

Maria Grzędzielska

Wersyfikacja "Meandrów" Felicjana Faleńskiego

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 11, 181-206

1956

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Z Katedry Historii Literatury Polskiej Wydziału Humanistycznego UMCS
Kierownik: prof. dr Janina Garbaczowska

Maria GRZĘDZIELSKA

Wersyfikacja „Meandrów” Felicjana Faleńskiego

Версификация Меандров Фелициана Фаленского

Versification des „Méandres” de Félicien Faleński

Meandry Faleńskiego powstawały w ciągu wielu lat; jak świadczą jego rękopisy¹, pierwsze pochodzą sprzed roku 1870. Wśród licznych brulionów znajduje się kartka, na której z jednej strony jest autograf czterech meandrów, z drugiej zaś *O winorośli i więzie przypowieść nadobna* z datą „19. 6. 69”. Trzeci z owych meandrów w *Świstkach Sylena* nosi liczbę kolejną XVIII, w *Meandrach* — 70 i jest znaną bajką o „Jaśnie Wielmożnej Świni”:

Kapryśne losy raz, pono
Coś i dla świni uczynią...
Wykryła w śmieciach pod skrzynią
Z pieniędzmi sakwę zgubioną:
Wtedy jej zaraz mówiono:
— Ach! Jaśnie Wielmożna Świni!

Jest i drugi strzępek papieru, na którym meander ten nie ma „kapryśnych”, ale „zazdrosne losy”, więc chyba powstał wcześniej. Pierwsze drukowane meandry znajdują się w *Świstkach Sylena* (1876), ich trzydzieści numerów Faleński w *Meandrach* (1892, 1898, 1904) rozrzucił w zupełnie innej kolejności wśród późniejszych. Wszystkie z nielicznymi wyjątkami (1 — 1876 i 1 — potem) posiadają podobny układ metryczny, a mianowicie porządek rymów *abbaab*. Nad genezą tej strofy warto się zastanowić chwilę, gdyż wystąpiła już w *Kwiatach i kolcach*:²

Dłoń łamiąc dziewczę w noc wyrzeka,
Zmarłego chłopca płacze dziewa.

¹ Rękopisy meandrów znajdują się w Bibliotece Narodowej w Warszawie, rkps 5843 i 5844.

² Felicjana *Kwiaty i kolce*. Warszawa 1856, s. 163.

To sen mu w grobie z oczu zwiewa.
 Wstał, i przychodziń wraz z daleka,
 W drzwi chatki trąca zrębem wieka:
 — Lubemu otwórz, jasnobrewa!

(Żal bez ładu)

Balladę tę przesłał Faleński Marii Trębickiej, z którą od niedawna korespondował, w liście z dnia 31 grudnia 1854 roku³. W pierwszym liście ówemu autentycznego romansu epistolarnego Trębicka polecała Felicjanowi utwory Musseta, zwracając uwagę na apostrofę do don Juana w poemacie *Namouna*, tak się zaczynającą:

Tu parcourais Madrid, Paris, Naples et Florence,
 Grand seigneur aux palais, voleur aux carrefours;
 Ne comptant ni l'argent, ni les nuits, ni les jours;
 Apprenant du passant à chanter sa romance;
 Ne demandant à Dieu, pour aimer l'existence,
 Que ton large horizon et tes larges amours.

(Alfred de Musset, *Namouna*, ch. II)

Ułożona Aleksandrynem strofa Musseta ma ten sam porządek rymów, co ballada Faleńskiego pisana dziewięciozłogłosem jambicznym. Do meandrów od tej ballady miało upłynąć wiele czasu, ale prototyp meandry już istniał.

Sama nazwa pochodzi od zawilej linii greckiego ornamentu, ta zaś zwie się od krętego biegu frygijskiej rzeki. W drugim wydaniu *Meandrów* (1898) umieścił Faleński na karcie tytułowej cytat z *Metamorfoz* Owidiusza o biegu Meandra. Tytułowy wiersz tłumaczy koncepcję poety:

Myśl się moja, łamanymi zwroty,
 Niby Greckiej szaty bramowanie,
 Z wiatru tchnieniem płacze niespodzianie
 Na przemiany w szary szlak i złoty —
 Z tej zdobiącej wiotki brzeg roboty,
 Gdy się brzeg ten zedrze — cóż zostanie?

Pozostaną wypłowiałe szlaki,
 Które pójdą w kąt lub nawet w śmiecie.
 A gdy wiatr je porwie — to powiecie,
 Że im słusznie udział przypadł taki,
 Bo są płocze, jak rym księdza Baki,
 Co o śmierci nawet śmiesznie plecie.

(*Meandry*, 1904, s. 7)

Jak wynika z tego wiersza, tytuł odnosi się w pierwszym rzędzie do kapryśnego, swobodnego toku myśli, ponieważ jednak są one ujęte w stały układ metryczny, wolno chyba się dopatrywać w podanym już poprzednio porządku oplatających się rymów specyficznej dla meandrów

³ Listy Marii Trębickiej i Felicjana Faleńskiego, Bibl. Jag., rkps 5780, k. 31v.

formy, mówić o meandrze-strofie, obrzeżonej — jak grecka szata meandrem — jednolitym ornamentem rymu. Zwykle meander-poemacik jest monostrofa, dość często parą strof, rzadziej już obejmuje ich więcej. Byłby to układ monotony, gdyby nie jego ciągle wariacje metryczne. Ponieważ nikt się jeszcze nim nie zajmował, warto mu chyba poświęcić nieco uwagi.

Dla dokładności należy dodać, że o wierszu meandrów pisał Łoś w *Wierszach polskich*⁴, ale to nie wystarcza. Charakteryzował on poszczególne metry i wytykał ze swojego punktu widzenia „usterki” w stawianiu akcentów i podziałów na części rytmiczne. Uszła jego uwagi właśnie odrębność strofy, sprawa zasadnicza. Bo meandry należałoby traktować tak mniej więcej, jak sonety i triolety oraz inne układy stroficzne, drobne formy literackie o stałej postaci metrycznej.

PODSTAWOWE METRY MEANDRÓW

Faleński nie przestrzegał w meandrach wielozwrotkowych raz obranego układu, np. meander 124 składa się z dwu strof, pierwsza złożona jest z dziesięciozłogłosek trocheicznych, druga — z ośmiozłogłosek o tym samym rytmie. Obecnie zajmiemy się meandrami równowierszowymi.

Wykaz metrów

Jedenastozłogłosek	(5+6)	23	8%	
Dziesięciozłogłosek	(1—)	23	8%	
	(4+6)	2		ułamek %
	(6+4)	1		ułamek %
	(5+5)	6		do 2%
Dziewięciozłogłosek	(—1)	120	44%	
	(—1—)	1		ułamek %
	(4+5)	1		ułamek %
	(?)	1		ułamek %
Ośmiozłogłosek	(1—)	58	22%	
	(31)	23	8%	
	(?)	4		do 1,5%
Siedmiozłogłosek	(—1—)	8		do 3%
	(—1)	6		do 2%
			90%	10%

Najliczniejszy jest 9-złogłosek jambiczny, a po nim ośmiozłogłosek trocheiczny. Góruje on znacznie nad ośmiozłogłosem trójakcentowym, nad jedenastozłogłosem i dziesięciozłogłosem trocheicznym. Wszystkie inne metry pozostają na marginesie 10% interesujących cza-

⁴ J. Łoś: *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*. Warszawa. 1920, s. 289—297.

sem wariacji. Dodajmy od razu jedno: najdłuższy metr meandrów, 11-zgłoskowiec (5 + 6), jest zawsze po średniówce rytmizowany jednako: SsSsSs. Dzięki temu *Meandry* noszą na sobie nie tylko zdecydowane piętno sylabotanimizmu, które jedynie lekko modyfikuje metr pograniczny — 8-zgłoskowiec trójakcentowy, ale to sylabotonizm specjalny: jambo-trocheiczny. U Faleńskiego zaś w ogóle 11-zgłoskowiec w poematach ma 75^{0/0} wersów jambicznych. Stwierdzono już⁵, że wszystkie oktawy w tłumaczeniu *Orlanda oszalełego* są ściśle jambiczne. Nawet amfibrachy Faleńskiego szybko wykolejały się trocheicznie, w następstwie czego poeta przechodził na mieszany sylabowiec 6 + 6, zamierzający pisać tetrapodię amfibrachiczną⁶. Świadczy to o wyraźnych upodobaniach do rytmów alternacyjnych, dwójkowych.

