JULIUSZ TENNER

ESTETYKA
ŻYWEGO SŁOWA

LWÓW
NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
WARSZAWA
KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE I SPÓŁKA
1904

WIEDZA I ŻYCIE

ZAGADNIENIA I PRĄDY WSPÓŁCZESNE

w dziedzinie wiedzy, sztuki i życia społecznego.

Serya III. — Tom II.

LWOW
NAKŁADEM KSIĘGARNI H. ALTENBERGA
WARSZAWA
KSIĘGARNIA POD FIRMĄ E. WENDE I SPÓŁKA
1904

Popularność jest nagrodą sztuki życia, zasługa nagrodą trudu życia. Na jakiemkolwiek stanowisku znajdziesz się w życiu, nie dbaj o pierwszą, ale staraj wykazać się drugą. Zdobycia jak największej sumy zasług życzy Ci w dniu Patrona Dawny gospodarz klasy.

Lwów. 24 listopada 1920. Jan Kossowicz

ESTETYKA ŻYWEGO SŁOWA

Andrzej

Politechnika Śląska
BIBLIOTEKA
Kolegium Pedagogiczne
808.5:81'355
Sl p 1075

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

Cieniom

ukochanego, przedwcześnie zgasłego przyjaciela

ś. p.

dra Józefa Czermaka

pracę tę poświęcam

J. T.

PRZEDMOWA.

Czem dla kompozycyi muzycznej wykonanie, tem jest żywe słowo dla poezyi. Żywe słowo i poezya, to dwie wielkości sprzężone, zawsze z sobą w parze idące. Pierwsza poetyka polska, napisana przez X. Grzegorza Piramowicza, aprobowana w roku 1792 przez komisyę edukacyjną i do użytku szkół narodowych przeznaczona, nosi tytuł: WYMOWA I POEZYA. Wiedziano więc o tem u nas dawniej lepiej niż obecnie, bo sto lat z okładem mija, jak nikt się poważnie żywem słowem w Polsce nie zajmował. A jednak droga do poznania i odczuwania poezyi, zarówno, jak droga do właściwej Krytyki artystycznej, oceniającej POEZYĘ jako SZTUKĘ, prowadzi przez żywe słowo i dlatego ESTETYKA ŻYWEGO SŁOWA jest wstępem i podstawą dla ESTETYKI POEZYI.

Praca niniejsza powstała etapami. Zawiązek jej stanowi kilka luźnych pogadanek „O SZTUCE CZYTANIA“, odbytych w *Związku naukowo-literackim* we Lwowie. Za tem poszło 12 wykładów

„o sztuce czytania“, wygłoszonych przez autora na zaproszenie Zarządu Powszechnych Wykładów Uniwersyteckich Uniwersytetu lwowskiego w roku akademickim 1902/3.

Przy opracowaniu książkowem tych wykładów okazała się potrzeba podzielić rzecz na dwie części: na techniczną i na estetyczną. Pierwsza przeznaczona jest dla wszystkich, którzy w jakimkolwiek kierunku sztukę żywego słowa w sposób zawodowy lub amatorski uprawiają i z techniką jej bliżej zapoznać się pragną. Druga — dla wydawnictwa „Wiedza i Życie“ przeznaczona — zwraca się do całego wykształconego ogółu. W „Estetyce“ niniejszej streściłem jednak z *Techniki żywego słowa*, która ukaże się niebawem w osobnej książce, wszystko, co dla celów jej uważałem za konieczne.

Dzieła, z których najwięcej w pracy mojej korzystałem, są (obok licznych w samym tekście wymienionych) następujące:

Ernest **Legouvé** (de l'Académie française): „L'Art de la Lecture à l'usage de l'enseignement secondaire“. — Paris, I. Hetzel. — Tenże: „La lecture en action“. — Paris, I. Hetzel.

H. **Dupont-Vernon** (de la Comédie Française, professeur au Conservatoire): „L'Art de bien dire“. — Paris, I. Ollendorf. — Tenże: „Principes de Diction“. — Paris, I. Ollendorf. — Tenże: „Diseurs et Comédiens“. — Paris, I. Ollendorf.

Prof. Dr. Heinr. Theod. **Rötscher**: „Die Kunst

der dramatischen Darstellung in ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt". — 2. verm. Aufl. — Leipzig, O. Wigand, 1864.

Emil **Palleske**: „Die Kunst der Vortrags". — Stuttgart, C. Krabbe, 1880.

Źródłom przedewszystkiem francuskim zawdzięczam metodę traktowania przedmiotu, rozwijania prawideł z wzorów i przykładów, zaczerpniętych oczywiście z bogatego źródła ojczystej poezyi naszej, analizy pierwiastków żywego słowa bez demonstracyi słuchowej, za pośrednictwem słowa drukowanego, a więc martwego.

Żadne ze źródeł, z których korzystałem, lub które mi są znane, nie daje całokształtu Estetyki żywego słowa, którego próba po raz pierwszy w tej formie się pojawia; żadne z nich nie uwzględnia poezyi modernistycznej, charakterystycznych znamion „Nowej sztuki", i uwzględnić jej nie może, bo wszystkie pochodzą z okresu, w którym sztuka ta zaledwie kiełkować poczęła. Ścisły związek sztuki żywego słowa z poezyą przenosi jednak ożywcze prądy, w poezyi współczesnej nurtujące, w całej pełni także i w dziedziny żywego słowa. Charakter Nowej sztuki wymaga w odtworzeniu dźwiękowem misternych odcieni i subtelności, na które dawniej w nierównie mniejszym stopniu zwracano uwagę. Tu znalazłem się niestety bez przewodników i musiałem własnym już przeważnie przemysłem zdobywać mało jeszcze znane tereny. Okoliczność ta

niechaj przemówi za uwzględnieniem nieuniknionych braków i wad, jakie każda robota pionierska wykazuje.

Z jednego wszakże braku pragnąłbym usprawiedliwić się szczegółowo. Zajmując się odtwarzaniem dźwiękowem poezyi, należało zwrócić uwagę na dwie zasadnicze formy, w których poezya przemawia: na mowę wiązaną i niewiązaną i wyłuszczyć różnice zachodzące pomiędzy rytmiką i wygłoszeniem tak wiersza, jak prozy. Otóż zdałem sobie tu przedewszystkiem sprawę z tego, że przeprowadzony we wszystkich naszych stylistykach, od Piramowicza (1792) do Chmielowskiego (1903), podział sztuki pisarskiej na POEZYĘ i PROZĘ, jest z gruntu fałszywy i nieodpowiedni, bo polegający wyłącznie na formalnej, zewnętrznej, a więc najłatwiej uchwytnej różnicy pomiędzy mową wiązaną i niewiązaną. W rezultacie proza jednak może być tak samo formą poezyi, jak wiersz. Zachodzą więc pytania: Gdzie i jak wytyczyć należy rzekome granice pomiędzy poezyą a prozą? Jakie są warunki w których mowa niewiązana może być formą poezyi? Czem się różni proza poetycka od prozy pospolitej? Czem rytmika prozy od rytmiki wiersza? — wszystko kwestye, wymagające dokładnego wyjaśnienia, ażeby na tej podstawie dopiero módz określić zarówno wymagania dla wygłoszenia mowy niewiązanej, jak też różnice, zachodzące między

niemi a prawidłami, dotyczącemi wygłoszenia mowy wiązanej.

I oto w badaniach i studyach, w tym kierunku czynionych, natrafiłem na niespodziewane przeszkody. Mimo, że znalazłem się tu w dziedzinie, sięgającej początków niemal umysłowości i kultury ludzkiej, nie spotkałem w żadnym z dostępnych mi źródeł, ścisłego określenia lub chociażby wskazówki tylko, rzucającej światło na cały splot wiążących się ze sobą kwestyj powyższych, słowem, znalazłem się tu niespodzianie w terenie niemal dziewiczym.

Mam silne przekonanie, że droga do zdobycia i wyjaśnienia tej dziedziny, prowadzi przedewszystkiem przez **ucho**, t. j. przez SZTUKĘ ŻYWEGO SŁOWA. Nie mogłem i nie chciałem zajmującej tej kwestyi zbyć ogólnikami w książce samej, wolałem ją przeto wyłączyć zupełnie z widnokręgu niniejszej pracy, zastrzegając sobie dla niej studyum odrębne, a to tem bardziej, że pobieżne nawet opracowanie tej materyi, pociągnęłoby za sobą znaczne przekroczenie ram, książce mojej względami wydawniczymi zakreślonej.

We Lwowie, w marcu 1904.

Juliusz Tenner.

WSTĘP.

ROZDZIAŁ I.

Znaczenie sztuki żywego słowa.

Sztuka czytania jako czynnik wykształcenia ogólnego. — Narodowe i społeczne znaczenie sztuki czytania. — Cudowny instrument mowy naszej ojczystej. — Świadectwo Nietzschego. — Zastosowanie sztuki żywego słowa do poezyi.

Natura dała człowiekowi narzędzia potrzebne do mowy. To nie wystarcza jednak. Musimy się uczyć jak narzędzi tych używać należy. Uczymy się też tego od najwcześniejszego dzieciństwa, uczymy się od rodziców i rodzeństwa, od mamek i piastunek, którzy często sami źle mówią, a nigdy prawie nie wiedzą, jak dzieci uczyć mówienia w sposób dla nich przystępny i odpowiedni. Im pocieszniej dziecko wymawia, im bardziej przekręca głoski, wykrzywiając usteczka, tem większa zazwyczaj uciecha otoczenia. Z tak spaczoną wymową dziecko wstępuje do szkoły. Zło, które w rodzinie wzięło początek, rozwija się tu dalej, bo szkoła nasza nie

robi zgoła nic, ażeby mu kres położyć i grzechy domowe naprawić.

Mowa jednak nie jest człowiekowi przyrodzoną, jak syk zwierzętom lub gwizd ptakom. Trzeba się jej uczyć mozolnie i systematycznie. My zaś od samego dzieciństwa ćwiczymy się niesystematycznie i niejako instynktownie tylko, tak w mówieniu, jak w oddychaniu, wymawianiu i t. d. Takie ćwiczenia nie wystarczają zupełnie dla celów sztuki. Młodego Ifflanda (sławnego aktora i pisarza dramatycznego niemieckiego w XVIII-tym wieku) zapytał raz baletmistrz nadwornego teatru koburgskiego, czy umie chodzić, a po chwili oświadczył zdumionemu tem pytaniem: „Pan umiesz poruszać się naprzód, ale nie umiesz Pan chodzić!“

Malarz nie namaluje obrazu, zanim zapomocą mozolnych i długich studyów nie zapoznał się z techniką swojej sztuki. Podobnie rzeźbiarz lub muzyk. Ileż to ćwiczeń długoletnich musi wykonać wirtuoz, popisujący się publicznie grą na skrzypcach lub na fortepianie. Dlaczegożby tylko mowca, deklamator, aktor, miałby mieć uprawnienie do występów publicznych, nie nauczywszy się poprzednio władać swoim głosem, nie nauczywszy się systematycznie wymawiać, oddychać, przecinkować i t. d.?

Cóż to jednak znaczy: uczyć się mówić, uczyć się oddychać? — odpowiada się na to zazwyczaj — alboż to wszyscy ludzie zdrowi nie mówią i nie oddychają jak należy w życiu codziennem? — Niech każdy mówi tak, jak Pan Bóg przykazał, aktor zaś

lub deklamator musi mieć talent wrodzony, wszystko zaś inne nie ma znaczenia.

Bez wątpienia! — Talent wrodzony, to najgłówniejszy warunek każdej sztuki, a więc i sztuki krasomówczej i aktorskiej. Nie istniał i nie istnieje żaden artysta bez wrodzonego talentu, czy to malarz, rzeźbiarz. muzyk, poeta czy aktor. Wymowa i talent dramatyczny to dar boży, a najznakomitszy artysta, któryby talent swój chciał przelać na uczniów swoich, stanąłby bezsilny przed tem zadaniem.

Talent jednak sam nie wystarczy. Illustruje to Legouvé na dowcipnym przykładzie. Wódz naczelny, znakomity strategik, dosiada konia, ażeby poprowadzić hufce zbrojne przeciw nieprzyjacielowi. Czego mu przedewszystkiem potrzeba? — Oczywiście musi dobrze jeździć konno. Cały jego umysł zajęty jest akcyą wojenną, ruchem wojsk, planem bitwy. Trudności więc wszystkie jazdy konnej pokonywać musi zupełnie bezwiednie, nie dostrzegając ich wcale. — Tak też mowca i aktor. Głos jego, to koń wodza, to jego instrument wojenny. Opanowanie zupełne instrumentu jest więc nieodzownym warunkiem powodzenia. Pewność taką daje jednak tylko praca nad udoskonaleniem głosu, nad techniką i mechaniką wymowy.

Skoro zaś nie ulega wątpliwości, że aktor powinien się bezwarunkowo uczyć mówić, to nietrudno będzie wykazać, że nauka ta jest bardzo pożądanym czynnikiem ogólnego wykształcenia i powinna być wprowadzoną do szkół naszych. Dla-

czegoż tylko aktor władać miałby czysto, wdzięcznie i szlachetnie językiem ojczystym? — Czyż zdolność ta nie byłaby również pożądaną i pożyteczną dla profesorów i księży, dla posłów, adwokatów i sędziów, dla każdego wreszcie obywatela, który ma chęć, potrzebę lub konieczność mówienia publicznie? — Szorstka i niemuzykalna, niedołężna wymowa wywołać musi zawsze przykre wrażenie, chociażby treścią przemowy serca wszystkich słuchaczy w danej chwili były przepełnione.

Zadaniem każdego publicznie mówiącego lub czytającego jest przedstawić w sposób jasny, zrozumiały, gładki i nierażący ucha muzykalnego, sens i myśl danego tekstu. Wygłoszenie prelekcyi naukowej, odczytanie sprawozdania, protokołu i t. d. leżą w zakresie takiego zadania. Do takiego poprawnego wypowiedzenia potrzebne są następujące warunki: odpowiedni głos, dokładne zrozumienie treści, poprawne wymawianie i oddychanie, odznaczenie znaków pisarskich i poprawny akcent logiczny. Zbłądziłby ten, któryby tu chciał uczynić więcej. Tej biegłości w poprawnem czytaniu i mówieniu nikt naturalnie do zakresu „sztuki“ zaliczać nie będzie, natomiast każdy nauką i ćwiczeniem osiągnąć ją może. Że jednak u nas mało mamy ludzi, nawet w najinteligentniejszych sferach, którzy tak czytać i mówić potrafią — to wina właśnie szkoły, która nauką czytania na głos nie zajmuje się wcale. W smutny, monotonny i prymitywny sposób wypowiedziany utwór poetycki, to wszystko,

czego szkoła nasza od ucznia żąda, a mogłaby z łatwością dać nierównie więcej z ogromną dla celów swoich bezpośrednich korzyścią.

Nauka czytania na głos — jak słusznie wykazuje Ernest Legouvé w książce swojej *L'art de la lecture,* zaprowadzonej reskryptem francuskiego ministerstwa oświaty, wyznań i sztuk pięknych jako podręcznik do obowiązkowej nauki tej dyscypliny we wszystkich szkołach publicznych we Francyi — nie obarcza pamięci, ani też nie męczy umysłu, owszem ułatwia wszelką naukę pamięciową. Uczeń, który czyta poprawnie, wedle reguł przecinkowania, który akcentuje logicznie, uwydatniając należycie słowa rdzenne, nierównie prędzej nauczy się na pamięć, niż drugi, który kuje słowo za słowem, wbijając je w mózg jak gwoździe w ścianę. Każdy frazes, przeczytany poprawnie na głos, zarysowuje się ostrzej w umyśle i pozostaje przeto lepiej w pamięci. Uczyć się czytać, znaczy więc uczyć się uczyć. Czas na tę naukę poświęcony jest zatem zyskiem i nietylko nie przeciąża ucznia, ale owszem ułatwia mu każdą inną naukę. Słysząc uczniów naszych, recytujących na pamięć wiersze, otrzymujemy wrażenie, jakoby nie rozumieli wcale tego, co wypowiadają. Istotnie też, tem gorzej muszą rozumieć przez to samo, że akcentują fałszywie i źle wygłaszają, a rozumieliby lepiej, gdyby wygłaszali poprawnie. Bo każde poprawne wygłoszenie wymaga przedewszystkiem troskliwej analizy tekstu. Nie ulega również wątpli-

wości, że trwale i wiernie pamięta się tylko to, co się dobrze rozumie. Uczyć się czytać znaczy więc także uczyć się r o z u m i e ć i p a m i ę t a ć.

Taka nauka czytania nie wymagałaby ani osobnych godzin, ani osobnych nauczycieli. Chodziłoby tylko o to, aby każdy nauczyciel sam posiadał tę biegłość i ażeby miał obowiązek, planem nauk nałożony, ćwiczyć w niej młodzież. Nie chodzi tu wcale o naukę „deklamacyi“. Nie tańczyć, tylko c h o d z i ć trzeba uczyć. Niechaj więc uczeń nie przeczyta zadania lub ustępu w książce, nie wypowie odpowiedzi ustnej w szkole, nie przestrzegając elementarnych prawideł sztuki czytania. Niech wszystko co czyta na głos, przedewszystkiem r o z u m i e dokładnie. Rozpocząć trzeba tę naukę przy sposobności czytania prozy, małych powiastek i bajek, wyżynie umysłowej ucznia w zupełności odpowiadających. Najważniejszą rzeczą będzie tu p r z e c i n k o w a n i e, które Legouvé nazywa połową sztuki czytania. Czytanie poezyi, które już wymaga pewnej biegłości i pewnych zdolności, znacznie później nastąpić powinno.

Czytać i mówić poprawnie, o ile chodzi o b i e g ł o ś ć, nauczyć się może każdy normalnie rozwinięty człowiek. O ile ta dyscyplina nabiera cech artystycznych i staje się sztuką, o tyle wymaga już wrodzonych zdolności i talentu, który jednak znowu rozwinąć się może należycie tylko na podstawie systematycznie nabytej techniki. Jak w każdej sztuce, tak i w sztuce żywego słowa nie ma ścisłego roz-

graniczenia pomiędzy rzemiosłem a właściwą sztuką. Dlatego też technika i estetyka żywego słowa stanowią nierozerwalną całość i idą zawsze w parze. Jeżeli je mimo to rozdzieliłem poniekąd i Technikę osobno opracowałem [1]), to przemawiały za tem względy oportunistyczne. Rzemiosło sztuki obchodzi tylko tych, którzy się bądź to sztuce żywego słowa jako wykonawcy poświęcają, bądź to osiągnąć pragną ów stopień biegłości i poprawności w dykcyi, o którym poprzednio wspominałem. Estetyka żywego słowa ma nierównie szersze zastosowanie. Powinna ona wykształconemu ogółowi przedewszystkiem zwrócić uwagę na sztukę nietylko mało u nas pielęgnowaną, ale i mało zrozumianą i powszechnie niedocenianą, a po nadto budząc zamiłowanie do poezyi, przyczynić się w wysokim stopniu do subtelnego zrozumienia i odczuwania poezyi, do wniknięcia w prawdziwą jej istotę.

„Kunst *üben* kann nur der *Erkorene*,
„Kunst *lieben* — *jeder* Erdgeborene“, —

powiedział Grillparzer i dlatego Estetyce żywego słowa należy się bezsprzecznie wybitne miejsce w wykształceniu naszem estetycznem.

☆

Obok znaczenia i zastosowania, jakie sztuka czytania posiada w tylu gałęziach życia prakty-

[1]) „Technika żywego słowa“ — Lwów, 1904.

cznego, dla wymowy i krasomówstwa politycznego, sądowego, pedagogicznego i kaznodziejskiego, pielęgnowanie żywego słowa ma jeszcze znaczenie ogólniejsze, znaczenie wybitnie narodowe i społeczne.

Wilhelm von Humboldt w znakomitem swem dziele: *Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechtes* tak się o tem wyraża:

„Osobliwość ducha i kształtowanie mowy każdego narodu tak są ściśle ze sobą złączone, że gdyby jedno z nich było dane, możnaby drugie w całości wydedukować z niego. Mowa jest niejako zewnętrznem objawieniem ducha narodów; mowa jest duchem narodu, a duch narodu jest jego mową; to dwa na wskróś identyczne pojęcia.

Mowa we właściwej swej istocie pojęta, jest czemś bezustannie i w każdej chwili przemijającem. Nawet utrzymanie jej w piśmie jest niezupełnem tylko, do mumii podobnem, zachowaniem, które wymaga uzmysłowienia przez żywe słowo. Mowa więc sama nie jest dziełem (ergon), ale czynnością (energeia)".

Jeśli więc mowa, w objawianiu swem dźwiękowem identyfikuje się z duchem narodu, to jawną jest rzeczą, że pielęgnowanie żywego słowa jest zarazem pielęgnowaniem ducha narodu.

Wiele, bardzo wiele, zaniedbano u nas na tem polu i czas wielki, ażeby zabrać się do naprawy i tego grzechu. A grzech to podwójny. Bo nam chyba bardziej niż innym narodom pielęgnować

przystoi ducha narodowego, t. j. mowę ojczystą, i przodować powinniśmy w tym kierunku wszystkim kulturnym narodom. Powtóre posiadamy język, którego bogactwo dźwięków, muzyka i plastyka, stawia go na równi z najpiękniejszymi językami świata, który zasłużył na to, ażebyśmy pielęgnowali go z całą miłością i pieczołowitością, na jaką nas stać.

Że to nie gołosłowne twierdzenie, że ani ja, ani ci, co to stokrotnie przedemną już wypowiedzieli, bynajmniej narodowej miłości własnej pochlebiać nie myślą, niech mi będzie wolno powtórzyć słowa takiego mistrza dźwięków językowych, jakim był Fryderyk Nietzsche. W liście pisanym w grudniu 1882 do barona von Stein, pisze Nietzsche:

„Pan czyta wiele, za wiele, a przedewszystkiem czytuje Pan niemieckie książki. Nie pojmuję, jak można czytać niemieckie książki! Niemców mogę, co najwyżej, żałować, ale nic ponadto. Popatrz Pan, na moje nazwisko: pochodzę od polskich szlachciców, a matka mego dziadka była jeszcze Polką. Z tej półkrwi mojej zrobiłem sobie cnotę i pochlebiam sobie, że o sztuce języka wiem o wiele więcej, aniżeli prawdziwy Niemiec wiedzieć jest w stanie".

Czyż może być kompetentniejsze i wymowniejsze świadectwo dla naszego języka? Ten właśnie poeta niemiecki, który jak żaden inny olśniewa czarem języka swego, wyraża się wprost lekceważąco o języku niemieckim, a o sobie samym przyznaje, że czerpał z bogatej skarbnicy języka pol-

skiego i temu tylko zawdzięcza niezrównany koloryt swej poezyi. To poczucie dźwięczności, ten szeroki rozmach okresów, to bogactwo tonów, ta niezrównana fantazya, jaką celuje język poetycki Nietzschego, tkwiły snać dziedzicznie w duszy jego i wyróżniają utwory jego tak dalece przed innymi, że Ryszard Wagner mógł powiedzieć o nim, że nie po niemiecku pisze, ale po łacinie.

Posiadamy więc cudowny instrument, któremu uwielbienia swego nawet obce żywioły odmówić nie mogą — czyż nie jest grzechem, że z instrumentem tym nie obchodzimy się z całą pieczołowitością, że nie dbamy o piękny jego nastrój, że nie uczymy się grać na nim, ale rozstrajamy go i psujemy nieumiejętnem rzępieleniem?

Jakżeż ten instrument dźwięczy, gdy zagra na nim wielki artysta słowa, któremu chodzi o to — jak śpiewa w „Beniowskim“ mistrz dźwięków, Słowacki:

„aby język giętki
Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;
A czasem był, jak piorun, jasny, prędki,
A czasem smutny, jako pieśń stepowa,
A czasem, jako skarga nimfy miętki,
A czasem piękny, jak aniołów mowa;
Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem,
Strofa winna być taktem nie wędzidłem.

Z niej wszystko dobyć, zamglić ją tęsknotą,
Potem z niej łyskać błyskawicą cichą,
Potem w promieniach ją pokazać złotą,
Potem nadętą dawnych przodków pychą:

Potem ją utkać Arachny robotą,
Potem ulepić z błota, jak pod strychą
Gniazdo jaskółcze przybite do drzewa,
Co w sobie słońcu wschodzącemu śpiewa".

Tak więc pielęgnowanie ducha narodowego przez pielęgnowanie żywego słowa prowadzi nas prosto do zastosowania sztuki żywego słowa do poezyi. Zastosowanie to jest tak stare, jak poezya sama. Greckie „epos" oznacza „słowo" z ust do ust podawane, czyli podanie; nazwa poezyi lirycznej pochodzi od „liry", instrumentu muzycznego u starożytnych Greków, przy którego wtórze śpiewano pieśni; ścisły stosunek zaś poezyi dramatycznej z żywem słowem mówi sam za siebie. Rapsodowie u Greków starożytnych recytowali własne i obce poezye, w pierwszych czasach przy akompaniamencie muzycznym, później bez wtóru, trzymając gałązkę oliwną w ręku. Epopeje Homera zawdzięczają nadzwyczajną swoją popularność rapsodom, którzy wygłaszali je po całym kraju. Ateny i inne miasta greckie urządzały publiczne igrzyska, na których rapsodzi popisywali się sztuką swoją, walcząc o nagrodę. W średnich wiekach prowensalscy trubadurzy i niemieccy Minesängerzy liryki swoje wygłaszali i wyśpiewywali.

Największego jednak znaczenia nabiera potęga żywego słowa w odniesieniu do poezyi współczesnej.

ROZDZIAŁ II.

Poezya i żywe słowo.

Charakterystyka poezyi współczesnej. — Rodowód modernizmu. — Przewaga i przecenianie pierwiastku muzycznego w poezyi romantycznej: Novalis, Schlegel, Ticck, Wackenroder, Poe. — Wysunięcie pierwiastku uczuciowego i psychicznego: Lamartine, Musset, Słowacki. — Pierwiastek muzyczny w „Nowej sztuce" i sądy twórców i estetyków nowoczesnych: Carlyle, Morice, Guyau, Brunetière, Przybyszewski, Brzezina, Matuszewski, Nietzsche. — Sztuka żywego słowa jako środek reprodukcyjny w stosunku do poezyi i jako czynnik wychowania publicznego.

Poezya klasyczna, rozwój epopei, najwięcej miała podobieństwa do architektury, sztuki najmniej działającej na zmysły. Poezya romantyczna wprowadza już wprawdzie pierwiastek malarski, ale najsilniej uwydatnia pierwiastek muzyczny. Realizm i naturalizm zwraca się do prozy, ażeby jak najbardziej zbliżyć się do plastyki i malarstwa. Modernistów nakoniec, których twórczość jest czysto podmiotową, w przeciwstawieniu do sztuki przedmiotowej, jaką reprezentował naturalizm, którzy od-

twarzają nie naturę, ale wrażenia we własnej duszy odczuwane, cechuje związek organiczny uczuciowej, psychicznej treści z dźwiękową, muzyczną formą.

Charakterystyka ta jest tak zajmującą sama przez się, a tak ważną dla dalszych konsekwencyi, które się z niej wywodzą, że pozwolę sobie poprzeć ją małą ankietą twórców i estetyków, którym udzielę głosu, ażeby własnemi słowami ten psychiczno-muzyczny charakter „Nowej sztuki" stwierdzili.

Jasną jest rzeczą, że kierunek jaki w sztuce i poezyi współczesnej panuje, nie powstał od razu, ale rozwijał się powoli w drodze ewolucyi, Ewolucya sztuki, to ewolucya ducha ludzkiego, bo w każdej prawdziwej sztuce przebijają się prądy i dążenia, jakie współcześnie nurtują w ludzkości lub w danym narodzie. Dlatego każdy artysta oceniany i zrozumiany być może tylko na tle swej epoki. Szczupłej tylko garstce wybranych artystów danem było wyprzedzić czas i epokę swoją. Takich twórców współczesność nie rozumie i nie docenia; dopiero późniejsze generacye wymierzają im sprawiedliwość, bo „co się przeprowadza w mózgu ojców — jak to pięknie powiedział Krasiński — to do serc dzieci przechodzi i rodzi się z niemi instynktownie".

Otóż ojcami dzisiejszych modernistów są romantycy, którzy muzykę stawiali wyżej, aniżeli żywe słowo poezyi, którym poezya była tylko tę-

sknotą za rozpieśnioną muzyką. Romantyczna poezya, to poezya która rozpłynąć się pragnie w muzyce. Dlatego język jej lubuje się w obrazach akustycznych, w symbolach dźwiękowych. Istotą romantycznej poezyi jest miłość w tysiącznych formach i odcieniach. Ale ścisły związek nerwowy, jaki zachodzi pomiędzy miłością a muzyką stwierdzony jest fizyologicznie (Darwin). Nie dziw więc że w poezyi romantycznej wszystko dźwięczy i śpiewa, jak wszystko w nas samych bezwiednie dźwięczy i śpiewa, gdy ją czytamy i odczuwamy.

Romantycy słyszą, czytają, piszą, myślą, mówią, odczuwają, widzą, czują wszędzie muzykę. Novalis słyszy „chór gwiazd“, a naturę nazywa „arfą eolską, instrumentem muzycznym, którego tony są klawiszami wyższych strun w nas samych“. Fryderyk Schlegel nazywa listy Lucyny „nie pismem, lecz śpiewem“, a wedle Novalisa to co najbardziej do czytania nas skłania i przykuwa, to „melodya stylu“. Tieck każe jednej z bohaterek swoich „muzykę pisać w swoich ruchach“, a każde zgięcie jej członków jest mu „miłodźwiękiem“. „Dawniej tańczyłem chętnie — powiada Henryk von Ofterdingen bohater niedokończonego romansu Novalisa — teraz myśleć wolę w takcie muzyki“. A Tieck zapytuje, dlaczego by miało być niedozwolonem myśleć dźwiękami, a muzykować słowami i myślami? — Mowę naszą nazywa Novalis instrumentem muzycznym i powiada o niej, że w zarodkach swoich była o wiele muzykalniejszą,

niż dzisiaj, należy ją napowrót do śpiewu sprowadzić. „Wewnętrzna nasza mowa (powiada w innem miejscu) może być ciemna, ciężka, barbarzyńska, może być grecka lub włoska — ale jest tem doskonalsza, im więcej się zbliża do śpiewu“. Romantycy odczuwają muzycznie, a Wackenroder wielbi w muzyce to, że „uczucie uczy uczuwać“ *(sie lehrt das Gefühl fühlen)*. Henryk von Ofterdingen Novalisa widzi w kochance „zjawisko ducha śpiewu“, postać jej zwiastuje mu „niebiańską muzykę“, a Fr. Schlegel widzi na twarzy jednej z bohaterek swoich coraz to nową muzykę *von geistvollen Blicken und lieblichen Mienen*. Tieckowi dźwięczą wonie kwiatów, a mowa tonów jest mu nierównie bogatszą od mowy słów. Fr. Schlegel nazywa lirykę „muzykalną poezyą“. Novalis nazywa ducha poezyi „jutrznią, która posąg Memnona rozdźwięcza“ i marzy o poezyi, która staje się muzyką, przeczuwa utwory poetyckie „które są tylko miłodźwięczne i pełne pięknych słów, lecz bez sensu i związku, niektóre tylko zwrotki zrozumiałe, jak ułamki najrozmaitszych rzeczy“. Ta poezya ma dla niego znaczenie alegoryczne i skutek pośredni ten sam, co muzyka. Jest to poezya muzykalna, „która wywołuje w duszy grę różnorodnych ruchów“.

Zupełnie te same zasady głosi poeta amerykański Edgar Allan Poe († 1849), który określa poezyę jako „rytmiczną twórczość piękna“ *(the rhytmical creation of beauty)*. Wedle Poe'go ta

tylko poezya zbliża się do doskonałości, która bądź najściślej łączy sie z muzyką, bądź sama staje się muzyką. To zamiłowanie do muzyki w skrajnych swych wybrykach wywołało nowy typ hermafrodyczny, stojący między poezyą a muzyką, eufonizm, zabawkę wirtuozów poetyckich, którzy myśl podporządkowują w zupełności symbolice dźwięków. Stąd to uwielbianie rymu u romantyków, to zupełne pomięszanie pojęcia myśli i słowa. Stąd teorya osobliwa związanego ściśle z romantykami Gustawa Flauberta, że wiersz piękny, choćby żadnego nie miał sensu, wyżej należy postawić od wiersza mniej pięknego, który posiada sens jakiś.

Ta droga wprost prowadzi do instrumentalistów francuskich w guście Jana Artura Rimbaud. Stephane Mallarmé uważa wiersz jako *un orchestre reduit, une musique de chambre* a Verlaine podnosi w swojej *Art poétique* okrzyk:

„De la musique avant toute chose,
De la musique encore et toujours!“

To jednostronne wysuwanie muzyki i przecenianie jej, jakie charakteryzuje romantyków, spowodowało reakcyę, która zrodziła realizm i naturalizm. Reakcyą zaś znowu tych prądów jest „Nowa sztuka“, poezya modernistyczna, która nawiązuje do romantyzmu. Ale nowej sztuce sama już muzyka nie wystarcza. „Żadna muzyka sama dla siebie nie jest głęboka“ — pisze jeden z matadorów modernizmu Fryderyk Nietzsche — „muzyka nie jest

sama dla siebie tak pełną znaczenia dla naszej duszy, tak głęboko pobudzająca, żeby ją jako bezpośrednią mowę uczucia uważać można". Przeczy więc Nietzsche romantykom, którzy muzyce przypisywali potęgę samoistnego streszczania i przechowywania wzruszeń i uczuć serca ludzkiego, i głosi, że dopiero związek muzyki z poezyą stwarza złudzenie, jakoby muzyka z duszy do duszy przemawiała. Tak więc pierwiastek psychiczny coraz silniej wysuwa się naprzód. Już Lamartine znał tylko duszę swoją. Wszystko co nie było subjektywnem marzeniem, objawiało mu się jakby w zamierzchłej dali. Kochając przyrodę, celował w oddawaniu wzruszeń, jakiemi nań oddziaływała — ale zupełnie jej opisywać nie zdołał.

„To nie atrament, to łzy pisane",

pisze o sobie Lamartine — a w innem miejscu:

„Wiersze te spadły z pióra mego jak krople wieczornej rosy".

Cała poezya Musseta streszcza się w wierszu:

„Ah! frappe toi le coeur, c'est là qu'est le génie!"

Poezya wedle Musseta polega na „dosłuchiwaniu się w sercu swem głosu geniusza". Dziełom „sztuki" przeciwstawia dzieła „serca". Dla niego sztuka jest uczuciem, a w liście do brata swego pisze: „Artyście lub poecie trzeba przedewszystkiem wzruszenia *(émotion)*, i gdy tworząc wiersz jakiś uczuwam osobliwe, a znane mi bicie serca, jestem pewny, że wiersz mój jest najlepszy, jaki napisać

ESTETYKA ŻYWEGO SŁOWA BIBLIOTEKA

zdołam". Wzruszenie takie, to siła zarazem i słabość prawdziwych poetów. Siłą pracują nad wzruszeniem — przez słabość stają się jego łupem.

Na drogach duszy, po szlakach zaświatowych kroczy Nowa sztuka. Odwrócona od realnej rzeczywistości, mierzy wszystko miarą podmiotową, indywidualną, czerpie wszystko z własnego uczucia i własnej wyobraźni, odtwarza stan własnej swej duszy, a świat realny odbija się tylko w uczuciach, jaki w duszy poety wywołuje. „Ludzie myślą — pisze Słowacki w listach swoich — że świat cały jest to, co się rusza, a za tym światem jest przepaść, w którą zajrzeć ani wolno, ani potrzeba... Nie tak jest, bo ta przepaść jest prawdziwym światem, ruszającym się, idącym ciągle do celu, a ten świat, jest to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłażą i giną znów, niby bez celu i potrzeby... z tamtej strony są kwiaty i rysunek".

Obok jednak przewagi pierwiastka psychicznego nad logicznym i w związku z nim bezustannym przeważa ciągle pierwiastek muzyczny nad malarskim i plastycznym. Świadczą o tem twórcy zarówno, jak estetycy współcześni.

„Każda mowa — powiada Carlyle — nawet najzwyklejsza ma coś ze śpiewu w sobie... wszystkie rzeczy głębsze są śpiewem. Śpiew zdaje się być główną cechą naszej istoty, najwybitniejszym pierwiastkiem naszym i wszechrzeczy. Grecy wymyślili bajkę o harmonii sfer: to było uczucie ja-

kie posiadali o budowie wewnętrznej przyrody... Poezyą zatem nazwalibyśmy myślą muzykalną. Poetą jest, który w ten sposób myśli. Patrz głęboko, a będziesz patrzał muzykalnie, serce natury jest wszędzie muzyką, dlatego można je słyszeć".

„Muzyka — powiada Charles Morice[1]) — umie wszystko, nawet malować; muzyka wywołuje dźwiękami krajobraz we śnie. Poezya, sztuka również dźwiękowa, maluje także tylko dźwiękami, rozumie się więc samo przez się, że u muzyki dowiaduje się o jej tajnikach... Obydwie formy sztuki: wiersz i nuta wspólne są w jakimś stopniu i muzyce i poezyi, łącząc je razem. Muzyka i poezya starają się zatem dopełniać wzajemnie i mięszać się ze sobą".

„Wiersz — pisze M. Guyau[2]) — podobny jest do instrumentów, prawie żyjących, pomału tworzonych przez geniusza; każda myśl, przechodząc przez wiersz, nabierze głosu muzykalnego, śpiewa, i zdaje się, że dość jeno dotknąć wierszy, by z nich wydobyć melodyę".

F. Brunetière[3]) nazywa utwory liryczne Wiktora Hugo orkiestracyą ogólnych tematów liryki współczesnej. Mnóstwo słów, które dawniej miały tylko wartość znaczków algebraicznych, lub

[1]) „Littérature de tout à l'heure".

[2]) Zagadnienia Estetyki współczesnej.

[3]) Ferdinand Brunetière (de l'Académie française): „L'Evolution de la Poésie lyrique en France en XIX siècle".

co najwyżej wartość malowniczego równoważnika idei, nabrało u tego poety istotnej wartości muzykalnej. W wierszach W. Hugo pełno jest rozmaitości, wszechstronności i swobody tęten, w których przedewszystkiem objaśnia się pierwiastek ich muzyczny, bo tak jak piękno w malarstwie zasadza się na kombinacyi barw i kształtów, tak (wedle Hanslicka) piękno w muzyce polega na kombinacyi tęten *(mouvements)* i dźwięków.

Posłuchajmy teraz dalej, co mówi Przybyszewski w swojem studyum o Szopenie: „Człowiek, który w swej twórczości jest w stanie czy to słowu, czy to dźwiękowi nadać charakter uczuciowy, a więc, że dla niego słowo nie jest symbolem, — nazwą, tylko bezpośredniem wyrażeniem uczucia, a z innej strony dźwięk nie jest li tylko przyjętą formą, w jakiej to lub owo uczucie się przelewa, tylko bezpośredniem odtworzeniem choćby najskrytszego przebłysku uczucia, ten jest twórcą, ten tworzy meta-słowo czyli poezyę i tworzy coś ponad muzyką, to jest meta-muzykę".

„Z polskich poetów pierwszy Mickiewicz wyłowił właśnie tę uczuciowość słowa, przez to, że stworzył nowe pojęcia, kojarzył najodleglejsze uczucia, by dać barwną a bezpośrednią suggestyę tego, co chciał powiedzieć, przez to, że z intuitywnym geniuszem grupował i składał słowa, tak, że się stały muzyką.

To też każde jego słowo jest jakby ciepły, bijący organizm, oblany gorącą krwią, każde jego

słowo, to żywe serce, co się w ręku trzyma, co drży, bije, drga [1]), albo też jak ostre dłuto, co niezatarte ślady w sercu ryje.

„Nie ulega wątpliwości, że u każdego człowieka każde wrażenie posiada przynależny oddźwięk, że cały świat odczuwamy najsilniej i najgłębiej w kształcie dźwięku, że specyficzną istotnością każdego uczucia jest dźwięk i wszystko do niego sprowadzić można, jako do pierwotnej, atomicznej jednostki...“

„Mową pełną symbolów — pisze poeta czeski Otokar Brzezina („Tajemnicze w sztuce“) — których każde słowo powraca z głębin stoma różnemi echami jedynej odpowiedzi, — przemawia muzyka. Zbudzona dusza rzeczy przemawia w tonach; ból nabiera demonicznej wymowy w ich upojeniu. Każda myśl, nawet najnędzniejsza, zdolna jest rozpłonąć blaskiem olśniewającym pod kierunkiem prądów wewnętrznych. Każda zdolna jest przejść przez wszystkie sztuki piękne, ze stuleci w stulecia panować nad marmurem i obu światłami, w całej istotnej sile określając się w muzyce. Każda sztuka jest halucynacyą, wynikającą z upojeń najsubtelniejszemi rytmami eteru i krwi“.

Ignacy Matuszewski, pisząc o przewadze

[1]) Por. W. Hugo: „Contemplations“:
„Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant;
„La main du songeur vibre et tremble en écrivant...“

muzycznego nastroju w Nowej sztuce [1]), tak powiada:

„Nowoczesnemu artyście idzie tylko o to, żeby wypowiedzieć wszystko, co się w jego duszy dzieje i wywołać w widzach i czytelnikach nastrój, pokrewny temu, w jakim znajdował się sam w chwili poczęcia, czy tworzenia dzieła.

„Cała technika poetycznego odtwarzania zewnętrznych przedmiotów, czy stanów wewnętrznych ducha, polega na budzeniu w umyśle czytelnika odpowiednich wyobrażeń za pomocą rytmicznej i logicznej kombinacyi słów. A cóż to jest słowo? Jest to dźwiękowa krystalizacya, streszczenie całego szeregu procesów psychicznych, jest to suma olbrzymiej masy wrażeń różnorodnego typu, zaklętych w jeden ton.

„U każdego więc artysty, który posługuje się mową, jako materyałem twórczym, słowa będące dla większości ludzi tylko suchemi abstrakcyami, zmieniają się w żywe istoty, w ogniska różnorodnych bodźców psychicznych, w mistyczne źródła, skąd płyną współcześnie barwy, dźwięki i wonie.

„Jeden atoli z poetów, jak n. p. Mickiewicz, więcej kładzie nacisku na przedmiotowy związek dźwięku i rzeczy, ukryty w każdem słowie, drugi, jak Słowacki, postępuje z pewną, niekiedy znaczną dowolnością, i nie troszcząc się zbytecznie o najbliższą i najlogiczniejszą, że tak powiemy,

[1]) „Słowacki i Nowa Sztuka".

asocyacyę dźwięku słownego z zawartem w jego ramach pojęciem. szuka pokrewieństw dalszych, mniej znanych i widocznych dla ogółu.

„U Słowackiego — jak i u „modernistów dzisiejszych", słowa i zdania stają się niekiedy naprawdę „indywiduami", działają bowiem na naszą wyobraźnię nietylko jako składniki logicznego łańcucha myśli, lecz bezpośrednio, samym dźwiękiem, rytmem i kolorytem, odźwierciadlając, niezależnie od idei przewodniej i nie dający się wyrazić mową, nastrój psychiczny utworu.

„Niepodobna zaprzeczyć, że zjawisko to występuje w mniejszym lub większym stopniu u każdego poety. Jest to nawet jedna z cech, wyróżniających poezyę od prozy w ścisłem znaczeniu tego terminu. U Słowackiego jednak cecha ta należy do pierwszorzędnych i najbardziej charakterystycznych. Autor „Króla Ducha" nietylko wypowiada swoje uczucia i myśli, ale je współcześnie wyśpiewuje, wygrywa, wydzwania na złotych strunach harfy językowej".

Nietzsche pisząc o „żywej mowie", o dźwięku słów pisanych dla ucha", powiada, że cudowny organizm dźwiękowy mowy istnieje przedewszystkiem dla słuchu, a szkołą wymowy jest szkoła wyższej sztuki muzycznej. Nic zdrożniejszego dla języka jak styl kancelaryjny, przewaga stylu pisanego nad mową. Książkę każdą należy czytać tak, jak muzyk czyta partyturę: trzeba słyszeć to, co się okiem obejmuje. My Niemcy,

powiada, nie czytamy głośno, nie czytamy dla ucha. czytamy tylko oczami; a uszy tymczasem spoczywają w szufladzie...

Muzykalność języka polega, wedle Nietzschego, przedewszystkiem w rytmice i w tempie mowy: jak mowa ta nabrzmiewa i spada, utrzymuje się i popędza, z jaką się ruchliwością rozczłonkowuje, jak przerywa tok swój w pauzach lub szeroko i potoczyście płynie! Co najtrudniej przełożyć z jednego języka na drugi, to tempo jego stylu, które wywodzi się z charakteru rasy. Nieporozumienie co do tempa zdania, a samo zdanie nie będzie zrozumiane.

Mówiąc o kolorycie dźwiękowym zgłosek, o wzajemnem oddziaływaniu na siebie tych dźwięków, o chromatyczności mowy, stawia Nietzsche wymaganie, ażeby następstwo samogłosek i spółgłosek odpowiadało sensowi i zwraca uwagę w jak subtelnych i bogatych odcieniach następstwo dźwięków lśni się i mieni. Ażeby to odczuć zupełnie, potrzeba tej nadzwyczajnej wrażliwości na akustyczne wdzięki języka, jaką posiadał Nietzsche. Język jego własnych utworów wrażliwość tę najwymowniej odbija.

Poprzestaję na tych przykładach, aczkolwiek mógłbym ich naprowadzić znacznie większą liczbę, bo wykazują one dostatecznie, w jak wysokim stopniu nowoczesna poezya obok cechy owej psychicznej i uczuciowej, a raczej właśnie z powodu tej cechy łączy się z muzyką, przybierając charakter

wybitnie dźwiękowy, który nawet w cichem czytaniu za pomocą fantazyi ucha ma swoje znaczenie. Jeśli poezya klasyczna z pierwiastkiem głównie architektonicznym, realizm i naturalizm z pierwiastkiem piastycznym i malarskim, łatwiej się mogły obejść bez głośnego czytania, — bo architektura, plastyka i malarstwo to sztuki milczące, - to muzykalny, dźwiękowy charakter poezyi współczesnej domaga się z nieubłaganą koniecznością suggestyi i nastroju żywego słowa.

Sztuka żywego słowa więc, jako sztuka odtwarzająca, nabiera dla poezyi nowoczesnej zwiększonego znaczenia, a przyczyniając się do popularyzacyi poezyi, uprzystępnia ją coraz szerszym warstwom, dla których odczuwanie czarów i wdzięków poezyi pozostałoby może zawsze rozkoszą nieznaną. Wygłoszenie poezyi nowoczesnej, oddanie, wyśpiewanie utworów modernistycznych pełnych nastrojów, pełnych falistego wdzięku, tej architektury dźwięku, tonącej w marzeniach i wizyach, tego czaru i kolorytu lśniącego w miękkich półtonach i subtelnych odcieniach, tej głębi uczucia, tych żywych uderzeń serca ludzkiego, tego związku tajemniczego pomiędzy własną duszą a przyrodą, tej wiecznie drzemiącej zagadki wszechbytu, tej tęsknoty niewysłowionej do zaświatów: - wszystko to wymaga nietylko wielkiego odczucia, przejęcia się i talentu, ale i opanowania zupełnego technicznej strony sztuki żywego słowa.

Kto poezyę tak odczuć potrafi, jak ją sam poeta

w głębi swej duszy w chwili twórczości odczuwał, ale zarazem i tak wygłosić, ażeby te same uczucia i obrazy, ten sam nastrój wywołać suggestyą żywego słowa w duszy słuchaczów, ten jedynie odpowie wymaganiom dykcyi artystycznej. Wymagania to nie małe, bo obok talentu wrodzonego, techniki, pracą nabytej i warunków zewnętrznych, potrzeba zrozumienia, zgłębienia, otwartego serca dla poezyi, potrzeba subtelnego smaku estetycznego, ażeby trafić styl i miarę, odrębną dla każdej epoki i dla każdego twórcy.

Poezya modernistyczna przenosi punkt ciężkości świata we wnętrze człowieka, a zadanie poezyi widział Słowacki nie w zgłębianiu istoty rzeczywistości, ale w tem, „żeby garściami rzucać duszę swoją na ludzi i przemieniać ich w siebie".

Otóż mowa ludzka, to dusza nasza w dźwiękach wyzwolona, a wyzwolenie duszy jest istotą prawdziwej sztuki.

Znaki konwencyonalne na pięciu liniach, zwane nutami, nic nie mówią, stają się jednak dla muzyka dźwiękami, jakie ma fantazya ucha w tej samej chwili wydzwania, w której znaki magiczne partytury okiem obejmuje.

Ale tego rodzaju niema muzyka nie wystarcza i muzykowi. Objawienie dźwiękowe jest mu nieodzowną potrzebą. Może się muzyk zachwycać przecudną budową harmonijną utworu, kunsztownem prowadzeniem kontrapunktu, ale partytura jako taka pozostanie rzeczą martwą i w wykona-

niu dopiero święci swoje zmartwychwstanie, staje się żywą.

Nie dosłownie wprawdzie, ale w wysokim stopniu to samo da się powiedzieć o współczesnej poezyi, której wybitnie muzyczny charakter wymaga uzmysłowienia dźwiękowego.

Uczymy się ślizgać i tańczyć, gimnastyki i szermierki, gry w lawn-tennisa i croqueta, uczymy się rysunków i malarstwa, gry na fortepianie i na skrzypcach, śpiewu choralnego i solowego, bądź to jako biegłości hygienicznych, bądź jako sztuki dla przyjemności. Nauki te są czynnikiem estetycznym, który w wychowaniu zajmuje miejsce niepoślednie, a o ile szkoła w tej mierze nie dopisuje, o tyle tem gorliwiej stara się wypełnić luki rodzina.

Jednego tylko nie uczymy się wcale: tj. sztuki czytania. Czyż poprawne i przyjemne dla ucha odczytanie lub wygłoszenie utworu poetyckiego Mickiewicza lub Słowackiego mniej kształci zmysł estetyczny, mniejsze ma znaczenie dla ducha i serca naszej młodzieży, niż odegranie sonaty Beethovena lub nokturna Szopena? Sądzę, że przeciwnie. Nie mam tu na myśli zawodowego uprawiania sztuki czytania, tak jak nie mówię o zawodowem uprawianiu muzyki. Sądzę tylko, że sztuce czytania w wychowaniu młodzieży naszej należy się co najmniej to samo miejsce, jaką obecnie jako pierwiastek estetyczny wykształcenia ogólnego zajmuje muzyka.

Ale jak daleko jesteśmy od urzeczywistnienia

takiego wymogu! — Dziś się u nas sztuką czytania do tego stopnia nikt nie zajmuje, że jest dużo takich ludzi, którzy o jej istnieniu wcale nie wiedzą i dużo takich, którzy istnienie to wprost zaprzeczają i dużo nareszcie takich, którzy co najmniej sztuce naszej odmawiają wszelkiego znaczenia po za sceną lub estradą deklamatorską. Jednem słowem sztuka czytania poezyi w dzisiejszym stanie estetycznego wychowania młodzieży naszej, pozazdrościć może miejsca nawet nauce w lawn-tennisa.

Ale sztuka czytania w zastosowaniu do poezyi, służy nietylko jako środek pielęgnowania ducha narodowego, jako środek odtworzenia poezyi w objawieniu jej dźwiękowem, — ma ona jeszcze jedną uwagi godną stronę pedagogiczną.

Na czemże polega talent wygłaszania poezyi? Oczywiście, że na oddaniu, uzmysłowieniu wszystkich piękności interpretowanego dzieła. Ażeby te piękności oddać, trzeba je przedewszystkiem zrozumieć. Praca więc nad wygłoszeniem danego utworu poetyckiego prowadzi do lepszego jego zrozumienia. „Czytanie na głos — powiada Legouvé — daje nam potęgę analizy, jakiej czytanie ciche nigdy nie posiędzie“, a sławny krytyk i poeta francuski Sainte-Beuve przyznaje, że dobry recytator jest zarazem dobrym krytykiem literackim.

Ale i na tem nie koniec. Sztuka czytania prowadzi prosto i koniecznie do sztuki mówienia, mówić zaś znaczy uczyć się na pamięć. Pamięć

więc odgrywa ważną rolę w sztuce czytania, która pomaga bardzo wybitnie jej rozwojowi.

Posłuchajmy, z jakim zachwytem mistrz dykcyi u Francuzów, Ernest Legouvé, wyraża się o rozkoszach dobrej pamięci w odniesieniu do naszej sztuki:

„Wiecie, co dobrze zaopatrzona pamięć znaczy? — pyta Legouvé — to biblioteka przenośna. Książki nasze mogą być daleko od nas, pamięć zastępuje ich nieobecność. Repertoar utworów dobrze na pamięć umianych tworzy antologię, tem cenniejszą, że jest ona własnem naszem dziełem! To my, to nasz gust, nasze szczególne upodobanie, zbieraliśmy ze wszech stron najpiękniejsze kłosy i kwiaty na niwach i łąkach poezyi, a sprzęt ten zwieźliśmy do głowy naszej, jakby do stodoły. Zbierzcie sobie skarb taki, on was nie opuści i służyć wam będzie zawsze. Mówię z doświadczenia. W nocy, gdy zasnąć nie mogę, skracam sobie czas, recytując poezye, póki sen nie przyjdzie. W dzień, gdy zmuszony jestem do nużącego jakiegoś czekania — recytuję wiersze i czas mija. W wagonie, przy długiej podróży, recytacya wierszy skraca mi drogę. W zimie, gdy niedyspozycya zmusza mnie do pilnowania pokoju i nie zezwala na czytanie — recytuję wiersze i zapominam o moich dolegliwościach. Wieleż to razy w górach, w obliczu cudownej przyrody, podwajałem sobie rozkosz widowiska, wygłaszając poezye Lamartina lub Wiktora

Hugo. Zdawało mi się wówczas, że dorabiam muzykę do ładnego poematu!“

Oto są korzyści i rozkosze sztuki czytania, sztuki pełnej pożytku zarówno, jak przyjemności.

Sądzę, że udało mi się wykazać to, o co mi chodziło. Sztuka czytania nietylko konieczną i nieodzowną jest dla aktorów, którym daje podstawę sztuki teatralnej i dla tych wszystkich, którzy wymowę, czy to świecką czy duchowną, zawodowo uprawiają, a więc dla wszelkiego rodzaju polityków, sędziów, adwokatów, profesorów i kaznodziejów, ale sztuka czytania powinna być wybitnym i ważnym czynnikiem wychowania publicznego. Powinniśmy się wszyscy uczyć czytać, bo to jedyna droga, ażeby nabyć wprawy do wyrażania się w sposób poprawny i zrozumiały w życiu publicznem i prywatnem, bo to zarazem droga, która prowadzi do pielęgnowania ducha narodowego, droga, która prowadzi do poznania, zrozumienia i odczuwania poezyi naszej, otwierając nam źródło niewyczerpanych rozkoszy estetycznych i duchowych.

☆

Ze względu na ramy pracy niniejszej zakreślone, wszelkie wywody czysto technicznej natury wydawać się musiały dla niej balastem. Dlatego tych, których przedmiot nasz bliżej zajmuje, odesłać muszę do wspomnianej już innej mojej pracy [1]). O ile

[1]) „Technika żywego słowa“, Lwów 1904.

zaś Technika i Estetyka żywego słowa są „wielkościami sprzężonemi“, o tyle zmuszony jestem w zwięzłem streszczeniu powtórzyć z „Techniki“ to, co dla bezpośrednich celów niniejszej pracy wydaje mi się nieodzownem.

Technika żywego słowa da się podzielić na dwie główne zasadnicze części: na materyalną, zajmującą się ćwiczeniem organu fizycznego t. j. głosu i na intelektualną, w której chodzi o ćwiczenie organu duchowego t. j. myśli.

Część materyalna składa się znowu z dwóch części, a mianowicie z Mechaniki głosu, która dotyczy przyrządu wymawianiowego czyli narzędzi mowy ludzkiej i wytworu tych narzędzi tj. głosu czyli tonu — i z Techniki wymawiania, która zajmuje się dyscypliną oddychania, artykulacyi i przecinkowania.

Część intelektualna odnosi się przedewszystkiem do akcentów, a następnie do szeregu środków technicznych tak ściśle z właściwą estetyczną stroną sztuki naszej związaną, że traktować je będę w dalszych rozdziałach, właściwej Estetyce żywego słowa poświęconym.

CZĘŚĆ I.

Technika żywego słowa.

A. Część materyalna.

ROZDZIAŁ III.

1) Mechanika głosu.

O przyrządzie wymawianiowym. — O samogłoskach i spółgłoskach. — Czynniki emisyi głosu. — Przymioty tonu. — Organ głosu. — Gatunki głosu. — Modulacya głosu. — Suggestywność głosu.

Każdy artysta powinien przedewszystkiem znać dokładnie konstrukcyę i funkcyonowanie instrumentu swego. Instrumentem artysty żywego słowa jest przyrząd wymawianiowy, który składa się z następujących części:

1) z klatki piersiowej, służącej do wdychania powietrza, zawierającej płuca („miech“ instrumentu głosowego), przeponę brzuszną, dzielącą klatkę od jamy brzusznej i tchawicę, łączącą klatkę piersiową z jamą ustną („rura wiatrowa“ przy organach).

2) z krtani z dwiema parami wiązadeł czyli strun głosowych, właściwą kolebką głosu ludzkiego i szparą głosową czyli głośnią (t. zw. „mundsztyk“ instrumentów dętych);

3) z jamy ustnej z podniebieniem, językiem, zębami i wargami;

4) z ucha, tego pierwszego nauczyciela i krytyka wszelkiej wymowy, kompozytora i kapelmistrza mowy ludzkiej, który wybija takt i wytycza pauzy, nadaje tonom dźwięku i kolorytu, siły i miękkości, świateł i cieni.

Samogłoski otwierają nam jamę ustną, tę istną salę koncertową mowy ludzkiej. Tu wytwarzają się i wydzwaniają głoski a każda z nich ma swój osobliwy instrumencik. Z wyjątkiem podniebienia i języka wszystkie te instrumenty są parzyste: dwoje ust, 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. Są to (wedle wyrażenia prof. B. de Courtenay) młoty fonacyjne (podniebienie miękkie, języczek czyli „uvula“, język. dolna szczęka, dolne zęby, dolna warga i górne wiązadła głosowe) i kowadła fonacyjne (podniebienie twarde, górna szczęka, górne zęby, górna warga i dolne wiązadła).

Spółgłoski powstawają przez „umiejscowione działanie szmerotwórcze poszczególnych narzędzi ruchomych jamy ustnej“ (prof. B. de Courtenay).

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, 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 właściwego rezonansu, który najczyściej i najmuzykalniej przebija się w samogłoskach

Samogłoski powstają przez rezonans akustyczny całej jamy ustnej, który każdej z nich właściwą jej barwę akustyczną nadaje. Samogłoski pochodzą z najgłębszego warsztatu mowy ludzkiej, wydzwaniają je wiązadła, a dźwięk ich bez przeszkody i bez współdziałania innych narzędzi faluje przez otwarte usta, które mu właściwą formę plastyczną nadawają 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 za pomocą widełek czyli t. zw. kamertonu. I tak „*a*“ brzmi o oktawę wyżej niż „*u*“, a „*e*“ o oktawę wyżej niż „*a*“. W ten sposób tłómaczy się dlaczego samogłoski „*u*“ lub „*o*“ dłuższego wymagają czasu w wymawianiu, 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 poezyi w duszy słuchaczy wywołuje.

Jeśli samogłoski tworzą muzyczny pierwiastek mowy ludzkiej, to spółgłoski nadawają jej charakterystyki i kolorytu właściwego, 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“, tj, tyle co objawienie, uwyraźnienie. Fabryka samogłosek i spółgłosek, to miniaturowy labirynt, który uprzystępnili nawet i dla laików fizyologowie Brücke i Merkel, wykazując w badaniach swych najdrobniejsze szczegóły cudownego warsztatu mowy ludzkiej.

☆

Do wytworzenia (emisyi) głosu konieczne są trzy czynniki: 1) prąd wydechowy, regulowany przez muszkulaturę oddechową; 2) przeszkoda brzmieniotwórcza w krtani lub jamie ustnej, albo w obu razem; i 3) przestrzeń rezonansowa.

Przy wetchnięciu wpływa powietrze przez jamy nosowe i usta do krtani, z krtani do tchawicy, a z tchawicy do płuc. Działaniem mięśni piersiowych i brzusznych oraz skurczem przepony brzusznej roz-

szerza się klatka piersiowa, płuca się otwierają i wypełniają powietrzem. Zaczerpnięcie oddechu powinno być ciche i niedostrzegalne. Skoro płuca się napełnią, mięśnie i przepona brzuszna wykonywują parcie odwrotne, przez co wytwarza się zgęszczona kolumna powietrza, prąd wydechowy, a ten przeciskając się przez szparę głosową uderza w wiązadła, które wprawione w drganie wydają ton. Prąd wydechowy, przepływający pomiędzy strunami głosowemi, odgrywa więc dokładnie rolę smyczka na strunach instrumentów smyczkowych.

Tylko prąd wydechowy wytwarza dźwięk, powietrze wdychane wywołać może co najwyżej szmer. Ton powstały w krtani natrafia na przeróżne przeszkody, które czynnie i biernie na kształtowanie jego wpływają, podczas gdy przestrzeń rezonansowa, jama ustna, nadaje mu miłodźwięku.

Piękność mowy wymagać będzie przedewszystkiem, ażeby wszystkie te opisane czynności narzędzi mówniczych odbywały się w kierunku najmniejszego oporu, tj. z możliwym zaoszczędzeniem sił naszych, bo od tych warunków zależy właśnie istota wdzięku. Wdzięk bowiem (wedle Herberta Spencera) przedstawia się odnośnie do ruchu jako zaoszczędzenie siły mięśniowej, a każdy ruch wówczas jest najwdzięczniejszy, jeśli wykonany jest z możliwie najmniejszem zużyciem siły [1]). Zrozu-

[1]) „Co się nie łatwo wymawia, to się nieprzyjemnie słu-

miemy więc jak ważną odgrywa rolę umiejętna gimnastyka całego automatycznego mechanizmu głosu ludzkiego, w przysposobieniu dla celów sztuki, czy to śpiewu, czy mowy.

Przymioty tonu, przydatnego do celów artystycznych streścić się dadzą w następujących sześciu momentach:

1) Metaliczny dźwięk tonu, który jest darem natury.

2) Czystość tonu, zależna od konsystencyi narzędzi głosowych i od wrodzonego słuchu muzykalnego.

3) Siła tonu, rozmaitość jej i stopniowanie, na której polega jeden z najgłówniejszych czynników dykcyi tj. akcent, a z którą w ścisłym związku stoi wybitnie naśladownicza skłonność mowy ludzkiej. Podnosimy głos mimowoli, mówiąc o rzeczach potężnych, wielkich, wspaniałych, uroczystych, energicznych i odwrotnie.

4) Równość i stałość tonu, zależna od poprawnego oddychania,

5) Wytrwałość tonu, zależna od siły muszkułów krtaniowych.

6) Wolność od wszelkich przymieszek skutkiem nieprawidłowego funkcyonowania przyrządów wymawianiowych (tony gardłowe, mówienie przez nos, cedzenie przez zęby).

☆

cha" — pisał już X. Grzegorz Piramowicz w swojej „Wymowie i Poezyi dla szkół Narodowych" w r. 1792.

Organ głosu różni się zasadniczo od organów wzroku i słuchu tem, że operacye wzroku i słuchu są mimowolne, głos natomiast podlega woli. Człowiek mówi tylko, gdy chce. Druga różnica: nie można widzieć lub słyszeć mniej lub więcej, wedle życzenia, natomiast można mówić mniej lub więcej głośno, mniej lub więcej szybko. Stąd wypływa, że nie można się uczyć widzenia lub słyszenia (o ile to dotyczy akcyi czysto technicznej), ale można się uczyć mówić, skoro mowa podlega zmianom wypływającym z woli.

Organ głosu nietylko jest organem, jest także instrumentem, jak np. fortepian — powiada Legouvé. Głos ludzki ma klawiaturę jak fortepian, ma dwie oktawy, podczas gdy fortepian ma 6 oktaw, trzy gatunki tonów: nizkie, średnie i wysokie, jak fortepian i odpowiadające im struny grubsze i cieńsze, jak fortepian. I tak jak nie można grać na fortepianie bez nauki, tak też nie można grać bez nauki na instrumencie zwanym głosem ludzkim. Ale jest ważna różnica. Fortepian z dobrej fabryki jest instrumentem udoskonalonym, który pod palcami artysty wydaje tony harmonijne. Mały zaś fortepianik, który nam dała natura, dalekim jest od podobnej doskonałości. Brak mu zazwyczaj niektórych strun, wydaje tony fałszywe, jaskrawe, chrypliwe lub piskliwe, tak że zanim człowiek stanie się pianistą musi wprzód być własnym swoim stroicielem, instrument swój uzupełnić, wydoskonalić, nastroić. ☆

W sztuce żywego słowa wszystkie powyżej wymienione trzy gatunki głosu są niezbędne: głos nizki, średni i wysoki. Najważniejszy bo też najbardziej naturalny, gibki i dźwięczny jest głos średni czyli t. zw. medium. Medium to głos nasz zwyczajny, używany w życiu codziennem nim też najnaturalniej i najprawdziwiej wyrażamy wszelakie uczucie. Tony nizkie odznaczają się wielką siłą, tony wysokie nadawają mowie blasku ale posługiwać się niemi należy bardzo w miarę. Legouvé porównuje tony wysokie do konnicy w armii, która służy do śmiałych ataków, do szarży przy odgłosie fanfarów, tony nizkie do artyleryi, której pociski są równie ciężkie, jak potężne; — jednak prawdziwy rdzeń armii, na którym cała sztuka wojenna polega i którym wódz-strategik bezustannie się posługuje: to piechota. Otóż piechota: to medium.

Głosem średnim więc w sztuce żywego słowa przedewszystkiem posługiwać się trzeba. Struny wysokie są bardziej wrażliwe i delikatne. Skoro je nadwerężamy, ścierają się, rozstrajają, słają się jaskrawo-krzykliwemi – nasz mały fortepianik zaczyna grać fałszywie, a organ nasz uczuwa zmęczenie. Zmęczenie to oddziałowuje na cały ustrój duchowy mowcy. Legouvé opowiada o adwokacie, który przegrał dobry proces, ponieważ plaidoyer swoje rozpoczął nieopatrznie — zbyt wysokim tonem. Zmęczenie krtani przeniosło się niebawem na skroń, a stamtąd podziałało na mózg, myśli poczęły się mącić, adwokat stracił część swoich

władz intelektualnych i panowanie nad przedmiotem. Nadużywanie tonów nizkich i poważnych niemniej jest szkodliwe. Wywołuje monotonię, wytwarza coś przyćmionego, przytłumionego, podziemnego, ciężkiego. Są głosy z natury ciemne i posępne, które jednak gimnastyką można powoli wydobyć z piwnic na światło dzienne. Pracą wiele można uzyskać, można wzmocnić słaby głos. krzyczący złag dzić, rozszerzyć skalę, dodać mu dźwięku i wdzięku, gibkości i podatności, można wyrównać, „wypolerowac“ głos. Czego jednak nie można: to jest „zrobić“ głos. Kto głosu nie posiada, temu nikt głosu nie zrobi. Dowodem tego. że można głos stracić.

☆

Wedle sposobu funkcyonowania wiązadeł głosowych rozróżniamy dwa rejestry głosu ludzkiego: piersiowy i falzetowy. Rejestr piersiowy, właściwy męskiemu głosowi. ma pełny i silny dźwięk, którego rezonatorem jest klatka piersiowa. Połóżmy rękę na piersi podczas mówienia, a przekonamy się że ściany jej drgają i wibrują. Rejestr falzetowy (fistuła czyli. dyszkant) jest wyższym od piersiowego, a dźwiękiem 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, rezonans tworzy tu zamiast

klatki jama ustna, stąd nazwa falzetu: *voix de tête* u Francuzów, a *Kopfstimme* u Niemców. Falzet znaczy tyle co „fałszywy“ — naturalnym głosem jest tylko 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 następnie znakomitym środkiem wychowawczym dla głosu. Pedagogiem, kontrolorem, krytykiem głosu jest ucho, które tony falzetowe, pozbawione przygłuszającego rezonansu piersi lepiej i ostrzej słyszy. Jednym z najważniejszych prawideł dobrego mówienia jest wytwarzanie tonu na ustach, co Niemcy nazywają *das Vornesprechen*, a Francuzi *il faut 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 wymowie, jak w śpiewie.

☆

Głosy ludzkie różnią się między sobą nietylko siłą swoją i kolorytem (tembrem) ale i wysokością dźwięku, czyli tonem. Przejście z jednego tonu w drugi zowiemy modulacyą. Zwykła skala tonów głosu ludzkiego wynosi w mowie mniej więcej jedną oktawę, może być jednak ćwiczeniem rozszerzaną do dwóch oktaw, a w wyjątkowych wypadkach dochodzi nawet do trzech oktaw.

Jednym z charakterystycznych momentów lichej dykcyi jest monotonia. Jest to wada, która na słuchaczach wywołuje wrażenie usypiające i najbardziej stoi w drodze wyrażaniu uczuć w sztuce żywego słowa.

Każde uczucie objawione w dźwięku posiada własną swoją, jemu tylko właściwą barwę dźwięku. Gniew, radość, zdumienie, zawiść, pogarda, prośba, i t. d. mają swój dźwięk i to tak ścisły i tak charakterystyczny, że z dźwięku tego poznać można uczucie mówiącego, chociażby się słów jego, w obcym np. zupełnie języku wypowiedzianych, nie rozumiało. Dźwięk słów bardziej jest wyrazisty, niż słowa same, bo zrozumiały jest nawet dla zwierząt. Pies poznaje dokładnie po barwie głosu usposobienie swego pana, dobry jego czy zły humor. Przyczyna, dla której różnym uczuciom i wzruszeniom duszy odpowiadają różne dźwięki, jest dotąd przez naukę

niewyjaśniona. Herbert Spencer poświęca charakterowi głosu ludzkiego pod wpływem różnorodnych wzruszeń duszy w zajmującem studyum [1]) bliższą uwagę. Wykazuje on, że głos zmienia się w rozmaitych warunkach w donośności swej i właściwości bardzo znacznie, tj. w rezonansie i w barwie („timbre"), w wysokości i interwałach. Wprost zadziwiającem jest spostrzeżenie, jak wyrazistą staje się modulacya głosu już w samych zaczątkach rozwoju organizmu ludzkiego. Spencer wykazuje dalej, że mowa pod wpływem wzruszenia duszy w bardzo ścisłym stoi związku do muzyki wokalnej, a zatem i do muzyki instrumentalnej. Usiłując charakterystyczne właściwości mowy i śpiewu wyjaśnić na podstawie fizyologicznej, wychodzi Spencer z prawidła ogólnego, że każde uczucie jest podrażnieniem muszkułów do czynności. Właściwa przyczyna rozmaitości dźwięków, różnorodność barwy i odcieni głosu ludzkiego w wyrazie uczuć pozostała jednak dotąd niezbadaną. Darwin nazywa temat ten w pracy swojej: „Wyraz uczuć u ludzi i zwierząt" bardzo ciemną dziedziną, a poświęcając mu dłuższe wywody, sam wkońcu przyznaje, że uwagi jego małe mają znaczenie i nie wyjaśniają bynajmniej przedmiotu.

Skala uczuć i namiętności ludzkich jest niesłychanie bogata, a rozmaitość odcieni, które równym

[1]) Pochodzenie i funkcya muzyki w „Essays, Scientific, Political and Speculative".

uczuciom nadają wiek, płeć, temperament, stopień inteligencyi, stan. wychowanie, narodowość, środowisko czasu i miejsca i wszelkie inne cechy indywidualne jest wprost nieskończenie wielka. Ta rozmaitość pociąga za sobą z natury rzeczy równe bogactwo modulacyj tonu czyli kolorów jego. Ton nie da się ani opisać, ani wytłómaczyć i nikt głuchoniememu z urodzenia nie zdoła dać pojęcie o tonie. Ton musi być słyszany. To samo odnosi się do kolorytu głosu ludzkiego, który tak ważnym, tak nieodzownym jest środkiem dla wyrazu wszelkich uczuć w sztuce żywego słowa. To jest dziedzina w której ustają wszelkie prawidła, w której własne ucho i własna intuicya rządzą niepodzielnie.

