

S. WOŁKOŃSKI

SŁOWO WYRAZISTE

ZARYS BADANIA I PODRĘCZNIK Z DZIEDZINY
MECHANIKI, PSYCHOLOGJI, FILOZOFJI
I ESTETYKI MOWY W ŻYCIU I NA SCENIE.

Z ORYGINAŁU PRZEŁOŻYŁ
MIECZYŚŁAW SZPAKIEWICZ

Kowalski
29/5 34



NAKŁAD KSIĘGARNI ŚW. WOJCIECHA
POZNAŃ — WARSZAWA — WILNO — LUBLIN

*Mowa ludzka, gdyby nie składała się więcej z niczego, jak z pewnej tylko liczby wyrazów i z pewnej kombinacji wyrazów, nie byłoby różnicy między literaturą a matematyką: literatura byłaby tylko błędną matematyką! Jeżeli więc mędracy i filozofowie dzisiejsi nauczają nas, że **słowa nas wyrażają**, — przepraszam i ostrzegam, że to jest mimowolna zdrada, bo wyrazy i słowa nasze są także i na to, że nas sądzą, **nie tylko że nas wyrażają**.*

Cyprjan Kamil Norwid.

PRZEDMOWA TŁUMACZA.

Oddając do druku tłumaczenie „Człowieka wyrazistego” w r. 1920, miałem już prawie ukończone tłumaczenie „Słowa wyrazistego”, niestety, przyjęcie, jakiego doznał w sferach aktorskich w Warszawie „Człowiek wyrazisty” skłoniło mnie do odłożenia druku tej drugiej książki na później. Po pierwsze zbyt wziąłem do serca surową i bezwzględną krytykę „Człowieka wyrazistego”, wychodzącą z kół aktorskich poważnych i głęboko myślących o wychowaniu scenicznym; powtórę postanowiłem i „Słowo wyraziste” przejść praktycznie rozdział za rozdziałem i sprawdzić doświadczenia wartość wychowawczą tego dzieła. Odkładając więc wydanie tłumaczenia „Słowa wyrazistego”, starałem się w ciągu tego czasu posługiwać się tym podręcznikiem w szkołach dramatycznych, wykładając w Warszawie przez dwa lata; następnie zaś, w swej pracy zawodowej na stanowisku kierownika Teatru Narodowego w Toruniu, miałem dość okazji stosowania tego systemu wśród młodzieży aktorskiej i aktorów starszych, chętnych czegoś się jeszcze nauczyć. System ten w obu wypadkach dawał nieocenione rezultaty. To mi dodało otuchy i wiary

w pożyteczność tego dzieła dla teatru i ośmielam się twierdzić, że przyswojeniem go teatralnej literaturze polskiej, spełniam swój obowiązek w kierunku uzupełnienia wychowania technicznego aktora polskiego. I dziś już nie zrażą mnie zacie-trzewieni przeciwnicy wychowania technicznego aktora; dysputować coprawda z nimi nie będę, bo każda stronica „Człowieka i słowa wyrazistego” da im odpowiedź na ich niedowiarstwo. Mogę conajwyżej użyć tu słów Göthego: *„Nasi poczciwi niemieccy durnie mniemają i boją się, że utracą talenty, jeżeli pracować będą nad zdobyciem wiedzy; tymczasem każdy talent musi żywić się wiedzą i tylko z jej pomocą owoładnie swemi siłami”*.

Zgadzam się z tem najzupełniej, że zdanie, a nawet przekonanie, jakoby zbytek wiedzy, nauki, rozmyślań był szkodliwy dla bezpośredniości, intuicji i nieświadomości artystycznej, — [(moment, którym najwięcej chełpi się aktor — (natchnienie)], — że przekonanie to bywa głęboko wryte w serca talentów, ale średniego gatunku, t. j. utalentowanego, ale tłumu; talenty wybitne (nie mówiąc o genjuszach) zawsze rozumieją, że prawda tego zagadnienia leży pośrodku. Natchnienie, jako jeden z momentów artystycznej twórczości, jest zawsze tylko chwilą tego skomplikowanego aktu psychologicznego; nagromadzona zaś wcześniej wiedza, rozmyślanie, nauka, ćwiczenia w chwili natchnienia wypowiedzą się bezwarunkowo tak, lub inaczej, choćby i nieświa-

VIII

domie. W twórczości aktora, jako komentatorze autora, oddającego poprzez siebie cudzą twórczą fantazję, powyższe rozważa posiadają wyjątkowo dużo podstaw. Nie zapominajmy, że do momentu natchnienia i bezpośrednio po nim akt twórczy musi często trwać nadal, lecz już świadomie. Zapominamy, że aktor to nie improwizator, lecz człowiek, który przyswaja sobie cudzą twórczość i zaraża się nią, przeprowadzając ją poprzez swą indywidualność; środkami zaś swej sztuki (głos i ruch ciała) zaraża słuchaczy, pobudzając ich fantazję. Jeżeli u każdego artysty cały akt twórczy płynął nieświadomie, to czyżbyśmy mieli taki wiersz, jak Słowackiego, taką prozę, jak Żeromskiego?

Przyjrzyjcie się rękopisom Mickiewicza, Słowackiego, jak są pokreślone, poprawiane i t. p., a przecież w spojeniu formy artystycznej z artystyczną ideą tkwi ośrodek ciężkości tej twórczości. Najwięksi artyści, którzy najbardziej cenią bezpośredniość swego natchnienia, zawsze twierdzili, że natchnienie samo nie wyczerpuje pracy twórczej, wiedzą też o tem, że im bardziej człowiek obserwuje życie, myśli o nim, bada go, tem głębiej, tem zgodniej i poważniej uwydatni się praca jego nieświadomej twórczości. Poza tem natchnienie i intuicja nie wychowywane, nie podtrzymywane wiedzą i ćwiczeniami dość szybko więdną, wysychają, coraz częściej zdradzając aktora i przedwcześnie zanikają prawie zupełnie. I czy to w pracy aktora odosobnionej, czy zespoło-

wej, technika, studjowanie jej, ćwiczenia nietylko nie zabijają bezpośredniości, lecz ją potęgują. To też tym drugim tomem tłumaczenia, uzupełniam to, czem aktor oddziaływa i przekonywa słuchacza i widza, daję w ręce aktora polskiego materiał do pracy, do rozmyślań, do doskonalenia się, a tem samem do rozwoju Sceny Polskiej.

Książka ta winna oddać równe usługi niemal każdemu człowiekowi, który dba o piękno i wyrazistość swej mowy, szczególnie zaś tym, którzy swą wymową pragną oddziaływać na innych. Żyjemy już w okresie niezależnym, wolnym i każdy z nas winien być przygotowany do życia publicznego, stojąc na straży pięknej i wyrazistej mowy Ojców naszych. Zakończę słowami M. Mochackiego: *„Człowiek jest drobnym i nieudolnym, ale tam jest prawdziwie wielkim, gdzie usiłuje pokonać własną nieudolność, przestronniejszym uczynić znikomy i nietrwały byt, uzmysłować niewcielone, uduchowić, co było wcielone“*.

MIECZYŚŁAW SZPAKIEWICZ.

POZNAŃ — WRZESIEŃ 1925

Przedmowa autora.

Wyraziste zdolności człowieka przejawiają się w różnych formach, lecz odbieramy je tylko dwójako, — wzrokiem i słuchem. W poprzedniej książce mojej p. t. „Człowiek wyrazisty” rozpatrywałem te formy wyrażania się, które *widzimy* (położenie i ruch ciała). W tej książce pragnę zanalizować formy wyrażania się, które *słyszymy*: dźwięk, wyraz, mowa.

Zaczynając od pierwiastków najprostszych, dojdziemy do bardziej złożonych. Do zbudowania domu potrzebne są cegły. By lekko, niewymuszenie odegrać nocturn Szopena, musimy wykształcić uderzenie każdego poszczególnego palca. W sztuce wymowy, cegłami i palcami są dźwięki, odpowiadające literom. Jeżeli niema wyraźnych dźwięków, odpowiadających literom, — niema i wyrazów, a gdy niema wyrazów, niema i mowy. By swobodnie wypowiedzieć wiersz poety, musimy kształcić wymawianie każdego poszczególnego dźwięku, odkryć w sobie całą różnorodność środków głosowych i zdobyć umiejętność świadomego posługiwania się nimi według swej woli. Bez wątpienia, każda sztuka w swym procesie twórczym jest syntetyczna, lecz jasne zrozumienie

pierwiastków tej syntezy osiągnąć możemy tylko drogą cierpliwej, powolnej, ściśle konsekwentnej analizy. Aby upewnić się, że do istniejącej pracy twórczej (syntetycznej) nie wprowadzimy niepotrzebnych, wadliwych i niedostatecznie opracowanych elementów, musimy dotrzeć do korzeni przyszłego drzewa i od nich rozpocząć pracę; musimy rozłożyć swój materiał artystyczny, (w danym wypadku mowę), — na zasadnicze, najprostsze, nie dające się już dzielić części składowe. Zaczynając pracę w ten sposób, możemy być pewni postępów. Nie można przecież idealnie „deklować”, nie kształcąc przedtem dźwięków, nie można zaś kształcić dźwięków, nie kształcąc ruchu następczego specjalnych narządów, biorących udział w ich wymawianiu, i t. d.

Przejdźmy teraz dalej w analizie, do pierwotnego elementu mowy, do oddychania, albo raczej do *wydechu*, gdyż tylko ten trzeci moment w procesie oddychania (wdech, pauza, wydech) stanowi właściwy materiał mowy. Mowa jest przede wszystkim świadomą przemianą wydechu, — przez rozbicie, pauzę, przyśpieszenie, zwolnienie i głównie — różnorodność oporu przy swobodnym wydechu; każdy dźwięk, każda intonacja jest rezultatem oporu. Czyż nie spotykamy się z tem samem w muzyce? Struna jest oporem dla uderzającego smyczka, powierzchnia instrumentu — oporem dla rozlewającego się dźwięku, ucho nasze — oporem dla fali dźwiękowej. A człowiek? Czemże jest człowiek, jego wrażliwość, jeżeli nie rezulta-

tem większego lub mniejszego oporu, który przeciwstawia zewnętrznym wpływom, działającym na niego? A energia i siła czyż nie jest tylko oporem w stosunku do niszczących wpływów z zewnątrz i z wewnątrz? Czemże jest kształt, ten istotny pierwiastek sztuki, jeżeli nie przeszkodą, ustalaną przez artystę, dla swego materiału? I czemże jest wreszcie życie, jeżeli nie ustawicznym opieraniem się, podczas gdy śmierć nie jest niczem innym, jak niemożnością przeciwdziałania?

Jeżeli posłuchamy mowy naszej, — wszystko jedno, w życiu, czy na scenie, lub na mównicy, zauważymy, że brak w niej właśnie tego pierwiastka, o którym przed chwilą mówiliśmy, — pierwiastka przeciwdziałania, kontroli, przytomności umysłu, pierwiastka odporności. W mowie naszej widzimy zanik *oporu*; nie sprzeciwiamy się szybkości, nie sprzeciwiamy się samodzielnym przejawom działalności narządów mowy, pomimo udziału naszej nakazującej woli. Z punktu widzenia sztuki, wadę tę musimy określić, jako brak *kształtu*. Kształt tutaj jest, — w plastycznym, powiedziałbym, anatomicznym sensie wyrazu, — anatomicznym kształtem konstrukcyjnych elementów mowy. Wyobraźcie sobie, że skrzynki, w których prasują cegły, są krzywe, — jakież będzie dom z tych cegieł? ...

Z tego punktu widzenia wypływa cała nasza praca. Jak w „Człowieku wyrazistym“ tak i w tej książce położyłem głównie nacisk na stronę praktyczną — teorię postawiłem na drugim miejscu.

Jednak ani komentarze, ani przykłady, które cytuję, nie spełnią swego zadania jeżeli sam człowiek nie zrozumie swoich błędów, gdyż leczyć chorobę można tylko po ustaleniu diagnozy. Zdaję sobie sprawę, że w tej pracy, tak jak i w „Człowieku wyrazistym” występuję przeciwko ustalonym pojęciom i spotkam się zapewne z krytyką. Będzie prawdopodobnie kwestjonowana konieczność zachowywania prawideł, które tutaj zalecam, a nawet samo twierdzenie moje, że tych prawideł nie przestrzegamy. Jednym z zarzutów, skierowanych przeciwko mojej pracy, będzie zlekceważenie tego, o co chcę walczyć; twierdzić będą, że to, czego się domagam od aktora, są to drobiazgi bez znaczenia, a z mojej strony chęć wywołania tylko dyskusji, bo „przecież nigdy na to nie zwracamy uwagi”. I rzeczywiście, *nigdy na to nie zwracamy uwagi*. Straciliśmy miarę porównania, jeżeli uważamy za naturalne to, że nie „zwracamy uwagi”. Jak wtedy, kiedy jest mowa o ruchu ciała tak i w tej materji spotykamy się z ulubionem zdaniem; że istotnem i najważniejszem w sztuce aktorskiej jest uczucie. „Odczujcie, a będzie dobrze”. Czy naprawdę? A czy mało spotykamy w życiu ludzi, którzy mówią: rozumiem i czuję, ale wyrazić tego nie umiem?” — A pomijając już samą niemoc wypowiedzenia uczucia, które nami owłada, czy nie uważacie, że to ciągle wysuwanie uczucia jest jakby przedwczesnem dążeniem ku wyżynom wtedy kiedy jeszcze same podstawy są kruche i niezabezpieczone? Według mnie jest to

poniżenie uczucia, kiedy uważa się, że ono powinno pokryć sobą wszelkie nieuctwo, wypełnić wszelkie braki, przeistoczyć w genjusza tego, który nawet pierwszych kroków stawiać nie umie. Nie, uczucie zastępujące nieumiejętność, to to samo, co rękawiczki wciągnięte na brudne ręce; powinno się rękawiczki zdjąć, a ręce umyć starannie. Za dużo mówi się o uczuciu, a za mało zwraca się uwagi na to, że mowa jest *mechanizmem* takim samym, jakim jest ruch ciała. — Cały człowiek jest maszyną. — Bezwarunkowo, uczucie jest poważnym czynnikiem, ale w czym wypowiada się ono dla mnie, jako dla widza i słuchacza zarazem? — Oto tylko w *widocznych* dla mnie przemianach mechanizmu ludzkiego: przecież nie z tego wnioskuje o strachu człowieka, że on *odczuwa* strach, ale z tego, że widzę trzęsące się jego ręce, że słyszę drżący jego głos. A więc aktor musi się zapoznać z wszystkimi prawami tych przemian i dojść do ich zupełnego opanowania.

Przypuszczam, że wszystko co powiedziałem wyżej, jasno określa założenie tej książki — i uważam, że kwestje w niej poruszane, (niezależnie od ich właściwego lub niewłaściwego rozwiązania) są zasadniczymi kwestjami wychowania scenicznego. Dlaczego? Choćby dlatego że głos i mowa są centralnym punktem działania scenicznego. Istotną cechą różniącą teatr od każdej innej sztuki jest ruch. A czy mowa właśnie nie jest ruchem? Mowa jest ruchem w połączeniu z dźwiękiem, a dźwięk sam w sobie jest ruchem. Mowa więc

jest ruchem dźwiękowym ciała; jest tem, w czem łączy się to wszystko, co człowiek i czem — wyrazić może. Z punktu widzenia fizycznego, mowa jak wszelki ruch, należy do kategorii przestrzeni; zaś dźwiękowo (jak wszelka sztuka dźwiękowa) do kategorii czasu. A czyż są możliwe dla człowieka inne sposoby wypowiedzenia się, prócz tych, które są zamknięte w przestrzeni i w czasie? Mowa wobec tego jest tem, w czem wszystkie wyraziste „możliwości” człowieka kojarzą się ze sobą: jest ona punktem wyjścia dla pełnej „wyrazistości” człowieka. Ale wpośród wszystkich czynności ludzkich, służących sztuce, mowa zajmuje dominujące stanowisko; w żadnej bowiem naszej czynności fizycznej, nie są ze sobą związane tak ściśle, jak w niej, pierwiastki życia i sztuki. Przypatrzmy się choćby tańcowi, gdzie zdawałoby się mogło, że cały człowiek pochłonięty jest sztuką. Jak bardzo dalekimi są „tancerz” i „człowiek” od siebie, jak nieodgadnioną dla nas zostaje „osobowość” wraz z jej zaletami i wadami. Zupełnie odwrotnie jest z głosem, z mową, gdzie wszystko ujawnia się nazewnątrz prostactwo, subtelność, ordynarność i szlachetność, wszystko to głos oddaje, życie przeistaczając w sztukę, a w każdym razie dążąc do tego przeistoczenia. Oto dlaczego zabójczą rzeczą w teatrze jest niedoskonałość mowy, tem bardziej występująca na tle wiele bardziej od niej wydoskonalonej techniki dekoracyjnej, kostjumowej i muzycznej.

Wszystkie te pierwiastki zacierają się, jeżeli mowa jest niedoskonałą; zła mowa wszystko zabija. Rzecz naturalna, że wtedy kiedy zabraknie ośrodka, samego rdzenia, stoimy wobec pustego miejsca, a rdzeniem dramatu jest mowa. Mowa to człowiek; niema mowy, niema wtedy i człowieka, a kiedy *człowieka niema na scenie*, scena wtedy jest pustem miejscem. — Niestety, scena jest pustynią. Żeby ją zaludnić musimy wychować aktora. Kształćmy ruch ciała, kształćmy mowę, ponieważ w tem zasadza się cała *istota* teatru. I oto stajemy przed najważniejszym zagadnieniem — przed zagadnieniem szkoły. — Jest to zasadnicze ale i wielce smutne zagadnienie; myśląc o szkole, nie myślę przecież ani o gmachu dla niej, ani o samej instytucji, myślę o całym systemie i opracowywaniu prawideł, myślę o podstawowych wymaganiach... A czy mamy tego rodzaju szkołę?

Nikt nie powie, że istnieje taka szkoła. Jedni (nieliczni) ze smutkiem odpowiedzą — niema; inni (większość) twierdzić będą że jej niema „bo jest niepotrzebna”. — Nikt nie powie, że „jest”.

Dysputować z tymi, którzy twierdzą, że szkoła jest niepotrzebna, — nie warto, ale widząc jakich skutków staje się ofiarą młody aktor, poddający się jedynie wpływowi uczucia, mimowoli przypominamy sobie rozpaczliwy okrzyk poety: „czuję zapal wzniosłych namiętności, lecz słów nie znajduję”...

Biblijografia niniejszej kwestji jest zbyt obszerna żeby ją można objąć, cóż dopiero tu podać; każdy

znajdzie ją w katalogach. Niestety, literatura ta z małemi wyjątkami jest jednostronna, a mianowicie więcej interesuje się istotą samego zagadnienia niż jego stroną pedagogiczną. W samej zaś analizie przedmiotu zwraca się więcej uwagę na anatomię aparatu mówniczego, a mniej na stosunek jego z logiką i psychologią mowy. Z wszystkich prac, traktujących o tej kwestji, zainteresowało mnie najwięcej kilka prac amerykańskich, które zwracają głównie uwagę na punkty istotne, w znaczeniu materiału dla wskazówek praktycznych i które traktują mowę przede wszystkim jako wyraziciela naszych myśli i uczuć. Szczególnie cenne jest dzieło Dra Rush'a „*Philosophy of the human voice*” (r. 1827). Zasady wyłożone w jego kapitalnej pracy „*Filozofja głosu ludzkiego*” są wzięte za podstawę niniejszej książki. Od niego też zapożyczyłem sposobu notowania dźwięków samogłoskowych (przecinki „końcem do góry” i „końcem nadół”). Ćwiczenia oddechowe częściowo wzięte są wedle Guttmanna (Oscar Guttman „*Gymnastics of the voice*” N. J. E. Verner & Co), częściowo wedle Stebbins (G. Stebbins „*Dinamic Breathing and harmonic Gymnastics*” N. Y.).

Autor tej książki dalekim jest od przekonania, że przedmiot traktowany w jego pracy został całkowicie wyczerpany. Nietylko sam przedmiot, ale i wszystkie inne kwestje z nim związane i tu rozpatrywane są kwestjami w tym zakresie, nie dającymi się wyczerpać. — Tem bardziej więc

autor liczy na to, że praca jego wywoła dyskusję — komentarze lub zarzuty. Dla dobrej sprawy i jedno i drugie są pożądane. Ale niech wolno mi będzie mieć nadzieję, że głos krytyczny wyjdzie ze środowiska artystycznego, przede wszystkim ze środowiska pedagogów sceny, lub artystów sztuki scenicznej. Zbyt już długo kwestje „dykcji” były terenem badań li tylko w zakresie szkolnym. Bez chęci obniżenia znaczenia tych wyników, musimy stwierdzić, że przeważnie odczuwa się w nich brak jednego pierwiastka, najistotniejszego w dziedzinie sztuki — brak temperamentu artystycznego. Czyż nie czas, aby wiedza i sztuka zespoliły się w jedno?

Sama teoria i sama wiedza, bez pragnienia i umiejętności produkowania, równie mało przyczyni się do rozwoju sztuki, jak samo pragnienie i sama umiejętność wypowiedzenia się, bez tych podstaw jakie daje wiedza i obserwacja. W połączeniu właśnie tak sobie przeciwnych pierwiastków, leży przyszłość, a może nawet samo istnienie sztuki. Wiedza powinna się zlać w jedno z intuicją, prawo z natchnieniem, podporządkowanie się pewnym prawidłom i zupełna swoboda, „wskazówka” z „wynalazkiem”. Praca moja w tym kierunku i do tego jedynie ideału chce dążyć.

Rzym, 3 lipca 1913 r.

I. Mowa.

Z trzech środków wyrazistych, któremi przyroda obdarzyła człowieka (głos, ruch, mowa) głos jest dominującym narzędziem życia, ruch — uczucia, mowa przeważającym narzędziem umysłu.

I rzeczywiście kiedy człowiek mówi słabym, niedosłyszalnym *głosem*, to co mówi jest martwe (nienapróżno mówimy „śmiertelna” cisza); kiedy mówimy bez ruchu, to co chce wyrazić jest oschłe (ruch jest pierwszą oznaką uczucia: człowiek w letargu daje znać o sobie, że jest żywy, kiedy „reaguje” na ukłucie szpilki — wtedy możemy powiedzieć, że czuje); kiedy zaś mowa człowieka jest niejasna, wątpimy o jego *umyśle*. Istnieje ścisły związek między układem rozumu a układem mowy, między jasnością myślenia, a jasnością wysłowienia się. Stąd i w odwrotnym kierunku, kształcąc mowę we wszelkich jej pierwiastkach (dźwięk, wymawianie i modulacja) tem samem kształcimy umysł, którego mowa jest wyrazicielem. Ogólnie biorąc nie uznajemy jednak tego, „działania odwrotnego” form wyrazistości na istotę tego, co wyrażamy. Przypuszczamy, że uczucie jest wszystkim i że kształcić formę, kiedy nie mamy uczucia, jest to „obluda”. Pamiętam jak

pewna pani mówiła mi, że nie chce uczyć się
 plastyki, dlatego że „każą nam wyrażać takie
 uczucia, których my nie doświadczamy”. Chciałem
 jej odpowiedzieć, że kształcąc narzędzie wyrazi-
 stości, tem samem dajemy możność wypowiedzieć
 się uczuciu wtedy, kiedy ono przyjdzie. Lecz
 owa dama całą swoją osobą była obrazem takiego
 uporu, że uważałem dysputę na ten temat za
 zupełnie bezcelową, spytałem ją tylko, co ma
 przeciwko temu? Ona zaś, trzymając ręce między
 kolanami; barki wysuwając naprzód, z głową
 opuszczoną nisko, patrząc na mnie z podobną nie-
 odpowiedziałą, lecz zasyczała: „To jest nienatu-
 ralne”. „Pani — chciałem jej odpowiedzieć, jeżeli
 Pani uważa za *naturalne* mieć tak skrzywione ręce,
 w ten sposób trzymać głowę, tak patrzeć i mówić
 takim głosem — to wszystkimi siłami staraj się
 być *nienaturalną*”. Cała rzecz polega na tem, że
 człowiek sam siebie nie widząc, myśli, że dla
 innych jest takim, jakim on *siebie czuje* (patrzy
 wewnątrz siebie oczyma), a kiedy mu zwracamy
 uwagę, że zupełnie nie jest takim jak mu się
 wydaje, że kiedy chce to lub owo wyrazić, po-
 winien to lub tamto zrobić, wtedy czuje do nas
 żal, twierdząc, że gwałcimy jego naturę — i szcze-
 rość. Omyłka polega na tem, że każdy człowiek
 uważa za „naturalne” zachowywać się według
swojej natury; tymczasem prócz właściwości indy-
 widualnych są jeszcze podstawowe *prawa przyrody*,
 obowiązujące wszystkich i wbrew nim postępując,
 daleko prędzej można na siebie ściągnąć zarzuty

nienaturalności, niż poprawiając pewne nieprawidłowe właściwości swojej natury osobistej. Jest wielka różnica w pojęciach „naturalności” i „nalogu”, tymczasem my przyzwyczailiśmy się te dwa pojęcia identyfikować ze sobą. Często nawet stajemy się nienaturalnymi, idąc za naszym przyzwyczajeniem — np. prawie zawsze mówimy „pszedł” zamiast „przyszedł” — jest to przyzwyczajenie, ale czy mamy prawo powiedzieć, że to jest naturalne? Tymczasem, jak często, poprawiając kogoś w wymawianiu, spotkamy się z odpowiedzią: „Być może, lecz nikt tak nie mówi”. Drugą przyczyną nieufności i niechęci w stosunku do „poprawiania” mowy jest przekonanie, że pewne błędy w wymawianiu, pewna maniera, jest przejawem „indywidualności”. Jest to zapatrywanie fałszywe. Przypuszczam nawet, że szeplenienie kobiety, którą kochamy, lub szepietliwość dziewczyny, która nam się podoba, ma pewien urok w sobie, ale o ile zdobędziemy się na szczerłość w stosunku do samych siebie, przyznamy, że to nie szeplenienie właściwie nam się podoba i że kiedy w uczuciach naszych zaczniemy stygnąć, ono pierwsze zacznie nas „razić”.

Nie obawiajmy się doskonalenia siebie. Nigdy opanowanie naszych zdolności nie zmniejszy naszej indywidualności, — przeciwnie. Jak starożytny Anteusz za dotknięciem się matki-ziemi zacerpnął siły, tak i nasza indywidualność wzmacnia się i kształtuje zbliżeniem do ogólnych praw przyrody, — zrozumiawszy i przyswoiwszy je sobie.

„Indywidualne cechy“ w człowieku wypowiadają się nie w odchyleniach od prawa ogólnego, lecz w rozwoju swoich sił na gruncie prawa ogólnego. W każdej sztuce, niezależnie od jej niewyczerpanych środków wypowiedzenia się, są prawa, które omijając, artysta nietylko, że z siebie nic nie wydobędzie, ale przeciwnie, jeszcze zatracą właściwe oblicze swoje. To samo dzieje się i w sztuce mowy: jest ona najsilniejsza ze wszystkich wyrazistych środków człowieka, ale staje się bezbarwną i zwiędłą, jeżeli nie przestrzegamy w niej praw zasadniczych.”)

Wyjaśnienie owych praw zaczniemy od rozpatrzenia tych źródeł pierwiastków mowy, z których połączenia ona się składa. Wszystko co żywe oddycha. Człowiek również oddycha, — jest to pierwsza jego czynność przy pojawieniu się jego na świat. Otoczeniu swojemu, które go „przyjmuje”, oznajmia on o swoim istnieniu nie oddechem, lecz krzykiem. Cóż to jest krzyk? Krzyk jest to głośny, połączony z dźwiękiem *wydech*. Tem niepotrzebnem już nam powietrzem, które zwracamy przyrodzie, wyrażamy swoje uczucia i myśli. Czyli w znaczeniu „środka wyrazistego” drugi moment w procesie oddychania jest waż-

*) Uważam za niezbędne wytłumaczyć, że wyraz „prawo” używam bezwarunkowo, nie w znaczeniu obiektywnem praw przyrody, które wogóle nie mogą być „niezachowane” (jak np. prawo ciężenia), lecz stosuję je w znaczeniu wewnętrznej potrzeby logicznego i psychologicznego zadośćuczynienia pewnym uczuciom. Naprzykład — дума podnosi głowę,

niejszym od pierwszego: wdech w procesie mowy jest przygotowaniem, wykonanie tkwi w wydechu. Trzeci moment to pauza. W oddychaniu zwykłym (potrzebnem dla życia) pauza następuje po wydechu, poprzedza ona wdech; w mowie pauza następuje po wdechu, poprzedza ona wydech.

Oto schemat:

Oddychanie

1. *Wdech*
2. *Wydech*
3. *Pauza*

Mowa

1. *Wdech*
2. *Pauza*
3. *Wydech.*

W oddychaniu normalnem (śpiącego) długość wdechu pozostaje do długości wydechu w stosunku jednego do dwóch. W mowie, która tylko płynie w momencie *wydechu* jest naturalnem dążeniem do możliwie najdłuższego wytrzymania wydechu, z drugiej zaś strony, ponieważ w czasie *wdechu* mówić nie można, naturalnem jest dążenie do skrócenia wdechu. Oto dlaczego normalny stosunek jednego do dwóch w mowie ulega zmianie — i dlatego ćwiczenia w oddychaniu krasomówczem powinniśmy stosować w ten sposób, aby wdech był możliwie szybki, a wydech możliwie długi. Ponieważ wdech w procesie mowy jest momentem

wzruszenie mówi szybko, pokora opuszcza głowę. Wszystko to w wypadkach pojedynczych może być „niezachowane”, nie mniej jednak jest to pewna norma, której urzeczywistnienie jest wymaganiem naszej świadomości a niezachowanie jej w sztuce jest uchYLENIEM od tego kierunku, poza którym odczuwamy możność wydobywania absolutnej doskonałości.

przygotowawczym, nie będziemy więc nad nim tutaj się rozwodzili.

Trzeci moment (pauza), którego trwanie w oddychaniu zwykłym uzależniamy od siły i zdrowia każdego poszczególnego człowieka, w mowie i wogóle w mimice ma znaczenie „patetyczne” t. j. połączone z uczuciem, z tem co chcemy wyrazić; dlatego więc teraz o nim, rozbierając sam mechanizm mowy, mówić nie będziemy. Weźmiemy teraz pod uwagę tylko wydech t. j. — jak w czasie odbywania się tego procesu rozmieszczone są te pierwiastki, z których połączenia powstaje mowa.

Mowa składa się z *trzech* czynników, z których każdy jest wyrazem jednego z zasadniczych źródeł ludzkiej natury.*) Czynność płuc polega na podawaniu powietrza; czynność krtani i wiaźadeł głosowych — na dawaniu dźwięku, zaś czynność nasady i języka — na dawaniu wyrazu. Rola płuc jest *życiowa*; rola krtani i wiaźadeł głosowych, wraz z ich różnorodnym charakterem dźwięku (timbre) t. j. wysokością i rysunkiem modulacyjnym, — jest wyrazicielką *uczucia*; rola języka i warg (aparatu mówniczego) — *umysłowa*. Rolę każdego ze składników aparatu mówni-

*) O Delsarte'owskim dzieleniu potrójnem mówię szczegółowo w „Człowieku wyrazistym”. Tutaj zaznaczam tylko, że książka niniejsza nie jest „Delsarte'owską teorią mowy” (ze spuścizny nauczyciela pozostało zbyt mało, by można było wskrzesić jego teorię z tej dziedziny). Nie mogę rów-

czego określa się różnicą ich działania na *słuchacza*.

Siłą (i słabością) dźwięku (płuca) działamy na *wzniesienie* się lub *opadnięcie* samopoczucia życiowego słuchacza;

jakością dźwięku (timbrem) intonacją (krtań) pozyskujemy sobie lub odtrącamy od nas serca słuchaczy;

wyrazem zaś (język, wargi) oddziaływamy na umysł.

Zwierzęta pozbawione są tego trzeciego składnika mowy; obdarzone są wprawdzie narzędziami aparatu mówniczego, ale narządy te w procesie dźwiękowym nie uczestniczą, i dlatego zwierzęta nie wymawiają wyrazów. Widzimy więc, jak ważne jest przestrzeganie dokładności tego, czem człowiek różni się od zwierzęcia; kiedy człowiek traci zdolność mowy artykułowanej, mówimy, że wpadł w stan zwierzęcy. Wyraz jest to najsubtelniejsze *wniknięcie* naszego umysłowego „ja” w świat przyrody, o ile go możemy *słyszeć* — tak, jak palce są najsubtelniejszym *wnikaniem* w ten świat, o ile możemy go *widzieć*. Zwierzęta są pozbawione jednego i drugiego; środki ich wyraziste są ograniczone. Lecz jeżeli czło-

niez powiedzieć, że książka ta jest zbudowana według teorii Delsarte'a, lecz za każdym razem, o ile to będzie możliwem tylko, postaram się uciekać do jego dzielenia potrójnego; jest ono najodpowiedniejsze, łatwe do zapamiętania i wogóle najbardziej zgodne z przyrodą.

wiek obdarzony jest tak bogato w środki wyrazistości w porównaniu ze zwierzętami, to tem bardziej powinien bogactwo swoich środków wykształcić i wykorzystać, a nie obchodzić się z nimi w ten sposób jakby one i bez jego świadomej woli mogły funkcjonować. Lepiej już zrezygnować zupełnie z tego środka wyrazistości, niż posługiwać się nim nieumiejętnie i nieplastycznie. Zwierzę, pomimo braku wyrazów i palców jest zdolne dać pełne wrażenie skończonej umiejętności wypowiedzenia się, a nawet subtelności — dlaczego? Dlatego że *w granicach środków, któremi obdarzyła go natura* jest doskonale; natomiast człowiek obdarzony palcami i wymową, ale nie umiejący posługiwać się nimi jest obrazem czegoś niedokończonego, niedociągniętego; — będąc subtelniejszym jako instrument, w wypowiedzaniu się swoim jest niekształtnym. Niewykorzystanie środków, któremi rozporządzamy — oto zasadnicza wada w dzisiejszej sztuce wymowy. Trzeba dodać jeszcze, że te nieliczne środki, z których obecnie korzystamy, są przeważnie wbrew wszelkim prawidłom zastosowywane, a zrozumiemy dokładnie, do jakiej ubożyzny sprowadza się bogactwo naszego materiału mówniczego. Ale wróćmy do wydechu.

Wydech może być trzech rodzajów:

- 1) miękki (normalny); •
- 2) wzmocniony, długi (z naciskiem);
- 3) krótki, urywany.

wyraziste.



Każdy z tych trzech rodzajów wydechu nadaje mowie odrębną barwę.

W tych trzech formach ruchu oddech przechodząc przez krtań i wprowadzając w drganie wiązadła głosowe — wytwarza *dźwięk* (wydech głosowy).

W dźwięku rozróżniamy:

- 1) wysokość;
- 2) jakość;
- 3) siłę.

Każda z tych trzech własności dźwięku posiada niewyczerpaną skalę różnorodności, której każdy stopień jest urozmaicony trzema rodzajami wydechu. Wreszcie, każdy z tych trzech rodzajów wydechu jest urozmaicony większą lub mniejszą *długością trwania*. Oto wszystko, co stwarza wydech przechodząc przez język, zęby, wargi i nos. Przejście wydechu przez te narządy aparatu mówniczego stwarza tę różnorodność dźwięków spółgłoskowych, z których połączenia z samogłoskami powstają głoski, a z nich wyrazy. Teraz te same odmiany wysokości, jakości, siły, które zaznaczyliśmy przy samym dźwięku rozwijają się na *głoski* (akcent) na ich połączenia t. j. na *wyrazy* (akcent logiczny) i na połączenia wyrazów t. j. na *zdania*, okresy z których to powstaje *mowa*. Wszystkie trzy odmiany stwarzają nowy rodzaj odmian, dzięki następowaniu po sobie w tym samym czasie, dzięki oporowi na który natrafiają i wogóle ruchowi. Wysokość łącząc się z ruchem daje *podwyższenie* i *obniżenie*;

jakość kojarząc się z ruchem daje *przejścia*, *cieniowanie*; siła kojarząc się z ruchem daje *wzrastanie* i *spadanie*. Wkońcu wszystko to umieszczone w czasie i podporządkowane różnorodnym warunkom *ciągłości* tworzy rytm mowy. Perjodycznie powtarzające się połączenia ciągłości w związku z perjodycznie powtarzającymi się *akcentami*, przetwarzają mowę zwykłą w *wierszowaną*.

W ten sposób zarysowuje się plan naszej analizy tej kwestji.

II. Oddech. — Mechanizm.

1. Oddech w procesie mowy możemy badać: po pierwsze z punktu widzenia samego mechanizmu mowy, po drugie z punktu widzenia tej ekspresji, którą różne jego formy udzielają wyrazom (patetyczna czynność oddechu).

Rozbierając mechaniczną stronę oddechu, nie będziemy zatrzymywali się na jego „anatomji“, to wkracza już w dziedzinę nie mającą bliższego związku z zajmującą nas kwestją.

Z dalej przytoczonych ćwiczeń każdy będzie mógł zaznajomić się z tą stroną oddechu o tyle, o ile ona ma łączność z procesem mowy.

Wystarczy nam jeżeli zapoznamy się z różnemi formami oddechu i przyswoimy sobie sposób posługiwania się niemi.

Mówiliśmy już, że należy rozróżniać trzy rodzaje oddechu i nazwaliśmy je oddechem normalnym, wzmocnionym i urywanym.

Ale nie chodzi tu o nazwy, tylko o zrozumienie, na czem polega różnica między temi trzema rodzajami oddechu. Przypatrzymy się im bliżej, oznaczając każdy rodzaj liczbą.

I. Odetchnijcie głęboko. Napęlnijcie powietrzem nietylko wierzchołki płuc, lecz i dolne ich części, aby rozszerzyły się żebra. Napęlniwszy

je, chwilę zatrzymajcie powietrze, a następnie delikatnie, swobodnie zaczniacie wypychać powietrze. Wszystko trzeba wykonywać bez żadnego wysiłku; jeżeli zaś ma być wysiłek to raczej w tym kierunku, aby powietrze nie wypływało zbyt szybko. W tego rodzaju oddechu powietrze niejako *wypływa* w przyrodę.

II. Odetchnijcie równie głęboko. Zaczniacie wydechać, i przytem róbcie jakby pewien nacisk. W tego rodzaju oddechu powietrze zdaje się samo nie wychodzić, a być jakoby *wyganiane* w przyrodę.

III. Odetchnijcie jak w poprzednich dwóch razach, a następnie krótkimi wydechami *wyłaczajcie* powietrze. Te trzy formy oddechu prześiąknięte *dźwiękiem*, dają trzy odpowiadające im formy, które przybiera mowa od spokoju do ostatecznego wzburzenia. Spróbujmy te trzy formy oddechu „wokalizować”. Przeróbcie te ćwiczenia już nie na zwykłym oddechu, lecz na oddechu z dźwiękiem „A” następnie na innych samogłoskach. Dalej przeróbcie na wyrazach pojedynczych i na całych zdaniach. Oto przykład łączący w sobie trzy rodzaje oddechu.

III.

*Kobietę! puchu marny! ty wietrzna istoto!
Postaci twojej zazdroszczą anieli;
A duszę gorszą masz, gorszą niżeli...
Przebóg! tak ciebie oślepiło złoto
I honorów świecąca bańka wewnątrz pusta!*

*Bodaj!... Niech, czego dotkniesz, przeleje się w złoto
 Gdzie tylko zwrócisz serce i usta,
 Całuj, ściskaj zimne złoto!
 A ty — sercem oziębłem, obojętną twarzą
 Wyrzekłaś słowo mej zguby,
 Zabiłaś mnie, zwodnico! Nieba cię ukarzą!
 Sam ja...*

II.

*Niech ją własna pamięć goni,
 Niech ją sumienia sztylety ranią!
 Pójdę, lecz pójdę bez broni,
 Pójdę tylko spojrzeć na nią
 W salach, gdzie te od złota świecące pająki
 Przy godowym huczą stole,
 Ja w tej rozdartej sukni, z tem liściem na czole
 Wnijdę i stanę przy stole...
 Wgryzę się jak piekielny dym pod jej powieki,
 I w głowie utkwię na wieki,
 Będę jej myśli czyste przez cały dzień brudził
 I w nocy ją ze snu budził.*

I.

*A ona tak jest czuła, tak łąco dotkliwa,
 Jako na trawce wiosenne puchy,
 Które lada zefiru zwiewają podmuchy,
 I lada rosa obmywa...*

Chcąc dokładniej zrozumieć na czem polega różnica między jednym a drugim rodzajem pomocy sobie ruchem ciała; mowa jest również ruchem ciała, jest tak samo „dynamiczna”, jak

i nasze narządy. Oto wykonamy wszystkie trzy wyżej wymienione odmiany zapomocą ruchu rąk. Ruch, odpowiadający oddychaniu Nr. I niechaj będzie „normalny, delikatny,” podnoszenie i opuszczenie wyciągniętych rąk (palce zwiedle).

Oddychaniu Nr. II. niechaj odpowiada „ciągle” wyciąganie rąk naprzód „z naciskiem” (palce wyciągnięte). Trzeciej odmianie oddechu będzie odpowiadać suche wyrzucanie (wytlaczanie) rąk (palce zaciśnięte w pięść). Otóż należy zrozumieć i poczuć w sobie tę zgodność między dynamiką muskulatury a dynamiką dźwięku, powinno się dążyć do zlania tych dwóch różnych czynności w jedną; odpowiednia mechanika ciała wywoła wkońcu odpowiednią mechanikę mowy. W ćwiczeniach więc powinna jakość, siła i szybkość ruchu działać zgodnie z jakością, siłą i szybkością mowy...

W wyżej wskazanem ćwiczeniu przelania dynamiki dźwiękowej w dynamikę muskulatury, prócz wytężenia ruchu, gra rolę jeszcze i *kierunek*, ale to pozostaje już w związku z deklamacją.

2. Powiedzieliśmy w tej chwili, że oddychanie, aby przeistoczyło się w mowę, powinno się w swoich trzech formach „wokalizować”. Jest to prawo zasadnicze, z którego wszystkie inne wypływają; ani jedna cząstka nagromadzonego powietrza nie może wypływać inaczej, jak tylko w połączeniu z dźwiękiem, każdy wydech musi być *przeniknięty* dźwiękiem. Tymczasem bardzo wielu z nas grzeszy przeciwko temu zasadniczemu prawu i mo-

wa nasza staje się podobna do dziurawego worka, lub katarynki, która nie wygrywając niektórych nut w tych miejscach sapie. Nie chodzi już o to, że to jest „brzydkie” i nie o to, że jest nieekonomiczne w stosunku do nagromadzonego powietrza, ale o to, że wprowadzając nowy czynnik do procesu mowy — w danym wypadku milczący wydech — wprowadzamy również nowy środek wyrazisty. To „szepietliwe” przydychanie, wyrrywające się między dźwiękami, nadaje mowie aktora zabarwienie strachu, tajemniczości, wogóle wnosi specjalny, patetyczny nastrój, który opanowuje i manieruje wszystkie jego role.

Bardzo często słyszymy to „przesączenie” powietrza po spółgłoskach *K*. i *G*. np.: „jak^h, Bóg^h tak^h”.

Oddech w danych wypadkach powinien wpływać tylko razem z samogłoską, a spółgłoski muszą go ograniczać, jakgdyby obramowywać przydech. Przy końcu wyrazów po samogłosce *J* słyszymy zwykle długie *H*; „twój — h”, „oj — h”. Szczególnie wadliwy jest wydech *przed* początkiem wyrazu. Słyszymy to nieraz w zdaniach rozpoczynających się wyrazem „no”, a oddających uczucie rozczarowania, kaprysu lub dziwactwa: „*H*-no — ja nie wiem...” „*H*-mnie nikt nie mówił”. Pomału przechodzi to w nałóg i mowie towarzyszy wtedy jakby ciągłe hnykanie. Niektórzy śpiewacy (prawie wszyscy włoscy) mają przyzwyczajenie dawać lekki przydech przed temi wyrazami, które zaczynają się spółgłoskami;

nutę słyszymy wcześniej, niż *wyraz*. W tym wypadku należy przypominać sobie правило Del-sarte'a. „*Powinniśmy z siłą wymawiać początkową spółgłoskę; w niej tkwi duch wyrazu*”.

3. Ponieważ wydech normalny w mowie powinien zbiegać się z dźwiękiem i nie może być oddzielnie od dźwięku *dosłyszalnym*, wadę o której mówiliśmy nazwiemy *wydechem dosłyszalnym*. W równej mierze wadliwym jest *wdech dosłyszalny* t. j. napęnlanie woreczków oddechowych. Ten błąd jednakowoż popełniany jest przez nas raczej nieświadomie, bo kiedy w *dosłyszalnym wydechu* podlega on raczej naszej woli, tu jest on rezultatem pewnego braku sprawności fizycznej (bo przecież nikt nie będzie *umyślnie* głośno wdychał, jeżeli to nie wynika z jego roli). Jest to poprostu brzydki nałóg z którego sobie nie zdajemy sprawy, a od którego powinniśmy się odzwyczajać i używać go tylko w tych wypadkach, kiedy tego *zachodzi potrzeba* (o tych wypadkach pomówimy później). Wada ta pochodzi (prócz innych powodów), ze zbytniego opróżniania płuc, nie można nigdy (do dna) opróżniać płuc z powietrza, bo wtenczas powtórne ich napęnlanie połączone jest z szumem. Oddech nietylko nie może być dosłyszalny, ale jako narzędzie siły patetycznej i jako potężny środek wyrazisty nie powinien się ujawniać bezcelowo i nadmiernie (jest to niepotrzebne marnowanie sił artystycznych) dlatego — również *nie może być dostrzegalnym*.

Z tej właśnie przyczyny powinniśmy oddychać zapomocą przepony (diafragmy).

Jest to oddychanie, przy którym działa tylko mięsień przepony (diafragmy) — piers zaś i żebra pozostają w spokoju — natomiast w momentach wzburzenia można pozwolić sobie na pełny oddech, podnoszący piers i rozszerzający żebra. Nie trzeba tylko identyfikować podniesienia piersi z podniesieniem bark: barki podnoszą się zależnie od stopnia uczucia, które nas przejmuje, piers podnosi się zależnie od potęgującego się w nas *wzburzenia*.

4. Bywają niewątpliwie momenty, w których oddech *powinien* być dosłyszalny. Na przykład „ściśnięta” piers szuka ulgi w długim i głośnym westchnieniu, które opróżnia płuca. Po silnym wzburzeniu fizycznym, po szybkim biegu, człowiek głośno oddycha. Nagły strach przerywa oddech, który ponawia się w głośnym wypływanii powietrza.

Są wkońcu specjalne formy oddechu, w których wdech i wydech *powinniśmy* słyszeć: ziewanie, wzdychanie, wachanie, chrapanie, szlochanie, kaszel, kichanie, głośny płacz, głośny śmiech.

5. Ale to są wypadki wyjątkowe, w zwykłej zaś mowie, wdech spełniając rolę podającego powietrze, jako materiał głosowy, nie może przekraczać granic środka mechanicznego, dlatego musi odpowiadać trzem warunkom; winien być niedosłyszalny, niedostrzegalny i przytem dostateczny t. j. powinien zasilać płuca taką ilością powietrza,

która jest im potrzebna i w ten sposób, aby płuca nigdy nie odczuwały „głodu“.

W tym ostatnim wypadku ważna jest umiejętność (brania) oddechu t. j. wznowiania zapasu powietrza. Według ogólnego zdania główną zaletą mówiącego jest długi oddech tj. umiejętność mówienia jak najdłużej na jednym oddechu; jest to przekonanie błędne. Długi wydech zwykle przy końcu słabnie i dlatego dźwięk nigdy nie może być równy, a tem bardziej nie może się wzmacniać. Sztuka nie na tem polega, aby oddychać rzadko, czerpiąc odrazu dużo powietrza, ale na tem, żeby oddychać często nieuchwytnie i tylko w tych momentach, kiedy oddychać trzeba — nie oddychać zaś wtedy, kiedy nie należy.

