

MARIA GRZĘDZIELSKA

Lublin

WIERSZ-TANIEC

Różne mogą być relacje wiersza i tańca w łączącym je rytmie melicznym. Istnieją poetyckie formy gatunkowe, francuskie i włoskie, wywodzące się wprost z tańców (*rondeau, ballada, ballata*), określone kompozycyjnie, ale swobodne co do wersyfikacji, np. co do liczby sylab w wersie i wersów w strofie. Obecnie zaś będzie mowa właśnie o kwestiach czysto wersyfikacyjnych, o rozmiarze i formacie metrycznym piosenki tanecznej w stosunku do kroków tańca. Jednakże oprócz śpiewów wykonywanych w tańcu częstsze są wykonywane oddzielnie, a nie ma powodu, ażeby się nimi nie zajmować, skoro stosują się do melodii tanecznych. Spotykamy też w poezji opisy tańców, ich ekspresje albo impresje, np. polonez w księdze XII *Pana Tadeusza*, wiersz Trembeckiego o tańcu pani Kossowskiej. Czy ich wersyfikacja ma jakiś związek z tanecznym taktem, czy też go nie ma? Pora na przykłady¹.

W barokowych zbiorach poetyckich (*Dama, Dzwonek serdeczny, Zabawy ućciwej młodzi gwoli* itd.) znajdujemy wiele tańców (tj. tekstów pieśni tanecznych, starodawnych „przebojów”), pozbawionych nb. zapisów nutowych, które niekiedy zachowały się jednak w staropolskich partyturach, niekiedy zaś przetrwały w pieśni ludowej, a bodajże i w kolędach. Oto pewien „taniec” ze zbioru *Dama*:

Dobranoc, Anusieńku, kochaneczko moja.
Nie wierz temu, najmilejszy, jeszcze ci nie twoja.

¹ Przykłady zaczerpnęłam z różnych antologij.

Bez zapisu nutowego tekst ten jest muzycznie i tanecznie obojętny, może mu odpowiadać takt parzysty albo trójkowy. Początkowe wersy nie są równe: pierwszy liczy 13 sylab (7 + 6), drugi zaś 14 (8 + 6), w 16 kupletach (rymowanych parach długich wersów) człon przedśredniówkowy liczy 7 sylab w 23 wersach, 8 sylab w 8 wersach, a raz tylko 6 sylab. I to zawsze polem tych wariacji metrycznych jest drugi wers kupletu. Różnice te nie powodują załamania rytmicznych, wyrównane iloczasetem muzycznym. Co więcej, człon przedśredniówkowy jest zawsze drobiony, co dla ośmioletkownika oznacza tok trocheiczny: SsSs-SsSs, a po średniówce: SsSs-S.s.²:

Nie gniewaj się, nie gniewaj, moja kochaneczko,
Nagrodziwa, gdy pójdziwa z sobą na wineczko.

Kiedy sobie wineczkiem popijewa dobrze,
Raz i drugi, i dziesiąty wyskoczywa, hojże.

[...]
Pókim ciebie nie znała, byłam na świebodzie,
A tyś mnie ułowił jako rybkę w wodzie. (6 : 6)

W muzycznym zapisie dwójkowym (2/4)³ kuplet „Anusieńki” wyglądałby tak:

A w zapisie trójkowym inaczej:

W zapisie dwójkowym „dobranoc” jest oksytonem, w trójkowym – paroksytonem. W pierwszym wypadku możemy myśleć o kołomyjce, w drugim – o mazurze. Oto przykład strofy kołomyjkowej – początek ukraińskiego przekładu *Pani Twardowskiej* Mickiewicza:

Nute, chłopci, szwydko, szparko,
Muzyky, zahrajte!

² W transkrypcji prozodycznej stosuję litery: S – sylaba ortotoniczna pod akcentem metrycznym, ś – sylaba słaba pod akcentem metrycznym; s – sylaba słaba; · (kropka) – wydłużenie sylaby lub pauza sylabiczna; θ – takt bez sylaby.

³ Rytm meliczny podaję w wartościach muzycznych.

Hej, szynkarko, hej, szynkarko,
Horyłky dawajcie!

*Hułak-Artemowśkyj*⁴

Wygląda na to, że w karczmie, co „Rzym się nazywa”, Polacy tańczą mazura, a Ukraińcy *rypią* swoją kołomyjkę. Czemu nie? W wersji mazurowej płocha Anusieńka hopka równie ochoczo, jakby hasała w kołomyjce.

