedle sposobu funkcjonowania wiązadeł głosowych rozróżniamy dwa rejestry głosu ludzkiego: piersiowy i falzetowy. Rejestr piersiowy, właściwy męskiemu głosowi, ma pełny i silny dźwięk, którego rezonatorami są nie tylko jama ustna i jamy nosowe, ale także klatka piersiowa. Połóżmy rękę na piersi podczas mówienia, a przekonamy się, że ściany jej drgają i wibrują. Rejestr falzetowy (fistuła czyli dyszkant) jest wyższy od piersiowego, a dźwię-

FIG. 11. KRTAŃ MĘSKA PODCZAS WYDAWANIA TONU FALZETOWEGO.

kiem zupełnie od niego odmienny. Przy falzecie dolna część głośni jest ściśnięta, skutkiem czego wiązadła są krótsze, a ton przez nie wytworzony wyższy; między wiązadłami głośnia tworzy szeroki eliptyczny otwór, klatka piersiowa nie wibruje wcale, rezonans tworzą tu wyłącznie tylko jamy nosowe i jama ustna, stąd nazwa falzetu: *voix de tête* u Francuzów, a *Kopfstimme* u Niemców. Falzet znaczy tyle co „fałszywy" — naturalnym, pełnym głosem jest rejestr piersiowy.

Mimo to falzet szerokie ma zastosowanie w sztuce żywego słowa. Głos falzetowy jest bardziej przenikliwy od piersiowego i sięga do najdalszych zakątków dużej sali. Cichy szept oddać można tylko falzetem, a tam gdzie chodzi o subtelne uduchowienie słów, trzeba zrezygnować z dźwięku. Wówczas możnaby powiedzieć: im mniej tonu, tem więcej duszy, wedle słów Szyllera: *Spricht die Seele, so spricht ach! die Seele nicht mehr!*

Teraz zrozumiemy, dlaczego mówiąc falzetem natężamy o wiele mniej płuca, wiązadła głosowe i mięśnie brzuszne. Falzet jest przeto dla głosu znakomitym środkiem wychowawczym. Pedagogiem zaś, kontrolorem, krytykiem głosu jest ucho, które tony falzetowe, pozbawione przygłuszającego rezonansu piersi lepiej i ostrzej słyszy. Jednem z najważniejszych prawideł dobrego mówienia jest wytwarzanie tonu na ustach, co Niemcy nazywają „*das Vornesprechen*“ a Francuzi „*avoir la voix sur le bout des lèvres*“. Ponieważ na ustach wytwarzają się przeważnie spółgłoski, ćwiczenia wyraźnej wymowy spółgłosek prowadzą najpewniej do tego wytworzenia tonu na ustach. Skoro jednak falzetem najlepiej się da wyrobić wyrazistość spółgłosek, ćwiczenia wymowy falzetem będą więc zarazem znakomitym środkiem sprowadzenia głosu na usta, wymaganego zarówno w żywem słowie, jak w śpiewie.

Jakość czyli barwa głosu.

Jakość czyli barwa dźwięku pozwala nam odróżnić przy równej wysokości i równej sile dźwięki rozmaitych instrumentów, głosy rozmaitych ludzi. Już Kwintyljan rozróżniał w tej mierze szereg ogólnych typów, jak: głos jasny *(vox candida)*, ochrypły *(fusa)*, miękki *(levis)*, szorstki *(aspera)*, cienki *(contracta)*, pełny *(plena)*, twardy *(dura)*, giętki *(flexilis)*, dźwięczny *(clara)* i mruczący *(obtusa)*. Do niedawna nie zdawano sobie zupełnie sprawy, na czem ta różnica barwy właściwie polega. Szczegółowe zbadanie i wyjaśnienie tej dziedziny zawdzięcza nauka uczonemu niemieckiemu Hermanowi Helmholtzowi, który wyniki swoich studjów złożył w pomnikowem dziele: „*Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*“ [1]). Dzieło to stanowi pierwszą ściśle naukową podstawę dla teorji muzyki. Odnośnie do jakości czyli barwy dźwięków teorja i doświadczenia Helmholtza dają jasny pogląd na dotyczące zjawiska, tak, że bliższe ich poznanie nader jest pożądane dla zrozumienia rzeczy. Będę się więc starał w sposób ile możności przystępny i zwięzły streścić odnośne poglądy Helmholtza.

* * *

[1]) 1. wyd.: Braunschweig 1862 r.

Nasze nerwy słuchowe składają się z niezliczonej ilości włókien, z których każde odpowiednio podniecone daje nam wrażenie tonu. Ale ton ten jest rozmaity, wyższy lub niższy stosownie do tego, z któremi częściami naszego mózgu włókna te się łączą. Rozmaitość wysokości tonów, jaką odczuwamy, pochodzi stąd, że różne włókna czyli raczej grupy włókien nerwów naszych słuchowych zostają pobudzone.

Włókienka nerwowe skupiają się w błonie, złożonej z obok siebie leżących włókien, wyciągniętych jak struny o rozmaitej długości i rozmaitem naprężeniu. Przedstawmy sobie teraz, że ton o pewnej wysokości uderza w nasze ucho. Wysokość tonu zależy od szybkości drgnień, które kolejno w równej ilości odbijają się o nasze ucho. Uderzenia te wprawiają owe włókna, jakby struny, w drganie. Ale nie wszystkie struny, jeno wyłącznie te, których strój wedle długości ich i naprężenia odpowiada wysokości danego tonu. To samo zjawisko może każdy wywołać w otwartym fortepjanie. Jeżeli zaśpiewamy nad nim kilka silnych tonów, to nie wszystkie, ale pewne tylko struny w fortepjanie się odezwą.

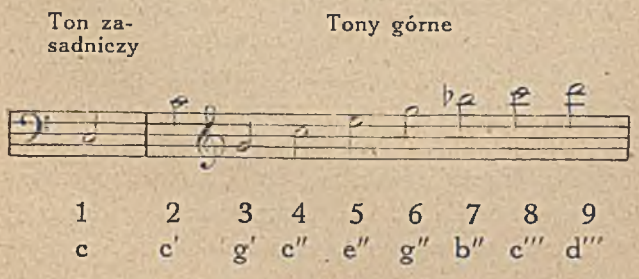
Włókienka błony, wprowadzone w ten sposób w drganie, wstrząsają odpowiedniemi włóknami nerwów, kończących się w błonie, podczas gdy inne włókna pozostają nietknięte. W ten sposób każdy ton o pewnej wysokości wprowadza w ruch tylko pewne odpowiednie mu włókna.

Na jedno tu jeszcze zwrócić należy uwagę. Dźwięk głosu ludzkiego, zarówno jak i instrumentów muzycznych nie jest wcale zjawiskiem tak prostem, jakby się to napozór wydawać mogło. W dźwięku takim zawarte są impulsy, silniejsze i słabsze, wytwarzające cały szereg pojedynczych tonów, których ilość drgań wyrazić można przez stosunek liczb porządkowych 1, 2, 3, 4, 5 i t. d. Najniższy z tych tonów zowie się tonem zasadniczym, i wedle niego to oznacza ucho nasze wartość muzyczną całego złożonego tonu i przeznacza mu miejsce w skali tonów. Wszystkie inne tony zowią się harmonicznemi tonami górnemi.

Następstwo liczb porządkowych wyraża następujące proporcje muzyczne:

1 : 2 — oktawa, 2 : 3 — kwinta,
3 : 4 — kwarta, 4 : 5 — wielka tercja,
5 : 6 — mała tercja, —

otrzymamy zatem, jeżeli jako ton zasadniczy przyjmiemy ton C, figurę muzyczną



Schemat ten (porządek harmonicznych tonów górnych) jest niewzruszenie jeden i ten sam dla wszystkich dźwięków muzycznych.

Łączne wrażenie, jakie perjodyczne wstrząśnienie powietrza w uchu naszem wywołuje, nazywa się dźwiękiem. Cały rząd rozmaitych tonów, jakie się na dźwięk składają, nazywamy tonami częściowemi dźwięku. Pierwszy z tych tonów częściowych jest zatem tonem zasadniczym dźwięku, reszta to wszystko harmoniczne tony górne, z których każdy następny jest słabszy od poprzedniego.

Z reguły nie zważamy zupełnie na te górne tony, aczkolwiek one to własnie istotne są dla jakości dźwięku i warunkują t. zw. barwę dźwięku. Ton *c* w orkiestrze pozostanie dla muzyka tonem *c* bez względu na to, czy pochodzi z fletu czy z waltorni. W obu wypadkach ilość drgań tonu zasadniczego jest jedna i ta sama. Różnica polega na ilości i sile tonów górnych, która jest bardzo rozmaita i nadaje dźwiękom szczególniejszą barwę, pozwalającą uszom naszym rozróżnić ton np. skrzypcowy od tego samego tonu, wydobytego na flecie lub waltorni.

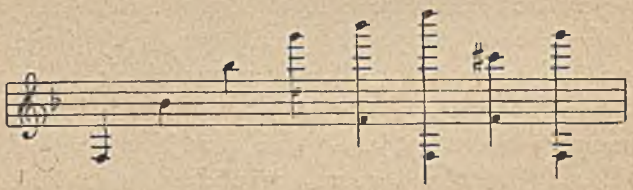
Jeżeli zechcemy poszczególne z tych tonów górnych wzmocnić w stosunku do innych lub do tonu zasadniczego, to posiadamy łatwy na to środek. Przed otworem pustej flaszki wprowadzamy widełka (t. zw. „kamerton“) w drganie, a flaszkę stopniowo napełniamy wodą, aż doj-

dziemy do pewnej granicy, przy której ton widełek będzie najsilniejszy. Gdy dolejemy jeszcze wody do flaszki, ton zacznie słabnąć. Granica ta oznacza pustą przestrzeń we flaszce, która jest na ton widełek „nastrojoną". Każde ciało wklęsłe nastrojone jest na pewien ściśle określony ton i dla każdego istnieją pewne widełka, których ton silniej będzie brzmiał w danej przestrzeni, niż jakichkolwiek innych widełek. Jeżeli więc takie ciało wklęsłe, taki „r e z o n a t o r", wchłonie dźwięk złożony, to z wszystkich tonów jego częściowych najbardziej wzmocni on brzmienie tego tonu, na który sam jest nastrojony, t. j. swego „w ł a s n e g o t o n u" bez względu na to, czy ton ten jest zasadniczy, czy też górny.

Na tem polega zastosowanie t. zw. rezonatorów o rozmaitych rozmiarach, któremi posługiwał się Helmholtz, ażeby z dźwięków złożonych wydzielić przez wzmocnienie siły brzmienia tony pojedyncze. Eksperymentem tym naśladował uczony tylko to, co każdy z nas ciągle wykonywa podczas mówienia. Rezonatorem instrumentu naszego jest jama ustna, oraz jamy nosowe, których kształty i rozmiary podczas mówienia bezustannie się zmieniają. Każda zmiana powoduje wzrost siły brzmienia innego tonu górnego, zaczem dźwięk naszego głosu wywołuje za każdym razem wrażenie pewnej samogłoski. Każdocześnie zwiększony ton górny nazywa się t o n e m c h a r a k t e r y s t y c z n y m wymówionej samogłoski.

Jeżeli samogłoski wyszeptamy po kolei tak, że przeszkadzać nam nie będzie dźwięk głosu, to zauważymy odrazu, że każda z nich inną posiada wysokość tonu, którą muzycznie ściśle można określić. Ten ton jest właśnie „charakterystycznym tonem“ samogłoski, a zarazem własnym tonem jamy ustnej, nastrojonej na tę samogłoskę.

Helmholtz zanalizował zapomocą rezonatorów samogłoski wyśpiewane, ażeby dla każdej odnaleźć charakterystyczny ton górny. Poza tem zbadał bezpośrednio także strój jamy ustnej zapomocą widełek, podobnie jak się bada strój rezonatorów, wprawiając przed ich otworami kolejno szereg widełek w drganie, ażeby odnaleźć te, których ton najsilniej nabrzmiewa. Wynikiem tych doświadczeń było ścisłe oznaczenie r e z o n a n s u j a m y u s t n e j dla poszczególnych samogłosek zapomocą nut, a mianowicie:



U O A Ä E I Ö Ü

Wpływ, jaki strój jamy ustnej wywiera na barwę dźwiękową naszego głosu, jest zupełnie podobny do działania sztucznie skonstruowanych piszczałek językowych. Nabrzmiewają tu miano-

wicie wszystkie górne tony, które odpowiadają tonom własnym jamy ustnej (wedle jej każdoczesnego kształtu i rozmiaru), podczas gdy inne tony górne doznają przytłumienia. To stłumienie tonów nienabrzmiewających jest tem bardziej uderzające, im szczelniej jamę ustną zamykamy, czy to pomiędzy ustami, jak przy *U*, czy pomiędzy językiem a podniebieniem, jak przy *I*.

Pewne samogłoski dźwięczą jako pewne tony skali muzycznej lepiej, niż inne, przedewszystkiem zaś te samogłoski, których ton charakterystyczny nieco wyżej leży, niż nuta śpiewana, potem te, których ton charakterystyczny jest 2-gim lub 3-cim tonem górnym śpiewanej nuty. I tak np. dźwięczą najlepiej u mężczyzn: **U** (ton charakterystyczny *f*) na nutach: *d*, *e*, *f*, potem na niższem o oktawę *F*, **E** (ton charakterystyczny f') na wysokich nutach basowych *d'*, *e'*, *f'*, potem na f i B.

Przy skrajnych nutach, leżących niedaleko granic głosu ludzkiego, wpływ samogłosek jest najbardziej uderzający. Głosy kobiece skłonne są wszystkie poniżej tonu c' do ciemnego **o** lub **ou**, których tony własne znajdują się w tej okolicy. W tonach wysokich powyżej c" lub f" brzmi najlepiej **a**, którego ton charakterystyczny leży przy b". Powyżej b" brzmi najlepiej **i**, którego ton własny jest o oktawę wyższy i które brzmi piękniej i dźwięczniej jak **a** tej samej wysokości.

Samogłoski głosu ludzkiego są zatem dźwiękami języczków błonowych (mianowicie: wiązadeł głosowych), których przestrzeń rezonansowa (mianowicie: jama ustna) otrzymuje rozmaitość i strój, skutkiem zmiany swego kształtu, a przez to wzmacnia kolejno różne tony częściowe.

Barwa dźwięku zależy, jak widzieliśmy, od sposobu złożenia dźwięku. Dźwięki, w których ton zasadniczy łączy się z szeregiem swoich tonów górnych, (nie wyżej jak mniej więcej do szóstego tonu), z umiarkowaną siłą współbrzmiących, są najpiękniejsze i najmuzykalniejsze. Od tonów pojedynczych, (które dają widełka głosowe), miękkich i przyjemych, ale słabych i w basie głucho brzmiących, odbijają one bogactwem i wspaniałością swego brzmienia, zatrzymują jednak pełnię swoją, piękność i miękkość tylko dopóty, dopóki im brak wyższych tonów górnych. Do tych zaliczyć należy dźwięki fortepjanu, otwartych piszczałek organowych, miększe i słabsze tony głosu ludzkiego i waltorni. Jeżeli tylko nieparzyste tony górne występują, jak przy wąskich, zamkniętych piszczałkach organowych lub przy klarynecie, dźwięk staje się d u d n i ą c y m, przy wielkiej zaś obfitości tonów górnych nabiera charakteru n o s o w e g o. Jeżeli ton zasadniczy siłą swą dominuje, dźwięk staje się p e ł n y m, w przeciwnym razie robi wrażenie p u s t e.

Jeżeli wyższe tony górne, (leżące poza 6-tym

lub 7-ym tonem), występują zbyt wyraźnie, dźwięk staje się ostrym i szorstkim. Pochodzi to stąd, że wyższe tony górne wytwarzają między sobą dysonanse. Jeżeli te wyższe tony nie są zbyt wyraźne, to nie sprawiają wcale ujmy dźwiękom w znaczeniu muzykalnem, przeciwnie przyczyniają się do charakterystyki i wyrazistości muzyki. Dotyczy to przedewszystkiem instrumentów smyczkowych, oboju, fagotu, fisharmoniki i głosu ludzkiego. Szorstkie natomiast i przeraźliwe dźwięki instrumentów blaszanych są zbyt przenikliwe i działają przedewszystkiem siłą swoją. O ile więc wielkie mogą robić wrażenie w orkiestrze, o tyle nie nadają się, użyte solo, do wytworzenia muzyki artystycznej.

* * *

Widzimy zatem, że barwa naszego głosu zależy przedewszystkiem od kształtów i objętości rezonatora, t. j. jamy ustnej i komunikujących się z nią jam nosowych. Pod wpływem afektu kształty i wzajemne ustosunkowanie się przestrzeni oddźwiękowych ulegają zmianom, a zmiany te wpływają na barwę głosu.

Każde uczucie jest, podług Spencera, podrażnieniem mięśni do czynności. Zewnętrzny wyraz naszych uczuć i wrażeń powstaje przez ruch naszych mięśni, które w najrozmaitszych swoich kombinacjach i przejściach jednym i tym samym podlegają prawidłom, co nasza mowa.

Najważniejszemi dla wyrazu uczuć naszych są ruchy mimiczne twarzy, czyli miny. Lekkie zmarszczenie czoła, groźny wzrok, uśmiech łagodny na ustach, daleko lepiej i trafniej objaśnią nas o zamiarach i usposobieniach drugich, aniżeli słowa przez nich wypowiedziane. Jak często słowa są wyrazem obłudy, podczas gdy jedno spojrzenie w twarz wystarczy, ażeby poznać się na kłamstwie!

Oko, usta i nos stanowią trzy centra mimiczne twarzy, z których dwa ostatnie w bezpośredniej stoją łączności z narządem naszej mowy. Równocześnie więc z każdą zmianą, z każdym ruchem ust i nosa, spowodowanym przez wyraz uczucia, następuje zmiana kształtów i objętości naszych przestrzeni oddźwiękowych t. j. jamy ustnej i jam nosowych. Przestrzenie te, jako rezonatory naszego instrumentu głosowego, modyfikują jego dźwięki przez zmianę barwy.

Jeżeli np. podczas jedzenia doznamy wrażenia nieprzyjemnego smaku, to otworzymy gwałtownie usta, cofniemy szybko język (siedlisko nerwów smaku) w tył, ażeby o ile możności oszczędzić mu dalszego zetknięcia z nieprzyjemnym przedmiotem, podnosimy lekko górną wargę i nozdrza — jednem słowem damy wyraz mimiczny wrażeniu g o r y c z y. Wedle zasadniczego prawidła mimicznego działają przedmioty wszelkich pojęć abstrakcyjnych tak samo, jak przed-

mioty wrażeń zmysłowych. Wszelkie uczucia zatem nieprzyjemne, „gorżkie“, wywołają na mocy dziedziczności, naśladownictwa, przyzwyczajenia i kojarzenia pojęć te same ruchy mimiczne, wpływając odpowiednio na zmianę kształtów przestrzeni oddźwiękowych i na barwę naszego głosu.

Podobnie przyjemne wrażenie smaku wywoła pewne osobliwe ruchy. Język się płaszczy i rozszerza, ażeby jak najwięcej osiągnąć punktów styczności z przedmiotem przyjemnym, zwarte wargi i policzki przyciskamy do szczęk, ażeby przedmiot ów przylgnął jak najsilniej do języka, usta się płaszczą i obniżają. Podczas gdy więc przy smaku gorżkim chodzi o złagodzenie i usunięcie przykrego uczucia, to przy smaku słodkim mięśnie wykonywują wszelkie ruchy, ażeby przyjemne wrażenie jak najbardziej spotęgować i utrwalić. Te same ruchy mimiczne odbędą się analogicznie przy doznawaniu wszelkich innych przyjemnych wrażeń.

Skala uczuć, wrażeń i namiętności ludzkich jest niesłychanie bogata, a rozmaitość odcieni, które jednym i tym samym uczuciom nadaje wiek, płeć, temperament, stopień inteligencji, stan, wychowanie, narodowość, środowisko czasu i miejsca i wszelkie inne cechy indywidualne, jest nieskończenie wielka. Ta rozmaitość pociąga za sobą z natury rzeczy równe bogactwo barwy dźwiękowej głosu. Barwy te nigdy prawie nie występują w formach zupełnie niezłożonych,

jak w przytoczonych wyżej przykładach wrażenia goryczy i słodyczy. Zarówno jak uczucia ludzkie prawie zawsze są zjawiskami złożonemi, tak też i wyraz ich nie jest prosty. Przejścia jednych uczuć i wrażeń w drugie, kombinacje wywołane przez to, że gdy jedno uczucie w duszy naszej nie wygasło, już ogarnia nas inne o zupełnie może przeciwnym nastroju; że równocześnie możemy odbierać kilka wrażeń, które się wzajemnie potęgują, krzyżują, zwalczają lub kłócą, wszystko to wytwarza niesłychaną rozmaitość najsubtelniejszych odcieni barw dźwiękowych, których ani opisać, ani wytłómaczyć nie można, tak jak nikt nie zdoła głuchoniememu od urodzenia dać pojęcia dźwięku. Dźwięk musi być słyszany, a to samo odnosi się także do jego barwy.

Każde uczucie objawione w dźwięku posiada własną swoją, jemu tylko właściwą, barwę dźwiękową. Gniew, radość, zdumienie, zawiść, pogarda, prośba i t. d., i t. d., mają swoją barwę dźwięku i to tak ścisłą i tak charakterystyczną, że poznamy z niej uczucie mówiącego, chociażbyśmy słów jego — w obcym np. dla nas wypowiedzianych języku — zgoła nie zdołali zrozumieć. Barwa dźwiękowa bardziej jest wyrazista, niż treść słów, bo zrozumiała jest nawet w zasadniczych swych objawach dla zwierząt. Pies poznaje nieomylnie po barwie głosu usposobienie swego pana, dobry jego czy zły humor.

Barwa dźwiękowa głosu jest więc, jak widzimy, niezwykle ważnym środkiem dla wyrażenia wszelkich uczuć zapomocą żywego słowa, a władza samowiedna nad bogatą paletą malarską głosu ludzkiego celem, do którego dążyć musi każdy, co żywem słowem działać chce na drugich. Praca nad samowiednem posługiwaniem się barwami dźwiękowemi głosu należy do zadań właściwej sztuki aktorskiej i polega na wrodzonym talencie, na wrażliwości indywidualnej, bogatej wyobraźni i zdolności przejmowania się uczuciami urojonemi. Rozumie się samo przez się, że zupełne opanowanie techniczne organów mówniczych jest pierwszym nieodzownym warunkiem dla osiągnięcia wyższego stopnia doskonałości, gdzie panowanie nad głosem jest tak wielkie, że każda barwa, każdy najsubtelniejszy jej odcień, odpowiada na zawołanie naszej woli, jak klawisz na fortepjanie.

Mimo niesłychanej rozmaitości barw i odcieni próbowano niejednokrotnie ułożyć pewną zasadniczą skalę barw dźwiękowych głosu. Zasadnicze te barwy tworzą tonacje, że zapożyczymy wyraz ten z muzyki[1]): ciężką (ból, smutek,

[1]) O takiem zapożyczaniu wyrazów z innych sztuk bardzo trafne uwagi zamieszcza Brunetière w dziele swojem: *„L'évolution de la poésie lyrique en France en XIX siècle"*. Ryzykowną jest rzeczą mieszać środki, zasady i słownictwo sztuk poszczególnych między sobą. Z wielką ostrożnością mówić przeto należy o kolo-

melancholja) i lekką (żart, wesołość, lekkomyślność); ciemną (groźba, niezadowolenie, ponury stan duszy) i jasną (swoboda, radość, zachwyt); twardą (oburzenie, gniew, wszelkie uczucia wrogie) i miękką (wzruszenie, litość, pieszczoty); spokojną (sprawozdanie, opowiadanie, nauczanie) i żywą (wszelkie uczucia połączone z podnietą lub rozdrażnieniem); ciepłą (miłość, przywiązanie, wdzięczność) i zimną (obojętność, wyniosłość, pycha, zarozumiałość).

Są to określenia ogólnikowe, dopuszczające ponadto najrozmaitsze kombinacje pomiędzy sobą. Barwa głosu naszego może mieć charakter równocześnie: ciężki i twardy, spokojny i zimny, miękki i ciepły.

Poza tymi niezliczonemi, a tak subtelnemi odcieniami, jakiemi barwa głosu naszego się mieni, każdy głos ludzki, posiada swój zasadniczy, indywidualny koloryt („timbre"), tak ściśle odrębny, że, jak niema dwóch fizjognomij ludzkich o zupełnie równych rysach, tak też i dwóch

---

rystyce wielkiego pisarza, o harmonji wierszy wielkiego poety, o rytmie w obrazach Corregia lub Rafaela. Z drugiej jednak strony zapominać nam nie wolno, że mowa ludzka fizykalnie składa się z dźwięków, posiada więc niewątpliwie swoją muzykę a jakiekolwiek są prawidła szczególne sztuki Mozarta i Beethovena, używanie słownictwa muzycznego dla oznaczenia przymiotów i odcieni żywego słowa jest rzeczą legalną i słuszną.

głosów niema ludzkich, którychby odróżnić od siebie nie można.

Stosownie do tego indywidualnego kolorytu czyli timbru, rozróżnia Legouvé kilka gatunków głosu. Przedewszystkiem: głos złoty, srebrny i spiżowy. Każdemu z tych trzech metali odpowiada inny dźwięk. Głos złoty lśni się i błyszczy dźwiękiem jasnym, gorącym i czystym, jak szkarłat na obrazie lub waltornia w orkiestrze; głos srebrny czaruje urokiem, łagodnością i słodyczą; głos spiżowy dzwoni siłą i potęgą wybuchową.

Głos bez żadnego metalu pozbawiony jest przymiotów muzykalnych, brzmi przeto pusto i ciemno. Takim głosem można wprawdzie jasno i poprawnie mówić i czytać, ale dla celów sztuki instrument to niedostateczny. Wyrażenie uczuć rozmaitych przez żywe słowo wymaga świateł i cieni, żywej kolorystyki, wybuchu żywiołowego i ujmującej słodyczy, środków ekspresji, wymagających „metalu“ w głosie.

Jest jeszcze czwarty gatunek głosu, który Legouvé nazywa aksamitnym. Ten jednak zawsze idzie w parze z jednym z głosów metalicznych, jeżeli ma wywrzeć swój urok właściwy. Głos aksamitny bez metalu, pozbawiony blasku i połysku, mógłby się nazywać raczej bawełnianym. Metalu w głosie nabyć nie można ćwiczeniem, ale aksamit, polegający na wyrównaniu, wygładzeniu dźwięcznego głosu, może

być zdobyty pracą. Gdzie jest siła, tam praca wyrobić może wdzięk.

Żywy głos ludzki, artystycznie ukształcony i użyty, wywiera na umysły ludzkie zawsze potężne i do głębi wzruszające wrażenie, które estetycy nieraz wyżej stawiają od wrażenia śpiewu, zwłaszcza śpiewu solowego. Zjawiskiem tem tłómaczy Legouvé paradoksalny na pozór fakt, że zdarzają się aktorowie o małej inteligencji, a jednak wybitnym talencie scenicznym. Rozwiązanie tej zagadki leży w głosie, w sugestywnej jego mocy. Głos takich aktorów, powiada Legouvé, jest inteligentny za nich, wzruszony za nich i pełen najsubtelniejszej finezji. Skazani na milczenie, wracają do wrodzonej swej nicości. Zdaje się, jakoby w ich krtani ukrywała się mała uśpiona czarodziejka, która budzi się, gdy mówić zaczynają i dotknięciem swej różdżki obudza w nich moce nieznane. Głos jest aktorem niewidzialnym, ukrytym w aktorze, lektorem tajemniczym, ukrytym w lektorze... i służy obydwom za suflera.

Głos nasz, to wytwór najskrytszej, najgłębszej naszej indywidualności, wywodzący się z tajników duszy naszej. Podlegają mu łzy zarówno, jak śmiech serdeczny, przenosi nas z teraźniejszości w obcą krainę myśli i uczuć, hipnotyzuje wrażliwych słuchaczy, wywołując potęgą swą spirytystyczną duchy bohaterów naszych pieśni.

Cały artyzm żywego słowa polega na objawieniu uczuć, na uzmysłowieniu ich głosem.

W głosie naszym uczucia nasze nabierają, jak powiada Souriau[1]), pewnego rezonansu materjalnego i uderzają bezpośrednio w słuchacza. Głos, który mówi, działa na słuchacza nie tylko przez treść wyrazów wymówionych, ale także przez sens swój muzyczny. Mowa jest śpiewem, a śpiew ten głosu ludzkiego tak jest niezawisły od wszelkiej artykulacji, że instrument muzyczny, np. skrzypce, mógłby odtwarzać ściśle wszystkie jego odcienie. W ruchu tym potoczystym, który bądź przyśpiesza, bądź zwalnia tempo, bądź się równoważy; w intonacjach tych i zmianach „timbru", w tych przygłuszonych onomatopejach krtani, ktore przewalają się i huczą we wnętrzu słów; w tarciu twardych i prześlizgiwaniu się miękkich głosek, — znajdziemy potrzebne odcienie, ażeby wyrazić wszystkie uczucia, analogje wszystkich wrażeń, w najsubtelniejszych ich rozgałęzieniach.

Życie wewnętrzne, wzruszenia duszy ludzkiej objawiają się w najwybitniejszy sposób zapomocą mowy. Widzimy jednak, że mowa składa się w połowie tylko ze słów i zdań, które podaje poeta. Drugą połowę tworzy muzyka żywego słowa, która jest najzupełniej równorzędnym pierwiastkiem mowy.

---

[1]) Paul Souriau: „La suggestion dans l'art". — Paris, F. Alcan, 1893.

B. TECHNIKA WYMAWIANIA.

ROZDZIAŁ III.

Oddychanie.

Oddychanie dla życia i oddychanie dla głosu. — Oddychanie jako dyscyplina. — Oddychanie przeponą i konieczność tej metody w sztuce żywego słowa. — Pogotowie płuc. — Niedosłyszalność i niedostrzegalność oddechu. — Ekonomja wydechu. — Wada głośnego oddechu („czkawka dramatyczna") i jej przyczyny. — Podział oddechu. — Akt fizjologiczny i akt intelektualny w procesie oddechowym. — Oddech i przecinkowanie słuchowe, ich stosunek i rozbieżność. — Oddychanie w mowie wiązanej i niewiązanej. — Oddychanie u aktorów i mowców.

Proces oddychania rozpoczyna się z chwilą urodzenia naszego, a kończy się z chwilą ostatniego uderzenia naszego serca. Oddychać znaczy więc ż y ć, ale oddychać w wyższym jeszcze stopniu znaczy m ó w i ć. Struny arfy eolskiej milczą w spokojnem powietrzu, dźwięczą zaś dopiero za powiewem wiatru. Tak i organ nasz głosowy milczy przy spokojnem oddychaniu, a brzmi dopiero wówczas, gdy nagromadzone w płucach powietrze, przeciskając się przez szparę

głosową, uderzy nagle z pewną siłą w wiązadła. Siła ta spotrzebowuje znacznie większą ilość powietrza, aniżeli oddychanie spokojne. W stanie spokojnym oddech nasz jest regularny i równomierny, w d e c h wymaga zatem równej miary czasu, co w y d e c h. Podczas mowy natomiast (albo śpiewu) wdechy są krótkie, a wydechy, podczas których głos się właśnie wytwarza, długie.

Zasób powietrza w płucach, wystarczający na oddychanie w stanie spokojnym, nie wystarcza tedy żywej mowie. Trzeba więc zasób ten powiększyć, zbiornik powietrza w płucach odpowiednio wypełnić. Wypełnienie to odbywa się zapomocą w d e c h u, t. j. wciągania powietrza przez nos i usta, oraz tchawicę i krtań do płuc. Wydawanie nagromadzonego powietrza jest w y d e c h e m; obie te czynności rozdzielone są przerwą, podczas której wstrzymujemy powietrze w płucach.

Akt ten troisty stanowi właściwą charakterystyką oddychania samowiednego. W sztuce żywego słowa naturalny proces oddychania podporządkować bowiem trzeba wyższym prawidłom związku logicznego m o w y. Przestanków potrzebnych dla wdechu n i e m o ż n a u r z ą d z a ć d o w o l n i e, przestanki te muszą się dokładnie zgadzać z przerwami, jakich wymaga sens treści. Z tego wynika, że nad mimowolnym tym procesem naturalnym musimy zapanować, że musimy

go usamowiednić, jednem słowem, że oddychanie stać się musi dyscypliną.

Dyscyplina ta nie jest tak łatwą, jakby się to na pozór wydawać mogło. W technice śpiewania zajmuje ona miejsce niezmiernie ważne, a poprawne i umiejętne oddychanie należy do najtrudniejszych zadań nauki śpiewu. Jak wielkie dla śpiewu znaczenie posiada opanowanie tych trudności, o tem świadczą słowa np. Ryszarda Wagnera, który o znakomitej śpiewaczce niemieckiej p. Schröder-Devrient tak się wyraża: „Śpiewaczka ta nie miała prawie zupełnie „głosu", ale umiała się tak pięknie obchodzić ze swoim oddechem, przez który prawdziwie kobieca jej dusza w przecudownych dźwiękach wypływała, że słuchając ich nikt nie pomniał ani o śpiewaniu, ani o głosie".

Zadanie i znaczenie dyscypliny oddychania nie mniejsze jest w sztuce żywego słowa, niż w sztuce śpiewania, chociaż bardzo niesłusznie, mniejszą nierównie poświęca mu się zazwyczaj uwagę.

* * *

Skoro proces oddychania, odbywający się w stanie spokojnym, np. we śnie, zupełnie mimowoli, regularnie i rytmicznie, opanujemy wolą naszą, wówczas możemy oddech w pewnych granicach przedłużyć, skrócić lub wstrzymać, możemy oddychać naprzemian zapomocą różnych

mięśni, bądź całą klatką piersiową, bądź górną jej częścią tylko, to znów samą przeponą albo wszystkiemi mięśniami równocześnie.

Poznawszy w rozdziale I-ym, przyrząd oddechowy i rodzaje jego mechanizmu, rozpatrzymy zastosowanie tych sposobów w technice żywego słowa.

Porównywując trzy opisane sposoby oddychania ze sobą, przekonamy się łatwo, że zupełne i najwydatniejsze rozszerzanie płuc sprowadza tylko oddychanie przeponą. Płuca mają w przybliżeniu kształt ściętego stożka, a geometrja uczy, że przedłużenie osi pionowej, zwiększa objętość takiego ciała bardziej, niż przedłużenie jakiejkolwiek średnicy poprzecznej. Takie zwiększenie objętości odbywa się właśnie przy oddychaniu przeponą; przy oddychaniu natomiast szczytowem rozszerzają się płuca tylko w górnych swych częściach, przy oddychaniu bokami tylko w górnych i środkowych częściach.

Oddychanie przeponą najmniejszej też wymaga pracy organizmu naszego. Kurcząca się przepona wywiera ciśnienie tylko na wnętrzności jamy brzusznej; z tego powodu przyrząd oddechowy funkcjonuje zupełnie swobodnie tylko po dokonanem strawieniu (3 do $3^1/_2$ godzin po jedzeniu) i dlatego też wszelka praca jego bezpośrednio po jedzeniu jest uciążliwa i utrudniona.

Oddychanie natomiast szczytowe największego wymaga natężenia organizmu, bo chodzi

tu o podnoszenie całej konstrukcji kostnej klatki piersiowej, a ciśnienienie mięśni, wykonywujących tę pracę, działa także ujemnie na obieg krwi. Stąd pochodzi, że twarz oddychających tym sposobem aktorek czyni wrażenie, obserwowane przy kongestjach.

Każdej z tych trzech grup mięśni oddechowych używać możemy dobrowolnie. Tylko u kobiet noszenie sznurówki i spowodowane nią ściśnienie piersi, nie pozwala na rozszerzenie dolnych żeber i przepony brzusznej. Kobiety oddychają zatem prawie wyłącznie szczytami i bokami (co sprowadza znane falowanie piersi i podnoszenie ramion u kobiet), a mięśnie brzuszne tracą z czasem dla braku ćwiczenia, elastyczność swoją i zdolność dowolnego rozszerzania się.

Że w technice żywego słowa zdolność oddychania przeponą jest konieczna i dla pełnego i estetycznego ukształtowania tonu niezbędna, wykazuje Guttman w sposób poglądowy niejako, na następującym przykładzie:

Wyobraźmy sobie napełnionego wodą węża gumowego, o elastycznych, dowolnie ścieśniać się dających ścianach. W dwojaki sposób woda z węża wytrysnąć może: albo ścieśnimy ściany z boku, wówczas wytryśnie górnym otworem nierówny, drżący, przerywany prąd wody; albo cisnąć będziemy zapomocą tłoczka na dolną podstawę węża, wówczas wytryśnie

górą silny, równy i regularny promień wody, jak to zauważyć można przy każdej poprawnie sporządzonej sikawce pożarnej.

Analogiczne zjawisko odbywa się przy oddychaniu. Wąż gumowy, to klatka piersiowa; stos pacierzowy, górne żebra i mostek, to ściany węża, a przepona, dolne żebra i mięśnie brzuszne, to tłoczek. Pierwszy sposób: to oddychanie piersiowe, drugi: oddychanie brzuszne.

Opanowanie przepony i mięśni brzusznych musi być zupełne, ażeby akt wydechu, podlegając w zupełności woli naszej, nie odbywał się w sposób urywany. Cała sztuka polega tu głównie na tem, ażeby przepona ze skurczu swego powoli i stopniowo wracała do dawnego stanu, od czego zawisła równość i regularność wydechu. Mięśnie brzuszne działają tu wspólnie z przeponą. Po uskutecznionym wdechu przepona kurczy się ku dołowi i ciśnie na wnętrzności, przez co mięśnie brzuszne się rozszerzają i brzuch się wydyma. Celem wydechu rozpoczyna się teraz powolny skurcz mięśni brzusznych, który wypiera wnętrzności ku górze. Skurczona przepona opiera się ciśnieniu mięśni brzusznych na wnętrzności, lecz w miarę jak ciśnienie to się wzmaga, opór słabnie, mięśnie przepony powoli i stopniowo tracą naprężenie, wywierając w ten sposób równomierne parcie na płuca. Parcie to wypiera z płuc powietrze, a im silniejsza jest wzajemna działalność mięśni brzu-

sznych i przeponowych, tem silniejszy będzie wytrysk prądu powietrznego z płuc przez szparę głosową i tarcie jego na wiązadła, niby pociągnięcia smyczka po strunach, tem silniejszy i głośniejszy będzie wytworzony dźwięk. Natomiast gdy ciśnienie mięśni brzusznych na wnętrzności jest silne, a opór stawiany przez przeponę słaby, powietrze szybko z płuc uchodzić będzie i odwrotnie: im wydatniejszy opór przepony przy słabym nacisku mięśni brzusznych, tem powolniejszy prąd wydechu. Nowy wdech, powolny lub szybki, wedle uznania lub potrzeby, sprowadza obie grupy mięśniowe do stanu poprzedniego, poczem cały ten proces odbywa się na nowo.

Ta zdolność współdziałania obu grup mięśniowych, którą z natury posiadamy, wytwarza niezliczoną ilość odmian oddechu, daje nam możność dowolnego kierowania naszym oddechem przyśpieszania, zwalniania i wstrzymywania go, potęgowania i uciszania wytworzonego przezeń tonu, zabarwiania tego tonu niezliczonemi odcieniami uczucia, złączonemi ściśle z rozmaitemi modyfikacjami wydechu. Organ nasz głosowy porównać możemy ze skrzypcami. Wiązadła głosowe to s t r u n y, prąd powietrza wydechowego to s m y c z e k, a płuca to p r a w a r ę k a smyczek prowadząca. Od siły, wprawy i zręczności tej „prawej ręki“, będącej wytworem opisanego przeciwdziałania obu grup mię-

śniowych, zawisła jest w wysokim stopniu cała ta niesłychanie urozmaicona i subtelna orkiestra dźwięków i szmerów, z których instrumentują i kształtują się pierwiastki głosowe.

Podczas gdy ton wydobyty z płuc zapomocą poprawnego oddychania przeponą jest czysty, pełny, równy i silny, to wyłączne stosowanie oddychania szczytowego odznacza się nieczystością tonu, brakiem metalu i pełności, brakiem siły i stanowczości, brakiem wytrwałości i wydatności, wypływ powietrza z płuc jest nieregularny i urywany, skutkiem tego głos staje się ciężki, drżący i przytłumiony, natężenie połączone z jego wytworzeniem jest nierównie większe, falowanie nakoniec piersi i wzruszanie ramionami nie sprawia zbyt estetycznego wrażenia [1]).

---

[1]) Dla osób nie oddychających w życiu codziennem przeponą, podaje Guttman następującą metodę celem u ś w i a d o m i e n i a sobie funkcji przepony i mięśni brzusznych:

Położyć się poziomo na wznak, z głową nieco wzniesioną, płuca w stanie „pogotowia“ (t. j. do 3/4 napełnione powietrzem). Położywszy rękę na brzuchu, pozwolić teraz, bez opadania górnej części klatki piersiowej, na powolny wypływ powietrza z płuc. Po zwolna opadającej ręce zauważymy łatwo, że brzuch się zapada, t. j. że przepona skurcz swój, powodujący wydęcie brzucha, zwolniła, a wywierając ciśnienie na płuca, wypiera z nich powietrze. Skoro jednak tylko na nowo powietrze wciągniemy, ręka się podniesie, t. j. brzuch wydmie się ponownie. Ćwiczenie to z odpowiedniemi przerwami należy

Bardzo ważną rolę odgrywa w technice oddychania o c h r o n a przyrządu oddechowego. Poza stosowaniem przepisów higjeny, wybitnym środkiem ochronnym jest, jak wykazuje Guttman, poprawne a więc regularne i ciche oddychanie. W stanie spokojnym oddychanie takie nie sprawia żadnych trudności. Lecz przy bardziej natężającej pracy w mowie (lub śpiewie), proces oddechowy odbywa sie raźniej, obieg krwi jest śpieszniejszy, oddychanie powolne wydaćby się mogło w takich razach prawie niemożliwe. Systematyczne jednak i umiejętnie prowadzone ćwiczenia nie tylko wzmocnią płuca, ale uzdolnią je do regularnego i powolnego funkcjonowania nawet w chwilach największej siły i namiętności. Ćwiczenia takie prowadzą do wprost zdumiewających wyników.

Baczną uwagę zwrócić należy szczególnie na p o c z ą t e k m o w y. Nie powinniśmy jednego

---

powtarzać dopóty, dopóki się nie osiągnie dowolnego opanowania a przedewszystkiem świadomości ruchów przepony i mięśni brzusznych. Mimo bowiem, że przepona jest mięśniem bezwiednie działającym, może jednak w pewnych granicach podlegać naszej woli.

Ćwiczenia te wykazują, że wdech i wydech, bez odpowiedniego ciśnienia mięśni brzusznych, mało są wydatne. Przy pomocy natomiast mięśni brzusznych, a więc przez wydymanie brzucha przy wdechu na zewnątrz i wciąganie go napowrót przy wydechu, ruch i zmiana powietrza zwiększają się bardzo znacznie.

słowa wypowiedzieć, zanim płuca nasze nie napełnią się odpowiednio powietrzem. Odpowiednio, to znaczy mniejwięcej w trzech czwartych częściach, bo zupełne wypełnienie płuc (t. j. w czterech czwartych), utrudnia wstrzymanie powietrza podczas mowy. Stan ten nazywa Guttmann stanem p o g o t o w i a p ł u c.

Przy każdym wdechu należy przedewszystkiem zamknąć na chwilę szparę głosową, t. j. wstrzymać oddech, zanim mówić rozpoczniemy. W przeciwnym wypadku, t. j. rozpoczynając mówić w tej samej chwili, w której ostatni atom powietrza wpływa do płuc, wydajemy już w pierwszych zaraz słowach nadmierną ilość powietrza, a słowom naszym ubywa dźwięku i siły [1]).

* *
* *

W sztuce żywego słowa, w mowie i w śpiewie artystycznym, wymagać będziemy przedewszystkiem, ażeby proces oddychania odbywał się n i e d o s ł y s z a l n i e i n i e d o s t r z e g a l n i e

[1]) Ażeby oddech wstrzymać trzeba przedewszystkiem zamknąć szparę głosową. Dla zdobycia świadomości ruchów mięśniowych, w tym celu wykonać się mających, podaje Guttmann następującą metodę: wymówmy, ostro atakując samogłoskę a kilkanaście razy po sobie, robiąc każdym razem przerwę kilkusekundową, tak, że przed każdem a szpara głosowa się zamknie. W ten sposób uświadomimy sobie ruch mięśni wiązadeł głosowych i nauczymy się użycia ich dowolnego celem zamykania szpary głosowej.

dla słuchaczy. Nieodzowny to warunek dla artysty, który, przedstawiając słuchaczom idealny obraz piękna, zabić w nich musi wszelką iluzję, jeśli im bezustanie przypominać będzie niedostatek własnej fizycznej organizacji.

Trudność oddychania bez szmeru i oddychania w przestankach, przez sens treści zakreślonych, rośnie w dwóch zwłaszcza wypadkach: przy wygłaszaniu długich okresów i w afekcie. Opanować tu akcję przyrodzoną i kierować nią wedle woli i potrzeby, może tylko ten, kto oddychać się u c z y ł zapomocą umiejętnych ćwiczeń. Największego ćwiczenia wymagać będzie subtelna e k o n o m j a w y d e c h u. W spokojnem oddychaniu, podczas milczenia lub snu, akcja wydechu jest mimowolna i bierna. Dopiero w mowie (lub w śpiewie), gdzie podlegać powinna naszej woli, wydech staje się aktem czynnym, w którym baczną trzeba zwracać uwagę na to, żeby akt ten odbywał się stopniowo, powoli i równomiernie, ażeby każdy najdrobniejszy atom powietrza zużytkowany został dla celów głosu i nie szedł na marne. Najskrupulatniejsza ekonomja jest tu więc rzeczą konieczną. Mowca, który wciąga powietrza za mało, a wydatkuje natomiast za dużo, bez miary, wyrzuca je niejako przez okno. Marnotrawca taki ani się spostrzeże, gdy mu w miejscu najbardziej krytycznem zabraknie tchu. Zmuszony do urwania zdania w samym środku, odsapnie hałaśliwie, oka-

zując słuchaczom swoim zmęczenie fizyczne i zupełny brak opanowania swego organizmu.

Zjawisko „głośnego oddechu“, o którem wspomnieliśmy już w rozdziale I-szym, znane jest dobrze na scenie i występuje zwłaszcza u kobiet, które z powodu używania sznurówki skłonne są do oddychania szczytami i trudniej sobie przyswajają oddychanie przeponą. Francuzi nazywają je „czkawką dramatyczną“ *(hoquet dramatique)*. Sławna *Duchesnois*, oraz jedna z najznakomitszych artystek tragicznych angielskich ostatniej doby, *Miss Ellen Terry*, szpeciły tą przykrą wadą najpiękniejsze swoje kreacje, a naszej współczesnej polskiej scenie nie brak wybitnych artystek, które cierpią na czkawkę dramatyczną.

Błąd ten jest czysto techniczny i da się bezwarunkowo usunąć pracą. Pochodzi on przedewszystkiem z wyczerpujących wydechów, których następstwem jest zbyt skwapliwe i zbyt silne wdechiwanie.

Akt wdechu powinien więc zawsze nastąpić zawczasu, tj. wtedy, dopóki jeszcze pewna nadwyżka powietrza pozostaje w płucach. Nie wolno go nigdy wyczerpać do samego ostatka, bo wtedy potrzeba i zmęczenie zmuszą nas do wciągnięcia jednym tchem zbyt wielkiego zapasu powietrza, co wywołuje właśnie owo przykre gwizdanie płuc i nieznośne charkotanie głosu.

W długich okresach należy więc oddech rozłożyć sobie i podzielić, bo tylko tym sposobem ujść można podwójnemu niebezpieczeństwu, które sprowadza za krótki oddech, tj. rozerwaniu sensu logicznego i „czkawce dramatycznej“. Najlżejsze wdechy są wystarczające, jeżeli są częste i skoro nię odbywają się w chwili ostatecznej konieczności.

Baczyć należy jednak nie tylko na to, ażeby wdech był niedosłyszalny dla ucha, ale także na to, ażeby był niedostrzegalny dla oka.

Ilość spotrzebowanego powietrza stoi zawsze w prostym stosunku do siły dźwiękowej. W ustępach wymagających wielkiej energji i siły dźwiękowej, wydarzyć się może często, że z jednej strony sens wymaga nieprzerwanej ciągłości, nie dopuszczając najmniejszego przystanku, z drugiej zaś strony, oddech nasz jest za krótki, na dopowiedzenie ustępu. Wówczas mówiący stworzy sobie przed wyrazem najsilniej w danym ustępie akcentowanym, malutką przerwę niedostrzegalną, a jednak na nieznaczne zaczerpnięcie „pół-oddechu“ wystarczającą. Akcję tę ułatwi bardzo przypadek, jeśli słowo to akcentowane zaczyna się na *a*, *e* lub *o*, bo rozwarte do wytworzenia tych samogłosek usta, przyczyniają się do lekkiego i niedostrzegalnego przez słuchaczy zaczerpnięcia pół-oddechu.

* * *

Jednak i takim, niedosłyszalnym oczywiście i niedostrzegalnym pół-oddechem, należy co najmniej tyle powietrza do płuc wprowadzić, ile z nich poprzednie, jednym tchem wypowiedziane zdanie, spotrzebowało. Płuca muszą zawsze znajdować się w stanie określonego wyżej „pogotowia". Wprowadzając za mało powietrza do płuc, wytwarzamy pewien deficyt w zasobach, który w następstwie rośnie coraz bardziej dopóty, dopóki nas brak tchu nie zmusi do szybkiego i głębokiego wdechu, potrzebującego nierównie więcej czasu, niż przerwy logiczne dozwalają. Wówczas zniewoleni jesteśmy urwać zdanie w samym nieraz środku, ażeby zaczerpnąć hałaśliwie tchu.

