

Konrad Górski

Mickiewicz jako bajkopisarz

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 39, 64-98

1950

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

MICKIEWICZ JAKO BAJKOPISARZ

Kto by sobie zadał trud obliczenia, ile stron poświęcili historycy literatury polskiej omówieniu większych dzieł Mickiewicza, a ile utworom drobnym, przekonałby się z łatwością, że istnieje tu wielka dysproporcja na niekorzyść utworów drobnych, a najbardziej pokrzywdzone okazałyby się bajki. Może dlatego tak się dzieje, że sam poeta nie przywiązywał większej wagi do swej twórczości bajkopisarskiej i zaledwie dwie bajki drukiem ogłosił (a jeśli „Pies i wilk“ dostał się do czasopism bez wiedzy i zgody poety, co jest zupełnie możliwe, to tylko jedną), ale nie zmienia to faktu, że na tym odcinku jest jeszcze prawie wszystko do zrobienia. To, co dotychczas powiedziano u nas o bajkach Mickiewicza, nie stoi w żadnym stosunku do wspaniałych osiągnięć poety również w tej dziedzinie twórczości i nie oddaje całej oryginalności Mickiewicza jako bajkopisarza.

Zacznijmy od krótkiego przeglądu literatury o bajkach Mickiewicza. Zajmowano się stosunkiem między autografami i tekstem drukowanych bajek: „Pies i wilk“, „Lis i kozieł“, „Koza, kózka i wilk“ (Bruchnalski, Hordyński, Tretiak, Pigoń). Jeden ocenzurowany przez wydawców szczegół tekstu bajki „Przyjaciele“ przywrócił Pigoń. Stosunkiem niektórych bajek do Ezopa i La Fontaine'a zajmowali się Bruchnalski i Tretiak, stosunek do Trembeckiego omówił Tretiak; szczegółowo omówiła Zofia Gąsiorowska bajkę „Chłop i żmija“, ogłoszoną za życia poety jako przekład z La Fontaine'a, aby wykazać, jak bardzo oddalił się Mickiewicz od francuskiego opracowania tego prastarego tematu. O związkach mitycznych bajki „Koza, kózka i wilk“ pisał Stefan Czarnowski. Z monografistów Mickiewicza tylko Kleiner poświęca bajkom sporo uwag dotyczących czy to interpretacji, czy związku ich z przeżyciami poety, czy wreszcie niektórych szczegółów artyzmu, ale nie daje syntetycznej charakterystyki poety jako bajkopisarza. Chmielowski zbywa w kilku wierszach omówienie bajek: „Przyjaciele“ oraz „Zając i żaba“. Kallenbach milczy jak zakłęty. Kilka wartościowych uwag o języku bajek przynosi artykuł

Gaertnera w „Języku Polskim“ (1934). — Wśród wymienionych badaczy przeważa pogląd, że Mickiewicz jako bajkopisarz jest właściwie epigonem Trembeckiego. Sprawa oryginalności poety w tej dziedzinie nie została ani wystarczająco zbadana, ani prawidłowo postawiona.

Niniejsze studium ma w intencji autora wypełnić choćby prowizorycznie tę oczywistą lukę w naszej wiedzy o Mickiewiczu; spełni swoją rolę, jeśli zachęci kogoś do poświęcenia temu tematowi wyczerpującej monografii.

A więc naprzód chronologia powstania bajek. W pewnych wypadkach daje się ona ustalić zupełnie dobrze, w innych jesteśmy zdani tylko na domysły. Nie ulega wątpliwości, że najwcześniejszą bajką jest „Pies i wilk“, albowiem jej tekst odnajdujemy na ostatniej karcie autografu „Grażyny“. Zatem czas rzucenia na papier pierwszego szkicu (wobec dużych różnic w stosunku do tekstu drukowanego) przypada na rok mniej więcej 1822. Tzw. „album Moszyńskiego“ przynosi autograf bajek: „Dzwon i dzwonki“ oraz „Pchła i rabin“, z czego wynika, że należy je odnieść do 1826 roku. Datę kilku bajek ustalamy na podstawie kopii Aleksandra Chodźki, przechowywanej w Muzeum Mickiewiczowskim w Paryżu i zawierającej 9 bajek, w tym 7 z dopisanym pod tekstem rokiem powstania. Jeśli wierzyć bez zastrzeżeń informacjom Chodźki, to w 1829 roku zostały napisane: „Przyjaciele“ i „Zając i żaba“, w roku 1830 — „Koza, kózka i wilk“, w 1831 — „Król chory i lisy“ oraz „Lis i kozieł“, w 1832 — „Trójka koni“ i „Tchórz na wyborach“. Czas powstania reszty bajek trzeba ustalać hipotetycznie. Z refleksjami o pewnych grupach emigracyjnych łączy się wyraźnie bajka zaczynająca się od słów: „Ludzie na czystym polu“ i wydrukowana przez Pignonia pod tytułem „Przypowieść emigracyjna“. Nie bez związku ze sprawami emigracyjnymi jest także bajka „Żaby i ich króle“. Obie zatem należałoby odnieść do lat 1832—1833, póki Mickiewicz nie zatrzaskał drzwi od Europy hałasów i nie poświęcił się wyłącznie tworzeniu „Pana Tadeusza“. Możliwe, że w tym też czasie powstała bajka „Osioł i pies“, nie mająca wprawdzie nic wspólnego z ówczesnym życiem politycznym, ale będąca produktem tej samej fali bajkopisarskiego natchnienia. To samo można by powiedzieć o „Chłopie i żmii“, ogłoszonym w 1838 r.

Z tych 14 bajek (nie zaliczam do bajek ani „Zony upartej“, ani „Golono strzyżono“, ponieważ są to humorystyczne powiastki bez jakiegokolwiek pierwiastka alegorycznego) tylko dwie ukazały się drukiem za życia poety. Specjalne szczęście miał „Pies i wilk“, wy-

drukowany trzykrotnie w czasopismach, zanim się dostał do zbiorowego wydania dzieł z 1844 roku („Motyl“, 1829, nr 43, „Ziemiański“, 1831, zes. 3, „Biruta“, 1838, tom II). „Chłop i żmija“ pojawił się w zbiorze „Sto bajek według Lafontaine’a“, Lipsk, 1838, i został przedrukowany w wydaniu 1844 roku. Wszystkie pozostałe bajki (z wyjątkiem „Przypowieści emigracyjnej“) ukazały się w wydaniu paryskim 1860 roku na podstawie kopii Chodźki, a „Przypowieść emigracyjna“ w numerze noworocznym „Kuriera Warszawskiego“ z 1888 roku. Ostatnio wypłynął autograf „Trójki koni“ w Muzeum Narodowym w Krakowie i został wyzyskany dla ustalenia tekstu w *Wydaniu Narodowym „Dzieł“ A. Mickiewicza* (1949).

Czternaście bajek to nie jest wiele, jeśli zestawić tę liczbę z dorobkiem zawodowych bajkopisarzy, jak La Fontaine (245 bajek) lub Kryłow (201). Tylko że nie liczba utworów pewnego typu decyduje, czy ktoś jest epigonem w danej dziedzinie, czy też samodzielnym twórcą. Sprawa oryginalności w zakresie bajkopisarstwa nie pokrywa się, jak wiadomo, ze sprawą źródeł tematyki, którą się autor posługiwał. Większość bajek nowożytnych osnuta została na tematyce tradycyjnej, mającej za sobą kilka dobrych tysięcy lat literackiego życia, z czego wynika, że w zakresie bajki oryginalność twórcy mierzy się charakterem opracowania tematu, nie zaś pochodzeniem całej fabuły, czy też poszczególnych motywów. Mickiewicz nie jest pod tym względem wyjątkiem. Spośród 14 jego bajek 10 wywodzi się z tematyki tradycyjnej, a 4 osnute zostały na fabule wymyślonej przez autora. Są to: „Dzwon i dzwonki“, „Trójka koni“, „Tchórz na wyborach“ i „Przypowieść emigracyjna“. Aczkolwiek wśród tych bajek o tematyce oryginalnej znajduje się takie arcydzieło jak „Tchórz na wyborach“, to jednak nie one decydują o wielkości Mickiewicza, jako bajkopisarza, lecz raczej bajki o fabule tradycyjnej, ukazujące w pełni samorodność fantazji i mistrzostwo pisarskie poety. Od tych więc bajek tradycyjnych rozpoczniemy przegląd analityczny omawianego dorobku Mickiewicza.

Już Bruchnański w *Uwagach w wydawcy* zamieszczonych w II tomie „Dzieł“ A. M. w wydaniu Tow. Lit. im. A. M. (por. str. 534—535) stwierdza z powodu bajki „Zając i żaba“, że: „Mickiewicz zgoła prawie nie trzyma się pierwowzoru (tj. La Fontaine’a), stosunek jego do La Fontaine’a jest w tym wypadku znacznie dalszym od stosunku, jaki zwyczajnie zachodzi między dziełami mistrza francuskiego a Ezopem i innymi źródłami, z których korzystał“.