Że odwołania do ukraińskich tekstów nie są mylne, świadczy inny tekst barokowy:

Tyś pan Jan, tyś pan Jan, a ja panna Anna,
Tyś bogaty młodzieniec, ja uboga panna.

Nie jest wykluczone, że „młodzieniec” dałby się zastąpić „młodzianem”, co jednak nie wyszłoby na dobre rozdrobnieniu wersu na taktowe czwórki, ukraiński odpowiednik czy pierwowzór tej piosnki jest bowiem rozdrobniony wzorowo:

Czur tobi, pek tobi, ja ne twoja riwna,
Bo ty pan, wetykan, a ja bodnariwna⁵.

Rozdrobnienie (4 + 4) + (4 + 2) – przy klauzulach rymowanych żeńskich, z natury rzeczy trocheiczne – ma katalektyczne odpowiedniki przedśrodkowe: (4 + 3) + (4 + 2); (3 + 4) + (4 + 2) oraz (3 + 3) + (4 + 2), wszystkie jednowymierne krokowo i taktowo; wersyfikacyjnie jest to septenar trocheiczny, stary jak świat, który odpowiada czterem taktom mazura lub kołomyjki. W mazurze jednak na trzy kroki mogą przypaść cztery sylaby, a w kołomyjce na cztery kroki cztery sylaby, szeroka klauzula liczy zawsze dwie sylaby. Z tych rozważań możemy już wysnuć pewne wnioski: alternancja trocheiczna nie jest w sposób absolutny związana z żadnym krokiem tanecznym; rozmiar metryczny może służyć różnym rytmom melicznym; tekst pieśniowy można transponować z jednego taktu na inny. Tak np. Stanisław Moniuszko skomponował dumkę kozacką w takcie

⁴ Tekst wolnego przekładu *Pani Twardowskiej* można znaleźć w trzypiętomowej *Antologii ukraińskiej poezji* pod red. M. Rylskiego, cytowana zwrotka w: H. S i d o r k o, *Zarys wersyfikacji ukraińskiej*, Wrocław 1981, s. 52.

⁵ Por. A. K o l e s s a, *Ukraińska rytmika ludowa w poezji Bohdana Zaleskiego*, Lwów 1900, s. 29. Autor odwołał się do Zaleskiego, który znał tę piosenkę, a dodać trzeba, że nie znał zapomnianej piosenki polskiej.

3/4, choć rdzenna ukraińska melodia ma takt parzysty. Wreszcie metrum tekstu pieśniowego nie jest wydreptywaniem kroków, ale odpowiednikiem rytmu melicznego, a z taktem godzi się poprzez ten rytm. Stosunek rozmiaru metrycznego do ilości kroków tanecznych można wyrazić ułamkiem, dla kołomyjki np. 14/16, 13/16, dla mazura 13/12, 16/12. Mazur mieści więcej sylab niż kołomyjka, zresztą oba te tańce są żywe i skoczne.

Krakowiakowy takt 4/8 odpowiada czterem krokom, a jego rytm meliczny cechują synkopy w obrębie taktu i między taktami. Dlatego rozmiar metryczny w wersji ludowej może liczyć 6 sylab na takt, w ułamku: 12/16:

Idzie woda, idzie, do góry się wraca;

Gdzie moja dziewczyna, gdzie mi się obraca?

Ośmioletkowy komponent metryczny znajdujemy w przyśpiewce:

Albośmy to jacy tacy, jacy tacy, jacy tacy,
Chłopcy krakowiacy, chłopcy krakowiacy.

Na synkopę jest tu miejsce tylko w wersie drugim, i to w członie przedśredniówkowym, koda zaś będzie taka jak w kołomyjce. Krakowiak literacki jest inny – liczy 14 sylab: 8 + 6. Człon przedśredniówkowy, traktowany nieraz w poezji jako oddzielny wers i stale drobiony „małą” średniówką na 4 + 4, problemów nie nasuwa i bywa opisywany jako trocheiczny. Jest nim niejako wtórnie. Człon pośredniówkowy często przybiera prozodyczną postać *sSs sSs*, co wymaga ściślejszej analizy. W każdym razie nawet tak obszerny poemat jak Teofila Lenartowicza *Bitwa racławicka*, utrzymany w całości w metrum 4 + 4 + 6, wykazuje zupełną obojętność prozodyczną członu sześciogłoskowego. Jego konstantą jest tylko żeńska klauzula. Inna rzecz, że metrum zostało rozpołowione graficznie, a nawet dzięki rymom rozdrobione. Rymują się komponenty czterogłoskowe, a nieraz ośmioletkowe pozostały bez rymu. Wzmaga to pieśniowość utworu, poeta bowiem mniemał, że z sumy śpiewek zrodzi się epepeja.