Wytrzymałość oddechu jest rzeczą bardzo ważną, ale tylko w takich zdaniach, które wymagają bezwzględnie nieprzerwanej ciągłości. Natomiast w miejscach silnych lub podnieconych musimy oddychać tak często, jak tylko sens logiczny treści na to zezwala. Nie tylko dlatego, że mowa namiętna spotrzebowu je zawsze o wiele więcej powietrzą, niż mowa spokojna. Ale każda zmiana modulacji głosu, każde ostrzejsze wyróżnienie wyrazów, wymaga zwiększonej konsumcji powietrza. Dłuższe zdanie, jednym tchem wypowiedziane, w pierwszej tylko połowie brzmi czysto, jasno i dobitnie; im bliżej końca, tem bardziej głos nasz traci na czystości, dźwięczności i sile.

I tak zdanie np.:

Kobieto! puchu marny! ty wietrzna istoto!

można bez trudności jednym tchem wypowiedzieć. Ale w takim razie ostatnie słowa: „ty wietrzna istoto!“ wypadną bez siły, bez kolorytu, a przedewszystkiem bez stopniowania, jakiego wymaga intencja poety. Ażeby dać im całą pełnię dźwięku, całą wagę treści, musimy odetchnąć nieznacznie po każdym wykrzykniku tak, że płuca za każdym razem znajdą się w stanie pogotowia.

* * *

Widzimy zatem z powyższych rozpatrywań, że oddychanie w sztuce żywego słowa składa się z dwóch aktów, wspierających się wzajemnie: z aktu fizjologicznego, polegającego na opanowaniu fizjologicznego procesu naturalnego i z aktu intelektualnego, za sprawą którego korzystamy z odpowiednich momentów dla wdechu.

Miara siły i wytrwałości oddechu jest względna i zależy od organizacji indywidualnej. Rozmaitość tej organizacji nie zezwala na ustanowienie ścisłych i bezwzględnych reguł dla procesu oddychania w sztuce, któreby stosować można nieomylnie w każdym poszczególnym wypadku. Oddech wytrwały zawsze stanowić będzie cenny dar natury dla każdego mowcy.

Ale i krótki oddech da się ćwiczeniem przedłużyć i wzmocnić, a umiejętne opanowanie jego niespodziewane dać może wyniki.

Oddychanie nie jest zatem ani podstawą, ani sposobem do logicznego lub gramatycznego podziału okresów mowy, ale funkcją naturalną, którą do podziału tego przystosować należy. Zwłaszcza w długich, zawiłych i skomplikowanych okresach należy dokładnie obliczyć się z oddechem, ażeby potrzeba fizyczna nie zmusiła nas do wdechu w miejscach niestosownych.

Wspomnieliśmy już o tem, że znaki pisarskie, oznaczając przestanki i przerwy dla głosu, dają nam zarazem najepszą sposobność dla wdechu. Oddychanie stoi zatem w ścisłym związku z przecinkowaniem słuchowem. Wypoczynki konieczne dla wdechu muszą się zgadzać z przystankami sensu. Każdy okres, każde zdanie wypowiedzieć należy od pierwszego do ostatniego słowa tak, ażeby w żadnem miejscu nie było wrażenia, że mówiącemu brak powietrza. Zręczność i wprawa w oddychaniu pozwoli nam korzystać z rozmaitych przerw i przystanków mowy dla nieznacznego zaczerpnięcia powietrza. Wielką byłoby jednak nieroztropnością powierzyć się w tym względzie w zupełności znakom przecinkowym. Nie każda przerwa mowy, wskazana przez znak pisarski, może być użyta dla wdechu. Przysłuchajmy się np. następującym wierszom Mickiewicza:

Ale stolnik jak zawsze spokojny, wesoły, *
Dawał na zamku bale i zbierał przyjacioły. *
Mnie już nie prosił: na cóż byłem mu potrzebny? *
Mój bezwład w domu, bieda: * mój nałóg haniebny,
Podały mię na wzgardę i na śmiech przed światem. *
Mnie, com niegdyś, rzec mogę, trząsł całym powiatem, *
Mnie, którego Radziwiłł nazywał: * Kochanku,
Mnie, * com kiedy wyjeżdżał z mojego zaścianku,
To liczniejszy dwór miałem niżeli książęcy, *
Kiedym szablę dostawał, * to kilka tysięcy
Szabel błyszczało wkoło, strasząc zamki pańskie * —
A potem ze mnie śmiały się dzieci włościańskie!

Jeżelibyśmy, wygłaszając te wiersze, odetchnęli przy każdym z 23 znaków pisarskich, które w nich autor porozmieszczał, wywołałoby to wrażenie, jakiego doznajemy, wychodzą schodami noga za nogą na wysoką wieżę, a więc wrażenie z a s a p a n i a. Wystarczy, jeśli w całym tym ustępie dwunastowierszowym odetchniemy 11 razy, w miejscach gwiazdkami oznaczonych. Oczywiście, że oznaczenie tych miejsc nie polega bynajmniej na jakiejś niewzruszonej zasadzie. Są to miejsca dlatego do wdechu najsposobniejsze, bo przystanek logiczny tu właśnie dłuższych wymaga przerw. Przerwy te przypadają w mowie wiązanej najczęściej na koniec wiersza. W wierszu 10-tym odetchniemy jednak w środku wiersza po „dostawał", bo następnych $1^1/_2$ wierszy

„to kilka tysięcy
Szabel błyszczało wkoło, strasząc zamki pańskie" —

tworzy nieprzerwany tok myśli, które wypowiedzieć trzeba jednym tchem, musimy się więc

zawczasu zaopatrzyć w odpowiedni zapas powietrza. Podobnie w wierszu 4-tym po wyrazie „bieda".

Częstokroć wyższe względy estetyczne wymagają, wbrew treści logicznej, przystanku dla wdechu przed wyrazem, który z zamiaru poety szczególnie musi być uwydatniony. Jeżeli słowo takie wybuchowe stoi przy końcu zdania, a więc w miejscu, w którem zapas powietrza w płucach jest już bliski wyczerpania, to musimy tuż przed niem odetchnąć, bo inaczej nie zdołamy wyposażyć tego słowa pełnym tonem, wyróżnić go siłą dźwiękową od otoczenia. W powyższym przykładzie słowem takiem jest wyraz „K o c h a n k u". Lepiej jednak podpatrzymy to prawidło na przykładach następujących:

Aż klucznik pojął mistrza, zakrył ręką lica
I krzyknął: „znam! znam głos ten! to jest **Targowica!**"
(*Mickiewicz*).

Tu musimy odetchnąć bezpośrednio przez wyrazem T a r g o w i c a, mimo, że sens logiczny wymaga, ażeby zdanie: „t o j e s t T a r g o w i c a"! — wypowiedzieć jednym ciągiem i mimo, że poeta nie umieścił myślnika przed tym wyrazem, — bo tylko w ten sposób oddać zdołamy dźwiękowo wybuchowy jego charakter.

Podobnie w następującym ustępie:

Trzydzieści marnych srebrników
za pocałunek

złożon na uściech druha, przyjaciela,
któremu na imię — **Chrystus?!**

(*Kasprowicz*).

— ciągłość toku w zdaniu: „któremu na imię Chrystus“ nie przeszkodzi nam w zaczerpnięciu odrobiny powietrza przed wyrazem końcowym, ażeby całą pełnią dźwięku, całą siłą kolorytu oblać słowo „Chrystus“ i uzmysłowić emfazę, jaka mu z intencji poety przystoi. Siła dźwiękowa dużo spotrzebowuje powietrza. Nie odetchnąć bezpośrednio przed słowem „Chrystus“ i wypowiedzieć je resztkami tchu, znaczy zgasić blask jego a całemu zdaniu odebrać wspaniały rozmach, pełen siły i namiętności.

Bezpośrednio przed każdym dłuższym nieprzerwanym szeregiem słów, napełnimy płuca nasze na nowo, chociażby zapas powietrza chwilowo daleki był jeszcze od wyczerpania. Np.:

Za to, że wczoraj,* gdym ukląkł
[w pustyni
i chciał przebłagać Pana,
aby zdjął ze mnie tę wieczystość
[hańby,*
wicher się zerwał gwałtowny*
i przeraźliwym przygłuszył poświstem
moją modlitwę?

(*Kasprowicz*).

Zdanie drukiem wyróżnione jest wtrącone przerywa tok głównego zdania: „Za to, że

wczoraj wicher się zerwał gwałtowny itd.“ Wypowiedzieć je należy jednym nieprzerwanym tchem, skorzystamy więc skwapliwie z przerwy logicznej po „wczoraj“, podyktowanej zmianą myśli i zmianą barwy tonu, dla wdechu, bo następny wdech może mieć miejsce dopiero po wyrazie „hańby“.

Jak z jednej strony nie z wszystkich bynajmniej, ale z niektórych tylko przerw, znakami pisarskiemi wskazanych, korzystać będziemy dla wdechu, tak z drugiej strony liczne są wypadki, w których wdechiwać będziemy w miejscach, gdzie żadnego znaku pisarskiego nie widzimy.

W zdaniu:

Byłem chłopem, * bom się w tym stanie urodził; * byłem udzielnym, * bo mnie na ten najwyższy stopień ziomkowie moi powołali.

(Krasicki).

— akcja oddechowa zgadza się dokładnie z przecinkowaniem.

Natomiast w zdaniu:

Po wieczerzy | i sędzia i goście * ze dworu
Wychodzą na dziedziniec * używać wieczoru.

(Mickiewicz).

— nie widzimy żadnych znaków przecinkowych, a jednak zrobimy trzy przerwy logiczne [1]) a z drugiej i trzeciej przerwy skorzystamy dla wdechu.

---

[1]) Por. uzasadnienie tych przerw na tym samym przykładzie w rozdziale VII-ym.

Podobnie w następującym okresie:

Wiecie:*
Nie jestem człekiem,* u którego chciwość
i żądza zysku* radaby ukradkiem
stanąć za tablic Mojżeszowych głazem*
i przechylona ponad ich krawędzią,*
radaby zetrzeć niespokojną ręką
znaki przykazań*
i na ich miejscu wyryć słowo:* pieniądz —
(*Kasprowicz*).

Przerwy po wyrazach: „zysku", „głazem" i „przykazań" są konieczne dla rozdzielenia wyrazów i zdań nie należących do siebie. Skorzystamy z nich i odetchniemy, bo wyłącznie tylko w tych miejscach uczynić to możemy bez rozerwania potoczystego i raźnego biegu mowy.

Widzimy zatem, że oddychanie nie idzie bynajmniej ręka w rękę z przecinkowaniem. Oddychamy w niektórych tylko przerwach, wskazanych znakami przecinkowemi, ale oddychamy także w takich przerwach, których żywa mowa nieodzownie wymaga, mimo, że mowa pisana z jakichkolwiek powodów nie wskazuje w danem miejscu na przerwy te zapomocą znaków pisarskich (jak to bliżej poznamy w rozdziale siódmym).

Każdy okres poetycki albo krasomówczy, każdy perjod nawet mowy pospolitej, porównać można z obrazem, którego poszczególne części stanowią wyrazy i grupy wyrazów, zawisłe wza-

jemnie od siebie i łączące się ze sobą w różnych stopniach powinowactwa. Przerwami, przystankami, milczeniem, rozdzielamy te grupy od siebie; jednym tchem wypowiadamy wszystko to, co ściśle spojone jest ze sobą, a w granicach spoistości, jakiej wymaga całość i jednolitość obrazu i rozdziału potrzebnego dla wyodrębnienia jego części, oraz ukształtowania wzajemnego ich stosunku pomiędzy sobą, leży wolność i umiejętność techniki żywego słowa.

W mowie wiązanej łatwiej rozpoznać można przerwy i przystanki, sposobne dla wdechu, niż w mowie niewiązanej. Koniec każdego wiersza i średniówka, są to miejsca z góry niejako dla wdechu stworzone i najczęściej też w praktyce korzystać będziemy z tego przeznaczenia. Jakkolwiek prawidła oddychania dla mowy niewiązanej są te same, co dla mowy wiązanej, to jednak przystosowanie procesu oddychania do podziału treści ułatwione jest w poezji niejako optycznie.

Dla przykładu i ćwiczenia niechaj tu znajdzie miejsce urywek z kazania Skargi, w którym gwiazdki oznaczają miejsca stosowne dla wdechu:

> Przełożę wam i ja, niegodna proroczyna wasza,* niesprawiedliwości, krzywdy, potwarze, zdrady,* któremi to królestwo i obywatele jego uwikłani są,* a wychodzić z nich i poprawować się nie chcą,* dla których ziemia ta was podobno wyrzuci,* a Pan Bóg innym ją narodem osa-

dzi,* a od was i synów waszych królestwo odejmie i da je obcym,* pogubiwszy was i syny wasze, jeśli się nie upamiętacie,* — jako uczynił owym siedmiom narodom chananejskim w ziemi świętej,* które, jak Pismo mówi, dla grzechów i złości ich ze ziemie onej wykorzenił i wygubił,* a innymi, które sobie obrał, królestwa nie osadził.

* * *

Z wszystkich prawideł, na jakich się opiera technika żywego słowa, prawidła oddychania należą do tych, przeciw którym najmniej grzeszyć wolno. Nic bardziej nie razi słuchaczy, jak brak fizycznego opanowania oddechu. Sławny aktor francuski Talma sprowadził wszystkie te reguły do jednego zdania: „Każdy artysta, który się męczy, jest miernym artystą“ [1]).

[1]) Jako młody aktor, długo walczył Talma z niedomagającym swym oddechem. Niedoścignionym dla niego wzorem był kolega jego, niejaki Dorival, chudy i chorowity człowiek o słabym głosie, który jednak nigdy się nie męczył, tak umiejętnie i ekonomicznie szafował swym głosem. Talma postanowił za każdą cenę podpatrzyć sekret kolegi. Pewnego razu, gdy Dorival występował w „Zairze“ Woltera, wlazł Talma do budki suflera i przypatrywał mu się z wytężoną uwagą. Po drugim akcie wyskoczył z budki z okrzykiem: „Mam go! wyłapałem go!“ — Otóż przekonał się, że cała sztuka Dorivala polegała na umiejętnem oddychaniu, przedewszystkiem zaś na tem, że wdechiwał zawsze wczas, t. j. zanim jeszcze płucom jego zabrakło powietrza.

Aktor więc zawsze powinien być panem swego oddechu, nawet wówczas, gdy ma robić wrażenie zadyszanego. Bo i wtedy chodzić będzie tylko o — złudzenie, realizm zaś wywołany rzeczywistem zmęczeniem fizycznem, byłby z gruntu fałszywy.

Prawidła oddychania nie tylko jednak na scenie znajdują zastosowanie. Przestrzeganie ich niemniejszą posiada wagę dla każdego mówiącego publicznie. Owszem są one dla mowcy lub prelegenta, jak słusznie na to wskazuje Legouvé, pożyteczniejsze jeszcze, niż dla aktora. Aktor, w najdłuższej nawet i najważniejszej roli, ma liczne chwile przymusowego wypoczynku; może wytchnąć, gdy inni mówią, a potem gesty jego, do słów dostrojone, wzmacniają ich przekonywującą siłę i wrażenie prawdy. Mowca jednak lub prelegent mówi bez przerwy często całą godzinę i dłużej, a nieruchomość jego postaci każe mu całą i jedyną wagę kłaść na żywe słowo. Panowanie nad oddechem, samowiedne i umiejętne posługiwanie się nim, ekonomja cennych zapasów powietrza, — to wszystko chroni nietylko od błędów oratorskich ale i od fizycznego zmęczenia.

Nakoniec kilka uwag praktycznych, bardzo cennych dla prelegentów, podanych przez mistrza w sztuce żywego słowa, Legouvé'go.

Jeżeli akcja wdechu i wydechu — powiada Legouvé — ma się odbywać swobodnie, należy

siedzieć zawsze na wysokiem krześle. Prelegent zagłębiony wygodnie w fotelu nie może oddychać przeponą. Co więcej: o ile możności czytać należy stojąc. Dla człowieka zgiętego akt wdechu zarówno jak wydechu jest utrudniony. Siedząc, trzeba się przynajmniej o ile możności starać o oparcie pleców. Wydarzyło mi się już niejednokrotnie, że gdy czytając publicznie uczuwałem zmęczenie mego głosu i mózgu, oparłem się szeroko o tył krzesła dla wypoczynku; wówczas zmęczenie ustępowało, równowaga wracała, oddychałem bez wysiłku, a umysł odzyskiwał dawniejszą swobodę.

ROZDZIAŁ IV.

Artykulacja.

Pierwiastki symboliczne mowy ludzkiej. — Naśladownictwa słuchowe, mięśniowe i dotykowe. — Istota dźwięku artykułowanego. — Trzy czynniki konieczne do jego wytworzenia. — O samogłoskach: zasadnicze i pośrednie samogłoski; ich symbolizm; muzyczność samogłosu A; kojarzenie uczuć z samogłoskami; jasne i ciemne samogłoski. — O spółgłoskach: trzy dziedziny artykulacji; spółgłoski wybuchowe, słabe, mocne, dźwięczne, bezdźwięczne, powiewne, syczące, płynne i nosowe.

Już Humboldt[1]) wykazuje, że rozwój mowy ludzkiej polega na tem, iż każdy dźwięk pierwotnie był wytworem duszy ludzkiej, która wrażenie swoje wewnętrzne, obraz przedmiotu, starała się w nim uzmysłowić. Z postępem i rozwojem języka, związek ten symboliczny zacierał się coraz bardziej, słowo stało się znakiem konwencjonalnym, który zazwyczaj

[1]) Wilhelm v. Humboldt: „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts" — Berlin, 1836 (wyd. pośmiertne).

ciałem swem dźwiękowem nie uzmysławia już danego przedmiotu. Mowa jednak zachowała mnóstwo pierwiastków takich, w których pokrewieństwo dźwięku z przedmiotem jest oczywiste. Są to słowa naśladujące dźwięk natury, słowa t. zw. onomatopeiczne, pełne symbolicznej siły dźwiękowej.

Język polski celuje w tej mierze, posiadając w samogłoskach swoich zwłaszcza w *ą* i *ę* pierwiastki nadzwyczaj zdatne do wyrażenia tonu, zwłaszcza w połączeniu ze spółgłoską *k*. Brzmienia *ąk* i *ęk* odpowiadają greckiemu *klange*, łacińskiemu *clangor* i niemieckiemu *klingen*[1]), np.: *bąk*, *bęknąć*, *brzęk*, *brzękać*, *brzdęk*, *dźwięk*, *jęk*, *stęk*, *szczęk* i t. d. Do wyrażenia niższego grubego mniej rozciągłego tonu *u* wyręcza *ą* lub *ę*, np. *huk*, *hukać*, *huczeć*, *puk*, *pukać*, *stuk*, *stukać*, *buch*, *buchać*, *buchnąć*.

Różnice pomiędzy jasnemi i ciemnemi dźwiękami rozróżnia język bardzo subtelnie, zmieniając samogłoski według barwy tonu. Jak zobaczymy w dalszym toku, samogłoski *e* i *i* są jasne, *o* i *u*

[1]) Ob. Wundt, Völkerpsychologie, I, str. 376, który powiada: „Szereg pierwiastków indogermańskich zaczyna się na głoskę *kr*, która w różnych modyfikacjach oddaje zawsze pojęcie jakiegoś odgłosu. Jeżeli się jeszcze jedno *k* przyłączy, powstaje pojęcie silnego odgłosu. Poszczególne modyfikacje wyraża wówczas samogłoska w środku (a, u, i) i tak np. *krak* oznacza nagły wybuchowy łoskot, *kruk* trwały. głośny dźwięk, *krik* ostry, przenikliwy głos. Wszystkie te formy są naśladownictwem dźwięku".

ciemne, podczas gdy *a* stoi pośrodku. I dlatego świnia „k w i c z e“, dziecię „k w i l i“, kaczka „k w a c z e“, a kura „k w o k a“; dlatego mucha „b r z ę c z y“, lub „b z y k a“, a bąk „b r z ą k a“; stąd różnica pomiędzy „s t ę k a ć“ i „s t u k a ć“ lub między „p ę k a ć“ i p u k a ć“; stąd „w i r“ w rzece, a „w a r“ w kotle i t. d.

Lecz zmianę wrażenia dźwiękowego wywołują nie tylko samogłoski. Zmiana spółgłosek wyraża również najrozmaitsze i najsubtelniejsze odcienie odgłosów natury. I tak mamy: f u r k o t chorągwi, h u r k o t kół fabrycznych, t u r k o t powozów; h u k armat, p u k palcem, s t u k kamieniem; deszcz p l u s k a, ogień p r y s k a, a źródło t r y s k a; kura g d a k a, a człowiek g d e r a.

Język ludzki maluje najróżnorodniejsze o b r a z k i d ź w i ę k o w e d l a u c h a, a wsłuchując się w odgłosy przyrody, odtwarza je z przedziwną wiernością w mowie naszej. Zdrobniałe echo tych odgłosów dźwięczy nam w uszach, gdy mówimy o s z e m r z ą c y m s t r u m y k u, o s z u m i ą c y c h z b o ż a c h, o l a s a c h l i ś ć m i s z e l e s z c z ą c y c h, o r y b i e c o p l u s k a w j e z i o r z e, o tem, jak n i e d ź w i e d ź m r u c z y, jak w ó ł r y c z y, jak k o z a b e c z y, jak b r y ś s z c z e k a i w y j e i w a r c z y i b u r c z y, jak k o c i ę t a m i a u c z ą lub m l e c z k o c h l e p c ą, słyszymy i odczuwamy najwyraźniej z g r z y t ż e l a z a p o s z k l e, lub c h r z ę s t

zbroi rycerskich, wymawiając te dźwięki. Poezja z wielkiem upodobaniem posługuje się takiemi obrazkami dźwiękowemi, że przytoczymy na tem miejscu jeden tylko z wielu:

Deszcz pluskocze i wichry tam dują,
z rynien ścieki sączą i kołaczą.

(*Wyspiański*).

Odtworzenia te dźwiękowe określają nie tylko czynności, ale przenoszą się także do nazwisk przedmiotów, z któremi są związane. Stąd wywodzą się w naszym języku nazwy ptaków, jak: gęś, kaczka, kwoka, kos, kruk, kukułka, kawka, kwiczoł, czyż, drozd, szpak, lelek, puhacz, dudek, turkawka, przepiórka itd. lub owadów, jak: bąk, żuk, chrząszcz, mrzyk, pchła, gez, gzik, świerszcz, pszczoła, szerszeń, chrabąszcz, szarańcza i t. d.

Zrozumiemy też, że to nie przypadek, iż nazwy narzędzi naszych wymawianiowych rozpoczynają się przeważnie na głoski, do których wytworzenia służą, jak zęby na **z**, wargi na **w**, krtań na **k**, nos na **n**. Również nie przypadek jest przyczyną, jeśli w nazwach instrumentów muzycznych, jak w drumli, piszczałce i fujarce, jak w basach, bębnach, trąbach, kotłach i puzonach słyszymy znamionujące je dźwięki. Tam, gdzie chodzi o naśladownictwo odgłosów powtarzających się

w rzeczywistości, obrazy dźwiękowe języka zdwajają pierwiastek, jak: puk-puk, tam-tam, bum-bum, mru-mru, tentent, tar-tak, gadu-gadu.

Naśladownictwo takie oddaje także zmianę dźwięków przez zmianę samogłosek rdzennych, jak *tik-tak*, odtwarzając rytmiczne cyknięcie zegarka, lub *bim-bam* albo *bim-bam-bum*, w odtworzeniu różnostrojnych dzwonów. Ale nietylko wrażenia słuchowe, także i zjawiska optyczne mogą być przedmiotem naśladownictwa języka. I tak zmiana spółgłosek w *hokus-pokus* naśladuje szybkość niespodziewanych ruchów sztukmistrza, a zmiana samogłosek w *zygzak* krzyżowanie ruchów lub linij.

Psychologja jednak, podług Wundta[1]) rozróżnia trzy rodzaje pierwiastków mowy, a mianowicie prócz wrażeń słuchowych, wrażenia mięśniowe, powstające z rozmaitych ruchów, wykonanych przez organa nasze podczas mówienia i wrażenia dotykowe, wywołane kontaktem języka naszego z różnemi częściami ust naszych. Język nasz, jako organ smaku, posiada nadzwyczajną subtelność. Koniuszczek języka i kończyny palca wskazującego, to dwie części organizmu ludzkiego, których subtelność i czucie odnośnie do zmysłu dotykania w najwyższym stopniu są wydoskonalone. Ta finezja dotyku

[1]) „Physiologische Psychologie".

jest konieczna dla dobrej artykulacji, dając nam świadomość, na którym ściśle określonym punkcie koniuszczek języka oprzeć należy, ażeby wydobyć ten właśnie ton, a nie inny. Zwierzęta ani w przybliżeniu nie mają podobnej subtelności języka i dlatego mowa zwierząt znajduje się na tak niskim stopniu rozwoju.

Obok odtworzenia wrażeń słuchowych, na wzór powyżej przytoczonych wyrazów onomatopeicznych, mogą takie wrażenia mięśniowe i dotykowe służyć do odtwarzania zjawisk przyrody. Mowa ludzka jest przedewszystkiem wynikiem naśladownictwa i wytwarza także takie analogje ze zjawiskami przyrody, które z nią w żadnym stosunku nie stoją. Są ruchy artykulacyjne powolne i nagłe, łagodne i gwałtowne, urywane, i ciągłe i t. d., tak jak są takie same ruchy w naturze. Jedne będą zatem z większą lub mniejszą doskonałością naśladować drugie.

I tak energja i siła potrzebna do wytworzenia spółgłoski „t“ daje nam obraz t w a r d o ś c i i s t a ł o ś c i w wyrazach, jak: *stać, stal, twardy, tor;* jeżeli z energją tą łączy się szybkie, wybuchowe zwolnienie muszkułów, wywołane wytworzeniem głoski „k“; wówczas naśladujemy nagły jakiś ruch naturalny, jak w wyrazach: *stuk, tłok, trzask, turkot, tartak.* Przeciwnie obraz chwiejności wywołany spółgłoską wargową „w“, która powstaje przez tarcie powietrza o ściany zwę-

żonej jamy ustnej, przedstawiają wyrazy, jak: *wiatr, wiać, wir, wiotki.*

Wrażenia dotyku, wywołane głaskaniem i pieszczotą, naśladują brzmienia ciągłe i łagodne głosek: **ć, ś, z, ź** i **ż**, przy wytworzeniu których prąd powietrza łagodnem muśnięciem dotyka języka, podniebienia i warg. Naśladownictwo tych zmysłowych wrażeń dotyku odnajdziemy łatwo w niezliczonych formach pieszczotliwych zdrobnień, jakiemi czułe matki przemawiają do dzieci swoich.

Skarbnicą dźwięków muzycznych w mowie, bezpośrednio niejako uczuciowych, pozostaną narzecza ludowe. Im bardziej język jest ukształcony i literacki, tem mniej posiada dźwięków naśladowniczych. W nowszej poezji naszej zaznacza się jednak silny zwrot ku ożywczym prądom źródeł ludowych, a czerpiąc z nich nieprzebrane skarby wyrażeń pierwotnych, pełnych dźwięku i uczucia, przyczynia się w wysokim stopniu do wzbogacenia i odrodzenia języka naszego.

* * *

Artykulacja jest p l a s t y k ą d ź w i ę c z n ą mowy ludzkiej. Materjałem mowy jest dźwięk. Jeśli w dźwięku ma się odzwierciedlić dusza, jeśli dźwięk ma wyrazić myśl, musi być ukształtowany artykulacją. Wówczas tylko dźwięk staje się zdolnym do objawienia wszelakiej treści du-

chowej i uczuciowej. To uduchowienie tonu jest pierwszym stopniem dykcji.

Estetyk niemiecki Vischer powiada, że poezja zbliża się jasnością swoich konturów bardziej do plastyki, niż do malarstwa. Zdanie to w wyższym jeszcze stopniu zastosować można do dykcji. I w żywej mowie dokładność i ścisłość są koniecznym warunkiem piękna. Wolność ducha ludzkiego, która się w mowie objawia, nie powinna przypominać niewoli narzędzi. Wyrazistość i dokładność wymawiania jest wprawdzie warunkiem estetyki; wyrazistość ta nie powinna być jednak dostrzegalna. Piękno zawsze jest wolne i lekkie, jakby samo przez się i dla samego siebie powstałe.

Znakomity uczony niemiecki Humboldt[1]) powiada, że wszelka artykulacja (t. j. wymawianie) polega na władzy, jaką duch ludzki ma nad narzędziami mowy, zniewalając je do wytwarzania takich dźwięków, jakie dążeniom jego odpowiadają. Człowiek wyrywa narzędziom swym cielesnym popędem duszy swojej dźwięk artykułowany, podstawę i istotę wszelkiego mówienia. Artykulacja dźwięku stanowi różnicę pomiędzy krzykiem zwierzęcym z jednej a tonem muzycznym z drugiej strony. Dźwięk artykułowany jest zatem rozmyślnem

[1]) Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues etc.

działaniem duszy, dążącem do jego wytworzenia i posiada tyle tylko ciała, ile zewnętrzne ujawnienie koniecznie wymaga. To ciało, dźwięk słyszalny da się poniekąd odosobnić, skutkiem czego pozostaje artykulacja w postaci zupełnie czystej. Widzimy to u głuchoniemych, rozumiejących mowę z poruszeń narzędzi wymawianiowych mówiącego i z pisma, którego cała istota również polega na artykulacji. Ton przez nas słyszany uchem, objawia się głuchoniemym przez układ i ruch narzędzi naszych i przez pismo, odbierają oni za tem wrażenia artykulacji nie słuchem, ale wyłącznie wzrokiem. Odbywa się tu dziwne rozdwojenie artykułowanego dźwięku.

Humboldt wykazuje dwie znamienne cechy dźwięku artykułowanego: 1) ostro odgraniczoną jednolitość i 2) zdolność łączenia się z wszystkiemi innemi dźwiękami artykułowanemi. Zadaniem wymowy jest połączenie obu tych cech, poniekąd sprzecznych ze sobą. Umiejętność wymawiania polega więc z jednej strony na ostrem i ścisłem uwydatnieniu każdego dźwięku, z drugiej zaś strony na lekkości i płynności, z jaką dźwięki bezpośrednio po sobie następujące łączą się ze sobą i wiążą.

* * *

Do wytworzenia dźwięków artykułowanych konieczne są trzy czynniki, a mianowicie:

1. Prąd wydechowy powietrza, którym co do siły i trwania kieruje aparat nasz oddechowy.

2. Przeszkoda brzmieniotwórcza rozmaita

a) wedle miejsca swego;

b) wedle stopnia (zamknięcie zupełne lub tylko zwężenie narzędzi);

c) wedle trwania;

d) wedle energji.

3) Przestrzeń oddźwiękowa (rezonansowa), która dźwiękom przez powyższe dwa czynniki wytworzonym nadaje właściwy im koloryt.

Pierwszy czynnik poznaliśmy w rodziale III (o oddychaniu), drugi w rozdziale I (narzędzia mowy ludzkiej). W rozdziale II poznaliśmy działanie krtani, w której powstaje głos. Wytworzenie jednak szeregu ściśle od siebie odgraniczonych głosek mowy, polega wyłącznie na działaniu przestrzeni oddźwiękowej, na możności nadania jej rozmaitych kształtów artykulacyjnych. Główną przestrzenią oddźwiękową jest jama ustna, której cuda i tajemnice omówiliśmy podług Helmholtza w rozdziale II.

Ze stanowiska słuchowego, względnie akstycznego, rozróżniamy dwa rodzaje dźwięków głosu ludzkiego: tony i szmery. Tony objawiają się głównie w samogłoskach, szmery w spółgłoskach. Przekształcenie tonów

i szmerów wytworzonych przez wiązadła głosowe w zrozumiałą mowę, zowiemy artykulacją. O ile dyscyplina ta dla śpiewu posiada znaczenie podrzędne, o tyle dla mowy naszej jest istotna. Wspomnieliśmy, że pierwiastki twórcze mowy są dwojakie, a to samogłoski i spółgłoski. Pierwsze stanowią pierwiastek nieprzerwany mowy, prąd dźwięczącego głosu, drugie zaś przerywają ten prąd chwilowo przez działanie języka, podniebienia lub zębów. W samogłoskach zatem występuje drganie akustyczne wiązadeł głosowych jako główne i jedyne ognisko brzmieniotwórcze. Różnice poszczególnych samogłosek polegają na zmianach rezonansu jamy ustnej i nosowej, skutkiem modyfikowania tych przestrzeni rezonansowych zapomocą ściśnienia lub zwężenia warg, położenia języka i t. d. Przy wymawianiu spółgłosek natomiast mamy ognisko brzmieniotwórcze umiejscowione w jamie ustnej.

Zajmiemy się teraz dwoma temi głównemi pierwiastkami po kolei.

O samogłoskach.

Wśród samogłosek wyróżnić należy [1]) trzy samogłoski, a mianowicie: **i, a, u,** jako zasadnicze i pierwiastkowe (*„die drei Grundpfeiler des*

[1]) Dr. Ernst Brücke *Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute.*

Vokalsystems"), jak to wykazuje historja rozwoju języków indoeuropejskich i semickich, zgodnie z fizjologją. Wszystkie inne samogłoski są głoskami pośredniemi. Rozpatrzmy teraz wedle Brückego działanie przyrządu wymawianiowego podczas wytworzenia tych trzech samogłosek zasadniczych.

U. — Krtań spada, wargi wychylają się naprzód, przestrzeń rezonansowa jamy ustnej (rezonator) [1]) jest więc najdłuższa. Usta, a więc koniec otwarty rezonatora, są zwężone.

I. — Krtań podnosi się najwyżej, usta się rozszerzają, wargi cofają wstecz, skutkiem czego następuje skrócenie rezonatora zprzodu i ztyłu. Część jamy ustnej, leżąca między grzbietem języka a twardem podniebieniem jest ponadto silnie zwężona, ponieważ język przylega z obu stron do podniebienia, pozostawiając tylko pośrodku rynewkę dla przewiewającego tamtędy powietrza.

A. — Rezonator jest tu krótszy, niż przy **u,** a dłuższy niż przy **i,** krtań stoi bowiem wyżej niż przy **u,** a niżej niż przy **i,** natomiast wargi nie są naprzód wysunięte, a otwór ust nie jest wpoprzek rozwarty. Przechodząc z **a** do **i,** zauważymy, że krtań i kość językowa zatrzymują wzajemne położenie, ale podnoszą się razem w górę. Przechodząc z **a** do **u,** zauważymy, że krtań spada i oddala się o ile możności od kości językowej. Kanał ustny otwarty jest przy **a**

w całej swej długości, nie zwężony więc ani w środku, jak przy **i**, ani przy końcu, jak przy **u**, coby w obu wypadkach uniemożliwiło wytworzenie czystego, jasnego **a**.

Przechodząc od jednej samogłoski stopniowo do drugiej wytwarzamy sonanty pośrednie, których szemat jest następujący:

a

a^e **a^o**

e^a **a^{oe}** **o^a**

e **e^o** **o^e** **o**

i **i^u** **u^i** **u**

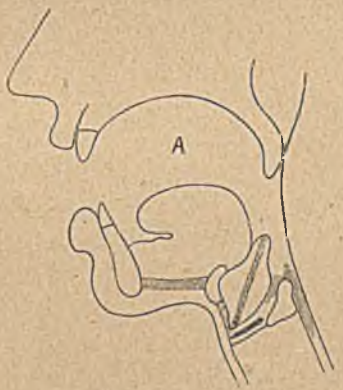


FIG. 12. KSZTAŁT NARZĘDZI GŁOSOWYCH PODCZAS WYMAWIANIA **A.**

Wszystkie te sonanty są pełne i zupełnie wytworzone. Są jednak i formy niejako poronne,

FIG. 13. KSZTAŁT NARZĘDZI GŁOSOWYCH PODCZAS WYMAWIANIA **E.**

FIG. 14. KSZTAŁT NARZĘDZI GŁOSOWYCH PODCZAS WYMAWIANIA **I.**

FIG. 15. KSZTAŁT NARZĘDZI GŁOSOWYCH PODCZAS WYMAWIANIA **O.**

FIG. 16. KSZTAŁT NARZĘDZI GŁOSOWYCH PODCZAS WYMAWIANIA **U.**

znajdujące się pomiędzy temi głoskami. Do tych należą nasze pochylone **é**, jako forma pośrednia pomiędzy **e** a **i** oraz nasze kreskowane **ó**, jako forma pośrednia pomiędzy **o** a **u**.

Nasze polskie „**y**“ jest „ i^u “ powyższego szematu. Jeżeli złożymy wargi do *u*, to niepodobna nam w tym układzie wydobyć *i* — otrzymamy i^u t. j. *y* albo u^i t. j. *ü („müde“)* lub francuskie *u („fumer“)*.

Natomiast samogłoski nasze nosowe *ą* i *ę* nie są czystemi samogłoskami, ale mieszaniną samogłoski **o**, względnie **e** z ukrytą nosową spółgłoską **m**, względnie **n**, jak to już wykazał Linde na przykładach: *jąć — imać*, *jęty — jeniec* i t. d. Przed *b* i *p* wymawiamy *ą* jak „*om*“, np. *dąb*, *kąp*, przed innemi spółgłoskami lub przy końcu wyrazów jak „*on*“ np. *zając*, *pieniądz*, *miesiąc*. Podobnie *ę* wymawiamy przed *b* i *p* jak „*em*“ n. p. *dembowy*, *tempy*, przed innemi spółgłoskami jak „*eng*“ np. *mengka*, *rengka*, przy końcu zaś wyrazów jak *e ścieśnione* np. idé, szkołé.

Ważnem znamieniem samogłoski jest n i e z m i e n n o ś ć brzmienia podczas całego czasu jej trwania. Czas ten można do pewnej granicy, zakreślonej fizyczną pracą naszych narzędzi wymawianiowych i percepcją naszego ucha, dowolnie skrócić, ale brzmienie pozostanie jednakowe. Dlatego podział samogłosek na d ł u g i e i k r ó t k i e jest bezcelowy a użycie osobnych iter nieuzasadnione.

Wszystkie samogłoski można wymawiać także g ł o s e m n o s o w y m, który powstaje wówczas, gdy fale powietrzne wychodzące z wiązadeł głosowych pobudzą powietrze w jamie nosowej do współdrgania. Przy c z y s t e m wymawianiu samogłosek powietrze w jamie nosowej pozostaje spokojne.

Jeżeli z pozycji pewnej samogłoski przechodzimy do pozycji innej, nie przerywając brzmienia, wówczas powstaje d y f t o n g s a m o g ł o s k o w y (*au, eu, ou* i t. d.). W języku polskim, z wyjątkiem może wyrazu: *miauczeć*, posiadamy dyftongi tylko w wyrazach obcych.

Jeżeli każdej z dwóch lub więcej po sobie następujących samogłosek zechcemy użyczyć pełnego i właściwego im dźwięku, możemy w dwojaki sposób postąpić. 1) Rozgradzamy je zamknięciem szpary głosowej (jak np. przy wymawianiu: **aeronauta, oaza, Hafne i Amina**); albo 2) nie przerywając brzmienia zmienimy szybkim ruchem pozycję samogłoskową, pozostawiając jednak w każdej pozycji dostateczną dla odrębnego wytworzenia samogłoski ilość czasu. Pomiędzy tym drugim sposobem wymawiania odrębnych samogłosek, a wymawianiem dyftongów samogłoskowych niema ostrych granic. I dyftong można tak wymówić, że nie zacierając pierwiastku dyftongowego, rozpoznamy każdą z poszczególnych samogłosek.

* * *

Ze względu na muzyczny swój charakter samogłoski służą przedewszystkiem do wyrażania i do wywoływania uczuć. Czyste, dźwięczne i pełne wymawianie samogłosek uwydatnia ich znaczenie i właściwość [1]). I tak **A** symbolizuje jasność, czystość, pełnię, **O** uroczystość i wspaniałość, **U** zgrozę, żal i uczucia ponure, (już Cycero nazywał U bardzo charakterystycznie „*mugiens*“, ryczącą głoską), **E** próżnię i obojętność, **I** wreszcie coś ostrego i jaskrawego.

Z trzech zasadniczych samogłosek (i, a, u) **a** leży, jak widzieliśmy muzykalnie pomiędzy **i** a **u**. Głoska **a** jest więc średnicą głosu, którego ton idzie w górę do **i**, podczas gdy **e** leży pośrodku, natomiast od **a** zniża się do **u**, podczas gdy **o** leży pośrodku,

Samogłoska **a** celuje też najczystszym tonem i jest najbardziej muzyczną z wszystkich samogłosek. Dlatego w muzyce **a** służy do kształcenia tonu muzykalnego, skale i solfeggie ćwiczy się na samogłosce **a**, objawiającej najczyściej i najpełniej dźwięk głosu ludzkiego.

Muzyczna ta siła głoski **a** jest przyczyną, że **a** jest zarazem najwybitniejszym wykrzyknikiem

---

[1]) Lekarz angielski Sir Morell Mackenzie, specjalista chorób krtani, powiada w dziele swojem: „O śpiewie i mowie“, że znakomicie wykształconego mowcę poznać można po doskonałej wymowie samogłosek: a, e, i, o, u.

w mowie. Wykrzyknik, to najstarszy zabytek mowy ludzkiej, pochodzący z najpierwszych jej zaczątków, pierwiastek wyłącznie uczuciowy, którego właściwość nie leży wcale w dźwięku, lecz wypływa dopiero z uczucia mowcy. A, jako wykrzyknik, jest zatem czemś zupełnie nieokreślonem, zatem dowolnie określić się dającem i przybrać może dowoli wyraz indywidualnego uczucia radości, smutku, żalu, zdumienia, przestrachu, szyderstwa, niecierpliwości, gniewu i t. d.

* * *

Estetyczny charakter samogłosek znajduje wyraz swój także w zjawisku t. zw. b a r w n e g o s ł y s z e n i a *(audition colorée)*, które polega na właściwej niektórym indywiduom zdolności kojarzenia pewnych barw z pewnemi dźwiękami. Zjawisko to stanowi do dziś dnia przedmiot subtelnych badań na polu psychofizyki i psychofonetyki i nie jest jeszcze dostatecznie przez naukę wyświetlone. W ścisłym z niem związku stoi kojarzenie barw z samogłoskami, które z wielkiem upodobaniem uprawia poetyka nowoczesnych t. zw. instrumentalistów francuskich. W każdym razie kojarzenie barw i samogłosek łatwiej da się tłómaczyć, niż barw i dźwięków. Zasadnicza różnica barw i dźwięków polega przedewszystkiem na tem, że barwy odczuwamy w przestrzeni, a więc obok siebie równocześnie, dźwięki zaś w czasie, a więc po sobie, bo melodja jest na-

stępstwem tonów. Pozatem w muzyce półton jest, jak wiemy, najmniejszym interwałem (skala chromatyczna), pomiędzy półtonami zatem niema tonów pośrednich. Malarstwo natomiast rozporządza niezliczoną ilością odcieni pomiędzy dwoma kolorami, interwał nie jest wcale ściśle określony i bardzo subtelny. Za to muzyka ma 7 oktaw, malarstwo zaś jedną tylko z 7-iu głównych kolorów złożoną oktawę. I w tym względzie głos ludzki zbliża się o wiele bardziej do malarstwa, niż muzyka, dźwięk jego i jakość czyli barwa tego tonu, występująca w samogłoskach, zbliża się ilością nieskończoną swoich odcieni, subtelnością interwałów, objętością skali do skali kolorów na palecie malarskiej.

Poeta francuski Jan Artur Rimbaud w znanym sonecie „samogłoskowym“ określa połączenie barw z dźwiękami samogłosek w ten sposób:

A czarne, E, białe, I czerwone, U zielone, O niebieskie. Są jednak synoptycy [1]), którzy te same samogłoski z innemi barwami kojarzą, i tak uzmysławia u niektórych A także kolor *biały* lub *niebieski*, E *fioletowy* lub *żółty*, I *żółty*, O *zielony* lub *czerwony*, U *pomarańczowy* lub *czarny*. Uczony niemiecki Fechner [2]) upatruje przyczynę kojarzenia barw i samogłosek w czysto zewnętrznym przypadku, że w nazwie koloru

[1]) Synopsją nazywa się zjawisko kojarzenia wrażeń zmysłowych pomiędzy sobą.

[2]) „Vorschule der Aesthetik“.

znajduje się pewna samogłoska. Stąd **A:** schw**A**rz, no**A**r (cz**A**rny) albo w **A**iss („a“fonetyczne), bl**A**u (bi**A**ły) — **O:** r**O**t (czerw**O**ny) — **E:** g**E**lb i. t. d.

Nowsi estetycy francuscy, jak Bourdon i Fouquières, wykazują stosunek samogłosek do pewnych uczuć i stanów duszy. Symbolizm ten określają w sposób następujący:

A nadaje się, jako dźwięk wybuchowy, do wyrażenia wszelkich uczuć żywszych;

E maluje najlepiej wrażenia rozkazujące, stanowcze, demonstracyjne;

I oznaczać może siłę, ale także podnietę rozdrażnienie, ból ostry;

O wspaniałość, pełnię;

En i **On** (odpowiadające naszemu *ę* i *ą*) wyraża dobitnie wstyd przez przygłuszenie głosu dźwiękiem nosowym;

U melancholję, smutek, uczucia ponure.

Niezaprzeczonym zawsze i bezwzględnie pozostaje fakt, że A, E, I posiadają dźwięk j a s n y, O, U zaś c i e m n y i analogiczne też oddają wrażenia. G u y a u opowiada, jak G o u n o d biadał nad tem, iż następujące znane słowa z libretta jego „Małgorzaty (Fausta)“:

Salut, demeure chaste et pure!

otrzymały w dosłownym przekładzie włoskim:

Salve, dimora casta e pura!

wbrew intencjom kompozytora większą siłę dźwięczności, zatracając równocześnie nastrój

i słodycz oryginału. W francuskim tekście przeważają silnie jasne brzmienia (6 **E** i 2 **I**, a tylko 2 **A**) we włoskim, ciemne (1 **U**, 1 **O**, 5 **A**, a tylko 2 **E**, i 1 **I**).

Wundt („Physiologische Psychologie") powiada, że tony niskie (po niemiecku *tiefe Töne*, t. zn. głębokie), wzięte jako czyste wrażenie, nie mają nic wspólnego z kolorem ciemnym, a jednak pokrewieństwo to nie da się zaprzeczyć. To co jest głębokie *(tief)*, wydaje nam się zazwyczaj ciemne lub czarne. Bourdon natomiast wskazuje na to, że łoskot pochodzący z miejsc głębokich wydaje nam się „głuchym", co zmysłami naszemi równie trudno pojmujemy, jak kolory ciemne, Tony niskie kojarzą się więc z łatwością w wyobraźni Niemca z kolorem ciemnym, w wyobraźni natomiast Francuza lub Polaka z tonami głuchemi. Zrozumiemy zatem, że bardzo wysokie tony instrumentu muzycznego, np. fortepjanu albo skrzypiec, sugerują nam wrażenie dźwięku **I**, tony zaś niskie wrażenie dźwięku ciemnego **U**. Motywu tego użył Sienkiewicz w swoim „Janku muzykancie":

„A za nim biegł w ciemnościach głos skrzypiec:

Będziem jedli, będziem pili,

będziewa się weselili:

i poważny głos basetli

Jak Bóg dał! Jak Bóg dał! Jak Bóg dał!

O spółgłoskach.

W przeciwstawieniu do samogłosek, w których powietrze brzmi wolno i bez wszelkich przeszkód, spółgłoski wytwarzają się brzmieniem powietrza z równoczesnem zastosowaniem przeszkód, stawianych przez poszczególne narzędzia mowy, jak: podniebienie, język, zęby i wargi. Spółgłoski są wyobrażeniem plastycznej ścisłości artykułowanego dźwięku, bo dźwięk ten jest ostro odgraniczony, podczas gdy samogłoski mogą być w tonie dowolnie przedłużane. Jeżeli muzyczny charakter samogłosek czyni z nich reprezentantki uczucia, to spółgłoski są przedstawicielkami refleksji, ścisłości pojęcia, stanowią zatem pierwiastek myślowy.

Legouvé nazywa spółgłoski szkieletem słów, a tak jak przyrodnik francuski Cuvier konstruował nieznane już dzisiaj całokształty zwierzęce z pojedynczych kości wykopanych, tak można skonstruować słowo, z którego wyrzucono samogłoski, na podstawie spółgłosek.

Mówiliśmy już o podziale spółgłosek według narzędzi mowy na *wargowe*, *językowe*, *podniebienne i gardłowe*. Jest to podział pobieżny tylko i empiryczny. Badania fizjologów i fonetyków wykazały bardziej szczegółowy i ściślejszy podział spółgłosek, według przyczyn ich powstawania.

Podczas wymawiania wszystkich spółgłosek

znajduje się gdzieś w jamie ustnej miejsce, w którem odbywa się zamknięcie albo zwężenie prądu wydechowego, przez zetknięcie lub zbliżenie dwóch organów artykułujących. To zamknięcie lub zwężenie wytwarza samoistny, wyraźnie słyszalny, od dźwięku głosu lub szeptu naszego zupełnie niezawisły szmer. Przy samogłoskach natomiast jama ustna nigdzie nie jest zamknięta lub w takim stopniu zwężona, żeby skutkiem tego powstał samoistny szmer.

Rozróżniamy przedewszystkiem trzy dziedziny artykulacyjne spółgłosek. W pierwszej tworzy dolna warga z górną wargą lub z przedniemi zębami zwarcie lub zwężenie. W drugiej zwarcie to lub zwężenie tworzy z zębami lub z podniebieniem przednia część języka, w trzeciej nakoniec środkowa lub tylna część języka. Wedle tego podziału powstają trzy podwójne rzędy spółgłosek, a mianowicie:

1) **Wybuchowe** spółgłoski *(explosivae)*:

b, d, g, p, t, k,

które cechuje zupełne zwarcie narzędzi, a to w dwojaki sposób, przez raptowne otwarcie („wybuch“) zamkniętej, albo przez również raptowne zwarcie otwartej jamy ustnej. Przy spółgłoskach *b* i *p* leży zwarcie pomiędzy wargami, przy *d* i *t* pomiędzy przednim językiem i przedniemi zębami, przy *g* i *k* pomiędzy tylnym językiem i podniebieniem.