Każdy głos ludzki ma swój zasadniczy. indywidualny koloryt (timbre), a tak ściśle określony, że jak nie ma dwóch liści na drzewie o zupełnie równej strukturze, tak dwóch głosów ludzkich nie ma, którychby rozróżnić nie można. Na tle tem czysto indywidaalnym głos ludzki zdolnym jest do zmiany swej barwy w niezliczonych odcieniach. Przybiera przedewszystkiem zasadnicze barwy stosownie do treści i chwilowego nastroju mówiącego. Zasadnicze te barwy tworzą tonacye, że zapożyczymy wyraz ten z muzyki[1]); ciężką (ból,

[1]) O takiem zapożyczaniu wyrazów z innych sztuk bardzo trafne uwagi zamieszcza Brunetière w dziele swoim „L'Evolution de la Poésie lyrique en France en XIX siècle". Ryzykowną jest rzeczą mięszać środki, zasady i słownictwo sztuk między sobą. Z wielką ostrożnością mówić przeto na-

smutek, melancholia) lub lekką (żart, wesołość, lekkomyślność); ciemną (groźba, niezadowolenie, ponury stan duszy) lub jasną (swoboda, radość, zachwyt); twardą (oburzenie, gniew, wszelkie uczucie wrogie) lub miękką (wzruszenie, litość, pieszczoty); spokojną (nauczanie, opowiadanie, sprawozdanie) lub żywą (wszelkie uczucie połączone z podnietą lub rozdraźnieniem); ciepłą (miłość, przywiązanie, wdzięczność) lub zimną (obojętność, wyniosłość, pycha, zarozumiałość). Już te przenośnie wskazują na to, że koloryt głosu nie da się słowami dokładnie określić, tem mniej najrozmaitsze jego odcienia i mięszaniny. „Timbre“ głosu może być mianowicie ciężki i twardy zarazem, spokojny i zimny, miękki i ciepły.

W życiu codziennem wszystkie te odcienia objawiają się w głosie ludzkiem mimowoli i nieświadomie. Wykształcenie głosu dla celów sztuki polega na opanowaniu ich samowiednem, tak żeby każdy odcień, każda barwa tonu, jak klawisz na fortepianie, odpowiadał naszej woli.

☆

leży o kolorystyce wielkiego pisarza, o harmonii wierszów wielkiego poety, o rytmie w obrazach Corregia lub Rafaela. Z drugiej jednak strony zapomnieć 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 mowy jest rzeczą legalną i słuszną.

Żywy głos ludzki, artystycznie ukształcony i użyty, wywiera na umysłach ludzkich zawsze potężne i do głębi wzruszające wrażenie, które estetycy niektórzy wyżej stawiają od wrażenia śpiewu, zwłaszcza śpiewu solowego. 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, hypnotyzuje 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]) rodzaju rezonansu materyalnego, i uderzając bezpośrednio w słuchacza. Głos, który mówi, działa na słuchacza nietylko przez treść wyrazów wymówionych, ale także przez sens swój muzyczny. Mowa jest śpiewem, a śpiew ten głosu ludzkiego tak jest niezawisłym od wszelkiej artykulacyi, że instrument muzyczny np. skrzypce, mógłby reprodukować ściśle wszystkie jego odcienia. W ruchu tym potoczystym, który bądź przyśpiesza, bądź zwalnia tempo, bądź się równoważy; w intonacyach tych i zmianach „timbru"; w tych przygłuszonych onomatopejach krtani, które przewalają się i huczą

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

we wnętrzu słów; w tarciu twardych i prześliźnięciu się miękkich głosek, — znajdziemy potrzebne odcienie, ażeby wyrazić wszystkie uczucia, analogie wszystkich wrażeń, w najsubtelniejszych ich rozgałęzieniach.

Życie wewnętrzne, wzruszenia duszy ludzkiej objawiają się w najwybitniejszy sposób za pomocą mowy. Widzimy jednak że mowa składa się w p o ł o w i e tylko ze słów i zdań które podaje poeta. Drugą połowę tworzy m u z y k a ż y w e g o s ł o w a, która jest najzupełniej równorzędnym pierwiastkiem mowy, tak jak słowa i zdania.

ROZDZIAŁ IV.

2) Technika wymawiania.

a) Oddychanie. — b) Artykulacya: Cechy dźwięku artykułowanego. — Słowa onomatopeiczne. — Wrażenia słuchowe, muszkularne i dotykowe. — Samogłoski. — Kojarzenie barw i samogłosek. — Ton zasadniczy samogłosek wedle Helmholtza. — Spółgłoski. — Zgłoski i wyrazy. — Akcent naturalny czyli samorodny.

Poznaliśmy mechanizm mowy ludzkiej, przyrządy wymawianiowe i wytwór ich: głos. Przechodzimy do Techniki wymawiania, która da się podzielić na następujące dyscypliny: Oddychanie, Artykulacya i Poprawna konstrukcya frazesu czyli Przecinkowanie.

Oddychanie.

Oddychanie jest procesem naturalnym, który wymaga w pewnych od siły indywidualnej zależnych odstępach, wypoczynków i przestanków. Oddychać znaczy żyć, ale mówić bardziej jeszcze znaczy oddychać. Struny arfy eolskiej milczą w spokojnem powietrzu, dźwięczą zaś dopiero za po-

wiewem wiatru. Tak i organ nasz głosowy milczy przy spokojnem oddychaniu, a brzmi dopiero wtedy, gdy powietrze nagromadzone w płucach, przeciskając się przez głośnię, uderzy pewnym szokiem w wiązadła. Szok ten spotrzebowuje znacznie więcej powietrza niż spokojne oddychanie. Zasób powietrza w płucach, wystarczający na zwykłe oddychanie nie wystarcza żywej mowie. Trzeba więc zasób ten powiększyć, rezerwoar powietrza w płucach napełnić. Napełnienie to odbywa się przez wdechiwanie. Wydawanie nagromadzonego powietrza jest wydechem, a z dwóch tych czynności składa się właśnie proces oddychania.

W sztuce żywego słowa naturalny proces oddychania musi być podporządkowany wyższym prawidłom związku logicznego mowy. Przestanków w oddychaniu, potrzebnych dla wdechiwania nie można urządzać dowolnie, ale muszą się one dokładnie zgadzać z przestankami, jakie dyktuje sens tekstu. Z tego wynika, że nad procesem tym naturalnym trzeba panować, że nie może on być mimowolnym, ale musi stać się samowiednym, jednem słowem, że oddychanie staje się dyscypliną.

Dyscyplina ta nie jest tak łatwą jakby się na pozór wydawało. Szczegółową uwagę poświęcam jej w wspomnianej pracy mojej „Technika żywego słowa".

☆

Artykulacya.

Artykulacya jest plastyką dźwięczną mowy ludzkiej. Materyałem mowy jest dźwięk. Jeśli w dźwięku ma się odźwierciedlić dusza, jeśli dźwięk ma wyrazić myśl, musi być ukształtowany artykulacyą. Wówczas tylko dźwięk staje się zdolnym do objawienia wszelakiej treści duchowej i uczuciowej. To uduchowienie tonu jest pierwszym stopniem dykcyi.

Estetyk niemiecki Vischer powiada, że poezya zbliża się jasnością swoich kontur bardziej do plastyki, niż do malarstwa. Zdanie to w wyższym jeszcze stopniu zastosować można do dykcyi. 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 dostrzegalną. Piękno zawsze jest wolne i lekkie, jakby same przez się i dla samego siebie powstałe.

Znakomity uczony niemiecki Humboldt[1]) powiada, że wszelka artykulacya (t. j. wymawianie) polega na władzy, jaką duch ludzki ma nad narzędziami mowy, zniewalając ją do wytwarzania takich

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

dźwięków, jakie dążeniom jego odpowiadają. Człowiek wyrywa narzędziom swym cielesnym popędem duszy swojej dźwięk artykułowany, podstawę i istotę wszelkiego mówienia. Artykulacya dźwięku stanowi różnicę pomiędzy krzykiem zwierzęcym z jednej a tonem muzykalnym z drugiej strony. Dźwięk artykułowany jest zatem rozmyślnem 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 artykulacya w postaci zupełnie czystej. Widzimy to u głuchoniemych, którzy mowę rozumieją z poruszeń narzędzi wymawianiowych mówiącego i z pisma, którego cała istota również polega na artykulacyi. Ton przez nas słyszany uchem, objawia się głuchoniemym przez układ i ruch narzędzi naszych i przez pismo, odbierają oni zatem wrażenia artykulacyi 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 wszystkimi innymi dźwiękami artykułowanymi. 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 i wiążą ze sobą.

Humboldt wykazuje dalej, iż rozwój mowy ludzkiej polega na tem, że każdy dźwięk pierwotnie był wytworem duszy ludzkiej, która wrażenie swoje wewnętrzne, pogląd przedmiotu starała się w nim uzmysłowić. Z postępem rozwoju, związek ten symboliczny zacierał się coraz bardziej, słowo stało się znakiem konwencyonalnym, który przeważnie ciałem swem dźwiękowem nie uzmysłowiał już danego przedmiotu. Jednak mowa zachowała mnóstwo pierwiastków takich, w których pokrewieństwo dźwięku z przedmiotem jest oczywiste. Są to słowa, które naśladują dźwięk natury, słowa t. zw. onomatopeiczne, pełne symbolicznej siły dźwiękowej. Język polski celuje w tej mierze, posiadając w samogłoskach *ą* i *ę* pierwiastek z natury nadzwyczaj zdatny do wyrażenia tonu, zwłaszcza w połączeniu ze spółgłoską *k* [1]).

---

[1]) Np. *bąk, bęk, bęknąć, bączeć, brzęk, brząkać, brzękać, brzdęk, brzdęknąć, dźwięk, jęk, jęczeć, stęk, szczęk*, itd. Do wyrażenia niższego, grubszego, mniej rozciągłego tonu, *u* wyręcza *ą* lub *ę*, np.: *huk, hukać, puk, pukać, stuk, stukać, buch, buchać*. Ale i spółgłoski mają swoje symboliczne dźwięki. Trudno dźwięki natury, tony zwierząt, dobitniej i charakterystyczniej odtworzyć, jak to język polski czyni wyrazami; *krzyk, skrzek, skrzeczeć, krzektać, kruk, kracze, krakać, kruczę, krerać, krząkać, kukać, świerk, świerkać, ćwierkać, świerszcz, świerszczeć, kwik, kwiczeć, kwokać, gęg, gęgać, gdakać, ryk, ryczek, pisk, piszczeć, wrzask, wrzeszczeć*, itd. itd.

To są wrażenia słuchowe. Psychologia jednak, podług Wundta, rozróżnia trzy rodzaje pierwiastków mowy, a mianowicie prócz wrażeń słuchowych, wrażenia muszkularne, 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 dotyku, posiada nadzwyczajną subtelność. Koniuszek języka i kończyny palca wskazującego, to dwie części organizmu ludzkiego, których subtelność i czucie, odnośnie do zmysłu dotykania, w najwyższym stopniu są wydoskonalone. Ta finezya dotyku jest konieczną dla dobrej artykulacyi, dając nam świadomość, na którym punkcie, ściśle określonym, koniuszek języka oprzeć należy, ażeby wydobyć ten właśnie ton, a nie inny. Zwierzęta ani w przybliżeniu nie mają podobnej subtelności języka i dlatego właśnie mowa zwierząt znajduje się na tak nizkim stopniu rozwoju.

Obok odtworzenia wrażeń słuchowych w wyrazach onomatopeicznych, mogą także wrażenia muszkularne i dotykowe służyć do reprodukcyi zjawisk przyrody. Mowa ludzka jest przedewszystkiem wynikiem naśladownictwa i wytwarza także takie analogie ze zjawiskami przyrody, które w żadnym związku z nią nie stoją. Są ruchy artykulacyjne powolne i nagłe, łagodne i gwałtowne, ciągłe i urywane itd., tak jak są te same ru-

chy w naturze. Jedne będą zatem z większą lub mniejszą doskonałością naśladować drugie.

I tak energia i siła potrzebna do wytworzenia spółgłoski „*t*“ daje nam obraz twardości i stałości w wyrazach jak: *stać, stal, twardy, tor;* jeżeli z energią 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 zwężonej jamy ustnej przedstawiają wyrazy, jak: *wiatr, wiać, wicw, wir, wiotki.*

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

☆

Zasady artykulacyi czyli wymawiania zaczynają się na abecadle. Warunkiem nieodzownym wymówienia wszystkich głosek jest powietrze w ruchu. Wypowiedzenie każdej głoski poprzedza zatem tchnienie, wywołując prąd powietrza, w którym się głoski wytwarzają. Tchnienie to najsilniej brzmi w tych głoskach, w których prąd powietrza,

uchodzący bez przeszkody przez otwarte usta, dźwięczy czystym tonem. Głoski te nazywamy samogłoskami. Głos w nich występuje sam, są one niejako bezpośrednim wypływem głosu. Brücke[1]) wyróżnia trzy samogłoski: *i, a, u,* jako zasadnicze i pierwiastkowe *(die drei Grundpfeiler des Vokalsystems),* podczas gdy wszystkie inne z nich dopiero powstają.

Pomiędzy samogłoskami najczystszym tonem celuje *a,* najmuzykalniejsza z wszystkich samogłosek. Dlatego w muzyce „a“ służy do kształcenia tonu muzykalnego, skale i solfeggie ćwiczy się na samogłosce „a“, która najczyściej i najpełniej objawia dźwięk głosu ludzkiego. Siła ta muzykalna głoski „a“ jest przyczyną, że „a“ jest zarazem najdobitniejszym wykrzyknikiem. Wykrzyknik, to najstarszy zabytek mowy ludzkiej. pierwiastek wyłącznie uczuciowy, którego właściwość wcale nie leży w dźwięku, lecz wypływa dopiero z uczucia mowy. „A“ jako wykrzyknik jest zatem czemś zupełnie nieokreślonem, a więc dowolnie określić się dającem i przybrać może wyraz indywidualnego uczucia radości, smutku, żalu, zdumienia, przestrachu, szyderstwa, niecierpliwości, gniewu i t. d.

Ze względu na muzyczny swój charakter, samogłoski służą przedewszystkiem do wyrażenia uczuć i do wywoływania uczuć. Czyste i dźwięczne

---

[1]) Dr. Ernst Brücke: „Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute“.

wymawianie samogłosek uwydatnia ich znaczenie i właściwość. I tak „*a*“ symbolizuje jasność, czystość, pełnię, „*o*“ uroczystość i wspaniałość, „*u*“ zgrozę i żal ponury, „*e*“ próżnię i obojętność, „*i*“ wreszcie coś ostrego i jaskrawego [1]). Razem wziąwszy samogłoski: „a“ „e“ „i“ przedstawiają tony jasne, „o“ „u“ zaś tony ciemne. Zrozumieć tedy można, co opowiada Guyau [2]) o Gounodzie, który biadał nad tem, iż następujące znane słowa w libretcie operowem „Fausta“:

„*Salut, demeure chaste et pure*“

zyskały w dosłownym przekładzie włoskim:

„*Salve, dimora casta et pura*“

wbrew intencyom kompozytora na dźwięczności, zatraciły jednak głęboką słodycz oryginału. W francuskim tekście przeważają jasne brzmienia (6 e,

---

[1]) Symboliczną siłą samogłosek przystosować można stale do pewnych uczuć i wzruszeń. I tak Fouquières („Traité de diction“) taki podaje obraz tego symbolizmu:

„a“ jest dźwiękiem wybuchowym i nadaje się do wyrażenia wszelkich uczuć żywszych;

„e“ wyraża najlepiej uczucia rozkazujące, stanowcze, demonstracyjne;

„i“ oznacza zawsze pewną siłę, ale także rozdrażnienie lub ostry ból;

„o“ wspaniałość, pełnię;

„en“ i „on“ (nasze „ą“), uczucie wstydu, który się odbija w przygłuszeniu głosu dźwiękiem nosowym;

„u“ wreszcie melancholię i smutek.

[2]) „L'Art au point de vue sociologique“.

2 i, 2 a), we włoskim przeciwnie ciemne (5 a, 1 o, 1 u, 2 e, 1 i).

Wundt powiada, że tony nizkie (po niemiecku: *tiefe Töne*, t. zn. głębokie), wzięte jako czyste wrażenie, nie mają nic wspólnego z kolorem ciemnym, a jednak pokrewieństwo to nie jest do zaprzeczenia. 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 naszymi równie trudno pojmujemy, jak kolory ciemne. Tony nizkie kojarzą się więc z łatwością w wyobraźni Niemca z kolorem ciemnym, w wyobraźni natomiast Francuza lub Polaka z tonami głuchymi. Stąd też pochodzi, że tony bardzo wysokie instrumentu muzycznego np. fortepianu albo skrzypiec suggerują nam samogłoskę „i"; tony zaś nizkie, basowe, robią wrażenie smutne i przypominają „u".

Estetyczny charakter samogłosek znajduje wyraz swój także w fenomenie t. zw. „barwnego słyszenia", który polega na zdolności, jaką posiadają niektórzy ludzie kojarzenia wyobrażeń pewnych barw z pewnemi samogłoskami. Zdolność ta jest ściśle indywidualną i różni różne kolory widzą, słuchając tonu jednej i tej samej samogłoski. Jan Artur Rimbaud w znanym sonecie takie daje określenie: A czarne, E białe, I czerwone, O niebieskie, U zielone.

Obok tego spotyka się jednak często: A białe

lub niebieskie, E fioletowe lub żółte, I żółte, O zielone lub czerwone, U pomarańczowe lub czarne. Zjawisko barwnego słyszenia nie można więc sprowadzić do wspólnego mianownika. Fechner[1]) wykazuje, że na kojarzenie barw z samogłoskami wpływa samogłoska znajdująca się w nazwie koloru. Stąd A odpowiada czarnemu lub białemu kolorowi *(schwarz* i *weiss*, zawierające „a“ fonetyczne; *noir*, czytaj *„noar“* i *blanche)*; E żółtemu *(gelb);* O czerwonemu kolorowi *(rot).*

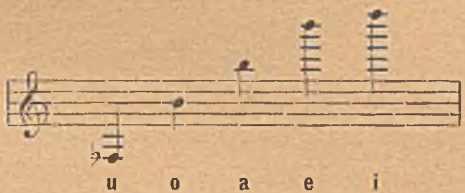
W każdym razie kojarzenie barw i samogłosek ma większą podstawę, niż barw i tonów. Różnica zasadnicza polega na tem, że barwy odczuwa się obok siebie, tony zaś po sobie, ponieważ melodya jest następstwem tonów. W muzyce najmniejszym interwałem jest półton (skala chromatyczna), pomiędzy półtonami niema żadnych pośrednich tonów. W malarstwie rozmaitość odcieni jest bardzo wielka. Malarstwo rozporządza tylko jedną z siedmiu głównych kolorów złożoną oktawą, podczas gdy muzyka ma do dyspozycyi 7 oktaw. Za to malarstwo rozporządza niezliczoną ilością odcieni pomiędzy dwoma kolorami. Pod tym względem głos ludzki zbliża się zatem o wiele więcej do kolorów niż tony, bo w brzmieniu samogłosek panuje, jak widzimy, również niezliczona ilość odcieni.

☆

[1]) „Vorschule der Aesthetik“.

Z trzech zasadniczych (wedle Brücke'go) samogłosek: I, A, U — „a“ leży muzykalnie pomiędzy głoską „i“ a głoską „u“. „A“ jest więc średnicą głosu ludzkiego, którego ton idzie w górę do I, podczas gdy E pośrodku leży, natomiast od A zniża się ton do U, podczas gdy O leży pośrodku.

Helmholtz[1]) wykazał, że samogłoski mowy ludzkiej różnią się między sobą nietylko „timbrem“, t. j. barwą dźwięków *(musikalische Klangfarbe)*, o której stanowi kształt głosowych fal, ale i stałym tonem zasadniczym, odrębnym dla każdej samogłoski, dającym się za pomocą t. zw. kamertonu muzycznie oznaczyć, Skala ta wedle Helmholtza tak wygląda:



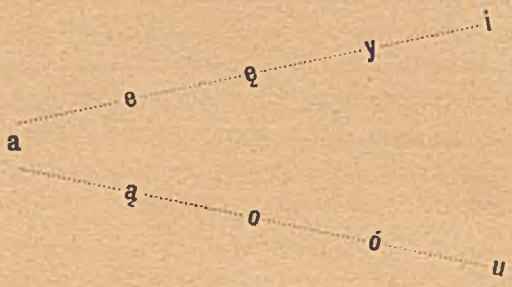
Ton zasadniczy samogłoski „i“ wyższy jest o oktawę, a ton samogłoski „o“ niższy o oktawę od tonu samogłoski „a“. Natomiast „u“ jest o 10 tonów niższe od „o“, „i“ zaś tylko o 2 tony wyższe od „a“.

W języku polskim prócz wymienionych pięciu samogłosek są jeszcze cztery, a mianowicie dwie

[1]) „Die Lehre von den Tonempfindungen“.

nosowe (ą i ę) i dwie pochylone (o i y). Nosowe „ą“ i „ę“. to właściwie „a“ i „e“ z ukrytą nosową spółgłoską „m“ i „n“ [1]). Pochylone „ó“ (o kreskowane) jest półtonem pomiędzy „o“ i „u“, a „y“ jest półtonem między „e“ i „i“.

Skala więc samogłosek w języku polskim da się graficznie tak przedstawić:



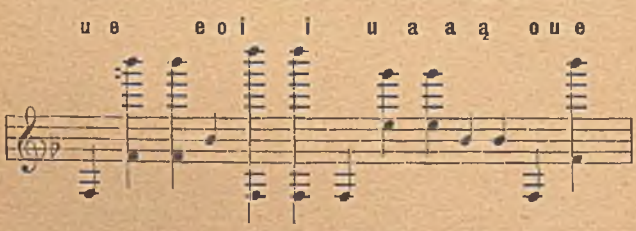
W skali tej objawia się stały materyał muzyczny żywego słowa, który nadaje mowie właściwy koloryt. Wyrazić, uzmysłowić pokrewieństwo dźwięku z pojęciem, uwydatnić znaczenie symboliczne dźwięku, to należy niewątpliwie do zadania sztuki żywego słowa. Kto z natury posiada umysł wrażliwy, ten wyczuje związek znaku z przedmiotem temu wiążą się łatwo i obficie dźwięki z pojęciami, ten znajdzie też może w sobie tę siłę plastyczną, ażeby uzmysłowić, to co czuje. Zdolność taka leży

[1]) Jak to wykazuje Linde na przykładach: jąć, imać, jęty, jeniec i t. d.

jednak po za obrębem techniki, a wskazówki mogą tu tylko naprowadzić na drogę.

Zrozumiał to jeden z pierwszych u nas Włodzimierz Zagórski, który w pracy swojej: „Czem jest forma w poezyi“ [1]), ubolewa nad tem że w przeciągu przeszło 300 lat, jak wiersz nasz istnieje, nie przyszło nikomu na myśl rozpatrzeć go z muzycznego stanowiska. Pozostawiano rytm z melodyą, t. j. to, co w wierszu śpiewa, 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 dyssonansem, częstokroć bardzo łatwym do uniknięcia. Powołując się na wykazaną przez Helmholtza barwę dźwiękową i ton zasadniczy samogłosek, przytacza Zagórski, dwa piękne przykłady muzycznej siły samogłosek, które niechaj tu znajdą miejsce. Oba zaczerpnięte są z „Pana Tadeusza“.

»Uciekł w niebo i drzwi chmur zatrzasnął piorunem“



Obraz ten muzyczny (podług Helmholtza) wy-

[1]) „Wędrowiec 1896“.

kazuje ogromny ruch melodyi, skok gwałtowny od najwyższych tonów do najniższych (od „i“ do „u“) naśladujący łoskot piorunu spadającego z nieba na ziemię.

W drugim przykładzie, umiejętne wyzyskanie barwy dźwiękowej tkwiącej w samogłoskach, daje nam obraz e c h a, powracającego kilkakrotnie w rozmaitych załamaniach;

„Tu przestał, lecz róg trzymał; wszystkim się zdawało,
u e a e ó y a y i ę a A-O
Że Wojski wciąż gra jeszcze, a to echo grało“.
E—O i ą a e e A-O E-O A-O

Przedziwny ten efekt niewątpliwie natchnienie podsunęło Mickiewiczowi, a nie świadomość zimnej refleksyi. Ale to właśnie jest cechą prawdziwego natchnienia, powiada słusznie Zagórski, że artysta tworzący pod jego wpływem, działa bezwiednie 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 uczucie.

☆

W przeciwieństwie do samogłosek, w których powietrze brzmi wolno i bez wszelkich przeszkód, s p ó ł g ł o s k i wytwarzają się brzmieniem powietrza z równoczesnem zastosowaniem poszczególnych narzędzi mowy, jakiemi są: krtań, podniebienie, język, zęby i wargi. Spółgłoski są wyobrażeniem p l a s t y c z n e j ścisłości artykułowanego

dźwięku, bo dźwięk ten jest ostro odgraniczony, podczas gdy samogłoski mogą być tonem dowolnie przeciągane. Muzyczny charakter samogłosek czyni z nich reprezentantów uczucia, spółgłoski natomiast są przedstawicielami refleksyi, ścisłości pojęcia, pierwiastkami myśli.

Spółgłoski nazywa Legouvé szkieletem słów i tak jak sławny przyrodnik Cuvier konstruował całokształty zwierzęce, dziś już nieznane, z pojedyńczych kości wykopanych, tak można skonstruować słowo, z którego wyrzucono samogłoski, na podstawie jego spółgłosek.

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 kompozycyę pierwiastków dźwiękowych.

Połączenie jednostek dźwiękowych czyli zgłosek w wyższe jednostki czyli wyrazy, nazywa się mową.

Wyrazy są znakami pojęć. Zgłoska jest jednostką dźwięku, staje się jednak sama wyrazem, jeśli dla siebie nabiera znaczenia, do czego najczęściej potrzeba połączenia kilku zgłosek. W wyrazie więc schodzą się dwie jedności: jedność dźwięku i jedność pojęcia. Dlatego wyrazy dopiero stanowią właściwe pierwiastki mowy.

Energia, z jaką jedna zgłoska występuje w wy-

razie w przeciwstawieniu do innych, zowie się akcentem. W wyrazach jedno-, dwu-, lub trzyzgłoskowych, akcent przypada zawsze tylko na jedną zgłoskę, np. król, książę, królowa. Zgłoska ta zwie się 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 nazywamy akcentem naturalnym albo samorodnym, w przeciwstawieniu do innych akcentów, które poznamy w dalszym toku naszych rozpatrywań.

Zasady poprawnego wymawiania dadzą się zatem streścić w trzech stopniach:

1) czyste wytworzenie dźwięków wedle ich znaczenia;

2) łączenie dźwięków w organiczną całość zgłoski;

3) wiązanie zgłosek energią akcentu samorodnego w wyższe jednostki wyrazów.

Artykulacya zatem, czyli wymawianie, jest niezmiernie ważną dyscypliną w sztuce żywego słowa. Tylko artykulacya nadaje dykcyi jasności, energii,

siły i namiętności. Znaczenie jej jest tak wielkie, że artykulacya wyręczyć nawet może siłę głosu i to w obliczu wielkiego audytoryum. Byli i są znakomici artyści, którzy rozporządzali bardzo słabym głosem, jednak artykulakyą cudów dokazywali. Biegłość w artykulacyi, to biegłość w wyrażaniu myśli i uczuć, to zdolność pokonywania wszelkich trudności mechanicznych dykcyi.

Nie można mówić bez głosu, ale głos sam nie wystarcza dla celów dykcyi; są mowcy i aktorowie, którym bogactwo i siła głosu staje się nawet wprost szkodliwą. Brak poprawnej artykulacyi sprawia u nich, że ton zjada słowo, a samogłoski w dźwięku swym pochłaniają spółgłoski.

ROZDZIAŁ V.

Przecinkowanie.

Przerwy i przestanki żywej mowy. — Warunki ich fizyologiczne i psychologiczne. — Przecinkowanie właściwością indywidualną. — Uzupełnienie przecinkowania w wygłoszeniu. — Dźwiękowy charakter małych kropek. — Znaczenie przecinkowania dla dykcyi.

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. Modulacya i melodya mowy ludzkiej wymagają, jeśli mowa ma być zrozumiałą, pewnego podziału i pewnych intonacyj. Różne rodzaje przerw, przestanków i pół-przestanków, zniżenia i podniesienia głosu, jakiemi się żywa mowa posługuje i zawsze posługiwała, stworzyły interpunkcyę mowy pisanej. Przecinkowanie istniało więc, zanim jeszcze zaczęto pisać. Nietylko aktorowie i mowcy, ale każdy

człowiek mówiący, używał przestanków w żywej mowie, a z tych przestanków, wytworzyły się później kropki, dwukropki, średniki i przecinki mowy pisanej.

Średnia długość przestanków w mowie żywej proporcyonalną jest — jak wykazuje B o u r d o n [1])— do długości wymówionych zgłosek. W mowie uroczystej i powolnej, zarówno czas wymawiania zgłosek, jak i przerwy są dłuższe. Jak artykulacya, wytwarzająca ton i szmer, tak też mają i przestanki swoje pozytywne warunki fizyologiczne. Kurczymy samowiednie muszkuły, ażeby wydobyć ton, równie samowiednie je zwalniamy, ażeby wydobyć milczenie.

Trwanie absolutne przestanków jest bardzo rozmaite. Znaki nasze pisarskie nie wystarczają naturalnie na oznaczenie nieskończenie mnogiej ilości odcieni pomiędzy możliwie najkrótszym, a najdłuższym przestankiem. Gdzie się zaczyna ten możliwie najkrótszy przestanek, tego nie można dokładnie oznaczyć. Trzeba przedewszystkiem rozróżnić m i l c z e n i e od p r z e s t a n k u w p r a c y m u s z k u ł ó w. W pisaniu np. muszkuły 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, więzadła pracują bez

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

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 muszkułów, musielibyśmy zauważyć, że w mowie nieraz tam gdzie jest pauza, nie ma przestanku.

Co do warunków fizyologicznych przestanku, to wytwarza się tenże z konieczności w takich chwilach, w których musimy odetchnąć (wdechiwać). Na minutę człowiek oddycha 14 do 18 razy, jeden zatem cały akt oddychania trwa przeciętnie 4″, a ponieważ wydech trwa, jak wykazuje Bourdon, $1^1/_2$ razy dłużej niż wdechiwanie, wypada więc czas potrzebny na wdechiwanie na okrągłe $1^1/_2$″. Przestanek, jaki najczęściej wyrażenie dwóch różnych idei oddziela, oznaczamy w mowie pisanej kropką. Przeciętne zatem trwanie fizyologicznego przestanku, odpowiadającego kropce, wynosi $1^1/_2$″.

Obok strony fizyologicznej, posiadają przestanki w mowie także stronę psychologiczną. Najprostsze wypadki są te, gdzie milczymy dlatego, ponieważ nie mamy żadnej myśli do wyrażenia, lub nie znajdujemy słów do wyrażenia naszych myśli. Po każdem wypowiedzianem zdaniu dzieje się coś podobnego, tj. przemijający brak idei do wyrażenia. Każde zdanie przedstawia akt uwagi i samowiedzy, odnoszący się do dwóch conajmniej idei, a całość mowy ze stanowiska psychologicznego, przedstawia szereg takich po sobie następujących aktów samowiedzy.

Między dwoma po sobie następującymi 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 idei wyrażonych w zdaniu następnem; drugie z nich ma miejsce między dwiema ideami zdania drugiego. Przeciętna taka przerwa równa jest trwaniu pojedyńczego sądu logicznego, które Wundt oblicza na $^{874}/_{1000}$ jednej sekundy. Mnożąc ten czas przez 2, otrzymamy jako przerwę teoretyczną $1^{3}/_{4}''$, podczas gdy trwanie fizyologiczne 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, zrównamy ją zatem zupełnie z cyfrą otrzymaną poprzednio na drodze fizyologicznej.

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 różnicy tej zależy, czy kojarzenie się idei w mowie następuje mniej lub więcej powoli. Kiedy mowca obudzić zechce w słuchaczach wrażenie różnicy dotkliwej lub wady jakiej w ko-

jarzeniu dwóch idei, kiedy zechce obudzić świadomość rozróżnienia grup idei skojarzonych w zdaniu, wówczas posługiwać się będzie przestankiem. Używanie przestanków staje się 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 wywołaną jest bardziej życzeniem obudzenia w słuchaczach wrażenia różnicy obu wyrażonych idei, aniżeli długością czasu, potrzebnego do skojarzenia obu idei we własnym moim umyśle.

Widzimy więc, że używanie przestanków w części tylko jest bezwiednem, w części zaś może być aktem samowiedzy. Długość przestanków nie jest proporcyonalna do czasu potrzebnego na kojarzenie się idei 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 przecinkowanie mowy pisanej. Używano znaki te już za czasów starożytnych, powszechnie zaczęto je stosować dopiero z wprowadzeniem sztuki drukarskiej. Lingwiści i gramatycy układali reguły prze-

cinkowania, które ulegały jednak 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 poezyi lirycznej, inne w dramatycznej; Sienkiewicz inaczej przecinkuje jak Przybyszewski. Tam gdzie Krasicki poprzestawał na przecinku, Mickiewicz położyłby może wykrzyknik, Słowacki dwa wykrzykniki i małe kropki, a Wyspiański dałby kombinacyę z 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 intencyę autora, ważny drogowskaz. Brak stałych prawideł przecinkowania jest jednak przyczyną, że poprawne odczytanie lub wygłoszenie danego tekstu wymaga nietylko ścisłego uwzględnienia umieszczonych w nim znaków pisarskich, ale dopełnienia tych znaków, o ile są niedokładne lub niezupełne. O ile wierność dla tekstu do najświętszych należy obowiązków ceniącego swoją sztukę artysty żywego słowa, o tyle przecinkowanie podlega jego rewizyi i może uledz zmianie. Znaki przecinkowe, to nuty, które wskazują melodyę, a melodya żywego słowa, to rzecz wyłącznie interpretatora. Zachodzi tu zresztą inna jeszcze analogia z muzyką.

Kompozytor w części tylko podaje w nutach informacye co do tempa, siły, stopniowania i t. d. Artysta odtwarzający nigdy na informacyach tych nie poprzestanie, gdyż wykonanie wymaga niezliczonych, subtelnych odcieni frazowania, którymi tekst kompozycyi uzupełnić potrzeba, ażeby go oddać w sposób artystyczny. Oto mały przykład, jak takie uzupełnienie w dykcyi odbywać się powinno.

On umyślnie trąca
Wciąż tę zdradziecką strunę, melodyę 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 wnet pękła ze świstem struna złowróżąca.

Przytoczyłem ten ustęp z „Pana Tadeusza“ z interpunkcyą wydania Brockhausa. Powtórzę go raz jeszcze ze zmienioną dla wypowiedzenia interpunkcyą;

On umyślnie trąca
Wciąż tę zdradziecką strunę, melodyę 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 wnet pękła ze świstem struna złowróżąca...

Trzy tu widzimy różnice charakterystyczne. Po wyrazie „skonfederowany“ umieściłem zamiast średnika przecinek; przed wyrazem „Targowica“ wsta-

wiłem myślnik; a po wyrazach „Targowica“ i „złowróżąca“ położyłem: małe kropki.

Należy usprawiedliwić te zmiany.

Przypatrzywszy się bliżej przytoczonemu ustępowi, zobaczymy że punktem jego kulminacyjnym jest wyraz: „Targowica“. Od pierwszych słów: „On umyślnie trąca“ fala płynie nieprzerwanie w górę coraz wyżej, 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 Komedyi francuskiej i profesor konserwatoryum paryskiego Got zwykł był mawiać do swoich uczni: *Montez! descendez!* (Do góry! na dół!). Miał on na myśli ów pęd naturalny mowy ludzkiej, to co francuzi nazywają *le mouvement de la phrase*, owe tętno żywego słowa, o którem w dalszym toku naszych rozpatrywań będzie mowa, 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 oddać 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 uczu-

ciem dominuje nad całym ustępem. Ani siły tonu do wybuchu tego potrzebnej, ani należytego wypuklenia tego wyrazu prelegent nie osiągnie, jeżeli tuż przed nim nie chwyci haustu powietrza. To znaczy, że musi wbrew logicznej ciągłości zdania zrobić przerwę przed tym wyrazem. Przerwę tę wyrażamy w mowie pisanej myślnikiem.

A teraz małe kropki wstawione po wyrazie „Targowica!“, który jest szczytem fali rosnącej, podczas gdy wyrazy „I wnet pękła“ rozpoczynają nową falę spadającą.

Małe kropki są właściwym znakiem niedopowiedzenia, wymagają zatem, równie jak myślnik, dłuższej przerwy w mowie. Kładziemy je tam, gdzie nie chcemy lub nie możemy wypowiedzieć wszystkiego, gdzie się nam tok myśli urywa niedokończony, lub gdzie inni nam mowę przerywają, lub tam, gdzie chcemy wyrazić pośpiech, z jakim jedna myśl goni drugą. Małe kropki posiadają wybitnie muzyczny pierwiastek; przerywając zdanie, przedłużają dźwięk, a intonacyą wyrażają muzycznie ukryte w słowach uczucie. Tworząc niejako dopełnienie i uzupełnienie myśli, małe kropki każą się domyślać i zgadywać, każą czytać między wierszami i pozwalają niejednokrotnie żywemu słowu na objawienie rzeczy, wysłowić się nie dających. Uczucia, przed którymi 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 strachu, wyczerpanie namiętności, — oto kilka przykładów zastósowania małych kropek. Zwłaszcza w poezyi pełno jest tych ukrytych małych kropek, które artysta żywego słowa, wsłuchując się w takt i w rytm, w płynność i w rym wiersza wynaleźć powinien, wyciągając na światło dzienne ukryte pomiędzy wierszami uczucie [1]).

Otóż wstawione po wyrazie „Targowica!“ małe kropki uzmysławiają całą robotę duszy, którą prelegent rozbudzić musi w słuchaczach. Mistrzowska improwizacya 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

---

[1]) Małych kropek dawniej wcale nie znano. Są one wynalazkiem francuskim. Pierwszy używał małych kropek Diderot († 1784), do mistrzowstwa w ich zastosowaniu doprowadził jednak dopiero Scribe († 1861). Odtąd znak ten pisarski stał się nieodzownym rekwizytem, zwłaszcza w poezyi dramatycznej, a w naszej literaturze już Słowacki i Aleksander Fredro ojciec, z wirtuozostwem się nim posługiwali.

ta ewolucya odbyć się musi w przerwie pomiędzy wyrazem „Targowica“ i słowami „I wnet pękła“, a trzy małe kropki wskażą prelegentowi drogę, naprowadzą go na żywą i pełną walki rozmaitych uczuć akcyę, jakiej autor od niego w danej chwili wymaga, pozostawiając jego sztuce to, co leży już po za progiem sztuki poetyckiej.

Po tem wszystkiem, konwersya ostatniej kropki, po wyrazie „złowróżące“ na małe kropki, nie wymaga osobnego usprawiedliwienia. Otucha i nadzieja lepszej przyszłości, która z pęknięciem złowróżącej struny wstępuje w serca słuchaczy, wyzwala w nich uczucie, które uzupełnia słowa poety, a drogowskazem tego dopełnienia są małe kropki, zamiast kropki zwykłej, która kończy myśl i zdanie.

☆

Widzimy zatem, że przecinkowanie niezmiernie ważną jest dla sztuki żywego słowa dyscypliną. Przecinkowanie — mówi Legouvé — to połowa dykcyi. Ono bowiem daje rysunek frazesu, ono jest środkiem, którym prelegent wytwarza konstrukcyę i takt rytmiczny zdania, którym się posługuje ażeby wymawiać i artykułować czysto, ażeby oddychać wolno. Tak jak schody w wysokich domach buduje się z przestankami, które dozwalają w pewnych odstępach, gdy już tchu nie starczy, zaczerpnąć powietrza — tak nasze przecinki, kropki, średniki i t. d. porównuje Legouvé, do małych la-

weczek, rozmieszczonych w każdym frazesie dla oddechu i wypoczynku mowcy.

Przecinkować poprawnie znaczy więc, jak widzimy, wymawiać czysto, znaczy, mówić wolno i bez pośpiechu, wywołującego zamięszanie. Przecinkować znaczy podzielić frazes na części i małe grupy, od czego zależy jasna jego konstrukcya. Dwa lub trzy wyrazy w jednej grupce dadzą się łatwiej uwydatnić, wypuklić, wyrzeźbić, niż cały okres. Przecinkowanie zatem, to interpretacya tekstu. Przecinkowanie wpływa jednak poniekąd i na poprawną emisyę głosu, gdyż nie dopuszcza do owej płaczliwej monotonii i psalmodyi w wygłaszaniu poezyi, jaką tak często słyszymy w naszych szkołach.

Przecinkowanie otwiera nam nakoniec jeden z bardzo ciekawych tajników estetycznych dykcyi: Ewolucya uczucia odbywa się przeważnie po za tekstem, w przerwach mowy. Dziedziną wzruszenia są zatem przerwy. Wyrazić ściśle to, co napisano, jest zatem mniejszą tylko częścią zadania sztuki naszej. Melodya żywego słowa, zaklęta w znakach przecinkowych, niby nutach, przedłużenia dźwięków i niedopowiedzenia, wskazane przez małe 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 w tajniki sztuki żywego słowa talentem i pracą wniknęli.

B. Część intelektualna.

ROZDZIAŁ VI.

O akcentach.

Cztery główne stopnie. — Akcent naturalny czyli samorodny. — Akcent logiczny. — Taniec akcentów i muzyka poezyi. — Szyk współrzędny i podrzędny w zdaniach złożonych. — Dźwiękowa budowa okresów poetyckich i architektonika dźwięku. — Zdania wtrącone i zdania nawiasowe.

Mowa ludzka odźwierciedla za pomocą narzędzi swoich działania duszy. Głoski, które te działania nam komunikują dochodzą do intelektu naszego za pomocą wzroku, w mowie zaś żywej za pomocą słuchu. Czytając zdanie drukowane rozumiemy sens jego, a zrozumienie to ułatwiają nam znaki pisarskie, układ typograficzny 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 roz-

maitością 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.

Materyałem mowy jest dźwięk. Ażeby dźwięk jednak odźwierciedlał ducha, nie może pozostać w pierwotnej swej postaci, lecz trzeba go przekształcić w ton artykułowany. Wówczas dźwięk ten staje się zdolnym uduchowienia tj. przejęcia rozumowych i uczuciowych pierwiastków ducha ludzkiego, nadających dźwiękowi koloryt właściwy. To uduchowienie dźwięku jest zadaniem akcentu w znaczeniu jego najrozleglejszem.

Rozróżniamy cztery główne stopnie akcentu: akcent naturalny czyli samorodny, logiczny, symboliczny i nastrojowy. Pierwsze dwa stopnie objawiają sens logiczny wypowiedzianej treści za pomocą rozumu i nadają wypowiedzianym wyrazom wartość znaków konwencyonalnych, nie działających jednak samym swym dźwiękiem na wyobraźnię słuchacza. Akcent trzeciego stopnia, symboliczny, uzmysławia dźwiękiem swoim obraz, który w duszy słuchacza wytwarza sens wypowiedzianych słów, w których dźwięk zaklina pojęcie jego istoty, Akcent wreszcie nastrojowy jest indywidualnym wyrazem duszy, jaki się w żywem słowie odbija jako wytwór ściśle określonego nastroju, któremu w danej chwili pe-

wne indywiduum podlega, objawia nam zatem życie indywidualne duszy ludzkiej w najskrytszych jej tajniach i jest wyrazem całego ustroju duchowego, wynikiem złożonego procesu psychicznego, ogniskującego się w jednym dźwięku.

☆

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 operacyą wytworzony dźwięk, w którym rozdziału samogłoski i spółgłosek przeprowadzać nie można, która dochodzi zatem do ucha jako jedna nierozdzielna całość.

Wyrazem staje się zgłoska, jeżeli sama dla siebie nabiera znaczenia, np. czas, sześć, zgrzyt. Każda natomiast zgłoska posiada zdolność łączenia się z innemi zgłoskami w wyższą jednostkę, którą właśnie nazywamy wyrazem. Energię, 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, tj. wymówimy dobitniej jedną z tych trzech zgłosek, a więc komora, 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 staje się właściwym pierwiastkiem mowy ludzkiej.

W języku polskim prawidło akcentu samorodnego, w przeciwstawieniu do innych języków jest nadzwyczaj proste. Wszystkie wyrazy polskie wielozgłoskowe mają akcent na przedostatniej zgłosce. Reguła prawie bez wyjątków. Prawidło to jest tak silnie zrośnięte z duchem i z fonetyką języka naszego, że łącząc dwa stykające się wyrazy jednozgłoskowe w jedną niejako całość, każe pierwszy z nich (t. j. ostatnią zgłoskę) akcentować bez względu na to, że druga ważniejszą posiada osnowę. Akcentują więc nasi poeci (na co układ rytmiczny wskazuje):

„Bóg nas obroni: dziś nad miastem we śnie".
(Mickiewicz).

„Poszedłem za nią przez góry, doliny"
(Słowacki).

„Czemu wy na mnie idziecie?"
(Kasprowicz).

„Matka się we łzach krząta".
(Konopnicka).

Ale nie zawsze. Oto wyjątek z „Marszu pogrzebowego Ujejskiego;

Na atłasie piękna, cicha
Rękę trzyma w krzyż;
Przez sen do mnie się uśmiecha,
Och ty już nie śnisz!

W trzecim wierszu akcentujemy oczywiście: „**do** mnie“, ale w czwartym nietylko rytm, ale i rym każą akcentować: „Och! ty już nie **śnisz!** — Ucho jednak tego bezwarunkowo 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 u s u w a ć 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 pojętemu. W dzisiejszej dobie, gdzie i w muzyce nawet laicy fałszywego akcentu już nie znoszą — dawniej przed Wagnerem, aż nazbyt często spotykanego, (że przypomnę tylko znany akcent Moniuszki: **Dziewczyno ty moja!**) — musi deklamator poprawić Ujejskiego i zgrzeszyć raczej przeciw gramatyce, niż obrazić nasze ucho, musi akcentować: „Och! ty już **nie** śnisz!“

☆

Akcent logiczny.

Akcent ten zależny jest wyłącznie i jedynie od sensu, wolny więc jest od wszelkiego pierwiastku muzycznego. Melodya zawsze idzie w parze z uczuciem. Rozum czysty jest bez melodyi, 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 dykcyi.

Służba ta zaczyna się już w zdaniu nagiem, w którem akcent logiczny uwydatnia stosunek podmiotu do orzeczenia. Akcentujemy więc: „**Henryk** przyjechał“ lub „Henryk **przyjechał**“, wedle tego, który z tych wyrazów zamierzamy uwydatnić. Siła indywidualizująca akcentu logicznego występuje w całej pełni dopiero w zdaniu rozwiniętem. Mówimy:

Mickiewicz jest **poeta**.
Mickiewicz jest poeta **polski**.
Mickiewicz jest **największy** poeta polski.
Mickiewicz jest nietylko największy, ale i **najpopularniejszy** poeta polski.

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 nietylko w poezyi, ale i w życiu codziennem. Jeżeli w zdaniu: „Dziewczę, które wczoraj widziałem jest śliczne!“, zaakcentujemy 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 nam zupełnie nowa perspektywa, którą fantazya słuchacza, pobudzona tym akcentem, zapełnia różnemi pięknemi dziewczętami, widzianemi dziś, onegdaj, przed miesiącem, lecz od wszystkich odbija zwycięzko to śliczne, właśnie wczoraj widziane dziewczę.

Dyspozycya akcentów, rozmaitość ich rozłożenia nader ważną odgrywa rolę w poezyi. 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 poezyi, która tem jest milszą dla naszego ucha, im częściej akcent w każdym wierszu pozycyę swoją zmienia. Któż się oprzeć potrafi upajającemu czarowi muzyki słów Słowackiego:

Pójdziemy razem na śniegu korony!
Pójdziemy razem na 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 różanych żałobą,
Rzucają cienie **na** lecące **chmury.**

lub Kasprowicza:

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**
i w swoich **dum**
treść go zamykał i w **świat**
jak wielką **świętość** niósł.

☆

Tak, jak w zdaniu nagiem lub rozwiniętem, akcent logiczny porządkuje wyrazy i oznacza stosunek ich pomiędzy sobą, tak też w zdaniach złożonych i okresach, zadaniem jest akcentu logicznego, grupować zdania pojedyńcze i zespajać je w jedną całość, ustanawiając wzajemny ich stosunek do siebie.

Zdanie złożone składa się z dwóch lub więcej

zdań, a zdania te mogą być współrzędne lub podrzędne. Stosunek logiczny członków, tworzących zdanie złożone, uwydatnia akcent logiczny. W porządku współrzędnym zniżamy ton, wymawiając ostatnie zgłoski każdego ze zdań pojedyńczych, odrębną dla siebie stanowiących całość; w szyku podrzędnym ton natomiast podnosimy lub trzymamy go w tej samej wysokości. Szyk współrzędny zachowuje każdemu ze zdań lub wyrażeń pewną niezawisłość i wytwarza większą jasność i wyrazistość. Szyk podrzędny natomiast grupuje i łączy ze sobą seryę zdań lub wyrażeń i wytwarza większą jednolitość i spoistość. Różnicę tę możemy sprawdzić, wypowiadając w sposób dwojaki frazes np. następujący: „Przyszedłem, zobaczyłem, zwyciężyłem!“ — Zniżając ton na ostatniej zgłosce każdego wyrazu:

„Przyszedłem; zobaczyłem; zwyciężyłem;“ —

wytwarzamy współrzędność, wyrażamy odrębność trzech aktów, od siebie zupełnie niezawisłych. Podnosząc jednak ton na ostatniej zgłosce w dwóch pierwszych wyrazach, a zniżając go na ostatniej zgłosce trzeciego wyrazu:

„Przyszedłem, zobaczyłem, zwyciężyłem!“ —

wytwarzamy podrzędność, t. j. zawisłość pojedyńczych części od siebie. Frazes tem samem nabiera innego znaczenia, dostaje spoistości i wyraża jednolitość idei trzech wspomnianych aktów.

Najtrudniejszą jest misya akcentu logicznego

w dźwiękowej budowie peryodów czyli okresów, zwłaszcza t. zw. okresów krasomówczych czyli poetyckich. Ażeby zdanie złożone było okresem, trzeba aby się dzieliło na dwie połowy, które się wewnętrznie i zewnętrznie, t. j. tak znaczeniem, jak składem, niejako równoważą. 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, to sztuka 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 konstrukcyą i harmonijną kompozycyą; tu i tam mamy podwaliny i kondygnacye, kształty wzniosłe i powabne, ciężkie i lekkie, wiotkie i smukłe; tu i tam mówić możemy o symetryi i 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 orga-

niczną, którą trzeba poznać i zgłębić we wszystkich jej rozgałęzieniach i zakątkach, jakie dzięki geniuszowi języka ojczystego i sztuce swego mistrza posiada; której życie wewnętrzne, objawiające się w najrozmaitszych przeciwstawieniach należy zbadać i podpatrzeć; którą trzeba zanalizować dokładnie, ażeby przekonać się o stosunku poszczególnych jej części składowych między sobą i do całości. Przy budowie tego gmachu dźwiękowego akcent logiczny jest pierwszym podmajstrzym. On rozdziela poszczególne zdania, wyznaczając im tonem, odpowiednie w całości organicznej miejsce, on wypukla i oświetla najważniejsze wyrazy, przygotowuje ostre i niespodziewane zwroty, wytycza pauzy i przerwy, rozporządza ekonomią głosu i oddechem. W pracy tej analitycznej, klasyfikacyjnej, porządkującej, pomaga akcentowi logicznemu intonacya przecinkowania. Podpatrywanie tej nadzwyczaj subtelnej i misternej roboty jest równie pouczającą, jak zajmującą rzeczą [1]).

☆

Przypatrując się bliżej zdaniom podrzędnym, musimy zauważyć, że logiczna ich zawisłość od zdania poprzedniego, wytwarza analogię do stopy rytmicznej, a mianowicie trocheicznej (— ⏑) lub jambicznej (⏑ —). Obraz dźwiękowy wszystkich

---

[1]) Zobacz szczegółową analizę architektoniki dźwiękowej w „Technice żywego słowa".

zdań, które wyrażają stosunek logiczny przyczyny i skutku, początku i końca, w dalszym 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 idei, a spajając zdania główne i poboczne łączy arzę i tezę w jedną całość.

Inaczej rzecz się ma w zdaniach wtrąconych, które mają podwójną relacyę, tworząc tezę nietylko wobec pierwszej arzy, rozpoczynającej główne zdanie, ale i wobec drugiej arzy, która je kończy. N. p.

Idź precz od nas, próżniaku, niegodnem żywienia,
— *Mówiła, żądłem grożąc* — pszczoła do szerszenia.
(Krasicki).

Obraz rytmiczny przedstawia się tu w ten sposób:

— ⏑ —

Podczas gdy zdanie wtrącone złączone jest gramatycznie z członkami zdania głównego, akcent logiczny przeto dźwiękiem stosunek ten wyrazić winien, to w zdaniu nawiasowem spoistości tej wcale nie ma. Zdanie nawiasowe jest bowiem zdaniem samoistnem, które do głównego zdania w żadnym bezpośrednim stosunku nie stoi, często nawet przerywa tok myśli, zwracając uwagę w innym zgoła kierunku. Otóż i to rozerwanie 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 jest sens nawiasu, im mniej treść ma związku z całością, tem ostrzej i dobitniej odbijać musi dźwiękowo od zdania głównego. W słowach np. Dezdemony do Emilii (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" —

słowa w nawiasie: *„rozepnij mnie, proszę!"* przerywają nagle patos uczucia mimowolną, w żadnym związku z całością nie stojącą 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.

ROZDZIAŁ VII.

O słowach rdzennych.

Pojęcie ogólne. — „Dominanta". — Przepis Talmy. — Analiza „Farysa" Mickiewicza jako przykład. — Słowo niewymówione dominantą: przykład z „Mazepy" Słowackiego. — Rozziew akcentów: przykład z „Warszawianki" Wyspiańskiego i „Mazepy" Słowackiego. — Kontrabanda estetyczna i sumienie w uszach.

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 Mickiewicza, wymaga wyróżnienia ośmiu podkreślonych wyrazów, na których spoczywa akcent logiczny. Tylko tych ośmiu, a nie innych, bo w nich streszcza się istotna myśl poety, a żadnego z tych wyrazów ująć nie można, nie wypaczając tej myśli. Ojczyznę swoją porównywa poeta do zdrowia, które ten tylko umie cenić, kto je stracił. Tęskniąc za straconą ojczyzną, widzi poeta całą jej piękność i dlatego ją opisuje.

Takie wyrazy nazywamy słowami rdzennemi[1]), a prawidła do nich się odnoszące 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 odszukać samemu okiem duszy i nieraz słowo takie rdzenne wyciągnąć należy, z najskrytszego zakątka frazesu na światło dzienne i postawić je na pierwszem miejscu. Kto czyta książki, wedle przepisu Nietzschego, tak jak muzyk czyta partyturę, t. j. kto słyszy to, co czyta; kto nietylko okiem ale i uchem czyta, ten odnajdzie bez trudu w każdem zdaniu, frazesie i okresie słowa rdzenne, których należyte wypuklenie jest warunkiem wprost nieodzownym dla jasnej, zrozumiałej i plastycznej dykcyi.

Słowo rdzenne może być rzeczownikiem i czasownikiem, przymiotnikiem i przysłówkiem, zaimkiem i łącznikiem, może się znajdować na początku, na końcu, lub w środku zdania; może być wyrazem najwybitniejszym, ale i najniepokaźniejszym całego okresu, zawsze jednak leży w nim punkt ciężkości zdania, frazesu lub okresu, streszczenie istotnej myśli autora.

Należyte uwydatnienie wyrazów rdzennych jest nieodzownym warunkiem jasnej i zrozumiałej dyk-

---

[1]) Francuzi nazywają je: „*mots de valeur*“ — słowa wartościowe.

cyi, która siły przez to nabiera i dobitności. Rozumie się, że wypuklenie to musi stać w stosunku odpowiednim do ważności słowa i do ważności frazesu. Nie każde słowo rdzenne ma jednakową ważność. Są słowa wybuchowe i przygłuszone, nadzwyczajne i proste; są słowa, które jak lampa łukowa całe swe otoczenie oświetlają — trzeba im dać to światło, a inne ugrupować w odpowiednim do nich stosunku.

I tak, pomiędzy powyższemi ośmioma słowami rdzennemi z przytoczonych czterech wierszy z „Pana Tadeusza“, jest jedno, które wymaga osobliwego wyszczególnienia; jest niem słowo: **stracił**. W słowie tym tkwi g ł ó w n a m y ś l całego ustępu, a kto się jej nie dopatrzył, nie dosłuchał, kto jej nie odczuł, ten nie zrozumie tych czterech wierszy i wygłosić ich nie potrafi, bo nie odtworzy u c z u c i a, jakiem je poeta duszą swą gorącą owionął. Strata ojczyzny, to dla narodu to samo, co dla jednostki utrata zdrowia. Tęskniąc za straconą ojczyzną, widzi dopiero poeta całą jej piękność, która mu dawniej nie była w tym stopniu przytomną, a nie mogąc, jako wygnaniec, oglądać tej piękności, czuje potrzebę serdeczną opisać ją przynajmniej.

Widzimy więc, że do „s t r a t y“ wszystko się tu odnosi, a wygłaszając „Pana Tadeusza“ i chcąc myśl i uczucie poety oddać poprawnie, podołamy wtedy tylko temu zadaniu, jeśli sobie uprzytomnimy, że w tem jednem słowie mieści się punkt ciężkości, sedno i rdzeń niejako całego ustępu.

Promienie z niego wychodzące 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, suggestyą żywego słowa przenosi się i drga dalej w sercach słuchaczy. Wyraz „stracił“ jest więc j ą d r e m całego ustępu, on króluje nad całym tłumem wszystkich innych wyrazów; ból, który się w nim wypowiada, przesiąknąć 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 innymi, które nazywają się d o m i n a n t ą. Otóż taką dominantą pomiędzy wyrazami rdzennymi, jest tu wyraz „stracił“.

Jednak nietylko prawie każdy pięknie i poprawnie skonstruowany 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 o g n i s k i e m myśli poety, osią danego utworu czy roli. Sławny T a l m a, 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. Studyując rolę, pier-

wszą moją troską jest odnaleźć, pomiędzy kilkuset wierszami, które mam wygłosić, ten jeden wiersz, zawierający w sobie objawienie postaci. Znalazłszy go, staram 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, w zastosowaniu tej metody szukać w utworach naszych poetów za tem objawiającem myśl ogniskiem, a dyskusye na temat ten przeprowadzane, przyczyniłyby się lepiej do zrozumienia utworów poetyckich i wniknięcia w głąb ich myśli, niż najwymowniejsze komentarze.

Oto dla przykładu analiza „Farysa" 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 ostrymi 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, odetchnąwszy piersiami całemi, popędził dalej: zwycięzki, nieustraszony, samotny!

Otóż sednem myśli poety jest tu, zdaniem mojem, apoteoza nieustraszonego męztwa, a streszczeniem jej wiersz: „Ja pędzę — ja nie znam trwogi!“ — Wedle słów Talmy: *il faut porter ce vers ecrit sur le front*, trzeba, wygłaszając „Farysa“ dostroić każdy wiersz utworu do myśli tej przewodniej. Szalony, niczem nie powstrzymany pęd naprzód — i nadludzka odwaga nie znająca lęku: oto myśl rdzenna, oto punkt ciężkości całego poematu.

Reguł ogólnych na wyszukanie wyrazów rdzennych podać nie można. Odnalezienie ich, to praca analizująca rozumu. Z licznych, w kilkakrotnie wspomnianej książce mojej, przytoczonych przykładów, naprowadzę w tem miejscu dwa, bardziej znamienne.

Pierwszy dotyczy wypadku, gdzie słowem rdzennem jest wyraz niedopowiedziany, a raczej wcale niewymówiony. Zjawisko to, w swoim rodzaju bardzo ciekawe, dała nam muzyczna twórczość Słowackiego w „Mazepie“. W akcie IV odbywa się za sceną sąd boży: pojedynek na pistolety między Mazepą a Zbigniewem. Ojciec Zbigniewa, Wojewoda, oczekuje w komnacie w obecności króla i księży z zapartym oddechem wyniku. W tem słychać strzał 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!“

W tem 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 dziwnie, 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...“

„s y n a“ — chce powiedzieć Wojewoda, alé w tej chwili wchodzi Mazepa z pistoletem w ręku; — złowrogie przeczucie obraca się w straszną pewność: Mazepa żyje, a więc Zbigniew zginął! — słowo „s y n a“ zamiera Wojewodzic na ustach i pozostaje niewymówione; ale słowo to, podkreślone akcentem trwogi, przerażenia i żalu n i e g i n i e. Z rafinowanem wirtuozostwem poprzednie rymy „przyczyna“, dwukrotne „syna“ i „godzina“ wywołują suggestywnie to niewypowiedziane nieme słowo: „syna“, które dźwięczy całą siłą d o m i n a n t y

w duszy słuchacza. Zamiast „syna“, słowa które nie stało się ciałem, położył Słowacki... małe kropki, jeden z najpiękniejszych zarazem przykładów, illustrujący magiczną siłę dźwiękową tego znaku niedopowiedzenia [1]).

---

[1]) „Nie wystarczy powiedzieć — pisze P. Souriau (»*La suggestion dans l'art*«) — że słuchając utworu pewnego, ucho nasze oczekuje pewnych nut, pewnych akordów i przyjmuje je z upodobaniem, gdy nadchodzą. Trzeba zaznaczyć, że ucho upomina 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 dźwięku bardzo oczekiwanego, posunąć się może, zróbmy małą próbę na drodze eksperymentalnej. Wypowiedzmy głośno jakikolwiek wiersz, zatrzymując się na przedostatniej zgłosce; n. p.:

Czy tyś to, droga Elzo? O dniu trzykroć szczę...

A teraz starajmy się koniecznie myśleć o czemś innem. Wszelkie zabiegi odwrócenia naszej myśli okażą się daremne, myśl nasza bowiem czynić będzie największe wysiłki, ażeby wiersz dokończyć; nasze ucho słyszy tę końcówkę: „śliwy“, domaga się jej i dopóty nie uwolnimy się od uporczywego tego nagabywania, dopóki nie pozwolimy mu usłyszeć jej istotnie“.

O Mozarcie opowiadają, że pewnego razu przyjmował u siebie wieczorem kilku przyjaciół. Jeden z nich uderzył na fortepianie seryę 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 fortepianu i uderzył akord zapomniany, kończący harmonijnie przerwaną seryę, poczem spokojnie zasnął.

Drugi przykład dotyczy rozziewu dwóch akcentów, zbiegu dwóch wyrazów rdzennych W zasadzie, zestawienie obok siebie dwóch wyrazów rdzennych, których intonacya 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 nierównie brzmieć będzie: „Zdanie nasze najzupełniej w tej mierze są przeciwne“. Tam zaś, gdzie tekst jest dany, trzeba koniecznie zrobić przerwę między oboma wyrazami i powiedzieć: „najzupełniej“ — pauza, którą wyraża się niejako zastanowienie: jakby to najdobitniej powiedzieć? — „przeciwne“. O ile dobitniej odznacza się kontrast we wierszu Słowackiego:

„*Noc* wolę ciemną niż taki *poranek!*“

niż np. we wierszu Kasprowicza:

„*Z nocy — dzień* biały stworzę!“

lub Konopnickiej:

„Jęk *bólu — śmiechu* zakończa wybuchem!“

w których oba wyrazy rdzenne stoją bezpośrednio obok siebie. Jeden mały wyraz, rozdzielający oba słowa kontrastowe, wystarczy, ażeby usunąć rozziew akcentów, np.:

„Zamiast *w koronacyjne*, bić *w pogrzebu* dzwony!“
(Slowacki).

„Czy to się *miłość*, czy *śmierć* tak odzywa?“
(Tetmajer).

Żadną miarą pogodzić się jednak nie mogę z rozziewem akcentów, jakiego się dopuszcza jeden z najoryginalniejszych talentów „Młodej Polski, Stanisław Wyspiański w „Warszawiance“. Chłopicki wypowiada tam zdanie następujące:

„Ha! gdyby cesarz dostrzegł: żołnierz płacze! —

chcąc zaznaczyć, że nic żołnierzowi mniej nie przystoi, jak płakać. Kontrastu tego uwydatnić bez pauzy pomiędzy oboma wyrazami jest rzeczą wręcz niepodobną. „Żołnierz — pauza, która jakoby zdawała się wyrażać: czy możecie to sobie wyobrazić? — „płacze!“

Ale i pauza bynajmniej tu nie ratuje sytuacyi. W przytoczonych poprzednio przykładach, przeciwstawienia: „noc“ i „dzień“ — „ból“ i „śmiech“, tworzą tak jaskrawy kontrast samem znaczeniem już swojem, że kontrast ten sam przez się bije w oczy i niepotrzeba zwracać nań osobno uwagi słuchacza. W wyrazach natomiast: „Żołnierz — płacze!“ kontrast, jaki szczególne pojęcie im podkłada, wcale w nich samych nie leży, a to tem mniej, że już i forma odmienna obu wyrazów (rzeczownik i czasownik) osłabia wrażenie przeciwstawienia. Potrzeba tu pewnego procesu myślowego, ażeby ukryty ten kontrast doszedł do

świadomości słuchacza. Proces ten wywołany być może tylko rozmaitością intonacyi, która, zastosowana w dwóch po sobie bezpośrednio następujących wyrazach, rozrywa spoistość, potoczystość i płynność frazesu i robi wrażenie nieestetyczne.

Nie chciałbym być posądzony o doktrynerstwo. Twórczości poetyckiej, jak w ogóle artystycznej, nie można ograniczać do ciasnych formułek, reguł i prawideł. Nadewszystko nie istnieją one wcale dla prawdziwego genjusza. Krytyka estetyczna, to niejako komora celna, gdzie strażnicy rewidują kufry podróżnych, szukając kontrabandy. Nadjeżdża genjusz. Tu nie ma rewizyi. Strażnicy chylą kornie czoła przed mocarzem, szanując jego glejt estetyczny.

Starałem się wykazać, że rozziew akcentów jest grzechem estetycznym, że szkodzi wyrazistości i osłabia wrażenie zamierzonego kontrastu, że należy go więc unikać albo obchodzić się z nim z szczególną umiejętnością. Wszak i w muzyce dyssonanse są grzechem, wzbronionym teoryą. A jednak taki geniusz np. jak Wagnera, posługuje się dyssonansami do osiągnięcia najwspanialszych i wysoce artystycznych efektów muzykalnych. Innym takim mocarzem w dziedzinie sztuki, który z tego, co innym za kontrabandę policzonem być musi, z wirtuozowstwem mistrza, najwspanialsze tworzy efekty, podziw nasz wywołujące, jest Słowacki.

W czwartym akcie „Mazepy“ wymawia Zbi-

gniew, pełen żalu i goryczy, Amelii rzekomy jej stosunek 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 na dwóch przeciwstawionych sobie wyrazach: p o ś w i ę c i ł i o m d l a ł. Tobie się zdaje — taki jest tok myśli Zbigniewa — że on się p o ś w i ę c i ł za Ciebie, gdy pozwolił 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 opinii ukochanej kobiety i chciałby ją przekonać, że kozak, jak podły tchórz, z e s t r a c h u omdlał, nie przypadkowo, nie dlatego może, że mu za duszno było w framudze, ale ze s t r a c h u! Nad tym wyrazem nie można więc tak łatwo przejść do porządku, on wymaga koniecznie podkreślenia, przycisku. Przycisk ten leży niewątpliwie w intencyi poety, który po wyrazach: „o m d l a ł z e s t r a c h u“, dodaje zaraz „to t c h ó r z, jak Bóg w niebie!“ — A więc mamy znowu kontrabandę, rozziew dwóch akcentów, dyssonans dźwiękowy i

„Zasmuceni, strwożeni, słuchacze zwątpili,
Czy *instrument* niestrojny? czy się muzyk myli? —

Nie zmylił się mistrz taki! — On u m y ś l n i e postawił te wyrazy obok siebie, bo oto w następnym wierszu powtarza je w o d w r o t n y m porządku.

Niewątpliwy to dowód, że poeta koniecznie oba wyrazy każe akcentować, ale czułe jego ucho nie zniosło rozziewu i dlatego Zbigniew pierwszym razem położy nacisk na „omdlał“, a drugim razem na „ze strachu“. W ten to sposób Słowacki rozwiązał z nieporównanem 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 genialnym muzykiem, który wie, wedle słów Nietzszego, co każdy wyraz, każda zgłoska waży, jak zdanie bieży, skacze, bije, wznosi się i upada, dzwoni i szepcze, który, jednym słowem, ma sumienie w uszach.

CZĘŚĆ II.

Estetyka żywego słowa.

ROZDZIAŁ VIII.

O akcencie symbolicznym.

Symbolizm w poezyi nowoczesnej. — Symbolizowanie stanu własnej duszy u Słowackiego. — Allegorya i symbol. — Stosunek myśli do słowa, wedle Maeterlincka. — Stosunek pojęcia do dźwiękowego objawienia, wedle Humboldta. — Akcent symboliczny jako środek zespolenia formy i treści w pierwiastkach mowy. — Wyrazy naśladujące dźwięki nieartykułowane. — „Dzwony“ Leopolda Staffa i wygłoszenie tego utworu. — Pierwszy stopień akcentu symbolicznego i jego prawidło — Nadużycie środków muzycznych w poezyi: „Dzwony“ E. A. Poe'go, — Istota muzycznego pierwiastku w poezyi. — „Na Anioł Pański“ Kazimierza Tetmajera i charakter muzyczny tego utworu. — Przemiana rytmu poetyckiego w takt muzyczny: Marsz pogrzebowy z poematu „Kazimierz Wielki“ Stanisława Wyspiańskiego. — Nastrój w poezyi i w muzyce. — Wyjątkowe wysunięcie pierwiastku nieartykułowanego: „Dzwony“ Maryi Konopnickiej i „Marsz pogrzebowy“ Kornela Ujejskiego. — Związek artystyczny między poezyą a muzyką.

Symbolizm nie jest bynajmniej wynalazkiem nowej sztuki. Jest on tak starym, jak mowa ludzka,

której dźwięk pierwotny był symbolem, bo uzmysławiał pojęcie, stojąc z nim w ścisłym związku i pokrewieństwie. Artyści przedmiotowi, odtwarzający ściśle i plastycznie rzeczywistość, używali symbolów o charakterze, jak mówi Matuszewski[1]), „pedagogicznym“, a więc t. zw. allegoryj. Mistycy i panteiści nie troszczyli się o zjawiska świata zewnętrznego, jako takie, lecz szukali po za nim objawów pierwiastka transcendentalnego, z własnym ich duchem identycznego. Wybitną cechą nowoczesnego symbolizmu w poezyi i w sztuce w ogóle, jest silne poczucie jedności ducha ludzkiego z duchem przyrody, do którego u mistyków przyłącza się jeszcze pierwiastek wiary.

Najwybitniejszą formą poezyi symbolicznej jest przekład osobistego nastroju ogólnego za pomocą opisania pokrewnych obrazów przyrody. Wybitne przykłady z naszej poezyi stanowią w tym kierunku takie utwory, jak: „W Szwajcaryi“ Słowackiego, cykl sonetów „Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach“ Kasprowicza i „Na Anioł Pański“ Tetmajera, w których obraz przyrody wytwarza nastrój ogólny o charakterze muzycznym, wrażenie zatem, jakie wywołuje, stoi na równi z wrażeniem muzyki.

Nastrojowy taki obraz przyrody Słowacki nazywa symbolem stanu własnej duszy, a w liście pisanym 20 października 1835 do Matki, tak o tem się wyraża:

[1]) „Słowacki i Nowa Sztuka“, Warszawa, 1902.

„Raz wyszedłszy na wielką górę, pod nogami miałem wielki parów, zarosły sosnami, bardzo ciemny, przerżnięty potokiem".

„Było to w niedzielę rano. Dzwon kościoła wiejskiego, nadzwyczaj głośny i ponury, napełniał całe powietrze.

Cały ten obraz ożywiony był *duszą dzwonu*, jak ciemny poemat, w którym brzmi imię Boga...

Jest to niby *symboliczny wizerunek tego, co czuję teraz*".

W odtworzeniu żywego słowa trzeba objawić ową jedność i harmonię, o której Słowacki mówi w tym samym liście, opisując chwile, spędzone pośród najpiękniejszych widoków przyrody. „Uważałem harmonię — pisze — która wszystko łączy i nalewa jednym kolorem. Postrzegłem że sztuka powinna naśladować tę dziwną jedność wszystkiego".

Ten panteistyczny pogląd na świat, ta jedność ducha ludzkiego z duchem przyrody, to odnajdywanie syntezy na drodze czysto podmiotowej i metafizycznej — oto wybitny rys nowoczesnej poezyi symbolicznej.

„Myśl nie jest ścisłym obrazem tego „coś", co ją zrodziło" — powiada Maeterlinck[1]). „Za myślą idą słowa, obrazy jeszcze bardziej przyćmione, wynalezione do powszednich użytków życia, nie mogące same przez się oddać wewnętrznej, nieskończonej strony rzeczy".

Słowo więc samo przez się niczem nie jest

---

[1]) „L'ornement des noces spirituelles". (Ornamenta zaślubin duchowych).

Jednak przez miejsce, które w tłumie swoich towarzyszy zajmuje, stać się może hieroglifem tego niewypowiedzianego, co nieuchwytnem jest jak woń kwiatu, a bezcielesnem jak kolory tęczy. Najpiękniejsza część poezyi leży po za powłoką słów, a dźwięk czarowny i urok tajemniczy utworu poetyckiego stokroć większe robi na nas wrażenie, niż same słowo.