Zacytujemy jednak Narcyzy Żmichowskiej *Krakowiaka na dwa głosy*:

- ON Wezmę świecę i latarnię, i głównię z komina,
Pójdę szukać, czy jest w świecie poczciwa dziewczyna.
- ONA Wezmę księżyc, wezmę gwiazdy, wezmę jasne słońce,
Może znajdę w którym chłopcu serce kochające.
- ON Toć szukałem i patrzyłem, i wiem teraz o tem,
Że nie znajdzie najpoczciwszej, kto nie brzęknie złotem.
- ONA Toć patrzyłam i świeciłam, i dojrzałam tego,
Że z nich każdy bardzo kocha, lecz siebie samego.
- ON Już znalazłem najpoczciwszą, znalazłem kochaną,
Piękną, cichą, ale w sklepie – lalkę malowaną.
- ONA Już znalazłam choć jednego, już znalazłam przecie:
Piękny dzielny wojak młody – na starym portrecie.
- ON Niechaj lalka malowana tkliwsze zwróci oczy,
To może wojak z portretu na konika skoczy.
- ONA Niechaj wojak malowany dosiędzie bachmata,
Może w lalce malowanej serce zakołata.

Circulus vitiosus. Krakowiak na dwa głosy

Przykład szczególnie dogodny: poetyka przyśpiewki, będącej wzajemnym przekomarzeniem się dziewczyny i chłopaka, zachowuje konwencję taneczną, ewokuje znany rytm meliczny, nawet z transakcentacją. Sześciogłoskowiec po średniówce miewa różną postać prozodyczną: *sSs sSs, Ss Ss Ss, Ss ssSs, s S Ss Ss, ssSs Ss*. Jest po prostu sylabikiem. W ośmiu krokach krakowiaka, w dwóch taktach 4/8 realizuje się poprzez synkopy:

1)

2)

Możliwe jednak, że sama koda kupletu będzie taka jak w znanej nam kołomyjkowej wersji *Anusieńki*. Synkopy zresztą muszą wystąpić w ludowym krakowiaku 6 + 6, gdzie może się trafić także prozodyczny układ członu *sSs sSs*. Zdarza się niekiedy opisującym krakowiakowy rozmiar 8 + 6 ten układ prozodyczny traktować jako dwa amfibrachy! Uważam to za nieporozumienie polegające na pomieszaniu jakości prozodycznych z metrycznymi. Stopa zwana amfibrachem w śpiewie, zwykle w dostojnej całonutowej kantacie, choćby w hymnie byłego ZSRR, zaczyna się odbitką:

a w marszach:

W dotychczas podanych przykładach nie było ani melicznego amfibrachy, ani odbitki, rozpoczynającej melodię nuty przed taktem. Ale to nie jest chyba dziwne, omawiane dotychczas żwawe tańce zawsze zaczynają się mocnym impulsem krokowym, a więc mocną nutą i mocną sylabą.

Polonez również tak się rozpoczyna, choć jego tempo jest powolniejsze, zwano go przecież „chodzonym”, posuwistym. Znamy jego wersje staropolskie i oświeceniowe. Nie wiem, skąd wzięła następujący polonez jedna z ciotek mojego ojca:

Niech będzie Jezus Chrystus pochwalony,
Powiedz mi, wasińdzka, czy jestem lubiony,
Powiedz mi, wasińdzka, co ważę,
Czy się tu bywać odważę.

Powiedz mi, wasińdzka, szczerym dokumentem,
Czyli tu nie będę próżnym konkurentem;
Niech ja dłużej koni nie trudzę
I mojej osoby nie łudzę.

Kiedy tak waćpan koniec szacujesz,
Że ich na chwilkę dla mnie żałujesz,
Zabierzże te konie i siebie,
Obejdzie się tu bez ciebie.

Wychodzę na próg na poły zemdlony,
Niech będzie Jezus Chrystus pochwalony;
Teraz już i zawsze na wieki
Wypuszczam pannę z opieki.

Wstrzymaj się, waćpan, gdzie tak śpieszna droga,
Niechaj się dzieje wola Pana Boga,
Niechaj się jego wola staje,
Ja waćpana żoną zostaje.