Odnawianie zapasu powietrza nadaje świeżości nie tylko mechanizmowi mowy, ale i samej jakości głosu. Nawet więcej — nowy zapas powietrza odświeżając cały organizm, odświeża i myśl — wogóle ożywia człowieka, podczas kiedy przy długim wydechu trudno o utrzymanie tej żywości, tkwi w nim jakby niebezpieczny pierwiastek apatii, senności. A więc im częściej oddychamy, tem lepiej, byle tylko oddech nasz był nieuchwytny i brany logicznie. Im częstsze jest odnawianie zapasu powietrza, tem dokonywa się ono szybciej; tem oddech bywa „krótszym“ i tem jest cenniejszy w szybkiej mowie dialogowej.

6. Miejsca dla wdechu oznaczone są przede wszystkim znakami pisarskimi, następnie jest

szereg wypadków, w których oddech staje się nieodzowny.

1) Po wszystkich wyrazach, które poprzedzają, lub za którymi następuje wielokropek: „Powóz prr... stanął i... ruszyć nie może...”.

2) Po zwrotach: „Panie, książę, pani, wasza ekscelencjo” i t. d.

Większość aktorów po wzięciu oddechu nie ma odwagi *odrazu* mówić, ale wstawia po zwrotach dźwięki *A.* lub *E.* albo wogóle przeciągle mruczy na jakąś nieokreśloną samogłoskę. „Panie Janie e... proszę mi dać”. Pochodzi to stąd, że oddech nie jest dostatecznie zmechanizowany, że jest za mało nieuchwytny, za ciężki i akcentując pierwsze wyrazy, jakby zmusza do natychmiastowego ich powtórzenia. Jest to brzydki nałóg, który wprowadza do wszystkich ról „manierę” powolnego rozmyślenia, będącego często w zupełnej sprzeczności z ogólnym charakterem mowy; przyzwyczajenie zgubne, które należy przezwyciężyć. W celu zupełnego wyleczenia się z tego, radzę początkowo mówić zdanie *bez* oddechu, wiążąc wyrazy ze sobą, a kiedy już utrwalimy ich intonację, wtedy nie zmieniając jej, przerwać ją tylko niedosłyszalnym wdechem.

3) We wszystkich tych wypadkach kiedy jest *pauza*, należy zużytkować ją w celu odnawiania zapasu powietrza.

4) Przed i po zdaniach wtrąconych.

5) Wszędzie, gdzie wyraża się wzburzenie.

7. Zbyt częsty „szybki wdech“ wymaga dużej sztuki i opanować go niedostłyszalnie można tylko po długich ćwiczeniach.

Zaznaczyć jednak muszę, że chociaż ten środek jest niezmiernie ważny w znaczeniu mechanicznem, nie można jednak zastosowywać go w każdym wypadku. Oddech jest środkiem o zbyt silnej wyrazistości, aby forma jego nie wywierała wpływu na sens mowy. Są wypadki w których siła namiętności porywa mówiącego, kiedy słowa palą się w ustach, kiedy wszystko rośnie „nie dając odetchnąć“, kiedy *trzeba* wszystko wypowiedzieć jednym rozmachem, bo najmniejsza pauza wszystko osłabi; w tych wypadkach należy cały okres mówić na jednym oddechu.

Oto przykład:

*Serce z sercem zbiega, zlatuje się, ściska,
Lica, usta łączą się, drżą, palą,
Dusza wionie w duszę... niebo, ziemia pryska
Roztopioną dokoła nas falą!*

Te słowa *powinny* być wymówione na jednym oddechu. Jeżeli będziemy oddychać przy przecinkach, to otrzymamy wrażenie przeciwne temu, co Gustaw chce powiedzieć, — zniknie wrażenie zapалу i pozostanie wrażenie wysiłku i zmęczenia.

Żeby przekonać się o znaczeniu częstego brania oddechu t. j. o barwie jaką on daje wyrazom, przeczytajcie te same wyrazy, raz na jednym oddechu, a drugi raz z powtarzającym się „krótkim“ oddechem:

*Ujrzała, zaśmiała się i klasnęła w dłonie,
 Jak biały ptak zleciała z parkanu na błonie
 I wionęła ogrodem (przez płotki przez kwiaty),
 I po desce (opartej o ścianę komnaty),
 Nim spostrzegł się, wleciała przez okno
 [świecąca,
 Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca!*

Jeżeli będziemy oddychać przy wszystkich, zaznaczonych miejscach, to wywołamy obraz Zosi biegnącej ostrożnie, (ze strachem, by nie upaść) do swej komnaty, przeciwnie zaś, mówiąc na jednym oddechu do „nim spostrzegł się” będziemy mieli obraz wiosennej lekkości i wdzięku Zosi.

A więc oddech głęboki ma swoje zastosowanie, szczególnie w chwilach wybuchu gwałtowności, i powinien zwykle poprzedzać wybuch uniesienia. Ale tu spotykamy się z zasadniczą sprzecznością. Głęboki oddech odpowiada zawsze odpoczynkowi, spokojowi, zadowoleniu, a my właśnie przed wyrażeniem gwałtowności musimy brać oddech spokoju. — Żeby zrozumieć tę sprzeczność, musimy dokładnie zrozumieć różnicę między oddechem mechanicznym, a psychologicznym t. j. oddechem, który jest potrzebny czytającemu, aby mógł dany okres przeczytać, a oddechem osoby działającej. Często się zdarza, jak np. w przytoczonych przykładach wybuchu gwałtowności, że osoba działająca w danym utworze nie powinna oddychać, a ten, który utwór dany czyta, musi zaczerpnąć powietrza.

Radzę się nad tem zastanowić gorącym zwolennikom teorii „przeżywania”. W jaki, sposób np. aktor jest w stanie coś *wypowiedzieć*, jeżeli w danej chwili przeżywa „strach” wraz ze wszystkimi jego oznakami zamarłego oddechu, zastygłego serca? Przecież w chwili strachu „język przylega do krtani”, zaś żeby móc *mówić* język musi być swobodny... Co w tych wypadkach należy robić? Powinno się przedewszystkiem skojarzyć głębokość oddechu z szybkością i niedosłyszalnością. Jeżeli zaś nie chce się wyrazić uczucia spokoju, zapomocą głębokiego oddechu, to powinno się ten oddech ukryć i *dla oczu* i *dla ucha* czyniąc go możliwie *najkrótszym*. Im jest krótszy, tem lepiej.

Oto są warunki, którym powinien zadośćuczynić oddech *techniczny*, dostarczający jako środek mechaniczny niezbędnego dla mowy materiału oddechowego. Przejdziemy obecnie do psychologicznej części oddechu, do samego jego *sensu*.

III. Oddech. — Uczucie.

8. *Brać i dawać* — oto dwie życiowe funkcje wszystkiego co żyje na świecie. Oddech co sekundę powtarza te dwie czynności — od pierwszego westchnienia nowonarodzonego dziecka, którem człowiek rozpoczyna proces zaopatrywania się, aż do „ostatniego tchnienia” w którym zwraca przyrodzie to, co mu już jest niepotrzebne. Wdech i wydech są jakby mikrokosmem naszego bytu — wdech to narodzenie — wydech to śmierć. Jak po narodzeniu *musi* nastąpić śmierć, tak i po wdechu *musi* być wydech i jak śmierć nie może nastąpić *bez narodzin*, tak i bez wdechu nie *może* być wydechu. Taki sam stosunek zachodzi między początkiem, a końcem; każdy początek *musi* mieć swój koniec i *nie może* być końca bez początku, każdy początek jest działaniem, wynikiem pewnej siły i wysiłkiem; każdy koniec jest odpływem, wyczerpaniem i odpoczynkiem. W każdym początku tkwi pierwiastek twórczości, w każdym końcu pierwiastek fatalizmu. Wyrazem tych dwóch czynników jest nasz oddech w dwóch momentach — wdechu i wydechu. Cała różnorodność panującego w świecie prawa kontrastu we wszystkich jego przejawach: ciężkości i lekkości, wysokości i głębokości,

siły i słabości, ciemności i światła, smutku i radości znajduje swój wyraz w tem podniesieniu i opuszczeniu piersi, którem człowiek *bierze* od przyrody i *oddaje* jej wzięte powietrze. Przyjrzyjmy się, jakiego zabarwienia psychologicznego udziela mowie ta dwoistość oddechu. Posłuchajmy oddechu człowieka śpiącego.

Wspominaliśmy już o tem, że długość wdechu u śpiącego pozostaje w stosunku do długości wydechu tak, jak jeden do dwóch. Liczymy „*raz*, dwa, trzy, *raz* dwa, trzy...” z akcentem na „*raz*”, a otrzymamy formułę dynamiczną oddechu w momencie największego spokoju. Znany badacz rytmu muzycznego M. Lussy („*Le Rythme musical*” Paris 1834) widział nawet w troistości rytmu oddechowego pierwiastek „*andante*” w muzyce, składającego się z trzech ćwierci (jedna silna i dwie słabe). Cóż widzimy? Wdech na „*raz*” wysiłek i wydech na „*dwa, trzy*” (odpoczynek). Przysłuchując się uważnie, zauważymy, że wydech u śpiącego jest głośniejszy niż wdech; formuła słuchowa będzie więc „*raz, dwa, trzy, raz, dwa, trzy...*” Znaczy to, że odpoczynek w czasie snu jest bardziej dosłyszalny niż wysiłek. Nawet u człowieka, który śpi, o ile zauważymy przewagę wdechu nad wydechem, to tylko wtedy, kiedy śni mu się coś niepokojącego. Z chwilą jednak rozwiania się snu następuje spokój i stosunek oddechowy jednego do dwóch ponownie wraca.

Można obserwować u człowieka wpływ stopniowo wzrastającego niepokoju; wydech jego bę-

dzie stopniowo coraz krótszy i coraz mniej dosłyszalny. Wogóle zaś wdech i wydech t. j. sam proces oddechu będzie powiększony. Z tego wszystkiego możemy wyprowadzić prawo, że cierpieniu towarzyszy wdech, zadowoleniu — wydech. Jest to prawda w stosunku do wszystkich stopni tych dwóch odmian psychicznych.

Dlatego każda mowa nabiera różnej barwy zależnie od tego, czy wdech czy wydech jest *głośniejszy*. Mówilem już o tem, jak rozmaitą barwę psychologiczną przybiera takie np. zdanie jak: „Odeszła!” wypowiedziane kilka razy, zależnie od tego, czy wdech, czy wydech ma w niem przewagę. W pierwszym wypadku można dojść do ostatniego stopnia rozpaczy — w drugim — znaleźć pełne ukojenie wszelkiego niepokoju. Rozumiemy teraz, jak ostrożnie i oględnie powinniśmy posługiwać się formami oddechu i jak ważne jest nieprzepuszczanie powietrza pomiędzy dźwiękami (p. 2 i 3). Mówiliśmy już o tem, że bezdźwięczny oddech nadaje mowie specjalną barwę, często pozostającą w niezgodzie z tem, czego wola wymaga. *Tajemniczości* towarzyszy dosłyszalny wydech, który w wyższym stopniu przechodzi w szept.

Wydech oznacza *powagę, ciekawość, zdziwienie* także *odrazę* (do przedmiotu, który zamąca nasze szczęście), dalej *szyderstwo* i rozmaite formy *po-gardy*, którą odczuwamy w samopoczuciu naszego autorytetu i nieomyłności. Ostatnim stopniem szyderstwa jest wzmocniony wydech bez słów lecz z dźwiękiem, czyli świst. Przeciwnie wdech

oznacza zachwyty, *uniesienie*, wszystkie formy uczucia *szacunku*, pokorę i *modlitwę*. Uważałbym za wskazane odbywać następujące ćwiczenia, mimiczno- „psychologiczne”. Opróżnić płuca, zacząć wdychać cicho i głęboko. W miarę napełniania się płuc „koncentrować” całą postać — twarzy nadać wyraz ponury, brwi ściągnąć, łokcie zbliżyć do tułowia, a palce zacisnąć... Następnie wydychać. W miarę wydychania powietrza „rozwijać się” (jak kwiat): starać się wygładzić zmarszczki, rozjaśnić twarz, rozluźnić palce, rozgiąć łokcie i oddzielić je od tułowia, ręce podnieść i rozwinąć po bokach. To ćwiczenie powinno się przerobić kilka razy. Przekonaliśmy się, że kiedy staje przed nami trudne zadanie, które wymaga z naszej strony bezzwłocznej decyzji, wtedy przez chwilę jakgdyby *drętwiejemy* w wypadku kiedy nie wiemy na co się zdecydować, wzdychamy wtedy z przewagą wydechu (kiedy zadanie przekracza nasze siły) i wzdychamy z przewagą wdechu (o ile postanawiamy działać). Dlatego człowiek zadyszany od wzburzenia i który przybiegł, żeby coś opowiedzieć, będzie mówić z przewagą wdechu, podczas, kiedy człowiek zadyszany od biegu pada na stołek, aby odpocząć, chłodzi się i jakby *oddmuchuje*. W śmiechu i szlochu różnica barwy psychologicznej między wdechem a wydechem występuje najwyraźniej.

9. Między temi dwoma momentami, jak już mówiliśmy, mieści się *pauza*. Technicznie pauza potrzebna jest dlatego, żeby kontrolować wypły-

wanie zaczerpniętego powietrza, i im jest krótsza, tem lepiej.

Lecz *psychologicznie* pauza jest środkiem wprost nieocenionym. Jak na przełomie między „tak” i „nie”, tak w pauzie mieści się wahanie. „Co mam robić!” „Na co się zdecydować?” i t. p. „Odeszła!” powiedziane na pauzie wyraża pewną jakby pustkę w głowie (roztargnienie) — oddaje tę chwilę w życiu, kiedy zatracamy świadomość przestrzeni i czasu — kiedy nie możemy ruszyć naprzód ani cofnąć się wtył. Niema przeszłości i niema przyszłości... „Odeszła!!”... Między dwiema przepaściami — niepewność chwili.

„Pauza” bywa wyjątkowo cenna w tych wypadkach, kiedy wzburzenie łączy się z uwagą. Wzburzenie wywołuje przyśpieszenie oddechu; każde zdanie możemy zabarwić wzrastającym wzburzeniem, jeżeli będziemy oddychać co trzy, co dwa i co każdy wyraz. Oddech jest *ruchem*, uwaga zaś z istoty swojej pauzą; dlatego oddech i uwaga nie mogą iść ze sobą w parze, do takiego stopnia, że jeżeli mówimy o kimś, że „zamarł mu oddech”, to tem samem stwierdzamy, że „wyteżył słuch”. A więc połączenie wzburzenia z uwagą wnosi w proces oddychania dysharmonję, konflikt między wdechem a wydechem, który może być tylko rozstrzygnięty trzecim momentem — „pauzą”. Przedłużenie pauzy jest niezbędnym warunkiem, kiedy mimiką wyrażamy uwagę, ale kiedy wyrażamy wzburzenie, pauza

powinna następować po silnej walce, zwróconej przeciwko wdechowi; gdy już przestajemy wyrażać uwagę, oddech powinien się wznowić odrazu z przewagą jednego z tych dwóch pierwiastków, zależnie od tego, co uwaga nasza wywołała — *strach* czy też *uspokojenie*. Widzimy więc, jak ważną psychiczną, a zatem dla aktora i mimiczną rolę odgrywa oddech i jak ważne jest opanowanie tej czynności naszego organizmu. Aktorzy bardzo często w tym wypadku ulegają złudzeniom, nie zdając sobie sprawy, jaka to jest ważna i trudna sztuka. Ponieważ *wszystko co żyje oddycha*; przypuszczają więc, że w tej dziedzinie nauka jest zupełnie zbyteczna.

W takim razie równie dobrze można powiedzieć, że ponieważ *wszyscy ludzie mówią*, każda mowa ma prawo istnienia na scenie. W sztuce posługiwać się możemy tylko tem, cośmy opanowali, podporządkowali naszej indywidualności i czem świadomie rozporządzamy według woli naszej.

W następnym rozdziale podamy szereg ćwiczeń i sposobów opanowania i posługiwania się oddechem.

IV. Oddech. — Ćwiczenia.

Dajemy tutaj szereg ćwiczeń w celu mechanicznego przyswojenia i rozwoju tego, o czym mówiliśmy w dwóch rozdziałach poprzednich. Ćwiczeń oddechowych jest dużo i można je znaleźć w różnych podręcznikach, — zbyt wiele, taki ogrom, że nie starczy dnia, aby wszystkie przerobić. Podajemy więc tylko niezbędne, które są konieczne; chętni niechaj już rozwijają każde ćwiczenie i urozmaicają je w zależności od swych potrzeb.

10. *Przepona* (Diafragma).

Nim zaczniemy mówić o odmianach oddechu, określimy, co to jest oddech przeponą, ponieważ z tym terminem często będziemy się spotykać. Mniej nas obchodzi, co to jest przepona, jaki mięsień i jaka jego czynność, natomiast interesuje nas uświadomienie sobie jej działalności, ponieważ tem tylko możemy dowolnie kierować, co jasno uczuwamy i uświadamiamy sobie.

Wdechnijcie pełną piersią możliwie dużą ilość powietrza. Wydychajcie je, nie pozwalając jednak piersiom i żebrom rozluźniać się i powracać do położenia poprzedniego — niechaj pozostają w tym stanie, w jakim były w chwili największego napełnienia płuc. Utrzymując więc całą klatkę pier-

siową w stanie podniesionym, zacznijcie powoli wydechać powietrze. Zauważycie ruch mięśnia brzuszego, który zacznie się kurczyć w miarę wypływania powietrza. Nie zmieniając położenia klatki piersiowej znów wdychajcie powietrze, — będziecie wdechali przeponą (diafragmą). Przedłużając ten sam ruch oddechowy, pozwólcie pomалу rozluźniać się piersi — niechaj opada. Powoli opanujecie normalny oddech brzuszny (przeponą), jaki widzimy u człowieka śpiącego, a który wyraża się w podnoszeniu i opuszczaniu mięśni brzusznych. Dobitniej możecie sobie to uświadomić, przerabiając wspomniane wyżej ćwiczenie na podłodze, leżąc równolegle i kładąc rękę na brzuchu.

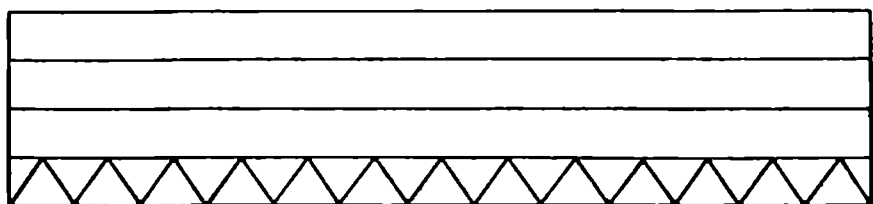
Przy prawidłowym oddechu brzuszny nie wolno opuszczać dolnych żeber, niechaj będą otwarte. W tym celu należy ćwiczyć oddychanie „bokami”, t. j. oddech żebrami dolnymi bez udziału górnych.

11. Wdech i wydech. Dla lepszego zrozumienia i przyswojenia sobie określimy ruchy oddechowe następującą formułą graficzną. Oznaczmy wdech kreską pochyloną na prawo ($\diagup$); jeśli zaś do niej przystawać będzie pod ostrym kątem druga kreska ($\diagdown$), oznaczać to będzie wdech i wydech bez pauzy między niemi. Jeżeli zaś obie kreski nie będą łączyły się wierzchołkami ($\diagup \diagdown$), oznaczać to będzie oddychanie z „pauzą”; przytem liczba postawiona w środku, oznacza ilość sekund przeznaczonych na pauzę:

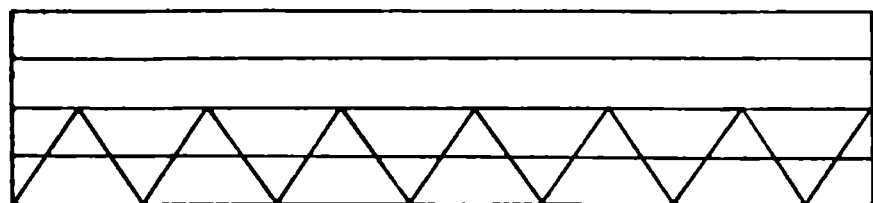
($\swarrow^3 \searrow$), znaczy wdech, zatrzymanie oddechu (w czasie tym licząc „raz, dwa, trzy”) i wydech*).

Znaki graficzne, oznaczające oddech i pauzę, umieścimy na linijkach, używanych przy pisaniu nut. Stopnie wysokości tych znaków będą oznaczały różne stopnie głębokości oddechu.

1. Spokojny, rytmiczny ruch przepony (diagramy).

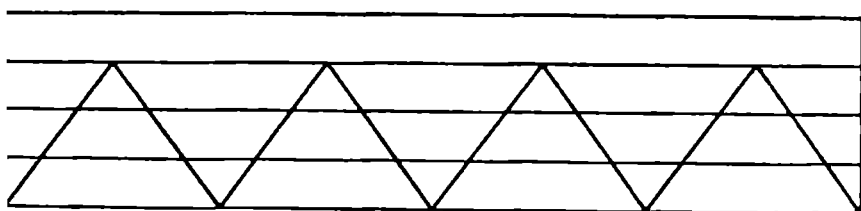


2. Podnoszenie i rozszerzanie najniższych żeber: ruch przepony dwa razy większy niż w ćwiczeniu poprzednim.

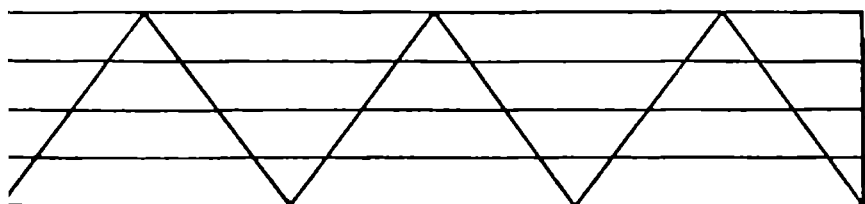


3. Podnoszenie i rozszerzanie dolnych żeber; podniesienie piersi do połowy możliwego naprężenia; ruch przepony trzy razy większy jak w pierwszym ćwiczeniu.

*) Trzeba uważać, aby wydech nie był przyśpieszony, ani urywany.



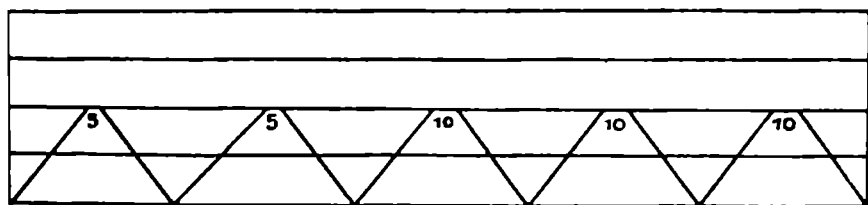
4. Pełny ruch wszystkich mięśni oddechowych.



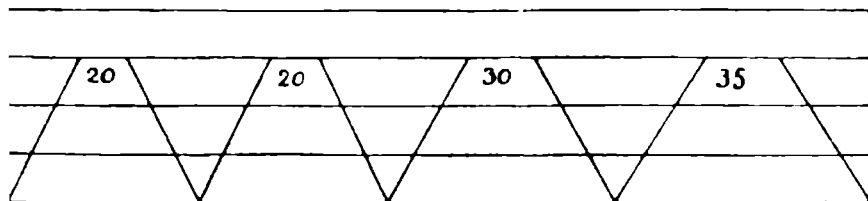
Ćwiczenie ostatnie powtarzajcie trzy razy dziennie po sześć oddechów za każdym razem, nie przechodźcie do ćwiczeń następnych wcześniej, jak po dwóch tygodniach.

12. Pauza. Głębokość oddechu zależy od długości pauzy.

5.



6.



7.



Ćwiczeń tych nie należy przerabiać od razu wszystkich, lecz stopniowo:

5 sekund w ciągu czterech dni,

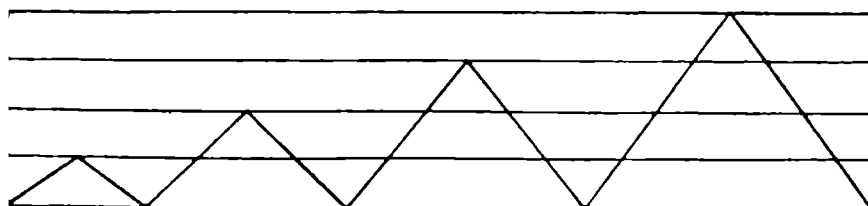
10 sekund w ciągu ośmiu dni,

20 sekund w ciągu szesnastu dni.

35 sekund w ciągu trzydziestu dwóch dni, nie wcześniej jak po dwóch, trzech miesiącach ćwiczeń, ćwiczenie od 45 do 60 sekund; ostatnią liczbę tylko w tym wypadku, jeżeli możemy to wykonać łatwo. Wszystkie ćwiczenia powinny być wykonane bez wysiłku narządów oddechowych.

Jeżeli już z łatwością wykonywamy poprzednie ćwiczenia, możemy zacząć pracować nad ćwiczeniem się w powiększaniu działalności każdego następującego po sobie oddechu, przyczem każdy oddech powinno się brać w inny sposób. Właściwie jest to połączenie ćwiczeń 1, 2, 3 i 4.

8.



To ostatnie ćwiczenie powinno się powtarzać cztery razy dziennie po sześć razy.

Wynikiem tych ośmiu ćwiczeń jest powiększenie objętości płuc i rozwinięcie umiejętności wstrzymywania powietrza.

13. Wznowienie oddechu. Mówiliśmy już, że najważniejszą rzeczą w oddechu krasomówczym jest umiejętność skrócenia momentu pierwszego i przedłużenie trzeciego. Żeby dojść do opanowania tego procesu, zalecamy następujące ćwiczenie. Zaczepnijcie pełną piersią powietrze (bezwarunkowo niedosłyszalnie, zawsze niedosłyszalnie). Dalej, zacznijcie wydychać na słowa „raz, dwa, trzy” — weźcie szybko oddech i dalej „cztery, pięć, sześć”, znowu weźcie oddech i dalej. Potem, zamiast trzech liczb, liczcie grupami po pięć, potem po dziesięć i t. d., zawsze biorąc krótki, szybki, lecz pełny oddech między każdą grupą.

14. Kojarzenie. Wszystkie wymienione wyżej ćwiczenia przeróbcie na tych trzech rodzajach oddechu, o których mówiliśmy w rozdziale II (p. 1.), kojarząc w ten sposób odmiany głębokości i długości wdechu i pauzy z formami wydechu.

15. Wydech głosowy. Te same ćwiczenia oddechowe zamiast zwykłego wydechu na głoskę H róbcie na samogłoskach, przeistaczając tym sposobem oddech w dźwięk. Zwracajcie przytem uwagę, aby ani jedna cząsteczka powietrza nie wypływała na przydechu *bez* dźwięku samogłoski — powietrze wypływające musi być *całkowicie przeniknięte* dźwiękiem samogłoskowym (p. 2).

16. Nos. Ponieważ wdech zawsze (w ćwiczeniach) powinien być brany nosem, musimy do tego odpowiednio przystosować czynności tego narządu. Przyciśnijcie prawe nozdrze prawym dużym palcem: wciągajcie powietrze przez lewe nozdrze. Kiedy już zaczerpnęliście powietrza, przyciśnijcie drugim palcem lewe nozdrze i wydychajcie przez prawe. Kiedy już powietrze zupełnie wypłynie, nie zdejmując palca z lewego nozdrza, wciągnijcie powietrze przez prawe i t. d. Potem przyciśnijcie lewe nozdrze i t. d.

17. Oddech i ręce. Wszystkie ćwiczenia rąk, nóg, tułowia, głowy, wskazane w dziale „Ćwiczenia“, w książce „Człowiek wyrazisty“*), przeróbcie z oddechem, przyczem wdech ćwiczyć należy z podniesieniem, wydech z opadaniem. Powinniście wyrobić w sobie poczucie, że narządy wasze zapomocą oddechu podnoszą się; oddech jest naszą „sprężyną“.

18. Oddech z muzyką. Zaczerpnijcie powietrze na takt pierwszy, wydychajcie na drugi.

Zaczerpnijcie powietrze na takt pierwszy, zatrzymajcie je na takt drugi, wydychajcie na trzeci. Wdychajcie powietrze na takt pierwszy, wydychajcie na dwa następne.

Zmieniajcie długość taktów, zmieniając w każdym ćwiczeniu to długość wdechu, to znów długość wydechu.

*) „Człowiek wyrazisty“, Wołkoński — tłum. M. Szpakiewicza — Księg. J. Rzepecki, Warszawa.

19. Westchnienie. Żeby nie trwać bezustannie w naprężeniu, z jakim związane jest każde ćwiczenie, uczcie się *odpoczynku*. Zaczepnijcie głęboki oddech, spokojnie, bez wysiłku, przedtem *rozluźniając wszystkie mięśnie*, a głównie opuście barki*). Spokojnie wydychajcie jak człowiek osłabiony i kiedy wypłynie już powietrze, zatrzymajcie się chwilę, aby nowy wdech nastąpił jakby sam przez się, jako nieuniknione zaczerpnięcie powietrza.

Wtedy oddech stanie się jakby szeregiem miękkich, przyjemnych, przynoszących ulgę westchnień. Jest to spokojny oddech śpiącego, cichy oddech dziecka, również oddech w stanie spokoju — odpoczynku.

20. Barki. Kiedy, podniósłszy barki, odechtniecie, będzie to tak zwany „oddech barkowy“ („oddech szczytowy“ indyjskich Jogów) — najmniej rozwinięty z wszystkich oddechów, nie przenikający do głębi i dlatego najmniej *życiowy*. Właśnie dlatego podnoszenie bark jest tak wstrętne na scenie. Naturalnie nie mówię tu o wartości *mimicznej* podnoszenia bark, wtedy kiedy mu towarzyszy uczucie, ale o tem chronicznem podnoszeniu bark, które wielu aktorów stosuje w każdej roli. Nasrożyć się, zmarszczyć, wcisnąć szyję

*) Wogóle przy ćwiczeniach oddechowych nie podnoście bark — chyba w tym wypadku, kiedy wraz z oddechem podnosicie całą rękę.

w barki, a barki podnieść do uszu, oto maniera przeważnej części aktorów, szczególnie w tych wypadkach, kiedy osoba działająca „odchodzi na stronę”. Jest to błąd nie tylko mimiki, którą należy stosować do tego lub innego momentu, ale i błąd przeciwko ogólnej higienie scenicznej. Podniesione barki, zaciśnięte pięści, ściągnięte brwi, ściśnięte szczęki, — oto do czego „dąży” aktor, z chwilą przejścia progu kulis. Starajcie się pozbyć tego — rozluźnijcie się, rozpętajcie. Wszelkie naprężenie powoduje gniew i rzeczywiście gniew najczęściej przejawia się na naszej scenie, mimika gniewu we wszystkich jego odcieniach. Pamiętam, pewnego razu widziałem na scenie „Hamleta”. W akcie pierwszym, Hamlet wraz z towarzyszami wychodzi na taras; wiatr świszczę, Hamlet owija się płaszczem, mówiąc że jest zimno, cały zajęty jest myślą o ojcu... „Dlaczego on się tak złości?” pyta mnie mój sąsiad. I rzeczywiście, dlaczego oni tak się złością na scenie? Przypuszczam, że prawdopodobnie chcą pokazać; że „grają”. Mimika zaś wszystkich uczuć „dośrodkowych” (koncentrycznych) t. j. związających się, zżymających jest łatwiejsza od mimiki uczuć „odśrodkowych” (ekscentrycznych), rozwijających się; łatwiej jest się pomniejszyć niż powiększyć. Dlatego właśnie mimika gniewu jest łatwiejsza niż mimika radości, i dlatego aktorzy chętnie uciekają się do gniewu, wtedy kiedy chcą „coś wyrazić”, nie umiając tego wypowiedzieć. „Barki! Barki!” ma się ochotę krzyknąć takiemu akto-

rowi. *Barki*, bo z chwilą rozluźnienia się bark, rozluźni się wszystko inne; wygładzą się zmarszczki, rozluźnią się pięści i *wznowi się oddech*. Oddech to jest życie; kiedy niema oddechu, lub jest oddech, ale nieprawidłowy, wówczas niema życia, aktor wtedy nie gra, lecz „zgrywa się”. Kiedy choćby jeden z naszych narządów działa pod przymusem, wtedy już *wszystko* zabarwione jest tą przemocą i mowa jak wszystko inne „ma charakter wyteżony, nadęty „robiony”. Z tych przyczyn właśnie sprawę bark zaliczam do kwestji *higjeny* scenicznej; tam gdzie niema zdrowia, niema i życia — niema wtedy sztuki. „Barki! Barki!” zwracała uwagę pewna matka, uderzając wachlarzem po ramionach córki, która była nieśmiała i w salonie czuła się jakby spętana; matka rozumiała, że razem z opuszczeniem bark znajdzie wolny wstęp do organizmu córki spokój. „Barki! Barki!”, powinien mówić każdy reżyser niemal każdemu aktorowi, wychodzącemu na scenę.

Ciekawe, że Guttman, znany badacz kwestji oddechu, ganiąc naprężenie i skrępowanie śpiewaków na scenie, uważa za jedyny przeciw temu środek „śpiewać” w jednym takcie i w czasie tego ręką odbijać „takt drugi”. Guttman powiedział to jakieś trzydzieści pięć lat wcześniej od Dalcroze’a. Jest to doskonała odpowiedź dla tych śpiewaków, którzy mówią „nam niepotrzebna jest gimnastyka rytmiczna”.

21. Mówiąc o skrępowaniu, o wybijaniu taktu, o zastosowaniu się do muzyki, musimy wspomnieć

o melodeklamacji. Nie można jej sobie wyobrazić bez zupełnego zespolenia się mówiącego z rytmem muzycznym. Jest to zaś tylko możliwe po długiej, uciążliwej, prawie męczącej pracy *podporządkowania się*; tylko takie zupełne podporządkowanie się daje niezbędną do prawidłowej deklamacji *swobodę w ramach taktu muzycznego*. Trzeba dokładnie wybrać i określić, na jaką nutę powinna padać każda zgłoska wyrazu; dalej w czasie nauki tej melodeklamacji, (nauka musi się odbywać koniecznie z akompanjamentem) powinno się odbijać takt rękoma (szerokimi ruchami, któreby siłą i rozmiarem swoim odpowiadały sile i „rozmachowi” muzyki). Muzyk łatwiej niż aktor może podzielić zgłoski na nuty, ale właściwie jestem zdania, że o ile aktor nie jest muzykalny, nie powinien się zabierać do melodeklamacji. Melodeklamacja jest zespoleniem dwóch sztuk; jakże może zabierać się do tego ktoś, komu jedna z nich jest obca. Niestety jedną z najdotkliwszych krzywd wyrządzanych sztuce przez licznych dyletantów jest ta, którą znosić musimy cierpliwie pod mianem melodeklamacji. Aktor sadza do fortepianu zdolnego pianistę i wyobraża sobie, że kiedy on jednocześnie z muzyką będzie mniej lub bardziej dobrze wygłaszał wiersz, to z tego połączenia powstanie coś zupełnie nowego — „trzecia” zespolona sztuka! Jeszcze raz powtarzam, *o ile aktor nie jest muzykiem, niech nie popisuje się nigdy melodeklamacją*. Tylko w tym wypadku, kiedy w równym stopniu jest się wrażli-

wym na poezję jak i muzykę, tylko wtedy można liczyć na wywołanie harmonijnego wrażenia. W przeciwnym razie osiągamy wrażenie czegoś poszarpanego, niesklejonego.

V. Samogłoski.

22. Od oddechu powinniśmy przejść do głosu, ale ponieważ wszystkie właściwości głosu przejawiają się w wymawianiu wyrazów, (rozmaitość głosowych środków wyrazistości bez wyrazów nie miałyby się w czym przejawiać) dlatego nim zaczniemy mówić o tem, jak głos uwypukla wyraz, jak wpływa na zmianę jego znaczenia, jak swoją siłą, wysokością, jakością nadaje mu barwę (timbre), pomówimy o samym wyrazie, zaczniemy od pierwiastków, z których się wyraz składa.

Przedewszystkiem na wstępie zaznaczamy, że nie będziemy mówili o literach (litery istnieją tylko na papierze dla oka, nas zaś interesuje mowa, t. j. to co przyjmujemy uchem); będziemy mówili o *dźwiękach*.

Aby nie obciążać wykładu zbyt wielką ilością terminów, zachowamy powszechnie znany i wygodny podział na samogłoski i spółgłoski.

Wydech głosowy, przechodząc przez krtani i nasadę i wypływając w otaczający nas świat, wydech ten (o ile w procesie dźwięku nie biorą udziału specjalne mięśnie narządów mowy) daje dźwięk nieokreślony, którego na papierze niepodobna literami wyrazić, dźwięk podobny lekkiemu stękwowi chorego. Jest to dźwięk otrzymany z powietrza wypływającego z krtani *bez oporu*.

Wszystkie inne dźwięki (te, które wyrażamy na papierze literami) są rezultatem pewnego układu mięśni, stawiających ten, lub inny opór przepływającej fali powietrznej. Poznanie tego oporu, t. j. tego układu narządów, zapomocą których w każdym poszczególnym wypadku wywołuje się opór, jest podstawowym warunkiem prawidłowego wymawiania. Powinno się nie tylko sprawdzić ten proces na sobie i uświadomić sobie dokładnie powstanie tego lub innego dźwięku, ale i umieć swobodnie przechodzić z jednego do drugiego bez *zatracania jasności*. Do tego dążą wszystkie następne ćwiczenia w tym rozdziale.

23. Zacerpnijcie głęboko powietrze. Spokojniutko zacznijcie je wydychać, i nagle zatrzymajcie wydech. Poczuliście, że wtedy coś zamknęło się w krtani? Poczujecie to jeszcze lepiej, kiedy przed zaciśnięciem krtani lekko przyciśnięcie mięśnie brzucha. W chwili, kiedy poczujecie tę zamykającą się jakby zasłonę, wydobądźcie dźwięk A. Zauważycie wtedy różnicę między tem A a tem, które wypływa z rozwartej piersi, stanowiąc przedłużenie westchnienia; poczujecie, że to A wydziela się z zamkniętej krtani tylko wtedy, kiedy krtani otwierając się, daje dźwiękowi możliwość wydobycia się nazewnątrz. W ten sposób powstaje dźwięk samogłoskowy. O ile chcemy zachować poprawność pierwiastków mowy, musimy ten proces dokładnie zrozumieć, wżyć się weń i umiejętnie go zastosować. Żeby lepiej zrozumieć to wszystko, przeprowadzimy porów-

nanie samogłosek ze spółgłoskami. Zamknijcie mocno usta i nagromadźcie w nich powietrze. Wydobądźcie dźwięk A, otrzymacie PA. Dlaczego? P nie wymawialiście, tylko A, ale rozwarcie warg daje ten pękający dźwięk, który określamy literą P. Otóż zupełnie tę samą czynność, którą wykonał w tej chwili widzialny narząd warg, dając dźwięk P, wykonała niewidzialnie dla nas krtąń, stawiając opór, z którego wyrwał się zatrzymany dźwięk.

Powtórzcie kolejno dźwięki samogłoskowe A, E, I, O, U, Y. Możemy powtórzyć je w taki sposób, jakgdyby dźwięki wlewały się jeden w drugi, podobnie jak w wyrazie „aeroplan” A wlewa się w E, albo możecie wymawiać je oddzielnie, wytrzymując małą pauzę między każdym dźwiękiem (jak np. w zdziwieniu wykrzykujemy: „O, o, o!”). Tylko *drugi* z tych sposobów ma wartość w znaczeniu materiału mowy i tylko ten sposób daje jasność w wymawianiu każdego pojedynczego dźwięku, przeistaczając zjawisko fizyczne w materiał sztuki. Z tych przyczyn powinniśmy włożyć największy wysiłek i staranność w poznanie, zrozumienie i odczucie fizyczne tego zasadniczego warunku poprawności mowy.

Ćwiczenie. Napiszcie sobie kolejno wszystkie dźwięki samogłoskowe: A, E, I, O, U, Y*),

*) Nasze samogłoski „ą” i „ę” są wynikiem połączenia ze spółgłoskami nosowymi „m” i „n”. Dr. Tytus Benni w „opisie fonetycznym języka polskiego” „Język polski

Pod tym wierszem napiszcie drugi z temi samymi literami, tym razem, zaczynając z drugiej litery pierwszego wiersza, którego pierwszą literę przenieście na koniec drugiego wiersza potem napiszcie trzeci wiersz, zaczynając od trzeciej litery pierwszego wiersza, którego znowu dwie pierwsze litery przenieście na koniec wiersza trzeciego i t. d.

A E I O U Y
 E I O U Y A
 I O U Y A E
 O U Y A E I
 U Y A E I O
 Y A E I O U

Powtarzajcie tę tablicę, zmieniając porządek wierszy i czytajcie również wiersze, zaczynając je od końca. Czytajcie w ten sposób, żeby każdy dźwięk rozpoczynał się z nowego zawarcia się krtani i żeby te dźwięki nie zlewając się ze sobą, tworzyły jakoby oddzielne cegielki. Komu sprawi to z początku trudność, ten niech początkowo wydobywa dźwięk jakby poprzez lekki kaszel. Kaszel jest tem samem otwarciem krtani, tuż po jej zamknięciu, o którym mówiliśmy przed chwilą. Droga „kaszlu” łatwo zrozumiecie ten ruch mięśniowy, który pragniecie opanować. Ćwiczenia

i jego historia” mówi o „o” i „ę” nie uważając ich jednak za samogłoski ustne „o, e” w połączeniu z nosowością. Dr. Benni uznaje jeszcze trzy samogłoski nosowe: „U Y” a także „i”. (p. tł.)

zaczniście, wymawiając samogłoski krótko, urywanie, wymawiajcie je staccato — jak to nazywamy w muzyce — po pewnym czasie będziecie je przedłużali. Tak samo zaczynajcie ćwiczyć na niskim głosie i stopniowo dopiero przechodźcie do wyższego; zaczynajcie słabym głosem i stopniowo go wzmacniajcie; zaczynajcie powoli i stopniowo przyspieszajcie. Dalej czytajcie tę samą tablicę podnosząc chromatycznie każdą literę (t. j. półtonami w górę); kiedy zaś dojdziecie do końca, czytajcie odwrotnie, zniżając chromatycznie. Bardzo ważne jest opanowanie chromatyczności — szczególnie, jak się o tem przekonamy dalej, dla wyrażenia skargi.

Oddychajcie po każdym wierszu.

Bardzo ważne jest przerabianie tego ćwiczenia szeptem. Szeptem nie tym, którym mówimy do kogoś blisko nas siedzącego w tym celu, aby nas inni nie słyszeli, ale szeptem donośnym, któryby najdalsi słuchacze dokładnie zrozumieli. Tego rodzaju szept ma nieocenione znaczenie pedagogiczne; nietylko wprawia w ruch te mięśnie, które w zwykłej mowie są bezczynne, ale także ćwiczy te narządy, które są nam potrzebne przy niskich tonach. Zrozumiecie dokładnie jakiego rodzaju narządy, jeżeli z udziałem całej krtani oddacie ryczenie krowy — „Mmmu”. — Podczas ćwiczenia się w wymawianiu samogłosek zwracajcie uwagę na to, żeby wargi już przedtem były otwarte, w przeciwnym razie wydacie niepożądany dźwięk, poprzedzający samogłoskę,

ni to M, ni N, ni P. Uważajcie także, żeby język przed wymówieniem samogłoski był oddzielony od podniebienia, w przeciwnym razie powstaje coś w rodzaju mlaskania. Wystrzegajcie się przyzwyczajenia odświeżania sobie warg językiem, przed wymawianiem samogłosek.

24. Jeżeli kładę nacisk na ćwiczenie się w umiejętności wymawiania samogłosek, zamykając krtań przed każdym dźwiękiem, to nie w tym celu, abym to zawsze uważał za *potrzebne*.

W zwykłej mowie t. j. w mowie codziennej pożądanym jest, przeciwnie, przelewający się sposób wymawiania samogłosek; ale nieumiejętność opanowania tego sposobu wymawiania obezwładnia mowę w tem, na czem polega jej *sztuka*. Opanowanie tego sposobu to pierwsze wtargnięcie człowieka w surowy materiał oddechu i dźwięku, pierwszy przejaw kontroli nad sobą, pierwszy hamulec i okazanie *woli*. Wiele jest sposobów w sztuce, których nie powinno się stosować, ale które zawsze należy *umieć* zastosować. Jeżeli nie chcecie wywołać wrażenia czegoś nieskoordynowanego, niekulturalnego, to wymawiajcie samogłoski z naciskiem, szczególnie na początku zdania, — w środku zdania jest to już mniej potrzebne. Przedewszystkiem po wyrazach kończących się spółgłoską, o ile następny wyraz zaczyna się samogłoską, nacisk jest zbyt konieczny, dlatego, że pomiędzy wyrazami niema pauzy i końcowa spółgłoska zlewa się z samogłoską na początku drugiego wyrazu, tworząc jakby jedną głoskę. „Od-

szedł" — początek zdania, potrzebny jest nacisk; ale „On odszedł” należy wymawiać bez nacisku, dlatego że pomiędzy wyrazami niema już pauzy i czytają się one jak jeden wyraz „onodszedł”. Dalej, kiedy w jednym wyrazie dwie lub kilka samogłosek stoi przy sobie, kiedy wymawiamy je szybko, powtarzający się nacisk wywołałby nieprzyjemne wrażenie zacinalania się: „A u Anki”. W tym wypadku powinno się z naciskiem wymówić tylko pierwszy dźwięk A, zaś u i A połączyć*). Spójnik „a” i „i” powinno się zawsze wymawiać z naciskiem; niedbałe zamykanie się krtani jest przyczyną wadliwego łączenia spójnika z poprzednim wyrazem, co stało się już chroniczną wadą naszej wymowy scenicznej (szczegółowo pomówimy o tem dalej). Weźmy taki przykład: „Ty mu „dwa”, a on tobie „pięć”. Jeżeli nie wymówimy z naciskiem spójnika „a”, to zleje się on zupełnie z poprzedniem a (w wyrazie „dwa”). Cóż zrobić? Będziemy wymawiali więc „Ty mu „dwa” (pauza) a on tobie „pięć” (podkreślamy te dźwięki, które mamy wymawiać z naciskiem). A jak wymówimy dźwięk o w wyrazie „on”? — tu znowu schodzą się dwie samogłoski, więc jak postąpić? Mówiliśmy już, że jeżeli jest pauza między dwoma wyrazami, trzeba wymówić z naciskiem „a — on” (jeżeli tu jest podział, refleksja), ale w szybkiej mowie, gdzie niema pauzy, obie

*) Jeżeli chcecie w wyjątkowym razie podkreślić *przeciwstawienie*, to wtedy wymówicie z naciskiem i „Anki”.

samogłoski mogą zlać się w jedno „aon“ (jak „aeroplan“). Zlewanie się samogłosek w mowie spokojnej, wolnej powoduje pewnego rodzaju śpiewność, która może być tylko odpowiednia w niektórych rolach, w samej jednak istotnej mowie jest wysoce nieestetyczna. Dajmy na to, jakaś swatka mówi: „Ja mu i to i owo aon...“, a dalej, jak powinno się wypowiedzieć taki wiersz jak:

*Nad murawą czerwone połyskują buty,
Bije blask z karabeli, świeci się pas suty
A on stąpa powoli, niby od niechcenia;*

Jest wielka różnica między typem jednej mowy a typem drugiej, zasadniczą różnicą jest tu akcentowanie samogłosek. Nie lekceważmy „różnic“, cała sztuka powstaje i tworzy się właśnie z tych różnic i z umiejętności posługiwania się nimi.

Zasada. Po pauzie, a tem bardziej po wzięciu wdechu, o ile nowy wyraz zaczyna się samogłoską, zawsze wymawiajcie z naciskiem.