„Poezya powinna zawsze mieścić w sobie zagadki — powiada Jules Huret[1]) — to jest celem literatury; nie ma innego, jak — wywoływanie przedmiotów".

Mallarmé upatruje cały wdzięk utworu poetyckiego w odgadywaniu jego znaczenia. „Nazywać przedmiot po imieniu — powiada Mallarmé — to znaczy zniszczyć trzy czwarte rozkoszy poety, składającej się ze szczęścia stopniowego odgadywania; suggerować przedmiot, to marzenie, a najdoskonalszem zastósowaniem tego misteryum, które stanowi symbol, jest stopniowe wywoływanie przedmiotu, ażeby objawić stan duszy, lub odwrotnie dobranie przedmiotu, ażeby wydobyć z niego stan duszy".

Różnica symbolów poezyi przedmiotowej i podmiotowej, to różnica między allegoryą a symbolem. „Allegorya — powiada Vigie-Lecocq[2]) — idzie od świata abstrakcyjnego do świata konkretnego,

---

[1]) „Enquête sur l'évolution littéraire".

[2]) „Poésie contemporaine 1884 — 1896".

czyli materyalizuje ideję, symbol chwyta w sposób syntetyczny i intuicyjny ideję zarówno, jak jej obraz. W allegoryi ujawnia się następstwo dwóch żywiołów czyli analiza, w symbolu współczesność, czyli synteza".

Tę różnicę między allegoryą a symbolem głębiej jeszcze określił Maeterlinck w aforyzmie. „Symbol jest allegoryą organiczną, wewnętrzną: korzenie jego giną gdzieś w ciemnościach; allegorya jest symbolem zewnętrznym: korzenie ma w świetle, ale szczyt jej jest jałowym i zwiędłym".

Apostoł Maeterlincka w Polsce i znakomity znawca literatury współczesnej, Zenon Przesmycki, dodaje do słów tych [1]) nie mniej zajmujący komentarz:

„Allegorya jest, z jednej strony, analogią najczęściej sztuczną, a niekiedy poprostu w rzeczywistości zmysłowej istnieć nie mogącą (np. wszystkie bajki o zwierzętach mówiących) i dlatego w zewnętrznej, widomej swej części — martwą; walor ma i prawdą jest w niej tylko sens ukryty, tylko perspektywiczne podobieństwo, bez nich allegorya nie miałaby wartości, ale — z drugiej strony — to znaczenie wewnętrzne tyczy się w niej zawsze prawie powierzchownej, zmysłowej tylko strony rzeczy, i przeto Maeterlinck mówi, iż „ma ona korzenie w świetle, ale szczyt jej jest jałowym i zwię-

[1]) We „Wstępie krytycznym" do Wyboru pism dramatycznych (Warszawa, 1894).

dłym", bo efemerycznym i z głębi nieskończonej nic w sobie nie mającym. Symbol, przeciwnie, jest analogią żywą, organiczną, wewnętrzną, jest odtworzeniem rzeczywistości, w której formy, postacie i zjawiska zmysłowe mają swój sens zwykły, powszedni dla ludzi zadawalających się powierzchnią, lecz dla szukających głębiej, kryją w swem wnętrzu otchłanie nieskończoności; zewnętrzna, widoma część symbolu musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego, tak aby nawet dla tych, którzy żadnej głębi szukać w niej nie będą, miała zupełnie jasne, powszednie znaczenie; „korzenie" zaś winien on „mieć w ciemności", t. j. za tym obrazem konkretnym muszą otwierać się bezkreśne widnokręgi ukrytej, nieskończonej, wiekuistej, niezmiernej i niepojętej istoty rzeczy".

☆

Podobnie jak Maeterlinck stosunek myśli do słowa, określił na długo przed nim Wilhelm von Humboldt stosunek pojęcia do dźwiękowego jego objawienia.

„Potrzeba pojęcia i wypływające z tej potrzeby objawienie — powiada Humboldt [1]) — wy-

[1]) Wilhelm von Humboldt: „Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts",

przedza zawsze słowo, które jest tylko wyrazem zupełnej jasności pojęcia.

„Rozum abstrakcyjny, inteligencya robi ze słów znaki konwencyonalne. Słowa te, jako takie, dźwiękiem swym nie wywołują poglądu swej treści — zadaniem jest dopiero dykcyi artystycznej i poetyckiej znaki te inteligencyi sprowadzić, o ile możności, znowu do pierwotnego symbolu".

Jeżeli więc pewnym dźwiękiem, wywołać zdołamy w duszy słuchacza wyobrażenie danego przedmiotu, pewnym wyrazem określonego, to dźwięk taki wolno nam nazwać dźwiękiem czyli akcentem symbolicznym[1]).

Każdy symbol polega na pokrewieństwie idei z przedmiotem zmysłowym. Że zaś zadaniem akcentu symbolicznego jest zespolenie formy i treści w pierwiastkach mowy, — co jest prawdziwą istotą wszelakiej sztuki — akcent ten jest środkiem czysto artystycznym. Im bardziej treść wygłoszona jest czysto myślową, abstrakcyjną, tem mniejsze zastosowanie dla akcentu symbolicznego. Im więcej natomiast forma działać ma na wyobraźnię, a treść na pogląd nasz zmysłowy, tem szersze pole dla

---

[1]) Nazwy tej użył po raz pierwszy estetyk niemiecki Rötscher, który wykazał również trzy stopnie akcentu symbolicznego. Podział ten zatrzymaliśmy w pracy niniejszej. Por: Prof. Dr. Heinrich Theodor Rötscher: „Die Kunst der dramatischen Darstellung in ihrem organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt" — Leipzig, 1864.

akcentu symbolicznego. Siła jego jest twórczą, a zastosowanie nieskończenie rozmaite.

„Mowa ludzka - powiada Humboldt — przedstawia się człowiekowi, tak jak natura sama, jako niewyczerpana skarbnica, w której duch i uczucie zawsze coś nowego i nieznanego odkrywają. Nierozłączalny związek pomiędzy myślą a narzędziami głosu i słuchu, wytwarzającymi mowę, leży w pierwotnym ustroju natury ludzkiej. Zgodność dźwięku z myślą jest widoczną. Tak jak myśl, na kształt błyskawicy, całą naszą wyobraźnię w jednym punkcie ogniskuje i wyłącza wszystko równoczesne, tak też i dźwięk brzmi ostro i jednolicie. Mowa ludzka, w swej nieskończoności bez początku i bez końca, nie posiada nigdzie stałego przybytku, nawet w piśmie go nie posiada. Myśl ludzka musi bezustannie na nowo wytwarzać martwą jej część w żywej mowie i w rozumieniu i dlatego ostateczne określenie otrzymuje mowa ludzka dopiero w indywiduum. Nikt nie rozumie przez wyraz jakiś dokładnie tego samego, co drugi, a różnica, choćby jak najmniejsza, drga potem w mowie całej, jak kręgi na wodzie. Wszystko zrozumienie jest więc zarazem nierozumieniem, wszystka zgodność myśli i uczuć, zarazem ich niezgodą. W sposobie, jak mowa modyfikuje się w każdem indywiduum, objawia się, wobec własnej jej potęgi, przewaga człowieka nad nią. Potęga jej w znaczeniu duchowem jest działaniem fizyologicznem — przewaga ludzka natomiast siłą czysto dynamiczną“.

Mowa ludzka tworzy więc środowisko, w którem się indywidualności jednoczą, kształtując w nieprzerwanej pracy, cudownie symboliczną tkaninę szat jej żywych. Moment ten subjektywny wytwarza tę niesłychaną rozmaitość objawienia, która w najszerszem znaczeniu naśladuje naturę. Jest bowiem mowa ludzka przedewszystkiem zjawiskiem naśladowniczem i to od najpierwszych swoich zaczątków. Resztki te wspomnień pierwszego stopnia rozwoju zmysłu językowego, widzimy w wyrazach malujących i naśladujących dźwięki nieartykułowane. Wygłoszenie takich dźwięków w sztuce żywego słowa, nigdy nie powinno być brutalne. Ponieważ mowa ludzka na tym najniższym stopniu swego rozwoju, naśladuje tony nieartykułowane, więc zbytnie uwydatnienie w takich wyrazach pierwiastku malowniczego i symbolicznego, oznaczałoby powrót na stopień, od któregośmy w rozwoju naszym dawno odbiegli. Nie należy zatem zacierać organicznego charakteru dźwięków artykułowanych przesadnem oddaniem nieorganicznych szmerów. Lichy tylko aktor ogranicza się na oddaniu tego rodzaju malowania dźwiękiem, naśladując rzekomą swoją sztuką w sposób trywialny robotę, którą mowa w zaczątkach swoich własną samotwórczością wykonała.

Jest to najprymitywniejsza robota akcentu symbolicznego, najmniej artystyczna i wymaga w sztuce, wielkiej ostrożności i miary. Przesada w malowaniu głosem wyrazów onomatopeicznych, podno-

sząca zbytnio przewagę pierwiastku nieartykułowanego, pozostanie zawsze efektem trywialnym i nieestetycznym.

☆

Do wprost brutalnej przesady dźwięków naturę naśladujących, pobudza wygłoszenie takiego n p. utworu, jak „Dzwony“ Leopolda Staffa, w którym pełno jest wyrazów naśladujących brzmieniem swojem dźwięki przyrody.

Rozkołysane w grozy jęk,
w ryk rozszalałe huczą dzwony!
Złowieszczy lament dzikich trwóg!
Obłęd rozpaczy rozjuszonej!
Dławiący w głuszy czyha strach!
Ogniste walą z chmur pioruny
W miedziane szczyty wzniosłych wież!
Pomrok zalały krwawe łuny!
Bluźnierczej skargi bunt i gniew!
Duszonych starców ciężkie skony!
Rozkołysane w grozy jęk,
w ryk rozszalałe huczą dzwony!

Każde tu niemal słowo wali ciężkim, żelaznym młotem w skroń naszą. Fantazya poety święci tu formalną orgię piekielną, a najdziksze instynkty człowiecze idą w zawody z rozpaczonym szałem zapamiętałych żywiołów. Tu każdy wyraz sam za siebie wali gromem i bucha krwią — zadanie akcentu symbolicznego spełnia tu samotwórczość języka, który pozwolił poecie nagromadzić obok siebie tyle pierwotnych, nieartykułowany wrzask na-

tury naśladujących wyrazów. Wypowiedzenie artystyczne tego utworu wymaga więc wielkiej wstrzemięźliwości i niezwykłej miary. Nagromadzenie zwłaszcza tych wrzasków i huków, ryków i jęków, strachów i lamentów, buntów i szałów, gromów i piorunów, nie zezwala na odrębne symbolizowanie głosem każdego dźwięku, ale wymaga przeciwnie pewnego sharmonizowania i stonowania brutalnych odgłosów.

W naśladownictwie tonów nieartykułowanych, nieorganicznych przez artykułowane, a więc organiczne, leży, jak wykazuje Humboldt, zawsze pewna sprzeczność. O ile artykulacya naturę swoją za słabo lub za silnie uwydatnia, o tyle uwydatnia lub zaciera za wiele z nieartykułowanego dźwięku. Zadaniem akcentu symbolicznego w odtwarzaniu wyrazów onomatopeicznych, będzie więc uwydatnienie pierwiastku artykułowanego i usunięcie zarazem na drugi plan dźwięków naśladowniczych.

Przeciwna metoda oznaczałaby powrót do stanu pierwotnego, do najniższego stopnia kultury, do zaczątków mowy ludzkiej, gdzie słowo było giestem dźwiękowym, wyrywającym się bezpośrednio z duszy człowieka.

☆

A jednak to ogólne prawidło estetyczne akcentu symbolicznego na tem pierwszem stopniu jego rozwoju, t. j. w zastosowaniu do wyrazów naśladowniczych, ma ciekawe swoje wyjątki, które, jak to

wkrótce zobaczymy, tem dobitniej słuszności jego dowodzą.

Mam tu na myśli znany poemat amerykańskiego poety, Edgara Allan Poe'go: „Dzwony“, który Antoni Lange przyswoił naszemu językowi. Jestto utwór bardzo w swoim rodzaju osobliwy. Panuje w nim wszechwładnie dźwięk, eufonizm, do niebywałych granic posunięty. To już nie jest poezyą, ale jeszcze nie jest muzyką, coś pomiędzy jedną a drugą sztuką, utwór hermafrodyczny, muzyka słowa, składająca szeregi wyrazów eufonicznie w figury muzyczne, dająca bogactwem tonów, modulacyi i melodyi złudzenie utworu muzycznego. Mimo całego, podziwu godnego wirtuozostwa, z jakiem Poe poprzerzucał poprostu granice muzyki i poezyi, utworu tego do prawdziwej poezyi zaliczyć nie można. To misterna, efektowna zabawka, sztuczka wirtuoza, jednak równie zajmująca, jak pouczająca. Przekład polski w przybliżeniu tylko daje pojęcie o czysto muzycznej sile oryginału, którego wirtuoztwo jest wprost niedoścignione. Charakterystyka srebrnych, złotych mosiężnych, spiżowych i żelaznych dzwonów, monotonia ich uderzeń, echowe rozpływanie się stopniowe dźwięków, fortissimo wyjących na alarm w niebogłosy, nabrzmiewających w szalonym rozpędzie i milknących znowu zwolna dzwonów, naśladownictwo całego chóru dzwonów i dzwonków, których odgłosy różnobarwne spływają i odrywają się od siebie, lub rozpędu miarowego sznurów

w dzwonnicy, to wszystko w zadziwiający wprost sposób jest oddane.

Ach, te dzwony, dzwony, dzwony —
Jak nam dźwięk ich rozstrojony
Śpiewa hymn rozpaczy!
Jakże wyją a skowyczą,
Jakże syczą, huczą, ryczą;
To grom armat i kartaczy!
Jaka dzika groza płonie
W rozhukanem, rozdyszanem, powietrznianem łonie!
Ale ucho czuje już
Z tego jęku,
Z tego szczęku,
Że ucicha klęska już.
Ale ucho słyszy już
Z tego blasku
Z tego wrzasku,
Że omdlewa klęska już,
Bo zemdlone, uciszone, rozgniewane dzwonią dzwony,
Dzwony, dzwony,
Dzwony, dzwony, dzwony, dzwony,
Dzwony!
Te huczące, te wyjące, te mosiężne dzwony!

Ostatnie wiersze brzmią w oryginale angielskim:

To the tolling of the bells,
Of the bells, bells, bells,
To the rolling of the bells,
Of the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells —
To the moaning and the groaning of the bells.

Angielskie „*bells*“ lepiej naśladuje nabrzmiewanie i milknięcie dźwięku, niżeli nasze „dzwony“. Tego wybuchowego i dźwięcznego „*b*“ i tego podwójnego płynnego „*l*“, które przedłużyć się daje dźwiękiem, brak w polskim wyrazie. Natomiast końcówka „*y*“, nie dająca się dźwiękowo przedłużyć i zamieniająca jednozgłoskowe „*bells*“ na dwuzgłoskowe „dzwony“, przeszkadza również wierności naśladownictwa. Lepsze by już było „dzwon“, w liczbie pojedyńczej.

Otóż jak wygłosić należy utwór taki, złożony wyłącznie z naśladowniczych dźwięków? — Oczywiście, że wypowiedziane poprzednio prawidło estetyczne nie może tu mieć zastósowania. Wszak tu wprost o to chodzi, czegośmy się wystrzegać chcieli. Z wszystkich instrumentów, jakie znamy, żaden nie jest tak wolny od ludzkiej podmiotowości, jak dzwon. Z wieży wysokiej dźwięki jego proste rozpływają się w szerokiej naturze po łąkach i polach, dostrajając się do jej piękności i wlewając nawzajem nastrój swój pociągający w przyrodę. Z wszystkich innych instrumentów przemawia do nas mniej lub więcej bezpośrednio człowiek. Dzwon natomiast to wyraz niejako przedmiotowy samej przyrody. Naśladownictwo dźwięków jego głosem ludzkim, którego Poe w utworze swym wymaga, każe nam usunąć z niego możliwie najbardziej pierwiastek podmiotowy, to jest właśnie ten, który jest najistotniejszym każdej prawdziwej sztuki czynnikiem.

Dziwnego, a najzupełniejszego zapoznania charakteru osobliwego „Dzwonów“ Poe'go, byłem świadkiem na jednym z koncertów lwowskiej Filharmonii. Oto wygłosiła ten utwór pewna artystka dramatyczna z towarzyszeniem orkiestry jako melodram. Trudno sobie wyobrazić coś bardziej dziwacznego. Deklamacya, wypowiedziana zupełnie tak, jak się mówi przeciętnie na estradzie utwory poetyckie „normalne“, z zupełnem ignorowaniem osobliwych intencyi i wymagań poety, który żąda bezwzględnego naśladownictwa i złudzenia dźwiękowego, dając w szacie poetyckiej utwór czysto muzyczny. Nadomiar towarzyszenie orkiestry, malującej silną dynamiką instrumentacyi takie ustępy, jak trwogę pożaru lub scenę pogrzebową, przygłuszyło do tego stopnia deklamacyę, że słuchacze, do których poszczególne tylko wyrazy dolatywały, wątku utworu wcale nie pochwycili. Muzyka, swoimi środkami, oczywiście z łatwością sama przez się celu dopięła, bo naśladownictwo dzwonów różnego rodzaju nie było wcale naśladownictwem, lecz odtworzeniem naturalnych dźwięków za pomocą instrumentów dzwonkowych, jednak zabiła słowo, którego współzawodnictwo było czystą tautologią, zbytecznym zupełnie dodatkiem.

Nie zrozumiano tu więc zupełnie, że utwór Poe'go sam za siebie starczy, że jest poezyą w formie muzycznej, czy muzyką w formie poetyckiej, że estetyczny punt ciężkości, warunki jego istnienia leżą w nim samym i że połączenie takiego utworu

z muzyką jest najdziwaczniejszym w świecie pleonazmem. Muzyka tak zwana melodramatyczna, towarzysząca żywemu słowu poetyckiemu, łączyć się z nim powinna bezwzględnie w jedną organiczną całość. Takie połączenie było tu z góry wykluczone. Próba się nie udała, publiczność nie zrozumiała zupełnie utworu i zachowała się chłodno. W tydzień później powtórzono muzykę, ale już — bez deklamacyi: „Dzwony“ Poe'go bez słów.

☆

Widzimy więc, ze muzyczny pierwiastek poezyi, o którym tylokrotnie wspominałem, nie w tej formie powinien się objawiać. Poezya, jak każda sztuka, powinna zostać w granicach swoich środków, służących jej do objawienia. Poeta może mieć myśl muzyczną, tak jak muzyk myśl poetycką. Ale myśl swoją muzyczną poeta ujawnić musi ogólnym nastrojem utworu poetyckiego, z niego myśl ta wypłynąć powinna i stać się zrozumiałą, rozbudzając siłą suggestywną swego dźwięku wyobraźnię muzyczną słuchaczy. W chwili, gdy dla zrozumienia swego, poezya do innej sztuki o materyał się udaje, o środki, z istotą jej sprzeczne, do organicznego połączenia z pierwiastkami jej niezdolne — dopuszcza się ona przekroczenia nakreślonych sobie granic i przestaje być prawdziwą sztuką.

Muzyka i poezya mają swoje granice, które

nie dadzą się bezkarnie przesunąć. „Granica rozdzielająca wszystkie sztuki (nietylko muzykę od innych sztuk) — powiada Ambros[1]) — ma pewną swoją szerokość, a w pasie tym granicznym przedmioty wszystkie nie są oblane jasnem światłem słonecznem, jak z jednej i drugiej jego strony, ale okryte mrokiem tajemniczym. Zadaniem filozofii sztuki będzie tylko, pas ten graniczny, którego żadne komisye regulacyjne dokładnie wytyczyć nie zdołają, ścieśnić do minimalnych rozmiarów. Napróżno usiłowalibyśmy odnaleźć ten ostry na włos punkt przejścia jednej sztuki w drugą, którego w sztuce zarówno nie ma, jak w przyrodzie. Zawsze zostaną dzieła sztuki, których uprawnienie tem bardziej staje się wątpliwem, im więcej się zbiżają do owego punktu przejściowego“.

Otóż „Dzwony“ Poe'go znajdują się niewątpliwie w punkcie tym przejściowym, a odtworzenie dźwiękowo-muzyczne tego utworu z brutalnem oddaniem tonów naśladowniczych, jak to wymaga intencya poety, potwierdza dobitnie to, cośmy jako zasadę estetyczną w naśladownictwie tonów nieorganicznych czyli nieartykułowanych przez artykułowane, powyżej postawili, mianowicie, że w naśladownictwie tem, w odtwarzaniu wyrazów

---

[1]) Aug. Wilh. Ambros: „Die Grenzen der Musik und Poesie“. Prag, 1856.

onomatopeicznych siłą akcentu symbolicznego, dźwięki nieorganiczne usunięte być winne na plan drugi.

☆

Biegunowo przeciwnym, w metodzie i w środkach swoich artystycznych, do „Dzwonów“ Poe'go, jest piękny utwór Kazimierza Tetmajera: „Na Anioł Pański“, o pokrewnej treści. I tu pełno muzyki, ale środkami czysto poetyckimi wywołanej. I tu kombinacya dźwięków i harmonii, ale o jednolitym nastroju zasadniczym, ogniskująca siłę suggestyi muzycznej w jednym punkcie, spajająca poszczególne obrazki w jedną artystyczną całość.

Utwór Tetmajera roztacza przed nami urok tajemniczy dzwonów wiejskiego kościółka, rozbrzmiewających smętnie i melancholijnie o wieczornym zmroku po szerokich niwach, unoszących konającym swym odgłosem bezmiernie smutny nastrój w księżycowo blady krajobraz.

Na Anioł Pański biją dzwony,
Niech będzie Marya pozdrowiona,
Niech będzie Chrystus pozdrowiony...
Na Anioł Pański biją dzwony,
W niebiosach kędyś głos ich kona...

W wieczornym mroku, we mgle szarej,
Idzie przez łąki i moczary,
Po trzęsawiskach i rozłogach,
Po zapomnianych dawno drogach,
Zaduma polna, osmętnica...
Idzie po polach, smutek sieje,

Jako szron biały do księżyca...
Na wód topiele i rozchwieje,
Na omroczone, śpiące gaje,
Cień, zasępienie od niej wieje,
Włóczą się za nią żal, tęsknica...
Na grób dziewczyny młodej siada,
W świat się od grobu patrzy blada...

Na Anioł Pański biją dzwony,
Niech będzie Marya pozdrowiona,
Niech będzie Chrystus pozdrowiony...
Na Anioł Pański biją dzwony,
W niebiosach kędyś głos ich kona...

Otóż i tu mamy pełno muzyki, ale owej pełnej czaru i upojenia muzyki właściwej słowa, o którą jedynie wolno pokusić się poecie. Cały chór dzwonów wiejskiego kościółka rozdźwięcza zaraz w pierwszym wierszu:

„Na Anioł Pański biją dzwony"

zaczyna dzwon o średnim stroju „a – a", wtóruje mu ciemniejszy „o — a", wpada jasny, wysokostrojny dzwonek „i — i", odbijając od ciężkiego towarzysza „ą — o". Ale to nie dźwięki brutalne, które w naturalnej niejako wielkości, fonograficznie głosem trzeba odtwarzać, jeno symboliczna siła dźwiękowa samogłosek, nie znosząca brutalności, wymagająca pełnego zastosowania powyżej wypowiedzianego prawidła estetycznego. Droga, którą nasz poeta kroczy, jest wręcz przeciwną od tej, którą szedł amerykanin. Poe wprowadza szereg zupełnie

gotowych nastrojów, które słuchaczowi bez poprzedniego przygotowania podaje. Inaczej Tetmajer. On roztacza przed nami szereg symbolicznych obrazków przyrody, w których dźwięczy smętny nastrój melancholii, wywołując w duszy naszej pokrewne oddźwięki.

Wywoływanie nastrojów, to potęga czarowna wspólna poezyi i muzyce. Źródła jej wytryskują na tem pograniczu, o którem mówi Ambros, a ze źródeł tych czerpią obie sztuki, każda w swój sposób. Otóż nastrój poezyi tkwi przedewszystkiem w myślowym i uczuciowym pierwiastku słowa. Myśl twórcza uzmysławia i objawia się w słowie, z którego, jak upajająca woń z kwiatów, wieje nastrój, nieujęty słowami, ale z nich wytworzony, najskrytszą ich głębię odchylający.

☆

Przykład zupełnie odmiennego sposobu użycia pierwiastku muzycznego w poezyi, daje nam Stanisław Wyspiański w Marszu pogrzebowym z poematu „Kazimierz Wielki“. Naśladownictwo natury polega tu w małej części tylko na symbolice dźwięków, leży natomiast głównie w pierwiastku rytmicznym, który jednostajnością i regularnością swej kolei dźwiękowej odtwarza miarowe tętno uderzeń dzwonu, oraz poważny takt kroków orszaku pogrzebowego.

⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑

1. Idą posępni
⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
a grają im dzwony
⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
ze wszystkich kościołów
⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
a grają im dzwony
⏑ | — ⏑
żałobne.

⏑ — ⏑ ⏑ | — ⏑

2. Idą posępni
⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
a niosą korony
⏑ | — ⏑
ozdobne,
⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
misterne a dla nich
⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
ciążące jak ołów,
⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
korony zczerniałe.
⏑ | — ⏑
pogrobne.

⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑

3. A grają im dzwony
⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
ze wszystkich kościołów
⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
a szumią, łopocą
⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
szarfami przyczołów
⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
chorągwie, proporce
⏑ | — ⏑
pogrzebne.

⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑

4. A grają im dzwony

⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑

ze wszystkich kościołów

⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑

ogromne, tętniące,

⏑ | — ⏑

podniebne.

Słowa te tworzą nieprzerwany szereg daktyló w od początku do końca. Szereg ten znosi wszelkie przestanki, nietylko pomiędzy końcówkami wierszy, ale pomiędzy poszczególnemi zwrotkami nawet. Automatyczność miary rytmicznej naśladuje tętno dzwonu: szereg uderzeń jego serca między dwoma przestankami: **bim** — bambam — **bim** — bambam — **bim** — bambam i tak dalej miarowo, nieprzerwanie.

Zobaczymy później, zastanawiając się nad zjawiskiem rytmiczności, że jednostajność tętna, matematyczny rozkład figur i logika kształtów, charakteryzują rytm ściśle m u z y c z n y. Rytm operuje w muzyce wyłącznie kombinacyami wrażeń słuchowych, dlatego powtarzanie figur i grup rytmicznych (np. „A grają im dzwony ze wszystkich kościołów“) wywołuje wprawdzie stopniowanie wagi rytmicznej, ale zarazem ową automatyczność intonacyi, która jest charakterystyką miary muzycznej czyli t a k t u. Inaczej w poezyi. Tu niezależnie od wrażeń słuchowych i często w sprzeczności z niemi, panują także prawidła l o g i c z n e, a im to przedewszystkiem podlega zszeregowanie wyrazów. Prąd

myślowy nie posiada jednak tej monotonnej automatyczności, co fala rytmiczna, dlatego równoważy ją akcentem, a nieregularną zmianą akcentów i tempa wytwarza właściwą melodyjność mowy poetyckiej.

Wygłoszenie zatem utworu Wyspiańskiego pobudza, jak widzimy, do rozdziału zgłosek długich i krótkich, analogicznie do miarowych poruszeń dzwonu, do analitycznego rozkładu wiersza, do uwydatnienia pierwiastków jego rytmicznych, jednem słowem do s k a n d o w a n i a. Skandowanie zaś narzuca prądowi myślowemu jednostajność fali rytmicznej, a przenosząc czysto muzyczne działanie i wrażenie rytmu do poezyi, wywołuje wytrzymaniem tonów silniejszych, wydłużeniem zgłosek, uwydatnieniem regularności figur, ów w s p ó ł u d z i a ł instynktowy słuchacza w ruchach rytmicznych, jaki każdy odczuwa przy odgłosie w takcie granego marsza.

☆

Wszystkie trzy utwory: „Marsz pogrzebowy“ Wyspiańskiego, „Dzwony“ Poe'go i „Na Anioł Pański“ Tetmajera, są utworami poetyckimi o charakterze wybitnie muzycznym. Ale charakter ten w każdym z nich inaczej się objawia. W y s p i a ń s k i nadaje rytmice swego utworu, przez wprowadzenie automatycznej monotonii, charakter taktu muzycznego. P o e przenosi środki muzyczne żywcem do poezyi i przemienia formalnie samą poezyę w muzykę. Muzyczny charakter utworu T e t m a-

jera leży natomiast wyłącznie w charakterze muzycznym nastroju, jaki poemat ten cechuje. Poezya zdolną jest do wypowiadania nastrojów zarówno ogólnych, jak i konkretnych, bardzo ściśle określonych. Muzyka natomiast potrafi tylko odtworzyć i wywołać nastroje o charakterze ogólnym. We wszystkich zaś wypadkach, w których muzyka na odtworzenie osobistych, ściśle określonych, a więc wyłącznie poetyckich nastrojów się wysila, przekracza owo pogranicze obu sztuk, podobnie, ale w kierunku przeciwnym, jak Poe je przekroczył w swoich „Dzwonach".

W tem leży jednak większa siła, rozleglejszy widnokrąg poezyi, że w wypowiadaniu nastrojów, obok wyrażenia niedostępnych muzyce, najindywidualniejszych i najkonkretniejszych uczuć i myśli, potrafi ograniczyć się do odtworzenia nastrojów ogólnych, do jakich przywykliśmy przedewszystkiem w muzyce.

☆

To, czego Poe nadużył, zastosowane w miarę i przygotowane, umotywowane należycie, posłużyć może do wywołania najwspanialszych efektów poetyckich. I arszenik, straszna trucizna, stosownie, w porę, a nadewszystko z subtelnie wyznaczoną miarą użyta, stać się może zbawiennem lekarstwem. Chcę to wykazać na dwóch przykładach z poezyi naszej, tem bardziej zajmujących, że treścią swoją są pokrewne roztrząsanym poprzednio utworom,

bo tematem ich są również: dzwony. Mam tu na myśli: „Dzwony“ Maryi Konopnickiej, oraz illustracyę poetycką Kornela Ujejskiego do Szopenowskiego „Marsza pogrzebowego“.

W utworze Konopnickiej matka prosi dzwonów o podzwonne dla swego Jasieńka, który skonał w czarnej chacie. Dzwony odpowiadają:

„Będziem jemu dzwonić matko
„Za talar biały!“

Wyrazy przytoczone ujęte są w cudzysłów, dzwony więc są tu personifikowane. Poeta każe im bezpośrednio przemawiać do matki. I tu, jak w utworze Tetmajera, jest ich cały chór. Najprzód trzy jasne: „ę, em, em“, potem dwa ciemne i ciężkie: „u“ i „on“, przerywa im cieńki, wysoki: „i“, potem idą znowu dwa ciemne: „a“ i „o“. Ale wiersz Tetmajera

„Na Anioł Pański biją dzwony“

wygłaszają usta poety — tam dźwięki dzwonów, symbolizowane tonami samogłosek, są tylko jakby ideowym przebłyskiem, dalekim odgłosem, wywołanym w wyobraźni naszej procesem kojarzenia. Inaczej u Konopnickiej. Tu rozgrywa się między wierszami mały dramat. Dzwony są tu tylko symbolem. Matka o pogrzebanie ukochanego dziecięcia udała się do księdza, a ten zażądał talara i odprawił biedną, zrozpaczoną kobietę, nie mającej nic,

„prócz owej świty,
którą syna trup zczerniały leżał przykryty“.

Wychodząc z plebanii, matka słyszy bijące dzwony, a podwójnym bolem i rozpaczą rozraniona, chora jej wyobraźnia dosłuchuje się w dźwiękach dzwonów przytoczonych wyrazów, a wraz z nią dosłuchać się ich muszą i słuchacze. W wypowiedzeniu, wyrazy te są echowym niejako wtórem hallucynacyi matki, której przesłyszały się w uderzeniach dzwonów nielitościwe słowa księdza. A ten ksiądz niemiłosierny, niechrześciański, wyciągający chciwie rękę po zapłatę, czyż nie zamajaczy nam przed oczyma widmo jego postaci, wywołane ostrym charakterystycznym dźwiękiem słów: „za talar biały", które przewijają się niejako w miarowych, monotonnych, czterokrotnie powtórzonych uderzeniach samogłoski „a"?

Jeżeli tak rozpatrzymy i zanalizujemy przytoczone dwa wiersze poezyi Konopnickiej, to zrozumiemy, że pierwiastek nieartykułowany, dźwięki naśladujące uderzenia dzwonów, w myśl intencyi poety, wysunąć w nich musimy naprzód, że dźwięki te wychylać się muszą z tonów artykułowanych z pewną naturalistyczną brutalnością. *Il y a des trivialités de paroles qui sont sublimes* — mówi w jednej z książek swoich Legouvé. Otóż i tu, coby się pozornie wydawać mogło trywialnością, w istocie rzeczy jest subtelną robotą, która nam objawia symbolizm obrazka poetyckiego, zawartego w kilku słowach, w całej pełni, oddając w dźwiękach żywego słowa nietylko to, co stoi drukowane, ale i wszytko to, co między wierszami się mieści.

Przechodzę do poematu Ujejskiego. Jest to monolog młodzieńca, postępującego na wpół nieprzytomnie za trumną ukochanej kobiety, przy odgłosie dzwonów pogrzebowych i przejmujących dźwięków Szopenowskiego marsza. Chodzi mi o ten ustęp środkowy, gdzie bohater w rozpaczliwym szale bluźni Bogu:

„Gdzie ten Bóg,
Co mnie zmógł?
Czy go jęki dzwonów głoszą
I krakanie wron?
Niech pokaże się przedemną
On, straszny jak noc,
Bom ja większy w moim bólu,
Niżli jego moc!
Ha, zły On!
Ha, zły On!
I tym jękiem dzwony biją!
Jezus! Maryjo!
Jakżeż mnie ten razi dzwon!
Ten dzwon! ten dzwon!“

Obraz zupełnie inny niż u Konopnickiej. Tam biedny, nędzny pogrzeb małego Jasieńka, którego w lichej trumience wynoszą na cmentarz, bez księdza, bez dzwonów — chyba tych „liljowych“, co w borze rosną — cały orszak pogrzebowy stanowi biedna matka, która ścieżyną cichą na wiejski cmentarz za trumną podąża. Tu wspaniały pogrzeb młodej kobiety z „najlepszego towarzystwa“, kroczący ulicami wielkiego miasta. Karawan w cztery konie zaprzężny, roje księży, dzwonów cała orkie-

stra — „t y l e dzwonów!“ — na przedzie muzyka, na cmentarzu „tłumy“ ciekawych, słowem pogrzeb „pierwszej klasy“, z całą teatralną pompą pośmiertną takich widowisk.

Zupełnie więc odmienne „milieu“, niezmienionem pozostaje tylko *das ewig Menschliche*, rozpaczliwy ból śmiertelnie zranionego, kochającego serca, tam matki, tu kochanka. I kochanek ten postępuje za trumną, mieszczącą bytu jego zagadkę, a uderzenia rozhałasowanych dzwonów działają nietylko na podnieconą jego wyobraźnię, ale przedewszystkiem na chore jego, przeczulone nerwy, które w jęczeniach dzwonów dosłuchują się, tak samo jak matka Konopnickiej, jakichś wyrazów artykułowanych. Znowu więc ten echowy niejako wtór dzwonów, z którego się przebijają złowrogie słowa, wieszczące wywołany bluźnierstwem gniew Boży:

„Ha, zły On!
Ha, zły On!“

na tle miarowych, ciężkich uderzeń dzwonu: „a — y — on“. Przeraźliwe jęki działają jednak nietylko na chorą duszę bohatera, ale wywołują wprost ból fizyczny:

„Jezus Maryjo!
Jakżeż mnie ten razi dzwon!“

Przykre wrażenie tak silnie opanowuje chory umysł, że automatyczne uderzenia dzwonu, jednego już, poważnie rozkołysanego, który z chóru całego się

wyłonił — pobudzają analogiczne odruchy fizyologiczne, któro występują w następnych wyrazach:

Ten dzwon! ten dzwon!

jako rytmiczny, harmonijny wtór do uderzeń dzwonu.

W wyrazach tych, mamy więc nie bezpośrednie naśladownictwo dźwięków rzeczywistych, ale odruchowe, rytmiczne dostrajanie się do nich, wymagające silniejszego przebrzmiewania pierwiastku nieartykułowanego, echowego odgłosu jęczących dźwięków dzwonu:

˘ — ˘ —

„en — on, „en — on"

☆

Nie mogę się rozstać z „Dzwonami" Ujejskiego, (bo tak utwór ten często słusznie nazywają), ażeby nie poświęcić jeszcze kilka słów nasuwającej się analogii z „Dzwonami" Poe'go, pod względem illustracyi muzycznej.

Otóż o ile podkład muzyczny do „Dzwonów" Poe'go był równie niefortunnym, jak nieartystycznym pomysłem, o tyle poezya Ujejskiego tworzy z muzyką Szopena piękną, organiczną i artystyczną całość. Poe'mu tak samo nie śniło się o illustracyi muzycznej, gdy pisał swój utwór poetycki, jak Szopen, komponując w swojej sonacie b-moll „Marsz pogrzebowy", nie myślał o illustracyi jego poetyckiej. Ale muzyka do słów Poe'go jest, jak to

wykazałem, prostą tautologią, powtórzeniem równoczesnem na inny i bodaj czy nie na lepszy sposób, tej samej treści, podczas gdy Ujejski i Szopen dopełniają się wzajemnie.

Bez względu na późniejsze powstanie poezyi Ujejskiego — całkiem wyjątkowe, bo z reguły poemat poprzedza muzykę — słowo jest tu główną treścią, a muzyka tylko tłem. Połączenie i harmonia obu jest jednak najściślejsza. Nietylko co do treści i co do czasu, (bo każdy niemal ton muzyczny Szopena odpowiada ściśle korespondującemu z nim słowu Ujejskiego) — ale i co do zupełnej harmonii i zgodności nastroju. Wskazywaliśmy już poprzednio na różnicę nastroju muzycznego i poetyckiego, polegającą na tem, że nastrój muzyczny może mieć tylko charakter ogólny, podczas gdy poezya wypowiadać może zarówno ogólne, jak i ściśle określone, osobiste, indywidualne nastroje.

Otóż i nastrój muzyki Szopena jest ogólny. Możemy sobie z łatwością wyobrazić, że inny wrażliwy na muzykę poeta, niezależnie od Ujejskiego, dostroi do tej muzyki zupełnie odmienny obraz poetycki. Muzyka Szopena rozbrzmiewa po całym świecie. Czyż nie mógłby poeta jakiś francuski, włoski lub amerykański podłożyć pod „Marsz“ żale matki po śmierci córki, zmarłej śród osobliwych jakichś okoliczności. Ogólność nastroju muzycznego leży w tem, że wyklucza pierwiastek indywidualny. Jeśli jednak ściśle indywidualny nastrój poetycki

w harmonijnej jest zgodności z ogólnym nastrojem muzycznym, to połączenie obu sztuk daje całość organiczną. I mimo, że muzyka pierwej tu powstała i że posiada pierwszorzędną wartość artystyczną, to jednak bez zawiści ustępuje ona w połączeniu z poezyą Ujejskiego pierwszeństwo żywemu słowu, usuwając się skromnie na plan drugi i tworząc tylko tło niejako dla poezyi.

Wręcz przeciwnie ma się rzecz z illustracyą muzyczną do „Dzwonów“ Poe'go, (kompozycyi Ludwika Czelańskiego, kapelmistrza b. Filharmonii lwowskiej), która wysuwa się hałaśliwie naprzód, współzawodniczy nieustannie z żywem słowem i zwycięża je z łatwością w nierównej walce.

Związek artystyczny między poezyą a muzyką sposobem w mowie będącym, gdzie słowo nie łączy się bezpośrednio z tonem (jak w śpiewie), ma swoje osobliwe trudności. Nie dać się muzyce poniżyć do rzędu służebnicy z jednej strony, nie wysuwać jej zbytnio naprzód ze szkodą całości z drugiej strony, to rzecz niezwykle trudna, a odnalezienie tej subtelnej linii granicznej pomiędzy jednem a drugiem, wymaga wielkiego taktu i smaku. Miał ten takt Ujejski w pomyśle i wykonaniu swoich „Dzwonów“, dziwnie do muzyki Szopena dostrojonych, okazali go w odwrotnych warunkach Beethoven w muzyce do dramatu Goethego „Egmont“ i Mendelsohn w muzyce do komedyi Szekspirowskiej: „Sen nocy letniej“. To są duchy przewodnie, wykazujące, że linia ta gra-

niczna da się odnaleźć. Cały tłum tych jednak, którzy żywe słowo czy to na scenie, czy na estradzie łączyli z muzyką, nie zdążyli za tymi mistrzami, i z nielicznymi wyjątkami do linii owej nawet się nie zbliżyli.

ROZDZIAŁ IX.

O akcencie symbolicznym.

(Ciąg dalszy).

Drugi stopień akcentu symbolicznego, obejmujący wszystko, co leży w widnokręgu poglądu zmysłowego. — Kolorystyka dykcyi i pierwiastek malarski w sztuce żywego słowa. — Przykłady z Słowackiego i Kasprowicza. — Kolorystyka w malarstwie i w poezyi. – Malowanie słowem i malowanie głosem. – Przykłady z Mickiewicza i Konopnickiej. — Trzeci stopień akcentu symbolicznego, obejmujący świat nadzmysłowy, abstrakcyjny. — Siła twórcza akcentu symbolicznego. — Podsłuchanie natury: szczerość objawów uczuciowych u dzieci i ludu prostego. — Zasada Moliera: *Recitez, comme on parle* i jej znaczenie. — Mowa królów: Jan Kazimierz z „Mazepy“ Słowackiego. — Prostota w wygłoszeniu myśli wzniosłych i pięknych. — Kompozycya dźwiękowa żywego słowa jako całość. — Indywidualizowanie ogólnych stanów duszy: akcent nastrojowy.

„Pomiędzy wszystkimi rozmaitymi wyrazami — powiada La Bruyère w słynnej książce swej *Les Caractères* — jakie oddać mogą pewną myśl naszą, jeden jest tylko wyraz dobry i odpowiedni; nie zawsze znajdziemy go, mówiąc albo pisząc. A jednak wyraz taki istnieje, każdy inny nie może

zadowolić człowieka myślącego, który pragnie być zrozumiany. Dobry autor, piszący sumiennie, doświadcza często, że wyraz, którego szukał, a który znalazł nakoniec, jest tym najprostszym, najnaturalniejszym i zdawałoby się, że powinien mu się był odrazu i bez trudu żadnego nasunąć".

Otóż to samo, co La Bruyère wypowiada o stylu, da się powiedzieć o dykcyi. Równie jak na określenie ścisłe pewnej myśli posłuży poecie jeden tylko jedyny wyraz w całym języku, tak też jeden tylko jedyny dźwięk istnieje, który myśl tę w całej doskonałości uzmysłowi. W mowie naturalnej zmieniamy, modulujemy głos w każdej chwili. Głos nasz prosi i rozkazuje, pyta i wątpi, potakuje i zaprzecza, wzdycha i grozi, cieszy się i śmieje, smuci się i płacze, a każda intonacya jego odpowiada danemu uczuciu, wyraża i suggeruje zarazem to uczucie słuchaczowi.

Wszystko, co leży w widnokręgu zmysłowego poglądu, dźwięk głosu naszego odtwarza na tym drugim stopniu akcentu symbolicznego. Zdolność ta, właściwa prawdziwemu talentowi, polega na biegłości nadawania dźwiękowi głosu takiego zabarwienia, że słuchacz reprodukuje w wyobraźni swojej dany obraz, myśl lub uczucie w pierwotnej sile i z możliwą ścisłością.

Tu zaczyna się właściwa siła twórcza akcentu symbolicznego, która prowadzi do objawienia wszelkich wrażeń zmysłowych w znaczeniu ścisłym zarówno, jak przenośnem, a więc wyrazów jak:

miękki, łagodny, ostry, ciężki, lekki, twardy, suchy, mokry, smukły, okrągły, płaski, wypukły i t. d. i t. d. W wyrazach malujących działanie przyrody, jak: *kwitnąć, więdnąć, rosnąć, płynąć, zielenić się* i t. d., akcent symboliczny uzmysławiać będzie tonem sam proces niejako natury.

Wyobraźnia artysty wynajdzie z tysiąca odcieni dźwiękowych ten odcień tonu, jaki wywoła w duszy słuchacza dany obraz. Taka wyobraźnia jest darem natury i nie można jej sobie ćwiczeniem przyswoić. Nie ulega jednak wątpliwości, że dar ten gimnastyką odpowiednią da się wykształcić i udoskonalić.

Obserwować samego siebie i obserwować drugich, baczyć na różnicę fonetyczną, jaka istnieje między mową naszą naturalną, a melodyą jej, gdy czytamy lub wygłaszamy myśli cudze, oto zadanie takiej gimnastyki. W rozmowie, pogawędce, najsubtelniejsze odcienie dźwiękowe nasuwają nam się same przez się, bez najmniejszego trudu, choć ich nie szukamy. Trzeba je sobie zapamiętać, jak muzyk pamięta melodyę.

Bo mowa nasza jest melodyą muzykalną, którąby można nutami oznaczyć, gdyby sobie ktoś tę pracę zadał, którąby można na skrzypcach odegrać. Podsłuchajmy samych siebie, gdy witamy np. szereg ludzi prostem pozdrowieniem: *dzień dobry!* — Przełożeni i podwładni, ludzie, na których nam bardzo zależy, lub którzy nam są obojętni, ludzie, których widok sprawia nam miłą niespodziankę lub natręci,

których się pozbyć chcemy — wywołają całą skalę odcieni w tem pozdrowieniu. Każdym razem inną wyśpiewujemy melodyę.

Wskazałem na drogę, jaką iść trzeba, ażeby odtworzyć słowo w pierwotnem jego dźwięku, który wywołać zdoła w duszy słuchacza dany obraz, dane pojęcie.

I oto stoimy przed fenomenem, który stanowi właściwą kolorystykę dykcyi. Otwórzmy Słowackiego: „Sen srebrny Salomei", akt 2-gi, gdzie Leon mówi:

I moje miłosne prawo
Ten chłop zrodzony nikczemnie
Będzie nad nią miał po ślubie.
On podejmie, co ja gubię;
Nie *dyament* szlifowany,
Ale *perłę* czystej rosy;
Nie *tęczę*, ale jej *włosy*;
Nie *rubin* w ogniach różany,
Ale *usta* jej... *maliny;*
Nie strojną w tony *gitarę*,
Ale czysty *głos dziewczyny,*
Który mu przysięży wiarę
I dotrzyma, gdy przysięże.
A ja co mam?... *włosy*... *węże!*
Oczy, jak szatańskie bielma,
Głos, co mówi mi, żem szelma,
W sercu *ranę* i *nóż* w ranie;
I *twarz*, którą *krew* porzuci,
Która na *szelmy* nazwanie
Jak *słonecznik* się obróci.

Ażeby odtworzyć te słowa w żywej mowie w sposób artystyczny, ileż to kolorów, odcieni,

subtelności potrzeba? Dyament ma zupełnie inną barwę tonu, inny symbol dźwiękowy niż tęcza, rubin inny niż maliny, gitara inny niż głos dziewczyny. A teraz włosy i węże, a te oczy, ten głos, to serce zranione i ta twarz— blada, „którą krew porzuci“, wszystkie te obrazy trzeba wymalować głosem, a przytem nie zatracić spoistości całego ustępu, potoczystości, jednolitości, naturalności.

Inny przykład, Słowackiego: „Ksiądz Marek“, słowa Judyty w akcie 2-gim:

Abyś wiedział, że judzka niewiasta,
Będąc w usprawiedliwieniu
Przed Bogiem swego zakonu
Zemstą ojcowskiego zgonu,
Jest jak *noc*, cała w płomieniu,
Jest jak *burza*, cała w mocy,
Jest jak *siła*, cała w ciszy,
Jest jak *głaz* w Dawida procy,
Jest jak *płacz*, który Bóg słyszy,
Jest jak *grad*, co bije w twarze,
Jest jak *strach*, co serca napełnia,
Jest jak *miecz*, którym Bóg karze,
Jest jak *sąd*, który Bóg spełnia.

W każdym tu wierszu inny obraz, najrozmaitsze odcienie grozy, w dwóch słowach uchwycone i scharakteryzowane. Twórczą tę robotę poetycką musi tu odtworzyć akcent symboliczny tonem, szereg obrazów wymalować dźwiękiem, odsłonić niejako ich genezę, wywołać je w całej pełni żywego ich kolorytu w duszy słuchacza.

Z innej palety kolorów dobierać trzeba, harmonizować i wiązać te kolory inaczej, ażeby oddać przecudną wizyę poetycką, pełną magicznego żaru południowego słońca, z symfonii Kasprowicza: „*Święty Boże! Święty Mocny!*“

A ci się wloką,
świetlistą mgieł sierpniowych odziani powłoką,
jak cienie,
do wielkiej się wloką mogiły...
Za nimi *dziewanny*
z piaszczystych wydm się ruszyły,
z miedz się ruszyły *krwawniki*,
z poza zapłoci *bez* się ruszył dziki,
tatarak zaszumiał w wądołach
i, z mułu otrząsnąwszy pachnące korzenie,
idzie wraz z niemi...
Z mokradeł kępy *rogoży*,
z przydroży
osty o żółtych kolcach,
szerokolistne *łopiany*,
sonne *podbiały*,
fioletowe *szaleje*,
cierniste *głogi*
wstały
i idą...
Liśćmi miękkimi
wierzb zaszeleścił rząd
i w cichej, rozpaczliwej sunie się żałobie
śladem ich drogi...
Całe rżyskami zaścielone *łany*
oderwały się w tej dobie
od macierzystej ziemi
i niby olbrzymie ściany,

wzniosły się w górę i płyną,
tą wielką żalu godziną . . .

To pastel w gorących promieniach słońca świecący, tajemnicza, demoniczna procesya kwiatów, którą odmalować należy symboliką dźwięku, wraz z wszystkiemi światłami i półcieniami, kolorami i kształtami, wraz z poszumem i szelestem i ruchem ich i wonią. Bogata modulacya głosu ludzkiego odtworzy ten obraz i wywoła jego widmo świetlane w wyobraźni tych, którzy poddadzą się wrażeniom żywego słowa.

Widzimy zatem, że w akcencie symbolicznym drugiego stopnia, który odtwarza pojęcia i obrazy zmysłowe, przeważa pierwiastek malarski czyli kolorystyczny.

„Kolorystę malarza — powiada Witkiewicz[1]) — cechuje mniej lub więcej wierne widzenie barw lokalnych — właściwych każdej rzeczy, — poczucie harmonii, czyli stosunku, jaki zachodzi między temi barwami; ich wzajemnego na siebie oddziaływania pod wpływem różnego natężenia światła i innych czynników, wpływających na przełamywanie się i kombinowanie barw w naturze. — Te same cechy nosi talent poety-kolorysty. Różnica — w środkach i stosunku, jaki zachodzi między dziełem a tym, kto doznaje od niego wrażenia".

Różnica ta w środkach między malarstwem

[1]) Stanisław Witkiewicz: „Mickiewicz jako kolorysta" w zbiorze: „Sztuka i krytyka u nas" — wyd. 3-cie, Lwów, 1899

a poezyą jest analogiczną do tej, jaką wykazywaliśmy w rozdziale poprzednim między poezyą a muzyką. Ścisłość w przedstawieniu subtelnych odcieni barw i świateł różnicy poszczególnych t o n ó w jednej i tej samej barwy, wiązania i stopniowania tych tonów, objawienia ich natężenia przy danem oświetleniu; rozproszenie i przenikanie świateł, ich refleksów i stopnia oddalenia, ich zgodności z ogólnym nastrojem środowiska, słowem całej skończonej pełni obrazu natury — wymaga środków zmysłowych, optycznych, bogatej, w miljonowych odcieniach barw i świateł mieniącej się palety malarskiej. Słowo poetyckie może tu wskazać tylko, „p o d d a w a ć“ (jak mówi Witkiewicz) nazwy barw i ich stosunków, usiłując opisem, za sprawą podrażnienia wyobraźni i kojarzenia pojęć, wywołać w i d m o barwnego obrazu w duszy wrażliwego czytelnika. Uprzytomnienie jednak tych wrażeń w umyśle, następuje bez bezpośredniego działania na oko lub na jakikolwiek inny z naszych zmysłów.

Z chwilą jednak, gdy słowo poetyckie zatętni życiem, zadźwięczy w modulacyi głosu ludzkiego, przybywa palecie malarskiej poety nieprzebrany zasób nowych środków: cała bogata skala dźwięków, zdolna do wiernego odtworzenia najsubtelniejszych odcieni i tonów, zdolna do wiązania ich w akordy, do uwydatnienia wzajemnego ich oddziaływania na siebie, do odbicia harmonii z kalejdoskopowym obrazem natury. Symbolika dźwięku żywego słowa stworzy p r o j e k c y ę niejako a k u s t y c z n ą zjawisk

tych optycznych, a działając bezpośrednio na zmysły tj. na słuch nasz, mocą kojarzenia pokrewnych wrażeń zmysłowych, spotęguje niesłychanie siłę wywołańczą słowa poetyckiego. I tam nawet, gdzie lichy kolorysta w opisie swoim ani oświetlenia, ani ubarwienia obrazów nie zdołał utrzymać, gdzie opis taki — jak mówi Witkiewicz — „zdaje się tylko opisem przedmiotów, dokonanym przez komornika, martwem wyliczeniem rzeczy, — raczej ich użytku“ — tam sztuka żywego słowa wskrzesi martwą powłokę, modulacyą głosu ożywi wyrazy nieruchome, wyciśnie na nich piętno prawdziwej ich fizyognomii.

Tu leży więc różnica, jaka oddziela malowanie słowem od malowania głosem, tu zaznaczyć należy znowu jeden z punktów przejściowych sztuki poetyckiej i sztuki żywego słowa, zasadzający się na różnicy, jaka zachodzi między środkami i materyałem obu sztuk.

Przypatrzmy się tej różnicy na kilku drobnych przykładach.

Jako jedną z najwytworniejszych stron twórczości Mickiewicza, słusznie wykazuje Witkiewicz, właśnie z punktu malarskiego pojmowania kolorytu, niezwykłe poczucie barwy u naszego wieszcza. A jednak poczucie to nie wystarczy, ażeby w niezliczonych wypadkach oddać subtelne odcienie, tony i wszystkie poprzednio wyliczone znamiona i czynniki kolorystyki. Zaporę stanowi

tu granica ostateczna środków poetyckich. Jeśli u Mickiewicza czytamy:

> I bór *czernił* się nakształt ogromnego gmachu,
> Słońce nad nim **czerwone**, jak pożar na dachu —

a potem znowu:

> Nad murawą **czerwone** połyskują buty
> Bije *blask* z karabeli, *świeci* się pas suty —

to jeden i ten sam wyraz „czerwone“ wyraża w obu miejscach zupełnie odmienne tony, refleksy, promieniowania, zupełnie odmienne tło innych kolorów i kontrast ich z kolorem czerwonym, bo tłem tem jest dla czerwonego słońca czarny bór, a dla czerwonych butów jasny blask karabeli i pasa.

W bogatej natomiast skali, jaką modulacya głosu naszego posiada, znajdą się wszystkie najsubtelniejsze odcienie, ażeby wszystkie te cechy wyróżnić i zmysłom naszym jednym dźwiękiem uprzytomnić, dźwiękiem o kolorycie, w obu wypadkach dla jednego i tego samego wyrazu odrębnym.

Przykładów takich możnaby namnożyć bez liku. W następujących wyjątkach jeden i ten sam wyraz „zielony“ służy na określenie najróżnorodniejszych tonów i obrazów:

> Wokoło była *ciemność;* gałęzie u góry
> Wisiały, jak **zielone**, gęste, nizkie chmury.

Domu dachy
Świeciły się jak gdyby od **zielonej** blachy
Od mchu i trawy...

Dziewczyna, w *bieliznę* ubrana,
W majowej **zieloności** tonąc po kolana...

Na kołnierzyku wiszą dwa sznurki *bursztynu*,
Na skroniach **zielonego** wianek rozmarynu.

Również zupełnie odmienną jest kombinacya zieleni z błękitem w następujących wyjątkach:

Przenoś moją duszę utęsknioną
Do tych pagórków leśnych, do tych łąk **zielonych**,
Szeroko nad **błękitnym** Niemnem rozciągnionych.

Przy nim dziewczę w **zielonej** sukience, jak ruta
Pozioma, wznosi oczy **błękitne** jak bratki
Ku oczom chłopca...

albo kombinacya złocistego i srebrzystego koloru:

Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem,
Wyzłacanych pszenicą, **posrebrzanych** żytem.

Jako piękny wąż żmudzki, zwany giwojtosem,
Chociaż zdaje się drzemać, leżąc między wrzosem,
Pełznie, bo na przemiany **srebrzy** się i **złoci**,
Aż nagle zniknie z oczu we mchu lub paproci.

Przewaga sztuki malowania głosem nad sztuką malowania słowem leży zatem w bo-

gatszym zasobie środków, a nadewszystko w pierwiastku zmysłowym wrażeń słuchowych, które bogatą modulacyą swoją na równi stoją z wrażeniem wzrokowem, jakie daje skala kolorów malarskich.

Jeszcze jeden, mniej skomplikowany przykład z poezyi naszej chcę przytoczyć, ażeby wykazać na nim tę metodę malowania głosem. Jest to zwrotka z jednego z „Fragmentów“ Konopnickiej („Wieczór już, panie!“):

„Innym oddałeś: zórz jasnych kolory
„Nad cichą strzechą rzucone w lazurze,
„I zapach łąki i ciszę w naturze
„Bocianie gniazda, topole i róże
„I ciemne bory...“

Tu obrazowe te pojęcia nie są powiązane z sobą, nie łączy je żaden wspólny podkład. Jest to luźne wyliczenie darów natury, odbijających od siebie kontrastowo. Pierwszy obrazek: krajobraz wiejski, cisza, skąpana w jasnych barwach zorzy. Głos jasny, równy, spokojny. Następuje *„zapach łąki“*. Intonacyi tych dwóch wyrazów oddać niepodobna, nie wyobrażając sobie równocześnie żywo świeżo skoszonej łąki i nie suggerując sobie woni każdemu dobrze znanej. Zamknijmy oczy, stańmy na takiej łące i wciągnijmy pełną piersią balsamiczną woń w promieniejącem słońcu i zatopieni w tym obrazku westchnijmy: „Ach, jak tu pachnie... zapach łąki!“ — oto intonacya prawdziwa i szczera,

a oto i metoda szukania takich odcieni dźwiękowych.

Trzeci obraz: *cisza w naturze.* Ta sama metoda wyszukania intonacyi. Ale nie zapominajmy przytem, że mowa jest zjawiskiem naśladowniczem, a naśladownictwo objawia się wszechstronnie. Już spółgłoski „c“ i „sz“ w wyrazie „cisza“ mają pierwiastek naśladowniczy; zwolnienie tempa, przyciszenie, przytłumienie głosu, spokój — oto dalsze czynniki naśladowcze.

Podobnie w dalszych obrazkach. Proszę zauważyć kontrast leżący w pojęciach: „topole“, „róże“ i „ciemne bory“. Smukłe topole wymagają nieco wyższego tonu i wyrazu twarzy, jakby spoglądającego ku ich wierzchołkowi. Do następnego wyrazu, schylamy się z wdzięcznym uśmiechem przyjemnego wrażenia, jakie wdzięk i zapach róż na nas wywiera. Uśmiech znika, ażeby ustąpić poważnemu nastrojowi, odpowiadającemu ciemnym borom, do których pojęcia dostosuje się ciemna barwa głosu, jaką zwłaszcza samogłoska „o“ w wyrazie ostatnim „bory“ ułatwia.

☆

Poznaliśmy więc, że każde pojęcie zmysłowe ma swoją nutę właściwą, swój koloryt tonu, jaki żywa mowa naturalna bezwiednie mu nadaje. Każdy, kto mówi naturalnie i szczerze, trafia bezwiednie w ton ten właściwy, artysta zaś, który potrafi

w wyobraźni swojej przejąć sie daną sytuacyą, pojęciem i uczuciem do tego stopnia, że znajdzie i odda intonacyę naturalną, stoi na wyżynie swojej sztuki. Ucho nasze nadzwyczaj jest czułe na wszystkie te odcienie: poznajemy od razu, kto mówi szczerze, komu słowa z serca płyną, a u kogo „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie". Kultura i cywilizacya, wytworzyły w życiu codziennem, pociągając tysiące kłamstw konwencyonalnych za sobą, tyle nieszczerości, napuszystości, udawania, że podsłuchanie i uchwycenie szczerych i naturalnych objawów jest wcale niełatwe. Wszyscy w życiu gramy komedyę — jedni licho i tak fatalnie, że każdy się natychmiast na tem pozna i tych nazywamy... komedyantami — inni z tak znakomitą techniką, z takiem złudzeniem szczerości i prawdy, że biorą tłumy naiwnych i prostodusznych na lep i na ich barkach wyrastają w górę.

A jednak obserwator subtelny, znający dobrze życie i ludzi, nie da się zmylić i w dźwiękach, w melodyi mowy odkryje tajniki duszy. Szablon wychowania, ogłady towarzyskiej i konwenansu w ciągłej jest walce z indywidualnością naszą i zaciera jej pierwiastki Ale mimo to wady nasze i słabostki, przymioty i właściwości objawiają się w żywej naszej mowie w sposób niedwuznaczny. W mowie jaźń nasza ujawnia się z całą jaskrawością, choćbyśmy wszelkiemi siłami ukryć ją usiłowali. „Mowa jest obraz duszy, z mowy poznać człeka" powiada już Józef Minaso-

wicz w swym „Zbiorze rytmów“ wydanym w r. 1755. Tak cudowną jest siła indywidualizująca mowy — powiada Humboldt (w cytowanem już dziele) — śród ogólnej zgodności, że z równą można powiedzieć słusznością, że ludzkość cała jedną tylko mowę posiada, jak że każdy człowiek odrębną ma mowę.

„Mowa, jako środowisko“ — mówi Humboldt w innem miejscu — „w którym się najróżnorodniejsze indywidualności przez udzielanie zewnętrznych dążeń i wewnętrznych spostrzeżeń ogniskują i charakter, oddziałują na siebie wzajemnie i bezustannie“.

Wykazaliśmy, jak za sprawą akcentu symbolicznego, wszystkie zjawiska zmysłowe, całe życie przyrody objawia się w dźwięku; nie wyczerpaliśmy tem jednak zakresu jego działania. Pozostaje jeszcze cały świat nadzmysłowy, świat pojęć abstrakcyjnych, który się w dźwiękach mowy naszej symbolizuje. To najwyższa i najtrudniejsza forma akcentu symbolicznego. Podczas gdy wyrazy oznaczające zjawiska zmysłowe naturą pierwiastków swoich, t. j. artykułowanych dźwięków, pokrewne są treści, to wszystkie wyrazy określające poglądy nadzmysłowe, emanacye duszy, są jeno znakami konwencyonalnymi, nie mającymi jako dźwięki żadnego pokrewieństwa z istotną swoją treścią.

W tej kategoryi wyrazów ustępuje pierwotna twórczość i siła objawienia mowy, która spajała dźwięki z przedmiotami przez nie wyrażonymi,

przed znakiem konwencyonalnym, który nam nie przypomina pokrewieństwa dźwięku z pojęciem. Siłą akcentu symbolicznego podkładamy jednak tym znakom konwencyonalnym wyraz duszy i uczucia naszego, wytwarzając dla pojęć abstrakcyjnych przejrzystą szatę dźwiękową. Ból, żal i żałoba, skarga i tęsknota, zachwyt i radość, przywiązanie i miłość, wszystkie uczucia w najrozmaitszych odmianach, odcieniach i połączeniach, odtwarza w dźwiękach żywej mowy akcent symboliczny. Jednak nietylko uczucia same, ale całą sumę wyobrażeń, jaką dany przedmiot w duszy naszej wywołuje, przejawia akcent symboliczny dziwnie subtelnym zabarwieniem tonu.

Jeżeli Salome w poemacie Kasprowicza śpiewa:

Ach! przyjdź!
Na oceany
niewyczerpanych żądz
rzuć swoich żagli płótna
i płyń!...
Ach! przyjdź!...
Czekam na ciebie smutna...
Ach! przyjdź!...
Czekam na ciebie wesoła, radosna
onem pragnieniem, co się spełnić ma,
jako ta kwieciem pękająca wiosna! —

to akcent symboliczny wywołać musi w duszy słuchacza ową niezmierzoną głębię żaru, pożądania i namiętności, jaka się w metaforze:

„Na oceany
„niewyczerpanych żądz"

przebija, a

„ta kwieciem pękająca wiosna“,

to przenośnia, która symbolizuje siłę żywiołową zmysłów, budzących się do rozkoszy życia. Jakich-że subtelnych odcieni dźwiękowych wymaga odtworzenie takiego stanu duszy, symbolizującego obrazy przyrody bujną wyobraźnią i żarem uczucia, ażeby oddźwięk pełny znaleźć w duszy słuchaczów?

Im większą w ewolucyi akcentu symbolicznego jest siła jego twórcza, tem mniej go można uczyć się lub nauczać. Panować nad nim może tylko prawdziwy talent, który całą wiązankę pojęć, uczuć i obrazów siłą magiczną w jeden dźwięk zaklina, a dźwięk ten, jak błyskawica śród ciemnej nocy, rozjaśnia duszę słuchacza. Jedynym pedagogiem jest tu życie, na którem sztuka wzorować się musi.

Wspominaliśmy już o tem, że kultura, zacierająca pierwotność i szczerość objawów indywidualności naszej, utrudnia wyszukiwanie wzorów. U ludzi kulturnych szczere objawy rzadko się zdarzają — obserwować je więc trzeba bardzo ostrożnie. Natomiast nieprzebraną skarbnicą dla badań dźwiękowych, objawów uczuć pierwotnych i szczerych, są dzieci i lud prosty. Oto mały przykład z własnego doświadczenia.

Pewnego razu częstowałem w prywatnem kółku kilku znajomych papierosami. Z kolei zwróciłem się do dziesięcioletniego Adasia i podając mu z udaną powagą papierośnicę, zapytałem zupełnie

seryo: „Ty naturalnie także palisz, Adasiu?“ — Młody mój przyjaciel wyciągnął chciwie rączkę i odpodział szybko i z uderzającą intonacyą: „palę!!“ — Została mi w uchu ta niezrównana intonacya! — ale co się też w tem dźwięku nie mieściło! Po pierwsze: przyjemne zdziwienie. Potem: brak wiary w szczerość moich intencyj. Następnie: nieprzeparta żądza skosztowania zakazanego owocu. Nakoniec: przeczucie rozczarowania i zawiedzenia obudzonych nadziei. Gdzie jest ten mistrz, który potrafi drogą syntezy tyle skomplikowanych i pokrzyżowanych ze sobą uczuć w jeden dźwięk zakląć, jak to dzieciak ten bez żadnego wysiłku, z wdziękiem naturalnym wyraził?

Tu wytryskują źródła, z których artyście żywego słowa czerpać należy. Podsłuchać naturę i recytować tak na scenie lub na estradzie, jak się mówi w życiu. *Recitez comme on parle* — oto zasada głoszona przez Moliera, jednego z pierwszych prawodawców dykcyi we Francyi. Zasadą tą Molier bynajmniej nie myślał wprowadzać do sztuki tonu potocznej pogadanki, wraz z wszystkiemi naleciałościami powszedniej rzeczywistości. Bohaterowie dramatów i tragedyi stoją ponad trywialnością życia codziennego, ale nie stoją ponad człowieczeństwem. *Pour faire parler un roi* — zapytuje Molier — *faut il cesser de parler humainement?* I król jest człowiekiem, i król, gdy mówi, mówi po ludzku.

Weźmy np. „Mazepę“ Słowackiego i otwórz-

my ostatnią scenę aktu I-szego, pomiędzy królem Janem Kazimierzem a Mazepą, pełną żywych akcentów i uniesień. Wszystko to co król mówi, jest tak ludzkie, że intonacye muszą być zupełnie naturalne i proste. Trzeba zapomnieć o pięknym wierszu Słowackiego, zamknąć książkę, z treści wyrwać najistotniejsze wyrazy, wszystkie mniej ważne określniki na bok odstawić, i nagą główną myśl, odartą z szat wspaniałych, w jakie ją ubrał poeta, wyrazić swoim tonem naturalnym, możliwie najprostszym, przyczem można pozmieniać i słowa, a dobierać ich należy jak najmniej. Tę tak wyrażoną myśl wypowiedzmy w nowej jej, skondenzowanej formie na głos, podsłuchajmy, zapamiętajmy sobie ton jej, jak melodyę zapamiętujemy, powtarzając ją tak długo, aż utkwi w pamięci naszej. A teraz otwórzmy książkę napowrót i oto dźwięki naturalne przylgną do słów poety, wyrazy wiązać się będą z intonacyą naturalną w jedną organiczną całość. Odnaleźć w tym królu człowieka, trafić w intonacyę prawdy i prostoty, unikać szablonu teatralnego, który się z biegiem czasu na wzór patronów, używanych przez malarzy pokojowych, wytworzył na scenie nietylko dla królów, ale dla różnych typów – oto zadanie prawdziwego artysty.

Pierwiastek muzyczny, melodyjny, mowy ludzkiej jest więc jeden i ten sam w życiu codziennem, jak i w wymowie artystycznej, ten sam w mowie niewiązanej, co w mowie wiązanej Ton natu-

ralny cechować będą zawsze prawda i prostota. Prostota cechuje przedewszystkiem wszystkie myśli wzniosłe i wielkie. Podniosłość myśli, ale i subtelność uczucia, wymagać będą zawsze jak największej prostoty. Pojęcia jak: Bóg, ojczyzna, dusza, niewinność i t. d. nie potrzebują emfazy w wygłoszeniu. Siła ich stoi sama za siebie. Pojęcia takie podobne są, wedle słów Legouvé'go, do pięknego szesnastoletniego dziewczęcia, które się tem bardziej szpeci, im więcej się je stroi. Im większą i piękniejszą jest myśl, tem większej wymaga prostoty w wyrażeniu i w wygłoszeniu.

☆

Równie jak akcent logiczny dotyczy nietylko wyrazów pojedyńczych, ale spełnia, jak widzieliśmy, nader ważną funkcyę przy architektonicznej budowie zdań całych i okresów, tak też i akcent symboliczny złączyć musi pojedyńcze dźwięki w jedną organiczną całość zdania lub okresu.

Ta kompozycya dźwiękowa jako całość, powinna być jednolitą i podlega dlatego podwójnemu prawidłu. Z jednej strony każdy wyraz dźwiękiem swoim wywołać ma w wyobraźni słuchacza obraz swego pojęcia w wyrazistych konturach i z całą możliwą ścisłością. Z drugiej strony tok mowy powinien być płynny i potoczysty, lekki i swobodny. Jednostronne uwydatnienie pierwszego wymogu wstrzymuje płynność języka, robi go ciężkim, roz-

rywa go na strzępy i wywołuje wrażenie trudu, zabija piękność i wdzięk języka, który, jak każdy wdzięk, polega na możliwie najmniejszem zużyciu siły. Jednostronne przestrzeganie drugiego natomiast czynnika, zaciera wyrazistość i ścisłość suggerowanych obrazów, odbiera dykcyi całą jej symboliczną kolorystykę, a poszczególnym dźwiękom właściwy ich charakter i uzmysłowienie wewnętrznego wrażenia, jakiemu powstanie swe zawdzięczają. Pogodzenie tych sprzeczności, organiczne złączenie przeciwdziałających sobie dwóch momentów, jest zadaniem akcentu symbolicznego w szerszem znaczeniu.

W spełnieniu tego zadania nie idzie już o uduchowienie wyrazów, o odtworzenie ich pojęcia, myśli lub uczucia, ale o indywidualizowanie. Przedewszystkiem ogólnych stanów duszy i nastrojów ludzkich. Umysł smętny i wesoły, ponury i pogodny, gwałtowny i łagodny, powolny i żywy i t. d. ma swoje jemu tylko właściwe tony, tak jak wiek, płeć, charakter, epoka dziejowa, narodowość i stan swoje właściwości posiadają. Wszystkie te właściwości zlewają się i jednoczą na jednolitym tle danego utworu lub danej postaci scenicznej.

Król Jan Kazimierz w „Mazepie“ inny ma majestat, niż król Lir lub Ludwik XI, Grabiec w „Balladynie“ inaczej się śmieje, niż Ryszard III-ci, Kozodój w „Dzwonie zatopionym“ Hauptmanna inaczej tryumfuje po strąceniu znienawidzonego dzwonu

kościelnego w przepaść, niż Hamlet po zdemaskowaniu mordercy swego ojca, bohaterstwo Kordyana innych wymaga tonów, niż heroizm Koryolana, Gustaw (w „Dziadach“) inaczej płacze i zawodzi, niż Otello nad zwłokami Desdemony. Od cichych łkających skarg obłąkanej Ofelii, do straszliwego oskarżenia wdowy w Balladynie:

„Córka kazała wypędzić z podwórza
„Mnie, starą matkę, na wichry i deszcze,
„W noc i w pioruny i w burzę...“ —

od złowrogich podszeptów łotrowskiego Wurma w Szyllerowskiej „Intrydze i Miłości“, do przejmującej grozą ostatniej komendy Ryszarda III-go, od wstrząsającej rozpaczy woźnicy Henszla Hauptmanna do tragicznego obłędu Szekspirowskiego Lira — jakaż rozległa skala tonów, która w najsubtelniejszych swych odcieniach oddaje nietylko uczucia i namiętności jako takie, ale indywidualizować je zarazem musi jako uczucia i namiętności tych właśnie osobników, a nie żadnych innych.