Gdym się doczekał takiego afektu,
Niech moje konie stają do respektu,
Teraz już na zawsze, na wieki
Biorę waćpannę w opieki⁶.

⁶ Pisząc wspólnie z Leopoldem Kielanowskim w zimie 1931/32 r. słuchowisko radiowe *Jako drzewiej miłowano*, użyłam tego tekstu. Moja cioteczna babka nie zdążyła mi wskazać

Nie przejmujemy się asylibizmami tego nieosobliwego, ale jakoś sympatycznego duetu. Gdyby określić w nim relację sylab i kroków, byłoby to z grubsza, licząc najdłuższe wersy: 40/48, czyli w wersie 10 : 12, ale podobnie jest z popularniejszym polonezem *Z wysokich Parnasów*, mianowicie 42/48. Natomiast inaczej się przedstawia ów najpiękniejszy polonez „Wezmę ja kontusz, wezmę ja żupan...”

Ty pójdziesz górą, ty pójdziesz górą,
A ja doliną,
Ty zakwitniesz różą, ty zakwitniesz różą,
A ja kaliną.

Sylab mniej w tym polonezie, skoro wersy parzyste liczą po pięć sylab, co daje inną relację: 32/48. W kolędowej pieśni *W żłobie leży* jeszcze inaczej: 30/48. Dłuższe czy krótsze wersy nieparzyste, rozdrobione rymem wewnętrznym czy powtórzeniem, doskonale przylegają do rytmu melicznego, ale szeroka klauzula wersów parzystych jest oksytoniczna.

Wiersz poloneza oświeceniowego, a jego najznakomitszym przykładem jest skomponowana przez Ogińskiego⁷ z tekstem Karpińskiego kolęda *Bóg się rodzi*, liczy stale po 8 sylab, co można by nazwać optymalnym układem wersyfikacyjnym. Rytm meliczny ma postać urozmaiconą ze stałymi jednak żeńskimi klauzulami:

Bóg się rodzi, moc truchleje,

Pan niebiosów obnażony [...]

Wzgardzony okryty chwałą,

Śmiertelny król nad wiekami [...]

jego pochodzenia. Starsza pani nuciła sobie różności, ścierając rano kurze i podlewając kwiatki; była też w jej repertuarze legionowa śpiewka: „Ksiądz mi zakazał, żebym nie całował za wiele...”

⁷ Według innych źródeł muzykę skomponował ks. Michał Marcin Mioduszewski (1787-1868).

Nieco inny rytm meliczny znajdujemy w polonezowej pieśni Feliksa w *Dziadów części trzeciej* Mickiewicza, a jeszcze inny – i już całkowicie sylabotoniczny (trocheje) – w polonezie *Patrz, Kościuszek, na nas z nieba*, którego refren jakby nawiązuje do polonezów sarmackich:

Oto jest wolności śpiew, śpiew, śpiew, (SsSsSsS.S.S.)
 My za nią przelejem krew, krew, krew. (SsssSsS.S.S.)

Jednakże rym męski zupełnie już eliminuje transakcentację meliczną, w czym można zauważyć rezultat pracy teoretyków, Elsnera i Królikowskiego, proponujących układanie wierszy miarowych, którym chodziło właśnie o to, ażeby mocne nuty w śpiewie zgadzały się z „długimi” (czyli akcentowanymi) sylabami mowy. Według ich zaleceń ułożona też była popularna śpiewka Franciszka Kowalskiego *Ułan i dziewczyna*. Znamy dwie jej melodie, polonezową i mazurkową. W pierwszym wypadku proporcja sylab do kroków wynosi 30/48, w drugim 30/24, a w dodatku w Legionach podczas I wojny tekst ten przerobiono na krok marszowy (cała nuta odpowiada 8 krokom), ale to już dla piechoty. W każdym razie widać wyraźnie różnicę pomiędzy rytmem melicznym mazura i poloneza pomimo zastosowania w jednym i tożsamym wersyfikacyjnie tekście. Mazur miewa więcej sylab niż kroków, np. *Mazur Dwernickiego* Wincentego Pola („Grzmią pod Stoczkiem armaty...”) wykazuje w każdym wersie proporcję 7/6, a zatem w zwrotce: 28/24. Nawiasem dodać należy, że patriotyczna, bojowa, miłosna piosenka (jedno drugiemu nic a nic nie przeszkadza) dźwięczała w rytmie poloneza lub mazura. Pedant mógłby tu wtrącić, że *Mazur Dwernickiego* to anapesty, jednakże ani Pol, ani jego imitatorzy jako żywo o anapestach nie myśleli.