25. Obserwując jaki układ przyjmują mięśnie przy wymawianiu różnych samogłosek, zauważymy, że zależnie od wymawianych samogłosek krtań opada lub podnosi się. Jeżeli będziecie wymawiali w takim porządku: **Y, U, O, A, E, I**, to zauważycie, że krtań początkowo jest opuszczona i stopniowo podnosi się; — krańcowymi dźwiękami są **Y** i **I**. Z tego powodu łatwo zrozumieć, że na nutach wysokich trudno jest wymawiać **Y**, a na niskich — **I**. Szczególniej trudny

jest ten dźwięk ostatni, bo i na niskiej nucie zawsze dąży do przejścia w Y. Aby pokonać tę trudność i wynikające stąd niedokładności w wymawianiu, polecam wymawiać oba dźwięki naprzemian, początkowo na niskim, a potem na wysokim rejestrze: I Y I Y i t. d. Wymawianie dźwięków naprzemian zapobiega temu nieuchwytnemu przechodzeniu jednego dźwięku w drugi, które zdarza się przy wymawianiu każdego dźwięku z osobna przy niewygodnej pozycji krtani.

Ćwiczenia. Włóżcie trzy palce między zęby (jeden na drugim, bokiem) — teraz wymówcie „A”. Włóżcie dwa palce między zęby, — wymówcie „O E”. Włóżcie jeden palec między zęby, — wymówcie „I”.

26. Samogłoski powinno wymawiać się wyraźnie i broń Boże, nigdy ich nie połykać. Pamiętajcie, że ilość samogłosek, to ilość głosek, a właśnie w głosce zawarta jest cała architektura wyrazu. Samogłoska jest życiem wyrazu, oddechem mowy, — bez samogłosek mowa więdnie, — samogłoski stanowią jakby krew wyrazu, a spółgłoski są jego ciałem, szkieletem, mięśniem. Dwa zasadnicze środki wyrazistości akcent i intonacja przejawiają się i mogą przejawiać się tylko w samogłosce. Pomówimy o znaczeniu jednego i drugiego środka wtedy, kiedy będziemy mówili o wyrazie i o spojeniu wyrazów; teraz omówimy mechaniczną, dźwiękową stronę zjawiska.

27. Dźwięk samogłoskowy posiada dwie zalety (cenne z punktu widzenia wyrazistości mowy).

Pierwsza zaleta — to rozciągliwość, zdolność do przedłużania się, — druga, to zdolność do podnoszenia się i opadania. Ta druga zaleta powstaje w ścisłej zależności od pierwszej, gdyż tylko zależnie od rozciągliwości dźwięku może on zmieniać swoją wysokość. Jeżeli wsłuchiwać się będziemy w to, co możnaby nazwać „melodją” mowy, zauważymy, że zmiana wysokości (podwyższenie i obniżanie tonu) dokonywa się w podwójny sposób. Różnicę tę lepiej zrozumiemy, kiedy zastosujemy to porównanie do instrumentów muzycznych. Stopniowanie dźwięku fortepianowego (kiedy w podwyższającej się gamie uderzymy klawisze jeden po drugim) można porównać ze stopniowaniem dźwięku skrzypcowego (kiedy palec ślizga się po strunach w górę). W pierwszym wypadku następują po sobie przemiany dźwięków, w drugim — następuje zmiana dźwięku. Jeżeli w mowie powiemy tonem pytającym, podnoszącym się, dając każdej głosce inną wysokość „o-de-szła?” — to wypowiemy to fortepianowo. O ile zaś wypowiemy pierwszą i ostatnią głoskę na tej samej wysokości, a całe podniesienie tonu skoncentrujemy w samogłosce drugiej głoski: „o-dE-szła?”, to wypowiemy to skrzypcowo. E przejdzie przez trzy tony i więcej, gdyż możemy prowadzić dźwięk przez całą oktawę, a nawet jeszcze wyżej. E nakreśli dźwiękowy półłuk; dzięki głosowemu akcentowi cała dźwiękowa podstawa skupi się na początku łuku, u samej jego nasady, dalej w miarę podwyższania się

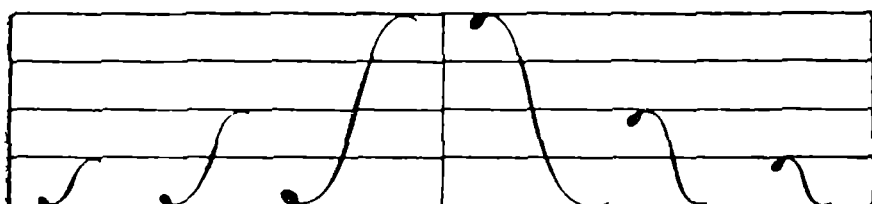
dźwięk będzie malał, aby wkońcu zupełnie się rozwiać i niejako przelać w następną głoskę „szła”. To jest zasadnicza i najcenniejsza zaleta głosu. Od umiejętności zmiany wysokości tego samego dźwięku zależy nie tylko wdzięk, który jest wogóle wynikiem różnorodności mowy, ale i jej *wyrazistość*, ponieważ nie przeciwstawiając trudno jest coś wyrazić. Wyrazistość mowy jest *odstąpieniem* od tej „normy”, na której poprzestając nie możemy nic wyrazić. Tylko różnica jest *wymowna*, tylko intonacja, która jest światłocieniem barw głosowych zapobiega monotonii głosu. Zdolność opanowania tą stroną sztuki wymowy nazywamy *giętkością* głosu. Narzędziem i podstawą opanowania tej nieocenionej własności mowy jest dźwięk samogłoskowy.

Żeby jasno odczuć tę właściwość głosu i zupełnie ją opanować, zacznijmy od najprostszego ćwiczenia. Wspominaliśmy już, że w pytającej intonacji głos opisuje półłuk w górę. Weźmy na przykład wyraz „Ja”. Dajmy na to, ktoś mówi do nas „To zrobił pan”. Pytacie się ze zdziwieniem „Ja?”. Wypowiadam to pytanie kilka razy, przyczem za każdym razem zdziwienie wzrasta. Przy każdym nowem zapytaniu głos będzie podnosił się coraz wyżej (choć punkt wyjścia będzie ten sam). Pierwsze „Ja?” podniesie się o tercję i powiedziane będzie w tonie „więc to tak!”; drugie „Ja?” podniesie się o kwintę, i wypowiemy je w tonie „czyż to możliwe!”; trzecie „Ja” podniesie się o oktawę i wyżej (w tonie

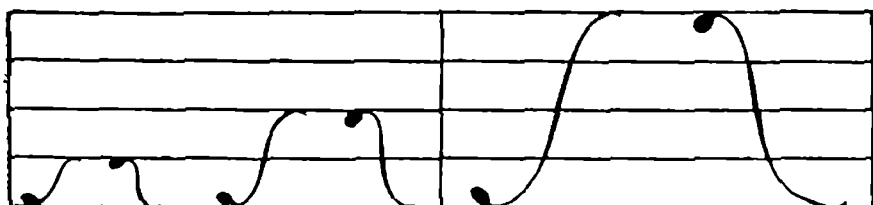
„pan zwarjował“). Kiedy opanujecie już to ćwiczenie, weźcie intonację odwrotną, zaczynając — z góry do dołu, od nuty krańcowej wracając do początkowej. Następnie stopniujcie — tercję do góry i tercję na dół, kwintę do góry i kwintę na dół i t. d.

Níżej podajemy tablicę tych ćwiczeń.

1.



2.



Jeżeli w drugim ćwiczeniu po pierwszej nucie wytrzymacie pauzy i nie dając akcentu górnej nucie, zjedziecie wdół, wywołacie wtedy to, co nazywamy *falą* głosową. Przeróbcie to we wszystkich kierunkach: z dołu do góry i znowu wdół, i z góry do dołu i znowu w górę.

3. Kiedy nabierzecie wprawy w tem ćwiczeniu, to przeróbcie to wszystko na samogłoski pozostałe, potem na głoskach. Najlepiej wprawiać się na wyrazach, kończących się na „J“ („mój?“, „twój?“, „kraj?“), przyczem powinno się

uważać, żeby dźwięk **J** był „czysty” — żeby po nim nie było słyhać **H** (p. 2), i jak dym niknie, rozplywając się w powietrzu, tak **J** powinno się „rozplynąć” w milczeniu.

Powinno się przy tych ćwiczeniach uważać, aby w czasie trwania dźwięku nie zmieniała się jego *jakość*. Zwróćcie uwagę na to, że ruch głosowy skierowany wdół wyraża: stanowczość, twierdzenie, rozkaz, przeczenie. Ruch w górę — wątpliwość, wołanie, pytanie, ustępstwo.

Ruch na dół oznacza *zakończenie*, *ruch w górę* — *niedokończenie*, przedłużenie. Jak często grzeszymy przeciwko tej zasadzie naszą dykcją sceniczną!

Szczegółowo pomówimy o tem wtedy, kiedy będziemy analizowali podwyższenie i obniżenie, zachodzące w pytaniach, prośbach. W tej chwili kładę tylko nacisk na tę właściwość głosu i na niezbędność opanowania jej i doprowadzenia do zupełnej lekkości i swobody.

28. Nie opuszczajcie! Nie opuszczajcie samogłosek! Nie mówcie: „Przed!” zamiast „Przyszedł!”, „Napsałem” zamiast „Napisałem”; „pszę pana” zamiast „proszę pana” i t. p.

Wystrzegajcie się w mowie „naleciałości” którejkolwiek ze samogłosek. U nas często lubią aktorzy zabarwiać mowę samogłoską **E**, wyobrażając sobie, że tem samem nadają mowie ton „eleganckiej swobody”: „Dzień debry penu”; „penie drogi” — i cały ton skupia się wtedy w szczękach.

Drugi zmanierowany ton spotykamy u aktorek, to ton wymuszonej damy na u: „Nu cu mój drugi...”. Ton ten cały tkwi na wargach. Dźwięk u często pojawia się, jako nieproszony poprzednik przed A i przed O*): „Pruoszę”, „uOjczyzno muoja”;

Jest to brzydka maniera, od której powinniśmy się odzwyczajać, jak wogóle od każdego *złego przyzwyczajenia*, wszystko jedno czy to w ruchu czy w wymawianiu.

*) Jest to objaw specjalnego „kresów wschodnich „zaśpiewu”, najczęściej spotykanego u kobiet (p. tł.).

VI. Spółgłoski.

29. Dźwięki spółgłoskowe są mięśniami mowy; w nich tkwi siła, kształt, rysunek dźwięku; spółgłoski są granicami zawierającymi i zatrzymującymi w sobie płynną podstawę samogłosek. Dlatego to właśnie niewyraźne wymawianie spółgłosek staje się przyczyną tak zwanej przez nas „rozlewności”. Możemy to porównać do cieczy bez naczynia. Tymczasem, przysłuchując się uważnie naszej mowie, przekonamy się, jak trudno nam pochwycić uchem istotne, czyste, wyraźne spółgłoski. Przysłuchując się dalej, widzimy z przeżeniem, że połowy wyrazów nie odróżniamy słuchem, tylko poprostu idziemy za sensem mowy. Bez przesady możemy powiedzieć, że każdą dosłyszalną przez nas mowę musimy odgadywać. W mowie potocznej jest to wielki błąd, w stosunku jednak do sztuki, na scenie — jest to grzech nie do przebaczenia. W teatrze *musimy* słyszeć, — możemy nie słuchać, o ile nie chcemy, ale musimy wszystko słyszeć, — nie *wsluchiwać* się w mowę aktora, tylko ją słyszeć. Ta nużąca praca wsluchiwania się w mowę sceniczną jest wynikiem zwiędłego wymawiania spółgłosek przez aktorów. Przed rozbiorem każdej poszczególnej spółgłoski postaramy się ustalić ogólną zasadę

powstania spółgłosek i kojarzenia się ich z samogłoskami. Żeby jasno zrozumieć powstanie spółgłoski, zaczniemy od samogłoski. Powiedzcie **A** i dopóki ono dźwięczy, zamknijcie usta (dźwięk urwał się); za wargami nagromadźcie powietrze, otwórzcie usta, jakgdyby wargi rozpekły się od ciśnienia powietrza, i w tym czasie, kiedy wargi oddzielają się od siebie, powtórzcie **A**. Poczujecie dźwięk spółgłoskowy **P**, poprzedzający drugie **A**. Teraz powtórzcie to samo połączenie, wypowiadając z trzech pierwiastków tylko dwa t. j. **PA** i **AP** i przestrzegając tę samą zasadę w stosunku do układu warg, nagromadzenia powietrza i t. d. W drugim wypadku (**AP**) usłyszycie po **P** jakoby lekki dźwięk samogłoskowy, towarzyszący stale oddzielającym się po silnem zamknięciu wargom; uważajcie, aby dźwiękowi temu nie towarzyszył zbyt silny wydech, któryby go przeistoczył w oddzielną głoskę. Żeby tego uniknąć, powinniśmy skoro tylko oddzielić się od siebie wargi, przerywać wydech. Kiedy już oswoicie się z powstaniem dźwięku **P**, przeróbcie to samo, tylko tym razem z udziałem krtani, innemi słowy dajcie **P** dźwięczność — otrzymacie **B**. W danym wypadku możecie poprzestać na ćwiczeniu **ABA** i **BA** ponieważ forma **AB** w polskim języku nie istnieje (spółgłoski dźwięczne przy końcu wyrazów wymawiają się jako niegłosowe „grób, rów, wóz”).

Poprzednie ćwiczenie oświeśla nam jasno proces powstania dźwięku spółgłoskowego. Przeko-

naliśmy się, że dźwięk samogłoskowy powstaje w krtani i że jasność i siła jego jest rezultatem niewidzialnej przeszkody, którą mu stawia zamknięcie krtani. Wyswobodziwszy się z tej przeszkody, dźwięk idzie dalej, ale w drodze napotyka nowe, widzialne przeszkody w postaci narządów aparatu mówniczego i wtedy staje się dźwiękiem spółgłoskowym (APA, ABA). W tych wypadkach, w których spółgłoska poprzedza samogłoskę, staje się ona przeszkodą nie dźwięku samogłoskowego, lecz nagromadzonego powietrza: „milczącemu” w wypadku spółgłoski niegłosowej (PA), „dźwięcznemu” w wypadku spółgłoski głosowej (BA). Wobec tego każdy dźwięk spółgłoskowy jest jakby tamą, barjerą, stojącą na drodze swobodnie przepływającej fali powietrza. Jeżeli chcemy osiągnąć jasność, siłę i barwę, bez których nie możemy dojść do tej wyrazistości, do której nasza mowa jest zdolna, musimy istotę tej *przeszkody* zrozumieć, wczuć się w nią. Tymczasem mowa nasza ujawnia jedynie lękliwe, blade, nieokreślone dźwięki. Powinniśmy uwypuklić spółgłoski, nadać im życia, dać rysunek naszym dźwiękom taki, aby pod farbami można było odczuć *tkaninę*. Dążąc do tego celu powinniśmy pamiętać, że wymowa nasza jest raczej kwestją anatomji i mięśni, niż słuchu. W kwestji wymowy słuch jest często złym doradcą; niekażdy przedewszystkiem posiada dobry słuch, a dalej można doskonale słyszeć, a jednak nie umieć tego w ten sam sposób powtórzyć. Żeby osiągnąć jasność

wymowy, powinno się przedewszystkiem opanować „mięśniowo“ każdy poszczególny dźwięk. Przeczytajcie jakikolwiek wiersz i przysłuchajcie się sami sobie — nie wsłuchujcie się w „sens“ i „uczucie“ waszej dykcji, tylko uważajcie jakie spółgłoski wymawiacie i w jaki sposób je wymawiacie. Kiedy mówicie, pomyślcie o tem, czy istotnie wymawiacie **W**, czy może to jest **U**; czy wymawiacie **B**, czy raczej coś podobnego do **M** czy **L** nie przypomina wam raczej **UA**; **R** czy nie jest jakimś „chrapaniem“; czy **T** odpowiada zawsze dźwiękowi właściwemu?*)

Pamiętajcie, że słuchacz usłyszy nie to, co chcecie powiedzieć, ale to *co mówicie*. Musi być jedność zamiaru i urzeczywistnienia; w tem zawarta jest tajemnica i siła naszego oddziaływania na innych. Największą przeszkodą w urzeczywistnieniu naszych zamiarów jest właściwy nam brak krytycyzmu wobec samych siebie, nieudolność widzenia i słyszenia siebie. Jedynym środkiem przeciwko temu zaślepieniu jest dokładne zrozumienie i uświadomienie sobie, a w następstwie opanowanie wszystkich tych sposobów wyrażania się, które nam daje przyroda. Nie można twierdzić, że widz musi odczuć to, co się chciało wyrazić, ponieważ daną rzecz wyraziłem szczerze, natomiast doskonale możemy stwierdzić, czy pewien wyraz wymówiliśmy prawidłowo prowadząc

*) Nie wspominam już o takich wadach, jak zacieranie różnic między dźwiękami: w, f, g, k i t. p. (p. tł.)

głos do góry zamiast wdół, lub kiedy zaakcentowaliśmy przymiotnik zamiast rzeczownika i t. d. I nie przypuszczajcie, że to zagraża uczuciowej stronie wypowiedzianego utworu wtedy, kiedy rzeczywiście szczerze odczuwacie. Przeciwnie, uczucie nie może w zupełności się przejawiać choćby go było jak najwięcej w duszy aktora, o ile nie pokona on całej pracy przygotowawczej i nie przeistoczy w *mechaniczne przyzwyczajenie* wszystkiego tego, co raz przyjął *jako prawo*. Aktor powinien uczynić „drugą naturą” to, co początkowo wydawało mu się jej gwałceniem. Tak samo „gwałtem” dla pianisty jest ćwiczenie palców, bo cóż mu pomoże uczucie, jeżeli niema wygimnastykowanych palców. „Uczucie” bez palców, wino bez naczynia, myśl bez słów, wyraz bez dźwięków, pisownia bez abecadła — sztuka bez trudu. Dyletantom pozostawmy przebywanie na szczytach, rozprawianie o „uczuciu”, doszukiwanie się w sztuce tylko „pieczęci genjuszu”, a niedostrzeganie nigdy prawdziwej „pracy”. My, którzy pragniemy *dojść do czegoś*, nie oddawajmy się słodkim ułudom o „wybrańcach losu”, nie myślm, że sztuka to jest wylegiwanie się z czołem uwieńczonem laurami i że wystarczy „odczuwać Szopena”, aby go umieć zagrać. „Nie odczuwajcie”, a nawet zabrońcie sobie „odczuwać”, dopóki nie wyćwiczycie palców. Nasze środki techniczne: samogłoski i spółgłoski są właśnie temi „palcami” — więc pracujmy nad spółgłoskami.

30. Spółgłoski niegłosowe. F. Połóżcie górne zęby na dolną wargę i przepuszczajcie powietrze.

H. Opuśćcie dolną szczękę, oddzielcie od siebie wargi i przyłóżcie koniuszek języka do korzeni dolnych zębów. Lekko przyciśnijcie tylną część języka do podniebienia i nie zmieniając położenia powiedzcie **A**.

K. Opuśćcie dolną szczękę, oddzielcie wargi od siebie, przyłóżcie koniuszek języka do korzeni zębów dolnych. Przyciśnijcie tylną część języka do podniebienia i nie zmieniając położenia powiedzcie **A**.

P. Zamknijcie usta lekko, bez wysiłku, i nagromadzone powietrze za zębami wypchnijcie nagle oddzieleniem warg. Przytem nie powinno się słyszeć innego dźwięku, prócz tej (samogłoski lub spółgłoski), która następuje po **P**. Wspominaliśmy już, że **P** (i **B**) jakgdyby „pękało”, niby płatki jeszcze nierozwiniętego kwiatka, który naciskamy, by się rozwarł.

S. Nieco opuśćcie szczękę, otwórzcie lekko usta, przytknijcie krawędzie języka do zębów górnych, a przez koniuszek języka (między językiem i podniebieniem) przepuszczajcie powietrze.

Sz. To samo położenie, tylko opuszczamy koniuszek języka, a powietrze przepuszczamy do zębów między środkową częścią języka a podniebieniem.

T. Opuśćcie szczękę, otwórzcie usta i przyciśnijcie koniec języka do korzeni górnych zębów.

W tem ćwiczeniu ważny jest przedwstępny przycisk języka, który nie powinien być zbyt silny i który nie może następować *jednocześnie* z dźwiękiem, tylko go *poprzedza*, co wywołuje jakoby pewien rodzaj *oczekiwania dźwięku*: **tttA, tttO**. Zwykle powodem wadliwego wymawiania tego dźwięku jest zbyt ni pośpiech, ześlizgiwanie się ze spółgłosek na samogłoski, — zamiast **tttA**, mówimy za ledwie **tA**. Tymczasem mówiąc wolniej, wyraźniej, wymówilibyśmy T.

C. Wymawia się jak połączenie T i S.

31. **Spółgłoski głosowe.** B, D, G, W, przedstawiają to samo położenie narządów, jak już wyżej wspomniane P, T, K, F. Różnica polega tylko na udziale krtani. Zęby przygotujcie do wymówienia F i dajcie przytem *dźwięczny* wydech — otrzymacie W, przekonywając się, że różnica leży nie w układzie narządów, lecz w udziale krtani. To samo Z i Ż wymawiają się podobnie jak S i Sz, tylko z udziałem krtani.

Spółgłoski: L, Ł, M, N, R nie mają niegłosowych odpowiednich sobie.

L. Krawędzie języka zbliżają się wyżej zębów do podniebienia i wtedy powstała tam szparą uchodzi prąd wydechowy; mięśnie ust i krtani układają się jak przy wymawianiu Y. Powinno się uważać, aby nie przyciskać *całego języka*, lecz jego krawędzie.

Ł. Krawędzie języka kładą się na zęby górne, język wykonywa coś w rodzaju „ceberka“, mięśnie ust i krtani układają się jak przy wymawia-

niu Y. Często słyszy się wymawianie; „uowy” zamiast „łowy”, „kuamstwo” zamiast „kłamstwo”, „uawina” zamiast ławina. Otóż w tych wypadkach powinniśmy dokładnie zrozumieć, że **L** wymawia się z pomocą języka i że wargi nie biorą wcale udziału w wymawianiu tego dźwięku. Jest jeszcze drugi sposób nauczania się poprawnego wymawiania **L**. Wymówić **L**, oderwać język i dopiero wymówić następną samogłoskę. W dalszym ciągu trzeba pracować nad spojeniem dźwięków.

M. Ten dźwięk mieści się cały w krtani, jest to tylko wydech głosowy. Zamknijcie usta i dźwięcznie wydechajcie. Przez oddzielanie się warg, dźwięk określa się w następnej samogłosce.

N. Jak **M**, tylko wargi nie są zaciśnięte, lecz otwarte. Koniec języka przycisnąć do podniebienia.

N. Również tak samo, tylko nie koniec języka, lecz cały język przycisnąć do podniebienia.

32. Ćwiczenia. Powtarzajcie po porządku i na przemian we wszystkich możliwych kombinacjach wszystkie spółgłoski niegłosowe, potem głosowe, przestrzegając, aby narządy aparatu mówniczego przechodziły z jednej pozycji w drugą, odpowiednio do dźwięku, i aby nigdy nie były bezczynne między dźwiękami. Powtarzajcie spółgłoski w połączeniu z samogłoskami — początkowo w ten sposób, aby spółgłoska poprzedzała samogłoskę, następnie odwrotnie. Przy pierwszego rodzaju ćwiczeniach powinno się uważać, aby między wydechem głosowym spółgłoski, a otwarciem samo-

głoski nie było pauzy, lecz aby dźwięczna spółgłoska wlewała się w samogłoskę — np. aby nie było B-A, lecz BA.

Wymawiajcie wyrazy, rozpoczynające się od spółgłoski, przyczem nieco zatrzymujcie, uwalniajcie dźwięk spółgłoskowy. Wymawiajcie wyrazy kończące się na spółgłoskę, wymawiając końcowy dźwięk spółgłoskowy mocno, wyraźnie, uważając, by po nim nie było słychać przydechu; z chwilą wymówienia spółgłoski powinno się wydech przerwać.

Wymawiajcie wyrazy ze spółgłoskami podwójnymi: „oddać, panna, Attycki” i t. p. W tych wypadkach nie powtarza się dźwięku, lecz daje się nowy nacisk na pierwszy dźwięk.

33. Rada. Starajac się zapomocą wyżej wskazanych ćwiczeń dojść do idealnej dokładności wymawiania, uważajcie jednak, aby „staranność” wasza nie stała się rażąca. Wyrazne wymawianie dźwięków powinno być *środkiem* mowy, lecz nigdy nie powinno stać się *celem*.

Są aktorzy, którzy jakgdyby wyspecjalizowani w niektórych dźwiękach, niezależnie od sensu, od nastroju chwili, wyrzucają z siebie i podkreślają ulubione dźwięki „aż dzwoni w uszach”. W ten sposób powoli dochodzą do tego, że podwajają, a nawet potrajają spółgłoski. Cierpią najwięcej na tem dźwięki: N, R i S: „Podkomorzy rrrusza”, „cogród zamkowy Nnowogródzki”, „Niesstety!” Jeżeli nie umiemy zastosować prawa w ten sposób, aby nie było ono dla drugich wi-

doczne, lepiej nie stosujemy go wcale. O ile nie-stosowanie się do pewnych prawideł powoduje niechlujność mowy, to znowu zbyt jaskrawe trzymanie się tych prawideł wywołuje szkodliwą pedanterję, którą trudniej wyleczyć niż niedbałość.

Jeszcze chcę słów parę powiedzieć o spółgłosce podwójnej. Ponieważ w dźwięku spółgłoskowym tkwi siła mowy, podwojenie więc dźwięku daje wzmożenie siły, — tem samem „przeszkoda“ którą jest dźwięk spółgłoskowy podwaja się i wtedy głos do przewyciężenia jej wymaga zdwojenia wysiłku. „O ile skojarzenie dwóch samogłosek“ — mówi Cheridan, dodaje głoskom wdzięku i delikatności, to połączenie dwóch lub więcej spółgłosek daje głoskom siłę“.

Nie powinno się jednak tego środka wyrazistości nadużywać (jak wogóle żadnego), lecz stosować go tylko wtedy, kiedy składnia wyrazu tego wymaga. Wszystko powszednie, błędnie, nawet kolory jaskrawe tracą swój blask, bez odpowiednich sobie „przeciwstawień“. O ile będziemy wymawiali podwójne spółgłoski „naoślep“, to cóż zrobimy z wyrazami, w których są one potrzebne?

34. Przestrogi. Jeżeli W znajduje się między dwiema samogłoskami, powinniśmy wymówić go wyraźnie, nie połykając i nie łącząc samogłosek w jeden dźwięk. Nie powinno się mówić: „noemu“ zamiast „nowemu“, „pobudoany“ zamiast „pobudowany“, „poabnej“ zamiast „powabnej“ i t. p. To samo dotyczy dźwięku M, — nie mówcie: „saemu“

zamiast „samemu“, „paiątka“ zamiast „pamiętka“ i t. p. *Wymawiajcie wszystkie głoski w wyrazie: nie mówcie „pszedł“ zamiast „przyszedł“, „co wy ze mną wypraacie“ zamiast „co wy ze mną wyprawiacie“.* Te błędy pochodzą z braku dostatecznego zwracania uwagi na spółgłoski, bo chociaż głoska określa się dźwiękiem samogłoskowym, krawędzie jej jednak oznaczają się spółgłoskami.

W wogóle jest dźwiękiem nie ulubianym, tamuje dźwięk i wymaga specjalnego układu aparatu mówniczego, tego samego co dźwięk **F** (górne zęby na wardze dolnej). Specjalnie śpiewacy nie lubią **W**. **W** powinno się ćwiczyć wyjątkowo i w czasie rozmowy uważać, czy przyciskamy zęby górne do dolnej wargi. Początkowo powtarzajcie te wyrazy, w których **W** znajduje się między dwoma samogłoskami, a potem takie, w których **W** poprzedza grupę spółgłosek, np. „Wskażówka“, „Wprawa“, „przedewszystkiem“ i t. p. Uważajcie na ruch języka przy każdej spółgłosce i w tym celu wymawiajcie powoli, pamiętając, że tylko wolny ruch można rozłożyć (tylko w powoli obracającem się kole można policzyć szprychy). Wymawiajcie więc powoli i zwracajcie uwagę nie tylko na układ języka i warg przy każdym danym dźwięku, ale i na zmiany narządów przy przejściu z jednego dźwięku w drugi. Jest to w równym stopniu niezbędne, jak temperowanie ołówka niezbędne jest przy rysowaniu. — **K**. często przechodzi w **H**. Nie mówcie nigdy „hto?“, niht“.

Dźwięk S wymawiamy zbyt silnie, jest wadliwy i nadaje mowie pewien rodzaj świstu. Świst ten pochodzi z przedłużania dźwięku, który powinniśmy wymawiać, możliwie go skracając. Skracać można albo odrazu przerywając wydech, albo odrazu odrywając język. Powinniście się ćwiczyć w „skracaniu” dźwięku S; przeciągłe, świszczące S jest często spotykaną wadą*).

35. Ćwiczenia. W ćwiczeniach powyższych przy zejściu się kilku spółgłosek naraz, uważajcie, aby język po wymówieniu pierwszego dźwięku nie wracał do położenia normalnego, lecz natychmiast przechodził w drugie, tak, aby między spółgłoskami nie tworzyła się luka i nie wciskał się dźwięk samogłoskowy. Np. jeżeli w wyrazie „tylko” po L oderwiecie język i potem wymówicie K, to otrzymacie coś w rodzaju „tyliko”. Po L język powinien koniuszkiem przylegać do przedniej części podniebienia i stąd prosto, bez odrywania, środkową swą częścią przylgnąć do środka podniebienia.

W czasie ćwiczeń zwracajcie baczna uwagę na bezpośrednie przejście zewnętrznych narządów mowy z położenia jednego dźwięku w położenie drugiego.

Zachowując wszystkie wyżej wspomniane zasady, czytajcie powoli następujące wyrazy i zmie-

*) W języku naszym winniśmy poświęcić wiele czasu, by dźwięki: „S, Sz, Z, Ż, Szcz” zatraciły ten nie miły charakter „szypienia”, „świszczenia” i „syczenia”, a stały się miłe dla ucha nie tracąc nic ze swej wyrazistości (p. tł.)

niajcie porządek i szybkość tak, aby szybkość nie wpływała na wyraźne wymawianie.

Babka	Łoskot
Babuleńka	Łaskawy
Wewnętrzny	Lżyć
Nawznak	Kaluża
Wzruszać	Świst
Wstrzemięźliwy	Najświętszy
Rybak	Oddawać
Rżysko	Obrachunek
Sprzeciwiać się	Wzdrygać się
Apteka	Konstytucja
Apelacja	Eukaliptus
Strzemie	Bóg
Róg	Strzecha
Rzeszoto	Pszenica
Bezpretensjonalny	Przestrzelony
Tatry	Tatarak
Trzewia	

Podczas ćwiczeń trzeba uważać, aby prawidłowość wymawiania nie przeistaczała mowy w pewnego rodzaju gimnastykę *ust*; mechaniczny wysiłek powinien być niedostrzegalny. Wybierzcie z wierszy, albo roli, wyrazy lub połączenia wyrazów trudnych do wymówienia, wypiszcie je sobie i wiele, wiele razy cierpliwie powtarzajcie.

VII. Wyraz.

36. Kwestją najtrudniejszą każdego ćwiczenia wychowawczego jest umiejętność posługiwania się jego zdobyczami, umiejętność *zastosowania* tych zdobyczy technicznych. Gdy przystępujemy do „istoty“, w tej chwili wpadamy w stare błędy; gdy dochodzimy do *wewnętrznego uniesienia*, zapominamy o wszystkim, czegośmy się *nauczyli*. Po raz pierwszy spotykamy się z tem przeciwieństwem między przepisami a urzeczywistnieniem ich, przystępując do „wyrazu“. Umysłowa strona wyrazu, sens jego, zmusza nas niejako do niedbałości w wymawianiu, — przypuszczamy, że w tym wypadku sens mówi sam za siebie i wtedy muzyczność i dźwięczność wyrazu ponosi nas najczęściej do „śpiewu“. I oto wszystkie zdobycze, z takim trudem osiągnięte, marnują się bezużytecznie. Aczkolwiek, być może jest to paradoks, lecz pierwszym wrogiem *wyraźnej* dykcji jest wyraz. To samo musimy powiedzieć i o deklamacji: pierwszy wróg prawidłowego wypowiedzenia utworu jest tekst; lecz o tem pomówimy obszerniej na innem miejscu. Całość jest czemś więcej niż spojenie części składowych. Któż z nas nie zna tej najpierwszej formuły rozmyślań filozoficznych? Bezwarunkowo, wyraz jest czemś

więcej, niż spojenie samogłosek, spółgłosek, głósek i akcentu. Niestety jednak tkwi w tem, że skłonni jesteśmy nie dostrzegać prawie nigdy „częstek“ w „całości“. Troszczymy się przede-wszystkiem o sens, ponosi nas uczucie i zapominamy o głoskach i dźwiękach, o czystości i jasności, o pełni dźwięków. Boć jeżeli całość jest czemś więcej, niż spojeniem części, to jeszcze nie dowodzi to, że bez „częstek“ możemy zbudować tę „całość“. Nie zapominając więc o poprzednim, przejdziemy od zgłosek do wymawiania wyrazu, z głósek tych powstałego.

37. Jaka istnieje różnica między czytaniem dziecka, sylabizującego według składni, a czytaniem człowieka, rozumiejącego sens tego, co czyta?

Dziecko czyta:

Pan | no | świę | ta | co | Jas | nej | bro | nisz | Cze | sto | cho | wy.

To samo dziecko, gdy pojmie już, że głoski stwarzają wyrazy, czyta:

Panno | święta | co | Jasnej | bronisz | Częstochowy.

Człowiek, rozumiejący sens, czyta:

Panno święta, co Jasnej bronisz Częstochowy.

Widzimy więc, że czynność pierwiastku umysłowego w mowie jest syntetyczna; dopóki głoski są podzielone, rozrzucone, mowie brak wtedy sensu. Wyraz jest rezultatem spojenia. Zdolność do syntezy dźwięków jest jedną z pierwszych oznak kultury człowieka; jakież obraz umysłowej nieza-

radności przedstawia ten, który zacina się przy dłuższym wyrazie, nie umiejąc go wymówić do końca...

Ważną rolę odgrywa w tym wypadku akcent, gdyż głoski niejako dążą pod osłonę głoski akcentowanej. Głoska akcentowana jest ośrodkiem wyrazu, środkowym punktem życia w wyrazie. Prawidłowość wymowy możliwa jest więc tylko wtedy, gdy nie kładąc zbytniego nacisku na głoski nieakcentowane, dążymy poprzez nie do głoski akcentowanej. Połączyć zdolność tę z wyrażeniem wymawianiem — oto jest istota tego, co cudzoziemcy nazywają *artykulacją*, swobodnym ruchem ustnych „spółczłonków“. Stosunek wzajemny dźwięków w wyrazie jest różnorodny i tę właśnie różnorodność musimy zrozumieć i przestrzegać, chcąc, by mowa nasza posiadała pełny swój wyraz. Weźcie wyraz „strojny“. **S** i **T** znajdują się w sąsiedztwie niezespolonem, w dość jaskrawem przeciwstawieniu, — pierwiastki przyległe lecz nie syntetyczne. **T** i **R** już są o wiele bliżej siebie, a nawet trudna jest do uchwycenia granica tych dźwięków; **R** niejako odsłania nową stronę wyrazu, — miękką, płynną; wlewa się samo w **O**, **O**, otwierając się szeroko, powoli zwęża się, by przez **J** mimochodem zaczepić **N** i wkońcu rozwiać się w lekkim, końcowym **Y**. Wzorowe przestrzeganie tego wszystkiego (bez pedanterji) jest tą właśnie tajemnicą prawidłowego wymówienia wyrazu.

Weźcie jakikolwiek wyraz, w swej dźwięczności wyrazisty, wymawiajcie go powoli, ze świa-

domością jego części składowych, wymawiajcie go jednak na jednym tonie, bez intonacji głosowej, jaką na przykład zabarwiamy wyraz „ogrOOOmny”, lub „malEEEńki”; nie, — zadowolcie się tylko w tym wypadku różnicą samogłosek i spółgłosek i ich spojeniami i mówcie jednym tonem. Z liter dobądźcie całą dźwiękową wyrazistość słowa. Sprobujcie to na wyrazach: „gwałtowny”, „jasny”, „ponury”, „nikczemny”. Nadajcie każdemu z tych wyrazów odpowiednią właściwość głosu, jednak bez intonacji. Wymawiajcie wyrazy: „trzask”, „blask”, lub wyrazy oznaczające różne stopnie ciężkości, lekkości, szybkości, powolności, — wogóle możliwe kontrasty. Wymawiajcie wyraźnie, z odpowiednim dla każdego wyrazu głosem i z odpowiednią szybkością, a również z właściwym *przedłużaniem* samogłoski akcentowanej. W tych wszystkich ćwiczeniach, raz jeszcze powtarzam, nie dawajcie wyrazom intonacji, lecz tylko dźwiękową stronę liter; *wystrzegajcie się* narazie intonacji. Nic gorszego niema nad przyswojenie wyrazowi jakiejś intonacji; odzwyczaić się od niej trudno i tkwi ona w nas, jak nieuleczalna choroba; we wszystkich rolach, w każdej sytuacji wyraz ten będzie już zabarwiony zawsze tą samą barwą dźwiękową. A przecież potęga mowy, to różnorodność; cała sztuka polega na tem, by *ten sam wyraz* wymówić w różnych intonacjach. Nigdy nie przywiązujcie zbytnej wagi do wyrazu, gdyż nie *w nim* tkwi sens; każdy wyraz posiada nieskończoną ilość znaczeń i tylko intonacją okre-

ślamy istotny sens w danym wypadku. „Kocham panią“, może oznaczać wyższy stopień namiętności, jak również obojętność. Albo wyraz „Uwielbiam“. „Czy mnie pan choć trochę kocha?“ — „Uwielbiam!“ (mówi człowiek w szale namiętności). A teraz „Pan mnie już nie kocha“. — „Uwielbiam!“ (mówi człowiek, który ma już tego wszystkiego po uszy). Czy rozumiecie teraz, że nie w „wyrazie“ tkwi istota, lecz tylko w intonacji, i czy widzicie niebezpieczeństwo w zabarwianiu jakiegoś wyrazu wiecznie tą samą intonacją? Dlatego też radzę, by przy ćwiczeniach w wymawianiu wyrazów nie posługiwać się intonacją, lecz jedynie prawidłowem oddaniem dźwięku liter. Później już będziemy różne wyrazy wymawiali na jednej intonacji, lub *jeden* wyraz *najróżnorodniejszemi* intonacjami. Pamiętajcie zawsze, że nie w *wyrazie* tkwi sens, lecz w zamiarze. Tymczasem ćwiczcie się w kontrastach. — wymawiajcie wyrazy czule intonacją srogą, srogie — czułą, miłosne z nienawiścią, obelżywe — łagodnie i t. d. W tym wypadku jesteście przynajmniej pewni, że *wy* mówicie, a nie wyraz *za was*.

38. Akcent i „spojenie“, są to dwa najważniejsze pierwiastki nietylko wyrazu, lecz wogóle mowy. Tak jak w wyrazie jedna głoska akcentowana wydziela się z pośród innych, podobnie w zdaniu wydzielamy wyraz akcentowany; w akcentowanej głosce tkwi życie wyrazu, w akcentowanym zaś wyrazie — życie zdania. I równie podobnie, jak w wyrazie głoski nieakcentowane

„skupiają się” pod akcentowaną, w zdaniu wyraz akcentowany „przyciąga” ku sobie inne wyrazy. Akcent jest więc ciężaczem ku środkowi źródłem elementów mowy. Nie zachowywanie tej siły dośrodkowej, t. j. zbyt powolne i dokładne wymawianie głosek nieakcentowanych prowadzi mowę ku pedanterji, lecz i zbyt szybkie prześlizgiwanie się po głóskach nieakcentowanych jest również wadą, — mowa traci swą jasność. Wszelka sztuka a więc i sztuka wymowy, jest walką i pojednaniem krańcowości. Tylko w procesie pojednania, wypowiada się artystyczna indywidualność ludzka; uchylający się w jedną lub drugą stronę nie jest artystą, nie jest nim również ten, kto nie umie *kojarzyć* przeciwności*).

*) Język polski posiada akcent stały na głosce przedostatniej. Wyjątek stanowią wyrazy z akcentem łacińskim, acz i w tych wypadkach często przenosimy akcent na głoskę przedostatnią (p. tł.).

VIII. Głos.

39. W głosie rozróżniamy: *wysokość, siłę i jakość* (barwa-timbre).

Wysokość.

Różnorodność każdej z tych trzech właściwości głosu określamy stopniem odchylenia od „zasady”. Każdy pojedynczy człowiek określa już tę zasadę wyłączną pracą osobistą. W tym wypadku dość łatwo określić siłę i jakość, lecz ustalenie swej „wysokości normalnej” głosu, nie należy do zadań zbyt łatwych, gdyż rzadko kto umie słuchać samego siebie. Tutaj musimy się już kierować wskazówkami nauczyciela. Ważne jest to szczególnie dla kobiet. Głosy kobiece są przeważnie zbyt wysokie i stąd niemal w każdej roli odczuwamy zabarwienie jej pewnego rodzaju kaprysem, dziwactwem. Pamiętam, byłem na jakimś widowisku (pięć ról kobiecych); kilka godzin bezustannie skrzeczało mi w uszach. Miałem ochotę przemówić do nich z widowni — „Zaczekajcie, moje panie uspokójcie się, odpocznijcie; zmieńcie ton waszej mowy i nie gniewajcie się, bo niema na kogo się gniewać. — Odpoczęłyście? Uspokoiliście się? No, teraz mówcie dalej”. Miałem takie wrażenie, jakgdybym słuchał śpiewaczki, którą zmusili śpiewać za wysoko dla niej o półtora tonu. A przy-

tem podniesione brwi, zmarszczki na czole, — czyż ten obraz naprężenia nie może zmęczyć słuchacza? Prócz nieumiejętności znalezienia swego tonu normalnego, powstaje to również i z tego, że często mieszamy pojęcia wysokości i głośności; przypuszczamy, że aby mówić głośno, musimy koniecznie mówić wysoko, zapominając, że mówiąc nisko, a nawet szeptem, będziemy słyszalni.

— Określenie więc swej wysokości normalnej jest zadaniem każdego, kto chce ovladnąć sztuk wymowy. Powiedzieliśmy, że w tym wypadku niezbędne jest cudze ucho, jednak przy dobrych chęciach i pewnej wytrwałości możemy sobie sami dać radę. Zdaje wam się, że mówicie swym głosem „normalnym”, — sprawdźcie. Wyobraźcie sobie teraz, że musicie wyrazić najwyższy stopień zdziwienia; zapytajcie intonacją do góry — „Czyż to pan?” W tej chwili przekonacie się, czy macie możność podniesienia głosu, czy nie. Jeżeli nie, to mówiliście *przedtem* na zbyt wysokiej nucie. Postępujcie w ten sam sposób przy obniżaniu głosu. Wyobraźcie sobie, że mówicie do kogoś — „Tego po panu nie spodziewałem się nigdy” — intonacją w dół. Żle? W takim razie mówiliście zbyt nisko, podnieście ton „normalny”. Musimy znaleźć taką skalę, która byłaby jednako zdolna podnosić się i opadać. Potrzebne nam są *góra* i *dół*. Poprzez dolne tony przemawia do nas uczucie, poprzez górne mówi namiętność. Skala wysokości jest wogóle miarą pełni duchowej; naczynie pełne dzweczy nisko, puste zaś dzwoni. Oto dlaczego najro-

zumniejsze przemowy, wypowiedane na nutach wysokich, dźwięczą „pusto”. Przekonywamy kogoś, będąc pewni słuszności swych dowodów tylko na nutach niskich; podnosimy zaś ton w miarę tracenia gruntu pod nogami. Rozumiecie teraz, dlaczego musimy zdobyć swobodę ruchu w obydwóch kierunkach i nie umieszczać swej skali ani zbyt wysoko, ani zbyt nisko.

Podniesienie tonu zwykle pociąga za sobą *wzmocnienie*. Trudno bardzo osiągnąć połączenie tonu niskiego z siłą. Tymczasem jest to najpotężniejszy środek krasomówczy; ton niski, — wolny od namiętności, jest oznaką przytomności umysłu, wiary w siebie, w połączeniu zaś z siłą głosową, wyraża energję życiową. Wyrabiajcie więc w sobie „połączenie” tych dwóch „przeciwstawień”.

Dążcie również do osiągnięcia innego „połączenia”, — tonu wysokiego z *bezsilą*. Wprowadzi was to w sferę uczuć czułych, wzniosłych, w sferę miłości czaru muzyki i poezji, w tę atmosferę, którą trudno określić językiem codziennym.

Góra i *dół* w mowie oznacza, podobnie jak w geście, bieguny możliwego i niemożliwego, osiągalnego i nieosiągalnego, kresu i nieskończoności, pewności i przypuszczeń. A to dlatego, że wszelki ruch wdół jest ograniczony (ziemia), wszelki zaś ruch do góry — bezgraniczny (niebo). Czy odczuwacie wobec tego piękno filozofji: człowiek jest ograniczony w upadkach swoich i nieograniczony w lotach?

*A jak poszedł król na wojnę,
Grały jemu surmy zbrojne,
Grały jemu surmy złote,
Na zwycięstwo, na ochotę... (do góry).*

*A jak poszedł Stach na boje,
Zaszumiały jasne zdroje,
Zaszumiało kłósów pole,
Na tęsknotę, na niedolę... (wdół).*

*A kto ciebie, ty wierzbino, wychował?
A kto twoje łujareczki czarował? (wysoko)
— Wychowałci mnie mój rodzic,
Ciemny las,
Kędy stoję w chłodnej rosie,
Aż po pas. (nisko).*

Ponieważ skala wysokości w mowie, jest tak ważnym środkiem wyrazistym, to w takim razie jednym z ważniejszych środków staje się zdolność do zmiany wysokości. Pomówimy o tem w rozdziałach, omawiających kwestje intonacji.

Sila.

40. Siły głosowej, jak już mówiliśmy, nie należy identyfikować z głośnością. Ta ostatnia powstaje z nagromadzenia dużej ilości powietrza i silnego działania diafragmy i mięśni międzyżebrowych; siła zaś, — jest to rezultat napięcia narządów głosowych i jest osiągalna przy nieznacznej ilości powietrza. Uprzytomnimy to sobie łatwiej, ćwicząc się w wypowiedaniu jakiegoś zdania szeptem, zwiększając napięcie. Uważajcie przytem, by prócz siły nic nie ulegało zmianie, — ani wy-

sokość ani głośność, ani szybkość. Szczególnie ważne jest zachowanie wysokości (ze wszystkimi odcieniami przejść, t. j. intonacji). W sile przejawia się żywotność, w intonacjach — wyraża się rozum nie wolno pozwalając, by pierwsza przewyższała rozum. Oto dlaczego wszystkie ćwiczenia „siły głosowej” należy łączyć z różnymi stopniami wysokości, przechodząc z jednej w drugą.

Siłę stosujemy do głoski, wyrazu, zdania i całego okresu, w zależności od stopnia podniecenia mówiącego. Prócz namiętności, która zawsze wyraża się w sile, wogóle różne stopnie siły zajmują miejsce w przerwach między *pewnością* i *zwątpieniem*, — pierwsza silna, drugie słabe. Określamy chwilami siłę zewnętrznymi warunkami przestrzeni i odległości; w tych wypadkach jednak bywa niezależna od uczucia i namiętności, wobec czego nie odgrywa żadnej roli w sensie środka wyrazistości mowy. Niezmiernie ciekawe jest połączenie siły z powściągliwością (wogóle w sztuce ciekawe są łączenia przeciwności), czyli siła przytłumiona. Zwierzęca namiętność, rwąca się nazewnątrz, i rozum, stojący na straży. W tym wypadku mowa przechodzi w silny szept, poza którym wyczuwamy wrzenie lawy. Wtedy zwykle czerpiemy więcej powietrza niż potrzeba, i mimowoli słysząc bezdźwięczny wydech; jest to istotna oznaka silnej namiętności. Namiętność, wyrażana bez tego przydechu, lecz z czystą wokalizacją całego zapasu powietrza, zawsze jest sucha, — siła przeistacza się wówczas w bezuczuciową „głośność”.