Tem indywidualizowaniem dźwięku wkraczamy w dziedzinę akcentu nastrojowego, jako najwyższego aktu twórczego w sztuce żywego słowa. Zanim poświęcimy mu szczegółową naszą uwagę, zaznajomić się jednak musimy z całym szeregiem pierwiastków muzycznych żywego słowa, które w nastroju znajdują swoją syntezę.

ROZDZIAŁ X.

Pierwiastki muzyczne żywego słowa.

A. Rytmiczność.

Rytmiczność jako trzeci stopień udoskonalenia w sztuce żywego słowa. — Rytmiczność w świetle badań naukowych. — Twierdzenie o samorodnem pochodzeniu muzyki i poezyi i teorya odruchowa Spencera. — Poczucie rytmiczności wrodzone człowiekowi. — Początki sztuki. — Wykluczenie rytmiczności z muzyki kościelnej. — Geneza poezyi jako wytworu ducha ludzkiego. — Analiza psychiczna istoty rytmu poetyckiego. — Rytm, miara, takt i stopa. — Ewolucya rytmu muzycznego i poetyckiego i zasadnicze ich różnice w sztuce współczesnej. — Rytm i „moralnie rozumne zachowanie się“ wedle Goethego. — Określenie rytmiczności przez Diderota. — Kwestya uwydatnienia czy zacierania rytmu w wygłoszeniu poezyi i jej rozwiązanie. — Rytmiczność jako zjawisko naśladownicze. — Dyssonanse rytmiczne. — Wyszkolenie poczucia rytmiczności przez deklamacyę chórową. — „Oda do młodości“ w deklamacyi chórowej młodzieży.

W sztuce żywego słowa rozróżnić możemy trzy stopnie udoskonalenia.

Pierwszym jest artykulacya, która materyał mowy, czyli dźwięk, czyni zdolnym do objawienia wszelakiej treści myślowej i uczuciowej.

Drugim stopniem jest akcent, który działając w dwojakim kierunku, uwydatnia jako pierwiastek myślowy sens treści (akcent logiczny), jako pierwiastek zaś uczuciowy uzmysławia wyobrażenie treści, przenosząc w dźwiękach duszę utworu na słuchacza (akcent symboliczny).

Dźwięki artykułowane i akcentami myśli i uczucia wyposażone, byłyby jednak odosobnione i przypadkowe. Wymagają one zatem pewnego systematycznego uporządkowania, pewnej kolei dźwiękowej, która opierając się na artykulacyi i na akcencie, tworzy ową falistą linię mowy ludzkiej, dając nam w niej organiczną całość artystyczną. Otóż tę falistą linię dźwiękową mowy naszej zowiemy rytmem, który stanowi zatem trzeci stopień udoskonalenia w sztuce żywego słowa.

Cóż to jest rytm? — jakie jest pochodzenie, jaka istota i znaczenie tego zjawiska, które zarówno w poezyi, jak w muzyce tak wybitne zajmuje miejsce od najpierwszych zaczątków sztuki? — *Quid est rhythmus? Aliquid consimile metro* — oto bardzo ogólnikowe określenie starożytnego gramatyka (Arystoksenesa, ucznia Arystotelesa); a choć oba te pojęcia i rytmu i miary z biegiem czasu przemianom ulegały, choć zjawisko i istotę rytmu badali i badają filozofowie i psychologowie i fizyologowie, gramatycy, krytycy, estetycy i poeci, to jednak i dziś

jeszcze nie potrafimy z całą ścisłością nauki określić dokładnie istoty i pochodzenia rytmu.

Bezpośrednie wrażenie rytmiczności jest równie łatwo odczuć, jak trudnem jest psychologiczne wyjaśnienie tego zjawiska, zauważył już Lotze[1]). Nie wiemy dlaczego niektóre tylko dziedziny wrażeń wykazują zjawisko rytmiczności, a estetyczne wrażenia rytmu również nie są jeszcze dokładnie zbadane. Największa różnica w zapatrywaniach panuje co do definicyi pojęcia rytmu. Jedni upatrują istotę jego w czasowem rozczłonkowaniu wrażeń, inni w zmianie akcentów, znów inni łączą, zwłaszcza w odniesieniu do muzyki, oba momenty.

Poszukiwania istoty i pochodzenia rytmu wydały: hipotezy genetyczne[2]); teorye teleologiczne[3]), szukające celowości zjawisk rytmicznych; teorye estetyczne[4]); badania

[1]) „Geschichte der Aesthetik in Deutschland".

[2]) Moritz: „Deutsche Prosodie"; Scherer: „Poetik"; Benecke: „Vom Takt in Tanz, Gesang und Dichtung"; Hausegger: „Die Musik als Ausdruck"; Spencer: „Essays, scientific, political and speculative"; M. Kawczyński: „Porównawcze badania nad rytmem i rytmami" (w Pamiętniku wydz. filolog. i filozoficzno-histor. Akad. Umiej., t. VI, Kraków, 1886) i „Essai comparatif sur l'origine et l'histoire de rhytmes" (Paris, 1889).

[3]) A. W. v. Schlegel: „Über Silbenmass und Sprache"; Müller & Schumann: w „Zeitschrift f. Psychologie und Physiologie d. Sinnesorgane t. VI.; E. Grosse: „Anfänge der Kunst".

[4]) Schopenhauer: „Die Welt als Wille und Vor-

fizyologiczne[1]) i psychologiczne[2]); badania teoretyków muzycznych[3]) i teoretyków metryki poetyckiej[4]) — a mimo to nie wyjaśniły dotąd rzeczy.

Żarliwą walkę wywołała — między innemi — kwestya, czy uczucie rytmiczności jest człowiekowi wrodzonem, z czego usiłowano wydedukować hipotezę, jakoby poezya i pokrewne jej sztuki t. j. muzyka i taniec wytworzyły się spontaneicznie

---

stellung" t. II; Ed. Hartmann: „Aesthetik", t. II; Kostlin: „Aesthetik"; Lotze: „Vorlesungen über Aesthetik"; Fechner: „Vorschule der Aesthetik".

[1]) Mach: „Beiträge zur Analyse der Empfindungen" i „Beiträge zur Psychologie des Sinnesorgane".

[2]) Herbart: „Psychologische Untersuchungen"; Meumann: „Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhytmus"; Wundt: „Physiologische Psychologie" i „Grundriss der Psychologie"; Zimmermann: „Aesthetik als Formwissenschaft"; Horwicz: „Psychologische Analysen", Bücher: „Arbeit und Rhytmus".

[3]) Lobe: „Katechismus der Musik"; Riemann: „Musik-Lexikon", „Katechismus der Musik", „Musikalische Dynamik und Agogik"; Ryszard Wagner: „Über das Dirigiren" w Ges. Schr. t. VIII; Sievers: „Phonetik"; Gevaert: „Histoire et théorie de la Musique de l'antiquité".

[4]) R. Westphal: „Altgriechische Metrik", „Die Musik d. griech. Altertums", „Griechische Rhytmik", „Allg. Theorie d. musikalischen Rhytmik"; I. Minor; „Neuchochdeutsche Metrik". W dziele tem ostatniem (wyd. 1895) podana literatura dzieł zajmujących się wyłącznie metryką i rytmiką poezyi, których autor na 18 stronnicach wylicza kilkaset. St. Mleczko: „Serce a Heksametr czyli Gieneza Metryki poetyckiej" (wyd. Kasy Mianowskiego, Warszawa 1901).

i pierwotnie u wszystkich ludów, które je posiadają. Hipotezie tej przeciwstawiano twierdzenie, że sztuki te były wynalazkiem indywidualnym umysłów wyższych, które przechodziły drogą naśladownictwa na ogół. Z kwestyą tą zasadniczą łączy się druga, czy rytm poetycki identyczny jest lub podobny do rytmu muzyki i tańca? — jeśli tak, skąd pochodzi ta identyczność lub to podobieństwo?

Twierdzenie o samorodnem pochodzeniu muzyki i poezyi uchodziło długie czasy jako dogmat powszechny, głoszony przez duży poczet uczonych, którzy wykazywali związek rytmiczności z ruchami i zjawiskami przyrody, oraz z akcyą oddechu i serca ludzkiego i zależną od niej pracą ludzką. Stąd wyprowadzano powstanie sztuk muzycznych tj. poezyi, muzyki i tańca jako nieświadomych utworów ludu, które wyrosły z jego duszy, jak „trawa z ziemi". I tak Herbert Spencer określał pochodzenie muzyki jako działanie odruchowe ze stanowiska fizyologicznego. Równie jak pies łańcuchowy macha coraz silniej ogonem, im bardziej pan jego zbliża się ku niemu, w końcu zaś skacząc szczeka z radości, tak też i głos ludzki należy do działań czysto odruchowych, zależnych od zmienności uczuć. Uczucia te są bodźcem, wywołującym czynności mięśni. Zasadzie tej podlegają wszelkie zjawiska głosowe, ale także wszelkie zjawiska muzyczne, a muzyka nie jest niczem innem, jak tylko wyidealizowaniem zwykłego języka uczuć.

Rudolf Westphal wskazał jeden z pierwszych na rytmiczność w różnych zjawiskach natury: w spadku kadencyjnym kropel wody, w opadaniu liści z drzew po deszczu, w ryku fal morskich i w łoskocie wodospadów alpejskich, w ruchach ludzi i zwierząt, w uderzeniach serca ludzkiego, w obrocie ciał niebieskich. W zjawiskach tych dopatruje się Westphal pochodzenia rytmu w ogólności, twierdząc, że ani tony muzyczne, ani dźwięki mowy naszej jako takie, z rytmem wspólności żadnej nie mają. Są one tylko zdolne do przejmywania rytmiczności, której im nadaje artysta, muzyk lub poeta.

Teorya odruchowa Spencera, porównanie działania muzyki z ruchami psiego ogona, nie długo się utrzymała. Nowsze badania stwierdziły wszechstronnie wrodzone poczucie rytmiczności, zaprzeczając jednak samotwórczemu pochodzeniu sztuki muzycznej i poetyckiej.

Że źródło poczucia rytmicznego leży w nas samych, wykazał na podstawie ścisłych badań fizyologicznych i psychofonetycznych, uczony niemiecki Mach, który między innemi zwrócił uwagę na to, że cyknięcia zegarka kieszonkowego, których siła i trwanie są matematycznie równe, wedle usposobienia lub wedle woli naszej, wydzwaniać nam będą wszelkie możliwe szeregi rytmiczne, a więc trocheje, jamby, daktyle, anapesty i t. d.

Dawniej utrzymywano powszechnie, że kropla wody, spadająca w regularnych odstępach na ka-

mień lub równomierne uderzenia dzwonu, nie wytwarzają jeszcze taktu. Tymczasem tak nie jest. Pauzy pomiędzy uderzeniami przemienia wyobraźnia ucha naszego na *tezy*, zależnie od długości przerwy, na jedną lub na dwie tezy i tym sposobem dosłuchujemy się rytmu nawet tam, gdzie go niema. Forma rytmiczna zmusza do przystawania, do przerwy w ruchu, a ucho nasze wsłuchując się wśród cichej nocy w szmer strumyka lub w poświst wichru, dzieli, w tęsknocie swej za taktem, chaotyczne szumy na rytmiczne, jednostajnie powracające cząsteczki.

Poczucie rytmiczności jest tak dalece wrodzone człowiekowi, że wszelka praca ludzka jest rytmiczną, a Bücher upatruje źródło pochodzenia rytmu i genezę poezyi i muzyki, które pierwotnie były nierozdzielne, w połączeniu tych sztuk z pracą, która troistości tej zasadniczym była pierwiastkiem. Praca jest ruchem ciała ludzkiego, dającym pożyteczny poza nim leżący skutek, a ruch ten energiczny i rytmiczny wywołał powstanie poezyi.

W pracy rytmiczne szeregi wykazują ten sam przebieg jak w poezyi. Jednostkę ich tworzy tam poszczególny ruch ciała; dla poety jednostkę tę stanowi stopa wierszowa. Każdy poszczególny ruch roboczy jest czynnością złożoną: podniesienie i spadek, wciągnięcie i wyciągnięcie członka lub narzędzia odpowiednio do *arz* i *tez* stóp wierszowych. Nagi pierwotny człowiek, bez broni i bez narzędzi,

używał zarówno nóg jak i rąk do pracy, a ruchy jego były z natury rytmiczne. W zasadniczych formach ruchów pracy, jak w uderzeniu, tłoczeniu, tarciu, odnajdujemy najprostsze miary rytmiczne starożytnych. Jamby i trocheje są rytmy tłoczące: jedna noga silnie, druga słabo stąpa; spondeus jest rytmem uderzenia; daktyl i anapest, to rytmy kowadła, które kowal młotem wydzwania, przedzielając jedno uderzenie silne, dwoma krótkiemi uderzeniami. Na koniec trzech stóp päonskich dosłuchać się można na boisku lub przy wbijaniu kostek brukowych w takcie.

Poezya i muzyka zjawiają się, wedle Büchera, pierwotnie zawsze razem. Słowo i melodya powstają równocześnie, a istotą właściwą tego zjawiska jest rytmiczność. Żaden język nie wytwarza sam z siebie rytmicznych słów i zdań; gdy więc język poetycki rytmu sam z siebie wytworzyć nie mógł, musiano mu go dostarczyć skądinąd.

Wszelką starożytną poezyę wygłaszano muzycznie, w połączeniu z ruchem rytmicznym ciała. Z biegiem czasu muzyka i taniec oderwały się od całości, a poemat rozwijał się dalej samoistnie.

Z tego samego założenia wychodzi Mleczko („Serce i Heksametr"), wskazując na to, że serce nasze nietylko same działa rytmicznie, ale pod wpływem ośrodka mózgowego, czułe jest niezmiernie na rytm zgodny ze swoją naturą. Do akcyi serca ludzkiego stosujemy się instynktowo w czynnościach naszych, a komory sercowe dostrajają się

nawzajem do nich, kurczą się mocniej, wtórują nam, aby tym sposobem dopomódz nam i wedle możności oszczędzić coś z ogólnej sumy wysiłków organizmu. Na tej podstawie wykazać można, jak heksametr grecki ściśle się dostraja do akcyi serca i oddechu naszego.

Podobnie jak Bücher, określa także Grosse pochodzenie muzyki. Odgłosy wielu rytmicznie wykonywanych prac działają jako takie muzycznie. Jest to męczarnią pozostać zewnętrznie spokojnym, gdy się jest wewnętrznie wzruszonym, rozkoszą będzie natomiast zawsze, dać folgę wewnętrznemu popędowi ruchem zewnętrznym. Ludy pierwotne cenią w muzyce wyłącznie rytmiczność. Melodya i harmonia nie działają na nie wcale. Przy podniesieniu tych odgłosów pracy na szczebel artystyczny, chodziło tylko o to, ażeby dźwięki, które narzędzia przy zetknięciu z materyałem wydawały, wzmocnić i uszlachetnić. W pierwszym rzędzie posługiwano się narzędziami, służącymi do uderzenia, które wywoływały rytmy uderzenia. W ten sposób powstały z narzędzi roboczych instrumenty muzyczne, a znamiennem jest bardzo, że instrumenty o wyłącznie rytmicznym uderzeniu, o wiele częściej i wcześniej się pojawiają i dziś jeszcze u ludów dzikich najbardziej są rozpowszechnione, aniżeli instrumenty o uderzeniu dźwięcznem. I tak: bębny i kotły, gongi i tamtamy, kołatki i grzechotki różnego rodzaju, z których np. bęben dla niektórych

ludów pierwotnych został jedynym instrumentem muzycznym.

Obok dowodów, jakimi nauka twierdzenie o wrodzonem człowiekowi poczuciu rytmiczności poparła, przemawia za niem także znamienny fakt historyczny. Faktem tym jest nieudane wykluczenie rytmiczności z muzyki kościelnej.

Nowe światopoglądy, jakie wniosło ze sobą chrześciaństwo, nie dozwoliły zrazu żadnej wspólności z pogaństwem i tępiły zawzięcie wszelkie ślady jego tradycyi. Kilka wieków minęło, zanim kościół chrześciański, po zgnębieniu zupełnem pogaństwa, zdecydował się wprowadzić muzykę do nabożeństwa. Zrazu śpiewano hymny kościelne rytmiczne na sposób grecki. Z końcem VI-go wieku jednak, polecił papież Grzegorz Wielki, reformator służby liturgicznej, ażeby śpiewy kościelne oparto wyłącznie na harmonii (której Grecy wcale nie znali) i na melodyi, wykluczając zupełnie rytmiczność. Odtąd w śpiewach kościelnych na każdą nutę równa przypadała miara, na każdą zaś zgłoskę jedna tylko nuta, co nazywano *cantus non mensuratus* albo *cantus planus*. System ten przeniósł się z muzyki kościelnej także i do świeckiej i trwał aż do wieku XVII-go, w którym muzyk francuski Rameau, twórca nowożytnej harmonii muzycznej, zakazaną rytmiczność na nowo do muzyki wprowadził. Dziś nie ulega żadnej wątpliwości, że harmonia, melodya i rytmiczność tworzą w muzyce jedną nierozłączną organiczną ca-

łość, że żadnego z tych pierwiastków wykluczyć nie można bez naruszenia całości. Jeśli harmonia jest duszą muzyki, a melodya jej wdziękiem zewnętrznym, to rytm możnaby nazwać, wedle wyrażenia Gurneya, szkieletem każdej budowy muzycznej. Są niektóre waryacye Beethovena, w których nie ma ani jednej nuty wspólnej z tematem; rytm atoli jest ten sam, i to wystarcza, by obie melodye sprawiały jednakowe wrażenie muzyczne. Łatwo więc pojąć, że zakazana przez papieża Grzegorza rytmiczność, mimo wszelkich obostrzeń przejawiała się w muzyce kościelnej, z początku chyłkiem, a mniej więcej od wieku XII-go począwszy coraz otwarciej. I nasze najstarsze pieśni nabożne, jak *Boga Rodzico* lub *Święty Boże! Święty Mocny!* wykazują poszczególne figury metryczne, w których na jedną zgłoskę kilka nut przypada, w których się zatem rytmiczność mimo zakazu przebija. Głęboko w naturze ludzkiej zakorzenione poczucie rytmu oparło się zakazowi kościelnemu i wymusiło po XI-sto wiekowej walce ostateczne jego cofnięcie.

✡

Inaczej się ma rzecz z samorodnem pochodzeniem muzyki i poezyi, jakie chciano koniecznie wyprowadzić z natury zjawiska rytmiczności. Kwestyi tej poświęcił uczony polski, dr. Maksymilian Kawczyński (w cytowanych poprzednio pracach) szczegółową uwagę.

Wychodząc z głębokiego założenia Arystote-

lesa, że każda pierwotna przyczyna zjawisk jest zarazem ich celem, bada Kawczyński przedewszystkiem przyczynę pierwotną i siłę działającą na utworzenie pierwszych wierszy. Przyczyna jest psychologiczna. Pierwsze wiersze wyrażały modlitwy i formułki magiczne, skierowane do bóstw. Do słów przywiązywano dawniej szczególną moc, siłę magiczną. To należało do zadania kapłanów, tj. ludzi, którzy przewyższali umiejętnością mowy innych. W rytuale religijnym szukać więc należy przyczyny i celu pierwszych wierszy. We wszystkich literaturach stwierdzonem jest starszeństwo prozy. Wiersz, jako rzecz artystyczna, utworzył i ustalił się dopiero znacznie później i to jako forma rytualna.

Podstawą wiersza pierwotnego nie była ani ilość zgłosek, ani wyrazów, ani akcentów, tem mniej więc stóp metrycznych, podstawą wiersza było: zdanie. W dalszym rozwoju wykazywał wiersz równą ilość wyrazów, potem zgłosek, a w końcu uporządkowane następstwo długich i krótkich zgłosek, czyli czasów, t. j. rytmiczność.

Początek właściwej rytmiczności leży w Grecyi, a pojęcie rytmu jest wytworem ducha greckiego, bo nie zna go nawet sanskryt. Grecy stworzyli cały system rytmiki, którego rozwoju dotąd nie prześcignięto. Wszystkie też narody nowożytne na pojęcie rytmu, tylko ten jeden wyraz grecki posiadają, wskazujący na wspólne źródło.

We wszelkich głosach ludzkich i zwierzęcych

mamy niezawodnie czynnik fizyologiczny i uczuciowy. Na tym stopniu stoją wszelkie krzyki, jęki, wycie i t. d. Ale w mowie artykułowanej występuje nowy czynnik, a mianowicie znaczenie, który pochodzi z umysłu. Tak więc mowa artykułowana, jako materyał śpiewu, zawiera już różnorakie pierwiastki. Aby się stała śpiewem, trzeba nowego czynnika formalnego. Pytanie, skąd ten pochodzi? Człowiek go przeczuwa, pragnie niejako, ale jak go znajdzie? Otóż dwojaki jest ten czynnik formalny: najpierw rytm, potem melodya. Pragnienie zjednania sobie bóstwa każe mu doskonalić prośby, tj. wiersze swej modlitwy, każe mu równać ich rozmiar, następnie porządkować zgłoski, których uwydatniona wówczas długość i krótkość daje rytm. Pod wpływem rytmu wydłużają się akcenty na tony i tworzą melodyę.

Tak więc i tutaj tworzywo surowe, dane z natury, przez pracę umysłu ludzkiego nabiera formy. Dalsze usiłowania rozwijają pierwiastek rytmiczny i akcentowy czyli melodyjny, zawarty w mowie, tak że z metrycznego śpiewu, w którym one pierwotnie wszystkie były zawarte, i któremu nawet ruchy ciała chętnie posłusznymi się stawały, rozwinęła się melodya bez słów, śpiewana lub grana na instrumentach, słowem muzyka, oddzielił się w końcu i taniec bez tekstu.

To ustawiczne działanie myśli na tworzywo, czyli czynnika formalnego na materyalny, ta niestrudzona działalność i energia, która przeczuwa

coraz wyższą doskonałość, chociaż jej jeszcze nie ma, ta wola umysłu, to poddanie się prawidłu, regule i upodobanie we formie, która jest niczem innem, tylko prawidłem, znamionuje Greków, którzy poddając uczucie formie, stworzyli świetną sztukę.

Rytmika w początkach swoich była uporządkowaniem długich i krótkich zgłosek, następnie zaś pojmowano ją abstrakcyjnie jako uporządkowane następstwo długich i krótkich czasów. Połączenie tak pojmowanej rytmiki ze słowami tworzyło metrum, z tonami melodyę, a z ruchami ciała taniec. Wszystko to zaś razem tworzyło muzykę w greckiem rozumieniu tego wyrazu. Muzyka grecka była więc złączeniem trzech sztuk: poezyi, muzyki i tańca w jedną. Wszystkie trzy sztuki opierały się na rytmie, który, wspólny im wszystkim, jedno, jednolite miał pochodzenie i charakter. Stałe złączenie poezyi, muzyki i tańca u Greków występuje zarówno w dramacie greckim, jak w uroczystościach religijnych i zabawach.

Pod wpływem rytmiczności akcenty zamieniły się w śpiew; przed rozwojem więc rytmiki nie było śpiewu. Melodya wywołana do życia przez rytmiczność, a wywiedziona z akcentów mowy, doszła z biegiem czasu, rozwijając się stopniowo, do samodzielności, a wtedy odłączyła się od pnia, na którym wyrosła, jak dojrzały owoc odpada od drzewa, aby ze swego ziarna nowe wydać życie. W ten sposób muzyka rozpoczęła istnienie oddzielne, a język wydawszy ze siebie pierwiastek muzyczny, sam

żył dalej pozbawiony tej krasy młodości. Wtedy to pierwotny akcent śpiewny przemienił się na przydechowy, którym się dotąd posługujemy.

Wnioski ostateczne, jakie Kawczyński z badań swoich wysnuwa, są bardzo doniosłe i rzucają dużo światła na pojęcie i pochodzenie rytmiczności, oraz i na genezę poezyi i pokrewnych jej sztuk. Nie zaprzecza Kawczyński bynajmniej faktowi wrodzonego poczucia rytmiczności u ludzi. Tylko poczuciu temu zawdzięczamy zrozumienie rytmiczności. Ale wywodząc ją wprost z mowy ludzkiej, tj. z wiersza metrycznego, który rozwinął się ze stałych hieratycznych formułek, używanych przez kapłanów w rytuale religijnym, stwierdza zarazem, że poezya, muzyka i śpiew nie wyrosły samotwórczo ze zbiorowej duszy narodu, jak trawa z ziemi, ale były od samych zarodków swoich jedynie i wyłącznie wynalazkiem indywidualnym i artystycznym. Do wytworzenia stałych i prawdziwie artystycznych form sztuki potrzeba było zawsze kilkuwiekowej pracy.

Jeżeli poezyę określimy jako odblysk świata w kropli rosy, tj. odblysk życia w jakiemś zdarzeniu, to, zanim się tworzy poezyę, trzeba ująć i życie i zdarzenia, trzeba wynaleźć związek pomiędzy zdarzeniem i uczuciem, trzeba przedtem dużo myśleć, dużo czuć, dużo żyć. Uczucie poetyckie jest zatem rezultatem długiej kultury. Jeżeli wiersz określimy jako systematyczne uporządkowanie wyrazów i zgłosek wedle pewnych

reguł, to, ażeby zrobić wiersz, trzeba rozróżnić wyrazy w mowie, zgłoski w wyrazach, trzeba zastanowić się, analizować. I najprymitywniejszy wiersz pierwotny opierać się musiał na tym poprzedzającym go momencie analitycznym. Otóż tam, gdzie spotykamy analizę, refleksyę i myśl sumienną, tam niema spontaneiczności. Wiersz, a z nim i cała poezya jest wytworem myśli, wytworem indywidualnym. O ile zaś zbiorowa dusza danego narodu przyjmuje i podziela myśli, wzory i nauki swoich przewodników, o tyle nabiera jedności niejako myśli i uczucia.

Kawczyński nie zwalcza tezy o wrodzonem poczuciu rytmiczności, ale przeczy tylko, ażeby tym ogólnikiem tłómaczono pochodzenie sztuk muzycznych, ażeby rzecz niejasną objaśniano jeszcze ciemniejszą. Przypomina to owego słonia, któremu mądrość indyjska świat na plecach dźwigać kazała, samego postawiła na żółwiu, ale nie pomyślała już o tem, na czemby żółwia posadzić.

☆

Widzimy więc, że rytm poetycki jest podobny, ale nie jest identyczny z rytmem muzycznym, widzimy, że podobieństwo to polega na wspólnem ich pochodzeniu, na powinowactwie krwi.

Analizę psychiczną istoty rytmu poetyckiego w odniesieniu do poezyi nowoczesnej, przeprowadził z ścisłością naukową psycholog Ernest Meumann. Wyniki jej są w krótkości następujące.

Rytm nowoczesnej poezyi posiada dwa pierwiastki: 1) akcent i 2) iloczas. Równie jak dwa same w sobie obojętne, równo silne wrażenia słuchowe, tworzą jedną całość, skoro jedno z nich odzywa się silniej (gdy zamiast 1 — 2, zapukamy 1 — 2), tak też i zmiana akcentów w deklamacyi wprowadza czynnik organizacyjny, grupujący wszystkie nieakcentowane lub słabiej akcentowane zgłoski, jako części rytmicznej całości około akcentów głównych. Charakterystycznym dla poezyi jest n i e r e g u l a r n a zmiana akcentów (co już widzieliśmy w rozdziale o akcencie logicznym).

Pierwiastek czasowy składa się z trzech części: 1) czas trwania, 2) szybkość następstwa i 3) powtarzanie analogicznych stosunków.

Czas trwania znowu w trojaki sposób może być rozważany: 1) jako czas potrzebny do wymówienia zgłosek; 2) w bezwzględnej i względnej długości iloczasów, mierzonych pomiędzy akcentami głównymi, odgraniczającymi postęp rytmiczny, lub iloczasów mierzących grupy rytmiczne pomiędzy sobą; 3) długość przestanków pomiędzy zgłoskami, wyrazami, końcówkami wierszy i zwrotek i pomiędzy grupami wyrazów, wytworzonych w deklamacyi artystycznej.

Szybkość następstwa wyraża się w deklamacyi w t e m p i e mowy i zmianach tego tempa, w czem leżą, jak zobaczymy później, pewne estetyczne efekty rytmu.

Powtarzanie nakoniec figur i grup rytmicznych

wywołuje stopniowanie wagi rytmicznej grupy następującej w porównaniu z poprzednią, wyradza automatyczność intonacyi, zwłaszcza wówczas, gdy sposób mówienia zbliża się do skandowania. Ale i w mowie frazującej całe grupy, efekt powtarzania występuje w całej pełni.

☆

W podręcznikach naukowych muzycznych, poetyckich i t. p., spotykamy często skomplikowane i zawiłe definicye pojęć: rytm, miara, takt, stopa i określenie ich różnicy. Widzimy już z powyższego przedstawienia, że pojęcia te pierwotnie zlewały się zupełnie i oznaczały jedną i tę samą rzecz, widzianą z różnych stron. Rytm, to miara czasu wyrażona trwaniem głosu; miara (metrum), to miara czasu wyrażona długością zgłoski; takt, to miara czasu batutą dyrygenta muzycznego, a stopa wreszcie, to miara czasu nogą tancerza odcięta. Rytm staje się rytmem, miara miarą, takt taktem a stopa stopą tylko przez powtórzenie swego pierwiastku.

W początkach rytmiczności miarą rytmu była zgłoska, a nie czas jej wymawiania. Wiadomo, że Grecy rozróżniali zgłoski długie i krótkie, a długie wymagały podwójnego czasu do wypowiedzenia jak krótkie. Rytm powstawał u starożytnych pierwotnie tylko z uporządkowania długich i krótkich zgłosek. Z rozwojem muzyki greckiej, łączącej po-

ezyę, śpiew i taniec w jedną całość, wytworzyła się potrzeba wspólnej dla tych trzech pokrewnych umności rytmiki. Stąd nastąpiło oderwanie pojęcia rytmu jako pierwiastku odrębnego, które oparto nie na zgłoskach, ale na czasie, jako wspólnej dla wszelakich rytmów podstawie.

Gdy się później związek ten sztuk rozluźnił i nastąpiło zróżniczkowanie, rytmiczność rozwijała się w każdej sztuce odrębnie i samoistnie. W językach nowoczesnych nie ma zgłosek długich i krótkich, ale są akcentowane i nieakcentowane, nie ma więc też iloczasowej miary rytmu w znaczeniu greckiem. Akcent języków nowoczesnych ma chacharakter wydechowy czyli jest przyciskiem, grecki akcent był przeważnie chromatyczny czyli śpiewny. Wedle tego rozwinęła się rytmika słowa.

Rytm muzyczny czyli t a k t, rozwinął się natomiast w obu kierunkach. Podług wzoru greckich metrów i stóp wierszowych powstały iloczasowe, tj. kwantytatywne metra muzyczne[1]); obok tego wprowadzono jednak i akcentuacyę do muzyki. Dzisiejsze nasze takty muzyczne pochodzą więc w prostej linii od stóp jambicznych, trocheicznych, daktylicznych i t. d. metryki greckiej.

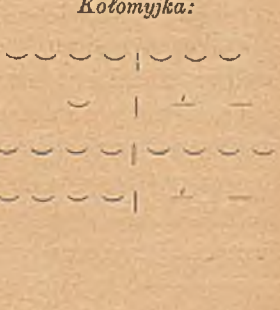
---

[1]) Uczeni niemieccy R. W e s t p h a l i A. R o s s b a c h wykazali identyczność rytmów muzycznych Haendla, Bacha, Mozarta i Beethovena z formami rytmicznemi liryki greckiej, odnalazłszy w nowoczesnych fugach i sonatach te same kombinacye i systemy, jakie cechują strofy, antistrofy i t. d. w odach Pindara lub chórach Eschylosa.

Lecz inaczej przedstawia się dzisiaj stopa np. daktyliczna w poezyi, a inaczej w muzyce. W poezyi daktyl nasz składa się, naśladując daktyl grecki, z jednej zgłoski akcentowanej i dwóch lekkich, zamiast z jednej długiej zgłoski i dwóch krótkich. Inaczej w muzyce. Takt ma przedewszystkiem miarę iloczasową, a ponieważ w muzyce, zupełnie jak w metryce greckiej, dwie krótkie zgłoski dokładnie równają się długiej, stopę zatem *daktyliczną* (— ⏑ ⏑), rozwiązać można na cztery krótkie zgłoski, czyli na *proceleusmaticus* (⏑ ⏑ ⏑ ⏑), lub na dwie długie zgłoski, czyli na *spondeus* (– –). Żywy rytm naszego *Krakowiaka* lub naszej *Kołomyjki,* ma więc podstawę daktyliczną i da się metrycznie tak wyrazić:

Krakowiak:

Kołomyjka:



Ucho greckie nie dosłuchałoby się w tych dla nas tak rytmicznie brzmiących, skocznych nutach, żadnego rytmu. Grekom potrzeba było koniecznie uporządkowanego następstwa długich i krótkich

zgłosek albo czasów, ażeby odnosić wrażenia rytmiczne. Poczucie zatem rytmiczności rozwijało się z biegiem czasu i ma odrębną swoją ewolucyę tak w muzyce jak i w poezyi.

O zasadniczej różnicy rytmu poetyckiego i muzycznego w sztuce współczesnej mówiliśmy już poprzednio, przy sposobności analizy Marsza pogrzebowego z poematu Wyspiańskiego „Kazimierz Wielki". Widzieliśmy tam, że rytm w muzyce, operując wyłącznie kombinacyami wrażeń słuchowych ma podstawę ściśle matematyczną. Rytm muzyczny, to przyjemność, jaką nam sprawia liczenie, zadowolenie, jakie nam sprawia liczba. Już Leibnitz wskazywał na to, że ucho ludzkie nieświadomie oblicza drgania muzyczne: *musica exercitium arithmeticae.* Rytm poetycki natomiast, w którym monotonna automatyczność fali rytmicznej podlega ciągłej zmianie, wywołanej przez prąd myślowy, nadający jej kierunek — zasadza się na nieregularnej zmianie akcentów i tempa, stanowiącej właściwą melodyjność mowy poetyckiej. Muzyka, jaką wytwarza rytmiczny spadek naszych wierszy nie jest więc ściśle identyczną z muzyką właściwą.

☆

„Wszelka mowa rytmiczna — powiedział Goethe — działa najpierw na uczucie, potem na wyobraźnię, a nakoniec

na rozum i na moralnie rozumne zachowanie się" *(sittlich vernünftiges Betragen)*.

I któż nie doznawał niezliczone razy tego przymusowego działania rytmu na samym sobie, czy to maszerując w takt muzyki, czy to w tańcu, a nawet przypatrując się tylko tańcom. Przymus ten wywołuje nieprzeparty pociąg poddania się rozkoszy wtórowania i to nietylko nogami, ale dusza nasza sama — jak się wyraża Nietzsche — podąża za taktem. Im bardziej sami w ruchach tych rytmicznych udział bierzemy, tem bardziej rytmy na uczucie nasze i na wyobraźnię naszą oddziałują. Działają jednak także na rozum: w muzyce rozkładem matematycznym figur swoich, nieubłaganie ścisłym ładem i logiką swoich kształtów — w poezyi przez to, że treść jej duchową podają nam w organicznym całokształcie artystycznym, bo żaden z dźwięków mowy, dzięki jej rytmiczności, nie brzmi odrębnie i przypadkowo, ale samem już drganiem swojem wywołuje w uchu słuchacza następne dźwięki. Ład i porządek rytmiczny zowiemy w muzyce taktem. Ale taktem zowiemy także powszechnie: zachowanie się rozumne i zasadom etyki odpowiadające. Jest to wyrażenie we wszystkich prawie językach nowoczesnych przyjęte, a Goethe przeczuł ten dziwny związek mówiąc o działaniu dźwięków rytmicznych na *sittlich vernünftiges Betragen*, na ten takt wewnę-

trzny umysłu naszego, który wtórując dostraja się do taktu rytmicznego.

☆

Jest to znamieniem wielkich umysłów twórczych, że w kilku słowach dają obraz i pojęcie istoty jakiegoś zjawiska, które uczeni i badacze wyczerpującemi studyami całego życia nieraz daremnie określić usiłują. O rytmiczności istnieje dziś cała olbrzymia literatura. Lingwiści, gramatycy i filologowie, historycy, psychologowie i fizyologowie w mozolnych, uczonych pracach łamią sobie głowy nad pochodzeniem i istotą rytmiczności, ale jedno to powyżej przytoczone zdanie Goethego więcej nam tę istotę rozjaśnia, aniżeli cała biblioteka tych prac uczonych. Takie zdania idą na wagę złota, bo są emanacyą ducha twórczego zarazem i krytycznego.

Innym takim duchem twórczym i krytycznym był Diderot, francuski Nietzsche XVIII-go wieku. Filozof i poeta, dusza encyklopedystów francuskich, jest Diderot po dziś dzień jednym z wielkich wirtuozów języka, mistrzem stylu, nie tego papierowego, ołowianego, ale stylu przeznaczonego przedewszystkiem dla objawienia dźwiękowego. Mistrzostwo żywego słowa, które posiadał, przeniósł Diderot do pism swoich, a język jego celuje niezwykłym czarem i urokiem. Dlatego to ulubioną formą jego stylu, który tłómacz jego niemiecki Goethe,

nazywa „porywającym“, były dyalogi i listy. Otóż posłuchajmy, co taki duch wytworny a w dziedzinie rytmiczności, traktowanej ze stanowiska sztuki żywego słowa, miarodajny, o zjawisku tem powiada.

„Rytm“ — mówi Diderot w sprawozdaniach swoich o wystawach Akademii paryskiej, drukowanych w Paryżu p. t. *Salons* (1765 — 1767) — „rytm jest wyborem osobliwych wyrażeń: pewien rozdział zgłosek długich lub krótkich, twardych lub miękkich, grubych lub ostrych, lekkich lub ciężkich, powolnych lub szybkich, żałosnych lub wesołych, czyli łańcuch małych onomatopij, analogicznych ideom, które nas wypełniają, a które silnie umysł nasz opanowały; analogicznych wrażeniom przeczuwanym przez nas, które chcielibyśmy wywołać; zjawiskom, których przymioty staramy się oddać; namiętnościom, przez nas doznawanym; wrzaskom zwierzęcym, przez te namiętności z piersi nam wydartym; analogicznych naturze, charakterowi, tętnom działania, które zamierzamy odtworzyć; — sztuka ta nie posiada więcej rzeczywistości, jak istota tęczy, jest nieuchwytną i nie udziela się, — może się tylko doskonalić. Smak przyrodzony, ruchliwość umysłu i wrażliwość duszy dają sztuce tej natchnienie. To obraz duszy samej, odtworzony w dźwiękach głosu, w odcieniach kolejno po sobie następujących, w przejściach, w dźwiękach mowy przyśpieszonej, zwolnionej, wybuchającej, przytłumionej, łagodnej, w stu rozmaitych

rodzajach... Prawdziwa harmonia nietylko do ucha, ale do duszy się zwraca, skąd sztuka ta się wywodzi. Nie mówcie o poecie suchym, twardym i barbarzyńskim, że nie ma u c h a: powiedźcie że mu brak d u s z y".

☆

Starałem się wykazać pochodzenie, istotę i znaczenie rytmiczności, zarówno ze stanowiska historycznego, genetycznego i psychofonetycznego współczesnej nauki, jak też i ze stanowiska czysto artystycznego, zakreślonego przez mistrzów w dziedzinie twórczości rytmicznej. Wracam teraz do założenia pierwotnego, w którem oparłem się na tem, że rytm stanowi obok artykulacyj i akcentów myśli i uczucia, trzeci stopień udoskonalenia w sztuce żywego słowa, tworząc razem z poprzednimi pierwiastkami jednolity, organiczny całokształt artystyczny.

Przedewszystkiem narzuca się nam tak często stawiane pytanie, czy w wygłoszeniu poezyi rytm u w y d a t n i a ć czy z a c i e r a ć należy? — Skoro rytm jest cechą znamienną wiersza, powinniśmy go z całą dobitnością słyszeć i odczuwać, mówią jedni. Przeciwnie, powiadają inni, prawdziwa sztuka, polega na tem, ażeby słuchacz nie poznał nawet że słucha mowy wiązanej; dobre wygłoszenie wiersza powinno zatrzeć sztuczność

jego formy i wywołać wrażenie naturalnej mowy, tj. prozy.

Otóż i jedni i drudzy błądzą. Zjawisko rytmiczności nie dotyczy materyi rzeczy, jeno formy ich istnienia. Uwydatniając jednostronnie i przesadnie rytm w wygłoszeniu wiersza, skandując go, wywołamy w słuchaczu wrażenie nużącej jednostajności. Ta monotonia nie pozwoli dosłuchiwać się spokojnie w dźwiękach, jak krople wody miarowo spadających, treści duchowej, podporządkowanej prawidłowo wracającej fali dźwiękowej rytmu. Rytm jest formą, błądzi więc ten, kto z niego robi istotę wiersza, a czyni to każdy, kto w wygłoszeniu przeprowadza jego analizę i rozkłada go na pierwiastki, narzucając słuchaczowi jednostajną falę rytmiczną, rozrywając organiczną całość, jaką w nierozerwalnym związku z rytmem tworzą artykulacya i akcenty. Silniejszy akcent zmusza nas do zwrócenia większej uwagi na uwydatnione energiczniej zgłoski; w skandowanym wierszu narzucamy więc uszom słuchacza także i takie wyrazy, które logicznie żadnego nie mają znaczenia. Podczas gdy bowiem rytm w muzyce operuje tylko kombinacyami wrażeń słuchowych, to przedmiotem rytmu poetyckiego są wyrazy zszeregowane wedle prawideł logicznych w zdania. Ta nadwyżka logicznego pierwiastku, to zasadnicza różnica, dzieląca rytm poetycki od rytmu muzycznego. Prąd jednak nasz myślowy nigdy okazywać nie będzie tej monotonnej regularności, jak

charakter fali rytmicznej. Uwydatnienie tego charakteru jednostajności przez skandowanie wiersza, oznaczałoby zatem przeniesienie systematycznej tej regularności także i do prądu myślowego, a w tem leży moment ucho nasze i umysł nasz wprost obrażający.

Jednak z tego nie wynika jeszcze bynajmniej, ażeby metoda wręcz przeciwna miała racyę bytu.

Ci, co rytmikę wiersza w wygłoszeniu jego rozmyślnie zacierają, zatracają charakter jego i wdzięk, sprowadzają go do poziomu prozy i to prozy nieładnej (bo piękna proza również jest rytmiczną), niszczą główny pierwiastek utworu poetyckiego, który jest podstawą jego treści.

Prawda leży, jak zwykle, po środku. Rozwiązanie leży w połączeniu, w przeniknięciu przeciwności, w pogodzeniu sprzeczności. To przeniknięcie stanowi istotę wszelakich utworów organicznych. Prawdziwy artysta żywego słowa, wygłaszający poezyę ze sceny czy z estrady, nie będzie ani wybijał rytmu, ani go zacierał. Siła i charakter rytmu objawi się w ogólnem wrażeniu dźwiękowem, jakie wygłoszenie wiersza wywołać powinno, w rozmachu wspaniałym i kolorycie zmysłowym mowy poetyckiej, nie wymaga jednak bynajmniej czynności rozkładczej, uwydatnienia poszczególnych pierwiastków.

Tak więc wypowiadając następującą np. zwrotkę Mickiewicza:

„On wojuje — rok upłynął,
On nie wraca — może zginął.
Panno szkoda młodych lat:
Od książęcia jedzie swat".

z pewnem niedbałem poddaniem się fali rytmicznej wiersza, wpadniemy w miarowe stąpanie kroków tanecznych, właściwych rytmowi trocheicznemu, w monotonne wybijanie taktu, mogące zadowolić bardzo prymitywne tylko poczucie piękna. Sztuka żywego słowa polegać tu więc będzie przedewszystkiem na pewnem zrównoważeniu tego ruchu jednostajnego siłą akcentu, czem ani rozpędu rytmicznego, ani kolorytu jego nie zacierając, unikniemy nużącego klepania stóp wierszowych.

Wyjątki z prawidła tego ogólnego są jednak nietylko dozwolone, ale czasem wprost wskazane. Przeczytajmy np. początek symfonii Kasprowicza: „Święty Boże! Święty mocny!"

O niezgłębione, nieobjęte moce!

Skrzydłami trzepocę,
jak ptak ten nocny,
któremu okiem kazano skrwawionem
patrzeć w blask słońca . . .

Święty Boże! Święty Mocny!
Święty a Nieśmiertelny! . .

A moje skrzydła plami
krew, która cieknie bez końca
z mojego serca . . .

A oko moje zachodzi mgłą,
która jest skonem
i mego serca i duszy mej!...“

W bolesnych rozpamiętywaniach skrwawionej duszy wieszczej, odzywają się echowo raz po raz dźwięki nabożnej pieśni:

Święty Boże! Święty Mocny!
Święty a Nieśmiertelny!

Wyrazy te odbijać muszą kontrastowo od otoczenia swego. Wszystko inne, to myśli i uczucia poety, które z duszy mu spływają wartką strugą słów, przerwaną echowym wtórem dźwięków modlitwy, słyszanej jako pieśń błagalną z tysiąca ust wysłaną. Wtór żywego słowa powtórzy więc z pieśni ten przedewszystkiem pierwiastek, który jest wspólny dla mowy i śpiewu, a tym jest r y t m. Uzmysłowienie naśladownictwa pieśni, ale zarazem i kontrastowe odbicia przytoczonych słów modlitwy od reszty tekstu, objawić tylko może silne podkreślenie pierwiastku rytmicznego, użyte tu świadomie i celowo jako zgodny z intencyą poety środek artystyczny.

Wskazywałem już kilkakrotnie na to że mowa ludzka jest przedewszystkiem zjawiskiem naśladowniczem. Naśladownictwo to zaczyna się już w bar-

wie dźwiękowej głosu, w tonie samogłosek, w działaniu narzędzi głosowych przy wytworzeniu artykulacyi, przeprowadza się w sposób plastyczny, malowniczy, architektoniczny i muzyczny w akcentach, cechuje także rytm i dalsze pierwiastki muzyczne żywego słowa, o których później będzie mowa.

Rytmy regularnie, jednostajnie się powtarzające, wyrażają uczucia swobodne, proste, stanowcze, którym serce nasze w równych miarowych uderzeniach wtóruje. I tak szeroki potoczysty prąd mowy najlepiej się wyraża rytmem trocheicznym (— ⏑). Miarowo spadający charakter jego porównuje Lemcke w Estetyce swojej do rozmotywania przędzy na kołowrotku. Oto przykład charakterystyczny, wzięty z „Melodyi biblijnych“ Ujejskiego:

— ⏑ | —
Gdzież nasz wódz?
— ⏑ | —
Stary lew!
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑
A któż nas powiedzie?
— ⏑ | —
Mojżesz znikł,
— ⏑ | —
On, co zwykł
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑
Stawać nam na przedzie?
— ⏑ | —
Czy się skrył?
— ⏑ | —
Wszak tu był!
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑
Snać rozmawia z Panem...

Ale oddać może trochej także szybki, miarowy ruch, jak np. w następującej zwrotce Mickiewicza, malującej znakomicie pęd kopyt końskich zarówno, jak i nerwowe uczucia jeźdźca:

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —
W cwał mój koniu! koniu w cwał!
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —
Błyska zorza z wschodnich stron.
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —
Za godzinę bije dzwon.
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —
Nim uderzy ranny dzwon,
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —
Mamy sadzić parę skał,
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | ⏑
Parę rzek i parę gór;
— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | —
Za godzinę drugi kur!

Jamby (⏑ —), wznosząc się do góry, krocząc naprzód, mają naturę zaczepną, wyłaniającą się ze siebie, dlatego nadają się do żywej rozmowy i przemówień.

Spondeje (— —) toczą się ciężko, poważnie i dosadnie, zwiastując ciężarem swoim ważność osnowy.

Rączo i ruchliwie pomykają daktyle (— ⏑ ⏑), gwałtownie w górę pędzą anapesty (⏑ ⏑ —), tanecznie bujają w miękkim, falistym ruchu amfibrachy (⏑ — ⏑). Połączenie stóp rytmicznych w szeregi, a szeregów w pochody rytmi-

czne, czyli strofy, odsłania niewyczerpane bogactwa muzyki żywego słowa. Rytmy nieregularne wyrażają nastroje burzliwe. Berlioz mówi w swoim traktacie o instrumentacyi o dyssonansach rytmicznych, wytworzonych sprzecznością niezgodnych ze sobą rytmów, które starłszy się ze sobą ostro, wywołują formalne uczucie bolu. Takie dyssonanse rytmiczne znajdą się i w poezyi, a obliczone są na uzmysłowienie dźwiękiem pewnego dyssonansu myślowego lub uczuciowego i wówczas, ale tylko wówczas, wywołują najwspanialsze wrażenia artystyczne.

Przypatrzmy się następującym wierszom Słowackiego:

Na Termopilach jakąbym zdał sprawę,
Gdyby stanęli męże nad mogiłą
I pokazawszy mi swe piersi krwawe,
Potem spytali wręcz: „Wielu was było?“

Rytmiczny ich szemat wygląda tak:

Pierwsze trzy wiersze mają jaknajregularniejszą budowę rytmiczną. Pierwsza stopa trocheiczna, druga amfibrachiczna, po niej idą trzy trocheje. Dopiero w czwartym wierszu przykry dyssonans.

Słowem rdzennem, dominantą całej zwrotki jest tu oczywiście wyraz „w a s“, który ma najsilniejszy akcent. Skutkiem tego dwa trocheje zmieniają się w spondeus i jamb, a dyssonans ten rytmiczny działa na ucho nasze jak przykry zgrzyt, wwierca się w wyobraźnię naszą słuchową i rani ją boleśnie. Kto podsłuchał i podpatrzył niesłychane wirtuozostwo form rytmicznych u Słowackiego, temu chyba nie potrzeba udowadniać, że nie mamy tu do czynienia z żadnym błędem rytmicznym, ale z z a m i e r z o n y m d y s s o n a n s e m, z rozmyślnie wytworzonym efektem dźwiękowym, który tak wspaniale illustruje i naśladuje nastrój chwilowy, jaki poeta w wierszach tych wypowiada.

☆

Niezwykle pouczającem i pożytecznem ćwiczeniem dla praktycznego wyszkolenia poczucia rytmiczności jest (u nas zupełnie nie znana) d e k l a m a c y a c h ó r o w a, która stoi w tym samym stosunku do deklamacyi solowej, co śpiew choralny do śpiewu solowego. Kulty religijne zarówno, jak scena i zabawy i obyczaje ludu wykazują od dawien dawna zaczątki choralnej mowy, która na pozór tylko wydaje się sztuczną. W istocie mówienie chórem nietylko nie stoi w sprzeczności z naturalnością, ale spotykamy je na każdym kroku

w rzeczywistości. Głośno chórem odmawiane modlitwy wszelkich obrządków, jednogłośne okrzyki wznoszone tłumnie w parlamentach, w zgromadzeniach publicznych, dawne okrzyki wojenne, pełne rytmicznej grozy i zgodności, są niczem innem, jak mową chóralną. Z życia przeniesiono ją do sztuki, gdzie w chórach tragedyi greckiej występuje po raz pierwszy w formie artystycznej. Sztuka nowożytna odosobnione ma wprawdzie, ale dość liczne przykłady zastosowania deklamacyi chórowej. Pomijając naśladownictwa tragedyi greckiej, w których z natury rzeczy mowa chóralna znaleźć musiała uwzględnienie, jak „Odprawa posłów“ Jana Kochanowskiego i „Oblubienica z Messyny“ Szyllera, liczne przykłady mowy chóralnej znajdujemy w innych dziełach dramatycznych Szyllera (jak w „Zbójcach“, „Wilhelmie Tellu“) i Szekspira (n. p. w scenie na forum w „Juliuszu Cezarze“), a że wskażę i na literaturę naszą: w drugiej części „Dziadów“ i w „Lilli Wenedzie“.

Najważniejszym wymogiem mowy chóralnej jest silne uwydatnienie rytmu i wprowadzenie miary muzycznej t. j. taktu. Zespół ten głosów ludzkich otrzymuje tym sposobem charakter muzyczny, a wrażenie dobrze wykonanego koncertu żywego słowa, zbliża się więcej do muzyki instrumentalnej, niż wokalnej.

Ćwiczenia deklamacyi chórowej mają przeto wybitne znaczenie wychowawcze i wyrabiają po-

czucie rytmu, niemniej dynamikę głosu, kształcąc tak ważną dla sztuki żywego słowa ekonomię tonu, który w chórze rozporządza olbrzymią skalą, zezwalającą na najsubtelniejsze odcienie i stopniowania. Konieczny w chórze takt zmusza do wytrzymania tonów i wydłużenia przestanków. Tony miarowo w takcie poruszanych dzwonów dochodzą pełnym, wyrazistym dźwiękiem do uszu naszych. Dzwon, szarpany nerwowo na trwogę, wywołuje pogłos silniejszych dźwięków, w których giną i rozpływają się następne, słabsze tony. To samo zjawisko spostrzedz można i w głosie ludzkim, jeśli rozbrzmiewa w wielkiej sali lub na wolnem powietrzu. Wytrzymanie tonów silniejszych, wydłużenie zgłosek, przeciąganie przestanków, ażeby tony słabsze nie utonęły w morzu fal dźwiękowych, staje się tu wymogiem nieodzownym, a nieocenionem ćwiczeniem do zdobycia tych przymiotów jest deklamacya chóralna.

Znakomity recytator niemiecki, Palleske, stawia wrażenie deklamacyi chórowej wyżej od wrażenia najznakomitszych chórów wokalnych [1]). W dobrym koncercie żywego słowa leży, zapewnia Palleske, coś tajemniczo-żywiołowego, coś podobnego do szumu wezbranej rzeki lub do poświstów wiatru.

W podróżach swoich artystycznych zatrzymał się Palleske pewnego razu w miasteczku Lubawie

[1]) Emil Palleske: „Die Kunst des Vortrags".

w Prusach zachodnich, gdzie w seminaryum tamtejszem ćwiczono pilnie deklamacyę chórową. Chór 50-ciu uczni zaprodukował przed recytatorem „Pieśń o dzwonie“ Szyllera. Wrażenie tego koncertu żywego słowa tak opisuje Palleske.

„Na dany znak wszyscy równocześnie wpadli. Nie potrzeba było dalszego wybijania taktu. Pauzy, piana, stopniowania, wszystko wychodziło z taką pewnością, jak pod batutą dyrygenta orkiestry. Ponieważ wszystkie głosy w jednym dźwięku spływały, miałem wrażenie jednego głosu, jak w dobrym kwartecie. Obawa, że razić będzie sztuczna tresura, znikła zaraz po pierwszych taktach. Uczucie, które niektórzy tylko zdolni byli wyrazić, zdawało się ogarniać wszystkich. Ponieważ każdy poszczególny nie natężał głosu, zachowano w zupełności uduchowienie całokształtu dźwiękowego. Nigdzie nie występywała brutalna masa dźwiękowa, nigdzie nie wysuwał się naprzód ostry i przykry pierwiastek osobisty. Tych obu niebezpiecznych wrogów pięknej deklamacyi odsunęła potęga wspólności. Stłumiona, skupiona w sobie pełnia dźwięku budziła wrażenie, jakoby istotnie z serca płynące uczucie do nas przemawiało, które przywykło posługiwać się szeptem. Zarazem odbieraliśmy wrażenie zdrowej, powstrzymującej się, ale potężnej siły, która wzrastać musiała w proporcyach wspaniałych, za małem tylko przyczynieniem się każdego poszczególnego wykonawcy. Stopniowanie

to wystąpiło najsilniej w scenie pożaru. Nie zapomnę nigdy wrażenia wyrazu *Riesengross!*“

Z zaprowadzeniem sztuki czytania do szkół naszych, ćwiczenia chórowe powinne ważny tej nauki stanowić pierwiastek. Wyrugowałyby przedewszystkiem uprawiane i dziś, w sposób więcej jak prymitywny, wprost smutny nawet, deklamacye solowe, dając młodzieży bogate źródło wykształcenia i rozkoszy estetycznej. Znaczenie wychowawcze muzyki chóralnej jest znane i uznawane. Deklamacya chórowa posiada je w większej jeszcze mierze. Wrażenie jakie na wykonawcach wywiera, podobne jest do przyjemnego uczucia, jakiego doznajemy podczas marszu przy dźwiękach muzyki. Wrażenie to szlachetnieje jednak stopniowo i staje się estetycznem Każdy czuje, że przyczynia się swoją cząstką do wrażenia ogólnego. Próżność osobista, którą rozbudzają produkcye solowe, ustępuje tu miejsca szlachetnemu uczuciu, jakie owładnąć musi sercem tych, którym wolno wspólnemi siłami dążyć do objawienia piękna, a którym wedle słów wieszcza

nektar żywota
Natenczas słodki, gdy z *innymi* w dziele:
Serca niebieskie poi wesele,
Kiedy je *razem* nić powiąże złota.

W tej też wzniosłej, jej poświęconej Odzie, posiada młodzież nasza utwór, jakby wymarzony

do chórowego wygłoszenia. Elektryzująca inwokacya, streszczająca myśl „Ody do Młodości“ w haśle:

„Razem młodzi przyjaciele!“

wygłoszona z zachwytem przez kilkadziesiąt młodych głosów, spływających potężnem brzmieniem w jeden wspaniały akord, musiałaby na młodych umysłach niezatarte niczem wywrzeć wrażenie.

ROZDZIAŁ XI.

Pierwiastki muzyczne żywego słowa.

B) Rym.

Stosunek poezyi do prozy w odniesieniu do rytmu i rymu. — Rym w poezyi i „tonika“ w muzyce. — Słowacki, Schopenhauer i Novalis o rymie. — Akord dźwiękowy rymu jako środek muzyczny. — Rym w stosunku do akcentu logicznego. — Rozczarowanie serca i rozczarowanie ucha. — Rymowanie wyrazów rdzennych. — Kampania modernistów przeciw rymowi. — Sainte-Beuve, Lange i Oskar Wilde o rymie. — Oszczędne i celowe zastosowanie rymu: Szekspir, Szyller i wolny wiersz symfonij poetyckich Kasprowicza.

Drugim pierwiastkiem muzycznym wiersza obok rytmu, jest rym. Przedstawia on harmonię muzyczną we wierszu. Stosunek wzajemny poezyi do prozy, w odniesieniu do rytmu i rymu jest bardzo osobliwy. W rytmiczności leży najwłaściwszy pierwiastek poetycki formalny, bo nie masz wiersza poetyckiego bez rytmiczności, ale i na prozie wyciska rytmiczność piętno poezyi. Nikt nie odmówi

„Anhellemu“ Słowackiego lub „Nieboskiej komedyi“ Krasińskiego charakteru prawdziwie poetyckiego, mimo że dzieła te pisane są prozą. Rym natomiast jest właściwością wyłączną mowy wiązanej, a proza nietylko go nie używa, ale go wprost nie znosi. Lecz i wiersz obejść się może bez rymu, który nie stanowi bynajmniej, jak rytm, cechy znamiennej wiersza.

Ale nie koniec na tem. Forma nie rozstrzyga o istocie poezyi i prozy. Forma jest tylko naczyniem niejako, istotą jest treść. Może rytmiczna proza być arcydziełem poetyckiem i nie brak nam takich we wszystkich literaturach. Natomiast ileż to wierszy mamy rytmicznych i rymowanych, którym miana poezyi odmówić należy.

Rym więc jest ozdobą, ale nie jest istotą wiersza. Rym podnosi piękność i energię rytmu i wywołuje czar muzyczny, podniecając wrażliwość ucha naszego miłodźwiękiem wiążących się ze sobą równych brzmień. Rym wytwarza jednak rozgraniczeniem dźwiękowem ostrzejsze kontury dla obrazów i pojęć, w wyobraźni naszej wywołanych. Muzyczny charakter rymu wykazuje w tej mierze pewne pokrewieństwo z pojęciem „toniki“ w muzyce. Na dwóch mianowicie momentach polega w muzyce melodya. Pierwszym jest pewne systematyczne powtarzanie się, rozwijanie i wysnuwanie peryodów rytmicznych, a drugim prawidło, wedle którego każda całość melodyjna tym samym dźwiękiem się kończy, którym się zaczyna. Dźwięk ten

zowie się t o n i k ą. Otóż i rym, powtarzając poprzedni dźwięk, odgranicza, odcina miarowe części rytmu i w tem leży jego pokrewieństwo z toniką. Jednak rym nie stoi w żadnym wewnętrznym związku z całością rytmiczną, ulega dowolnym zmianom, krzyżując się często w rytmicznych szeregach, podczas gdy tonika panuje nad całym dźwiękowym ruchem melodyi — w tem leży różnica.

Jako środek poetycki, melodyjność wiersza podnoszący, znalazł rym w poezyi szerokie zastosowanie, a jeden z wirtuozów jego, S ł o w a c k i, taką mu chwałę wyśpiewał w „Beniowskim“:

„Rym tętniący bieży,
Jakoby w rzymskiej ruinie kaskada,
Co skrzy i błyska i dymi i śnieży,
I płacze i grzmi i jęczy i gada“.

W innym jednak miejscu zapewnia:

„Ale wierzajcie... żem rymu podpory
Podłożył *sercem*“

albo głosi:

„Do rymu nigdy sensu nie naginam:
Nie tworzę prawie nic — lecz przypominam“.

W tym samym sensie mógł powiedzieć S c h o p e n h a u e r [1]), że prawdziwy poeta m y ś l i r y m a m i. Poznaje się go po łatwości jego rymów, które spotykają się same, natchnieniem boskiem

[1]) „Die Welt als Wille und Vorstellung“.

prowadzone. Ukryty prozaik szuka rymu dla myśli; lichy rymotwórca myśli szuka dla rymu.

Novalis zaprzecza, jakoby rym zawdzięczać miał wprowadzenie swoje do poezyi popędowi do sztuczności. Zamiłowanie do dźwięku, uczucie, że podobnie brzmiące wyrazy w jakiemś oczywistem i tajemniczem pokrewieństwie ze sobą pozostają, skłonność do zamiany poezyi na muzykę — oto są pobudki rymu.

W sztuce żywego słowa muzyczny ten pierwiastek objawić się musi bez czynności rozkładczej, i to, co w tej mierze powiedzieliśmy o rytmie, stosuje się w całej pełni także i do rymu. I tu cała sztuka polega na pogodzeniu sprzeczności. Akordy dźwiękowe równego brzmienia nie są celem, jeno środkiem i nie wolno im przeszkadzać pełnemu uzmysłowieniu myśli i uczucia, jakie treść poetycka do duszy słuchacza wnosi.

Bezmyślne akcentowanie rymów sprzeciwia się zatem wszelkim prawidłom dykcyi. Akcent logiczny nie stoi w żadnym związku z rymem, chyba wtedy, jeśli rozmyślnie, dla zaostrzenia zamierzonego skutku, uwydatnienia jakiejś symetryi, opozycyi, kontrastu, zarymujemy wyrazy rdzenne, np.:

„Pozwól kurze *grzędy*,
Ona zechce *wszędy!*“

„Ja *tak* — on *siak!*“

Jeśli Słowacki w znanem zakończeniu Pieśni 5-tej „Beniowskiego“:

„Bądź zdrów! — A tak się żegnają — nie *wrogi*,
Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych — *bogi!* —

uderzył w dźwięczny akord rymów, to zgodność ta uwydatnia tem silniej wspaniały, pełny poczucia własnej wartości i emfazy, kontrast myślowy.

To samo w zakończeniu „Ojca Zadżumionych“:

I nie zostało mi nic — oprócz *Boga;*
I tam mój cmentarz — a tamtędy *droga.*

Jak ucho nasze skłonnem jest do wsłuchiwania się w akordy rymu, jak wyczekuje takich akordów, dowodzi efekt muzyczny, zawarty w następującym czterowierszu Mickiewicza z 4-tej części „Dziadów“, gdzie Gustaw śpiewa:

Przestań płakać, przestań szlochać,
Idźmy każdy w swoją drogę:
Ja cię wiecznie będę — . . .
(Urywa śpiewanie)
Wspominać, . . .
(Kiwa głową. Śpiewa)
Ale twoją być nie mogę!

Niewypowiedziane, stłumione „kochać“ słyszy tu fantazya ucha naszego w urwanym akordzie rymowym do „szlochać“, a wyraz rdzenny „wspominać“, zamiast oczekiwanego „kochać“ silnie zaakcentowany, potęguje wrażenie rozczarowania, dodając do rozczarowania serca, zmysłowe rozczarowanie ucha. Nigdy nie będziemy jednak dzwonić bezmyślnie rymami, wypowiadając np. następujące wiersze Mickiewicza:

Włosy jego w węża *splącz*,
Dwie obrączki razem *złącz*,
Z lewej ręki krwi *usącz*;
A na węża będziem *kląć*,
W dwie obrączki będziem *dąć*:
Musi przyjść i ciebie *wziąć*.

— gdyż tym sposobem podporządkowujemy pierwiastek myśli pierwiastkowi muzycznemu, ale wagę i przycisk położymy na wyrazach rdzennych, bez względu na rym i powiemy:

Włosy jego *w węża* splącz,
Dwie obrączki *razem* złącz,
Z lewej ręki *krwi* usącz;
A na węża będziem *kląć*,
W dwie obrączki będziem *dąć*:
Musi *przyjść* i ciebie *wziąć*.

Rymowanie wyrazów rdzennych bez pogłębienia myślowego, uzasadniającego należycie wyostrzenie końcówek, nie działa dodatnio. W zwrotce np. Konopnickiej:

A na wojnie świszczą *kule*,
Lud się wali jako *snopy*,
A najdzielniej biją *króle*,
A najgęściej giną *chłopy!*

— rymowanie wyrazów rdzennych nie robi żadnego wrażenia. Cały ciężar myśli spoczywa tu na kontraście wyrazów: „króle“ i „chłopy“, które się jednak nie rymują. Natomiast rymy: „kule — króle“ i „snopy — chłopy“ nie tworzą żadnego kontrastu, akord więc muzyczny, wywołany tu równobrzmieniem wyrazów rdzennych, nie ma żadnego pogłębienia, jest pusty.

Jeśli natomiast Wyspiański w ostatniej scenie „Wesela“, po okrzykach Jaśka:

Jezu! Jezu! zapiał *kur!* — —
czeka nas Wawelski *Dwór!!!!!*

chylącemu się w takt na malowanej skrzynie Chochołowi każe zadzwonić rymem:

ostał ci się ino *sznur!*

— to ostrze epigramatyczne tego rymu, uwydatnia w całej pełni kontrast, jaki poeta siłą ostrego grotu wydobywa z sytuacyi.

Widzimy więc, że wrażenie rymu potęguje w wysokim stopniu kontrastowe znaczenie rymowanych wyrazów. Znaną jest dowcipna uwaga o języku Słowackiego, że zestawia on często ze sobą wyrazy, niezmiernie swojem zetknięciem zdziwione. Otóż o rymie możnaby powiedzieć, że tem większe robi wrażenie, im bardziej składające go wyrazy zdziwione będą ze swego spotkania.

Nie ulega więc wątpliwości, że rym jako pierwiastek muzyczny w poezyi, subtelnie, przezornie i umiejętnie użyty, służyć może nietylko ku ozdobie zewnętrznej, ale pogłębia treść myślową i uczuciową.

W poezyi modernistycznej panują co do rymu różne zapatrywania. Jedni, jak Arno Holz w Niemczech lub Jules Laforgue i Gustave Kahn we Francyi wypowiedzieli mu wprost wojnę i usiłują z zasady „wolnego wiersza“ zrobić kardynalną nie-

mal kwestyę modernizmu. Parnasiści francuscy zdolność rymowania natomiast uważali niemal za istotę talentu poetyckiego, a przed nimi jeszcze Sainte-Beuve wyśpiewywał chwałę rymowi [1]). U nas Antoni Lange poświęcił rymowi osobny poemat, który zawiera całą nowoczesną estetykę rymu. Oto kilka znamienniejszych ustępów:

Prawda, rym jest dla pieśni, czem dla mózgu czerep,
Co myśl okrywa ludzką, jak perłę szczeżuja.
Rym to niebo i słońce, to piekło i ereb:
W nim muzyka istnienia — jakby echem buja.
Im melodya bogatsza — pieśń oddycha szerzej —
I promienistsze barwy w rymów hijacyncie —
A pieśniarz, mknąc ku górze do niebieskich wierzej,
Zda się wołać słuchaczom: Płyńcie ze mną, płyńcie!
Bo rym, gdy z niespodzianych, rzadkich sylab splecion,
Zda się, że treść natury lepiej uwypukli:
Jak potęgę wzburzonych fali morskiej wrzecion.
Gromada nimf, złocistych od złocistych pukli.
. . . . . .
Są rymy, które dzwonią jak rycerski brzeszczot.
Są rymy, które huczą jak miedziane gongi,
Które tchną pocałunków zapachem i pieszczot;
Są — zda się — marmurowe jak greckie posągi.
. . . . . .

[1]) W wierszu: „La rime".

„Rime, qui donne leurs sons
Aux chansons;
Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui, sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie".

Rym to wszystko; melodya, zapach i koloryt,
Myśl, forma, bicie serca. Słuchaj ty, co śpiewasz:
Niechaj z twych rond i ballad, sonetów, rifiorit
Dusza wytryska, ale *rymu nie lekceważ!*
. . . . . .
Przeto, że *treść i forma* są jak *brat ze siostrą*.
Niech ci żadne nie będzie jako pan lub murzyn,
I kiedy razem skrzydła ku niebu rozpostrą,
Niech płyną jak dwa duchy dwu bliźniaczych drużyn.

Nie mniej wynosi pod niebiosa wdzięk rymu, poeta angielski Oskar Wilde, jeden z bardzo subtelnych estetyków nowoczesnych [1]). „Rym jest na falistym podgórzu muz — powiada Wilde — przecudnem echem, który naśladując własny swój głos, dźwięczy odpowiedzią. W ręku prawdziwego artysty rym jest nietylko formalnym pierwiastkiem metrycznej piękności, ale staje się uduchowioną podstawą myśli i namiętności, stwarzając nowy nastrój i wyzwalając świeży prąd myślowy. Lub też otwiera samą pięknością i potęgą swego dźwięku zamknięte złote drzwi, do których nawet bogini fantazya daremnie się dobijała. Z niemowlęcego bełkotania ludzi tworzy mowę bogów“.

Największe wrażenie sprawia rym użyty oszczę-

[1]) Oskar Wilde, w swoim czasie niemal ubóstwiany, później z powodu skandalicznego procesu prześladowany i moralnie i materyalnie zniszczony, zmarł w r. 1900 w nędzy w Paryżu, obecnie zaś po śmierci zdobywa sobie powoli na nowo uznanie w kulturnej Europie. Przytoczony ustęp znajduje się w rozprawie estetycznej „Krytyka jako sztuka“, w zbiorze p. t. „Intentions“.

dnie i świadomie niejako. Wiedzieli o tem wielcy poeci zdawien dawna. Szekspir w dramatach swoich, przeważnie białym wierszem pisanych, dzwoni rymem w miejscach charakterystycznych, potęgując zawsze szczególny obraz myślowy lub uczuciowy akordem melodyjnym rymu. To samo czyni Szyller w dramatach, w dyssertacyach zaś swoich estetycznych nazywa rym *„einen armseligen Stellvertreter des wahren Wolklanges“*. W najnowszej poezyi naszej, symfonie poetyckie Jana Kasprowicza („Ginącemu Światu“ i „Salve Regina“) pisane są wolnym wierszem, to jest takim, którego muzyka przedewszystkiem polega na rytmice, sięga jednak wedle potrzeby i nastroju do wszelkich innych pierwiastków muzycznej natury, jak do alliteracyi i asonansu, do taktów muzycznych zwrotki i do rymu, co Mirjam słusznie nazywa orkiestracyą poematu. Przypominamy rymowane zwrotki przytoczonych motywów ludowych lub wspaniałą rymowaną modlitwę z „Mojej pieśni wieczornej“. W podniosłej muzyce wiersza Kasprowiczowskiego echowa harmonia rymu użytą jest tam tylko, gdzie pogłębienie jakiegoś kontrastu lub względy muzyczne języka jej wymagają. Akordy jej unoszą zawsze w swych dźwiękach wyzwolone z głębi duszy uczucie.

ROZDZIAŁ XII.

Pierwiastki muzyczne żywego słowa.