Podobnie też nie myślał o daktylach Jakub Jasiński, układając piosenkę *Jaś i Zosia*, pod którą podłożono melodię jakiegoś popularnego menueta.

Chciało się Zosi jagódek,
 Kupić ich za co nie miała,
 Jaś miał ich pełen ogródek,
 Ale go prosić nie chciała.

Dwa pierwsze takty odpowiadają sześciu sylabom SssSss, dwa następne są jednosylabowe, co oznaczamy tak: SssSssS..S.. Osiem sylab odpowiada dwunastu krokom tańca: 8/12.

Żywiółowy meliczny sylabotonizm poprzedza teorię wiersza „miarowego”, nie mały w tym udział wiersza tanecznej piosenki pochodzenia także salonowego, nie tylko ludowej.

A co właściwie tańczyła piękna pani Kossowska w znanym wierszu Stanisława Trembeckiego, jaki taniec?

Cóż to za lube natury dzieło
Wdzięcznym się zrywa w tańcu podskokiem?
Cóż to za bóstwo igrać zaczęło
I świat czarownym bawi widokiem?

Gdy się na zwrocie nieco zawinie
Lotny fartuszek albo spódniczki,
Ledwie z chciwości oko nie zginie,
Żeby zobaczyć chociaż trzewiczki.

[...]

*Wiersz na pochwałę JW. Kossowskiej, Podskar-
biny Nadwornej z okoliczności jej tańca na
warszawskiej reducie*

Piękna Podskarbina tańczy chyba w kostiumie (w fartuszkach), bo to reduta, ale tańczy z wdzięcznym podskokiem, który przypada co trzeci krok w takcie menueta. Rokokowy, jakby Fragonardowski uśmiech poetyckiego elokutora chyba potwierdza ten domysł. Jednakże rytm meliczny *SssS.s + SssS.s* jest tu bardziej niż u Jasińskiego obciążony sylabicznie: 40/48, powiedzmy – maksymalnie. Metrum 5 + 5 w liryce dawniejszej zawsze ciążyło ku sylabotonezie, tak też jest w wierszu Trembeckiego.

Władysław Syrokomla ułożył *Fantazję. Muzyka*⁸ (taneczna) zawierającą „tłumaczenie” polki, walca i mazura. Przykłady będą podane po kolei, jak w tekście, omówione zaś w innym porządku.

Sza! coś huczy, pieje, brzęczy,
Ton za tonem bratnio dąży;
Szybkiej polki takt młodzieńczy
Wirem, wirem szybko krąży...

Skacz, szczęśliwcz! ruch tak świeży,
Chmury, chmurki giną z czoła;

⁸ *Poezje* Ludwika Kondratowicza (Władysława Syrokomli), t. VI, Warszawa 1878, s. 170-176.

Niech ci wirem w serce bieży
Nuta skoczna i wesoła.

[...]

Ucichło... flet słodki czarodziej na nowo
Rozpoczął świergotać urwiście i krótko:
Walc rzewny załechtął i krąży nad głową,
I o coś się pyta u duszy słodziutko.

[...]

Miło, wdzięcznie, chórem wrzało,
Bas rycerskie wydał hasło,
Krew zadrgała, ogniem pała, –
Ha! to mazur nasz.

Stary mazur, król omamień,
On poruszy zimny kamień,
Duch się wzrusza, hula dusza,
Płomienieje twarz.

[...]

Ekspresja mazura (nie dyskutujemy tu o wartościach poetyckich) jest banalna, ale poprawna. Trzy ośmiozłogowce trocheiczne zamknięte oksytonicznym pięciozłogowcem wymagają rymu w następnej zwrotce. Bo też strofa podwójna o rymach: AAbbC – DDeeC, sprzężona kodami, to układ bardzo dawno u nas zadomowiony; znał ją Odyniec, znał Zaleski, a *Ułan i dziewczyna* już wyżej nam pokazał dwie równoległe jej realizacje meliczne, polonezową i mazurową. Co więcej, w transpozycji na amfibrachy użył jej Słowacki w *Dumie o Wacławie Rzewuskim*. Tak więc i rozmiary wierszowe, i tok metryczny, i struktury stroficzne okazują się funkcjonalnie wieloznaczne. O związaniu ich trwale z gatunkiem poetyckim lub z formą melo-taneczną nie ma co mówić.