Pamiętajcie zawsze o tem, by nigdy nie dawać całej swej siły głosowej. Przypominacie sobie zdanie Delsarte'a? „Głos najsilniejszy, zawsze musi być słabszy od tej siły, która go ożywia“. Niechaj ta ostateczność, do której jesteście zdolni, nigdy nie bywa zużyta; zachowajcie ją i mając w pogotowiu nigdy jej nie zużywajcie, gdyż poza nią już nie zdolni będziecie do wzmocnienia siły. Iluż to aktorów i mówców grzeszy przeciw temu, z punktu mówiąc na silnym tonie, a w następstwie nie mogąc go już stopniować wyżej, nie mogą go również i obniżyć i w ten sposób skazują swą mowę na wypowiedzenie jej na jednym tonie w ciągu całego czasu. Słyszałem głośnego socjalistę francuskiego Jaures'a; wypowiadał swą mowę na tonie kulminacyjnym, obniżyć tonu nie chciał, a podnieść go wyżej już nie mógł. I oto by dać mocniejszą wyrazistość niektórym słowom podkreślał je gestem, — ręką lub energicznym ruchem głowy. Oczywiście i gesty stały się równie szybko monotonne, jak i wysokość tonu głosowego. Należy więc pamiętać:

1. Przy ćwiczeniach siły głosowej nie wolno się poruszać i pomagać sobie ręką, a szczególnie głową; mamy skłonność ku przenoszeniu w ruch głowy tej siły, która winna być w głosie.

2. Jeżeli zabrzniecie zbyt wysoko, lub mówicie zbyt silnie, czując, że nie macie już materiału dla dalszych różnic głosowych, to lepiej już obniżyć ton, zmniejszyć siłę, psując jakiś urywek, dla ocalenia całości.

41. Ćwiczenia. 1. Powtarzajcie samogłoskę **A** w ten sposób: po każdym wdechu trzy razy, lecz za każdym razem coraz silniej, t. j. by ruch krtani (czy pamiętacie, że dźwięk samogłoskowy rodzi się z przeszkody, jaką stawia zamknięcie krtani dla wypływającego powietrza?) był coraz mocniejszy, lecz nie głośność dźwięku. To samo przeróbcie z innemi samogłoskami.

2. W ten sam sposób ćwiczcie głoski, — połączenie samogłosek ze spółgłoskami.

3. Wymawiajcie wyraz „ta” na tonie wysokim, wypowiadając go na jednym oddechu dziesięć razy, za każdym razem zniżając głos i wzmacniając siłę.

4. Ten sam wyraz „ta” wymawiajcie na tonie niskim i w stosunku odwrotnym.

5. Wymawiajcie samogłoskę **A**, rozpoczynając tonem wysokim i stopniowo zniżając tonem „skrzypcowym”, przyczem wzmacniajcie dźwięk w tonach niższych. W ten sam sposób inne samogłoski.

6. Wymawiajcie samogłoskę **A**, rozpoczynając tonem niskim i stopniowo podnosząc tonem „skrzypcowym”, przyczem wzmacniajcie dźwięk w tonach wysokich.

7. Wymawiajcie dźwięki samogłoskowe na jednym tonie, przedłużając je i zarazem wzmacniając. Uważajcie przytem, by tonu nie podnosić, ani też opuszczać. Przerabiajcie to na tonie niskim i wysokim.

8. Wymawiajcie dźwięk samogłoskowy na tonie niskim, prowadząc go stopniowo w górę; w górze dajcie dźwiękowi największą siłę i sprowadzajcie go zpowrotem w dół, zmniejszając stopniowo siłę.

9. Wymawiajcie odwrotnie, t. j. rozpoczynając od tonu wysokiego, prowadząc stopniowo w dół; w dole wzmacniajcie siłę i prowadźcie zpowrotem w górę, osłabiając stopniowo siłę.

Wszystko to, wedle tonu „skrzypcowego”.

42. Zjawiskiem niezmiernie interesującym jest przejawianie się „siły” w oddzielnych głoskach akcentowanych. Naprzykład w wyrazie „ta”. Ileż różnych akordów, w zależności od momentu, w jakim nadajemy siłę samogłosce. Możemy dać nacisk na początku samogłoski (przyczem w dźwięku T pęknie niejako nagromadzona siła). Możemy również zacząć miękko, dając siłę na ostatniej części samogłoski (wtedy niejako siła dźwięku oprze się w końcu). Możemy dać siłę na początku i w końcu, pozostawiając środek dźwięku słabym (połączenie dwóch poprzednich sposobów w jeden). I wreszcie, możemy zacząć i skończyć słabo, dając nacisk w środku dźwięku. Są to cztery, zupełnie różne sposoby, każdy zaś posiada swe odrębne znaczenie w wyrazistości mowy.

1. *Nacisk na początku.* Forma ta wyraża wszystko to, co ma związek z energją, odwagą, zapalem. Również wyraża się w tej formie: gniew, niecierpliwość, wściekłość.

Wymawianie w ten sposób początkowej głoski wyrazu, określa niejako jego granice, odgranicza wyraz od poprzedniego (jest to przerwanie spójności mowy). Może być zatem stowsoany tylko do wyrazów, które znaczeniem swym wymagają wydzielenia. Sposób ten w całej swej pełni możemy stosować tylko do głosek, rozpoczynających się samogłoską, lub dźwięczną spółgłoską. Naprzykład wyraz „dokąd” możemy wypowiedzieć z naciskiem na początku O, lecz nigdy nie zdołamy zastosować tego nacisku do dźwięku O w wyrazie „knować”, gdyż tutaj siła niejako podpełza, nie może „pęknąć” raptownie.

2. *Nacisk na końcu.* W formie tej wyraża się: postanowienie, pewność, upór, mocna skarga, lękliwa niecierpliwość, krnąbrność, przekonanie, prośba. Nacisk na końcu w połączeniu z poniżającą się intonacją — stanowczość, bezsprzeczność.

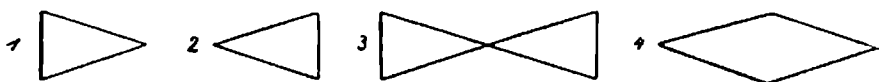
Mówiąc obydwoma sposobami, intonacją pytającą „ta?”, zauważycie między niemi różnicę. W pierwszym wypadku wielkie zdziwienie, w drugim, to samo zdziwienie, lecz już niejako dołączone do niego to, co już wiemy, — w nacisku na końcu zawsze odczuwamy pewną rozmyślność.

3. *Nacisk na początku i końcu.* Jako połączenie dwóch poprzednich nacisk ten łączy dwie przeciwległe myśli, charakteryzując dwoistość, fałsz, ironję. Mówiąc intonacją pytającą „ta?” z tym podwójnym naciskiem, słyszymy ukrytą myśl pod wyrazem: „Ach tak? Nie może

być!" Wyrażamy nim również: napomknięcia, szyderstwo, drwiny.

4. *Nacisk w środku.* Forma ta nie może być łączona z pośpiechem, gwałtownością i dlatego charakteryzuje zwykle: miękkość, delikatność, łagodność, a również godność i zapał. Wyrażamy w niej wreszcie lekką ironję w połączeniu ze współczuciem, pragnąc okazać człowiekowi, że będąc dla niego pobłażliwym, wiemy, co o nim sądzić.

A oto graficzne wyobrażenie „nacisków”



Ćwiczcie te cztery odmiany na tym samym wyrazie, np. „tak”. Dajcie siłę pierwszej części dźwięku **A**, przyczem **T** mocne, niechaj będzie ścianą, od której płynie dźwięk samogłoskowy: **K** przytem stanie się miękkie, zanikające. Powtórzcie odwrotnie, dając nacisk na końcu dźwięku **A**; **T** będzie słabsze, a natomiast **K** stanie się tą ścianą, o którą oprze się dźwięk **A**.

Oto, jak możnaby literami „narysować” te cztery sposoby: 1. **TAAak**, 2. **TaaAk**, 3. **TAAak**, 4. **TaAak**. Określić zaś możemy ich w ten sposób: 1. Dźwięk stopniowo słabnie, ginie; 2. Dźwięk stopniowo wzmacnia się, podpełza; 3. Dźwięk w środku maleje; 4. Dźwięk po środku rozwija się.

Do tych czterech sposobów modulowania dźwięku samogłoskowego musimy dodać jeszcze dwa.

5. Nacisk na całą rozciągłość dźwięku. Wymawiajcie wyraz „nie”, mocno, sucho, z jednaką siłą samogłoski „e” w całej jej rozciągłości. Powtórzcie ten wyraz „nie”, wszystkimi pięcioma sposobami; czy widzicie ile jest odcieni w naszym przeczeniu?

6. Nacisk przerywany, lub innemi słowy *drzenie* (tremolo).

Drzenie nie wyraża specjalnego nastroju, lub specjalnej namiętności, jest ono właściwe zarówno śmiechowi i płaczowi i tylko ich potęguje; w drzeniu przejawia się napływ uczucia, który jest silniejszy od organizmu. Dlatego też drzeniu towarzyszy zawsze wielki zapal, gdyż w przeciwnym razie świadczy ono o słabości; mowie starców towarzyszy zwykle drzenie głosowe.

Jednym z potężniejszych środków mowy patetycznej, jest drzenie, jednak należy posługiwać się nim z wielką ostrożnością i tylko przy wyrazach znaczących, t. j. tych, w których tkwi akcent logiczny. Przeistaczając się w nałóg, drzenie pozbawia mowę wszelkiej wyrazistości i wywołuje w słuchaczu jedynie nudę i rozdrażnienie. Chroniczne drzenie głosu, jest bardzo rozpowszechnione wśród aktorów francuskich.

43. Ćwiczenia. 1. By jasno zrozumieć różnicę między siłą a krzykiem, wyobraźcie sobie że będąc w pokoju, w którym jest tłumnie, rozmawiacie z kimś naboku, by inni nie słyszeli;

mówicie zwykle, bez specjalnego przekonywania swego towarzysza. Po chwili zaczynacie go przekonywać coraz mocniej, coraz silniej, lecz ciągle zważając, by rozmowa wasza była niedosłyszalna dla innych; — jest to powiększenie siły. Inny sposób. Rozmawiacie z tą samą osobą, tym samym zwykłym głosem. Przenoście teraz swój głos coraz dalej, — rozmawiajcie z osobą, która stoi pośrodku pokoju, uważając jednak, by nie ulegał zmianie charakter mowy; następnie rozmawiajcie z osobą, która stoi na końcu pokoju. W obu tych wypadkach zwiększacie już nie siłę, lecz głośność mowy. Połączycie jednak siłę z głośnością, jeżeli w przykładzie ostatnim, t. j. rozmowie z jak najdalej stojącą osobą, zaczniecie tę osobę przekonywać. Możecie również połączyć głośność ze słabością, jeżeli rozmawiacie ze stojącą obok was osobą zwykłym tonem współrozmówcy, lecz tak głośno, jakgdyby ta osoba stała od was jak najdalej. Jest to powszechna wada ludzi, posiadających nadmiar energii życiowej, pozbawionych jednak kontroli umysłowej, ludzi niełaktownych, z przytępioną wrażliwością.

2. Przy ćwiczeniach siły głosowej nie pomagajcie sobie nigdy ruchem głowy — to fałsz.

3. We wszystkich ćwiczeniach zaczynajcie od tonów słabszych dążąc ku silniejszym; gdy się już z tem oswoicie — odwrotnie. Później już wyrabiacie w sobie zdolność osiągania tego lub innego stopnia siły, według waszej woli. Pamiętajcie o tem, nie tylko ćwicząc „siłę głosową”,

lecz wogóle przy wszystkich ćwiczeniach głosowych.

4. Przeróbcie z naciskiem drżącym wszystkie ćwiczenia podane w § 40.

5. Śmiech ćwiczcie początkowo na najłatwiejszym dźwięku samogłoskowym, nie wymagającym udziału warg, — pośredni dźwięk między U i O (lekki płacz niemowlęcia). Zaczynajcie tonem niskim, przechodźcie wyżej i zmieniajcie ton. Możliwość ułatwić sobie przyswojenie śmiechu, powtarzając wyraz „hura” trzema diapazonami: dolnym, średnim i górnym, górnym, średnim i dolnym i t. d.

44. Mówiąc o śmiechu, musimy wspomnieć o jego odmianach, uzależnionych dźwiękiem samogłoskowym, na którym śmiejemy się. Charakterystycznymi samogłoskami w tym wypadku są: A, O i I. Według podziału Delsarte'a A — dośrodkowe (życie), O — normalne (dusza), I — dośrodkowe (umysł). I oto posłuchajcie różnic śmiechu na tych trzech dźwiękach. Na O śmieje się ten, kto panuje nad sobą, ciągle kontrolując siebie; „dostojnik urzędu” śmieje się na O; śmieje się na O również ten, kto nie chce roześmiać się serdecznie, kto myśli wiele o sobie. Na A śmieje się człowiek otwarty, szczery, z sercem wylanem. Na I śmieje się ten, kto będąc chytrym i przebiegłym wyprowadza innych „w pole”.

Odpowiednią barwę zauważycie i w jęku, w zależności od samogłoski, na której ujawnia się jęk. Na A jęczy ten, kto ból swój fizyczny chce

ukoić, dając mu upust w swobodnym wylewie. Na O jęczy człowiek o „zbołałej duszy”, nie chcąc ujawniać swej niemocy fizycznej. Na I — przyzywający na pomoc rozum, by zagłuszyć ból fizyczny.

Jakość.

45. Najmniej podatną do klasyfikacji, jest jakość głosu. Jakość, lub to co zwykle nazywamy timbrem głosu, jest bezpośrednim rezultatem uczucia, wzruszenia, które człowiek w danej chwili odczuwa. Jednak i tu nawet, wsłuchując się w dźwięki i obserwując ruchy własnych mięśni, możemy ustalić niektóre sposoby, i zapamiętać pewne kategorie. Ten dział mechanizmu dźwiękowego i posługiwanie się nim, jest opracowany przez teoretyków i praktyków śpiewu. Nie wnikając w szczegóły anatomiczne, podajemy kilka rodzajów głosu, w których chętni mogą się ćwiczyć i z których w każdym danym wypadku mogą wybierać.

Przedewszystkiem podamy — głos piersiowy, falsetowy i średni. Każdy łatwo znajdzie w sobie odmiany, szczególnie dwie pierwsze. Głosem piersiowym mówimy w tonacji niskiej, w wysokiej mówimy falsetem (głos męski t. z. „z głowy”). Przy przejściu z jednej tonacji w drugą istnieje kilka tonów, które mogą być wygłaszane jednym i drugim głosem. Celem więc każdego, kto pracuje nad wzbogaceniem swego głosu, musi być zdobycie nowych tonów „mieszanych”; obniżenie tonów falsetowych i podwyższenie piersiowych. Tym sposobem rozszerzamy naturalne granice głosowe.

Falsetem możemy mówić na tonach najwyższych, chcąc naśladować głos kobiecy lub dziecięcy. Na fałsecie najwyższym mówi również mężczyzna kapryszący, lub chorobliwie wzburzony. Przeciwnie zaś wyczerpanie chorobliwe wyrażamy tonami najniższymi, piersiowemi. W strachu, przerażeniu, głos męski chwilami przechodzi w najwyższy falset.

46. Następnie możemy określić w głosie, jako jego gatunkowość, *czystość i nieczystość* głosową. Czystość głosu, to brak w nim przydechu, „aspiracji”. W śpiewie ten tylko głos jest wartościowy; w sztuce wymowy, każdy „gatunek” głosu jest cenny, jeżeli tylko nie jest chroniczną właściwością mówiącego, lecz staje się rezultatem świadomego wyboru; każdy gatunek głosu jest nieocenionym, jak równie bezcennym jest zbyt czysty kolor, lub odcień farby na palecie malarza.

By wyrobić w sobie czystość dźwięku, ćwiczcie się „wołając kogoś”. Jeżeli przywołujecie zdaleka, bądźcie pewni, że głos wasz wolny jest od „aspiracji”.

Ćwiczenie. Wołajcie „Maniu!”, albo „Janku!”, lub coś w tym rodzaju, byleby początkowo wyrazi krótkie. Wołajcie w ten sposób, — druga głoska wyżej o tercję od pierwszej, potem o kwintę, potem o oktawę. I naodwrot: pierwsza głoska wysoko, druga o tercję niżej, potem o kwintę i wkońcu o oktawę.

47. Czystości głosu szkodzi często wymawianie przez nos. Aby się od tego uchronić, ćwiczcie w sposób następujący.

Dwoma palcami ścisnąć nozdrza, wymawiając: „Dom“, „On“, „Ty“, lub te wyrazy, które najbardziej skłonne są do dźwięku nosowego. Przy wymawianiu nie może być dźwięku nosowego, który przy zaciśniętych nozdrzach wyraźnie usłyszycie, a nawet mięśniowo „odczujecie“. Po przezwyciężeniu tej trudności i zupełnem oczyszczeniu swego głosu, odejmijcie palce i nie zmieniając tonu, powtarzajcie te same wyrazy.

Wielu aktorów, przy wzrastającym wzburzeniu, wpada w ton nosowy. To jest właściwie nie przy wzburzeniu, lecz kiedy trzeba *wyobrazić* wzburzenie. Posłuchajcie na scenie kłótni. Wyraża się ona zwykle, nie w potędze mowy, nie w rozognionym tonie, lecz w powoli wzrastającym *sapaniu* aktorów; powstaje coś w rodzaju „gęgania“, wszystkie dźwięki wargowe powoli przeistaczają się w M, inne w N, wszystko to kołysze się na falach jakiegoś „napompowanego“ ruchu między nosem a brzuchem. Należy się tego wyzbýć. Scen gniewu i rozdrażnienia powinniśmy się uczyć ze ściśniętymi nozdrzami, dążąc by gniew, rozdrażnienie, zapał, pogardę, pogroźkę wypowiedać bez udziału nosa.

48. Rozróżniamy trzy rodzaje „czystego dźwięku“.

1. Zwykły ton rozmowny.
2. Ton, otrzymywany w chwili „wołania“.
3. Wielki ton otwarty o okragłym dźwięku — ton uroczysty, majestatyczny. Dostć trudno określić mechanizm tego głosu. Wszystko jest szero-

kie, pełne, głębokie. Myślcie i wyobrażajcie sobie wielkie zjawiska przyrody, — burza, zorza północna, ocean. Głosowi temu towarzyszy pełne, najszerze otwarcie narządów, podobnie jak w ziewaniu. Barwa głosu tego zmienia się w zależności od tego, co jest bardziej dosłyszalne, udział rejestru piersiowego, czy też wysokiego. Naprzykład w wyrazach szacunku — przeważający głos piersiowy, w wyrazach *zachwyty* — wysoki.

Okrągły głos ten posiada różne zabarwienie w zależności od trzech sposobów oddechu (p. 1). Jest więc „normalnie-okrągły” — (patos, uroczystość, szacunek); „Wzmocniono-okrągły” (nawoływania, okrzyki, również płacz głośny); wkońcu „urywanie - okrągły”*) (silne namiętności, wszystko nagle, co jest poza naszą kontrolą: przestrasz, gniew, zapał nieustraszonej odwagi, nim również krzyczymy na trwogę w czasie pożaru).

49. Przejdźmy teraz do rodzajów głosu „nieczystego”.

W wyższość aktora nad śpiewakiem polega na tem, że aktor ma prawo uciekać się do przydechu („aspiracji”). To co w śpiewie nazywamy przesłaniającym dymkiem, owijającym czystość dźwięku i dlatego dla śpiewaka niedopuszczalnym, w wymowie staje się potężnym środkiem różnorodności jej. Mówiliśmy już o wymowie przydechowej

*) We wszystkich tych określeniach wyraz pierwszy nie określa drugiego (okrągłości), lecz określa wydech, który poprzedza ton okrągły.

(p. 2), osądzając ją, jako stałą chroniczną właściwość mowy, nie znaczy to jednak, byśmy nie mieli korzystać z niej. Zwykle przydech (szept, syczenie, ryczenie) towarzyszy mowie, kiedy nie możemy zataić pod wpływem wzburzenia tego, przed czym rozum nas powstrzymuje, lub czego uczciwość nie pochwała. Przeważnie przydechem (z udziałem siły) wyrażamy złe uczucia, gniew, którego nie chcemy okazać, gdy zaś jasne, szczere uczucia, wszystko jedno radosne czy gniewne, znajdują wyraz w głosie jasnym: okrzyk radości i okrzyk rozpaczyny jednak są „czyste”.

Odmiany głosu nieczystego powstają w zależności od głośniejszego lub słabszego przydechu i od siły; podlegać wkońcu może zmianom, zależnie od jego „umieszczenia”, t. j. czy dźwięczność jego oparta jest w nasadzie, czy w krtani. W pierwszym wypadku otrzymujemy szept, w drugim — chrap (ryczenie).

Wszystkie pierwiastki mowy, podane w innych ćwiczeniach (dźwięki, głoski, wyrazy), należy ćwiczyć i w tych odmianach.

Chryp gardlany jest silnym środkiem wyrazistym w uczuciach pogardy, odrazy, wstrętu. Otrzymamy go, odciągając wtył nasadę języka przy zamkniętej krtani. Wyrywający się dźwięk poprzez tę podwójną przeszkodę jest tak silnie przepojony uczuciem, że zaraża nawet mówiącego, który zdaje sobie sprawę, że siła zaraźliwa tego dźwięku otacza go i porywa słuchaczy. Środek to potężny, który należy zdobyć; ćwiczcie

się na samogłoskach, nagłych, „trzaskających“ dźwiękach opartych na chrypie; potem na spółgłoskach; spotęgujecie wrażenie jeszcze bardziej, przy „falowaniu głosu“ (p. 64).

Oto rodzaje głosu, którym włada człowiek. Wszystko bezwątpienia jest uzależnione od indywidualnych darów natury, które nie są już we władzy ludzkiej. Każdy może wady swe wygładzać, lecz nikt nie jest w stanie głos brzydki przetworzyć na piękny. Nie zapominajmy jednak że chociaż piękny głos jest jednym z najcenniejszych darów natury, zczasem jednak stać się może narzędziem, tamującym wyrazistość mowy. Wdzięk głosu bywa natrętny, gdy aktor lubując się nim, zaniedbuje sens mowy, i odwrotnie, — brzydki głos zmusza nas do zapomnienia o tem, o ile zachowamy wszystkie warunki rozumnej i odczutej wymowy. Piękność głosu jest tylko *upiększeniem* mowy, lecz nie *istotą* i niema na scenie nic gorszego od pięknego głosu, który już nuży, — niczem piękna, lecz głupia twarz. Dlatego też słuchajcie siebie na scenie, lecz nigdy nie „wsłuchujcie się“, pieszcząc się *pięknym*, lecz *pustym* dźwiękiem swego głosu.

IX. Prowadzenie głosu — Mechanizm.

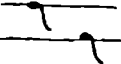
50. Wiemy już, że właściwości samogłosek polegają na rozciągłości ich t. j. możności przedłużania i możności „podwyższania” i „obniżania” (p. 27). Tylko w samogłosce tkwi to, co nazywamy intonacją, w niej zaś (Francuzi nazywają *inflexion*) tkwi znów umysłowe życie mowy. Oto dlaczego w rozdziale o samogłoskach kładliśmy nacisk na ćwiczenia „podwyższania” i „obniżania” samogłosek. Przypatrzmy się obecnie, jak te dwie właściwości samogłosek są rozmieszczone w okresach (zdaniach).

Trudno niezmiernie na papierze, czyli wzrokowo, oddać wrażenie *sluchowe*. Musimy znaleźć punkt wyjścia dla każdego zrozumiały, każdemu bliski, słowem taki, który byłby w swej dźwięczności wielkością stałą i bezsprzeczną. Wielkość tę, zdaje mi się, znajdziemy, licząc: raz, dwa, trzy, cztery” i t. d. Wyobraźcie sobie, że macie przeliczyć kilkanaście ołówków, o których ilości nie wiecie. Liczycie: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. (Piszę liczbami dla ułatwienia.) Zliczyliście ołówki od pierwszego do dwunastego. Posłuchajcie teraz swej intonacji w liczeniu. Liczby wszystkie wymawiacie jednakowo, — wszystkie prócz ostatniej; od jedynki do dwunastu wszystkie

liczby zaczynacie z jednego tonu i ton każdy dąży w górę; przy ostatniej zaś liczbie (12) ton z 11 spada wdół. Uciekając się już i nadal do podanego przykładu, możemy określić w następujący sposób „kierunek” dźwiękowy przytoczonych wyrazów:

od 1 do 11 — , a 12 —  *)

Słyszymy dość wyraźnie, że *zakończenie* zaznacza się spadkiem tonu. Przysłuchując się temu spadkowi tonu i mając ucho choć nieco muzyczne, rozpoznacie w nim sekundę (drugi ton w oktawie). Lecz nawet nie mając ucha muzycznego, zdołacie *zapamiętać* tę intonację przejściową od liczby przedostatniej na ostatnią. Jest to *kadencja sekundy*. A teraz macie nie zliczać, lecz sprawdzić *wiadomą* ilość ołówków, czy są wszystkie. Zauważycie przytem, że w miarę zbliżania się ku końcowi, głos będzie się wznosił, by następnie przy ostatnich dwóch (lub trzech) liczbach opaść, każdą z tych liczb o stopień niżej od poprzedniej. Są tutaj dwie możliwości: albo liczbą górną ostatnią będzie

10 — , a wtedy 11 i 12 — 

stworzą podwójną kadencję sekundy; albo ostatnią liczbą górną, „z zakończeniem do góry” będzie 9, a wtedy 10, zaczęte z tej wysokości, na której

*) Przyczem 12 zacznie się od tej wysokości, na której 11 skończyło się.

skończyliśmy 9, ukształtuje wraz z 11 i 12 trzy następujące po sobie stopnie „z zakończeniem ku dołowi”.

Idąc dalej, wyobraźcie sobie, że dano wam przeliczyć pewną ilość przedmiotów; ośm sztuk w dwóch grupach, po cztery w każdej. Liczycie: 1, 2, 3, 4, — 1, 2, 3, 4. Pierwsze trzy cyfry wypowiadać będziecie z jednego tonu i „końcem ku górze”, na 4-ch ton podniesiecie; następny „raz” wypowiecie jak poprzednie 4, a 2, 3, 4 powiecie idąc stopniowo ku dołowi i „zakończeniem ku dołowi”, — potrójna „rozstrzygająca” kadencja.

Wkońcu, — ostatni przykład liczbowy. Macie do przeliczenia cztery grupy, po cztery w każdej. Jak będziecie wypowiadać? Pierwsza grupa pozostaje bez zmian, w drugiej 1 i 2 wypowiadamy jak 4 pierwszej, a 3 i 4 opadną wdół, lecz 4 niezupełnie opadnie, stworzy ono niejako kadencję połowiczną*), częściową, niedokończoną; dlaczego? dlatego że po niej następuje „ciąg dalszy”; trzecią grupę wypowiadamy tak jak pierwszą, lecz trzecie 4 będzie o ton wyższe od 4 pierwszej grupy, ostatnią zaś grupę wypowiemy z zachowaniem wspomnianej w poprzednim przykładzie „potrójnej kadencji rozstrzygającej”. Jakiż wniosek wyprowadzić należy z przytoczonych przykładów? Jasne jest jedno, mianowicie obniżenie tonu oznacza *zakończenie*, podwyższenie domaga

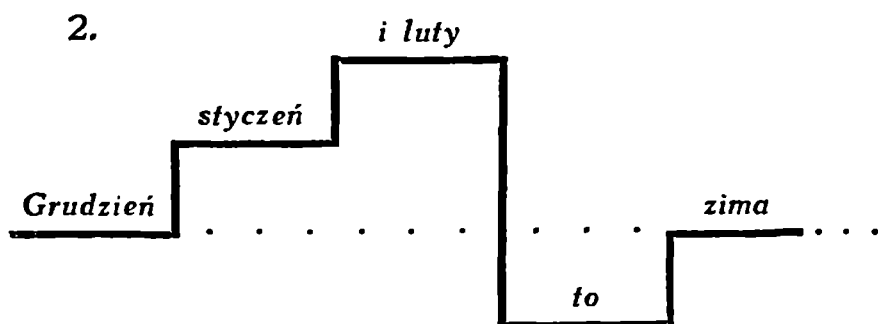
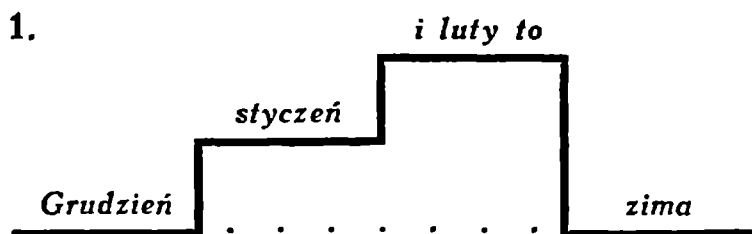
*) Termin ten nie ma tego sensu, w jakim używamy go w harmonji.

się *ciągu dalszego*. Stąd dalej, — obniżenie tonu *rozłącza*, podwyższenie *wiąże*. Jeżeli sens pierwszej części okresu domaga się obniżenia tonu, to aby nie naruszać związku z wyrazami następnymi i nie dawać wrażenia „zakończenia” okresu, obniżenie tonu wtedy winno być „połowiczne”. Im silniejsze jest *podwyższenie* tonu, tem mocniejszy *związek* poprzedniego z następnem. I odwrotnie, im silniejsze *obniżenie* tonu, tem jaskrawszy *rozdział* poprzedniego z wyrazami następnymi.

Nim sprawdzimy te intonacje na przykładach słownych, radzę *upewnić* się co do nich na przykładach liczbowych, są one bowiem bardziej zrozumiałe i znane każdemu; mogą być bez trudu w każdej chwili uzmysłowione, a potem będzie już łatwiej zastosować te intonacje do odpowiednio zbudowanych zdań. Musimy w tym celu doskonale zapamiętać, i to nietylko słuchowo, lecz jakby to powiedzieć, zapamiętać *gardłem*, wszystkie te odmiany obniżeń i podwyższeń, a szczególnie odmiany kadencji, które zaznaczyliśmy; — jest to kwestja nie tyle akustyczna, ile zadanie pamięci „muskularnej”. By to właśnie trwałe sobie przyswoić, weźmy przykład, łączący wszystkie różnorodne formy podwyższeń i obniżeń. Biorę umyślnie taki okres, który w wyrazach powtarza zasadę „przeliczania”, ponieważ, raz jeszcze powtarzam, „liczenie” w połączeniu z „grupowaniem” najłatwiej wywołuje istotną intonację.

„Grudzień, styczeń i luty | to zima, | marzec, kwiecień i maj | to jest to, co nazywamy wiosną”.

Tutaj „stYczeń” — sekunda, „lUty” — druga sekunda, „zIma” kadencja częściowa, „mAj” — podwójna sekunda (o ton wyżej, niż „lUty”), drugie „tO” — „tO co nazywAmy wiOsna” — kadencja zamykająca. Nie zapominajcie przytem, że *wszystkie zaznaczone samogłoski mają intonację ku górze* (z „zakończeniem ku górze”), wszystkie, oprócz „zIma” i „mAj”, — te dwa wyrazy, jako *zamykające* każdy swój okres kierują dźwięk samogłoskowy ku dołowi. Możemy coprawda wyraz „zIma” poprowadzić w górę, lecz musimy w tym wypadku przedtem obniżyć wyraz „to” i obniżyć go niżej, niż był przedtem wyraz „zIma”, — t. j. zmienić ustosunkowanie tych dwóch wyrazów, nie zmieniając jednak absolutnej wysokości drugiego wyrazu w ogólnej budowie zdania. Oto porównawczy schemat obydwu intonacyj:



Widzimy więc, że w obu wypadkach „zima” posiada jedną wysokość tonu, wrażenie zaś zmienia się z powodu przestawienia wyrazu „to”, który w wypadku pierwszym, jest dalszym ciągiem wyrazu „luty” (w sensie intonacji), w drugim zaś wypadku zajmuje „miejsce” samodzielne (w sensie wysokości). Zauważcie również, że w wypadku drugim wrażenie „ciągu dalszego” jest silniejsze i bezsporniejsze niż w pierwszym, — dlatego, że nowy zwrot okresu poprzedzany jest „podwyższeniem”. Wogóle obniżenie jaskrawiej występuje, będąc poprzedzone podwyższeniem tonu. Oto dlaczego należy przed kadencją zamykającą, zawsze „podnosić” ton.

Nim przejdziemy do określenia odmian kaden-cji, musimy sobie doskonale utrwalić pojęcie, że odmiany te zależą od dwóch warunków: ogólnego kierunku wyrazu (podniesienie, lub obniżenie), i od kierunku dźwięków samogłoskowych w każdym wyrazie (z zakończeniem ku górze, lub ku dołowi). Mówiąc o intonacji, mówimy zwykle, że dany wyraz należy wypowiedzieć wyżej, i prawie nigdy nie zdajemy sobie sprawy, że wbrew podwyższaniu tonu danego wyrazu, jego dźwięki samogłoskowe mogą mieć właśnie dążność ku dołowi, i naodwrot, oddzielne dźwięki samogłoskowe wyrazu przez nas obniżanego, mogą mieć intonację ku górze. To ostatnie szczególnie wymaga wyćwiczenia; skłonni jesteśmy obniżać, radzi „odpocząć” przy końcu wyrazu, który zamyka część okresu, lub zdania, zapominając o tem, że wyraz

ten zamyka nie okres, lecz część jego, że po nim następuje *dalszy ciąg*, a wrażenie dalszego ciągu daje tylko podniesiona intonacja ostatniego dźwięku samogłoskowego (choćby nawet w wyrazie obniżającym się), to co nazwaliśmy „z zakończeniem ku górze („skrzypcowo“, „miaukanie“).

51. Przypuszczam, że obecnie dostatecznie już wyjaśniliśmy proces podwyższania i obniżania tonu w wyrazach. Określimy kilka ich odmian.

1. Następujące po sobie dwie, lub kilka głosek, rozpoczynających się jednym tonem, tworzą *monoton*, mający zastosowanie, jak się o tem przekonamy, zarówno w poezji, jak i w mowie krasomówczej.

2. Dwie następujące po sobie głoski, z których drugą rozpoczynamy o ton wyżej od pierwszej, tworzy *dichord w górę*. Powiedzcie na przykład — „Po **NOCACH** pada rosa“. W wyrazie „nocach“ *cach* o ton wyżej od *no*.

3. *Dichord wdół* posiada dwie następujące po sobie głoski, z których drugą wypowiadamy o ton niżej od pierwszej. Ten rysunek melodyjny da nam wyraz „czwartek“ w następującem zdaniu: „W poniedziałki i **CZWART-KI** będziemy pracować“. (Jako odpowiedź, na zapytanie „kiedy?“.)

4. Trzy następujące po sobie głoski, z których drugą wypowiadamy o ton wyżej od pierwszej, a trzecią o ton wyżej od drugiej, tworzą *trichord w górę*: „Przez **CAŁY ROK** nic nie napisał“.

5. *Trichord wdół* posiada trzy następujące po sobie głoski, z których drugą wypowiadamy

o ton niżej od pierwszej, a trzecią o ton niżej od drugiej: „Nic nie napisał przez **CAŁY ROK**“. Widzimy więc, że trichord wdół tworzy to, cośmy nazwali kadencją zamykającą. Decydującą rolę odgrywa tutaj *kierunek głoski ostatniej*; dla zamknięcia zdania musi mieć kierunek ku dołowi, inaczej nie będziemy mieli wrażenia *końca*. Posłuchajcie: „Nic nie napisał przez ca-

ły-

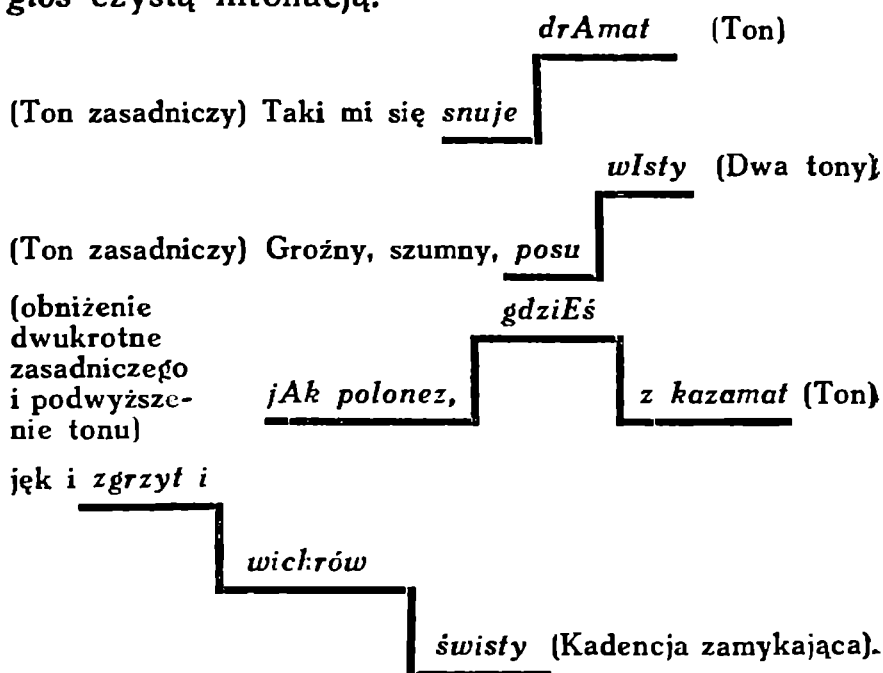
rok“. „Rok“

posiada ruch ku dołowi (z zakończeniem wdół), — jest to zamykająca kadencja; lecz jeżeli „rok“ ma dążność ku górze, jest to poprostu trichord, wymagający „dalszego ciągu“: „Nic nie napisał przez ca-

ły-r^o

52. Ćwiczenie. Aby wychować swój głos w możliwości podwyższania i obniżania tonów, należy ćwiczyć się w sposób następujący. Weźcie jakikolwiek wiersz i określcie w nim wysokości tonalne głosek, powtarzając następnie nie wyrazy, lecz tylko dźwięki samogłoskowe na odpowiednich tonach; będziemy mieli przynajmniej pewność, że istotnie głosem zdobyliśmy intonację, nie polegając już na wyrazie, na sensie wyrazu. Mówiliśmy już, że wyraz jest złym doradcą, zbyt często zwodzi; wypowiadamy wyraz pieszczotliwy groźny, łagodny i zdaje nam się, że mówimy je łagodnie, groźnie, pieszczotliwie, dlatego że *odczuwamy* dany wyraz, w rzeczywistości zaś nic z tego nie „wychodzi“, gdyż mówimy wszystko

na jednym głosie, nie słysząc jednak tego. Nie słyszymy zaś, dlatego że o władnął nami „wyraz” zamiast my zawładnąć „wyrazem”; zawładniemy zaś nim wtedy, gdyż podporządkujemy sobie narzędzie wymowy, — w danym wypadku głos. To nie paradoks, gdy powiemy, że *tekst* jest największym wrogiem przy ćwiczeniach intonacji głosowej. Wyznaczcie sobie w tekście wysokości tonalne, i zapominając już o tekście, — ćwiczenie *głos* czystą intonacją.



W ten sposób zaznaczywszy wysokości tonów, porzućcie tekst i powtarzajcie tylko dźwięki samogłoskowe na odpowiednich tonach.

_____ I Y _____
 _____ Aa _____ E _____
 _____ a-i-i-ię-u-je-o-y-u-y-u _____

A-o-o-e-a-a-a

ę-i-y-i

i-ó

i-y

Powtarzajcie te dźwięki samogłoskowe oddzielnie, nie związując ich, nie zacierając, lecz wypowiadając każdy z nowym naciskiem (p. 23). Kiedy już zupełnie utrwalicie je sobie w uchu i opanowanie intonacją, wtedy powtarzajcie je już w połączeniu ze spółgłoskami, lecz tylko z temi, które są tuż *po* samogłoskach (t. j. w ten sposób, aby każda wypowiadana głoska rozpoczynała się samogłoską); wkońcu kiedy i tem już opanowanie wyraźnie i jasno, wtedy już możecie wymawiać *całe wyrazy*.

53. Przyswoiwszy sobie mechanikę podwyższania i obniżania tonu, przejdziemy do rozpatrzenia znaczenia tych właściwości głosu pod względem wyrazistości, t. j. w których wypadkach możemy stosować jedno, lub drugie, i w jaki sposób zmiana intonacji wpływa na sens mowy. Możemy przedtem zaznaczyć kilka określonych zasad.

Zmiana wysokości. Zmiana wysokości tonu w mowie uzależniona jest zwykle od jednego z następujących zamiarów:

1. Aby zaznaczyć zmianę w uczuciu, lub namiętności.
2. Aby zaznaczyć zmianę w kierunku myśli.
3. Aby wydzielić zdanie uboczne (wtręt).

Obniżenie i podwyższenie tonu. 1. Prośba i zamiar mówiącego wyraża się w tonie obniżonym.

2. Pytanie, niepokój, oczekiwanie (informacje, pochwały, zezwolenia) wyzywają podwyższenie tonu.

3. Tonem podwyższonym mówimy o przyszłości, — ton podwyższony „przewiduje”; obniżonym tonem mówimy o przeszłości, — ton obniżony, jest „retrospektywny”.

4. Niezdecydowanie nie obniża, ani też nie podnosi tonu.

5. Zdanie warunkowe zawsze ma ton podwyższony (również rozpoczynające się wyrazem „chociaż”).

6. Mocne patetyczne podwyższenie lub obniżenie tonu jest zwykle poprzedzone ruchem w stronę odwrotną. (To co w plastyce prawo reakcji).

7. Ton podwyższony świadczy zawsze o tem, że myśl nie jest skończona i służy dlatego, jako środek łączący.

8. Ton obniżony rozłącza, dzieli i dopełnia.

9. Sens wyrazów przenośny zwykle podwyższa ton.

54. Przestroga. Oto kilka dość powszechnych błędów nieprawidłowego stosowania kadencji.

1. Lęk, roztargnienie, nieznajomość swego przedmiotu, brak tego, co nazwiemy poczuciem krasomówczej architektury, prowadzi ku temu, że niektórzy mówcy zupełnie nie używają kadencji zamykającej zdanie lub okresy, wywołując wrażenie, jakoby całe przemówienie było jednym

niekończącym się zdaniem. Zakończenie zaś samo przemówienia, uchwytne jest dla słuchacza nie słuchowo, lecz wzrokowo, widząc mówcę kłaniającego się i opuszczającego mównicę^{*)}).

2. Nie należy zawsze, przy każdej pauzie, dawać jednakowej kadencji; trzeba ją urozmaicać.

3. Nie opuszczajmy w kadencji zamykającej drugiego człona wyrazu. Daje to kadencję „kłamliwą”. Pochodzi to stąd, że zapominamy obniżyć przedostatnią głoskę i wtedy, wbrew woli, między przedostatnią głoską, a ostatnią powstaje niezapelniony interwał i głos padając z głoski przedostatniej na ostatnią, niejako przeskakuje przez puste miejsce,

4. Zbyt często kadencję zamykającą wypowiadamy na zbyt niskich tonach, i to tak niskich, że uczuwamy brak głosu. Pochodzi to ze zbyt-niego pośpiechu, lub nieumiejętnego obliczenia nadejścia chwili kadencji; obniżając ton zbyt wcześnie, podnieść już nie można i wtedy zmuszeni jesteśmy prowadzić dalej monotennie; nadchodzi chwila kadencji i niema już „miejsca” na obniżenie tonu, tem bardziej, jeżeli do tej chwili popełniliśmy dwa błędy i głos dwukrotnie się już obniżył.

*) Błąd ten popełniają dość często aktorzy, szczególnie w wypowiadaniu dłuższych okresów; spotkałem się z tym błędem w formie bardzo jaskrawej w Sejmie, słuchając kilku mówców; a często grzeszą przeciw temu również kaznodzieje, zacierając nieraz zupełnie myśl swych nauk religijnych (p. tł.).

X. Prowadzenie głosu. — Wyrazistość.

55. **Monoton.** Rozdział poprzedni dostatecznie maluje nam znaczenie podwyższania i obniżania tonu, wskutek czego staje się jasne, że siła wyrazistości tkwi w związku z odchyleniem głosu w tę lub inną stronę. Lecz nietylko odchylenie, nietylko różnorodność, — jednostajne również powtórzenie tego samego tonu, i to właśnie na mocy swego *powtórzenia*, może być środkiem wyrazistym. Jest to to, co nazwaliśmy *monotonem*. W deklamacji, równie jak i w muzyce wiele zjawisk zasługuje na naganę, skoro są one niezależne od woli artysty, lecz z chwilą świadomego, rozmyślnego stosowania ich, stają się środkiem artystycznym. Każdy muzyk wie doskonale, jak silnym środkiem jest basso ostinato; tutaj ta dokuczliwość tonu staje się pierwiastkiem przekonującej siły. To samo jest w głosie. Szereg wyrazów lub zdań, rozpoczynających się z tego samego tonu, nadaje mowie ton uroczysty, podobnie jak jednako powtarzające się uderzenia niskiego, głębokiego dzwonu. Ewangelię w czasie mszy świętej czyta się monotonem. Ponieważ przy monotonie głos wogóle zdradza dążność do podwyższania tonu, więc przy każdym nowym paragrafie należy ton obniżać. Stosując *monoton*

w poezji, zobaczymy, że i tutaj nadaje on mowie charakter uroczysty.

Istnieje, bezwarunkowo, poważne niebezpieczeństwo, by monotonu nie przeistoczyć w „monotonję“. Trzeba pamiętać, że monoton nie wyklucza odchyień; charakteryzuje on tylko początek, albo, jak zobaczymy, — jedno jakiegokolwiek powtarzające się miejsce okresów, lecz w przerwach każdego okresu dopuszczalne są odchylenia. Odchylenia te jednak nigdy nie mogą być tak jaskrawe, jak w innych rodzajach mowy; nigdy *przygotowanie* do kadencji zamykającej nie powinno podnosić się do drugiej sekundy i nigdy ostatni ton zamykający nie powinien się obniżać „do dna“. Czy zwróciliście uwagę na to, że w modłach kościelnych wszystkich narodów i plemion zakończenie okresów pozostaje w zawieszeniu? W poezji widzimy, że jaskrawe zachowanie odchyień nadaje mowie związanej charakter niejako materialistyczny, wtedy kiedy jednotonność wiersza podnosi wymowę w sfery wyższe, uduchowione. Jeżeli odczytamy ten wiersz:

*Co się w duszy komu gra,
co kto w swoich widzi snach:
czy to grzech,
czy to śmiech,
czy to kapcan, czy to pan,
na Wesele przyjdzie w tan.*

z intonacjami np. wiersza:

*Żeby mi tak rzekła która,
sercem już dysponująca,*

*tak poprostu, „no, chcę ciebie”,
jak jaka wiejska dziewczyna. . . .*

tobyśmy wtedy „odarli” ze wszystkiego sens i muzykę słów Chochoła. W monotonie należy niejako delikatnie zacierać wszystkie jaskrawości kadencji, należy nie wymawiając pozwalać je wyczuwać. Jest to jeden z najtrudniejszych sposobów deklamacji. Monoton graniczy ze śmiesznością, lecz jednocześnie tkwi w nim — uroczystość, wielkość, przerażenie, władze i wszystko co już jest nadludzkie, nadziemskie.