Ze względu na rolę wiązadeł głosowych natomiast dzielimy powyższe spółgłoski na słabe *(„mediae“)*:

b, d, g

i na mocne *(„tenues“)*:

p, t, k

FIG. 17. KSZTAŁT NARZĘDZI GŁOSOWYCH PODCZAS WYMAWIANIA **B** i **P**.

FIG. 18. KSZTAŁT NARZĘDZI GŁOSOWYCH PODCZAS WYMAWIANIA **D** i **T**.

Pierwszy rząd (*„mediae“*) odznacza się tem, że szpara głosowa już w chwili zwarcia o tyle jest zwężona, że może wytworzyć dźwięk albo przynajmniej tchnienie szeptu. Drugi rząd (*„te-*

FIG. 19. KSZTAŁT NARZĘDZI GŁOSOWYCH PODCZAS WYMAWIANIA **K** i **G**.

nues“) znamionuje rozwarta szpara głosowa, nie wydająca żadnego tonu albo szmeru. Dlatego *b*, *d*, *g* są spółgłoskami dźwięcznemi zaś *p*, *t*, *k* bezdźwięcznemi.

Głoski *p*, *b* i *k*, *g* wymawiamy także miękko, t. j. z ukrytem *j*, na co osobnych znaków nie mamy. Baudouin określa spółgłoski miękkie znakiem ', a więc *p'*, *b'* ,*k'*, *g'*.

2) **Trące** spółgłoski:

f, w, s, z, sz, ż, ch, ś, ź,

znamionuje natomiast nie zwarcie, ale tylko zbliżenie narzędzi tworzących wąskie otwory

(„szczeliny szmerotwórcze"), w których tarcie powietrza wytwarza charakterystyczne szmery powiewne.

Różnice tych głosek pomiędzy sobą, są następujące:

Głoski *f* i *w* (zarówno jak miękkie ich formy *f'* i *w'*) mają zwężenie wargowe. Ale podczas gdy głoski wargowe wybuchowe (*p*, *b* i *p' b'*) są obustronnie wargowe, to „powiewne" *f* i *w* wymawiamy w naszym języku przez zbliżenie dolnej tylko wargi do górnych zębów [1]).

Syczące głoski:

s, z, sz, ż, ś, ź,

FIG. 20. KSZTAŁT NARZĘDZI GŁOSOWYCH PODCZAS WYMAWIANIA **S.**

---

[1]) Głoska *f* jest głoską niesłowiańską — wyrazów rodzimych rozpoczynających się na *f* w polskim np. języku wcale nie posiadamy.

wytwarzamy przednią częścią języka i przedniemi zębami. Przy głoskach *s* i *z* położenie języka jest płaskie przy *sz* i *ż* koniec języka zagięty jest do góry, a na przedniej części grzbietu języka formuje się zagłębienie.

Głoska *ch* (oraz zmiękczone *ch'*) wytwarza się zwężeniem między tylną częścią języka a podniebieniem.

Głoski „nosowe" *m*, *n* i zmiękczone *m'* ,*n'* znamionuje, zarówno jak głoski wybuchowe (b, d, g, p, t, k) zwarcie narzędzi. Ale *m i m'* wymawia się zwarciem obu warg, natomiast *n* i *ń* zwarciem przedniej części języka z zębami przedniemi.

3) Głoski **„złożone"**:

c [1]**), dz, cz, dż, ć, dź,**

uwarunkowane są natomiast zbliżeniem narzędzi, to jest wytworzeniem szczeliny szmerotwórczej pomiędzy przednią częścią języka a zębami przedniemi odnośnie do *c, dz, cz* i *dż*, a pomiędzy średnią częścią języka a zębami przedniemi odnośnie do *ć* i *dź*. Przy *c* i *dz* język ma położenie płaskie (tak samo jak przy *s* i *z*, oraz przy *t, d, n* i *ł*) — przy *cz* i *dż* zaś koniec języka zagięty jest do góry, a na przedniej części grzbietu języka formuje się zagłębienie (podobnie jak przy *sz* i *ż*),

[1]) c = *ts*.

Do złożonych spółgłosek zaliczyć można także wszystkie spółgłoski t. zw. zmiękczone (*mouillées*):

p', *b'*, *f'*, *w'*, *m'*, *ć*, *dź*, *ś*, *ź*, *l'*, *ń*, *k'*, *g'*

z których każda skombinowaną jest z spółgłoską *j*, tak że możnaby je pisać:

tj, *bj*, *fj*, *wj*, *mj*... itd.

Głoski „drżące:“ *r* językowe i *r* językczkowe przedstawiają typ osobny, wytworzony przez wolne drganie („warczenie“) koniuszczka języka (względnie języczka podniebieniowego) pomiędzy dwoma rzędami zębów.

Głoski „trąco-zamykające“: *l* i *ł* wytwarzają się zwarciem przedniojęzykowem (z przedniemi zębami) wraz z jednoczesnem odchyleniem boków języka. Przy *l* jest koniec języka zagięty, a przednia część zagłębiona (jak przy *ń*, *ś*, *ź*, *ć* i *dź*), przy *ł* zaś język leży płasko (jak przy *t*, *d*, *n*, *s*, *z*, *c* i *dz*).

Głoska *j* nakoniec jest właściwie formą spółgłoskową samogłoski *i*. Przy wymowie tej samogłoski można zauważyć lekki osobliwy szmer, przygłuszony muzycznym dźwiękiem głosu. Szmer ten występuje dobitnie, jeśli *i* wymówimy szeptem. Otóż przez wzmocnienie tego szmeru przechodzi samogłoska *i* w spółgłoskę *j*[1]).

[1]) Tą samą drogą wytwarza się spółgłoska angielska w (po angielsku: „doblju“, t. zn. podwójne „u“) z samogłoski *u*.

Ze względu na udział wiązadeł głosowych przedstawia się rzecz w ten sposób, że struny głosowe drgają akustycznie przy wymawianiu następujących spółgłosek:

b, b', d, g, g', m, m', n, ń, w, w', z, ż, ź, dz, dż, dź, r, l, ł, j.

Są to spółgłoski dźwięczne czyli głośne. Natomiast wiązadła głosowe szeroko są otwarte i nie stawiają oporu akustycznego wydechiwanemu z płuc powietrzu, tak że brak im zupełnie drgania akustycznego, w następujących spółgłoskach:

p, p', t, k, k' f, f', s, ś, sz, ch, ch', c, cz, ć.

Są to spółgłoski głuche czyli ciche.

Do muzykalnej strony artykulacji należy obok drgania akustycznego strun głosowych także rezonans jamy ustnej i jam nosowych. W samogłoskach drganie strun i oddźwięk przestrzeni rezonansowych są głównem i jedynem ogniskiem brzmieniotwórczem. W spółgłoskach rezonans ten występuje najsilniej w spółgłoskach płynnych:

r, l, ł, j,

— a odnośnie do rezonansu nosowego, występującego najsilniej w samogłoskach nosowych *ą* i *ę*, w spółgłoskach nosowych:

m, m', n, ń.

Pozatem ślady rezonansu jamy ustnej odkryć się dadzą w spółgłoskach:

w, w', z, ż, ź, dz, dż, dź, b, b', d, g, g'.

Rezonans nosowy przy wymawianiu samogłosek i spółgłosek nosowych pochodzi stąd, że podniebienie miękkie spada, a powietrze z płuc idące a w krtani udźwięcznione, wywołuje oddźwięk w jamach nosowych. We wszystkich innych głoskach podniebienie miękkie zamyka szczelnie jamy nosowe i całkiem je odosabnia, tak że rezonans nosowy staje się niemożliwym i otrzymujemy brzmienia czysto ustne *(„orales purae“)*.

ROZDZIAŁ V.

Artykulacja.

(Ciąg dalszy).

Połączenie spółgłosek i samogłosek w zgłoski, ich następstwo i odnośne prawidła fonetyczne. — Unikanie brzmień identycznych lub podobnych. — Asonancja i aliteracja: muzyka języka w przykładach z poezji polskiej; celowe choć nieświadome mistrzostwo słowa; pokrewieństwo dźwięków z pojęciem; osłabienie nastroju przez powtórzenie brzmień z obrazem poetyckim niezgodnych. — Artykulacja i akcent. — Przesadne uwydatnienie dźwięków naśladowniczych.

Połączenie samogłosek ze spółgłoskami nazywa się wymawianiem. Jednostką tego połączenia jest zgłoska, która występuje zawsze jako ściśle określony, jednolity dźwięk, przedstawiający nierozłączną całość. Zgłoska działa więc na ucho nasze jako organiczna jednostka, wytworzona przez kompozycję pierwiastków dźwiękowych. W kompozycji tej występują formy trojakie, wedle tego czy samogłoska zaczyna zgłoskę (*ul, oś, aż, im*), czy zajmuje w niej miejsce w środku (*stos, twarz, koń*), czy też

stanowi jej koniec (*ta, to, ni, kra*). Najmuzykalniejszą, a zarazem mechanicznie najłatwiejszą formą jest ostatnia, najtrudniejszą ta, gdzie samogłoska stoi pośrodku.

Widzimy więc, że rozdzielenie zgłoski na spółgłoski i samogłoski jest tylko sztuczne. W rzeczywistości spółgłoska i samogłoska zlewają się razem, tworząc dla ucha jedną organiczną, nierozerwalną całość. Wiernym obrazem tego procesu są niektóre alfabety wschodnie, przedewszystkiem alfabet hebrajski, gdzie samogłoski nie występują jako osobne litery, ale traktowane są jako modyfikacje spółgłosek. Samogłosek mianowicie, ściśle rzecz biorąc, samoistnie wymówić nie można. Prąd powietrza, w którem się samogłoski wytwarzają, wymaga odpowiedniego trącenia szturknięcia, ażeby powstał dźwięk. To lekkie tchnienie, potrzebne do wydobycia samogłoski rozpoczynającej wyraz, sprawia trudność, którą najczęściej usuwamy t. zw. p r z y d e c h e m, t. j. przybraniem spółgłoski do początkowej samogłoski, dla ułatwienia wymowy. W języku polskim obie samogłoski nosowe *ą* i *ę*, oraz samogłoski *y* i *e* nie pojawiają się nigdy bez przydechu (np. *wąwóz, jądro, węgiel, język, wydra, jeleń* i t. d.). Z innych samogłosek tylko **i** i **o** występują zawsze bez przydechu.

Samogłoski najłatwiej następują po spółgłoskach, zwłaszcza po spółgłoskach wargowych lub zębowych. Połączenia, jak np.: *pa, ba, fi,*

wu, me, ta, do, są najłatwiejsze do wymówienia. Takie następstwa wytwarzają wrażenie łatwości i gładkiego, płynnego, miękkiego stylu ze stanowiska fonetycznego. Odczuwamy więc łagodną słodycz dźwiękową w takich wierszach np. jak:

Powoli, powoli
Rozkołysany las się uspokajał;
(Kasprowicz)

lub:

Dobranoc... niech ci się śni,
Że na łące stoisz pełnej kwiatów,
A przy tobie, ja na łące stoję
I kwiat daję ci, biały kwiat szczęścia...
(Tetmajer)

Ojcowie nasi czułe mieli ucho na takie dźwięki. Krzysztof Opaliński mówi w satyrach swoich o *„gładkiej, miękkiej i szczęśliwej wymowie"*, a wyrazy, jak *„cudomowny, gładkomowny, wdzięcznomowny"*, dawniej bardziej były znane i używane, niż dzisiaj.

O ile brzmienia najmniej do siebie podobne najłatwiej po sobie następują, o tyle tem trudniej łączą się z sobą brzmienia identyczne lub podobne do siebie. Takie połączenia, niemniej jak liczne nagromadzenia spółgłosek, będą zawsze wywoływały wrażenie szorstkie i twarde, często wprost przez autora zamierzone, jak np. w następujących przykładach:

Myśmy szli wśród gradu kul,
przez deszcz kul, pod górę pędem...
(Wyspiański)

albo:

Zczeźnij! — Niech próchno, trąd twych lędźwi pęd
[przeorze...
(Wyspiański)

Następstwa pokrewnych spółgłosek, jak **wś dg** (2 razy) i **szcz** w przykładzie 1-szym i **zcz, dt, zdźw, dp,** oraz zbieg samogłosek **eo** w przykładzie 2-gim, liczne nagromadzenia spółgłosek w obu przykładach, wywołują wrażenie niezwykłej twardości, wrażenie ciężkiej jazdy po grudach.

Prawidło fonetyczne, jakie z przykładów tych wynika, opiewać zatem będzie: Dźwiękowa płynność i gładkość mowy powstaje wówczas, jeżeli brzmienia po sobie następujące o ile możności najbardziej od siebie się różnią. Samogłoska nie powinna więc o ile możności łączyć się bezpośrednio z samogłoską, zwłaszcza z tą samą samogłoską, a spółgłoska z spółgłoską identyczną lub pokrewną sposobem wytworzenia. Wyjątek stanowi tylko samowolne użycie następstw przykrych, jako dysonansów dźwiękowych w celach artystycznych, jak świadczą liczne przykłady z naszej poezji.

I tak w następujących wierszach:

Z za krat i **z** za klamek wydaribym ją...
(Mickiewicz)

Podchodzę ku altanie, jakiś **szmer** u **wnijścia**:
To ona? Nie to **wietrzyk zżółkłe ztrząsał** liścia.
(Mickiewicz)

W blaskach świta duch młodości
Zza jesiennych mgławic wstał.
(*Kasprowicz*)

I w ciemne, wązkie wwozi je zarośla
(*Tetmajer*)

— zbieg dwóch identycznych spółgłosek stanowi efekt dźwiękowy, którego siła leży właśnie w fonetycznej jego jaskrawości.

Na osobliwszą uwagę zasługuje w naszym języku zbieg samogłosek, tak zwany **rozziew** czyli *hiatus*.

Zetknięcie się bezpośrednie samogłosek może nastąpić w składzie wewnętrznym wyrazu, np.: *raić, Leon, szyi, poeta;* w wyrazach złożonych np.: *zaostrzyć, wyobrazić, poigrać, wyiskrzyć, zaufać;* nareszcie w dwóch wyrazach odrębnych, stanowiąc koniec jednego i początek drugiego wyrazu np.: *dla Adama, Ewa i Anna, za orką, do okna i i. d.* Rozziew stanowić mogą dwie samogłoski identyczne (np. *doorać, lilji i*) lub różne (np. *naocznia, zaimek).*

Narzędzia nasze wymawianiowe mają dążność do złączenia dwóch bezpośrednio po sobie następujących dźwięków identycznych lub podobnych. W tej dążności leży twardy i niemiły charakter rozziewu. Niektóre języki, jak np. francuski, nie znoszą zupełnie rozziewu w poezji, która wymaga płynności. W tej mierze nasz język jednak ma swoje odrębne nieco właściwości.

Są liczne kombinacje zbiegu samogłosek,

w których rozziew mniej razi ucho polskie, jak w wyrazach: *oa*za, po*e*ta, ro*i*ć, d*oo*rać, p*ou*czyć, n*ao*cznia, t*eo*rban, w*yo*drębnić, *uo*sobnić. Ale mniej lub więcej przykre rozdźwięki budzą już rozziewy, jak: t*a a*ltana, pierwsz*a e*wangelja, ostr*a i*gła, tward*a o*rka, n*a u*licy, nie-*a*rtystyczny, nie-*e*nergiczny, nie *i*mać, nie *o*rać, nie *u*mieć; *i A*dam, *i E*wa, *i I*da, *i O*lga, *i U*rszula; *u E*milji, *u I*gnacego, *u O*lgi, *u u*marłego; t*y a*niele, gd*y e*rynje, t*y I*reno, cz*y o*rać, w*y u*czniowie, tę *a*rkę, ślę *e*konoma, prę *i*chmościów, krę *o*krążyć, zwierzę *u*bić; którą *a*kcentować, wierzą *E*rnestowi, tą *i*deą, grają *o*boje, słyszą *u*chem.

Na ogół zatem stosunkowo najlepiej brzmią jeszcze rozziewy, w których kombinuje się **o**, potem **a** z innemi samogłoskami, najgorzej zaś brzmią rozziewy, w które wchodzą samogłoski: *e*, *ę* i *y*.

U najbardziej dźwiękowych poetów naszych spotykamy się często z rozziewami i to nietylko z mniej rażącemi, jak:

Wieśniak ostatniej miedzy d**oo**rywa...
(*Słowacki*)

Wyciągnij członki moje d**o o**gromu
(*Kasprowicz*)

O, **U**rno, w której drzemie życia tajemnica...
O, **O**łtarzu, na którym misterjum tajemne...
O, **O**czy, tak wymowne w godziny wieczorne...
(*Staff*)

— ale nawet i z przykremi dla ucha, jak:

Tej samej nocy Hafne i Amina...
(*Słowacki*)

Utkane z miękkiej wełny owiec z Galaadu...
(*Kasprowicz*)

I oto co mówi rabbi Johanaan:
(*Kasprowicz*)

* * *

Skłonnność mowy do unikania brzmień identycznych lub podobnych dotyczy nie tylko samogłosek, ale i spółgłosek. W języku polskim mało jest wyrazów rdzennie swojskich, w których te same spółgłoski bezpośrednio następują po sobie. W wyrazach takich, jak: poddasze, oddech, dżdżysty, lekki, ballada, bulla, Kiryłło, Jagiełło, panna, dziewanna, ranny, senny, brzemienny, Horroch, głossa, ssać, zziębnięty, zziajany i t. d., następstwo to jest tylko pozorne. Nie wymawiamy bowiem *pan-na*, t. j. wymawiając *n* końcowe w zgłosce *pan* nie kończymy tej artykulacji i nie zaczynamy jej na nowo, wymawiając n początkowe w zgłosce *na*, ale wymawiamy *panna*, przedłużając brzmienie głoski *n*, tak samo jak w innych cytowanych wyrazach przedłużamy tylko brzmienie głosek *d*, *dz*, *k*, *l*, *ł*, *n*, *r*, *s* i *z*, ale nie wyodrębniamy bynajmniej tych podwójnych brzmień.

Następstwo dwóch identycznych artykulacyj ma miejsce jedynie w tych wypadkach, w których wsunięty pomiędzy obie przestanek, zezwala na

dopowiedzenie zupełne pierwszej głoski. Wymawiać będziemy więc odrębnie po sobie obie artykulacje w frazesach:

Pan namiestnik, mak kwitnie, czas strwonił, pół-łuk, war ropy, pęd dech zapiera i t. p.

Z wielką trudnością następują po sobie brzmienia, nie identyczne wprawdzie, ale bardzo do siebie podobne, jak *d* i *t*, *g* i *k*, *w* i *f*, *z* i *s*. Wymawianie wyrazów lub frazesów, jak odtąd, nad Tamizą, lód taje, jad truje, Bóg karze, wróg kraju, słów fala, bez słów, łez słonych, z ostrą artykulacją głosek *d* i *t*, *g* i *k*, *w* i *f*, *z* i *s*, wymaga znacznego wysiłku. W mowie potocznej brzmienia te asymilują się ze sobą i mówimy: ottąd, nattamizą, lóttaje, jattruje, Bókkarze, wrókkraju, słóffala, bessłów, łessłonych.

Dwa następujące po sobie brzmienia podobne mają więc zawsze skłonność do asymilacji. Jeżeli następstwo to odbywa się w szybkiem tempie, wówczas asymilacja ta jest nieunikniona. Poprawność i wyrazistość dykcji wymaga pokonywania tych trudności bez widocznego natężenia przyrządów wymawianiowych, co zdobyć można tylko odpowiedniem ćwiczeniem.

Aliteracja i asonancja.

Następstwo brzmień identycznych lub podobnych jest jednak wtedy tylko nieprzyjemne dla uchą naszego, jeżeli brzmienia te stykają się bez-

pośrednio ze sobą lub przynajmniej, jak w wyrazach po sobie następujących, bliskie są zetknięcia. Jeżeli natomiast następstwo takie ma miejsce w odpowiednich przerwach, wówczas ustaje dążność do zlania się tych brzmień, ustaje także usiłowanie przeszkodzenia temu połączeniu, a tem samem ustaje złe i przykre wrażenie, usiłowaniem tem wywołane. I oto mamy zjawisko wręcz przeciwne, gdyż perjodyczne powtarzanie brzmień identycznych, lub podobnych w bliskich odstępach i proporcjach, wywołuje jeden z najpiękniejszych efektów dźwiękowych w poezji, znany pod nazwą asonancji i aliteracji.

Efekty te znane były w najstarszej poezji na długo jeszcze przed rymem, a poetyka i estetyka nowoczesna z niezmiernem upodobaniem powróciła do dawnych, skutkiem rozbujałego zastosowania rymu, zaniedbanych fenomenów dźwiękowych. Identyczność blisko po sobie idących samogłosek nazywa się asonancją, identyczność lub podobieństwo blisko po sobie idących spółgłosek aliteracją.

W Niemczech zwłaszcza Ryszard Wagner w dramatach swoich muzycznych wskrzesił efekty te dźwiękowe, któremi poezje swoje, unikając zupełnie rymu, przepełnił. W dziełach swoich estetycznych, a mianowicie w „Arcydziele przyszłości“ podaje Wagner następującą piękną i trafną charakterystykę aliteracji. Dwa słowa spokrewnione ze sobą inicjałami swemi — powiada — stają się

dopiero za przystąpieniem lub spłodzeniem trzeciego wyrazu aliteracją, w całej pełni dźwięczną i doskonałą. W braku trzeciego, oba pierwsze wyrazy stanowią przypadkowe tylko spotkanie; w połączeniu dopiero z tym trzecim wyrazem i niejako przezeń objawiają się w konieczności swojej, — tak jak mąż i żona dopiero przez potomka swego stają się uwarunkowani wzajemną koniecznością.

I w poezji polskiej, zwłaszcza współczesnej, ale nie mniej w arcydziełach trzech wieszczów naszych, liczne znajdujemy przykłady asonancji i aliteracji. Przejdziemy kilka przykładów dla bliższego rozpatrzenia tego zjawiska dźwiękowego i wykazania jego znaczenia estetyczno-językowego na podstawie wyżej podanej szczegółowej charakterystyki poszczególnych głosek.

1) Pani zabija pana
a a a a a
(*Mickiewicz*)

W trzech słowach pięciokrotne *a!* Charakterystyka tej samogłoski: kolor czarny, dźwięk wybuchowy, żywy poryw, daje nam obraz dźwiękowy zdarzenia.

3) Tatarak zaszumiał w wądolcach
a a a a a a
(*Kasprowicz*)

Tutaj *a* oddaje żywe poruszenie, oraz obfitość ziela tatarskiego — powiewne zaś spółgłoski: *z, sz, w* i *c* szum powietrza.

3) aby tak klęły, jak ja,
a a a a
aby płakały, jak ja...
a a a a a
(*Kasprowicz*)

Znowu: c z a r n y kolor smutku, g ł u c h y jęk żalu, żywy poryw i wybuchowy charakter rozpaczy, oddany przez powtórzone tylokrotnie *a*.

4) Przezemnie, przezemnie
e e e e e e
przenikniesz wieków ciemnie
e e e e e
(*Kasprowicz*)

Asonancja samogłoski *e* oddaje tu stanowczy i rozkazujący tryb, jaki się w treści przebija.

5) Co skrzy i błyska i dymi i śnieży
i i i i
I płacze i grzmi i jęczy i gada...
i i i i i
(*Słowacki*)

Przez *i* przebija tu ostry ból i jaskrawy obraz i siła, jaka tkwi w całem porównaniu.

6) Opowiem: Ja, Her, powalony grzmotem...
o o o o o
(*Słowacki*)

Głuchy łomot piorunu, wspaniałość całego obrazu podnoszą tu znamiona samogłoski *o*.

7) Podniósł róg i trjumfu hymn uderzył w chmury.
u u u u u u
(*Mickiewicz*)

Cecha uroczysta chwili przebija się w *u*.

8) A dusza słucha i słucha...
a u a u a u a
(*Kasprowicz*)

9) To dusza ludzka? ludzka? te turnie w chmur dymie?
u a u a u a u u
(*Tetmajer*)

W przykładach 8 i 9 uczucia smutku i melancholji rozbrzmiewają w przewadze c i e m n y c h samogłosek **a** i **u**.

Nie chodzi tu o zimną refleksję i o świadomość tych prawideł języka, jakich tak nieomylnie i z takiem mistrzostwem przestrzegali nasi poeci. Ale to właśnie jest cechą prawdziwego natchnienia, powiada słusznie Zagórski [1]), że artysta tworzący pod jego wpływem, działa b e z w i e d n i e prawidłowo i celowo, i że to, co wtedy tworzy, jest niejako obliczone na to, by przez odpowiednie oddziaływanie na nasze zmysły rozkołysać naszą wyobraźnię i poruszyć uczucia.

Ten związek zmysłowy znaku z przedmiotem, dźwięku z pojęciem, zrozumiał u nas jeden z pierwszych Włodzimierz Z a g ó r s k i, który w przytoczonej pracy ubolewa nad tem, „że w przeciągu 300 przeszło lat, jak wiersz nasz istnieje, nie przyszło nikomu na myśl rozpatrzeć g o z m u z y c z n e g o stanowiska. Pozostawiano rytm z melodją, t. j. to, co w wierszu śpiewa,

[1]) „Czem jest forma w poezji“ — *Wędrowiec* 1896.

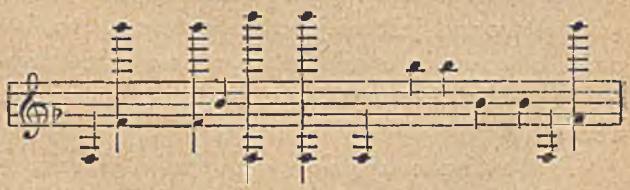
estetycznemu poczuciu artysty, t. j. łasce Ducha Świętego. Rządzi tu więc zawsze przypadek i ten sam poeta, który nas pieści i czaruje swym śpiewem, rozdziera nam w innem miejscu ucho niemiłosiernym jakimś dysonansem, częstokroć bardzo łatwym do uniknięcia".

Powołując się na teorję Helmholtza o tonie zasadniczym samogłosek, przytacza Zagórski dwa piękne przykłady muzycznej siły samogłosek, zaczerpnięte z bogatego źródła twórczości poetyckiej Mickiewicza, które jako dopełnienie powyżej przytoczonych niech tu znajdą miejsce.

Pierwszy wyjęty jest z opisu burzy w „Panu Tadeuszu":

10) Uciekł w niebo i drzwi chmur zatrzasnął piorunem

u e e o i i u a a ą o u e



Obraz ten muzyczny (podług Helmholtza) wykazuje ogromny ruch melodji, skok gwałtowny od najwyższych tonów do najniższych (od *i* do *u*), naśladujący łoskot piorunu spadającego raptownie z nieba na ziemię.

W drugim przykładzie, również z „Pana Tadeusza" zaczerpniętym, oddany jest w przedziwny

wprost sposób obraz dźwiękowy e c h a, powracającego kilkakrotnie w rozmaitych załamaniach:

11) Tu przerwał, lecz róg trzymał; wszystkim się zdawało,
u e a e u y a y i ę a A-0
Że Wojski wciąż gra jeszcze; a to echo grało.
E—0 i ą a e e A-0 E-0 A-0

Ale nie wyczerpał Zagórski, opisu tej piękności dźwiękowej. Bo trzeba tu jeszcze i na to zwrócić uwagę, że poeta trzykrotnie w krótkich odstępach powtarza ten dwuwiersz, tak jak granie rogów powtarza się zawsze w kniei, a za każdym razem dźwiękiem odtwarza także słabnięcie i stopniowe milknięcie echa w borze:

Powtarzały je dęby dębom, buki bukom
d b d b b b

Pogłosy leśne wyrażone tu dźwiękiem odmiennym a słabszym wybuchowych spółgłosek *b* i *d*.

I szła muzyka coraz szersza, coraz dalsza
i A u y A-0 A E A-0 A A—
Coraz cichsza i coraz czystsza, doskonalsza
—0 A i A i 0 A y A—0 0 A A

Melodja rogu **(A-0, E-0)** rozluźnia się, słychać ją tylko w urywanych tonach, od czasu do czasu tylko łączą się jeszcze dźwięki **A-0**, a nastrój przyciszony, wywołany bujną aliteracją syczących spółgłosek, odwarza stopniowe milknięcie dźwięków.

Spółgłoski syczące, zwłaszcza ciche *(s, ś, c, cz, ć)*, które odznaczają się brakiem akusty-

cznego drgania wiązadeł głosowych, symbolizują wszelkie szmery i szelesty przyrody, oraz ciszę samą. Spółgłoski *s* i *ś* charakteryzują przez analogję powstania swego (powietrze przedzierające się przez szczelinę pomiędzy przednim językiem a przedniemi zębami) b l a s k ś w i a t ł a. Spółgłoska *s* (lub *ś*) wyraża więc wszelkie zjawiska świetlne, jak w wyrazach: *słońce, światło, świecić, blask, błysk, jasność, iskra.* Że to nie przypadek, tego dowodzą np. nazwy s ł o ń c a, praźródła wszelkiego światła, zatem nazwy, sięgające w każdym razie początków każdego języka: w sanskrycie *suare,* po hebrajsku *szemesz,* po łacinie *sol,* po grecku *helios,* po francusku *soleil,* po włosku *sole,* po angielsku *sun,* po niemiecku *Sonne,* we wszystkich słowiańskich językach odmiany naszego: *słońce* i t. d. [1]).

Tę jasność maluje nam w sposób niezmiernie zmysłowy następujący wyjątek poetycki, wywo-

---

[1]) Oczywiście, że analogji tej, uzmysłowienia poglądu przedmiotu zapomocą dźwięku nie wykazują setki innych wyrazów. Ale też i związku symbolicznego, pokrewieństwa dźwięku z pojęciem dopatrywać się można tylko w wyrazach pierwotnych, w szczątkach, pochodzących z praźródeł mowy naszej, kiedy słowo było bezpośrednim wyrazem duszy. Przeważna większość naszych wyrazów przestała dawno być takim równoważnikiem uczucia i wewnętrznego wrażenia naszego, a jest prostym tylko znakiem konwencjonalnym, który powstał czysto myślowo i przedmiotowo nie zawiera żadnej analogji ani naśladownictwa natury

łujący siłą symboliczną spółgłoski *s* jakby bezpośrednie wrażenie jaśniejącego blasku:

12) Na srebrnym starzec stał wozie,
s s s
śnieżnego włosa i brody...
ś s
Od słońca strzał chmura go strzegła,
s s s
które na Pandów wyciskał,
s
A pod pocisków chmurą sam jaśniał
s s ś
jak słońce na ziemi
s
(„Mahabharata" w przekładzie *Józefa Szujskiego*).

Jasność i ciszę zarazem wywołują po mistrzowsku następujące wiersze przez kombinacje spółgłosek *s* i *ś*, z innemi cichemi spółgłoskami syczącemi: *c*, *cz* i *sz:*

13) Księżyc był pełny i gwiazdy świeczniki
s c ś cz
Świeciły jasno na niebios lazurze,
ś c s s
W trawach śpiewały skrzeczki i świerszczyki,
ś s cz ś sz cz
Zamek stał cichy na piaskowej górze.
s c s
(*Słowacki*)

To trzykrotne powtórzenie zgłoski **świe** potęguje wrażenie światła. Wyraz „świerszczyki" choć sam nic świecącego nie oznacza, przedłuża jednak echowo blask „świecących świeczników"

i działa jak trzykrotne zaiskrzenie magicznego blasku na gwiaździstem niebie wśród ciszy nocnej. Wrażenie to jest tak bezpośrednie, że czytelnik nie zdaje sobie sprawy, dlaczego je odnosi.

Czy sobie sam poeta zdawał sprawę z tych efektów dźwiękowych i czy stwarzał je świadomie czy bezwiednie, to jest, powtarzamy, w gruncie rzeczy dość obojętne. Prawdziwa sztuka tworzy tak, jak wyobraźnia, t. j. prawidłowo bez świadomych prawideł, celowo bez świadomego celu. Jeżeli Słowackiemu twórcza jego intuicja, jego wyczulona i niezmiernie wrażliwa wyobraźnia bezwiednie poddała dźwięki czarowne — a możemy śmiało przypuścić, że nie dochodził do nich drogą tylko refleksyjną — to właśnie w tym momencie leży sedno wielkiego jego artyzmu, prawdziwe mistrzostwo słowa.

Jednak spółgłoski syczące mogą za sprawą innych analogji ruchów swoich artykulacyjnych przez kojarzenie pojęć inne także wywołać wrażenia prócz świetlnych. Ruchy artykulacyjne spółgłosek *s, ś, sz, c, ć* i *cz* polegają na łagodnem muśnięciu, na delikatnem prześliźnięciu się powietrza pomiędzy językiem a podniebieniem przez wargi, naśladować więc będą z powodzeniem wszelkie nastroje pieszczotliwe. Jakżeż sugestywnie i zmysłowo malują rozmarzenie senne wiersze następujące:

14) Ja śnię... Snać snem się tym straszliwym pieszczę,
ś s ć s s s sz sz cz

Snać sam z lubością jęczę, drżę, szeleszczę...
s ć s ś c cz sz sz cz
(*Kasprowicz*)

Najbardziej charakterystyczne dla powiewnych szmerów są, skutkiem warunków wytworzenia, spółgłoski powiewne *sz* (bez rezonansu) i *z*, *ź*, *ż* (z małym rezonansem), na czem polega naśladownictwo szmerów przyrody w przykładach następujących:

15) Z poza zapłoci bez się ruszył dziki...
z z z z sz
(*Kasprowicz*)
i 16) lub słodko szumi, szemrze i szeleści...
sz sz sz
(*Kasprowicz*)

Połączenie asonancji z aliteracją potęgować będzie wrażenie zmysłowe obrazu poetyckiego.

I tak w wierszu (z Farysa):

17) Na szkieletach wielbłądów siedzą jeźdźców kości —
sz e e e s e c ś c
(*Mickiewicz*)

jasne, białe, pięciokrotnie wracające *e* maluje straszliwą biel kościotrupów karawany, a spółgłoski *s*, *sz*, *c* i *ś* wywołują wrażenie złowrogiej ciszy pustynnej.

W przykładzie:

18) Rozpuściłaś czarne włosy
o uś aś cz os
Żałobo
a o o

A noc ciemna cicha pełza
a oc c a c a a
Za tobą.
a o ą

(*Mirandolla*)

— silna przewaga ciemnych samogłosek (*a*, *ą*, *o* i *u*) oddaje żałobę i smutek, rozsiane natomiast gęsto ciche, syczące spółgłoski (*s*, *ś* i *cz*) uzmysławiają ciszę nocną.

Ustęp z procesji kwiatowej (z poematu: Święty Boże! Święty Mocny!):

19) Liśćmi miękkiemi
iść i i i i
wierzb zaszeleścił rząd
i rz z sz ści rz
i w cichej rozpaczliwej sunie się żałobie
i ci z cc i i i i
śladem ich drogi...
ś i i

(*Kasprowicz*)

działa bezpośrednio na zmysły nasze skutkiem przewagi samogłoski *i*, która symbolizuje nam ostrą podnietę i siłę przedstawionej demonstracji i skutkiem nagromadzenia spółgłosek syczących i powiewnych, naśladujących szum drzew i szelest liści.

Widzieliśmy, że z powiewnych spółgłosek:

f, w, s, z, sz, ż, ch, ś, ź

— syczącym: *s*, *ś*, *sz* (równie jak cichym: *c*, *ć*, *cz*) brak zupełnie akustycznego drgania. Syczące

z, *ź*, *ż* odznaczają się natomiast, równie jak wargowe powiewne *w*, drganiem akustycznem. Powiewne wargowe *f* jest bezdźwięczne. Ze względu na sposób artykulacji swojej *w* zatem naśladować będzie z wielkiem powodzeniem wszelkie łagodne powiewy przyrody. To też przedziwny urok wiosennego powiewu, obudzenie przyrody do życia, ogarnia nas z następujących wierszy, skutkiem obfitej aliteracji spółgłoski *w*:

20) O wiosno, kto cię widział wtenczas w naszym kraju,
w w w w
Pamiętna wiosno wojny, wiosno urodzaju!
w w w
(*Mickiewicz*)

Jeżeli łagodne *w* łączy się z ostrem, warczącem i przeraźliwem *r*, powiewy wiosenne zmieniają się na burzliwe wiatry i wichury, jak świadczą następujące wyjątki z opisu burzy w „Panu Tadeuszu“:

21) Nagle wichry zwarły się, porwały się w poły,
w r zw r rw
Borykają się, kręcą, świszczącemi koły
r r w
Krążą po stawach...
r w
Wiatry wyją,
w r w
Upadają na rolę, tarzają się, ryją,
r r r
Rwą skiby, robią otwór wichrowi trzeciemu,
r w r w r w r w r

Który wydarł się z roli jak słup czarnoziemu,
r w r r r
Wznosi się, jak ruchoma piramida toczy... itd.
w r r
(*Mickiewicz*)

Ale burza może także szaleć w niezgłębionej toni duszy ludzkiej. Aliteracja głosek **w** i **r**, spotęgowanych jeszcze twardem **k**, oddaje podburzający nastrój w następującym dwuwierszu:

22) Wybieraj krew, wybieraj krew,
w r kr w w r kr w
Krew wybierz królu krwawy.
kr w w r kr krw w
(*Wyspiański*)

Bezpośrednie naśladownictwo odgłosów przyrody słyszymy w następujących przykładach:

23) Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei...
(*Mickiewicz*)

24) Rozkołysane w grozy jęk
w ryk rozszalałe huczą dzwony!
(*Staff*)

Tu należy także powtarzanie całych zgłosek, zwłaszcza jeżeli następstwo ich jest bezpośrednie, gdzie jedna zgłoska służy do wzmocnienia drugiej, dla utrwalenia i spotęgowania jej wrażenia np.:

25) Tak **mocno** w **morzu** te gwiazdy jaśni ją...
(*Słowacki*)

Efekt dźwiękowy polega na tem, że **m** symbolizuje wysiłek mięśniowy, jakiego wytworzenie tej głoski wymaga, daje więc wrażenie siły, **o**

zaś jest pierwiastkiem pełni, wspaniałości, koloru ciemnego, przyczynia się więc równie wybitnie do uzmysłowienia danego obrazu poetyckiego. Jakże słabym, bezbarwnym, pozbawionym zupełnie potęgi wywoławczej byłby ten sam wiersz, gdybyśmy go tak np. zmienili:

Tak s i l n i e w w o d z i e te gwiazdy jaśnieją...

Oczywiście, że same wyrazy: „silnie“ zamiast „mocno“ i „w wodzie“ zamiast „w morzu“, równoważą się pod względem sensu i treści, a jednak cały obraz poetycki zupełnie jest zniszczony. Siła jego leży zatem tylko w naśladownictwie dźwiękowem brzmień *m* i *o* i w zmysłowem spotęgowaniu tego wrażenia przez p o w t ó r z e n i e, bo obraz pozostanie słabym chociażbyśmy powiedzieli:

Tak s i l n i e w m o r z u te gwiazdy jaśnieją...

lub:

Tak m o c n o w w o d z i e te gwiazdy jaśnieją...

Zrozumiemy na tym przykładzie, że aliteracja i asonancja wtedy tylko wywołują wrażenie na słuchaczu lub takim czytelniku, który nie okiem tylko ale i uchem czyta, jeśli powtarza lub kombinuje brzmienia dźwiękiem swoim z danym obrazem lub uczuciem przez analogję swojego powstania spokrewnione, bo wtedy tylko zdoła wywołać u słuchacza zamierzone skojarzenie.

Jeżeli zaś brzmienia powtórzone, z danym obrazem lub nastrojem poetyckim nie mają nic

wspólnego lub nawet wręcz z nim stoją w sprzeczności, wówczas nie tylko nie potęgują zmysłowo danego obrazu, ale go wprost osłabiają. Takie osłabienie przedstawionego nastroju odczuwać się daje, zdaniem naszem, w następującej zwrotce z poematu „Dzwony“ Leop. Staffa, jednego z wybitnych talentów najmłodszej pieśni polskiej:

Z bezdni, gdzie głuchy leżał mrok, pomruk wydźwignął się ponury,
Wyrosło tysiąc nagich rąk, chwyciły silnie dzwonów sznury
I rozkiełznany, dziki szał prostuje, kurczy rąk nawałę,
Co rwą i szarpią, jakby w strzęp rozrywać chciały światy całe!
Szarpiących rąk szatański szał rozdziera pierś broczącą w męce!
O, nieznużone w wieków wiek, tysiączne, nagie silne ręce!

Otóż trzykrotne powtórzenie zgłoski „sza“ w 5-tym wierszu odtwarza zmysłowo wrażenie, skrajnie przeciwne temu, które nastrój poetycki, obłędny obraz dzikiej trwogi i rozpaczy, przedstawić zamierza. „Sza“ uzmysławia zgłuszenie, stłumienie, używane samo dla siebie jako wykrzyknik, oznacza poskromienie zgiełku. Jeżeli więc poeta nie zamierzał wywołać kontrastowego całemu obrazowi wrażenia lęku, omdlenia, bezwładności tych nagich tysiąca rąk — a z treści utworu trudno się dopatrzeć tego zamiaru — to środek dźwiękowy, jakiego tu użył, osłabić musi zamierzony przez niego nastrój.

* * *

Połączenie jednostek dźwiękowych, czyli z g ł o s e k w wyższe jednostki, czyli w y r a z y, nazywa się m o w ą.

Wyrazy są znakami p o j ę ć. Zgłoska, jak widzieliśmy, jest jednostką dźwięku, staje się jednak wyrazem, jeśli sama dla siebie nabierze znaczenia, do czego najczęściej konieczne jest połączenie kilku zgłosek. W każdym wyrazie więc schodzą się dwie jedności: jedność d ź w i ę k u i jedność p o j ę c i a. Dlatego wyrazy dopiero tworzą właściwe pierwiastki mowy.

Artykulacja wytwarza jasność, energję, siłę i namiętność mowy. Znaczenie jej jest tak wielkie, że artykulacja wyręcza nawet siłę głosu i to w obliczu chociażby największego audytorjum. Byli i są znakomici mowcy i artyści, którzy rozporządzają bardzo słabym głosem, jednak cudów dokazywali artykulacją.

Wielkie znaczenie artykulacji wykazuje bardzo dobitnie, wspomniana już nauka mówienia u głuchoniemych. Uczeń patrzy na usta nauczyciela, który bez głosu, bez tonu, wymawia powoli i wyraziście pojedyncze słowa, rysując jeniejako plastycznie na ustach. Głuchoniemy uczeń czyta zatem na ustach, widzi to, czego słyszeć nie może. Artykulacja uzmysławia dźwięki oczom i zastępuje głos. Dlatego w celu wykształcenia artykulacji zastosowywał tę samą metodę profesor wymowy w *„Conservatoire national"*, znakomity artysta komedji francuskiej *maître Régnier*. Gimnastyka taka wzmacnia, rozwija i kształci mięśnie artykulacyjne i podnosi ich elastyczność.

Biegłość w artykulacji, to biegłość w wyra-

żaniu myśli i uczuć, to zdolność pokonywania wszelkich trudności mechanicznych wymowy. Nie można mówić bez głosu, sam głos jednak nie wystarcza dla wymowy; są mowcy i aktorowie, którym bogactwo i siła głosu staje się wprost szkodliwą nawet. Brak poprawnej artykulacji sprawia u nich, że ton zjada słowo, a samogłoski w dźwięku swym pochłaniają spółgłoski.

Ze względu na ilość zgłosek języki indoeuropejskie podobne są mniej lub więcej, jak wykazuje Bourdon[1]), do języka chińskiego, który najwybitniej objawia tendencję monosylabową. I w naszym języku przeważają wyrazy jednozgłoskowe, za nimi dopiero idą wyrazy dwuzgłoskowe, następnie już rzadziej wyrazy trzyzgłoskowe, jeszcze rzadziej czterozgłoskowe, a wyrazy o pięciu lub więcej jeszcze zgłoskach należą do wyjątków. Zjawisko to fonetyczne objawia się przedewszystkiem w mowie żywej, która posługuje się zawsze większą ilością wyrazów krótkich, niż mowa pisana (zwłaszcza proza naukowa); szczególnie zaś w dążności mowy potocznej do skracania wyrazów wielozgłoskowych, np. *skup* zamiast *skupowanie*.

Tendencja ta objawia się także w akcentowaniu wyrazów cztero- lub więcej zgłoskowych. Energja, z jaką pewna zgłoska występuje obok

[1]) B. Bourdon: L'expression des émotions et des tendances dans le langage". Paris, F. Alcan.

innych, zowie się **akcentem.** W wyrazach jedno-, dwu- lub trzy-zgłoskowych, akcent przypada zawsze tylko na jedną zgłoskę, np. **król, królik, królowa.** Wyróżnioną tę zgłoskę nazywamy **akcentowaną,** czyli **ważną,** podczas gdy inne zgłoski wyrazu są **nieakcentowane** czyli **lekkie.** W wyrazach cztero- i więcej-zgłoskowych mamy zawsze co najmniej dwie zgłoski akcentowane, a mianowicie pierwszą i przedostatnią, np. **dolegliwość, niebezpieczeństwo, najniebezpieczniejszy.**

Akcent jest więc właściwym twórcą jedności wyrazu, stwarzając stosunek zgłosek jego pomiędzy sobą. Jest to pierwszy stopień akcentu, który zowie się **akcentem naturalnym** albo **samorodnym.**

Zasady poprawnego wymawiania streszczają się zatem, jak widzimy, w trzech momentach: 1) Czyste wytworzenie dźwięków poszczególnych wedle ich znaczenia; 2) łączenie dźwięków w organiczną całość zgłoski; 3) wiązanie zgłosek energją akcentu samorodnego w wyższe jednostki wyrazów. — Nauka o akcentach łączy się zatem organicznie z nauką wymawiania czyli artykulacji.

Nie wymaga to chyba dowodu, że świadomość wyłuszczonych w tym rozdziale prawideł estetycznych wielce jest pożądana w dziedzinie praktycznej żywego słowa, zwłaszcza tam, gdzie chodzi o cele artystyczne. Świadomość ta mieści

jednak w sobie niebezpieczeństwo przed którem jak najusilniej przestrzec należy: niebezpieczeństwo przesadnego uwydatnienia dźwięków naśladowniczych, onomatopeicznych, narzucania słuchaczowi takich zjawisk dźwiękowych, jak aliteracja i asonancja. Symbolika dźwiękowa jest zjawiskiem samotwórczem języka, zbytnie jej uwydatnienie, brutalne zwracanie uwagi słuchacza na dźwięki naśladownicze, które działać powinny bezpośrednio i nieświadomie, pozostanie zawsze rzeczą trywialną i niesmaczną.

ROZDZIAŁ VI.

Zboczenia i błędy mowy.

Przyczyny fizjologiczne i intelektualne. — Niedbałości mowy codziennej; nieczyste wymawianie samogłosek i spółgłosek, zlewanie rozziewów, asymilacja dwóch brzmień podobnych, przeciąganie spółgłosek końcowych, połykanie głosek i zgłosek, intonowanie. — Jąkanie się i zacinanie się. — Zwyrodnienia mowy. — Wadliwe wymawianie spółgłosek: **S** i **T** (szeplenienie); **L** i **Ł**; **R**: 6 sposobów wymawiania R; konieczność czystego R w sztuce żywego słowa; metoda Talmy i wskazówki dla zastosowania jej w praktyce. — Używanie narzecza.

Poznawszy zasady poprawnego wymawiania, wypada nam zająć się także błędami i nawyczkami, jakie najczęściej dobrej wymowie stoją na przeszkodzie i wskazać środki pokonania tych błędów.

Zboczenia i błędy mowy mogą pochodzić z dwojakich przyczyn: z fizjologicznych, t. j. z organicznych wad narzędzi głosu lub mowy i z intelektualnych, jak złe nawyczki, niedbałość, naśladownictwo lub afektacja. W pierwszym wypadku leczenie, o ile jest w ogólności możliwe, należy do medycyny, w drugim wcho-

dzi w zakres techniki żywego słowa, względnie praktycznego jej zastosowania.

Błędy fizjologiczne dotyczą przeważnie narzędzi głosu. Zdrowie ogólne ciała i ducha wywiera bardzo dobitny wpływ na instrument naszego głosu. Każda choroba, organizm nasz wycieńczająca, może silny i dźwięczny z natury głos przemienić w cichy szept, chociażby krtań żadnym organicznym zmianom nie uległa. Niedostateczne odżywianie również wpływa na głos. Osoby źle odżywiane mają głos cienki, pusty i nikły.

Niemniejszy jest wpływ stanów psychicznych na głos nasz. Wybuchy gniewu i namiętności wywołują głos szorstki, charczący i przeraźliwy, wyraz miłości lub litości brzmi natomiast u tychże samych indywiduów łagodnie, dźwięcznie i przyjemnie. Wielka radość albo nagły przestrach pociągają za sobą chwilowo zupełną utratę głosu, który „zamiera na ustach", skutkiem przemijającego paraliżu wiązadeł głosowych, spowodowanego wstrząśnieniem nerwowem.

Błędy organiczne narzędzi głosowych i wymawianiowych, zwyrodnienie lub zanik poszczególnych organów, należą oczywiście do medycyny, a naszą rzeczą będzie zająć się temi tylko zboczeniami mowy, które pochodzą z niedbałości w używaniu narzędzi mowy, z nieprawidłowego ich funkcjonowania ze szkodą dla ścisłości i ja-

sności dźwięków, dla plastyczności, wyrazistości i piękności naszej mowy.

Usterek tych jest legjon cały. Należą tu: liczne niedbałości mowy potocznej; jąkanie się, zacinanie się, momotanie i bełkotanie; blekotanie, lalkanie i szwargotanie; niezdolność wymawiania niektórych spółgłosek, używanie narzecza i t. d.

1) Niedbałość mowy potocznej.

„Mówić“ i „rozmawiać“, to nie jedno i to samo. Mowa potoczna, którą się w życiu codziennem posługujemy w rozmowie, jest djalogiem, a zatem mową wytworzoną z współdziałania dwóch lub więcej osób. Bo nawet wtedy, kiedy mówimy sami dłuższy czas bez przerwy do kogoś, nie możemy się obejść bez chociażby milczącego współdziałania tej drugiej osoby. Mowa ta potoczna życia codziennego wytwarza i wymaga nawet pewnej niedbałości w wymawianiu, pewnej wolności w wysłowieniu, pewnych skróceń i braków bezwiednych, od których bodaj czy nie zależy wprost wdzięk i urok pogadanki. Inaczej ma się rzecz, gdy przemawiamy publicznie. Tu znajdujemy się pod inną jurysdykcją. To, co urok stanowiło w pogadance, staje się w publicznym występie grzechem. Rozmawiać tak, jak się przemawia publicznie, byłoby nieznośną pedanterją, robiłoby wrażenie przesadne i napuszone — przemawiać natomiast

z trybuny i estrady lub mówić ze sceny tak, jak się rozmawia w życiu codziennem, jest rzeczą niesmaczną.