Miał Faleński ten kaprys, rzadko na szczęście, że oznaczał poniżej tytułu wiersza jego wzorzec metryczny. Czytelnika może to niecierpliwieć, dla badacza może być pożyteczną taka pedanteria, ponieważ ujawnia metryczną intencję poety. W rękopisach meandrów raz tylko spotykamy się z podobną notatką: „-v/-v//v-v/v-v” przy meandrze 143.

Są przy błyskach, gdy ciemność świat zmaça,
Trzy ocknienia wśród czynów rozdroża:
Moc zwierzęca — moc ludzka — moc Boża:
Z pierwszej, luna prześwieca krwią waząca —
Drugą barwi chłodny blask miesiąca —
Lecz nad trzecią lśni promienna zorza:

Metr wskazany nie utrzymał się do końca, ale notatka mówi jasno, że wierszy 1—4 Faleński nigdy nie uważał za anapesty. Są to dla niego raczej różnostopowe logaedy: dwa trocheje i dwa amfibrachy. Trocheiczne wersy 5 i 6 dałyby się przez inwersje przeobrazić w podobne do poprzednich, widać jednak, że zabieg ten nie wydawał się poecie konieczny. Być może wolał utrzymać rytmy kontrastujące po średniówce i miał chyba słusność, co objaśnić możemy dokładniej.

Z jakąż to pilnością żwawą,	— —
Pilnujemy niełaskawi,	! —
Cudzych grzechów i bezprawi!	! —
Lecz, chłoszcząc w lewo i w prawo,	3 !

⁵ Stwierdza to St. Sawicki: *Jedenastozgłoskowiec. Sylabizm*, praca zbiorowa pod red. Zdz. Kopczyńskiej i M. R. Mayenowej. Wrocław 1956, s. 327.

⁶ Amfibrachicznie np. zaczyna się ballada *Wódz Piorun (Kwiaty i kolce*, s. 49), dwa początkowe wersy jednolite, w trzecim i czwartym po średniówce już trocheje, a potem jakby rezygnacja i sylabizm. Nie można tego uważać za brak biegłości, ale jakby opór: wewnętrzny.

Czekamy z własną poprawą,	3	
Aż cały świat się poprawi,	3	

(M. 15)

Wesołe w złej doli rzesze!	3	
Czyż wam szczęście grać kazano?		
Powiem rzecz powszechnie znaną,		
Więc gorliwością nie zgrzeszę:	3	
Po całonocnej uciecze,	3	
Czyż raz przyszło smutne rano?		

(M. 74)

Gdy kędyś w chwały swej bezmiarze,		
Pan Niebios nam najuroczyściej		
Swych sądów skrytych Wiedzę ziści —		
To wtedy jasno się pokaże:		
Ze nawet przeciwności wraże,		
Działy ku naszej korzyści.		

(M. 275)

W meandrze 15 przeciwstawione są sobie dwa tercety, a w nich mieści się antyteza myślowa, przy czym potęguje ją gra rymów z tą samą morfemą rdzenną, tautologicznych. W meandrze 74 współrytmiczne są wersy o tych samych rymach. W przykładzie ostatnim tetrapodia jambiczna (9-zgł.) zamyka się kodą odrębną, trypodia amfibrachiczną (też 9-zgł.), uwydatniającą zmianą rytmu *pointę*. Taka antyteza rytmiczna może obejmować dwa meandry (por. wzmiankę o m. 124).

Tyś Pan! Cieszą się Święci,
 Gdy znasz w sobie Anioła.
 Więc, miej siłę — niech zgoła
 Szatan, z rąk twych kark skręci!
 Bo, bez własnej (wej) chęci,
 Zgubić on cię nie zdoła.

Tyś Pan i tobie gwoli
 Wielkie jest twe władanie.
 Lecz gdy cię, z sił twych, Panie,
 Pokora nie wyzwoli,
 Zbawić cię, wbrew twej woli,
 Sam Bóg nie będzie w stanie.

(M. 60)

Pierwszą strofę, w ogólnym zamierzeniu „anapestyczną”, opisaliśmy według zasad wyznawanych przez Faleńskiego jako różnospowowy logaed. Mowa w niej jest o dostojenstwie człowieka przed Bogiem. W drugiej strofie, jambicznej, mówi poeta o zbawczej roli pokory. I znów antytezie kompozycyjnej odpowiada zmiana rytmu.

Logaedyczny opis dziesięciozłoskowca, podsuwany przez notatkę Faleńskiego, pociąga za sobą zapytanie o istotę jego sylabotonizmu, o rozu-

mienie podstawowego metru, dziewięciozgłoskowca jambicznego. Może i tu rytm wyznaczony jest przez średniówkę?

Jeżeli smutnych Zrządzeń siłą,
Szlachetne twe usiłowania
Zawczas już niepamięć wchłania, —
To ty się miej za rzecz niebyłą —
Bo zapomnienie jest mogiłą,
Spod której nie ma zmartwychwstania.

(M. 226)

Ten trud, pod którym skroń mą znoję,
Narasta na mnie, niby szata,
W dni dobre gładka, w złe sękata:
I z niej wartości poznasz moje:
Jak gdybyś w drzewie liczył słoje,
Chcąc zgadnąć wzrostu jego lata.

(M. 248)

W drugim przykładzie mamy istotnie stałe rozczłonkowanie 5 + 4, w pierwszym jednak domniemana średniówka występuje tylko trzy razy. Wersów podzielnych w ten sposób jest w meandrach więcej, bo tak się musi kształtować polski materiał prozodyczny, lecz całych meandrówstrof z zachowaną stałą średniówką jest rażąco mniej. Trzeba zatem uznać 9-zgłoskowiec jambiczny za niepodzielny, bezśredniówkowy, rytmizowany poprzez następstwo sylab słabych i silnych, za autentyczny sylabotonik. Dierezy jambiczne niekiedy podkreślają rytm w sposób dobitny:

Młodości! Bóg (nam z tobą zsyła
Błysk Chwały jakim nieprzerwanie
Dnieją u Jego słóp / Niebianie.
Więc jest / nadziemska w tobie siła!
I tybyś w Raj / nam świat / zmieniła —
Gdyby ci dano wieczne trwanie.

(M. 268)

Mutatis mutandis 8-zgłoskowiec trocheiczny jest również metrem niepodzielnym, chociaż w większości wersów pojawia się diereza po czwartej sylabie:

Wiedz: że czynem, nie zaś słowy,
Stać masz u Pańskiego żniwa —
Bo tu za nic chęć chełpliwa.
Ten, kto zdaniem własnej głowy,
Do wszystkiego jest gotowy,
Do niczego zwykle bywa.

(M. 2)

Któż od trudu się wyzwoli,
Skoro wszyscyśmy jednacy

Adamowych win krewniacy?
 Rób, czy prędko, czy powoli —
 Nie oborzysz pługiem doli,
 Ni nie przepracujesz pracy.

(M. 28)

Stałą średniówkę mają dopiero metry dłuższe, z tradycji odziedziczone jako dwuszerogowe: 5 + 6 i 4 + 6, lecz u Faleńskiego poddane stałej rytmizacji. Są one ilościowo równoważne. Dziesięciozłogoskowiec raz tylko znosi średniówkę.

Wolność z Wolą Nieba nas kojarzy.
 Wzniosłe ducha tak z niej grają wzloty,
 Jak woń z kadzielnicy szczerozłotej 6/4
 Godna Pańskich w Chwale Gwiazd Ołtarzy.
 Człek bezwolny — tak prawili starzy —
 Przez pół tylko panem jest swej cnoty.

(M. 309)

Wcześniej meandry nigdy nie zatracaly średniówki, zresztą nie było wśród nich wątpliwości pod tym względem.

Cóż to znaczy: Dziś? — Przypatrz się jętcę.
 Świt jej życie dał, a zmrok wieczora
 Już obwieszcza: że jej umrzeć pora:
 Dziś jest tylko błyskiem w życia chętcę:
 Mówisz sobie: Jutro — a tu wprędcę
 Już się z tego jutra stało wczora.

(M. 300)

W początkowym dwuwierszu dwie energiczne przerzutnie wewnętrzne osłabiają średniówkę, a w pierwszym widzimy sylabiczną arytmie, można to uważać za świadomy chwyt poetycki w celu podkreślenia antytezy. Poza wersem 4. w całym meandrze panuje dobitne akcentowanie zestroju po średniówce, stale zachowanej, ale przytłumionej. O podziale innym świadczy tylko jeden przykład:

Dziełem to Anielskiej bywa straży:
 Że biedni, biedniejszym jeszcze, mogą
 Przyjść w pomoc chudobą swą ubogą —
 A znów nie ma Władcy wśród Mocarzy,
 Któremu potrzeba się nie zdarzy,
 Kiedykolwiek wsparcia chcieć od kogo.