W środku zaś okresów monoton ma już inny charakter. Odmierzając jednakową stopę w szeregu zdań, gromadzi on niejako przekonanie argumentów i, w zależności od charakteru każdego danego okresu, *wzmacnia*, *zgęszcza* barwę. W następującym przykładzie podkreślam wyrazy, stanowiące monoton: akcentowana samogłoska o kwintę wyżej tonu zasadniczego i we wszystkich wypadkach „z zakończeniem ku górze”.

Dla ciebiem wszystko straciła na ziemi,

Dla ciebiem drobne porzuciła dzieci,

Choć Bóg przykazał pozostać się z niemi —

Teraz w ich stronę moje serce leci!

*Gdzie ich ko**l**Ebka? gdzie śliczne wejr**z**Enie?*

*Gdzie jasne p**U**kle moich biednych dzi**E**ci?..*

Tutaj tylko monoton jedynie daje siłę, tylko jednorodność powtarzającej się intonacji, — innych środków nie może posiadać mówiąca, ponieważ łzy cisnące się („iż płacz mój poruszy Serce aniołów” nie pozwalają jej uciec się do innych

środków wzmocnienia. A oto jeszcze przykład. Tutaj dwa wiersze, w których powtarza się nie tylko intonacja, lecz i *wyrazy*. I po monotonie — trzeci wiersz z zupełnie inną intonacją:

*...rAz wrAz dUsza się odslania,
rAz wrAz wiElkość się wyłania
i rAz wrAz grĄży się w cieniu.*

Odczuwacie różnicę pierwszych dwóch „raz wraz” od trzeciego? Pierwsze dwa krótkie, energiczne, a trzecie ciężarem swym padające wdół, jakgdyby nam do ręki przytroczono ciężki kamień.

Oto jeszcze przykład długiego monotonu z podwyższeniem tonu na ostatnim członie, aby lepiej przygotować załamanie z kadencją zamykającą:

*Co piorun szczęścia w nieszczęściu — nie znacie!
Co kropla rosy wśród piekielnej spieki,
Co twarz kochana po długim rozdziele!
Co zmartwychwstanie po śmierci na wieki!
Co kwiat w pustyni — co iskra w popiele!
Co wzrok łez pełen — co ściśnienie ręki!*

Co wspólna bojaźń — co *bolesć dzie* lOna
wy nie wiecie, co na krzyżu męki
Nie-

*Rozkwitająca**cierniowa**korona!*

Im dłuższa jednakowość intonacji, tem ciekawiej urozmaicać wypowiedzanie *innemi* środkami. W danym wypadku wprowadza się urozmaicenie przyspieszeniem w środku i zwolnionem tempie ku końcowi; również — wzrastaniem w uczuciu pogardy. Załamanie zaznacza się tem, że cały monoton wypowiedzany na tonach krótkich, gorących, płynących wartko, z „naciskiem” na końcu, od wyrazu zaś „Nie” i „cierniowa korona” przeciwnie, szeroko, przeciągle, z „naciskiem” na początku i dalej, na całej ciągłości wyrazu.

Wkońcu spotykamy się z monotonom w przeliczaniu — kiedy niema potęgowania, lecz drogą nagromadzenia przeliczanych przedmiotów udziela się jedno powolne wrażenie.

Bielaki krAgle, biAle, szerOkie i płAskie...

Rówienniki litewskich wielkich kniaziów, drzewa BiałowiEży, ŚwitEzi, POnar, KuszelEwa!

Z przytoczonych przykładów widzimy, jak silnym, pięknym i ciekawym, w sensie deklamacyjnym środkiem, jest monoton. Być może, że trudno określić, kiedy właściwie może być zastosowany? Wymaga to bezwarunkowo subtelного wyczucia. W każdym razie możemy powiedzieć,

że monoton jawia się tylko tam, gdzie, jeżeli jest nawet cierpienie, to powstrzymane przez rozum; cierpienie wyraża się w podwyższeniach i obniżeniach tonu, rozum prowadzi i zachowuje „linję”; prostolinijność jest oznaką istnienia umysłowego pierwiastka w mowie. Posłuchajcie, oto śmiertelnie chory zbiera resztki sił, by wyrzec swą ostatnią wolę, — powstrzymuje, zaciera wszystkie podwyższenia i obniżenia tonu swych jęków, doprowadza swą mowę do „monotonu”, a kiedy już skończy mówić o sprawach, znowu powraca do „krzywej” linii swych jęków. Monoton w cierpieniach jest oznaką przytomności umysłu, zeznaniem swej godności.

56. Interwale. Pierwszy interwał, pierwsze odchylenie od monotonu, to mała sekunda — *półton*. Stopniowe postępowanie po sobie małej sekundy w mowie, innemi słowy, chromatyczne wznoszenie się wyrazów w mowie, jest istotne, jako wyraz skargi. Powiedzcie na tonach chromatycznie się wznoszących:

piEnia”.

złmna i cier-

głodu,

niAły od

blady, wynędz-

silny,

„Bez

Czyż nie skarga? Tym tonem powiedziałby ubogi pod kościołem. Mówi nim wyrostek, biegnący za nami na ulicy, prosząc: „kilka groszy, nic nie jadłem”. Matka, bawiąca dziecko, mówi

temi postępującymi po sobie półtonami i niemi również zabarwiona jest intonacja dziecka poprzedzająca łzy. W półtonach wyraża się skrucza, prośba.

Nietylko smutek ucieka do półtonu, lecz i udział w cudzym smutku, współczucie, politowanie wyraża się w tej tonacji. Posuwa się również na półtonach, lecz z perjodycznymi powrotami do tonu zasadniczego, głos wyrażający smutek stłumiony, utrzymany na wodzy, któremu rozum i poczucie swej godności wzbraniają szerokich odchyleń, a który przez swe cierpienie mimo to jest tak głęboki, że głos nie jest zdolny utrzymać się na monotonie. Stwarza to znany dźwiękowy rysunek, który przedstawia niejako monoton złożony — figura doliczania.

57. Półton bez uczucia cierpienia właściwy jest stanom niejasności, nieokreśloności, fałszowi, nie szczerości. Prawda i szczerość nigdy nie wyrażają się w półtonach. Posłuchajcie, — nawet żebrak, proszący was głosem, opartym na półtonach, przechodzi w ton pełny i bardziej szerokie interwale, kiedy zacznie opowiadać historję swego życia. (Jeżeli i w tym wypadku mowa jego zachowa modulację półtonową, — nie wierzcie mu.) Kłamliwe uczucia są zawsze tchórzliwe i nigdy nie odważą się na te szerokie interwale głosowe, w których wyrażamy najszczersze uczucia. Na półtonach głosowych Jago „pociesza” Otella. W ten też sposób truciciel-zbrodniarz pragnie się dowiedzieć o samopoczuciu tego, komu wlał truciznę.

Przy ćwiczeniach w półtonach głosowych podnoście tylko głoskę akcentowaną, — pozostałe już na mocy przyciągającej siły głoski akcentowanej, same się podniosą i pozostaną na jednej wysokości tonu głoski akcentowanej aż do następnego podniesienia.

58. *Sekunda* jest zasadniczym interwalem każdej spokojnej, *rozumnej* mowy (w odróżnieniu od mowy zabarwionej cierpieniem, u której przeważają szerokie interwale tercji, kwinty i oktawy).

Melodia diatoniczna, t. j. przewaga interwalu sekundowego (to co w muzyce nazywa się *tonem*, t. j. od DO do RE) nadaje mowie charakter zrównoważonej przytomności umysłu, godności. Jest to to samo, co kroczenie po schodach stopień po stopniu, a nie poprzez dwa lub trzy stopnie... Przyswojenie interwalu sekundowego wymaga mozolnych ćwiczeń; jest ono ważne jako środek kontroli nad sobą. Szczególnie w chwili zaczęcia widowiska, ovladnięcie sekundą zabezpiecza grającemu spokój, który wielu aktorów zdobywa dopiero co najmniej w połowie aktu.

59. Rozpatrzmy teraz podniesienia tonu na bardziej szerokich interwalach.

Podniesiona intonacja (tercja, kwinta i oktawa) albo wyraża różne stopnie *zapytania*, albo *uwypukla* wyraz podniesiony w górę; w drugim wypadku niejako zabarwia *akcent* logiczny. Im większy interwał, tem silniejsza wyrazistość. Jeżeli w zapytaniu z podniesieniem tonu na tercję, słyszymy chęć otrzymania odpowiedzi, to na kwin-

cie już słyhać zdziwienie, a na oktavie — zdumienie.

A więc — *tercja*.

1. *W zapytaniu*. Najbardziej umiarkowana forma zapytania, bez jakiegokolwiek zabarwienia cierpieniem, — zwykłe uświadomienie.

... w tej komnacie mieszkanie kobiece!

Któżby tu mieszkał?

2. *W akcencie*. Akcent umiarkowany. Zezwolenie. Wyrazom podkreślonym udziela się charakter warunkowości, ustępstwa.

Może ja *umrę* *daleki* od ciebie,

Nie będziesz nawet na moim *pogrzebie* —

Gdzieś na *sybirski* *em* *potępienia* *połu*

Złożę mą *głowę*, pełną smutku, *bolu*!

Moskiewskie *pęta* przed zgonem mi *ręce*

Zwiąż — i *skOnam* u stóp kata w *męcę*!

Gdy serce moje w trumnie się *spopiela*,

O *zmArłym* sercu pamiętaj *niezłOmnie*!

I morzom włoskim mów też czasem o mnie,

Powtarzaj fałom: „*MiAłem* *przyjaciEla*!”

Kwinta.

1. *W zapytaniu*. Bardziej wyrazista forma zapytania ze zdziwieniem, lub niecierpliwością.

Czyżby to była *Ona*?

A *gdziE* ty spędzasz całe wieczory?

Oto przykład dwu następujących po sobie zapytań — jedno na tercji, drugie na kwincie.

„Pan żartuje, co? Zamek, Horeszków siedlisko,
Ma pójść w ręce *Sopliców*?

2. *W akcencie.* Podniesienie tonu na kwintę udziela wyrazowi charakteru zdziwienia, zachwytu z pewnym odcieniem powątpiewania, wahania, krytyki.

Ja nie *wiedziAłem*, panie, że są tak ważne
przyczyny.

Rada. Przeczuwam narzekania tych, którzy nie są obdarzeni słuchem muzycznym i jakieś „tercje“, „kwinty“ — co to jest, kto to zrozumie? A więc posłuchajcie: jeżeli nie jesteście muzycznymi, nie zatrzymujcie się na nazwach interwali, nie starajcie się nawet wnikać w ich znaczenie i rozróżniać ich, lecz zapamiętajcie tylko (uchem i gardłem) intonacje przykładu z każdego interwalu. Przykłady te są proste, i każdy z was ma je w uchu. Możecie się przyznać, że nie wiecie, co to jest tercja, lecz nikt nie powie — „nie wiem, jakim tonem głosowym, mówią: *ktÓra* godzina?“. Otóż te najprostsze intonacje zapamiętajcie dobrze i mając je już w uchu, powtarzajcie inne dobrane przykłady, podkładając podkreślone wyrazy pod tę już znaną, wewnątrz was dzwieczącą intonację.

Oktawa. 1. W zapytaniu. Najsilniejszy stopień zapytania ze zdziwieniem. Zapytania związane z ironją, pogardą, szyderstwem.

„ZgOdy? — krzyknął Gerwazy — z *SoplicAmi*
zgoda?

* Oto przykład dwóch interwali w jednym zapytaniu:

(oktawa) CzarnogÓrcy? czy być mOże? (tercja).

2. *Wakcencie*. Zdziwienie, zachwyt, niepewność.

Wyobraźcie sobie, że szukacie czegoś i nie możecie w żaden sposób znaleźć:

„Położyłem go tutaj, na tem miejscu....

PrzEpadł, znIkł, zgInął...” To — oktawa.

Niechajby kto inny, ale *On. On...*”.

Wszystkie te przykłady są nader pożyteczne jako ćwiczenia, ponieważ w nich wskazuje się tylko *wysokość* tonu; wszystko zaś inne, przy jednakowej w różnych wypadkach wysokości, nie jest jednakie. Zwracajcie przedewszystkiem uwagę na „kierunek” podkreślonego wyrazu, — wdół, czy w górę.

60. We wszystkich przykładach rozpatrywane intonacje były dwóch kategorii: — *zapytania* i *akcentu*. Widzieliśmy, że na tej samej wysokości tonu te same wyrazy zabarwiają się różnie, w zależności od tego, czy jest w nich zapytanie, czy nie. Stąd też, jest ważną rzeczą wiedzieć, na czem polega różnica między interwalem pytającym i pozbawionym zapytania; t. j. jaka różnica, na przykład, między „Pan *bYł* u niego?” i „Pan (naturalnie) *bYł* u niego”. W jednym i w drugim wypadku *Y* podnosi się na tercję, — lecz gdzie tkwi różnica? W zapytaniu głos, podniósłszy się, biegnie czas jakiś na tej samej wysokości tonu; w akcencie zaś, w twierdzącem podkreśleniu wyrazu głos natychmiast powraca na linję tonu zasadniczego.

Pytanie: „Pan ^{bYł u nie} go?”

Akcent: „Pan ^{bYł} u niego”.

Lepiej zauważymy to przy większych interwałach (kwinta i oktawa).

Zapytanie na kwincie.

Pan powął ^{piEwa w jego uczciwość?}

To samo zdanie w formie bez zapytania:

Pan powął ^{piE} wa w jego uczciwość.

(Domyślać się należy, — „a więc niema o czym mówić“.)

Oktawa. Pośleliście kogoś po przedmiot, pozostawiony przez was na stole:

Co? Mówisz, że nie zna ^{laZłeś na stole?}

Teraz bez zapytania

Powiedziałeś mi przecież,

że nie zna ^{laZłeś} na stole.

Rozpatrzyliśmy w ten sposób rodzaje intonacji podwyższających się; przejdziemy obecnie do obniżenia tonu.

61. Podwyższenie tonu utrzymuje mowę niejako w zawieszeniu; charakteryzując nieznaną, zwątpienie, chwiejność. Obniżenie zaś tonu cha-

rakteryzuje wszystko przeciwne tamtemu. *Stanowczość i twierdzenie*, oto co słyszymy w obniżeniu tonu, — ostateczność, pewność. Intonacja obniżająca się nie posiada tak określonej różnicy między interwałami jak podnosząca się, dlatego też zastanowimy się tylko na małej sekundzie, a interwale pozostałe rozpatrzmy wogóle wszystkie razem.

Chromatycznie, na półtonach zniżająca się gama, równie jak i podnosząca się, charakteryzuje skargę, z tą jednak różnicą, że tutaj w „skardze” jako takiej następuje niejako przerwa, wypoczynek. wkracza natomiast pierwiastek rozsądku i argumentacji: poprzez chromatyczne podwyższanie tonu wypowiada się cierpienie, poprzez chromatyczne obniżanie tonu, na tle cierpienia wypowiada się rozum. Ton ten usłyszycie u matki-staruszki, opowiadającej wam o swych cierpieniach z powodu córki, z którą „nic nie można poradzić”. Powie wam ona, że dzień po dniu męczy się i dręczy; okresy jej zaczynać się będą od słów „czego ja nie robiłam, jak prosiłam, błagałam”, mowa jej cała przesiąknie tem, że „mam już siedemdziesiąt kilka lat” i t. d. i t. d. Jest to wogóle ton tych ludzi, którzy nie domagając już rozumowo, dopełniają wszystko sercem. Równie, jak i w podnoszącej się chromatycznie skardze, łatwo i tutaj ustala się kadencja powracająca, znany już rysunek, i jak tam była forma cierpiącego doliczania, tak tu jest forma przekonującego doliczania.

Chromatyzm obniżający się powstać może z przyczyn fizycznych, sam przez się, na przykład, kiedy wypowiadając modlitwę proszącą na tonie wysokim, zabraknie nam sił utrzymania głosu na tym tonie, wtedy stopniowo zjeżdżamy wdół.

Przejdziemy obecnie do bardziej szerokich interwali w obniżeniu tonu.

62. Jak ustalić dla słuchu normę *tercji*? Wyobraźcie sobie, że w odpowiedzi na czyjaś odmowę, mówicie, — „Nie, pan powinien”, będzie to *tercja*:

Nie, pan *po*
3. *wInien.*

(Domyślać się, — jak pan chce, ale pan musi.)

Wyobraźcie sobie dalej, że odmawiający powołuje się w swej odmowie na to, że jak mu wiadomo, to czego od niego żądamy, przekracza zakres jego obowiązków, może więc to spełnić, lub nie, — wy zaś odpowiecie:

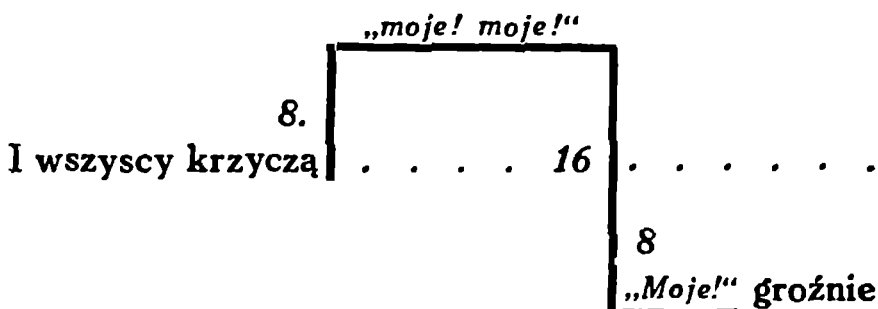
Nie, *pan po*
5 *wInien.*

(Domyślać się, — jest to obowiązek i niema wyboru.)

Wkońcu wyobraźcie sobie, że ten ktoś odpowiada wam tonem nonszalancji, że nie ma obowiązku, wtedy odpowiecie:

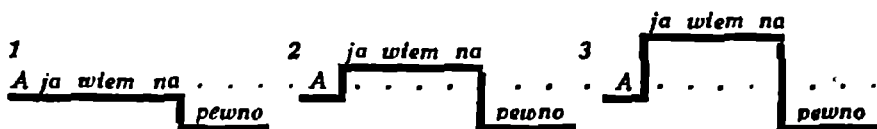
Nie, *pan po*
8. *wInien.*

W następującem zdaniu spotykamy sąsiedztwo dwóch interwali oktawowych — w podwyższeniu i obniżeniu:



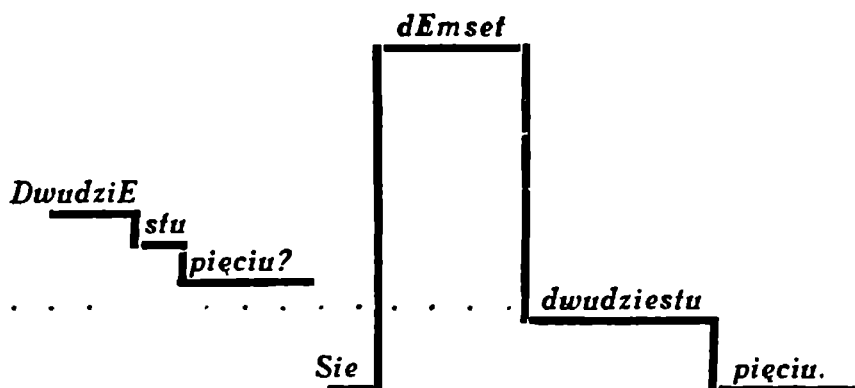
rzekł nieznajomy.

Aby jasno zrozumieć różnorodność środków intonacyj obniżających się, nie należy tracić z widoku (a raczej ze swego słuchu) poziomej linii tonu zasadniczego. Zauważymy wtedy, że obniżenie tonu możemy przeprowadzać dwojako: od linii zasadniczej tonu ku dołowi, lub po poprzednim podniesieniu tonu na wyższy stopień, zpowrotem na linię zasadniczą, albo niżej jej. Sposób pierwszy jest daleko słabszy od drugiego i siła wyrazistości zwiększy się, im wyżej nad linią zasadniczą rozpoczniemy dźwięk obniżający się:

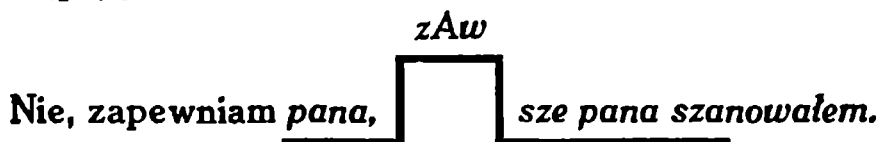


Ton zasadniczy zaznaczony jest kropkami; widzicie więc jasno, że siła przekonywająca intonacji uwarunkowana jest od stopnia poprzedniego podwyższenia tonu.

Sposób ten uprzystępnimy sobie jeszcze łatwiej w formie dialogowej. Jeden mówi — „Było ich dwudziestu pięciu”. Drugi zapytuje w powtórzeniu zdania pierwszego i poprawia:



To prawo stosuje się również do intonacji podwyższających się. Jeżeli przed podwyższeniem *zaniechamy* linię tonu zasadniczego, by móc ton podwyższający zacząć niżej jej poziomu, osiągniemy wtedy większą siłę, niż prowadząc głos *odrazu* do góry. Stąd wypływa prawo ogólne: skok z jednej wysokości na drugą winien nastąpić *w odwrotnym* kierunku do tego, w którym pójdzie intonacja. Weźcie intonację podwyższającą w następującym zdaniu:



Większą siłę osiągniemy, o ile przed podniesieniem skoczycie wdół, — niżej tonu zasadniczego:

Słowo wyraziste.

Nie, zapewniam  sze pana szanowałem.

Widzicie, że skok wdół *wzmacnia* podwyższenie tonu (sposób geometryczny). Stąd wynika naturalnie, że skok wgórę przed podwyższeniem tonu *osłabia*. Przykład poprzedni daje w tym wypadku co następuje:

 Nie, zapewniam  sze pana szanowałem.

Czy odczuwacie osłabienie przekonania posuniętego prawie do lekkiego żartu. Jest to ton ludzi, którzy nigdy nie zatrzymują się na istocie rzeczy, przeskakują w jednym wyrazie przez tysiące przeszkód, myśląc, że wypowiedzenie słowa jest spełnieniem dzieła.

63. **Ćwiczenie.** Dla uprzytomnienia sobie różnicy w sile wyrazistej interwali ćwiczcie się na *rozkazach*. Weźcie naprzykład, — proszę się nie dziwić i nie śmiać, — książkę kucharską i czytajcie przepis jakiegokolwiek potrawy początkowo unisono z sekundą, potem na tercji, potem na kwincie, i wkońcu na oktawie. Przekonacie się wtedy, jak łatwo odczujecie różnicę w zmianach i w nastroju. Oto zdanie: „Wziąć dwa jajka, dobrze ubić, wylać na patelnię, dosypać łyżkę mąki, zmieszać, dodać łyżkę masła postawić na blasze, po chwili zdjąć i przewrócić patelnię”.

A oto sens intonacji w zależności od interwali:

1. Unisono z sekundą, — lekcja.

2. Tercja (kamerton — „która godzina?“), — mówiąc w myśli: „Tylko tyle, to nic trudnego, niema tu żadnej filozofji“.

3. Kwinta (kamerton — „Czyż naprAwdę kochasz się w młodszej?“) — mówiąc w myśli: „Ależ panie, zlituj się pan, czyż to tak trudne; jeżeli pan tego nie umie, to jaki z pana kucharz!“

4. Oktawa (kamerton — „Znłknął, PrzE-padł!...“ — niejako szukając czegoś, co pięć minut temu widzieliście na tem miejscu) — mówiąc w myśli: „A co mnie to obchodzi, co z tego wyjdzie. Możecie sobie wywrócić nietylko patelnię, ale nawet całą kuchnię do góry nogami“.

Oswójdzie się dobrze z interwałami. Wierzcie, że *tekst* nic nie znaczy dla rozwoju swych środków wyrazistych, które najczęściej drzemią w naszym aparacie mówniczym. I wierzcie również, że to ćwiczenie zbyt prozaiczne i zalatujące „kuchnią“, więcej może przysporzyć dobra dla ukształtowania przyszłego waszego artyzmu, niż wypowiadając z podniesionemi barkami i ściągniętymi brwiami górnolotne: „H-nic mi jest wszystkiemi — wszystkomihniczem!“

Przestrogi. U wielu mowa ich opiera się wyłącznie na interwale tercji, lub kwinty. Wtedy to mowa staje się męczącą, gdyż stale jest zabarwiona pewną intonacją pytającą, która słuchacza drażni. I nietylko ogólny ton mowy, lecz i pojedyncze podwyższania tonu, kiedy są *zawsze*

na tercji, lub kwincie, działają nużąco, pozbawiając mowę tej szlachetności, którą zachowujemy przy melodji diatonicznej, t. j. stopniowaniu sekundy. W tym wypadku bardziej przykra od tercji, jest kwinta, w której tkwi element niezadowolenia, podrażnienia, lecz i tercja równie nieznosna jest dla słuchacza. Utrzymując głos na tercji minorowej, nadajemy mowie naszej barwy natrętnej prośby. Braki te częściej spotykamy u kobiet niż u mężczyzn; są one wpływem poniekąd przywileju kobiet: głos kobiecy wogóle jest giętszy i dlatego odchylenia od normy są częstsze, niż w głosie męskim.

64. Fala. Jest jeszcze jedna forma intonacji, powstała z połączenia podwyższenia tonu, z obniżeniem tonu. Z falą głosową spotykamy się w wykrzyknikach i zapytaniach, w zależności od stopnia napięcia; rozpoczyna się ona z tonu dolnego i podnosząc się po nakreśleniu łuku, powraca do tonu początkowego. Posiada ona dwie główne odmiany, uzależniane od jej kierunku. Jeżeli falę głosową wyobrazimy sobie w kształcie łuku, to łuk ten może posiadać końce ku dołowi i ku górze. Fala głosowa w zdaniu: „I pAn tutaj bywa?” rozpoczyna się w górze idąc ku dołowi i powraca w górę. Łuki te możemy nazwać:



prosty i



odwrotny. Oba

kształty mogą urozmaicać swą ciągłość na wszystkich interwałach. I w tym wypadku znów, — im większy interwał, tem silniejsza wyrazistość.

Fala *prosta* na oktawie wyraża najsilniejszy stopień zdziwienia, zachwytu, rozkazu: „Kogo ja wldzę!”, „Cóż to za szczĘście!”, „Milczć, kiedy mówię z panem”.

Fala *odwrotna* wyraża zawsze zapytanie ze zdziwieniem, a również pogardę.

„Więc pan żonAty? nie wiedziałem o tem. Dawno? Już dwa lata. Z kim? Z Drwęską. „MarYlą?”. Ponieważ fala głosowa posiada dwa końce, wobec czego powstaje jeszcze jedna odmiana; jeden z końców może być krótszy, tworząc falę głosową *nierówną*. Jest to jeden ze środków ironji, humoru, sarkazmu, żartu. Należy doskonale wypracować zdolność posługiwania się falą głosową *nierówną*; bez niej nigdy nie osiągniemy humoru.

Wyrazistość *nierównej fali głosowej* możemy znacznie wzmocnić, jeżeli dłuższy jej koniec wymawiać będziemy na przydechu.

Zastanówmy się jeszcze nad różnicą prostej i odwrotnej fali głosowej w zdaniu następującem: „przecież pAn mi mówił”: z falą głosową prostą domyślać się należy — „Ależ na Boga! Drogi panie!”, z falą głosową odwrotną — „Przepraszam, ale sam pan winien”. Wyjątkowa intonacja, zasługująca na specjalną uwagę, jest prosta fala głosowa *nierówna* z podwyższeniem tonu na sekundę i większem obniżeniem tonu. Powtórzcie poprzednie zdanie z tą intonacją w wyrazie „pan”, — maleńkie poderwanie tonu wgórę i potem głęboko wdół. Jest to jedyna forma fali

głosowej nierównej, w której niema żadnego sarkazmu, będąc najdelikatniejszą formą wyrzutu. Staje się ona w najwyższym stopniu wzruszająca i pełna głębokiego przeświadczenia o swej godności i uczuciu przebaczenia w ustach kobiety: „Nie *wiEsz*, jak mnie dręczysz, lecz będziesz kiedyś *żałOwał* tego”. Tę samą intonację słyszymy w bezradnem zapytaniu.

65. Fala głosowa odgrywa ważną rolę w zdaniach wykrzyknikowych.

Okrzyk zachwytu. Zachwyt jest stanem wewnętrznym złożonym, — tkwi w nim silne *stwierdzenie*, wyzwane *nowością* wrażenia. Nowość wyzywa pewne zapytanie, dotyczące się charakteru i przyczyny zachwycającego nas zjawiska, stąd też powstaje intonacja podwyższająca się. Stwierdzenie zaś, pewność przekonania naszego, wyzywa obniżenie tonu. Z połączenia tych dwu ruchów — powstaje fala głosowa prosta, przyczem drugi, ruch twierdzący, zawsze jest silniejszy (dłuższy) od pierwszego (części fali pytającej).

Okrzyk żałosny. Z podwyższonej intonacji półtonowej głos opada na tercję, kwintę, lub oktavę, w zależności od siły, wymaganej przez sens wyrazów.

Okrzyk pogardy. Fala głosowa nierówna, połączona z przydechem.

Okrzyk rozkazujący. Fala głosowa prosta i przy końcu części drugiej „nacisk”, którego siła określa się siłą i autorytetem rozkazu.

Widzimy ze słów przytoczonych, jak ważnym środkiem wyrazistym jest „fala” głosowa. Lecz im środek w swej wyrazistości jest silniejszy, tem ostrożniej należy się nim posługiwać i tem gorzej, gdy przeistaczamy go w nałóg. Są ludzie (wada przeważnie kobieca), którzy całą swą wymowę opierają na „fali” głosowej i wtedy sprawiają przykrość swem nieustannem miauczeniem.

Ćwiczenie. Ćwiczcie się we wszystkich rodzajach podwyższeń i obniżen tonu, we wszystkich formach „fali” głosowej. Lecz powtarzam, ćwiczcie się nie na wyrazach, lecz na samogłoskach, gdyż one tylko są narzędziem intonacji; nie szukajcie tekstu, — intonacja tkwi nie w wyrazie, lecz w naszym gardle.

Ze wszystkich form intonacji najbardziej trudna jest jej rola w zdaniach pytających. Zapytanie jest tak różnorodne w swych formach, że poświęcimy mu rozdział odrębny.

XI. Zdanie pytające.

66. Przystępujemy do najbardziej interesującej kwestji w mowie, — *do zapytania*. Rzecz napozór prosta, — zdanie pytające. Któż go nie zna? Dziecko każde umie zapytać. Otóż właśnie dziecko nigdy fałszywie nie zaintonuje, zapytując o to, czego nie wie; a aktor, który na scenie „zapytuje“ i rozumie dobrze to, o co zapytuje, a nawet więcej, wie naprzód co mu odpowiedzą. Jakie to proste, jakie łatwe, a jednocześnie jak niezmiernie *skomplikowane*! Znałem pewnego nauczyciela wymowy, który na lekcji o „zdaniu pytającym“ wykladał, że zawsze należy podwyższać ton. Czyż tak? *Zawsze* podwyższać? A jeżeli ton podwyższać, to *w jaki* sposób? Istnieje nieskończona różnorodność form pytających. Postarajmy się zapoznać z niemi.

Zacznijmy od najprostszego przykładu, „Powiedz mi, która jest Maryla?“ Przysłuchajcie się intonacji tych słów, zorientujcie się, starajcie się dogrzebać do istoty *zapytania*, — w którym wyrazie tkwi ono, czy w każdym i czy w każdej literze wyrazu, czy też w jednym dźwięku? A więc przedewszystkiem „powiedz mi“ nie ma zupełnie związku z zapytaniem, możemy się bez tych wyrazów obejść. Pozostają „która jest“ i „Maryla“.

Odczujemy już łatwo, że wyraz „Maryla” pierwiastków zapytania nie ma, nawet odwrotnie, wyraz ten idąc stopniami wdół, nadaje zdaniu charakter intonacji obniżającej. Pozostaje więc wyraz „która”. Wyraz ten posiada tylko jedną intonację podwyższającą się w dźwięku Ó; akcentowana głoska wyrazu mieści w sobie istotę zdania pytającego. Jest to najslabsza forma zapytania, — kiedy w zdaniu jest pytający wyraz („który”, „gdzie”, „kiedy” i t. p.). W wypadkach tych wyraz pytający podnosi zdanie do stopnia zapytania; inaczej, niż pytające, nie możemy sobie nawet wyobrazić takiego połączenia wyrazów. Zupełnie co innego widzimy w tych zdaniach, które możemy wypowiadać i również nie w formie pytającej: „Był pan w mieście?” Tutaj niema wyrazu pytającego i tylko *intonacja* podnosi zdanie do stopnia zapytania. Lecz nie wyprzedzajmy wypadków. Otóż w przykładzie pierwszym, w zdaniu pytającym tylko jedyny dźwięk Ó urzeczywistnia pytającą intonację. Wyobraźmy sobie teraz, że ten ktoś zapytujący nie usłyszał odpowiedzi od pytanego i zapytuje powtórnie: „KtÓra?” Zauważycie, że cała intonacja przeistoczyła się w podwyższającą, więcej nawet, wyraz cały nawskroś przeniknięty jest *zapytaniem*.

By lepiej odczuć te dwa typy formuły pytającej, weźmy zdanie niepytające (bez wyrazu pytającego): „Był pan w mieście”. Zdanie z trzech wyrazów. Dając mu intonację pytającą, możemy ją umieścić albo na *jednym* z trzech

wyrazów, albo na całym zdaniu, t. j. umieszczając na każdym wyrazie. A więc mamy: „BYł pan w mieście?“, „Był pAn w mieście?“, Był pan w miEście?“ i wkońcu „BYł pAn w miEście?“ Pierwsze trzy formy, to pytanie *częstkowe*; tylko formę ostatnią nazwać możemy *pełnem* pytaniem; tutaj nie tylko akcentowane głoski, lecz i wszystkie dźwięki samogłoskowe mają dążność ku górze, niezależnie od układu ich wysokości stosunkowych.

Ćwiczenie. Wybierajcie zdanie zwykłe, powiastkowe i przeistaczajcie je w pytające zapomocą nadania intonacji podwyższającej wszystkim samogłoskom, choćby, naprz., takie zdanie:

*Był sobie dziad i baba
Bardzo starzy oboje,...*

Bardzo podatne w tym wypadku są również zdania o silnym rozkazie.

Zauważycie przytem: jeżeli w zdaniu pytającym chcecie wyodrębnić jeden wyraz, to w myśl tego, że ogólne dążenie dźwięków jest ku górze, musicie głoskę akcentowaną wyrazu wyodrębnionego *obniżyć* w stosunku do innych, pozostawiając głoski nieakcentowane na wysokości poprzedniej.

Dalej zauważycie, że na wyrazistość intonacji pytającej wpływa bardzo t. z. „nacisk“ i że w samogłoskach krótkich lepiej dawać ten nacisk na początku, w długich zaś — przy końcu.

Ustalając te dwa typy zapytania, obaczmy teraz, w jakich wypadkach możemy stosować jeden,

albo drugi typ zapytania? Które zdania posiadają *pełną* intonację pytającą, które zaś *cząstkową*?

Zapytanie pełne.

67. Zdania pytające, o pochodzeniu mającem charakter zawiadomienia, potwierdzenia, zwykle posiadają *pełną* intonację pytającą.

Takie zdanie, jak „Pan był w mieście”, dość trudno przeistoczyć w zapytanie, jeżeli podniemiemy intonację tylko jednej samogłoski; zawsze będzie istniała obawa, że w wyrazie akcentowanym istnieje nie zapytanie, lecz tylko akcent logiczny. „Pan **BYŁ** w mieście” może oznaczać zapytanie, lecz może też oznaczać i „Pan przecież **BYŁ** w mieście”. By w takiej intonacji zabezpieczyć charakter pytający, nie dając powodu do pomieszania jej z akcentem logicznym, należy po podwyższeniu intonacji nieco pozostawić ją w górze, nie opadając odrazu. By jeszcze łatwiej sobie uprzytomnić, na czym polega cecha charakteru tych zdań, o których mówimy, oto sposób ich rozpoznawania: wyobraźcie sobie przed zdaniem przytoczonym drugie zapytanie, np., „powiedział pan.....”. Przed zdaniem powiedzcie w myśli „powiedział pan”, — i wtedy zdanie przeistoczy się w *pełne* zapytanie.

Każde zapytanie, na które możemy odpowiedzieć „tak”, lub „nie”, zwykle posiadają *pełną* intonację pytającą. By tę intonację wyraźnie *odczuć*, wypowiadajcie w myśli przed zdaniem pytającym „czyż” i z poczuciem, że ten wyraz wy-

powiadany myślą odnosi się nie do jednego wyrazu, lecz całego zdania. Powiedzcie — (czyż) „Pan był w mieście?” Możemy również odczuć tę intonację, jeżeli zdanie pytające uzależnimy od drugiego pytającego, lecz w ten sposób, by istota zapytania tkwiła nie w pierwszym, lecz w zdaniu drugim: „A może chcecie dowiedzieć się teraz ode mnie, *jak ja pojmuję rodzinę?*”

Wogóle, kiedy istnieje, lub przypuszczamy istnienie zapytania poprzedzającego, każde powtórne pytanie posiada pełną formę pytającą. Wyobraźcie sobie, że ktoś zapytuje: „Powiedz, *jak* ty pojmujesz rodzinę?” (zapytanie częściowe), odpowiadający zapytuje powtórnie: „JAK, JA pojmUję rodzinę? (zapytanie pełne) — otóż tak...”.

68. Niezmiernie interesujące zastosowanie tej intonacji znajdziemy w tak zwanych zapytaniach „złośliwych”. Wyobraźcie sobie, że wiemy o tem, iż X pała uczuciem miłości do kogoś, kto mieszka przypuśćmy w Zakopanem. Jeżeli w toku rozmowy zapytamy — „PojEdzie pan do Zakopane-go?” (pytanie częściowe), może przejść bez uwagi X; lecz jeżeli zapytamy — „PojEdzie pan do ZakopanEgo?”, wtedy z oburzeniem pomyśli: „kpi, czy pyta serjo?”. Tonem *pełnego* zapytania mówi naiwność, i dlatego też napuszona naiwność, — oto dlaczego ton ten wznieca obawę u człowieka podejrzliwego.

69. Postępujący po sobie szereg zapytań, połączonych, lub niepołączonych spójnikiem, zawsze prawie przybiera *pełną* intonację pytającą.

GdziE są skowronków powietrzne gadulstwa?

GdziE stary kocioł, kiedy śpią ojcowie?

GdziE katolickie litanie pospólstwa?

GdziE lud, co Marią królową swą zowie?

70. Jeszcze ciekawsze jest zastosowanie pełnej intonacji pytającej w t. zw. tonie „badawczym”. Spotkamy się tutaj ze sprzecznością ogólnego prawa. Wogóle, jak się przekonamy, zdania, w których są wyrazy pytające, przybierają intonację częściowo-pytającą: „GdziE pan był?”, „kiedy pan wrócił?” i t. p. Lecz wyobraźcie sobie, że sędzia śledczy bada kogoś, spiesząc się przytem, i protokołując odpowiedzi, w tym czasie stawia dalsze pytania. Wszystkie zapytania sędziego będą wtedy wypowiedane *pełną* intonacją pytającą: „GdziE pan był?”, „Kiedy pan wrócił?” i t. p. (wyrazów pytających jakgdyby nie było). Dlaczego? Dlatego że tak, jak buchalter zapisując kolumnę cyfr, widzi przed sobą „sumę ogólną”, podobnie i sędzia — nie zatrzymuje się na każdym pytaniu i odpowiedzi; cały szereg bowiem tych pytań i odpowiedzi jest zaledwie poprzedzeniem, mającego nastąpić wniosku; wszystkie swe zapytania sędzia sprowadza do konkluzji „wobec czego”. I oto dlaczego wszystkie jego zapytania posiadają *pełną* formę, z zakończeniem każdego zdania w górze. Tą samą intonacją przyciskamy kogoś do muru zapytaniami, chcąc go doprowadzić do absurdu; tutaj również poza pytaniami ukryta jest dążność do „wniosku”, — „ależ to duren”.

Ton ten towarzyszy również uczuciu zniecierpliwienia z powodu cudzej niepojętności, lub cudzej urojonej troski (w tonie tym należy się domyślać, — „no, i czego?“, „nie widziałeś, czy co?“, „dopiero po raz pierwszy?“ i t. p.). Wkońcu w tonie tym wypowiada się tłumiona pogarda o najwyższem napięciu, już, już zdolna do wybuchu; słyszę w tym tonie zapytania Hamleta w końcu wielkiej sceny trzeciego aktu, — zapytania rzucone Polonjuszowi, fleciście i dworzani-nowi, który przychodzi mu donieść, że król zasłabł. „Z przepicia?“ zapytuje Hamlet. Jest coś pogardliwie-chłoszczącego w tych pytaniach Hamleta o „wielbłądach“, o „kitach“, kiedy są wypowiedziane tym tonem, który „nie troszczy“ się o odpowiedź. Tym tonem Rossi w „Don Juanie“.... czy jednak można w ten sposób powiedzieć? Myślę, że utalentowany aktor zrozumie mnie..... Takim tonem Rossi w „Don Juanie“ *pojedynkował* się z Don Karlosem. Tutaj również przewidywało się „rezultat“.

Pytanie częściowe.

71. Widzieliśmy już, że często wątpliwość, uzależniająca intonację pytającą, rozprzestrzenia się tylko na jeden, jakikolwiek wyraz danego zdania. Jest to w tych zdaniach, w których wyraz pytający oczekuje odpowiedzi o miejsce, czas, sposób działania. Kiedy mówię — „Dokąd poszła?“ — sam fakt pójścia jest mi znany, lecz tylko *kierunek* niewiadomy, tem samem więc nie całe

zdanie podlega zwątpieniu, lecz tylko część jego. Oto przyczyna pytania „częściowego”.

Wspomniana forma zapytania częściowego jest najprostsza, lecz są bardziej złożone. Kiedy zdanie pytające łączy się z drugim, czy to nawiasowem, czy głównem, to zwykle tylko pierwsze przyjmuje intonację pytającą. Stwarza to grupę, w której część niepytająca bywa czasem o wiele większa od pytającej.

72. Przedewszystkiem w tych wypadkach, kiedy zdanie pytające mieści w sobie wyrazy lub połączenia ich, których ogólny sens doświadcza pewnego ograniczenia w postaci *miejsca, zawiadomienia, objaśnienia, powołania się na przyczynę*, kiedy ta grupa wyrazów „ograniczona” sensem swym nie należy do zapytania i kiedy wątpliwość nie *rozprzestrzenia* się na te wyrazy:

Gdzie czoło, kędy ożywione myśli
Snuły się jedne po drugich jak cienie,
Które na wodach mgła przelotna kreśli
I maże wiatru wiosenne powienie?

Intonacja pytająca zatrzymuje się tutaj przed wyrazem „kędy”; lub np.:

Jak odbić czasu niewstrzymane fale,
Które płasają koło twego czoła;
Aż wreszcie z chwały i szczęścia anioła
Zostaną tylko nędzne, ludzkie żale?

Albo przed gdzie:

Znaszli ten kraj,
Gdzie cytryna dojrzewa,

Pomarańcz blask
Majowe złoci drzewa?

Na mocy też tej zasady, intonacja pytająca nigdy nie rozprzestrzenia się na wyrazy określające, które stoją *po* określeniu:

Lecz gdzie jest Zara,
Gwiazda miłości, okrasa haremu?

W podobnych zdaniach, jeżeli intonację pytającą przeniesiecie na drugą część, wtedy otrzymacie formę *powtórznego zapytania*.

Kiedy dwa, lub kilka zdań pytających związane są spójnikiem „albo, lub, i” i w stosunku wzajemnym przeciwstawiają się sobie, wtedy pierwsze zdanie otrzymuje pełną intonację pytającą, pozostałe — częściową:

Czy ptak się jaki nie wróci z oddali?
Lub żagiel jaki nie błysnie na fali?

Kiedy kilka zdań pytających postępuje po sobie *i jeżeli przytem nie posiadają specjalnego podkładu cierpienia i uporu*, to tylko pierwsze wypowiadamy z mocną intonacją pytającą, a w następnych już słabnie, podtrzymując się tylko budową gramatyczną; osłabienie zaś zapytania uwalnia mowę od dokuczliwego powtarzania się jednakiej intonacji:

Z kimże to błądzi po świetle księżyca?
Z kimże to słucha śpiewania słowików?
Dla kogóż rzuca ucztę, stołowników?
Dzieci i męża bezsenne wezglowie?

To samo i w jednym długim frazesie pytającym (i znów o ile nie posiada specjalnego zabarwienia uczuciowego) intonacja pytająca stopniowo słabnie.

73. W tego rodzaju zdaniach, jakby to powiedzieć, „esencja” pytająca rozplywa się na początku i brakuje jej już w środku zdania. Wręcz coś przeciwnego powstaje, jeżeli całe długie zdanie uzależnione jest od drugiego zdania pytającego. Wtedy następuje *oszczędzanie* „esencji” pytającej, która lekko zabarwiwszy pierwszy wyraz, i przechodząc przez cały szereg wyrazów następnych, lecz nie zatrzymując się na żadnym z nich, niemal cała rozplynie się na ostatnim wyrazie i podniesie go na wyższy punkt intonacji pytającej. Oto przykład:

Czy wiesz, co będzie w jarze Janczarychy,
Gdzie teraz gołąb, lub jelonek cichy,
Ze łąką przeczystą w szafirowem oku,
Gdzieś w księżycowym się przegląda *stOku*?

Dacie lekki pytający nacisk na „Janczarychy” i oszczędzać będziecie siłę pytającą do wyrazu „*stOku*”. Ostatni ten ton winien być najwyższy w zdaniu, jeżeli chcecie, by było *zapytanie*; winien być również i najsilniejszy. Jest to koniec strzały; zapytanie strzała, która winna porazić ucho i świadomość słuchającego; aby dobiegła celu, musi być silniejsza od wszystkich wyrazów, aby ugodziła — musi być wyżej (ostrzejsza) wyrazów pozostałych. Jakże rzadko słyszymy ten ton w naszej mowie scenicznej i krasomówczej!

Często, zbyt często, zapytania nasze nie dola-
tują, zbyt wczesnie słabnie głos, nie umiemy go
skupić, doprowadzić do celu to, w czym tkwi
istota intonacji, jakże „tępe“ są nasze zapytania,
jak słabo rażą, jak mało w nich blasku, jaki brak
w mowie naszej „szczytów“ i jak przyćmiona ta
nasza mowa!

Ćwiczenia.

74. 1. Wybierzcie sobie szereg zdań pyta-
jących długich, złożonych; weźcie jedno takie
zdanie złożone, postawcie przed nim — „Myśli
pan, że“ i już z rozmachem (lecz zachowując
wyrazistość wymowy) wypowiedzcie go, po-
syłając wyrazowi ostatniemu całą siłę intonacji
pytającej. Potem drugie ze zdań wybranych,
potem znów pierwsze, — by wyrobić w so-
bie nietylko umiejętność wypowiadania każdego
danego zdania, lecz by w różnych zdaniach umieć
dać i odrazu słuchowo znaleźć i gardłem wyczuć
intonację poszukiwaną. Dodawane do tekstu wy-
razy „Myśli pan“, przepajajcie pogardą.

2. Przerabiajcie to samo, lecz bez słów — na
liczbach. Powiedzcie: „Myślisz, że 1, 2, 3, 4... 20?“
Istotą zapytania zabarwiajcie liczbę ostatnią. —
Podwyższajcie liczbę ostatnią, — liczcie do 30,
do 40, — im liczba wyższa, niechaj będzie i wyż-
szy ton. Pozostają nam jeszcze do omówienia
zapytania kończące się na tonach obniżających się.

Zapytania z obniżeniem tonu.