Polka Syrokomli trafnie została ujęta w czterowiersz złożony z ośmiozłogowców trocheicznych, w których sylaba ściśle odpowiada nucie. Ułamek 8/8 nie jest jednak odpowiednikiem kroku, miejmy na uwadze polkę z przedmiejskiego folkloru:

Siekiera, motyka, piłka, kleszcze,
Pójdźże, Mańka, pójdźże jeszcze.

[...]

Upamiętnił to anonimowy folklor okupacyjny:

Siekiera, motyka, bimber, szklanka,
W nocy nalot, w dzień łapanka.

[...]

W istocie bowiem krok polki stanowią trzy ruchy: *lpl.plp.lpl.plp*.⁹ – dwie szesnaste części nuty i jedna ósma w takcie 4/8. Ten od dawna poniechany taniec istotnie był bardzo szybki, a szczególnie żywe tempo przybierała polka-galopka.

Natomiast walc Syrokomli może mocno dziwić, gdyż tetrapodia amfibrachiczna (stałe dwanaście sylab) wygląda na wydreptywanie sylabami każdego kroku w relacji 12/12. Walca się nie drepce, w walcu się płynie, a to dla tej przyczyny, że w melicznym rytmie tego tańca zawsze mniej sylab niż kroków. A jak się ma do rytmu walca implikowana tokiem amfibrachicznym odbitka, słaba nuta przed taktem, rozpoczynająca melodię?

Usta milczą, dusza śpiewa:
Kochaj mnie...

– brzmi popularny refren z operetki *Wesoła wdówka*, w którym stosunek liczby sylab do liczby kroków wyraża się ułamkiem 11/24, co oznacza duży deficyt sylab. Oczywiście, nie musi być aż tak znaczny, zresztą alternancja *sSs sSs sSs* też się zdarza:

Mów dalej, mów dalej, dziewczyno,
Że wiecznie mnie będziesz kochała,
Że chwile miłości nie miną,
Żeś moja na wieki i cała;
Że miłość twa jest tak niezmierną,
Że będziesz tęskniła wciąż do mnie,
Mów dalej, że będziesz mi wierną,
Ja bajki tak lubię ogromnie.

– tak brzmi zakończenie popularnej niegdyś piosenki z tekstem Juliana Tuwima. Ten sylabiczny amfibrach nie jest wszakże tetrapodią, lecz trypodią, a klauzula jego rozkłada się na dwa takty, jak w każdym przyzwoitym walcu, co już powinniśmy sobie zakonotować. W takcie walca mogą się zmieść-

⁹ Znaki literowe: *l* i *p* to oznaczenie lewej i prawej nogi.

cić trzy sylaby, dwie, nawet jedna. Trzeba też pamiętać o sylabach prozodycznie mocnych na miejscach słabych i o tym, że w walcu tańczonym drugie *pas* wykonywane jest z pewnym naciskiem (w polce był on bardzo lekki).

Tam, tam, gdzie w łunie gwiazd
Szalone płasają panny;
Tam, tam, gdzie kwiat i chwast
Srebrzą się łzami fontanny;
Tam, tam, na ducha zew,
Śnie mój, przyoblecz się w ciało;
Tam, tam, wśród mroku drzew
Spłyni do mnie mgłą choćby białą...

Ach, ach, od tylu lat
Szukam cię w piekle i w niebie;
Ach, ach, pusty mi świat
I puste życie bez ciebie.
Ach, ach, niech raz już wiem,
Z oczyma od łez zgaśłemi,
Ach, ach, że sen był snem...
Że się nie wcieli na ziemi!

W. G o m u l i c k i, *Pod melodię walca*

Opis wersyfikacyjny powie to tylko: sześćozgłoskowce męskie przeplatają się z ośmiozgłoskowcami żeńskimi o toku trójakcentowym. Układ prozodyczny nieco się zmienia w odpowiadających sobie wersach:

Tam, tam, gdzie w łunie gwiazd	(S..S.sS.sS..) – 6 razy
Ach, ach, pusty mi świat,	(S..S..SssS..) – 2
Szalone płasają panny;	(sSs sSs SS) – 1 raz
Srebrzą się łzami fontanny;	(Sss Sss Sś) – 5
I puste życie bez ciebie	(sSs Ss sSs) – 1
Z oczyma od łez zgaśłemi	(sSs sS sSs) – 1

Biorąc pod uwagę przeważające układy prozodyczne uznamy, że omawiany utwór jest partyturą następującego rytmu melicznego:

Jaki to konkretnie walc, trudno stwierdzić bez fortepianu i pliku dziewiętnastowiecznych przebojów. Wydawane w albumach albo kupowane na pojedyncze egzemplarze i oprawiane w klocek nutowy, stare walce

dawno pogryzły mole i myszy. Jednakże możemy sobie dośpiewać ten walc „uszyna wyobraźni”.