(M. 317)

Jest tu już wiersz sylabiczny 6 + 4, w którym rozkład zestrojów i akcentów nie wiąże się z pozycją rymów. Oznaczmy wersy nietrocheiczne przez *n*, trocheiczne przez *t*; porządek: t - n - n - t - n - t.

Najbardziej ustalony jest 11-złogoskowiec. Tam nie ma odstępstw od jednolitej rytmizacji drugiego szeregu. Trudno dociec, czy metr realizowany układem oosSs + ososSs uważał Faleński za jamb. Jest to praw-

dopodobne, lecz brak nam zupełnie tonicznych średniówek, które by jam-biczność mogły uwydatniać. Toteż szeregi sześciosylabowe po średniówce i w jedenastozgłoskowcu, i w dziesięciozgłoskowcu są jednakowe prz-zodycznie, a nazywanie ich inaczej to czysto opisowe abstrakcje.

Złe, gdy pokora z dumą się skłóciły.
Duma się chętnie w pychy płaszcz obleka,
Samotnie krocząc — od niej zaś z daleka
Pokora pełzną, grzbiet ma zbyt pochyły —
Lecz za to, dwóch ich połączone siły,
Zmienić są zdolne człeka w Nadczłowieka.

(M. 332)

Jeśli cię tylko cudze dobro cieszy,
A doła własna, choćby zła, nie smuci —
Toś już odcierpiał karę grzesznej chuci,
I mkniesz w swobodę, niby pątnik pieszy
Z twym dziękczynieniem, wśród wpółwieźniów rzeszy,
Co są już z kajdan, tak, jak ty, rozkuci.

(M. 402)

Modulacja 11-zgłoskowca rozporządza zatem niewielkimi środkami. Należy do nich oksytoniczna diereza, nieznaczne przesunięcie akcentu po średniówce i wyjątkowo tylko pewna zmiana akcentacji przed średniówką, nieraz związana z przesunięciem węzła dwudzielności.

Jeślim na wziętej z czyich rąk usłudze
W dług załamał, wiedząc, iż go nie odbierze
Ten, komum winien — to ja się w złej wierze
Mniemanem o swej uczciwości ludzę.
Bowiem, jak złodziej, trzymam dobro cudze,
Tylko żem wziął je mniej od niego szczerze.

(M. 329)

Dawaj, nie patrząc: komu dasz. Jeżeli
Twe dobro na złe użył człek ladaco [...]

(M. 334)

Jeśli Wybraństwa + błysk / na skroń twą dano,
Nie mów niemądrze. — Patrzcie! jak dalece
Ze mniej jest brzask ten, który w mrokach niecę! [...]

(M. 391)

Świątynia Sławy, w mgłach, / na Szklanej Górze,
W oddali jako światła kres / dalekiej,
Ponad nurtami Zapomnienia Rzeki,
Piętrzy się w nieba strop, / a w jej podnóże
Biją orkany trąb / i grzmiące burze,
Przez miejsc przestrzenie i istotności wieki.

Geniusz tchem ust swych + zażegnawszy Czary,
 Na skrzydłach orlich, słońcu patrząc w oczy,
 Leci jak w dom swój, + w Dworzec ten uroczy: [...]

(M. 399)

Przed średniówką przeważa wyraz paroksytoniczny, a zestroje odmiennie: „o swiej”, „wziął je”, „brzask ten”, „ust swych”, „dom swój” są prawie lub zupełnie paroksytoniczne. Od romantycznego różni się ten 11-zgłoskowiec całkowitą obserwacją reguł i rytmizacją jambiczną, zawodzącą tylko raz:

To czego żadna zła Chęć już nie zmieni.

(M. 401. w. 6)

Owa „Chęć” z dużej litery wymaga przecież nacisku, to zaś brzmi: +sS/ssSs. Dierezy jambiczne po średniówce kształtują się rozmaicie: SsS/sSs, S/sS/sSs, S/sSsSs, nie inaczej niż cezury w dziesięciozgłoskowcu. Oba te metry to zatem jak najregularniejsze wiersze ze średniówką, ale po średniówce jednolicie zrytmizowane.

Ośmiozgłoskowiec, który ogólnie liczymy jako trójakcentowy, może również nasuwać problem średniówki. A może występuje w nim stały podział 5 + 3? Nie było tak w przytoczonym na wstępie meandrze 70, gdzie wers 6 różnił się od poprzednich rozczłonkowaniem zestrojowym: S/Śs/sSs/Ss. Przedział po piątej sylabie jest jednak bardzo częsty.

Z klęsk, co o każdej godzinie
 Nad nami wiszą jak miecze,
 Bez trudu Mędrzec dociecze:
 Że, nim kres życia nadpłynie,
 Z niedoszłych nieszczęść jedynie
 Składa się szczęście człowieka.

(M. 170).

Ośmiozgłoskowiec trójakcentowy nasuwa problem zestrojów ściągniętych i rozpadowych. Oznaczmy zestrój ściągnięty znakami: SŚs i SsŚs, rozpadowy zaś — śs-Ss, śsSs, śss-Ss itp.

[...] To mu niemało się przyda
 W rachunku mieć zapomogę

śs-sSs sSs
 sSs S ssSs

(M. 210)

Mniejsza (...)
 Że chłód wygnania cię boli,
 I że ci stopę cierń bodzie —
 Byłeś się strzegł w serca głodzie,
 Trząść owoc z drzewa niedoli:

śss-Ss SŚs
 Ss sS SsŚs
 SŚs Ss sSs

(M. 219)

Tok rytmiczny regulują nie przedziały po określonej sylabie, lecz akcent padający na sylabę czwartą, choć to nie konieczne, — i kontur

trójakcentowy całego kontekstu. Decyduje on właśnie o rozpadzie i ściągnięciu się zestrojów. Przeladowanie zestrojami ściągniętymi musi zresztą bardzo silnie wpływać na ogólny tok takich ośmiozłoskowców. Przykładem są dwa sąsiadujące ze sobą meandry, które stanowią dyptyk na temat *Dies Irae*:

Dziergane w błyski złowieszcze,	
Od krańców Nieba w dal siną,	sSs Ss SSS
Milczące obłoki płyną —	
Wiatr, jak liść zwiędły szeleszcze,	S sSSs sSs
I chłodne latają dreszcze	
Nad Józafata Doliną.	ś - ssSs sSs

(M. 246, I)

Owe „Józafata Dolina” i „Dolina Józafatowa” (m. 247) wyznaczają aż siedem razy zestrój rozpadowy, bo to rodzaj refrenu fleksyjnego w zmiennych konstrukcjach składniowych. Zestrój taki w meandrze 210 przepływał szybko, co w humorystycznym wierszu zrozumiałe. Ale w dyptyku o „Dolinie Józafata” panuje muzyczne *grave*. Częste zaś zestroje ściągnięte tylko to potęgują.

A gdy u kresu rozdroży	sś - sSs sSs
Grzech znów na krzyżu rozpina	SS sSs sSs
Cień krwawy Bożego Syna —	SSs sSs Ss
To sam Zły Duch się tym trwoży,	sS SS ssSs
I drży, na straszny Sąd Boży,	sS sSs SSS
Józafatowa Dolina.	śss - Ss sSs

(M. c. V)

Zinąd zaś w Słonecznej Chwale,	Ssś sSs Ss
W ślad za Gwiazdzistą Królową,	S ssSs sSs
Z ust dźwięcząc pieśń Żywe-Słowo,	Ss SsŚ SsSs
Ćmy czystych dusz, okazałe	S SsŚ ssSs
Płyną jak jasne wód fale,	Ss sSs SSS
W dolinę Józafatową.	sSs śss - Ss

(M. 247. I)

Niepoprawna, ale logiczna interpunkcja Faleńskiego niekiedy ogranicza zestroje, bo wskazuje retoryczne pauzy. Pierwszy wers meandry 247⁷ stanowi jedyny przykład sylabicznego zaburzenia akcentacji, jeżeli nie uznamy tu możliwości lekkiego przesunięcia przycisku w zestroju „Zinąd zaś”. Zresztą struktura trójakcentowa jest wyrazista, a grupy wyrazów: „Żywe-Słowo”, „Cień krwawy”, „Zła myśl, zła woła, złe czyny”, ze względu na nacisk logiczny dwuwierchołkowe, podporządkowane są akcentowi logicznie dominującemu. Te szczególne zestroje ściągnięte powodują zwolnienie zestrojów prymarnych i rozpadowych

⁷ Wers ten dzieli Łoś na cztery części akcentowe i wytyka oczywiście „usterki”, op. cit., s. 293.

całego kontekstu, co uwydatnia rytmicznie owo *grave* w nastroju meandrów o takiej tematyce. Zupełnie więc inaczej musi wyglądać ośmiogłoskowiec lekki:

Patrzcie na tego panicza —
 Bogaczem czuć go o staje!
 Wesołe ma obyczaje —
 Skąd bierze? — rzecz tajemnicza. SŚs S ssSs
 No — przyjemnością pożyczca,
 Lecz tylko gwałtem oddaje.