75. Stawiamy czasem zapytania z tak gorącą
chęcią odpowiedzi, że pierwiastek nakazu prze-

wyższa pierwiastek wątpliwości: zdanie wtedy nabiera intonacji nie zapytania, lecz rozkazu, t. j. ku dołowi. W wypadkach tych charakter pytający oznacza się tylko budową gramatyczną, intonacja zaś wyraża *żądanie odpowiedzi*:

*Nie, nie przysięgaj,
Lecz odpowiadaj: to był królewicz?*

Jest to wogóle zapytanie podrażnionego władcy do winnego podwładnego.

Jest to także zapytanie, rzucane w czasie zamieszania, pośpiechu. Donna Anna, zaskoczona na cmentarzu u grobu męża przez Don Juana, każe mu iść precz; on błaga — „Chwilę! Jedną chwilę!”

No? Co? Czego żądacie?

Tutaj tylko forma gramatyczna zapytania, w intonacji zaś — rozkaz, w wyrazach pytających dźwięczy „Mówciel”

Należy tu również ta kategoria zapytań, które są stawiane nie poto, by rozwiązać zwątpienie, lecz by wywołać ze strony pytanego stwierdzenie swego zdania. W wypadkach tych stawiamy zapytanie twierdzące w nadziei otrzymania odpowiedzi przeczącej i naodwrot. W języku naszym posiadamy w tym celu pomocniczy przyrostek gramatyczny — „czyż”. Zapytanie rozpoczynające się z „czyż nie” oczekuje odpowiedzi twierdzącej, pytanie rozpoczynające się z „czyż” — odpowiedzi przeczącej. Mamy tutaj do czynienia już nie z pytaniem dla zapytania, lecz z *wywoła-*

niem kogoś do potwierdzenia, ze swego rodzaju „prowokacją”: język mówi „czyż nie”, lecz pod tem czuje się „przecież tak”.

Lub to są bajki bezmyślnego tłumu — i nie był zabójcą obecny tu przed nami?

(Całą swą istotą oczekuje odpowiedzi — „Był, był”.)

Gdzież tu widzicie przebiegłość i zdradę?

(Czeka odpowiedzi — „Nigdzie”.)

Oto dlaczego wszystkie zapytania w rodzaju: „Czyż to nie jest podłość?” „Czyż nie wstyd?” — posiadają ton obniżający się; oczekujemy odpowiedzi: „bezwarunkowo podłość”, „naturalnie, że wstyd”.

Intonacja tych zapytań z istoty swej obniżająca się może być urozmaicona „falą głosową”, t. j. rozpoczynając się w górze i stopniowo opadając, przyczem zakończenie drugie, dłuższe od pierwszego. Powstaje tu niejako kompromis między wywołaniem zapytaniem (w górę) i oczekiwaniem stwierdzeniem (w dół).

76. Do kategorii zapytań z intonacją obniżającą możemy zaliczyć pytania, w których jest pochwała, lub nagana. I tutaj również może mieć zastosowanie „fala głosowa” w formie wspomnianej poprzednio.

pochwała:

A co? fuzyjka moja? Górą nasi, górą!

nagana:

Poco Waść — krzyknął Robak — do tych ruin łaził?

Nim zakończymy kwestję zdań pytających, raz jeszcze utrwalimy sobie w pamięci, uchu i gardle różnicę między zapytaniem *pełnem* a *częściowem*. Pytacie kogoś: „BYŁ pan wczoraj w teatrze?” — domyślnik — „czy też nie”. Jest to pytanie częściowe. Teraz wyobraźmy sobie, że dowiadujemy się, iż X, który nienawidzi teatru (a są przecież i tacy) był w nim właśnie: „BYŁ pAn wczOrAj w teAtrze?” — domyślnik — „a ja myślałem, że pan już nigdy nie pójdzie”. Jest to pytanie pełne^{*)}.

77. Musimy jeszcze wskazać na jedną dość rozpowszechnioną wadę sceniczną, — po zdaniach pytających wymawianie coś w rodzaju „Hę?” lub wyraźne dodawanie „Co?”.

W ten sposób aktorzy pragną podkreślić „naturalność” mowy. Lecz niestety, nigdy jeszcze żaden „nałóg” sceniczny nie zdobył prawa „naturalności” w sensie artystycznym. Przeistacza się on zawsze w automatyczny dodatek do tego stopnia, że chwilami wdziera się tam, gdzie niema nawet zapytania. Wywiera to na słuchaczu wrażenie nader smutne i natrętne.

Po pewnej chwili, nie słuchając już, zaczynamy „liczyć”. Znałem nauczyciela, który miał nałóg między wyrazy wstawiać „widzicie”; na lekcjach nie słuchaliśmy nigdy jego wykładu, lecz „liczyli”, ile razy wtrąci swe „widzicie”...

^{*)} Nie chcę sądzić — dlaczego, lecz zaznaczam, że forma zapytania pełnego, zamiast częściowego, i powtórne wypytывanie, zamiast zapytania, jest bardzo właściwa rasie żydowskiej.

XII. Intonowanie.

78. Każdy nasz wyraz jest rezultatem *wyboru*; z niezliczonej ilości istniejących, lecz nie wypowiedzianych wyrazów, wybieramy i wymawiamy jeden. Cała mowa nasza jest niejako procesem „usuwania”, każdy wyraz wypowiedziany nosi w sobie zaprzeczenie wszystkich innych, wyrazów niewypowiedzianych. Tym podświadomym pierwiastkiem zaprzeczenia określa się w rzeczywistości to, co nazywamy akcentem logicznym, t. j. pewne szczególne wyodrębnianie jednego wyrazu wpośród innych, nadanie mu *znaczenia* z krzywdą innych: „akcent” wyrazu tem silniejszy, im jest bardziej określony przypuszczalny cel zaprzeczenia*). Oto proces stopniowego określenia drogą „eliminacji”, oto schemat.

Wyobraźcie sobie, że mówicie coś, mając przed sobą słuchacza, który po każdym wyrazie zadaje wam pytania. Temi pytaniami „określa się” wasza mowa, składa się ona z odpowiedzi na nie. Mówicie: „Zerwałem. . . . (co? kwiat? Nie, — jabłko), zerwałem *jabłko*”. Wyraz jabłko będzie mocniejszy od zerwałem. „Zerwałem jabłko. . . .

*) Określenia „akcent logiczny” nie można uznać za zadawalające, ponieważ ze słowem „akcent” — połączone jest wyobrażenie mylne, — o podwyższeniu tonu głosowego,

{zielone? Nie — czerwone), zerwałem jabłko *czerwone*". Teraz będzie najsilniejszy wyraz „*czerwone*". Zerwałem jabłko czerwone. . . . (robaczywe? Nie, *wspaniałe*), zerwałem *wspaniałe* jabłko czerwone". Wyraz główny — „*wspaniałe*". „Zerwałem *wspaniałe*" . . . (czy były lepsze? Nie, — najwspanialsze), zerwałem najwspanialsze czerwone jabłko. Napiszmy teraz to zdanie z zachowaniem stopni:

4

najwspanialsze

3

czerwone

2

jabłko.

1

Zerwałem.

Czy widzicie progresję „ważności”. Im bardziej określony cel zaprzeczenia, im szczuplejsze pole wyboru, tem silniejszy akcent. Mówiliśmy już o tem, że podwyższenie tonu nie jest bynajmniej nieodzownym warunkiem akcentu logicznego. W schemacie powyższym *wysokości* pomagają tylko przyswojeniu, lecz niema potrzeby stosować ich tonem głosowym; wyraz „najwspanialsze” możemy również wyodrębnić obniżeniem tonu, możemy zdanie całe powiedzieć monotonna i wyodrębniać

tymczasem jeden ze sposobów wyodrębnienia wyrazu z pośród liczby innych, jest obniżenie tonu głosowego. Istota jednak polega nie na nazwach, lecz we wzajemnem zrozumieniu się; dlatego pozostawiamy znany termin.

wyrazy, posługując się tylko większą lub mniejszą siłą głosową. Rzeczą niezmiernie ważną jest rozerwanie tego związku „akcentu logicznego” z podwyższeniem tonu, a co tkwi nieustannie w naszym pojęciu. W tej chwili, w zdaniu wyżej przytoczonym, mamy potwierdzenie tego, że wymagania jednego mogą się zupełnie nie zbiegać z wymogami drugiego: akcent logiczny wyodrębnia ten wyraz, w którym tkwi główny sens zdania; podwyższenie tonu wyodrębnia ten wyraz, który jest na *przełomie okresu*. Powróćmy więc do naszego przykładu i dla większej jaskrawości w rozłożeniu intonacji, wypowiemy go nietylko z zachowaniem stopni ważności, lecz z zachowaniem również wysokości tonu.

79. A więc wyraz „najwspanialsze” będzie najmocniejszy i najwyższy tonem: „Zerwałem *najwspanialsze* czerwone jabłko”. Wyobraźcie sobie teraz, że zdanie to nie kończy się na tem i ciąg dalszy jego brzmi: „i okazało się robaczywe”. Co powstanie? Te dwa zdania musimy połączyć, jako dwie części jednej całości. Przypominacie sobie, że złączyć można je tylko podwyższeniem tonu: musimy podnieść ton na ostatnim wyrazie zdania pierwszego. Jak to będzie brzmiało? Wszystkie wyrazy pozostaną na miejscu, lecz ostatni „jabłko” podniesie się w tonie wyżej innych, wyżej najwyższego: „Zerwałem *najwspanialsze* czerwone **JABŁKO**, i okazało się robaczywe”. Widzicie więc, że podwyższenie tonu, nie ma nic wspólnego z akcentem logicznym.

Nim posuniemy się dalej, zapamiętajcie doskonale tę intonację, zapamiętajcie to **JABŁKO**. Tutaj dotykamy najbardziej „czułego” punktu deklamacji, mianowicie tego, cośmy nazwali „przełomem”. Pomówimy dalej o warunkach, zabezpieczających prawidłowość „przełomu”, obecnie zaś *zapamiętajcie* intonację, zapamiętajcie to wygięcie, powtórzcie zdanie wiele razy i baczcie na to, by *po* przełomie zachować pauzę, *pełną* pauzę, i by spójnik „i” był zupełnie *oderwany* od „jabłko” aby pauza była „czysta”, wolna od wszelkiego dźwięku. Tym sposobem przygotowujecie sobie drogę, prowadzącą ku wyleczeniu się z najcięższego grzechu mowy scenicznej, — przyciągania spójnika.

Ustaliliśmy w ten sposób dwa rodzaje „wyodrębniania” wyrazu w zdaniu, — tak zwany akcent *logiczny*, odpowiadający większej lub mniejszej ważności *wyrazu*, i akcent, który nazwaćby można *retorycznym*, — uwarunkowany składniową, architektoniczną budową *zdania*. Rozpatrzymy niektóre wypadki pojedyncze.

Akcent logiczny.

80. Mówiliśmy już, że akcent logiczny jest wpływem odpowiedzi na przypuszczalne zaprzeczenie. Stąd wniosek, że z chwilą przedstawienia przypuszczalnego zaprzeczenia z jednego wyrazu na drugi, w każdym danem zdaniu i akcent może się przenosić z wyrazu na wyraz. Nie widzę potrzeby zatrzymywania się nad tem, gdyż nie można jakkolwiek zasadą określić miejsca akcentu

logicznego. Weźmy znany już przykład: „Pan był wczoraj w mieście”. Cztery wyrazy, — ile wyrazów, tyle możliwych akcentów logicznych:

1. *Pan* był wczoraj w mieście (domyślnik — a nie kto inny).

2. Pan *był* wczoraj w mieście (domyślnik — choć pan zapewnia, że nie był).

3. Pan był *wczoraj* w mieście (a nie w inny jakiś dzień).

4. Pan był wczoraj *w mieście* (a nie na wsi, lub gdzie indziej).

Powtarzam, że tu niema „prawideł” jest to akcent błędzący (ruchomy). Lecz są wypadki niewątpliwe, są takie wyrazy, które *zawsze* wymagają akcentu (choć, być może, niezawsze słuszne jest nazywać go „logicznym”).

81. Przedewszystkiem wyrazy, w których jest przeciwstawienie (antyteza) — wyodrębniają się. Przytem przeciwstawienie może być wyrażone słowami, lub przypuszczalne.

Nie *wyrok* jest okrutny — okrutna wasza
bezwzględność.

Przypuszczalne przeciwstawienie *spotykamy* we wszystkich tego rodzaju okrzykach: „Otóż *to!*”, „Otóż *to rozumiem!*” (a przedtem nie rozumiałem). Dodawanie wyrazów przypuszczalnych (domyślnik) jest dobrym sposobem, by znaleźć wyraz, wymagający akcentu, a który niedość wyrażnie się nam zarysowuje. W zdaniach takich, jak — „I kamień się *zetrze*”, domyślać się na-

leży „nietylko człowiek”. Wogóle przeciwstawienie jest najprostszą formą „akcentu”. Bywają przeciwstawienia złożone, — podwójne, potrójne. Wtedy wyraz, będący przeciwstawieniem poprzedniego, akcentujemy mocniej, zaś całą drugą grupę mocniej niż pierwszą.

Szczęśliwy ten, kto chwil tych nie znał.

Kto *miłość* ochładzał *rozłąką*

Nienawiść — *obmową*.

Tutaj „miłość” przeciwstawia się „nienawiści”, „rozłąka” — „obmowie”. Piękno dykcji w antytezach jest uzależnione w wysokiej mierze od prawidłowego układu części zdania (geometryczny układ części mowy, jednakowość przypadków i t. d.).

Należy pamiętać, że w przeciwstawieniu *istotnem* intonacja bywa słabsza, niż w *przypuszczalnem*. W ostatniem zmuszeni jesteśmy intonacją zastąpić nie istniejące zestawienie. Jeżeli mówimy — „I kamień się zetrze, nietylko człowiek”, to akcentu na „kamień” możemy nie dawać; lecz mówiąc — „I *kamień* się zetrze”, musimy dać silniejszy akcent, chcąc, by słuchający zrozumiał niewypowiedziane — „nietylko człowiek”.

82. Wyrazy, w których silnie przejawia się uczucie danego momentu, lub podkreślające ważność wszystkich innych wyrazów, muszą być wyodrębnione:

O Boże! o Boże!

Znów tam po śniegu szorują kopyta.

83. Są wyrazy, które nie posiadają specjalnego uczucia, ani też specjalnego „zamiaru”, a które są wyodrębniane. Są to wyrazy zawiadamiające, ogłaszające. Kiedy prelegent na początku wykładu mówi, o czym dziś będzie pogadanka, lub zapowiada wkońcu, że wykład następny będzie o tem i o tem, zawiadomienie to zawsze podkreśla głosowo. Podlega też temu prawidłu głos każdego, który „anonsuje” o przyjsciu nowej osoby.

84. Przy powtórzeniu wyrazu drugi zawsze silniej od pierwszego, trzeci silniej od drugiego:

Idź, o Polsko — idź, Aniele
W promienistem cie!e!

Powtarzacie: „Chryste! Chryste!”
A nie macie w sercu Jego;

Niedolegi! He, Bracia! to wyżła rzecz tropić,
Bernardyńska kwestować, a moja rzecz: kropić,
Kropić, KROPIĆ i kwita!”

Powtórzenie wyrazu *bez* akcentu silniejszego, powtórzenie *jednakowe*, bez różnicy, jest to opowiadka, świadczy to o zupełnem odosobnieniu myśli od wyrazu. Przeciwnie, powtórzenie wyrazu z wzrastającym akcentem jest oznaką skupienia myśli na danym przedmiocie. Akcent na *pierwszym* wyrazie powtarzającym się — to oznaka słabości, niezdolności czynu:

Marzenia,

marzenia! Gdzie słodycz wasza!

Akcent na wyrazie *drugim*, cecha energii, rzeźkości, — na drodze przejścia do czynu:

	<i>Pora!</i>	
	└───┘	
<i>Pora już</i>		Trąbią rogi.

Pierwsze „dośrodkowo“, drugie „odśrodkowo“ (według Delsarte'a). Powtórzcie „Nie trzeba“ wiele razy z kolei; początkowo z mocą na początku i stopniowo osłabiając; potem słabo i stopniowo wzmacniając. Rozumiecie? — To samo co o wyrazach powtarzających się powiemy i o powtarzających się zdaniach. Powtórzenie bez akcentu to oznaka mówienia machinalnego: ból, radość, swoboda, wszystkie te uczucia są skoszlawione. Przy wyrażeniu zaś istotnego uczucia, odwrotnie, — jak pierwsze uderzenia młotka w gwoźdź, z początku lekkie, a im dalej tem silniejsze.

85. Wyrazy, w których jest sens eliptyczny, t. j. wyrzutnia (opuszczenie), które zastępują to „wiele niedopowiedzianego“.

Okrzyki takie, jak „jaki“, „ileż“ i t. p., — są to wyrazy, zawierające *domyślnik* całego szeregu słów niewypowiedzianych:

Ja *ileż* wam winienem, o domowe drzewa!

Ach! *jakże* dawniej lękać się umiałam,

Ach! *jakież* dawniej rwały mnie zachwyty!

Musimy szczerze sobie powiedzieć, że w mowie scenicznej wszystkie te wyrazy są nielitościwie zaniebawane. Zwykle je połykamy, głos wymawia je tylko dlatego, by natychmiast ześlizgnąć się z nich na następne. Sens psychologiczny tych wyrazów niejako wydechamy, kształt zaś ich kurczy się, — słowo *wysycha*; „jak” przestacza się w jakieś „jekh” i t. p. Zawsze mówimy np.: „Co za *szyjka*, co za *oczka* . . .” z akcentem na rzeczowniku. A przecież sens cały tkwi w wyrazie „co”, i tylko podkreśleniem tego wyrazu jesteście w stanie przygotować następny podkreślony przymiotnik „i anielski głosik”. Jeżeli zaś podkreślicie „szyjka” i „oczka”, to wypada wam dalej powiedzieć: „I pewnie anielski musi mieć *głosik!*” z akcentem na rzeczowniku. Wiele ciepła ulatnia się z mowy, z powodu połykania tych, zdawałoby się, mało znaczących wyrazów.

Nietylko jednak wykrzykniki są „eliptyczne”. Każdy wyraz może być użyty nietylko dzięki swemu znaczeniu, lecz i dzięki temu, że zastępuje coś, i często jeden wyraz zastępuje całe opowiadanie. W ten sposób dziecko opowiada o swych wrażeniach, — milcząc o tem, że nie znajduje wyrazów, lecz podkreślając te wyrazy, które mu się nawiną. W ten sposób swatki rozpoczynają rozmowę: „Posiedziimy i pogadaamy . . .” Tylko podkreśleniem nadają tym dwom wyrazom charakteru miłego i ciekawego przepędzenia czasu. Wyraz, innemi słowy, „brzemienny”, naturalnie jest cięższy.

„Elipsa“ (wyrzutnia) jest psychologiczna, zabarwia wyraz tem uczuciem, którego dany wyraz w rzeczywistości nie wyraża. Ani „kwiatki“, ani „listki“, ani „trawki świeże“, a tem bardziej „piękne żniwa“ nie wyrażają sennego znużenia, lecz dla Gucia, opisującego wdzięki wsi, każde to słowo przeniknięte jest znużeniem:

Na wiosnę *kwiatki... listki... trawki świeże*,

A w lecie, w lecie!... są te... *piękne żniwa*;

Niechajby się zastanowili nad tem ci, którzy tak nielitościwie połykają te „nieznaczące“ wyrazy w rodzaju: „jak“, „co“. Zamazany wyraz zawsze jest *jednakowy*, lecz zgódźcie się, że „*Jakież* to piękne!“ nie jest tem samem, co „*Jakież* to wstrętne!“.

86. Jak każdy środek wyrazisty, akcent logiczny jest mocnym światłocieniem, i dlatego nie należy go nadużywać! Jeżeli jest ważna umiejętność *wyodrębniania* wyrazu, to równie ważna jest zdolność nie wydobywania wyrazu, „zlewanie“ wyrazów mniej znaczących z bardziej znaczącemi. Wspominaliśmy już o tem, że wyrazy w zdaniu, podobnie jak głoski w wyrazie, podporządkowują się przyciągającej sile akcentu. W tem zespoleńiu tkwi cały urok mowy. W zdaniu każdym są wyrazy, które są nie więcej akcentowane, niż nieakcentowane głoski w wyrazie. Istnieje szereg cały wyrazów, które uwydatniają się tylko przy wyjątkowem podkreśleniu; zawsze są w cieniu, jakby przywarte do innych. Są to spójniki, przyimki, pomocnicze czasowniki „być, bywać i t. p.“,

zaimki osobiste, zaimki przyciągające, zaimki stosunkowe, „kto“, „który“, zaimki wskazujące, — kiedy oznaczają przedmioty znane już i nienowe dla słuchacza i mówiącego. Jakże grzeszą u nas na scenie przeciw tej zasadzie! Rozrywają wyrazy! Rąbią mowę! Pauzy po przyimkach!! Słyszałem pauzy po „przed“, po „między“, po „potem“. Ale co tu mówić o przyimkach! Imię odrywa się od nazwiska! O pauzach pomówimy w innym rozdziale, nie mogę jednak zamilczeć i muszę powiedzieć, że jeżeli przekonywająca siła wymowy zależy od akcentu logicznego, wyodrębniającego dany wyraz z pośród innych, to akcent od własnej siły zależny jest w tej samej mierze, ile od stosunkowego osłabienia innych wyrazów, niewyodrębnionych. Osłabienie zaś to wyraża się właśnie w zespole, w tem cośmy nazwali „siłą dośrodkową“, — jak kurczęta kupią się pod skrzydła kwoki, tak nieakcentowane głoski skupiają się pod akcentowaną, nieakcentowane wyrazy pod akcentowane. Nie rozłączajcie *wyrazów*, chcąc zachować pełnię tej *myśli*, którą wyrażają. Rozłączanie jest pierwszym krokiem do podkreślania, (bowiem co nie jest rozłączone, tego podkreślić nie można), pierwszy krok ku rozsiewaniu akcentu na to, co akcentu nie potrzebuje; jest to początek tej nieznośnej mowy, w której wyraz *każdy* staje się „znaczącym“, gdzie już nic nie ma ważniejszego, ponieważ *wszystko* tu jest ważne, *wszystko* tu ma znaczenie i dlatego nic już poza tem nie ma znaczenia. Nieznośna jest taka

mowa, gorsza od niewyraźnej, bo tej choć się nie słyszy, lub można jej nie słuchać, a tamta *zmusza* do słuchania, a przytem — niemożliwa do zrozumienia, bowiem kiedy akcent nie *pomaga* do jasnego odkrycia myśli, to wtedy tylko myśl tę *paczy i rozbija*.

Akcent retoryczny.

87. Pamiętacie nasz przykład? „Zerwałem najwspanialsze czerwone *JABŁKO*, — i okazało się robaczywe“. Tutaj wyraz „jabłko“ wyodrębnia się mocniej od innych nie siłą swego sensu, lecz tylko dzięki temu, że stoi na granicy dwóch części okresu, i że swą *intonacją łączy je*. Charakterystyczny ten „przełom“, odczucie „szczytu“ na który wdrapaliśmy się, z którego po chwili opuszczamy się na drugą część okresu, dość łatwo można przeprowadzić w każdym krótkim zdaniu. Lecz sprawa już o wiele trudniejsza, przy zdaniach dłuższych, a szczególnie, przy zdaniach złożonych, kiedy są zdania dodatkowe, wtrącone.

„Jeżeli chcesz mnie zastać, — przychodź dziś wieczorem“; zdanie to nie przedstawia trudności. „Jeżeli chcesz mnie zastać i być pewny, że mi nie przeszkodziś, — przychodź dziś wieczorem“; zdanie to wymaga już pewnej umiejętności, — by nie dać „przełomu“ wcześniej, niż potrzeba, a jednocześnie nie prowadzić go tak wysoko, by uniemożliwić intonację. I z przedłużeniem pierwszego załamania w okresie, zwiększać się będzie trudność.

Oto przykład:

I.

Słuchaj, jeśli to prawda, com z wiarą synowską
Słyszał, na ten świat przychodząc,
Że Ty kochasz; — jeżeliś Ty kochał świat rodząc,
Jeśli ku zrodzonemu masz miłość *ojcowską*, —
Zaklinam, daj mi władzę;

II.

Słuchaj, jeśli to prawda, com z wiarą synowską
Słyszał, na ten świat przychodząc,
Że Ty kochasz; — jeżeliś Ty kochał świat rodząc,
Jeśli ku zrodzonemu masz miłość *ojcowską*; —
Jeśli pod rządem Twoim czułość nie jest *bezzrądem*, —
Zaklinam, daj mi władzę;

III.

Słuchaj, jeśli to prawda, com z wiarą synowską
Słyszał, na ten świat przychodząc,
Że Ty kochasz; — jeżeliś Ty kochał świat rodząc,
Jeśli ku zrodzonemu masz miłość *ojcowską*; —
Jeśli pod rządem Twoim czułość nie jest *bezzrądem*,
eśli w milion ludzi krzyczących „ratunku!”
Nie patrzysz, jak w zawile zrównanie rachunku; —
Jeśli miłość jest naco w świecie Twym potrzebną,
I nie jest tylko Twoją *omYłką liczebną*... —
Zaklinam, daj mi władzę; —

Tutaj cała umiejętność polega na tem, aby
zaoszczędzić niezbędną intonację do wyrazu pod-
kreślonego, nie zniżać jej zawczasu; lecz równie
i na tem, aby rzeczywiście *dać* tę intonację,
dociągnąć do góry, dać wrażenie „szczytu”, a nie

wrażenie „pół drogi“. Naturalnie, intonacja może ześrodkować się w pewnych wypadkach i na innym wyrazie, nietylko na ostatnim, — może to być czasem następstwem wymagań akcentu logicznego, szczególnie w wypadkach przeciwstawienia, lecz wtedy wyrazy już następne *po* intonowanym wyodrębnić się nie mogą.

Jest jeszcze drugi warunek niezbędny do prawidłowej intonacji w podobnych wypadkach. Aby dać wrażenie *zespolenia*, wrażenie „dalszego ciągu“, by słuchacz mógł *objąć* cały *rysunek* mowy, nie-
dość jest dać na przełomie niezbędne podniesienie tonu (i nie dawać go wcześniej), lecz trzeba prócz tego w kadencjach, poprzedzających podniesienie tonu, broń Boże nie dawać *wrażenia „końca“*. Żadne podniesienie tonu nie „zwiąże“, jeżeli przedtem dacie obniżenie „kadencji kończącej“. Jak w tych wypadkach należy postępować? Trzeba — 1) Albo nie dawać intonacji *obniżających* przy zakończeniu zdań pierwszej części okresu. 2) Albo, — jeżeli z powodu długości okresu dość trudno wyzbyć się obniżenia, dawać wtedy tylko „częściową“ kadencję, przyczem przed nią nie podwyższać tonu. 3) Wkońcu, jeśli okres jest bardzo długi, — można dać „kadencję kończącą“, lecz nieinaczej, tylko „końcem ku górze“ na ostatnim tonie. Drugi z tych sposobów nadaje mowie charakter niecierpliwego, niedbałego przeliczania. Trzeci sposób, w zależności od „ciągłości“ intonacji podwyższającej, nadaje mowie charakter powagi, „rze-

czy serjo", i wymaga po intonacji, bardzo długiej pauzy.

W rozpatrywanych wypadkach do intonacji należy niejako rola architektoniczna; jest ona pierwiastkiem budowlanym mowy, bez którego części jej nie mogłyby się wzajemnie spajać. Wymaganiom akcentu retorycznego podporządkowują się zdania warunkowe w najszerszym tego słowa znaczeniu, (t. j. nietylko rozpoczynające się z „jeżeli”, lecz i z innych zaimeków, — czasu i miejsca), zdania zaczynające się z „choć”, wszystkie okresy w których jest potęgowanie ekspresji, również przeliczanie, — i zdania wtrącone. O tych ostatnich pomówimy dalej. Z początku damy kilka przykładów, ze wskazaniem miejsca „przełomu” (starajcie się je czytać z zachowaniem intonacji „JABŁKO”).

88. Ćwiczenia:

Cokolwiek będzie, cokolwiek się stanie,
 Czy strach i popłoch zdejmie ziemię wszędzie,
 Aż świat od osi zadrży po krawędzie;
 Czy mądrość święta w pokoju zasiędzie
 I pod nią ziemia ta odetchnie biedna —
 A ona wszystko zgodzi i pojedna;
 Cokolwiek będzie, cokolwiek się stAnie
 Jedno wiem tylko: sprawiedliwość będzie;....

(Lekkie podwyższenie tonu przy obydwóch „cokolwiek” — intonacje pozostałe w górę do przełomu „stAnie”).

Bo czyn ludu nie piosenka,
 To nie w herbie z mieczem ręka,
 To nie ród, imieniem świetny,
 To nie pieśni próżny twór,
 To nie buntu próżna mara,
 To nie chmurny lot Ikara,
 Gdzie zasługą upaść z chmur —
 To nie na słońc, gwiazd granicy
 Z kochankami, mdlejąc, latać,
 Włosy splatać i rozplatać,
 Tchnienie tracić w błyskawicy —
 Ale twardo, ale jasno
 Śród narodu swego stać,

(Utrzymanie intonacji do końca.)

O słuchaj! Patrzę na to życie,
 Które otacza nas zewszędy,
 Na ten niewoli ciemny grzech,
 Co kradnie wiarę w serca bicie,
 Na te zawiści, pych obłądy,
 Któremi wszedł do polskich żył
 Ten szatan dziejów, co z nas drwił;
 I patrzę w dumny szydu śmiech,
 Co nic nie lecząc rad urąga,
 Na one kalek patrzę szczudła
 I szukam *nowej* mocy źródła |
 Wdowiego szukam w nas *szeląga*, |
 Który, wrzucony do skarbony,
PrzewAży świata miliony
 I duch o swoje się upomni.

Tutaj odczuwamy skłonność do dania przełomu już na „nowej”; jest chęć również dania go na „szeląga”, co wypływa z niewiedomości naszej o tem, że okres jeszcze nie skończony. Jeżeli chcemy dać wrażenie „ciągu dalszego”, musimy w tych miejscach dać „kadencję częściową” i oszczędzać środki „podniesienia intonacji” do wyrazu „przewAży”.

89. Dość odrębny wypadek stanowią przeliczania z potęgowaniem. Tutaj musimy mieć na uwadze różnicę między faktycznem „przeliczaniem” wiadomej nam ilości i retorycznem przeliczaniem ilości niewiadomej (nawet nieistniejącej). Pamiętajcie, że mówiąc o monotonie wspominaliśmy, że wyrazistość podwyższenia tonu, który przygotowuje „kadencję kończącą”, zwykle nadaje poezji charakter materjalistyczny. Potwierdza się ta zasada w przeliczaniach. Jeżeli przeliczacie ilość rzeczywistą, na ostatnim wyrazie zawsze dajcie istotny „przełom” (JABŁKO); jeżeli zaś przeliczacie ilość nieistniejącą, retorycznie, — nie podnoście tonu do końca:

A choć dziecięcia jęk był bardzo cichy,
To tak wydawał się obojgu głośny,
I tak rozdarty, i taki żałośny,
I tak z głębokich wnętrzości wyjęty,
I tak rozumny... i taki *przeklĘty* —
Żeśmy oboje biegli, gromem tknięci,
I bez nadziei już — i bez pamięci!...

Nieestetyczne byłoby pełne podwyższenie intonacji na przełomie „przeklĘty” — wystarczy

możliwie nieznaczne. Pełne podwyższenie *w przeliczeniach* daje wrażenie tego, że wszystkie pierwiastki są już *wyliczone* i więcej niema już co liczyć.

Po wyrazie ostatnim potęgującego się *przeliczania* następuje osłabienie. Wyjątek w tych wypadkach stanowi *reasumowanie*, — (konkluzja), — wtedy konkluzja *silniej* od ostatniego wyrazu *przeliczania*:

I te wszystkie spotkania najpierwsze
i te wszystkie rozmowy u pola
i w ogródku i we dworze,
w sieni, na przysionku, w komorze,
Aż do ślubu, aż do kobierca:
Komplet serca.

90. Przyjrzyjmy się jeszcze jednemu, dość wyjątkowemu wypadkowi „przełomu”. Czasami po zdaniu wtrąconem, — między zakończeniem wtrąconego i początkiem głównego zdania są wyrazy wtrącane, epitety, odnoszące się nie do wyrazów poprzednich, lecz następnych, — słowa uboczne, będące niejako uprzedzeniem (antycypacja) zgóry jeszcze niewypowiedzianej myśli. W wypadkach tych „przełom” musimy dawać po wyrazach wtrąconych, t. j., jakby to powiedzieć, już w granicach drugiego zwrotu w okresie. Oto przykład; z początku daję go *bez* słów wtrąconych:

Kiedy władyka asyryjski
Narody śmiercią trwożył,

I Holofernes kraj azyjski
Do stóp mu w *h*Oldzie złożył, |
Przed światowładnym tym satrapą
Izrael szyi swej nie skłonił.

Widzicie, — „przełom” na „*hOłdzie*”. Teraz wprowadzamy słowa określające „Izraela”, — „Wzniosły pokorą swą cierpliwą i krzepki wiarą w Boga siły”. Co stąd powstanie?

Kiedy władzyka asyryjski
Narody śmiercią trwożył,
I Holofernes kraj azyjski
Do stóp mu w hołdzie złożył,
Wzniosły pokorą swą cierpliwą
I krzepki wiarą w Boga sły, |
Izrael szyi swej nie skłonił.

Widzicie, że „przełom” przeniósł się; można go pozostawić na „hołdzie”, lecz wtedy musimy dać drugi „przełom”, *silniejszy* od pierwszego, na wyrazie „*słły*”, — niekażdy uczyni to łatwo, kiedy tonacja już i tak jest silna. Możemy i w inny sposób wybrnąć z tej trudności, dając „przełom” na „*hołdzie*”, wtrącone zaś wyrazy, nie obniżając tonu, prowadzić na wysokim monotonie aż do „kadencji kończącej”.

Israel

szyi swej nie skło

nil.

91. „Przełom” wyjątkowo jest cenny przy po-
tęgowaniu. Piękno wymowy wtedy jest zależne
od przemiany tonu, następującej po „przełomie”.
Prócz tego zwróćmy uwagę, że w wypadkach
tych, nawet kiedy akcent logiczny nie pada na
ostatni wyraz, jednak w akcentowanej samogłosce
wyrazu ostatniego musimy słyszeć intonację „prze-
łomową”.

....Chciałem go spalić na popiół w ognisku —
Lecz, ledwie ogień zaczął biec po szAcie,
Wyrwałem trupa i rzuciłem straży;...

92. Przełom w melodji mowy odgrywa niemal
tę rolę, jaką kwart-sekst akord w kadencji. Jeżeli
jesteście muzykalni, lub macie kolegę muzykal-
nego możecie łatwo zharmonizować każdy przy-
kład, by sobie przyswoić sens dynamiczny prze-
łomu w deklamacji.

93. Oto jeszcze kilka prawideł o wyrazach,
na które pada akcent logiczny.

1. Myśl, która jest jeszcze niewiadoma, nowa
myśl, zwykle podkreśla się. Jeżeli nikogo nie oczekujemy, wtedy nam powiedzą: przyszedł *doktór*; jeżeli oczekujemy doktora, powiedzą: *przyszedł* *doktór*.

2. Wyrazy w których jest porównanie:

Jak ów *Wespazyjanus* nie wachnął pieniędzy.

....Wszystko co kochałem

Jak *Bóg* dalekie, lub jak *chmura* znika.

Nieraz pędząc za lisem albo za szarakiem,
 Nagle stawał i w niebo poglądał żałośnie,
 Jak *koł*, gdy ujrzy wróble na wysokiej sośnie;
 Często bez psa, bez strzelby błakał się po gaju,
 Jak *rekrut* zbiegły; często siadał przy ruczaju
 Nieruchomy, schyliwszy głowę nad potokiem,
 Jak *czapla* wszystkie ryby chcąc poznać okiem.

3. Wyrazy złożone, jeżeli są wyodrębniane, należy w nich podkreślić tylko głoskę akcentowaną „bratob*Ó*jca, świętokr*Ad*ztwo, podziemna k*O*lej”.

4. Grupy wyrazów, których sens nie jest skończony, dopóki nie wypowiemy wyrazu ostatniego, — mają zawsze akcent na wyrazie ostatnim: „Komendant okręgowej *pol*icji”, „Prezes stowarzyszenia właścicieli *nie*ruchomo*ści*”. Również grupy liczbowe, wyrażające wielkość, przestrzeń, liczbę, miarę i t. d. „Szedł po pięć wiorst na *god*zinę”, „Urodziłem się w tysiąc ośmset dziewięćdziesiątym *ro*ku”.

5. Wyrazy określające wysiłek fizyczny; „A on go — bęc!”

*Pę*dzi na smyczy Kusy, za nim Sokół chyży.

6. Kiedy grupa wyrazów składa się niejako na jedno pojęcie, akcentujemy zawsze wyraz ostatni: „Most *wzd*ycha*ń*” „Król wielki i *dob*rotliwy”, „Najszczęśliwsze chwile mego *ży*cia”.

7. Jeżeli szereg wyrazów jednorodnych, posiada ogólny charakter, to wypowiadamy je bez akcentowania, jeżeli zaś wyrażają pojęcia różnolite, wtedy akcentujemy każdy wyraz: „Kupiłem ładną, mocną,

wygodną bryczkę", „Wspaniała cienista altana", lecz — „Jest *rozumny, wykształcony, praktyczny i miły w obejściu*".

94. Przestrogi.

1. Wystrzegajcie się podkreślania takich wyrazów, które dzięki temu mogą wywrzeć pogląd fałszywy:

„Najmniejszego szmeru nie *słyszać* było".

Wywrze to wrażenie w słuchaczu, że szmer był, lecz nie było go *słyszać*. Czyż mówiący nie miał raczej na myśli, że najmniejszego szmeru nie *słyszać*? Rzecz inna, jeżeli już mowa o wyrazach, w teatrze na przykład, — wiem, że wyrazy są *mówione*, wtedy mogę powiedzieć: „Ani jednego słowa *nie słyszę*". Równie podobnie powiecie: Dzisiaj *piękny poranek*", a wieczorem tegoż dnia posiadając już punkty porównawcze, możecie powiedzieć: „Dzisiaj był *piękny poranek*".

2. Nie podkreślajcie nigdy przymiotnika gwoili tylko tego, że podoba się wam *wyraz*, lub samo określenie. Posiadamy liczną kategorię przymiotników, które akcentujemy z pewnem upodobaniem. Wyrazy takie, jak „wspaniały", „pyszny" *niezawsze* należy wymawiać z „uczuciem". By określić, *kiedy* mianowicie, — dopowiedzcie sobie w myśli: „nie bylejaki, lecz...". Jeżeli się to zgadza z sensem zdania, wtedy możecie te przymiotniki akcentować.

3. Nie akcentujcie również chaotycznie wyrazów „wszystek", „cały" i t. p. Tylko w tych

wypadkach możecie je akcentować, jeżeli odpowiadając w myśli: „nie część i nie połowa, lecz....“, zgadza się to z sensem. Pojmiecie już zapewne, że dlatego w zdaniach np. „na całym świecie“ lub podobnych, akcentowanie przymiotnika jest conajmniej dziwne. A tymczasem na scenie naszej tak często grzeszymy przeciw temu. Nie, mówcie zawsze: „na całym świecie“ i podobnie.

95. Zwróćcie uwagę na to, że we wszystkich podanych dotychczas przykładach, zawsze, i nawet w porównaniach, określenie w *drugim przypadku*, jest *silniejsze od określającego go wyrazu*, chyba, że są wypadki, kiedy zachodzi potrzeba specjalnego wyodrębnienia wyrazu określającego, jako przeciwstawienie, odparcie czegoś, zaprzeczenie czemuś. A więc powiecie: „gabinet ojca“, „brzegi Wisły“, „szum morza“. Objaśnia się to tem, że w drugim przypadku jest ten wyraz, który daje najistotniejsze określenie, a prócz tego również i tem, że drugi przypadek mieści w sobie sens *realny*, — podkreślamy zaś zawsze realność, a nie przenośnię, realność nawet w najbardziej poetycznych zwrotach mowy:

A oto nowe stada jakby *gilów, siewek*
I *szpaków*, stada jasnych *kit i chorągiewek*
Zajaśniały na wzgórkach, spadają na błonie.

Na twych strunach twoje dłonie
Iskra natchnień skrzy ci z *lica*
Światłokręgiem twoje skronie
Rozanielił blask *księżycą!*

Od *kurzu* toście cały siny
 Jak duch lub jaki cios z *kamienia*.

Wszędzie podkreślamy drugi przypadek, jako wyraziciel sensu realnego. Lecz ciekawe, że z chwilą kiedy rzeczownik w drugim przypadku przeistacza się w przymiotnik, akcent z danego wyrazu znika: „ojcowski gabinet“, „wiślane brzegi“, „morski szum“. *I w tym wypadku na scenie często grzeszymy, szczególnie w oderwanej deklamacji.* Wi-docznie dlatego, że przymiotnik posiada więcej pierwiastków poezji, niż rzeczownik, — wobec tego lubimy uwypuklać przymiotnik ze szkodą rzeczownika.

Mylne wyrachowanie. Raz jeszcze, powtarzam: i w najszczytniejszej poezji, należy przestrzegać wymagania logicznego *realizmu*. I dlatego też mówcie: „śpiew słowika“ i „słowiczy śpiew“, lecz nie mówcie nigdy — „słowiczy śpiew“.

NIE ZAPOMINAJCIE NIGDY O ZASADZIE DRUGIEGO PRZYPADKU.

96. Zdania uboczne. Zakończymy przegląd intonacji rozpatrzeniem zdań wtrąconych. Trzy momenty trzeba uwzględnić, mając do czynienia ze zdaniem wtrąconem: moment, w którym zdanie główne *przerywa się*, następnie *zdanie wtrącone* i trzeci, *wznowienie* zdania głównego. Intonacja tych trzech momentów podlega określonym wymagom, odstąpienie od których burzy związek części, a zatem i myśl całości. — A więc przede wszystkim — *przerwa*. Przerwa musi być

jasna, wyraźna; zdanie powinno się niejako urwać, przerwać:

„Byłby był z oczu ich promieniejących (jeżeli tylko rzeczy tego świata mogą je wzruszyć) stok rosy wycisnął i współjęk z piersi bogów!”

Po „promieniejących” musi nastąpić moment *pełnego* milczenia, nie może istnieć nic, coby zacierало przerwę z ciągiem dalszym. Musimy się tutaj wystrzegać dwóch błędów, które niestety, wśród innych błędów scenicznych łatwo się hodują. Po pierwsze nie należy przed „przerwą” dawać pośpiechu (chyba, kiedy wymaga tego sens). Pociąga nas atoli do pośpiechu coś mimowoli: przed każdą zmianą, przed każdym działaniem, które mamy przed sobą i o którym *wiemy*, że — oto w tej chwili musimy to zrobić, zwykle śpieszymy się. Gdybyśmy jednak nie wiedzieli o tem, wtedy nicby nas nie gnało. Nigdy więc nie należy się zdradzać, że o *czemś zgóry wiemy*, jest to warunek nieodzowny nietylko w deklamacji, lecz wogóle gry scenicznej. „Ayez l'air de penser et non pas de savoir”, mawiał znakomity aktor francuski Samson.

Nie powinniśmy więc „wiedzieć” (t. j. nie *pokazywać*, że *wiemy*), że zdanie główne przerwie się z danym wyrazem. Oto dlaczego przed „przerwą” nie może być najmniejszego wzburzenia; zdanie jakgdyby płynęło bez przerwy. Koń tylko „sposobi się” do skoku, ponieważ widzi i *wie*, że musi przeskoczyć, lecz rzeka przed wo-

dospadęm płynie równo, spokojnie, aż do samej „przerwy“ ...

Drugi błąd, którego należy się wystrzegać, tołączenie ostatniego dźwięku zdania głównego z pierwszym dźwiękiem zdania wtrąconego. Śpieszymy się nietylko dobiegając do przerwy, lecz i w czasie przerwy. Szczególnie jest to niemiłe, kiedy wyraz po przerwie zaczyna się dźwiękiem samogłoskowym i następuje złączenie. Wskazywałem już na tę wadę, jako na bolączkę mowy scenicznej, nie będę więc rozwodził się teraz, lecz nie mogę pominąć okazji, by raz jeszcze przestrzec przed tem, co najbardziej gubi naszą scenę dramatyczną. Mówię „scenę“, a nietylko „mowę“, dlatego że bez zrozumiałej, wyraźnej mowy cóż pozostaje na scenie? Wystawa? Dekoracje? Kostjумы? Zaiste, wszystko to można pokazać i *bez* człowieka na scenie. I w istocie jakie wrażenia wyniosą z widowiska widzowie, którzy przychodząc do teatru dla ujrzenia „Hamleta“, widzą piękne i pomysłowe dekoracje, wspaniałe kostjумы, lśniące i bogate akcesorja i... Hamleta, z którego wymowy muszą połowy domyślać się, a reszta przepada dla ich uszu.

A więc zdanie główne przed wtrąconem winno być *urwane*, wtrącone od głównego zdania musi być *oderwane*. Tylko w tych warunkach jest prawidłowy moment pierwszy.

Drugi moment — to zdanie wtrącone. Oderwawszy się, rozpoczyna się na *innym* tonie, niż ton końcowy zdania głównego, — wszystko jedno,

wyższy, lub niższy, wysokość tonu początkowego obojętna. Jeżeli nie wprowadzicie zmiany tonu, nie oddzielicie wtedy wtrąconego zdania od głównego, łącząc to, co winno być rozdzielone. Przeczytajcie podany już przykład *bez* obniżenia tonu na „jeżeli tylko rzeczy..” — otrzymacie zdanie o zupełnie niezrozumiałym sensie.

Zasada ogólna jest taka: *kierunek intonacji zdania wtrąconego jest identyczny z kierunkiem zdania głównego*. Zdanie główne ku dołowi — wtrącone ku dołowi; główne ku górze, — wtrącone ku górze. Teraz pytanie polega na tem, — dokąd wdół, lub dokąd wgórę? Do tego samego tonu, na którym urwało się zdanie główne.

Oto przykład:

„Pracować musisz”, głos ogromny woła,
Nie z potem dłoni twej lub twego grzbietu,
 (Bo prac początek doprawdy jest nie tu)
 „Pracować musisz z potem twego Czoła!”

Przeczytajcie początkowo bez zdania ubocznego, aby określić kierunek zdania głównego: „*lub twego grzbietu*” podnosi się tonalnie na „grzbietu” i tu jest przełom. Tem samem i zdanie wtrącone dąży ku górze, a mianowicie w tym stopniu wgórę, aby „nie tu” powtórzyło ton „grzbietu”. Tylko tem powtórzeniem zabezpieczycie połączenie części rozerwanych zdania głównego. Nie przeczę, że czasem, szczególnie w krótkim wierszu rymowanym, jak w danym przykładzie, tego rodzaju ściśle powtórzenie tonu

może być natrętne. Należy pamiętać, że jednakość *wysokości tonu* nie znaczy jeszcze pełna jednakość; można urozmaicić siłę dźwięku, jego charakter; zbyteczne jest zbyt ostre podkreślanie, wystarczy tylko dać ją odczuć. Lecz im zdanie *wtrącone* jest dłuższe, bardziej złożone, tem ostrzej musi być zaznaczony „ton powrotny”. A więc istnieją *dwie zasady* odnośnie tylko zdania wtrąconego: winno się *rozpocząć* z *innego tonu*, niż zakończenie głównego, i winno się *kończyć* na *tym samym tonie*, na którym skończyło się zdanie główne. Dodamy jeszcze *trzecią zasadę*: zdanie wtrącone zawsze, prawie zawsze wypowiada się *szybciej* od zdania głównego. Tylko w wypadkach wtrąceń zbyt pedantycznych, albo przy szybkiej mowie, mając wtrącenie o silnem wzruszeniu wewnętrznem, możemy zwolnić zdanie uboczne; lecz i w tym wypadku w miarę zbliżania się do momentu „wznowienia” jest konieczne przyspieszenie tempa.