Uwaga ta stosuje się nie tylko do bajki „Zając i żaba“, ale w równej, a nawet wyższej mierze do niektórych innych bajek Mickiewicza, które uchodzą za „naśladowanie“ z La Fontaine'a, ponieważ w kopii Chodźki znajdujemy dopisek stwierdzający zależność od francuskiego poety, a będący albo dowodem przesadnej skromności samego poety, albo domysłem Chodźki, że tylko La Fontaine wchodził w rachubę jako źródło materiału fabularnego. Właśnie szczegółowe zestawienie tekstu La Fontaine'a z tekstem Mickiewicza, dokonane przez Bruchnalskiego w wymienionych *U w a g a c h w y d a w c y* do bajki „Koza, kózka i wilk“ („Dzieła“ A. M., tom II, str. 547—549), przekonują, że o żadnym naśladowaniu czy parafrazie nie może tu być mowy, albowiem utwór polski jest czymś zupełnie odmiennym od francuskiego. Sprobujemy więc zestawić bajki o tematyce tradycyjnej nie tylko z opracowaniami La Fontaine'a, ale i z tymi źródłami, z których czerpał La Fontaine, a wówczas dopiero będziemy mogli ocenić całą oryginalność opracowań Mickiewicza.

P i e s i w i l k. Temat nieznanый starożytnemu Ezopowi; do bajki europejskiej wprowadził go dopiero Fedrus, rozwinęli bajkopisarze średniowieczni, a potem opracowywali na przeróżne sposoby poeci nowożytni. Zestawienie polskich opracowań dał Chrzanowski w *D o d a t k u* do edycji Biernata z Lublina (s. 512—524). Niektórzy z polskich bajkopisarzy, tworzących już po La Fontaine'ie, woleli opierać się na pierwowzorze Fedra, niż na wersji francuskiej (np. J. E. Minasowicz). Francuski filolog klasyczny, Louis Havet, twierdzi, że fabuła bajki jest aluzją historyczną: wilk i pies mają być maskami dwóch braci germańskiego pochodzenia, Arminiusa i Flavusa: pierwszy sprawił, jak wiadomo, krwawą łaźnię legionom rzymskim w Teutoburskim lesie, drugi — pozostał wierny Rzymowi. Rozmowa ich miała się odbyć w 16 roku naszej ery, gdy wojska Cherusków i Rzymian stały naprzeciwko siebie po obu stronach Wezery.

Gdy Mickiewicz zabierał się do pisania swego „Psa i wilka“, próbował zrazu iść torami La Fontaine'a. Świadczy o tym autograf, gdzie poeta przejmując z francuskiego wzoru początkowy zamiar wilka, żeby psa zaatakować; motywu tego nie ma ani u Fedra, ani u bajkopisarzy średniowiecznych. Ale mimo przejścia tego szczegółu, zaniechanego jednak w redakcji ostatecznej, Mickiewicz idzie zrazu własnymi drogami. Widne to jest już w opisie dobrego wyglądu psa (wszystkie szczegóły oryginalne), ale uderza zwłaszcza w dalszym rozwinięciu sytuacji. U Fedra wilk zadaje prosto z mostu pytanie, skąd pochodzi tak dobry wygląd psa, u La Fontaine'a wilk „entre

en propos et lui fait compliment sur son embonpoint qu'il admire", natomiast u Mickiewicza dialog między wilkiem i psem, zanim pies zaproponował wilkowi służbę u ludzi, obejmuje 12 wierszy wypełnionych mnóstwem przepysznych i najzupełniej nowych szczegółów. Mamy więc powitalną przemowę wilka i zapytanie ceremonialne o zdrowie, protekcyjną odpowiedź psa, po czym wilk wygłasza pełną entuzjazmu pochwałę psiego wyglądu i tuszy, dającą dopiero okazję psu do wiadomej propozycji. Schemat kompozycyjny dalszego ciągu bliższy jest bajce francuskiej, niż rzymskiej, albowiem wyliczenie korzyści, jakie będzie miał wilk ze swej służby, Fedrus umieszcza dopiero wtedy, gdy wilk zapytał się już o przyczynę wytartej sierści na szyi, natomiast La Fontaine każe psu mówić o tym w związku z obowiązkami, jakie na wilka spadną w służbie u ludzi. Ale cały urywek, choć skomplikowany analogicznie do bajki francuskiej, składa się z motywów znów całkowicie oryginalnych. Oto zestawienie obu redakcji, francuskiej i polskiej:

LA FONTAINE:

Le loup reprit: — Que me faudra-t-il faire.
 — Presque rien, dit le chien: donner la chasse aux gens
 Portants bâtons, et mendiants;
 Flatter ceux du logis, à son maître complaire:
 Moyennant quoi votre salaire
 Sera force reliefs de toutes les façons,
 Os de poulets, os de pigeons:
 Sans parler de mainte caresse.

MICKIEWICZ:

Lecz w tej służbie co robić. — wilk znowu zapyta.
 Co robić... Dziecko jesteś! Służba wyśmienita!
 Oto jedno z drugim: nic a nic:
 Dziedzińca pilnować granic,
 Przybycie gości szczekaniem zgłosić,
 Na dziada warknąć, Żyda potarmosić,
 Panom pochlebiać ukłonem,
 Sługom wachlować ogonem.
 A za toż, bracie. niczego nie braknie!
 Od panów, paniątek, dziewczek
 Okruszyn, kostek, polewek —
 Słowem, czego dusza łaknie.

Podobna samodzielność opracowania każdego szczegółu cechuje bajkę Mickiewicza do końca. Zamykająca scenę odpowiedź wilka jest we francuskim utworze dość gadatliwa („de tous vos repas je ne

veux en aucune sorte, et ne voudrais pas même à ce prix un trésor“), podczas gdy polski wilk wygłasza zwartą sentencję rymowaną, będącą nowostworzonym przysłowiem:

Lepszy w wolności kasek ladajaki,
Niżli w niewoli przysmaki.

Dopiero w ostatnich słowach bajki występuje zależność od La Fontaine'a. Wierszowi francuskiemu:

Cela dit, maître loup s'enfuit, et court encore

odpowiada polskie zakończenie:

Rzekł i drapnawszy, co miał skoku w łapie,
Aż dotąd drapie!

Szczegóły tego nie ma ani u Fedra, ani u późniejszych bajkopisarzy; wprowadzając go La Fontaine nadaje rozmowie wilka z psem charakter mitu wyjaśniającego odwieczną nieprzyjaźń między obu rodzajami zwierząt. Przejęcie tego pomysłu przez Mickiewicza nie było przypadkowe, gdyż odpowiadało — jak się przekonamy z dalszych wywodów — specyficznemu typowi antropomorfizacji, jaki występuje we wszystkich bajkach naszego poety.

Pchła i rabin. Tretiak łączył błędnie tę bajkę z La Fontaine'a „L'Homme et la puce“ (która ze swej strony jest przeróbką bajki Ezopa „Pchła i atleta“); prawdziwe źródło wskazał Bruchnalski (cyt. „Dzieła“ A. M., II, 431), a mianowicie bajkę Ezopa „Pchła i człowiek“ („Psylla kai anthropos“). W przekładzie polskim tekst jej ma następujące brzmienie:

„Pewnego razu pchła dokuczala człowiekowi bez przerwy. Wreszcie ją złapał i rzekł do niej: — Kto ty jesteś, ty, co się karmisz wszystkimi moimi członkami, kłując mnie, gdzie się da. — Pchła odparła: — To jest mój sposób życia; nie zabijaj mnie, bo ja nie mogę ci przecież wyrządzić wiele złego. — Człowiek zaczął się śmiać i rzekł jej: — Umrzesz natychmiast z mojej ręki, wszelkie bowiem zło, wielkie czy małe, należy bezwzględnie usuwać. —

„Ta bajka pokazuje, że nie należy litować się nad złym, czy będzie on mocny, czy słaby“.

Mickiewicz przejął z greckiego pierwowzoru tylko ogólny schemat fabularny: złapanie pchły i dyskusję między człowiekiem i pragnącą wywinąć się od śmierci pchłą, zmienił natomiast problem za-

sadniczy, charaktery postaci i treść dyskusji, wprowadzając pewien koloryt lokalny (określone historycznie środowisko) oraz pierwiastek satyryczny i humorystyczny. W ten sposób bajka stała się tylko w małym stopniu opracowaniem tematu tradycyjnego. Można by ją uważać za niemal całkowicie oryginalną i pod względem tematyki.

P r z y j a c i e l e. Temat ezopowy, który się doczekał ogromnego rozpowszechnienia i co za tym idzie, wielu wariantów w wersjach ludowych (J. Krzyżanowski — „Polska bajka ludowa“, I, 70) i artystycznych, opracowany został przez La Fontaine'a według zupełnie innego schematu fabularnego, niż schemat bajki Mickiewicza. Toteż trzeba było specjalnego zaciętrzewienia wpływo logicznego, aby się dopatrywać (jak to uczynił Tretiak) w tym utworze skombinowania dwóch bajek La Fontaine'a: „L'ours et les deux companions“ oraz „Les deux amis“. Mylność tego wykazał już Bruchnalski (l. c. str. 533—534). „Przyjaciele“ są najzupełniej oryginalnym opracowaniem tradycyjnego tematu. Gdy u Ezopa dwaj bohaterowie są przyjaciółmi, którzy razem podróżują, u Mickiewicza są ludźmi, którzy żyją przede wszystkim swoją przyjaźnią. Stąd połowa bajki wypełniona została charakterystyką ich przyjacielskiego związku, przy czym humorystyczna stylizacja uczuciowej przesady w ich wzajemnym stosunku pozwala przewidzieć satyryczne zakończenie. Element humoru zostaje pogłębiony przez rubaszną motywację, dlaczego niedźwiedź doszedł do wniosku, że leżący na ziemi Mieszek musi być nieboszczykiem i to już nieświeżym. Ten pomysł mógł być podsunęty przez wiersz w bajce La Fontaine'a na ten sam temat:

C'est, dit-il un cadavre; ôtons-nous, car il sent,

ale u Mickiewicza daleka aluzja francuska została podana nierównie wyraziściej. Natomiast morał bajki w postaci owego „niedźwiedziego przysłowia“ nawiązuje do tradycji ezopowej.