Sztuka żywego słowa wymagać zatem będzie skrupulatnego pozbycia się wszystkich naleciałości i niedbałości mowy potocznej, co uwagą i ćwiczeniem nie trudno osiągnąć. Z niedbałości tych bardzo licznych, wymienię tu tylko najważniejsze i najczęściej się zdarzające.

a) Nieczyste wymawianie samogłosek.

Czysty dźwięk samogłosek wymaga koniecznie dobrze otwartych ust i ostrej artykulacji warg. Należy zatem dobrze roztworzyć usta przed wymówieniem **a,** okrągło przed **o,** szeroko przed **e,** jeszcze szerzej przed **i,** a wysunąć naprzód wargi na kształt ryjka przy **u.** Niektórzy ludzie z lenistwa, wygody lub nawyczki, nie otwierają porządnie ust, co wytwarza zwłaszcza w wyrazach rozpoczynających się samogłoską, szmery spółgłoskowe, szpecące dźwięczność i piękność wymowy. Słyszymy wtedy *harmata* zamiast *armata*, *obłoki* zamiast *obłoki* i t. p.

b) Nieczyste wymawianie spółgłosek.

Nieczysta wymowa spółgłosek powstaje wtedy, gdy przed wytworzeniem dźwięcznych spółgłosek jak: **b, d, g,** głos nasz brzmi za wcześnie, przez co powstają brzmienia, jak *mboże, ndrogi,* lub gdy przed wytworzeniem spółgłosek bezdźwięcznych, jak **d, p, t, k,** słychać tchnienie.

c) Zlewanie rozziewów.

Dotyczy to zarówno rozziewu samogłosek (np. *do okoła, ta altana, śmiał się i igrał, u ujścia*), jak rozziewu spółgłosek (*bez zębów, pan nasz i władca, wróg grozi, pas srebrny, wiew wiatru*). W mowie potocznej zlewamy te brzmienia identyczne w jeden dźwięk (ob. uwagi w rozdziale V, str. 135/137), zamiast je wyodrębniać.

d) Unikanie asymilacji dwóch brzmień podobnych.

O skłonności mowy naszej do asymilacji dwóch bezpośrednio po sobie następujących brzmień podobnych, jak *d* i *t*, *k* i *g*, itd. mówiliśmy już w rozdziale V (ob. str. 138/139). Brzmienia te wymagają bardzo ostrej artykulacji i szczególnej uwagi, ażeby np. zdania, jak *lód taje* lub *Bóg karze* nie brzmiały *luttaje* i *Bukkarze*, jak to się dzieje w mowie potocznej.

e) Przeciąganie końcowych spółgłosek na początkowe samogłoski wyrazu następnego.

Błąd ten szkodzi zrozumiałości i jasności wymowy i bezwarunkowo wystrzegać się go należy. To, co w mowie potocznej uchodzi, jeśli mówimy: *gnie-w ojca* (gniew ojca), *be-z obuwia* (bez obuwia), *pę-dowiec* (pęd owiec) i t. p. — razi stanowczo w wymowie publicznej.

f) Połykanie głosek i zgłosek.

Słyszy się aż nazbyt często: *cłujrączki* (całuję rączki), *mjesznowanie* (moje uszanowanie), *pań-*

skawy (panie łaskawy), *pedział* (powiedział) i t. p., i t. p., skrócenia i niedbałości, których bezwarunkowo nie znosi nie tylko sztuka żywego słowa, ale wszelki występ publiczny, wymagający wymowy poprawnej. Przyzwyczajenie jednak jest często tak silnie zakorzenione, że wyplenienie złej nawyczki wymaga dużo czasu, cierpliwości i uwagi.

g) Intonowanie pomiędzy wyrazami.

Jedna to z bardzo rozpowszechnionych złych nawyczek, pochodząca najczęściej z lenistwa, z powolnego myślenia, czasem z afektacji, a raz zakorzeniona, bardzo trudno daje się wyplenić. Są ludzie, którzy nie mówią inaczej, jak:

ja... m... byłem... m... wczoraj w teatrze... m... czy pan także... m...?

albo:

proszę też pana... e... czy nie byłbyś tak łaskaw... e... zrobić mi... e... pewnej grzeczności?

2) Jąkanie i zacinanie się.

Błąd ten może być dwojakiej natury: organicznej albo intelektualnej. Pierwszy należy do medycyny, drugi do techniki żywego słowa.

Jąkanie się w mowie potocznej pochodzi często od jąkania się umysłu i staje się nawyczką. Przyczynami takiego jąkania się mogą być: gniew, niecierpliwość, bojaźń, nieśmiałość, brak

ścisłości w myśleniu, a błąd ten ustaje z usunięciem tych przyczyn. Kto sam dokładnie nie wie, co chce powiedzieć, kto z jakichkolwiek powodów nie panuje nad porządkiem swoich myśli lub mówi w tak szybkiem tempie, że słowa myśl wyprzedzają, ten jąka się, chociaż nie jest jąkałą.

Jąkanie się nieorganiczne, a zatem uleczalne, występuje jako skutek niektórych chorób (np. kokluszu) lub silnych wstrząśnień systemu nerwowego (np. nagłych przestrachów), pochodzić może także z dziedzicznej skłonności i z naśladownictwa drugich, a zaraźliwość działa zwłaszcza przy wrodzonej skłonności.

Jąkanie się może być dwojakiej natury, a mianowicie błędem f o n a c y j n y m albo błędem a r t y k u l a c y j n y m. W pierwszym wypadku choroba tkwi w krtani, wywołana brakiem opanowania działalności wiązadeł głosowych albo w mimowolnych kurczach przepony brzusznej, stojących na przeszkodzie wytworzeniu się równomiernego prądu wydechowego. W drugim wypadku sprowadzają chorobę bezwiedne kurcze języka albo brak woli w opanowaniu ruchów wargami.

W praktyce zachodzi w tej mierze wielkie zamieszanie pojęć, a to tem bardziej, że jest spora liczba jąkałów, u których błąd ten równocześnie w obydwu formach występuje. Słynny specjalista angielski dr. Morell M a c k e n z i e, ten sam,

który leczył cesarza niemieckiego Fryderyka II w ostatniej jego chorobie krtaniowej, nazywa „*stammering*“ (po niemiecku „*stammeln*“) jąkaniem się fonacyjnem, a „*stuttering*“ (po niemiecku „*stottern*“) jąkaniem się artykulacyjnem, podnosząc jednak, że w życiu codziennem niema w tym względzie rozgraniczenia ścisłego. Sądzę, że nasz polski wyraz zacinanie się odpowiada angielskiemu „stammering“ i niemieckiemu „stammeln“, podczas gdy jąkanie się znaczy „stuttering“ w znaczeniu użytem przez Mackenziego.

Różnica zewnętrzna pomiędzy zacinaniem a jąkaniem się jest bardzo znamienna. Dotknięty pierwszą wadą robi wrażenie, jakby mu brakło tchu i wywołuje zawsze współczucie słuchaczy. Cytowany przez Lindego „Monitor warszawski“ z roku 1772 pisze: „Gdy się mówiący wśród dyskursu swego zatnie, słuchaczów tak to obchodzi, iż każdyby rad dopomódz mu i dodać potrzebnej śmiałości“. Natomiast druga wada, t. j. ciągłe powtarzanie głosek, zgłosek a nawet całych wyrazów, nie wywołuje współczucia, przeciwnie sprawia wrażenie pocieszne i komiczne.

Dalsza zasadnicza różnica pomiędzy zacinaniem a jąkaniem się polega na tem, że pierwsza wada występuje stale w równie wysokim stopniu, i to w mowie zarówno jak w śpiewie, druga zaś wada okazuje się w stopniach bardzo zmiennych. Jąkała będzie się jąkał tem silniej, im bardziej mu się zdaje, że zwracają nań uwagę. Gdy-

mu się wydarzy kiedy mówić gładko, zacznie się natychmiast jąkać, skoro się tylko zjawi towarzysz jego niedoli. Niejeden z jąkałów będzie mówił gładko i płynnie, jeśli się dobrze przygotuje albo gdy wygłosi coś wyuczonego na pamięć, a znanem jest powszechnie, że podczas produkcji wokalnej ustaje w zupełności najuporczywsze jąkanie się.

Ze stanowiska fizjologicznego tak jąkanie się jak i zacinanie się polegają w wielkiej części na wadliwym sposobie oddychania, a mianowicie na braku zdolności zużytkowania prądu wydechowego do wytworzenia głosu. U jąkałów mięśnie oddechowe nie funkcjonują prawidłowo, skutkiem czego proces wydechowy nie odbywa się stopniowo i powoli, ale powietrze uchodzi szybko z płuc, nie pobudziwszy strun głosowych do drgania, t. j. do wydania głosu.

Najważniejszym sposobem leczenia jąkałów, zwłaszcza jąkałów „fonacyjnych", będzie zatem systematyczne ćwiczenie procesu oddechowego pod nadzorem fachowym. Szczegółową metodę praktyczną, uznaną przez pruskie ministerstwo oświaty, podał w tej mierze specjalista niemiecki Gutzmann. Metodą tą posługują się w Niemczech liczni nauczyciele i lekarze. Gutzmann podał też szereg przykazań dla jąkałów, z których najważniejsze przytaczam poniżej:

1) Mów powoli i spokojnie, artykułując ostro zgłoski, wyrazy i zdania.

2) Przed rozpoczęciem mowy zdaj sobie jasno i dokładnie sprawę z tego, co chcesz powiedzieć.
3) Nie mów ani za głośno, ani za cicho.
4) Podczas mowy stój lub siedź prosto i spokojnie.
5) Przed rozpoczęciem mowy odetchnij przez otwarte usta krótko ale głęboko.
6) Obchodź się oszczędnie z wydechem twoim i ucz się wstrzymywać go należycie.
7) Przy wymawianiu samogłosek otwieraj dobrze usta.
8) Nie kieruj prądu wydechowego nigdy ku spółgłoskom, ale zawsze ku samogłoskom.
9) Łącz słowa jednego zdania ze sobą, tak jakby całe zdanie jeden tylko stanowiło wyraz.
10) Mów zawsze wyraźnie i spokojnie, czysto i dźwięcznie.

3) Zwyrodnienia mowy.

Psychiczna degeneracja mowy, niedostateczny rozwój narzędzi głosu i mowy, powstaje u indywiduów neuropatycznych, niezrównoważonych, psychicznie zwyrodniałych, idjotów, zazwyczaj już w wieku tworzenia mowy. Moment dziedziczności chorobowej odgrywa tu rolę wybitną. Najważniejsze zwyrodnienia mowy są:

Bełkotanie (blekotanie czyli chleptanie), t. j. wymawianie niewyraźne, spra-

wiające wrażenie, jak gdyby kto nagle lał wodę z wązkiej szyi naczynia;

Momotanie, t. j. gmatwanie, przestawianie i mieszanie poszczególnych zgłosek;

Szwargotanie, świegotanie, paplanie, klekotanie, t. j. szybkie a niewyraźne wymawianie w sposób przypominający dźwięki świata zwierzęcego, zwłaszcza rozhoworów ptasich;

Halanie czyli lalkanie, t. j. wymawianie niewyraźne i zdrobniałe na sposób małych dzieci.

Te i tym podobne wady są natury organicznej i rozumie się samo przez się, że indywidua z mową tak zdegenerowaną nie posiadają zdolności do nabycia poprawnej wymowy. Technika żywego słowa, mozolna i systematyczna nauka wymawiania, może tu tylko, jako środek pomocniczy, oddać pewne usługi umiejętnemu leczeniu zwyrodnienia przez lekarza.

4) Nieczyste wymawianie spółgłosek.

W praktycznej nauce wymowy czysta i poprawna artykulacja spółgłosek zajmuje bardzo ważne miejsce. Ćwiczenia artykulacyjne spółgłosek należy kolejno odbywać bez połączenia z samogłoskami, później dopiero łączyć je zapomocą samogłosek w zgłoski w rozmaitych pozycjach, t. j. na początku, w środku i przy końcu zgłosek. Przy ćwiczeniach tych pokaże się,

że są spółgłoski, które uczeń wymawia łatwo, inne zaś, których wymowa sprawia mu trudności. To zależy od indywidualności. U niektórych indywiduów napotyka się silnie zakorzenioną wadę mowy, nie dozwalającą im na czystą artykulację pewnej spółgłoski. Zdarza się też stałe używanie innej spółgłoski zamiast prawidłowej. Wady te dotyczą u nas najczęściej spółgłosek *s*, *t*, *l*, *ł* i *r* — dlatego tym spółgłoskom w szczególności bliższą poświęcimy uwagę.

a) Nieczyste wymawianie spółgłosek S i T,

zwane szeplenieniem albo szepietliwością, może polegać na ułomności szczęki lub zębów i wówczas należy do zakresu terapji błędów mowy. Najczęściej zaś szepietliwość polega na błędnem używaniu narzędzi mowy i wówczas nie trudno ją wyleczyć.

Spółgłoska *T* powstaje, jeżeli boczne krawędzie języka dotykają górnych zębów trzonowych, podczas gdy koniuszczek języka, leżącego w samym środku jamy ustnej, jest silnie przyciśnięty do korzeni zębów przednich. Energiczne, wybuchowe wypchnięcie powietrza w tej pozycji wytwarza brzmienie *T*. Jeżeli wypchnięcie powietrza następuje bez należytej energji, albo jeśli koniuszczek języka dotyka nie korzeni, ale kończyn przednich zębów, albo wreszcie gdy koniuszczek języka usuwa się na bok w sposób, jak to czynimy chcąc wypełnić znajdującą się między zę-

bami szparę — wówczas powstaje wada szeplenienia.

Usunięcie szepietliwości wymaga przedeszystkiem sprawdzenia, która lub które z tych nieprawidłowości mają miejsce. Skłonność języka do usuwania się w bok może czasami pochodzić od znajdującej się tam luki w zębach. W takim razie lukę tę powinien wypełnić dentysta. Ale skłonność, nabyta przez przyzwyczajenie zostaje i po wypełnieniu luki. Wówczas należy stosować ćwiczenia z uporczywem wysuwaniem języka na przeciwną stronę. Wymowa przez to będzie niewyraźna, ale w ćwiczeniu tem chodzi o pokonanie skłonności przez ruchy przeciwne, ażeby w rezultacie język przyzwyczaić do prawidłowej pozycji środkowej.

Główne ćwiczenie dla pokonania szepietliwości przy spółgłosce *T* będzie następujące:

Przed każdem ćwiczeniem poszczególnem uczeń głęboko odetchnie. Następnie uczeń przyciśnie silnie koniuszczek języka do samego środka zębów przednich i pozostanie w tej pozycji możliwie długo, dopóki oddechu starczy. Potem odbić należy język od zębów w miejscu zwarcia szybko i energicznie i otworzyć równocześnie szczęki. Wówczas powstaje silne, wybuchowe *T*. Zważać należy pilnie na to, ażeby język nie tylko podczas zwarcia, ale i po wybuchu trzymał się na środkowej osi jamy ustnej.

Tym samym układem narzędzi co *T*, wytwa-

rzamy i *S*, z tą tylko różnicą, że koniuszczka języka nie przyciskamy do korzeni przednich zębów, ale trzymany język poziomo i spokojnie w ustach lekko rozwartych, tak, że prąd wydechowy przewiewa łagodnie przez otwór. Przy *T* język wypukla się lekko, przy *S* przednia jego połowa tworzy małą wklęsłość, rodzaj rynewki, przez którą prąd wydechowy niejako wypływa. Brak należytej giętkości i elastyczności języka, wysuwanie jego koniuszczka poza granice zębów, wytwarza szepietliwą wymowę głoski *S*.

Dla pokonania tej wady należy ćwiczyć *S* zapomocą *T*. Uczeń wykona zatem po głębokim oddechu zwarcie języka z zębami przedniemi, czyli pozycję wstępną do *T*. Wytrzymawszy tak chwilę, lekko i zwolna rozluźni zwarcie, zniżając koniuszczek języka i wysuwając go powoli naprzód. Przez utworzoną wzdłuż języka rynewkę przepłynie lekko prąd powietrza, którego muśnięcie uczeń odczuć powinien w samym środku dolnej wargi. W ten sposób wytworzy się czyste *S*. Szereg powtarzanych przez dłuższy czas ćwiczeń doprowadzi ucznia do świadomości właściwej dla głoski *S* pozycji języka, tak, że wkońcu zajmie ją bez trudności bez pomocy pozycji wstępnej do T.

Szeplenienie rozpowszechnione jest u nas bardzo silnie jako choroba wieku dziecięcego, która jednak czasem pozostaje i w latach dojrzalszych. Wówczas jest znacznie trudniejsze do

wyleczenia, a w każdym razie wymaga już dłuższego czasu i wytrwałości. U osób dojrzałych spotykamy szeplenienie najczęściej na Mazurach. Godne uwagi jest małe historyczne wspomnienie. Marcin Bielski mianowicie w kronice swej pisze o Kazimierzu Wielkim, że „szeplunił trochę".

b) Nieczyste wymawianie spółgłosek L i Ł.

Spółgłoska *L* powstaje w sposób następujący: Zbliżamy z obu stron boczne krawędzie języka do przednich zębów, przez powstałe obustronne małe szpary uchodzi z jamy ustnej prąd wydechowy, zamieniony już w dźwięk, a równocześnie przyciskamy energicznie koniuszczek języka do korzeni zębów przednich tuż przy granicy twardego podniebienia.

Jeżeli jedną tylko boczną krawędź języka zbliżymy do zębów, powstanie wadliwe, niewyraźne *L*. Jeżeli dla braku ruchliwości koniuszczka języka, przyciśniemy go do zębów za słabo, wówczas powietrze nie będzie uchodziło szparami po obu stronach języka, ale nosem, przez co zamiast *L*, powstaje *N*.

Ł wytwarza się jak *L*, z tą różnicą, że koniuszczek języka zgina się w kabłączek i tworzy haczyk do góry zwrócony, poczem odbija się energicznie od korzeni zębów przednich. Brak ruchliwości, elastyczności i energji języka z powodu niedostatecznego wyćwiczenia mięśni językowych, sprawia, że język ani w kabłąk zgiąć

się nie potrafi, ani odbić koniuszczkiem swym z należytą energją od zębów, skutkiem czego słyszymy zamiast np. *kłamać: kuwamać*, lub *kjamać*.

Metoda leczenia tej wady jest analogiczna do tej, którą podaliśmy przy szeplenieniu. Wadliwe wymawianie *Ł* jest z natury rzeczy wadą specyficznie słowiańską. Spółgłoska *Ł* wraz z samogłoską *Y* jest szyboletem, że tak powiemy, gardła polskiego. W słowach takich jak *łaska* i *laska, bal* i *bał, błaga* i *blaga, wał* i *wal* i t. d., niepodobna się bez niej obejść, bo tu *Ł* jedynie stanowi o zupełnie odmiennem znaczeniu wyrazu. Nieczyste wymawianie spółgłoski *Ł* jest zatem nie tylko wadą wymowy, ale pozbawia język nasz właściwej mu cechy narodowej.

c) Nieczyste wymawianie spółgłoski R.

Najpiękniejszą może, a bezwzględnie najdźwięczniejszą z wszystkich spółgłosek jest płynna spółgłoską *R*, która w dźwięku, swym posiada silną domieszkę samogłoski. Czyste *R* przedstawia się nam jakby organiczne przeniknięcie dwóch sprzecznych ze sobą pierwiastków, spółgłoskowego i samogłoskowego. Dźwięk samogłoskowy powstaje przez drganie wiązadeł głosowych w krtani, ale dźwięk ten doznaje osobliwej przemiany przez drganie koniuszczka języka pomiędzy lekko rozwartemi ustami. Tak powstaje *R* czyste, zwane także drgają-

cem, wibrującem, drżąco-językowem albo dramatycznem. Wymowa tego czystego *R* od najdawniejszych czasów niemałe sprawiało trudności. Dla warczącej twardości, jakiej artykulacja tej głoski wymaga, Rzymianie nazywali ją *canina*, czyli psia litera. Mistrzowie wszelkiego piękna, Grecy, wymagali w wymowie czystego *R*. Sposób wymawiania czystego *R*, określa już Djonizjusz z Halikarnassu zupełnie trafnie, opisując, „że koniec języka, zwrócony ku podniebieniu, wolno drga w pobliżu zębów". W dziele swojem „*de oratore*" opowiada Cycero o Demostenesie, że nie umiał wymówić pierwszej głoski wyrazu „retoryka", sztuki, w której był mistrzem. Nie ulega wątpliwości, że Cycero miał na myśli *R* czyste, drżąco-językowe, wedle określenia Djonizjusza z Halikarnassu, wszystkie inne bowiem sposoby wymawiania nie byłyby Demostenesowi żadnej sprawiały trudności.

Sposobów tych jest razem nie mniej niż sześć. Rozróżniamy mianowicie:

1) *R* czyste, drżąco-językowe, opisane powyżej.

2) *R* podniebienne, czyli francuskie, przy którem nie koniec języka ale języczek podniebieniowy drga, rozpowszechnione we Francji (t. zw. *grasseyement*) i u nas w kołach arystokratycznych z naśladownictwa Francuzów.

R angielskie, przy którem koniec języka wprawdzie współdziała, ale nie drga wcale, jeno

cofając się wstecz dotyka po środku podniebienia twardego, przez co powstaje brzmienie podobne do *h*, właściwe Anglikom;

4) *R* w a r g o w e, przy którem koniuszczek języka drga, ale usta są zwarte, przez co powstaje znane *prrr* naszych woźniców;

5) *R* k r t a n i o w e, wymawiane przez nas codziennie rano przy płukaniu gardła: przechylamy głowę w tył, ażeby głowa trzymana w ustach jak najgłębiej spłynęła, ale zamykamy w ostro urywanych przerwach szparę głosową, ażeby woda nie dostała się do przełyku, t. j. żebyśmy jej nie połknęli, skutkiem czego wiązadła wydzwaniają na przemian głoski *g* i *r*[1]);

R n o s o w e, niezbyt estetyczne, powstające przy chrapaniu, a wytworzone nie prądem wydechowym, ale podczas wdechiwania.

Ostatnie trzy gatunki (4—6), to formy poronne artykulacji, lecz jako takie mogą nawet w sztuce mieć charakterystyczne swe zastosowanie, np. chrapanie Falstaffa u Szekspira lub hr. Kattwalda w „Biada kłamcy“ Grillparzera.

Pominąwszy cele charakterystyki scenicznej, w sztuce żywego słowa tylko c z y s t e *R* ma pełne prawo obywatelskie. Niepodobna ani pięknie, ani silnie, ani wyraziście mówić, nie wymawiając czystego *R*, które jest prawdziwym dyplomem szlacheckim dla języka.

---

[1]) W podobny sposób powstaje poronna forma głoski M przy naśladownictwie beczenia kóz: *mme-e-e!*

Drgania francuskiego *R* (*„grassejowanie“*) stają się przy silniejszem wymawianiu lub w afekcie, przeraźliwe, jaskrawe, dla ucha wprost przykre. Donders obliczył zapomocą fonautografu czas drgania języka przy wymawianiu czystego *R* na $^1/_{25}$ do $^1/_{39}$ sekundy, podczas gdy czas drgania języczka podniebieniowego przy „grassejowaniu“ wynosi tylko $^1/_{19}$ do $^1/_{28}$ sekundy. To dowodzi siły muzycznej czystego *R* w porównaniu z francuskiem. Ale francuskie *R* pociąga za sobą cały szereg innych jeszcze niedogodności. Samogłoski, z któremi się łączy, otrzymują przezeń przymieszkę krtaniową, dla zrozumiałej wymowy szkodliwą i szpetną. Od ciągłego tarcia wysycha miękkie podniebienie, wydłużone w drgający jezyczek podniebieniowy, co przy dłuższem mówieniu sprowadza przedwczesne zmęczenie a nawet chrypkę. Wyschnięcie podniebienia i języczka zmniejsza bowiem ruchliwość tych narzędzi, skutkiem czego *R* staje się coraz bardziej chrypliwe. Ponadto mowca zmuszony jest do ustawicznych ruchów połykania, na czem cierpi niemało biegłość, płynność i zrozumiałość wymowy.

Angielskie *R*, jeszcze mniej niż francuskie nadaje się do wymowy. Im głośniej usiłujemy wymówić to *R*, w którem zamiast dźwięku słyszeć się daje tylko ostre tchnienie (rodzaj *„spiritus asper“*), tem niezrozumialszem się staje. Byłem świadkiem, jak pewna dama zażądała w skle-

pie „*huhki*". Kupiec nie zrozumiał. Powtórzyła głośniej „*huhki!*", a na gest zdziwiony i zakłopotany kupca jeszcze głośniej i z irytacją: „*huhki!!*" — Kupiec był w rozpaczy, ale szybko zdecydowany podał klientce papier i ołówek. Dama napisała: r u r k i.

Czyste *R* jest właściwością dziedziczną i narodową. Są narody, w których z mniejszemi lub większemi wyjątkami bardzo jest powszechne. Do tych należą starożytni Grecy i Rzymianie, wszystkie narody słowiańskie, a z romańskich Włosi. Natomiast u szczepów semickich, u wszystkich narodów germańskich, a z romańskich u Francuzów zwłaszcza, czyste *R* o wiele mniej jest powszechne.

Wymowę czystego *R* zawsze jednak uważano za trudną, nawet u tych narodów, u których przeważała. Wskazuje na to lingwistyka polska i czeska, która chętnie *r* zmiękcza na *rz*, jak w wyrazach przejętych z niemieckiego, np. *Gärber*, garbarz — *Schlosser*, ślusarz — *Riemer*, rymarz itd. Wyraźny przytyk do trudności, jaką sprawia wymawianie *R*, znajdujemy w „Ezopie" Xcia Jana Jabłonowskiego, wydanym w r. 1731 w Lipsku:

„Przedtem: **A**, **B**, ledwie mówił jęcząc —
T e r a z **R** ł a c n o m ó w i, nic się nie męcząc",

W sztuce żywego słowa, a zwłaszcza na scenie, wymawianie czystego *R* jest warunkiem wprost koniecznym. Muzykalni Włosi nie znoszą

wprost innego i to nie tylko w dramacie, ale i w śpiewie. Śpiewaka „grassejującego“ wygwizdanoby we Włoszech po pierwszych kilku frazesach. Ciekawe zjawisko w tej mierze sprawdzić można i we Francji. „Grassejowanie“ jest tam właściwością narodową, żaden Francuz nie wymawia czystego *R* w mowie codziennej. Ale na scenie (z wyjątkiem sztuk konserwacyjnych), a zatem w dramatach klasycznych, panuje wszechwładnie czyste *R*, *„l'R vibrant“*, aktora zaś, który go nie posiada, nie dopuszczonoby na deskach Komedji francuskiej do występu, chociażby talentem dorównywał Talmie.

To też Francuzom nabycie czystego *R* od dawien dawna największe sprawiało trudności, i oni też największą zwracali na to zawsze uwagę. Metodę używaną do dziś dnia dla uzyskania czystego *R* w paryskiej Sorbonnie, podał sławny aktor francuski Talma (1763—1826).

Największa trudność w nauczeniu się czystego *R* dla osób „grassejujących“ polega na tem, że nie tylko jedne narzędzia, przywykłe podczas artykułowania głoski *R* do spokoju (koniuszczek języka) trzeba uruchomić, ale ponadto trzeba inne (miękkie podniebienie i języczek podniebieniowy), przywykłe do czynności, trzymać na wodzy, nauczyć spokoju.

To nie jest tak łatwe, jakby się zdawać mogło, a w każdym razie bez porównania trudniejsze, niż wyleczenie szeplenienia, przy którem nie

zachodzi potrzeba zmiany narzędzi. Czynność całego automatycznego mechanizmu mowy ludzkiej porównać można, dla lepszego jej zrozumienia, do sieci telefonicznej. Mózg, to stacja centralna, która nawołuje poszczególne organy do pracy. U osób „grassejujących“ mózg długoletniem ćwiczeniem przywykł przy wymawianiu *R* nawoływać podniebienie. Przy nauce czystego *R* chodzić więc będzie o dwie rzeczy: 1) ażeby podniebieniu i języczkowi podniebieniowemu, które się w chwili, gdy potrzeba wymówienia *R* dochodzi do świadomości, mechanicznie zgłaszać przywykły, nakazać spokój; 2) ażeby koniuszczek języka natomiast zawezwać do pracy.

Pierwszy cel osiągniemy najskuteczniej wówczas, jeżeli nam się uda wytworzyć czyste *R* bez powziętego z góry zamiaru, tak że *R* to powstanie mechanicznie i bezwiednie, a mózg nasz nie będzie mieć wcale świadomości, że *R* ma być wymówione. Nabywszy tego *R* w ten sposób, długich następnie potrzeba ćwiczeń, wielkiej wytrwałości i cierpliwości, ażeby je posiąść na stałe.

Na tej podstawie polega metoda Talmy. Zajmiemy się nią szczegółowo.

Ćwiczenia odbywać można na wyrazie t r a w a[1]). Dobrze jest, jeżeli się uczniowi nie powie

[1]) Talma kazał ćwiczyć na wyrazie francuskim „*travail*“ i do dziś dnia Francuzi wyrazem tym podczas ćwiczeń się posługują. Nasza t r a w a najzupełniej mu odpowiada.

zrazu ostatecznego celu, ażeby z góry wszelką myśl o *R* usunąć. Zamiast „trawa“ należy wymówić trzy-zgłoskowy wyraz *te-da-wa*.

Po głębokim wdechu uczeń zacznie głośno i powoli wymawiać wyraz *te-da-wa*, przyśpieszając stopniowo coraz więcej tempo. Z przyśpieszeniem tempa *e* w zgłosce „*te*“ będzie coraz bardziej słabnąć, aż wypadnie zupełnie, tak że słyszeć będziemy zamiast „tedawa“: *tdawa*. Spółgłoska *W* wywołuje żywą zmianę artykulacyjną warg i języka, spółgłoski *T* i *D* wymawiamy końcem języka, który otrzymuje przy ich wytworzeniu pozycję potrzebną przy wymowie czystego *R*. Przy szybkiej zmianie artykulacji z *T* i *D* na *W* (*TDaWa*), język, chcąc podążyć za nią, mimowoli zacznie drgać, a uczeń usłyszy odrazu, nie myśląc wcale o *R*, nie mając świadomości, że je wymawia, wyraźny dźwięk czystego *R*, usłyszy zamiast „tdawa“: *trawa*.

Ale od tego tak przemyconego niejako *R*, do nabycia go na stałą własność bardzo jeszcze daleko. Po dłuższych dopiero ćwiczeniach, po tygodniach lub miesiącach, można spróbować przyzwyczajać także i myśl ucznia do powziętego z góry zamiaru wypowiedzenia *R* i przekonać się, czy podniebnie odwykło już od współdziałania, czy pozostaje spokojne. Dopóki uczeń nie osiągnie tej perfekcji, dopóty ćwiczenia wyżej opisane na wyrazie „*tedawa*“ należy odbywać

pilnie i wytrwale, rozpoczynając zawsze powoli i przyśpieszając stopniowo tempo.

Jeżeli uczeń tak dalece zapanuje nad narzędziami, że podniebienie za wolą jego pozostaje w spokoju, a koniuszczek języka odbywa równocześnie ruch drgający, wówczas można przejść do dalszych ćwiczeń. Drugim stopniem będzie ćwiczenie dźwięku: **tr** bez samogłoski i wyrazów dwuzgłoskowych rozpoczynających się na **tr**, np.:

tratwa, tragik, traktat, transport, trapez, trefniś, trele, trener, trocha, troje, Troki, trony, tropić, troska, truchleć, trudno, trufla, trumna, trunek, trupi, trusia, trutka, trąba, trącać, trębacz, tryba, tryskać, tryljon, tryton, trjolet, trjumf.

Wyrazy te należy powtarzać każdy kilka krotnie w porządku podanym. Poczem przejdzie uczeń do kombinacji innych, gdzie *R* znajduje się pośrodku wyrazu, w kombinacji z innemi spółgłoskami, gdzie rozpoczyna, a nareszcie gdzie kończy wyraz. Ze stopnia na stopień przechodzić należy dopiero wówczas, gdy *R* zupełnie czysto i bez natężenia w poprzednim stopniu wychodzi. Ćwiczenia będą więc kolejno następujące:

Trzeci stopień.

Mara, kara, wiara, igrać, ograć, okraść, stare, jare, szare, obręcz, dręczyć, wręczyć,

baron, Charon, wiadro, karuk, wiarus, mikrus, chrust, Chrystus, bryznąć, ukryć.

Czwarty stopień.

Garb, kark, karm, chart, barw, starł, zmarł, drwal, trwał, krwawy, berło, berta, wertep, wiersz, sierść, ścierń, wierch, mirt, flirt, borsuk, krok, Prot, zwrot, Prut, próchno, bród, Kursk, nurt, szturm, prąd, trąd, wrąb, drąg, strąk, pręt, dręczyć, wręczyć, kręcić, umrę, wyrwę.

Piąty stopień.

Rabka, rada, ratusz, reces, rejent, renta, robak, rokosz, rozbój, rubro, runo, rura, rydel, ryjek, rylec, rączo, rąbać, ręka, ręczyć, rętszy. Rdesty, rdzawy, rdzenny, rtęć, rwać, rwisty, rżysko.

Szósty stopień.

Car, dar, zegar, puhar, ster, skier, żer, kir, lir, wir, bor, flor, stor, bór, mur, wiór, bóbr, dóbr, żubr, zdarł, zmarł, zwarł.

Ćwiczenia te wykonywane codzienne, pilnie i systematycznie, prowadzą w kilku tygodniach lub miesiącach bezwarunkowo do celu, do nabycia czystego *R* na własność.

5) Używanie narzecza.

Dźwięk artykułowany jest pierwiastkiem, wytworzonym przez indywidualny duch narodu, jako uzmysłowienie mowy. Dźwięki artykułowane

powinny więc przedstawiać wynik twórczej pracy całego narodu, tworząc razem system, w którym się, wedle słów Humboldta, odbijają osobliwości duchowe narodu. Ale każda poszczególna okolica, każde środowisko, każda niemal rodzina posiada swoją indywidualną formę, wymowę lokalną, narzecze. Wszędzie jednak, gdzie do wymowy przykładamy miarę estetyczną, wymowa powinna być narodową, a nie lokalną. Im ogólniejsza i idealniejsza jest treść słów naszych, tem konieczniej trzeba je wymawiać sposobem przez wykształcony ogół narodu przyjętym. Jeden dźwięk charakterystyczny, przymieszka narzecza, akcent osobliwy, przypomina żywo okolicę i koloryt lokalny i może nieraz w chwili stanowczej wypaczyć wrażenie estetyczne żywego słowa.

Najsilniej i najdobitniej wymagania te występują wobec sceny. Mowca duchowny, polityczny lub sądowy działa przedewszystkiem treścią swoich słów, takiemi przymiotami, jak ścisłość wyrażenia i logiki, siła argumentacji i własnego z głębi duszy płynącego przekonania, wreszcie suggestją autorytetu swojej osoby, potęgą własnej indywidualności. Przymioty te nie tylko wyrównać mogą, ale zapomnieć nam każą o brakach technicznych wymowy i przymieszkach narzecza. I owszem, nieraz użycie zwrotów lokalnych zbliżyć może mowcę do słuchaczy i zacieśnić węzły ich duchowe. Inaczej aktor na scenie, który nie ukazuje własnej swej indywidualności,

ale zawiaduje tylko powierzonemi mu skarbami poety, odsłaniając słuchaczom idealną treść jego dzieła. Z chwilą jednak, gdy potrąci w wymowie o narzecze, wysunie zawsze niesmacznie własną swą indywidualność naprzód, wypadnie zatem z roli. Nikogo to nie razi, gdy Duńczyk Hamlet, Anglik Ryszard III, Hiszpan Don Karlos, Niemiec Karol Moor lub Francuzka Joanna d'Arc, na scenie naszej przemawiają po polsku. Niechby jednak Hamlet zaciągał się z lwowska, a Joanna d'Arc zaśpiewała z mazurska, efekt wprost komiczny rozwiałby niechybnie wszelkie złudzenie słuchaczy.

Wyplenienia wszelkich naleciałości lokalnych, o ile mowca nie używa ich świadomie i celowo, wymaga estetyka zawsze, na scenie zaś jest ono wprost nieuniknioną koniecznością.

ROZDZIAŁ VII.

O przecinkowaniu.

Przecinkowanie słuchowe. — Milczenie (przerwa) i przestanek. — Warunki fizjologiczne i psychologiczne przestanków. — Ich rozwój artystyczny. — Znaki pisarskie i środki typograficzne. — Względna długość przerw i przestanków. — Przerwy i przestanki nie oznaczone znakami pisarskiemi. — Przerwy niewłaściwe. — Skłonność do przerw przy średniówkach i końcówkach wierszy. — Intonacje wskazane znakami pisarskiemi: przecinek, średnik, dwukropek, kropka, myślnik, nawias, cudzysłów, łącznik, wykrzyknik, zapytajnik, kropki. — Znaki milczenia, znaki modulacyjne i znaki melodyjne. — Ważność i znaczenie przecinkowania słuchowego.

Do przedstawienia mowy na piśmie nie wystarczają same litery. Celem ułatwienia należytego jej zrozumienia, a jeszcze bardziej wygłoszenia, używamy t. zw. znaków pisarskich czyli przecinkowych. Przecinkowaniu mowy pisanej odpowiada przecinkowanie żywej mowy. Przecinkowanie to powstało razem z mową ludzką. Modulacja jej i melodja wymagają, jeśli mowa ma być zrozumiałą, pewnego podziału i pewnych intonacji. Różne rodzaje

przerw, przestanków i pół- przestanków, zniżenia i podniesienia głosu, jakiemi się żywa mowa posługuje i zawsze posługiwała, stworzyły interpunkcję mowy pisanej.

Przecinkowanie istniało więc, zanim jeszcze zaczęto pisać. Nie tylko aktorowie i mowcy, ale każdy człowiek mówiący używał przestanków w żywej mowie, a z tych przerw, przestanków i pół-przestanków, wytworzyły się później kropki, dwukropki, średniki i przecinki mowy pisanej.

Średnia długość przestanków w mowie żywej proporcjonalna jest — jak wykazuje B o u r d o n [1]) do długości wymówionych zgłosek. W mowie uroczystej i powolnej, zarówno czas wymawiania głosek, jak i przerwy są dłuższe. Podobnie jak artykulacja, wytwarzająca ton lub szmer, mają także przestanki ściśle określone warunki fizjologiczne. Tak jak samowiednie skurczamy mięśnie, ażeby wydobyć ton, tak też samowiednie zwalniamy ich naprężenie, ażeby spowodować milczenie.

Trwanie absolutne przestanków jest bardzo rozmaite. Znaki nasze pisarskie nie są w stanie oznaczyć nieskończenie mnogiej ilości odcieni pomiędzy możliwie najkrótszym, a najdłuższym przestankiem. Gdzie się zaczyna ten możliwie najkrótszy przestanek, tego nie można dokładnie

---

[1]) L'expression des émotions et des tendances dans le langage. — Paris, Alcan, 1892.

określić. Trzeba przedewszystkiem rozróżnić milczenie od przestanku w pracy mięśni. Przy pisaniu naprzykład mięśnie nasze pracują bez przerwy, podczas gdy pióro z jednego wyrazu przechodzi na drugi, mimo, że na papierze robimy przerwę graficzną. Tak też i w żywej mowie. Język nasz, wargi, głośnia, wiązadła, pracują bez przerwy, nawet w tych chwilach, w których żadnego tonu nie słychać. Gdybyśmy się trzymali tej różnicy i nazywali **pauzą** (milczeniem) przerwę tonu, a **przestankiem** wypoczynek mięśni, musielibyśmy zauważyć, że w mowie nieraz tam, gdzie jest pauza, niema przestanku.

Co do warunków fizjologicznych przestanku to zauważyć należy przedewszystkiem, że przestanek wytwarza się z konieczności w takich chwilach, w których musimy odetchnąć (wdechiwać). Na minutę człowiek oddycha 14 do 18 razy, jeden zatem akt oddychania trwa przeciętnie 4", a ponieważ wydech trwa, jak wykazuje Bourdon, $1^1/_2$ razy dłużej niż wdech, czas więc potrzebny do wdechu wypada okrągło na $1^1/_2$". Przestanek, jaki najczęściej wyrażenie dwóch różnych idej oddziela, oznaczamy w mowie pisanej kropką. Przeciętne zatem trwanie fizjologicznego przestanku, odpowiadającego kropce, wynosi $1^1/_2$".

Obok strony fizjologicznej, posiadają przestanki w mowie także stronę psychologiczną.

Najprostsze wypadki są te, gdzie milczymy, jeżeli nie mamy żadnej myśli do wyrażenia; ale milczymy także wówczas, jeśli nie znajdujemy słów do wyrażenia naszych myśli. Po każdem wypowiedzianem zdaniu dzieje się coś podobnego, t. j. przemijający brak idej do wyrażenia. Każde zdanie przedstawia akt uwagi i samowiedzy, odnoszący się do dwóch co najmniej idej, a całość mowy ze stanowiska psychologicznego, przedstawia szereg takich po sobie następujących aktów samowiedzy.

Między dwoma po sobie następującemi aktami musi zatem wytworzyć się pewna przerwa, która przedstawia sumę trwania dwóch kojarzeń. Jedno z tych kojarzeń będzie to, które się wytwarza pomiędzy ideą wyrażoną zdaniem poprzedniem, a jedną z idej wyrażonych w zdaniu następnem; drugie z nich ma miejsce między dwiema ideami zdania drugiego. Przeciętna taka przerwa równa się trwaniu pojedynczego sądu logicznego, które W u n d t oblicza na $^{874}/_{1000}$ jednej sekundy. Mnożąc ten czas przez 2, otrzymamy jako przerwę teoretyczną $1^{3}/_{4}$", podczas gdy trwanie fizjologiczne kropki wynosi $1^{1}/_{2}$". Jeśli się jednak weźmie w rachubę, że u ludzi, którzy regularnie mówią lub piszą, praca mózgu, skierowana do następnego zdania, rozpoczyna się zanim jeszcze poprzednie zdanie zostało całkowicie wypowiedziane, musimy cyfrę $1^{3}/_{4}$" odpowiednio skrócić, zrównać ją zatem zupełnie

z cyfrą otrzymaną poprzednio na drodze fizjologicznej.

Używanie przestanków nie zależy jednak bynajmniej wyłącznie od opisanych warunków naturalnych. Jak każdy inny pierwiastek mowy, tak też i przestanek zdolny jest do rozwoju artystycznego na gruncie naśladowniczym.

Idee kojarzą się — przy równych zresztą warunkach — tem trudniej, im bardziej różnią się od siebie. Od stopnia tej różnicy zależy, czy kojarzenie się idej w mowie następuje mniej lub więcej powoli. Kiedy mowca obudzić zechce w słuchaczach swoich wrażenie różnicy dotkliwej lub wady jakiejś w kojarzeniu dwóch idej, kiedy zechce obudzić świadomość rozróżnienia grup idej skojarzonych w zdaniu, wówczas posługiwać się będzie przestankiem. Używanie przestanków staje się zatem środkiem uwydatnienia różnicy pomiędzy ideami nawet wtedy, jeśli idee te, mimo tych różnic, skutkiem innych przyczyn, skojarzyły się bardzo szybko w umyśle naszym. Jeżeli więc wymawiam następujące dwa zdania:

„*Opuścił nas. Sądzę, że powróci*“ —

rozdzielić je muszę odpowiednim przestankiem. Długość tego przestanku wywołana jest bardziej życzeniem obudzenia w słuchaczach wrażenia różnicy obu wyrażonych idej, aniżeli długością czasu, potrzebnego do skojarzenia obu idej we własnym umyśle mówiącego.

Widzimy więc, że używanie przestanków nie zawsze jest bezwiedne, często natomiast może być aktem samowiedzy. Długość przestanków nie jest proporcjonalna do czasu potrzebnego na skojarzanie się idej i na wytworzenie aktu samowiedzy, ale stosuje się do braku spoistości, do różnicy, jaką chcemy wyrazić pomiędzy ideami.

Ta rozmaita długość przestanków w mowie żywej wytworzyła znaki pisarskie czyli przecinkowe mowy pisanej. Używano znaków tych już za czasów starożytnych, powszechnie jednak zaczęto je stosować dopiero z wprowadzeniem sztuki drukarskiej. Lingwiści i gramatycy układali reguły przecinkowania, które ulegały ciągłym zmianom. Każda epoka, każdy rodzaj piśmiennictwa, każdy styl, każdy autor nareszcie, ma swoje odrębne właściwości w przecinkowaniu. Przecinkujemy inaczej dziś, niż przecinkowano w wieku ośmnastym; inne jest przecinkowanie w dziele naukowem, inne w powieści; inne w prozie, inne w mowie wiązanej; inne w poezji lirycznej, inne w dramatycznej; Sienkiewicz inaczej przecinkuje niż Przybyszewski. Tam gdzie Krasicki poprzestawał na przecinku, Mickiewicz położyłby może wykrzyknik, Słowacki wykrzyknik i kropki, a Wyspiański dałby kombinację z kilku wykrzykników i zapytajników albo — nie dałby żadnego znaku pisarskiego.

Przecinkowanie jest więc właściwością osobistą każdego autora, stanowi zatem w sztuce

żywego słowa, która wiernie chce odtworzyć myśl i intencję autora, ważny drogowskaz. Brak stałych prawideł przecinkowania w mowie pisanej jest jednak przyczyną, że poprawne odczytanie lub wygłoszenie danej treści wymaga nie tylko ścisłego i krytycznego uwzględnienia umieszczonych w nim znaków pisarskich, ale uzupełnienia tych znaków, o ile są niedokładne lub niedostateczne, jak to na przykładach w dalszym ciągu zobaczymy.

* * *

Przecinkowanie słuchowe polega: 1) na przestankach; 2) na intonacjach; i 3) na przystankach skombinowanych z intonacjami. Przerwy te i intonacje są bądź znakami przecinkowemi, bądź środkami typograficznemi, na koniec są takie przerwy i intonacje, które żadnego równoważnika wzrokowego nie posiadają.

Znaków pisarskich, obecnie używanych, posiadamy jedenaście, a mianowicie:

1) przecinek (,)
2) średnik (;)
3) dwukropek (:)
4) kropka (.)
5) myślnik ( )
6) nawias [ ] lub ( )
7) cudzysłów („ “)
8) łącznik (-)
9) wykrzyknik (!)

10) znak zapytania (?)
11) kropki (...)

Środki typograficzne są bardzo rozmaite. Należą do nich: odsyłacze i przypiski; wielkość i kształt, a nawet barwa liter; druk t. zw. rozstrzelony, tłusty lub odmienny; podkreślenie; użycie wyłącznie dużego alfabetu dla wyrazów lub zdań wyróżnić się mających; rozpoczęcie nowego wiersza, a zatem ustępu, który bądź to bezpośrednio następuje po wierszu ostatnim poprzedniego ustępu, bądź to oddzielony jest od niego wolnem miejscem, przerywnikami lub ozdobnikami najrozmaitszego rodzaju i rozmiarów; rozpoczęcie nowej stronicy lub kartki i t. p.

Każdy znak przecinkowy lub środek typograficzny (o ile rzeczywiście umieszczony jest poprawnie przez autora) oznacza przestanek, a najczęściej zarazem pewną od indywidualności mówiącego zawisłą modulację głosu.

Gramatyki nasze przepisują zazwyczaj dla przecinka najkrótszy przestanek i najmniejsze zniżenie głosu; dla średnika dłuższy przestanek i większe zniżenie głosu; dwukropek jeszcze bardziej zdania oddziela od siebie niż średnik; kropka zaś wyraża najdłuższy przestanek i największe zniżenie głosu. Określenia te częściowo tylko odpowiadają rzeczywistości. Ani o trwaniu przerwy, ani też o rodzaju i sposobie intonacji nie decydują znaki pisarskie jako takie. Długość przerwy zależy nato-

miast wyłącznie od wyrazu myśli i uczucia. Przyczyny, które wpływają na tętno i tempo żywej mowy, wpływają w równej mierze także na długość przerw i przestanków, stojącą w prostym stosunku do żywości tempa. W „Improwizacji“ Mickiewicza czytamy:

Ja chcę władzy, daj mi ją, lub wskaż do niej drogę!

Tu przy każdym przecinku nie tylko nie zniżymy głosu, ale go podniesiemy, a obie przerwy przecinkowe będą wydatnemi przestankami, połączonemi z wypoczynkiem mięśni. Czytamy natomiast zupełnie inaczej:

Co mię w dzień pies, lis, konik, kania,
I wrona,
Nawet i ona,
Jak chce tak gania.

(*Mickiewicz*)

I tu przecinki w pierwszym wierszu nie oznaczają żadnej zmiany tonu, ale też i przerwy tonu będą możliwie najkrótsze, bez przestanku w pracy mięśni. Przerwy te są tak nieznaczne, że możnaby powątpiewać, czy zachodzą tu wogóle jakie przerwy pomiędzy wyrazami: *pies, lis, konik*... Że jednak drobne przerwy istnieją, przekonamy się z łatwością przez porównanie, wymawiając te trzy wyrazy jako jeden: *pieslis-konik* — ucho nasze uchwyci natychmiast drobną lecz niewątpliwą różnicę akustyczną.

W następujących wierszach Krasickiego

rozpoznamy z łatwością rozmaitość długości przerw, wskazanych przecinkami:

Idź precz od nas, próżniaku, niegodzien żywienia,
Mówiła, żądłem grożąc, pszczoła do szerszenia.

Najkrótsze są obie przerwy po wyrazach „próżniaku“ i po „mówiła“, dłuższe już są przerwy po „nas“ i po „grożąc“, najdłuższa przerwa, a raczej przestanek, po „żywienia“.