Wkońcu *czwarta zasada*. *Przed* zdaniem wtrąconem i *po* niem należy *brać oddech*. Oddech ten, w zależności od większego lub mniejszego wzruszenia, jest mniej lub więcej dosłyszalny i widzialny.

Ten drugi oddech w wypadkach wzruszenia jest bardziej „psychologiczny” niż pierwszy, któremu bardziej odpowiada charakter „mechaniczny”. Oddech drugi stać się może mocnym środkiem patetycznym przy umiejętnem posługiwaniu się nim; jest to jedna z cenniejszych „pauz”,

jeżeli w tej pauzie damy wrażenie „oczekiwania” a w załamaniu zdania pragnienie „wznowienia”.

Moment trzeci, to „wznowienie” zdania głównego. Porównać możemy to z tem, co w muzyce nazywamy „reprzyzą”, kiedy po „części środkowej” powraca pierwszy temat. Zasada jest taka: wysokość tonu wznowienia określa się warunkami zdania głównego; wypowiadajcie tak, jakgdyby przerwa nie istniała (rozumie się, że tylko w sensie *wysokości* tonu); jeżeli bez zdania ubocznego jest ton podniesiony, to go dajcie, jeżeli obniżony, to dajcie obniżenie tonu.

97. Rozpatrzyliśmy rodzaje zdania wtrąconego nie wpływające na zdanie główne, — „końce” zdania rozerwanego, każdy w swej intonacji normalnej. Lecz są wypadki, kiedy właśnie końce zdania głównego wyjątkowo *wyodrębniają się*; bywa to przeważnie w tych wypadkach, kiedy składnia jest nieco zawila i powstaje obawa niezrozumienia. W tych wypadkach ostatnie wyrazy *do* i pierwsze *po* zdaniu wtrąconem, wzmacniamy podkreśleniem; powstaje coś w rodzaju *mostu* rzuconego przez cały ciąg zdania wtrąconego; koniec urwany „dźwięczy” i następny, po zdaniu wtrąconem, odpowiada mu tym samym tonem: intonacja wiąże to, co utrudniona składniaomal że nie rozerwała. Sposób ten, który możemy nazwać „intonacją wiążącą” spotykamy nie tylko w wypadkach ze zdaniem wtrąconem; towarzyszy on każdemu wtrętowi, który niejako wci-

ska się w zdanie, przerywa go w najmniej stosownem miejscu.

Oto przykład:

*Jak mnie 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!...*

Wyrazy podkreślone stanowią „most”. Czasami wyraz, na którym przerwaliśmy zdanie główne, lub jeden z wyrazów zdania głównego, powtarza się przy „reprzyzie”. Ułatwia to bardzo przerzucenie mostu przez zdanie uboczne. Wyrazy te należy powtórzyć w tej samej intonacji, lecz mocniej. Przed takim powtórzeniem pauza bywa większa, niż przy zwykłej przerwie:

*A gdy w galop puścisz się (tu rejent Bolesta,
Który, jako wiadomo, bardzo lubił gesta,
Rozstawił nogi, jakby na konia wskakiwał,
Potem, galop udając, powoli się kiwał)
A gdy w galop puścisz się, natenczas z czapraka...*

Na tem zakończymy kwestję intonacji. Lecz jeżeli kończymy, to nie dlatego, że zagadnienie to jest już wyczerpane. Przypuszczam jednak, że w poprzednich czterech rozdziałach poruszane są te zagadnienia dość obszernie, wytknięte są drogi, i kto już tylko zechce, znajdzie dość wskazówek, prowadzących do dalszego rozwoju szcze-

głów, wywołanych tym, lub innym poszczególnym wypadkiem. Polecam i tutaj ćwiczenie się na liczbach. Wybierzcie sobie jakiś poetyczny, długi, trudny okres, naznaczcie w nim intonacje, wzniesienia i obniżenia tonu, częściowe kadencje, „most” poprzez szybkie wyrazy wtrącone, ostatni przełom i końcową kadencję kończącą, — wypowiadając to wszystko na „raz, dwa, trzy, cztery....” i t. d.

W dziedzinie intonacji na scenie naszej panuje nieład. Szczęśliwy będę, jeżeli stronice poprzednie ułatwią drogę ku upragnionemu porządkowi w tej dziedzinie tym, którzy chcą się czegoś nauczyć i kochają swój zawód. Istnieje jednak dziedzina, w której panuje nie nieład, lecz istny chaos. Dziedzina ta, — to *pauza*. Zajmijmy się nią czem prędzej.

•

XIII. Pauza.

98. Powiedzieliśmy, że w dziedzinie pauzy na scenie naszej panuje chaos. Niema w tem przesady. I doprawdy, niewiadomo czemu się bardziej dziwić, — czy temu, że tak mało korzystamy z pauzy, czy też nieumiejętnemu posługiwaniu się nią. Przedtem mówiliśmy o tej nieocenionej właściwości mowy, jaką jest „spojenie”; oburzaliśmy się na to dzielenie, rąbanie wyrazów, które tak często słyszymy na scenie, przerażaliśmy się pauzami po przyimkach, spójnikach, między imieniem i nazwiskiem i t. p., jednym słowem na to wszystko, co przeistacza mowę w jakiś przetak. Obecnie pomówimy o czemś wręcz przeciwnem. Dlaczego po podwyższeniu tonu głos, zamiast zatrzymać się, ześlizguje się na następny okres? Dlaczego zdanie wtrącone zakończeniem swoim pośpiesza łączyć się z wznawiającem się zdaniem głównem? Dlaczego spójnik oderwany od wyrazu, który on łączy i łączy, zlewa się z wyrazem poprzedzającym go, t. j. z tym do którego łączy? Trudno doprawdy określić, co jest gorsze; stosowanie pauzy tam, gdzie jest niepotrzebna, czy też nie zachowywanie jej w miejscach koniecznych. Postaramy się ustalić ogólne prawa, — kiedy pauza jest potrzebna.

W pauzach musimy rozróżniać, równie jak w intonacjach, dwie kategorie. Jedna pauza służy do rozdzielenia tych części, tych „kawałków”, więcej, lub mniej długich, z których składa się mowa nasza; pauza ta wyłania się z potrzeb „architektonicznych”, potrzeb składni i ma za zadanie rozjaśniać jedynie budowę zdania, myśl, bez jakiegokolwiek stosunku uczuciowego, — wzruszenia, namiętności. Miejsce i długość tej pauzy określa się budową gramatyczną mowy. Jest to pauza *logiczna*.

Druga kategoria pauz wyłania się z nastroju, namiętności uczuciowej. Jest to pauza *psychologiczna*. Ta ostatnia może się zbiegać, lub nie z pauzą logiczną.

Pauza logiczna.

99. Mówiliśmy, że akcent logiczny „przyciąga” ku sobie wyrazy, pauza zaś logiczna spaja je w grupy. Funkcja akcentu, z liczby wyrazów wybierająca jeden, — jest analityczna; funkcja zaś pauzy jest syntetyczna, jest niejako „formą” myśli naszych. Oto zasadnicze prawidła odnośnie pauzy logicznej.

1. W zdaniu, składającym się z dwóch części, przyczem sens pierwszej określa się drugą, lub do końca części drugiej jest niepełnym, główna przerwa jest w tem miejscu, w którem myśl zaczyna się formować, lub gdzie na oczekiwanie, pobudzone częścią pierwszą, następuje odpowiedź:

„Chociaż on mnie już oszukał, | jednak mu wierzę.”

2. W formie „odwrotnej” tego typu, — pauza tam, gdzie część druga zaczyna zmieniać sens pierwszej:

„Każdy rybak jest poetą, | chociaż nigdy nie pisał wierszy”.

3. W takich połączeniach zdań, w których do całej grupy, samej w sobie będącej wedle sensu prawie całością, dodaje się jeszcze zdanie wyjaśniające, dopełniające i t. d., — pauza, oddzielająca zdanie *dopełniające*, jest dłuższą, niż wszystkie poprzednie:

„Ona zawsze zapewnia męża, że jest szczęśliwa, | kiedy gra jej Wagnera; || i przytem nic a nic nie rozumie”. Jeżeli w tym przykładzie pauzy drugiej nie przedłużycie w stosunku do pierwszej, to „nic, a nic nie rozumie” odnosić się będzie do męża, a nie do niej.

Widzimy z tego, że pauza posiada niejako dwie funkcje: *rozdziela*, lecz również i *spaja*, *grupuje wyrazy*; od pauzy do pauzy istnieje grupa, niejako „rodzina wyrazów”. I oto ta druga czynność jest specjalną funkcją pauzy logicznej, tą mianowicie, którą odróżnia się od pauzy psychologicznej. W pauzie psychologicznej ważny jest moment zatrzymania się, czas od jednego wyrazu do drugiego i to, co w tym czasie powstaje. W pauzie logicznej nie pauza jest ważna, lecz ważne jest spojenie w jedną wymawialną grupę tych wyrazów, które znajdują się w odstępnie od jednej pauzy do następnej. Psychologiczna pauza sama w sobie jest *treścią*, logiczna natomiast tylko

środkiem, nadającym wymowie jasność, tworząc z długiego szeregu wyrazów oddzielne „kawalki”. Zrozumiecie może teraz, jak karygodnie postępują ci aktorzy, którzy dzieląc wyrazy, odrywają nawzajem od siebie to, co winno być spojone. Trzeba nareszcie zrozumieć, że pauza rozdzielająca jest tylko pustem miejscem w mowie, to *tylko* jest przerwa i nic więcej; ona nic nie *wyraża*, równie mało wyraża, jak w muzyce kreska oddzielająca jeden takt od drugiego. Pauza rozdzielająca jest zatrzymaniem, przerywaniem, jest to bezczynność w procesie mowy. Jakżeż możemy przypuszczać, że bezczynność nada słowom naszym treści i głębi! A, niestety, nasi aktorzy posługują się tak często tą pauzą, mając określony zamiar nadania słowom swoim głębi i myśli, i trwając w szczerem zaślepieniu, że istotnie osiągają cel. Nic, prócz grubej roboty, nienaturalności, w wypadku tym nie osiągniemy; zresztą, nie, osiągniemy, — kompletne zburzenie sensu, albowiem sens tkwi w spojeniu wyrazów; odrzucie w budowli cement, pozostanie nie budynek, lecz cegły. Specjalne ćwiczenia zdolności „spajania” wyrazów, winny być przedmiotem troski pedagogów sztuki scenicznej. Po czem poznajemy przedewszystkiem, że dany człowiek nie mówi swoim rodzimym językiem? Przedewszystkiem po tem, że nie spaja wyrazów, że je rozdziela, jak dziecko, kiedy sylabizuje, — wyrazy są podzielone „kreskami”, mowa wtedy pozbawiona jest najcenniejszej właściwości każdego ruchu, czyli „płynności”. Czemże więc

mamy kierować się, rozkładając pauzy, służące do spojeń w grupy wyrazów? Oto kilka prawideł, wypływających z życia samego, a przestrzeganie których, powróci mowie, czy to w czytaniu, czy na scenie, czy w każdym innym wypadku, tę życiową naturalność, zburzoną przez fatalny nałóg zatrzymywania się między wyrazami, należącemi do jednej rodziny słownej.

Przedewszystkiem należy pamiętać (w przykładzie ostatnim widzieliśmy to), że pauza rozdzielająca bywa różnej ciągłości, zależnie od stopnia spojenia, który istnieje przy tej, lub innej kategorii wyrazów. Rzecz polega na tem, że w wyrazach musimy rozróżniać, — te które określają sens innego wyrazu, i te, które określają się same innym wyrazem. Dwa wyrazy w zdaniu nigdy nie określają innych, lecz zawsze same się określają, to podmiot i orzeczenie. Określający ich wyraz swoim porządkiem może być określany i t. d. Pauza rozdzielająca wogóle oddziela wyraz określający od swego określenia, lecz stosunkowa ciągłość pauzy zależy od kategorii wyrazu określającego: określenie podmiotu oddziela się dłuższą pauzą od swego rzeczownika, niż samo oddziela się od swego określenia i t. d.

100. Oto teraz prawidła.

1. *Kiedy podmiot w zdaniu składa się więcej niż z jednego wyrazu, albo z jednego akcentowanego wyrazu (akcent logiczny), po nim zawsze następuje pauza:*

„Chłód i głód | zupełnie go wyczerpały”.

„Trzeźwość ducha | jest taką samą zaletą |
jak trzeźwość głowy.”

„Miłość | go tknęła — *boleść* | nie zabiła...”

„Ambicja | najwięcej mu bólu sprawiła”.

Widzimy, że przerwa po podmiocie (jeżeli nim jest tylko jeden wyraz) jest możliwa tylko wtedy, kiedy podmiot logicznie się podkreśla. Słyszymy zaś na każdym kroku, że zdanie rozpoczyna się od oderwanego podmiotu. Nawet zaimki osobowe i te odrywamy!...

2. *Przymiotnik, stojący po określonym przez niego rzeczowniku, jeżeli posiada określenia o charakterze opisowym, to od swego rzeczownika oddziela się pauzą.*

„To było widowisko | świetne pod każdym
[względem”.

Na następnym przykładzie przekonacie się, jaką różnicę wytwarza miejsce pauzy:

I kędziory czarne do ramion. Zatrzymajcie się po „czarne”, — słusznie: „kędziory do ramion”, „do ramion”, jest określenie podmiotu, lecz nie określenie określenia („czarne”). Zatrzymajcie się teraz po „kędziory” — nonsens; „czarne do ramion” (a niżej już innego koloru?).

3. *Rzeczownik, stojący po innym, którym określamy pierwszy, czy to sam czy ze swemi określeniami, — oddziela się pauzą od określanego:*

August | cesarz rzymski.

Waszington | pierwszy prezydent Północnych
[Stanów Zjednoczonych....

Tak jesteś — czasu ciszy, — | czasu burzy.

Módlcie się sami w chrampie Bożym
Za duszę moją, | duszę grzeszną.

Pauzy tej nietylko nie zachowujemy, lecz niezachowywanie jej popieramy swego rodzaju junakerją, mniemając, że w łączeniu wyrazów tkwi piękno i głos wtedy toczy się bezwładnie. Jest to nałóg zakorzeniony już w dzieciństwie; wszyscyśmy w szkole, ucząc się wierszy, drżeli, by tylko nie zatrzymać się chwili przy wypowiedaniu ich przed nauczycielem:

„Zahuczały zaświstały wichry w srebrny róg,
LecileciturmanbiałyAżnachatyróg”.

Kiedy zaś określenie stoi przed wyrazem określanym, to pierwsze wtedy nie oddziela się. Powiecie więc „Rzymski cesarz August” i t. p.

4. *Jeżeli przysłówkę określa się zwrotem ograniczonym, to oddziela się pauzą i od czasownika, który określa przysłówkę i od tych wyrazów, które są poza nim:*

On zawdzięczał swe powodzenie | w znacznej mierze | swemu wysokiemu pochodzeniu.

5. *Jeżeli przysłówkę stoi po określanym przez niego czasowniku, wtedy oddziela się:*

Postąpiliście | uczciwie.

Kokietka sędzi | obojętnie
Lecz ona kocha | nie na żarty.

6. *Do i po wyrazach i zdaniach wtrąconych — pauza.*

Innemi słowy, — wyrazy odrywające sobą podmiot od orzeczenia, czasownik czynny od jego dopełnienia, czasownik posiłkowy od jego rzeczownika, lub przymiotnika, ustawiają się między pauzami:

7. *Każda wyrzutnia (opuszczenie) zaznacza się pauzą.*

Wszystkim wstęp wolny, wszyscy | goście drodzy.

Pauza tutaj zastępuje opuszczony i w myśli wypowiedziany wyraz.

Oto odmiany „wyrzutni“.

a) Kilka rzeczowników przy jednym czasowniku, lub kilka czasowników przy jednym rzeczowniku oddzielają się pauzą.

Skromność, | pilność, | i prawość | zawsze są przymiotami młodzieży.

b) *Kiedy kilka przymiotników określa jeden i ten sam rzeczownik, ten ostatni musimy uważać jako opuszczony przy każdym przymiotniku, prócz jednego, ponieważ każdy przymiotnik musi posiadać swój rzeczownik. Wskutek tego pauzę musimy zachować po każdym przymiotniku, prócz jednego, kiedy przymiotniki poprzedzają rzeczownik i po każdym, kiedy są po rzeczowniku.*

Dobry, | rozumny, | uczciwy człowiek,
zawsze znajdzie uznanie.

Człowiek dobry, | uczciwy, | rozumny,
zawsze znajdzie uznanie.

c) *Ta sama zasada w stosunku do kilku przysłówków przy jednym czasowniku.*

Dobrze, | rozumnie, | uczciwie poprowadzi
pan sprawę, a będę z niego zadowolony.

Poprowadzi pan sprawę | dobrze, | rozumnie, |
uczciwie, a będę z niego zadowolony.

d) *Ta sama zasada w stosunku odwrotnym,
t. j. — kilka czasowników przy jednym przysłówku.*

**101. OTO ZASADA, PRZECIW KTÓREJ NAJ-
WIĘCEJ GRZESZYMY.**

*Zaimki stosunkowe „kto“, „który“, łączące przy-
słówki, spójniki, przyimki i wszystkie części mowy,
służące dla przejść, lub dla spojenia, — zwykle
wymagają i zawsze umożliwiają przed sobą pauzę.*

Przed sobą! W naszej zaś mowie scenicznej
ustalił się nałóg nietylko niezatrzymywania się
przed nimi, lecz przyciągania ich do wyrazów
poprzednich, czyniąc pauzę *dopiero po nich!* Oto
przykłady, — niechaj mówią za siebie:

A my tu żniemy aż | tu nagle z boru . . .
zamiast

A my tu żniemy | aż tu nagle zboru. . .

Wiatr za mną goni i | o siostrę pyta
zamiast

Wiatr za mną goni — | i o siostrę pyta.

Wiem żeś | prawdy nie powiedział
zamiast

Wiem | żeś prawdy nie powiedział.

Kiedy przyimek „i” następuje za wyrazem kończącym się spółgłoską, to przyciągnięcie go do poprzedniego wyrazu kazi już zupełnie wymowę:

A czy to Wiśi | Franek nie chodzą do szkoły?
zamiast

A czy to Wiś | i Franek nie chodzą do szkoły?

Przy zbliżaniu się mocnego miejsca patetycznego, przed „przełomem”, przyciąga się nie tylko spójnik, lecz i wyrazy po nim, włącznie aż do wyrazu, na który pada akcent logiczny:

Nad murawą czerwone połyskują buty
Bije blask z karabeli, świeci się pas sutyaon | ...
zamiast

Nad murawą czerwone połyskują buty
Bije blask z karabeli, świeci się pas suty,
A on | ...

To na czole zawiesza, to nad czołem wstrząsa | ...

Włożył ją na bakieri | podkręcił wąsa.
zamiast:

To na czole zawiesza, to nad czołem wstrząsa.
Aż włożył ją na bakier | i podkręcił wąsa.

Widzicie, że w przykładach poprzednich spójnik następował nawet mimo przecinka;

w przykładzie ostatnim połykamy nietylko przecinek, lecz całą kropkę. W sensie deklamatorskim powstaje to stąd, że aktorzy w pewnych ustępach biorą zbyt silny rozmach i rozmachem tym łączą to nawet, co stanowi część myśli już innej, odrębnej.

Jak leczyć tę niemoc? Boć przecie, jeżeli komuś polecimy zwyczajnie przeczytać, nie *dekamuując*, to przeczyta zapewne prawidłowo; myślę nawet, że wielu nie uwierzy w słuszność mych zarzutów i w prawdę przytoczonych przykładów. A jednak żaden przykład nie jest wymyślony, — wszystko z natury. „Z natury"! Niestety, scena coraz bardziej przestaje być naturą.... Nie, wszystkie te przykłady są wzięte ze sceny i to ze scen bodaj najlepszych. I mówiąc, że wielu zdziwi się moim zarzutem, nie zrozumie ich, — to być może, że co do tego, jestem optymistą. Zdziwi się, tak, lecz dziwić się będą nie temu, że konstatuję taką dykcję sceniczną, lecz temu, że ośmielam się kwestjonować taką wymowę sceniczną, że uznaję ją za błędną, nieestetyczną, że jeżeli aktor „czuje", to kto śmie kwestjonować wypowiedzanie jego „kontaktów duchowych"!

— Tak, tak, dziwne to, a jednak stało się świadomym fałszem. Tkwi w tem swego rodzaju „upojenie", zresztą wszystko co chcecie, prócz prawdy, prócz życia, prócz natury.

Jeden z aktorów tłumaczył mi: „Na scenie jest to specjalny „tric", który jest ładny". „Na

scenie"! Jakżeż to na scenie uchodzi za piękne to, co przeczy życiu, przyrodzie?....*)

Jak leczyć? Trzeba śledzić samego siebie. Trzeba śledzić na wszystkich wyrazach łączących i dzielących (kto, który, kiedy, i, że (szczególnie „i” i „że”), a, ale, i t. d. i t. d.) uważając, by *przed* nimi była pauza, lecz nie *po* nich. By osiągnąć to praktycznie, należy pamiętać, że uskutecznienie pauzy nie zależy od wypowiedzenia tego wyrazu, *który pauza poprzedza*, — wtedy myśleć o niej jest już późno; nie, jeżeli chcecie aby pauza była celową, myślcie o niej przy tem wyrazie, *który ją poprzedza*. A więc, jeżeli macie powiedzieć — „Wiem | żeś prawdy nie powiedział”, myślcie o pauzie, wymawiając wyraz „wiem”, lecz nie po niem, — to już za późno. I pamiętajcie, że pauza jest *milczenie*, to znaczy, że nie może być żadnego dźwięku A, O, E i t. p. nieokreślonych, które zwykle wciskają się w czasie pauzy; *pauza musi być „czysta”*.

Wiele jeszcze możnaby powiedzieć o przyciąganiu spójników, lecz przypuszczam, że kto pragnie zrozumieć i kto uzna słusność słów powyższych, dość i tego, by samego siebie poprawić. A dla innych.... dla innych, zapewne i to cośmy powiedzieli już będzie za wiele....

102. Ćwiczenie. Wybierzcie sobie tekst, wyznaczcie w nim pauzy, a wyrazy nierozdzielone

*) Jeden z moich kolegów na scenie warszawskiej odpowiedział mi na to: „Owszem” i przytoczył paradoks Wilde’a, zawzięcie broniąc wadliwej dykcji!!! (p. tł.).

pauzami połączcie, by od pauzy do pauzy był niejako jeden wyraz. Czytajcie początkowo obojętnie, bacząc tylko na zachowanie pauz. Powoli niechaj tekst ten przybiera swój wyraz, siłę, wysokość tonalną, — bacząc nieustannie, by pauzy w naznaczonych miejscach nie znikwały i nie przenosiły się na inne miejsca. Dość łatwo jest wyznaczyć pauzy i przeczytać; lecz z chwilą, kiedy zaczynamy „grać”, wszystkie najlepsze zamiary rozsypują się wniwecz, wszystko się zapomina, cała budowa wali się, — owłada nami ten „dramatyczny dreszczyk”, który tak skłonni jesteśmy brać za namiętność (a nawet za natchnienie) i w nim wszystko ginie cośmy nakreślili rozumem i smakiem. Nie pozwalajcie więc siebie „zarażać”, dopóki nie przyswoicie sobie automatycznie tego wszystkiego, co tylko „prawidło” może polecić.

103. Stosunkowa ciągłość pauz, określa się, jak już mówiliśmy, kategorią wyrazów rozdzielających. Lecz ogólna ich ciągłość normuje się, ogólną szybkością mowy; w mowie szybkiej te same pauzy są krótsze, niż w powolnej. Szybkość, tempo mowy, — jeszcze jeden z mocniejszych środków różnorodności, a tem samem i wyrazistości mowy. Tak jak w szybkości ruchu uwidocznia się charakter człowieka, tak samo mowa nabiera charakteru, zależnie od swej szybkości.

Balzac chód nazwał „fizjonomją” ciała; szybkość, jest to „chód” naszej mowy. Jak może się zmieniać jeden i ten sam wierszowany rozmiar,

zależnie od tempa wypowiedzania go! Oto dwa anapesty:

Lżej od wichru pędził szalony mój rumak...

Nie powiem nikomu, dlaczego ja wiosną...

Oto dwa jamby, (dwujamb):

Narodu pieśń, narodu śpiew

I myśl, i serce tkliwe

I wszystkich ból, i żal, i gniew

W krwi mojej płyną żywe...

Tempo powolne jest zadziwiającym środkiem w monotonie. Niestety, dość rzadko słyszymy w sensie istotnym, powolną mowę. Zwykle są tylko pauzy długie, lecz głoski między nimi pozostają krótkie. Nie, muszą się przedłużać nie tylko same milczenia, lecz i dźwiękowe ciągłości. Przecież i chód powolny odróżnia się od szybkiego nie ciągłością swych *przerw*, lecz powolnością swego ruchu. Czytanie w tempie powolnym, z zachowaniem płynności dźwiękowej od — pauzy — do — pauzy, jest wspaniałym środkiem do osiągnięcia tego, co nazwaliśmy „spojeniem” wyrazów.

Ćwiczenie. Wypowiadajcie wiersze, zaczynając powoli i stopniowo przyspieszając tempo. Uważajcie przytem, by prócz tempa nie zmieniało się nic innego; bo to zwykle, jak tylko prędejsz, to w tej chwili pojawia się jakiś nacisk, napór. Jest to brzydki nałóg, jeden z tych zwyczajów który nic nie oznacza, a dlatego zuboża tylko mowę.

Pauza psychologiczna.

104. Jeżeli jakiś wyraz, na który pada już akcent logiczny, pragniemy specjalnie wyodrębnić, wtedy stawiamy pauzę przed nim lub po nim. Pauza *przed* niejako przygotowuje słuchacza, znie-wala do wyczekiwania, wogóle zwraca uwagę słuchacza na to, co będzie, budząc zwykle za-ciekawienie. Pauza *po* zatrzymuje uwagę słu-chacza na tem, co było, — na ostatnim wyrazie. Pauza ta zbiegać się może lub nie, z pauzą logiczną. Oto przykłady:

Pauza wcześniej:

I rzekła z płaczem: | „Oddajcie mi skarby!!”

I wrzasnął wreszcie: | *ty* ukradłeś.

Widzę ją | — widzę | — tam z błękitnym
[okiem... |

O *nie!* To szatan ubiera w mgłę ciemną.

Takie obrazy.

Pauza po:

Wyobraź sobie, *udał*, | że o niczem nie wie.

Krótkie były Sędziego z synowcem *witania*: |
Dał mu poważnie rękę do pocałowania,...

„Trudno znać siebie” — powiada przysłowie;
A *ja* powiadam: | Trudniej widzieć siebie...

Wyrazy poprzedzane zwrotami w rodzaju „Stój!”, „Słuchaj” i t. p. mają *przed* sobą pauzę.

Wyrazy, oznaczające sobą decyzję, wyrazy powtarzające się, np. „nigdy, nigdy, nigdy“, mają pauzę po sobie i po każdym powtórzeniu pauza się zwiększa.

Warunek konieczny, któremu pauza psychologiczna musi odpowiadać, to jej „treściwość“; to nie *tylko* zatrzymanie się, jak przy pauzie logicznej, lecz jej *milcząca wymowność*. Musi sobą wypełnić słowa niedomówione, musi być mimiczna. Jest to szczególnie konieczne w wypadkach, kiedy pauza psychologiczna nie zbiega się z pauzą logiczną. Tę pauzę możecie stawiać po dowolnym wyrazie, lecz im mniej wyraz ten sam sobą oznacza, i im mniej odpowiada logicznemu zaakcentowaniu, tem więcej pauza psychologiczna mieścić musi treści. Porównajcie pauzę w deklamacji z pauzą w muzyce. Popatrzcie na dyrygenta w czasie „fermaty“: czyż opuszcza ręce, odkłada pałeczkę? Nie, — trzyma ręce w naprężonej uwadze i utrzymuje niemi skupienie całej orkiestry i słuchaczy, — i pauza jego, to nie zwykle milczenie, nie puste miejsce w muzyce, lecz wymowne wstrzymanie tonów, pełne sensu, pełne oczekiwania. Niestety! Ilekroć uciekamy się do porównań z artystami innych sztuk, musimy stwierdzić, że posiadają oni więcej „sztuki“, więcej *mistrzostwa*, niż artyści żywego słowa...

Powracamy do *treściwości* pauzy psychologicznej.

Oto na przykład, zdanie, w którem nie może być pauzy logicznej: pamiętacie mówiliśmy, że

spójnik nie powinien oddzielać się od tego wyrazu, który on łączy:

Pokochaj, | ale ucz się panować nad sobą.

Jednako nieartystycznie jest usuwać pauzę logiczną przed „ale”, jak i stawiać ją po „ale”. Lecz możemy ze spokojem zrobić po „ale” pauzę psychologiczną, jeżeli wypełnimy ją mimiką opiekuńczej przestrogi, czyniąc ją *treściwą*. Przytem, pamiętajcie, że im dłuższa pauza, tem *mocniej* musimy wyodrębnić wyraz; i jeszcze nie zapominajcie o tem, — że pauza psychologiczna *po* wyrazie, nie może wpływać na zniwelowanie pauzy logicznej *przed* wyrazem. Oto co otrzymamy:

pl. pp.

Pokochaj, | ale | ucz się panować nad sobą.

Pokochaj, | ALE || ucz się panować nad sobą.

Oto przykład z dwoma pauzami psychologicznymi na jednym i tym samym wyrazie — do i po:

W namiocie pustym ja zostałem z żoną —
Ale | — czy pojmiesz? — zamiast nas
[połączyć,...

Oto przykład interesujący, w którym mamy dwa razy spójnik „i”; jeden raz z pauzą psychologiczną *przed* spójnikiem, drugi raz — *po*:

Umarło z takiej, jak tamte choroby — |
I poszło leżeć między trupy bratnie
Moje najmilsze... i | moje ostatnie!!!

Lecz jeszcze i raz jeszcze powtarzam: pauza po „i” nie daje prawa do anulowania pauzy po

„najmilsze”, mówiąc „najmilszei” zamiast „najmilsze i”.

Z tego wszystkiego łatwo już pojąć, jak grzeszą przeciw sensowi słów ci, którzy przyciągając spójnik nie tylko niszczą pauzę logiczną, lecz, pozbawiając spójnika akcentu, niszczą „psychologię” tej pauzy, którą stawiają po spójniku.

A więc, — pauza psychologiczna może być stawiana przed, albo po jakimkolwiek wyrazie, kiedy chcemy wyraz ten wyodrębnić. Różnicę charakteru pauzy poprzedzającej, lub wyprzedzającej wyraz, możemy wyczuć dość łatwo, jeżeli przed danym wyrazem zapytamy siebie, coś w rodzaju „Jakby pan myślał?”, a po danym wyrazie — „Co pan na to powie?”. Im mocniej dany wyraz wyodrębniamy, tem dłuższa winna być pauza; długie zatrzymywanie się po wyrazie nie wyodrębnionym, jest bezsenssem, psychologicznie nie usprawiedliwionym.

W wypadkach „szukania”, braku wyrazów (wielokropek), psychologiczna pauza jest nader cennym środkiem. Niestety „szukanie” wyrazów przeistoczyło się już na scenie w pewnego rodzaju szablon, „sztaampę”, bez jakiegokolwiek treści wewnętrznej... I tutaj możemy umieścić pauzę przed, albo po wyrazie.

W następnych przykładach, dajcie w czasie pauzy mimikę „szukania”:

Byłem tak *smutny*, | jak nocy milczenie —
 Byłem tak | *zimny*, jak umarłych ciało —
 I tak *samotny*, | jak umarłych cienie.

Ćwiczenie.

105. Wybierajcie zdania, w których wyznaczycie sobie wyraz, mogący się wyodrębnić, i następnie stawiajcie pauzę najprzód *przed* tym wyrazem, potem *po* nim. Jeżeli to niezawsze usprawiedliwia się sensem, to zawsze usprawiedliwi się figurą „szukania”...

Jeżeli pauza logiczna, jak już wiemy musi być „czysta”, t. j. bezdźwięczna, to pauza psychologiczna może być „dźwięczna”, będąc niejako *przedłużeniem* samogłoski. Jest to dopuszczalne tylko w wypadkach, kiedy pauza jest *po* wyrazie i wyraz ten kończy się dźwiękiem samogłoskowym, zdolnym do przedłużenia.

ZAPAMIĘTAJCIE DOBRZE, ŻE PAUZA PO WYRAZIE NIE ANULUJE TEJ, KTÓRA WINNA BYĆ PRZED WYRAZEM.

Przestroga.

106. Jeżeli pamiętacie, mówiliśmy (p. 86) o tem, że istnieje niezliczona kategoria „wyrazów maleńkich”, które nigdy nie oddzielają się od swego określenia: „ten, to, sam”, osobiste zaimki i dzierżawcze i t. d. Wystrzegajcie się postępować wbrew temu prawidłu, a okazji ku temu macie dość, gdyż ze sceny raz wraz pada głupi przykład. Kiedy wyraz, przy którym jest jeden z tych „maleńkich”, trzeba wyodrębnić, aktorzy nasi zapominają, że ten „maleńki” wyraz tworzy wraz z dużym jedną grupę, a nawet jedno słowo; zapominając o tem, stawiają pauzę bezpośrednio

przed dużym wyrazem, a „maleńki” przyciągają do poprzedniego. Bywa to szczególnie w wypadkach komicznego podkreślania wyrazu. Na przykład w zdaniu: „Dlaczego pan obraża to niewinne stworzenie?” Ostatnie trzy wyrazy tworzą jedną niepodzielną grupę, i nie można, w celu nadania zdaniu temu komizmu, czynić przerwę (jak to się zwykle robi) po „to”. Nie można wypowiadać — „Dlaczego pan obraża to | niewinne stworzenie?”, lecz — „Dlaczego pan obraża to-niewinnestworzenie?”. Tak, fałszywa pauza jest najcięższym grzechem mowy scenicznej...

XIV. Zakończenie.

Rzuciliśmy okiem na możliwości rzeczowe i dynamiczne, któremi rozporządza artysta słowa, jako materiałem mówniczym. Powtarzam jednak, że zagadnienie to dalekie jest od wyczerpania, chętni jednak znajdują materiał do pracy i odnajdą drogę, prowadzącą do dalszych zdobyczy. Potrzebna jest tylko wiara i szczerze przyznanie się, że ze wszystkich sztuk, mowa sceniczna najmniej jest podobna do *sztuki*. Musimy zrozumieć, że jak w innych sztukach nie wystarcza tylko uczucie i temperament, tak i w tej potrzebna jest umiejętność, aby ją zdobyć, musimy posiadać wiedzę i ćwiczyć się. I pianista potrzebuje uczucia, lecz cóż może być gorszego, niż „uczucie” przy sztywnych palcach, lub wyćwiczone palce grające na rozstrojonym fortepianie? Aktor, ruchy jego ciała, głos jego, — jest tym samym instrumentem. Musimy go poznać, chcąc grać na nim. A czy wielu z nas zna *możliwości* swego głosu i *prawa*, ustalające ich ustosunkowanie z ruchem wewnętrznym człowieka? Czyż tak często gromią nas dzisiaj za nieumiejętne władanie głosem? Wspomnijcie, jak dawniej pilnie strzeżono tego cennego środka sztuki scenicznej, przeczytajcie rozbiory w sprawozdaniach o dykcji Królikowskiego, Modrzejow-

skiej i im współczesnych. A w innych krajach, np. o grze Garrika; każda intonacja, każda pauza podlegała dyskusji i osądowi; a często uwagi krytyka wywoływały odpowiedzi i objaśnienia znakomitego tragika. Wywiązywały się nieraz szerokie polemiki wokół dykcji tego, lub innego wiersza Shakespeare'a. A działo się to w XVIII wieku. Czyż możemy sobie wyobrazić coś podobnego teraz? Iluż z nas aktorów, zwabionych do odpowiedzi, uzasadni swą dykcję? Kto odpowie dlaczego, na *jakiej podstawie* jednych liter nie wymawia, a inne zdwaja? Z *jakiej racji* podkreśla przymiotniki? Na *jakiej podstawie* odrywa zaimek osobowy od czasownika, a spójnik przyciąga do wyrazu poprzedzającego go? Z *jakiej racji* daje intonację obniżającą w zdaniu warunkowem? Nikt nie odpowie i nie może odpowiedzieć, bowiem błędy mają swe przyczyny, lecz nie mogą mieć *podstaw*. Zastanówcie się tylko, coby było, gdyby pianista na koncercie tak polykał nuty, zamazywał *frazy* muzyczne, w ten sposób rozmierzał akcenty i tak niehumanie obchodził się z pauzami i wogóle z materiałem muzycznym, jak my na scenie z materiałem żywego słowa! Niestety, publiczność nasza, do pewnego stopnia jeszcze jako tako wychowana we wrażliwości muzycznej, zupełnie jest głucha i niewrażliwa na zgrzyty mowy scenicznej...

Zapytuję raz jeszcze, kto z aktorów uzasadni technikę swej wymowy? A wkońcu kto go pobudzi do uzasadnień? Który z krytyków teatral-

nych zwraca dzisiaj baczna uwagę na tę najżywotniejszą stronę sztuki scenicznej? „P. X. był, jak zawsze, świetny!“. „Stylowo wyglądał i przeprowadził swą rolę p. Y“. „Widoczna jest praca p. Z. nad swą rolą“. „Więcej życia i temperamentu mogłaby wnieść pani A, a p. B. niepotrzebnie się gorączkował“. Jakież zanik życia, w tym zaniku wskazówek! Jednak nie można winić tylko samych krytyków. Przedewszystkiem w nas samych tkwi zanik sformułowanych prawideł dykcji i gry scenicznej. I jeżeli Lessing biadał nad tem, że „mamy aktorów, lecz nie mamy sztuki aktorskiej“, to nie tylko dlatego że aktorzy pozbawieni są tego kierunku, który istnieje w innych dziedzinach sztuki, lecz i dlatego że brak prawideł pozbawia krytykę tego trwałego fundamentu, „na którym możnaby budować pochwałę i naganę aktora“.

Daleki jestem od myśli, że udało mi się położyć w tej książce ów upragniony fundament. Będę jednak rad, jeżeli wypowiedziane tu słowa zwrócą (nareszcie!) uwagę na rzecz najważniejszą, niezbędną, a przytem tak już zapomnianą w sztuce scenicznej, t. j. na *prawidłowość wymowy*, tego właśnie, czem człowiek odróżnia się od zwierzęcia. W każdym razie śmiem myśleć, a nawet mam odwagę twierdzić, że w oczach ludzi, szczerze kochających scenę polską, kwestje poruszone na tych stronicach przedstawiają o wiele szlachetniejszy przedmiot skupienia uwagi, niż wszystkie rodzące się nowatorstwa, w któ-

rych zwykliśmy widzieć wschodzącą jutrzenkę nowych poczynañ w teatrze. Wstyd mi się przyznać, lecz ilekroć spotykałem ludzi, znających teatry zagraniczne, zawsze z podziwem podkreślali bajeczną dykcję i wymowę sceniczną i wtedy myślałem, że może ich język jest lepszy, a nasz niezdolny oddać całego piękna? Nasz „wielki, potężny wolny i szczerý!”? Ten, o którym Artur Górski w swem dziele „Ku czemu Polska szła” mówi, że: „kiedy się czyta Orzechowskiego i widzi, że, jak u doskonałego fehmistrza widać tylko błysk stali, ale oręża nie widać, tak właśnie ten język jego śmigły, sprężysty, hartowny, zda się być jedynie myśli bystrej błyskaniem bez wszelkiego trudu i o styl zabiegu, — toć trudno nie widzieć tu prostego spadkobierstwa między darem pisania a darem krasomówstwa, który się był w rozkwitłem życiu publicznem rozwinał. Czerpał Orechovius ze źródła samego, z żywego słowa, bo poprzedników, w swoim przynajmniej rodzaju twórczości, nie miał; a byli w owym czasie mówcy sławni, był biskup Tomicki, Tęczyński Jędrzej, Górka, Spytko, Jordan, Walenty Dębieński, był kanclerz Ocieski, o którego wymowie tenże Orzechowski tak pisze: „Ten gdy od króla mówić powstanie, naprzód jako wryty pień w ziemię patrzy, potem oczy podniesie, nie ruszając sobą ani na prawo, ani na lewo, ręką ani nogą nie drga, ani brody pociąga, a gdy mówić pocznie, słowa mu płyną potokom onym jarym podobne, które gdy wzbiorą, płoty łamią, bydło, domy,

kłody, łomy, co się nawinie, precz do morza z sobą niosą“. Nie, i po stokroć nie! Przyczyna tkwi w tem, że aktor cudzoziemiec wie, iż „wszelka sztuka musi być poprzedzona wiadomą wiedzą mechaniczną“, my zaś opieramy wszystko na „uczućciu“, „intuicji“, „iskrze Bożej“, byle tylko najdalej od wszelkich praw, prawideł i wiedzy, boć one tylko koszlwią „talenty“ aktorskie i zabijają „bezpośredniość“!...

XV. Kilka rad.*)

Wiersz.

107. Rozstrząsnęliśmy wszystkie punkty zakreślone w programie (p. r. I.), prócz mowy wiązanej. Lecz zdaje mi się, że rozdział, poświęcony zagadnieniom prozodycznym w tej książce miałby charakter raczej dopełniający; to wszystko, co odróżnia dykcję wiersza od dykcji prozy, to jest zupełnie inna dziedzina, inny świat. Jednak wszystko co zawiera ta książka, rozprzestrzenia się i na prozę i na mowę wiążaną; przykłady podane, wszystkie są prawie wierszowane. I myliłby się ten, ktoby przypuszczał, że doskonałość wypowiedzania wiersza jest czemś innem, od doskonałości wypowiedzania prozy; jest to to samo *plus* coś innego. To „coś inne” w rzeczywistości polega na rytmie i rymie, t. j. o ile te dwa czynniki muszą być zachowane i podkreślone. Powiemy krótko.

Rytmu nie należy nigdy zatracać słuchowo. Nie mówię, że trzeba skandować, lecz nigdy nie wolno go przetykać, zamazywać, nigdy ani jedna cząstka stopy wierszowej nie może w wypowiedzaniu „przepadać”. Powiem więcej. Należy dążyć do tego,

*) Rozdział ten nie jest dosłownem tłumaczeniem oryginału. Są tu wplątane uwagi i spostrzeżenia tłumacza. (p. tł.)

aby nietylko w tekście wyczuwać wyraźnie rytm wiersza, lecz aby i *milczenia* były „wymierzone“, układając się w ogólny rysunek. Są nawet częste wypadki, kiedy pauza jest niezbędna, jako niepodzielna, składowa część rysunku rytmicznego. Weźcie dla przykładu jamb. Jeżeli między końcem pierwszego wiersza jambicznego i początkiem drugiego nie zrobicie przestanku, rozmiar będzie naruszony. I rzeczywiście przeczytajcie dwa wiersze jambiczne pod rząd:

Naró-dupieśń,-naró-duśpiéw i m^óśl, i sér-cetkli-we.

Widzicie, że łącząc wiersz pierwszy z drugim, naruszamy rozmiar, mamy trzy głoski, zamiast dwóch. Aby jaśniej zrozumieć muzyczność wiersza, napiszmy go w sposób, by akcent odpowiadał niejako „mocnej części taktu“. Otrzymamy:

Na|ró-du|pieśń|na|ró-du|śpiéw i-m^óśl|i|-sér-ce|tkli-we|

Widzimy, że wśród szeregu taktów dwudolnych — jeden trzechdolny. Oczywiście czytać w ten sposób nie można. Jak należy postąpić? Trzeba odpowiednią pauzą wypełnić brakującą „mocną część taktu“. Weźcie ołówkę i uderzajcie nim po stole w tych miejscach, w których zaznaczamy akcent:

Na | ró-du | pieśń, | na | ródu | śpiew | —

Na tem zakończymy. Każdy łatwo już zrozumie, że wszystko polega na tem, by kojarzyć koniec jednego wiersza z początkiem drugiego, w ten sposób, by nie zatracać miary wiersza. Każda miara

wierszowa ma inne zastosowanie. Muzyk zrozumie to łatwiej, zestawiając to z reprzyzą (da capo), kiedy temat zaczyna się „za taktem”.

Co się tyczy rymu, to powiem, że zbytne wybijanie jest przesadą, lecz usiłowanie do zatarcia rymu jest równą przesadą i w dodatku nielogiczną; jeżeli rym byłby tak niemiłym elementem, który należy aż zacierać i ukrywać, to pocóż poeci goniliby tak za nim i wogóle poco istnieje poezja. Przecież nie przypadkowo napisał poeta:

Przypisek winien być pisany prozą.
Lecz ja nie mogę pisać — tylko wierszem.
Ktoby pomyślał, że mnie rymy wiozą,
Że sobie konno usiadłem na pierwszym —
A za mną drugi jedzie krok za krokiem
Rym, z parasolem, z płaszczem i z tłómokiem.
Albo:

Burzy grom, zwałisk łom,
Ważni szczęk i krzyk i ryk
I stęk i jęk, to ziemi dźwięk!

Oto co możemy powziąć jako prawidło. Jeżeli akcent logiczny pada na ostatni wyraz wiersza, nigdy nie obawiajcie się wyodrębnić go, a tem samem uwydatniać rym.

Nastrój.

108. Kiedy wypowiadacie zdanie, kiedy je *rozpoczynacie*, niechaj od pierwszego wyrazu odczuwa się ogólną tonację tego, co będzie dalej, i niechaj ta ogólna tonacja już nie znika, nie zetraca się częściowem odchyleniem. Czasem pomagają w tych

wypadkach wyrazy; wyraz taki np. jak „przy-
puśćmy” odrazu zabarwia cały następny okres.
Trzeba nieraz samemu *dopełniać*, jeżeli danego
wyrazu niema; jeżeli niema nawet wyrazu „przy-
puśćmy”, to jednak niechaj z samego początku
już odczuwa się, że będzie „lecz”.

— Niechaj nastrój towarzyszy nawet tym od-
chyleniom częściowym od niego, które w długiej
mowie są nieuniknione. Jeśli w długiej prze-
mowie macie wyrazić przebaczenie czegoś, to
niechaj i chwile gniewu, które przejawia się przy
wspomnieniu o czyjejs winie, będą jednak przenik-
nięte przebaczeniem. Pomaga bardzo do zacho-
wania ogólnej tonacji powtarzanie w myśli wyrazu,
który, jakby to powiedzieć, mieści w sobie całą
istotę nastroju. A więc w okresie, rozpoczynają-
cym się wyrazem „przypuśćmy”, jeżeli okres
ten jest długi, dość łatwo zatracić ton uległości,
w tym wypadku powtarzajcie w myśli od czasu
do czasu „przypuśćmy”, wtedy nie zbijecie się
z tonu zasadniczego.

Podporządkowanie.

109. Nie miejcie niezdrowych pragnień, by być
wyższymi od wypowiedzanego utworu. Bądźcie
zawsze niżsi; podporządkowujcie sobie nie utwór,
lecz zacznijcie od podporządkowania siebie do
utworu. W podporządkowaniu tkwi swoboda arty-
sty. Nie myślcie „co ja zrobię z utworu”, lecz —
„co utwór uczyni ze mnie”. Nigdy nie narzucajcie
publiczności swej osoby, lecz zawsze to, co wypo-

wiadacie. Im więcej siebie ukryjecie, tem bardziej będziecie widoczni; im więcej będziecie się narzucać, tem mniej będą na was patrzeć. Zastanówcie się nad tem głęboko, a gdy zrobicie rachunek sumienia, uderzcie się szczerze w piersi, obiecując poprawę!

Spoistość.