Niezwykłą nowością w bajkopisarstwie w ogóle jest nadanie „Przyjaciółom“ kolorytu regionalnego. Opisany incydent miał się wydarzyć w oszmiańskim powiecie, a nawet niedźwiedź został przedstawiony jako „Litwin“, co mięs nieświeżych nie je.

Z a j ą c i ż a b a. Znowu temat ezopowy o niezwykłym bogactwie wariantów ludowych (Krzyżanowski, l. c. str. 59). Opracowanie Mickiewicza zbliża się do La Fontaine'a o tyle tylko, że obie bajki wprowadzają motyw dłuższego monologu zająca przed decyzją samobójstwa. Pod tym względem obie zapożyczyły się u Ezopa, tylko że w greckim pierwowzorze nie jest to monolog jednego zająca, lecz

treść rozmyślań całego sejmku zajęczego, roztrząsającego ciężką dołę tchórzliwych gryzoniów. Mickiewicz bierze z Ezopa pomysł wyliczenia kilku gatunków zwierząt, które zagrażają życiu zajęcy, czego nie ma u La Fontaine'a, ale w całości monolog zajęcia w bajce polskiej jest zupełnie oryginalny, zwłaszcza w pomysle pożegnalnej elegii, którą zajęc wygłasza bezpośrednio przed udaniem się nad staw. Najzupełniej własnymi drogami idzie nasz poeta w oddaniu sytuacji końcowej. Prostą informację, że spłoszone przez zajęcia żaby wskoczyły do wody, Mickiewicz zastępuje świetnym w opisie ruchu obrazem jednej żaby skaczącej do wody, a zamiast długich refleksji zdumionego zajęcia, że są istoty bardziej tchórzliwe od niego (La Fontaine), każe wypowiedzieć swemu zajęcowi uwagę ogólną, że „cały świat na tchórze stoi“ i ująć morał końcowy znów w formie zbliżającej go do przysłowiowej sentencji. Nie bez znaczenia jest też odmienna motywacja sytuacyjna na początku bajki. U Ezopa i La Fontaine'a chodzi o bolesną sytuację życiową zajęc jako tchórzliwego z natury gatunku zwierząt, u Mickiewicza zaś zajęc jest bohaterem zindywidualizowanym: nie tracił serca, póki czuł się rączy, i dopiero wtedy zaczął tragizować na temat swego przeznaczenia, kiedy podupadł na nogach.

L i s i k o z i e ł. W ujęciu całości Mickiewicz jest tu bliższy Ezopa, niż La Fontaine'a, ale różni się od obu tak bardzo, że nie można mówić o jakiegokolwiek zależności w sposobie opracowania tematu tradycyjnego. Podobnie jak u Ezopa, lis wpada do studni przypadkiem i zwabia kozła, aby się po jego grzbiecie i rogach wydostać. (La Fontaine każe obu bohaterom razem podróżować i spuścić się do studni dobrowolnie dla napicia się wody). Zarówno w bajce greckiej, jak francuskiej lis i kozioł naradzają się wspólnie nad wydostaniem się z matni, przy czym kozioł lojalnie poddaje się kierownictwu lisa, który towarzysza oszukał i po wydostaniu się na powierzchnię ziemi chce zaraz zbiec. U Ezopa na odgłos wyrzutów kozła lis wraca i daje naukę towarzyszowi, że nie powinien był schodzić do studni, gdy nie wiedział, jak się stamtąd wydostać. Lis francuski nie czeka na wyrzuty towarzysza, tylko wypowiada tę samą naukę. Morał obu bajek ten sam: „w każdej rzeczy końca patrzaj“ — jak to sformułował Biernat z Lublina. Z tego zestawienia opracowania greckiego i francuskiego widać od razu oryginalność wersji Mickiewiczowskiej. Początek bajki polskiej obszernie rozwodzi się nad samym wpadnięciem lisa do studni charakteryzując jego moralną niezłomność w ciężkiej sytuacji. Krótką wzmiankę Ezopa, że lis do-

strzegłszy przechodzącego górą kozła, zaczął wodę wychwalać, Mickiewicz rozwija w całą scenę, naprzód opisując, jak się lis rozkoszował głośnym picciem wody, a potem dając cały monolog lisa, zwrócony bynajmniej nie do kozła, lecz jakby mówiony do samego siebie pod wpływem przyjemności picia. W ten sposób metoda zwabiania okazuje się nierównie subtelniejsza psychologicznie. Współczucie nasze dla oszukanego kozła Mickiewicz zniweczył, podkreślając nie tylko jego głupotę, jak Ezop i La Fontaine, ale i jego pychę („Ej, ty ryży kudła, wara od źródła!“). Wreszcie u Mickiewicza lis oddala się błyskawicznie (tu niezrównana zwięzłość opisu jego wyskoczenia ze studni), nie bawiąc się ani w morały, ani w szyderstwa pod adresem głupca. Toteż żadnego morału poeta nie formuluje, pozwalając czytelnikowi wyzyskać fabułę wedle własnego uznania.

K r ó ł c h o r y i l i s y. Zestawienie tej bajki z pierwowzorem greckim i opracowaniem La Fontaine'a może być znakomitą ilustracją oryginalności i pomysłowości Mickiewicza jako bajkopisarza. Nie ograniczę się tym razem do streszczenia utworu greckiego i francuskiego, lecz podam pełny ich tekst w polskim przekładzie.

Ezop: „Lew na starość stracił zdolność do wystarania się o żywność siłą i osądził, że trzeba to osiągnąć sprytem. Poszedł więc do jaskini i położył się udając chorego, a gdy różne zwierzęta zjawiały się, aby go odwiedzić, łapał je i pożerał. Wiele ich już tak zginęło, kiedy lis przejrzawszy tę sztukę, przybył i zatrzymawszy się w pewnej odległości od jaskini zapytał lwa, jak się czuje. „Źle“ — odparł lew i zdziwił się, czemu lis nie wchodzi. — „Ja bym wszedł — rzekł lis — gdybym nie widział śladów wielu zwierząt, które tam wchodziły, ale żadnego, który by wyszedł z powrotem.“

W ten sposób ludzie przezorni umieją z pewnych oznak przewidzieć niebezpieczeństwo i tak go uniknąć“.

La Fontaine: „Od chwili, gdy król zwierząt, który chorował w swej jaskini, obwieścił wasalom, że wszelki rodzaj ma wysłać poselstwo, aby go odwiedzić, i odkąd wydany został edykt monarszy zapewniający dobre traktowanie posłów i ich świty, bezpieczny glejł przeciw groźbie czy to kłów, czy pazurów, wykonywając nakaz władcy każdy gatunek śle swoich ambasadorów. Lisy pozostały w domu i jeden z nich wyłuszczył taki tego powód: — „Ślady nóg na piasku tych, co idą złożyć hołd choremu, kierują się wszystkie bez wyjątku ku jego kryjówece, ale ani jeden nie świadczy o powrocie. To napelnia nas nieufnością. Niech więc Jego Królewska Mość raczy nas zwolnić.“

Bardzo dziękujemy za jego glejt. Nie wątpię, że ma on swą ważność. Ale ja widzę, jak się do tej jaskini wchodzi, nie widzę zaś, jak się ją opuszcza“.

A więc La Fontaine wzbogacił temat ezopowy przez wprowadzenie wzorem średniowiecznego „Romansu o lisie“ pojęć państwowych do świata zwierzęcego. Lew jest królem, pozostałe zwierzęta wasalami, mowa jest o edykcje monarszym i o poselstwach do króla, ale zasadniczy układ fabuły pozostał ten sam, co u Ezopa, końcowe zaś wywody lisa są zbyt technicznie rozgadane, co osłabia dowcipną pointę.

Co zrobił z tego samego tematu Mickiewicz? — Naprzód odrzucił wszelką narrację wstępną i zaczął bajkę od podanego w cudzysłowie tekstu królewskiego ukazu. Antropomorfizację stosunków zwierzęcych posunął o wiele dalej, mówiąc o gabinecie ministrów, o stanach, powiatach, o Lwiej Kancelarii Tajnej, o dygnitarzach i policyjnej straży. Jaskinia lwa przemieniła się w rezydencję letnią, która się nazywa Jaskiniewsk Zbójski. Pierwsi idą sejmikować dla wyboru posłów „baraństwo, tudzież stan ośli“, a lisy zgromadzone są w „giełdę lisia“. Wreszcie lis, który wydaje tajemnicę zachowania się swych współbraci, okazuje się „starym urzędnikiem“. Tak daleko posunięta antropomorfizacja miała cel satyryczny: pocisk został wymierzony zdecydowanie przeciw reżimowi carskiemu, jak o tym świadczy parodystyczna stylizacja edyktu, nazwanego tu bez obsłonek „ukazem“, oraz słowotwórcza postać nazwy „Jaskiniewsk“, pokrewna rosyjskiej toponomastyce. Przepyszny pomysł jest opatrzenie ukazu datą 1 kwietnia, co zapowiada, jaki się kryje za tym wszystkim *prima aprilis*. Wreszcie zakończenie bajki zharmonizowane zostało z odtwarzanymi stosunkami państwowymi. Lisy nie składają żadnej deklaracji publicznej, podkreślającej ich nieufność, bo to byłoby pod despotycznym rządem nie do pomyslenia, tylko dyskretnie grają na zwłokę, a informacja podana przez starego urzędnika, który był lisem z rodu, ma charakter poufnej wiadomości, sformułowanej z wyraźnym niedomówieniem. Oczywiście, że celowa dyskrecja zakończenia nie pozwoliła na dodawanie jakiegokolwiek morału.