Nie zmienimy ani razu intonacji w pięciu krótkich przerwach przecinkowych wiersza:

Ten czarny, smutny kwiat, co tu, przed wami kwitnie —
(*Tetmajer*)

— natomiast w zdaniu:

Najmłodsze puhaczątko, *faworyt jejmości*,
Ozwał się: —
(*Krasicki*)

— wyrazy wstawione pomiędzy dwoma przecinkami: *faworyt jejmości*, odbijać muszą intonacją, a przedewszystkiem barwą tonu, od otoczenia swego.

W dwuwierszu Mickiewicza:

Jeśli chcesz, ośle, by pies kochał ciebie,
Kochajże ty psa, słowa są Lokmana.

— podnosimy głos w pierwszym wierszu, a zniżamy w drugim; pierwszy przecinek wymaga najkrótszej przerwy, drugi nieco dłuższej, trzeci i czwarty wydatniejszych przestanków. Barwa tonu zmienia się natomiast tylko raz: przy czwartym przecinku, który kończy wyrazy przytoczone.

To samo zjawisko różnej długości przestanku, przez jeden i ten sam znak pisarski wskazanego, można wykazać na każdym innym znaku pisarskim. I tak nierównie dłuższy będzie przystanek po dwukropku w wierszu:

Widzisz to moje ognisko: uczucie! —
(*Mickiewicz*)

aniżeli w wierszu:

Potem: Ojcze nasz i Zdrowaś i Wierzę...
(*Mickiewicz*)

— bo emfaza, którą wyposażyć należy wyraz „uczucie", obudzenie w słuchaczach wrażenia obrazu poetyckiego, leżącego w niezwykłem porównaniu uczucia z ogniskiem, wymaga dłuższego przestanku, rozdziału obu wyrazów, w drugim natomiast przykładzie słówko „potem" jest zupełnie obojętne i łączy się niemal bezpośrednio ze zdaniem następnem.

Podobnie wymagać będą dłuższego przestanku wszystkie wykrzykniki w następujących wierszach:

Gustaw! ty Gustaw! Gustaw! wielki Boże!
Uczeń mój! syn mój!
(Mickiewicz)

— słowa, któremi ksiądz w „Dziadach" rozpoznaje w pustelniku Gustawa — natomiast jednym tchem, z możliwie najkrótszemi przerwami po wszystkich trzech wykrzyknikach, wypowiemy wiersz:

Mów! Mów! Na Boga! Gdzie twe skrzydła!
(*Tetmajer*)

W następującym djalogu z „Dziadów“:

Pustelnik. Może cię zdziwia jego postać? *Ksiądz.* Czyja? *Pustelnik.* Mojego przyjaciela. *Ksiądz.* Jakto? tego kija?
(*Mickiewicz*)

— mamy 4 znaki zapytania. Trzy wymagają dłuższej przerwy, jeden zaś (przedostatni): „Jakto?“ — możliwie najkrótszej.

Widzimy zatem, że znak pisarski jako taki, nigdy nie stanowi o bezwzględnej długości przerwy. Długość przestanków przypisywana znakom pisarskim ma natomiast zazwyczaj znaczenie względne. W słowach Balladyny:

Krwi plama
Tu, i tu, i tu! I tu! — Któż zabija
Za malin dzbanek siostrę?... Jeśli z bora
Kto tak zapyta, powiem — ja. — Nie mogę
Skłamać i powiem: ja!
(*Słowacki*)

— uwydatnił poeta rosnącą długość przerwy po wyrazach „tu“, 4 razy powtórzonych, zmianą przecinka na wykrzyknik. W słowach: *„Jeśli z bora kto tak zapyta, powiem — ja“*, naprężenie wywołane trudnością wyznania wymaga dłuższej przerwy, którą poeta oznaczył myślnikiem. Przy powtórzeniu w następnym wierszu wyrazów *„powiem: ja!“*, naprężenie odpada, przerwa więc będzie krótsza, na co wskazuje dwukropek.

*
* *

Przecinkowanie wzrokowe jednak nie tylko pod względem ścisłego określenia bezwzględnej

długości przerw i przestanków nie jest miarodajne dla przecinkowania słuchowego; żywe słowo wymaga także bardzo licznych przerw w miejscach, w których żaden znak pisarski na to nie wskazuje. Często autor zapomniał umieścić znak pisarski, nieraz opuszczenie polega na pomyłce drukarskiej, często zwyczaj pisarski umieszczeniu jest przeciwny, mimo, że ucho nasze wymaga przerwy, rozdziału lub wyróżnienia dwóch wyrazów lub zdań, albo szczególnego wyodrębnienia jakiegoś wyrazu, podniesienia przeciwstawienia, uwydatnienia konkluzji, wyostrzenia „*pointy*".

W rozpatrywaniach naszych o oddychaniu wykazaliśmy, że oddychać należy zawsze w przerwach lub przestankach mowy, lecz bynajmniej nie w każdej przerwie. To też i przerwy, optycznie żadnym znakiem pisarskim nie wskazane, mogą, ale nie muszą być użyte dla celów oddychania.

Oto szereg charakterystycznych przykładów, w których kreski pionowe oznaczają przerwy lub przestanki, żadnym znakiem pisarskim niewskazane, a to kreski podwójne (||), przestanki, których użyć można i potrzeba dla zaczerpnięcia powietrza, kreski zaś pojedyncze (|) przerwy, w których nie należy odetchnąć.

a) Przerwy dla rozdziału dwóch wyrazów obok siebie stojących, ażeby zwrócić uwagę na ich stosunek do siebie lub na wyróżnienie dwóch zdań:

Że zamknięty w skorupie niewygodnie siedział ||
Żałowała *mysz* | *żółwia.* (*Krasicki*)

Dewotce | *służebnica* w czemsiś przewiniła.
(*Krasicki*)

Trafia się i nie w lesie, panowie doktorzy
Lek | *pałka, wiek* | *choroba,* a *cielęta* | *chorzy.*
(*Krasicki*)

I jak *gryf* | *ptaka* || porwał mię w swe szpony.
(*Mickiewicz*)

Dochodów | *piórem* dorabiać się muszę.
(*Mickiewicz*)

b) Przerwy dla wyróżnienia zdania wstawionego (wtrąconego) od zdania głównego.

Przykład matek || *najpierwszym i najistotniejszym jest sposobem* || dla dobrego córek wychowania.
(*Krasicki*)

Przyszedł nareszcie || *długo pożądany przez starostę* koniec obiadu. (*Rzewuski*)

c) Przerwy dla podniesienia przeciwstawienia.

Choć *młodzieńcy* || swemi wieńcy mnie obsyłają
Choć *dziewczyny* || rozmaryny wonne mi dają...
(*Sz. Zimorowicz*)

Im wyżej tem widoczniej: *chwale* || lub *naganie*
Podpadają królowie, najjaśniejszy panie.
(*Krasicki*)

Olgerd | *ruskie* posady, Skirgiełł | *Lachy* sąsiady...
(*Mickiewicz*)

Mędrzec zwyczajnych ludzi | z *rozmowy* ocenia,
A nadzwyczajnych mężów poznaje || z *milczenia*
(*Mickiewicz*)

d) Przerwy dla uwydatnienia konkluzji.

Ej to kubeł, w tym kuble || nowogrodzkie są ruble...
(*Mickiewicz*)

Com widział, opowiem — po śmierci:
Bo w żyjących języku || niema na to głosu.
(*Mickiewicz*)

e) Przerwy dla szczególnego wyodrębnienia jakiegoś wyrazu lub wyostrzenia *„pointy“*.

Anioł powrócił || *morderca.*
(*Słowacki*)

Bogdajby jak ja || *nie umarli!*
(*Słowacki*)

I przez to pod progiem korytko ||
Pokaż mi na znak || *kopytko.*
(*Mickiewicz*)

Wtem Stolnik posępny ||
Zimny jako słup soli, grzeczny, obojętny
Wszczął dyskurs — o czem? oto o córki || *weselu!* —
(*Mickiewicz*)

Przykłady te wykazują, jak liczne są wypadki, w których poprawna konstrukcja frazesu wymaga przerwy lub przestanku mimo, że na to żaden znak pisarski w tekście nie wskazuje. Często pominięcie przerwy wypaczyć nawet może sens logiczny treści. I tak czytamy w bajce Krasickiego „Mysz i kot“:

Mysz *dlatego, że niegdyś całą książkę zjadła,*
Rozumiała, że wszystkie rozumy pojadła.

Zdaniem głównem jest tu: „Mysz rozumiała, że... itd.“ W zdanie to, jakby klinem, wtłoczone

jest drugie: *„dlatego, że niegdyś całą książkę zjadła"*. Zdania te wyróżniają się od siebie barwą tonu, a zmiana barwy zawsze wymaga przestanku w pracy mięśni. Koniecznym jest zatem przestanek po wyrazie „Mysz", bo czytając bez przerwy: „Mysz dlatego", tak jak się mówi: „Pan Tadeusz" albo „Król Kazimierz", wywołalibyśmy wrażenie, że mysz nazywa się „dlatego". Dodamy tu więc przecinek, przez autora czy zecera opuszczony i powiemy: *Mysz*, (przecinek) *dlatego*, (przecinek), *że niegdyś*... i t. d.

* * *

Przecinkowanie słuchowe wymaga jednak nie tylko najsubtelniejszego przestrzegania przerw i przestanków, ale każe nam z równą skrupulatnością wystrzegać się przerw w miejscach nieodpowiednich. Przerwy niestosowne, spowodowane są najczęściej brakiem opanowania fizycznej funkcji oddychania. Dzieci czytają zazwyczaj jednym tchem, bez przerw i przestanków, dopóki oddechu starczy. Przerwa dla zaczerpnięcia oddechu przypada wówczas często w sam środek treści, nawet w sam środek jakiegoś wyrazu i rozrywa wątek. Dalszą właściwością dzieci jest stałe odznaczanie przerwą końcówek i średniówek wierszy przy czytaniu lub wygłaszaniu mowy wiązanej, bez względu na to, czy przerwa w tem miejscu jest wskazana, czy nie. Skłonność podobna objawia się

aż nazbyt często u osób dojrzałych, które w sztuce czytania pozostały na stopniu rozwoju lat dziecinnych, ponieważ szkoły nasze w tym kierunku w wyjątkowych tylko razach działają poprawczo.

Skłonność tę bezwarunkowo zwalczać należy.

W wierszach Słowackiego:

Starosta spojrzał, i cofnął się | biały ⌒
Jak wosk, jak oczy | któremi go szukał ⌒
Pan Dzieduszycki; ale | okazały ⌒
W cofnieniu się swem, na ludzi nie hukał...

nie wolno nam żadną miarą robić przerwy na końcu wierszy. Przeciwnie; wyrazy: „*biały jak wosk*“, „*któremi go szukał pan Dzieduszycki*“ „*okazały w cofnieniu się swem*“ — muszą być wypowiedziane bez przerwy, jedną falą dźwiękową. Przez wypowiedzenie tych wyrazów jednym tchem ucierpią wprawdzie akordy rymowe: „*biały — okazały*“ i „*szukał — hukał*“, ale ten wzgląd nie może i nie powinien tu stać na przeszkodzie, bo rymy, choć ich nie uwydatnimy, wystąpią same przez się, a tam gdzie poeta ma zamiar zadzwonić melodyjnie rymami do niego należy umieszczenie ich w sposób odpowiedni.

Przykładów takich, gdzie sens przechodzi z jednego wiersza do następnego, — Francuzi nazywają to *l'enjambement* — w poezji naszej jest niezliczona ilość. W przytoczonych poniżej kreski pionowe oznaczają, jak poprzednio, przerwy nie wskazane znakami pisarskiemi.

Sypiąc się | błyszczą jak girlanda | tkana⁀
W perły i drogie kamienie.
(Mickiewicz).

Lecz nim zdobycz pokazał, stary Budrys | już kazał⁀
Prosić gości | na trzecie wesele.
(Mickiewicz)

I lica jego | niewinnych uśmiechów⁀
Zdają się lękać, jak śmiertelnych grzechów.
(Mickiewicz)

Mnie | od mogiły termopilskiej | gotów⁀
Odgonić | legjon umarłych Spartanów.
(Słowacki)

O! gdyby mogły się na posąg | słowa⁀
Złożyć i stanąć pod cyprysów cieniem,
Jak marmur, —
(Słowacki)

Podczas tej mowy | pan starosta w czoło⁀
Księdza | jasnemi patrzył się oczyma.
(Słowacki)

Skłonność robienia przerwy odnosi się w równej mierze do średniówek, jak do końcówek wierszy. Mało jest czytelników, którzyby, zwłaszcza bez przygotowania, następujących np. wierszy Mickiewicza nie czytali w ten sposób:

Po wieczerzy i Sędzia | i goście ze dworu |
Wychodzą na dziedziniec | używać wieczoru. —

— t. j. nie zrobili, nieznacznej bodaj przerwy na końcu wierszy zarówno, jak przed średniówką w obu wierszach. Czytając tak, popełnią jednak w dwóch wierszach cztery rażące błędy:

1) Brak przerwy po wyrazie „*wieczerzy*“.

Przerwa ta jest konieczna, bo „*i*“ nie łączy wyrazów „*wieczerzy*“ i „*Sędzia*“, które nie należą do siebie;

2) przerwa po „*Sędzia*“ jest błędna, bo wyrazy „*i Sędzia i goście*“ właśnie do siebie należą i muszą być wypowiedziane jednym tchem;

3) brak przerwy po „*goście*“, który wywołuje wrażenie, że to są „*goście ze dworu*“, gdy tymczasem „*ze dworu*“ wcale nie łączy się z „*goście*“, ale należy do „*wychodzą*“.

4) przerwa po „*ze dworu*“ jest błędna i rozdziela fałszywie te wyrazy od wyrazu następującego „*wychodzą*“, z którym się bezpośrednio łączą.

Poprawnie wypowiemy więc te wiersze:

Powieczerzy | i Sędzia i goście || ze dworu‿
Wychodzą na dziedziniec | używać wieczoru.

Z rozpatrywań powyższych wysnuwają się zatem następujące ogólne prawidła przecinkowania słuchowego, odnoszące się do przestanków w żywej mowie:

1) Każdy znak przecinkowy — o ile nie jest błędnie przez autora umieszczony — oznacza przerwę lub przestanek w żywej mowie.

2) Poprawna konstrukcja frazesu, sens logiczny albo wyraz uczucia wymagają bardzo często przerwy lub przestanku w takich miej-

scach, w których żadnego nie widzimy znaku pisarskiego.

3) Każda, choćby najmniejsza przerwa umieszczona w miejscu niestosownem, czy to z powodu mylnego pojęcia, czy dla fizycznego wyczerpania, a zatem z powodu niepoprawnego oddychania, jest błędem i psuje wrażenie całości.

* * *

W ścisłym stosunku z przerwami stoją w przecinkowaniu słuchowem: intonacje. Przejdziemy je po kolei, przedewszystkiem na wyliczonych poprzednio znakach pisarskich, a przekonamy się że, tak samo jak znaki pisarskie nie określają bezwzględnie długości przerw, tak też nie określają bezwzględnie i ściśle intonacji i melodji.

Przecinek

może oznaczać zniżenie lub podniesienie głosu, ale często nie oznacza żadnej melodji, żadnej intonacji, t. j. ani zniżenia, ani podniesienia głosu, np.:

Co mię w dzień pies, lis, konik, kania,
I wrona,
Nawet i ona,
Jak chce tak gania. *(Mickiewicz)*

Przecinki w pierwszym wierszu żadnej intonacji nie oznaczają, po „*wrona*“ głos się zniży, podniesie się dopiero po „*ona*“.

Wypowiadając wiersz:

Bije raz, dwa, trzy... już północna pora; —
(*Mickiewicz*)

zrobimy po przecinkach znaczniejsze przerwy, jakby słuchając i licząc uderzenia zegaru wieżowego, ale podniesiemy głos po „*raz*“ i po „*dwa*“, wyczekując dalszego uderzenia, a zniżymy go dopiero po „*trzy*“.

W zdaniu nawiasowem lub wtrąconem, zawartem między dwoma przecinkami, znaki te wskazują zawsze na zmianę barwy tonu, przecinki mają zatem w takich razach znaczenie dźwiękowe, np.:

Pani matka w córce, w synie,
Wnukach, wnuczkach spoważniona,
Przyjmując do swego łona,
Jak to zawsze panie matki,
Rzekła: Cóż tam, moje dziatki!
(*Krasicki*)

Zdanie wtrącone: „*Jak to zawsze panie matki*“ — przecinek po „*łona*“ przypomni nam zmianę barwy tonu, przecinek po „*matki*“ powrót do pierwotnej barwy.

Średnik.

Znak ten oznacza względnie dłuższą przerwę, niż przecinek i (z małemi wyjątkami) zniżenie głosu. Najczęściej rozdziela średnik zdania współrzędne. Np.:

Był celnik, który nie kradł; szewc, który nie pijał;
Żołnierz, co się nie chwalił; łotr, co nie rozbijał;
(Krasicki)

albo:

Są prawdy, które mędrzec wszystkim ludziom mówi;
Są takie, które szepce swemu narodowi;
Są takie, które zwierza przyjaciołom domu;
Są takie, których odkryć nie może nikomu.
(Mickiewicz)

Wyjątkowo oznaczać może średnik także podniesienie głosu, a odcinając krótkie zdania, wskazuje na nieznaczne przerwy odpowiadające przecinkom. Np.:

Dzisiaj nadchodzę; patrzę: między chrósty
Modlą się dziatki do Boga;
Słucham; z początku porwał mię śmiech pusty
A potem litość i twoga.
(Mickiewicz)

W ustępie tym tylko średnik po „*Boga*" oznacza zniżenie głosu, trzy inne średniki natomiast wymagają krótszej przerwy i podniesienia głosu.

Dwukropek

nie różni się prawie od średnika co do trwania przerwy, natomiast zasadnicza między niemi różnica zachodzi w intonacji. Dwukropek zawsze wymaga podniesienia głosu. Znaku tego używamy w następujących wypadkach:

a) w zdaniach lub okresach złożonych, jeśli zdanie lub wyraz następny stanowi wyjaśnienie,

rozwinięcie, skutek lub wynik zdania poprzedniego. Np.:

Nie sztuka zabić, dobrze zabić sztuka:
Z bajki nauka.
(Krasicki)

I w stworzenia kole
Są inni nieśmiertelni; wyższych nie spotkałem...
Najwyższy na niebiosach: Ciebie tu szukałem...
(Mickiewicz)

Zbrodnia to niesłychana:
Pani zabija pana.
(Mickiewicz)

Natomiast zaniepokoiło go co innego: Zbyszko Bóg wie kiedy oto wrócił...
(Sienkiewicz)

b) przed wyrazami przytoczonemi w dosłownem brzmieniu, a wyrzeczonemi przez nas samych lub inną jaką osobę, np.:

Mówił pierwszy: ja rzadki.
Mówił drugi: ja gładki.
Mówił trzeci: ja taki, jak i pani matka.
(Krasicki)

Przyszedł do niego i rzekł: Miły bracie,
Nie mogę się nacieszyć, kiedy patrzę na cię.
(Krasicki)

Słuchaj, Jagna: nie mówię ja o Cztanie i Wilku...
(Sienkiewicz)

c) przed wyliczeniem szczegółów, np.

„Nowy to świat był Polakom: wschodni, szeroki, otwarty..“
(Krasińsk

„— i wymieniano nazwiska: Łukasik, Banasik, Wątroba i Józek Zapieralski".

(Żeromski)

d) nakoniec przed zapowiedzią czegoś ważnego lub niespodziewanego, np.:

Tak ma stać się: L u c y f e r e s.
A za zgodność: H a d r a m e l e c h.

(Mickiewicz)

Pierwsza mowa szatana do rodu ludzkiego
Zaczęła się najskromniej od słowa: d l a c z e g o?

(Mickiewicz)

We wszystkich przytoczonych wypadkach dwukropek oznacza: przerwę, podniesienie głosu w słowie, po którem stoi i zmianę barwy tonu w najrozmaitszych odcieniach w wyrazach po nim idących.

K r o p k a.

Znak ten kładzie się zawsze na końcu zdania, jeśli myśl jest skończona, oznacza zatem względnie dłuższą przerwę, aniżeli przecinek, średnik i dwukropek, a zarazem zawsze zniżenie głosu. Po kropce idzie też zawsze w parze z nową myślą zmiana barwy tonu, zmiana melodji. Np.:

Wilczek chowany zrobił się grzecznym,
Bezpiecznym.
Jegomość pieścił, a jejmość pasła,
Przywykł do mleka i masła.
Hoży, łagodny,
Wilczek był modny.

Nieszczęściem kurczę zaszło mu drogę.
Chęć — zjem to kurczę; skrupuł — nie mogę.
(Krasicki)

O ile koniec zdania jest zarazem końcem całego łańcucha myśli, a w następnem zdaniu rozpoczynamy zupełnie nowy szereg myśli lub odmienny przedmiot, o tyle kropka wymaga wzmocnienia, dla oznaczenia dłuższej przerwy i zupełnej zmiany tonu w zdaniu następnem. Wzmocnienie takie odbywa się najprościej zapomocą dodania do kropki myślnika (.—). Dobitniej na nie wskażemy, jeśli po kropce (lub kropce i myślniku) nie dopiszemy wiersza do końca, lecz rozpoczniemy nowe zdanie nowym wierszem (ustęp, *a linea)*. Dalsze przedłużenie przerwy stanowić będą środki typograficzne, zastosowane pomiędzy wierszami, jak ozdobniki, przerywniki, rozpoczęcie nowego wiersza na następnej stronicy lub następnej kartce.

Myślnik.

Myślnika czyli pauzy używamy w następujących wypadkach:

a) Jeśli wyrazy, które do siebie nie należą, stoją tuż przy sobie, a chcemy zapobiec ich łączeniu w jedno, np.:

Nie bronią — broń broń odbije,
Nie pieśniami — długo rosną,
Nie nauką — prędko gnije,
Nie cudami — to zbyt głośno.
(Mickiewicz)

b) Jeśli jeden lub więcej wyrazów wedle intencji autora szczególnie należy uwydatnić. Pauza przed wyrazem, zwraca nań uwagę, nadto pozwala na zaczerpnięcie powietrza, zatem na wzmocnienie głosu, na emfazę. Np.:

Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością,
Ty jesteś tylko — *mądrością!*
(Mickiewicz)

Lecz i w takich razach, gdy sens nie pozwala na wzmocnienie głosu, gdy wyraz odszczególnić się mający nie znosi silniejszego tonu, pauza sama przez się naprężając uwagę słuchacza stwarza emfazę. Np.:

Aż się pokaże Bóg w niebiosach — *blady.*
(Słowacki)

lub:

Zazdrośniem śledził takich jak ja — *trupów.*
(Kasprowicz)

c) Jeżeli wyliczając szczegóły, rozdzielić je chcemy dłuższemi przerwami, ażeby każdy dobitniej wystąpił, np.:

A step — koń — kozak — ciemność — jedna dzika dusza.
(Malczewski)

W tym, jak i w poprzednich wypadkach myślnik różni się od kropki intonacją: w ostatniem słowie przed myślnikiem głos podnosimy, podczas gdy przed kropką głos zawsze zniżamy. Długość przerwy natomiast, odpowiada mniej więcej kropce, jest zatem względnie większa od przerw po przecinku, średniku i dwukropku.

d) Para myślników zastępuje inny znak pisarski, mianowicie: nawias i używana jest dla rozgraniczenia zdań wtrąconych i zdań nawiasowych od zdania głównego.

W zdaniu np.:

Jak Dant — za życia — przeszedłem przez piekło.
(Krasiński)

— słowa wtrącone: „*za życia*“ barwą tonu wyróżniać się będą od zdania właściwego: „*Jak Dant przeszedłem przez piekło*“, które posiada jedną barwę, przerwaną po środku barwą odmienną.

Do wymienionych poprzednio cech myślnika, dodać należy w tych wypadkach jeszcze jedno znamię, t. j. zmianę barwy tonu dla wyrazów zamkniętych parą myślników.

e) Nakoniec może myślnik, tracąc samoistność, służyć jako wzmocnienie innych znaków, a mianowicie przecinka (, —), kropki (. —) średnika (; —), dwukropka (: —), wykrzyknika (! —), znaku zapytania (? —), kropek (... —), występuje wreszcie w formie podwójnej (— —) potrójnej (— — —) i t. d. We wszystkich tych wypadkach moment dźwiękowy, a więc zarówno barwa tonu, jak podniesienie, zniżenie lub zawieszenie głosu, zawisłe są od znaku pierwszego, głównego, a myślnik oznacza tylko przedłużenie przerwy.

Nawias.

Znak ten służy do wyszczególnienia słów albo zdań wtrąconych czyli t. zw. nawiasowych, dodanych jako uzupełnienie lub wyjaśnienie w zdaniu głównem. Cechują go zawsze dwie przerwy (przed i po nawiasie), oraz zmiana barwy tonu, stosownie do treści wyrażonej w nawiasie. W przytoczonych poniżej przykładach zauważyć możemy każdym razem zmianę barwy tonu dla słów zawartych w nawiasie i powrót do pierwotnego tonu po zamkniętym nawiasie. Zwłaszcza w tych przykładach, w których przemowę przerywa nie własna uwaga, lecz słowa wtrącone wypowiada ktoś inny (jak przykłady 1 i 2), słowa w nawiasie zamknięte odznaczać się będą nie tylko zmienioną barwą, ale mniejszą siłą tonu. I obie przerwy w tych wypadkach będą dłuższe, tem dłuższe, im większe są zmiany w sile i barwie głosu. W przykładzie 6 w obu przerwach trzeba z powodu długości zdań odetchnąć, co również wpływa na wydatność przestanków. Naodwrót słowa w nawiasie zawarte w przykładzie 5-tym odznaczać się będą większą siłą. Nakoniec przy bliższem i dokładnem zbadaniu nie ujdzie uwadze naszej, że przerwa pierwsza (przed nawiasem), w której się odbywa zmiana tonu, jest we wszystkich wypadkach krótsza, aniżeli przerwa druga (po nawiasie), gdzie ton wraca do pierwotnej swej barwy.

1. Co do mnie, te „skrupuły“ (*tu potrząsnął kieską*) przeważyły moje...

(*Sienkiewicz*)

2. A chłop w śmiech: Moje księgi (*rzekł*) wszystkie na dworze.

(*Krasicki*)

3. Wówczas staje się kobieta ładna (*tylko taka*) celem zabiegów młodości...

(*Kraszewski*)

4. Czy nie poczytałby mnie (*zresztą niesłusznie*) za sprawcę spełnionego morderstwa?

(*Sienkiewicz*)

5. Gdybyś i ty o panie (*czego niech wszystkie bogi bronią*) miał ulec jakiemu wypadkowi...

(*Sienkiewicz*)

6. Kiedy ciało jest nieśmiertelne (*bo cząstki jego rozbiegają się tylko, z jednego stanu w drugi przechodząc, ale nie giną*), dusza zginąćby miała?

(*Berent*).

Obok przestanków i zmian w sile i barwie tonu, znaki nawiasowe wpływają często także na zmianę **tempa.** I tak w powyżej przytoczonych wypadkach zauważymy dla słów w nawiasie zamkniętych: raźniejsze tempo w przykładach 3, 4 i 6-tym, powolniejsze tempo w przykładach 1, 2 i 5-tym. Powody łatwo tłómaczą się z treści.

Cudzysłów.

Znak ten uzmysławia najczęściej przytoczenie dosłowne słów obcych lub naszych własnych. Powoduje, tak jak nawias, przerwy, zmiany siły

i barwy tonu i zmiany tempa. Przerwy są zazwyczaj dłuższe niż przy nawiasie, dlatego przed i po cudzysłowie kładzie się najczęściej znak milczenia t. j. myślnik albo znak niedopowiedzenia t. j. kropki. Zabarwienie głosu jest indywidualne dla słów w cudzysłowie zawartych. W następującym przykładzie, wyjątku z bajki Mickiewicza „Pies i wilk" rozróżnimy trzy odcienie w barwie głosu, mianowicie: słowa opowiadającego poety i przytoczoną dosłownie rozmowę psa i wilka, ujętą w cudzysłów.

Wtem patrzy... *„A to co ?..."* — *„Gdzie ?"* — *„Ot tu na karku?"*
„Eh błazeństwo!..." — *„Cóż przecie?"* — *„Oto, widzisz [troszkę*
Przyczesano... bo na noc kładą mi obróżkę,
Ażebym lepiej pilnował jolwarku!"
„Czy tak? pięknąś wiadomość schował na ostatku!...
„I cóż wilku nie idziesz?..." — Co nie, to nie, bratku!"
Rzekł i drapnąwszy, co miał skoku w łapie,
Aż dotąd drapie.

Cudzysłów używany jest także z powodzeniem wówczas, gdy idzie o zwrócenie uwagi na wyraz, w którym ukryty jest dowcip jakiś, kalambur lub ironja. Bez zwrócenia tej uwagi, dowcip mógłby łatwo przejść niespostrzeżony. W przytoczonym już poprzednio przykładzie:

Co do mnie, te *„skrupuły"* (tu potrząsnął kieską), przeważyły **moje...**

w wyrazach *„skrupuły"* mieści się kalambur ze względu na drugi sens tego wyrazu, który ozna-

cza także złotą monetę rzymską. Słowa przytoczone mówi Chilon w powieści Sienkiewicza „Quo Vadis“. Kalambur ten uwydatni szczególne, na wpół żartobliwe, na wpół cyniczne zabarwienie tonu w wyrazie w cudzysłów ujętym.

Jeżeli Żeromski w „Syzyfowych pracach“ mówi o bitwie „*Greków* i „*Persów*“, to właśnie cudzysłów wskazuje tu na ową przymieszkę ironji i humoru, jaką zabarwić należy te wyrazy, bo mowa tu nie o prawdziwych Grekach i Persach, ale o tak przezwanych dwóch obozach pauprów gimnazjalnych. Podobnie ma się rzecz z następującem zdaniem, wyjętem z powieści Weyssenhoffa: „Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego“:

> „Podfilipski oświadczył mi, że musi pójść na ucztę jubileuszową, gdzie ma być licznie zebrana „*inteligencja*“.

Wyrazowi „*inteligencja*“ nadaje tu cudzysłów to ironiczne i satyryczne zabarwienie, jakie leży w zamiarze autora. Cudzysłów naprowadza czytelnika na to zabarwienie, bez tego znaku optycznego przeleciałby czytelnik oczyma i głosem nad wyrazem „*inteligencja*“, nie domyśliwszy się wcale ironicznego znaczenia, jakiem go autor wyposażył.

Łącznik,

to znak łączący wyrazy złożone. Powoduje krótką przerwę, oraz lekkie podniesienie głosu w wyrazie pierwszym, względnie przedostatnim, przez

co wskazuje w sposób dźwiękowy na przynależność dwóch lub więcej wyrazów. Np.: *Zakład wychowawczo-naukowy, przymierze austrjacko-niemiecko-włoskie.*

Wykrzyknik

kładzie się na końcu partykuł, wyrazów lub zdań, wyrażających jakiekolwiek żywsze uczucie, a więc: wołanie, rozkaz, podziw, żal, oburzenie, namiętność i t. p. Wykrzyknik różni się pod względem dźwiękowym od wszystkich innych znaków pisarskich tem, że on jeden tylko obok zapytajnika przedłuża głos, ale zniża go zarazem ku końcowi zdania. Zniżenie to głosu i przerwa odpowiadają mniej więcej średnikowi. Przedłużenie głosu odbywa się na rdzennej samogłosce wyrazu, stanowiącego właściwy okrzyk. Przedłużamy więc samogłoskę „a", wołając: *Janie! Klaro! Naprzód! Marsz!* i t. p.

Dźwiękowy, muzyczny charakter wykrzyknika poznamy między innemi także po tem, że dźwięk wskazany tym znakiem daje się stopniować.

W czwartym akcie „Mazepy" Słowackiego, zrozpaczony wojewoda chwyta wchodzącego z pistoletem w ręku Mazepę, rozdziera mu żupan na piersiach i woła:

Nie ranny! *(jeden wykrzyknik)* — Mój syn zabity!! *(dwa wykrzykniki)* — Chłopiec mój zamordowany!!! *(trzy wykrzykniki).*

Podobnie nawoływanie Wandy przy końcu 1-go aktu „Legendy“ Wyspiańskiego:

Nic mi się nie ostoi!
Zwyciężyć chcę!! — Zwyciężę!!!

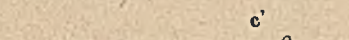
Znak zapytania

jest znakiem bardziej jeszcze zajmującym, niż wykrzyknik. Każde zdanie będące pytaniem zawiera w sobie dwa wyrazy, w szyku naturalnym zwykle pierwszy i ostatni, które stanowią właściwe pytanie. Wyrazy te albo rdzenne ich zgłoski, jeśli jeden lub oba są wielozgłoskowe, korespondują ze sobą, a gdyby dźwięk ich można oznaczyć nutami, pokazałoby się, że wyraz końcowy jest albo tym samym tonem muzykalnym, co wyraz początkowy, albo dokładnie o jedną oktawę wyższym lub niższym tonem. Są to nie niejako dwie ręce — powiada Legouvé — które łączą się ponad głowami innych wyrazów. W zdaniu np.: *Gdzie* jest twój *brat?* — wyraz „*brat*“ dokładnie ten sam ton posiada co wyraz „*gdzie*“, jest niejako jego echem. Jeżeli ton „gdzie“ jest **c**, to ton, „brat“ jest także **c**, a mianowicie to samo, o oktawę wyższe lub o oktawę niższe **c**. Daje to nam trzy różne formy pytania, a mianowicie:

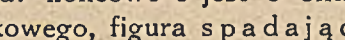
1. forma: obie nuty, na zgłosce rozpoczynającej i na zgłosce kończącej pytanie, są identyczne:

c **c**
Gdzie jest twój *brat?*

2. forma: końcowe c jest o oktawę wyższe od początkowego, figura rosnąca:



3. forma: końcowe c jest o oktawę niższe od początkowego, figura spadająca:



Te trzy formy pytania odpowiadają trzem rozmaitym odcieniom uczucia.

Pierwsza forma, w której obie nuty są identyczne, odpowiada uczuciom spokojnym, obojętnym. Druga, wzrastająca, wyraża uczucia niecierpliwości, ciekawości, zdziwienia, gniewu. Trzecia nakoniec, spadająca, odpowiada uczuciom pogardy, lekceważenia, ironji, goryczy, zwątpienia, grozy.

Piękną ilustrację wszystkich form pytania daje nam początek „Marji" Malczewskiego [1]).

„Hej ty na szybkim koniu, gdzie pędzisz kozacze?"

zapytanie spokojne, nuty obie („pę" i „za") identyczne.

---

[1]) Zgłoski, w których się fala dźwiękowa pytania odbija (rozpoczynając pytanie) i te, w których fala przybija (kończące pytanie) wyróżnione są drukiem.

Następne dwa pytania wyrażają już pewne zainteresowanie się i ciekawość i odpowiadają formie rosnącej.

Czyś zaoczył zająca, co na stepie skacze?
Czy rozigrawszy myśli, chcesz użyć swobody
I z wiatrem ukraińskim puścić się w zawody?

Nakoniec pytanie, zawierające przymieszkę pewnej figlarnej ironji, wymagającej formy spadającej:

Lub może do swej lubej, co czeka wśród niwy,
Nucąc żałobną piosnkę, lecisz niecierpliwy?

Podniesienia głosu, zatem formy rosnącej, wymaga zdumione pytanie Grabca w „Balladynie", gdy wszyscy patrzą na niego, jako uwieńczonego koroną Popielów:

Czemu ci ludzie patrzą na mnie jak gawrony?

Natomiast tylko zniżenie głosu, forma spadająca, oddać może całą ponurą grozę, jaka mieści się w słowach Wojewody w „Mazepie":

To mi więc, mości królu, jest krok nazbyt śmiały.
Zabić cudzołożnika?

— albo głuche przygnębienie w zapytaniach jego, rozpoczynających akt piąty:

Czy syn już w trumnie?
Czy moja żona jeszcze nie umarła?

Forma r o s n ą c a, podniesienie głosu charakteryzuje pytanie, które pozostawia dla odpo-

wiedzi alternatywę — pytający nie wie, jaka mu odpowiedź wypadnie. Przeciwnie, forma spadająca wskazuje na to, że pytający nie ma najmniejszej wątpliwości, zapytanie jest tu tylko figurą retoryczną, która sama w sobie niejako zawiera już i odpowiedź. Dlatego pierwsza forma jest naturalną, a druga sztuczną.

Na tej zasadniczej różnicy polegają także kombinacje zapytajnika z wykrzyknikiem, jakie częstokroć, zwłaszcza w poezji i w prozie zniewalającej (oratorskiej) spotykamy. Nie zawsze i nie wszędzie i nie zbyt konsekwentnie autorowie nasi posługują się temi kombinacjami. Panuje tu wprost pewne pomieszanie pojęć, ponieważ mało kto zdaje sobie sprawę z właściwego znaczenia i z zasadniczej różnicy obu kombinacyj, mianowicie: ?! i !?

W myśl wywodów powyższych, znak pojedynczy: ? cechować będzie przedewszystkiem pytanie spokojne, kombinacja: ?! pytanie rosnące, a: !? pytanie spadające (retoryczne). Widzieliśmy poprzednio, że wykrzyknik można stopniować przez zdwojenie, potrojenie itd. znaku. Rozległa skala muzyczna zapytajnika tem bardziej pozwala na stopniowanie w obu kierunkach: do góry i na dół. Kombinacja: ?! zastępuje więc właściwie zdwojenie zapytajnika (??), z którem spotykamy się bardzo rzadko. Stopniowanie wykrzyknika odbywa się tylko w jednym kierunku i dlatego znaki: !! — !!! i t. d. są od-

powiednie. Dwa natomiast rozbieżne kierunki w stopniowaniu pytajnika wymagają odróżnienia które daje kombinacja znaku zapytania ze znakiem wykrzyknienia.

Stopniowanie pytania rosnącego wyrażać więc będziemy najstosowniej znakami: ? — ?! — ?!! i t. d.; stopniowanie pytania spadającego zaś znakami: ? — !? — !!? i t. d. Przytoczony powyżej (str. 220) wyjątek z „Marji“ Malczewskiego, można zatem przecinkować dobitniej ze względu na dźwiękową jego postać, w sposób następujący:

Hej, ty na szybkim koniu, gdzie pędzisz kozacze?
Czyś zaoczył zająca, co na stepie skacze?!
Czy rozigrawszy myśli, chcesz użyć swobody
I z wiatrem ukraińskim puścić się w zawody?!!
Lub może do swej lubej, co czeka wśród niwy,
Nucąc żałosną piosnkę, lecisz niecierpliwy!?

Wsłuchując się w następujące przykłady, w których przytoczono znaki pisarskie, według pisowni oryginalnej autorów, przekonamy się, że wszystkie wymagają formy rosnącej pytania, wywołanej czy to namiętnem podnieceniem mówiącego, czy silnem jego zdziwieniem.

Powiedz ty! — Więc to nie jest jeszcze końcem?...
Powiedz — więc to jeszcze nie koniec?!
(Berent)

— Nienawiść to jest wielkie, święte uczucie!...
— I zemsta — dodał po chwili jakby dla siebie.
— Na kim?

— Na wszystkich! — odparł, rozrzuciwszy ramiona
— Za kogo?! [jak skrzydła.
(*Berent*)

— Nie widywałeś jej przez ten czas?
— Raz jeden. Teraz.
— Jakto, teraz?!
(*Berent*)

Jak po zabiciu kogoś, choć moralnem,
Jeśli moralnem może być zabicie — ?!!
(*C. Norwid*)

Dlaczego moje-li wargi
mają wyrzucać krwawą pieśń?!
(*Kasprowicz*)

Zdjęli Cię z krzyża?!..
Poco przychodzisz do mnie
taki milczący, spokojny
w tej sukni z białych mgieł,
wlokącej wyrzut i rozpacz?!
(*Kasprowicz*)

Trzydzieści marnych srebrników
za pocałunek
złożon na uściech druha, przyjaciela,
któremu imię — Chrystus?!
(*Kasprowicz*)

Zelżyj, o Panie, zelżyj!...
Dłoń mi podajesz, o Chryste?!
(*Kasprowicz*)

Odwrotna natomiast kombinacja: !? cechuje pytanie retoryczne, formę spadającą w następujących przykładach:

Bój się Boga, człowieku, i ty śmiesz walczyć
z tłumem!?

(*Berent*)

Któż mnie, kochanku,
o srebrnym budzi poranku,
że mogę twoje blade rozcałować lice,
że mogę wyczesywać z włosów krew zakrzepłą!?

(*Kasprowicz*)

Kombinacja: !? w pytaniach retorycznych tam zwłaszcza jest na miejscu, gdzie chodzi o pewien rozdźwięk uczucia, o sprzęgnięcie dwóch sprzecznych ze sobą prądów, o rozterkę myśli. Jeżeli „Judasz" Kasprowicza umizgi swoje przerywa słowami:

A! znak od tego powroza!?

— to kombinacja: !? wskazuje tu na taką rozterkę. Widząc, że odkryto na szyi jego krwawą pręgę wisielca, pragnie Judasz ukryć zakłopotanie, odwrócić uwagę. Jak złoczyńca, schwytany na gorącym uczynku, usiłuje zapanować nad własnem swem wzruszeniem, zataić je i dlatego z pozornym spokojem i obojętnością powtarza zadane mu pytanie, chcąc zyskać czas do namysłu na odpowiedź. Ta walka, ten rozdźwięk sprzecznych ze sobą dwóch prądów uczuciowych, odbije się w osobliwem zabarwieniu głosu.

Jeżeli ten sam Judasz się pyta:

Któżby się trwożył
szelestu śmierci,

która mu gryzie wynędzniałą duszę?
Któżby się lękał kamienia,
spadającego w czarną, głuchą
[przepaść!?

— to nie ma tu właściwie żadnego pytania. Przeciwnie, Judasz usiłuje stwierdzić, że nikt się takiego spadającego kamienia lękać nie może i nie będzie, chciałby o tem przekonać nie tyle może innych, ile samego siebie, chciałby przytłumić rozumowaniem głos sumienia, a zarazem ukryć przed innymi śmiertelny przestrach, jaki nędzną jego, zbrodniczą duszę z błahego tego powodu przejmuje. I tu więc dźwięk żywego słowa kłam zada prostemu jego znaczeniu i uzmysłowi tę walkę skłóconych ze sobą porywów duszy.

Widzimy, że tak porozmieszczane i tak zrozumiane znaki przecinkowe, to nuty, które nam wskazują muzykę żywego słowa. Mistrzem tej muzyki, ale zarazem i znakomitym kapelmistrzem subtelnej orkiestry dźwiękowej żywego słowa, był Słowacki, którego ucho nigdy nie zawodziło. Z licznych przykładów niech tu znajdzie miejsce jeden, godny uwagi dlatego, że obie kombinacje zapytajnika z wykrzyknikiem stoją w nim obok siebie:

Ja wtenczas drżące otworzę ramiona,
Aby zleciała w nie jak gołębica
I wyprosiła usty różanemi:
Co chce!? niebiosa całe — i pół ziemi...?!

Cały frazes: *I wyprosiła usty różanemi: co chce!?* — to jedna fala spadająca nieprzerwa-

nie ku dołowi. Kombinacja: !? służy wyłącznie i jedynie do wskazania tego spadku, pytania niema tu żadnego. W drugim frazesie: *niebiosa całe* — głos podnosi się znowu do poziomu swego normalnego, ażeby w trzecim frazesie: *i pół ziemi...!?* podążyć wyżej w górę. Graficznie uzmysłowimy te modulacje w sposób następujący:

Lecz i w trzecim frazesie niema żadnego pytania — takby się zdawało — pocóż więc poeta umieścił kombinację: ?!, którą określiliśmy jako spotęgowany, zdwojony niejako znak zapytania, wskazujący zawsze podwyższenie tonu i żywszą jakąś podnietę lub zdziwienie?

Ażeby zrozumieć intencję i myśl poety, przedziwną subtelność, z jaką myśl tę zamknął właśnie w „nutach" przecinkowych, trzeba przypatrzeć się bliżej treści i zdać sobie sprawę z zawartego w niej nastroju i uczucia. Słuchamy mi-

łosnego uniesienia kochanka, który w zachwycie poetyckim chciałby wszechświat cały złożyć u stóp ukochanej. I tuląc gołębicę w drżących swych ramionach, słucha szeptów jej błagalnych i pragnień szczęścia. Nieba radby jej przychylić i władztwem nad ziemią się z nią podzielić, a że się łatwo wierzy w to, czego się gorąco pragnie, wydaje mu się przez chwilę, że dzierży w swem ręku światowładczą moc. Lecz gdy uczucie i rozogniona wyobraźnia unosi poetę w krainę najwznioślejszych marzeń, rozum nie wierzy w możliwość spełnienia takich życzeń. Podążając w lot za uczuciem, krzyżuje w ostatniej chwili uniesienie wątpliwością, zastępuje drogę uczuciu, z pytaniem zdziwionem na niemych ustach. Otóż tę niewypowiedzianą wątpliwość, ogarniającą nagle kochanka-poetę, to zdziwione pytanie, krzyżujące wzloty jego uczuciowe, to starcie dwóch prądów, uczuciowego i rozumowego, jakie tylko dźwięk żywego słowa syntetycznie uzmysłowić zdoła, wskazuje znak: ?! — Nagłe urwanie prądu uczuciowego, niewypowiedzenie wątpliwości, wskazane jest przez „kropki". Znakiem tym przecinkowym, najbardziej może z wszystkich dźwiękowym, z kolei zająć się nam wypadnie.

Kropki.

Znaku tego dawniej wcale nie znano. Jest on wynalazkiem francuskim. Pierwszy używał kro-

pek pisarz francuski Diderot († 1784), do mistrzostwa w ich zastosowaniu doprowadził jednak dopiero Scribe († 1861). Odtąd znak ten pisarski stał się nieodzownym rekwizytem, zwłaszcza w poezji dramatycznej, a w naszej literaturze już Słowacki i Aleksander Fredro ojciec z wirtuozostwem się nim posługiwali.

Kropki są właściwym znakiem niedopowiedzenia, wymagają więc dłuższej przerwy w mowie. Różnią się jednak bardzo zasadniczo od myślnika, który jest znakiem milczenia i jako taki powoduje również przerwę w mowie. W momencie tym wspólnym upatruje Małecki tak wielkie podobieństwo obu tych znaków, że powiada dosłownie: „A zatem między kropkami a myślnikiem mała tylko jest różnica“.— A jednak dłuższą przerwę wywołują nie tylko kropki i myślnik, ale także i inne znaki, jak: kropka, dwukropek, wykrzyknik, zapytajnik, a różnica między temi znakami jest bardzo duża. To też i między *myślnikiem* a *kropkami* zachodzi bardzo znaczna i zasadnicza różnica.

We wszystkich przytoczonych poprzednio wypadkach, w których posługujemy się myślnikiem, znaku tego nie można zastąpić kropkami. Natomiast wszędzie tam, gdzie dziś kładziemy kropki, posługiwano się dawniej myślnikiem, tak jak używano wozu pocztowego, jak długo nie było kolei.

Kładziemy zaś kropki tam, gdzie nie chcemy

lub nie możemy wypowiedzieć wszystkiego, gdzie nam tok myśli urywa się niedokończony, lub gdzie inni nam mowę przerywają, albo tam gdzie chcemy wyrazić pośpiech, z jakim jedna myśl goni drugą.

Kropki posiadają wybitnie muzyczny pierwiastek; przerywając zdanie, przedłużają dźwięk, a intonacją wyrażają muzycznie ukryte w słowach uczucie. Tworząc niejako dopełnienie i uzupełnienie myśli, kropki każą się domyślać i zgadywać, każą czytać między wierszami i pozwalają niejednokrotnie żywemu słowu na objawienie rzeczy, wcale się wysłowić nie dających. Uczucia, przed któremi poeta wzdryga się lub rumieni, których wysłowienia się lęka lub których sam przed sobą wyznać nie chce, z których wreszcie nie zdaje sobie sprawy, momotanie gniewu, jąkanie się strachu, wyczerpanie namiętności, — oto kilka przykładów zastosowania *kropek*. Zwłaszcza w poezji pełno jest tych ukrytych kropek, które artysta żywego słowa, wsłuchując się w takt i w rytm, w płynność i w rym wiersza wynaleźć powinien, wyciągając na światło dzienne skryte pomiędzy wierszami uczucie.

Kropki zatem wielką wykazują różnicę w porównaniu z myślnikiem. Weźmy np. następujący wiersz Tetmajera, z interpunkcją oryginalną poety:

„Zamek... wejdźmy... sień ciemna — pusta — zimna... dalej... Głos kroków budzi echo długie i ponure“ —

Mamy tu w pierwszym wierszu cztery razy *kropki*, a dwa razy *myślniki*. Dlaczego poeta użył tych znaków naprzemian? — czy można je pozmieniać dowolnie?

Przypatrzmy się im bliżej.

„*Zamek...*“ (kropki) — to przerwa dla wizji wspaniałej budowy architektonicznej, którą widzimy okiem duszy, suggerując zarazem tę wizję słuchaczom. „*Wejdźmy...*“ (kropki), druga przerwa: rozglądamy się we wnętrzu.

„*sień ciemna* — (myślnik) — *pusta* — (myślnik) — *zimna...*“ (kropki). — Otóż te trzy wrażenia: „*ciemna, pusta, zimna*“ są tu równoczesnemi wrażeniami wzroku, słuchu i dotyku. Wyrazy te możnaby równie dobrze oddzielić przecinkami. Przecinki zastąpiono tu jednak myślnikami dla dobitniejszego uwydatnienia wyliczonych szczegółów przez większą przerwę. Niema tu natomiast żadnego niedopowiedzenia i dopiero po trzeciem słowie: „*zimna*“ następują kropki, oznaczające przerwę, która nam daje czas ochłonąć z odniesionych wrażeń.

„*dalej...*“ (kropki): posuwamy się powoli, po omacku naprzód. Ruch ten ma miejsce w przerwie, uzmysłowionej *kropkami*, bo następne już słowa mówią o „*głosie kroków*“.