Gdy dług do serca przytuli,
 Żyje jak ryba w wód szumie. Ss ,sSs SŚs
 Któż tę alchemię zrozumie?
 — Polak — powiada — najczulej
 Dać — to da, aż do koszuli — ŚsS ś -ssSs
 Lecz od dać — to on nie umie. sSs sS sSs

(M. 73)

O dwuwierzchołkowej akcentacji poprzednio rozstrzygały momenty stylistyczne, np. trzykrotne powtórzenia: „złe”. Tutaj zestroje „Skąd bierze”, „w wód szumie” raczej by należało uznać za jednowierzchołkowe. Chodzi przecież o przeciwstawienie „bierze — oddaje”, o życie w zgiełku — w szumie. W dwuwierszu ostatnim nacisk logiczny pada na przeciwstawienie „dać” i „oddać”, pada i na spójnik „aż”, i na zaimek „on”, to są jednak akcenty ekspresywne mowy potocznej, zgodne z satyrycznym tonem tej fraszki. Rola konturu trójakcentowego jest wszędzie tak dobitna, że w tej skorupce ośmiogłoskowca, która rozpadnie się dopiero u Kasprowicza, tkwi już zupełnie wykształcony tonizm.

Dziesięciogłoskowiec 5 + 5, w układach izometrycznych prawie wyjątkowy, może nasuwać problem rytmizacji w typie SssSs lub sSsSs. Wśród sześciu meandrów liczonych dwa tworzą całość (m. 95). Pozycji więc mamy tylko pięć 30, 85, 95 (I—II), 285 i 361. Sama numeracja świadczy o dużym rozrzucie w czasie. Trzy najwcześniejsze nie dają przewagi którejś z dwu rytmizacji, a są tematycznie rozbieżne. Meander 285, refleksyjny daje przewagę rytmizacji jambicznej, ostatni, przypowieść o pająku i musze — daktylicznej. Tak szczupły materiał porównawczy nic nie mówi. Ciekawsze będzie inne spostrzeżenie.

Pod górę, w znojach dźwigając życie,
 Idź śmiało śladem Boskiego Syna.
 Lecz, gdy się droga kończy poczyna,
 To nie sądź: żeś już stanął na szczycie —
 Gdyż dłuższa jeszcze, niżli myślicie,
 Z Golgoty na krzyż wiedzie drabina.

(M. 30)

Człek się daremnie to pojąć sili:
 Skąd w nim rozwagi tym mniej, im dalej.
 W młodości, gdy się nam w głowach pali,
 Szukamy, czegośmy nie zgubili —
 A gdy te głowy szron nam pochyli,
 Gubiemy, czegośmy nie szukali.

(M. 285)

We wcześniejszym meandrze wers ostatni ma trochę wątpliwą paroksytonezę przed średniówką. W późniejszym widzimy zniesienie średniówki właściwe romantykom, ale wynagrodzone pozycją akcentu na czwartej sylabie. Tego właśnie nie było w jedenastozgłoskowcu, a i tu zdarza się późno, gdyż meander ten wydany został w roku 1898.

Późny też jest dziewięciozgłoskowiec 4 + 5, sąsiadujący z niektórymi rzadszymi odmiankami dziesięciozgłoskowca.

Człek, zgrzeszywszy niegdyś zuchwale,
 Sprzed Pańskiego gnany oblicza,
 Gdy swe Rajske straty rozlicza,
 Widzi, poprzez niewczesne żale:
 Iż nie tylko śmierć za to — ale
 Kara, starość jest samotnicza.

(M. 319)

Taki dziewięciozgłoskowiec nie jest w ogóle częsty. Znamy go z niedostępnej dla Faleńskiego wtedy późniejszej wersyfikacji Norwida, gdzie był modyfikacją toku jambicznego. Faleński nigdy nie łączył dziewięciozgłoskowców 4 + 5 z jambicznymi, gdyż zmiana toku załamywałaby sylabotoniczne podstawy jego wersyfikacji. Widać jednak, że w późniejszych meandrach szukał wyjścia ku mniej monotonnej rytmizacji. Zmiany, jak to było w meandrach poprzednio podanych, bywały konstruktywne lub funkcjonalne, wynikały więc z ostrego poczucia odrębności rytmów sylabotonicznych. W ten sposób podstawą metryczną w *Meandrach* jest sylabotonizm i — w ramie sylabicznej — pewne elementy tonizmu.

RÓŻNOWIERSZOWE UKŁADY METRYCZNE

W *Meandrach* doliczyć się możemy około 120 różnych układów metrycznych. Część ich stanowią izometry, wśród których już poprzednio wskazaliśmy konstruktywną funkcję zmiennego rytmu. Meandry metaboliczne dobierane są według zasady izorytmicznej lub polirytmicznej. Powiązanie dziewięciozgłoskowców jambicznych z takimiż siedmiozgłoskowcami, ośmiozgłoskowców trocheicznych z sześćzłoskowcami jest izorytmiczne. Ale bardzo często dziewięciozgłoskowiec jambiczny wiąże się z ośmiozgłoskowcem trójakcentowym, przybierającym nawet tok daktyliczny. W strofie polskiej II połowy XIX wieku jest to rzecz zwy-

czajna⁸, u Faleńskiego zaś zobaczymy zestawienia ciekawsze. Trudno czynić tu przegląd meandrów we wszystkich odmianach stroficznych, można jednak wskazać najogólniejsze profile zwrotek. Wiązania metrów odmiennych kojarzą się zazwyczaj według zasad tradycyjnych: jedenastozgłoskowiec 5 + 6 i dziesięciozgłoskowiec 5 + 5 od dawna wiązały się z ośmiozgłoskowcem o trzech akcentach, przybierającym jak tamte metry przedział po piątej sylabie. Ponieważ porządek rymów w meandrze jest niezmienny, o profilu zwrotki decyduje następstwo metrów, ich dobór. Górują szczególnie dwa układy: meander ze zmniejszoną kodą: *ABBAAb* i przeplot *AbbAAb*. Pierwszy z nich to jakby przejście od strofy równowierszowej do kombinowanej.

Któż nie rad, choćby w gwarnym tłumie, 9 _ /
 Wygłaszać słów dobranych dziwa?
 Takiemu rozkosz jest prawdziwa
 W wymowy własnej błogim szumie —
 Lecz ten, co drugich słuchać umie,
 Nadzwyczaj rzadki bywa. 7 /

(M. 320)

Są ludzie silnej chęci, którzy 9 .. /
 Wprawiają w podziw tłumy mrowie,
 Swą wartość w głośniejszej szerząc mowie.
 Pożytek z tego mają duży, —
 Bo echo tylko temu wtórzy,
 Kto mu dokładnie coś powie. 8 / _ _

(M. 232)

Dwóch z was w pamięci Grodna pozostanie, 11 — zgi.
 Których się dole w miarę sił spotkały.
 Jeden żyć godny w dniach Ojczyzny Chwały,
 Drugi, w tej Chwały godzien przyjść skonanie!
 Dwóch z was tam było — Ty, Wielki Stefanie!
 I Stanisławie ty Mały! 8 / _ _

(M. 166)

Kiedy się ludzie Blaskiem Sławy szczyca, 11 — zgi.
 Błędnie jej pańskość Chwały blaskiem zową.
 Sława ma tylko jasność księżycową,
 A Chwały Światłość jest słonecznicą.
 Sława jest bowiem ziemską służebnicą, 9 _ / _
 A Chwała Niebiańską Królową.

(M. 261)

Zmniejszona koda uwydatnia ostateczną konkluzję sentencji i, jak

⁸ Nie rozstrzygając tej sprawy stanowczo, sędzę, że pierwszy egzemplarz strofy *A'bA'b* w metrach 4' + 4' — 8 : 3L spotykamy w pieśni J. Korzeniowskiego: „Czerwony pas”, *Karpaccy górale*. Wilno 1843.

wskazywaliśmy już w meandrze 275, może w tej pozycji zjawić się rytm kontrastujący, nawet niezwykle amfibrach.

Drugi typ dominujący: *AbbAAb* ma tę wartość, że panuje w nim całkowity paralelizm rymów i formatów metrycznych. Ten paralelizm sprowadzają też wiązania rymów męskich i żeńskich, nieraz w tym samym formacie sylabotonicznym, gdy np. zjawi się tetrapodia jambiczna hiperkataktyczna i akataktyczna.