Tak więc Mickiewicz zadłużył się u La Fontaine'a tylko w poмысле ujęcia stosunków zwierzęcych w kategoriach ludzkiego ustroju państwowego, co sam La Fontaine średniowiecznemu eposowi zwierzęcemu zawdzięczał, ale w całokształcie kompozycji i we wszystkich szczegółach poszedł drogą najzupełniej samodzielnej. Nie może tu być mowy ani o przekładzie, ani o parafrazie.

K o z a, k ó z k a i w i l k. U Ezopa tego tematu nie ma, pojawia on się dopiero u bajkopisarzy średniowiecznych, a w ślad za nimi u naszego Biernata z Lublina. Opracowanie Mickiewicza uchodzi za parafrazę Bajki La Fontaine'a „Le Loup, la Chèvre et le Chevreau“, co podważył już Bruchnalski na podstawie zestawienia szczegółów tekstu w obu bajkach, a co okazuje się zupełnym błędem, gdy rozważyć sens całości w obu wypadkach. Spróbujemy znów zacytować całą bajkę La Fontaine'a w czysto filologicznym przekładzie.

La Fontaine: „Koza idąc napelnić swe obwisłe wymiona i paść się nową trawką, zamknęła drzwi na zaszczipkę i rzekła do swego koźlęcia: — „Strzeż się, jeśli dbasz o życie, otwierać, póki ci się nie powie jako znak i hasło: P r e c z z w i l k i e m i j e g o r o d e m!“ — Gdy mówiła te słowa, wilk przypadkowo przechodził, podchwycił je i zatrzymał w pamięci. Koza — jak się łatwo domyśleć — nie dostrzegła żarłoka. Jak tylko wilk zobaczył, że sobie poszła, udaje jej ton i obłudnym głosem domaga się otworzenia mówiąc: P r e c z z w i l k i e m!, przekonany, że natychmiast wejdzie. Podejrzliwe koźle patrzy przez szparę i woła naprzód: — Pokaż mi białą nóżkę, inaczej nie otworzę. — Biała nóżka jest — jak wiadomo — rzeczą rzadko w użyciu u wilków. Ten więc zdumiony przemową, którą usłyszał, jak przyszedł, tak wrócił do siebie. Co by było z koźlciem, gdyby dało wiarę hasłu, które przypadkiem nasz wilk podsłuchał! Dwa środki ostrożności więcej są warte, niż jeden, i na nadmiarze w tym względzie nikt jeszcze nie stracił“.

Pomysłem oryginalnym La Fontaine'a w stosunku do bajkopisarzy średniowiecznych są szczegóły następujące: zamknięcie drzwi na zaszczipkę, przemowa do koźlęcia, hasło rozpoznawcze podyktowane koźlciu, wreszcie żądanie, aby wilk pokazał białą nóżkę, co ma charakter naigrawania się z wilka, skoro już uprzednio koźle dojrzało przez szparę, że to nie jest matka, tylko wilk. Tak więc ów rzekomo potrzebny „drugi środek ostrożności“ nie został należycie umotywowany.

Mickiewicz przejmuje z La Fontaine'a sam pomysł przemowy kozy do koźlęcia, ale rozwija go zupełnie inaczej, a także żądanie, aby wilk pokazał kopytko, co ma tutaj nierównie lepsze uzasadnienie, bo polskie koźle nie podglądało wilka przez szparę, tylko wiernie wypełniało rozkaz matki, która pozwoliła otworzyć dopiero, gdy da „znak kopytkiem“. Ale są to sprawy drugorzędne. Zasadnicza różnica między bajką polską i francuską polega: 1. na specjalnej stylizacji

u Mickiewicza, nadającej utworowi polskiemu zupełnie odmienny sens; 2. na wprowadzeniu pierwiastków satyry obyczajowej, o której nie może być mowy u La Fontaine'a.

Naprzód pierwsza sprawa. O ile w bajce średniowiecznej i w bajce francuskiej chodzi o niebezpieczeństwo pożarcia kózki przez wilka, to Mickiewicz celowo tuszuje tę sprawę, aby za pomocą odpowiedniej stylizacji podkreślić sens alegoryczny, przenoszący nas w inną sferę stosunków i niebezpieczeństw. Cała bajka jest żartobliwą powiastką o niebezpieczeństwach, które grożą „młodym osobom pod niebytność matki“. Stąd od pierwszej chwili stylizacja idzie w kierunku stworzenia atmosfery spraw erotycznych. Koza, która mieszka tylko z córką, ale bez męża, przedstawiona zostaje jako „rozwódka“. W dalszym ciągu dowiadujemy się, że jest jednak osobą dość trudną w stosunkach erotycznych, skoro „nie da lada wilkowi brać się do podbródka“. Rozstając się z kózką, świadoma niebezpieczeństw, które grożą młodym osobom, nakazuje: „nie ruszać mi za próg nogą i nie przyjmować nikogo, nikogo“. U autora francuskiego żadne ruszanie za próg nogą w ogóle nie wchodziło w rachubę, a sprawa niedopuszczenia wilka do mieszkania nie mogła być sformułowana w słowach: „nie przyjmować nikogo, nikogo“. Koza francuska wyraźnie mówi o niebezpieczeństwie, które zagraża życiu jej koźlęcia, tymczasem koza polska ani słowa o to nie zatraça, określając złe zamiary wilka za pomocą dyskretnego niedomówienia: „mam go w podejrzeniu, że zamyśla o czym brzydkim“. Jest to oczywiście dla niej rzeczą krępującą wyjaśniać bliżej naturę swoich podejrzeń bardzo młodej i niewinnej córeczce. Wreszcie najbardziej drastyczną pointą dla podkreślenia erotycznej atmosfery w bajce jest końcowa reakcja wilka, który „odszedł klnąc Bebę i mać jej z ruska brzydko“.

Pierwiastek satyry obyczajowej, włączony do bajki o kozie, kóźce i wilku, polega na wyśmianiu manii francuszczyzny u kobiet ówczesnych. Wyraża się to naprzód w nadaniu kóźce pretensjonalnego imienia B e b e (jest to zarazem kapitalny dwuznacznik, bo słowo to może być tak samo onomatopeją koziego beczenia), oraz w końcowych wierszach już po zamknięciu fabularnego wątku:

Ta bajka jest po całym świecie znana z treści;
Lecz żeby ją dać poznać polskiej płci niewieściej,
Udawajmy, że wzięta z francuskiej powieści.

Udawajmy, bo w przeciwnym razie polska pleć niewieścia nie zechce jej przeczytać. Pamiętamy przecież ową damę z *S a l o n u W a r s z a w s k i e g o* w „*Dziadach*“, co to choć umie po polsku, ale polskich wierszy nie rozumie.

Tak więc opracowanie bajki średniowiecznej o wilku i koźleciu jest nowym dowodem całkowitej samodzielności Mickiewicza jako bajkopisarza.

Z a b y i i c h k r ó l e. Temat tradycyjny opracowany przez Mickiewicza w sposób bliższy *Ezopa*, niż *La Fontaine'a*. Początek bajki polskiej znów bardzo rozbudowany w stosunku do poprzedników. *Ezop* mówi krótko, że żaby miały dosyć anarchii, w której żyły, i zażądały od *Zeusa* króla. *La Fontaine* podobnie zbywa tę sprawę zwięzłą informacją, że żaby, zmęczone ustrojem demokratycznym, wymogły krzykiem na *Jowiszu* poddanie ich władzy monarchicznej. Mickiewicz rozwija to w następujący urywek:

Rzeczpospolita żabska wodami i lądem
Szerzyła się od wieku, a stała nierządem.
Tam każda obywatelka,
Mała czy wielka,
Gdzie chciała, mogła skakać,
Karmić się i ikrzyć.
Ten zbytek swobód w końcu zaczynał się przykrzyć.
Zauważyły, że sąsiednie państwa
Używają pod królmi rządowego poddaństwa;
Że lew panem czworonogów,
Orzeł nad ptaki,
U pszczoł jest królowa ula;
A więc w krzyk do *Jowisza*:
Królu, ojcie bogów,
Dajże i nam króla, króla!