Kicz nie kicz? Wiadomo, że teksty meloliryczne, zwłaszcza taneczne, bywały suwerenną dziedziną kiczu, pobłażliwie zresztą tolerowanego. Jednakże to nie kicz. Gomulicki był poetą ambitnym i świadomym rzemieślnikiem. W kilku słowach kreśli sztafaż swojego walca: pogodna i zapewne ciepła noc, park, przygrywająca orkiestra, może taniec na estradzie i podmiot liryczny, rozmarzony, sentymentalnie stęskniony, w latach pozytywizmu – romantyczny.

Możemy powiedzieć: łatwo wyobrazić sobie melodię tego walca, skoro wiemy, że to walc, i wersyfikacja dyktuje rytm meliczny. Można jednakże nie mieć tych wszystkich parametrów.

Śnieg pada... pada bezgłośnie...
Patrz – – śnieg...
Na duszę dziewczęcą twoją
Całunem legł...

Bielutko. Cicho. Szczęśliwie.
Śnieg – – patrz...
Bezgłośnie ozwie się w duszy
Serdeczny płacz...

A wtedy zagraj przesmętnie
„Valse triste”...
Śnieg pada... pada... Już kończę
Mój dziwny list.

J. T u w i m, *List*

Wzmianka o walcu, nie tańczonym, o walcu słuchanym lub wspomnianym, o walcu wyobrażanym słuchem, pada w trzeciej zwrotce, ale ten bilet miłosny przylega do struktury walcowej. *List* to jednak *valse triste*, *valse lente*, wiersz liczy niewiele sylab, w dodatku w każdym drugim wersie znajdziemy takt przemilczany, na co dwukrotnie wskazuje myślnik. Trochę to paradoksalne: walc powolny mógłby pomieścić więcej sylab (tak właśnie było w tekście *Bajek*), tu jednak pauzy całotaktowe i całotaktowe sylaby oznajmniają melodię powolną i przyciszoną. Wersy czwarte należy rozumieć jako czterotaktowe: „Całunem legł” to: S..S.sS..θ.. – znak zero to takt spauzowany na końcu frazy. Walc Gomulickiego nie poddawał się interpretacji sylabotonicznej, ten zaś jest toniczny z zastrzeżeniem, że sylaba akcentowana może być pozbawiona otoczki sylab słabszych.

Jednakże w tekście widnieje „Valse triste”, a więc informacja o walcu. Co byśmy jednak powiedzieli o następującym przykładzie:

Brzydka panna choruje na brzydki ból głowy
I ze swym brzydkim chłopcem brzydkie ma rozmowy.

Tymczasem brzydka mama w swym brzydkim szlafroku,
Na kuchnię brzydka krzyczy: „Ty brzydki tłumoku!!!”
Ś. K a r p i ń s k i, *Oleodruk*¹⁰

W tym kiczowatym domu brzydki pan brzydko zakławszy zabiera się do knajpy na piwsko, brzydka panna z brzydkim chłopcem na brzydki spacer, a brzydka pani zasiada do brzydkiego pianina i zaczyna grać. A co ona gra? Gra

o pięknych podróżach i o pięknych dalach,
o najpiękniejszych różach, najsrebrzystszych falach
i że te piękne usta patrzą w piękne oczy,
i że to piękne niebo pięknie się obłoczy
[...]

A co może grać rozmarzona paniusia w „straszonym mieszkaniu”? Jużci walca, który zresztą wcale nie musi być brzydki.

i że ta piękna mi – – – łość pięknie w sercu kwit – – – nie
ś s s S s S.. ś S. s S. s S.. ś..