Nasz grzech omackiem w świat nas śle.	8' _ /
Więc, niech cię codzień, w zmierzchu zorzy,	9 _ /
Nieznane jutro słusznie trwoży.	9
Gdyż pochód zdarzeń zdąża w mgle,	8'
I nigdy tak nie bywa źle,	8'
By jeszcze być nie mogło gorzej.	9

(M. 262)

Na zagadkowym tu pobycie,	9
Człek, już od niepamiętnych lat,	8'
Istnieniu swemu nie jest rad.	8'
A kiedyż wreszcie uwierzycie:	9
Ze to nie świat wytworzył życie,	9
Lecz życie wytworzyło świat?	8'

(M. 289)

Jeśli świadkiem jest, że źli	7' / _
Nad ludzkością chorą	6' / _
Zewsząd górę biorą —	6
To myśl w owe smutne dni:	7'
Ze ci się to tylko śni	7'
Pod szatańską zmorą.	6
Ale, gdy szlachetne prawa,	8' / _
Które rozum wzmógł,	5' / _
Strzegą Pańskich dróg —	5'
To ci wtedy niech się zdawa:	8
Ze to tylko jasna jawa,	8
Którą zsyła Bóg.	5'

(M. 216)

Wzorzec ten moduluje skrócona koda albo skrócone wersy wewnętrzne:

Nie chodź, gdzie chodzą choćby krocie,	9 _ /
Po bagnach bratobójczych zwad —	8'
Bo ma być czysty po tym ślad,	8'
Kto czystej służyć ma robocie —	9
A tylko ptak wyległy w błocie	9
Po błocie brodzić rad.	6' _ /

(M. 292)

Z nieba ci dano darem słowa,	9
Nad zwierzem górę mieć jak chcesz.	8'

Lecz daru tego pilnie strzeż.	8'
Bo jeśli twoja mowa	7
Jest płocha lub nie zdrowa —	7
Ma cześć przed tobą marny zwierz.	8'

(M. 403)

Bardzo ciekawie wygląda liryczna dwustrofa, która jest może najwcześniejsza i odbija motywy korespondencji poety z lat 1854—59 — z Marią Trębicką, późniejszą żoną Faleńskiego.

Myślą ja tęskną w przestrzeń gonię:	9 _ /
— Gdyby tu nie być, tylko tam!	8'
Ku wam! Ku wam!	4'
W świetlane tonie,	5
W tej błogiej stronie,	5
Którą z mych sennych marzeń znam!	8'

Głos ku mnie tęskny stamtąd płynie:
— Gdyby być z tobą — nie zaś tu!
O tam! co tchu!
Ku tej krainie,
Którą jedynie
Znam z dawna z błogich marzeń snu.

(M. 61)

Ten dwugłos brzmi romantycznie, przypomina niektóre motywy Heinego i Lermontowa. Dla nas może być podstawą do przypuszczenia, że typ meandra epigramatycznego kształtował się powoli: najpierw istniała strofa ballady, później — liryczna, wreszcie przybrała ona funkcję zdefiniowaną.

Meandry różnowierszowe mogą uzupełnić i sprawdzić spostrzeżenia poprzednie. Tam tylko znajdziemy niedwuznacznie jambiczny 11-zgłoskowiec:

Choć wiatr masz w oczy, milcz i nie mów: biada!	
Lecz działaj tak, jak przyszłość chce daleka.	4' / 7
Niechaj, godnego swej zapłaty czleka,	
Przyjdzie wziąć w tobie śmierć biała,	
Nigdy nie będzie siał, kto wiatry bada —	
Ni żąć nie będzie, kto pogody czeka.	

(M. 101)

Aż póki śmierć ich nie wyzwoli zbladła,	4' / 7
Wyzysku jarzmo kark im gnie i gniecie!	

(M. 197, w. 3—4)

Nieco liczniejsze są jeszcze dwa typy metryczne, przeplatania *ABbAAb* i *AbBbAb*. Najczęściej i chyba nieprzypadkowo występują tu wiązania 11-zgłoskowca, 10-zgłoskowca 5 + 5 i ośmiozgłoskowca trójakcentowego.

Pierwszy typ można uznać za przetworzenie strofy *AAbCCb* znanej Słowackiemu (ballada z *Marii Stuart*), Ujejskiemu, Syrokomli i Norwidowi. U Berwińskiego jest to strofa wiersza pt. *Ostatni Romeo*, w wianowaniu 8(/ —) — 6 zna ją Zaleski, po nim Siemieński. Niesłychanie dużo tej strofy (10—8) u takiego np. Bełzy. Strofa to rozpowszechniona w poezji krajowej i wśród epigonów. Mogła się łączyć z recepcją form obcych, np. Wiktora Hugo. W *Kwiatach i kołcach* występuje w połączeniu metrycznym 6 + 6 — 8 : 3— (*Mieszko książę*). W decymie *AbAbCCdEEd* (*Król Bolesław*) pisanej jambami 9—7 jest to drugą część strofy. W innej decymie (*Tęsknota do wiosny*) są komponenty metryczne: 8:3 / — 5. Adaptacja takiej strofy w meandrze polega na zmianie układu rymów:

Gdy kiedy sądzę: żem się już zupełnie
 Mej puchy pozbył — jestem nazbyt skory
 W złudne się bawić pozory.
 Bom tylko wonczas wilk w jagnięcej wełnie
 I znów, jak wprzód, grzech odwieczny pełnię:
 Pyszniąc się ze swej pokory.

(M. 5)

W pochodzie, wodzem ponad wodze,
 Niechaj mi będzie wiecznie młoda,
 Z towarzyszami zgoda.
 Bo, niech samopas tylko chodzę,
 To, gdy się potknę na mej drodze
 Któż wtedy dłoń mi poda?

(M. 99)

Jest w duszy człeczej niewstrzymana żądza,
 Biedz naprzód równo z obłoki.
 Alić, jak długi świat i jak szeroki,
 Nie zbraknie nigdzie wrzęciadza.
 Człek rad kierunkiem swolch dróg rozrządza,
 Lecz nie on sprawia swe kroki.

(M. 91)

Jeżeli z cytowanego meandra wytrącimy wersy 3 i 4, otrzymamy wzorzec strofy 11 — 8 — 11 — 8, znany w Oświeceniu, wzorzec ballad Mickiewicza: *Switezi*, *To lubię* i *Powrotu Taty*, dla Faleńskiego wzorzec wielu *Kwiatów* i wszystkich *kołców* a także ballad parodystycznych w *Świstkach Sylena*. Można tę pospolitą strofę wskazać i u Norwida, choćby w „romansie chińskim” *Małe dzieci*, podobnym zresztą do ballad Felicjana.

Warto też coś skonstatować negatywnie: nie ma zupełnie meandra o postaci *ABBaAb* złożonego z metrów 11 i 5-zgłoskowego. Byłaby to imitacja Słowackiego *Hymnu o zachodzie słońca*, który skopiował prze-

cie Ujejski w *Skargach Jeremiego*. Możemy zato wskazać meandryczną wersję strofy ballad *Czaty i Trzech Budrysów* Mickiewicza, zgodnie z koncepcją Faleńskiego dierezowaną logaedlycznie, ale w rozkładzie akcentów doskonale anapestyczną.

Gadka to jest grzotliwa,
Którą nasi ojcowie,
Przy wojennej głosili przemowie:
— Kto tabakę zażywa
Z tabakierki Gradywa,
Ten, gdy kichnie, to mów mu: — „Na zdrowie”.

(M. 350. I)

Druga strofa tego rubasznego konceptu zachęca do sprawy rycerskiej, to ją czyni podobniejszą do *Trzech Budrysów* niż do *Czatów*. Co do anapestycznej czy innej rytmizacji — należy dodać, że poza Bądzkiewiczem ówczesni teoretycy nie opisywali takich metrów jako anapesty⁹.

Można było zauważyć, że jakieś mniej znane, mniej częste metry i ich układy pokazały się dopiero w późniejszych meandrach. Nie było ich w owej pierwszej trzydziestce *Swistów*, nie było w pierwszym wydaniu *Meandrów* (1892). Część meandrów wydrukowana w *Pieśniach późniejszych* (1893, mm. 191—234) daje taki przykład:

Bogu zdaj twej wiedzy pieczę.	8 /
Bowiem, jak w locie ptak znad niwy,	9 _ /
Ogląda wszelkie ziemskie dziwy;	9
Tak, z ciała duch twój, gdy uciecze,	9
Dowiesz się wszystkiego, człecz —	8
Tylko nie bądź niecierpliwy.	8

(M. 222)

Właściwa sentencja mieści się w ośmiozłogowcach, dziewięciozłogowce zawierają objaśniające ją porównanie. Jest to znów funkcjonalne zróżnicowanie metrów, jak w meandrach 15, 60, 74, 274. Tradycyjne metry i układy odnawiają się później.