C. Tempo.

Subtelność wrażliwości na tempo. — Zależność tempa od przestrzeni, w której się mówi, od indywidualności mówiącego i od danej treści. — Objawienie tendencyi naśladowniczej mowy ludzkiej w tempie. — Tempo zasadnicze i indywidualizująca siła tempa. — Wymiar i rozmaitość tempa. — Tempo i pauzy. — Nagromadzenie wyrazów jednozgłoskowych. — Przyśpieszenie tempa w odczytywaniu z manuskryptu.

Najściślej z rytmicznością związany jest inny pierwiastek żywego słowa natury muzycznej, t. j. miara czasu, czyli tempo mowy. Nietzsche[1]) wskazuje na to, że muzykalność każdego języka leży przedewszystkiem w rytmice i w tempie żywej mowy. Co najtrudniej przetłómaczyć z jednego języka na drugi, to jest tempo jego stylu,

[1]) „Jenseits von Gut und Böse".

które tkwi w charakterze rasy. Nieporozumienie co do tempa jakiegoś zdania pociąga za sobą niezrozumienie zdania samego.

Wrażenia, wywołane zmianą tempa mowy naszej, są — jak wykazuje Bourdon[1]) — nader subtelne. Granice najszybszej i najpowolniejszej mowy są więcej zbliżone do siebie, aniżeliby się to na pierwszy rzut oka wydawać mogło. Ta sama subtelność w poczuciu tempa zachodzi także w innych kierunkach. Jeżeli np. ktoś chodzi z szybkością 120 kroków w minucie, a przyśpieszy tempo tylko o 3 jednostki, tj. zrobi 123 kroków w minucie, to spostrzeżemy natychmiast różnicę. Tak samo w mowie. Minimalną zmianę tempa ucho nasze odczuje po kilku już słowach.

Zastosowanie odpowiedniego tempa do danej treści jest kwestyą osobistego poczucia i taktu. Różnice nie dadzą się określić ścisłemi regułami. Natomiast kilka uwag ogólniejszej natury może w praktyce posłużyć za podstawę.

Przedewszystkiem więc zaznaczyć należy, że tempo mowy zależnem jest od trzech rozmaitych czynników. Czynniki te są:

1. Przestrzeń, w której się mówi. Im większą jest ta przestrzeń, tem wolniejsze tempo. W bardzo wielkich przestrzeniach zamkniętych, jak np. w kościołach, panuje często pogłos, który prze-

---

[1]) „L'expression des émotions et des tendances dans le langage".

dłuża brzmienia mowy, tak że trzeba im dać czas odpowiedni do rozprzestrzenienia się. Również na wolnem powietrzu, przed większą liczbą ludzi, mówić trzeba powoli, słowo za słowem, ażeby nie zatracić najważniejszego warunku każdej mowy, której pierwszym celem jest: stać się zrozumiałą dla słuchaczy. Wobec tego zasadniczego wymogu, ustąpić muszą na plan drugi wszystkie inne na tempo mowy wpływające czynniki. Bo na cóż się przyda najsubtelniejsze stosowanie tempa, jeżeli słuchacz wątku słów pochwycić nie zdoła?

2. Indywidualność mówiącego. Każdy człowiek ma pewne stałe tempo normalne, w którem mówi zwyczajnie. Tempo to zawisłe jest po części od budowy narzędzi wymawianiowych, których użycie jednym większe, drugim mniejsze trudności sprawia, po części tkwi ono w temperamencie i przyzwyczajeniu. Ludzie żywego usposobienia mówią szybko, jak chodzą szybko, jak unoszą się łatwo i jak z względną szybkością wykonują wszelkiego rodzaju ruchy. Zmiana tego przyrodzonego tempa na szybsze lub wolniejsze, największe trudności czyni mowcy nieuczonemu. Pokonanie tych trudności wymaga osobnych ćwiczeń w mówieniu bardzo powolnem i bardzo szybkiem. Ćwicząc powolne tempo trzeba się wystrzegać przeciągania samogłosek, monotonii, dystonowania, rozwlekania wyrazów. Ćwiczenie natomiast szybszego tempa wymaga szczególnej uwagi na ostrą i wyrazistą artykulacyę zwłaszcza spółgłosek. Trzeba

się wystrzegać połykania lub zacierania końcówek, trzeba panować w zupełności nad treścią, ażeby, goniąc zbyt skwapliwie naprzód, nie pogmatwać słów i nie utknąć w środku.

Wpływ stanu duszy naszej na tempo mowy jest podwójnej natury, tj. wpływ bezpośredni, refleksyjny, odruchowy i — wpływ podległy woli. Przyśpieszenie tempa normalnego jest zazwyczaj odruchowe, bezwiedne, powstałe mimowoli pod wpływem jakiegoś wzruszenia lub afektu. Zwolnienie tempa natomiast zawsze prawie wypływa z woli. Otóż celem ćwiczeń wyż wspomnianych będzie uzyskanie zupełnego panowania nad samowiedną zmianą tempa w obu kierunkach, w najsubtelniejszych odcieniach, bez najmniejszego wysiłku stosowaną.

3. Trzecim nareszcie czynnikiem jest tekst wygłosić się mający. Jasną jest rzeczą, że wykład ściśle naukowy, szereg logicznych rozpatrywań, powolniejszego tempa wymaga, aniżeli wyrażenie żywych uczuć lub namiętności. To samo przeciwieństwo leży między patosem tragicznym a nastrojem humoru, między rytmiczną melodyą mowy wiązanej, a rytmiką prozy, między miarowym spokojem żywego słowa, przeznaczonego dla większej liczby słuchaczy, a żywą chyżością niewymuszonej pogadanki w ścisłem kółku przyjacielskiem, między ważnością wypowiedzianej treści, a brakiem tej ważności i zainteresowania i t. d.

Tendencya naśladownicza mowy ludzkiej uja-

wnia się, jak we wszystkich jej pierwiastkach, także i w tempie. I tak symetrya, opozycya, przeciwstawienie, porównanie dwóch idei, wytworzy zawsze identyczność tempa w odnośnych frazesach. Wolne tempo naśladować będzie spokój, zimną krew, obojętność, siłę, zwłaszcza siłę spokojną, pełną, ciężką, uroczystą, dalej pewność siebie, wyższość, energię. Przyśpieszenie tempa jako środek do stopniowania służący (o czem mowa będzie później), oznaczać jednak będzie same dla siebie zwiększenie energii. Widzimy więc że odcieni jest tu niezliczona po prostu ilość.

Przy zastósowaniu tempa w sztuce żywego słowa zważać będziemy dalej na dwa momenty.

Pierwszym jest tempo zasadnicze, ogólne, na które wpłyną wszystkie trzy powyżej przytoczone czynniki, tj. przestrzeń, indywidualność mówiącego i treść.

Drugi moment dotyczy indywidualizującej siły tempa, która, opierając się na podstawie przeciętnej miary, zwalnia lub przyśpiesza tempo stosownie do chwilowego nastroju, uczucia lub wzruszenia. W tej ciągłej zmianie, w tej rozmaitości tempa leży najwyższy urok, właściwy czar muzyki słowa, a zarazem właściwa cecha tętniącego w niem życia i prawdy.

W poezyi dramatycznej, obok wymienionych dwóch momentów, występuje jeszcze trzeci. Obok zasadniczego, ogólnego tempa całej sztuki, każda w niej występująca osoba, każda rola będzie miała

swoje odrębne zasadnicze tempo. A dopiero każda sytuacya, każda chwila, wprowadza nowe i ciągłe zmiany tempa dla jednej i tej samej indywidualności.

„Król Edyp", „Hamlet", „Wesele", „Zemsta", — oto np. sztuki z których każda wymagać będzie innego tempa zasadniczego, w jakiem ma być odegrana. Ale w samej np. „Zemście" odpowiada Papkinowi żywsze tempo niż Rejentowi, a sam Papkin będzie zasadnicze swoje tempo, zależnie od chwili przyśpieszał lub zwalniał. W wielkiej scenie z Rejentem w akcie trzecim, przyśpieszy Papkin tempo swoje normalne, ale je natomiast bardzo zwolni w akcie czwartym, gdy Klarze odczytuje żałośnie swój testament. Ale i w samymże tym ustępie tempo ciągle się zmienia. Czytając np. miarowo i żałośnie testament swój:

„Jaśnie Wielmożnej Klarze Raptusiewiczównie, Starościance Zakroczymskiej daruję angielską gitarę i rzadką kolekcyę motyli, będącą teraz w zastawie. Artemizę..."

przerywa sobie, w znacznie szybszym tempie wtrącając:

„Cześnikowi dać ją chciałem,
„Ale teraz przemazałem" —

i wraca do dawniejszego tempa:

„Artemizę dostanie najdzielniejszy rycerz w Europie itd."

Obok innych pierwiastków, odmienne tempo indywidualizuje także mówiących w takich utworach

epicznych lub lirycznych, w których występuje kilka osób. Trzeci podniesiony moment w zastósowaniu tempa nie odnosi się więc wyłącznie do poezyi dramatycznej, ale zastosowanie ma także w poezyi epicznej i lirycznej. W znanej bajce Krasickiego:

Czegoż płaczesz? — staremu mówił czyżyk młody
Masz teraz lepsze w klatce, niż w polu wygody.
Tyś w niej zrodzon — rzekł stary — przeto ci wybaczę,
Jam był wolny, dziś w klatce i dlatego płaczę!

nie ulegać będzie żadnej wątpliwości, że słowa młodego czyżyka nierównie żywszego wymagają tempa, niż słowa starego.

Wyrazy luzem stojące łatwo ujść mogą uwadze słuchacza. Słowa takie odosobnione zastępują często całe zdania, zwłaszcza gdy wyrażają odpowiedź na zapytanie. Wymiar i rozmaitość tempa niezmiernie tu ważne mają zadanie.

Weźmy np. następujący ustęp z utworu Tetmajera: „Dusza w powrocie“, a zobaczymy ile różnorodności w tempie, jakiego wytyczenia pauz, wymaga tu zarówno monolog, jak dyalog.

(Wolno, z wzrastającą pewnością odkrycia)
„To widmo — to jest — moja *dusza?!*“
(Pauza. Echowo, jeszcze wolniej)
„Moja dusza?!“
(Z wzrastającą chyżością tempa)
„To widmo?! Ten cień?! To konanie?
To *dusza* moja?!...“
(Pauza. Znowu powoli).
„Naokół otchłanie i mgły...

(Pauza. Tempo się nagle ożywia)

„Tak jest: to *ona*".

(Pauza. Ożywienie rośnie:)

„Mówi:"

(Pauza. Tempo wolniejsze, ton ledwie dosłyszalny:)

„To ja".

(Powtarza głośno i szybko dla utrwalenia wrażenia:)

„To ja..."

(Pauza. Refleksya i znowu zwolnienie tempa:)

„Tak jest: to ty..."

(Ożywienie:)

„Ty..."

(Ożywienie rośnie:)

„Gdzieżeś była?"

(Długa pauza — oczekiwanie na odpowiedź — rozczarowanie — powoli:)

„Milczy".

(Ponowne ożywienie przy pytaniu:)

Skąd wracasz? Powiedz..."

(Znowu rozczarowanie z powodu daremnie oczekiwanej odpowiedzi i zwolnienie tempa:)

„Schyla głowę".

(Ożywienie:)

„Mów..."

(Zwolnienie, j. w.)

Głowa na pierś spada... itd. itd.

W zdaniach, które wykazują niepoprawną lub niesładną rytmikę, zwłaszcza gdzie szereg wyrazów jednozgłoskowych stoi obok siebie, należy język trzymać niejako na wodzy, tempo zwolnić, pauzy powytyczać i wytrzymywać. Język szuka zawsze po wymówieniu lekkiej zgłoski oparcia na zgłosce akcentowanej, dlatego, gdy kilka lekkich zgłosek stoi obok siebie, łatwo je, porywczo po-

pędzając naprzód, zaniedbujemy w wymawianiu. We wierszu n. p.

„Tam! tam! skał to był wierch przepaścisty“
(Wyspiański).

mamy sześć wyrazów jednozgłoskowych obok siebie. Ażeby wiersz wyszedł wyraźnie i zrozumiale, trzeba koniecznie zwolnić tempo, po drugiem „tam“, i przed wyrazem „wierch“ zrobić p a u z ę. Prócz tego koniecznem tu będzie uwydatnienie rytmicznego taktu w interesie jasności i zrozumiałości zdania. Szemat rytmiczny tego wiersza przedstawia się jak następuje:

— ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — ⏑
Tam! tam! skał to był wierch przepaścisty

Zwolnienie tempa pozwoli nam pierwszym dwom zgłoskom (w szemacie rytmicznym jedna jest lekką, w istocie jednak obie są akcentowane) przywrócić ich wagę i powiedzieć:

— /
Tam! tam! — — (pauza)
— ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑
skał to był wierch przepaścisty.

W ten sposób wygłoszenie ratować tu musi sytuacyę, stworzoną przez poetę, który nagromadził w jednym wierszu sześć słów jednozgłoskowych, tak trudnych do związania w jedną rytmiczną całość.

☆

Zbytnie przyśpieszenie tempa, to wada najczęściej spotykana przy odczytywaniu z manuskryptu lub druku. Nikt nie jest w stanie mówić z pamięci tak szybko, jak szybko czytać potrafi. Ale dziwne się tu zjawisko wyłania. Określił je Alphonse Karr w dowcipnym aforyzmie: „*Plus ça va vite, plus ça dure longtemps!*“ (Im prędzej idzie, tem dłużej trwa!)

Pominąwszy bowiem, że za szybkie tempo zmusza słuchacza do zwiększenia uwagi, co pociąga za sobą rychlejsze zmęczenie skutkiem natężenia, słuchacz czuje, że prelegent sam nie śmie liczyć na cierpliwość i uwagę swego audytoryum i dlatego szybkim tempem stara się skrócić treść. Szybkie tempo powoduje jednak i znużenie prelegenta samego, a wraz z niem rośnie zmęczenie i niecierpliwość słuchaczy, przerywając związek ich duchowy z prelegentem.

ROZDZIAŁ XIII.

Pierwiastki muzyczne żywego słowa.

D. Tętno („mouvement").

Lessing o „mouvement". — Określenie tętna. — Analiza i podział utworów poetyckich na tętna. — Płynność tętna i jednolitość nastroju nie zezwala na wyodrębnienie słowa rdzennego. — Rewizya znaków przecinkowych za sprawą analizy tętna. — Krzyżowanie dwóch tęten i przerwy mowy. — (Przykłady: z „Zamyśleń" Tetmajera; z „Krzaku dzikiej róży" Kasprowicza; „Zagasłe Oczy" Adama M-skiego).— Wydobycie akcyi utworów poetyckich za pomocą tętna. — Tętno i artykulacya. — Kontrast dwóch tęten. — (Przykład z „Maryi Stuart" Słowackiego).

Mouvement — pisze Lessing w „Dramaturgii hamburskiej" [1]) — „oznacza w muzyce nie takt, ale stopień powolności lub szybkości wykonania taktu. To *mouvement* jest jednostajnem od początku do końca utworu; w tym samym

[1]) Ustęp ósmy z dnia 26 maja 1762.

stopniu szybkości, w którym odgrywa się pierwsze takty, odegrane być muszą wszystkie inne aż do ostatnich. Zupełnie natomiast inaczej w deklamacyi. Jeśli uważać będziemy okres poetycki, składający się z kilku części, jako odrębny utwór muzyczny a części te jako takty jego, to części tych — chociażby zupełnie były równe, z równej ilości zgłosek się składały i równą miarę metryczną wykazywały — nigdy z jedną i tą samą szybkością wypowiadać nie należy. Bo skoro części te, ani ze względu na zrozumiałość i nacisk, ani ze względu na uczucie panujące w całym okresie, nie mogą być jednakowej wartości i znaczenia: to odpowiadać to będzie naturze, jeśli głos szybko wytrąci wyrazy błahe, pomknie po nich pobieżnie i niedbale, na wyrazach ważniejszych natomiast się zatrzyma, wyciągnie je i wytoczy, doliczając nam każdą niejako literę w każdem słowie. Stopnie tej rozmaitości są nieskończenie liczne i chociaż sztucznemi cząstkami czasu odmierzyć się nie dadzą, to jednak rozróżni je najmniej uczone ucho, a najmniej uczony język przestrzegać ich będzie, jeśli mowa wypływa nietylko z gotowej pamięci, ale także z przepełnionego serca. Skutek tego ciągle zmieniającego się *mouvement* jest nadzwyczajny, a jeśli przyłączą się do niego w stosownych miejscach wszystkie modulacye tonu, nietylko ze względu na wysokość i głębokość, większą i mniejszą siłę tonu, ale także ze względu na szorstkość i łagodność, ostrość i okrągłość, chropowatość i gibkość:

wówczas powstaje owa naturalna muzyka, dla której serca nasze zawsze stoją otworem, bo czują, że muzyka ta wypływa z serca, a sztuka o tyle tylko udział w niej bierze, o ile sztuka stać się może naturą".

Miarowe, rytmiczne falowanie krwi w żyłach naszych, stanowiące właściwą cechę życia, to także rodzaj *mouvement*, który nazywamy tętnem. Tętno to może być regularne i nieregularne, małe, duże, pełne, twarde, miękkie, szybkie, wolne i ustające, a takt jego składać się może z jednego, z dwóch albo z kilku uderzeń. W przenośnem znaczeniu przy dzwonieniu dzwonów, nazywają tętnem szereg uderzeń serca między dwoma przestankami. Analogia, upoważniająca do przenośnego użycia tego wyrazu także i w sztuce żywego słowa, zamiast francuskiego *mouvement*, wydaje mi się zatem zupełna.

Tętno żywego słowa, to również symbol i cecha życia, akcyi danego utworu, to objaw pulsującej w nim krwi. Ruch jego może być równie rozmaity jak tętna krwi, a utwór w którym nie dosłuchamy się tętna żywego słowa, uważać możemy jako martwy, albo tak źle wygłoszony, że go interpretator ożywić nie zdołał.

Ważnem zadaniem w sztuce żywego słowa będzie więc odnalezienie tego tętna w każdym utworze, wyszukanie tych punktów, gdzie tętno się zmienia, zdanie sobie sprawy z różnic, jakie następujące po sobie tętna wykazują. Każde uczucie, każda

namiętność, każdy obraz nowy, ma swój odpowiedni prąd rytmiczny, który się przebija w tętnie żywego słowa.

Zobaczymy w dalszym toku, że względy na tętno przeważają często nad prawidłami przecinkowania i wyrazów rytmicznych. Znaki przecinkowe, niestosownie użyte, bardzo często mylą i prowadzą na bezdroża, mieszając dwa rozmaite tętna ze sobą, lub rozrywając jednolitość danego tętna. Trzeba je wtedy podporządkować wyższemu prawidłu. Zbytnie podkreślenie wyrazów rdzennych wstrzymuje tętno, a zwłaszcza tam, gdzie popęd jego jest różny, wystrzegać się należy przesadnej emfazy. Zanalizowanie danego utworu i podział jego na tętna, jest konieczną robotą która poprzedzać powinna każde wygłoszenie.

Przypatrzmy się jej na przykładach. Wybieram następujący wiersz Tetmajera z cyklu *„Zamyślenia“*.

Rdzawe liście strząsa z drzew
Wiatr jesienny i gna precz —
Poniesione w chłodną dal
Nie powrócą nigdy wstecz.

Żaden z liści więcej już
Nie odrośnie na swym pniu,
Poniesiony w chłodną dal
Nie powróci nigdy tu.

Nie powrócą nigdy tu,
W moje serce, do mej krwi
Te marzenia, która czas
I poznanie wzięły mi.

Otóż melancholijny nastrój, jaki dźwięczy w tym małym utworze, łatwo pobudza do wygłoszenia go jednym, monotonnie harmonijnym tonem. Takie jednak wygłoszenie odbiera poezyi tej najznamienniejszą jej cechę, która tkwi w niespodzianem porównaniu, w kontraście. Spostrzegamy tu dwa, zupełnie różne od siebie tętna. Pierwsze obejmuje dwie pierwsze zwrotki, drugie trzecią zwrotkę. Pierwsze tętno, to spokojny ton opowiadania. Zwiędłe liście, które wiatr jesienny unosi. Nie ma się tu czego rozczulać. To prosty obrazek przyrody, który co prawda wywołuje nastrój melancholijny, ale nie sam z siebie, tylko jako symbol, tylko przez znaczenie przenośne, jakie mu podkładamy. Byłoby więc fałszywie, gdyby w głosie naszym, w pierwszem tem tętnie przebijało uczucie, drgało wzruszenie.

Rozpoczynając drugie tętno od słów:

Nie powrócą nigdy tu...

wstępujemy natomiast w dziedzinę uczucia i wzruszenia, które rośnie stopniowo aż do słów: „*Te marzenia*“ — marzenia, to wyraz rdzenny, który musi być uwydatniony, ale bez emfazy, ażeby nie przerwał dźwięcznej fali tętna, która zatrzymawszy się przez chwilkę tylko na punkcie swym kulminacyjnym, spada następnie wolno i miarowo ku końcowi. Ta płynność i potoczystość tętna, które jak fala spływać powinno nieprzerwanie, sprzeciwia się tu zatem zbytniemu uwydatnieniu, wyod-

rębnieniu słowa rdzennego „*marzenia*“, które skądinąd jako antyteza do „rdzawych liści“ podkreślenia takiego wymaga. Boleść jaka drga w 3-ciej zwrotce, w której każda niemal zgłoska płacze, nie zezwala na rozrywającą nastrój chwili emfazę i wyróżnienie jednego słowa.

W sonecie Kasprowicza z cyklu: „Krzak dzikiej róży w Ciemnych Smreczynach“, rozróżnić możemy cztery tętna.

(1. tętno):

W Ciemnosmreczyńskich skał zwaliska,
Gdzie pawiookie drzemią stawy,
Krzak dzikiej róży pons swój krwawy
Na plamy szarych złomów ciska.

U stóp mu bujne rosną trawy,
Bokiem się piętrzy turnia śliska,
Kosodrzewiny wężowiska
Poobszywały głaźne ławy...

(2. tętno):

Samotny, senny, zadumany,
Skronie do zimnej tuli ściany,
Jakby się lękał tchnienia burzy.

(3. tętno):

Cisza... O liście wiatr nie trąca,

(4. tętno):

A tylko limba próchniejąca
Spoczywa obok krzaku róży.

I tu w pierwszem tętnie malowniczy opis przyrody tatrzańskiej, prosty, bez uczucia w głosie. W drugiem tętnie odzywa się współczucie z biedną,

wylęknioną różyczką, rzuconą na pastwę dzikich żywiołów. W trzeciem tętnie wracamy do spokojnego opowiadania, malując ciszę natury symboliką syczących spółgłosek. W czwartem tętnie fala odrazu wzrasta i przyjmuje akcent niemal dramatyczny w antytezie próchniejącej limby, która uległa w walce z nieokiełzaną przyrodą i rozkwitłej wątłej różyczki, co pozostała nietkniętą.

Podobnie zanalizować można dalsze trzy sonety tego cyklu.

Dla przykładu szczegółowa i wyczerpująca analiza tęten, dokonana na utworze poetyckim A d a m a M - s k i e g o: *„Zagasłe oczy“*.

1. *Jeśli los zdarzy, że staniesz na chwilę*
   Nad trumną moją, gdy mię śmierć zamroczy,
   Nie drżyj przed śmiercią, nie złorzecz mogile,
   Tylko zagasłe ucałuj mi oczy.

2. *Ach! bo tak smętnie, długo, całe wieki*
   Patrzyły w ciebie promieniu mój jasny,
   Że jeśli martwe podniesiesz powieki,
   W szklistych źrenicach ujrzysz obraz własny.

3. *Łez nie roniłam, ani skarg daremnych,*
   Że los mi splątał pasmo życia złote;
   Poeta chyba ze źrenic mych ciemnych
   Odgadłby życia całego tęsknotę.

4. *Nikomu ból mój nie stanął na drodze,*
   Nikomu widmem snów błogich nie spłoszę;

Jako cień byłam i jak cień odchodzę,
Lecz jeśli przyjść masz, o jedno cię proszę:

5. *Zanim się skryję cicha między groby,*
Niech żaden wieniec piersi mi nie tłoczy;
Nie chcę twych kwiatów, ni łez, ni żałoby,
Tylko zagasłe ucałuj mi oczy.

6. *Kto wie, co w grobów kryje się zamroczach?*
Nicość nas spotka? czy duchowie bratni?
Niech więc uniosę na mych smutnych oczach
Twój pocałunek pierwszy i ostatni.

Spróbujmy zanalizować ten utwór i wykazać tętna jego.

Pierwsze tętno: Prośba o ucałowanie oczu po śmierci (1-sza zwrotka);

Drugie tętno: Umotywowanie tej prośby głębokiem uczuciem (2-ga zwrotka);

Trzecie tętno: Bolesne wspomnienie całego życia pełnego rezygnacyi (3-cia zwrotka i pierwsze trzy wiersze 4-tej zwrotki);

Czwarte tętno: Ponowna prośba o ucałowanie oczu po śmierci (czwarty wiersz 4-tej zwrotki i 5-ta zwrotka);

Piąte tętno: Umotywowanie tej prośby, nie miłością już, jak w drugim tętnie, ale niepewnością życia pozagrobowego (6-ta zwrotka).

Cóż tu widzimy przedewszystkiem? — Nietrudno zauważyć, że pierwsze i czwarte, oraz drugie i piąte tętno są identyczne. Ta druga identyczność jest wprost rażąca. Akcya utworu kończy się niewątpliwie w piątej zwrotce słowami:

„*Tylko zagasłe ucałuj mi oczy!*“ —

zawierającemi punkt kulminacyjny wezbranego w sercu kobiety uczucia. Powtórzenie tu tętna pierwszego najzupełniej nie razi wobec niepomiernie większego napięcia uczuciowego. Natomiast wprost oziębiająco działa spadek uczucia, jaki na-

stąpić musi w refleksyjnej zwrotce szóstej. Możnaby zwrotkę tę opuścić zupełnie, a utwór przez to samo zyskałby już bardzo wiele. Ale jest jeszcze inny sposób. Identyczność tętna 6-tej i 2-giej zwrotki nie jest zupełna. Jest tam także małe przeciwstawienie, bardzo ważne dla charakterystyki bohaterki i nieskalanej czystości jej uczucia. Na oczach swych, które (zwrotka 2-ga) *„długo, całe wieki patrzyły“* w kochanka, chce unieść (zwrotka 6-ta) pocałunek jego *„pierwszy i ostatni“*. Przeciwstawienie to ginie zupełnie, rozdzielone 18-oma wierszami. Jeśli jednak szóstą zwrotkę położymy tuż po drugiej, zyskamy potrójnie: połączymy dwie pokrewne refleksye (umotywowanie prośby o ucałowanie oczu); usuniemy oziębiające zakończenie, zamykając utwór momentem kulminacyjnym uczucia; uwydatnimy nakoniec znamienne dla charakterystyki bohaterki przeciwstawienie. Utwór zyskuje na jednolitości nastroju, na logice wewnętrznej swej architektury i na wrażeniu, jakie robi na słuchacza.

Analiza szczegółowa „Zagasłych oczu“ naprowadzi nas jednak na inne jeszcze ważne prawidło dykcyi, odnoszące się do tętna.

Nic tak uporczywie dobrej dykcyi nie stoi na zawadzie, jak szablonowy sposób przecinkowania, napotykany w najstaranniejszych nawet wydaniach naszych poetów. Niedbale lub błędnie użyte znaki przecinkowe wstrzymują lub rozrywają tętno, wprowadzają zamięszanie wrażeń, które ostro od siebie rozróżnić należy. Kierując się w dykcyi takimi znakami przecinkowymi, niepodobna mówić dobrze, niepodobna oddać właściwe tętno myśli i uczucia. Każdemu takiemu tętnu odpowiada tętno rytmiczne słowa poetyckiego, ale i tętno rytmiczne żywego głosu naszego. Znaki przecinkowe są tu drogowskazami, które źle lub niewłaściwie poustawiane, prowadzić muszą na bezdroża.

Przytoczony powyżej utwór poetycki przepisałem tu z całą dokładnością interpunkcyi ze zbiorku poezyi Or-ota, w którym się ukazał. Wypowiadając go jednak wedle użytych w nim znaków przecinkowych, niepodobna oddać poprawnie myśli

i uczucia poety, bo na każdym kroku wstrzymujemy albo rozrywamy tętno lub też mięszamy rozmaite tętna ze sobą.

Ważną dalej odgrywają rolę przerwy pomiędzy dwoma tętnami. Po wyczerpaniu prądu uczucia, drgającego w jednem tętnie, trzeba się zwrócić z pełnem przejęciem się do ewolucyi, jaka się przeprowadza w następnem. Ale pierwszy prąd uczucia trzeba prowadzić dalej, po za granice słowa drukowanego. Nowe natomiast uczucie uprzedzić trzeba wyrazem twarzy, którym niejako zwiastować je należy, zanim w głosie naszym się objawi. Zanim wypowiem:

„Nie chcę tych kwiatów . . .“

twarz moja uczucie to zapowiedzieć musi. Przerwa mowy pomiędzy dwoma tętnami nigdy nie oziębi uczucia, jeśli wyraz naszej twarzy je objawi, a głos nasz wzruszeniem swojem podąży za tętnem myśli. Miejsca w których dwa tętna się krzyżują, to ogniska żywego słowa, z których idą promienie, oświetlające najskrytsze głębie i zakątki utworu poetyckiego, objawiające myśl i uczucie autora w całej pełni, a częstokroć z siłą, na jaką w granicach swojej sztuki poeta się wcale zdobyć nie umiał. Nie idzie tu o to, ażeby dodać cokolwiek do myśli autora, ale o to, ażeby wydobyć z niej na jaw wszystko, co się w niej zawiera, a czasami i ukrywa. W dziedzinie uczucia otwierają się interpretacyjnej sile żywego słowa nieogarnione przestrzenie, bo tu interpretator całą swoją wrażliwość, całe swoje serce, najlepszą cząstkę swego ja dać musi z siebie, ażeby obudzić w słuchaczu najodleglejsze myśli grania. Najpiękniejsza myśl, najrzewniejsze uczucie, nie zdoła nas porwać i wzruszyć, jeśli brak im odpowiedniej materyalizacyi w żywem słowie.

Wróćmy zatem jeszcze raz do „Zagasłych oczu“ i przeczytajmy utwór ten powtórnie po przestawieniu zwrotek, poprzednio usprawiedliwionem. Mamy tu teraz cztery tętna, którym znaki przecinkowe podporządkować należy; usunąć wszystkie, o ile nam w drodze stoją i zastąpić je odpowiedniejszymi.

(1. tętno):

... Jeśli los zdarzy, że staniesz na chwilę
Nad trumną moją, gdy mię śmierć zamroczy:
Nie drżyj przed śmiercią, nie złorzecz mogile...
Tylko zagasłe ucałuj mi oczy!

(2. tętno):

Ach, bo tak smętnie, długo, całe wieki
Patrzyły w ciebie, promieniu mój jasny,
Że jeśli martwe podniesiesz powieki,
W szklistych źrenicach ujrzysz obraz własny.

Kto wie, co w grobów kryje się zamroczach?
Nicość nas spotka, czy duchowie bratni?
Niech więc uniosę na mych smutnych oczach
Twój pocałunek, pierwszy i ostatni.

(3. tętno):

Łez nie roniłam, ani skarg daremnych,
Że los mi splątał pasmo życia złote,..
Poeta chyba ze źrenic mych ciemnych
Odgadłby życia całego tęsknotę...

Nikomu ból mój nie stanął na drodze,
Nikomu widmem snów błogich nie spłoszę,
Jako cień byłam i jak cień odchodzę...

(4. tętno):

Lecz, jeśli przyjść masz, o jedno cię proszę:

Zanim się skryję cicha między groby,
Niech żaden wieniec piersi mi nie tłoczy,
Nie chcę twych kwiatów, ni łez, ni żałoby...
Tylko zagasłe ucałuj mi oczy!...

Przejdźmy teraz zmiany dokonane po kolei.

Zaraz na wstępie: małe kropki przed samym początkiem utworu, przed słowami *„Jeśli los zdarzy“*. Cóż one oznaczają? — Nie wszystko, co żywem słowem wyrazić mamy, jest napisane. Początek poezyi nie jest tu początkiem myśli. Je-

steśmy świadkami smutnej, jakoby pożegnalnej rozmowy dwojga kochanków. Nie słyszymy jednak początku tej rozmowy. Trafiliśmy na chwilę, w której mówi kobieta, ale to ciąg dalszy poprzedzających jakichś wynurzeń. Na to trzeba koniecznie naprowadzić interpretatora, że zacząć musi ze środka, że prąd uczucia drgający w pierwszym tętnie utworu, to refleks niejako poprzednich wrażeń, których poeta domyślać się tylko każe.

Przecinek po wyrazach: *„gdy mię śmierć zamroczy“* jest niewłaściwy. Zastąpiłem go dwukropkiem, który uwydatnia zależność następnego zdania od poprzedniego. Po wyrazach natomiast: *„nie złorzecz mogile“* położyłem zamiast przecinka, małe kropki, bo prąd uczucia sięga tu dalej niż słowo. Na końcu zwrotki zamiast kropki, wykrzyknik — głos tu nie spada, ale podnosi się.

W drugiem tętnie wykrzyknik po słowie *„Ach“* zastąpiłem przecinkiem. Wykrzyknik wstrzymuje tu prąd uczucia i wprowadza emfazę, patos, nie licujący z rzewną prostotą, jaka cechuje te wyrazy.

W trzeciem tętnie dwie konwersye na małe kropki: średnika po wyrazach *„pasmo życia złote“* i kropki po wyrazach *„życia całego tęsknotę“*. Po *„snów błogich nie spłoszę“* zamiast średnika, przecinek. W wszystkich trzech wypadkach średnik i kropka rozrywają jednolitość i płynność tętna zniżeniem głosu, jakiego zupełnie tu niewłaściwie wymagają. Nakoniec jeszcze jedna konwersya przecinka na małe kropki po wyrazach: *„i jak cień odchodzę“* — uczucie tu musi przebrzmieć, zanim po przerwie zrobi miejsce następnemu, odzywającemu się w tętnie czwartem, z którem powraca fala pierwotnego nastroju.

W czwartem tętnie trzy zmiany. Po wyrazach: *„piersi mi nie tłoczy“*, wstrzymujący żywe tętno średnik na przecinek; po: *„ni łez, ni żałoby“* przecinek na małe kropki; na samym końcu wreszcie zamiast kropki, wykrzyknik i małe kropki, bo tu koniec utworu wprawdzie, ale bynajmniej nie koniec rozmowy, nie koniec akcyi.

☆

Wyszukiwanie tętna w poezyi prowadzi nas, jak widzimy, do źródeł żywej krwi, pulsującej w niej w zmiennych, nierównych uderzeniach, odsłania nam życie wewnętrzne utworu, pełne pociągającego uroku, pełne akcyi. Każdy utwór poetycki zawiera w sobie żywą taką akcyę, dramatyczną lub komiczną. Trzeba ją wydobyć na światło dzienne, musimy słyszeć jak ona popędza naprzód, bo w niej objawia się życie.

Le mouvement, voilà la grande loi, la loi impérieuse de la poésie récitée [1]) — powiada Konstanty Coquelin, jeden z mistrzów tego środka artystycznego.

„W miarę jak akcya postępuje — powiada ten sam artysta (w przedmowie do *Contes d'à présent* M. P. Delaira) — należy zapalić się wymową, wziąść udział w akcyi, należy pomijać zupełnie słowa na rzecz idei, przez nie reprezentowanej; żadnych ozdóbek poetyckich, trzeba grać i żyć; jeśli opowiadanie przeplatane jest dyalogiem, trzeba być tą osobą, która mówi, przeniknąć jej uczucia, oddać jej cierpienia, wyrzucać jej okrzyki: nawet w przejściach, gdzie autor powraca i wątek swój podejmuje dalej, trzeba utrzymać się w tętnie raz pochwyconem, pozostać w dyapazonie i stopniować *crescendo*, ażeby słuchacze ani na sekundę nie ochłonęli z zachwytu, z porywu, z uniesienia, aż

[1]) „Tętno, oto wielkie, oto nieodzowne prawidło poezyi wygłaszanej".

do wybuchu ostatecznego, który należy tak przygotować, ażeby nie będąc oczekiwany, jednak był pożądany, który wyodrębnić trzeba w ostrych konturach bądź to szerokim rozmachem wysłowienia, bądź rozwinięciem frazesu, bądź też wreszcie kontrastem w tonie, lecz zawsze w sposób naturalny".

Coquelin, jako wykonawca, *diseur* estradowy, jest jednak nietylko wirtuozem tętna, ale zarazem mistrzem artykulacyi, pierwiastka na pozór z nią sprzecznego. Artykulacya bowiem, to ostre wyodrębnienie każdej głoski, każdego brzmienia, podczas gdy przestrzeganie jednolitości i płynności tętna wprost przeciwne stawia wymogi. Wykazywałem niejednokrotnie, że pogodzenie takich sprzeczności jest właśnie zadaniem sztuki.

Panowanie nad tętnem odkrywa nam tajniki, które by łatwo mogły pozostać niespostrzeżone, chroni od pomięszania kontrastujących ze sobą wrażeń, pozwala nam w tętnie żywego słowa objawić tętno życia. Cały skarb przykładów z poezyi naszej możnaby tu rozsypać, ażeby wykazać rozmaitość i bogactwo wrażeń, jakie nam analiza tętna odkrywa. Dodam jeszcze jeden tylko dla znamion jego charakterystycznych.

Otwórzmy „Maryę Stuart" Słowackiego, akt V-ty, scenę 1-szą. Marya skarży się na teraźniejsze swe życie, porównując je z szczęśliwą przeszłością:

„Niedawno w kraju Fanków, na królewskim dworze,
Kochałam wszystkich, równo od wszystkich kochana,
Z dziecinnym śmiechem nowe widziałam klejnoty,
Z dziecinnym śmiechem ciche słyszałam westchnienie,
Z uśmiechem przed źwierciadłem trefiłam włos złoty,
Przeplatając różami trefione pierścienie.
A dziś!...“

Widzimy tu dwa tętna, z których drugie leży w dwóch słowach, w dwóch zgłoskach: „*A dziś!*“ One stanowić muszą równoważnik niejako wobec tętna pierwszego, składającego się z sześciu wierszy. Cały ciężar akcentu, cała emfaza uczucia spada na te dwie zgłoski. Trzeba niemi zrównoważyć kilkadziesiąt zgłosek poprzednich, tak jak się rozsypane na szalkach wagi ziarka, równoważy jednym ciężarkiem. Silny kontrast, jaki w dwóch tych obrazach leży, nietylko kolorytem tonu, ale charakterem przedewszystkiem tęten wydobyć potrzeba. W pierwszem tętnie żadnego akcentu, żadnej wagi, żadnego ciężaru, pomknąć ono musi jednem tchnieniem jak sen powiewny i jasny, który maluje. Tem silniej odbijać od niego będzie ciężar akcentu, jakie drugie tętno w dwie swoje zgłoski włoży.

ROZDZIAŁ XIV.

Pierwiastki muzyczne żywego słowa.

E. Stopniowanie.

Stopniowanie głosu za pomocą siły, wysokości, tempa i kolorytu. — Stopniowanie w szeregu słów („Preludyum“ Tetmajera), w szeregu zdań („Improwizacya“ Mickiewicza) i w szeregu okresów („Judasz“ Kasprowicza).

W ścisłym związku z tempem i z tętnem mowy stoi inny pierwiastek muzyczny dykcyi, mianowicie: stopniowanie. Rozróżniamy przedewszystkiem dwa kierunki stopniowania: wzrastający i spadający. Stopniować można w głosie: 1) siłę jego; 2) wysokość; 3) tempo i 4) koloryt.

Stopniowanie siły w kierunku wzrastającym idzie zawsze w parze ze stopniowaniem wysokości głosu. Stopniowanie siłą odpowiada muzycznemu *crescendo* i *diminuendo*, jest najbrutalniejszym z wszystkich rodzajów stopniowania i wy-

maga miary i ekonomii, a więc powolnego nabrzmiewania głosu. Nigdy nie należy stopniowanie siły posuwać do granic ostatecznych. Słuchacz zawsze musi mieć wrażenie, że dalszy jeszcze stopień bez wysiłku jest możliwy. Rozwój siły głosu zależy obok daru natury od systematycznego i ciągłego ćwiczenia. W ćwiczeniach tych bardzo ważną odgrywa rolę ekonomia oddechu, (którą zajmuje się bliżej „Technika") i zdolność powolnego, samowiednego stopniowania w nabrzmiewaniu głosu Tylko wtedy jeśli głos nabrzmiewa miarowo, odnosimy właściwe wrażenie stopniowania, nagłe skoki nie wywołują nigdy wrażenia stopniowania.

Stopniowanie wysokości tonu ograniczone jest do bardzo niewielkiej skali. O ile przy stopniowaniu siły głosu, wzrasta zarazem mimowoli i wysokość, należy o ile możności zwalczać tę skłonność, a to dlatego, bo głos zbyt wysoki zawsze jest ostry i przykry dla ucha. Najważniejszym środkiem stopniowania wysokością jest użycie rejestru falzetowego, o czem bliższe wskazówki w „Technice".

Stopniowanie tempem, odpowiadające pojęciom *accelerando* i *ritardando* w muzyce, łączy się po części i kombinuje ze stopniowaniem siły. Stopniując siłę i przyśpieszając tempo, trzeba wielką zachować miarę, ażeby się nie potknąć w rozpędzie. Stopniowanie siły może jednak iść w parze nietylko z przyśpieszeniem, ale i ze zwolnieniem tempa,

jeśli chodzi o wywołanie wrażenia ciężkiego, dosadnego.

Największą z wszystkich rodzajów stopniowania rozmaitość wykazuje: stopniowanie kolorytem. Zasadnicze barwy tonu, jak koloryt *ciemny, ciężki, twardy, spokojny, zimny* i t. d. mają swoje antytezy w kolorycie *jasnym, lekkim, miękkim, żywym, ciepłym* i t. d. Przejście odcieniami, miarowo i powoli się zmieniającymi, z jednego kolorytu aż do antytezy jego, daje nam stopniowanie kolorytem. I tak stopniować możemy barwę głosu całemi skalami od najciemniejszej do najjaśniejszej, od najspokojniejszej do najżywszej, od najzimniejszej do najgorętszej barwy i t. d.

Połączenie wszystkich wymienionych środków stopniowania w ten sposób, żeby się wzajemnie w ciągłej zmianie wyręczały, wytwarza niesłychaną rozmaitość fali dźwiękowej żywego słowa, która stanowi o melodyjności i kolorystyce jego.

*

Stopniowanie stosowanem być może w szeregu słów, w szeregu zdań i w szeregu okresów całych.

W zwrotce n. p. następującej Tetmajera:

„W twoje *cudne, cudne, cudne* oczy
Kiedy patrzę, chciałbym w łzę zaklęty
Po twej twarzy spłynąć bogom wziętej,
I z twej piersi patrzeć się uroczej
W twoje *cudne, cudne, cudne* oczy!“

mamy w pierwszym wierszu stopniowanie rosnące, w piątym wierszu stopniowanie spadające wyrazu „*cudne*“. Stopniowanie to odbywa się i siłą i wysokością głosu i tempem i kolorytem. W rosnącej fali koloryt jaśnieje i zachwyt się potęguje. W fali spadającej ton słabnie i przechodzi w szept, tempo wolnieje, lecz ekstaza drgająca zachwytem mimo to w tym samym stosunku rośnie, jak głos się zniża i słabnie.

Wiersze Mickiewicza:

Z płaczem dokoła stanęli:
I *smutny* ksiądz u łóżka,
I *smutniejsza* czeladka,
I *smutniejsza* od niej drużka,
I *smutniejsza* od nich matka,
I *najsmutniejszy* kochanek.

wymagają oddania całej skali ciemnego kolorytu. Pięć stopni, coraz ciemniejszych, a każdy ma odrębny swój odcień indywidualny. W poprzedniej zwrotce Tetmajera stopniowanie dotyczy każdym razem tylko wyrazu *cudne*. W wierszach Mickiewicza wyrazy *smutny*, *smutniejsza*, *najsmutniejszy*, nie mają nawet głównego akcentu, który spoczywa na słowach rdzennych: *ksiądz*, *czeladka*, *drużka*, *matka* i *kochanek*. Ponure zabarwienie, jakie wypływa z pięciokrotnego stopniowania smutku, przenika jednak w coraz to ciemniejącej fali cały obrazek od początku do końca.

W następujących wierszach Maryli Wolskiej

mamy piękny przykład stopniowania (głównie kolorytem) pojedyńczych wyrazów:

Na senny ugor Śmierci, na dusz cichą szatnię,
Lecą z drzew krople *mętne, chłodne, ciężkie, duże,*
Lecą z drzew liście *zwiędłe, umarłe, ostatnie* . . .

Tę kadencyę spadających kropel naśladują miarowe trocheje; w pierwszym wierszu liczymy te krople, jedną po drugiej

„mętne, chłodne, ciężkie, duże"

przyczem zwalniamy tempo, a barwa głosu ciemnieje, staje się coraz cięższą i pełniejszą. A potem te *„liście"* — zauważyć nietrudno, jak w wyrazie tym wysoki ton samogłoski i naśladuje smukły kształt, a zmysłowy szmer syczących spółgłosek ś i ć onomatopeiczny szelest zwiędłych liści, w przeciwstawieniu do poprzedniego wiersza, w których pełny dźwięk samogłosek ą, o, ę, o, ę, uzmysławia okrągłą pełnię spadających kropel — te liście „zwiędłe, umarłe, ostatnie . . ." — tu tempo jeszcze wolniejsze, ton słabnie i spada, koloryt głosu drga lekkiem współczuciem w wyrazie *umarłe,* które stopniuje się w smutek w wyrazie *ostatnie.*

Stopniowanie zdaniami wymaga pokonania szeregu technicznych trudności, panowania nad głosem i całą mechaniką wymowy, jeśli ma uzmysłowić, zamknięte w niem przez poetę, stopniowanie myśli i uczucia. W następujących n. p. wierszach Mickiewicza rozróżnimy z łatwością osiem szczebli, z których każdy rozpoczyna się słowem

„jeźli“. — Słowo to tworzy niejako oś, o którą wszystko się obraca.

Słuchaj!
1. Jeźli to prawda, com z wiarą synowską
Słyszał, na ten świat przychodząc:
Że ty kochasz:
2. jeżeliś Ty kochał świat, rodząc,
3. Jeźli ku zrodzonemu masz miłość ojcowską:
4. Jeżeli serce czułe było w liczbie zwierząt,
Któreś Ty w arce zamknął i wyrwał z powodzi;
5. Jeźli to serce nie jest potwór, co się rodzi
Przypadkiem, ale nigdy lat swych nie dochodzi,
6. Jeźli pod rządem Twoim czułość nie jest bezrząd,
7. Jeźli w milion ludzi krzyczących „ratunku!“
Nie patrzysz jak w zawiłe zrównanie rachunku;
8. Jeźli miłość jest na co w świecie Twym potrzebną —
I nie jest tylko twoją omyłką liczebną —

Pierwszy stopień cechuje ton spokojny:

„Jeźli to prawda, com z wiarą synowską
Słyszał, na ten świat przychodząc:
Że ty *kochasz*:“

z podkreśleniem wyrazu rdzennego „kochasz“; w drugim stopniu:

„jeżeliś Ty *kochał* świat, rodząc“

stopniowanie leży w silniejszem uwydatnieniu powtórnego wyrazu rdzennego „kochał“; w trzecim stopniu:

„Jeźli ku zrodzonemu masz miłość *ojcowską*“

wyraz rdzenny „ojcowską“ (bliższe określenie do „kochać“) siłą i wysokością głosu dalej stopniować

należy; — teraz zmiana tętna, nowa fala, która, cofa się zrazu siłą głosu wstecz, lecz raźniejszym popędem wyprzedza i zalewa pierwszą falę:

„Jeżeli *serce* czułe było w liczbie zwierząt,
Któreś Ty w arce zamknął i wyrwał z powodzi";

i znowu stopniowanie przez siłę i wysokość głosu w piątym stopniu:

„Jeżli to serce nie jest *potwór*, co się rodzi
Przypadkiem, ale nigdy lat swych nie dochodzi"

— w obu ostatnich stopniach boczne zdania, służące jako bliższe określenie, wyrzucone być muszą w szybszym tempie, lekko i płynnie, jednym tchem, nie zatrzymując tętna; fala znowu cofa się wstecz, a rodzaj stopniowania, który siłę zamienił na tempo, teraz przechodzi w stopniowanie barwą: siła mniejsza, tempo wolniejsze, ale kolor głosu staje się gorętszym i namiętniejszym:

„Jeżli pod rządem Twoim czułość nie jest *bezrządu*";

w siódmym stopniu stopniowanie idzie w górę we wszystkich kierunkach: siłą, wysokością, tempem i kolorytem, wyrazy rdzenne są tu przeciwstawienia *ludzi* i *rachunku* — okrzyk *ratunku!* tonie w wartkim potoku całego zdania i nie może być odwyrębniony:

„Jeżli w milion *ludzi*, krzyczących „ratunku!"
Nie patrzysz jak w zawile zrównanie *rachunku*";

w ósmym nakoniec stopniu fala wzrasta dalej w ten sam sposób, a do uniesienia gorącego uczucia,

przyłącza się gryząca kropla goryczy. Dosięgłszy punktu kulminacyjnego, nagłe i niespodziewane urwanie:

„Jeżli miłość jest na co w świecie Twym *potrzebną*
I nie jest tylko twoją *omyłką* liczebną —“

To urwanie nie jest przypadkowe. Nieubłagana konsekwencya przyrody każe nam spodziewać się po osiągnięciu przez piętrzące się fale punktu kulminacyjnego, spadku — jednak żywiołowa erupcya gorącego uczucia, jakie wyobraźnia poety w sercu bohatera jego rozpaliła, podobną jest raczej do wybuchu ognistej rakiety, która płomiennemi skrami wystrzeli w górę i w obłokach się rozpryśnie.

A teraz jeszcze przykład na stopniowanie całemi o k r e s a m i: poemat K a s p r o w i c z a: „Judasz“. Arcykapłani ofiarowują jako zapłatę za zdradę Chrystusa trzydzieści srebrników. Judasz się targuje. Żąda sto. Ale opuszcza powoli, na dziewięćdziesiąt, ośmdziesiąt i siedem, potem pięćdziesiąt, czterdzieści i dziewięć — i pięć — i cztery— wreszcie, widząc że nic nie wskóra, przystaje:

Wezmę trzydzieści, bo patrzeć nie mogę,
aby na świecie był ktoś taki biały
i czysty,
kiedy ja duszę mam brudną!
Wezmę trzydzieści, bo patrzeć nie mogę,
by tłum go w tryumfie wiódł
w bramy świętego miasta
i rzucał mu palmy!
A to hozanna! — hozanna! — hozanna!

Wezmę trzydzieści, bo patrzeć nie mogę,
aby On zwał się Chrystus, ja zaś — Judasz!
Ażeby jego było przeznaczeniem
umrzeć na Krzyżu, który po wiek wieków
otoczon będzie czcią,
gdy ja się mam błąkać
po wszystkiej ziemi
wzgardzon i oplwan,
zdrajca i kłamca
i uwodziciel —
Judasz! — — —

Trzy okresy, trzy tętna, trzy stopnie. Każdy rozpoczyna się słowami: *Wezmę trzydzieści* — stopniując je w górę we wszystkich kierunkach, które poznaliśmy poprzednio. W drugim stopniu wiersz:

„A to hozanna! — hozanna! — hozanna!"

jest wtrącony: przykre, bolesne wspomnienie, echowe, jakby zamierające w dali powtórzenie słyszanych okrzyków, stopniowane falą spadającą. Spadek ten, wtrącony po drodze, nie zatrzymuje jednak pochodu rosnącej bezustannie fali, która w trzecim stopniu w ostrej antytezie: *Chrystus — Judasz!* osięga punkt kulminacyjny. Potem bardzo powoli następuje spadek tętna, tempo wolnieje, głos się zniża, koloryt ciemnieje.

ROZDZIAŁ XV.

Wzruszenie i wyraz uczucia.

Pierwiastek wzruszenia w żywem słowie. — Zdolność przejmowania się boleścią urojoną. — Metempsychoza artystyczna. — Rozum i uczucie. — „Paradoks“ Diderota, poparty przez Coquelina. — Stadyum właściwej twórczości i stadyum wykonania. — Rozwiązanie kwestyi: przeniknięcie momentu uczuciowego i refleksyjnego. — Skala kolorystyczna głosu. — Analiza wyrazu uczucia w dykcyi przeprowadzona na czterech utworach: „Treny“ Kochanowskiego, „Ojciec Zadżumionych“ Słowackiego, „Marsz pogrzebowy“ Ujejskiego i „Święty Boże! Święty Mocny!“ Kasprowicza. — Stosunek myśli do uczucia. — Lessing o sposobie wypowiadania morałów. — Kojarzenie dwóch prądów przeciwnych (z „Mazepy“ Słowackiego i z „Preludyów“ Tetmajera).

„Pierwiastek, który nas wzrusza w żywem słowie — powiada Souriau[1]) — to nie rzecz, o której nam mówią, lecz widoczne wzruszenie tego, który do nas mówi. Najbardziej patetyczne obrazy, dadzą nam tylko złudzenie wzruszenia, lecz nie będziemy nigdy mieć pewności, że wszystko to w rzeczywistości się zdarzyło. Lecz gdy nam ktoś

[1]) „La Suggestion dans l'art.“

zdarzenie to opowie głosem drżącym z wzruszenia, ze łzami w oczach, wówczas odbieramy wrażenie realne, które nas wzrusza drgnieniem refleksu uczucia, przekonując nas zarazem o rzeczywistości zdarzenia".

Słuszną i subtelną tę uwagę uczynił już Lessing w „Dramaturgii hamburskiej" [1]), analizując ukazanie się ducha w Hamlecie. Im więcej rozpoznajemy znamiona strachu i przerażenia jakie przepełniają rozranioną duszę Hamleta, — wykazuje Lessing, — tem pochopniejsi będziemy uwierzyć w zjawisko, które rozterkę tę wywołało, tak samo, jak w nie uwierzył Hamlet. Widmo działa na nas więcej przez Hamleta, niż same przez się. Wrażenie jakie robi na nim, przechodzi na nas.

Niewątpliwie więc zdolność przejmowania się boleścią urojoną, wrażliwość duszy, bardzo wybitne mają znaczenie w sztuce żywego słowa, również jak w sztuce aktorskiej i stanowią sedno talentu artysty. Aktor — powiedział bardzo pięknie Alfred de Musset — jest istota, która cierpi dla przyjemności drugich i w spełnieniu tego zadania umiera.

Cała sztuka żywego słowa polega na wydobyciu uczucia tkwiącego w utworze i uzmysłowieniu go na zewnątrz. Środkiem tego uzmysłowienia jest głos. Żywy głos nietylko treścią słów swoich działa na słuchaczy, ale całą muzyką swoją, której po-

[1]) Ustęp 11-sty, z 5 czerwca 1767.

szczególne pierwiastki i składniki poznaliśmy poprzednio dokładniej.

Ażeby przejąć się uczuciem lub boleścią urojoną, nie wystarczy obserwować ludzi i czynność ich, trzeba poznać wnętrze serca i głąb duszy. Tylko mowa z serca płynąca znajdzie drogę do serca:

„Lecz nigdy serc ze sercem nie zwiążecie,
Gdy samym wam jest serca brak...“

powiada Goethe w „Fauście“. Ta mowa serca ma swoje odrębne prawidła, obok reguł gramatycznych. Najsumienniejsza poprawność gramatyczna i logiczna w wygłoszeniu, najstaranniejsza artykulacya i akcentuacya, przetrzeganie wszystkich prawideł rytmu i tempa i tętna i stopniowania, nie da nam jeszcze pierwiastku uczucia, które na falach dźwiękowych żywego słowa z duszy do duszy się przenosi. Duszę więc trzeba podpatrzeć i podsłuchać w jej głębinach. Trzeba w nią wniknąć, zajrzeć do wszystkich jej zakątków, trzeba się zidentyfikować z duszą, której uczucia mamy odtworzyć. To istna metempsychoza artystyczna. „*Le triomphe du discur* — powiada Coquelin starszy — *c'est de se faire oublier*“ — gdy zapomną o nim, wówczas tryumfuje artysta żywego słowa. Artysta, który potrafił słuchaczom do tego stopnia treść słów swoich zasuggerować, że ci nie widzą jego osoby, lecz doznawają hallucynacyi interpretowanego obrazu, osiągnął szczyt tego co osiągnąć może. „Im więcej słuchacze zapominają o nim, gdy

mówi — dodaje Coquelin — tem lepiej i tem częściej wspominają go, gdy umilkł."

Ażeby to osiągnąć, trzeba być przepełnionym swoim tematem, trzeba umiłować z całego serca utwór wygłaszany, bo rozumie się dobrze tylko to, co się szczerze umiłowało.

„Jak dalekim jest artysta, który tylko r o z u m i e, od tego, który zarazem o d c z u w a! — powiada Lessing [1]). Słowa, których sens zrozumiano i zapamiętano, dadzą się bardzo poprawnie wypowiedzieć, chociażby dusza zajętą była innemi zgoła rzeczami; lecz wtedy nie ma żadnego uczucia. Dusza musi być zupełnie obecną; uwaga jej musi być jedynie i wyłącznie zwróconą na mowę i wtedy tylko — ..., ale i wtedy artysta bardzo wiele może mieć uczucia, a pozornie nie okazywać żadnego. Uczucie, to przedewszystkiem ten z talentów aktora, który jest najbardziej sporny. Uczucie może być tam, gdzie go nie poznajemy; może nam się wydawać natomiast, że je poznajemy tam, gdzie go nie ma. Bo uczucie, to rzecz wewnętrzna, o której sądzić możemy tylko podług znamion zewnętrznych. Otóż możliwą jest rzeczą, że niektóre pierwiastki w budowie ciała znamionom tym albo wcale wystąpić nie pozwalają, albo je osłabiają i dwuznacznemi czynią. Aktor może mieć pewien układ twarzy, pewne miny, pewien ton, do których przywykli jesteśmy przywiązywać zupełnie

[1]) Dram. hamb., ustęp 3-zi z 8 maja 1767.

inne zdolności, namiętności, sposoby myślenia, jak te, które obecnie ma oddać i wyrazić. Gdy tak się rzecz ma, to chociażby najsilniej odczuwał, nie uwierzymy mu: bo sam ze sobą stoi w sprzeczności. Przeciwnie inny może być tak szczęśliwie zbudowany; może mieć tak znamienne rysy; wszystkie jego muszkuły mogą mu tak łatwo, tak szybko być posłusznymi; może tak subtelne, tak liczne posiadać modulacye swego głosu; — że może nam się wydawać w rolach, które gra podług dobrego wzoru, a nie na podstawie pierwotności samoistnego studyum, przejęty najszczerszem uczuciem, gdy tymczasem wszystko, co mówi i czyni, niczem innem nie jest jak mechanicznem małpowaniem.

„Ten ostatni pożyteczniejszy jest bez wątpienia na scenie, aniżeli pierwszy. Naśladując tak przez dłuższy czas drugich, wytworzy sobie mnóstwo drobnych reguł, wedle których działa, a przestrzeganiem ich (wedle prawidła, że modyfikacye duszy, wytwarzające pewne zmiany w ciele, przez zmiany te nawzajem mogą być wywołane) dochodzi do rodzaju uczucia, które wprawdzie ani pogłębienia, ani ognia tego mieć nie może, jak uczucie wprost z duszy płynące, jednak w danej chwili dość siły posiada, ażeby pobudzić ciało do owych zmian niesamowolnych, z których objawu wyłącznie niemal sądzić nam wypada o uczuciu wewnętrznem. Aktor taki wyrazić ma n. p. najwyższą wściekłość gniewu; przypuśćmy, że roli swojej nie rozumie nawet należycie, że przyczyn tego

gniewu ani dostatecznie pojąć, ani dość żywo wyobrazić sobie nie umie, ażeby w duszy swojej własnej gniew ten obudził. Powiadam więc, jeśli aktor ten, najogólniejsze tylko oznaki gniewu przejął od innego, pierwotnością uczucia władającego, jeśli wiernie je naśladować umie: — skwapliwy chód, stąpający krok, szorstki, przeraźliwy lub zajadły ton, ściąganie brwi, drżące wargi, zgrzytanie zębami i t. d. — jeśli, powiadam, wszystko to, co się naśladować daje, dobrze naśladować potrafi: to duszą jego zawładnie niewątpliwie jakieś niewyraźne uczucie gniewu, które oddziałowuje znowu na ciało i wytwarza w niem owe zmiany dalsze, niezależne już od woli naszej; twarz jego będzie pałać, oczy błyszczeć, muszkuły zaczną mu nabrzmiewać; jednem słowem, będzie się nam wydawał prawdziwie rozgniewanym, nie będąc nim wcale, nie pojmując może wcale, dlaczego by się właściwie miał unosić gniewem..."

I oto stoimy przed kwestyą, której rozwiązanie zajmywało niejednokrotnie umysły rozlicznych estetyków i artystów, przed kwestyą drażliwą, czy aktor o d c z u w a ć powinien w całej pełni to, co mówi, czy łzy jego mają być prawdziwe; czy też winien p a n o w a ć s p o k o j n i e nad swoją rolą, odnosić się chłodno do najgorętszych uczuć, które wyraża, nie odczuwać samemu żadnego wzruszenia, ażeby tem pewniej wzruszyć drugich.

Nie brakło takich, którzy postawili kwestyę najskrajniej, jak D i d e r o t (w głośnej rozprawie:

Paradoxe sur le comédien) i Constant Coquelin *(L'art et le comédien)*. Obaj oświadczają się za tem, że prawdziwym artystą jest tylko ten, który posiada zdolność samowolnego wyrażania uczuć, wcale nie odczuwanych, który oddaje tylko sumiennie zewnętrzne sygnały uczucia, ażeby wywołać złudzenie. Obaj uwzględnili jednak tylko stadyum wykonania roli, pomijając właściwie twórczy stopień, t. j. przygotowanie jej, studyum właściwe. W tem stadyum tylko autosuggestya danego nastroju, reprodukcya psychiczna tego stanu duszy, w którym znajdował się poeta, w chwilach najbardziej intenzywnej twórczości, polegająca na sile wyobraźni twórczej i na wrażliwości, przejmującej się bardziej zjawiskami urojonemi, niż realnemi, zdoła poddać artyście akcenty prawdy, intonacye natury. Rozum, wola, inteligencya, wykonują tu przeważnie czynności nadzorcze niejako. W stadyum zaś wykonania, odbywać się musi, jak w każdej organicznej całości, (na co już kilkakrotnie wskazywałem), proces przeniknięcia obu momentów: uczuciowego i refleksyjnego. Przeniknięcie to jest warunkiem prawdziwej twórczości artystycznej [1]).

Wszystko, co tu w kwestyi wyrazu uczucia, wzruszenia i wrażliwości naprowadziłem o aktorach, dotyczy w całej pełni sztuki żywego słowa,

[1]) Ob. rozprawę moją: „O istocie twórczości aktorskiej".

o ile się odnosi do wygłoszenia poezyi. Dziedziną uczucia i wzruszenia jest i na scenie przedwszystkiem głos ludzki. Nie można więc być wielkim aktorem, nie będąc zarazem artystą żywego słowa.

☆

Bogatej skali uczuć ludzkich odpowiada równie bogata skala kolorów głosu *(timbre)*, mieniąca się w niezliczonych odcieniach, zdolna do najrozmaitszych kombinacyj. Znamy wszyscy te odcienie, a ucho nasze rozróżnia czule najsubtelniejsze przejścia. Poznajemy w głosie ton *pogodny, wesoły, żartobliwy, rozpustny, wyuzdany; żałosny, bolesny, rozpaczliwy; obojętny, powolny, zaspany; poufały, życzliwy, przyjazny, kochający; swobodny, wyzywający, bezczelny; poważny, surowy, uroczysty; pobłażliwy, łagodny, uprzejmy, ujmujący; wyniosły, dumny, niegrzeczny; stanowczy, wymagający, rozkazujący; żądający, proszący, błagalny; prosty, naiwny, szczery; ironiczny, złośliwy, zjadliwy;* i t. d. i t. d. w nieskończoność.

Każdy z tych kolorów głosu ma całą skalę, stosownie do płci, wieku, charakteru, stopnia wykształcenia, temperamentu, okoliczności towarzyszących, epoki, środowiska i t. d. Kombinacye kolorów pomiędzy sobą dają dalsze połączenia w nieograniczonej wprost ilości. Można rozkazywać w sposób poważny i pobłażliwy, można prosić z żarto-

bliwą ironią, można żądać w sposób dumny i wyzywający i t. d. i t. d.

Wszystkie te odcienie ani zdefiniować, ani opisać się nie dadzą. Używamy ich wszyscy zupełnie bezwiednie, z największą przyrodzoną łatwością jako wyraz prawdziwych naszych uczuć — cała tajemnica sztuki żywego słowa polega na wywołaniu tych samych kolorów i subtelnych odcieni wówczas, jeśli nie pierwotne i osobiste nasze uczucia danej chwili, ale z góry określone uczucia obce uzmysłowić nam przyjdzie. Tu ani reguł, ani prawideł stałych nie ma, a umiejętność może tu tylko inicyować i kontrolować, ale nie może nauczyć, tak, jak nie można nauczyć adepta sztuki malarskiej poczucia barwy. Nie miałoby więc ani celu, ani pożytku, zajmować się teoretycznie analizą tych tysiącznych odcieni i modulacyi głosu. Natomiast chciałbym ze skarbnicy literatury naszej dobyć kilku klejnotów poetyckich, ażeby wykazać na nich sposób wyrażenia uczucia i różnice rozmaitych odcieni w zastósowaniu do dykcyi. Wybieram cztery utwory, z których każdy inaczej żal i ból wyraża, dając nam zarazem ciekawe studyum porównawcze czterech różnych epok literackich. „*Treny*“ Kochanowskiego — to nieukojony żal ojca opłakującego śmierć córki; „*Ojciec Zadżumionych*“ Słowackiego, to krwawy ból również ojca, któremu śmierć całą rodzinę wydarła; „*Marsz pogrzebowy*“ Ujejskiego, to rozpacz kochanka; nakoniec „*Święty Boże! Święty Mocny!*“ Ka-

sprowicza, to tragiczna skarga bolu i cierpienia całego ludu.

☆

Zacznijmy od Kochanowskiego:

Nieszczęsne ochędóstwo! żałosne ubiory
Mojej najmilszej córy!
Poco me smutne oczy za sobą ciągniecie?
Żalu mi przydajecie;
Już ona członeczków swych wami nie odzieje —
Nie masz, nie masz nadzieje;
Ujął ją sen żelazny, twardy, nieprzespany:
Już letniczek pisany
I upłoteczki wniwecz i paski złocone —
Matczyne dary płone.
Nie do takiej łożnice, moja dziewko droga!
Miała cię mać uboga
Doprowadzić, nie takąć dać obiecowała
Wyprawę, jakąć dała.
Giezłeczko tylko dała a lichą tkaneczkę;
Ojciec ziemie bryłeczkę
W główki włożył; niestetyż i posag i ona
W jednej skrzynce zamknionа.

Żałosne te słowa nie wyrażają ostrego, acz przemijającego bolu rozranionej duszy, ale smutny nastrój żałości i zgryzoty, który owładnąwszy nami zagnieździł się na długi czas w sercu naszem i ślady swoje niezatarte na zawsze w niem pozostawił. Żal ten głęboki i stały znajduje swój wyraz w rzewnej harmonii tych wierszy, płynących jak fala łez, co twarz naszą rosi, ale jej nie wykrzywia, co

w głosie naszym drga, ale go nie łamie; wypływać się zdaje wprost z serca samego, nie przechodząc przez żaden z organów ciała. Żal ten serdeczny wymaga zwolnionego tempa, na poszczególnych słowach rdzennych, n. p. *nie do* takiej *łożnice* lub *nie* takąć *dać obiecowała wyprawę* zatrzymuje się głos, a *timbre* jego jest przytłumiony i niezbyt silny. Na samogłoskach przycisk głosu zbliża się niemal do śpiewu. To też cały urok tych wierszy leży w melodyi żywego słowa. Droga do serc słuchaczy prowadzi tu przez ucho, a wzruszenie, jakie wywołują, polega na szczerości i prostocie uczucia, której odpowiadać musi szczerość i prostota wygłoszenia.

Przejdźmy do Słowackiego:

I tak przeżyłem smutnych dni czterdzieście;
Przyszli mię ludzie uwolnić nareszcie.
O! gorżka wolność i chwila odlotu!
Jam do ciemnego już przywykł namiotu;
Z uczuciem smutku, boleści i zgrozy
Będę wyrywał koły i powrozy,
Które... (o! Boże wiekuisty, świeć mi!...
Do tego piasku zatykałem z dziećmi.
Ach! pomóż ty mi je zerwać, sam jestem.
A może tobie posępnym szelestem
Te płótna więcej boleści powiedzą?
One widziały wszystko! wszystko wiedzą!
Czy nie są teraz jak męki obrazy!
Patrz na nie, dotknij, nie bój się zarazy,
Nie bój się śmierci, co dotknięciem sinem...
Wszak ty nie jesteś, synu, moim synem.
Lecz nie! uciekaj! ja wiem że te płótna

Straszne się muszą obcym ludziom zdawać.
Śmierć od zarazy? ach! to śmierć okrutna!
Zaczynasz własnych braci nie poznawać,
Potem cię ogień pali, piersi gorą...
Ach! ja tak moich widziałem ośmioro!
I co dnia patrząc na tak konające,
Wysiedziałem tu całe trzy miesiące.
Dziś, oto dziewięć wielbłądów podróżnych,
A na nich, patrzaj, osiem juków — próżnych,
I nie zostało mi nic — oprócz Boga;
I tam mój cmentarz — a tamtędy droga.

Inny obraz jak u Kochanowskiego — trzeba w nim sięgnąć o kilka stopni głębiej w duszę ludzką. Tam cicha, żałosna skarga zbolałego serca, tu krwawy zamęt śmiertelnie zranionej duszy ludzkiej, tam łzy, tu rozpaczliwe załamanie rąk. Ojciec Urszuli pochował najmilsze swoje dziecię, ale zostały mu inne, które przytuli do serca, a w szczęściu ich znajdzie pociechę i ukojenie żalu. Ojciec Zadżumionych pochował całą rodzinę, siedmioro dzieci wraz z matką i pozostał sam jeden na świecie. I przetrzymał wszystko, — dzięki niezachwianej wierze w Boga, niezachwianej, mimo takiego ogromu nieszczęść!

Różnica ta objawi się w wygłoszeniu. *Treny* wymagają pełnej harmonii, jednolitości, rzewności — *Ojciec Zadżumionych* wykazuje ciągłą zmianę tętna, całą skalę uczuć, zmieniających się w każdem zdaniu. Obok apatyi przyzwyczajenia:

„Jam do ciemnego już przywykł namiotu“,

fatalistyczna wiara w ślepy los swej rodziny, wy-

łącznie śmierci poświęconej, która innych wcale nie tyka:

»*Nie bój się śmierci, co dotknięciem sinem...*“

połączona z niewypowiedzianą goryczą, przelewającą się w słowach:

„*Wszak ty nie jesteś, synu,* moim *synem*“,

a potem znów straszliwe przerażenie, jakie zgroza maluje w okrzyku:

„*Śmierć od zarazy? ach! to śmierć okrutna!*“

A jednak mimo ogromu nieszczęścia, przebłyskuje łagodne ukojenie wiary, które uśmierza wzburzone fale rozpaczy i wskazuje na powolne rozwikłanie tragicznego węzła, na tę drogę „*tamtędy*“, która w świat prowadzi i do ludzi.

A teraz Ujejski. Cała skala uczuć. Najprzód powolne budzenie się z nieprzytomności zupełnej, wywołanej ostrym bolem. Jak chory budzący się z maligny odzyskując przytomność, powoli i stopniowo tylko rozpoznaje otaczające go przedmioty i osoby, tak bohater Ujejskiego stąpał nieprzytomny za trumną ukochanej kobiety i przebudzony hałasem dzwonów z gorączki, zaczyna powoli rozeznawać położenie swoje.

...Tyle dzwonów! Gdzie te dzwony? Czy w mej głowie huczą?
Kędy idą roje księży z taką pieśnią kruczą?
Tu przedemną o dwa kroki czarny wóz się toczy...
Jak mi ciemno!... ten wóz czarny zciemnił moje oczy.

Początek mowy nie jest tu początkiem myśli. Przebudzony z nieprzytomnego stanu, w pierwszej chwili kochanek zupełnie nie rozumie sytuacyi. Zdziwiony, stara się przypomnieć sobie rzeczywistość. Pyta się sam siebie, co się z nim dzieje i nie umie sobie zdać sprawy. Zaczyna więc sobie uprzytamniać powoli otoczenie swoje i tu rozwiązują mu się usta. Zaczyna wyliczać poszczególne momenty, ale ciągle jeszcze nie rozumie związku ich i nie uprzytamnia sobie wcale bolesnej straty swojej. Cały ten początek wygłoszony być więc musi bez uczucia w głosie; to mówi człowiek na wpół nieprzytomny, nie zdający sobie zupełnie sprawy z tego, co się stało. Dopiero w słowach:

Wielki Boże! toż ta trumna wysuwa się ku mnie!
Tam zagadka mego bytu — w tej trumnie! w tej trumnie!

przebija się zupełne uprzytomnienie, które pociąga za sobą rozpaczliwy szał bluźnierczy:

Za co Tyś mnie tak ukarał,
Ty co zwiesz się Bogiem!
Za co, za co? — Och!

pełen poetycznej siły, wyzywanie Boga, pełne rozrywającej serce boleści, burza namiętności, pełna zamętu i zwątpienia.