Co nowego wnosi to ujęcie? — Przede wszystkim wyraźny koloryt lokalny przez użycie dobrze znanego z polskiej tradycji historycznej zwrotu, że rzeczpospolita „stała nierządem“. Ale wyliczenie w dalszym ciągu, na czym ów nierząd miał polegać, prowadzi do wniosku, że nie było tam żadnego nierządu, tylko prawdziwa wolność. U *Ezopa* i *La Fontaine'a* informacja o anarchii czy zmęczeniu ustrojem demokratycznym może sugerować, że żaby miały trochę słuszności, gdy domagały się króla i silnego rządu. Tymczasem żaby polskie są po prostu znudzone własnym szczęściem i pragnienie ich, aby mieć króla, jest idealnym przykładem snobizmu wzorującego się

na stosunkach zagranicznych. W świetle tego kara ich jest o wiele lepiej umotywowana. Prócz tego autor „Ksiąg narodu i pielgrzymstwa“ oraz artykułów politycznych „Pielgrzyma Polskiego“ (zwłaszcza artykułu o Konstytucji 3 maja) przemycą tu satyryczną strzałę pod adresem tych żywiołów emigracyjnych, które nie doceniając wolnościowych założeń dawnego ustroju Polski pragnęły jej przyszły ustrój oprzeć na wzorach zagranicznych.

Ale przejdźmy do dalszego ciągu bajki. Ezop i La Fontaine informują, że Jowisz (czy Zeus) zrzucił żabom z nieba kawałek drewna, kij, czy kloc (xylon, soliveau). U Mickiewicza żaby dostają na króla „małego jak Łokietek Kija Kijowicza“. Gdy nowy monarcha okazał się do niczego, żaby greckie domagają się innego władcy, bo pierwszy wydał im się zbyt gnuśny; u La Fontaine'a zaś proszą o takiego, co by się ruszał. Mickiewicz rozwija to znów w całą przemowę:

Toż to taki ma być król!... Najjaśniejszy Bela,
 Niewiele z niego będziem mieć wesela:
 Król, co po karku bezkarnie go gładzim!
 Niechaj nam abdykuje zaraz niedołęga!
 Potrzebna nam jest władza, ale władza tęga!

W odpowiedzi na to Zeus u Ezopa posyła żabom węża wodnego (hydros), który je napada i pożera. U La Fontaine'a jest to żuraw,

Qui les croque, qui les tue,
 Qui les gobe à son plaisir.

Motyw ten został znów rozwinięty przez Mickiewicza we wspa-
 niałą obraz satyryczny drakońskich poczynań despotycznej monar-
 chii. Zesłany przez Jowisza wąż,

Ten pełzacz, pływacz i biegacz,
 Podsluchiwacz i dostrzegacz,
 Wszędzie wзира: pod wodę, pod kamienie, pod pnie,
 Wszędzie szuka nadużyć i karze okropnie.
 Arystokracja naprzód gryziona jest żabia,
 Że się nadyma i zbyt się utłuszcza;
 Gryziony potem chudy lud, że nie zarabia,
 I że się na dno biedy opuszcza;
 Gryzione są krzykacze, że wrzeszczą namiętnie;
 Gryzieni cisi, że śmia siedzieć obojętnie.

Ezop kończy bajkę morałem, że lepiej być rządzonym przez
 ludzi dobrych, choćby i powolnych, niż przez niespokojnych i złośli-
 wych. La Fontaine rozwija ten morał w dłuższe pouczenie, które

Jowisz kieruje do skarżących się żab. Mickiewicz nie daje morału żadnego ani bezpośrednio, ani pośrednio, tylko powiedziawszy nam o rozpaczach żab i nowych prośbach do Jowisza, kończy bezlitosnym stwierdzeniem, że „Bóg nie chce się więcej mieszać“ w sprawę rzeczpospolitej żabskiej.

C h ł o p i ż m i j a. Bajka ta została ogłoszona za życia poety jako przekład z La Fontaine'a i stosunkiem jej do wersji francuskiej zajęła się szczegółowo Zofia Gąsiorowska („Pamiętnik Literacki“, 1920), stwierdzając, że nie jest to właściwie przekład, tylko bardzo swobodna parafraza zmieniająca całkowicie charakter morału. Francuski poeta nie ma uznania dla dobroci chłopca, dyskwalifikuje go za głupotę, o tyle tylko bardziej miłosierny dla swego bohatera, że nie każe mu zginąć od ukąszenia żmii, jak to uczynił Ezop. U Mickiewicza nie ma mowy o takiej ocenie postępcu chłopca; sympatia poety jest po stronie miłosierdzia, choćby ono naraziło człowieka na niebezpieczeństwo. W dodatku La Fontaine traktuje zachowanie się węży jako naturalną konsekwencję jego natury, gdy u Mickiewicza indywidualizacja zwierzęcego bohatera pozwala na wniosek, że mamy tu do czynienia ze sporadycznym wypadkiem niewdzięczności, nie zaś z prawami przyrody. Jest to więc znów antropomorficzna stylizacja, widna zwłaszcza w rozwinięciu szczegółów opisowych. Wystarczy porównać u obu poetów odtworzenie sceny, gdy chłop zabija żmiję:

LA FONTAINE:

Il vous prend sa cagnée, il vous tranche la bête;
 Il fait trois serpents de deux coups,
 Un tronçon, la queue et la tête.
 L'insecte, sautillant, cherche à se réunir,
 Mais il ne put y parvenir.

MICKIEWICZ:

I wnet porwawszy dubasa,
 Tnie węży raz pod ucho, drugi raz w pół pasa.
 Odleciał ogon w jeden, a pysk w drugi kątek;
 Rozpadło się żmijisko na troje żmijątek...
 Darmo drgają
 I biegają
 Ogon za szyją, za ogonem szyja:
 Już nie zmartwychwstanie żmija.

A więc nawet tam, gdzie poeta przystępował do pracy z zamiarem, że będzie przekładać utwór obcy, skręcał bardzo szybko na drogi

własne, zgodne z jego stosunkiem do świata i z jego artyzmem bajkopisarskim.

O sió i pies. Bruchnalski zestawiając tę bajkę z La Fontaine'a „L'Âne et le Chien“ wyraził pogląd, że obaj poeci czerpali fabułę ze średniowiecznego bajkopisarza, Abstemiusa, wobec czego bajka polska nie jest tylko przeróbką francuskiej. Niestety, nie udało mi się mimo poszukiwań dotrzeć do tekstu Abstemiusa i sprawdzić twierdzenie Bruchnalskiego, muszę więc poprzestać na zestawieniu bajki Mickiewicza z opracowaniem francuskim i tą drogą ustalić oryginalność opracowania polskiego. Otóż pierwsza rzecz, która się rzuca w oczy, to zupełna odmiennosc zasadniczego problemu. La Fontaine od początku stawia tezę o konieczności wzajemnego pomagania sobie w życiu; morał ten wygłasza w pierwszym wierszu bajki i nawraca do niego w zakończeniu. Tymczasem u Mickiewicza chodzi o sprawę wdzięczności. Dlatego u La Fontaine'a nie ma mowy o żadnych awansach, które by czynił pies pod adresem osła. Autor informuje, że obaj bohaterowie wędrowali w towarzystwie ich wspólnego pana; ten ostatni wreszcie zasnął i osiół zabrał się do jedzenia trawy. U Mickiewicza cała sytuacja przedstawia się zupełnie odmiennie. Pies jest dozorcą, pilnuje bydłęcia i niesionych przez niego juk, ale sprawuje swój urząd z wyraźną życzliwością w stosunku do osła:

Bodaj takich dozorców! Przez drogi czas wszytek
 Nie tknął się swego podwładnego łytek;
 Owszem, bawiać go to z boku harcuje,
 To się naprzód wysforuje,
 Ogonem wciąż dla zachętu
 Krętu - wētu.

Zaśnięcie pana umotywowane jest uprzednią informacją, że w godzinach południa pan na skwar narzekał, siadł pod drzewem i zasnął. Zaczyna się teraz moment radosny dla osła: dorwanie się do pastwiska. Sformułowanie tej sytuacji u obu poetów, francuskiego i polskiego, wykazuje znów duże różnice. Mimo podobieństwa niektórych szczegółów (podkreślenie, że osiół nie znalazł na pastwisku ulubionego przysmaku w postaci ostu), sytuacja u Mickiewicza kładzie nacisk na szczęśliwą pozycję osła, który miał w łące koniczyny do pasa, co było aż nadto wielkim odszkodowaniem za brak ostów, podczas gdy u La Fontaine'a konieczność zadowolenia się wyłącznie trawą na łące brzmi jak rezygnacja z marzeń. W ten sposób plawienie się osła w koniczynie uwypukla pokrzywdzenie psa, który nadaremnie marzy o jakimś pożywieniu.

W następnej scenie, gdy pies poprosił osła o pomoc w dostaniu się do pachnącej drażniąco wędzonki (pies francuski chce się dostać tylko do koszyka z chlebem), osioł w bajce francuskiej odpowiada mu po dłuższym milczeniu w sposób protekcyjny, ale jednak grzeczny, pozbawiony grubiaństwa, tymczasem osioł polski pozwala sobie na ordynarną połażankę:

„Co się tu wałęszasz?
Poszedłbyś, psie, do nogi! Jak Jegomość wstanie,
Da ci się śniadanie“.

Na dobitkę słowa te wypowiedziane zostały z irytacją i „pół-gębkiem wypchanym koniczyną“, co podnosi ich obraźliwy charakter. Słowem pies ma podwójną rację, żeby czuć żal do osła: po pierwsze ze względu na uprzejmości, które mu czynił podczas marszu, a po drugie ze względu na wybitnie grubiańską i lekceważącą odpowiedź. Jak zwykle widzimy tu u Mickiewicza niezmierną dbałość o psychologiczną motywację postępowania bohaterów.