Choćbyś z wszelkich pociech był wuzuty,	10 /
To jeszcze nadziei wątlą nić	
Z siłą wiary serca w dłoń twą chwyć.	9' (6+3')
Gdyż, dopóki Sam cię z twej pokuty	9' /
Pan nie zwoli w zbożny czas — dopóty	10 /
Masz w upracowaniu trwać i żyć.	10 /

(M. 246)

⁹ A. Bądzkiewicz: *Teoria poezji...* Warszawa 1867.

Człek chętnie z bliźnimi się podzieli	10
Twardymi zlej doli brzemiony,	9
Ni pociech, ni szczedząc łm obrony —	10
Ale mu jedynie Anieli	9
Dopomóc zdołają, jeżeli	9
Sam siebie pocieszać jest zmuszony.	10

(M. 306)

W m. 246 wers 2 odchyła się od rytmizacji trocheicznej, całość należy zatem uznać za sylabiczne wiązanie 6 + 4 — 6 + 3'. Meander 306 ma również średniówkę po szóstej sylabie, logaedyczne rozczłonkowanie 3-3-4 — 3-3-3 załamuje się w wersie 4, gdzie jest: Sss-sSs-sSs zamiast trzech zestrojów amfibrachicznych. Ponieważ jednak wszędzie mamy trójzestrojowe członkowanie, meander ten zbliża się do tonizmu asylabicznego i odmiennego charakterem od trójakcentowego ośmiozłogowca. Nie może to zmienić zasadniczego oblicza wersyfikacji meandrów, świadczy tylko o pewnej ewolucji w wierszu Felicjana. Podobny kierunek, ale śmieiej i szerzej zaznaczony, wystąpił już wcześniej u Norwida, bez wpływu jednak na Faleńskiego, który *Vade Mecum* znać nie mógł.

Rozważaliśmy meander jako postać strofy. Pozostaje sprawa ściślejsz powiązanych całości kompozycyjnych: strof związanych. Bardzo rzadko w kompozycji dłuższego meandra występują rymy ciągłe, ale tam ich system tak wygląda: *abbaab baabba abbaab*. To już meander wstępowy, podobny do ballady lirycznej lub włoskiej lirycznej sestnyn, skończony układ stroficzny.

Znaj w sobie, człecze, woli własnej pana!
Są dwie Mądrości. Jedna się rumieni
Chwałą dających Wieczny Byt promieni,
A druga, niegdyś, wśród Twórczego Rana,
Z tychże promieni kłamstwem wyłamana,
Skrzy łuną blasków z śmierć dającej rdzeni.

W Świątyni Prawdy samowładna ksieni
Kusi: byś głową bił tam, gdzie jest ściana,
A ci, co przed nią ufnie gną kolona,
Jak poschte liście, chmurny plon jesieni,
Są z drzewa Wiedzy wichrem odrzuconi
W chwast, nie wart nawet marnej garstki siana.

A nam jest wybór dan i możność dana,
Byśmy, ku światłu dążąc z ziemskich cieni,

¹⁰ Meander cytujemy z rękopisu w cyklu *Smutne dzieje serca na pokucie* nr 55, w *zeszycie ze Wspomnieniami z mojego życia*, Bibl. Nar. w Warszawie, rkps. 5842 — Pierwodruk *Nieznanne meandry*. „Ateneum”. Warszawa 1938, t. I, z. 6, s. 871.

Olśnieni byli, nie zaś oślepieni,
 Więc, człeczce! w sobie miej swej woli pana!
 Olśni cię zbawczo zorzy twarz świetlana,
 Ale pozbawi wzroku błysk z płomieni.

(M. 405 rkps.)¹⁰

Wśród meandrów drukowanych ma układ wstęgowy jeszcze 372, wstęgowo-refrenowy zaś — m. 106, tam trzy strofy jednakowe. Tak skończony układ nie pojawia się częściej. Układy stroficzne meandrów są bardziej luźne i wtedy mają inne czynniki jednoczące ramę kompozycyjną.

a) Refren anaforyczny:

Ten ma nad czołem błysk tajemniczy,
 Kto, dbając o to, aby się stała
 Zwycięska Panu na ziemi Chwała,
 W trudach walk, w pracy, w znoju, w goryczy,
 Cierpliwie myśli, cierpliwie życzy,
 Cierpliwie działa.

Lecz jest i nad tym blasków opieka,
 Kto, choć go doła, twarda macocha,
 Co rano pięścią budzi jak śpiocha,
 Od zgiełku czynów stając zdaleka,
 Cierpliwie wierzy, cierpliwie czeka,
 Cierpliwie kocha.

(M. 58)

Taki sam refren w m. 76 brzmi: „*Deo ignaro [...] Deo ignoto*”.

b) Refren właściwy z ciągłością rymów „b”: „Ach, jakżeśmy ciekawi [...] Jakżeśmy nie ciekawi!” (118); podobnie m. 350.

c) Refren fleksyjnie zmienny znamy z meandrów 246 i 247, po raz drugi występuje w m. 301.

d) Ciągłość rymu „b” bez refrenu:

Gdy mówię, czując szron u czoła:
 Że lat mam tyle a tyle —
 To osobiwie się myślę.
 Owszem — tych lat już nie mam zgoła —
 Bowiem któż mieć napowrót zdoła
 Coś, co już w mgłę jest i w pyle.

Mam tylko przyszłość tajemniczą
 Lat, których nie wiem jest ile,
 Ni nawet włem: czy te chwile
 Stratą mi będą, czy zdobyczą? —
 I te już inni za mnie zliczą,
 Siedząc na mojej mogile.

(M. 121)

e) Pierscień kompozycyjny: nie drukowany wskutek cenzury autor-sko-politycznej meander 348 (według rękopisu) o pogrzebie Kazimierza Wielkiego zaczyna się wersem: „Wielkiego płacząc Kazimierza”, strofa III odwraca porządek rymów pierwszej i kończy się tym samym wersem. W strofie drugiej są rymy inne.

Inne środki wiązania układu stroficznego nie wchodzą już w zakres wersyfikacji. Meander 156 kończy się w trzech strofach zawołaniami po łacinie: „*Unguibus et rostro!* [...] *Sursum corda!* [...] *Veni — vidi — vici!*” Meandry inne, podwójne lub potrójne, wiążą się na zasadzie antytezy kompozycyjnej (76, 124, 216, 272), pytania i odpowiedzi (197), dwugłosu (61), paraleli: (185, 124, 216, 272), pytania i odpowiedzi (197), dwugłosu strofy, strofy regularne lub wariacyjne, zwarte lub luźniejsze układy stroficzne. Tym sposobem meander, nie tracąc swojej wartości jako strofa staje się określoną ramą kompozycyjną.

OBRONA CZY POCHWAŁA MEANDRÓW?

Meandry tworzą zbiór różnorodny tematycznie i kompozycyjnie, tej ich właściwości odpowiada różnorodność form metrycznych. Dominuje wśród nich epigramat filozoficzno-moralny. Typową jego formą jest dziewięciozłogłoskowiec jambiczny. Życiowa satyra często układa się w trocheicznym ośmiozłogłoskowcu, lecz służy jej też trójakcentowiec. Liryka operuje raczej strofą zmienną. Ujęcie tematu operuje przemówieniem, dialogiem, narracją, monologiem bohatera, dwugłosem, wyznaniem refleksyjnym poety. Będąc wyrazem osobistych poglądów Faleńskiego na różne sprawy życia, nie są jednak meandry dziełem oryginalnym, lecz świadomie przetwórczym. Rozwijają przysłowia, sentencje biblijne, różnego pochodzenia aforyzmy, nawiązują do bajek i do myśli innych poetów. Wkład osobisty przewija się stale, choćby w pesymizmie u końca zbioru, liryzm wszakże znajduje tu wyraz poprzez intelektualną refleksję, przeżycie subiektywne przeobraża się w uogólnienie prawdy psychologicznej. Układ tematyczny czyni meandry po trosze labiryntem, podobnym do tego, o którym we wstępie do fraszek mówi Jan Kochanowski, czyni je też *Ogrodem fraszek* i *Vade Mecum* Felicjana. Najbliższe są też meandry chyba fraszkom, których część tylko odpowiada ściśle pojęciu epigramatu. Ten więc zbiór drobnych utworów otrzymał nową i oryginalną formę stroficzną, dość zwartą i odrębną, by nadawać jedność dziełu, na tyle jednak giętką i zmienną, by mogło ono uniknąć monotonii. W podawanych poprzednio przykładach nieraz można było dostrzec przerzutnie. Zagęszczają się one w meandrach dyskursywnych, polemicznych, konwersacyjnych. Gładko utoczone sentencje natomiast zamykały się w paralelach wierszowych, niekiedy zresztą opartych o logicznie podkreśloną średniówkę.