W wielkiej skali uczuć serca ludzkiego, skoro *Treny* ciche łzy oznaczają, a *Ojciec Zadżumionych* jęk i wzdychanie żalu i boleści, ustęp ten *Marsza* zawiera okrzyk szału rozpaczy z pełnej piersi wy-

darty. Ale *Marsz* różni się bardziej jeszcze tem od poprzednich dwóch utworów, że podczas gdy uczucia ich nastrojone są na jeden główny ton zasadniczy, Ujejski na lutni swej nawiązał kilka rozmaitych strun, które w duszy słuchacza dopiero zlewają się razem w jeden harmonijny akord. Po apatyi, szał rozpaczy prowadzący aż do fizycznego rozstroju rozranionych nerwów:

Jakżeż mnie ten razi dzwon —
Ten dzwon! ten dzwon!

pociągającego za sobą wyczerpanie i ów spokój bolesny, jaki po każdej burzy okazuje przyroda. I cicho, jak arfa eolska, po której wietrzyk muska, odzywa się trzecia struna, łkająca serdecznie i czule, wspominając dźwiękiem smętnej swej melodyi tęskne roskosze słodkiej miłości:

Była słodka i anielska
I kochała mnie,
Jak piosenka jaka sielska
Płynęły nam dnie.

A potem znowu paroksyzm rozpaczy, wiążący się z wstrząsającą do głębi sceną na cmentarzu, w której wszystkie poprzednie dźwięki i jęki żalu, bolu i rozpaczy, łkania, szlochania i wzdychania wracają w przejmujących akordach, sprowadzając ponowne wyczerpanie i kończąc ponownym rozdźwiękiem rozstrojonych, bolem poszarpanych nerwów.

Ostatni nakoniec utwór, jaki w rozpatrywaniach tych porównawczych naprowadzam: *Święty Boże! Święty Mocny!* Kasprowicza — to najwyższy szczebel w skali uczuć i namiętności ludzkich. Poprzednie trzy utwory wykazują między sobą różnice — poemat Kasprowicza oddzielony jest od nich pod względem napięcia uczuciowego całą przepaścią. Kochanowski, Słowacki i Ujejski wyrażają uczucia osobiste ojca lub kochanka, oparte w każdym wypadku na pewnem realnem zdarzeniu. Kasprowicz uosabia bole i cierpienia całego ludu, opierając się nie na konkretnem zdarzeniu rzeczywistem, ale na wspaniałej wizyi poetyckiej, wyobraźnią poety wywołanej; z pieśni jego dźwięczy rozpacz i skarga zbiorowej duszy ludu, spływają w niej w rozdźwięku, pełnym tragicznej grozy, akordy harmonijne ślepej, fatalistycznej, głębokiej wiary z dysonansami rozpaczliwego zwątpienia i bluźnierczego szału. Krwawy płomień bucha z tej skargi, a skry jego stropów niebios sięgają, coraz silniej, coraz natarczywiej wyzywając Stwórcę, który zimno i obojętnie z niewzruszonej wysokości swojej, patrzy na bezmierną nędzę tego świata. I oto rosnąc stopniowo, jak lawa ognista, uczucie poety wybucha nakoniec dziką szaloną orgią w inwokacyi do Szatana, której żywiołowa, gigantyczna potęga wprost nadziudzkich wymaga akcentów:

Szatanie!
Ty Kościotrupa chwyciłeś pod ramię

i nad wysokość jego ostrej kosy
wzrosłeś w niebiosy —
a grom nie pada!
Z nieukojoną żałobą
Klękam przed tobą!
Zlituj się, zlituj nad ziemią,
gdzie ból i rozpacz drzemią,
gdzie ból i rozpacz dzwonem się rozlega
i w strasznej pieśni brzmi...
Szatanie!
Kop mi samotny grób
na opuszczonym łanie,
u krzyża czarnego stóp,
pod gliny powłoką rdzawą!
A iżby nie porósł trawą,
tańcz na nim taniec piekielny
po wszystkie dni!...
A Ty, o Święty!
A Ty, o Mocny!
Ty Nieśmiertelny,
proch gwiazd przesypuj w Swej klepsydrze złotej
i płodź żywoty,
aby tak klęły, jak ja;
aby płakały, jak ja;
aby w szarpiącej modlitwie,
co jako dzwon ten łka,
o zmiłowanie prosiły;
aby się wlokły z gromnicami w dłoni
ku tej nieznanej ustroni,
do tej — ostatniej mogiły;
aby tak wyschły, jak łza,
którą już oko me płakać nie może;
aby tak marły, jak ja —
o Święty, Nieśmiertelny! Święty Mocny Boże!

Otóż te najwyższe akcenty namiętnego uczucia,

które tu uniesienie poety z duszy swej wyrywa aż do wyczerpania fizycznego, sprowadzającego drgawkę na usta i charczenie w głosie, wymagają w reprodukcyi żywego słowa wielkiego zaparcia się, niezwykłej miary. „Wśród prądu, wśród burzy, wśród, że tak powiem, rozpętanych wichrów namiętności“ — każe Szekspir Hamletowi objaśniać aktorów — „musicie zważać na pewien stopień umiarkowania, wytwarzający gładkość i układność“. Żywiołowy ten wybuch wewnętrznego żaru nie powinien więc nigdy posługiwać się najsilniejszem natężeniem głosu, najsilniejszymi akcentami zewnętrznego szału. Najpiękniejszy głos robi wrażenie przykre i nieprzyjemne i w najwyższych stopniach natężenia swego obraża uszy słuchacza. Ogień uczucia, rozpalona żarem namiętności dusza, nie objawiają się nigdy w krzyku. Chociażby poeta do najdalszych granic się posunął i „rozpętane wichry namiętności“, niepohamowane niczem szalały, to żywe słowo wymaga umiarkowania, podyktowanego przez granice środków fizycznych.

☆

Widzieliśmy więc, jak wyraz uczucia w sztuce żywego słowa objawia nam nieprzerwaną łączność, wzajemne przenikanie się pierwiastków logicznego i psychicznego. Sam pierwiastek myślowy, sama refleksya, chociażby najbystrzejsza i najsprytniejsza,

nigdy nam nie da pełnego obrazu dzieła sztuki, tak jak wyrachowanie rozumu nigdy życia nie stworzy. Refleksya jako taka wytworzyć może tylko coś na kształt Homunkulusa Goethowskiego, człowieczka sztucznego, wedle recepty Paracelzjusza z retorty chemicznej wywarzonego. Tętno życia daje dopiero intuicya z głębi duszy pochodząca. W niej leży pierwiastek twórczy sztuki żywego słowa, objawiający się zawsze wtedy najdobitniej, jeśli sztuką tą ożywimy szablon poetycki bez wartości i znaczenia, wlewając weń z własnego zdroju życie poetyckie i podnosząc go do wyżyn niedostępnych dlań skądinąd.

Takie pogodzenie myśli z uczuciem objawia się nietylko jednak w wyrażeniu uczuć, cechuje ono zarówno także wypowiadanie morałów. Udaję się tu znowu o pomoc do Lessinga, który w swej cytowanej już „Dramaturgii hamburskiej“ z niezwykłą bystrością i wyrazistością o tem tak się wyraża:

„Każdy morał jest zdaniem ogólnem, które jako takie wymaga pewnego skupienia duszy i spokojnej refleksyi. Należy go więc wypowiedzieć spokojnie i zimno.

„Ale zdanie to ogólne jest zarazem wynikiem wrażeń, jakie okoliczności indywidualne na osoby działające wywierają; nie jest li tylko domyślnikiem symbolicznym, ale uogólnionem uczuciem i jako takie należy go wypowiedzieć gorąco i z pewnym zapałem.

„A więc z zapałem i spokojnie, gorąco i zimno? —

„Nie inaczej; wypowiedzenie zawiera mięszaninę wszystkich tych czynników, z których wedle okoliczności ten lub ów najsilniej przebija.

„W położeniu spokojnem, dusza dodaje sobie morałem nowego niejako popędu; rozpatrując ze stanowiska ogólnego szczęście swe i swoje obowiązki, wydaje nam się czynić to dlatego, ażeby szczęścia tego tem skwapliwiej używać, obowiązków swych tem chętniej i śmielej przestrzegać.

„W położeniu natomiast namiętnem, morał (wyraz ten oznacza mi każde ogólne rozpatrywanie), sprowadza duszę niejako napowrót z wyżyn, na które wzleciała; namiętności jej przybierają pozór roztropności, burzliwe wybuchy złudzenie rozmyślnych postanowień.

„Pierwszy wypadek wymaga tonu wzniosłego i pełnego zapału; drugi tonu umiarkowanego i uroczystego. Bo tam rozumowanie rozpala się w afekt a tu afekt chłodnieje w rozumowaniu.

„Większość aktorów postępuje odwrotnie. W sytuacyach namiętnych wypowiadają ogólne rozpatrywania równie hałaśliwie i burzliwie, jak wszystko inne; a w spokojnych recytują je równie spokojnie, jak resztę tekstu Dlatego morały tak wypowiadane żadnego nie robią wrażenia; wydają nam się nienaturalne w sytuacyach namiętnych, a nudne i zimne w sytuacyach spokojnych. Nie wolno zapominać o tem, że haft odbijać musi od tła,

a wyszywanie złota na złocie jest oznaką najlichszego smaku.

„Jeśli się w namiętnej sytuacyi dusza od razu jakby skupić chciała w sobie, ażeby refleksyjne rzucić spojrzenie na siebie lub na otoczenie swoje; to naturalnem będzie, że wszystkie ruchy ciała od woli zależne, posłusznymi jej będą. Nietylko głos się uspokaja; wszystkie członki przechodzą w stan spoczynku, ażeby wyrazić spokój wewnętrzny, bez którego oko rozumu nie może spoglądać naokoło siebie. Odrazu noga występuje stanowczo, ramiona opadają, całe ciało przechodzi w równowagę; pauza — a potem refleksya. Człowiek stoi w uroczystej ciszy, jak gdyby nie chciał przeszkodzić sobie w przysłuchiwaniu się samemu sobie. Refleksya skończona — znowu pauza — i wedle jej zamiaru, wedle tego czy chciała uśmierzyć czy rozognić namiętności, człowiek od razu na nowo wybucha, albo się stopniowo wprowadza napowrót w ruch. Tylko na twarzy pozostają podczas rozumowania ślady afektu; miny i oko są jeszcze w ruchu i ogniu; miny i oko nie mamy bowiem w okamgnieniu w mocy naszej tak, jak ręce i nogi. I w tem właśnie, w tych wyrazistych minach, w tem pałającem oku i w spokojnej równowadze reszty całego ciała, objawia się owa mięszanina gorąca i zimna, którą należy zdaniem mojem zastosować przy wypowiadaniu morałów w sytuacyach namiętnych.

„Ale z tą samą mieszaniną wypowiadać je

trzeba także w sytuacyach spokojnych; z tą tylko różnicą, że owa część działania, która tam była gorącą, tu musi być zimną i odwrotnie. Mianowicie: ponieważ dusza, odczuwająca tylko łagodnie, stara się za pomocą ogólnych rozpatrywań łagodnym tym uczuciom dodać wyższego popędu, to pociągnie do współdziałania także i te części ciała, któremi bezpośrednio rozporządza; tylko wyraz twarzy nie dostroi się tak prędko, a w minach i w oku panować będzie spokój, z którego reszta ciała już się wyzwalać zaczęła".

Do wywodów powyższych Lessinga nie mam nic do dodania. Łatwo sprawdzić je na przykładach. Oto jeden z każdego typu.

Mazepa Słowackiego, Akt III, scena IV. Wojewoda podaje swojej żonie, Amelii, krucyfiks, żądając przysięgi, że w alkowie nie ma ukrytego mężczyzny. Zbigniew, wiedziony gorącą miłością do macochy, a słysząc szelest człowieka za firanką, chce ochronić Amelię od krzywoprzysięstwa i ofiarowuje namiętnie własną przysięgę.

Zbigniew.

Ja przysięgnę za nią!
Ojcze! co myślisz kazać przysięgać kobiecie?
Ja sam oto na moje nieśmiertelne życie,
Na tym krzyżu obiedwie położywszy ręce,
Przysięgam. **Usta kobiet są jak niemowlęce,**
Ich straszliwymi słowy nie potrzeba mazać.
Mój ojcze, daj krzyż, ludziom już można rozkazać,
Aby odeszli.

Tętno namiętnej perswazyi przerwane tu jest pośrodku refleksyą:

„Usta kobiet są jak niemowlęce,
Ich straszliwymi słowy nie potrzeba mazać“.

Ale refleksya ta pochodzi, wypływając z ust, z głębi przepełnionego serca. Wypowiedzieć ją trzeba, wedle żądania Lessinga, bez namysłu, bez zastanowienia się nad nią, łatwo, płynnie i potoczyście, bo to nie mozolne wywnętrzanie pamięci naszej, ale bezpośredni wypływ uczucia, wywołanego chwilowym stanem rzeczy. Nigdzie bardziej niż tu, nie razi fałszywy akcent, który odrazu zdradza, że aktor mówi coś, czego nietylko nie odczuwa, ale, nauczywszy się na pamięć, nawet nie rozumie. Ślady uniesienia, jakiem Zbigniew jest przejęty, drgają w twarzy jego i w oku i w głosie podczas wypowiedzenia tej refleksyi, która rozbudza tylko i ożywia jeszcze bardziej żywy popęd tętniący w ostatniem zdaniu.

Drugi typ sprawdzimy na następującem *Preludyum* Tetmajera.

Stokroć jest drzewu skazanemu lepiej
Jeśli je piorun odrazu rozszczepi,
Niż kiedy czerw mu wśliźnie się pod korę,
I zwolna drzewo schnie i ginie chore.

I ludziom lepiej, jeżeli zwycięzko
Losy ich zmogą jedną wielką klęską,
Niż jeśli codzień po kropli im bryzną
W żyły powolną, lecz pewną trucizną.

Sytuacya zupełnie spokojna. W pierwszej zwrotce nie przeczuwamy podmiotowego podkładu, jaki zawiera refleksya poety nad procesem odbywającym się w przyrodzie. Z ogólnego tła spokojnego i zimnego, przebrzmiewa jednak, jakby z głębi, uderzenie zranionego serca, odzywa się nuta gorętsza, związana w jeden akord z łagodnym spokojem wypowiedzianego morału. Skojarzenie dwóch tych prądów, ta mięszanina spokoju i zapału, zimnego z gorącem, wedle Lessinga, musi tu być organiczna. Jest to jakby żywa tkanina, w której osnową jest zimny spokój refleksyi, a wątkiem tętno uczucia.

ROZDZIAŁ XVI.

O nastroju w poezyi współczesnej.

Charakter nastrojowy i syntetyczny Nowej sztuki. — „Faust“ i „Dziady“. — Dramat muzyczny Wagnera jako wytwór współczesnej epoki kulturnej. — Nerwowość wybitną jego cechą. — Synopsya i ewolucya tej zdolności (E. T. A. Hoffmann, Otto Ludwig, Liszt, Bülow, Flaubert, Słowacki, Baudelaire). — Estetyka instrumentacyjna (J. A. Rimbaud i René Ghil) i błędne jej założenie. — Dziwactwa synoptyczne (Huysmans, Bahr). — Uczuciowe powinowactwo różnorodnych wrażeń zmysłowych w świetle nauki. — Dzieło wszechsztuki jako związek tych wrażeń. — Przodownictwo muzyki wynikiem życia nerwami. — Wagner i Słowacki.—Etapy dzieła wszechsztuki. — Całość organiczna dzieła wszechsztuki: zgodność treści, formy i nastroju. — Nastrój jako łącznik pomiędzy twórczością a reprodukcyą w muzyce i poezyi. — Nastrój jako synteza niewypowiedzianego.

Zanim rozpatrzymy bliżej zadanie, jakie w sztuce żywego słowa spełnia wypowiadanie nastrojów, zastanowić nam się należy nad rolą, jaką odgrywa nastrój w poezyi, zwłaszcza w poezyi współczesnej, w „Nowej sztuce“.

Nastrój — po francusku: *étât d'âme,* stan

duszy — oznacza usposobienie duszy, wewnętrzny stan uczuć i myśli [1]).

„Nowa sztuka“ czyli poezya modernistyczna, to sztuka wybitnie podmiotowa, odtwarzająca nie naturę, ale wrażenia własnej duszy. Wypowiadanie nastrojów jest więc głównym zadaniem artysty nowoczesnego, który przedewszystkiem pragnie to, co dusza jego w ekstazie bezwiednie poczęła, wyższą siłą objawienia uzmysłowić.

Charakterystyką wybitną „Nowej sztuki“ — (jak to szczegółowo omówiliśmy w rozdziale 2-gim) — stanowi związek organiczny uczuciowej, psychicznej treści z dźwiękową, muzyczną formą. Jeżeli zważymy dalej, że każde wrażenie duszy naszej, każde uczucie najistotniej uzmysławia się w dźwięku, zrozumiemy, że w nastroju związek ten organiczny treści z formą najwybitniej się objawia. Nastrój jest więc w poezyi współczesnej pierwiastkiem psychicznym zarówno, jak muzycznym, a z charakterystyki jej powyższej już wynika, że chce ona przemawiać nietylko do umysłu naszego, ale i do zmysłów naszych, przedewszystkiem do ucha naszego. Stąd wypływa ta niepowstrzymana dążność do syntezy, jaka panuje w Nowej sztuce,

---

[1]) Wedle Helmholtza wyraz nastrój *(Stimmung)*, przeniesiony z terminologii muzycznej do psychologicznej, oznacza te właściwości usposobienia naszego umysłu, które można wyrazić za pośrednictwem muzyki.

która starając się połączyć wszystkie środki objawienia artystycznego, dąży stale do wytworzenia dzieła wszechsztuki.

Wielkie epoki artystyczne — powiada Charles Morice[1]) — mówiły zawsze: *sztuka*. Epoki mierne mówiły: *sztuki*. Wielkie epoki wyradzają się na początku i u schyłku społeczeństw, a z wszystkich twórców przedewszystkiem poeta obejmuje świat jednem, jedynem spojrzeniem i jedną myślą, a to, co myśli, wyraża jednym gestem.

W czasach przedhistorycznych istniała tylko jedna, jedyna „wszechsztuka", która dopiero z biegiem wieków zróżniczkowała się, poczem rozwinęły się stopniowo poszczególne sztuki samoistnie. Była to staro-grecka muzyka, zespalająca w sobie w jedną artystyczną całość: poezyę, muzykę i taniec czyli żywą plastykę. Oto jedna wielka epoka sztuki.

Ale i najnowsze czasy dążą stale do wytworzenia dzieła wszechsztuki. Że wspomnę o takich próbach, jak druga część „Fausta" Goethe'go, który jednoczy w sobie, wedle intencyi poety w organicznem zespoleniu poezyę, muzykę i taniec, a ze względu na scenę także sztukę aktorską, malarstwo i plastykę. Prawie równocześnie powstaje pierwsze polskie dzieło wszechsztuki, mianowicie „Dziady" Mickiewicza, wykazujące te same pierwiastki.

---

[1]) „Littérature de toute à l'heure".

Poeci niemieccy Otto Ludwig i Fryderyk Hebbel marzyli o syntezie sztuk, a geniusz Ryszarda Wagnera stworzył w tetralogii „Nibelungów“ pierwsze kulturne dzieło wszechsztuki, dając w dramacie muzycznym całość organiczną, jednoczącą w sobie harmonijnie wszystkie prawie sztuki.

Dzieło wszechsztuki Wagnera nie jest jednak bynajmniej wyłącznym płodem twórczego pomysłu jednostki, ale znaczenie jego wielkie polega przedewszystkiem na tem, że odbija się w niem myśl, dążność i prąd współczesnej epoki kulturnej. Dawno już przed Wagnerem Gluck wyraźnie w dziełach swoich wykazywał, że w operze muzyka, akcya i słowo jedną nierozłączną stanowić mają całość.

Proces kultury jest procesem samopoznania. Zjawiska, które pierwotnie w duszy ludzkiej bezwiednie się rozgrywają, podnoszą się stopniowo przez intenzywną pracę ducha aż do poziomu jasnych wyobrażeń. Dlatego prasztuka grecka była instynktywną, bezwiedną emanacyą ducha ludzkiego. Utwory natomiast współczesnej wszechsztuki są wynikiem samowiednej, celowej, rafinowanej, indywidualnej umysłowości.

Historyk niemiecki Karol Lamprecht[1]), podając analizę psychiczną współczesnej fazy w rozwoju sztuki i światopoglądu, wykazuje, że główną

[1]) Ob.: „Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. — Deutsche Geschichte. Erster Ergänzungsband“. — Freiburg i. B., 1902.

jej cechą jest potęgujące się uwydatnienie życia nerwowego, nie w znaczeniu chorobliwem, ale jako zwiększona wrażliwość nerwowych artystów teraźniejszości. I w czasach przedhistorycznych żyło się głównie nerwami, ale bardziej instyktownie; górne niejako warstwy życia umysłowego, dziedziny działania uczuć i myśli nie były jeszcze w przybliżeniu tak silnie rozwinięte, jak dzisiaj. Subtelne wzruszenia dróg nerwowych nie mogły więc dotrzeć jeszcze do świadomości naszej. Skoro jednak cały świat uczuć i myśli z rozwojem licznych generacyi przechodził przez drogę wyobraźni, zyskując na bogactwie i nieskończonej ilości odcieni, epoka teraźniejsza wniknęła powoli, z góry niejako, nawskróś przez świat uczucia, wyobraźnią aż do nerwów i zaczęła i ten świat skwapliwie odkrywać i świadomie zdobywać. Stało się to w zjawiskach, które, jak się obecnie przekonywujemy, w sposób naturalny i konieczny, przypominać musiały zewnętrzne szaty stanu umysłowego czasów przedhistorycznych. Różnica zasadnicza leży jednak w świadomości tworzenia, jaka się ujawnia w najrozmaitszych polach twórczości. Najłatwiej przyswoimy sobie zrozumienie i pogląd na tę ewolucyę, gdy zwrócimy uwagę na osobliwe zjawiska, jakie wykazują przejścia wrażeń nerwowych pomiędzy sobą, tak że fale dźwiękowe wywołują wrażenia świetlne, pobudki dotykowe wrażenia słuchowe, fale świetlne wrażenia smaku i t. d.: zjawiska, nazwane przez psychiatrów synopsyą.

Zdolność ta synopsyi występuje coraz silniej w czasach najnowszych, choć nawiązuje, w znaczeniu przez Lamprechta podniesionem, do najprymitywniejszych szczebli rozwoju organicznego, gdzie to, jak w drobno-ustrojach świata zwierzęcego poszczególne organy zmysłowe nie zróżniczkowały się jeszcze, ale jeden organ jednoczy w sobie funkcye wszystkich zmysłów.

Pierwsze objawy synopsyi sięgają jeszcze wieku XVIII-go. W r. 1740 skonstruował jezuita Luigi Bertrand Castel w Paryżu instrument, nazwany *Clavicembalo oculare*, który w sposób optyczny wykazywał dźwięki, tak że głuchoniemi mogli muzykę widzieć.

Jednym z pierwszych świadomych synoptyków był znany muzyk i poeta niemiecki E. T. A. Hoffmann (1776 — 1822), który tak o sobie pisze[1]): „Nie tak we śnie, ile w stanie półsennego deliryum, poprzedzającego sen, odczuwam — zwłaszcza gdy się dużo nasłuchałem muzyki — łączność barw, dźwięków i woni. Wydaje mi się, jakby je wszystkie w jednaki, tajemniczy sposób wywołał promień świetlny, ażeby się potem złączyły ze sobą w cudownym koncercie. Woń pąsowych gwoździków działa na mnie z siłą dziwnie magiczną i bezwiednie wpadam w stan półsenny i słyszę jakby z daleka nabrzmiewające i znów powoli rozpływające się głębokie tony waltorni“.

[1]) „Phantasiestücke in Callot's Manier“, część I-sza.

W „*Kreislerianie*“ [1]) pisze kapelmistrz Kreisler: „Kolor mego ubrania przechodzi w *Cis-moll*, dlatego włożyłem nań, ażeby widzów choć w części uspokoić, kołnierz koloru *E-dur*“.

Inny poeta niemiecki, Otto Ludwig, posiadał również w wysokim stopniu zdolność kojarzenia wrażeń z dziedziny malarstwa i muzyki, a zjawiska te wywołały w nim zawsze osobliwy, na sposób marzenia sennego objawiający się nastrój. Ludwig łączył n. p. z wspomnieniem o Goethe'm i Szyllerze pewne zjawiska barwne.

Muzycy Liszt i Bülow zwracali się często jako dyrygenci orkiestry do muzyków z żądaniem odegrania pewnego ustępu bardziej na „czerwono“, a innego bardziej na „zielono“. Nawet taki realista jak Flaubert pragnął, jak się sam przyznaje, w swojej *Salambo* stworzyć coś purpurowego, w *Madame Bovary* zaś coś koloru pleśni.

Słowacki wyznaje w wydanej po śmierci „Krytyce krytyki i literatury“, że „przy tworzeniu dzieł jakieś monotonne usposobienie duszy harmonizuje wszystko i oblewa jedną barwą, tak, że po napisaniu dziwię się sam kolorytowi, który moje dzieło jedno od drugiego rozróżnia, a wytłómaczyć tego nie mogę inaczej, jak powiedziawszy Wam, że mi się mój „Sen nocy letniej“ wydaje błękitnym i księżycowym, a „Makbet“ — szarym i czerwonym obrazem“ [2]).

[1]) „Phantasiestücke“, część 2-ga.

[2]) Mowa tu o Balladynie i o dwóch pierwiastkach,

Na czułość tę subtelną i zdolność kojarzenia różnorodnych wrażeń zmysłowych, wskazuje także i następująca strofa z „Króla-Ducha“:

„Któżby, nie zajrzawszy
W krainy ducha, wiedział, co to znaczy,
Że jednych *słów* jest *kolor* w oczach *krwawszy*,
Inne, jakoby z *tęcz* wite przez tkaczy;
A drugie — całą *woń* swoją wylawszy.
Gdy przyjdą na *ton* wieszczowi w rozpaczy,
To w długą rymu kładną się kolumnę,
Bezwładne — ciche — jako trupy w trumnę“.

Że w mistycznej krynicy duszy Słowackiego kojarzyły się barwy i dźwięki, wypływając z niej jedną strugą żywego słowa, o tem wymownie świadczy także Zygmunt Krasiński, który tak się o przyjacielu wyraża: „Słowacki nie urodził się rzeźbiarzem, jak Mickiewicz, lecz muzykiem, w którego muzyce płyną farby Corregia i Rafaela, niesione Beethovena tonami“.

Matador modernizmu, poeta francuski Baudelaire powiada w jednym ze swoich sonetów:

„Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,
„Tak sobie w tajemniczej głębokiej jedności,

---

które jakby wątek i osnowa, razem stanowią tkaninę poetycką tego utworu. Wątkiem jest właściwa historya Balladyny, akcya dramatyczna — spokrewniona demonizmem swym z „*Makbetem*“, osnową zaś jest cały świat nadzmysłowy, fantastyczny, grupujący się naokoło Goplany — wzorowany na czarownej bajce „*Snu nocy letniej*“.

„Wielkiej, jako otchłanie nocy i światłości,
„Odpowiadają *dźwięki*, *wonie* i *kolory*".
(Przekład Langego).

— a jeden z głosów „Najmłodszej Polski" (Stanisława Brzozowskiego) odzywa się:

„Barwy błyszczące, jasne, lśniące, migotliwe;
„Wonie odurzające, mocne, rozkoszne, upojne;
„Głosy tryumfem brzmiące, zwycięskie, zgiełkliwe —
„*Barwy*, *wonie* i *głosy*, sprzeczne niespokojne,

„Zwolna cichną, szarzeją, zmilkają i bledną,
„Wirują, płyną w zmierzchu senne, mgliste, tonie,
„Zlewają się ze sobą, stapiają się w jedną
„Ukojenia harmonię: *barwy*, *głosy*, *wonie*.

Jak z jednej strony, kojarzenie rozmaitych zjawisk zmysłowych służy w Nowej sztuce do wywoływania najwspanialszych nastrojów — zdolność u naszego Słowackiego do niebywałego mistrzowstwa doprowadzona — tak z drugiej strony, grupa poetów francuskich zbudowała na podstawie barwnego słyszenia cały system estetyki instrumentacyjnej, posuniętej już chyba poza granice estetyką zakreślone. Głównymi przedstawicielami tych instrumentystów francuskich są: Jan Artur Rimbaud, Stephane Mallarmé i René Ghil. Pierwszy wywołał małą rewolucyę znanym swoim i często cytowanym sonetem samogłoskowym, w którym określa stałe połączenie dźwięków samogłosek z pewnymi kolorami: „A *noir*, E *blanc*, I *rouge*, U *vert*, O *bleu voyelles*".

Otóż połączenia te mogą być tylko czysto in-

dywidualne. W kojarzeniu tem wrażeń słuchowych i wzrokowych nie ma żadnej ścisłości, a wyczulenie nerwowe, konieczne do odczuwania tego związku, istniejącego pomiędzy wrażeniami, u każdego synoptyka objawia się inaczej. Analogia jest tu tylko — jak słusznie wykazuje Fechner[1]) — negatywna, o tyle, o ile nikt z dźwiękiem n. p. ciemnej samogłoski „u“ nie połączy wrażenia białego lub czerwonego koloru, a z dźwiękiem jasnej samogłoski „i“ koloru czarnego.

Nie zrozumiał tego Belgijczyk Ghil[2]) i pojąwszy sonet samogłoskowy Rimbauda dosłownie, oparł na nim cały system poetyki instrumentacyjnej. Błąd polegał w tem, że sonet Rimbauda wykazuje tylko, w jaki sposób zjawisko to u niego się objawia, nie daje jednak żadnej zasady ogólnej. Ghil łączy także samogłoski z barwą dźwiękową instrumentów muzycznych: A — *organy;* E — *arfa;* I — *skrzypce;* O — *trąby;* U — *flet.*

Do najdziwaczniejszych wybryków posuwa to przeczulenie nerwowe Huysmans, którego bohater des Esseintes (w powieści *A rebours)* dosłuchiwał się w każdym likierze innego instrumentu, w Curaçao klarynetów, w kminkówce oboi, w anyżówce fletu. Apteczkę swoją nazywa *une orgue aux liqueurs,* a mięszaniną kilku wódek sprawiał sobie przyjemność całej orkiestry.

---

[1]) „Vorschule der Aesthetik“.

[2]) „Traité du Verbe“.

Pominąwszy te dziwactwa, nie można zaprzeczyć, że coraz bardziej mnożą się zjawiska, wskazujące na świadomą łączność wrażeń fizyologicznych z psychicznemi. Znany modernista niemiecki i apostoł Maeterlincka w Niemczech, Herman Bahr pisze o „brunatnym śnie“ i opowiada, że budzi się często z uczuciem pewnej barwy i odczuwa, że śnił żółto, zielono lub niebiesko. Ludzie mu są antypatyczni, bo sposób ich mówienia budzi w nim szpetne kolory, mówi n. p. o tym „strasznym żółtym człowieku“. Inni zaś nie będąc koniecznie pięknymi, stają się dlań dźwiękiem i sposobem swej rozmowy, w której odczuwa barwy pieszczotliwe, miłymi lub szacunku godnymi. Wspomnienia jego mają charakter przedewszystkiem optyczny: przy wzmiance o miejscach, osobach lub książkach, widzi przedewszystkiem kolor, wszystko inne dopiero potem. Widzi ból i radość — przy ukłóciu igłą błyska mu się kolor niebieski. Nastroje są mu kolorami, ma żółte, brunatne dnie, a w maju, gdy mu jest bardzo dobrze, miewa *mauve Tage*, dnie koloru malwy.

To, co głoszone przez poetów długi czas spotykało się z nieufnością, potwierdza powoli już i nauka. W czasopismie naukowem francuskiem: *Progrés medical* ogłosił dr. Baratoux rozprawę o „barwnem słyszeniu“ [1]), w której wykazuje, jak pobudzenie jednego zmysłu, działać może na dwa zmysły

[1]) Numery z dnia 10 grudnia 1887 i następne.

równocześnie, a dźwięk głosu lub instrumentu przetworzyć się może w charakterystyczny kolor.

Odtwarzanie tego uczuciowego powinowactwa różnorodnych wrażeń zmysłowych, to nadzwyczajne wyczulenie nerwowe w uchwyceniu niezbadanego ich związku, jest zasadniczą cechą „Nowej sztuki", która prowadzi do syntezy, do dzieła wszechsztuki.

Ta dążność usilna do syntezy prowadzi w sztuce — jak wykazuje Lamprecht — regularnie do silnego uwzględnienia muzyki i tłómaczy nam przewagę pierwiastku muzycznego we wszystkich dziedzinach sztuki współczesnej, a zwłaszcza w poezyi. Wydaje się to na pozór może dziwne, wyjaśni się jednak łatwo, jeśli uwzględnimy cechę epoki współczesnej: życie przeważnie nerwami. Muzyka bowiem, więcej niż wszystkie inne sztuki, działa najbardziej bezpośrednio na nerwy. Dlatego, powiada Lamprecht, stoi muzyka w środku wszystkich krzyżujących się ze sobą wrażeń nerwowych: barwy i postacie, pierwiastki malarskie i poetyckie, wywołują w przeprowadzaniu wrażeń z jednego zmysłu do drugiego przedewszystkiem uczucia muzykalne. Przewagę tę muzyki tłómaczy także hasło estetyki modernistycznej, tak często fałszywie rozumiane i nadużywane, hasło: *sztuka dla sztuki*. Muzyka, w tem znaczeniu, jest typem wszystkich sztuk, jest sztuką, nie służącą żadnej potrzebie ludzkiej, będąc samej sobie tylko środkiem i celem. Ale już Wagner wykazywał w swoim „Arcydziele

przyszłości“ (1850), jak dumne to określenie muzyki prowadzić może na manowce. Muzyka abstrakcyjna, bezwzględnie i jedynie dla siebie tylko istniejąca, wynalazła kontrapunkt, tę — jak się wyraża Wagner — „matematykę uczucia“, ten „mechaniczny rytm egoistycznej harmonii“, którym muzyka sztucznie sama sobą niejako się bawi. Mechaniczne jednak dźwięki, sztuczki kontrapunktowe niezdolne były do zaspokojenia potrzeb duszy. W dowolności swojej, której zawdzięcza swoją samoistność, stała się muzyka czemś wręcz swej istocie przeciwnem, stała się z potrzeby serca, sprawą rozumu. Tak być nie powinno, bo muzyka jest „artystycznie uświadomioną mową serca“, a „organem serca jest dźwięk“. To też żywe tchnienie wiecznie pięknego, szlachetnego uczuciem głosu ludzkiego, powiada Wagner, tak jak on z piersi ludu zawsze młody i świeży wytryska, zdmuchnęło domek karciany kontrapunktu, a niespożyty wdzięk pieśni ludowej, tej tak ściśle z poezyą skojarzonej pieśni, wzniósł się na lotnych swych skrzydłach, zwiastując radosne zbawienie, w sfery żądnego piękności, muzykalnego świata sztuki.

Jeżeli zjawiska te: silne uwydatnienie życia nerwami, skłonność do syntezy, przodowanie muzyki, łącznie uważać będziemy, zrozumiemy znaczenie dzieła wszechsztuki, stworzonego przez Wagnera w „Pierścieniu Nibelunga“, które stanowi pierwszą pełną zdobycz nowego czasu.

Ścisły związek twórczości Wagnera z prądami epoki współczesnej, tem dobitniej się nam przedstawi, jeśli pierwiastki tej twórczości porównamy z właściwościami innych mistrzów, jak Nietzsche lub Słowacki. Porównanie twórczości Wagnera i Słowackiego, oparte na wybitnie syntetycznym charakterze obu, przeprowadził bardzo trafnie Matuszewski[1]). „W poezyi doby najnowszej — powiada on — jeżeli się wyłączy Nietzschego i Wagnera — nie pojawiło się dotąd dzieło, które byłoby współcześnie bogatą syntezą subjektywnych wrażeń, myśli i uczuć danej indywidualności twórczej, a zarazem krystalizacyą wszystkich środków ekspresyi, zarówno plastycznej, jak i muzycznej. Jeden tylko utwór posiada te właściwości, a jest nim — „Król Duch“ Słowackiego. Zrodzony samoistnie w wyobraźni poety, ogarnia tak szerokie horyzonty, stapia w sposób na wskroś subjektywny tyle pierwiastków dziejowych, mitycznych, filozoficznych i uczuciowych w jedną nastrojową całość, iż może być uważany za epopeję *par excellence* „modernistyczną“, zwłaszcza że forma, w jaką poeta odział swoje podmiotowe wizye, jest, jak u Wagnera, również formą syntetyczną, t. j. harmonijnym zespołem wszystkich typów i środków sztuki“.

Analogia twórczości Wagnera i Słowackiego dopisuje jednak nietylko pod względem syntetycznym, ale i w dwóch innych podniesionych mo-

---

[1]) „Słowacki i Nowa sztuka“ — Warszawa 1902.

mentach, t. j. w uwydatnieniu życia nerwami i w przodownictwie muzyki.

Znanem jest niezwykłe wyczulenie nerwów u Słowackiego, nadzwyczajna jego zdolność kojarzenia wrażeń fizyologicznych i psychicznych. Sam poeta pisze w jednym z listów swoich do matki: „Nerwami już, nie sercem czujecie“.

Wirtuozostwo, z jakiem pierwiastek muzyczny w poezyach Słowackiego góruje, niejednokrotnie w tej pracy na rozlicznych przykładach podpatrywano. Powołam się tu więc tylko jeszcze na sąd Krasińskiego o Słowackim, który w dziwnej harmonii z teoryami estetyków najnowszej doby, tak się wyraża:

„Ogół poezyi Słowackiego ma za formę ciągłe pojedyńczych cząstek stawianie i znoszenie, tworzenie i niszczenie — i utrzymuje się następstwem tych znoszeń, raczej ruchem, niż postacią, tak, jak muzyka. Pęd tej siły, poczęty z dołu, a bijący ku górze, stara się, jak muzyka, ciągłem drganiem cząsteczek i roztapianiem kształtów wyrazić westchnienia wszystkich ciał natury i rwanie się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności“.

Uderzającą jest analogia tego poglądu z charakterystyką poezyi modernistycznej Taine'a: „*La forme semble s'anéantir et disparaître; j'ose dire que c'est le grand trait de la poésie moderne*“. (Forma jakby się sama niszczyła i znikała;

śmiem powiedzieć, że to główny rys poezyi modernistycznej).

Etapy, jakimi Nowa sztuka dąży do wytworzenia dzieła wszechsztuki oznaczają nazwiska; Goethe („Faust“), Mickiewicz („Dziady“), Słowacki („Król Duch“), Nietzsche („Zarathustra“) i Wagner („Pierścień Nibelunga“). „W gruncie rzeczy — oto sedno poglądów Wagnera na „arcydzieło przyszłości“ — istnieje tylko jedna sztuka; formy jej są różne, ale tylko jedna może być zupełną, a mianowicie ta, którąby stworzyła dzieło sztuki *par excellence* i znalazła środki niezbędne do urzeczywistnienia tej całkowitości wyrazu“.

*

Jasną jest rzeczą, że nie ma tam współdziałania, zwłaszcza zaś nie ma przeniknięcia organicznego, gdzie tylko o luźne zestawienie chodzi, (jak n. p. przy zdobieniu dzieł architektonicznych malarstwem lub plastyką, lub przy żywych obrazach z towarzyszeniem muzyki), albo gdzie jedna sztuka służebnicą jest drugiej, bezwzględnie rozpanoszonej. Taką służebnicą jest poezya w odniesieniu do muzyki w oratoryach kościelnych lub w operze przedwagnerowskiej. Odwrotnie spełnia muzyka usługi najpodrzędniejsze dla poezyi w dramacie, który używa jej do zabawy słuchaczy w międzyaktach, bez względu na toczącą

się w sali głośną pogadankę lub w sztukach o zakroju melodramatycznym, gdzie straszne jakieś morderstwo na scenie, nocna kradzież z włamaniem lub inna jakaś akcya bez słów, rozgrywa się przy towarzyszeniu nabrzmiewającego tremolanda skrzypcowego, zakończonego uderzeniem w bęben.

Przypatrzmy się teraz temu dziełu wszechsztuki, i dotychczasowemu jego rozwojowi. Jakie są warunki współdziałania sztuk ze sobą? — Kiedy zespolenie jest organiczną całością? — O ile środki i wrażenia jednej sztuki dadzą się przeszczepić w dziedzinę drugiej? — oto szereg kwestyi, nad któremi warto się zastanowić.

Warunkiem organicznej całości dzieła wszechsztuki i zupełnego, harmonijnego przeniknięcia się wzajemnego sztuk poszczególnych jest wedle estetyki nowoczesnej zgodność w trojakim kierunku:

1) w kierunku logicznym: zgodność treści albo materyi;

2) w kierunku estetycznym: zgodność formy objawienia, która może być czasową lub przestrzenną; i

3) w kierunku psychologicznym: zgodność nastroju.

Zgodność treści może panować w związku poezyi ze sztukami plastycznemi — natomiast nie ma jej w związku pomiędzy sztukami plastycznemi z muzyką.

Zgodność formy może zapanować tylko w sztukach czasu (muzyka, poezya) lub w sztukach prze-

strzeni (malarstwo, plastyka, architektura). Muzyka z poezyą mogą się wzajemnie łączyć bardzo ściśle pod względem formalnym — nigdy jednak nie złączy się organicznie muzyka z plastyką lub malarstwem. Jasną jest również rzeczą, że łączność musi być w obu kategoryach równoczesna. Rzeźba postawiona obok obrazu, muzyka międzyaktowa w dramacie, dadzą nam „zestawienie“ sztuk, ale nie dadzą bynajmniej organicznego ich związku i dzieła wszechsztuki. To samo dotyczy illustracyi poezyi i to nawet wówczas, gdyby granice obrazu zdolnego odtworzyć jeden tylko moment, rozszerzono i dano cały szereg illustracyi, stwarzając większą ilość punktów stycznych za pomocą ruchu. Tym sposobem obie sztuki zbliżyły się wprawdzie do siebie, ale bynajmniej się nie przeniknęły, ponieważ dzieła malarza objawiają się w przestrzeni, dzieło zaś poety w czasie.

Zostańmy jednak przy jednym obrazie i przedstawmy sobie, że obraz ten posiadłby zdolność krok w krok z poezyą zmieniać stopniowo i bez skoków swoje kształty. Wówczas obraz, obok charakteru swego przestrzennego, przybrałby także charakter czasowy, wówczas zgodność formy obok zgodności treści stałaby się możliwą. Takie zespolenie poezyi nie jest możliwe z obrazem malowanym na płótnie, możliwe jednak z obrazem „ż y w y m“, jaki nam daje s c e n a. Sztuka sceniczna — o ile obejmujemy wyrazem tem wszystko, co w dziele scenicznem działa na wzrok — w połączeniu z po-

ezyą, daje dramat, który nie jest więc bynajmniej „rodzajem“, gałęzią poezyi, jak epika lub liryka, ale związkiem organicznym kilku sztuk, t. j. poezyi, sztuki aktorskiej i sztuki scenicznej, a więc dziełem wszechsztuki. Związek organiczny poezyi z muzyką daje nam śpiew, muzyki z sztuką sceniczną balet, a połączenie wszystkich tych trzech związków, t. j. dramatu, śpiewu i baletu wyższą organiczną całość: dramat muzyczny typu Wagnera.

Stałe zapoznawanie właściwości dramatu jako związku organicznego kilku sztuk, wyrodziło potworek estetyczny: głuchoniemy dramat książkowy, który powstawał w pracowni naukowej i wyniośle pomiatał sztuką aktorską i sztuką sceniczną, zamiast w harmonijnem z niemi współdziałaniu stworzyć dzieło przemawiające nietylko do umysłu naszego, ale i do zmysłów naszych, do ucha zarazem i do oka naszego. I wówczas, jak powiada Wagner, zamilkły dla poety, chcącego opanować artystyczny popęd życia, zamiast go tylko wypowiedzieć, zamilkły powołane czynniki sztuki dramatycznej, poniżone do roli służalczych niewolników. Jak wirtuoz po klawiszach fortepianu przebiera, tak pragnął poeta grać na sztucznie skleconym organizmie aktorskim, niby na instrumencie drewnianym, z którego by tylko jego, wirtuoza grającego, słyszano i tylko nim się przejmywano. I oto klawisze instrumentu odpowiadały na swój sposób ambitnemu egoiście: z im większą bra-

wurą w nie uderzał, tem bardziej zacinały się i stukały.

Skoro jednak poeta tylko siebie na scenie pragnął widzieć, nie dziw, że i aktor poszczególny wyłamywał się z więzów zespołu scenicznego, ażeby samemu stanowić ognisko wrażeń dla tłumu. Sztuka aktorska stała się w ten sposób osobistem wirtuozowstwem, mającem wyłączny cel w gloryfikowaniu osobistości.

W obu wypadkach właściwy cel wspólny, za sprawą którego dramat staje się dziełem sztuki, paść musiał ofiarą egoizmu i próżności poszczególnych wirtuozów, z których każdy swoją tylko biegłość, o ile możności niepodzielnie wysuwał naprzód. I dlatego Wagner nie idzie bynajmniej za daleko, żądając od poety dramatycznego, ażeby z góry obliczyć umiał działanie gry aktorskiej i wyzyskać je w ukształtowaniu swojego dzieła.

O ile zgodność treści i formy posiada charakter wybitnie przedmiotowy, o tyle trzeci czynnik, zgodność nastroju ma cechę czysto podmiotową. Jedności nastroju wymaga już każda poszczególna sztuka sama dla siebie; w łączności organicznej kilku sztuk, wspólność, jednolitość nastroju tem ważniejszą odgrywa rolę. Podmiotowość słuchacza, nastrój, jaki w nim dzieło wszechsztuki jako całość wywołuje, jest łącznikiem, wiążącym ze sobą nawet takie pierwiastki, które różnią się materyą. Byle tylko wrażenia podmio-

towe poszczególnych czynników stosowały się do siebie, wspomagały, stopniowały się wzajemnie.

Nastrój jest zatem cementem, spajającym nawet różne materyą pierwiastki ze sobą, a więc sztuki przestrzeni ze sztukami czasu, a najwybitniejszy przykład takiego dzieła wszechsztuki jest: nabożeństwo chrześciańskie, w którem sztuki przestrzeni i czasu widzimy ze sobą wspólnym, jednolitym nastrojem powiązane w jedną całość.

Nastrój jest jednak także łącznikiem, wiążącym twórczość muzyczną i poetycką z reprodukcyą tych sztuk.

Malarz i rzeźbiarz, który wykończył swoje dzieło, pozostawia je niezmienione po wszystkie czasy. Inaczej muzyk. Kompozycya wykończona najsubtelniej aż do ostatniej nuty. Ale te nuty, ten zygzakami upstrzony papier nutowy jest niemy i martwy. Dopiero artysta reprodukujący wywołuje wskrzeszenie, zmartwychwstanie, przetwarza nieme zygzaki w zmysłowe dźwięki. W tym żywym dźwięku leży właściwa piękność muzyki, a stopień uwydatnienia, uzmysłowienia tej piękności zależy wyłącznie od artysty reprodukującego, któremu kompozytor zdany jest na łaskę i niełaskę.

Ta zależność od reprodukcyi objawia się nietylko w muzyce, ale do pewnego stopnia także i w poezyi. Przedewszystkiem w dramacie, gdzie moment akustyczny równie wybitną odgrywa rolę, jak w muzyce, do którego jednak przyłącza się

jeszcze i moment optyczny. A potem w każdej poezyi nastrojowej. Są utwory poetyckie, które nietylko nie wymagają objawienia dźwiękowego, ale którym to uzmysłowienie wprost szkodzi. Są utwory poetyckie, wymagające głębokiego zastanowienia, a więc ciszy pracowni umysłowej, którymi rozkoszuje się czytelnik tylko wtedy, jeśli może przebywać z poetą sam na sam. Ale jest bardzo wiele takich, które wymagają koniecznie objawienia dźwiękowego, ażeby działały w całej pełni. Przedewszystkiem zaś te, których głównym pierwiastkiem jest nastrój. A pierwiastek ten, wspólny muzyce i poezyi, potrzebuje zmartwychwstania dźwiękowego tak samo, jak kompozycya muzykalna obejść się bez niego nie może.

W sztuce wypowiadania nastrojów leży właściwy czar i urok poezyi. O „czarach“ mówimy zawsze wtedy, gdy doznajemy wrażeń, których przyczyny dla zmysłów naszych tajemniczo są ukryte. Takiemi są n. p. wrażenia wywołane lśniącymi kolorami tęczy lub upajającą wonią róż, takiemi są wrażenia, wywołane nastrojem. Oko nasze się zachwyca, zmysły nasze się rozkoszują — a przyczyna, która skutek ten wywołała, pozostaje w ukryciu. Ten kolor tęczy, ta woń róży: to nastrój poezyi, który silniej na nas działa, niż sama myśl w słowach zawarta. Nastrój wypowiada to, o czem w słowach ani w zmianki nie ma. „*Exprimer l'inexprimable, saisir l'insaissisable*“ — wypowiedzieć rzeczy niewypowiedzialne, uchwycić nie-

uchwytne — oto hasło Nowej sztuki, jak je głosi Charles Morice, a środkiem jej jest nastrój. Zwrócić tu trzeba uwagę na różnicę pomiędzy „niewypowiedzialnem“ a „niewypowiedzianem“. To pierwsze unosi się nad słowami, ukrywa się w ich wnętrzu, a z pojęć i wyobrażeń ściśle słowami określonych, wysnuwa się synteza niewypowiedzianego: nastrój.

Rozpatrzywszy w ten sposób istotę nastroju w poezyi zarówno, jak w dziele wszechsztuki i jego rolę jako łącznika właściwej sztuki twórczej z przynależną do niej sztuką reprodukcyjną, zastanowimy się w następnym rozdziale nad zadaniem nastroju w sztuce żywego słowa.

ROZDZIAŁ XVII.

O akcencie nastrojowym.

Uczucie i Słowo. — „Burza“ Mickiewicza i wykazanie jej nastroju. — Kondenzacya złożonych procesów psychicznych w jednym dźwięku (przykłady z „Balladyny“ Słowackiego). — Niezależność dźwięku od słowa (przykłady ze Słowackiego i Wyspiańskiego). — Granice poezyi i sztuki żywego słowa. — Akcent nastrojowy indywidualnym wyrazem duszy. — Panowanie akcentu nastrojowego nad akcentem logicznym i symbolicznym. — Przeobrażenia akcentu symbolicznego pod wpływem nastroju (przykłady z „Pana Tadeusza“, „Mojej pieśni wieczornej“ i „Konrada Wallenroda“). — Brak odczuwania piękności nastroju w krytyce naszej literackiej. — Akcent nastrojowy, jako wyraz całego ustroju duchowego, koroną w sztuce żywego słowa. — Jego suggestywność i siła twórcza. — Akcent nastrojowy w poezyi modernistycznej.

„Mam więcej: tę moc, której ludzie nie nadadzą,
Mam to *uczucie*, co się samo w sobie chowa,
Jak wulkan, tylko *dymi niekiedy przez słowa*“.
Mickiewicz.

Są takie uczucia, których słowami wyrazić nie można, które, z najskrytszej głębi duszy naszej

pochodząc, „dymią“ tylko przez słowa. Słowa takie, to słupy graniczne poezyi, objawienie zaś całej głębi uczucia, całego procesu psychicznego, jaki na dnie ich się kryje, wymaga suggestyi dźwięku, ażeby jednym tonem na kształt błyskawicy rozjaśnić znaki magiczne, ukryte przez poetę między wierszami. Rozwiązanie ich należy do artysty żywego słowa.

Wytłómaczę się jaśniej na kilku przykładach z poezyi naszej. Zacznijmy od Mickiewicza. Któż z nas nie zachwycał się taką perłą poetycką jaką jest czwarty sonet w cyklu Sonetów Krymskich p. t. „Burza“. Pozwolę go sobie tu przytoczyć dla lepszego zrozumienia w całości:

Zdarto żagle, ster prysnął, ryk wód, szum zawiei,
Głosy trwożnej gromady, pomp złowieszcze jęki,
Ostatnie liny majtkom wyrwały się z ręki,
Słońce krwawo zachodzi, z niem reszta nadziei.

Wicher z tryumfem zawył; a na mokre góry,
Wznoszące się piętrami z morskiego odmętu,
Wstąpił geniusz śmierci i szedł do okrętu,
Jak żołnierz szturmujący w połamane mury.

Ci leżą napół martwi, ów załamał dłonie,
Ten w objęcia przyjaciół żegnając się pada,
Ci modlą się przed śmiercią, aby śmierć odegnać;

Jeden podróżny siedział w milczeniu na stronie
I pomyślił: *szczęśliwy*, kto siły postrada,
Albo modlić się umie, lub ma z kim się żegnać...

Jasna rzecz, że cała siła tego utworu tkwi w ostatniej zwrotce, w tem uczuciu, jakie dymi tylko w słowach przytoczonych podróżnego. Człowiek, który przetrwał szalone jakieś burze życia i wytrwał w nich jak dąb nieugięty, który zwątpił o Bogu i modlić się już nie umie, któremu śmierć zabrała wszystko, co mu drogiem na ziemi było, zostawiając go samego, ogołoconego z wszystkiego, co do życia przywiązuje, patrzącego śmierci w oczy z pogardą i spokojem. I człowiek ten zazdrości temu, co siły stracił i bolów swych nie czuje i temu, który w żarliwej modlitwie ukojenia szuka i temu, który czuje przy sobie serca bijące dla niego i każdego z nich nazywa: szczęśliwym! Cały ten proces psychiczny zbolałej, poszarpanej, zwątpionej bezgranicznie duszy, która „szczęścia“ zazdrości wszystkim tym otaczającym go nieszczęśnikom, odbija się przebłyskiem w jednym tym wyrazie: „szczęśliwy“. Gdzie artysta, co całą tę głębię duszy siłą akcentu, który nazwałem nastrojowym, w jeden ton zakląć potrafi, ton, który pobudzi wyobraźnię słuchacza do przebycia całego opisanego tu procesu myślowego i uczuciowego, ażeby wywołać w niej nastrój pokrewny?

Jeśli Balladyna w akcie trzecim mówi do Kostryna:

Trzeba zamknąć wieżę,
*Gdzie mieszka moja... **mamka**... ona chora,*
Snu potrzebuje...

to wyraz „mamka“, który Balladyna momotając wykrztusza, który z wysiłkiem tylko przez jej usta się przeciska, otwiera całą przepaść przed słuchaczem. Córka, która wypiera się własnej swojej matki, zdradzając jednym tonem całą otchłań potwornej swojej duszy! Akcent nastrojowy rzuca tu jednym dźwiękiem jaskrawe światło na cały charakter bohaterki, cała jej przeszłość i przyszłość staje przed oczyma słuchacza, wytwarzając nastrój potrzebny dla zrozumienia tej postaci.

Ta sama Balladyną, w akcie 2-gim wchodzi z dzbankiem malin na głowie, stroskana, że dzbanek na pół pusty, że ją zwinniejsza Alina wyprzedzi, że pierwsza pełny dzban malin do chaty przyniesie i wymarzonego rycerza - kochanka zabierze na męża. Z bladą twarzą i przyciętymi ustami mówi:

Jak mało malin! a jakie czerwone,
By krew... *Jak mało — w którą pójdę stronę?*
Nie wiem... a niebo jakie rozpalone,
Jak krew... *Czemu ty, słońce, wschodzisz* krwawo?

Te trzy porównania z krwią, to trzy razy stopniowana autosuggestya morderstwa, które Balladyna w następnej scenie popełnia na siostrze. I znowu w każdym z tych trzech dźwięków skondenzowany cały proces psychiczny zbrodni, cała ponura otchłań duszy ludzkiej, którą nam jeden dźwięk odsłania. Wyraz „krew“ dźwiękiem swoim nabiera osobliwego jakiegoś znaczenia, staje się neologi-

zmem, odsłania tajemnicze swoje wnętrze, pełne zadziwiających zakątków i ścianek, a suggestya tego dźwięku budzi w duszy słuchacza szereg obrazów, słowami nieujętych, które zbrodnicza dusza ludzka sama przed sobą wypowiedzieć i wyznać się wzdryga.

Morderczy zamiar w duszy, zwraca się Balladyna z błyszczącym złowrogo żarem w oczach do siostry, z żądaniem: „Daj mi te maliny!“ — Alina odpowiada na to:

> A kto wie siostro? gdybyś poprosiła,
> Pocałowała usteczka Aliny,
> Możebym dała?... spróbuj Balladynko...

Ileż prostoty, nieopisanej słodyczy i dobroci mieści się w tych słowach? — Dźwięk ich rozświetlić musi głębie duszy, w których dosłuchujemy się całej, ujmującej naiwną swoją prostotą przeszłości Aliny, całej nieświadomej niewinności czystej duszy dziewczęcia. W trzech tych wierszach mieści się cała indywidualność tej postaci, otwiera się okienko niejako, które nam pozwala zajrzeć na dno duszy dziewczęcia. Wielką jest sztuką artysty scenicznego wynajdywać w danej roli takie słowa, w których rozjaśnić może całą istotę postaci i wywołać w słuchaczach nastrój, odpowiedni przedstawionemu charakterowi.

Jak samoistną i niezależną jest siła objawienia dźwięku od słowa, wykażą nam następujące dwa przykłady z poezyi naszej, pozwalające nam pod-

patrzeć jeden z niezwykle zajmujących tajników sztuki żywego słowa.

Pierwszy przykład, to scena między Maryą a Botwelem w 3-cim akcie „Maryi Stuart“ Słowackiego. Marya rzuca się Botwelowi w objęcia i wyznaje mu występną swoją miłość, oświadczając gotowość oddania mu wraz z sercem i ręki swojej.

Marya.

. . . . . Kocham cię, Botwelu!
Nie jest to czas ukrywać i taić uczucia,
Rzucam się na twe łono, już jestem zgubiona!

Botwel.

O Maryo! śmierć cię chyba wydrze z tego łona.
Czy żądasz zemsty? powiedz! zabójstwa? otrucia?

Marya.

Nie, nic nie żądam — chodź przed ołtarz Pana,
Połączę z tobą dłonie, gdym serce złączyła.

To *„nic nie żądam“* jest świadomem kłamstwem. Wszak nieodzownym warunkiem ślubu z Botwelem jest usunięcie męża, Henryka Darnleya. Jakaż więc rafinowana obłuda przebija się w następnych słowach:

Lecz nie, ta ręka z *krwawą* ręką powiązana,
On *żyje* jeszcze!... Boże! **cóżem** wymówiła!

W małem słówku **„cóżem“**, w tem gwałtownem wzdrygnięciu się przed własną ukrytą myślą leży suggestya królobójstwa. Okrzyk „cóżem“ odsłania ją w całej nagości, zdradza udanym prze-

strachem krwawe życzenie, drzemiące na dnie duszy wiarołomnej kobiety.

Otóż i tu jednym tonem jednym dźwiękiem małego słówka „cóżem“ artystka grająca Maryę Stuart rozjaśnić musi, jak błyskawicą, ciemną przepaść duszy kobiecej. Zaiste przedziwna to stenografia psychiczna dźwięku, otwierająca rozbudzonej wyobraźni słuchacza widnokrąg cały, pozwalająca mu wsłuchać się i wglądnąć w najskrytszą głębię, w najosobistszą tajnię duszy ludzkiej.

Drugi przykład: „Warszawianka“ Stanisława Wyspiańskiego.

Sytuacya jest następująca. Generał Chłopicki wysłał młodego oficera Józefa Rudzkiego, narzeczonego Maryi, z małym oddziałem na niebezpieczny posterunek. Cały oddział ginie, z wyjątkiem jednego ciężko rannego starego wiarusa, który wraca do Chłopickiego z raportem i z ostatnią prośbą młodego bohatera: zwrócenia białej, krwią zbroczonej wstążki do rąk narzeczonej, która mu ją jako talizman wręczyła, gdy szedł na śmiertelną wyprawę.

Generał ukrywa smutną wieść przed Maryą, która, w złowrogiem przeczuciu strasznej prawdy, śledzi nerwowo niemą scenę, rozgrywającą się między generałem a żołnierzem:

Blednie, — marszczy się, — *zwitek*, — żołnierz, jak być miało,
przynosi raport tylko . . . i to co się stało, —
już, — jakże straszny smutek w oczach niesie . . .
to ten pułk, gdzie on był; mundur, co on miał . . .
miał . . .? Co ja myślę, — to plamy, zbroczony, —

To *„miał“* wyrwało jej się mimowoli — lecz Marya odpędza od siebie złowrogie przeczucie, refleksyą:

Ale zwitek *różowy*, — wstążka była *biała*...

W tem jak grom pada na nią ponownie myśl, że to krew kochanka zaróżowiła białą wstążkę, że ten zwitek różowy, to jej wstążka biała, tylko krwią zbroczona — ostatnie pozdrowienie bohatera:

Boże, — jest! — — ja okrutna, **cóżem** pomyślała! —

I znowu ten sam wyraz **„cóżem“**, który Marya Stuart w innej, zupełnie innej sytuacyi wypowiada, ten sam wyraz, ale o zupełnie odmiennem znaczeniu, odmiennem wnętrzu, wyzwalający w wyobraźni słuchaczy zupełnie odmienny obraz. Tam suggestya zbrodni wiarołomnej żony, podszeptana nikczemnemu gachowi — tu autosuggestya strasznego nieszczęścia, śmierci kochanka, przeczuwanej kochającem sercem narzeczonej. W obu wypadkach jeden i ten sam wyraz służy objawieniu dwóch najzupełniej odmiennych procesów psychicznych.

Różnica leży tylko w dźwięku.

Tu więc stoją słupy graniczne między poezyą a sztuką żywego słowa, tak trudne nieraz do rozpoznania. Tu ustaje sztuka poetycka; widzimy, że słowo tu tylko drogowskazem i znaczkiem, a cała siła objawienia zjawiska psychicznego leży w dźwięku. Tu żywe słowo wykonuje całą pracę artystyczną, na jaką poezya zaledwie wskazać zdołała

a niemocy słowa martwego w takiej sytuacyi nic jaskrawiej nie ilustruje, jak użycie jednego i tego samego wyrazu na określenie dwóch tak różnych zjawisk psychicznych, wymagających w odtworzeniu dźwiękowem zupełnie odmiennej melodyi.

Ale tu stoją także i słupy graniczne między żywem słowem a muzyką, a zatem i między poezyą a muzyką. Wobec porywającej ekspresyi dramatycznej żywego słowa, która dźwiękiem jednego wyrazu tak bogaty obraz psychiczny odtwarza i wywołuje, jakżesz bezsilną jest wszystka, choćby najgenialniejsza kompozycya muzykalna!

„Człowiek jako gatunek zwierzęcy“ — powiedział Humboldt — jest istotą śpiewającą, łączy jednak myśli z tonami“. Muzyka mowy ludzkiej, to muzyka zupełnie odrębna. Dlatego to poezya ma swoją własną muzykę, a słusznie utrzymuje Lamartine że poezya i muzyka szkodzą sobie nawzajem, kiedy się łączą. Piękny wiersz ma swoją melodyę, piękna muzyka swoje uczucie.

☆

Z przykładów powyższych widzimy, że akcent nastrojowy ma charakter wybitnie podmiotowy, a objawiając nam życie wewnętrzne pewnego indywiduum, w najgłębszych jego tajniach w danej chwili nurtujące, staje się przedewszystkiem instrumentem duszy. Obejmując niezbadane misterya duszy ludzkiej, przepastne jej głębie i tajemnicze

skrytki i zakątki, życie indywidualne we wszystkich fazach jego rozwoju, tudzież naprężenie chwilowe danej sytuacyi, staje się wywołanie nastroju najwyższym aktem twórczym w objawieniu indywidualności poetyckiej przez żywe słowo, a mistrzostwo w wypowiadaniu nastrojów jest największym czynem właściwej sztuki aktorskiej.

Akcent logiczny wprowadza ład i porządek w chaos wyrazów, wiąże je za pomocą architektoniki dźwięku systematycznie ze sobą w jedną całość. Panuje nad nim akcent symboliczny, który zabarwia dźwięk całą pełnią myśli i uczucia, jakie w sobie mieści pojęcie wyrazu, uzmysłowiając to pojęcie w tonie. Oba te akcenty podlegają jednak akcentowi nastrojowemu, który sam jeden jest indywidualnym wyrazem duszy, jaki się w żywem słowie odbija jako wytwór ściśle określonego nastroju, któremu w danej chwili pewne indywiduum podlega, sięga więc do najtajniejszych i najosobistszych głębin duszy. Podczas gdy jednak akcent logiczny w służbie akcentu nastrojowego, dając mu kanwę, rysunek i kontury niejako treści, funkcyę swoją bezwzględnie i samodzielnie wypełnia, to autonomii tej akcent symboliczny nie posiada wcale. Akcent symboliczny, który jako taki nigdy nie jest objawieniem indywidualności, zawisły jest zawsze od wyższych zamiarów i intencyi akcentu nastrojowego, stosując do niego ściśle większą swoją lub mniejszą siłę i wyrazistość, ogólny swój podkład i koloryt.

Weźmy n. p. następujący ustęp z Koncertu nad koncertami w „Panu Tadeuszu“:

Lecz starców myśli z dźwiękiem w przeszłość się uniosły,
W owe lata szczęśliwe, gdy senat i posły,
Po dniu trzeciego Maja, w ratuszowej sali,
Zgodzonego z narodem króla festowali.
Gdy przy tańcu śpiewano: *Wiwat król kochany!*
Wiwat Sejm, wiwat Naród, wiwat wszystkie stany!

Jasną jest rzeczą, że nikt okrzyków tych wygłaszać nie będzie, tak, jak gdyby opisywał owe zdarzenie, o którego wspomnienie tu tylko chodzi. Wspomnienie to chwil szczęśliwych budzi się w duszy starców, którzy je za młodu przeżyli, na odgłos radosnych i skocznych dźwięków polonezu Trzeciego Maja i wywołuje kontrastem swym do sytuacyi obecnej nastrój pełen rzewności i smutku, bo wszakci nie ma już dziś i tego króla kochanego i senatu i posłów, którzy go z tak radosnym entuzyazmem festowali! O ile zadaniem jest akcentu symbolicznego entuzyazm ten podniosły w okrzykach: „Wiwat król kochany! Wiwat Sejm, wiwat Naród, wiwat Wszystkie Stany“ uwydatnić, o tyle akcent nastrojowy wymagać będzie rzewnego uczucia smutku, jaki duszę starców ogarnia w tej chwili. Symboliczne dźwięki radosnego entuzyazmu ustąpią tu więc na drugi plan przed zasadniczym nastrojem rzewnym, jakiego tu wymaga psychiczny charakter sytuacyi. Charakter i nastrój sytuacyi ograniczają więc akcent symboliczny w objawach jego do rozmiarów minimalnych, dozwalając

mu zaledwie lekko zaznaczyć i naszkicować to, co z reguły zwykł malować kolorytem pełnym ciepła i blasku. Natomiast akcent logiczny pozostaje zupełnie nie uszczuplony w swej funkcyi i porządkować będzie, zupełnie niezależnie od indywidualnego nastroju sytuacyi, cztery przytoczone zdania okrzykowe w sposób prawidłowy, podkreślając wyrazy rdzenne: *Król, Sejm, Naród* i ich dominantę: *wszystkie.*

Inny przykład.

W symfonii poetyckiej Kasprowicza: „*Moja pieśń wieczorna*“, dusza ludzka, umęczona bolem przebytego dnia swego istnienia, rozszarpana i skrwawiona, tęskni za odpoczynkiem i spokojem i śpiewa wśród krwawej zorzy zachodzącego słońca swoją pieśń wieczorną. W kontemplacyach zapadającego zmierzchu, budzą się w duszy ciche odgłosy jasnego poranku, dalekie echowe wspomnienia szczęśliwej młodości, pełnej wiary, pełnej nadziei, pełnej blasku i pogody. A dusza zbolała słucha i słucha tych jasnych dźwięków chłopięcej piosenki:

A grajże mi piszczałeczko,
a grajże mi, graj!
Uliniłem cię z wierzbiny,
gdzie ten potok srebrnosiny,
gdzie ten szumny gaj!

Przytoczoną w poemacie dosłownie piosenkę tę ludową inaczej wygłosićby trzeba samą dla siebie, aniżeli w związku i w sytuacyi, jaką daje cały

poemat. Przedewszystkiem oddalenie wspomnienia dawno minionej młodości, wymaga wypowiedzenia tych słów prawie bez tonu, głosem zupełnie przyciszonym. Piosenka powinna robić wrażenie utworu muzycznego, słyszanego z wielkiego oddalenia, pastelu, który spełzł przez wiek, ale w którym każdy ton zatrzymał swoją odrębność, każdy kontur swoje znaczenie, gdzie więc wszystko pozostało dokładnie w swoich proporcyach.

Ale w nastroju pełnym grozy i bolesnego rozdźwięku wspomnienie to młodości narzuca się jakby bezwiednie, a odblask nastroju ogólnego przesiąknąć je musi nawskróś i wpłynąć na zasadniczą zmianę pierwotnego tonu piosenki. Ta nadwyżka nad niezmienionym akcentem logicznym, to przeobrażenie akcentu symbolicznego i dostrojenie go do indywidualnego i chwilowego stanu duszy, stanowi właściwe misteryum akcentu nastrojowego.

*

Jednak nie zawsze akcent nastrojowy wpływa na zmianę zasadniczego kolorytu i tonu akcentu symbolicznego. Są wypadki, gdzie akcent symboliczny nietylko pozostaje w tonie swym pierwotnym i kolorycie właściwym, ale gdzie siła akcentu nastrojowego potęguje jeszcze ten ton i koloryt, stopniuje go. Przykładu na to dostarcza nam Mickiewicza „Konrad Wallenrod".

W uczcie Krzyżaków bierze udział Witołd i wodzowie jego, zdradzający ojczyznę. Na wezwanie

Konrada śpiewa Halban w przebraniu wajdeloty pieśń i powieść litewską. Konrad, który życie swe poświęcił pomście za krwawą krzywdę Litwy, podniecony i zdradą Witolda i dźwiękiem mowy ojczystej i pieśnią Halbana i nadmiarem trunków, nie może zapanować nad gorejącą w piersiach swych namiętnością. Z wysiłkiem tylko powstrzymuje się, ażeby nie wybuchnąć i nie wypowiedzieć otwarcie swoich uczuć, nie zdradzić tajemnicy, tyle lat strzeżonej, nie odsłonić szatańskiego planu zemsty, z takiem poświęceniem i zaparciem się przeprowadzonego.

Gorąca lawa niczem niepowstrzymanej namiętności, znajduje ujście w balladzie *Alpuhara*, zrozumiałej tylko dla Halbana, który sam jeden tylko wiedział, że Maurytanin Almanzor: to sam Konrad, opiewający własny swój czyn samsonowski.

Otóż ten związek duchowy treści *Alpuhary* z sytuacyą; to podstawienie osób trzecich, dające Konradowi możność, bez przedwczesnego zdradzenia tajemnicy swego życia, dać folgę wezbranym namiętnościom i wypowiedzieć z całą siłą i emfazą uczucia, którem był przepełniony, wkładając je w usta Almanzora; to silne wzruszenie własnej duszy, identyfikującej się z Almanzorem — uzmysłowić nam winien akcent nastrojowy. Widzimy jednak, że w tym wypadku akcent symboliczny nie podlega żadnemu przeobrażeniu. Stojąc w zupełności na usługach akcentu nastrojowego, potęgować tu musi akcent symboliczny siłę swoją i wyrazistość

do najwyższych szczytów. Akcenty szalonej, upajającej namiętności i szatańskiej zdrady wyrastają do nadludzkich niemal rozmiarów tym właśnie podkładem osobistym, który im daje Konrad, manifestując słuchaczom to, co dla Krzyżaków pozostało na razie ukrytem: że tragiczna katastrofa pieśni, to nie ballada, opiewająca zdarzenie, które się gdzieś i kiedyś odbyło, ale straszna, grozą przejmująca, żywa, aktualna rzeczywistość, która się właśnie w tej chwili rozgrywać poczyna.

To wydobycie ukrytej w słowach, żarzącej się między wierszami namiętności, ujawnienie całego wirtuozostwa, z jakiem poeta przedstawia dwuznaczność ballady, potęgując i rozpłomieniając każdy jej wyraz, jest zadaniem sztuki żywego słowa.