To oczywiście tylko hipoteza, lecz walc tak dobrze pasuje do trzy-nastozgłoskowca, jak poprzednio pasowały do niego mazur i kołomyjka. Trzeba go rozłamać na dwa odrębne szeregi i darować mu po cztery akcenty na każdy szereg, a więc po osiem na wers. Relacja sylab i kroków wynosi w kupiecie 26/48, dla walca to normalne: Ss.SssS..S.. + S.sS.sS..S.. – u Gomułckiego było podobnie: 28/48 w zwrotce, u Tuwima luźniej – 22/48. Brak informacji w tytule i w tekście skazuje nas na domysł.

Od wierszy rzeczywiście tanecznych przeszliśmy do takich, co o tańcu mówią, taniec sugerują, do tańca czynią aluzję. Można przykłady mnożyć. Romantyk Ludwik Wolski układał mazury (najwcześniej czynił to Franci-

¹⁰ Ś. K a r p i ń s k i, *Wiersze i satyry*, Warszawa 1961, s. 197-198.

szek Karpiński). Neoromantyk Kazimierz Przerwa Tetmajer ułożył *Czardasza*, gdzie wyzyskał znakomicie synkopy muzyczne, ale na to nie ma już miejsca. Zatem na końcu postawić trzeba pytanie: a jak się ma rzecz z polonezem w księdze XII *Pana Tadeusza* Mickiewicza? I co się okaże? Mickiewicz plastycznie opisał korowód taneczny, ukazał całą grę Podkomorzego w roli wodzireja, kostiumy, skręty węża tanecznego, ale nie poddał melicznego rytmu poloneza. Nie wiemy, co grała kapela w Soplicowie. Gdybyśmy spróbowali skonfrontować 13 sylab z 12 krokami, wyszedłby nam mazur, a polonez rozwleczony na 24 kroki okazałby się zbyt ślamazarny. Poeta po prostu nie miał zamiaru poddawać nam polonezowego rytmu, nie leżało to w jego epickiej intencji. Tym bardziej to oczywiste, że gdy pragnął nałożyć tekst dramatyczny na melodię Mozartowskiego menueta w *Dziadów części trzeciej*, artystyczny swój zamiar wykonał. Zagadnienie to jednakże pozostawimy muzykologom; zajmowaliśmy się lirycznymi, pieśniowymi utworami, mogły być one duetami, ale nie dialogami dramatu.

Wiersz-taniec zgodny jest z krokiem, z taktem muzycznym tylko pośrednio, albowiem włada nim rytm meliczny. Ten zaś to motyw naddany na siatkę taktu, jak wyszyty wzór na kanwę¹¹. Kiedy wiersz zgadza się z taktem (np. w polce), rytm meliczny zgadza się z nim również, częściej jednak wiersz liczy mniej sylab niż tanecznych kroków. Jak dotąd, więcej sylab niż kroków miał tylko mazur i oczywiście będące jego odmianami kujawiak czy oberek. W polonezie tych kroków bywa zawsze mniej, a walc wykazał duże deficyty sylabiczne. Tak dyktował tok meliczny.

Stała alternancja sylab akcentowanych i nieakcentowanych, która jest istotą sylabotonizmu, nie wiąże się z żadnym określonym metrum muzyczno-tanecznym. Nie jest też konieczna, natomiast chodzi o to, ażeby sylaby akcentowane przypadały na nuty mocne, lecz nuty mocne mogą nieść na sobie sylaby słabe. Ważny jest rozmiar sylabiczny wiersza tanecznego, przy czym ośmiozgłoskowiec alternowany trocheicznie i jego katalektyczne odmianki okazują się bardzo funkcjonalnie wszechstronne. Metra trójkowe prawie nie występują, poza ośmiozgłoskowcem daktylicznym. Można do nich zaliczyć dziesięciozgłoskowce 5 + 5 (*SssSs + SssSs*), a np. dziewięciozgłoskowiec *sSs sSs sSs* to jedyny możebny amfibrach. Niezwykle często pokazywał się w naszych przykładach trzynastozgłoskowiec obok czternasto-

¹¹ Porównanie rytmu do wzoru na kanwie słyszałam przed laty z ust prof. Zygmunta Czernego na jego wykładach wersyfikacji francuskiej na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie w r. 1926/27. Jemu właśnie zawdzięczam zajęcie się problemami wersyfikacji.

zgłoskowca 8 + 6 i nic dziwnego: są to metra o tej samej klasycznej genezie. Oporny nam był tylko polonez, który z tym rozmiarem metrycznie się nie godził. A że poważny rytm epicko-tragiczny służył poezji ludycznej, nic w tym dziwnego: metrum samo w sobie jest funkcjonalnie obojętne.