Ta nieco eksperymentalna forma miała nawet naśladowców. Znajdziemy strofę meandryczną u Asnyka i u Konopnickiej¹¹. Adolf Nowaczyński wydał po śmierci Felicjana swoje własne *Meandry*¹², zwulgaryzował jednak ich koncepcję, czyniąc z nich dotkliwy miejscami paszkwil osobisty. Drugi naśladowca, Zygmunt Tyski¹³ — to zgola niepoczesne nazwisko. Można szukać meandrów u Juliana Ejsmonda¹⁴, a Julian Tuwim¹⁵ świetnie sparodiował meandry Nowaczyńskiego. Takie są krótkie dzieje owej nowej formy poetyckiej.

Mówiąc o eksperymentalnym charakterze meandrów, stwierdzamy moment świadomego wypracowania przez Faleńskiego nowej formy. Staropolska tradycja poddawała przede wszystkim rymowany parami trzynastozgłoskowiec, użyty przez Ignacego Krasickiego w krótkich bajkach, przez Mickiewicza — w gnomach. Wszystkie inne postaci były niestałe, choć nieraz bardzo oryginalne w koncepcji, choćby u Norwida. Tylko Faleński stworzył układ nowy, którego jedność i różnorodność metryczno-kompozycyjna pozwoliła na swobodne kształtowanie toku myśli. Mogłoby się zdawać, że jest w tym rys pewnego konceptyzmu, ale przecież nazwa przyszła po recepcji od Musseta formy stroficznej, a wiersz tytułowy nie jest pierwszym meandrem. Nazwa wynikła z uświadomienia sobie przez poetę koncepcji, z jego refleksji artystycznej. O tyle nie jest to forma sztuczna.

Sztuczność w innym sensie polega na tym, że meander, zwłaszcza wstęgowy, nie należy do form najprostszych. Nie ma potrzeby usprawiedliwiać Felicjana z używania trudnych postaci wiersza. Tłumacz całego *Canzoniere* Petrarcki przez wiele lat zdobywał tajemnice sonetu, ballady, kancony, madrygału i sestyny. Przypominał tym sposobem Sebastiana Grabowieckiego i Jana Andrzeja Morsztyna. Od Leconte'a de Lisle zapewne przejął formę pierwszego w Polsce pantum malajskiego¹⁶. O tyle też można autora meandrów zestawiać w właściwym Parnasistami i z poetami stojącymi poza ich grupą, lecz w pośpiechu do nich zaliczanymi, jak np. Banville. Parnasizm Felicjana to sprawa do-

¹¹ Pierwszy, przypadkowy chyba meander Asnyka w 13-zgł. nie ma stałego charakteru. A. Asnyk: *Pisma po raz pierwszy razem zebrane*. Warszawa 1938, t. I, s. 240. Jest za wczesny — 1864 r. Pewniejszy w tomie II, s. 18. Z *egipskiego rytuału zmarłych*, bo rok 1874. U M. Konopnickiej: *Luini. Poezje. Wydanie zupełne*, t. IV, s. 113.

¹² A. Nowaczyński: *Meandry*. Warszawa 1911.

¹³ Z. Tyski: *Meandry*. Wilno 1900.

¹⁴ Wskazówkę co do Ejsmonda daje antologia: *Cztery wieki fraszki polskiej*. Wybór i wstęp Juliana Tuwima. Przedmowa Aleksandra Brücknera. Warszawa MCMLVII, s. 435.

¹⁵ J. Tuwim: *Jarmark rymów. Dzieła*, t. III, Warszawa 1958, s. 112.

¹⁶ *Zakończenie*. (inc. „Ściela się liście poźółkie z pośępnym szelestem...”). *Odgłosy z gór. Poezje Felicjana*. Warszawa 1871.

piero do rozstrzygnięcia, ale poprawność jego wierszy i trudny ich kunszt są tu niewątpliwie momentami zbieżnymi. Meandry wszakże, niezmiernie ściśle powiązane z ówczesną rzeczywistością, walczące ze skrzywieniami życia, protestujące przeciw niewoli i dobrowolnej uległości wobec zaborców, dalekie są od „sztuki dla sztuki”.

Bronić meandrów, jako nowej w swoim czasie formy metryczno-kompozycyjnej, nie ma zatem potrzeby. Nie koncepcja formy poetyckiej tu decyduje, lecz jej wykonanie, czyli artystyczny kształt dzieła. I nie sam wiersz, choćby doskonale opanowany, lecz rozstrzyga styl, głównie zaś treściowe wypełnienie ramy metrycznej, trafność i ekonomia słowa — czynniki w tego typu utworach istotne. Strona ideowa meandrów mieści w sobie wiele. Eschatologiczne spekulacje, filozoficzne refleksje, walka z pozytywistami, kpiny z emancypantek ścinających włosy, morały, protesty patrioty i osobiste gorycze — oto ów „ogród fraszek”. Czy jest w tym jakiś ład? — Tak, w postawie poety, który lubi pisać wielką literą różne abstrakcje jako idealista i sypie rubasznymi konceptami jako zgryźliwy obserwator życia. Czy zbadanie poetyki meandrów pozwoli nam lepiej, niż w tej chwili można, określić odrębność gatunkową meandrów? — Na podstawie analizy wiersza powiemy, że zbiór meandrów to coś w rodzaju zbioru sonetów, utworów o ściśle określonej formie wierszowej i bliżej nie określonej zawartości. Mówiąc „meander”, możemy mieć na myśli po pierwsze dowolny sześciowiersz rymowany *abbaab* i wtedy mamy prawo wprowadzić tę nazwą jako wygodny termin opisowy w nauce o wierszu, stawiając go obok z w r o t k i safickiej i oktawy. Tak rozumianą strofę porównywaliśmy z innymi. Po drugie *meander* w zbiorach Faleńskiego i jego naśladowców jest samodzielnym układem stroficzno-kompozycyjnym, niekiedy układem stroficznym. Trzecie znaczenie, niewątpliwie ujmowane przez Faleńskiego, wykracza poza dziedzinę wersyfikacji. W tym sensie możemy meandry nazwać szczególnym układem wierszowym fraszki polskiej. Jest to znaczenie najwęższe i najbardziej sprecyzowane. Powinno by znaleźć się w poetyce opisowej.

Bibliografia meandrów

Swistki Sylena pozbierała Etcetera bomba, także *meandry*. Poznań. Drukiem J. I. Kraszewskiego... 1876.

Meandry, Strzępy myśli rozwianych. Kraków. Nakład i druk Wł. L. Anczyca i Spółki... 1892 (Meandry 1—190).

Felicjana Pieśni późnione... Kraków, nakładem autora, Drukiem Wł. Anczyca i Spółki... 1893. (Meandry 191—234).

Meandry, Strzępy myśli rozwianych ze wspomnień Felicjana. ... Wydanie drugie. Kraków, nakładem autora. W drukarni Wł. L. Anczyca i Spółki, 1898. (Meandry 1—335)

Meandry, Strzępy myśli rozwiązanych ze wspomnień Felicjana... Warszawa, nakładem i drukiem M. Arcta, 1904. (Meandry 1—405, znaczne luki cenzuralne).

РЕЗЮМЕ

Меандры, публикуемые постепенно от 1876 года, появляются в период до 1876 года. Их метрическую форму зачерпнул Фаленский из „Намуны” Альфреда де Мюссе и сначала применил в балладе „Печаль без слез”. Затем новая строфическая форма стала обрамлением небольшой монострофической поэмы, удвоения, утроения, реже рифмованного умножения АВВААВ. Название меандра, разумеется, происходит из греческого языка (река и орнаментальная линия). Меандром, как специальной формой, никто еще не занимался.

Главным метром меандров является прежде всего девятисложный ямб, а после него восьмисложный трохей, четырехстопные женские метры. Довольно часто и в том же количестве выступают десятисложный 4+6 трохей, одиннадцатисложный 5+6 ямб и трехударный восьмисложник SssSssSs, sSsSssSs, sSssSsSs. Другие метры более редки и даже совсем исключительны; они скорее представляют собой разнообразие картины. Преимущество ямбических и трохеических метров придает меандрам признак специально суженного силлаботонизма, но трехударный восьмисложник имеет в силлабическом обрамлении свойства тонического стиха. Фаленский умеет дифференцировать ритмические стихи, придавая изменениям ритма в пределах того же силлабического размера конструктивную функцию для строфы и композиционную для содержания. Связывает напр. восьмисложные метры так, что рифма А соединяет трохеические стихи, а рифма В трехударные, либо противопоставляет подобным образом два ямбических и трехударных терцета для обозначения композиционной антитезы, либо метром с другим ритмом является только шестой стих, то есть кода строфы.