Krytyka t. zw. literacka, piękności takie nietylko przeoczyć, ale zupełnie i zapoznać nawet umiała. I tak prof. Chmielowski, wykazując w monografii swojej o Adamie Mickiewiczu [1]) błędy w kompozycyi „Konrada Wallenroda", wytyka jako jeden z najbardziej rażących — *Alpuharę!* — „A już zupełnie niewłaściwem — powiada Chmielowski — i niezgodnem z obłudą i rozumnym, długo w umyśle pielęgnowanym planem zemsty, jest przedwczesne odkrywanie go w owem teatralnem, na efekt obliczonem wystąpieniu Wallenroda na uczcie, gdzie śpiewając balladę o Alpuharze zdradza swe tajne myśli i szy-

[1]) „Adam Mickiewicz" — Warszawa — Kraków. 1886.

dząc z Witolda, podaje rozwiązanie zagadki, jeżeli jeszcze jaka była w śpiewie dla zbyt niedomyślnego Krzyżactwa... Te rysy miały zapewne w myśli poety zaznaczyć zgryzoty sumienia, nie dozwalające Konradowi spokojnie i konsekwentnie dążyć do celu; bezwzględnie fałszywemi one nie są bynajmniej; gdyż różne są stopnie namiętności i różne stany duchowe; ale fałszywemi są względnie do tego charakteru namiętności, jaki w „pieśni wajdeloty“ poznajemy; z przedstawiciela bowiem uczucia wyłącznego robią igraszkę mięszaniny uczuć miernych“.

Sądzę, że cała ta krytyka — nie wytrzymuje krytyki. Świadczy to o zupełnem zapoznaniu sytuacyi, jeśli Chmielowski wystąpienie Konrada na uczcie nazywa „teatralnem i na efekt obliczonem — (przez kogo? — przez Konrada, czy przez Mickiewicza?). Jeżeli co było teatralnego w Konradzie, to chyba całe jego zachowanie się poprzednie wobec Krzyżaków, przed którymi od samego początku grał jedną wielką komedyę. Scena jednak na uczcie oznacza właśnie wypadnięcie z roli, w której Konrad, mimo całego wytężenia rozumu i woli, utrzymać się dalej nie zdołał. *Alpuhara*, to żywiołowa, wulkaniczna erupcya prawdziwego, a tak długo ukrywanego uczucia bohatera, które wybucha nareszcie, zrywając wszystkie tamy i zapory. Tyle tylko świadomości pozostaje Konradowi, że wezbranym falom uczucia swego daje się rozpłynąć w balladzie, znaczeniem swem, co pra-

wda tak przejrzystej, że niebezpieczeństwo przedwczesnego odkrycia długo przygotowanej zemsty, zniszczenia krwawego plonu, w chwili gdy już dojrzewać poczynał, było groźne i blizkie. W tem niebezpieczeństwie leży jednak cała groza, całe napięcie sytuacyi. Wytykać Konradowi, że wystąpienie jego z balladą było „nierozumne", bo się nią musiał zdradzić wobec Krzyżactwa, znaczy odnosić się do samego faktu r e a l n i e, tak, jakby to uczynił, powiedzmy historyk niemiecki Sybel, krytykując niefortunne wystąpienie jakieś Bismarcka, ze stanowiska polityki i historyi. Zarzut zaś „niewłaściwości" całej sceny zrobiony poecie, oparty na chłodnem logicznem rozpoznaniu, że wyrwanie się Konrada z Alpuharą tak jest nierozważne i niebezpieczne, iż uwierzyć nie można, żeby bohater tej miary co Konrad mógł się dopuścić tak fatalnej lekkomyślności, — zarzut ten świadczy o zupełnym braku wrażliwości na mistrzowstwo, na porywającą ekspresyę dramatyczną i piękność poetycką, leżące w przedstawieniu żywiołowego wybuchu szczerego uczucia, tak silnie w bohaterze poematu nagromadzonego.

Mistrzowstwo poety leży jednak jeszcze i w innym momencie. Przekład osobistego uczucia Konrada na język allegoryczny ballady, symbolizował mianowicie n a s t r ó j, panujący współcześnie w gorących duszach młodzieży polskiej. Młodzież ta odczuła w balladzie Konrada, naturalnym procesem kojarzenia myśli, przekład własnego uczucia, tajo-

nego i przytłumianego, które tak płomienny znalazło wyraz w pokrewnej sytuacyi śpiewającego Alpuharę Konrada, wskazując młodym i gorącym sercom sposób, w jaki uczuciom więzionym ujście dać można. I dlatego to „Wallenrod“ szturmem sobie zdobył tak niesłychaną popularność u młodzieży. W przenośnem tem znaczeniu całego poematu, a zwłaszcza sceny z Alpuharą, leży właściwie wieszcza potęga tej poezyi.

Przenośni tej nie zrozumiał cenzor petersburski, który w lutym 1828 zezwolił na wydrukowanie „Wallenroda“, ale pojął jej znaczenie odrazu senator Nowosilcow, który już pod datą 10-go kwietnia 1828 zdał W. Ks. Konstantemu szczegółowy, pisemny raport o poemacie [1]).

W raporcie tym Nowosilcow wykazuje szkodliwość dzieła, które przybrane w „nęcące piękno poezyi“, uczy, jak żywić ukrytą nieprzyjaźn, udaną wierność, i jak przygotować dla rodaków, uważanych za cudzoziemców dlatego, że nie są jednego plemienia, najohydniejszą zdradę. Zwraca senator dalej uwagę na to, że Mickiewicz wymyślił sławiony przezeń bohaterski czyn Wallenroda dlatego, bo marzył o jakimś przyszłym Wallenrodzie, mszczącym się za zburzenie niepodległości Litwy, bo sławiąc już z góry urojonego, wymyślonego

[1]) Opublikowany przez prof. Tretiaka w „Pamiętniku Towarzystwa literackiego im. Adama Mickiewicza“, rocznik V, Lwów, 1891.

Wallenroda, spodziewa się, „iż wzbudzi tem rzeczywistego i ucieleśni w przyszłej historyi bohatera, który powstał w jego marzeniach“. Treść „dwuznaczna“ wielu wierszy, włoskie motto na karcie tytułowej nakazujące być „lisem i lwem“, wskazują na to, że to nie o baśń samą chodzi, ale o utajony cel jej, o „dążność do rozpłomienienia gasnącego patryotyzmu, żywienia niezgody i przygotowania przyszłych wydarzeń, do nauczania obecnego pokolenia, jak być teraz lisem, aby z czasem zmienić się w lwa“.

Na podstawie swego sądu przedstawił Nowosilcow cesarzewiczowi wniosek, ażeby utwory literatury polskiej w przyszłości odsyłano do Wileńskiego Komitetu cenzury, który łatwiej przeszkodzi rozpowszechnianiu podobnych idei za pomocą druku.

Otóż i ta najgłębsza przenośnia, którą chytry senator rosyjski w lot uchwycić zdołał, ten przekład urojonego zdarzenia baśni na wyraz uczuć, naród w danej chwili przejmujących, musi znaleźć ekwiwalent w uzmysłowieniu żywego słowa, w namiętnym kolorycie i w gorącem jego, o przepełniającem serce uczuciu świadczącem tętnie.

Akcent nastrojowy, jest więc, jak widzimy, pierwiastkiem indywidualnym w sztuce żywego słowa. Jeżeli odtworzyć się mające uczucia mają być objawem pewnej osobistości, to tylko akcent nastrojowy spoić potrafi wyrażone uczucia i refleksye w jedną organiczną całość. Siła jego tworzy ze słów objawy życia indywidualnego, sięga więc daleko poza bezpośredni sens wyrazów wypowiedzianych i odsłania nam na wyżynach swoich najskrytsze tajniki duszy ludzkiej. Droga, jaką artysta żywego słowa przebyć musi, ażeby rozpoczynając od wymogów akcentu logicznego, wytwarzających poprawność dykcyi, dotrzeć do twórczego zastosowania akcentu nastrojowego, jest wzlotem na wyżyny sztuki, dostępne tylko prawdziwym talentom.

Akcent nastrojowy, jak to z wywodów powyższych wypływa, nie ogranicza się na wyróżnieniu dźwiękowem jednego słowa lub zdania, ale jest zawsze wyrazem całego ustroju duchowego, który za jego pośrednictwem objawia się w dźwięku. Bez względu na to, że dźwięk ten w wyobraźni artysty brzmi z całą pierwotnością i objawia się jednolicie, jest on wynikiem złożonego procesu psychicznego, na który składają się najróżnorodniejsze czynniki.

Akcent nastrojowy jest koroną w sztuce żywego słowa. Jemu podporządkowane są wszystkie pierwiastki składowe dykcyi, które w objawieniu istoty swej harmonizuje i jednoczy w sobie. Ma-

teryałem akcentu nastrojowego jest więc zarówno akcent logiczny, który tworząc kontury niejako obrazu, przemawia do rozumu, podając mu treść, sens i wewnętrzny związek logiczny mowy; jak i akcent symboliczny, który z palety bogatej nakłada barwy i światła i cienie, a stosując się w kolorycie zasadniczym do nastroju chwili przemawia do wyobraźni; materyałem jego jest także siła, wysokość i trwanie tonu, są przerwy mowy, jest wreszcie tempo i rytmika i falowanie żywej mowy czyli jej tętno; — jednem słowem wszystkie pierwiastki sztuki żywego słowa, którym w poprzednich wywodach szczegółową poświęciliśmy uwagę.

Siła twórcza akcentu nastrojowego, sięgająca po za horyzonty słowa poetyckiego, objawia nam owe bezgraniczne dale duszy ludzkiej, owo nieuchwytne falowanie myśli i uczucia, których żadnem słowem wyrazić nie można, a które tylko w duszy wrażliwego słuchacza rozbudzić się dadzą. Ta niesłychana suggestywność akcentu nastrojowego dochodzi do najwyższych szczytów i najsubtelniejszych odcieni w wygłoszeniu poezyi modernistycznej, zwłaszcza u poetów-symbolistów i mistyków, których twórczość pochodzi z najbardziej nieznanych i najbardziej tajemniczych głębin człowieka.

Poezya ta, — wedle określenia Maeterlincka w znanej „Spowiedzi poety“ [1]) — zajmuje

[1]) Cytowanej we Wstępie krytycznym do „Wyboru pism

się z szczególnem upodobaniem tem wszystkiem, co niewyrażalne w istocie ludzkiej, tem, co milczące w umyśle, co nie znajduje głosu w duszy. Z najgłębszą uwagą i skupieniem przysłuchuje się wszystkim niewyraźnym głosom człowieka. Pociągają ją, nadewszystko, ruchy nieświadome bytu, przesuwające świetlne swe dłonie przez blaski otaczającego nas muru sztuczności. Chciałaby zbadać wszystko, co niesformułowane w istnieniu, wszystko, co nie ma wyrazu w śmierci lub w życiu, wszystko, co szuka głosu w sercu. Chyli się z ciekawością nad instynktem, w znaczeniu światła wewnętrznego, nad przeczuciami, nad zdolnościami i wiadomościami niewyjaśnionemi, zaniedbanemi lub obumarłemi, nad motywami niewyrozumowanemi, nad cudami śmierci, nad tajemnicami snu, w którym, mimo zbyt potężnego wpływu wspomnień dziennych, dano nam jest niekiedy dojrzeć błysk jakiegoś bytu zagadkowego, rzeczywistego, pierwotnego; nad wszystkiemi nieznanemi potęgami duszy naszej; nad wszystkiemi temi momentami, gdy człowiek wymyka się własnej swej baczności; nad sekretami dziecięctwa, tak dziwnie spirytualistycznego przez swą wiarę w nadnaturalność i tak niepokojącego przez swe marzenia pełne przerażeń bez widocznej przyczyny, jak gdybyśmy pochodzili z jakiegoś źródła grozy!...

---

dramatycznych“ Maeterlincka, wydanym przez Miriama (Warszawa 1894).

Maeterlinck żałuje człowieka, który nie czuje w sobie ciemności i widzi w duszy ludzkiej morze wewnętrzne, prawdziwe *mare tenebrarum*, kędy szaleją dziwaczne burze tego, co nie daje się ująć w dźwięki, ani opisać, a to, co nam uda się wypowiedzieć, zapala w niem niekiedy coś, jakby odbicie gwiazdy w rozkipieniu fal ciemnych.

Otóż objawienie, wskrzeszenie dźwiękowe tej poezyi, łączącej świat zmysłowy z światem nadzmysłowym, niewytłómaczalnym; wskazującej na tajemniczy, mistyczny związek pomiędzy duszą ludzką a przyrodą; dosłuchującej się w przyrodzie, w życiu, w człowieku przebłysków nieskończoności; czatującej na płomyki blade, ukazujące się niekiedy nad owem bezkreśnem morzem ciemności, — wymaga wirtuozostwa akcentu nastrojowego, oczekującego dotąd jeszcze mistrzów swoich. Odtworzenie prawdziwie artystyczne tej poezyi, czy to na deskach scenicznych, czy na estradzie, leży w najmniejszej części w wypowiedzeniu tego, co napisane. Słowa, to tylko echa i odbłyski najgłębszej istoty człowieka, przez które uczucie jego „*dymi*“. Wyzwolić w duszy słuchacza nastrój, identyczny nastrojowi, jakiemu podlegał poeta w chwili tworzenia; zniewolić go do dosłuchiwania i dopatrywania się w tych echach i odbłyskach tajemnych ciemni nieskończoności; pobudzić go do zajrzenia w przepaść zawrotną duszy ludzkiej; — oto zadanie daleko ważniejsze i o wiele trudniejsze, do którego spełnienia służy akcent nastrojowy.

Rozwój artystyczny tego najszczytniejszego pierwiastka sztuki żywego słowa należy niewątpliwie do przyszłości.

Na tych wyżynach, które wznoszą się już *w tamtym świecie* sztuki naszej, ustają wszelkie zasady, reguły i prawidła techniczne, które częstokroć podporządkować się muszą wyższym wymogom. Tu wszechwładnie panuje talent, a geniusz idzie przebojem własnemi drogami.

ROZDZIAŁ XVIII.

Muzyka żywego słowa w wygłoszeniu poezyi.

Muzyka żywego słowa jako druga połowa mowy ludzkiej. — Synteza pierwiastków muzycznych żywego słowa. — Rytm, myśl, obrazowość i harmonia, jako główne pierwiastki poezyi. — Paradoks Flauberta. — Trzy stopnie dykcyi. — Wygłoszenie poezyi o ścisłej budowie figur rytmicznych i wierszy wolnych, wedle Legouvé'go. — Muzyka żywego słowa w stosunku do muzyki instrumentalnej. — „Moja pieśń wieczorna“ Kasprowicza jako symfonia muzyczna — Absolutna i względna wartość wyrazów (z przykładami z Fredry i Kasprowicza). — Interwały muzyczne głosu ludzkiego. — Rozdział melodyi od słowa, czyli dźwięku od pojęcia. — „Bajka o Kasi i królewiczu“ Lucyana Rydla i analiza jej muzyczna. — Suggestya dźwięku (przykład z „Mazepy“ Słowackiego).

Związek duchowy, jaki zazwyczaj panuje pomiędzy poetą a ogółem czytelników jego, luźny jest tylko i powierzchowny. Przeszkody stawiane przez wykształcenie, wychowanie, przesądy, środowisko socyalne i towarzyskie i t. d. wytwarzają grubą, cielesną przegrodę, rozdzielającą dusze. Niewielka różnica w stopniu wykształcenia lub w światopo-

glądzie pomiędzy poetą a czytelnikiem, a najwymowniejsze, najgoręcej uczuciem nabrzmiałe słowa poety, nie zdołają martwą swą powłoką obudzić współczującego echa, nie przebiją owej przegrody, bo słowo samo, to tylko jedna połowa mowy ludzkiej. Drugą połowę tworzy muzyka jego, która ożywczem tchnieniem swojem przebija przegrody zmysłowe, znosi przeszkody i zapory i pozwala duszy przemawiać do duszy, budząc współczucie dla bolu i radości, dla uczucia i namiętności, dźwiękami, działającymi z równą siłą na wszystkich, bez różnicy stanu czy wykształcenia. Nielicznym tylko jednostkom danem jest słyszeć i odczuwać tę muzykę bez objawienia zmysłowego. To są ludzie, którym nietylko zrozumienie i umiłowanie poezyi, ale zarazem żywa ich wyobraźnia, fantazya ucha, pozwala rozkoszować się poezyą drukowaną, tak, jak muzyk zachwyca się partyturą. W rozkoszy tej ujawnia się niesłychana siła suggestywna poezyi, zdolna wywołać w wrażliwych umysłach muzykę żywego słowa, nawet w niemem czytaniu. Tacy ludzie zawsze jednak pozostaną wyjątkami. Uprzystępnienie tej rozkoszy, rozbudzenie wrażliwości dla poezyi u szerokiego ogółu — oto jedno z najpiękniejszych zadań sztuki żywego słowa.

Muzyka żywego słowa, rozbrzmiewająca w artystycznem wygłoszeniu poezyi, to muzyka bardziej może subtelna, bogatsza w kolory i odcienie, w dźwięki i harmonie, wyrazistsza i suggestywniej-

sza od muzyki Beethovenów i Szopenów. Poznaliśmy po kolei wszystkie pierwiastki muzyczne w poezyi: rytm, rym, tempo, tętno, stopniowanie, rodzaje i stopnie akcentu symbolicznego i nastrojowego, — z analizy wypadnie nam przejść do syntezy. Rzecz to nie tak łatwa, jakby się na pozór wydawało, bo jak powiada Mefistofel w „Fauście“:

Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist heraus zu treiben,
Dann hat er die Teile in seiner Hand,
Fehlt, leider! nur das geistige Band.
Encheiresin naturae nennt's die Chemie,
Spottet ihrer selbst, und weiss nicht wie. [1])

Do tego „owładnięcia przyrody“ ułamki same, w ręku trzymane, nie wystarczą, tak jak żaden anatom z martwych części żywej istoty nie złoży. Do tego potrzeba bożej iskry, a bożą tą iskrą w sztuce naszej jest talent.

Ażeby zrozumieć istotę muzyki żywego słowa w poezyi i stosunek jej do muzyki w ściślejszem znaczeniu z jednej, oraz do muzyki mowy pospolitej z drugiej strony, przypatrzymy się przede-

---

[1]) W przekładzie polskim:

Kto chce coś żywego opisać i ocenić,
Stara się wpierw ducha wyplenić;
A wtedy ułamki ma w rękach swych,
Niestety brak spójni ducha w nich.
Encheiresin naturae chemia to zwie,
Wyszydzając tem bezwiednie się.

wszystkiem bliżej głównym pierwiastkom poezyi. Jako takie uważać możemy:

1) rytm: pierwiastek muzyczny, podniecający, porządkujący, działający regularnością swych uderzeń suggestywnie i odruchowo;

2) myśl: pierwiastek umysłowy, pojęciowy działający na rozum nasz;

3) obrazowość: pierwiastek zmysłowy, działający na wyobraźnię naszą; i nakoniec

4) harmonię: jednoczącą w sobie wszystkie poprzednie pierwiastki, działającą głównie na uczucie nasze.

Rytm sam dla siebie, zarówno jak myśl lub obraz, nie stanowią jeszcze poezyi. Wiersz np.:

— ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ | — ⏑

Zdaje mi się, że już pora iść do domu

jest najpoprawniej rytmiczny, ale brak mu myśli poetyckiej, brak obrazu i brak harmonii. Dlatego mimo rytmu, wiersz ten nie ma poezyi Harmonia panuje w poezyi nad wdziękiem i potęgą myśli, nad plastyką i kolorytem obrazów poetyckich. Harmonia ta objawia się w muzyce żywego słowa, w której wszystkie pierwiastki poetyckie się ogniskują. „Poeta jest twórcą, — powiada trafnie Banville — a to, co stworzył nie może istnieć niezależnie od formy, którą zawdzięcza kreacyi poetyckiej.“ Weźmy n. p. następujący czterowiersz Słowackiego:

Księżyc był pełny i gwiazdy świeczniki
Świeciły jasno na niebios lazurze,
W trawach śpiewały skrzeczki i świerszczyki,
Zamek stał cichy na piaskowej górze...

Działają one przedewszystkiem ogólną harmonią swoją. Rytm i myśl, nawet przecudny, magiczny krajobraz nocny, który wiersze te w wyobraźni naszej wywołują, ustąpić tu muszą pierwszeństwa upajającej melodyi, jaka z nich rozbrzmiewa, tym onomatopejom syczących spółgłosek, tym echowym wtórom i kadencyom jasnych samogłosek w trzecim wierszu, tym pełnym akordom rymowym, z których razem wytwarza się czarowna muzyka słowa poetyckiego. Forma tworzy tu z treścią jedną nierozłączną całość, a ktoby chciał tym wierszom zabrać ich formę, ktoby nie umiał dosłuchać się w nich harmonii muzycznej, ten zniszczyłby cały czar i urok, jaki z nich wieje.

Dlatego to brak wrażliwości artystycznej i snobizm nie rozumie znanego i wspomnianego już raz aforyzmu Flauberta, jakoby „piękny wiersz bez znaczenia większą miał wartość od wiersza mniej dobrego, posiadającego znaczenie“ i wyśmiewa się z tego „paradoksu“. A jednak Flaubert nic innego nie chciał powiedzieć po nad to, że wiersz, chociażby najgłębszą myśl wyrażał, przez to samo nie jest jeszcze poezyą, t. j. nie posiada żadnej wartości poetyckiej; piękny wiersz natomiast, chociażby nie miał ściśle określonego znaczenia

(co nie znaczy bynajmniej, żeby nie miał sensu), łączyć w sobie może harmonijne pierwiastki prawdziwej poezyi.

Nie zawsze jednak harmonia, t. j. muzyka słowa przeważać musi pomiędzy pierwiastkami poetyckimi w wierszu. Są wiersze, które przedewszystkiem rytmem swym żyją, jak n. p. następujący „Chór strzelców“:

Śród opok i jarów,
I plonów i głogów,
Przy dźwięku ogarów,
I rusznic i rogów;
Na koniu co w cwale
Sokoli ma lot,
I z bronią, co w strzale
Huczniejsza nad grzmot:
Dalejże, dalejże z tropu w trop,
Dalejże, dalejże z tropu w trop,
Dalejże, dalejże z tropu w trop,
Z tropu w trop, hop! hop!

(Mickiewicz).

Na innych przedewszystkiem myśl poetycka wyciska swoje piętno, n. p.

Precz z moich oczu!... posłucham odrazu;
Precz z mego serca!... i serce posłucha;
Precz z mojej pamięci!... Nie — tego rozkazu
Moja i twoja pamięć nie posłucha!

(Mickiewicz).

A w końcu nie brak takich wierszy, z których niezwykły obraz najbardziej nas uderza, rozbudzając wyobraźnię naszą, n. p.:

Przed twarzą moją straszliwą klękano,
Widząc dwa skrzydła hełmu jak latarnie!
I między nimi w środku zawieszoną
Tę twarz, jak lampę trupią i zieloną,
(Słowacki).

W mowie pospolitej jasność i zrozumiałość idzie przed rytmem i melodyą. W poezyi wszystkie te przymioty idą parami. Dlatego pierwszy stopień dykcyi, dostępny każdemu normalnie rozwiniętemu człowiekowi, nie wystarcza dla wygłoszenia poezyi. Na pierwszym tym stopniu wymaga się poprawnego wymawiania, przestrzegania interpunkcyi słuchowej, uwydatnienia wyrazów rdzennych, jasności zatem i zrozumiałości przedewszystkiem. W wygłoszeniu artystycznem poezyi potrzeba o wiele więcej. Tu mówiącego przeniknąć musi przedewszystkiem to uczucie, z którego dany utwór poetycki powstał, własny jego, wyobraźnią podniecony stan duszy dostroić się musi do treści, zidentyfikować z treścią. Uzmysłowienie dźwiękowe utworu poetyckiego musi być wolnym wypływem własnej duszy mówiącego, jednolitym aktem twórczym jego indywidualności, jeśli nastrój poezyi objawić się ma we wszystkich swych modulacyach i odcieniach, jeżeli muzyka żywego słowa odtworzyć ma uczucie poety i ogarnąć niem suggestywnie słuchaczy.

Pomiędzy tym pierwszym, poprawnym, a drugim, współtwórczym stopniem dykcyi, wykazuje jeden z najnowszych francuskich podręczników

dykcyi [1]), stopień pośredni. Jest to dykcya rytmiczna, uzmysławiająca rytm i tętno, obok poprawnego wygłoszenia treści. Takie wygłoszenie rytmiczne poezyi wymaga jednak, chociaż nie sięga jeszcze wyżyn artystycznych, niemałego już stopnia udoskonalenia i poczucia rytmicznego. Co za różnice zachodzą n. p. pomiędzy wygłoszeniem poezyi w ścisłe miary i szeregi rytmiczne ujętej, jak n. p. misterne stance Słowackiego w „Beniowskim“, a wygłoszeniu wierszy wolnych, jakimi pisane są n. p. symfonie poetyckie Kasprowicza. Pięknego i nader obrazowego porównania użył w tym względzie Legouvé, które przytoczyć tu sobie pozwalam.

Legouvé zestawia dwóch jeźdźców ze sobą.

Pierwszym jest jeździec w ujeżdżalni. Nic bardziej zajmującego, jak chwila, w której dosiada i poskramia konia. Co za wspaniałe opanowanie zwierzęcia przez człowieka! Drżący, dumny, ale zwyciężony koń każdym muszkułem swoim jest posłuszny; okrywająca go piana, sapiące nozdrza, sieć nabrzmiałych żył, zarysowujących jego ciało, wszystko zdradza siłę jego i gorączkową niecierpliwość. Cóż z tego! ruchy jego muszą być rytmiczne, wszystkie zwroty podlegają wyższej woli, a ściśnięty nieugiętym obręczem żelaznych kolan, energią nawet swoją objawia uległość.

---

[1]) Georges Berr & René Delbost: „*Les trois dictions*“. — Éditions de la *Revue bleue* et de la *Revue scientifique*. — Paris, 1903.

A teraz drugi jeździec, ten, który wyprawia się w p o l e. Co za różnica! Jemu potrzeba przestrzeni; od zwierza swego wymaga rozwinięcia wszystkich sił: nie wstrzymuje go i nie przymusza, popuszcza mu zupełnie wodze, a widząc ich razem przelatujących, jeźdzca i konia — włosy i grzywa wiatrem rozwichrzone, oko pałające — jak mkną po drodze, przesadzając płoty i rowy, chętnie uwierzymy, że jednego tu tylko mamy mistrza, a mistrzem tym jest koń. A jednak mistrz ten ma przewodnika i ręka, która go podnieca, jest zarazem ręką, która go prowadzi; jeździec jego, co prawda, pozostawia mu inicyatywę, słucha go, poddaje się z przyjemnością jego ruchom, lecz nie popuszcza nigdy ani cugli, którymi prowadzi, ani wędzideł, któremi wstrzymać może; i podczas gdy pierwszy koń jest zawsze potężny, choć trzymany na wodzy, drugi zawsze jest uległy, choć niezawisły.

☆

Widzimy więc, że instrumentem najważniejszym dla badania i rozpoznania artystycznej formy wiersza jest u c h o. Tylko za pośrednictwem słuchu działa na nas r y t m i k a i m e l o d y a utworu poetyckiego, któremi go twórca jego po wszystkie czasy obdarzył. Rytmika i melodya, to — jak po-

wiada Sievers[1]) — stałe i nieginące właściwości poezyi, równie stałe i nieginące, jak rytm i melodya symfonii Beethovenowskiej. Właściwości te może zatem interpretacya żywego słowa powołać do życia z równie przekonywującą siłą, jak muzyka.

Combarieu[2]) porównuje wrażenie pięknego wygłoszenia Ody Wiktora Hugo na cześć Napoleona II z wrażeniem sonaty „*pathétique*“ Beethovena, wykazując analogie w rozmaitości i powtarzaniu się, w sile i gibkości poszczególnych rytmów, w metodzie wrotności głównego tematu u poety zarówno, jak u muzyka. W naszej literaturze znane są powszechnie illustracye poetyckie Ujejskiego do utworów Szopena, w których poeta z przedziwną gibkością i elastycznością języka poddaje się ściśle figurom rytmicznym, melodyom i nastrojom muzyki.

Każdy kompozytor podaje w nagłówku frazesu muzycznego krótką wskazówkę dla jego wykonania, streszczającą intencyę autora co do tempa, tętna i nastroju *(allegro, andante, adagio, largo* i t. d.), w samym zaś tekście dalsze są wskazówki co do siły i stopniowania *(piano, pianissimo, forte, fortissimo, crescendo, diminuendo* i t. d.). Poeta nigdy

---

[1]) „Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung. Rektoratsrede“. Leipzig, 1901.

[2]) „Les Rapports de la Musique et de la Poésie“. — Paris, F. Alcan, 1894.

prawie takich wskazówek nie podaje. Tem trudniej czasami dla interpretatorów jego późniejszych uniknąć pomyłki. Czyż nie możnaby jednak „Moją pieśń wieczorną“ Kasprowicza n. p. zaopatrzyć tak samo wskazówkami muzycznemi, jak którąkolwiek z symfonij Beethovena?

Rozpoczynamy *piano Andante* medytacyą:

On był i myśmy byli przed początkiem —
niech imię Jego będzie pochwalone!

Potem idzie *Allegretto* ludowej piosenki, jakby na skrzypcach sordynami przygłuszonej *(pianissimo):*

A grajże mi piszczałeczko,
a grajże mi, graj!

Potem *Adagio (con espressione)*: pochód śmierci, przechodzące *(forte)* w inwokacyę:

Czemu nie gaśniesz ty zorzo?...

Następnie *Andante:* opis kościółka wiejskiego i *Allegro:* obrazek wierzącego ludu, przechodzące *(maestuoso)* w *Largo religioso:* modlitwę.

I znowu ciche *Adagio,* rosnące szybko *(crescendo),* ażeby zwolnić napowrót ton i tempo do powtórzenia *(pianissimo) allegretta* piosenki.

Następuje *Allegro con brio, (molto agitato),* pełna rozdźwięku, namiętnego uczucia i skruchy Spowiedź, łańcuchy goniących się „*apassionato*“ akordów, gamy chromatyczne od basów do dyszkantów, dyso-

nanse rażące i „*rubata*“, „*fortissima*“ przeplatane „*prestissima*mi“, aż rozszalała burza po wyczerpaniu wszystkich akcentów grozy i namiętności, przechodzi „*lento*“ i „*piano*“ w końcowe *Adagio.*

☆

Muzyka żywego słowa zawisła jest przedewszystkiem od stopnia i rozmaitości uczucia, zawartego w treści. Treść uczuciowa więcej ma melodyi, niż treść spokojna, tak samo frazes nerwowy, w którym uczucie kilkakrotnie się zmienia, bogatszym jest w dźwięki, niż podobny frazes, nie uwydatniający różnicy i kontrastów pomiędzy uczuciami. Każdy interwał głosu oznacza wzruszenie. Spokój i równowaga psychiczna nie znoszą żadnych różnic w intonacyi. Im większe wzruszenie, im silniejsze uczucie, im naglejszy wzrost jego, tem większy interwał muzyczny w głosie będzie odpowiednim dlań wyrazem. Różnice pomiędzy absolutną, a względną wartością wyrazów mogą tu być ogromne, tak dalece nawet, że wartości te mogą stanąć w opozycyi do siebie. W „Zemście“ (akt 2-gi, scena 7-ma) Papkin oświadcza się Klarze z afektem, która, ażeby pozbyć się nieproszonego seladona, żąda dowodów jego miłości, między innymi także przystawienia żywego — krokodyla! — Osłupiały Papkin patrzy za odchodącą i powiada z gorżko-kwaśną miną:

„*Krrrokodyla! — Tylko tyle!*“ —

Jasną jest rzeczą, że cały tragikomizm bolesnego rozczarowania, zdumienia i oburzenia Papkina w przeciągłej intonacyi, w dźwięku słów tych przebijać się musi, choć pojęciowe ich znaczenie żadnych uczuć podobnych nie wyraża. Tu cała waga i wartość słów wyłącznie leży w dźwięku.

W szablonowym, niepewnym, konwencyonalnym wygłoszeniu zaginąć musi najpiękniejsza myśl poetycka, ów czysty i wieczny, w słowie zaklęty dźwięk jej, o którym mówi Słowacki w „Kordyanie“:

> Tu dźwięk wieczysty głosem ludzi obumiera,
> A dźwięk myśli płynie dalej...

Dźwięk ten oczekuje na zmartwychwstanie swe w muzyce żywego słowa. Tylko wtedy, gdy zdołamy połączyć organicznie objawienie myśli z rytmiczną i melodyjną pięknością słowa, dokonujemy tego wskrzeszenia. W dźwięku dopiero przebija się prawdziwy i właściwy sens, dźwięk dopiero stanowi pełny równoważnik myśli. Każde słowo ma znaczenie, ale nie zawsze to powszednie, to codzienne, to realne znaczenie, jakieśmy do niego przywiązywać nawykli. Są słowa w poezyi, których wnętrze zupełnie odwrotną treść wypowiada, aniżeli ich powłoka. Jeśli „Judasz“ Kasprowicza zbliża się do przyjaciela, przedstawiając mu się jako jeden

> z tych biednych,
> z tych niedomyślnych i głupich prostaczków,

co w dłoni widzą — dłoń,
w całunku — całunek!...

— to intencya poety maluje właśnie w tych słowach treść, krańcowo ich zwyczajnemu pojęciu i znaczeniu przeciwną. Tylko melodya żywa odsłoni całą obłudę, jaka w nich się mieści. Jeśli ten sam Judasz powiada dalej:

Czekaj — — nie jestem **tchórzem** — — —,

to i te słowa, akcentem trwogi i bojaźni wyposażone, wyrażają myśl wręcz im przeciwną, a więc właśnie: **jestem** *tchórzem!* Prawdziwy sens, bez względu na znaczenie wyrazu, leży wyłącznie w melodyi, czyli, jak mówi popularne francuskie przysłowie: *c'est le ton qui fait la chanson!*

✡

Powiedzieliśmy, że wzruszenie, wyraz jakiegoś uczucia, powoduje różnice interwałów w głosie, którym mistrz słowa posługuje się, jak muzyk najdoskonalszym instrumentem. Różnica leży w skali. Najmniejszy interwał w muzyce, odpowiadający gamie chromatycznej, wynosi pół tonu. W muzyce żywego słowa skala nie jest ściśle oznaczona, interwały są nierównie mniejsze i ósemka, a nawet szesnastka tonu stanowi już różnice, na które ucho nasze jest wrażliwe. Wiemy o tem wszyscy, że mówiąc lub czytając, głos nasz podnosimy i zni-

żamy mniej lub więcej. Nie odczuwamy jednak w jakich proporcyach, w jakich interwałach podniesienie to lub zniżenie się odbywa. Ponieważ skala głosu naszego znacznie jest bogatszą w odcienie, aniżeli skala muzyczna, nie możemy melodyi żywej mowy odegrać na fortepianie, jako instrumencie o stałym stroju, z interwałami półtonowymi. Można by ją jednak odegrać na skrzypcach, które dozwalają na dowolne interwały. Co prawda potrzeba w tym celu rozporządzać bardzo dobrym słuchem, w muzykalnem znaczeniu tego słowa.

Nie brakło w tej mierze prób, zwłaszcza we Francyi. Berr i Delbost[1]) wspominają o notowaniu melodyi ról sławnego aktora Lekain'a[2]). Uczony niemiecki Sievers[3]) zajmował się w najnowszych czasach badaniem naukowem pierwiastków muzycznych wiersza i określeniem jego intonacyi, interwałów i tętna melodyjnego. W ślad za nim filolog Saran[4]) zanalizował muzycznie poemat Goethe'go „*Zueignung*“ (Przypisanie) w odtworzeniu żywego słowa. Klucz muzyczny, użyty przez Sarana, oparty jest na tonie *cis*, dzieląc cały

---

[1]) „Les trois dictions“. — Paris, 1903.

[2]) Henri Louis *Le Kain* († 1778), najsławniejszy przed Talmą członek komedyi francuskiej, pierwszy, który wprowadził na scenę francuską naturalność do dykcyi.

[3]) „Grundzüge der Phonetik“. — Leipzig, 1901.

[4]) „Melodik und Rhytmik der Zueignung Goethes“. — Halle a. S., 1903.

ton od *cis* do *dis* na dziewięć części, tak że interwał najmniejszy wynosi $^1/_9$ tonu.

Nie sądzę, ażeby metoda ta poza naukowem, teoretycznem znaczeniem, mogła mieć wartość jaką praktyczną w przyszłości. Bardziej mi się wydaje prawdopodobnem, że z udoskonaleniem fonografu, instrument ten dobre będzie mógł oddać usługi dla wiernego przechowywania żywej mowy, z całą jej właściwą muzyką.

☆

„W każdym dobrym wierszu — powiedział Alfred de Musset — mieści się dwa lub trzy razy tyle, jak to, co w niem powiedziano; czytelnik powinien dopełnić resztę, wedle własnych swoich myśli, swoich sił, swego smaku."

Słowa te, to tylko potwierdzenie powyższych naszych wywodów, które pragnęlibyśmy zakończyć żywym, o ile możności, przykładem. Zazwyczaj czytamy sami z mniejszą lub większą fantazyą poezyę, albo słuchamy, jak ją ktoś drugi wygłasza. W obu wypadkach działa na nas pełna mowa, t. j. słowo wraz z muzyką jego łącznie, w mniejszym lub większym stopniu udoskonalenia. Chodziłoby więc o to, ażeby na przykładzie wyłączyć tę drugą połowę mowy ludzkiej, t. j. dźwięk jej, zanalizować ją odrębnie i wykazać, jak i jakimi środkami dopełnienie to słowa poetyckiego się odbywa.

W istocie taki rozdział melodyi samej od słowa nie jest tak niemożliwy, jakby się to na pierwszy rzut oka wydawać mogło. Coquelin[1]) opowiada o bardzo charakterystycznym epizodzie, jaki się wydarzył jednemu z sławnych jego kolegów. Aktor Provost wygłaszał pewnego wieczora na scenie tyrady Hipolita (w tragedyi Rasyna „Fedra“). Publiczność słuchała z zapartym oddechem. Przy samym końcu — brakło jeszcze dwóch wierszy — opuściła go nagle pamięć. Wstrzymać falę, zwolnić tętno, ażeby usłyszeć suflera, było niepodobnem. Artyście błysnęła w tej potrzebie myśl i nie zaczerpnąwszy tchu nawet, wyrzucił z wspaniałym rozmachem ostatnie dwa aleksandryny w niezrozumiałym „wolapûku“. Publika nie pochwyciła naturalnie ani słowa, mimo to zerwała się burza oklasków, tak śmiała ta improwizacya stała się giestem, akcentem, tętnem, jednem słowem muzyką swą, jasną, wymowną i potężną.

O takie to wyłączenie, wyodrębnienie samego dźwięku, samej muzyki od wysłowienia, chciałbym się pokusić.

Nie łatwo je przeprowadzić martwymi środkami drukowanego słowa, zwłaszcza że nie rozporządzamy w książce drukowanej demonstracyą żywego dźwięku. Metoda nutowa filologa niemieckiego Sarana trudności tych nie usuwa, a dopóki nie zdołamy dodawać do książek filmów Edisona,

---

[1]) „L'Art du Comédien“ — Paris, 1894.

z reprodukcyą fonograficzną żywego słowa, dopóty pozostaje tylko opis słowny, w którym autor odnosić się musi z zaufaniem do fantazyi słuchowej swoich czytelników.

Spróbujmy analizę taką przeprowadzić na znanej i ujmującej „Bajce o Kasi i królewiczu“ Lucyana Rydła, z której 1-szą część przytaczam, ażeby wykazać na niej główne kontury muzyki żywego słowa. Nie jest to interpretacya ogólna i nie chcę jej bynajmniej stawiać jako wzór dla wygłoszenia. Analiza podana dotyczy mojego, całkiem osobistego, czysto podmiotowego sposobu wygłoszenia tego wiersza. Nie o same wygłoszenie tu więc idzie, ale o chemiczne niejako wydzielenie dźwiękowego dopełnienia słów poety. Dlatego nie zwracam w niej uwagi ani na akcenty wszelkiego rodzaju, ani na analizę poszczególnych pierwiastków muzycznych żywego słowa, zajmuję się wyłącznie tylko melodyą jego, wziętą jako całość.

☆

1. Nie miała Kasieńka ojca ani matki,
Ino miała oczy, jako dwa bławatki,
Usta jak dwie wiśnie, liczka jak dwie zorze,
I na służbie była Kasia we królewskim dworze.
Oj, Kasiu, Kasieńko!

2. I musiała w zimie od samego rana
Rąbać kłody drzewa na drobne polana

I myślała sobie: „*Jak zrąbię te kłody,*
Któż przy ogniu się ogrzeje? — Ten królewicz młody...“
Oj, Kasiu, Kasieńko!

3. I musiała latem w gorące południe
Iść po jasną wodę z konwiami pod studnię
I myślała sobie: „*Jak naniosę wody,*
Któż to się w niej będzie kąpał? — Ten królewicz młody...“
Oj, Kasiu, Kasieńko!

4. I co noc musiała szorować na czysto
Szczerozłote schody, podłogę srebrzystą
I myślała sobie: „*Jak wymyję schody,*
Któż to po nich będzie chodził? — Ten królewicz młody!“
Oj, Kasiu, Kasieńko!

5. — Gdy na łowy jechał z dworskimi i z psiarnią,
Wychodziła Kasia na strych nad piekarnią,
Wyglądała za nim dymnikiem ze strychu,
Płakać jej się czegoś chciało — po cichu, po cichu...
Oj, Kasiu, Kasieńko!

Pięć zwrotek, pięć obrazków. A w nich przewijają się różnobarwne trzy wstęgi niejako. Wyróżniliśmy je w druku optycznie.

Pierwsza wstęga: Opowiadanie poety, z którym się mówiący identyfikuje. Przeświadczenie o prawdziwości zdarzenia, pewność współczucia i żywego zainteresowania się ze strony słuchaczy musi przebijać w tonie. Powołuję się tu na analizę bajki Krasickiego w rozdziale 20-tym. Różnica zasadniczego tonu opowiadania, to różnica między Krasickim a Rydlem. Zamiast zwięzłości i ścisłości, pewna rozlewność i rozmowność; ostre kontury dobitnego, wyrazistego rysunku ustępują barwnemu obrazowi, pełnemu świateł i cieni; wdzięk zastępuje humor, satyrę uczucie; zamiast doświadczonego mędrca

z bystrym rozumem i wytrawnym spokojem przemawia do nas poeta, pobudzający naszą wyobraźnię i współczucie nasze do współdziałania; szczera, prosta i niewyszukana forma ustępuje wykwintnym, misternie cyzelowanym kształtom rytmicznym; w miejsce nakoniec ostrych kontrastów stylowych, melodyjna harmonia języka, zbliżona do muzyki. W bajce Krasickiego: tragikomedya z ostrzem epigramatycznem, w bajce Rydla: mały melodramacik, wywołujący serdeczne nasze współczucie.

Nastrój ogólny, który w opowiadaniu odtworzyć i wywołać należy, składa się z dwóch prądów: pierwszy maluje wzruszenie, którego poeta doznał jako świadek serdecznie smutnej i żałosnej doli Kasieńki; drugi oddalenie czasowe samego zdarzenia. Poeta nie opowiada bezpośrednio pod wrażeniem tragedyi miłosnej Kasi — lecz bajka jego wznawia tylko wspomnienie dawno minionych wrażeń. Dlatego wzruszenie jego, nastroje i uczucia przez niego wypowiadane, nie występują w naturalnej wielkości, ale pod osłoną przeszłości minionej, przytłumione przez czas, który koi wszystkie rany serdeczne. Ta osłona przeszłości wymaga, mimo uczucia drgającego w opowiadaniu, tempa spokojnego i unikania znaczniejszych interwałów dźwiękowych w opowiadaniu samem.

Druga wstęga, to przytoczone w drugim, trzecim i czwartym obrazku słowa Kasi. Odbijają one pod każdym względem od tekstu pierwszej wstęgi. Trzeba w nich oddać całą słodycz i naiwność romantyczną młodego dziewczęcia, całe napięcie uczuciowe i stopniowanie uczucia aż do ekstazy. Jasna barwa głosu młodej dziewczyny wyższą być musi, co najmniej o interwał całego tonu muzycznego, od opowiadania. Ale nie chodzi tu o odtworzenie głosu Kasi w naturalnem jego brzmieniu, ecz o obraz jego, odbity niejako w zwierciedle. Z odbicia tego musi jednak bezpośrednio przemawiać do nas biedna Kasia, jej radość i nadzieja, troska jej i cierpienie, żal jej i smutek, miłość jej słodka i poświęcenie bez granic.

Trzecia wstęga, to refren: *Oj, Kasiu, Kasieńku!* powtarzający się pięć razy. Słowa te, jako takie, żadnego nie mają

znaczenia i otrzymują je dopiero w dźwięku i w melodyi, jaką przybierają przez stosunek swój wobec zwrotki, do której należą. Cała ich waga leży zatem w intonacyi, która w każdym obrazku się zmienia. Wyrażając żywy współudział poety w wypadkach, w miarę ich rozwoju, wymagają stosownie do wyrażonego w nich uczucia znacznych interwałów w intonacyi.

Refren ten, na pozór jednostajnie się powtarzający, nabiera w melodyi żywego słowa największej właśnie rozmaitości. Dźwięk jego, to muzyczna synteza niejako każdej zwrotki, streszczająca myśl i uczucie w niej zawarte, a pogłębiając tło każdego obrazka, stwarza wyobraźni słuchacza szeroką perspektywę. Rozdzielając na pozór zwrotki poszczególne od siebie stanowi refren w istocie jakby oś rytmiczną całego utworu.

Tyle co do tonu zasadniczego, jaki w trzech wykazanych różnokolorowych prądach głosowych występuje. Przysłuchamy się teraz bliżej melodyi tego trójgłosu w każdej zwrotce, oznaczając trzy wymienione wstęgi głosowe literami *A), B) i C).*

Pierwsza zwrotka.

A) Opis Kasieńki w ciepłym tonie serdecznego zachwytu. W pierwszym wierszu

Nie miała Kasieńka ojca ani matki . . .

przebija lekkie współczucie z dolą biednej sierotki; w czwartym

I na służbie była Kasia na królewskim dworze,

wyraz lekko żartobliwie zabarwionego podziwu. Słowo „królewskim“ z emfazą, jako wynik takiego mniej więcej rozumowania: Żadna z rówieśniczek Kasi tak wysokiego zaszczytu nie dostąpiła. Jedna służy u dziedzica, druga u biskupa, trzecia u wojewody, a ta najbiedniejsza z nich, sierotka, na królewskim dworze! Wyraz ten, to ostatni szczebel stopniowania.

C) Podziw ten przenosi się do refrenu, w którym przymieszka lekko-żartobliwa (ale bez ironii), odzywa się w dys-

kretnem porozumieniu ze słuchaczami, wprowadzonymi widocznie w najwyższe zdumienie. Zdumienie to odbija się w refrenie. „Cóż to państwo myślicie?“ — oto niewypowiedziana refleksya mówiącego, z której wytryska melodya refrenu — „a co? dziwicie się?!“ — a potem wprost do Kasi z intonacyą, jakby chciał wyrazić: „A to zaszczyt! A to szczęście!“

Druga zwrotka.

A) Spokojne opowiadanie, nie wychodzące poza obręb powyżej określonego tonu zasadniczego.

B) „*Kto dostanie tę zabawkę?*“ — pyta się czuła piastunka pieszczonego dzieciaka z błyszczącemi radośnie oczyma i słodkim uśmiechem na ustach. Ale pytanie to jest tylko retoryczne, piastunka sama sobie odpowiada tonem pełnym dumy i miłości: „*Mój bobaczek śliczny!*“ — Oto melodya słów Kasi.

C) Podziw pierwszej zwrotki przechodzi w zdziwienie nad niespodziewaną czułością afektu Kasi. W melodyi refrenu mieści się niejako pytanie: A to co takiego? Skądżesz ta czułość, ten entuzjazm, zmieniający ci ciężką na twe młode siły pracę, w rozkosz?

Trzecia zwrotka.

A) Jak w drugiej zwrotce.

B) Melodya słów Kasi ta sama, co w drugiej zwrotce, ale intonacya o pół tonu wyższa, napięcie uczuciowe, zachwycenie dziewczęcia wzrasta.

C) Zdziwienie drugiej zwrotki nabiera przymieszki wątpliwości i obawy, czy afekt Kasi nie za daleko posunięty, czy gorące uczucie biednej sierotki, co ważyła się oczy swe podnieść na królewicza, nie stanie się źródłem nieszczęścia dla niej. W melodyi refrenu przebrzmiewa przestroga: „Co tobie się roi, Kasiu?! Daj pokój i nie baw się ogniem, bo to się źle skończyć może!“

Czwarta zwrotka.

A) Jak w drugiej i trzeciej zwrotce.

B) W melodyi słów Kasi dalsze stopniowanie uczucia i dźwięku na szczebel najwyższy zachwycenia i patologicznej ekstazy.

C) Wątpliwość i obawa z trzeciej zwrotki staje się pewnością, że nieszczęsna miłość Kasi dla królewicza, to uczucie żywiołowe, które zwycięża lub ginie. Z melodyi refrenu drży trwoga o los dziewczyny, a źródło jej refleksya: „Otóż i gotowe nieszczęście! Biedne dziecko nie przeczuwa nawet, że leci prosto w przepaść!“

Piąta zwrotka.

A) Opowiadanie, w poprzednich trzech zwrotkach jednostajne i wrotne, zabarwia się przymieszką pewnego zaciekawienia, a w czwartym wierszu:

Płakać jej się czegoś chciało — po cichu, po cichu . . .

przebija się serdeczne współczucie mówiącego, tempo wolnieje, głos się zniża, ton słabnie, drugie „po cichu“ jest echem żałosnem pierwszego.

C) Współczucie opowiadania przenosi się w daleko wyższym stopniu do melodyi refrenu, w której dźwięczy boleśnie żal serdeczny, jakiby przebijał się w słowach: „Biedne, kochane ty dziecko! Gorżki to, gorżki padł ci los! Płaczę wraz z tobą, lecz pomódz ci nie mogę!“

*

Mówiliśmy już poprzednio o sile suggestywnej żywego słowa. Dźwięk jego wywołuje w duszy wrażliwego słuchacza szereg halucynacyj, ogarnia ją uczuciem, w słowach samych wcale nie zawar-

tem. W „Mazepie“ Słowackiego, w końcowej scenie aktu 4-go, Wojewoda, po zabiciu Zbigniewa przez Mazepę, którego uważa za kochanka swojej żony, kipi i wre namiętną zemstą przeciw paziowi króla. Chcąc go gwałtem zatrzymać, aby módz pastwić się nad nim, zaprasza króla na pogrzeb syna:

Królu! proszę na pogrzeb, a będzie porządny ...
A ty mi, panie, wszakże nie odmówisz, sądzę,
I ten paź także. U wrót zasunąć wrzeciądze!
I ten paź także... Czarną wywiesić chorągiew ...
Tokaja z beczek zaraz utoczyć do stągiew,
Będzie stypa...

Ani słowa w tych wierszach nie ma o tych uczuciach, które w chwili, gdy je wypowiada, duszą Wojewody miotają. Gniew złowrogi i ból gryzący i niepohamowana chęć zemsty i uczucie chwilowej niemocy, za czem idzie rafinowana obłuda, z jaką prosi króla wraz z dworzaninem na pogrzeb, ażeby pod tym pozorem zatrzymać Mazepę, to zaczajenie się podstępne, przezierające tylko zdradliwie w zgrzytaniu zębami, jakie towarzyszy powtórzeniu wyrazów: „*I ten paź także...*“ — o wszystkich tych uczuciach najmniejszej wzmianki nie ma w słowach przytoczonych. A jednak nurtują one burzliwie w zamkniętem ich wnętrzu, a suggestya dźwięku przenosi je na słuchaczy.

Suggestya — powiada trafnie Pellisier[1]) —

[1]) Georges Pellisier: „Le mouvement littéraire au XIX siècle“.

to język harmonii i powinowactwa duszy z przyrodą. Zamiast wyrazić rzeczy, suggestya je odbija, wnika w nie i staje się własnym ich głosem. Suggestya nigdy nie jest nieczułą, a w gruncie rzeczy zawsze nową, bo mówi o tem, co w rzeczach jest ukrytego, niewytłómaczonego i wyrazić się niedającego. Zwłaszcza gdy wypowiada się o rzeczach, o których mówi, przemawia zarazem w duszach, do których mówi: jak dźwięk budzi echo, tak suggestya obudza uczucie pojęć niewypowiedzianych w duszy tych, którzy jej się poddawają, a nie posługując się nigdy jałową banalością konwencyonalnego stylu, omija wyrazy umiejętne, zimne; więcej niż słowo, oznaczające jakiś kolor, mówi efekt ogólny, lub osobliwy, który sprawia suggestya; ona nie opisuje kwiatów, ale w zjawisku ich odnajduje uczucie przez nie wywołane. Suggestya tylko potrafi w kilku śmiałych rysach oddać wrażenie wieczystego pokrzyżowania i pomięszania szczegółów, które, wyrażone słowami, wymagałyby kilku stronnic. Suggestya wreszcie ma poszanowanie dla mowy naszej w takim stopniu, że nie wypowiada jej w sposób ślepy i niewolniczy, ale schodzi do praźródeł języka: do prawideł przeniknięcia dźwięków i barw w słowa i pojęcia.“

ROZDZIAŁ XIX.

Styl w wygłoszeniu.

Co to jest styl? — Buffon o stylu. — Sposób wysłowienia i sposób wygłoszenia. — „Trzecie ucho" Nietzsche'go. — Poczucie stylu. — Subtelności stylu i odtworzenie ich żywem słowem (przykłady z Kasprowicza i Konopnickiej). — Kontrasty w stylu: kontrast kolorów (przykłady z Mickiewicza i Tetmajera) i kontrast światła i cieni (przykłady z Słowackiego i Mickiewicza).

Sposób uzmysłowienia treści zowiemy **stylem.** Jest to określenie stylu w najszerszem tego pojęcia znaczeniu, bez względu na materyał, służący do uzewnętrznienia treści. Mówimy o stylu w poezyi, w muzyce, w malarstwie, w plastyce, w architekturze. W stylu objawia się odmienność pojęć, skłonności i uczuć. Wspólność poglądu na to, co jest istotnem w rzeczach, wyradza epoki stylu i style szkoły, grupujące się około wybitnych mistrzów.

W ściślejszem zastosowaniu do poezyi, nazwiemy stylem sposób uzmysłowienia treści słowami, czyli sposób wyrażania myśli i uczuć zapomocą słowa, czyli krótko sposób wysłowienia.

Sposobów tych jest tyle, ile jest autorów. Równie jak nie ma na jednem drzewie dwóch liści o równej strukturze, jak nie ma dwóch ludzi o jednakim chodzie, o jednakich ruchach, o równobrzmiącym głosie, tak nie ma dwóch autorów, jednakim piszących stylem. I równie jak po chodzie, po ruchach, po głosie poznajemy ludzi, tak po stylu poznać możemy autora.

Każdy autor objawia w stylu swoim stopień kultury swej umysłowej, charakter i indywidualność swoją. „Mieć styl“ znaczy więc mieć charakter, co sławny przyrodnik francuski Buffon wyraził dobitnie w znanym aforyzmie: „*Le style est l'homme même*“. Aforyzm ten cytują zazwyczaj fałszywie: „*Le style c'est l'homme*“, odbierając mu najzupełniej głębokie jego znaczenie. Dla dokładnego zrozumienia sentencyi, nie od rzeczy będzie przypatrzyć jej się w związku z całością. W przemowie swej wstępnej w Akademii francuskiej (wydrukowanej w „*Recueil de l'Académie*“ z r. 1753) wyraził się Buffon jak następuje: „Tylko dobrze napisane dzieła przejdą do potomności. Skarby wiedzy, zajmujące fakty, nowe odkrycia wcale nie są pewną rękojmią nieśmiertelności; dzieła tej treści, pisane w sposób małostkowy, bez smaku, godności i dowcipu, muszą zaginąć; bo wiedza, fakty, odkrycia dadzą się łatwo ukraść i przesadzić na inny grunt, zyskują nawet przez opracowanie sprytniejszych rąk. To są rzeczy poza człowiekiem leżące, **styl człowieka to on sam.** (W oryginale:

„*Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même*“). Wyrażenie zatem, które się i u nas powszechnie utarło: „Styl to człowiek“, nie oddaje w przybliżeniu właściwego sensu, w jakim go użył Buffon. Już Brodziński cytuje fałszywie: „Styl jest to człowiek“; nie rozumie skutkiem tego wcale pierwotnego znaczenia tych słów, powiada bowiem w odniesieniu do nich: „W dziele szukam człowieka. Odejmij mu naturalność, a styl przestanie być człowiekiem i jest niczem dla mnie.“ Za Brodzińskim, wszystkie prawie stylistyki polskie powtarzają w błędnej tej formie aforyzm Buffona, niewyłączając najnowszej prof. Chmielowskiego [1]), który przytaczając słowa Brodzińskiego, popiera je przytoczeniem rzekomo oryginalnych słów Buffona wedle mylnie utartej formuły.

Trafnie zrozumiał natomiast Buffona Krasiński, który właściwą jego myśl pięknie zastosował do Słowackiego: „Styl jest najogólniejszą formą każdego utworu sztuki; nim, jak przędzą i z niego, jak z materyału, snuje pasmo swoje całe poeta. Siła odwcielań, panująca i przemagająca w Słowackim, w tę tylko najpowszechniejszą, ostateczną formę dokładnie wcielić się może. Styl Słowackiego — to on sam, to ducha jego kierunek, roztapianie się nieustanne na wszystkie strony.“

---

[1]) Stylistyka polska wraz z nauką kompozycyi pisarskiej — Warszawa, 1903 (str. 129).

Mniej znaną, niż powyżej przytoczona, jest inna definicya stylu Buffona, równie trafna: *„Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées“* — („styl jest porządkiem i tętnem naszych myśli“).

W stylu, można więc powiedzieć, przejawia się dusza każdego autora, a każda wytworzona przez niego całość stylistyczna wyraża słowami porządek i tętno jego myśli [1]).

Rozmaitość tego porządku i różnorodność tęten jest olbrzymia, to też kombinacyj jest ilość niezliczona, co wytwarza niesłychaną rozmaitość stylu, jako sposobu wyrażania uczuć i myśli. Mamy więc style: *męski i pieszczony, jędrny i ckliwy, silny i słaby, podniosły i zdrobniały, namiętny i spokojny, naturalny i sztuczny, prosty i zawiły, jasny i ciemny, twardy i miękki, gorący i zimny, gibki i sztywny, poważny i żartobliwy, szlachetny i trywialny, żywy*

---

[1]) Osobliwe światło na pojęcie stylu rzucają zapatrywania Goethe'go w tej mierze, oparte na sztukach plastycznych. Goethe rozróżniał trzy stopnie: proste naśladownictwo natury, manierę i styl. Pierwszy stopień polega na zamiarze ustalenia istotnych właściwości pierwszego wrażenia. Drugi, wyższy stopień, podaje nam dzieło sztuki już jako wyraz odrębnej osobistości, artysta wytwarza sobie swoją manierę przedstawiania rzeczy. Pojęcia maniery używa Goethe w dodatniem znaczeniu, bez przymieszki nagannej, jaką zazwyczaj z wyrazem tym łączymy. Najwyższym stopniem nakoniec jest styl, w którym wszelkie zasady twórczości polegają nie na podmiotowej osobistości, ale na wewnętrznej konieczności przedstawionej treści.

i leniwy, stopniowany i jednostajny, zwięzły i rozwlekły, staranny i niedbały, malowniczy, obrazowy, barwny, plastyczny i wyrazisty, zrozumiały, logiczny, poprawny, płynny, przejrzysty, potoczysty, gładki i nierówny, nieogładzony, przesadny, chropowaty, świetny, błyskotliwy, kwiecisty, ozdobny i ścisły, dokładny, suchy, skromny i t. d. i t. d. w tysiącznych odcieniach i kombinacyach.

☆

Jeżeli myśl i uczucie w słowie zawarte objawić się mają w całej pełni w żywej mowie, to sposób wysłowienia czyli styl odbijać się musi wiernie w sposobie wygłoszenia. Prawidła stylu mowy pisanej i mowy żywej, były w kulturze starożytnej — jak na to wskazuje Nietzsche[1]) — te same. Polegały na rafinowanych wymaganiach ucha i krtani, po części na sile, wytrwałości i potędze dawnych płuc. Okres był u starożytnych przedewszystkiem całością fizyologiczną, o ile wypowiadano go jednym tchem. Takie okresy, jakie wypowiadał Demostenes i Cycero, dwa razy nabrzmiewające i dwa razy spadające w obrębie jednego odetchnięcia: to były rozkosze dla ludzi starożytnych — my, moderniści, my mamy pod każdym względem krótki oddech i nie mamy właściwie prawa do wielkich okresów. Ci starożytni byli wszyscy w sztuce żywego słowa sami dyletantami, zatem znawcami, zatem krytykami — czem

[1]) „Jenseits von Gut und Böse".

mowców swoich do najwyższego naprężenia pobudzali. Starożytny człowiek, powiada dalej Nietzsche, czytał, jeśli czytał — co prawda, rzadko się to zdarzało — czytał sam dla siebie, ale zawsze na głos; dziwiono się, jeśli kto czytał po cichu i pytano potajemnie o przyczynę. Na głos: to znaczy wraz z owem nabrzmiewaniem, ową gibkością i modulacyą tonu i zmiennością tempa, które stanowiły uciechę publicznego świata starożytnych.

Prawda, że dzisiaj straciliśmy to trzecie ucho, jak je Nietzsche nazywa, żaląc się w szczególności na styl dzisiejszy niemiecki, który tak mało ma styczności z dźwiękiem i ze słuchem. Dziś nie mamy ucha dla najsubtelniejszych odcieni i najpotężniejszych kontrastów stylu, a najwykwintniejszy artyzm roztrwania się dla głuchych!

Ażeby styl autora, styl utworu, wiernie odtworzyć w sztuce żywego słowa, potrzeba obok warunków intelektualnych i technicznych, pewnej szczególnej zdolności, którąby nazwać można poczuciem stylu. Nie należy jednak zapominać, że w pochodzie, jaki styl odbywa ze słowa drukowanego do żywego, nabrać on musi nieodzownej przymieszki indywidualności mówiącego. Podmiotowy ten pierwiastek reproduktora łączy się z podmiotowym pierwiastkiem twórcy i znajduje wspólny wyraz w objawieniu żywego słowa.

Zjawisko to spotykamy i w innych dziedzinach sztuki. Rubinstein i Paderewski, grając jeden i ten

sam utwór Szopena, grali go każdy na swój sposób, z przymieszką własnej swojej indywidualności. Malarz-portrecista, jeśli jest prawdziwym artystą, malując portret, obok wiernego odtworzenia zewnętrznej postaci pierwowzoru swego, odbije na płótnie nietylko duchową jego fizyognomię, ale doda bezwiednie coś z własnej swojej duszy, jakiś czysto podmiotowy swój pierwiastek, coś, co obraz jego piętnuje jako utwór nawskróś oryginalny, odbijający żywo od portretów tego samego pierwowzoru, a innego pędzla.

Na wyżynach sztuki wszelkie jej prawidła bledną. Prawdziwy artysta musi znać je tylko na to, ażeby się obyć bez nich lub nagiąć je i przystosować do swojej indywidualności. Rossini wychwalał raz jakiegoś muzyka: „O, to wielki muzyk! Nigdy u niego takich nie znajdziecie błędów, jak u mnie! Co prawda, popełniłem je rozmyślnie!“ Potężna indywidualność artystyczna potężną jest nawet i w błędach swoich, które nieraz oryginalność jej stylu stanowią.

W interpretacyi utworów poetyckich szczególniejszą nam zatem należy zwrócić uwagę na przeróżne osobliwości i subtelności stylu. Nie wolno nam przechodzić obojętnie obok najnieznaczniejszych na pozór zwrotów, wyrazów i zdań. Wszystko ma swoje znaczenie, z wszystkiego trzeba sobie zdać sprawę, ażeby nietylko tekst dosłowny, ale i właściwą myśl i intencyę poety odtworzyć w żywej mowie. Wytłómaczę się jaśniej może na dwóch przykładach:

Pierwszy przykład z poematu Kasprowicza: „*Salve Regina*".

I wówczas Szatan stawał na twej wieży,
śmiał się ku tobie oczyma Pokusy
i, pełną kłamstwa czarą swych przyrzeczeń
ubezwładniwszy twą duszę,
kazał ci jedno: abyś *kochał* siebie!
kazał ci jedno: abyś *wierzył* w siebie!
kazał ci jedno: abyś *zbawiał* siebie!
I kłamstwo było i niemoc
w twoich akordach, co wielbiły *miłość!*
I kłamstwo było i niemoc
w twoich akordach, co wielbiły *wiarę!*
I kłamstwo było i niemoc
w twoich akordach, co brzmiały *nadzieją!*...

I cóż mają znaczyć te równe, miarowe, jednostajne powtarzania? — Napróżno szukać w nich będziemy stopniowania jakiegoś. Ani w treści, ani w formie nie ma tu żadnego stopniowania. Przeciwnie przebija najwyraźniej tendencya jednostajności. To potęga Złego, która ubezwładnioną duszę ludzką hipnotyzuje miarową siłą swych uderzeń, zniewalając ją do niewolniczego wykonywania swych rozkazów i szydząc z jej niemocy. Żadnego więc też stopniowania, żadnego wyróżnienia w wygłoszeniu, ale równe, miarowe, monotonne wypowiedzenie całego okresu, w którym tylko wyrazy: *kochał*, *wierzył*, *zbawiał* i *miłość*, *wiarę*, *nadzieją* wyróżnić trzeba akcentem, wytwarzając z nich punkty oparcia dla głosu.

Drugi przykład z poematu: «*Święty Boże! Święty Mocny!*«

A ona, (Śmierć) świata przebiegając smug,
kroki swe liczy na mile
i kosą zatacza łuk,
że jako zboże w dzień kośby,
tak pokolenia padają
na nieskończonym obszarze,
który jej mocy oddał się *spokojny*,
który jej mocy oddał się *bezwiedny*...

I tu powtarzanie. Na pozór całkiem niepotrzebne. Czyżby nie można powiedzieć daleko lepiej: *który jej mocy oddał się spokojny i bezwiedny?* Jakiż cel ma to powtórzenie całego zdania dla zmiany jednego końcowego wyrazu? Czy to stopniowanie myśli? — nie wyrażają go bynajmniej określenia: *spokojny* i *bezwiedny*, które są najzupełniej współrzędne. — A więc chyba osłabienie stylistyczne, które w wygłoszeniu zatrzeć należy? — Przypatrzmy się bliżej treści.

W kilku wierszach potężny, symboliczny obraz Zarazy. Olbrzymia postać Śmierci, zatacza kosą swą kilkumilowe łuki, ścinając jednym rozmachem całe pokolenia, które jej się oddają jak zboże w dzień kośby, spokojnie i bezwiednie. Ta strętwiała, skamieniała bezwładność wobec strasznej, tytanicznej przemocy działa refleksyjnie i odruchowo na poetę, tamuje mu dech, przytłacza mózg jego. Wymawiając wyraz „spokojny“ s z u k a za drugiem określeniem, ale mózg jego funkcyonuje pod wraże-

niem strasznej wizyi ciężko i leniwie i powtarza mechanicznie całe zdanie raz jeszcze. Nie jest to więc osłabienie stylistyczne, ale osłabienie psychiczne, wyczerpanie leżące w sytuacyi, które przenosi się na poetę, a z niego na rapsoda. Drugie to: *który jej mocy oddał się*, należy więc wypowiedzieć słabą artykulacyą, tonem wycieńczonym, z ruchem machinalnym człowieka, którego myśli odbiegają w dal od słów, które wymawia.

Niejednokrotnie ukrywa poeta w nieznacznem i w najodleglejszem zakątku okresu niepozornie schowanem wyrażeniu, osobliwą jakąś i subtelną myśl. Słowo takie trzeba wyciągnąć z ukrycia, oblać pełnem światłem dźwięku, gdyż w niem właśnie objawia się, wedle wyrażenia Małeckiego w odniesieniu do Słowackiego owo „poetyckie na świat spojrzenie". W „Dzwonach" Konopnickiej grzebie biedna wieśniaczka małego swego Jasieńka bez podzwonnego, bo nie miała czem zapłacić za nie. Ostatnie dwie zwrotki utworu tak brzmią:

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 . . .

Podkreśliłem wyraz „*liljowe*", który bez uwydatnienia nie zwróciłby może wcale uwagi na siebie.

A jednak to najważniejszy wyraz całego przytoczonego tu ustępu, mieszczący w sobie równie silny jak niespodziewany kontrast. Już w pierwszej zwrotce leży przeciwstawienie: *nie grały* **dzwony,** *jeno szumiał* **las** *i* **wietrzyk,**... *jeno dzwonki*...

A więc jednak dzwonki jakieś zagrały! — ... bynajmniej! — Wszak jesteśmy w lesie: popatrzcie tu, w trawie, pod nogami waszemi, tam są dzwonki.... ale nie te, co w kościołach grają, jeno... te **liljowe,** co w borze rosną. Mamy tu więc niespodziewane stopniowanie kontrastu, które wymaga po wyrazach: *„jeno dzwonki“* — przerwy i zmiany tonu, ażeby odmiennym kolorytem dźwiękowym wyposażyć wyraz „liljowe.“

☆

Przykład ten naprowadza nas na zjawisko **kontrastów w stylu,** które odtworzyć należy koniecznie w dykcyi. Mieliśmy tu jaskrawy kontrast wywołany przedstawieniem dzwonów kościelnych i małych, liljowych, w lesie rosnących dzwonków. Odtworzenie takiego kontrastu jest zadaniem kolorystyki głosu.

Innego przykładu kontrastu kolorystycznego dostarcza nam następujący ustęp z „Pana Tadeusza“ (Spowiedź Robaka, księga X-ta):

Robak, nim zaczął mówić, w Klucznika oblicze
Wzrok utkwił, i milczenie chował tajemnicze.
A jako chirurg najprzód miękką rękę składa
Na ciele chorującem, nim ostrzem raz zada:

Tak Robak wyraz bystrych oczu swych złagodził,
Długo niemi po oczach Gerwazego wodził,
Nakoniec, jakby ślepym chciał uderzyć ciosem,
Zasłonił oczy ręką, i rzekł mocnym głosem:
„Jam jest Jacek Soplica“ —...

Wstęp do tej końcowej eksklamacyi, daje nam barwny, pełen akcyi i wyrazistości opis, przygotowujący wyznanie Robaka, które jak bomba eksploduje w słowach:

„*Jam jest Jacek Soplica*“ —...

W słowach tych streszcza się właściwie opis poprzedni. Wybuchowy ich charakter wymaga jaskrawego kontrastu i dlatego mylnem byłoby zupełnie opis ów wypowiedzieć z całą tą siłą i wyrazistością kolorystyki, jakiej mu nie poskąpił poeta. Odjęlibyśmy wówczas samemu wyznaniu ten charakter wybuchowy, który mu przysługuje i jaki się w opisanem później niezwykłem tego wyznania wrażeniu na Klucznika przejawia. Trzeba więc koniecznie jaskrawy koloryt opisu zneutralizować, przytłumić, unieważnić niejako, ażeby cały ciężar położyć na wyznanie same.

W następującem preludyum T e t m a j e r a, cała siła i cały urok wygłoszenia, leży w **kontraście kolorów:**

W pożarze słońca, w róż oceanie,
W płomiennym zmysłów zachwycie,
Jak grom w dzień jasny, śmierć niespodzianie
Niech przyjdzie przeciąć me życie.

A nim twarz moja zblednie jak chusta,
Nim zimne wstrząsną mię dreszcze:

Słodka dziewczyno, daj mi twe usta,
Jeszcze raz, jeszcze, raz jeszcze.

W pierwszej zwrotce: silne tętno dramatyczne, w drugiej: upajający wyraz sentymentu. Wypowiadając każdą zwrotkę samoistnie, bez uwydatnienia wzajemnego stosunku przeciwstawionych sobie dwóch tęten, zatracilibyśmy najsilniejszy efekt tych wierszy, który leży w kontraście kolorów.

*

Obok przeciwstawienia kolorów, kontrast w dykcyi wywołany być może jeszcze inną drogą, a mianowicie za pomocą ś w i a t ł a i c i e n i. Ograniczę się na trzech przykładach, ażeby wykazać to zjawisko.

P i e r w s z y p r z y k ł a d.

Nad drzwiami grobu, na granitu zrębie
Wyrasta dąbek w trójkącie z kamieni;
Posadziły go wróble lub gołębie,
I listkami się czarnymi zieleni,
I słońca w ciemny grobowiec nie puszcza;
Zerwałem jeden liść z czarnego kuszcza.

Nie bronił mi go żaden duch ni mara,
Ani w gałązkach jęknęło widziadło,
Tylko się **słońcu** stała większa szpara
I **wbiegło złote**, i do nóg mi padło.
(Słowacki, Grób Agamemnona).