Przechodzimy do zakończenia. Obie bajki formułują odpowiedź psa na rozpaczliwe wołanie osła o ratunek w sposób analogiczny. I tu i tam pies odpowiada powtarzając słowa osła o obudzeniu się pana, który pośpieszy na pewno z ratunkiem. W bajce francuskiej pies dodaje ironicznie różne rady, w jaki sposób osioł ma wilka pokonać, natomiast pies polski przemawia opryskliwie i z widoczną pogardą, przestrzegając osła, żeby nie deptał łąki. Mickiewicz nie nawraca do początkowego morału, jak to uczynił La Fontaine, tylko kończy bajkę bezlitosnym stwierdzeniem, że „w tejże chwili wilk osła dorznął ot i koniec“.

Spróbujmy teraz podsumować wyniki powyższego zestawienia bajek Mickiewicza o tematyce tradycyjnej z opracowaniami jego poprzedników. Oryginalność i samodzielność ujęcia Mickiewiczowskiego wyraża się w punktach następujących:

1. przekomponowanie całej fabuły (np. „Król chory i lisy“);
2. odmienne ujęcie sytuacji czy morału;
3. wprowadzanie wielu nowych motywów szczegółowych;
4. opuszczanie niektórych motywów fabuły tradycyjnej;
5. rozwijanie opisów sytuacyjnych, monologów i dialogów.

Inowacje wymienione w punktach 2—5 dadzą się zilustrować tekstem niemal każdej z 10 tradycyjnych bajek Mickiewicza.

Wynika stąd nieodparty wniosek, że bajki te należy uważać nie za przekłady, czy naśladowania kogokolwiek bądź, lecz za utwory oryginalne w tym znaczeniu, w jakim mówimy o oryginalności bajek opartych na tematyce, która jest wspólnym dobrem literatury powszechnej od wielu tysięcy lat.

Zanim przejdziemy do charakterystyki bajkopisarskiego artysty Mickiewicza, trzeba będzie parę słów poświęcić publicystycznym aspektom jego tematyki. Tendencje aktualne umiał poeta wpleść nawet do bajek tradycyjnych, jak to wyżej mieliśmy możliwość stwierdzić. Tym bardziej uwypukliły się one w bajkach o fabule całkowicie wymyślonej przez Mickiewicza. Wyrażają się te tendencje w postaci satyry politycznej lub obyczajowej.

Satyry na monarchię despotyczną spotykamy więc w bajkach: „Król chory i lisy“, oraz „Żaby i ich króle“. W obu wypadkach poeta podkreśla, zgoła bandycki stosunek królów do rządzonych przez nich narodów, stosunek maskowany obłudą praworządności, karności obywatelskiej i rzekomego porządku. „Tchórz na wyborach“ wymierzony jest znów przeciw bezwartościowym jednostkom po drugiej stronie barykady. Bohater bajki jest karykaturą demagoga, który pragnie zrobić karierę na hasłach demokratycznych, a własne niepowodzenia przypisuje nie zupełnemu brakowi jakichkolwiek wartości osobistych, lecz rzekomym przesądom na temat jego społecznego pochodzenia. „Trójka koni“ uderza w nasze spory plemiennie-dzielnicowe i społeczne, które milkną dopiero wtedy, gdy się znajdziemy pod obcym batem. Bajka nawiązuje świadomie do tradycji literackiej przez utożsamienie końskich bohaterów z końmi, o których była mowa w „Furmanach“ Antoniego Goreckiego. W ten sposób przez odesłanie czytelnika do „barda Antoniego“ jeszcze raz zostaje podkreślone, że owe konie są alegorią narodu polskiego. Z poglądami Mickiewicza na niektóre grupy emigracyjne wiąże się „Przypowieść emigracyjna“. Rzykowną rzeczą byłoby jednoznaczne wskazanie, które grupy poeta miał na myśli. Pewnym komentarzem mogą tu być te rozdziały „Ksiąg pielgrzymstwa“ (np. XIX), gdzie autor potępia dyskusje na temat przyszłego kształtu, jaki posiadzie odrodzona Polska, ponieważ ułożenie się nowego porządku rzeczy w Europie będzie oparte na zasadach nie mających nic wspólnego z doktrynami politycznymi dawnego świata. W „nowym domu“, który ludzie budują „na czystym polu“ nie będzie miejsca dla sów i ropuch, tj. ludzi rozkładającego się w naszych oczach starego porządku europejskiego. „Pies i wilk“ ze swoją pochwałą wolności może być interpretowany w sensie politycznym.

ale nie musi; morał bajki ma znaczenie ogólniejsze. „Lis i kozieł“ miał w autografie dodatek pozwalający się dopatrywać aluzji politycznych do Francji Ludwika Filipa i jej stosunku do powstania listopadowego, ale w ostatecznej redakcji poeta zrezygnował z tego pomysłu.

Momenty satyry obyczajowej zawierają „Koza, kózka i wilk“, „Żaby i ich króle“. W obu bajkach chodzi o snobizm wzorowania się na zagranicy, w pierwszym wypadku jest to snobizm francuszczyzny, w drugim pogoń za obcymi wzorami w zakresie życia politycznego. Pierwiastka satyry o charakterze wolteriańskim można by się dopatrywać także w bajce „Pchła i rabin“. Kleiner słusznie zaznaczył, że chodzi tam o problem bezkarności wielkich łotrów, którzy obłudnie grają rolę karzącej sprawiedliwości w stosunku do łotrów mniejszych i słabszych od nich („Mickiewicz“, I. 490); w tym sensie jest to problem ogólnoludzki. Ale dlaczego jako przedstawiciel tej obłudnej przemocy występuje właśnie rabin? — O tendencji antysemickiej — jak wiadomo — nie może być u Mickiewicza mowy, więc pozostaje wniosek, że jest to spóźnione echo młodzieńczego wolterianizmu poety, wyrażającego się tu w ataku na przedstawiciela duchowieństwa, mniejsza o to, jakiego wyznania.

Osobne miejsce pod względem tematyki zajmuje bajka „Dzwon i dzwonki“, którą jako utwór o podłożu lirycznym można postawić obok „Ptaszków w klatce“ Krasickiego. W bajce biskupa warmińskiego oddany został smutek człowieka, który po pierwszym rozbiorze Polski znalazł się poza granicami ojczyzny, w pruskiej klatce, a w bajce Mickiewicza bolesny los poety, który na ziemi wygnania czuł się, jak ów dzwon oniemiały przez wdeptanie go do piasku.

„Dzwon i dzwonki“ oraz „Przypowieść emigracyjna“ poważnym charakterem swego nastroju odbijają zresztą od pozostałych bajek i do tych dwu apologów nie będzie się stosować syntetyczna charakterystyka bajek Mickiewicza, którą poniżej zamierzam przedstawić.

Bez względu na to, czy bajki Mickiewicza zawierają jakiś pierwiastek satyry politycznej lub obyczajowej, czy go nie zawierają (jak „Przyjaciele“, „Zając i żaba“, „Osioł i pies“), w obu wypadkach są one produktem czystego humoru, igraszką swobodnej wyobraźni lubującej się w komicznym efekcie zwierzęcej przebieranki. Pierwiastek morału i alegorii ustępuje tam na plan ostatni; na czoło wysuwa się komizm antropomorfizacji świata zwierzęcego, mającej przede wszystkim cel humorystyczny.

Głównym celem artystycznym, do którego dąży poeta, jest osiągnięcie nastroju wesołości i pogodnego humoru. Wiodą ku temu dwa rodzaje środków: 1. specyficzna metoda ujęcia fabuły; 2. efekty językowe.

Metoda owa sprowadza się do następujących sposobów artystycznych: bardzo daleko posunięta stylizacja antropomorfizująca stosunki zwierzęce, mistyfikacja, że bajki, skoro mówią o zwierzętach, to są przeznaczone również dla audytorium zwierzęcego, mityzacja fabuły, wreszcie indywidualizacja postaci zwierzęcych.

Niektóre z tych środków są nowe, inne — spotykane u dawniejszych bajkopisarzy, ale u nikogo w tym nasileniu, jak u Mickiewicza.

Starym niewątpliwie środkiem jest antropomorfizacja, podytowana przez alegoryczne założenie bajki jako gatunku literackiego. Tylko że u Mickiewicza owa stylizacja antropomorficzna wychodzi całkowicie poza granice potrzeb alegorii i staje się zabawą w zwierzęcą przebierankę. Nie chodzi o to, żeby pod postacią zwierząt pokazać stosunki ludzkie, lecz żeby się bawić widokiem zwierząt ubranych w ludzkie szaty i zachowujących się na podobieństwo ludzi. Pod tym względem bajki Mickiewicza zbliżają się do średniowiecznego eposu zwierzęcego, ale idą niemal jeszcze dalej. Mamy więc tu naprzód przeniesienie do świata zwierząt wszelkich możliwych pojęć z ludzkiego życia państwowego i społecznego. Mowa jest o królach, ministrach, stanach politycznych, klasach społecznych, o arystokracji i ludzie, o armii, o dygnitarzach i policji, o rangach wojskowych i cywilnych (lew-prezes, pułkownik wilk, kwatermistrz lis), nawet o instytucjach gospodarczych, jak owa giełda lisia. To samo w zakresie życia prywatnego. Gdy mowa o mieszkaniu kozy, słyszymy o drzwiach, o progu i przyzbie, koza idzie do lasu zbierać „na domu potrzebę“ rokitę czy lipią skórkę, a zostawia córkę „na gospodarstwie“. Harmonizuje z tym stylizacja dialogów i monologów, jak również opisów. Zarówno narracja bajki „Pies i wilk“, jak i rozmowa jej bohaterów wpadają w styl drobnoszlacheckiego dialogu, przedśmiertna elegia zajęcia parodiuje sentymentalne liryczne wynurzenia, przemowa tchórza jest świetnym okazem demagogicznej retoryki, wzajemne łajanie się koni nacechowane zostało rubasnością. Podobnie wspaniała tusza brytana nasuwa skojarzenia z „bernardyńskim karkiem“ i „sędziowskim brzuchem“. — Do tej samej kategorii środków należy trawestacja znanych przysłówi w kierunku przystosowania ich do stosunków zwierzęcych, co omówimy szerzej przy omawianiu efektów językowych.