Widzimy więc, że w zastosowaniu myślnika i kropek jest zasadnicza różnica. Wspomniano

już o tem, że kropki wprowadzono do piśmiennictwa dopiero z końcem ośmnastego wieku. U wszystkich starszych pisarzy, a także i u wielu z nowszych (np. u Mickiewicza), myślnik jeszcze zastępuje kropki. Konwersję przeprowadzić tu musi prelegent. Jest to nie tylko prawem, ale nawet obowiązkiem jego. Przecinkowanie jest gestem myśli, powiada Legouvé. Myśl wytwarza autor, gest jej należy już bardziej do interpretatora. O ile przestrzeganie wierności tekstu należy po najświętszych obowiązków ceniącego sztukę swoją artysty żywego słowa, o tyle przecinkowanie podlega jego rewizji i może ulec zmianom. Znaki przecinkowe, to nuty, które wskazują na melodję żywej mowy, a melodja ta, to rzecz już wyłącznie interpretatora. Zachodzi tu zresztą inna jeszcze analogja z muzyką. Kompozytor w części tylko podaje w nutach informacje co do tempa, siły, stopniowania itd. Artysta odtwarzający nigdy na informacjach tych nie poprzestaje; wykonanie wymaga niezliczonych, subtelnych odcieni frazowania, któremi kompozycję uzupełnić potrzeba, jeżeli tekst jej ma być oddany w sposób artystyczny.

Oto przykład dalszy, jak takie uzupełnienie w dykcji odbywać się powinno:

On umyślnie trąca
Wciąż tę zdradziecką strunę, melodją zmąca,
Coraz głośniej targając akord rozdąsany,
Przeciwko zgodzie tonów skonfederowany;

Aż klucznik pojął mistrza, zakrył ręką lica
I krzyknął: „znam! znam głos ten! to jest Targowica!"
I wnęt pękła ze świstem struna złowróżąca.

Przytoczyłem ten ustęp z „Pana Tadeusza" z interpunkcją wydania Brockhausa. Powtórzę go raz jeszcze z zmienioną dla celów wypowiedzenia interpunkcją:

On umyślnie trąca
Wciąż tę zdradziecką strunę, melodję zmąca,
Co raz głośniej targając akord rozdąsany,
Przeciwko zgodzie tonów skonfederowany,
Aż klucznik pojął mistrza, zakrył ręką lica
I krzyknął: „znam! znam głos ten! to jest—Targowica!..."
I wnet pękła ze świstem struna złowróżąca...

Trzy tu widzimy różnice charakterystyczne. Po wyrazie „skonfederowany" umieściłem zamiast średnika p r z e c i n e k; przed wyrazem „Targowica" wstawiłem m y ś l n i k; a po wyrazach: „Targowica" i „złowróżąca" położyłem k r o p k i.

Należy usprawiedliwić te zmiany.

Przypatrzywszy się bliżej przytoczonemu ustępowi, zobaczymy, że punktem kulminacyjnym jest wyraz: „T a r g o w i c a". Od pierwszych słów: „On umyślnie trąca", fala płynie nieprzerwanie coraz wyżej w górę, aż dochodzi do szczytu w wyrazie „Targowica". Następuje spadek w ostatnim wierszu. A więc gama w górę, a potem druga gama w dół. Sławny artysta Komedji francuskiej i profesor konserwatorjum paryskiego

Got zwykł był mawiać do swoich uczni: *Montez! descendez!* (W górę! w dół!) Miał on na myśli ten pęd naturalny mowy ludzkiej, to, co Francuzi nazywają *le mouvement de la phrase*, owo tętno żywego słowa, tę falę, która „to się wzbija, to w głąb wali", będąc obrazem życia i natury. Tę falę rosnącą uczucia, tę gamę w górę pędzącą trzeba odtworzyć głosem, bez przerwy, bez zniżenia tonu aż do samego szczytu. Średnik oznacza zniżenie tonu, kończy frazes, przerywa falę rosnącą i wymaga rozpoczęcia nowego pędu, nowego tętna; umieszczony więc w tym wypadku pośrodku nieprzerwanie rosnącej fali wprowadza mówiącego w błąd. Dlatego zastąpiłem go przecinkiem.

Punktem kulminacyjnym frazesu jest więc wyraz „Targowica", który wybuchowem swem uczuciem panuje nad całym ustępem. Ani siły tonu, do wybuchu tego potrzebnej, ani należytego uwypuklenia tego wyrazu prelegent nie osiągnie, jeżeli tuż przed nim nie chwyci haustu powietrza. To znaczy, że musi — (jakto już wykazywaliśmy w rozdziale III-cim [1]) — wbrew logicznej ciągłości zdania zrobić przerwę przed tym wyrazem, Przerwę tę wyrażamy w mowie pisanej *myślnikiem*.

A teraz *kropki* wstawione po wyrazie „Targowica", który jest szczytem fali rosnącej, pod-

[1]) Ob. str. 93.

czas gdy wyrazy „I wnet pękła“ rozpoczynają nową falę spadającą. Kropki te uzmysławiają całą pracę duszy, którą prelegent rozbudzić musi w słuchaczach. Mistrzowska improwizacja Jankiela rozjątrzyła swą siłą symboliczną niezabliźnione bolesne rany. Klucznik odgadł myśl muzyka, a żal i ból i wstyd, jaki się mieści w wykrzykniku: „to jest Targowica!“, drga przez chwilę dalej i budzi bolesny odgłos w duszy słuchacza. Jeszcze się to wrażenie nie zatarło, a już nowe przybywa: zdrada ojczyzny to na szczęście tylko epizod, straszny, ale przemijający w życiu narodu, struna buntownicza i fałszywa pęka ze świstem, w słuchaczy wstępuje otucha i nadzieja lepszej przyszłości. Wszystkie te uczucia, to starcie dwóch sentymentów i ich rozdział, winien artysta żywego słowa oddać w głosie. Cała ta ewolucja odbyć się musi w przerwie pomiędzy wyrazem „Targowica“ i słowami „I wnet pękła“, a trzy kropki wskażą artyście drogę, naprowadzą go na żywą i pełną walki rozmaitych uczuć akcję, jakiej autor od niego w danej chwili wymaga, pozostawiając jego sztuce to, co leży już poza progiem sztuki poetyckiej.

Po tem wszystkiem konwersja ostatniej kropki po wyrazie „złowróżąca“ na kilka kropek, nie wymaga osobnego usprawiedliwienia. Otucha i nadzieja lepszej przyszłości, które z pęknięciem złowróżbnej struny wstępują w serca słuchaczy, wyzwalają w nich uczucie, uzupełniające słowa

poety, a drogowskazem tego dopełnienia są kropki zamiast kropki zwykłej, która kończy myśl i zdanie.

* * *

Znaki przecinkowe dadzą się podzielić na trzy główne kategorje, które jednak nie są ściśle od siebie odgraniczone, a mianowicie:

1) Znaki milczenia: przecinek (,), średnik (;), kropka (.), dwukropek (:) i myślnik (—), oraz kombinacje tych znaków (,—) (;—), (.—) (:—) (——) (———) i t. d.

2) Znaki modulacyjne: łącznik (-), nawias ([ ]) i cudzysłów („ “) i

3) Znaki melodyjne: wykrzyknik (!), zapytajnik (?) i kropki (. . .), oraz kombinacje tych znaków (!!), (!!!), (?!), (?!?), (?!), (!?), (?!!), (!!?), (...!), (...?), (...?!), (...!?), (?...), i t. d.

Pozatem i środki typograficzne również służą bądź do wywołania przerwy, bądź do zmiany tonu, są więc znakami milczenia lub modulacyjnemi.

Widzimy zatem, jak niezmiernie ważną w technice żywego słowa dyscypliną jest przecinkowanie słuchowe. Legouvé nazywa je połową dykcji. Przecinkowanie bowiem daje nam ry-

sunek i kontury niejako treści, ono jest środkiem, którym prelegent się posługuje dla wytworzenia konstrukcji i taktu rytmicznego zdania, którym się posługuje, ażeby wymawiać i artykułować czysto, ażeby oddychać poprawnie i swobodnie. Tak jak schody w wysokich domach buduje się z przestankami, które dozwalają w pewnych odstępach, gdy tchu już nie starczy, zaczerpnąć powietrza, tak nasze przecinki, kropki, średniki i t. d. porównuje Legouvé do ławeczek, rozmieszczonych w każdym frazesie dla oddechu i wypoczynku mowy.

Przecinkować poprawnie znaczy więc, jak widzimy, wymawiać czysto, znaczy mówić wolno i bez pośpiechu, wywołującego zamieszanie. Przecinkować znaczy podzielić frazes na części i małe grupy, od czego zależy jasna jego konstrukcja. Dwa lub trzy wyrazy w jednej grupce dadzą się łatwiej uwydatnić, uwypuklić, wyrzeźbić, niż cały okres. Przecinkowanie zatem, to interpretacja tekstu. Przecinkowanie wpływa jednak poniekąd i na poprawną emisję głosu, gdyż nie dopuszcza do owej płaczliwej monotonji i psalmodji w wygłaszaniu poezji, jaką tak często słyszymy w naszych szkołach.

Przecinkowanie otwiera nam na koniec jeden z bardzo ciekawych tajników estetycznych dykcji: Ewolucja uczucia odbywa się prze-

ważnie poza tekstem, w przerwach mowy. Dziedziną wzruszenia są przerwy. Wyrazić ściśle to, co napisano, jest zatem mniejszą tylko częścią zadania sztuki naszej. Melodja żywego słowa, zaklęta w znakach przecinkowych, niby w nutach, przedłużenia dźwięków i niedopowiedzenia, wskazane przez kropki, które prelegent sam umieścić musi, jeśli mu ich autor nie podał, jak należy, — to część zadania o wiele trudniejsza, a wypełnić ją mogą tylko ci, którzy wniknęli w tajniki sztuki żywego słowa talentem i pracą.

II. CZĘŚĆ INTELEKTUALNA

ROZDZIAŁ VIII.

O akcentach.

Akcent uduchowieniem dźwięku. — Cztery stopnie akcentów. — Akcent naturalny. — Akcentowanie wyrazów jednozgłoskowych. — Sprzeczności fonetyki i gramatyki. Akcent logiczny. — Szyk naturalny i szyk sztuczny. — Taniec akcentów i muzyka poezji. — Siła indywidualizująca akcentu logicznego. — Trzy momenty dźwiękowe akcentu: siła, wysokość i trwanie. — Szyk współrzędny i podrzędny w zdaniach złożonych. — Architektonika dźwięku w okresach krasomówczych. — Analiza tej architektoniki na przykładzie z Słowackiego. — Obraz rytmiczny architektoniki dźwiękowej. — Zdania wtrącone i zdania nawiasowe.

Mowa ludzka odzwierciedla zapomocą narzędzi swoich działania duszy. Głoski, które nam działania te komunikują w mowie pisanej, dochodzą do intelektu naszego zapomocą wzroku, w mowie zaś żywej zapomocą słuchu. Czytając zdanie drukowane rozumiemy sens jego, a zrozumienie to ułatwiają nam znaki pisarskie, układ typograficzuy i t. p. środki posiłkowe i szablony mowy papierowej.

Mowie żywej brak wszystkich tych klamerek i śrubek, potrzebnych do stworzenia zrozumiałej całości. Natomiast żywa mowa posiada symbolikę dźwięku, którą porządkuje i klasyfikuje wyrazy, jedne uwydatnia, drugie odstawia na bok a rozmaitością świateł swoich, odcieni i kolorów, wzmacnia i podwyższa siłę swego objawienia. Symbolika ta dodaje martwej mowie drugą, żywą, wypowiadając ją na głos.

Uduchowienie to żywej mowy zowie się akcentem.

Materjałem mowy jest dźwięk. Ażeby dźwięk jednak odzwierciedlał ducha, nie może pozostać w pierwotnej swej postaci, lecz trzeba go przekształcić w ton artykułowany. Wówczas dźwięk ten można uduchowić t. j. uczynić go zdolnym do przejęcia rozumowych i uczuciowych pierwiastków ducha ludzkiego, nadających dźwiękowi koloryt właściwy. To uduchowienie dźwięku jest zadaniem akcentu w najrozleglejszem jego znaczeniu.

Rozróżniamy cztery główne stopnie akcentu: akcent naturalny czyli samorodny, logiczny, symboliczny i nastrojowy. Pierwsze dwa stopnie objawiają sens logiczny wypowiedzianej treści zapomocą rozumu i nadają wypowiedzianym wyrazom wartość znaków konwencjonalnych, nie działających jednak samym swym dźwiękiem na wyobraźnię słuchacza. Akcent trzeciego stopnia, symboliczny, uzmy-

sławia dźwiękiem swoim obraz, który w duszy słuchacza wytwarza sens wypowiedzianych słów. Akcent wreszcie nastrojowy jest indywidualnym wyrazem duszy, jaki się w żywem słowie odbija jako wytwór ściśle określonego nastroju któremu w danej chwili pewne indywiduum podlega, objawia nam zatem życie indywidualne duszy ludzkiej w najskrytszych jej tajnikach i jest wyrazem całego ustroju duchowego, wynikiem i syntezą złożonego procesu psychicznego, ogniskującego się w jednym dźwięku.

W pracy niniejszej zajmiemy się tylko pierwszemi dwoma stopniami akcentu. Akcent symboliczny i nastrojowy należą do estetyki żywego słowa.

Akcent naturalny czyli samorodny.

Pierwiastki dźwiękowe samogłoski i spółgłosek łączą się w zgłoskę, jako najniższą jednostkę mowy. Zgłoska stanowi więc zawsze ściśle w sobie oznaczony, jedną operacją wytworzony dźwięk, w którym rozdziału samogłoski i spółgłosek przeprowadzić nie można, która dochodzi zatem do ucha jako jedna nierozdzielna całość.

Wyrazem staje się zgłoska, jeśli sama dla siebie nabiera znaczenia, np. *czas, sześć, zgrzyt.* Każda zgłoska posiada pozatem zdolność łączenia się z innemi zgłoskami w wyższą jednostkę, którą właśnie nazywamy wyrazem. Energję, za

sprawą której jedna zgłoska uwydatnia się wobec drugiej, która wytwarza zatem w uchu słuchacza różnicę między zgłoskami, nazywamy akcentem naturalnym czyli samorodnym.

Akcent ten wytwarza więc właściwie jedność, a zatem znaczenie i duszę niejako wyrazu. Wymawiając wyraz jakiś, np. „komora“ w ten sposób, że nie położymy na żadnej z jego trzech zgłosek przycisku: ko-mo-ra — otrzymamy trzy luźne dźwięki, bez żadnego znaczenia. Dopiero gdy zaakcentujemy, t. j. wymówimy dobitniej jedną z tych trzech zgłosek, a więc: ko**mo**ra, wszystkie trzy zgłoski zrastają się w jedną nierozłączną całość: stają się wyrazem. Wyrazom przeciwstawione są zawsze pojęcia — wyraz stanowi zatem podwójną jedność: dźwiękową i pojęciową, przez co się staje właściwym pierwiastkiem mowy ludzkiej.

W języku polskim prawidło akcentu samorodnego, w przeciwstawieniu do innych języków, jest bardzo proste. Wszystkie wyrazy polskie wielozgłoskowe mają akcent na zgłosce przedostatniej. Reguła prawie bez wyjątków.

Reguła ta wystarcza nam jednak tylko dla wyrazów dwu- i trzyzgłoskowych. Wymawiając wyrazy cztero- i więcejzgłoskowe np. *ko*ja**rz**enie, *po*bojo**wi**sko, *naj*niebezpiecz**nie**jszy, *naj*charakterystyczniejszy, łatwo zauważymy, że obok

zgłoski akcentowanej przedostatniej i nieakcentowanych, jest w każdym wyrazie jeszcze jedna zgłoska a mianowicie pierwsza, która zajmuje miejsce pośrednie. Zgłoska początkowa każdego, co najmniej czterozgłoskowego, wyrazu polskiego ma więc akcent uboczny, w przeciwstawieniu do akcentu głównego, spoczywającego na zgłosce przedostatniej.

Jakaż jest różnica między temi dwoma akcentami? — Uprzytomnijmy sobie przedewszystkiem, że akcent jest dźwiękiem czyli tonem, a w tonie rozróżniamy: siłę jego, trwanie i wysokość. Siła tonu idzie w parze z wysokością i trwaniem tonu. Zwiększając siłę tonu, podwyższamy wysokość i przedłużamy czas trwania tonu. Odcieni i kombinacyj jest tu niezliczona ilość. Delikatne odcienie wysokości tonu wyrażają odcienie siły wzruszeń. I tak różnice takiego akcentu melodyjnego stanowią w językach chińskim i anamickim o rozmaitem znaczeniu jednego i tego samego wyrazu. Różnice siły w akcencie odróżniają w języku angielskim rzeczownik od równobrzmiącego czasownika, np.: „*love*“ (miłość) i „*love*“ (kochać), „*hope*“ (nadzieja) i „*hope*“ (spodziewać się). Wsłuchując się uważnie w zdanie: *Zając **życie** swe zakończył w **życie*** — dostrzeżemy, że wyrazy „życie“ o jednakiem zupełnie brzmieniu a różnem znaczeniu, odróżniają się od siebie siłą akcentu. Wyraz drugi (zboże) słabszy będzie miał przycisk na pierwszej zgłosce, niż

pierwszy (żywot). Zjawisko podobne spostrzegamy i w języku niemieckim, np.: *August* (imię własne) i *Augusť* (miesiąc), gdzie zmiana akcentowanej zgłoski stanowi o różnicy pojęcia.

Intonacja jest najprostsza w wyrazach jednozgłoskowych. Niema tu ani koordynacji ani subordynacji wysokości tonów. Mówiąc sucho: „tak“ lub „nie“, słyszymy tylko jedną nutę. W pytaniu jednak „tak?“ — można zauważyć, że głos się przedłuża idąc w górę, mniej lub więcej wedle stopnia ciekawości. Również wykrzyknik przedłuża głos, ale go zniża zarazem, np.: A! — ojcze! — łaski!

Każdy wyraz wielozgłoskowy ma kilka nut, tem więcej im więcej zgłosek. Tak samo naturalnie niema frazesów monotonnych. Najprostszy nawet frazes, złożony z dwóch wyrazów jednozgłoskowychnie jest monotonny. Nikt nie mówi frazesów jak: *„ja wiem“* lub *„idź precz“* jednym tonem. Byłaby to wymowa sztuczna. Wymowa naturalna zawsze w drugiej zgłosce ton podniesie albo zniży.

Na odrębną uwagę zasługuje w języku polskim akcentowanie wyrazów jednozgłoskowych. Wyrazy jednozgłoskowe — oto wedle Małeckiego reguła ogólna — są akcentowane, jeżeli oznaczają coś ważnego; a więc rzeczowniki, przymiotniki, czasowniki itd.; nie mają natomiast żadnego akcentu, jeżeli ich zna-

czenie jest mniej ważne, np.: łączniki (*i, jest*), zaimki (*się, mię*), partykuły (*to, że, lub*) itd.

Reguła ta jednak traci swoje znaczenie, jeżeli sens zdania tego wymaga. Akcent drugiego stopnia, logiczny, ma pierwszeństwo przed akcentem naturalnym. Akcentujemy więc np.: „I zgoda, nie **albo** zgoda"; — **to** właśnie myślę, nie **owo**"; — „to **mnie** zajmuję, a nie **ciebie**" itd. Słówkom tym szablonowym ton nadaje treści, świadcząc się niejako istotnem ich znaczeniem wobec twierdzenia przeciwnego.

Wszelka jednak reguła gramatyczna ustaje w wypadkach, gdy dwa wyrazy jednozgłoskowe, jeden ważny, drugi mniej ważny, czyli lekki, staną bezpośrednio przy sobie. Który z nich ma akcent? Otóż akcentujemy wedle reguły gramatycznej: puścić na **wiatr**; palił przy **grze**; stanął u **wrót**; poszliśmy we **dwóch**; jadł za **trzech** i t. p.

Natomiast akcentujemy wbrew regule: pojechał **na** wieś; siedział **przy** niej; nocował u mnie; kochał się **we** mnie; tęsknił **za** nią i t. p.

„Kiedy tak, a kiedy owak się dzieje" — powiada Małecki — „to zależy od zwyczaju; krótkiej zasady gramatycznej podać co do tego nie można".

Otóż zdaje się, że tu żadnej zasady gramatycznej podać nie można i że nie o zwyczaj tu dzie, ale o ducha i o fonetykę języka. Fonetyka języka naszego wymaga akcentu na

przedostatniej zgłosce, to znaczy na pierwszym wyrazie jednozgłoskowym, jeżeli dwa takie wyrazy stoją bezpośrednio przy sobie, złączone niejako w jeden. Fonetyka jest tu silniejsza od gramatyki. Dlatego znieślibyśmy łatwiej akcent: **we** dwóch i **za** trzech, zamiast: we **dwóch**, za **trzech**, aniżeli akcent: we **mnie** lub za **nią**, zamiast **we** mnie, **zą** nią.

„Tylko jednostronna doktryna z góry powzięta — powiada Mleczko [1]) — mogła nam poddać na pozór bardzo trafną zasadę, że w razie zejścia się dwóch jednozgłoskowych wyrazów, lub jednozgłoskowego z następującym dwuzgłoskowym, akcentujemy ten z nich, „który w osnowie większą wagę posiada", fakta bowiem językowe raz wraz przeczą temu. Będziemy tu zaś chyba o wiele bliżsi prawdy, jeśli wyprowadzimy zasadę zgodną z duchem języka, a mianowicie, że w tych razach, jeśli tylko nie kładziemy szczególniejszego (psychofonetycznego) przycisku na którybądź z tych wyrazów, akcent pozostaje przy tym (choćby to nawet był spójnik **i**), którego samogłoska ma lepszą „pozycję". Wszakże nawet w wyrażeniach takich, jak *na kształt, do chrztu*... akcentujemy przyimki a nie rzeczowniki.

„Z jednostronnej to bowiem teorji, a nie wskutek wsłuchiwania się w mowę żywą, wyprowadziliśmy np. i ten wniosek, że łącznik **jest**,

---

[1]) „Serce a Heksametr".

zaimki: **się, mię, cię,** partykuły: **i, a, to, że, lub, za...** nigdy nie mają akcentu w naszym języku. Tak nie jest. W wierszu np.:

Przyjdzie i **u** nóg pana się położy...

każdy, kto pojmuje formę wiersza naszego jedenastozgłoskowego, odczuje główny akcent na przyimku **u,** a nie na rzeczowniku **nóg!**"

Istotnie też tysiące jest przykładów w poezji naszej, świadczących o tej przewadze fonetyki nad gramatyką. Przytoczę tylko kilka, w których układ rytmiczny wskazuje na akcent przez poetę zamierzony.

„Bóg nas obroni: dziś nad miastem **we** śnie"
(*Mickiewicz*)

„Djablik to był w wódce **na** dnie"
(*Mickiewicz*)

Przysiąż jej miłość szacunek
I posłuszeństwo bez granic
Złamiesz choć jeden warunek
Cała ugoda **na** nic.
(*Mickiewicz*)

I co coś szeptało: **nie** płacz! z każdej cegły.
(*Słowacki*)

„Matka się **we** łzach krząta"
(*Konopnicka*)

Jeszcze dobitniej prawidło to fonetyczne występuje wtedy, jeżeli na zaimek jednozgłoskowy pada akcent logiczny w zdaniu, jeżeli ten zaimek tworzy sedno i wagę myśli. Np.:

O chodź **ze** mną! o chodź **ze** mną!
(*Słowacki*)

„Poszedłem **za** nią przez góry, doliny"
(*Słowacki*)

„**Za** to, że każdy oddech tego wiatru"
(*Kasprowicz*)

„Czemu wy **na** mnie idziecie?"
(*Kasprowicz*)

Na osobną uwagę zasługuje następujący przykład:

Ale p r z e z e m n i e ta ojczyzna wzrosła,
Nazwiska nawet przezemnie dostała.
(*Słowacki*)

W pierwszym wierszu akcent spoczywa na wyrazie „**mnie**", a jednak wymawiając p r z e z e m n i e", akcentować będziemy ⏑ ⏓ ⏑, t. j. położymy nacisk na „**ze**", mimo, że to partykuła bez żadnego znaczenia, wstawiona także tylko ze względów fonetycznych, dla przyjemności ucha naszego. Zamiast powiedzieć: *przez mnie*, co brzmi przykro, ściąga się te dwa wyrazy w jeden, wstawiając w środek samogłoskę **e**, przez co powstaje wyraz złożony „*przezemnie*", jako nierozdzielna całość.

Za sprawą tego samego prawidła fonetycznego mówimy: do**bra**noc i Wielka**no**c zamiast: **do**bra**no**c i Wielka**no**c, niemniej: padam **do** nóg a nie: padam do **nóg**.

Zdarza się jednak najwybitniejszym poetom naszym, że akcentują niefonetycznie, np. Ujejskiemu, w jego skądinąd tak dźwiękowym „Marszu pogrzebowym“:

Na atłasie piękna cicha
Ręce trzyma w krzyż;
Przez sen do mnie się uśmiecha,
Och ty już nie śnisz!

W trzecim wierszu akcentujemy oczywiście: „**do** mnie“, ale w czwartym nie tylko rytm, ale i rym, każą akcentować: *Och! ty już nie* **śnisz!** — Ucho jednak bezwarunkowo tego nie znosi. Źle zrozumiany pietyzm dla poety kazał pewnemu artyście dramatycznemu akcentować jak wyżej, to jest wedle prawideł gramatyki zarówno, jak i niedwuznacznej wskazówki poety. Powiadam: źle zrozumiany pietyzm, bo obowiązkiem jest artysty żywego słowa usuwać w wygłoszeniu drobne braki, jakie i największym poetom wydarzyć się mogą. Jest to artystyczne współpracownictwo, konieczne i nie grzeszące przeciw przestrzeganiu wierności tekstu, chociażby jak najściślej pojętej. W dzisiejszej dobie, gdzie i w muzyce już nawet laicy fałszywego akcentu nie znoszą — dawniej przed Wagnerem, aż nazbyt często spotykanego, (że przypomnę tylko znany akcent Moniuszki: ***Dziewczyno moja!***) — musi deklamator poprawić Ujejskiego i zgrzeszyć raczej przeciw gramatyce, niż obrazić nasze ucho, musi akcentować: „*Och! ty już* ***nie śnisz!***“.

Podobny przykład znajdujemy nawet u Mickiewicza w („Liljach"):

Idź na dziedziniec *i w las*,
Czy kto nie jedzie *do nas*.

Oczywiście, że tu nie powiemy: **i** w las» (— ⏑) tylko i **w las** (⏑ —), z tej prostej przyczyny, że „i" nie zlewa się w jedną całość z „w las", nie łączy zatem, ale rozdziela. Natomiast gdybyśmy harmonijnie do rymu powiedzieli: „do **nas**" (⏑ —), byłby to akcent nienaturalny, duchowi języka nieodpowiadający, obrażający wprost nasze ucho. Mimo zatem dysonansu w rymie, musimy z dwojga złego wybrać mniejsze i akcentować:

Idź na dziedziniec i w **las**,
Czy kto nie jedzie **do** nas.

Jest to jeden z tych wypadków, w których, jak powiada Lessing, poecie wydarzyło się coś „coś ludzkiego", a wygłoszenie musi tu o ile możności zatrzeć drobną usterkę rytmiczną.

Akcent logiczny.

Akcentem drugiego stopnia jest akcent logiczny, który zależny jest wyłącznie i jedynie od sensu, wolny więc jest od wszelkiego pierwiastka muzycznego. Melodja zawsze idzie w parze z uczuciem. Rozum czysty jest bez melodji, akcent zaś logiczny polega właśnie na

pracy rozumowej, na porządkowaniu, na wprowadzeniu pewnego ładu i systemu w nieład wyrazów, stojących długim rzędem obok siebie. Jest to więc niejako „służba policyjna“ w technice żywego słowa.

Akcent jest dźwiękiem, a w każdym dźwięku rozróżniamy siłę jego, wysokość i trwanie. Bourdon [1]) wykazuje dla następstw intensywności w żywej mowie dwie zasady:

1) Siła wymawiania w ogólności stoi w prostym stosunku do ważności idej.

2) Idee przedstawiają się w umyśle w porządku swojej ważności, a więc ważniejsze naprzód, najmniej ważne nakoniec.

Zachodzi tu ten sam stosunek, jaki obserwować można w wrażeniach wzrokowych. Sam fakt, że przedmiot jakiś znajduje się przed oczyma naszemi nie wystarczy, ażebyśmy go spostrzegli, musi on być zajmujący lub ważny dla nas. Z wielu przedmiotów znajdujących się przed oczyma naszemi, ten najlepiej i najpierw zobaczymy, który dla nas jest najbardziej zajmujący, najważniejszy. Podobnie rzecz się ma z ideami, które przedstawiają się świadomości naszej w porządku ich ważności dla nas.

Porządek, w jakim intensywności oratorskie

[1]) W cytowanej kilkakrotnie pracy.

w frazesie po sobie następują powinien więc mieć tendencję od najsilniejszych do najsłabszych, t. j. tendencję spadającą. Innemi słowy: frazes oratorski, o ile porządek wyrazów odtwarza naturalny porządek objawienia się idej, posiada najsilniejszy akcent na początku [1]). W mowie spokojnej, np. w prozie naukowej, odpowiada rozmaitym wyrazom każdego frazesu ten sam mniej więcej stopień wzruszenia. Język inteligentny posługuje się składnią oficjalna, która wymaga pewnego porządku wyrazów, bez względu na to, czy porządek ten zgadza się z porządkiem myśli. Inaczej rzecz się ma, gdy podsłuchamy żywo prowadzone rozmowy prostego ludu. Składnia tu przeważnie nie trzyma się reguł gramatyki, często zaczyna zdanie orzeczeniem, a kończy podmiotem, stosując się zawsze do porządku myśli, np.: *Dam-ci ja! Zaraz mi tu przyjdziesz!*

Wszystkie frazesy nasze mają naturalną skłonność do podobieństwa w dyspozycji swoich akcentów. Jeżeli chcemy uwydatnić podobieństwo lub asocjację wytworzoną w umyśle pomiędzy ideami wyrażonemi szeregiem frazesów, złożonych z różnych słów, wówczas akcentujemy wszystkie te frazesy w ten sam sposób, akcent wszędzie będzie miał równy układ i równą siłę. Szereg frazezów podobny wówczas będzie do

---

[1]) Por. Sweet, A Handbook of Phonetics, p. 58.

szeregu wierszy. Np.: *Mamy cztery pory roku: pierwsza, wiosna; druga, lato; trzecia, jesień; czwarta, zima.* Słowa „pierwsza, druga, trzecia, czwarta", akcentujemy z równą siłą, a cztery frazesy:

„pierwsza, wiosna;
druga, lato;
trzecia, jesień;
czwarta, zima —

stają się wierszami. Tę samą identyczność akcentu wykazują następujące wiersze Słowackiego ze „Snu srebnego Salomei":

Posążnice — stare dumy,
Piorunnice — stare krzyki,
Szumki lotu — konie kare,
Szumki płaczu — dum słowiki,
Błyskawice — myśli stare,
Rusałczanki — dzwony szklanne.

W frazesach, które uwydatniają symetrję, antytezę, opozycję, kontrast, porównanie dwóch idej i t. p. zjawiską, skłonnością mowy naszej jest wytwarzanie nie tylko identyczności akcentu, ale wszelkiej możliwej identyczności, a więc równości tempa, liczby zgłosek, rytmu, rymu, asonancji i t. d., np.: *jeden powie tak, drugi powie siak; — pozwól kurze grzędy, ona zechce wszędy; — kto rano wstaje, temu Pan Bóg daje; — gość w dom, Bóg w dom; — jaki pan, taki kram.*

O ile zatem wyrazy w szyku naturalnym

przedstawiają się w porządku swej doniosłości, o tyle w praktyce porządek ten rzadko widzimy zachowany. Szyk słów uczony, sztuczny, wywraca porządek naturalny, który zwłaszcza w poezji współczesnej nie łatwo nieraz odszukać. Weźmy np. pierwszą zwrotkę z cyklu sonetów Kasprowicza p. t. „Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach“:

„W ciemnosmreczyńskich skał zwaliska,
„Gdzie pawikie drzemią stawy,
„Krzak dzikiej róży pons swój krwawy
„Na plamy szarych złomów ciska“.

Akcent logiczny spoczywa tu na wyrazach: *skał*, *stawy*, *róży*, *pons* i *złomów*. Nie łatwo i nie na pierwszy rzut oka odnajdziemy te wyrazy. Przemieńmy jednak poetycki ten szyk zdań i wyrazów na szyk naturalny w porządku doniosłości idej, a zobaczymy, że akcenty uwidocznione powyżej same z siebie niejako wpadają w ucho

„Krzak dzikiej **róży** ciska na plamy szarych **złomów** swój krwawy **pons** w zwaliska ciemnosmreczyńskich **skał**, gdzie pawiookie drzemią **stawy**.

Dyspozycja akcentów, rozmaitość ich rozłożenia nader ważną odgrywa rolę w poezji. Akcent spoczywa na tych wyrazach, które tworzą właściwe jądro poetyckie, właściwą indywidualność danego utworu, rzucając na nie większy lub mniejszy snop światła, o ile ważność danego

wyrazu każe go więcej lub mniej uwypuklić. Taniec ten melodyjny akcentów stwarza właściwą muzykę poezji, która tem jest milsza dla naszego ucha, im częściej akcent w każdym wierszu pozycję swoją zmienia. Któż się oprzeć potrafi upajającemu czarowi muzyki słów Słowackiego [1]):

Pójdziemy razem na śniegu korony!
Pójdziemy razem nad sosnowe bory,
Pójdziemy razem, gdzie trzód jęczą dzwony,
Gdzie się w tęczowe ubiera kolory
Jungfrau, i słońce złote ma pod sobą
Gdzie we mgle jeleń przelatuje skory;
Gdzie orły, skrzydeł rozwianych żałobą,
Rzucają cienie na lecące chmury!"

lub Kasprowicza [2]):

Niechaj w nim kości położy
ten, który powstał z tej ziemi,
który miał w sobie jej trud,
jej tajemniczy jęk,
idący z głębin przestworzy
w południa senny skwar.
Niechaj w nim spocznie na wieki
ten, który zabrał z jej chat
żalniki łez
i czekał, kiedy przyjdzie wybawienia kres,
i z jej szumiących zbóż
zgarniał ten dziwnie przejmujący szum

---

[1]) „W Szwajcarji".

[2]) „Święty Boże! Święty, Mocny!"

i w swoich d u m
treść go zamykał i w ś w i a t
jak wielką ś w i ę t o ś ć niósł.

* * *

Powiedzieliśmy już, że akcent logiczny ma w nieład wyrazów wprowadzić ład i porządek, pełni więc niejako służbę policyjną w dykcji. Służba ta zaczyna się już w zdaniu nagiem, ale równie ważna jest w zdaniu złożonem, w perjodzie i w całych okresach.

W zdaniu nagiem akcent logiczny uwydatnia stosunek podmiotu do orzeczenia. Akcentujemy więc: „H e n r y k przyjechał" lub „Henryk p r z y j e c h a ł," wedle tego, który z tych wyrazów zamierzamy uwydatnić. Zdanie nagie: „N i e b o j e s t b ł ę k i t n e" może być akcentowane w sposób czworaki, a mianowicie:

Niebo jest **błękitne**
Niebo jest błękitne
Niebo jest **błękitne** lub
Niebo **jest** błękitne.

Siła indywidualizująca akcentu logicznego występuje w całej pełni dopiero w zdaniu rozwiniętem. Mówimy:

Mickiewicz jest **poetą.**
Mickiewicz jest poetą **polskim.**
Mickiewicz jest **największym** poetą polskim.
Mickiewicz jest nie tylko największym, ale i **najpopularniejszym** poetą polskim.

Widzimy, jak tu akcent w każdem zdaniu przeskakuje na coraz to inny wyraz, tworząc niejako duszę zdania, jako duchowego organizmu. Akcent podnosi zawsze pojęcie ściśle określone wobec mniej określonego, pierwiastek indywidualny, konkretny, wobec ogólnego, abstrakcyjnego. Ta siła twórcza akcentu, sięgająca daleko poza widnokrąg słowa drukowanego, odgrywa wybitną rolę nie tylko w poezji, ale i w życiu naszem codziennem. Jeżeli w zdaniu *„Dziewczę, które wczoraj widziałem, jest* **śliczne!**" zaakcentuję zamiast wyrazu *„śliczne"*, wyraz *„wczoraj"*, a więc: *„Dziewczę które* **wczoraj** *widziałem jest śliczne!"*, to światło rzucone na ten jeden wyraz *„wczoraj"* nadaje całemu obrazowi inny zupełnie charakter. Otwiera się zupełnie nowa perspektywa, którą fantazja słuchacza, pobudzona tym akcentem, zapełnia różnemi pięknemi dziewczętami, widzianemi dziś, onegdaj, przed miesiącem, lecz od wszystkich odbija zwycięstwo to śliczne dziewczę, właśnie **wczoraj** widziane.

Jeżeli w zdaniu dwa wyrazy równą mają wagę, a jednak odróżnić je od siebie należy, wówczas akcent posługuje się nie siłą. ale wysokością tonu, np.: „**ja** albo **ty**". Wymawiając „ja" podnosimy głos, wymawiając „ty" zniżamy go w tym samym stopniu. Nie tylko przeciwne sobie, ale i rozmaite pojęcia uwydatniają się zapomocą wysokości tonu jako antytezy. Podnosimy więc, a następnie zniżamy głos nie

tylko w takich wybitnych antytezach, jak „*Zwycięstwo lub klęska*“, „*życie lub śmierć*“, „*kobieta czy waza*“ i t. d., ale i w nagłówkach takich jak: „*Żółw i Mysz*“, „*Fiołek i Trawa*“, „*Słowik i Szczygieł*“ *i t. p.*

Równa wysokość tonu łączy wyrazy i pojęcia, układa zdania w szyk współrzędny, rozmaitość wysokości tonu dzieli je, układa zdania w szyk podrzędny, t. j. podporządkowuje jedne drugim.

Bourdon rozróżnia trzy główne wypadki naturalnego szyku wysokości tonów, mianowicie: enuncjację (twierdzenie, oświadczenie spokojnie), interrogację (zapytanie) i eksklamację (wykrzyknik, oświadczenie namiętne). W zdaniu np. „*Zygmunt odjechał*“, wypowiedzianem w formie oświadczenia spokojnego, głos spada, dochodząc do ostatniej zgłoski. Wypowiadając je w formie zapytania: „*Zygmunt odjechał?*“, podnosimy głos stale od pierwszej do ostatniej zgłoski. W wykrzykniku namiętnym nakoniec: „*Zygmunt odjechał!*“, wyśpiewujemy tę samą melodję, co w formie pierwszej, oświadczenia spokojnego, z tą jednak różnicą, że pierwsze nuty są tu znacznie wyższe.

Melodje te dla trzech rodzajów frazesów powstają wówczas, gdy niema w nich żadnego wyrazu, który wymaga w szczególności tonu zapytania lub wykrzyknika. Taki wyraz musimy wyróżnić bez względu na jego pozycję. W fra-

zesach: *„któż to powiedział?“ lub „gdzież on jest?“*, gdzie zapytanie mieści się w wyrazach *„któż“* i *„gdzież“*, głos nie podnosi, ale zniża się ku końcowi. Natomiast w zdaniach zawierających spokojną enuncjację, jak: *„wyjechałem do Warszawy“*, lub *„wypiliśmy trzy butelki wina“*, gdzie główna myśl leży w ostatnich słowach: *„Warszawy“* i *„wina“* głosu ku końcowi nie zniżamy, ale go podnosimy.

Tendencja melodyjna mowy jest rzeczą bardzo indywidualną. Podobnie jedni podpisując swe nazwisko skracają ostatnią literę, inni dwie ostatnie i t. d. Tak też z kadencją. Jedni w frazesach o melodji spadającej zniżają głos na ostatniej zgłosce, drudzy na przedostatniej zgłosce, inni nakoniec jeszcze wcześniej, co jest oznaką pewnego osłabienia, pochodzącego z lenistwa, pośpiechu lub niedbałości. Wytrzymanie głosu aż do ostatniej zgłoski przy wymawianiu frazesów twierdzących, znamionuje natomiast energję, spokój i siłę woli.

Wysokość tonu celuje tak niezliczoną rozmaitością odcieni, tak rozległą skalą, że niepodobna oznaczyć tych odcieni poszczególnych. Prawidłem jest zawsze, że wytrzymanie tej samej wysokości tonu, lub podwyższenie tonu oznacza r u c h, p o s t ę p, zniżenie tonu natomiast s p o k ó j, k o n i e c r u c h u.

Władanie wysokością tonu w wymowie jest zdolnością ściśle indywidualną. Nie należy tu

szafować tonem, a miara artystyczna przy głośnem czytaniu zarówno, jak na estradzie, mównicy publicznej lub na scenie, wymaga jak najskrupulatniejszej oszczędności. Nawet dłuższe okresy stylistyczne należy budować przedewszystkiem rozmaitością siły głosu i bardzo drobnemi tylko odcieniami wysokości tonu.

Artysta, który deklamując np. „Farysa", w ustępie:

„Przybiegam: stoją — wołam: milczą.
To są **trupy**",

emfazę, jakiej wymaga wyraz „*trupy*" zbytniem podniesieniem tonu wydobyćby się starał, sprawi wrażenie wprost niesmaczne.

Takich eksklamacyj namiętnych pełno jest w naszej poezji. Np.:

„Aż klucznik pojął mistrza, zakrył ręką lica
I krzyknął: „znam! znam głos ten! to jest **Targowica!**"...
(*Mickiewicz*)

albo:

„Boże mój! Ułany!
Oni **muszą** zwyciężyć, Marjo!
(*Wyspiański*)

Wyrazy „*Targowica*" i „*muszą*" wymagają w przytoczonych ustępach szczególniejszego nacisku, bo one to królują nad całym frazesem, a jednak powtarzamy: zbytniego podnoszenia wysokości tonu wystrzegać się stanowczo należy, bo rozrywamy taką przesadą jedność zdania, płynność i potoczystość dykcji, wywołuje-

my wrażenie jaskrawe, nieestetyczne, wprost przykre.

Emfaza posługiwać się więc będzie w tych wypadkach zwiększoną siłą tonu? — Po części tak, ale nie w zupełności.

Przypomnijmy sobie, że w akcencie, jako dźwięku, rozróżniamy trzy momenty: siłę, wysokość i trwanie. Otóż do tego trzeciego przymiotu dźwiękowego akcentu udamy się o pomoc i wykonując nieodzowną poprawkę w przecinkowaniu poetów, dodamy przed każdym z wyrazów odznaczonych myślnik. Krótka przerwa przed wyrazem, wyróżnić się mającym, uwypukli go bardziej, niż siła lub wysokość tonu.

Środek ten akcentowania jest czasami jedynie wskazany. W słowach Konrada Mickiewiczowskiego:

> Kłamca, kto ciebie nazywał miłością,
> Ty jesteś tylko — **mądrością!**

główny akcent, emfazę, ma wyraz „*mądrością*". Wyraz ten stanowi opozycję do „*miłością*", trzeba go możliwie najsilniej uwypuklić. Ale pojęcie mądrości oznacza spokój, powagę i równowagę. Tu nie można ani głosu podnieść, ani też stopniować go siłą tonu, bo to sprzeciwiałoby się myślowemu znaczeniu tego wyrazu. Pozostaje trzeci środek: pauza. Czuł to poeta i sam położył myślnik przed „*mądrością*". Pauza podyktowana tym myślnikiem pozwala nam zre-

zygnować zupełnie z stopniowania siłą i wysokością tonu, a jednak wyraz „*mądrością*“ z całą należną mu uwydatnić emfazą.

* * *

Tak jak w zdaniu nagiem lub rozwiniętem, akcent logiczny porządkuje wyrazy i oznacza stosunek ich pomiędzy sobą, tak też w zdaniach złożonych i perjodach zadaniem jest akcentu logicznego ugrupować zdania pojedyncze i spajać je w jedną całość, ustanawiając wzajemny ich stosunek między sobą.

Zdanie złożone składa się z dwóch lub więcej zdań, a zdania te mogą być współrzędne lub podrzędne. Stosunek logiczny członów tworzących zdanie złożone, uwydatnia akcent logiczny.

W porządku współrzędnym zniżamy ton, wymawiając ostatnie zgłoski każdego ze zdań pojedynczych, stanowiących pierwiastki zdania złożonego. Np.:

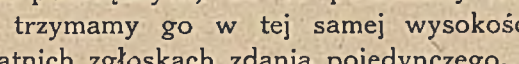
Cnota skarb wieczny,
Cnota klejnot drogi,
Tegoć nie wydrze nieprzyjaciel srogi,
Nie spali ogień,
Nie zabierze woda,
Nad wszystkiem innem panuje przygoda.
(*Kochanowski*)

Są to same zdania współrzędne, bo każde z nich mogłoby ze względu na myśl przez się wyrażoną stanowić odrębną całość. Wymawia-

jąc zdanie to złożone, zniżamy ton przy końcu każdego zdania czyli wiersza.

Wręcz przeciwnie ma się rzecz w porządku zdań podrzędnych, bo tu podnosimy ton lub też trzymamy go w tej samej wysokości na ostatnich zgłoskach zdania pojedynczego, jako pierwiastka zdania złożonego. Wypowiadając więc zdanie:

„Ten co się śmieje dziś, płakać będzie jutro!“ —



podnosimy stale ton aż do wyrazu *„dziś“*, a potem spada aż do wyrazu *„jutro“*.

Frazes: *„Przyszedłem, zobaczyłem, zwyciężyłem!“* może być wypowiedziany w sposób dwojaki. Z n i ż a j ą c ton na ostatniej zgłosce każdego wyrazu:

„Przyszedłem; zobaczyłem; zwyciężyłem;“ —

wytwarzamy w s p ó ł r z ę d n o ś ć, wyrażamy o d r ę b n o ś ć trzech aktów, od siebie zupełnie niezawisłych. P o d n o s z ą c jednak ton na ostatniej zgłosce w dwóch pierwszych wyrazach, a zniżając go na ostatniej zgłosce trzeciego wyrazu:

„Przyszedłem, zobaczyłem, zwyciężyłem!“ —

wytwarzamy p o d r z ę d n o ś ć, t. j. z a w i s ł o ś ć pojedynczych części od siebie. Frazes tem samem otrzymuje inne znaczenie, nabiera spoistości i wyraża jednolitość idei trzech wspomnianych aktów.

Szyk więc współrzędny zachowuje każdemu ze zdań lub wyrażeń pewną niezawisłość i wytwarza większą jasność i wyrazistość. Szyk podrzędny natomiast grupuje i łączy ze sobą serję zdań lub wyrażeń i wytwarza większą jednolitość i spoistość.

Oba szyki: współrzędny i podrzędny mogą jednak występować w kombinacji. W zdaniu np. złożonem:

„Mój bezład w domu, bieda, mój nałóg haniebny,
Podały mię na wzgardę i na śmiech przed światem!“

zwroty:

„Mój bezład w domu“,
„bieda“,
„mój nałóg haniebny“,

są współrzędne między sobą, a równocześnie podrzędne w stosunku do zwrotu:

„Podały mię na wzgardę i na śmiech przed światem!“

W melodji zatem pierwszych trzech zwrotów odbija się równocześnie współrzędność wobec siebie samych i podrzędność wobec frazesu czwartego.

* * *

Najtrudniejsza jest misja akcentu logicznego w dźwiękowej budowie perjodów czyli okresów, zwłaszcza t. zw. okresów krasomówczych czyli poetyckich. Ażeby zdanie złożone było okresem, trzeba, aby się dzieliło na dwie części, któ-

re się wewnętrznie i zewnętrznie, t. j. tak znaczeniem, jak składem, niejako równoważą. Części te nazywają się zdaniem poprzedniem (poprzednikiem) i zdaniem następnem (następnikiem). W okresach poetyckich obie połowy tworzą osobne i często nader bogate i urozmaicone okresy lub zdania. Budowa ich to istna architektonika stylu, a wypowiedzenie poprawne to architektonika dźwięku.

Architektura jest sztuką wypowiadania nastrojów w formie struktury wedle zasad logiki. Sztuka ta polega na pięknem rozczłonkowaniu, na zgodnym rytmicznym, harmonijnym układzie, części składowych gmachu, na łączeniu części jego zarówno między sobą, jak i razem w jedną, jednolitą, piękną całość. To samo zadanie spełnić należy w architektonice dźwiękowej okresu krasomówczego. I tu, jak w architekturze, mamy do czynienia z poprawną konstrukcją i harmonijną kompozycją; tu i tam mamy podwaliny i kondygnacje, kształty wzniosłe i powabne, ciężkie i lekkie, wiotkie i smukłe; tu i tam mówić możemy o symetrji, o równowadze, o nawie głównej i o skrzydłach bocznych, o łukach, filarach i kolumnach, o ozdobach i ornamentach, o kopułach, koronach i szczytach, o klamrach, łącznikach i spoidłach i t. d., i t. d.

Każdy okres poetycki stanowi całość organiczną, którą trzeba poznać i zgłębić we wszystkich jej rozgałęzieniach i zakątkach, jakie

dzięki genjuszowi języka ojczystego i sztuce swego mistrza posiada; której życie wewnętrzne, objawiające się w najrozmaitrzych przeciwstawieniach należy zbadać i podpatrzeć; którą trzeba zanalizować dokładnie, ażeby przekonać się o stosunku poszczególnych jej części składowych do siebie i do całości. Przy budowie tego gmachu dźwiękowego akcent logiczny jest pierwszym podmajstrzym. On rozkłada poszczególne zdania, przydzielając im tonem odpowiednie w całości organicznej miejsce, on uwypukla i oświetla najważniejsze wyrazy, przygotowuje ostre i niespodziewane zwroty, wytycza pauzy i przerwy, rozporządza ekonomją głosu i oddechem. W pracy tej analitycznej, klasyfikacyjnej, porządkującej, pomaga akcentowi logicznemu intonacja przecinkowania. Podpatrywanie tej nadzwyczaj subtelnej i misternej roboty jest rzeczą równie pouczającą, jak zajmującą.

Przypatrzymy się bliżej tej robocie architektonicznej na przykładzie.