110. Spoistość jest nieocenioną właściwością gry. Tylko przy nieoczekiwanych przerwach możliwe jest ostre rozgraniczenie nastrojów, lecz w toku normalnym — nastroje i wrażenia zmieniają się w nieuchwytnym stopniowaniu. Póki wyrazy wypowiadają jedno, już w intonacji, w wyrażeniu widoczne jest skradanie się drugiego. Niema nic bardziej interesującego, nad to „nawarstwienie” wyrazów i nastroju; wyrazy nastroju poprzedniego mają ciąg dalszy już w nastroju nowym. „Pisał pan do mnie?... Proszę nie zaprzeczać”. Tutaj wyrazy „do mnie” już są przeniknięte myślą „proszę nie zaprzeczać”. Wyrazy „nie zaprzeczać” możemy już prowadzić po tej dobrotliwej intonacji, której słowa „miła jest szczerść” rzucają na wszystko poprzednie, chociaż same tymczasem już zabarwiają się grożącym „lecz”, którem zaczniemy przypuścić mówić dalej „niech pan nie liczy tak odrazu na przychylną odpowiedź” i t. d. i t. d. Jest to bezwarunkowo najbardziej interesujący temat sztuki scenicznej. Tutaj bezustannie myśl poprzedza wyraz i z nią razem jej wierny towarzysz gest. Nie jest to łatwe; krok tylko do mimicznego grymaszenia...

Musimy jednak przyznać, że tutaj ogromną rolę odgrywa mimika partnera; póki człowiek mówi, zamiary jego zmieniają się pod wrażeniem tego, co widzi. Niczem tak nie zdobędziemy naturalnego charakteru gry, jak zmianami, wyzwaniem mimiką partnera.

Cieniowanie.

111. Zaczynajcie jakiekolwiek zdanie w jednym tonie i póki je wypowiadacie, zmieniajcie nastrój, kończąc już w innym tonie. Zaczynajcie energicznie i potem powoli „pasujcie”; zaczynajcie z wyrzutem, kończąc przebaczeniem; zaczynajcie z pokorą, kończąc dumnie. Trud — i zasługa, — spotęgują się, im krótsze do ćwiczeń wybierzemy zdania.

Dynamizm.

112. Mowa jak ruch wszelki jest dynamiczna. Tkwi w niej i szybkość, i ciężar, i kierunek, a tem samem i odcienie, wpływające z rozlicznych kojarzeń ich rozlicznych stopni. Doskonale przyswójcie sobie świadomość „kierunku” wyrazów. Są wyrazy biegnące ku górze, są spadające w dół, są rozrzucone półkolem przed mówiącym, są dążące prostolinijnie naprzód. Są wyrazy, w których tkwi sam ruch opowiadania, i są takie, które jakgdyby tylko obliczały miejsce na wyraz następny. Są wyrazy, ścielące się poziomo, są spadające pionowo. Są i okresy, — okresy ciężkiego podnoszenia się w górę, okresy gwałtownego biegu, okresy skaczące, pełzające.... A te wszyst-

kie połączenia i zestawienia! Wniknijcie doskonale w całą różnorodność fizycznego *dynamizmu cielesnego*, — z niego powstaje *różnorodność i bogactwo mowy*.

Leonardo da Vinci mówi, że działalność fizyczna człowieka przejawia się w ośmnastu różnokształtach: spokój, ruch, bieg, stać, oprzeć się łokciem, siedzieć, być zgiętym, na kolanach, leżeć, wisieć, nieść, być niesionym, pchać, ciągnąć, bić, być bitym, obciążać, ulżyć". Wszystko to, są również — „barwy dynamiczne” naszej mowy. Ćwiczcie ciało w tem wszystkiem nie dlatego tylko, aby było *giętkie*, lecz aby *doświadczało różnic* i na zawołanie mogło wyzwać w pamięci potrzebną barwę dynamiczną. Ćwiczcie się w „rozrzucaniu”, „obalaniu”, „wtłaczaniu”, „taszczeniu”, „rzucaniu”, „deptaniu”, „rozrywaniu” i t. d. — początkowo ćwiczcie się na przedmiotach rzeczywistych, potem zmyślonych, i wkońcu, nie myśląc już o przedmiotach, zabarwiajcie wyrazy swego opowiadania tym, lub innym charakterem dynamicznym.

„Obok”.

113. Umiejjcie rozróżniać w dykcji wyrazy, w których tkwi istota, od tych wyrazów, na których mówiący nie zatrzymuje się, wypowiadając je tylko dlatego, aby przechodząc „obok” nich iść dalej. Nie podkreślajcie tych wyrazów, a jeżeli podkreślić trzeba, to zaznaczcie wyraźnie ich uboczny charakter przejściowy, jakgdyby przystanek, przed którym kurjer nie zatrzymuje się.

Jeżeli przychodzie do kogoś w pośpiechu, by opowiedzieć coś ważnego, a ten zadaje wam jakieś błahe pytanie i odpowiadacie — „droga mi jest każda chwila”, naturalnie, że nie powiecie tego z tą samą ważkością, co wyrazi, któreby znaczyły „drogi mi jest każdy cień twojej uwagi”. Są wyrazi, które winny być zabarwione słowem „obok”; jeżeli nie zabarwiają się tem słowem, mowa w nich grzęźnie, „pochód” jest utrudniony, opowiadanie nie postępuje naprzód. „Obok! obok!”.

Kierunek.

114. Jeżeli potrzebna jest umiejętność przechodzenia „obok” niektórych wyrazów, to niemniej potrzebna jest umiejętność, by przy tem przechodzeniu wyczuwało się jednak „kierunek” naszej mowy, — gdzie idziemy, ku czemu prowadzimy. Niechaj zawsze wyczuwa się *ruch* mowy (a przecież ruch bez kierunku jest nonsensem). Kiedy zatrzymujecie się na jakimś zdaniu „ubocznem”, zawsze po niem pozwólcie odczuć, że powracacie do głównej nici opowiadania; zwiążcie z poprzedniem, rzućcie „pomost” między tem co było przerwane, i tem co wznowiacie. Nawet uważny, dłuższy przystanek przy zdaniu ubocznem, nie powinien być przeszkodą do wyczucia „wznowienia”. Tutaj znów dynamizm. Wyobraźcie sobie, jedzicie dobrą drogą w bryczce, dążąc do celu. Wtem coś się urwało w uprzęży. Stajecie. Woźnica schodzi, oddaje wam lejce, obchodzi konie, znajduje porwane miejsce, naciąga, zawią-

zuje, guzdrze się długo, niezdolnie, powraca na kozioł, bierze od was lejce: „Wio koniki!“ Konie ruszyły i znów pobiegły, znów parskają nozdrzami i znów jedziecie dobrą drogą do tego samego celu. Albo, czy widzieliście kiedy, jak suchy liść, wpadając do strumyka, płynie, uniesiony prądem? Płynie, płynie, — wtem... zaczepił się o jakąś gałązkę, odbiegł w bok, przyłgął do nieruchomego brzegu, wokół niego gromadzą się różne drobne chwasty, piana, — gałązka pod ich naporem odbija się, listek powolutku na swej osi obraca się, wolniutko, z namysłem odrywa się od gałązki, powraca do prądu i biegnie tam, dokąd biegnie strumyk. Niechaj zawsze wyczuwa się „kierunek“ mowy naszej, niechaj wyczuwa się powrót na linię główną, a dlatego niechaj kierunek wyrazów ubocznych zawsze będzie *inny*, od kierunku wyrazów głównych.*)

Dialog.

115. Rzeczą najważniejszą w dialogu scenicznym jest to, by w waszych słowach czuło się wpływ słów waszego partnera. Naprzykład, kiedy opowiadacie coś, i nagle partner przerwie opowiadanie, zapytując o coś, musicie wtedy uwidocznić, że zapytanie to było dla was niespodziewane; nie możecie dać poznać, że wiecie o mającym nastąpić zapytaniu, że odpowiedzi nauczyliście

*) Nie zapominajcie o zaczerpnięciu powietrza (oddech) przed „wznowieniem“, — tem głębszy oddech, im dłuższe było oderwanie; jest to to samo, co „posiłek na drogę“.

się i jest ona jakby „przedłużeniem roli“. Nie, trzeba zapomnieć o tem, że będzie zapytanie; musi was ono *zbić* zupełnie z tego tropu, po którym prowadziliście opowiadanie. Objasnijmy to dynamicznie. Wyobraźcie sobie, że biegniecie; wtem — nieoczekiwana przeszkoda, lub spotkanie; na ruchu waszym spotkanie to bezwarunkowo odbije się. To samo powstaje w mowie, kiedy jest przerwana cudzem wtrąceniem się. Dwa momenty musimy zachować: *nieoczekiwanie* przerwy i — *zmianę* ciągu dalszego. Moment trzeci — *wznowienie* opowiadania (jeśli się ono wznawia). Tutaj już znów jesteście panami intonacji i im jawniej zaznaczycie wznowienie, tem wyraźniejszy będzie „ruch“ sceny. Przerwy partnera można określić, jako zatrzymujące i — podniecające. Tłumaczac to grubym językiem dynamicznym, — obuch i bat. Lecz tutaj musimy pamiętać o tem, że siłą prawa reakcji, każdy ruch poprzedzony jest *odwrotnym*, i im silniejszy jest ruch w nas wyzwany, tem silniejszy jest poprzedzający go odwrotny; im silniejsze wrażenie, tem później „reagujemy“ na nie. Zapytajcie człowieka „kiedy pan jedzie?“ — odpowie wam bez zająknięcia — „O piątej godzinie“. Powiedzcie mu „Nie pojedzie pan o piątej“ — przejdzie kilka chwil „zdziwionego milczenia“, zanim zapyta „Dlaczego?“ I im zdziwienie (t. j. wrażenie słów partnera) jest mocniejsze, tem dłuższe będzie milczenie. Jest to to samo prawo reakcji (p. „Człowiek wyrazisty“) mocą którego, mając rzu-

cię się komuś w objęcia, cofacie się wstecz. Jest to, swego rodzaju rozpęd, a bez tego rozpędu objęcie wasze staje się suche i bezmyślne, — jest ono wtedy zwykłym rzuceniem się, bez wewnętrznego związku z tym człowiekiem, w którego objęcia padacie. To samo w dialogu. Nie istnieją słowa niezwiązane z mową partnera, każdy wyraz albo jest wyzwany czemś, albo wyzywa. Tego właśnie należy przestrzegać. Przestrzegać zaś tego nie może jeden człowiek, — tutaj już potrzebny jest partner, próbować głośno, i, jakby powiedzieć „wzywać” się wzajemnie w zawody. I pamiętajcie, że w próbach rzeczą ważną jest nie tylko to, by repliki nieomylnie następowały jedna po drugiej, lecz równie ważną jest rzeczą, by te repliki były z sobą związane; wiążą się zaś one tem milczeniem, które jest *między* replikami, — „reakcją”, w której dojrzewa odpowiedź.

Przekonanie.

116. Niechaj słowa wasze nie będą rzucone na wiatr, niech każde przekonywa. Nie wystarcza być przekonanym, — trzeba być *przekonywającym*. Każdy wasz wyraz musi być dla słuchacza *nowym*. Nie uprzedzajcie, że słuchacz wie to, o czem będziecie mówić, — uprzedzajcie o tem, że nic a nic nie wie o niczem. Wychodząc do publiczności, nie mówcie sobie w myśli — oto zaraz wam „opowiem” wszystkim znaną bajkę, o „Wilku i lisie”. Nie, powiedzcie sobie w myśli: „Nieprawdopodobne zdarzenie, panowie, nie uwie-

rzycie, jeżeli wam powiem, a tymczasem jest to, jak mówił jeden z moich kolegów, nie fakt, lecz istotne zdarzenie". Aby wypracować w sobie sposób tej mowy, — ucząc się, mówcie nie do wyobrażonej publiczności, lecz przez stół do wyobrażanego przyjaciela, którego chcecie przekonać. Póki mówicie, wyobraźcie go sobie, jako sceptyka, od czasu do czasu przerywającego wam okrzykami w rodzaju „Czy być może?" Mówcie to przechylając się przez stół, przerzucając kartki książki, to znów odrzucając książkę na stół, odchodząc od stołu i znowu powracając. Zawsze wyobrażajcie sobie słuchającego, — przecież od tego, jak was słuchają, zależy to, jak opowiadacie: barwy naszego opowiadania są odpowiedzią na barwę cudzej uwagi.

Uwaga.

117. Nauczcie się *słuchać*. Nauczcie się *zapomnieć* o tem, co będzie. Słuchajcie tak, jakgdyby każdy wyraz był *nowy*. Jak mylnie jest mniemanie, że rola polega tylko na słowach! Tak na słowach, lecz nietylko swoich, a równie na słowach partnera. Jakież to szczęście — grać, póki partner mówi! Kiedyś nazywało się to — „krzywdą” wyrządzaną swemu koledze. Jakżeż można być tak ograniczonym, by nie pojąć, że w ten sposób, przeciwnie, *zupładniamy* wszystkie jego intonacje, dajemy mu barwy. Nie, umiejcie słuchać, i nie myślcie, że słuchać znaczy odmalować mimikę uwagi; *słuchać* — znaczy — przygotowywać swą

odpowiedź. Z uwagi rodzi się wyraz, który będzie, sama zaś uwaga jest odbiciem słów cudzych. Jest to nieprzerwany łańcuch, w którym jedno ogniwo utrzymuje drugie.

Krzesła.

118. Kiedy siadacie na stół, nie pociągajcie go sobie ręką między nogami. Kiedyś już Göthe zabraniał tego, a dotychczas wszyscy to robią.

Za stołem.

119. Kiedy jecie na scenie śniadanie, obiad, lub kolację (w życiu także), nie pochylajcie się do jedzenia, nie kładźcie łokcia na stół. Różnica między człowiekiem a zwierzęciem: zwierzę nachyla się do jedzenia, człowiek podnosi jedzenie do siebie. Oddzielajcie łokieć od stołu i podnoście łyżkę, lub widelec do ust.

Nie trzymajcie widelca prostopadle w pięści, — „jak wiolonczelę”, — trzymajcie w ten sposób, jak nóż; niechaj palce wskazujące wpierają się końcem w nóż i widelec, lecz nie ześlizgują się wbok.

Nie jedzcie nigdy nożem, nigdy nie jedzcie nożem.

Nie gestykulujcie widelcem, ani nożem. Widelec i nóż służą do jedzenia tylko, lecz nie można widelcem *dowodzić*, nożem *przekonywać*, a łyżką *grozić*. Mówię to dlatego, że widziałem fakty takie często i na scenie i w życiu.

Cyfry.

120. Skomponujcie sobie w myśli całą scenkę i odtwórzcie ją, lecz nie słowami, „liczbami”. Wyobraźcie sobie, na przykład, że wypowiadacie z estrady wykład. „Szanowni Państwo, mam zaszczyt rozwinąć przed wami i t. d.” Wtem wpada na estradę jakiś człowiek i przerywa wam: „A pan czego tu chce? Nie widzi pan, że mówię? Przyszedł i rozbija się tu.... Czego pan chce? Co? Kto? A czego chce? Powiedz mu pan, że jestem zajęty.... Żąda koniecznie! A nie mógł mu pan wytłumaczyć?” i t. d. i t. d.

Prowadzicie rozmowę z natrętem, który prze-rwał wam wykład, pozbywacie się go i wkońcu: „Przepraszam państwa, nie jestem winien, widzieliście.... (popatrzcie na zegarek). Straciłem przez niego 10 minut!... A więc mam zaszczyt rozwinąć przed wami” i t. d. Wszystko to powiedzcie bez słów, lecz liczbami „raz, dwa, trzy, cztery, pięć, sześć, siedm, ośm”, albo jakiś inny liczbowy okres. Kombinujcie scenki. Paniom poradzę, — układajcie pasjans i w czasie pasjansu opowiadajcie jakiejś wyobrażanej przyjaciółce coś rozczulającego, albo wzburzającego, lub nieznośnego. Będą tutaj interesujące odcienie: chwilami opowiadanie zniewoli do zapomnienia o pasjansie i naodwrot; czasem opowiadanie owładnie uwagą i pasjans stawiać panie będą dalej automatycznie, a chwilami — pasjans skupi uwagę, a opowiadanie przeistoczy się, niejako, w opowiastkę. Lecz znów opowiadanie mówcie „liczbami”. Tutaj

rzecz polega nie na wyrazach, lecz na intonacjach, na ich różnorodnościach i zestawieniach. I jakież interesujące jest to zadanie, naprzykład w szkole, kiedy niema tematu, lecz trzeba go odgadnąć, niejako pod liczby podłożyć tekst.

Różnorodność.

121. Na wszystkie możliwe sposoby powtarzajcie to samo zdanie: „Ach, to pan”, albo „Proszę mi powiedzieć”, albo „O, nie! przepraszam”. Różnorodność będzie zależała od tego, co będziecie *myśleli* przy tych słowach. Wyobrażajcie sobie za każdym razem w innej pozycji wewnętrznej przed tym samym człowiekiem, lub w jednakowej pozycji, za każdym razem przed innym człowiekiem. I wtedy jasno odczujecie, jak mało znaczącym jest wyraz, jest on tylko naczyniem wchłaniającem, — wyraża tylko to, i nigdy nie wyraża nic ponad to, co wkłada w niego człowiek. I wyrazy w rolach waszych, to tylko jest kanwa, na której można dopiero wyszywać najrozmaitsze wzory całem bogactwem kolorów. Czy zawsze myślicie o tem?

Mimika.

122. Oto ciekawe praktyczne wskazówki, które zapożyczam z obserwacji i rad niejakiego Chilla.*) „*Radość*. Mięśnie natężone, w oczach uśmiech.

*) Aron Chill, współczesny Garrika, uczeń Macklina, w r. 1733 marzył o stworzeniu w Londynie „Akademji Tragicznej”.

„*Smutek*. Ani mięśnie, ani oczy nie są natężone, wszystko zwiędłe.

„*Współczucie*. Mięśnie natężone, w oczach smutek.

„*Gniew*. Mięśnie natężone i również mięśnie wokół oczu.

„*Nienawiść*. Mięśnie natężone, wzrok odwrócony w bok.

„*Zdziwienie*. Mięśnie natężone, w oczach niepokój.

„*Miłość*. Mięśnie natężone, w oczach szacunek.

„*Strach*. Mięśnie i spojrzenie bez natężenia, w oczach i ruchach niepokój.

„*Pogarda*. Mięśnie słabe, oczy (brwi), zależnie od stopnia powagi, uśmiechają się lub ściągnięte.

„*Zazdrość*. Mięśnie natężone, spojrzenie zadumane, lub naodwrot, — spojrzenie natężone, mięśnie słabe. Naprzemian”.

Ćwiczcie się. Zauważycie, jak różne stany mięśni wpływają na gatunek głosu.

Mówcom.

123. Jeżeli wypowiadacie swą przemowę bez katedry, z estrady, nigdy nie spacerujcie wzdłuż rampy; nigdy nie obracajcie się profilem do słuchaczy.

Nie przestępujcie z nogi na nogę, — czyni to wrażenie słabości.

Idąc na prawo, rozpoczynajcie krok z prawej nogi, aby nie zanosić nogi za nogę.

Nigdy nie rozpoczynajcie kroku nagle i nigdy nagle nie zatrzymujcie się, — zawsze powoli;

ruch mówcy na estradzie winien być możliwie „stuszowany“.

Zatrzymujcie się w tej pozycji, w jakiej chcecie pozostać; unikniecie tych drobnych kroczków, które dają wrażenie niepokoju.

Nigdy nie odrywajcie oczu od audytorjum, chcąc popatrzeć, gdzie macie stąpać.

Szybka zmiana w kierunku kroczenia jest dozwolona tylko przy zmianie kierunku myśli, kiedy właśnie na to chcemy zwrócić uwagę słuchaczy. Kiedy wyobrażacie dialog, wyobraźcie sobie pośrodku estrady strefę — od głębi do rampy. Zaczynajcie mówić od pierwszej osoby wyobrażanej, i kiedy mowa tej osoby zbliżać się będzie ku końcowi, przejdźcie przez strefę, zatrzymajcie się i rozpoczynajcie mówić słowa drugiej osoby wyobrażanej, obracając się w stronę pierwszej i t. d. Pamiętajcie; lepiej zawsze kończyć słowa, póki jeszcze kroczymy, a zacząć kroczyć, kiedy już mówimy. Źle bardzo postępują ci na estradzie, którzy stojąc na jednym miejscu, mówią na dwie strony, do dwóch różnych osób. Daje to wrażenie jednego osobnika, rozmawiającego z dwoma, lecz nie dwóch rozmawiających między sobą. Nie, trzeba zmieniać miejsce i mówić w stronę, gdzie się przedtem stało, — do poprzedniego swego „ja“. Zawsze patrzcie na słuchaczy. Nigdy nie kładźcie rąk do kieszeni, chyba, że kogoś w ten sposób wyobrażacie.*)

*) Nie kładźcie również rąk do kieszeni, ani nie zakładajcie ich ztyłu, gdy rozmawiacie z kobietą czy to w życiu, czy na scenie.

Kiedy robicie gest wskazujący, patrzcie w stronę ręki; kiedy robicie gest patetyczny, patrzcie zawsze na publiczność.

Pamiętajcie: gest musi się zatrzymać, przetrwać na akcentowanej głosce tego wyrazu, który akcentujemy logicznie.

Nie dodawajcie siły wyrazom ruchem głowy, to osłabia waszą siłę przekonywającą.

Nigdy nie stójcie na obydwóch nogach w jednej linii, zawsze — jedna na przodzie, druga z tyłu. Palce (czubki) zawsze w różne strony. Wiele było żartów i naigrawań się z powodu mej (?) terminologii; lecz jak nazwiecie nogę, która jest na przodzie, czy inaczej jak — „przednia“, a tę, która z tyłu, inaczej, jak „tylna“? I oto pamiętajcie: Charakter mowy waszej zmienia się zależnie od tego, czy stoicie na *przedniej*, czy na *tylnej* nodze.*) Nigdy nie stójcie w sposób, dający wrażenie słabych kolan. Kiedy się zatrzymujecie w półobrocie, albo podchodzicie do jakiegoś przedmiotu, niechaj „przednia“ noga będzie ta, która od widzów jest dalej.

Nigdy nie zmieniajcie pozycji w czasie pauzy (pauzy w mowie), zawsze w czasie mówienia.

Jeżeli czytacie z rękopisu, niechaj rękopis ten będzie w porządku, ułożony wedle stronic; niechaj będzie piśnany na jednej stronie kartki i na oddzielnych kartkach, które w miarę czytania przerzucajcie z prawej strony na lewą, aby nie odrywać uwagi przerzucaniem kartek. Tekst trzeba

*) Patrz „Człowiek wyrazisty“.

opanować pamięciowo, aby rękopis służył tylko do przypominania, i aby mechanika czytania nie odrywała uwagi słuchaczy od procesu przemowy.

Nie opierajcie się na katedrze. Jeżeli jesteście nerwowi, stójcie na baczność, nikt nie zauważy. Nie bawcie się łańcuszkiem, nie targajcie za guzik, nie trzymajcie w rękach chustki. Niechaj chustka będzie w kieszeni, a jeżeli musicie nos wytrzeć lub obetrzeć krople potu, róbcie to, póki mówicie nie zatrzymujcie się z tego powodu: jeżeli milczycie i wycieracie nos, publiczność wtedy patrzy, jak nos wycieracie; jeżeli zaś robicie to mówiąc, publiczność słucha tego, co mówicie.

Czytanie.

124. Oto kilka, dość powszechnych, błędów czytania, z którymi trzeba walczyć, jako z błędami, rujnującymi melodię mowy.

1. Często intonacje są prawidłowe, lecz *pozostawki* wyrazów, wszystkie na jednym tonie; pod całą mową podłożony jest niejako monoton, po wszystkich podniesieniach tonu, głos powraca do poprzedniego punktu wyjścia. Trzeba umieć *oderwać* i zacząć z tonu nowego, na innej wysokości.

2. Czasami wszystko czytamy na monotonie i na każdej przerwie — pełna kadencja. W ten sposób czytają dzieci i prości ludzie.

3. Czasami intonacje są prawidłowe w przedziałach jednego okresu, lecz rysunek ich powtarza się, — wytwarza się melodyjny „okres”. Są dwie przyczyny tego. Po pierwsze, natura ludzka jest

skłonna do wiadomej ciągłości form; niechętnie coś porzucamy, lubimy wracać do tego w oznaczonym czasie. Jak często, w listach na przykład, spotykamy bezwolne powtórzenie tego samego wyrazu na bliskiej dość przestrzeni, — na początku zdania ten sam wyraz, którym skończyliśmy zdanie poprzednie. Po drugie każdy człowiek posiada swą „melodję”.

W życiu nie jest to grzechem, lecz na scenie jest to przeszkodą wyrazistości. Niestety, aktor lubi swą melodję, lubi grać na niej; i co gorsze, — publiczność ją lubi, lubi „uznawać” aktora. Lecz miejcie na względzie, że naśladowcy śledzą tę dykcję; dla nich jest to zdobycz. A przecież *naśladować* można tylko braki głosowe, gatunek głosu naśladować się nie da. Tak już chce wszechmądra przyroda, — aby naśladowanie braków dawało prawdę, a naśladowanie gatunku głosowego karykaturę.

4. Jeden z najbardziej rozpowszechnionych braków w czytaniu i u mówców jest rozpoczynanie każdego zdania na wysokim tonie i kończenie na niskim rejestrze prawie już niedosłyszalnym.

5. Wogóle należy zawsze wyczuć w sobie „granicę”, — wszystko jedno góry, czy dołu; nie podnosić tonu tak wysoko, że już wyżej nie można i nie opuszczać tak nisko, że brak już tonu dla kadencji kończącej.

6. Wielu lubi przeciągać pierwszą spółgłoskę w wyrazie. Do tego przeciągania najbardziej są podatne — M, N, W, Ż, Z, Ł. Wyrazy takie:

„Nnnie!” „Mmmam” „Żżżałużę” i t. d., dźwięczą fatalnie, i są rezultatem zmiany wartości dźwiękowych; aktor, chcąc dać wyrazistość, zapomina, że własność intonacji w wyrazie należy do dźwięku samogłoskowego, lecz nigdy nie wolno jej przenosić na spółgłoskę.

7. Niewielu umie *rozpocząć*. Zwykle zaczynają ze zbyt różnorodną intonacją; prawie nikt nie umie rozpocząć monotonom. Czy znacie tę intonację, którą rozpoczynają opowiadanie bajki? „Czapla stara, jak to bywa, trochę ślepa, trochę krzywa...” Zapewne dźwięczy wam w uszach; ta falista, mieniąca się, powiedziałbym, żwawa intonacja tutaj jest zupełnie usprawiedliwiona (towarzyszy jej jakby milczące — „Oto słuchajcie, co wam opowiem”). Lecz zgódźcie się, że intonacja ta będzie fałszywa w początku, na przykład, „Owego pamiętnego poranku nabrałem przeświadczenia...” Trzeba umieć zacząć, odrazu dać przeważającą barwę. Więcej nawet, trzeba jeszcze przed początkiem, całem swem obliczem pozwolić odgadnąć, usposobić do tego, co jeszcze nie jest wypowiedziane.

8. Najnieznośniejsza wada ludzi czytających głośno, to rozpoczynanie każdego zdania nowego z tercji. To samo spotykamy u niektórych mówców: akcent każdego wyrazu pierwszego w każdym zdaniu nowem jest o tercję wyższy, w stosunku do tonu, po którym idą wyrazy zdania następnego. Zdziwiałe, że mówcy nie słyszą, do jakiego stopnia osłabiają siłę przekonywającą.

Nauczcie się rozpoczynać z tonu zasadniczego, jeżeli chcecie, by wam wierzono, że słowa wasze płyną z przekonania; nie wskakujcie na pierwszy wyraz, jak na płot, z którego potem musicie zeskoczyć na ton zasadniczy dalszego ciągu zdania.

Naśladowanie.

125. Nigdy nie naśladowujcie aktorów, którzy wam się podobają (tego, który się wam nie podobą naśladować nie będziecie). Nie naśladowujcie; co będziecie naśladowali? Mówiliśmy już, że tylko cudze braki możliwe są do naśladowania, lecz cudze przymioty nie są podatne do naśladowania. Równie niechwalebne jest przedrzeźnianie nauczyciela przez ucznia, jak żądanie nauczyciela, by go naśladowali uczniowie. Św. Augustyn mówi: „Nauczyciele, wystawiają siebie jako przykład, nazywając to nauką”. I rzeczywiście to, co widzimy w artyście, jest już rezultatem. A jakżeż można naśladować rezultat, nie przyswoiwszy sobie tego, czem rezultat był osiągnięty. Nie, studjujcie sposoby, szukajcie dróg, a rezultaty wtedy same przyjdą i będą, być może, lepsze od wzorów, w każdym razie w większej zgodzie i ustosunkowaniu do waszej natury, niż to wszystko, co byście mogli od kogoś zapożyczyć. Wkońcu pamiętajcie: wszechmądra natura zechciała, by tylko braki mogły być naśladowane; przymioty czyjeś w naśladownictwie dają karykaturę, — przymioty są zawsze *oryginalne*. Nie naśladowujcie więc nigdy; nie naśladowujcie głosu, ruchów i t. p.

gdyż bierzecie tylko „maniery” danych aktorów, skądinąd, doskonałych. Przypatrujcie się grze, przypatrujcie się ruchom, wsłuchujcie się w intonacje głosowe, obserwujcie mimikę doskonałych aktorów, zastanawiając się nad tem i umiając rozróżnić błędy od prawdy, starając się uzasadnić każdy ruch, każdą intonację, słowem uczcie się patrząc na nich i słuchając ich, — lecz nigdy nie starajcie się ich naśladować. Uczcie się, nietylko patrząc na aktorów doskonałych, lecz obserwujcie i złych, nieudolnych, bo i od nich nauczycie się wiele; nauczycie się przede wszystkim, jakim człowiek nie powinien być na scenie i to was może bardziej pobudzi do pracy, do myśli nad techniką sztuki scenicznej. Patrząc i obserwując czy to dobrych czy złych aktorów, nie krytykujcie, nie „obgadujcie”, nie bądźcie w sądach swych ani surowi ani zarozumiali*), lecz chwytajcie dobre i złe rzeczy, zawsze mając w sercu wdzięczność dla tych, którzy dali wam możność nauczania się czegoś. Nie naśladowujcie — uczcie się!!!

Uczucie czy sztuka?

126. Oto pytanie, które u nas, szczególnie w latach ostatnich, jest tematem gorących i zawziętych dysput, odczytów, sporów i t. p. Rozstrzyganie

*) Prawdziwego, szczerego, głębokiego aktora cechuje zawsze skromność, zarozumialstwo zaś teatralne idzie zawsze w parze z lenistwem, niechłujstwem i arogancją, pokrywającą ową nieudolność.

tego pytania pozostawmy więc ludziom, którzy mają dość czasu, by zastanawiać się, w którym z tych dwóch pierwiastków tkwi siła wielkich aktorów. Mnie zaś stosunkowa wartość tych dwóch pierwiastków przedstawia się w następującym porządku, potęgującym się:

1. Ani uczucia, ani sztuki.

2. Uczucie bez sztuki (w rzeczywistości nie wiem, czy nie jest to gorsze od pierwszego).

3. Sztuka bez uczucia.

4. I uczucie i sztuka.

I zastanówmy się, jeżeli scena nasza dotychczas nie osiągnęła *idealnych* warunków pracy i rozwoju, jeżeli w Polsce istnieć musi kilkanaście teatrów dramatycznych, pracujących w pocie czoła, to staną się złą koniecznością, wynikłą z różnych względów, ci, którzy nie posiadają ani uczucia, ani sztuki; będą tolerowani biegli w sztuce swego zawodu, lecz chłodni i oziębli w uczuciu; przedmiotem poszukiwań będą aktorzy o gorącym sercu, płomiennej duszy i znajomości techniki; lecz kłopotliwym balastem stają się ci, którzy w duszy odczuwają „Konradów“, „Kordjanów“, „Cydów“, a przy realizacji nie są zdolni wypowiedzieć prawidłowo jednego wiersza, którzy połykają całe wyrazy, którzy nie czują rytmu mowy, którym głos odmawia posłuszeństwa, a ciało zaprzecza wszelkiej prawdzie. Dotyczy to nie tylko teatrów, zmuszonych pracować pewnym utartym szablonem, lecz i tych dążeń do stworzenia idealnych zbiorowisk zespołowych, które tworząc wi-

dowiska o najwyższych szczytach duchowych, mają jednak do czynienia z żywym **Słowem**, z **Ciałem** z krwi i kości. I najidealniejszy zespół nigdy nie osiągnie pełnej prawdy, jeżeli wznosząc się na szczyty uczucia, zaniedba wychowanie techniczne.

Poziom mowy.

127. Przewiduję już zgóry, że żądania moje jasnej, wyraźnej i dokładnej wymowy, wywołają pewną krytykę: powiedzą — pedanterja. „Dlaczego KróleWski“, kiedy w życiu mówimy „Króleski“; poco tak kogoś zmuszać. Nie bądźcie tak kłótlivi. Mowa ma swoje stopnie od prostactwa do wzniosłości i z tym *stopniem* mowy musi również zgadzać się wymowa. Jeżeli na pewno służąca w sklepie poprosi o „śledzia króleskiego“, to równie z pewnością Don Fernand, wyrывая pergamin, jako akt króla Alfonsa o oddaniu Maurom fortecy Ceuty, powie:

Stój, bracie!
Słowa te pełne pokłonu,
Nietylko że nie są godne
Krwi króleWskiej i wyrodne,...

Zachowujcie *stopnie* mowy; jednym z najcięższych grzechów naszej sceny, to nieumiejętność urozmaicenia poziomu literackiego; wszystko mówimy jednako. Dbajcie, dbajcie o stopnie mowy, nie dopuszczajcie prostactwa do wzniosłości, nie obniżajcie wzniosłości do prostactwa.

W życiu.

128. Czy myślicie, że jest rzeczą obojętną, jak aktor mówi w życiu? Nietylko sama wymowa w życiu prywatnem wiąże się z wymową sceniczną, i dlatego trzeba ją śledzić; lecz i mowa sama, treść jej, dobór słów i zdań dają nam wrażenie o człowieku, wrażenie o tym, lub innym kulturalnym poziomie, zabarwiającym całe jestestwo jego i dlatego, oczywiście, wszystko to objawia się w scenicznych uosobieniach. Wszelkiego rodzaju jaskrawe słowa, anegdotki niezawsze smaczne, *nie mówię już o wyrazach ordynarnych*, nakładają na nas pieczęć, która tylko *utrudnia* pracę sceniczną, przy wcielaniu się w jakąś postać. Trzeba wystrzegać się w życiu tego wszystkiego, czego scena *nie znosi*. *Scena i sztuka istotna*, lecz nie nędzne fabrykaty, które nas rzeczywiście paczą i koszlawią. Są w tej dziedzinie wpływy nieuchwytnie: lecz głębokie i dokuczliwe; zdawałoby się głupstwo, a przecież ten nałóg nasz powoli przeradza się i układa w wiadomą formę, w znany typ, którego wartość kulturalna zależna jest od poziomu literackiego przyswojonych sobie zwyczajów.

Posuńmy się o krok dalej i śmiało już zapytajmy: Czy wogóle życie nasze nie wpływa na pracę sceniczną? Czy nasz charakter, trwałość naszych przekonań, sądów, wyroków, nasz stosunek do teatru i sztuki, stosunek do otoczenia, czy nasze życie wewnętrzne, życie moralne, życie religijne, życie narodowe, czy to wszystko

pozostaje bez wpływu na przeistaczanie się nasze na scenie i jest dziedziną odrębną? Czy nie pożyteczniej byłoby dla nas, siedząc po kilka godzin w cukierni, zamiast marnować czas na plotkach, nicowaniu swych bliźnich, dając upust tylko zawiści, zazdrości ze szkodą dla żółci, zastanowić się nad swemi czynami, nad życiem, sięgnąć w głąb duszy, czyniąc od czasu do czasu rachunek sumienia.

AKTOR - CZŁOWIEK! Oto zagadnienie, nad którem szczególnie dzisiaj muszą się zastanowić ci wszyscy, którzy miłują scenę i pragną jej rozkwitu.

Gimnastyka.

129. Wychowujcie swoje ciało. Dla osiągnięcia prawidłowych ruchów ciała, a tem samem i pięknych, niema innego sposobu, jak ćwiczenia gimnastyczne, zbudowane według systemu Delsarte'a. Wychowujcie ruchy ciała i mowę, — człowiek nie posiada innych środków oddziaływania, prócz tych dwóch. Mowa, to dźwięk i musi być w ciągłym spojeniu z ruchami ciała. Cały czas na scenie zmuszeni jesteśmy spólmierzyć; przystosowywać dźwięk do ruchu, a ruch do dźwięku, by, jak mówi Hamlet do aktorów, — zastosować akcję do słów a słowa do akcji, mając przedewszystkiem to na względzie, aby nie przekroczyć granic natury. Innemi słowy musimy ciągle zachowywać zgodność przestrzeni z czasem. Wypracować niezbędną do tego ła-

twość, swobodę, rozwinąć w sobie zdolność jasnego nakazu i dokładnego wypełnienia, a zarazem rozwinąć i ukazać nazewnątrz wszystkie drzemiące w nas możliwości, możemy tylko osiągnąć drogą ćwiczeń gimnastycznych, zbudowanych na surowem podporządkowaniu dźwiękowi (muzyce); innej drogi do tego niema, jak bodaj rytmiczna gimnastyka J. Dalcroze'a. O ogólnym wychowawczym znaczeniu tego systemu zamilczę tutaj, lecz zdaje mi się, że aktorzy nie powinni pogardzać rozważaniami ogólnie wychowawczymi.

Ostatnia rada.

130. Kiedy przygotowujecie rolę lub próbujecie sytuacyjnie na scenie, nigdy nie pozwólcie się powodować tym względem, że „tak na scenie wyjdzie lepiej”. Zapytujcie siebie zawsze — „Jak by było w życiu?” Przed oczami nie miejcie widzów, lecz sami bądźcie widzem życia. Przyroda na scenie, lecz nie „teatr” na scenie, oto co winno być waszym celem. Całe nasze wychowanie sceniczne kieruje nieustannie myśl ucznia na teatr, na scenę, na widza, zamiast stawiać go oko w oko z życiem. Przecież scena, rampa, kulisy, — to tylko nieuniknione zło, tylko *w warunkowość* sztuki scenicznej, lecz nie jej *istota*. „Zawsze miejcie na względzie naturę” — mawiali wielcy nasi aktorzy. I kiedy zdaje wam się, że znaleźliście coś dobrego, ładnego, efektownego, pomyślcie, — czy to jest prawdopodobne? Iluż to aktorów ma swoje ulubione sposoby, swoje

maniery, któremi błyszczą, a które zrodziły się tuż, za kulisami, których *w życiu* u nikogo, nawet u nich samych nigdy nie zobaczycie. Jeżeli chcecie, by rola wasza wypadła dobrze, zapomnijcie o scenie, póki próbujecie: jeżeli kochasz *Sztukę*, — „zawsze miej na uwadze *Naturę*“ sztuka bowiem jest kwitnięciem przyrody, a nie może być kwiatu, jeżeli niema rośliny. Trzeba się zakorzenieć w życiu, trzeba umieć kochać życie i wszystkie jego przejawy. Nie uciekać od życia, nie mędrkować, że sztuka to bujanie w obłokach; nie, — sztuka, to przytomność, przytomność rozjaśniona. Ilekroć bywałem na popisach szkół dramatycznych, zawsze uderzało mnie jedno: uczniowie najczęściej wybierali sobie postacie w rodzaju: Żdźarskiego, Mlickiego, Kazimierza, Bronki lub podobne, a zawsze nastrojowe, straszne, jakieś powywlekane maryl. Czuło się potrzebę odezwania się do tych młodych adeptów sztuki scenicznej: „Poczekajcie, uspokójcie się; przestańcie sapać, dąsać się, a przede wszystkim wyprostujcie, wygładźcie zmarszczki na czole, rozluźnijcie groźne pięści... O tak. Teraz wpadnijcie do pokoju, jakgdyby ze dworu, z ogrodu, padnijcie na krzesło i zadyszani od radosnej bieganiny po słonecznych łąkach, wykrzyknijcie — „Ach! jak pięknie! — jaki cudny dzień słoneczny!“ Albo wiecie co? Prostu przerwijcie tragiczną tyradę, popatrzcie na osobę, wyobrażoną przed wami, i wyciągając ku niej rękę, powiedzcie — „Proszę mi dać szklanek wody,

zmęczyłem się tą nudną deklamacją — koniecznie muszę odwilżyć gardło". Lecz powiedzcie to tak prawdopodobnie, aby wszyscy *uwierzyli*, że rzeczywiście chcecie odwilżyć gardło, i że mówicie to nie dla tych, którzy was słuchają, lecz do osoby, która w waszej wyobraźni stoi przed wami. Oto co chciałoby się powiedzieć, będąc na różnych popisach szkół dramatycznych. Jakaż panuje neurastenja, jakież somnambulizm! Jaka psychologiczna jednostronność! Jakie zaprzeczenie żywej przyrody, jakie odosobnienie od życia! I w dykcji jakie odosobnienie od słuchacza! Kiedy wypowiadacie bajkę, — nie „grajcie” jej, nie wypowiadajcie według ról z naśladowaniem głosów, lecz *opowiadajcie* ją; opowiadajcie mnie, słuchaczowi, *jak* i *co* było, i co z tego *powstało*, i jak wy się na to zapatrujecie. Nie interesuje mnie, co powiedział kosmaty Niedźwiedź, co rzekła Koza, lecz ciekaw jestem, co *wy myślicie* o tem, co oni powiedzieli. Opowiadajcie mnie, *przekonywajcie* mnie (mnie, lub kogośkolwiek z słuchaczy; — wybierzcie sobie dowolną osobę), lecz tylko nie zagłębiajcie się w siebie, nie zamykajcie się w jakimś kręgu, za którym ja widzę, widzę istotę, nie mającą nic wspólnego ze mną, mówiącą o czemś, niewiadomo do kogo. Zdobywajcie dar przekonywania, — ażeby was słuchali i aby wam wierzyli. Kiedy zdobędziecie siłę przekonywającą w stosunku do słuchacza, zdobędziecie ją również w stosunku do swego partnera, — najpierwszy warunek prawdopodobieństwa dialogu...

Oto co chcę powiedzieć jeszcze, żegnając się z wami. Wszystko to jest trudne, prawda? Lecz to, co dajecie bez trudu, nie posiada wartości. Tylko po przewyciężonych trudach rodzi się *sztuka*, i żadne zdolności nie wyzwolą was od tego trudu. Nie polegajcie na swych zdolnościach, — uczcie się; nie liczcie na natchnienie — ćwiczcie się; nie uważajcie się za genjusza — pracujcie. Jest to moja ostatnia rada; była co prawda i pierwszą; boć wszystkie poprzednie stronice, nie są niczem innem, jak odsłonięciem tego, na czem ona polega. *Pracujcie!*



SPIS RZECZY.

	Str.
Przedmowa autora	1
I. Mowa	10
II. Oddech - Mechanizm	20
1. Trzy rodzaje oddechu. 2. Przydech. 3. Oddech niedosłyszalny i niewidzialny. 4. Oddech dosłyszalny. 5. Wznowienie oddechu. 6. Miejsca dla oddechu. 7. Oddech mechaniczny i psychologiczny.	
III. Oddech - Uczucie	32
8. Sens wdechu i wydechu. 9. Zatrzymanie oddechu.	
IV. Oddech - Ćwiczenia	38
10. Diafragma. 11. Wdech i wydech. 12. Zatrzymanie oddechu. 13. Wznowienie oddechu. 14. Spojenie. 15. Wokalizacja. 16. Nos. 17. Oddech i ręce. 18. Oddech z muzyką. 19. Westchnienie. 20. Barki. 21. Melodeklamacja.	
V. Samogłoski	50
22. Powstanie samogłosek, opór. 23, 24. Zaciśnięcie krtani. 25. Wysokość samogłosek w krtani. 26. Iotacja. 27. Nieakcentowane samogłoski i zachowanie liczby głosek. 28. Samogłoski — jako wyraziciele intonacji, — podwyższanie i obniżanie. 29. Przestrogi.	
VI. Spółgłoski	64
30. Powstanie spółgłosek, opór. 31. Niegło-	

	sowe. 32. Głosowe. 33. Ćwiczenia. 34. Spółgłoski podwójne. 35. Przestrogi. 36. Ćwiczenia.	
VII. Wyraz		77
	37. Całość i części. 38. Akcent i spojenie.	
VIII. Głos		83
	<i>Wysokość.</i>	
	39. Norma i sens wysokości.	
	<i>Sila.</i>	
	40. Siła i głośność, oszczędność. 41. Ćwiczenia. 42. Nacisk. 43. Ćwiczenia. 44. Samogłoski w śmiechu i w jęku.	
	<i>Gatunek.</i>	
	45. Podział. 46. Wołanie. 47. Wymawianie przez nos. 48. Formy dźwięku czystego. 49. Głos nieczysty, aspiracja.	
IX. Prowadzenie głosu - Mechanizm		102
	50. Kadencje w liczeniu. 51. Określenie kadencji. 52. Ćwiczenia. 53. Przemiana wysokości, obniżenie i podwyższenie. 54. Przestrogi	
X. Prowadzenie głosu - Wyrazistość		114
	<i>Monoton.</i>	
	55. Formy i wypadki zastosowania.	
	<i>Interwale.</i>	
	56. Mała sekunda (chromatyczność), skarga. 57. Znaczenie psychologiczne półtonu. 58. Sekunda. 59. Tercja, kwinta i oktawa w zapytaniu i w twierdzeniu. 60. Różnica między zapytaniem i akcentem. 61. Interwale obniżające, ich sens; chromatyczność. 62. Tercja, kwinta i oktawa w obniżaniach tonu, wzajemne ustosunkowanie podwyższeń i obniżzeń tonu. 63. Podwyższenie i obniżenie tonu o kwintę. Ćwiczenia w interwałach. Przestrogi.	

Fala.

64. Fala głosowa prosta i odwrotna. 65. Fala głosowa w zdaniach wykrzyknikowych.

XI. Zdania pytające 136

66. Zapytanie pełne i częściowe. Ćwiczenia.

Zapytanie pełne.

67. Przykłady. 68. Zapytania złośliwe. 69. Szereg zapytań. 70. Zapytanie badające.

Zapytanie częściowe.

71. Określenie. 72. Wypadki stosowania.

72. Zapytanie zależne. 74. Ćwiczenia.

Zapytania z obniżeniem tonu.

75. Wypadki stosowania. 76. Pochwała lub nagana. 77. Wada sceniczna.

XII. Intonowanie 150

78. Podświadome zaprzeczenie. 79. Przełom.

Akcent logiczny

80. Ruchomość. 81. Przeciwwstawienie. 82. 83.

Wypadki akcentu obowiązkowego. 84. Wyrazy powtarzające się. 85. Wyrzutnia. 86.

Spojenie.

Akcent retoryczny.

87. Przełom. 88. Ćwiczenia. 89. Przeliczania.

90. Uprzedzenie. 91. Przełom w postępowaniu.

92. Kwart-sekst akord. 93. Jeszcze wypadki akcentu logicznego.

94. Przestrogi. 95. Drugi przypadek.

Zdania uboczne.

96. Trzy momenty zdania ubocznego. 97.

Most

XIII. Pauza 181

98. Logiczna i psychologiczna.

Pauza logiczna.

99. Wypadki stosowania. 100. Zasady. 101.

Pauza i spójnik (przyciąganie spójników).

102. Ćwiczenie. 103. Ciągłość pauzy i tempo mowy.

Pauza psychologiczna.

104. Pauza przed i po wyrazie. 105. Figur
szukania i ćwiczenie. 106. Przestroga.

XIV. Zakończenie

XV. Kilka rad

107. Wiersz. 108. Nastrój. 109. Podporząd
kowanie. 110. Spoistość. 111. Cieniowanie
112. Dynamizm. 113. „Obok”. 114. Kieru
nek. 115. Dialog. 116. Przekonanie. 117.
Uwaga. 118. Krzesło. 119. Za stołem. 120
Cyfry. 121. Różnorodność. 122. Mimika.
123. Mówcom. 124. Czytanie. 125. Naśla
dowanie. 126. Uczucie czy sztuka? 127
Poziom mowy. 128. W życiu. 129. Gimna
styka. 130. Ostatnia rada.