Nieźrównanym i całkowicie nowym w bajkopisarstwie średnim humorystycznym jest mistyfikacja, że bajki są napisane rzekomo dla słuchaczy i czytelników zwierzęcych. Zostało to podkreślone z całą jaskrawością we wstępie do bajki „Osioł i pies“:

„Jeśli chcesz, ośle, by pies kochał ciebie,
Kochajże ty psa“ — słowa są Lokmana.
Rozumiał je nasz osioł, boć już nie był źrebie,
Ale z nich drwił. Ta lekkość jak była skarana,
Opowiem dla was, bydłał potomnych, nauki.

Tendencja ta wystąpiła tu podwójnie, bo nie tylko bajka jest — jak się okazuje — przeznaczona dla pouczenia „bydłał potomnych“, ale i Lokman, mityczny bajkopisarz arabski, był znany niefortunnemu bohaterowi z oślego rodu.

Podobnie i w bajce „Chłop i żmija“ Mickiewicz odda powołanie się La Fontaine'a na Ezopa („Ésope conte qu'un manant..“) za pomocą słów: „W pamiętnikach bestiograficznych Ezopa jest wzmianka...“. Słowem — bajki Ezopa to nie alegoryczne opowiadania o sprawach ludzkich, lecz „pamiętniki bestiograficzne“, w których widocznie o zwierzęta przede wszystkim chodzi.

Mityzacja fabuły występuje sporadycznie tylko w bajce „Pies i wilk“, przy czym — jak zaznaczyliśmy, ma swój wzór u La Fontaine'a, i nie odgrywa w twórczości bajkopisarskiej Mickiewicza takiej roli, jak wyżej omówione środki artystyczne.

La Fontaine'owi zawdzięcza Mickiewicz również indywidualizację postaci, bowiem dopiero francuski autor wprowadził ją do bajkopisarstwa, ale u Mickiewicza występuje ona niemal wszędzie, gdy u La Fontaine'a tylko w pewnej ilości utworów. Poeta stosuje tu dwie metody: albo traktuje nazwę gatunku zwierzęcego jako nazwisko rodowe zwierzęcego bohatera z dodaniem jakiegoś honorowego tytułu (jest to właśnie metoda La Fontaine'a: „sire loup“, „capitaine renard“ itp.); albo indywidualizuje bohatera bajki za pomocą szczególnych cech lub przydawek wyodrębniających go od pozostałych przedstawicieli danego gatunku zwierzęcego.

Najzupełniej została zindywidualizowana bohaterka bajki „Koza, kózka i wilk“, czytamy o niej bowiem: „S a s i a d k a koza, t a, c o t o r o z w ó d k a, z r o d u O s t r o r o ż a n k a...“. Mam tu więc i poufały tytuł „sąsiadki“ i cechą specyficzną, że jest to rozwódka, i na koniec obdarzenie bohaterki historycznym nazwiskiem polskim ze względu na doskonale w tym wypadku pasujące etymolo-

giczne jego znaczenie; ten ostatni pomysł chyba bez precedensu w bajkopisarstwie świata. Tego rodzaju indywidualizacja zawsze jest u Mickiewicza dopasowana do roli, jaką dane zwierzę pełni w bajce. Trzykrotnie występujący lis przedstawiony jest za każdym razem inaczej. W „Królu chorym i lisach“ jest to „stary urzędnik lis rodem“, w „Tchórze na wyborach“ mówi się o „kwatremistrzu lisie“, a w bajce „Lis i kozieł“, gdzie sprytny „ryży kudła“ występuje bez specjalnego przebrania, poeta nazywa go po prostu „nasz lis“. Podobnie i w bajce „Osioł i pies“ czytamy o bohaterze: „rozumiał je n a s z, osioł, bo ó c j u ż n i e b y ł ź r e b i ę“ itd.; tego rodzaju związanie fabuły z postacią niby to zlokalizowaną w czasie i przestrzeni nie dyskwalifikuje całego oślego rodu, bo przerzuca odpowiedzialność za popełniony błąd tylko na jednostkę i nadaje całej powiastce charakter przestrogi, nie zaś satyry na oślą głupotę. Przeciwnie! Osioł okazuje rysy cynicznego egoizmu, świadomie drwi z maksymy Lokmana i dopiero ta krótkowzroczność egoizmu, nie zaś przysłowiowa ośla głupota, zostaje ukarana.

Bajka „Tchórz na wyborach“, zawierająca przejryste aluzje aktualne, najsilniej może operuje metodą indywidualizacji za pomocą odpowiednio dobranych tytułów. Ponieważ główny jej bohater występuje jako rzecznik stanowiska demokratycznego, więc też i zostaje nam przedstawiony z tytułem o b y w a t e l a („Obywatel tchórz w rządzie nie zasiadał“ etc.). Lew występuje tu jako „prezes“, nie król, co jest oczywistą aluzją do Adama Czartoryskiego, byłego prezesa rządu powstańczego; inne postacie obdarzone są też tytułami cywilnymi lub rangami wojskowymi (radca żubr, pułkownik wilk, kwatremistrz lis).

Indywidualizację podobną, jak w bajce „Osioł i pies“, znajdujemy w „Zającu i żabie“ oraz w „Chłopie i żmii“. W pierwszej bajce czytamy, że:

Szarak, co nieraz bywał w kłopotach i trwogach,
 Nie tracąc serca, póki czuł się rączy,
 Teraz podupadł na nogach,
 Poczul, że się źle z nim skończy.

W tym ujęciu historia opowiedziana przestaje być tragedią zajęcy jako gatunku, staje się wyrazem kłopotu danego osobnika. Toż samo w „Chłopie i żmii“, gdzie poeta chce nam opowiedzieć o „pewnego węża postępuku lajdackim“. Tu indywidualizacja zaciera w działaniu węża deterministyczny charakter przejawiających się w jego charakterze praw natury.

Odrębny charakter posiada indywidualizacja za pomocą imion i nazwisk. O wyzyskaniu nazwiska Ostroróg była mowa wyżej. W „Przyjaciolach“ Mickiewicz pogłębia związek przyjaźni między ludzkimi bohaterami, dając im bliźniacze, rymujące się imiona: Leszek i Mieszek. W „Trójce koni“ mamy indywidualizację zwierzęcych bohaterów dzięki wiadomości, że były to konie barda Antoniego, sławne niegdyś na polskim Parnasie; natomiast nazwy tych koni (Lezgin, Mazur, Kozak) służą nie celom indywidualizacji, lecz alegorii. W bajce „Żaby i ich króle“ występuje bardzo ciekawy przykład personifikacji nazwy pospolitej, która staje się w ten sposób niby to imieniem indywidualizującym daną postać. Zjawisko to występuje dwa razy. Najprzód Jowisz daje żabom na króla małego jak Łokietek Kija Kijowicza, z czego widać, że imię Kij jest w dynastii żabich królów nawet dziedziczne; następnie żaby rozczarowane z powodu nieruchawości swego monarchy nazywają go szyderezo „Najjaśniejszy Bela“. Otóż b e l a (por. przysłowie: „pijany jak bela“) to także kawał drewna, pień, kłoc, ale zarazem historyczne imię niektórych królów węgierskich, więc pomijając niezrównany efekt dwuznaczności mamy tu tę samą metodę personifikacji nazwy pospolitej.

Tak by się przedstawiały w ogólnych zarysach główne sposoby ujęcia fabuły dla wywołania efektu humorystycznego. Drugą kategorią tych sposobów są środki językowe, do których omówienia teraz przystępujemy. Wyrażają się one w następujących metodach: 1. rozkonspirowanie zwierzęcej przebieranki, 2. trawestacja znanych przysłówi, 3. gra słów (efekty dwuznaczności), 4. komiczne słowotwórstwo, 5. tworzenie nowych przysłówi, 6. użycie zwrotów przysłowiowych dla osiągnięcia stylu gawędy, 7. stylizacja parodystyczna.

Przyjrzyjmy się naprzód metodzie pierwszej. Występuje ona głównie wraz ze stylizacją parodystyczną, gdy poeta daje urywki pełne niby to namaszczenia, powagi, uczuciowego napięcia i niespodziewanie rozkonspirowuje całą sytuację za pomocą jakiegoś słowa humorystycznie kontrastującego ze stylem całości. Świetne przykłady w tym zakresie daje zwłaszcza „Król chory i lisy“. Punkt najwyższego ukazu dotyczy wysyłania poselstw od wszystkich „stanów“, punkt drugi zaś precyzuje bliżej, jakie osoby należy na posłów wybierać:

Posłów brać z osób
Zaszczytnie nam znanych z t y c i a.