O! niewiadoma ta boleść nikomu,
Jaka się w mojem sercu dziś zamyka!
Wracam na Liban, do mojego domu:
W dziedzińcu moim pomarańcza dzika
Zapyta: starcze! gdzie są twoje dziatki?
W dziedzińcu moim córek moich kwiatki
Spytają: starcze! gdzie są twoje córki?
Najprzód błękitne na Libanie chmurki
Pytać mię będą o synów, o żonę,
O dzieci moje — wszystkie — pogrzebione.

Tam, pod grobowcem tym okropnym Szecha.
I wszystkie będą mię pytały echa,
I wszyscy ludzie, czy wracam ze zdrowiem,
Pytać się będą — *Cóż ja im odpowiem?*

Okres ten czternastowierszowy stanowi jedną organiczną całość, która, jak każdy „okres poetycki", dzieli się na dwie części. Pierwsza („poprzednik") stanowi złożony okres aż do połowy ostatniego wiersza, t. j. włącznie aż do słów *„pytać się będą"* — druga („następnik") mieści się w zdaniu pojedynczem:

„Cóż ja im odpowiem?

Poprzednik (I) pozostaje do następnika (II), który mu jest przeciwstawiony, w stosunku współrzędnym. Aczkolwiek następnik składa się tu z czterech zaledwie słów, to cały ciężar myśli leży w nim właśnie, a nie w długim okresie, stanowiącym poprzednik.

Okres I składa się również z dwóch części. Część pierwsza (A) jest zdaniem złożonem:

O niewiadoma ta boleść nikomu,
Jaka się w mojem sercu dziś zamyka!

Współrzędna do niej jest część druga okresu (B):

Wracam na Liban, do mojego domu:
.....
.....
Pytać się będą —

Okres B dzieli się także na dwie części (a.

i b), z których pierwsza (a) jest zdaniem ściągniętem:

Wracam na Liban, do mojego domu: —

i współrzędną drugiej części, okresowi (b), zaczynającemu się od słów:

W dziedzińcu moim pomarańcza dzika

a kończącemu się słowami:

Pytać się będą —

Okres (b) dzieli się na 4 współrzędne części (1—4), a mianowicie:

część 1-sza:

W dziedzińcu moim pomarańcza dzika
Zapyta: starcze! gdzie są twoje dziatki?

część 2-ga:

W dziedzińcu moim córek moich kwiatki
Spytają: starcze! gdzie są twoje córki?

część 3-cia:

Najprzód błękitne na Libanie chmurki
Pytać mię będą o synów, o żonę,
O dzieci moje — wszystkie — pogrzebione
Tam, pod grobowcem tym okropnym Szecha,

część 4-ta:

I wszystkie będą mię pytały echa,
I wszyscy ludzie, czy wracam ze zdrowiem,
Pytać mię będą —

A teraz te części (1—4), każda zosobna.

Część 1-sza jest zdaniem złożonem z dwóch zdań, z których pierwszemu głównemu (a_1):

W dziedzińcu moim pomarańcza dzika
Zapyta:

jest podrzędne drugie (β_1):

Starcze! gdzie są twoje dziatki?

Część druga składa się analogicznie z (α_2):

W dziedzińcu moim córek moich kwiatki
Spytają:

i podrzędnego mu (β_2):

Starcze! gdzie są twoje córki?

Część 3-cia jest ściągniętem zdaniem z trzech zdań współrzędnych, a mianowicie z (α_3):

Najprzód błękitne na Libanie chmurki
Pytać mię będą o synów,

następnie (β_3):

(Najprzód błękitne na Libanie chmurki
pytać mię będą) o żonę,

i (γ_3):

(Najprzód błękitne na Libanie chmurki
pytać mię będą)
O dzieci moje — wszystkie — pogrzebione
tam, pod grobowcem tym okropnym Szecha...

Część 4-ta nakoniec jest zdaniem ściągniętem z dwóch zdań współrzędnych (α_4):

I wszystkie będą mię pytały echa

i (β_4):

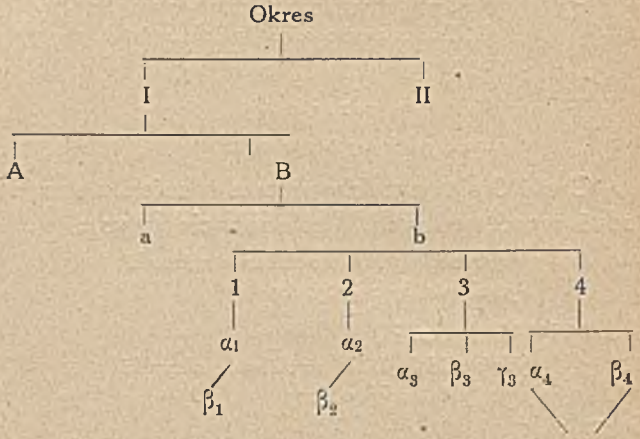
I wszyscy ludzie, ...
pytać mię będą

podczas gdy wkładka wsunięta w zdanie (β_4), nazwijmy ją (W):

czy wracam ze zdrowiem

jest podrzędna w stosunku do obu zdań i stanowi wspólny ich węzeł.

Schematycznie możemy więc rozkład całego okresu przedstawić jak następuje:



Przy wypowiedzeniu całego tego okresu, podział powyżej dokonany wystąpi jasno i dobitnie w dźwiękowej jego budowie. Ton idzie w górę, gdy kończymy zdania nadrzędne, t. j. poprzedniki podrzędnych zdań (tu więc: α_1 α_2 i α_4), a zniża się przy zakończeniu zdań współrzędnych lub następników podrzędnych (a więc przy I, II, A, B, a, b, 1, 2, 3, 4, β_1, β_2, α_3, β_3, β_4, γ_4, i W). Często pokrzyżowania współrzędności i podrzędności poszczególnych okresów są bardziej jeszcze zawiłe, a współrzędność niektórych zdań między sobą z równoczesną podrzędnością wobec innego zdania lub okresu dalsze wytwarza komplikacje. Praca ta dźwiękowa jest tak

subtelna, że trudniej ją niemal opisać, niż wykonać, a jednak ucho nasze w wykonaniu zdoła rozróżnić najdrobniejsze odcienie. — Podpatrywanie tej nadzwyczaj subtelnej i misternej roboty jest rzeczą równie ciekawą, jak pouczającą. Nie kusząc się bynajmniej o wyczerpanie przedmiotu, chcielibyśmy tylko zwrócić jeszcze uwagę na obraz rytmiczny, jaki się w architektonice dźwiękowej okresów wytwarza.

* * *

Przypatrzmy się bliżej zdaniom podrzędnym a zauważymy, że logiczna ich zawisłość od zdania poprzedniego, wytwarza analogję do stopy rytmicznej, a mianowicie trocheicznej (— ⏑) lub jambicznej (⏑ —). Obraz dźwiękowy wszystkich zdań, które wyrażają stosunek przyczyny i skutku, początku i końca, w dalszem znaczeniu kontrastu i antytezy lub przeciwstawienia, objawia się w stosunku arzy do tezy. To samo da się powiedzieć o okresach większych. W wierszach Mickiewicza:

„Szatan, choć sobie mądrość i siłę przyznaje,
Wie, że kłamie i wiary sam sobie nie daje;
Dlatego rad wśród ludzi zdania swoje szerzyć,
By je słysząc z ust cudzych, mógł im sam uwierzyć.“

— akcent logiczny uwydatni zdanie drugie jako arzę, wobec pierwszego, niesamoistnego, odpowiadającego tezie, a otrzymującego znaczenie

swe dopiero przez to następne zdanie. Obraz więc rytmiczny odpowiada stopie jambicznej (⏑ —). Czterowiersz ten ma cały szereg arz i tez, a jednak jako całość robi wrażenie jednej niejako zbiorowej stopy jambicznej. Akcent logiczny daje nam tu dokładny obraz stosunku idej, a spajając zdania główne i poboczne, łączy arzę i tezę w jedną całość.

Inaczej rzecz się ma w zdaniach wtrąconych, które mają podwójną relację, tworząc tezę nie tylko wobec pierwszej arzy rozpoczynającej główne zdanie, ale i wobec drugiej arzy, która je kończy. Np.:

Idź precz od nas, próżniaku, niegodzien żywienia,
— *Mówiła, żądłem grożąc* — pszczoła do szerszenia.
(*Krasicki*).

Obraz rytmiczny przedstawia się tu w ten sposób:

— ⏑ —

Podczas gdy zdanie wtrącone złączone jest gramatycznie z członami zdania głównego, akcent logiczny zaś dźwiękiem stosunek ten wyrazić winien, to w zdaniu n a w i a s o w e m spoistości tej niema wcale. Zdanie nawiasowe jest bowiem zdaniem samoistnem, które nie pozostaje w żadnym bezpośrednim stosunku do głównego zdania, często nawet przerywa tok myśli, zwracając uwagę w innym zgoła kierunku. Otóż i to zerwanie spoistości gramatycznej, a często myślowej, musi wyrazić akcent logiczny. Przerwa

myśli, podyktowana myślnikiem, pociąga za sobą przerwę tonu, zmianę jego barwy. Do opuszczonej jednak, urwanej fali dźwiękowej wrócić trzeba napowrót po zamknięciu nawiasu. Akcent więc zdania nawiasowego nie przedstawia się bynajmniej jak teza do poprzedzającej ją i następującej po niej arzy, ale tworzy nową falę dźwiękową, różną zupełnie od tej, którą przerywa, aby w całej pełni znowu do niej powrócić. Posłuchajmy przykładu:

Panno święta, co jasnej bronisz Częstochowy
I w Ostrej świecisz Bramie! Ty, co gród zamkowy
Nowogródzki ochraniasz z jego wiernym ludem!
Jak mię dziecko do zdrowia powróciłaś cudem —
(Gdy od płaczącej matki, pod Twoją opiekę
Ofiarowany, martwą podniosłem powiekę
I zaraz mogłem pieszo do Twych świątyń progu
Iść, za wrócone życie podziękować Bogu) — —
Tak nas powrócisz cudem na Ojczyzny łono!

Czterowiersz w nawiasie tworzy tu zupełnie odrębną dla siebie całość i rozrywa myśl główną, mieszczącą się w zdaniu przepołowionem w środku:

Jak mię dziecko do **zdrowia** *powróciłaś cudem* —
. . . . . .
Tak nas powrócisz cudem na **Ojczyzny** *łono!*

Im bardziej przypadkowy sens nawiasu, im mniej treść ma związku z całością, tem ostrzej i dobitniej odbijać musi dźwiękowo od zdania głównego. W słowach np. Desdemony do Emilji (w 4 akcie Otella):

„Serce me tak jest ku niemu zwrócone,
Że nawet jego gniew, jego zniewagi
I jego groźby — (*rozepnij mnie, proszę!*) —
Mają w mych oczach urok" —

wyrazy w nawiasie: „*rozepnij mnie, proszę!*" przerywają nagle patos uczucia mimowolną, w żadnym związku z całością nie pozostającą uwagą, która wymaga jak najskrajniejszej zmiany tonu. Jest to jakby wstęga koloru np. białego, którą nagle przerywa kolor czerwony, ale tylko na krótko, a potem znów powraca kolor pierwotny, biały.

* * *

Praca dźwiękowa akcentu logicznego polega zatem na ukształtowaniu wzajemnego stosunku wyrazów w zdaniach, następnie zdań i okresów pomiędzy sobą i w odniesieniu do całokształtów stylistycznych. Rozpatrywaliśmy tę pracę w obu kierunkach. Ukształtowaniu wzajemnego stosunku wyrazów poświęciliśmy jednak główną uwagę tylko o tyle, o ile ono dotyczy zdań nagich lub rozwiniętych. Akcent logiczny ma jednak poza tem niezmiernie jeszcze ważne zadanie do spełnienia, a mianowicie oznaczenie stosunku wyrazów także w odniesieniu do całych okresów. Zadaniem tem zajmiemy się bliżej w rozdziale następnym, a pracy niniejszej ostatnim.

ROZDZIAŁ IX.

O słowach rdzennych.

Pojęcie ogólne. — Słowem rdzennem: rzeczownik, czasownik, przymiotnik, przysłówek, zaimek, przyimek, liczebnik, łącznik, wykrzyknik, zgłoska, morfema wyrazu, głoska, wyraz niedopowiedziany. — Szereg wypadków zasadniczych: 1) Przeciwstawienie; 2) Powtórzenie; 3) Odpowiedź na pytanie; 4) Wyraz poszukiwany; 5) Stopniowanie; 6) Wynik. — Sprzeczność akcentu logicznego z akcentem rytmicznym. — Niezawisłość akcentu logicznego od pojęcia indywidualnego. — Fałszywy patos. — Wykoszlawienie treści skutkiem fałszywych akcentów. — „Dominanta". — Rozmaita wartość wyrazów rdzennych i stosunek ich wzajemny. — Wygłoszenie poprawne i wygłoszenie artystyczne. — „Dominanta" w utworach poetyckich i przepis *Talmy*. — „Dominanta" *w „Odzie do młodości"*, w *„Farysie"* i w *„Grobie Agamemnona"*. — Zbieg dwóch wyrazów rdzennych czyli rozziew akcentów. — Kontrabanda estetyczna i sumienie w uszach. — Znaczenie analizy krytycznej żywego słowa dla krytyki literackiej i dla przekładów poetyckich.

Litwo! **ojczyzno** moja, ty jesteś jak **zdrowie!**
Ile cię trzeba **cenić, ten** tylko się dowie
Kto cię **stracił. Dziś,** piękność twą w całej ozdobie
Widzę i **opisuję,** bo **tęsknię** po tobie!

Poprawne wygłoszenie czterech tych, tak dobrze znanych wierszy, wymaga szczególnego

uwydatnienia wyróżnionych drukiem dziewięciu wyrazów: *ojczyzno, zdrowie, cenić, ten, stracił, dziś, widzę, opisuję* i *tęsknię*. Wszystkich dziewięciu i tylko tych dziewięciu, bo w nich streszcza się istotna myśl poety, tak, że żadnego z nich ująć niepodobna, nie wypaczając myśli autora. Ojczyznę swoją przyrównywa poeta do zdrowia, które ten tylko cenić umie, kto je stracił. Dlatego piękności ojczyzny nie odczuwał dawniej należycie, **dziś** dopiero, (gdy ją stracił), **widzi** poeta piękność tę w całej ozdobie i **opisuje** ją, bo **tęskni** do niej.

Takie wyrazy nazywamy **słowami rdzennemi**[1]), a prawidła odnoszące się do nich znacznie są trudniejsze od prawideł przecinkowania. Znaki pisarskie widzialne są fizycznie dla oka — słowa rdzenne wyjątkowo tylko bywają wyróżniane przez autora w sposób optyczny. Trzeba je więc, czytając lub wygłaszając treść obcą, odszukać samemu, a nieraz takie słowo rdzenne wyciągnąć należy z najskrytszego zakątka okresu na światło dzienne i postawić je na pierwszem miejscu.

Kto czyta książkę wedle przepisu Nietzschego, tak jak muzyk czyta partyturę, tj. kto słyszy to, co czyta; kto nie tylko okiem, ale i uchem czyta, ten odnajdzie też w każdem zdaniu i okre-

---

[1]) Francuzi nazywają je *„les mots de valeur"* — słowa wartościowe.

sie słowa rdzenne, których należyte wyróżnienie jest koniecznym warunkiem jasnej, zrozumiałej i plastycznej mowy.

Prawideł ogólnych na wyszukanie wyrazów rdzennych podać nie można. Odnalezienie ich, to praca analizująca rozumu. Słowem rdzennem może być każdy wyraz w zdaniu bez względu na swoje położenie lub ważność gramatyczną; może niem być wyraz wybitny, odrazu uwagę na siebie zwracający, ale też i najniepokaźniejsza, ukryta w tłumie wyrazów partykuła; słowo rdzenne może stać na początku, na końcu lub w środku zdania, zawsze jednak leży w niem punkt ciężkości zdania, streszczenie istotnego uczucia lub myśli autora.

Co do ważności gramatycznej wyrazów, to nie ulega wątpliwości, że częściej rzeczownik, czasownik lub przymiotnik jest słowem rdzennem, niż np. przyimek, liczebnik lub łącznik. Jednak każdy bez wyjątku rodzaj wyrazów może być słowem rdzennem, a w tej mierze rozstrzyga wyłącznie myśl, zawarta w zdaniu lub w całym okresie.

Oto szereg przykładów, które nam zjawisko to dobitniej wyjaśnią.

* * *

Rzeczowniki słowem rdzennem:

W tej zawiłej skardze
Czuć **zbrodni** zapach.
(*Słowacki*)

Lechitów ustawa
Śmierć przepisuje na niewdzięczne dzieci.
(*Słowacki*)

Nie mam **malin**, więc suche **żołędzie**
Uzbieram w dzbanek — czy wierzbowe **liście**?
(*Słowacki*)

Czasownik słowem rdzennem:

O, któż mu tam przynajmniej **pohulać** zabroni?
(*Malczewski*)

Młodości, ty nad poziomy
Wylatuj!
(*Mickiewicz*)

Jak Samson, jednem wstrząśnieniem kolumny
Zburzyć gmach cały i **runąć** pod gmachem!
(*Mickiewicz*)

Przymiotnik słowem rdzennem:

Panie! w twojem łonie
Kamienne serce —
(*Słowacki*)

Piękny kwiat, choć zatrute owoce wyradza.
(*Słowacki*)

Ale dzwony **twarde** serca
Zimną pierś miały —
(*Konopnicka*)

Przysłówek słowem rdzennem:

Nie sztuka zabić, **dobrze** zabić sztuka!
(*Krasicki*)

Skąd Litwini wracali? Z nocnej wracali wycieczki.
(*Mickiewicz*)

Patrzą... **gdzie** patrzą... Suną... **dokąd** suną?....
(*Kasprowicz*)

Zaimek słowem rdzennem:

Wyżej... w prawo... pomału... czekaj **mego** wystrzału!
(*Mickiewicz*)

Młodości! **tobie** nektar żywota
Natenczas słodki, gdy z **innymi** w dziele.
(*Mickiewicz*)

Zginął — w rodzinnym stepie **nikt** go nie dogoni!
(*Malczewski*)

On był i **myśmy** byli przed początkiem.
(*Kasprowicz*)

Przyimek słowem rdzennem:

Zawsze **przy** mnie, lecz nie **ze** mną.
(*Mickiewicz*)

Pierwszy z posłów:
Na twoje rozkazy
Czekamy panie, panuj z ludu wolą.
Balladyna:
Bez ludu woli... (*Słowacki*)

Liczebnik słowem rdzennem:

Zadość uczynię
Pierwszemu, a drugiemu w **dwójnasób** przyczynię.
(*Krasicki*)

Ach! ja tak moich widziałem **ośmioro!**

(Słowacki)

Zbudował sobie już pomnik swemi wierszami, większy nie **siedem**, ale **trzy** razy po siedem od piramidy Cheopsa.

(Sienkiewicz)

Spójnik słowem rdzennem:

Na co będą potrzebne — pytało pacholę —
Trójkąty, czworoboki, koła, parabole?
Że potrzebne, rzekł mędrzec, musisz teraz wierzyć,
Na co potrzebne, zgadniesz, gdy zaczniesz świat [mierzyć.

(Mickiewicz)

Gdyby spytali tak, cóżbym powiedział?!

(Słowacki)

Papkin: Dodał wina, zieleniaka —
Cześnik: Otruł pewnie.
Papkin: Jakto? co to?
Cześnik: Nic, nic.
Papkin: **Ale...** *(Fredro)*

Wykrzyknik słowem rdzennem:

Dyndalski: O! o!
Cześnik: No cóż? **O, o** — ?

(Fredro)

Papkin: Jakaż wasza teraz rada?
Robić, począć co przypada?
Dyndalski: **Ha!** (zażywa) Po księdza posłać trzeba —

(Fredro)

Zgłoska słowem rdzennem:

płaczem do koła stanęli,
I smutny ksiądz u łóżka,

I smutniejsza czeladka,
I smutniejsza od niej drużka,
I smutniejsza od nich matka,
I najsmutniejszy kochanek.

(Mickiewicz)

I w stworzenia kole
Są inni nieśmiertelni: wyższych nie spotkałem —
Najwyższy na niebiosach; Ciebie tu szukałem...

(Mickiewicz)

Stańczyk: Ale świętości nie szargać:
to boli
Dziennikarz: Tragediante
Stańczyk: commediante,
dla ciebie błazeńska laska.

(Wyspiański)

Morfema wyrazu słowem rdzennem:

Kanclerz: Wydaj sumienny sąd.
Balladyna: Winna jest śmierci...
Kanclerz: Winna... więc sądzisz, że zbrodniarz
[niewiasta?

(Słowacki)

Głoska słowem rdzennem:

Cześnik: Co to jest?
Dyndalski: „B."

(Fredro)

Nakoniec możliwy jest także wypadek, gdzie słowem rdzennem jest wyraz niedopowiedziany, a raczej wcale niewymówiony. Zjawisko to ciekawe dała nam muzyczna twórczość Słowackiego w „Mazepie". W akcie czwartym odbywa się za sceną sąd boży: poje-

dynek na pistolety między Mazepą a Zbigniewem. Wojewoda, ojciec Zbigniewa, oczekuje w komnacie w obecności króla i księży z zapartym oddechem wyniku. Wtem słychać wystrzał z pistoletu.

To mój syn strzelił... — *(powiada Wojewoda)* —
drugi nie strzela. Nie strzeli...
Już mu się czoło śmierci okropnością bieli,
Już serce pękło... leży u stóp mego **syna.**

Odetchnął, będąc pewnym, że Mazepa, zabity przez Zbigniewa, wcale do strzału nie przyjdzie. Zadowolenie z wyniku zmienia się w modły dziękczynne.

Bądź pochwalony, Boże! Twoja to **przyczyna,**
Najświętsza Panno, ciebie moje serce sławi!

Wtem zwątpienie i niepokój wstępują w Wojewodę, bo syn nie wraca:

Jakże się nad tym trupem mój syn długo bawi...

Niepokój wzrasta, sekundy przedłużają się w godziny:

To dziwne, strzał był tylko jeden mego **syna,**
A po nim już ogromna ubiegła **godzina** —

Niepokój przemienia się w złowrogie przeczucie i trwogę:

Trup musiał umrzeć... czemuż to nie widać mego...

SYNA — chce powiedzieć Wojewoda, ale w tej chwili wchodzi Mazepa z pistoletem w ręku; —

złowrogie przeczucie ustępuje miejsca strasznej pewności: przeciwnik żyje, a więc syn zginął! — słowo „s y n a“ zamiera Wojewodzie na ustach i pozostaje niewymówione; ale słowo to, podkreślone akcentem grozy, przerażenia i żalu, n i e g i n i e. Z rafinowanem wirtuozostwem cztery bezpośrednio po sobie następujące rymy: „s y n a“, „p r z y c z y n a“, „s y n a“, „g o d z i n a“ siłą suggestji wywołują to niewypowiedziane, zamarłe na ustach: **„syna“**, dźwięczące w uszach i w duszy słuchaczy pełną siłą panującego nad całym przytoczonym okresem pojęcia. Zamiast „syna“, słowa, które nie stało się ciałem, położył Słowacki... kropki, jeden z najpiękniejszych zarazem przykładów, ilustrujący magiczną siłę dźwiękową tego znaku niedopowiedzenia [1]).

* * *

[1]) „Nie wystarczy powiedzieć — pisze P. S o u r i a u *(„La suggestion dans l'art“)* — że słuchając pewnego utworu, ucho nasze oczekuje pewnych nut, pewnych akordów i przyjmuje je z upodobaniem, gdy nadchodzą. Trzeba zaznaczyć, że ucho u p o m i n a się o nie, że nie może się obejść bez nich; gdy nie zjawiają się w chwili odpowiedniej, uczuwamy nieznośne męczarnie. Ażeby zdać sobie sprawę, jak daleko takie nagabywanie bardzo oczekiwanego dźwięku posunąć się może, zróbmy małą próbę na drodze eksperymentalnej. Wypowiedzmy głośno jakikolwiek wiersz, zatrzymując się na przedostatniej zgłosce, np.:

Czy tyś to, droga Elzo? O trzykroć dniu szczę...

A teraz starajmy się koniecznie myśleć o czemś innem..

Wyróżnienie wyrazów rdzennych odbywa się w mowie potocznej, naturalnej, bezwiednie i samo przez się. Dlatego nie tylko lud prosty ale i dzieci są wprost mistrzami w akcentowaniu wyrazów rdzennych, gdy mówią własnemi słowami. Wręcz przeciwnie ma się rzecz, gdy przyjdzie im odczytać treść obcą. W niej trzeba odszukać słowa rdzenne, w rzadkich tylko wypadkach wyróżnione drukiem lub pismem, a to wymaga i dokładnego zrozumienia danej treści i ścisłej jej analizy logicznej. To rzecz nie tak łatwa, jakby się na pierwszy rzut oka wydawało. Codziennie słyszeć można ludzi z wyższym nawet stopniem wykształcenia, czytających na głos bez żadnego uwydatnienia słów rdzennych, przez co wytwarza się niesłychanie nużąca monotonja,

---

Wszelkie zabiegi odwrócenia naszej myśli okażą się daremne, myśl nasza bowiem czynić będzie największe wysiłki, aby wiersza dokończyć; n a s z e u c h o s ł y s z y t ę k o ń c ó w k ę: „ś l i w y“, domaga się jej i dopóty nie uwolnimy się od uporczywego tego nagabywania, dopóki nie pozwolimy mu usłyszeć jej istotnie“.

O M o z a r c i e opowiadają, że pewnego razu przyjmował u siebie wieczorem kilku przyjaciół. Jeden z nich uderzył na fortepjanie serję akordów, którą przerwał nagle, nie dokończywszy harmonijnego frazesu. Znacznie później, po rozejściu się przyjaciół, Mozart położył się spać. Ale napróżno usiłował usnąć. Przewracał się, niepokoił, męczył, aż nareszcie prawie bezwiednie wyskoczył nagle z łóżka, podszedł do fortepjanu i uderzył akord zapomniany, kończący harmonijnie przerwaną serję, poczem spokojnie zasnął.

lub co gorsza, akcentujących błędnie, co robi wrażenie fałszywego patosu i razi sztucznością i nienaturalnością. Dla aktorów poprawna wymowa i poprawny akcent logiczny stanowi jeden z najgłówniejszych już wprost obowiązków. A jednak, przeważna część naszych aktorów grzeszy stale i bezustannie przeciw prawidłom akcentu logicznego. Publiczność, aczkolwiek nieświadomie i bezkrytycznie, jednak bardzo silnie grzechy te odczuwa. Tak mówiących aktorów nigdy dokładnie zrozumieć nie można, ażeby pochwycić wątek wygłoszonej treści, trzeba im się przysłuchiwać z wytężoną uwagą. Najmniejsze roztargnienie słuchacza sprawia, że słyszy on wprawdzie dźwięki mowy, ale treść nie dochodzi wcale do jego świadomości. Aktora natomiast, który akcentuje poprawnie, rozumiemy tak samo, jak każdego własnemi słowami naturalnie mówiącego człowieka, bez wszelkiego natężenia, chociażbyśmy z roztargnieniem, półuchem tylko słuchali.

Wspomnieliśmy o tem, że ogólnych prawideł na odnalezienie wyrazów rdzennych podać nie można. Biegłości w tej pracy umysłowej, nie łatwej zwłaszcza w takich utworach pisarskich, gdzie składnia jest sztuczna, nabywa się ćwiczeniem. Szereg zasadniczych wypadków, nie wyczerpujących jednak bynajmniej bogactwa żywych źródeł mowy, ułatwi takie ćwiczenia. Zestawiamy je w następujących sześciu głównych momentach.

1. Przeciwstawienie.

W każdem zdaniu lub okresie, wypowiadającym *kontrast, antytezę* albo *opozycję*, słowami rdzennemi są właśnie **przeciwstawione** sobie wyrazy. Oto szereg przykładów:

1) Nie dasz dla **serca**, dajże dla **rozumu**!
(*Mickiewicz*)

2) Ty dla mnie ziemię **piekłem** zrobiłeś —
I **rajem**!
A to jest tylko **ziemia**!
(*Mickiewicz*)

3) Gdy ciebie płacz **matki** nie wzruszy
Bój się **Boga**! Dręcz **ciało**, ale nie gub **duszy**!
(*Mickiewicz*)

4) **Dzieckiem** w kolebce kto łeb urwał **Hydrze**,
Ten **młody** zdusi **Centaury**,
Piekłu ofiarę wydrze,
Do **nieba** sięgnie po laury!
(*Mickiewicz*)

5) I nie wiem, czy to z pąków kwiat
Tak ciśnie się do **życia**,
Czy **śmierć** tak cicho tchnie na świat
I gasi serca bicia.
(*Konopnicka*)

6) W tej gniewu Twego straszliwej godzinie
Świat niech się **kaja**, lecz niechaj nie **ginie**!
(*Kasprowicz*)

7) Byłam **wolną**,
buntowną przemocy,
oto mnie w **kajdany** zakuto.
Byłam **panią**, oto mam być **sługą**.
(*Wyspiański*)

Kontrasty i *antytezy* mogą być myślowe (przykłady 1, 4, 7) i uczuciowe (2, 3, 5, 6), dźwiękowe (4, 5) i rytmiczne (2, 3, 6), a nastręczają zawsze rozmaitość barwy tonów. Bogaty zbiór kontrastów zawierają następujące dwa przykłady, a każdy w swoim rodzaju jest nader misterny. Pierwszy, to „Wstęp do bajek“ Krasickiego:

Był **młody**, który życie **wstrzemięźliwie** pędził:
Był **stary**, który nigdy nie **łajał**, nie **zrzędził**;
Był **bogacz**, który zbiorów potrzebnym **udzielał**;
Był **autor**, co się z **cudzej** sławy rozweselał;
Był **celnik**, który **nie kradł**; **szewc**, który nie **pijał**;
Żołnierz, co się nie **chwalił**; **łotr**, co nie **rozbijał**;
Był **minister** rzetelny, o **sobie** nie myślał;
Był nakoniec **poeta**, co nigdy nie **zmyślał**.
A **cóż** to jest za bajka? Wszystko to być może:
Prawda; jednakże ja to między **bajki** włożę.

W dziesięciu wierszach cudowna lekcja kontrastów. Cały szereg postaci charakterystycznych; młody, stary, bogacz, autor, celnik, szewc, żołnierz, łotr, minister i poeta, przesuwa się przed nami. Każdej postaci podsunięta jest czynność, stojąca w żywym kontraście z jej charakterem. Trzeba w lot postacie te zarówno, jak czyny uchwycić i jednym tonem scharakteryzować, tak jak je poeta jednym rysem naszkicował, w ostrych, wyrazistych konturach, każdego inaczej, innym odcieniem dźwiękowym, inną barwą tonu. Tonem zasadniczym całego utworu

jest ironja, a antyteza każdej przytoczonej czynności wcale nie jest wymieniona, autor liczy z góry na współudział czytelnika, który doskonale wie o tem, że młodzi są rozpustni, starzy łają i zrzędzą, bogacze są skąpi, autorowie próżni i t. d. Polegając na tych ogólnie znanych zjawiskach, przeciwstawia im poeta biegunowo przeciwne i działa ich kontrastem do przymiotów, jakie się w umyśle czytelnika kojarzą z każdą poszczególną postacią. Nie można zatem w 3-cim wierszu akcentować:

Był **bogacz**, który zbiorów **potrzebnym** udzielał: —

mimo, że *potrzebni* są tu pozornie przeciwstawieni *bogaczowi*, bo chodzi tu o zupełnie inną antytezę. Każdy wie, że bogacze zazwyczaj **skąpią** zbiorów swoich potrzebnym, a tu mowa o takim osobliwym bogaczu, który zbiorów potrzebnym **udzielał.** Jeszcze większa trudność leży w 4-tym wierszu:

Był **autor**, co się z **cudzej** sławy rozweselał —

drugiem słowem rdzennem jest tu **cudzej,** boć to autorów zazwyczaj **własna** tylko sława weseli. Czy jednak nie możnaby z tą samą racją akcentować:

Był **autor**, co się z cudzej sławy **rozweselał** —

wychodząc z założenia, że autorów zazwyczaj cudza sława **zasmuca?** — Niewątpliwie, że można i tak i siak akcentować, ale sens będzie każdym

razem inny. Autor, którego własna tylko sława rozwesela, to człowiek próżny, taki zaś, którego cudza sława zasmuca, jest człowiekiem złośliwym. Której więc z tych dwóch interpretacyj pierwszeństwo oddać należy? — Niewątpliwie tej, która odpowiada zamiarom i myśli autora. Krasicki wprowadza tu typy przeciętne, ogólno-ludzkie i dlatego charakteryzowanie ogółu autorów jako ludzi złośliwych, nie mogło zgoła być jego zamiarem, natomiast próżność słusznie uchodzi jako cecha ogólna artystów i autorów. Doświadczony mędrzec ponadto, jak Krasicki, przemawia z pewnych wyżyn życia, z pewną pobłażliwą wyrozumiałością na słabostki ludzkie, z łagodnym uśmiechem satyryka, humor jego jest pogodny, ale nie gryzie i nie truje — odpowiadać mu zatem może tylko interpretacja pierwsza, a druga wypaczy intencje poety, aczkolwiek na pozór wydaje się sprytniejszą.

Drugi przykład, to prawdziwa perełka poetycka, mieniąca się tęczowemi barwy w 3-cim akcie „Balladyny" Słowackiego, gdzie Goplana djabliki swe wysyła po szaty królewskie dla Grabca:

Lećcie u *zorzy*
Prosić **purpury,**
Pereł u *róży,*
Szafiru u *chmury,*
U *nieba* **błękitu,**
A **złota** u *świtu;*

A może gdzie zawieszona
Na niebie tęczowa nić,
To tęczę wziąć na wrzeciona,
I wić i wić i wić.

Wielce zajmująca jest różnica tych dwóch utworów. Pierwszy wymaga ostrych i wyrazistych konturów, drugi każe nam bujać w obłokach od zorzy do róży, od róży do chmury, po niebiosach błękitnych do świtu i zbierać purpurę i perły i szafir i złoto i nić tęczową — same pojęcia współrzędne, zharmonizowane ze sobą, szereg tonów w jeden łączących się akord, a jednak tak mieniący się rozmaitością swych barw i odcieni. Wiersze te nie znoszą zupełnie ostrych konturów, trzeba je zanurzyć niejako w półmroku, wypłynąć powinny z ust jednolitą, czystą, lśniącą w bogatych kolorach falą.

2. Powtórzenie.

Wyraz w tem samem zdaniu powtórzony, wypowiedziany bezpośrednio przedtem, bądź to przez nas samych, bądź przez osobę trzecią, a podchwycony przez nas, jest zawsze słowem rdzennem. Np.:

Nie bronią — broń **broń** odbije!
(*Mickiewicz*)

Balladyna: Oddaj mi ten dzbanek,
Alina: Siostro!...
Balladyna: **Oddaj** mi, bo...
Alina: **Bo!** i cóż będzie?
(*Słowacki*)

Myślisz, że się zlituję. Wszak poświęcam k o n i a,
Konia poświęcam, słyszysz?
(Słowacki)

Słuchaj ty, ja pewno
G a d a ł a m we śnie. Czy we śnie **gadałam?**
(Słowacki)

Jakiś głos nieznajomy wykrzyknął: n i e c h ż y j e!
Niech żyje! z ust tysiąca zabrzmiały te słowa.
(Mickiewicz)

I wszyscy zgodnie zawołali: b i a d a!
I trzykroć echem powtórzyły mury
Biada! — W tem j e d n e m, **jednem** tylko słowie
Jest cały wyrok.
(Mickiewicz)

3. Odpowiedź na pytanie.

Każda bezpośrednia odpowiedź na pytanie jest wyrazem rdzennym. Np.:

Takie jest życie — taka piosnka nasza! —
Kto ją zaśpiewa?
„Ja“ odpowiedział
Sędziwy starzec, który u podwojów
Między giermkami i paziami siedział.
(Mickiewicz)

Goplana: Któraż jest kochanką Kirkora?
Skierka: **Obie.**
(Słowacki)

4. Wyraz poszukiwany.

Jeżeli na wyrażenie jakiegoś pojęcia brak nam odpowiedniego słowa, albo jeżeli ukrywamy właściwą myśl naszą i szukamy odpowiedniego równoważnika, wzdrygając się przed wypowie-

dzeniem prawdziwej myśli, wówczas słowem rdzennem jest wyraz, kończący myśl i zdanie. Np.:[1])

Balladyna: Trzeba zamknąć wieżę
Gdzie mieszka moja... **mamka...**
(*Słowacki*)

Papkin: Lecz się poseł trochę...
Rejent: (kończąc): **Boi.**
(*Fredro*)

5. Stopniowanie.

Zawsze tam, gdzie się odbywa stopniowanie myśli lub uczucia, wszystkie poszczególne stopnie są słowami rdzennemi. Akcent logiczny naśladuje tu stopniowanie i rośnie albo spada w miarę jak tego dana treść wymaga. Np.:

Sędziowie ja na Mistrza zaskarżenie kładę
O fałsz, **zabójstwo, herezję, zdradę!**
(*Mickiewicz*)

Już on wisiał w powietrzu jako plamka szara,
Wielkości **wróbla... motyla... komara...**
(*Mickiewicz*)

Gdzie jest mój **syn?** gdzie **syn** mój? gdzie mój **SYN?**
(*Słowacki*)

6. Wynik.

Wyraz zawierający konkluzję, streszczenie, wynik ostateczny tego, co przedtem powiedziano, zawsze jest słowem rdzennem. Np.:

---

[1]) Por. przykład z „Mazepy" na str. 281/2.

Myśli moje! **gwiazdy** moje!
Czucia moje! **wichry** moje!
W pośrodku was jak **ojciec** wśród **rodziny** stoję,
Wy **WSZYSTKIE** moje!

(Mickiewicz).

Bo też widzisz, siostro, że ten **dzbanek,**
To moje **szczęście,** mój **mąż,** mój **kochanek,**
Moje **sny** złote i mój ślubny **wianek,**
I **WSZYSTKO** moje...

(Słowacki)

Ale ta miłość moja na świecie
Ta miłość nie na jednym spoczęła **człowieku,**
Jak owad na róży kwiecie —
Nie na jednej **rodzinie,** nie na jednym **wieku**
Ja kocham cały **NARÓD!**

(Mickiewicz)

Osobliwą kombinację kilku z powyżej rozpatrywanych kategoryj znajdziemy w następującym przykładzie:

Senator: **Któż** mówił! — **Co? Bóg? — anioł? — djabeł?**
Ks. Piotr: **Tyś** powiedział.
Senator: Tyś! **mnie** mówić **tyś? — TYŚ!** — ha **mnich!**

Uderza tu przedewszystkiem niezwykła kondensacja wyrazu, w 15-stu słowach 9 słów rdzennych. Stopniowanie w słowach rdzennych: *Bóg? — anioł? — djabeł?* Odpowiedź na pytanie, a zarazem wynik ostateczny w „**Tyś** *powiedział*". Jednak to „*tyś*" mamy 4 razy. Pierwsze „*tyś*" jest wyrazem rdzennym i to bardzo wybitnym, na mocy stosunku swego do po-

przednich wyrazów rdzennych. Drugie „tyś“ rozpoczyna nowe zdanie, dlatego nie przysługuje mu akcent z mocy powtórzenia. Senator jest tak osłupiały śmiałością księdza, bezceremonjalnem *„tyś“*, że machinalnie tylko powtarza ten wyraz. Ochłonąwszy dopiero z pierwszego wrażenia, wpada w gniew i następne *„tyś“* jest słowem rdzennem z podwójnej racji: na mocy przeciwstawienia: **„mnie** *mówić* **tyś?“** — oraz skutkiem powtórzenia poprzedniego *„tyś“*. Ostatnie *„tyś“* znowu jest słowem rdzennem skutkiem stopniowania poprzedniego. Stosunek wzajemnej wagi tych wyrazów pomiędzy sobą, tak mniej więcej będzie wyglądał:

* * *

W prozie zniewalającej i w poezji bardzo często składnia, porządek wyrazów, nie jest wiernym obrazem porządku myśli. Akcent poddany przez składnię, nasuwający się nam bezwiednie przy pierwszem czytaniu często w takich razach jest fałszywy. Nieraz tok rytmiczny treści pobudza nas do fałszywego akcentu, bo poprawny staje wprost w poprzek potoczystej fali dźwiękowej rytmu, zatrzymuje ją, spiętrza, wywołując

dysonans rytmiczny, świadomie przez poetę wytworzony, bądź dla nadania szczególniejszej wagi wyróżnionemu w ten sposób wyrazowi, bądź też dla oddania rozdźwięku uczucia lub myśli.

Posłuchajmy przykładów:

Myśl z duszy leci bystro, nim się w słowach złamie.
A słowa myśl pochłoną i tak drżą nad myślą,
Jak ziemia nad połkniętą, niewidzialną rzeką.
Z drżenia ziemi czyż ludzie głąb nur-
[tów docieką,
Gdzie pędzi, czy się domyślą? —
(Mickiewicz)

W czwartym, wyróżnionym optycznie wierszu, mamy taki wypadek, gdzie odnalezienie wyrazu rdzennego wymaga pewnego wysiłku myślowego, pewnej pracy analitycznej, wniknięcia w myśl autora, gdzie go, jednem słowem, odkryć dopiero należy. Grono inteligentnej młodzieży, któremu ustęp ten do przeczytania na głos przedłożyłem, akcentowało na przemian wyrazy: *ludzie, nurtów, docieką,* — po licznych dopiero nieudałych próbach, wyłonił się istotny wyraz rdzenny: **głąb.** W obrazie rytmicznym wiersza:

— ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑

Z drżenia ziemi czyż ludzie głąb nurtów docieką —

wyraz *głąb* jest, jak widzimy, zgłoską nieakcentowaną. Akcent logiczny stoi tu więc w sprzeczności z akcentem rytmicznym i wywołuje dysonans rytmiczny zbiegiem dwóch akcentowanych zgłosek. Nie ulega wątpliwości, że to

dysonans z całą świadomością przez poetę zamierzony, bo jakżeż łatwo było uniknąć go przestawieniem wyrazów „*głąb nurtów*“:

— ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑

Z drżenia ziemi czyż ludzie n u r t ó w g ł ą b docieką —

Jeszcze silniejsze wrażenie wywołuje następujący dysonans rytmiczny, ukrywający w sobie wyraz rdzenny, tak niepozorny na oko, a jednak tak wielką emfazą wyposażony:

Na Termopilach jakąbym zdał sprawę,
Gdyby stanęli męże nad mogiłą
I pokazawszy mi swe piersi krwawe,
Potem spytali wręcz: „Wielu was było?“

Mamy tu podwójny dysonans rytmiczny. Pierwsze trzy wiersze mają zupełnie regularny schemat rytmiczny:

— ⏑ | ⏑ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑

czwarty zaś:

— ⏑ | ⏑ — ⏑ | — — | ⏑ — — ⏑

Ten przykry zgrzyt, jaki wytwarza dwukrotne powtórzenie spondejów, rytmice języka naszego niewłaściwych, rani formalnie nasze ucho, wywołuje uczucie fizycznego bolu, uzmysławiając w tak mistrzowski sposób nastrój bolesny, wypowiedziany przez poetę.

W ostatnich dwóch przykładach akcent logiczny sprzeciwia się, jak widzimy, potoczystości wiersza, trzeba tu płynąć niejako przeciw prą-

dowi. Wyszukanie takich wyrazów rdzennych, stojących w poprzek fali rytmicznej, w czem właśnie leży ich siła, jest rzeczą wcale często niełatwą. W ćwiczeniach zaś praktycznych, poświęconych poprawnemu akcentowaniu, nie powinien nauczyciel nigdy wysuwać swego autorytetu. Każdy akcent, na który uczeń się nie godzi, należy sumiennie i gruntownie przedyskutować, przekonać ucznia i odwrotnie dać się przekonać uczniowi, co niejednokrotnie wydarzyć się może. Akcent logiczny nie jest rzeczą pojęcia indywidualnego. Z dwóch różnych akcentów w jednem i tem samem zdaniu, jeden tylko poprawnie i trafnie oddaje myśl i zamiar autora. Za drugim jednak mogą przemawiać pozory, albo tak sprytny obrońca, że starcie dwóch sprzecznych ze sobą zapatrywań niemałe może sprawić trudności w odnalezieniu prawdziwego akcentu.

Fałszywy akcent logiczny, uwydatnianie wyrazów mniej ważnych zawsze zmienia sens, a najczęściej wypacza i wykoszlawia treść i intencję autora. Nagromadzenie tych błędów wywołuje rażącą sztuczność, nienaturalność i przesadę — szpetne zjawisko t. zw. fałszywego patosu.

Nie należy zatem lekceważyć mozolnej często pracy analitycznej, jaką sprawia odkrywanie wyrazów rdzennych w danej treści. Trudności niemałe przedstawiają zwłaszcza utwory poetyckie, w których szyk i porządek wyrazów odbija od

składni mowy potocznej, a wyraz myśli jest silnie skondensowany. Pomyłki wydarzają się w tej mierze najbardziej rutynowanym praktykom, a sam autor chętnie i bez ogródek do pomyłek takich się przyznaje. I tak w kilku przykładach pracy niniejszej, przytoczonych już w mojej „Estetyce żywego słowa", uważny czytelnik znajdzie zmiany, ponieważ bądź sam, bądź naprowadzony przez innych, nabrałem przekonania, że mylnie podkreśliłem w nich wyrazy rdzenne [1]).

[1]) Na jedną z tych pomyłek w czterech początkowych wierszach z „Pana Tadeusza" zwrócił uwagę prof. P i n i w bardzo dla pracy mojej życzliwem, a dla mnie cennem sprawozdaniu w czasopiśmie Towarzystwa nauczycieli szkół wyższych, „Muzeum" (za kwiecień 1905). Niesłusznie jednak zarzuca mi szan. sprawozdawca zbyt wielką apodyktyczność w kwestjach, które m o ż n a p o j m o w a ć r o z m a i c i e. Otóż właśnie tutaj leży nieporozumienie. Można je pojmować rozmaicie, a l e j e d n o t y l k o p o j ę c i e j e s t s ł u s z n e. Apodyktyczność moja dotyczyła i dotyczy dalej tylko zasady samej, której ani nie stworzyłem, ani pierwszy nie odkryłem, zasady, że a k c e n t l o g i c z n y n i e j e s t i n i e m o ż e b y ć r z e c z ą p o j ę c i a i n d y w i d u a l n e g o, w przeciwstawieniu do akcentów symbolicznego i nastrojowego, rozpatrywanych w mojej „Estetyce". Natomiast na myśl mi nie przyszło uważać analiz moich, dotyczących akcentu logicznego, za nieomylne. Są to z natury rzeczy rozumowania całkiem subjektywne i najmniejszej pretensji do nieomylności mieć nie mogą. Zdarza się bardzo często, że np. dwaj znakomici artyści akcentują jeden i ten sam frazes inaczej, ale jeden tylko z tych akcentów jest trafny i w żadnym wypadku nie można,

Chodzić zatem będzie o to, ażeby umieć zdać sobie sprawę z każdego akcentu i samego siebie sumiennie kontrolować.

Wszędzie tam, gdzie żywe słowo jest środkiem artystycznym, zwłaszcza więc na scenie i w wygłoszeniu poezji, drobne napozór usterki akcentowe mogą mieć bardzo doniosłe znaczenie. Jeden fałszywy akcent może zeszpecić i wykoszlawić myśl poety, a błędy takie wydarzają się nawet bardzo utalentowanym aktorom. Autor słyszał pewnego razu jednego z wybitnych naszych artystów, wygłaszającego „Marsz pogrzebowy“ Ujejskiego. W ostatniej części jeden fałszywie zaakcentowany wyraz, pociągnął za sobą cały łańcuch fałszywych akcentów, wypaczył zupełnie myśl poety i przedstawiony obraz poetycki. Artysta akcentował:

---

jak prof. Pini sądzi, drugiemu rozumowaniu także przyznać słuszności. Naprawić pomyłkę swoją nikomu nie ubliża, a lepsze poznanie zawsze górować będzie nad konsekwencją. Chodziło mi przedewszystkiem o wykazanie, że analiza krytyczna treści, potrzebna w celu odnalezienia wyrazów rdzennych, jest w wielu wypadkach bardzo trudna, powszechnie zaś lekceważona i niedoceniana. Trudność polega na konieczności wniknięcia w treść i zgłębienia jej do samego gruntu, co nie zawsze odrazu się udaje. Jeżeli mi zatem prof. Pini wykazał pomyłkę w analizach, to z wdzięcznością skorzystałem z tej uwagi, która stwierdza tylko w zupełności słuszność zasadniczych moich wywodów.

Ja mam **jeden** do niej prawo — **precz** z drogi ciekawi!
Czarne mrowie! tylko **równy** niech mi opór stawi! —
Mego bólu, żadna z waszych piersi nie **pomieści**...
— I **pierzchnęli**! — A ja idę, wielki król **boleści**!...

Drugim wyrazem rdzennym w trzecim wierszu jest wyraz **żadna**, wyraz „*pomieści*“ natomiast nie ma żadnego akcentu. Jest to wyraz obojętny, który bez ujmy dla treści możnaby zastąpić innym. Nie o to tu bowiem idzie, że piersi wasze są tak wątłe, iż mego bolu nie pomieszczą, ale o to, że mój ból jest tak wielki, iż **żadna** z waszych piersi go nie zmieści; „*żadna*“ jest tu przeciwstawieniem do „*mego*“.

Równie fałszywym jest akcent w czwartym wierszu na „*boleści*“. Gdy kładę przycisk na „*boleści*“, zaznaczam przez to, że nie szczęścia, nie rozkoszy, nie radości jestem królem, ale — *boleści*. Nie to jednak chciał poeta wyrazić. Skoro ja *jeden* tylko mam *prawo* do niej, skoro nie masz *równego* mi pośród was, a *żadna* z waszych piersi *mego* bólu nie pomieści, rozpędzam tłumy, które ustępują przed wielką moją boleścią i kroczę sam, wielki **król** boleści! Niespodziewane porównanie, obraz poetycki, cała waga myśli tkwi tu w wyrazie „*król*“, w którym się potęguje poprzednio już wypowiedziany „*ból*“.

Cóż jednak dalej się dzieje?

Pośród gwaru, podziwienia, wśród hałasu dzwonu
Oto zbliżam się do **trumny**, do mojego *tronu*!