Среди около 400 меандров можем отличить свыше 120 строфических разновидностей. Такое разнообразие вытекает из непрерывных метрических вариаций. Существуют строфы изометрические и метаболические. Эти последние бывают изоритмические (только ямбические) или же полиритмические (напр. четырехстопный ямб и трехударный восьмисложник). Малые и большие силлабические размеры складываются наиболее капризно. Среди разностишных меандров самый многочисленный с уменьшенной кодой АВВААв. Частый бывает также метаболический тип AbbAAb, аВВааВ, в котором порядок рифм и метров совершенно параллелен: 11 (5+6) и 10 (5+5) с трехударным восьмисложником, 9—7 (ямбы), 8—6 и 8—5^m (трохеи). Равно полную параллель приобретает меандр с переставленными мужскими и женскими рифмами: mzzmmz, zmmzzm. Можно полагать,

что довольно частая строфа, воспринятая у нас романтиками, AAbCCb преобразовалась в меандр ABbAAb, переставленное же четверостишие AbAb разрослось в меандр AbBaAb. В соединении 11—8;3⊥ и 10—8;3⊥ строфа AbAb распространилась благодаря балладам Мицкевича, причем первую из них Фаленский применял в пародической балладе. Анапестическая строфа aaB ccB Адама Мицкевича у Фаленского превратилась в меандр abBaaB, но Фаленскому она не казалась анапестической. Такой ритм на полях рукописей один только раз он отметил как: —v/—v//v—v/v—v, следовательно скорее логазды.

Однако меандр не является только новой строфой. Единичный или помноженный представляет он собой отдельную малую поэму, как рондо либо сонет. Меандры в несколько строф обладают средствами, придающими связь строфической системе. К ним относятся постоянная рифма в трех строфах меандра, что его уподобляет лирической балладе, и анафорический рефрен, напоминающий рондо или триолет. Двойной меандр соединяется рифмой B и рефреном. Иногда достаточно параллельная компоновка строф, представленная в качестве антитезы, вопроса и ответа, либо „дуэта”.

Тематика и композиция меандров так разнообразна, что трудно её вкратце определить. Главный тип это морально-философская эпиграмма, но бывает и эсхатология, религиозные переживания, лирика, сатира, политические и литературные полемики с противниками из лагеря позитивистов, ибо Фаленский остался после поражения восстания 1863—64 гг. неисправимым романтиком. Следовательно меандры связаны с польской жизнью достаточно сильно, это не искусство для искусства помимо художественной версификации. Фаленский замечательно переводил Петрарку и многих других поэтов и хотя от Леконта де Лиль взял форму *rantoun*, во всяком случае в меандрах парнасцем не был.

Существовали подражания меандрам, но было их немного и без больших разглашений. В традиции польской эпиграммы (называемой у нас несколько шире понимаемым термином *фрашка*) меандр является новостью, так как *фрашка* пользовалась преимущественно связно рифмованным тринадцатисложником. Фаленский создал форму одновременно постоянную и гибкую.

Термин меандр пригоден для использования при описании строфы и строфической системы. Как поэтическую форму можно его определить: специальная строфико-композиционная система польской *фрашки*.

R É S U M É

Les *Méandres* de Félicien Faleński, publiés successivement dès 1876, proviennent d'avant 1870. Leur forme métrique a été empruntée de la *Namouna* d'Alfred de Musset et employée tout d'abord dans la ballade *Zal bez lez (Regret sans larmes)*. La nouvelle forme strophique est devenue ensuite un petit poème monostrophique doublé, triplé, plus rarement multiplié, rimé ABBAAB. Le nom du méandre vient, bien entendu, du grec (fleuve et ligne ornamentale). On n'a pas encore étudié le méandre comme une forme spéciale.

Les mètres dominants des méandres ce sont d'abord l'iambe en neuf syllabes et le chorée en huit syllabes, tous les deux mètres féminins de quatre pieds. On y trouve assez souvent et au même degré le décasyllabe 4 + 6 choréique, l'endécasyllabe 5 + 6 iambique et l'octosyllabe à trois accents SssSssSs, sSsSssSs, sSssSsSs. D'autres mètres sont moins fréquents et même tout à fait exceptionnels, formant plutôt un marge plus ou moins étendu des variations métriques. La prépondérance des iambs et des chorées donne aux méandres la marque du syllabotonisme spécialement restreint, mais l'octosyllabe à trois accents a, dans le cadre syllabique, le caractère d'un mètre tonique. Faleński sait différencier le rythme des vers, en donnant aux changements du rythme dans le vers du même nombre des syllabes la fonction constructive pour former la strophe et la fonction compositive pour exprimer la pensée. Dans l'octosyllabe, par exemple, la rime A unit les vers choréiques, la rime B unit ceux de trois accents. D'une façon pareille il oppose deux tercets iambiques et deux tercets à trois accents pour souligner l'antithèse des pensées; ou bien seulement le vers sixième, la coda de la strophe, est un mètre à un rythme différent.

Parmi les 400 méandres environ on peut trouver plus que 120 espèces de la strophe. Cette diversité provient de continuelles variations métriques. Il y a des strophes isométriques et métaboliques. Ces dernières peuvent être isorythmiques (uniquement iambiques) ou polirythmiques (p. ex. l'iamb à quatre pieds et l'octosyllabe à trois accents). De petits et de plus grands mètres se composent d'une manière la plus capricieuse. Parmi les méandres isométriques c'est celui avec la petite coda ABBAAb qui est le plus fréquent. On rencontre souvent aussi le type métabolique AbbAAb, aBBaaB, dans lequel l'ordre des rimes et des mètres est tout à fait parallèle: 11 (5 + 6) et 10 (5 + 6) avec l'octosyllabe à trois accents: 9—7 (iambs), 8—6 et 8—5^m (trochées). Pareillement le méandre à l'alternation des rimes masculines et féminines: mffmf, fmmffm donne une autre parallèle. On peut admettre que la strophe assez fréquente empruntée par nos romantiques, AAbCCb, s'est transformée en

méandre ABbAAb, et que le quatrain croisé AbAb s'est développé en méandre AbBaAb. Comme combinaison 11—8:3⊥ et 10—8:3⊥ la strophe AbAb s'est répandue grâce aux ballades de Mickiewicz; cette première se retrouve chez Faleński dans la ballade parodiée. La strophe anapestique aaBccB d'Adam Mickiewicz s'est transformée chez Faleński en méandre abBaaB, sans lui paraître anapestique. Ce rythme a été une fois marqué en note marginale des manuscrits comme: -v/-v//v-v/v-v, donc plutôt logaediquement.

Mais le méandre n'est pas une nouvelle strophe seulement. Monostrophique ou multiplié, il est tout un petit poème comme le rondeau ou le sonnet. Les méandres à plusieurs strophes ont leurs moyens d'encadrer le poème. On peut compter ici la rime continue dans laquelle il ressemble à la ballade lyrique; on trouve aussi le refrain anaphorique rappelant un rondeau ou un triolet. On a un méandre double lié par la rime B et le refrain. Parfois il suffit une composition parallèle des strophes, formée comme l'antithèse, la question et la réponse ou une voix double.

Les sujets et la composition des méandres sont si variés qu'il est difficile de les préciser brièvement. Le type principal c'est l'épigramme philosophique et morale, mais il y a aussi de l'eschatologie, de la dévotion, de la lyrique, de la satire, des polémiques politiques et littéraires avec les adversaires du camp positiviste, car après la défaite de l'insurrection de 1863—64 Faleński continue d'être romantique indomptable. Les méandres sont donc liés assez fortement à la vie contemporaine en Pologne; ce n'est point du tout „l'art pour l'art", malgré leur versification si savante. Faleński a été un parfait traducteur de Pétrarque et de plusieurs autres poètes; bien qu'il ait pris de Leconte de Lisle la forme du pantoum, dans ses méandres il n'est point parnassien.

Il y avait des imitations des méandres, mais elles n'étaient pas nombreuses et n'avaient pas de succès. Dans la tradition de l'épigramme polonais, nommé chez nous *fraszka* (ce terme étant compris un peu plus largement) le méandre est une nouveauté, car la principale forme de la *fraszka* polonaise c'était le mètre de treize syllabes en rimes plates. Faleński a créé une forme stable et souple à la fois.

Le terme méandre peut être employé dans la description de la strophe et du poème encadré. Comme une forme poétique, on peut le définir: un cadre spécial strophique et compositionnel de la *fraszka* polonaise.