Ten blask słońca, wdzierający się nagle przez zwiększoną szparę, to niespodzianka. Zrywając listek z drzewa, osłaniającego wejście do grobowca, nie oczekuje poeta skutku, jaki tym ruchem obo-

jętnym i bezmyślnym wywołał. Tę podwójną jaskrawość, leżącą w samem zjawisku i w nagłem niespodzianem wrażeniu, jakie sprawia, trzeba oddać w wygłoszeniu kontrastem, jakim odbijać będzie jasny ton ostatniego wiersza od ciemnego tonu wierszy poprzednich.

Drugi przykład.

Więc natężałem wzrok, serce i ucho,
I z przerażeniem rozmyślałem w sobie,
Jak moim dzieciom takiej nocy w grobie?

I nagle... Czemuż ta śmierć tak zdradziecko,
Tak cicho weszła pod namiotu żagle?!
Grom spadał hucząc po gromie — i nagle
W kołysce z cicha zapłakało dziecko.
(Słowacki, Ojciec Zadżumionych).

Cały obraz smutny i ponury — ton ciemny. Ale na tle tym czarnym, dwa razy jaskrawy przebłysk światła w wykrzykach: „*i nagle...*“ Cała groza położenia, całe przeczucie straszne, złowrogie, jakie nagły płacz dziecka w ojcu wywołuje, przebijać się musi w ostrych tych, jaskrawych okrzykach, a kontrast nimi wywołany tem silniej uwydatnia ponury nastrój utworu. Podobnie błysk małego światełka na obrazie pozwala nam przejrzeć i zgłębić ponure ciemnie nocnego krajobrazu.

Trzeci przykład.

Aryman i Oromaz.

W samym przepaści niezgłębionej środku,
W samym ciemności najgrubszym zarodku,

Osiadł Aryman, jak złodziej ukryty,
Gniewny jak lew, jak wąż jadowity.
Onego czasu, nadął się i dźwignął,
I wielką ciemność piersiami wyrzygnął,
I po ciemności, jak pająk po sieci,
Szczeblował w górę, tam gdzie Bóstwo świeci.
Oparł się o dnia i nocy granice,
Wynurzył głowę i podniósł źrenice.
A skoro ujrzał w samym niebios środku,
W samym jasności najczystszej zarodku
Oromadesa, *co wśród tworów świeci*
Jak śród gwiazd słońce, jak ojciec śród dzieci:
Skoro na widok przedwiecznego słońca
Zły duch pomyślił o szczęściu bez końca...
Ta myśl, ogromna jako świata brzemię,
Z takim ciężarem padła mu na ciemię,
Że stracił siłę, runął na dół głową
Przez wieki wieków, i osiadł na nowo
W samym przepaści niezgłębionej środku,
W samym ciemności najgrubszym zarodku.

(Mickiewicz).

Mamy tu zrazu najgrubszą, nieprzeniknioną ciemność. Jeszcze wiersz:

Szczeblował w górę, tam gdzie Bóstwo świeci...

zanurzony jest w tej ciemności. Dopiero po słowach:

Wynurzył głowę i podniósł źrenice...

trzeba nagle roztoczyć całe morze światła, które rozpływa się jaskrawo, ogniskując się w wyrazie: *Oromadesa*. Jasność ta przeraża i oślepia Arymana — oko jego, przywykłe do wiecznej nocy, znieść

nie może tyle światłości. To trzeba uwydatnić w słowach:

A skoro ujrzał, w samym niebios środku...

I równie nagle jak wybuch światła, następuje przerażający upadek w straszną, niezgłębioną, czarną przepaść, w wieczną, nieprzeniknioną noc, uwydatniony zmianą jasnej barwy głosu na coraz ciemniejszą, począwszy od słów:

Ta myśl, ogromna jako świata brzemię...

ROZDZIAŁ XX.

Analiza krytyczna tekstu.

Pierwiastki całokształtów stylistycznych. — Analiza rozumowa treści i formy. — Przeprowadzenie jej przykładowe na bajce Krasickiego: *Mysz i kot* (Sposób wygłoszenia bajek; tytuł; ekspozycya, akcya i katastrofa). — Interpretacya poetycka. — Właściwości rytmiczne. — Trzy maksymy Legouvé'go.

Wrodzone poczucie stylu i praca nad jego odtworzeniem w sztuce żywego słowa, naprowadza nas na analizę krytyczną tekstu, jako pierwszą przygotowawczą pracę o charakterze psychologicznym, konieczną przed wygłoszeniem każdego utworu. Że do tej podstawy niejako sztuki żywego słowa przy schyłku dopiero mojej pracy dochodzę, nie wymaga, sądzę, bliższego usprawiedliwienia. Ażeby wykonać tę analizę, trzeba posiąść wprzód wszystkie, szczegółowo omawiane środki techniczne, intelektualne i estetyczne naszej sztuki, dlatego wyłuszczyć je musiałem wszystkie po kolei, ażeby przy końcu dopiero po-

wrócić do punktu, z którego w praktyce rozpocząć trzeba.

☆

Trzy są znamienne przejawy duszy ludzkiej, a mianowicie te, które działają na rozum, na wyobraźnię i na uczucie. Wedle tego odnosi się sposób wysłowienia i wygłoszenia do gramatyki i logiki, do estetyki i do psychologii. Tem samem rozróżniamy w każdym artystycznie wykończonym całokształcie stylistycznym trzy pierwiastki:

1) konstrukcyę zdań i okresów — pierwiastek **architektoniczny;**

2) pogląd i obrazowość treści — pierwiastek **plastyczny i malarski;**

3) symbolikę dźwięku i nastrój — pierwiastek **muzyczny.**

Styl pospolity i naukowy, jako stojące po za sztuką, opierają się wyłącznie na pierwiastku architektonicznym, zyskują jednak niepospolicie na małej chociażby przymieszce pierwiastku malarskiego i muzycznego.

Styl poetycki łączy wszystkie trzy pierwiastki ze sobą. Przewaga jednego z nich zależy od epoki i od indywidualności autora. Podstawę tworzy jednak zawsze pierwiastek architektoniczny. Każda artystyczna całość stylistyczna posiada ukryty plan swojej budowy, swoje kontury, będące niejako

drewnianym jego, w wykończonym budynku niewidzialnym szkieletem konstrukcyjnym. Odnalezienie tej konstrukcyi, odkrycie tych kontur, tego szkicu rysunkowego pod obrazem, jest pierwszem zadaniem analizy krytycznej tekstu.

Praca ta prowadzi do zgłębienia wszystkich tajników kompozycyi, wykazania porządku zastosowanego w układzie, odkrycia piękności, ale i wad i błędów w konstrukcyi. Pod zasłoną stylu ukrywa się często myśl lub uczucie, a ukrywa się nieraz tak szczelnie jak ziarno w łupinie. Trzeba skruszyć łupinę i ziarno wydobyć, trzeba zrozumieć i zgłębić myśl i uczucie poety w najsubtelniejszych rozgałęzieniach i odcieniach. To znaczy, trzeba dokładnie pojąć i zrozumieć to, co się ma odczytać, czy wygłosić. To takie naturalne, tak samo przez się zrozumiałe, a jednak tak trudne! Ludzie bardzo inteligentni są bardzo często w zupełnej ze sobą niezgodzie co do pojęcia i zrozumienia jakiegoś ustępu. Jedna tylko opinia może być słuszną, ale rozstrzygnięcie może być niełatwe, jeśli drugą popiera sprytny obrońca.

Pierwszym rezultatem tego zrozumienia jest poprawne zastosowanie akcentu logicznego. Fałszywie lub niedokładnie zrozumiany sens wywołuje zawsze fałszywy akcent, niechybną oznakę wyuczonej bezmyślnie na pamięć lub odczytanej bez zrozumienia treści. Pierwszym warunkiem wszelakiego wygłoszenia jest zatem rozumowe wniknięcie w budowę wewnętrzną treści, roz-

poznanie wszystkich stosunków jej gramatycznych i logicznych, praca, jaką każdy umysł odpowiednio ukształcony bez trudności wykonać może. Praca ta nie jest więc bynajmniej przywilejem artysty, pozostanie jednak zawsze warunkiem i podstawą każdego artystycznego wygłoszenia.

Uchwycenie głównej myśli danego utworu odchyla nam zasłonę z konstrukcyi jego, pozwala nam zapoznać się z architekturą jego wewnętrzną. Jednak myśl sama nie wystarczy, materyałem w sztuce żywego słowa jest dźwięk. Wiedziano o tem i u nas już bardzo dawno. Najstarszy nasz prawodawca stylistyczny, X. Grzegorz Piramowicz[1]) mówi o „krasomowskiem, że tak rzekę, śpiewaniu“ i przytacza wedle dzieła francuskiego *(„Batteux: Cours des belles lettres“)* przepisy o „melodyi, harmonii i zgodności w brzmieniu i mowie“. Jan Rymarkiewicz w znanej swojej „Stylistyce“ [2]) pisze: „Kiedy czytamy dzieło dźwięcznością mowy celujące już samem brzmieniem głosu zachwyceni, z przyjemnością oddajemy się wpływowi tego uroku, choć jeszcze ani myśli pojedyńczych zrozumieć, ani całości ich ogarnąć niemogliśmy. Jest to jakbyśmy wonią kwiatów owiani i nagle zachwyceni zatrzymali się, ni ogrodu, ni

---

[1]) „Wymowa i Poezya dla Szkół narodowych pierwszy raz wydana.“ — Kraków, 1792.

[2]) „Prozaika czyli Stylistyka prozy.“ — Wyd. 3-cie, Poznań, 1868.

kwiatów nie badając, z których się woń w powietrzokręgu rozchodzi".

Analiza zatem danego tekstu dotyczyć musi zarówno treści, jak formy, która jest równorzędnym składnikiem każdego utworu sztuki. W wygłoszeniu natomiast odbywa się organiczne połączenie treści z formą, idei ze zjawiskiem.

☆

Przeprowadzeniem analizy krytycznej tekstu na przykładzie, poznamy bliżej pracę tę i mikroskopijną niejako subtelność, jakiej ona wymaga. Wybieram drobny, prosty i na pozór łatwy do wygłoszenia utwór poetycki, bajkę Krasickiego: „*Mysz i kot*", chcąc wykazać rozbiorem jej szczegółowym, jak wielką pracę analityczną włożyć trzeba w wygłoszenie tego małego utworu, jak wielkiego zasobu techniki żywego słowa dobre jego wygłoszenie wymaga, z czego łatwo będzie można wnioskować o trudnościach, jakie nastręcza wygłoszenie artystyczne bardziej skomplikowanych utworów [1]).

☆

[1]) Rozbiór następujący jest w metodzie i przeprowadzeniu naśladownictwem znakomitej analizy bajek Ezopa, Fedra i Lafontaina, dokonanej przez Ernesta Legouvé'go w dziele: „*La Lecture en action*".

Mysz i kot.

Mysz, dlatego, że niegdyś całą książkę zjadła,
Rozumiała, że wszystkie rozumy posiadła;
Rzekła więc towarzyszkom: Nędzę waszą skrócę.
Spuśćcie się tylko na mnie: ja kota nawrócę!...
Posłano więc po kota;... kot, zawsze gotowy,
Nie uchybił minuty — stanął do rozmowy.
Zaczęła mysz... egzortę;... Kot ją pilnie słuchał,
Wzdychał, płakał!... Ta, widząc, iż się udobruchał,
Jeszcze bardziej wpadała w kaznodziejski zapał,
Wysunęła się z dziury — a w tem, kot ją złapał.

Dziesięć wierszy! — a jednak ile nastręczają one uwag, do ilu pobudzają spostrzeżeń! Przedewszystkiem ton zasadniczy. Chodzi tu o wypowiedzenie w sposób artystyczny bajki Krasickiego. Inaczej byśmy wypowiedzieli bajkę np. Mickiewicza, a inaczej Krasickiego satyrę. Gatunek poezyi, o który tu idzie, ma swój odrębny styl i poeta ma swój, jemu tylko odpowiedni, ton zasadniczy.

Gatunkiem poezyi jest bajka, t. j. poemat dydaktyczny, uzmysławiający ogólną jakąś prawdę zdarzeniem zmyślonem, wziętem z życia zwierząt, które poeta wprowadza jako osoby działające. Ogólnie znany charakter wprowadzonych zwierząt, oszczędza poecie bliższej ich charakterystyki, a morał wynika zwykle sam przez się z przebiegu przedstawionego zdarzenia. Bajkę trzeba więc wypowiedzieć w tonie opowiadającym, a charakterystyką wybitną tego tonu jest prawda. Słuchacze muszą mieć wrażenie, że to się rzeczywiście tak stało, mówiący musi więc sam być przeświadczony o realności faktu, musi wierzyć w dosłowną rzeczywistość zdarzenia.

Wygłoszenie zatem bajki wymaga szczerości, prostoty, naturalności, pewnej pierwotności i naiwności. Ale nie należy zapomnieć, że bajka ta pisana jest wierszem. Mamy tam rytmy i rymy, czego nie ma w bajkach pisanych prozą. Zobaczymy, że to uwzględnić potrzeba.

A teraz Krasicki. Ilu autorów, tyle sposobów wygłoszenia — powiada Legouvé. Istotnie też potrzeba pomyśleć, że ktoś jednym tonem i sposobem mógłby wygłaszać: Krasickiego i Słowackiego, Kochanowskiego i Wyspiańskiego, Fredrę i Kasprowicza, Mickiewicza i Przybyszewskiego!

Różnice zasadnicze twórczości tych poetów są zarazem różnicami w sposobie ich wygłoszenia. Krasicki, o którego tu chodzi, to przedewszystkiem uosobienie zwięzłości i ścisłości w wysłowieniu, jasności i wyrazistości stylu. Nie można krócej, trafniej i dobitniej rzecz przedstawić. A przytem pełno kontrastów, drobnej subtelnej obserwacyi, zabarwionej humorem i satyrą. Nad wszystkiem panuje bystry rozum, prostota i spokój wytrawnego doświadczonego mędrca, który zna świat i życie i ludzi i do bogatego skarbca swego doświadczenia chętnie sięga, aby obdzielać z niego młodszych.

O tem wszystkiem pamiętać trzeba, zanim się wypowie jedno tylko słowo z bajki powyżej przytoczonej, a nadto bezwiednie do wszystkich tych czynników przyłącza się jeszcze moment podmiotowy: indywidualność mówiącego, która nie da się usunąć żadną miarą z wygłoszenia i zawsze przebijać się w niem będzie.

Przejdźmy teraz do tekstu. Tytuł już daje nam ostry kontrast, każe nam przeczuwać małą tragikomedyę, jaka się przed nami przesunie, z góry nas uprzedzając, że ta bajka niedobrze się skończy. Mysz i kot! — Co za zmysłowa symbolika dźwięków, pełna naśladownictwa natury. W niemowlęcem brzmieniu „m“ — jasnem „y“ i w zmysłowym, przedłużyć się dającym cichym szeleście „sz“ — przebija się obraz małych, słabych, ale zwinnych i ruchliwych myszek. Twarde spółgłoski „k“ i „t“ — ciemne „o“ — ostry i ścisły dźwięk całego wyrazu „kot“ — uzmysławia zmyślnego, drapieżnego, spokojnie na swą zdobycz, z sztywnym, w kabłąk wygiętym ogonem, czyhającego kota.

Zaczynamy. Tytuł z całą prostotą. To afisz teatralny. Uwydatnić trzeba tylko kontrast. *Mysz*... to bohaterka dramatu, mała, licha, mizerna kreatura, którą w przeciwstawie-

niu do zarysującego się w wyobraźni naszej w ostrych konturach kota, wyszukać trzeba gdzieś w kącie, pod łóżkiem, jak z dziury wyłazi i myszkuje tchórzliwie. Potem mała pauza i przeciwstawienie: *i kot...*: ostry, dobitny, wyniosły ton, to główny bohater dramatu, trzeba zwrócić nań uwagę.

Pauza. Kurtyna się podnosi.

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

Baczność na przecinkowanie i na wyrazy rdzenne.

Mysz... wyraz rdzenny; na scenie widzimy bohaterkę dramatu, małą, głupią mysz, — ton pogardliwy, bez żadnej emfazy.

Mysz... przecinek, pauza. Następuje długi dwuwierszowy frazes. Pierwsze słowo, to jakby komendant całego szeregu — trzeba je wysunąć trochę naprzód i oddzielić od reszty.

dlatego... znowu przecinek i lekki przycisk, akcent boczny, bo wyraz ten jest niejako spoidłem pomiędzy przyczyną a skutkiem.

dlatego, że niegdyś całą **książkę** *zjadła*... to zdanie nawiasowe, przerywające tok opowiadania: „Mysz rozumiała..."; zdanie to trzeba więc włożyć między wyrazy „mysz" i „rozumiała", od których odbijać musi kolorytem głosu.

Rozumiała... przecinek — *że wszystkie* **rozumy** *posiadła*... „rozumiała" i „rozumy": słowa rdzenne.

Ton opowiadania familijny, poufały. Mówiący pewny jest zrozumienia słuchaczy, opisując megalomanię głupiej myszy... i to z jakiego powodu!... że kiedyś całą książkę zjadła!... no, proszę państwa, to przecież bajeczne!... Kontakt ze słuchaczami, porozumienie z nimi co do sądu o całej rzeczy, zdaje się nie ulegać wątpliwości.

Rzekła więc **towarzyszkom**:

dwukropek; opowiadanie idzie dalej. Przed „towarzyszkom" mały przestanek. Wprowadzamy nowe osoby. Całą czeredę małych, głupich myszek Potrzeba chwili czasu, ażeby je objąć

okiem — nie policzyć (jest ich za dużo), a wszystkie wpatrują się z ślepą wiarą i z ogromnem uszanowaniem w mądrą swoją siostrę, która całą książkę zjadła, książkę! z której ludzie uczą się mądrości.

Tu, zmiana tętna, zmiana tonu. Opowiadanie przechodzi w przemowę bohaterki do towarzyszek. Tonem trzeba scharakteryzować indywidualność mowcy. Mała, głupia mysz, cierpiąca na obłęd wielkości. W głowie jej się przewróciło. Ta pewność siebie, ta wspaniałomyślność wobec szarego tłumu współtowarzyszek, ta glorja zbawicielki, którą się sama otacza, przyrzekając nawrócenie kota, najstraszniejszego wroga mysiego społeczeństwa. Uwydatniając wszystkie te momenty psychiczne, nie należy jednak zapominać o indywidualności. To mówi mysz. Nie wiemy, jak myszy mówią, bo nikt tego nie słyszał. Ale gdyby mówiły, to z pewnością głos ich — (każde dziecko nam to potwierdzi!) — nie byłby silny i dźwięczny, ale byłby to rodzaj chichotu i szeptu, cichego, szuszkanego szmeru. Trzeba sobie stworzyć koloryt indywidualny, który odpowiada nie sposobowi, jakim myszy mówią, ale temu, jakimby wedle wyobraźni naszej mówiły, gdyby mówić umiały.

Nędzę waszą **skrócę**", (przecinek)
Spuśćcie się tylko **na mnie**: (dwukropek) *ja* **kota** *na[wrócę!...* (wykrzyknik, małe kropki).

Wyrazy rdzenne: *skrócę*, *na mnie* i *kota*. Dominanta: **kota**, dlatego przed „*kota*" — mały przestanek. „Ja kota nawrócę!" — to zdanie rdzenne całej bajki, w którem się streszcza i ogniskuje treść jej cała.

Po mowie myszy przerwa, pełna żywej akcyi, agitacyi i zainteresowania. I sam wygłaszający jest zainteresowany i zaciekawiony, co z tego będzie. To trzeba odczuć w jego głosie.

Tu kończy się żywa i krótka ekspozycya. Trzeba ją wypowiedzieć wyraziście i z prostotą, a z przymieszką satyryka, który wysnuwa morał ze zdarzenia opowiadanego, chociaż go nie formułuje.

Zaczyna się dramat właściwy. Mowa zrobiła na tłum wrażenie. W najwyższem naprężeniu:

Posłano *więc po kota* —...

W tych słowach zupełna zmiana tonu. Wygłaszający podejmuję na nowo wątek opowiadania. Wyraz rdzenny: *posłano.*

Kurtyna spada: Koniec aktu pierwszego. Mała przerwa. W akcie drugim:

Kot, *zawsze gotowy,*
Nie uchybił **minuty — stanął** *do rozmowy.*

Wyrazy rdzenne: *kot, minuty, stanął,* dominanta: *kot,* wymagająca pewnej emfazy. Wprowadzamy głównego bohatera na widownię. Po emfazie — przecinek, charakterystyka gładkiej usłużności i wytwornych form obejścia w następnych słowach.

Następuje: Wielka scena między myszą a kotem. Widownia (t. j. wyobraźnia słuchacza) przedstawia wolny plac przed mysią dziurą. Na środku sceny kot w postawie wyczekującej z schowanymi pazurami.

Zaczęła mysz... **egzortę.**

Słowo rdzenne: *egzortę.* Umieściłem przed niem małe kropki. Chodzi tu o zaznaczenie małej ironicznej zjadliwości wygłaszającego:... *egzorta!*... „no, to się ładnie skończy!“... trzeba wyczytać na jego twarzy.

Z zapartym oddechem słucha tłum myszy mądrej swojej siostrzycy, wszystkich oczy — i nasze także! — zwrócone są na kota, ażeby obserwować skutek porywającej wymowy. I oto skutek nadzwyczajny. Stał się cud!

„*Kot ją pilnie* **słuchał,**
Wzdychał, płakał.“

Trzy stopnie — coraz wyżej: słuchał — wzdychał — płakał. Punkt kulminacyjny dramatu.

Ale mówiący wie, że to nikczemna obłuda i tartufferya, że wzruszenie kota jest udane i dlatego głos swój zabarwić musi odcieniem tej obłudy.

I znowu zmiana tonu. Zwracamy się znowu do myszy, ażeby oddać wrażenie jakie robi na nią zachowanie się kota.

Ta, widząc iż się **udobruchał,**
Jeszcze **bardziej** *wpadała w kaznodziejski zapał,*
Wysunęła *się z dziury —*

Wyrazy rdzenne: *udobruchał, bardziej, wysunęła.* Mysz tryumfuje. Stało się, czego się w najśmielszych swoich marzeniach nie spodziewała. Książka zrobiła swoje. Jak to się nigdy nie wie, z czego utyć można! Stanie się sławną i wielką, oswobodzicielką i bohaterką swojej rasy. Oszołomiona tryumfem, uniesiona zapałem, zapomina o bezpieczeństwie swojem. W ostatniem zdaniu tempo ożywione, przyśpieszone, nerwowe, stosownie do naprężenia słuchaczy, przeczuwających zły koniec.

W ostatnich nareszcie słowach

a w tem kot ją złapał —

katastrofa. Wyrazy: „*a w tem*“ naśladują nagły, niespodziewany, ostry, energiczny skok drapieżnego, przyczajonego, chytrego kota. Mała przerwa — ostatnie trzy wyrazy ostro od siebie oddzielone, satysfakcya osiągniętego celu, udanego, dobrze obmyślanego i przebiegle przeprowadzonego planu, nagroda cierpliwości.

Tyle co do treści. A teraz co do formy. Widzimy, że forma ta jest poetycką — odpowiadać jej zatem musi interpretacya. Cóż to znaczy interpretacya poetycka? — To znaczy, że melodya wiersza tworzyć powinna z sensem jego ścisłą i piękną harmonię. Poeta umie być rzeźbiarzem, malarzem i muzykiem, czerpiąc kształty, barwy i dźwięki w bogatym skarbcu języka, w doborze słów, w zestawieniu myśli. Wypowiadając utwór jego na głos, trzeba być również rzeźbiarzem, malarzem i muzykiem, posługując się środkami, których dostarczy nam sztuka żywego słowa. Interpretacya poetycka! — nie łatwo ją określić ściśle. Są obrazy, które wiernie oddawają podobieństwo przedstawionego przedmiotu,

kącika przyrody lub osoby. Nie można im nic zarzucić, tylko... tylko to, co się nazywa boskim pocałunkiem sztuki, ten brak czaru czysto podmiotowego, który nam w portrecie n. p. odchyla rąbek z duszy malarza i pozwala nam zaglądnąć w tę duszę, a krajobraz owiewa owym nastrojem indywidualnym, jaki wlał weń jego twórca.

Wierna więc fotografia myśli, to za mało, to nie daje jeszcze reprodukcyi poetyckiej. Ta nadwyżka leży to w zabarwieniu jakiemś szczególnem głosu, to w lekkiem zadrganiu jego lub tremolandzie; to znów w raźniejszem tempie, w wytoczeniu, w wyostrzeniu jakiejś pointy; przycisk, urwanie tonu, podkreślenie szczególne słowa, przerwa niezadługa, niezakrótka, tchnienie jakieś, zacięcie figlarne lub ujmujące, przestrzeganie rozmaitości tętna, wywołanie obrazu życia w akcyi danego utworu — oto dalsze akcesorya interpretacyi poetyckiej.

Zewnętrzną oznaką, znamieniem formy poetyckiej jest r y t m i r y m. Zastanawialiśmy się przy omawianiu tych czynników poetyckich, w jaki sposób uwydatnić je należy w sztuce żywego słowa. Widzimy, że rymy idą w bajce naszej parami, co przyczynia się do melodyjności wiersza. Przed samym końcem jest akord: *słuchał — udobruchał*, oba wyrazy są akcentowane. Również ostatni wyraz: *„złapał“* ma silny akcent, podniesiony rymem na *„zapał“*.

Rytm jest trocheiczno-amfibrachiczny. Przeważa charakter trocheiczny (— ⏑), lecz dla większej ruchliwości, potoczystości i płynności opowiadania wmięszane są w środku wiersza amfibrachy (⏑ — ⏑). Dwa tylko wiersze rozpoczynają się amfibrachami. Rytm rosnący (⏑ —) na początku ma charakter p o d n i e c a j ą c y, tkwi w nim impuls ruchu, stopniowanie i ożywienie tętna. Z łatwością przekonamy się, że charakter ten ożywczy piętnuje początek wiersza piątego:

⏑ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑ |

Posłano więc po kota...

i siódmego:

⏑ — ⏑ | — ⏑ | — ⏑

Zaczęła mysz egzortę...

— gdzie istotnie odbywa się zmiana tętna. Forma rytmiczna odpowiada tu zatem ściśle treści.

Przypatrzmy się teraz bliżej ostatniemu wierszowi:

„*Wysunęła się z dziury... A w tem* ją kot *złapał*“ —

Tak jest w oryginale. Ja pozwoliłem sobie poprzednio przestawić dwa wyrazy i powiedzieć: „A w tem kot ją złapał.“ Gdy nakreślimy szemat rytmiczny tego wiersza zobaczymy z łatwością błąd rytmiczny:

— ⏑ | — ⏑ | ⏑ — ⏑ — | ⏑ — ⏑ | — ⏑

Wysunęła się z dziury... A w tem ją kot złapał.

Wyraz *kot* uważany jest oczywiście przez Krasickiego jako zgłoska lekka, podczas gdy w istocie zgłoska ta jest akcentowana i akcentu tego niepodobna wprost usunąć w wygłoszeniu. Wyrazy „*kot złapał*“ nie tworzą zatem anapestu: ⏑ — ⏑ lecz t. zw. „bachius“: — — ⏑.

Mamy tu więc rozziew rytmiczny, dyssonans, ale w miejscu zupełnie niestosownem. W wypowiedzeniu bowiem rozrywamy szemat rytmiczny, który tu nie idzie równolegle z tokiem myśli i zdanie ostatnie: „A w tem ją kot złapał“ — daje nam dwie samoistne figury rytmiczne, ponieważ słyszeliśmy poprzednio że po „*w tem*“ musi nastąpić pauza. Mamy więc najprzód jeden jamb:

⏑ —

a w tem

a potem t. zw. „antispastus“:

⏑ — — ⏑

ją kot złapał.

Wiemy że, skłonnością mowy jest szukanie zgłoski lekkiej po zgłosce akcentowanej; jeśli jej nie ma, powstaje mimowoli mała przerwa. Wymawiając zatem „ją kot złapał“, mimowoli zrobimy przerwę między dwiema akcentowanemi zgłoskami „kot“ i „zła“, lecz pauza ta jest tu bardzo niemiłą,

rozrywa bowiem oddany w tych słowach szybki, jednym rozmachem dokonany ruch chwytowy.

Mamy tu więc błąd rytmiczny, całkiem oczywisty, a zauważyć go musi każdy, kto poprawnie bajkę tę wygłosić usiłuje. Łatwą jest poprawka. Gdy przestawimy zgłoski „ją kot“ na „kot ją“ otrzymamy figurę:

⏑ –
a w tem — (pauza)
– ⏑ – ⏑
kot ją złapał

t. j. jamb i bitrochej (dwa trocheje), a zbieg dwóch zgłosek akcentowanych „*w tem*“ i „*kot*“ rozdzielony jest sam przez się logicznie przerwą. Nadto rozdźwięk, wywołany nagłą zmianą rytmu z jambicznego na trocheiczny, w tem miejscu wywołuje nadzwyczaj charakterystyczny efekt, zgodny z przedstawionym ostrym, nagłym i niespodziewanym ruchem.

☆

Ernest Legouvé wypowiada o wygłoszeniu poezyi [1]) trzy maksymy, a mianowicie: 1) Sztuka czytania najtrudniejszą jest i najpotrzebniejszą w zastosowaniu do poezyi, a opanowanie jej wymaga mozolnej pracy; 2) wiersze należy czytać jak wiersze, a poetów interpretować w sposób poetycki; 3) interpretator, staje się powiernikiem poety, który zwierza mu się z tego nawet, czego nikomu nie mówi.

Otóż takie to są zwierzenia poufne, które w powyższym przykładzie Krasicki składa swemu inter-

[1]) „L'art de la lecture“.

pretatorowi w najściślejszej dyskrecyi, jak tego żąda Legouvé w trzeciej swojej tezie. Treści tych zwierzeń nikt się nie domyśli, a powiernik przestrzegając z pieczołowitością wiernego przyjaciela tajemnicę, usuwa, wygładza, zaciera drobne te usterki i niedociągnięcia, jakie najznakomitszym poetom się wydarzają.

Analizą powyższą bajki Krasickiego chciałem wskazać na pracę, jaką sztuka żywego słowa ma do wykonania w wygłoszeniu poezyi. Mały utwór Krasickiego nie posiada żadnych pierwiastków podmiotowych, nie ma tam ani uczucia, ani namiętności, ani nastroju poetyckiego. Jest tylko opisane małe zdarzenie allegoryczne, a formy dydaktycznej tego opisu, estetyka nowej sztuki nie zalicza nawet do prawdziwej poezyi. Wygłoszenie takiego utworu, jak w ogólności wygłoszenie każdej poezyi epickiej jest zatem przeważnie przedmiotowe. Wygłaszający stoi zdala od treści wygłoszonej. Inaczej w utworach lirycznych, w których panuje obok myśli, uczucie lub nastrój. Tu mówiącego przeniknąć musi w zupełności to uczucie, z którego dany utwór powstał, własny jego, podniecony wyobraźnią stan duszy przejąć się musi treścią wygłoszoną, dostroić się do niej, zidentyfikować z nią. Uzmysłowienie dźwiękowe poematu lirycznego musi być wolnym wypływem własnej duszy mówiącego, jednolitym aktem twórczym indywidualności jego, jeśli nastrój w poemacie zawarty, objawić się ma we wszystkich swych modulacyach i odcieniach.

Jak szeroka perspektywa otwiera się nam tutaj dla pracy artystycznej w wygłoszeniu poezyi, zmierzyć można na małym przykładzie powyżej roztrząsanym, który znajduje się właściwie w przedsionku zaledwie sztuki poetyckiej. Rozbiór analityczny utworów poetyckich wedle metody powyższej należy do nauki praktycznej, przekracza zatem poniekąd ramy studyom niniejszym zakreślone.

ROZDZIAŁ XXI.

Ton zasadniczy i stosunek mówiącego do utworu.

Ton zasadniczy jako wynik ostateczny wszystkich pierwiastków żywego słowa. — Bezsilność reguł technicznych. — Stopień oddalenia mówiącego od utworu. — Recytacya dramatu i przedstawienie jego sceniczne. — Aktor, recytator i deklamator. — „Deklamować“ i „mówić.“

Zanalizowaliśmy krytycznie powierzony nam do wygłoszenia utwór. Zapoznaliśmy się ze stylem jego, z architekturą jego wewnętrzną, zrozumieliśmy i pojęliśmy nie tylko treść jego ogólną, ale wniknęliśmy we wszystkie najdrobniejsze szczegóły, ażeby wydobyć z nich najsubtelniejsze odcienie myśli i uczuć poety. Skonstruowawszy szkielet treści, za pomocą znaków przecinkowych i wyrazów rdzennych, skomponowaliśmy muzykę do ułożonego w ten sposób tekstu, za pomocą symboliki dźwięku, za pomocą objawienia rytmiczności utworu, przynależnego mu tempa, uwydatnienia tęten jego, stopniowań, wypowiedze-

nia zawartych w nim nastrojów i kontrastów stylowych. Gdy wszystkie te środki techniczne i artystyczne nagromadzimy, wówczas poszukamy dopiero tła, które je zjednoczyć musi, podstawy, która je zespoli, stwarzając dla różnorodności sytuacyi, uczuć i nastrojów, jednolity grunt. Tą podstawą jest ton zasadniczy, jakiego każdy utwór wymaga, w którym się charakter jego przebija, a z którego wyłaniają się dopiero poszczególne momenty myślowe, uczuciowe i nastrojowe. Ton zasadniczy jest syntezą wszystkich tych momentów, w nim objawia się wynik ostateczny wszystkich poszczególnych pierwiastków żywego słowa, stopionych nierozłącznie w jeden dźwięk.

Ton zasadniczy jest zatem przy całej różnorodności licznych pierwiastków, które się w nim łączą, jednolity. Na wytworzenie jego wpływa jednakże nietylko treść utworu ale bardzo wybitnie także stosunek indywidualności mówiącego do utworu. Sztuka żywego słowa, odtwarzająca dzieło poetyckie, jest sama sztuką, ale nie jest umiejętnością. Dlatego jest w niej pełno takich momentów, gdzie wszelkie reguły ustają. Odnosi to się między innemi także do tonu zasadniczego. Technika sztuki żywego słowa jest na tym punkcie bezsilną. W umiejętnościach ścisłych, n. p. w matematyce, można stanowić dokładne, niewzruszone reguły i aksjomaty. W naszej sztuce, zarówno jak n. p. w muzyce, można określać tylko prawidła ogólne, których znajomość i za-

stosowanie wystarcza do osiągnięcia pewnego stopnia poprawności i biegłości. Wyżyny artystyczne dostępne są tylko dla tych, u których z wytrwałą pracą łączą się wrodzone zdolności i talent. Otóż uchwycenie należytego odcienia tonu zasadniczego, przystosowanie treści do indywidualności mówiącego i wcielenie tej indywidualności w przedmiot wygłaszany, to przedewszystkiem zadanie talentu, wymykające się z pod wszelkich prawideł i reguł technicznych.

☆

Najważniejszym momentem, prowadzącym do ustalenia tonu zasadniczego jest uświadomienie stosunku, jaki zachodzi pomiędzy danym utworem a indywidualnością mówiącego.

W stosunku tym chodzi przedewszystkiem o stopień oddalenia, w jakim się mówiący znajduje od przedmiotu. Oddalenie to może zniknąć zupełnie i wówczas następuje utożsamienie. Nasze „ja“ rzeczywiste ustępuje miejsca zmyślonemu „ja“, odbywa się przemiana osobistości, artystyczna metempsychoza, pod wpływem auto-suggestyi. Treść wygłoszona nie leży wówczas poza nami, ale w zupełności w nas samych. Identyfikacya taka odbywa się przedewszystkiem na scenie. Od tego najbliższego zetknięcia, stopienia się niejako mówiącego z przedmiotem, aż do możliwie największego oddalenia, leży obszerna skala,

której regulowanie od nas samych zawisło. Na oddalenie to wpływają jeszcze: osoby, do których i przestrzeń, w której mówimy. Mała liczba osób i mała przestrzeń wymaga umiarkowania, szkicowania, dyskretnych i subtelnych odcieni. Duże audytoryum, duża przestrzeń pobudza do malowania *al fresco*, przyczem giną szczegóły subtelne. Największem oddaleniem będzie poprawne odczytanie jakiegoś utworu poetyckiego, wedle sensu logicznego, bez żadnego współudziału naszego indywidualnego.

Powiedzieliśmy, że oznaczenie stopnia oddalenia zależy przedewszystkiem od mówiącego. Skoro jednak oddalenie to raz zostanie oznaczone, trzeba je od początku do końca przeprowadzić konsekwentnie. Nie wolno wówczas dowolnie oddalenia tego zwiększać w jednych, a zmniejszać w drugich miejscach. W przytoczonym n. p. w rozdziale XIX tym ustępie z *Pana Tadeusza (Spowiedź Robaka)*, opowiada poeta, cytując dosłownie dyalog między Jackiem Soplicą a Klucznikiem, w nadzwyczaj barwny sposób pewne zdarzenie. Najmniejsze oddalenie od przedmiotu, a więc największe zbliżenie się do niego będzie to, w którem wygłaszający zidentyfikuje się z poetą, a więc z tym, który opowiada. Wypowiadając jednak słowa przytoczone Robaka lub Gerwazego, wygłaszać je będzie w sposób reprodukcyjny, a więc niejako z pierwszej ręki, lecz nie będzie się identyfikował z Ro-

bakiem lub Gerwazym. Mimo całej emfazy, jakiej n. p. wybuchowe wyznanie Robaka:

„Jam jest Jacek Soplica!“

wymaga, słowa te muszą być wypowiedziane jakby odbite w źwierciedle, jako powtórzenie wrażenia, wywołanego na opowiadającym, ale nigdy w naturalnej niejako wielkości, w jakiej wyszły z ust Robaka. Taka przesada byłaby równie nienaturalna, jak trywialna.

Dlatego odczytanie głośne, czyli t. zw. recytacya dramatu jest całkiem czemś innem, niż odegranie go na scenie. Różnicę tę trafnie określa Legouvé przytaczając zdarzenia z życia dramaturgów francuskich *Scribe'go* i *Sardou*.

„Odczytać dobrze sztukę i odegrać ją dobrze, to są dwie bardzo różne od siebie rzeczy — powiada Legouvé. Każda dobra sztuka jest na scenie przedewszystkiem dziełem całości, na całość zaś dzieła rzucić właściwe światło winien ten, co je odczytuje na głos. Szczegóły, odcienie, subtelności charakteru i stylu, wszystko to zniknąć musi pod wrażeniem ogólnem. Przedstawienie jest obrazem, odczytanie szkicem; bezwątpienia szkic musi rozróżnić odrębność szczegółów, a obraz jest swoją drogą tylko wspaniałem uwypukleniem szkicu; jednak wrażenie odniesione z czytania jest często równie silne, jak zagmatwane i tyleż nam zostawia domysłu, ile objawia; na scenie, wręcz przeciwnie, wszystko musi być jasne, widoczne, złożone, po-

stawione na swojem miejscu, a wynik ogólny wypływa ściśle z dokładnego wykonania wszystkich części. Scribe dostarczył mi często żywego przykładu w tej mierze. Nic mniej do siebie niepodobnego jak Scribe lektor i Scribe nauczyciel. Gdy czytał swoją sztukę, wszystko w nim było werwą, ogniem, improwizacyą uniesieniem. W występie jego dominowała gorączkowa niecierpliwość dotarcia do celu, nerwowa obawa żeby słuchacze nie oziębli na chwilę!.. szedł naprzód, śpieszył, leciał i pociągnął wszystkich ze sobą w biegu aż do zawrotu głowy! Lecz od chwili gdy zaczęły się próby sceniczne, od kiedy potrzeba było uczyć i wskazywać każdemu artyście jego rolę, — najzupełniejszy kontrast! Zatrzymywał się przy każdym szczególe, zwracał uwagę na wszystkie subtelności, wymagał reprodukcyi wszystkich odcieni charakteru lub uczucia; miejsce improwizatora zajął malarz, szkic zniknął, a wystąpił obraz.

Drugi przykład, bardziej jeszcze znamienny, dokończy wyjaśnienia mojej myśli. Sardou, czytał w swoim czasie artystom teatru *Vaudeville* komedyę swoją: „*Mieszczanie z Pontarcy*“. Powodzenie tego odczytu było niesłychane. Zwłaszcza czwarty akt zyskał poklask ogólny. Nadeszły próby. Znakomita artystka, której powierzono główną rolę zapamiętała sobie wszystkie intonacye autora i odtwarzała je z wiernością fonografu!

— To nie tak! — zawołał Sardou — to zupełnie inaczej!

— Ale, panie, tak właśnie pan sam czytałeś!

— Nie przeczę; ale czytać i grać to co innego! Mojem zadaniem było objawić sytuacyę, zaznaczyć tętno sceny, wpoić w serca wasze wszystkie czwarty akt; potęgowałem efekty roli, którą Pani grać będziesz, obciążyłem ją na to tylko, ażeby utonęła w całości; ale praca Pani polega na rysunku, na charakteryzowaniu; ja czytałem z uniesieniem, Pani grać będziesz spokojnie."

☆

Widzimy więc jaka jest różnica zasadnicza między aktorem a recytatorem. Podczas gdy aktor przestaje zupełnie być sobą i zastępuje własną indywidualność obcą, realną czy urojoną, to recytator jest tylko tłómaczem poety i wolno mu się co najwyżej utożsamiać z poetą samym, ale nigdy z postaciami jego.

Czy i jaka zachodzi jednak różnica pomiędzy recytatorem a deklamatorem? — oto dalsze pytanie.

Oba wyrazy pochodzą od Rzymian. Recytować znaczyło u Rzymian z reguły odczytywać, a więc czytać z manuskryptu. Deklamować natomiast znaczyło wygłaszać z pamięci. Później zatarły się te różnice i nazywano (jak dzisiaj jeszcze) recytacyą także wygłaszanie z pamięci. O poszanowaniu i pielęgnacyi sztuki żywego słowa u starożytnych, świadczy dobitnie mnogość wyra-

żeń na oznaczenie ich wykonawców. Mamy *recytatorów, deklamatorów, oratorów* u Rzymian, *rapsodów, retorów, anagnostów* i *aojdów* u Greków, podczas gdy języki nowożytne, prócz określeń wyprowadzonych z wyrazów „mówić“ i „czytać“, żadnych oryginalnych wyrażeń nie posiadają.

Posługiwano się więc głównie wyrazami obcymi, najczęściej zaś wyrażeniami: deklamacya i recytacya. Różnica obu pojęć nie jest ustalona. Goethe, w prawidłach swoich dla aktorów, określił ją w ten sposób, że recytacyą nazwał wygłoszenie, stojące pośrodku pomiędzy zimną, spokojną a najsilniej wzruszoną mową. „Zupełnie inaczej ma się rzecz — powiada Goethe dalej — z deklamacyą czyli stopniowaną recytacyą. Tu muszę wyprzeć się charakteru mego wrodzonego i wżyć się zupełnie w położenie i nastrój tego, którego rolę gram.“

Określenie tej różnicy nie przyjęło się. W Niemczech wyrażenie: *der mündliche Vortrag* wyparło w znacznej części wyrazy: „recytować“ i „deklamować“, a w najnowszych czasach przyjmują się za wzorem francuskim wyrazy: *lesen* i *sprechen* w odniesieniu do wygłaszania poezyi. Anglicy mają swoje *Shakespeare-readings* t. j. odczyty Szekspirowskie, a u Francuzów wyrazy: *bien dire* (dobrze mówić) i *lire à haute voix* (czytać na głos), wyparły dawne *déclamation* zupełnie, a *récitation* w znacznej części. Mówi się więc *un discur, une diseuse*

(mówiący, mówiąca), *dire des poésies* (mówić pozye) i t. d.

Otóż w naszym języku najdłużej stosunkowo utrzymał się wyraz „deklamacya“, mimo fatalnej przymieszki, jaka się z nim łączy. Deklamacyę określa Linde jako „stosowanie tonów i giestów do myśli dla dokładnego onej wyrażenia“, wskazuje jednak na znaczenie uboczne wyrazu, n. p. w zdaniu: „pismo pełne deklamacyi, a czcze w dowody“. Istotnie też, gdy mówimy o kimś, że „deklamował“, to znaczy to, że mówił nieprawdę, przesadzał, rzucał pustymi frazesami i t. p.

Najwyższy więc czas, ażeby zdeklasowany ten wyraz zastąpić rodzimym, naturalnym i używać wyłącznie wyrażeń — mamy ich w języku naszym siła —: czytać, mówić, wypowiadać, wygłaszać. Możemy dalej, zamiast o deklamacyi i recytacyi, mówić o sztuce czytania lub mówienia, o sztuce wymowy, o krasomowstwie, nakoniec o sztuce żywego słowa.

Widzimy już z tego, że różnice między recytacyą a deklamacyą, między czytaniem, mówieniem, wypowiedzeniem, wygłoszeniem i t. d. nie są bynajmniej zasadniczej natury. Różnice te leżą przedewszystkiem w stopniu odległości wygłaszającego do przedmiotu. Subtelne wytyczenie tego stopnia oddalenia, stosownie do własnej indywidualności, do przedmiotu danego, do audytoryum i do przestrzeni, w której się mówi i konsekwentne a ścisłe przestrzeganie raz obra-

nego oddalenia od początku do końca, to rzecz główna, kwestya czytania czy mówienia na pamięć, rzeczą jest podrzędną. Wygłoszenie z pamięci daje mówiącemu większą wolność, imponuje więc bardziej publiczności, łatwo jednak pobudza mówiącego do zbytniego wysuwania naprzód swego „ja“. Czytający zawisłym jest od tekstu i przyznaje się z góry do tej zawisłości, lecz zachować może przytem całą wolność, z jaką opanowuje treść, poddając przytem służbie jej indywidualność swoją. Stopień wykończenia artystycznego nie ma więc żadnej styczności z różnicą między wygłaszaniem z książki, a wygłaszaniem z pamięci Jeden czytając z książki najwyższe wrażenia osiągnie, podczas gdy drugi mówiąc z pamięci zmęczy, znudzi i zniechęci słuchaczów i odwrotnie. Widzieliśmy, że istota artyzmu w sztuce żywego słowa leży gdzieindziej.

ROZDZIAŁ XXII.

O giestykulacyi.

Giesty i miny. — Ruchy mimiczne i pantomimiczne. — Niezmienność języka mimicznego. — Harmonia języka dźwiękowego z mimicznym. — Wyraz twarzy i wyraz myśli. — Przewaga giestów nad słowami. — Pantomina i fizyognomika.

Słyszeliśmy poprzednio, że Linde nazywa deklamacyą stosowanie tonów — i „giestów“ do myśli, dla dokładnego onej wyrażenia.

Cóż to znaczy? Czyż tony same nie wystarczają dla dokładnego wyrażenia myśli i uczuć? potrzeba je koniecznie uzupełnić? Cóż to są giesty? — Linde nazywa giestem: „poruszenie zewnętrzne członków ciała, wyrażające wewnętrzne uczucia, towarzyszące mowie“. Są to zatem giesty w znaczeniu najobszerniejszem.

Do objawienia giestów służy jednak wybitnie przedewszystkiem twarz ludzka, a giesty twarzy zowią się minami. Miny są więc ruchy mimiczne muszkułów twarzy, t. j. ruchy bezwiedne, instynktowne, czem się różnią od ruchów

pantomimicznych, które są samowiedne i zamierzone. Ruchy mimiczne muszkułów twarzy rozgrywają się na tak małej powierzchni, że najlżejsze drgnięcie małych tych muszkułów dochodzi natychmiast do świadomości oka naszego. Bez porównania mniej wyrazistymi są giesty innych części ciała, jak głowy, karku, rąk, ramion, nóg i t. d.

Wszelkie wzruszenia i stany duszy naszej wyrażają się więc najłatwiej i najdobitniej na twarzy naszej. Dalszą przyczyną tego zjawiska, jak wykazuje uczony niemiecki Piderit, który ułożył pierwszy naukowy system mimiki i fizyognomiki [1]), jest okoliczność, że kończyny nerwów, wprowadzających w ruch muszkuły twarzy, znajdują się w bezpośredniem sąsiedztwie organu umysłowego (t. j. mózgu), skutkiem czego każde wzruszenie umysłu przenosi się tak niesłychanie łatwo na owe nerwy.

Ruchy mimiczne twarzy stoją zatem do pewnych stanów umysłu w stosunku skutków do przyczyn. Ruchy te wywołane bywają bądź urojonymi przedmiotami, bądź urojonemi wrażeniami zmysłowemi, które mogą być przyjemne (harmonijne), lub przykre (dysharmonijne). Im wyrazistszym charakter przyjemny lub przykry tych wrażeń, tym wyrazistszymi będą ruchy mimiczne twarzy.

---

[1]) Dr Theodor Piderit: „Wissenschaftliches System der Mimik und Physiognomik".

„Mimiczne ruchy twarzy — powiada Piderit w powyżej cytowanem dziele — tworzą niemą mowę ducha. Języki narodów, złożone ze słów, są rozmaite i zmieniają się, mowa min tylko pozostała jedną i tą samą wszędzie i po wszystkie czasy. Wyraz strachu, gniewu, zachwytu i t. d. jeden i ten sam jest na twarzy czerwonoskórego Amerykanina i ufraczonego Europejczyka, niewolnika i króla, dziecka i starca, a że mowa min po wszystkie czasy pozostała niezmienioną, tego dowodzą obrazy z minionych wieków, rzeźby i pomniki starożytności.

„Mowa ta jest tak wyraźną i tak zrozumiałą, że niemowlę nawet rozpozna w twarzy matki wyraz smutku lub niechęci, chociażby matka uczucia te ukryć lub przytłumić usiłowała; nawet zwierzęta, jak psy i słonie, wyczytają z twarzy swego pana stan jego duszy. A jak bardzo oko nasze ostrzy się ćwiczeniem codziennem w odróżnianiu każdej chociażby najdrobniejszej zmiany w wyrazie twarzy, to każdy spostrzedz może na samym sobie. Jeśli n. p. przemówimy do kogo, a ten nie patrzy nam w oczy, tylko na bok, to poznajemy natychmiast, że jest roztargniony i niespokojny; a jednak cała różnica wyrazu twarzy jego polega na tem tylko, że źrenica jego o drobną część linii zwróconą jest na bok".

Wyraz uczuć i myśli w sztuce żywego słowa odbywa się zatem, jak widzimy, równocześnie w dwóch kierunkach: zapomocą dźwięku głosu i mi-

micznego ruchu twarzy. Związek ten jest ścisły i nierozerwalny. Nic bardziej nie oddziałuje na zniszczenie wszelkiego złudzenia, jak martwy i nieruchomy wyraz twarzy mówiącego podczas wygłaszania jakichkolwiek afektów. Kakofonicznym zaś chyba już efektem byłby wyraz twarzy o przeciwnem znaczeniu, niż słowa równocześnie wygłoszone. Dozwolonem, a nawet wskazanem jest to chyba tylko w dziedzinie komizmu. Gdy wygłaszamy: „jestem smutny“ lub „cieszę się“, twarz nasza musi przybrać odpowiedni wyraz, jeśli słowa te nie mają być pustym frazesem. Wyrażając komuś żal z powodu jakiegoś nieszczęścia z wesołym wyrazem twarzy, wyrażamy mu zarazem pogardliwe lekceważenie jego osoby, nie zadając sobie pracy, ażeby dostroić miny nasze do okazanego współczucia. Obojętny wyraz twarzy w tej samej sytuacyi wskazywać zaś będzie na zupełny brak szczerości.

Harmonia dwóch tych języków: dźwiękowego i mimicznego musi być zupełna i to zarówno przy wygłoszeniu z pamięci, jak czytaniu. Niesłusznie i bez żadnej podstawy uważają to niektórzy w czytaniu za zbyteczne. Niesłusznie, bo czytającego nietylko słuchamy, ale i patrzymy na niego. Dlaczegóżby wyraz jego twarzy miał kłam zadawać słowom? — Bez podstawy, bo nie ma żadnej racyi odmawiać czytającemu zdolności przejmowania się, wrażliwości na wzruszenie, które u drugich wywołać zamierza, z tego jedynego powodu, bo trzyma książkę lub manuskrypt przed

sobą. Dlaczegożby miał stłumić, zgasić niejako blask oka, uśmiech ust, wyrazistość brwi i t. d., wówczas gdy oddaje wrażenia uczuć i myśli Mickiewicza lub Słowackiego, podczas gdy swobodna ta gra mimiczna twarzy odbywa się bez żadnego ograniczenia w każdej niewymuszonej pogawędce, w której wypowiada myśli i uczucia swoje własne.

Zajmując się symboliką dźwięku, mówiliśmy o tem, że zarówno jak na ścisłe określenie pewnej myśli lub pewnego uczucia, służy poecie jeden tylko wyraz z całego skarbca języka, tak też jeden tylko dźwięk istnieje, ażeby myśl tę w całej doskonałości uzmysłowić. Ponieważ jednak stan duszy naszej jest przyczyną, która wywołuje jako skutek ruchy mimiczne naszej twarzy, to jasną jest rzeczą, że najniezawodniejszym i najszybszym środkiem uchwycenia tego dźwięku będzie uprzedzenie wyrazu myśli za pomocą słowa wyrazem twarzy. Środek jest niezawodny, ale mało jest artystów, którzy nim rozporządzają do woli. Natomiast każdy właściwy, odpowiadający myśli i symbolizujący ją dźwięk, wytworzony w drodze naśladownictwa, pociągnie za sobą niechybnie odpowiedni i harmonizujący z nim wyraz twarzy.

Uprzedzenie słów przez wyraz mimiczny twarzy jest celem właściwym wszelkiego przejmowania się w sztuce żywego słowa. Zdolność tę posiadają wybrani tylko artyści. Myśl jest szybszą od wrażeń akustycznych. Zanim słowo z ust wybiedz zdoła dźwiękiem, wzruszenie umysłu podziałało już przez

nerwy na wyraz twarzy, który słuchaczom zwiastuje to, co słowa zaraz wypowiedzieć mają, który przysposabia słuchacza do wzruszeń, jakie go czekają, i wywołuje nastrój potrzebny.

Najwymowniejszemi częściami twarzy są: oko, brew, czoło, usta i nos. Wymieniłem je w porządku jaki ustanowił Engel[1]). Oku, jako najpierwszemu z organów ludzkich, powołanemu do wyrażania uczuć i myśli, pierwszeństwo to przyznał już Pliniusz. Filozof zaś francuski Kartezyusz[2]) powiada: „Nie ma namiętności, na któreby osobliwy ruch oczu naszych nie wskazywał. Ruch ten często jest tak wyrazisty, że najgłupszy parobek z oczu swego pana gniew jego lub dobry humor wyczyta". Leibnitz zaś robi dowcipną uwagę, że gdyby ludzie pilniej baczyli na oznaki zewnętrzne namiętności, to udawanie przestałoby być łatwą sztuką. Wiedziano o tem i u nas oddawna, a w „Teatrze polskim", wydanym w Warszawie u Dufoura w r. 1820, czytamy: „Giesta ludzkie mają więcej w sobie pewności, niż słowa."

Wyraz twarzy, o ile chodzi o granice mimiczne, a więc o ruchy bezwiedne, instynktowne, nie może być przedmiotem reguł i nauki, jest natomiast wyłącznie darem natury, dającym się udoskonalić odpowiedniem ćwiczeniem, gimnastyką muszkułów. Dyscypliną staje się mimika dopiero wtedy, gdy

[1]) I. I. Engel: „Ideen zu einer Mimik"; 1785. — Nowe wyd. Mundta, 1845.

[2]) Descartes: „Traité des passions"; Amsterdam 1650.

przechodzi do ruchów umyślnych, samowiednych, t. j. do pantominy, lub gdy przez częste powtarzanie tych samych ruchów przybiera wyraz stały, t. j. fizyognomię. Okoliczność ta polega na fizyologicznym fakcie, że muszkuły, często naprężone, wykształcają się silniej i są wrażliwsze, tak że nawet w stanie spoczynku pozostawają w pewnem naprężeniu.

Otóż wszystko to, co dotyczy pantominy i fizyognomiki, oraz wszelkie giesty innych części ciała, nie twarzy, leżą poza obrębem sztuki żywego słowa w ścisłem znaczeniu i znajdują zastosowanie w sztuce aktorskiej.

KONIEC.

SPIS POETOW,

z których dzieł wyjątki w tej książce przytoczono i zanalizowano.

(Cyfry oznaczają stronnice).

Baudelaire, Karol (272—73).
Brzozowski, Stanisław (273).
Fredro, Aleks. hr. (212—13, 323—24).
Goethe, Jan Wolfgang (243, 314).
Kasprowicz, Jan (81, 85, 100, 142—43, 152—53, 186—87, 222, 239—40, 256—58, 299—300, 322—23, 324—25, 344, 345—46).
Kochanowski, Jan (250—51).
Konopnicka, Marya (81, 100, 129—30, 148—49, 202, 346—47).
Kracicki, Ignacy (89, 213, 357—67).
Lange, Antoni (116—20, 204—5, 272—73).
Mickiewicz, Adam (61, 62, 72, 81, 89, 90—91, 92—95, 96, 146, 147, 186, 189, 195, 201, 202, 235, 237—39, 288, 289—90, 298—99, 300—306, 317, 347—48, 350—52, 372—73).
M-ski, Adam (223—28).
Poe, Edgar Allan (116—20).
Rydel, Lucyan (329—34).
Słowacki, Juliusz (10—11, 81, 84—85, 97—99, 100, 101, 103—4, 107, 140, 141, 158, 190, 199, 201, 231, 251—53, 262—63, 272, 290, 291, 292, 293—94, 316, 318, 324, 335, 349, 350—53).

Staff, Leopold (114—15).
Szekspir, William (91).
Tetmajer, Kazimierz (101, 122—24, 213—14, 220—22, 234, 263—64, 348—49).
Ujejski, Kornel (82, 131—35, 188, 253—55).
Wolska, Maryla (236).
Wyspiański, Stanisław (101, 124—27, 203, 215, 294—95).

SPIS RZECZY.

Str.

Przedmowa VII

WSTĘP.

ROZDZIAŁ I. **Znaczenie sztuki żywego słowa.** Sztuka czytania jako czynnik wykształcenia ogólnego. — Narodowe i społeczne znaczenie sztuki czytania. — Cudowny instrument mowy naszej ojczystej. — Świadectwo Nietzschego. — Zastosowanie sztuki żywego słowa do poezyi 1

ROZDZIAŁ II. **Poezya i żywe słowo.** Charakterystyka poezyi współczesnej. — Rodowód modernizmu. — Przewaga i przecenianie pierwiastku muzycznego w poezyi romantycznej: Novalis, Schlegel, Tieck, Wackenroder, Poe. — Wysunięcie pierwiastku uczuciowego i psychicznego: Lamartine, Musset, Słowacki. — Pierwiastek muzyczny w „Nowej sztuce“ i sądy twórców i estetyków nowoczesnych: Carlyle, Morice, Guyau, Brunetière, Przybyszewski, Brzezina, Matuszewski, Nietzsche. — Sztuka żywego słowa jako środek reprodukcyjny w stosunku do poezyi i jako czynnik wychowania publicznego 12

CZĘŚĆ I.

Technika żywego słowa.

A. Część materyalna.

ROZDZIAŁ III. **I) Mechanika głosu.** O przyrządzie wymawianiowym. — O samogłoskach i spółgłoskach. —

Str.

Czynniki emisyi głosu. — Przymioty tonu. — Organ głosu. — Gatunki głosu. — Modulacya głosu. — Suggestywność głosu 32

ROZDZIAŁ IV. 2) **Technika wymawiania. a) Oddychanie.** — b) **Artykulacya:** Cechy dźwięku artykulowanego. — Słowa onomatopeiczne. — Wrażenia słuchowe, muszkularne i dotykowe. — Samogłoski. — Kojarzenie barw i samogłosek. — Ton zasadniczy samogłosek wedle Helmholtza. — Spółgłoski. — Zgłoski i wyrazy. — Akcent naturalny czyli samorodny 48

ROZDZIAŁ V. c) **Przecinkowanie:** Przerwy i przestanki żywej mowy. — Warunki ich fizyologiczne i psychologiczne. — Przecinkowanie właściwością indywidualną. — Uzupełnienie przecinkowania w wygłoszeniu. — Dźwiękowy charakter małych kropek. — Znaczenie przecinkowania dla dykcyi 66

B. Część intelektualna.

ROZDZIAŁ VI. **O akcentach.** Cztery główne stopnie. — Akcent naturalny czyli samorodny. — Akcent logiczny. — Taniec akcentów i muzyka poezyi. — Szyk współrzędny i podrzędny w zdaniach złożonych. — Dźwiękowa budowa okresów poetyckich i architektonika dźwięku. — Zdania wtrącone i zdania nawiasowe 78

ROZDZIAŁ VII. **O słowach rdzennych.** Pojęcie ogólne. — „Dominanta". — Przepis Talmy. — Analiza „Farysa" Mickiewicza jako przykład. — Słowo niewymówione dominantą: przykład z „Mazepy" Słowackiego. — Rozziew akcentów: przykład z Wyspiańskiego i z „Mazepy" Słowackiego. — Kontrabanda estetyczna i sumienie w uszach . . 92

Str.

CZĘŚĆ II.

Estetyka żywego słowa.

ROZDZIAŁ VIII. **O akcencie symbolicznym.** Symbolizm w poezyi nowoczesnej. — Symbolizowanie stanu własnej duszy u Słowackiego. — Allegorya i symbol. — Stosunek myśli do słowa, wedle Maeterlincka. — Stosunek pojęcia do dźwiękowego objawienia, wedle Humboldta. — Akcent symboliczny jako środek zespolenia formy i treści w pierwiastkach mowy. — Wyrazy naśladujące dźwięki nieartykułowane. — „Dzwony“ Leopolda Staffa i wygłoszenie tego utworu. — Pierwszy stopień akcentu symbolicznego i jego prawidło. — Nadużycie środków muzycznych w poezyi: „Dzwony“ E. A. Poe'go. — Istota muzycznego pierwiastku w poezyi. — „Na Anioł Pański“ Kazimierza Tetmajera i charakter muzyczny tego utworu. — Przemiana rytmu poetyckiego w takt muzyczny: Marsz pogrzebowy z poematu „Kazimierz Wielki“ Stanisława Wyspiańskiego. — Nastrój w poezyi i w muzyce. — Wyjątkowe wysunięcie pierwiastku nieartykułowanego: „Dzwony“ Maryi Konopnickiej i „Marsz pogrzebowy“ Kornela Ujejskiego. — Związek artystyczny między poezyą a muzyką 105

ROZDZIAŁ IX. **O akcencie symbolicznym.** (C. d.) Drugi stopień akcentu symbolicznego, obejmujący wszystko, co leży w widnokręgu poglądu zmysłowego. — Kolorystyka dykcyi i pierwiastek malarski w sztuce żywego słowa. — Przykłady z Słowackiego i Kasprowicza. — Kolorystyka w malarstwie i w poezyi. — Malowanie słowem i malowanie głosem. — Przykłady z Mickiewicza i Konopnickiej. — Trzeci stopień akcentu symbolicznego, obejmujący świat nadzmysłowy, abstrakcyjny. — Siła twórcza akcentu symbolicznego. — Podsłuchanie natury: szczerość objawów uczuciowych

Str.

u dzieci i ludu prostego. — Zasada Moliera: *Recitez, comme on parle* i jej znaczenie. — Mowa królów: Jan Kazimierz z „Mazepy“ Słowackiego. — Prostota w wygłoszeniu myśli wzniosłych i pięknych. — Kompozycya dźwiękowa żywego słowa jako całość. — Indywidualizowanie ogólnych stanów duszy: akcent nastrojowy 137

ROZDZIAŁ X. Pierwiastki muzyczne żywego słowa. **A. Rytmiczność.** Rytmiczność jako trzeci stopień udoskonalenia w sztuce żywego słowa. — Rytmiczność w świetle badań naukowych. — Twierdzenie o samorodnem pochodzeniu muzyki i poezyi i teorya odruchowa Spencera. — Poczucie rytmiczności wrodzone człowiekowi. — Początki sztuki. — Wykluczenie rytmiczności z muzyki kościelnej. — Geneza poezyi jako wytworu ducha ludzkiego. — Analiza psychiczna istoty rytmu poetyckiego. — Rytm, miara, takt i stopa. — Ewolucya rytmu muzycznego i poetyckiego i zasadnicze ich różnice w sztuce współczesnej. — Rytm i „moralnie rozumne zachowanie się“ wedle Goethego. — Określenie rytmiczności przez Diderota. — Kwestya uwydatnienia czy zacierania rytmu w wygłoszeniu poezyi i jej rozwiązanie. — Rytmiczność jako zjawisko naśladownicze. — Dyssonanse rytmiczne. — Wyszkolenie poczucia rytmiczności przez deklamacyę chórową. — „Oda do młodości“ w deklamacyi chórowej młodzieży 159

ROZDZIAŁ XI. **B. Rym.** Stosunek poezyi do prozy w odniesieniu do rytmu i rymu. — Rym w poezyi i „tonika“ w muzyce. — Słowacki, Schopenhauer i Novalis o rymie. — Akord dźwiękowy rymu jako środek muzyczny. — Rym w stosunku do akcentu logicznego. — Rozczarowanie serca i rozczarowanie ucha. — Rymowanie wyrazów rdzennych. — Kampania modernistów przeciw rymowi. — Sainte-Beuve, Lange i Oskar Wilde o rymie. — Oszczędne i celowe za-

Str.

stosowanie rymu: Szekspir, Szyller i wolny wiersz symfonij poetyckich Kasprowicza 197

ROZDZIAŁ XII. **C. Tempo.** Subtelność wrażliwości na tempo. — Zależność tempa od przestrzeni, w której się mówi, od indywidualności mówiącego i od danej treści. — Objawienie tendencyi naśladowniczej mowy ludzkiej w tempie. — Tempo zasadnicze i indywidualizująca siła tempa. — Wymiar i rozmaitość tempa. — Tempo i pauzy. — Nagromadzenie wyrazów jednozgłoskowych. — Przyśpieszenie tempa w odczytywaniu z manuskryptu 207

ROZDZIAŁ XIII. **D. Tętno** („mouvement"). Lessing o „*mouvement*". — Określenie tętna. — Analiza i podział utworów poetyckich na tętna. — Płynność tętna i jednolitość nastroju nie zezwala na wyodrębnienie słowa rdzennego. — Rewizya znaków przecinkowych za sprawą analizy tętna. — Krzyżowanie dwóch tęten i przerwy mowy. — (Przykłady: z „Zamyśleń" Tetmajera; z „Krzaku dzikiej róży" Kasprowicza; „Zagasłe Oczy" Adama M-skiego). — Wydobycie akcyi utworów poetyckich za pomocą tętna. — Tętno i artykulacya. — Kontrast dwóch tęten. — (Przykład z „Maryi Stuart" Słowackiego) 217

ROZDZIAŁ XIV. **E. Stopniowanie.** Stopniowanie głosu za pomocą siły, wysokości, tempa i kolorytu. — Stopniowanie w szeregu słów („Preludyum" Tetmajera), w szeregu zdań („Improwizacya" Mickiewicza) i w szeregu okresów („Judasz" Kasprowicza) 232

ROZDZIAŁ XV. **Wzruszenie i wyraz uczucia.** Pierwiastek wzruszenia w żywem słowie. — Zdolność przejmowania się boleścią urojoną. — Metempsychoza artystyczna. — Rozum i uczucie. — „Paradoks" Diderota, poparty przez Coquelina. — Stadyum właściwej twórczości i stadyum wykonania. — Roz-

Str.

wiązanie kwestyi: przeniknięcie momentu uczuciowego i refleksyjnego. — Skala kolorystyczna głosu. — Analiza wyrazu uczucia w dykcyi przeprowadzona na czterech utworach: „Treny“ Kochanowskiego, „Ojciec Zadżumionych“ Słowackiego, „Marsz pogrzebowy“ Ujejskiego i „Święty Boże! Święty Mocny!“ Kasprowicza. — Stosunek myśli do uczucia. — Lessing o sposobie wypowiadania morałów. — Kojarzenie dwóch prądów przeciwnych (przykłady z „Mazepy“ Słowackiego i z „Preludyów“ Tetmajera) 241

ROZDZIAŁ XVI. **O nastroju w poezyi współczesnej.** Charakter nastrojowy i syntetyczny Nowej sztuki. — „Faust“ i „Dziady“. — Dramat muzyczny Wagnera jako wytwór współczesnej epoki kulturnej. — Nerwowość wybitną jej cechą. — Synopsya i ewolucya tej zdolności (E. T. A. Hoffmann, Otto Ludwig, Liszt, Bülow, Flaubert, Słowacki, Baudelaire). — Estetyka instrumentacyjna (J. A. Rimbaud i René Ghil) i błędne jej założenie. — Dziwactwa synoptyczne (Huysmans, Bahr). — Uczuciowe powinowactwo różnorodnych wrażeń zmysłowych w świetle nauki. — Dzieło wszechsztuki jako związek tych wrażeń. — Przodownictwo muzyki wynikiem życia nerwami. — Wagner i Słowacki. — Etapy dzieła wszechsztuki. — Całość organiczna dzieła wszechsztuki: zgodność treści, formy i nastroju. — Nastrój jako łącznik pomiędzy twórczością a reprodukcyą w muzyce i poezyi. — Nastrój jako synteza niewypowiedzianego 265

ROZDZIAŁ XVII. **O akcencie nastrojowym.** Uczucie i Słowo. — „Burza“ Mickiewicza i wykazanie jej nastroju. — Kondenzacya złożonych procesów psychicznych w jednym dźwięku (przykłady z „Balladyny“ Słowackiego). — Niezależność dźwięku od słowa (przykłady ze Słowackiego i Wyspiań-

Str.

skiego). — Granice poezyi i sztuki żywego słowa. — Akcent nastrojowy indywidualnym wyrazem duszy. — Panowanie akcentu nastrojowego nad akcentem logicznym i symbolicznym. — Przeobrażenia akcentu symbolicznego pod wpływem nastroju (przykłady z „Pana Tadeusza“, „Mojej pieśni wieczornej“ i „Konrada Wallenroda“). — Brak odczuwania piękności nastroju w krytyce naszej literackiej. — Akcent nastrojowy, jako wyraz całego ustroju duchowego, koroną w sztuce żywego słowa. — Jego suggestywność i siła twórcza. — Akcent nastrojowy w poezyi modernistycznej 288

ROZDZIAŁ XVIII. **Muzyka żywego słowa w wygłoszeniu poezyi.** Muzyka żywego słowa jako druga połowa mowy ludzkiej. — Synteza pierwiastków muzycznych żywego słowa. — Rytm, myśl, obrazowość i harmonia, jako główne pierwiastki poezyi. — Paradoks Flauberta. — Trzy stopnie dykcyi. — Wygłoszenie poezyi o ścisłej budowie figur rytmicznych i wierszy wolnych, wedle Legouvé'go. — Muzyka żywego słowa w stosunku do muzyki instrumentalnej. — „Moja pieśń wieczorna“ Kasprowicza jako symfonia muzyczna. — Absolutna i względna wartość wyrazów (z przykładami z Fredry i Kasprowicza). — Interwały muzyczne głosu ludzkiego. — Rozdział melodyi od słowa, czyli dźwięku od pojęcia. — „Bajka o Kasi i królewiczu“ Lucyana Rydla i analiza jej muzyczna. — Suggestya dźwięku (przykład z „Mazepy“ Słowackiego) 312

ROZDZIAŁ XIX. **Styl w wygłoszeniu.** Co to jest styl? — Buffon o stylu. — Sposób wysłowienia i sposób wygłoszenia. — „Trzecie ucho“ Nietzsche'go. — Poczucie stylu. — Subtelności stylu i odtworzenie ich żywem słowem (przykłady z Kasprowicza i Konopnickiej). — Kontrasty w stylu: kontrast kolorów (przykłady z Mickiewicza i Tetmajera)

Str.

i kontrast światła i cieni (przykłady z Słowackiego i Mickiewicza) 337

ROZDZIAŁ XX. **Analiza krytyczna tekstu.** Pierwiastki całokształtów stylistycznych. — Analiza rozumowa treści i formy. — Przeprowadzenie jej przykładowe na bajce Krasickiego: *Mysz i kot* (Sposób wygłoszenia bajek; tytuł; ekspozycya, akcya i katastrofa). — Interpretacya poetycka. — Właściwości rytmiczne. — Trzy maksymy Legouvé'go 353

ROZDZIAŁ XXI. **Ton zasadniczy i stosunek mówiącego do utworu.** Ton zasadniczy jako wynik ostateczny wszystkich pierwiastków żywego słowa. — Bezsilność reguł technicznych. — Stopień oddalenia mówiącego od utworu. — Recytacya dramatu i przedstawienie jego sceniczne. — Aktor, recytator i deklamator. — „Deklamować“ i „mówić“ 369

ROZDZIAŁ XXII. **O giestykulacyi.** Giesty i miny. — Ruchy mimiczne i pantomimiczne. — Niezmienność języka mimicznego. — Harmonia języka dźwiękowego z mimicznym. — Wyraz twarzy i wyraz myśli. — Przewaga giestów nad słowami. — Pantomina i fizyognomika 379

SN spec.
P 1075
1075
8.08
SN