I tu poprzednie błędy zrodziły nowy; fałszywy akcent na „*boleści*“ sprawił, że z obu wyrazów rdzennych: „*trumny*“ i „*tronu*“, przewagę otrzymał pierwszy. Gdyby jednak aktor poprawnie był zaakcentował: *wielki* **król** *boleści*, to mimowoli sam już obraz poetycki kazałby mu dla tego króla poszukać **tronu** i powiedzieć poprawnie, z silną przewagą drugiego wyrazu rdzennego:

Oto zbliżam się do *trumny*, do mojego **tronu**!

Ale nie koniec na tem. Słuchajmy dalej:

Hej grabarzu! na tym kopcu wsparty na łopacie,
By takiego pogrześć **króla**, ile chcesz mój bracie?

Fatalny ten i wykoszlawiający do reszty myśl i intencję poety akcent jest znowu błędem z poprzednich błędów zrodzonym. Akcent na „*króla*“, emfaza, jaką zapytanie tak pojęte mimowoli zawiera, wywołuje nastrój i uczucie wręcz przeciwne temu, jakie poeta chciał wyrazić. Nie o pogrzeb *króla* tu idzie, ale o pogrzeb *nędzarza*, który na duchu i ciele złamany, sam w sobie litość obudza i z gryzącą goryczą ironizuje własną swoją pychę królewską. Gdyby aktor nasz akcentował był poprawnie zamiast „wielki król **boleści**“ — „wielki **król** boleści“ — to nie powtórzyłby tu znowu przycisku na „*króla*“, ale uwydatniłby istotny wyraz rdzenny ostatniego wiersza, którym jest „**takiego**“ i powiedziałby z goryczą i z ironją:

By **takiego** pogrześć króla, ile chcesz mój bracie?

Akcent ten oddziaływa także na intonację pytania *„ile chcesz mój bracie?“* Inaczej się zapytamy o cenę pogrzebu **„króla“**, a inaczej o cenę pogrzebu **„takiego“** (!) króla![1]).

* * *

Widzieliśmy, że należyte uwydatnienie wyrazów rdzennych jest nieodzownym warunkiem jasnej i zrozumiałej dykcji, która przez to nabiera

---

[1]) Zaakcentowanie jednego wyrazu, wyodrębnienie, podkreślenie go, sprowadzić może nieraz małą rewolucję w zdaniu. Jako przykład niech posłuży małe zdarzenie anegdotyczne, które opowiadał przed laty znany poeta niemiecki Ludwik August Frankl.

Rzecz dzieje się we Wiedniu w epoce reakcyjnej po rewolucji 1848 r. Prewencyjna cenzura policyjna, której prasa austrjacka wówczas podlegała, dotyczyła naturalnie także sprawozdań teatralnych. O artystach nadwornego „Burgteatru“, uważanych za urzędników dworu cesarskiego, wolno się było wyrażać tylko z pochwałami. Cenzura nie przepuszczała najlżejszej nagany lub złośliwej uwagi w recenzjach. Otóż teatr nadworny wystawił właśnie po raz pierwszy tragedję Grillparzera: Safo. Safoną była sławna heroina Burgteatru Julia Rettich, która mimo wielkich zalet scenicznych, grzeszyła nader monotonną i śpiewną dykcją. Frankl, piszący sprawozdania teatralne do jednego z wybitnych dzienników wiedeńskich, postanowił za każdą cenę wytknąć artystce tę wadę. Ze względu na cenzurę, uciekł się do fortelu i napisał: „Pani Rettich śpiewała bardzo pięknie Safonę“ (*Frau Rettich sang die Sappho sehr schön*). Cenzor się nie

siły i dobitności. Rozumie się, że uwypuklenie to musi pozostawać w odpowiednim stosunku do ważności słowa i do ważności całego frazesu. Nie każde słowo rdzenne ma jednakową wagę. Są słowa wybuchowe i przygłuszone, niezwykłe i proste; są słowa, które jak lampa łukowa całe swe otoczenie rozświetlają — trzeba im dać to światło, a inne ugrupować w odpowiednim do nich stosunku.

Powróćmy teraz do przykładu na wstępie tego rozdziału przytoczonego, do pierwszych czterech wierszy z „Pana Tadeusza“ i przypatrzmy się im nieco bliżej:

Litwo! **ojczyzno** moja, ty jesteś jak **zdrowie!**
Ile cię trzeba **cenić, ten** tylko się dowie,
Kto cię **stracił. Dziś**, piękność twą w całej ozdobie
Widzę i **opisuję**, bo **tęsknię** po tobie!

Otóż między temi dziewięcioma słowami rdzennemi jest jedno, które wymaga osobliwego wyszczególnienia; jest niem słowo **„STRACIŁ“.** W niem bije serce całego ustępu, a kto się żywych i gorących drgań jego nie dosłuchał, kto ich odczuć, kto im wtórować nie potrafi, ten

---

spostrzegł, a Frankl w korekcie podkreślił wyraz *„sang“*, przemieniając w ten sposób pochlebną na pozór ocenę w zjadliwą złośliwość. Frankl odpokutował za podstęp swój dotkliwą grzywną, ale celu dopiął. Wypadek ten ilustruje jaskrawo znaczenie wyrazów rdzennych, w których, bez względu na to, czy są uwydatnione wzrokowo leży często cała waga treści, cały ciężar myśli.

nie zrozumie należycie tych czterech wierszy i wygłosić nie potrafi, bo nie odtworzy uczucia, jakiem je gorąca dusza poety owionęła. Promienie wychodzące z tego słowa oświetlają wszystkie inne wyrazy, bez względu na ich znaczenie. Ból po stracie ojczyzny drga i wibruje w duszy poety i przenosi się do jego wierszy, a odczuty i oddany przez artystę, który je wypowiada, suggestją żywego słowa przenosi się i drga dalej w sercach słuchaczy. Wyraz „*stracił*“ jest więc jądrem całego ustępu, w nim tkwi punkt ciężkości i sedno całego ustępu, on króluje nad całym tłumem wszystkich innych wyrazów, a ból, który się w nim wypowiada, przeniknąć musi wszystkie otaczające go słowa. Taki wyraz należy koniecznie odszukać, choć to nie zawsze łatwo, ale trzeba tu — jak powiada Rabelais — „kość skruszyć i szpik wyssać“.

Wiadomo, że i każdy frazes muzyczny ma taki jeden lub więcej tonów, królujących nad innemi, które nazywają się *dominantą*. Otóż taką dominantą pomiędzy wyrazami rdzennemi, jest tu wyraz „*stracił*“.

Jak wyrazem rdzennym może być każdy najniepozorniejszy nawet wyraz w zdaniu, jeżeli treść logiczna wymaga jego wyróżnienia, podobnie też ma się rzecz i z *dominantą* całych okresów. Im bardziej pojęcie to nad całością panujące ukryte jest w zakątku jakimś danego okresu, tem szczególniejszych wymaga środków,

ażeby wystąpić mogło w pełnem świetle. Zajmujące zjawisko wykażą nam w tej mierze następujące dwa przykłady:

A jeśli **autor** po zawiłej **próbie**
Parę miłosną na ostatek **złączył**;
Zagasisz **świecę** i pomyślisz sobie:
Czemu **NASZ** romans tak się nie zakończył? —
(*Mickiewicz*)

I nie grały jemu **dzwony**
Z wysokiej **wieży**,
Jeno szumiał **las** zielony
I **wietrzyk** świeży,...

Jeno **dzwonki**, te **LILJOWE**,
Co w **borze** rosną,
Żeby dzwonić chłopskim **trumnom**
W **drogę** żałosną...
(*Konopnicka*)

W obu przykładach dominantą, pojęciem nad całością panującem, sednem okresu, jest wedle porządku składni niepozorna tylko przydawka: wyraz **„nasz“** w pierwszym, wyraz **„liljowe“** w drugim przykładzie. Przydawki te podporządkowane są swoim rzeczownikom („*nasz romans*“, względnie „*dzwonki te liljowe*“) i tak ściśle z niemi związane, że same przez się zupełnie nie zwracają uwagi na znaczenie swoje. Wagę ich logiczną krzyżuje tu, podobnie jak w przykładach, przytoczonych na str. 300, akcent składni, a w przykładzie pierwszym i akcent rytmiczny. Takie *dominanty* utkwić muszą w sercach słu-

chaczy, jak celne strzały w tarczy, nie można pośpiesznie przelecieć koło nich, ale trzeba p a u z ą, nie bez racji nazwaną „a r t y s t y c z n ą", przygotować słuchacza na niespodziane wrażenie, jakie związek ich wewnętrzny z całością wywołuje, wrażenie, za które mówiący wcale nie jest odpowiedzialnym.

* * *

Zjawiska te prowadzą nas do poznania, że nie każdy wyraz rdzenny w jeden i ten sam sposób wyróżniać należy. Niezliczone są odcienie żywego głosu w odniesieniu do siły, wysokości i barwy tonu. Odpowiada im równe bogactwo w odcieniach akcentu. Widzieliśmy w rozdziale poprzednim, że wyróżniają się od siebie dźwiękiem: zgłoski w wyrazach (akcent samorodny), dalej zdania w okresach i okresy poszczególne w całokształtach stylistycznych lub krasomówczych.

To samo zjawisko dotyczy wyrazów poszczególnych w każdem zdaniu i wyrazów rdzennych jednego okresu pomiędzy sobą. Wszystko to razem tworzy bardzo subtelną, ale niezmiernie bogatą instrumentację żywej mowy. Akcenty zwłaszcza wyrazów rdzennych różnić się będą dźwiękiem bardzo znacznie, w szczególności b a r w a tonu stać będzie zawsze w służbie uczucia. Nieraz porządek i stopnie akcentu po-

krzyżowane będą związkiem wewnętrznym, w jakim poszczególne części okresu lub zdania stoją między sobą, porządkiem, w jakim się uświadamiają w duszy mówiącego.

Spróbujemy uprzytomnić sobie tę pracę dźwiękową w odniesieniu do wyrazów rdzennych na tym samym przykładzie, który nam w rozdziale poprzednim służył do analizy architektoniki dźwiękowej, odnośnie do ustosunkowania zdań całych i okresów pomiędzy sobą i co do całości. Przeczytajmy ów ustęp z „Ojca zadżumionych“ raz jeszcze, z odpowiedniem uwydatnieniem słów rdzennych:

O niewiadoma ta boleść **nikomu**,
Jaka się w **mojem** sercu dziś zamyka!
Wracam na **Liban**, do mojego **domu**:
W dziedzińcu moim **pomarańcza** dzika
Zapyta: **starcze**! gdzie są twoje **dziatki**?
W dziedzińcu moim córek moich **kwiatki**
Spytają: **starcze**! gdzie są twoje **córki**?
Najprzód błękitne na Libanie **chmurki**
Pytać mnie będą o **synów**, o **żonę**,
O **dzieci** moje — **WSZYSTKIE — POGRZEBIONE**
Tam, pod grobowcem tym okropnym **Szecha**...
I wszystkie będą mię pytały **echa**,
I wszyscy **ludzie**, czy wracam ze **zdrowiem**,
Pytać się będą — Cóż ja im **odpowiem**?

Wartość dźwiękowa tych dwudziestu dwóch wyrazów rdzennych w czternastu wierszach jest bardzo rozmaita. W pierwszych wyrazach bolesny spokój. Małe stopniowanie w pytaniach

o wzrastającem podnieceniu, *pomarańczy*, *kwiatków* i *chmurek*. W wierszu dziesiątym stopniowanie akcentu rośnie coraz silniej i dochodzi do punktu kulminacyjnego w obydwu wyrazach: **wszystkie — pogrzebione,** które stanowią właściwy ośrodek, punkt ciężkości całego okresu, pojęcie panujące nad całością, podobnie jak wyraz „*stracił*“ w przykładzie poprzednim z „Pana Tadeusza“. Dominantę stanowią tu dwa wyrazy rdzenne, bezpośrednio po sobie stojące, sprzęgnięte ze sobą nierozerwalnie, bo cała groza, cały tragizm położenia streszcza się w tych dwóch wyrazach, które jak dwie krwawe pochodnie oświetlają przytoczony okres i kirem czarnym okrywają każde jego słowo. Różnica akcentów leży tu nie tylko w barwie, ale przedewszystkiem w sile i wysokości tonu. Schematycznie możnaby to w ten sposób przedstawić:

o **synów**, o **żonę**, o **dzieci** moje--**wszystkie**—**pogrzebione**

Siłą i wysokość tonu rośnie do: „*wszystkie*“, poczem spada głucho do grozą przejmującego: „*pogrzebione*“.

Obie te dominanty rozdzielone są pauzą. Pauza ma tu podwójne znaczenie. Po pierwsze pozostawia słuchaczom chwilę czasu, ażeby

przetrawić znaczenie słowa „*wszystkie*", pojąć całą jego wagę. Po drugie: pauza ta przygotowuje wrażenie niespodziewane przed drugim rozstrzygającym wyrazem „*pogrzebione*". Obok tego, pod względem czysto fizycznym, wydatna pauza umożliwia pełny wdech, konieczny dla emfazy.

Zachodzi teraz pytanie, czy, przeprowadziwszy sumiennie całą wskazaną w poprzednim i niniejszym rozdziale pracę analityczną, klasyfikacyjną, porządkującą akcentu logicznego, wygłoszenie przytoczonego ustępu z „Ojca zadżumionych" możemy uważać za należycie przygotowane? — Jeżeli chodzi o wygłoszenie poprawne: — tak! — jeżeli poezja Słowackiego wygłoszoną ma być w sposób artystyczny: — nie! Do wykończenia artystycznego bardzo jeszcze daleko.

Pominąwszy cały arsenał środków artystycznych, należących do dziedziny estetyki żywego słowa, jak rym, rytm i tempo, jak akcent symboliczny, jak nastrój i melodja mowy, wyraz uczucia, stan psychiczny, charakter i indywidualność mówiącego, trzeba tu przedewszystkiem trafić w ton zasadniczy, odpowiadający danemu środowisku i otoczeniu. „Ojciec Zadżumionych" w El Arish mówi inaczej niż np. Król Lir, stary Moor albo Wernyhora. Takich różnic, takich odcieni psychicznych i etycznych nie można nauczyć, to trzeba nie tylko umieć odczuć,

ale i umieć odtworzyć tak, ażeby wzruszyć do głębi słuchaczy.

Jak nauczyć tej rozpaczą drgającej boleści, którą przesiąknięte jest każde słowo i każda przerwa, która łzy jednej nie posiada, aby ulżyć sercu? tej strasznej, trawiącej tęsknoty starca, który stracił wszystko, co mu drogiem było na tej ziemi? tego stłumionego w rozbolałych piersiach krzyku nieartykułowanego, drgającego w nich na wspomnienie o synach, o córkach, o żonie, wszystkich, wszystkich wymordowanych zarazą? tej rozrzewniającej tkliwości w opisie rodzinnego domu, gdzie w dziedzińcu pomarańcz dzika i kwiatki, pielęgnowane ręką córek i chmurki na błękicie niebios upominać się będą o swoich młodych przyjaciół i oskarżać starca o śmierć przedwczesną tylu istot niewinnych, której on, nieszczęsny, zapobiec nie zdołał? — tej grozy ponurej, beznadziejnej, tragicznej, która falą płynie na nas z wyrazu: *pogrzebione* i lękiem przejmuje dusze wrażliwych słuchaczy? — Jak nauczyć tych niezmiernie subtelnych odcieni tonu, jakiemi wyróżnia się zapytanie pomarańczy od zapytania kwiatków lub chmurek, które wyobraźnia poety wprowadza jako istoty mówiące? — albo tej gryzącej ironji w dowiadywaniu się ze strony obojętnych ludzi o „z d r o w i e“ starca, który sam jeden, istny Ahaswer, ocalał wśród strasznego pogromu i żyć musi dalej na przekleństwo swoje własne? — jak nauczyć, pytam, tej

rozpaczliwej bezradności, która z suchą źrenicą a rozpalonemi skroniami ręce załamuje na myśl o wszystkich tych rozdzierających serce pytaniach?!

Nie ulega wątpliwości, że tego nikt nauczyć nie potrafi. Ale można rozpatrywać i analizować cały arsenał środków artystycznych i w swoim rodzaju twórczych, można uczyć się pojmować i oceniać taką pracę. Rozpatrywania te przekraczają jednak zakres techniki i należą już do estetyki żywego słowa.

* * *

Jednakże nie tylko prawie każdy pięknie i poprawnie zbudowany frazes posiada swoje jądro w słowie, streszczającem myśl jego główną, swoją dominantę; ale każdy większy lub mniejszy utwór poetycki, każdy utwór sceniczny, każda rola dramatu posiada słowo lub zdanie, będące jakby ogniskiem myśli poety, osią danego utworu czy roli. Sławny Talma, współczesny Napoleona I-go pisze w dziele swem: „*Réflexions sur Lekain et sur l'art théatral*": „W każdej dobrze napisanej roli znajduje się wiersz, wykrzyknik lub zdanie, w którem cała rola się streszcza. Gdy studjuję rolę, pierwszą moją troską jest odnaleść pomiędzy kilkuset wierszami, które mam wygłosić, ten jeden wiersz, zawierający w sobie objawienie postaci. Znalazłszy go, sta-

ram się dostroić do niego wszystkie inne. Wiersz ten trzeba niejako wypisać sobie na czole i zastosować do niego całą indywidualność danej postaci.

Pięknem i zajmującem ćwiczeniem byłoby, stosując tę metodę, szukać w utworach naszych poetów tego objawiającego myśl ogniska, a dyskusje szkolne lub zadania domowe na temat ten przeprowadzane, przyczyniłyby się do zrozumienia utworów poetyckich i wniknięcia w głąb ich myśli lepiej, niż najwymowniejsze komentarze.

Dla przykładu spróbujemy poszukać tej „dominanty“ w kilku znanych naszych utworach poetyckich.

Zacznijmy od „*Ody do młodości*“ Mickiewicza.

Zdanie rdzenne odrazu bije w oczy. Poeta sam powtarza je trzy razy: „Razem młodzi przyjaciele!“ i w różnych warjantach powraca do niego. Nektar żywota dla młodości natenczas tylko słodki, gdy z innymi w dziele, a serca niebieskie poi wesele, kiedy je razem nić powiąże złota. Cele wszystkich są w szczęściu wszystkiego, w jedności leży siła; dlatego ramię do ramienia! ażeby spólnemi łańcuchy opasać ziemskie kolisko, w jedno ognisko myśli zestrzelić i w jedno ognisko duchy! Określiwszy tak potęgę jedności, widzi poeta w niej zbawienie i z całym entuzjazmem głębokiego przekonania i wiary nawołuje do niej

młodzież. Okrzyk więc: „Razem młodzi przyjaciele!“, powracający kilkakrotnie, jak temat główny w fudze, mieści w sobie streszczenie, kwintesencję niejako całego utworu.

Trudniejsze nieco jest już odnalezienie jądra myśli w „*Farysie*“ Mickiewicza.

Farys pędzi na lotnym, jak burzliwa chmura, rumaku przez niezmierzone obszary pustyni arabskiej, pędzi i nie słucha żadnych gróźb, ni przestróg. Głazy grożą mu ostremi grotami słońca; — sępy kraczą mu nad uchem złowrogą przepowiednię śmierci; chmury przestrzegają przed okrutną męką pragnienia; cała, wiatrem z piasku wygrzebana karawana czatuje na niego i świeci mu złowrogo w oczy straszliwą białością swoich trupów; ognisty huragan nareszcie rzucił się na jeźdźca z siłą żywiołową wichru; — wszystko nadaremnie! — Nieustraszony Arab ledwo spojrzy na głazy, odgania potęgą swego wzroku sępy, pędzi z chmurami w zawody i podwajając razy, wyprzedza je o całe niebo; nie przeraża go, ani nie trwoży straszliwa karawana szkieletów, nie uląkł się huraganu, w okropnej walce powalił wichrzyciela o ziemię i, odetchąwszy piersiami całemi, popędził dalej: zwycięski, nieustraszony, samotny!

Otóż sednem myśli poety jest tu, zdaniem mojem, apoteoza nieustraszonego męstwa, a streszczeniem jej wiersz: „Ja pędzę — ja nie znam trwogi!“ Wedle słów Talmy: „*il faut*

porter ce vers écrit sur le front", trzeba wygłaszając „Farysa" dostroić każdy wiersz utworu do myśli tej przewodniej. Szalony, niczem niepowstrzymany pęd naprzód i nadludzka odwaga nie znająca lęku: oto myśl rdzenna, oto punkt ciężkości całego poematu.

Odtwórzmy poezję Słowackiego: *Grób Agamemnona.*

Poeta wstępuje w podziemie grobu Agamemnona i marzy o bohaterstwie greckich Atrydów, a snom jego wtóruje złota harfa Homerowa. Smutne to marzenia, pełne goryczy i rozpaczy. I dlaczegóż to klasyczny duch Grecji, marmurowe kształty pięknej duszy bohaterów starożytnych wywołują w sercu poety tak posępny nastrój? — Słowacki pisał fragment ten poetycki w r. 1836, w dobie reakcji po powstaniu listopadowem. Owiany wspomnieniem potężnego bohaterstwa rycerzy Termopilskich, porównywa mimowoli heroizm Spartan z patrjotyzmem własnego kraju rodzinnego, „gdzie zawsze po dniach nieszczęśliwych zostaje smutne półrycerzy żywych".

Wstyd i ból ogarnia jego serce, porównanie ze Spartą przygniata go. Widzi w duchu nagi trup Leonidasa, leżący w wąwozie termopilskim *bez* złotego pasa i czerwonego kontusza, a legjon poległych Spartan pokazuje mu swe piersi krwawe i pyta: „*Wielu* **was** *było?*" Wstyd skruszył mu serce... nie! on nie pójdzie na Termo-

pile, nie pójdzie na urągowisko, on: „*sam pełen winy*“, nie odważy się oczu podnieść ku bohaterom Sparty. To uczucie wstydu i rozpaczy, to przygnębiające poczucie hańby i współwiny, ten ból szarpiący serce, przebijają się w zdaniu:

„Ja tam nie będę stał przed Grecji duchem,
„Nie — pierwej skonam, niż tam iść, z łańcuchem!“

W zdaniu tem leży klucz do zrozumienia myśli i uczucia całego utworu, odnaleźć go trzeba, ażeby za jego sprawą trafić w ton zasadniczy, jakiego wymaga wygłoszenie tego poematu.

* * *

Z kolei wypada nam jeszcze zająć się zjawiskiem, które nie tylko w życiu codziennem, na mównicach publicznych, ale i w piśmiennictwie i w poezji często spotykamy, a które na bliższą zasługuje uwagę. Mam tu na myśli zbieg dwóch wyrazów rdzennych czyli t. zw. rozziew akcentów.

W zasadzie zestawienie obok siebie dwóch wyrazów rdzennych, których intonacja ma zwrócić uwagę słuchaczy, nie jest zaletą dobrego stylu. Dobry i subtelny stylista lub mowca nie powie np.: „Zdania nasze w tej mierze są najzupełniej przeciwne“, gdzie akcent logiczny (a więc większa siła i wysokość tonu) pada na oba podkreślone wyrazy. Jeden tym sposobem szkodzi drugiemu. Lepiej więc nie-

równie brzmieć będzie: Zdania nasze najzupełniej w tej mierze są przeciwne. Tam zaś, gdzie treść jest dana, trzeba koniecznie zrobić przerwę między oboma wyrazami i powiedzieć: „najzupełniej — pauza, którą wyraża się niejako zastanowienie: *jakby to najdobitniej wyrazić?* — „przeciwne“.

Zbieg dwóch wyrazów rdzennych nie razi tam, gdzie wyrazy te nie należą do siebie, gdzie pierwszy kończy jedno, a drugi zaczyna następne zdanie, gdzie wyrazy akcentowane rozdziela mniejsza lub większa przerwa logiczna. Nie odczuwamy zatem rozziewu w zdaniu, jak np.:

Ile cię trzeba **cenić, ten** tylko się dowie —

albo:

I wszyscy ludzie, czy wracam ze **zdrowiem**
Pytać mię będą —

Kontrast dwóch w jednem zdaniu przeciwstawionych, a wręcz przeciwnych sobie pojęć objawia się najdobitniej wtedy, jeżeli odnośne wyrazy rdzenne rozdzielone są od siebie. Wystarczy najdrobniejszy wyraz, ażeby usunąć rozziew akcentów, np.:

Zamiast w **koronacyjne**, bić w **pogrzebu** dzwony!
(*Słowacki*)

Czy to się **miłość**, czy **śmierć** tak odzywa?
(*Tetmajer*)

Jeżeli natomiast oba wyrazy kontrastowe bezpośrednio stoją przy sobie, to rozziew akcentów

przez to wywołany, tworzyć będzie zawsze efekt jaskrawy. Dysonans taki dźwiękowy będzie wszędzie na miejscu tam, gdzie i nastrój poetycki jest jaskrawy i wówczas rozziew staje się pełnym siły i wyrazistości środkiem poetyckim, jak w następujących przykładach:

Jęk **bólu — śmiechu** zakończa wybuchem!
(*Konopnicka*)

Z **nocy — dzień** biały stworzę!
(*Kasprowicz*)

O ile natomiast, stosownie do zamiaru poety, mniej jaskrawym jest kontrast podobny między dniem a nocą w wierszu:

Noc wolę ciemną, niż taki **poranek!**
(*Słowacki*)

Żadną jednak miarą pogodzić się nie można z rozziewem akcentów, jakiego się dopuszcza jeden z najoryginalniejszych talentów „Młodej Polski", Stanisław Wyspiański w „Warszawiance". Generał wypowiada tam zdanie następujące:

Ha! gdyby cesarz dostrzegł: **żołnierz płacze!** —

chcąc zaznaczyć, że nic żołnierzowi mniej nie przystoi, jak płakać. Uwydatnić ten kontrast bez pauzy pomiędzy oboma wyrazami jest rzeczą wręcz niepodobną. **„Żołnierz** — pauza, która jakoby zdawała się wyrażać: *czy możecie to sobie wyobrazić?!* — **płacze!"**

Ale i pauzą bynajmniej tu nie ratuje sytuacji. W przytoczonych wyżej przykładach, przeciwstawienia: „*nocy*“ i „*dnia*“, „*bólu*“ i „*śmiechu*“ tworzą tak jaskrawy kontrast samem znaczeniem już swojem, że kontrast ten sam przez się bije w oczy i nie potrzeba zwracać nań osobno uwagi słuchacza. W wyrazach natomiast: „*Żołnierz — płacze!*“ kontrast, jaki szczególne pojęcie im podkłada, wcale w nich samych nie leży, tem bardziej, że już i forma odmienna obu wyrazów (rzeczownik i czasownik) osłabia wrażenie przeciwstawienia. Potrzeba tu dopiero pewnego procesu myślowego, ażeby kontrast doszedł do świadomości słuchacza. Proces ten wywołać zdołamy tylko kontrastem dźwiękowym obu wyrazów i rozdzieleniem ich wydatną przerwą, konieczną także fizycznie dla wydobycia zmienionej barwy tonu. Wyrazy te tak są jednak spojone ze sobą logicznie, tak należą do siebie gramatycznie (podmiot i orzeczenie), że rozerwanie ich gwałtowne razi ucho nasze, a mimo to nie uwydatnia należycie kontrastu.

Nie chciałbym być posądzony o doktrynerstwo.

Twórczości poetyckiej, jak wogóle artystycznej, nie można ograniczać do ciasnych formułek, reguł i prawideł. Nadewszystko nie istnieją one wcale dla prawdziwych genjuszów. Krytyka estetyczna, to niejako komora celna, gdzie strażnicy rewidują kufry podróżnych szukając kon-

trabandy. Nadjeżdża genjusz. Tu niema rewizji. Strażnicy chylą kornie czoła swe przed mocarzem, szanując jego glejt estetyczny.

Staraliśmy sie wykazać, że rozziew akcentów jest grzechem estetycznym wszędzie tam, gdzie obraz poetycki nie znosi jaskrawego rozdźwięku, wymaga zatem, użyty jako środek poetycki, szczególnej namiętności w zastosowaniu. Wszak i w muzyce dysonanse są grzechem, którego teorja zabrania. A jednak genjusz takiego np. Wagnera posługuje się dysonansami dla osiągnięcia najwspanialszych efektów muzykalnych i wysoce artystycznych. Drugim takim mocarzem w dziedzinie sztuki, który z tego, co innym za kontrabandę policzone być musi, z wirtuozostwem mistrza, najwspanialsze tworzy efekty, wywołujące nasz podziw, jest Słowacki.

W rozpatrywanym poprzednio przykładzie z „Ojca Zadżumionych“ mieliśmy taki rozziew akcentów:

wszytkie — pogrzebione,

w którym oba wyrazy rdzenne nie stanowią żadnego kontrastu, lecz każdy z nich odnosi się samoistnie do poprzedniego wyrazu: *„dzieci“*, i każdy sam dla siebie tworzy punkt kulminacyjny w stopniowaniu grozy tragicznej. Oba wyrazy choć sprzęgnięte ze sobą, nie należą logicznie do siebie, pauza nie rozrywa tu spoistości

formy gramatycznej i myślowej, umożliwia natomiast tragiczny patos i emfazę, wydobywa jaskrawy kontrast ciemnego, głuchym, ponurym tonem rozbrzmiewającego *„pogrzebione"* do jasnego, rozpaczą drgającego *„wszystkie"*. Dysonans dźwiękowy rozziewu pogłębia tu zatem w mistrzowski sposób tragiczny rozdźwięk uczuciowy, zawarty w utworze.

Że Słowacki bardzo subtelnie potrafił odczuć, iż tak jaskrawych efektów dźwiękowych używać można tylko wtedy, jeśli dysonans stoi w służbie nastroju chwili udowodni inny przykład, w którym poeta trudność, wywołaną zbiegiem dwóch wyrazów rdzennych, rozwiązał z zupełnem ominięciem dysonansu dźwiękowego. Przykładu tego dostarcza „Mazepa".

W 4-tym akcie tragedji Zbigniew, pełen żalu i goryczy, czyni Amelji wyrzuty z powodu jej rzekomego stosunku do zamurowanego kozaka:

Ty zamurowanego musisz bardzo kochać,
Bo ty myślisz, że się on poświęcił za ciebie?
Kłamstwo! omdlał ze strachu, to tchórz, jak Bóg w niebie!

Akcent logiczny spoczywa tu przedewszystkiem na dwóch przeciwstawionych sobie wyrazach: *poświęcił* i *omdlał*. Tobie się zdaje — taki jest tok myśli Zbigniewa, — że on się p o ś w i ę c i ł za ciebie, gdy dał się zamurować, a tymczasem on o m d l a ł po prostu i dlatego tylko nie wyszedł z framugi! — Ale to nie wystarcza

Zbigniewowi. On chciałby zniszczyć domniemanego rywala w opinji ukochanej kobiety i chciałby ją przekonać, że kozak, jak podły tchórz, ze strachu omdlał, nie przypadkowo, nie dlatego może, że mu za duszno było w framudze, ale ze strachu! Nad tym wyrazem nie można więc tak łatwo przejść do porządku, on wymaga koniecznie podkreślenia, nacisku. Nacisk ten leży niewątpliwie w intencji poety, który po wyrazach: „omdlał ze strachu", dodaje zaraz „to tchórz, jak Bóg w niebie!" A więc mamy znowu kontrabandę, rozziew dwóch akcentów, dysonans dźwiękowy i

„Zasmuceni, strwożeni słuchacze zwątpili,
„Czyż instrument niestrojny? czy się muzyk myli? —

Nie zmylił się mistrz taki! On umyślnie postawił te wyrazy obok siebie, bo oto w następnym wierszu powtarza je w odwrotnym porządku, każe więc drugim razem nacisk położyć na „ze strachu", rozwiązując z nieporównanym wirtuozostwem trudność, na której ugrzązł Wyspiański. Posłuchajmy teraz tych czterech wierszy, podziwiając sztukę mistrza mowy naszej ojczystej:

„Ty zamurowanego musisz bardzo kochać,
„Bo ty myślisz, że się on poświęcił za ciebie?
„Kłamstwo! **omdlał** ze strachu, to tchórz, jak Bóg w niebie.
„To tchórz, **ze strachu** omdleć musiała gadzina!"

Oto poeta, który jest zarazem genjalnym muzykiem, który wedle słów Nietzschego, wie, co każdy wyraz, każda zgłoska waży, jak zdanie bieży, skacze, bije, wznosi się i opada, dzwoni i szepce, który, jednem słowem, ma sumienie w uszach.

* * *

Jeżeli zważymy, jak sumienna i ścisła praca analityczna poprzedzić musi każde dobre wygłoszenie, nie trudno nam będzie zrozumieć, że w sztuce żywego słowa mieści się poniekąd i klucz do krytycznej i estetycznej oceny dzieł pisarskich. Ernest Legouvé poświęca w pracy swojej: „*L'art de la lecture*“ osobny rozdział „sztuce czytania na głos, jako środkowi krytyki“, zaczynający się następującym ustępem:

„P. Sainte-Beuve [1]) powiedział mi pewnego razu po dłuższej rozmowie, w której mu wyłożyłem moje pomysły (o sztuce czytania na głos), co następuje: „Tym sposobem ten, co dobrze czyta na głos, byłby także dobrym krytykiem. Bez wątpienia, i twierdzenie to zawiera większą prawdę, aniżeli może sam sądzisz. Na czemże

[1]) Karol Augustyn *Sainte-Beuve* (1804—1869), znakomity krytyk i esteta francuski, członek Akademji, odznaczający się zwłaszcza subtelnem poczuciem w ocenie ducha i charakterystyki każdej epoki i indywidualności.

właściwie polega sztuka czytania na głos? Oczywiście, że na odtworzeniu piękności interpretowanego dzieła; ażeby je odtworzyć, trzeba je koniecznie zrozumieć. I oto co najbardziej zdumiewa: praca nad odtworzeniem dzieła prowadzi właśnie do lepszego jego zrozumienia; sztuka czytania na głos obdarza nas potęgą analizy, jakiej czytanie ciche nigdy dostąpić nie może".

Zupełne zaniedbanie sztuki czytania na głos (która niczem innem nie jest jak sztuką żywego słowa w ściślejszem trochę znaczeniu) w wychowaniu naszem publicznem zarówno, jak prywatnem, sprawia, że brak tej umiejętności odczuwamy dotkliwie nie tylko w rozległych dziedzinach bezpośrednich przejawów żywego słowa, ale niejednokrotnie także w utworach naszej krytyki naukowej i literackiej.

Bardziej zaś jeszcze, niż w krytyce, braki te odczuwać się dają w przekładach z obcych piśmiennictw, zwłaszcza o ile chodzi o dzieła poetyckie. Dobry tłómacz wcale już obejść się nie może bez owego Nietzscheańskiego „trzeciego ucha". Analiza krytyczna tekstu, której odtworzenie żywego słowa wymaga, użycza tłómaczowi siły objawienia, której żadna erudycja literacka ani językowa zastąpić nie zdoła. W dziele poetyckiem, jak w każdem dziele sztuki, treść tak ściśle złączona jest z formą, że zawsze nierozdzielną tworzyć z nią musi całość. Prze-

kład poetycki odtworzyć zatem winien w materjale obcego języka nie tylko treść, ale zarazem i formę dźwiękową, w którą poeta ją wcielił.

W literaturze naszej przekładowej mało mamy niestety dzieł, któreby tym wymogom odpowiadały. Możnaby na licznych wyjątkach zapomocą porównania z oryginałem wykazać te braki. Wybieram jednak wypadek odwrotny, przekład niemiecki z poezji naszej, a to dlatego, ponieważ widzę w nim szczególnie wymowne poparcie powyższych wywodów, a nadto uwagi moje nawiązać mogę do rozpatrywanych już w tej pracy wyjątków. Mam na myśli przekład niemiecki „Pana Tadeusza“ Zygfryda Lipinera, który zdobył sobie w swoim czasie najwyższe pochwały krytyki. A jednak ten, słusznie skądinąd na rzetelne uznanie zasługujący przekład nie odtwarza formy dźwiękowej oryginału, zatraca nieraz całą jego plastykę dźwiękową, całe życie wewnętrzne i zaklęte w niem uczucie poety, a to przedewszystkiem z braku tej właśnie analizy krytycznej, związanej z interpretacją żywego słowa. Za dowód tego twierdzenia niech posłuży dobrze nam znany czterowiersz z „Pana Tadeusza“:

Litwo! **ojczyzno** moja, ty jesteś jak **zdrowie!**
Ile cię trzeba **cenić, ten** tylko się dowie,
Kto cię **STRACIŁ. Dziś** piękność twą w całej ozdobie
Widzę i **opisuję**, bo **tęsknię** po tobie!

W przekładzie Lipinera:

Lithauen! *Wie die* **Gesundheit** *bist du, mein* **Vaterland!**
Wer dich noch nie **verloren,** *der hat dich nicht* **erkannt.**
In deiner ganzen **Schönheit** *prangst du* **heut** *vor mir,*
So will ich von dir **singen,** *denn mich* **verlangt** *nach dir!*

Cóż tutaj widzimy? Pomijam to, że w przekładzie tłómacz z dziewięciu zatracił dwa wyrazy rdzenne: „*ten*", i „*widzę*", a wprowadził za to dwa nowe, mniej ważne: „*Lithauen*" i „*Schönheit*"; pomijam, że pojęcie straty ojczyzny, która przedstawia się w oryginale jako jedna, wielka, niepowetowana strata całego życia, obniżył tłómacz i rozdrobnił użyciem formy częstotliwej („*wer dich noch nie verloren*"); pomijam dalej osłabienie znaczenia myślowego drugiego zdania przez niefortunną zamianę formy pozytywnej na negatywną; pomijam nakoniec, że tłumacz nie odtworzył muzyki słowa, jaką w oryginale rozbudza harmonijne i symetryczne rozmieszczenie akcentów; — bo za największy grzech poczytuję mu to, że zaprzepaścił zupełnie gorące uczucie, jakie wieje z tych wierszy, ogniskując się w dominancie: **stracił.** Cały ciężar myśli i uczucia ściąga ten wyraz na sam koniec pierwszego zdania złożonego, jako smutny wynik poetyckiego porównania. Tłómacz zmienił jednak w pierwszych dwóch wierszach składnię i umieścił dominantę w środku zdania, burząc tym sposobem całą jego dynamikę. Fala rytmiczna wiersza

nie pozwala w tem miejscu na tak wydatną i konieczną emfazę, a dążąc dalej, przepływa przezeń mimochodem, podczas gdy w tekście oryginalnym wyraz ten, brzemienny ciężarem myśli i uczucia, wedle wszelkich prawideł przyrodniczych dynamiką swą niejako spada na sam koniec zdania. Widzimy, jak tu żywe słowo odkrywa i objawia całe życie wewnętrzne treści, dla którego tłómacz nie znalazł serca, ni ucha.

Literatura.

Baudoin de Courtenay: Artykuł „Fonologia" w Encyklopedji powsz. ilust.

Becq de Fouquières, L.: Traité de diction et de lecture à haute voix: Paris, G. Charpentier & Cie.

Benedix R.: Der mündliche Vortrag; X. Auflage, Leipzig, I. I. Weber, 1905.

Berr G et Delbost R.: Les trois dictions; Éditions de la Revue bleue et de la Revue scientifique.

Blaize Jean: L'art de dire dans la lecture et la récitation, dans la causerie et le discours; Paris, A. Colin, 1903.

— Récits à dire et comment les dire; Paris, A. Colin, 1905.

Bourdon: L'expression des émotions et des tendances dans le langage; Paris, F. Alcan, 1892.

Brücke Ernst: Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute; II. Aufl., Wien, Gerolds Sohn, 1896.

Combarieu Jules: Les rapports de la musique et de la poésie; Paris, F. Alcan, 1894.

Coquelin cadet et Coquelin aîné: L'art de dire le monologue; 8. édition, Paris, P. Ollendorf, 1896.

Dupont-Vernon H.: L'art de bien dire; 8. éditon, Paris, P. Ollendorf, 1900.

— Principes de diction; Paris, P. Ollendorf, 1882.

— Diseurs et comédiens; Paris, Ollendorf, 1891.

Guttmann Oskar: Die Gymnastik der Stimme; 6. Auflage, Leipzig, I. I. Weber, 1892.

Helmholtz H.: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik; 5. Ausgabe, Braunschweig, 1896.

Hermann Karl: Die Technik des Sprechens; 2. Auflage, Leipzig, Kesserling, 1902.

Humboldt, W. v.: Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechtes.

Mackenzie, Sir Morell: Handbook on Hygiene of the vocal organs: London, 1880 — (Wydanie niemieckie z przedmową autora: Singen und Sprechen — Pflege und Ausbildung der menschlichen Stimmorgane; Hamburg, 1887).
Merkel C. L.: Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorgans (Antropophonik); 2. Auflage, Leipzig, A. Abel, 1863.
Mleczko St.: Serce a Heksametr czyli Geneza Metryki Poetyckiej w związku z estetycznem kształceniem się języków, szczególnie polskiego. Wydanie Kasy Mianowskiego, Warszawa, 1901.
Legouvé Ernst: L'art de la lecture à l'usage de l'ensaignement secondaire; 45 édition, Paris, J. Hetzel.
—. Petit traité de lecture à haute voix à l'usage des écoles primaires; 16 édition, Paris, J. Hetzel.
— La lecture en action; 14 édition, Paris, J. Hetzel.
— La lecture en Famille; Paris, J. Hetzel.
Ołtuszewski Wł.: Psychologja oraz filozofja mowy; Warszawa, 1899.
— Szkic filozofji mowy ze szczególnem uwzględnieniem głosek alfabetu polskiego; Warszawa, E. Wende, 1893.
— Niemota, bełkotanie, mowa nosowa, jąkanie, oraz higjena mowy; wyd. 2-gie Warszawa, 1901.
Palleske Emil: Die Kunst der Vortrags; 3 Aufl., Stuttgart, C. Krabbe, 1892.
Rötscher H. T.: Die Kunst der dramatischen Darstellung in ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt; 2. verm. Auflage, Leipzig, O. Wigand, 1864.
Skraup K.: Die Kunst der Rede und des Vortrags; Leipzig, I. I. Weber, 1905.
Tanna R.: Schöne Stimme und Sprache; 2. Aufl., Leipzig, F. W. Glöckner & Cie, 1905.
Weise Oskar: Ästhetik der deutschen Sprache; Leipzig, B. G. Teubner, 1903.

SPIS RZECZY.

Przedmowa do pierwszego wydania V
„ „ trzeciego wydania IX

I. CZĘŚĆ MATERJALNA.

A. Mechanika głosu.

ROZDZIAŁ I. **Narzędzia głosu i narzędzia mowy.**

Mechanika głosu i mowy. — Organ nadzorczy i ucho. — Fonacja i artykulacja. — **Narzędzia głosu:** a) Narzędzia motoryczne: przyrząd oddechowy i sposoby oddychania. — b) Narzędzia dźwiękowe: krtań; głośnia; wiązadła głosowe; artykulacja krtani; siła i piękność głosu. — Narzędzia oddźwiękowe: jama ustna i jamy nosowe jako przestrzenie rezonansowe. — **Narzędzia mowy:** „młoty" i „kowadła" fonacyjne. — Pierwiastki mowy muzyczne (samogłoski) i pierwiastki malarskie i plastyczne (spółgłoski). — Znaczenie i funkcje języka . . 11—39

B. Technika wymawianiowa.

ROZDZIAŁ II. **Głos.**

Właściwości indywidualne głosu. — Mowa i śpiew, deklamacja i recitativo. — Przymioty głosu: metaliczność, czystość, siła, równość i stałość, wytrwałość, brak obcej przymieszki. — Pierwiastki głosu: natężenie, wysokość i jakość czyli barwa głosu. — Modulacja i monotonja. — Głos niski,

średni i wysoki. — Rejestry głosu: rejestr piersiowy i rejestr falzetowy. — Teorja Helmholtza o barwie głosu. — Wpływ ruchów mimicznych na barwę głosu. — Tonacje głosu wedle barwy. — Głos złoty, srebrny i spiżowy, aksamitny i bawełniany. — Suggestywność głosu . . . 40—75

B. Technika wymawiania.

ROZDZIAŁ III. **Oddychanie.**

Oddychanie dla życia i oddychanie dla głosu. — Oddychanie jako dyscyplina. Oddychanie przeponą i konieczność tej metody w sztuce żywego słowa. — Pogotowie płuc. — Niedosłyszalność i niedostrzegalność oddechu. — Ekonomja wydechu. — Wada głośnego oddechu („czkawka dramatyczna") i jej przyczyny. — Podział oddechu. — Akt fizjologiczny i akt intelektualny w procesie oddechowym. — Oddech i przecinkowanie słuchowe, ich stosunek i rozbieżność. — Oddychanie w mowie wiązanej i niewiązanej. — Oddychanie u aktorów i mowców . . . . . 76—100

ROZDZIAŁ IV. **Artykulacja.**

Pierwiastki symboliczne mowy ludzkiej. — Naśladownictwo słuchowe, mięśniowe i dotykowe. — Istota dźwięku artykułowanego. — Trzy czynniki konieczne do jego wytworzenia. — O samogłoskach: zasadnicze i pośrednie samogłoski; ich symbolizm; muzyczność samogłoski A; kojarzenie uczuć z samogłoskami; jasne i ciemne samogłoski. — O spółgłoskach: trzy dziedziny artykulacji; spółgłoski wybuchowe, słabe, mocne, dźwięczne, bezdźwięczne, powiewne, syczące, płynne i nosowe 101-131

ROZDZIAŁ V. **Artykulacja.** (C. d.)

Połączenie spółgłosek i samogłosek w zgłoski, ich następstwo i odnośne prawidła fonetyczne. — Unikanie brzmień identycznych lub podobnych. — Asonancja i aliteracja: muzyka języka w przykładach z poezji polskiej; celowe choć nieświadome mistrzostwo słowa; pokrewieństwo dźwię-

ków z pojęciem; osłabienie nastroju przez powtórzenie brzmień z obrazem poetyckim niezgodnych. — Artykulacja i akcent. — Przesadne uwydatnienie dźwięków naśladowniczych . . . 132-158

ROZDZIAŁ VI. **Zboczenia i błędy mowy.**

Przyczyny fizjologiczne i intelektualne. — Niedbałości mowy codziennej: nieczyste wymawianie samogłosek i spółgłosek, zlewanie rozziewów, asymilacja dwóch brzmień podobnych, przeciąganie spółgłosek końcowych, połykanie głosek i zgłosek, intonowanie. — Jąkanie się i zacinanie się. — Zwyrodnienia mowy. — Wadliwe wymawianie spółgłosek: **S** i **T** (szeplenienie); **L** i **Ł**; **R**: 6 sposobów wymawiania R; konieczność czystego R w sztuce żywego słowa; metoda Talmy i wskazówki dla zastosowania jej w praktyce. — Używanie narzecza 159-185

ROZDZIAŁ VII. **O przecinkowaniu,**

Przecinkowanie słuchowe. — Milczenie (przerwa) i przestanek. — Warunki fizjologiczne i psychologiczne przestanków. — Ich rozwój artystyczny. — Znaki pisarskie i środki typograficzne. — Względna długość przerw i przestanków. — Przerwy i przestanki nie oznaczone znakami pisarskimi. — Przerwy niewłaściwe. — Skłonność do przerw przy średniówkach i końcówkach wierszy. — Intonacje wskazane znakami pisarskimi; przecinek, średnik, dwukropek, kropka, myślnik, nawias, cudzysłów, łącznik, wykrzyknik, zapytajnik, kropki. — Znaki milczenia, znaki modulacyjne i znaki melodyjne. — Ważność i znaczenie przecinkowania słuchowego . 186-237

II. CZĘŚĆ INTELEKTUALNA.

ROZDZIAŁ VIII. **O akcentach.**

Akcent uduchowieniem dźwięku. — Cztery stopnie akcentów. — Akcent naturalny. — Akcentowanie wyrazów jednozgłoskowych. — Sprzeczności fonetyki i gramatyki. — Akcent logiczny. —

Szyk naturalny i szyk sztuczny. — Taniec akcentów i muzyka poezji. — Siła indywidualizująca akcentu logicznego. — Trzy momenty dźwiękowe akcentu: siła, wysokość i trwanie. — Szyk współrzędny i podrzędny w zdaniach złożonych. — Architektonika dźwięku w okresach krasomówczych. — Analiza tej architektoniki na przykładzie z Słowackiego. — Obraz rytmiczny architektoniki dźwiękowej. — Zdania wtrącone i zdania nawiasowe 238-274

ROZDZIAŁ IX. **O słowach rdzennych.**

Pojęcie ogólne. — Słowem rdzennem: rzeczownik, czasownik, przymiotnik, przysłówek, zaimek, przyimek, liczebnik, łącznik, wykrzyknik, zgłoska, morfema wyrazu, głoska, wyraz niedopowiedziany. — Szereg wypadków zasadniczych: 1) Przeciwstawienie; 2) Powtórzenie; 3) Odpowiedź na pytanie; 4) Wyraz poszukiwany; 5) Stopniowanie; 6) Wynik. — Sprzeczność akcentu logicznego z akcentem rytmicznym. — Niezawisłość akcentu logicznego od pojęcia indywidualnego. — Fałszywy patos. — Wykoszlawienie treści skutkiem fałszywych akcentów. — „Dominanta". — Rozmaita wartość wyrazów rdzennych i stosunek ich wzajemny. — Wygłoszenie poprawne i wygłoszenie artystyczne. — „Dominanta" w utworach poetyckich i przepis *Talmy*. — „Dominanta" *w „Odzie do młodości"*, w *„Farysie"* i w *„Grobie Agamemnona"*. — Zbieg dwóch wyrazów rdzennych czyli rozziew akcentów. — Kontrabanda estetyczna i sumienie w uszach. — Znaczenie analizy krytycznej żywego słowa dla krytyki literackiej i dla przekładów poetyckich. 275-327

Literatura 327-328

POLITECHNIKA ŚLĄSKA BIBLIOTEKA GŁÓWNA w Gliwicach

KSIĘGARNIA
ANTYKWARIAT
DOM KSIĄŻKI
D No 269176
ĘGARNIA*
YKWARIAT
DOM KSIĄŻKI
D No 267243

BG Politechniki Śląskiej w Gliwicach
nr inw.: 11 - 10397
Dyr.1 850