Podobną niespodziankę przynosi zakończenie ministerialnego rozporządzenia:

Zaczem: niech się nikt nie waży
 Ani z policyjnej straży,
 Ani nawet z dygnitarzy
 Posła u k a s i ć lub d r a p n a ć,
 A tym mniej w pół drogi c a p n a ć.

W bajce „Zając i żaba“ taki sam efekt komiczny, polegający na rozkspirowaniu istotnego znaczenia słów o wielkim niby to potencjale uczuciowym, daje zakończenie pożegnalnej elegii niedoszedłego samobójcy:

Żegnaj więc, miedzo, lat mych wiośnianych kolebko!
 Wy, kochanki młodości, k a p u s t o i r z e p k o !

To rozkspirowanie dokonywa się czasem za pomocą epitetu, np. w „Tchórze na wyborach“. Tchórz piorunuje na to, że się nie docenia ludzi z talentem i zasługą, tylko bierze pod uwagę d r a p i e ż n e urodzenie, r o g a t e znaczenie, albo socyjalne t ł u s t e położenie. W ten sposób rzeczowniki pełnią tu funkcję antropomorfizującą, a przymiotniki ujawniają, o co naprawdę chodzi.

Jeszcze inną postać humorystycznego rozkspirowania rzeczywistej sytuacji spotykamy w bajce „Przyjaciele“. Mickiewicz poświęcił bardzo wiele miejsca na charakterystykę przyjaźni między Leszkiem i Mieszkiem. Jeśli u innych bajkopisarzy spotkanie z niedźwiedziem następuje podczas wspólnej podróży, to w naszej bajce jest to nieoczekiwane przerwanie uczuciowego gruchania obu przyjaciół w cieniu dąbrowy. Otóż w opisie sceny, tuż przed zaryczeniem niedźwiedzia, poeta humorystycznie rozbija iluzję. Czytamy bowiem:

O tej swojej przyjaźni raz w cieniu dąbrowy
 Kiedy gadali, łącząc swoje czułe mowy
 Do kukań zozul i k r a k a Ń g a w r o n i c h...

Pewną odmianą tej dekonspiracji zwierzęcego przebrania są strawestowane przysłowia tak, aby znana formuła, wyrosła na tle stosunków ludzkich, mogła znaleźć zastosowanie do świata zwierzęcego. Tak więc wilk porwany entuzjastycznym zachwytem nad wspałością psiego brzucha woła:

A brzuch jaki!
 Brzuch — niech mnie porwą sobaki,
 Jeżeli, uczciwszy uszy,
 Wieprza widziałem kiedy z takim brzuchem.

Człowiek powiedziałby w tej sytuacji: „Niech mnie porwą diabli!“, ale trudno oczekiwać od wilka, żeby wierzył w istnienie dia-

blów, więc w wilczej trawestacji przysłowia rolę diabłów musiały objąć sobaki.

Koza nakazując swej córce zachowanie najdalej idących środków ostrożności powiada:

Lepiej, że zgrzeszym ostrożności zbytkiem,
Niż gdyby miało kiedyś być przysłowiem trzodzie:
„Mądra koza po szkodzie“.

W tej samej bajce inne przysłowie zatracą nagle charakter alegoryczny i przybiera znaczenie najzupełniej dosłowne i konkretne:

O wilku mówiono w izbie,
A wilk tuż siedział na przyzbie.

Ciężką sytuację lisa, który nie może wyskoczyć z głębokiej beczki, poeta określa niespodziewanym zastosowaniem konkretnym przysłowia używanego przenośnie dla podkreślenia różnic stanowych, niedostępności magnackich domów dla ludzi nisko urodzonych: „Za wysokie progi na lisie nogi“. W tej samej bajce mamy trawestację jeszcze innego przysłowia, tym razem dla uwydatnienia lisiej niezłomności ducha: „Inny zwierz pewno załamałby łapy“. Tutaj sugerowanie u zwierzęcia gestu, możliwego ze względu na budowę anatomiczną tylko u człowieka, jest doskonałym przykładem humorystycznej antropomorfizacji i jednoczesnego dekonspirowania przebie ranki za pomocą trawestacji przysłowiowego zwrotu o łamaniu rąk z rozpaczy.

Ewangeliczne określenie małżeństwa, jako dwóch dusz w jednym ciele, poeta humorystycznie strawestował przy charakteryzowaniu przyjaźni Leszka i Mieszka: „Dwójduch w jednym ciele“. Znane powiedzenie, że ktoś nie da sobie dmuchać w kaszę, pojawia się w zastosowaniu do warunków końskiego bytowania: „Wiedz, że sobie nie dam dać w wędzidło!“ (tak według autografu odnalezionego przez Borowego, wariant istotnie znacznie lepszy, niż „plwać w wędzidło“ w kopii Chodźki). Wreszcie najzupełniej zgodnie z niektórymi bardzo niesalonowymi wymysłami oburzony na żmiję chłop apostrofuje ją słowami: „A ty, żmii synu!“.

Do trzeciej kategorii językowych efektów humorystycznych należy gra słów. Dwuznaczność słowa t c h ó r z wyzyskał poeta w bajkach: „Zajac i żaba“ oraz „Tchórz na wyborach“. Zajac rozmyśla nad tragizmem swej lekliwości:

Bo lada komar bzyknie przez siatki pajęczę,
Wnet drży me serce zajęcze,
Tchórzac tchórzliwiej od tchórza.

A bohater drugiej bajki zakopawszy się pod ziemię po swym niefortunnym wiecowym występie mówi do siebie z ironią czystego sumienia:

Ot proszę, co też to jest przesąd urodzenia!
Obrano by mnie wodzem, żebym nie był tchórzem.

Ten sam bohater, strwożony krzykiem całego zgromadzenia, „zmieszał się, owszem dał c z u ć najwyraźniej, że był w gwałtownej bojaźni“. Nawiasem mówiąc, nie jest to jedyny moment rubaszny w bajkach Mickiewicza: w „Przyjaciółach“ niedźwiedź uważa Mieszka za nieboszczyka sądząc „z zapachu, który mógł być skutkiem strachu“.

Przy rozbiorze motywów fabularnych bajki „Żaby i ich króle“ zwróciliśmy uwagę na świetny efekt dwuznaczności słowa b e l a, które napisane dużą literą i z dodatkiem honorowego tytułu n a j j a ś n i e j s z y zaczęło niespodziewanie pełnić funkcję królewskiego imienia. Do podobnej kategorii humorystycznego wyzyskania dwuznaczności słów należy wywodzenie kozy z historycznego rodu Ostrogów.

Z kolei rozpatrzmy efekty osiągnięte za pomocą komicznego słowotwórstwa. Spotykamy się tu z pomysłami najrozmaitszymi, poddyktowanymi przez równie rozmaite intencje artystyczne.

Zacznijmy od „Zająca i żaby“. Zrozpaczony bohater tej bajki dochodzi w wyniku swych rozmyślań do tragicznego postanowienia:

Zbrzydło mi życie, co jest wiecznym niepokojem,
Postanowiłem dziś je skończyć s a m o b o j e m.

Gaertner przypuszcza, że ostatni neologizm powstał dla potrzeb rymu. Sąd ten wydaje mi się mało przekonywający; Mickiewicz nie należy do poetów, którzy bardzo dbają o rymy wyszukane, ale za to są ciągle w rymowych kłopotach. Stwarzanie neologizmu wyłącznie dla rymu i to gramatycznego, jest u Mickiewicza mało prawdopodobne. Toteż nasuwa mi się tu inna hipoteza. Słowa nabierają swego pełnego znaczenia, zwłaszcza uczuciowego, dopiero w kontekście, ale bywają wyrazy, obarczone tak silnym ładunkiem emocjonalnym, dodatnim lub ujemnym, że kontekst o diametralnie przeciwnym charakterze nie zawsze może siłą owego specyficznego ładunku emocjonalnego zrównoważyć. Do takich słów należy s a m o b ó j s t w o. Humorystyczne ujęcie rozmyślań i decyzji szaraka może nie zniweczyłoby przykrej sugestii uczuciowej słowa s a m o b ó j s t w o

w tym stopniu, jak tego pragnął poeta, więc stwarza on nowe słowo, które logicznie znaczy to samo, ale dzięki swej nowości nie jest obciążone tradycją bolesnego piętna uczuciowego, jakie przywarło już do wyrazu *s a m o b ó j s t w o*. W ten sposób humorystyczny finał groźnej decyzji zająca zostaje przygotowany za pomocą neologizmu, niezdolnego do wzbudzenia w nas bolesnych oczekiwań.

W „Królu chorym i lisach“ neologizmy zostaną utworzone dla upodobnienia świata zwierząt do ludzkich ustrojów państwowych. A więc barany wystąpią jako *b a r a ń s t w o* przez analogię do stanów feudalnych, jak *m i e s z c z a ń s t w o* czy *w ł ó ś c i a ń s t w o*. Tamże na wzór wyrażen w rodzaju „stan kmiący“, albo „stan trzeci“ spotkamy nazwy: *s t a n b y d l i*, *s t a n o ś l i*. Te same względy podyktowały w bajce „Żaby i ich króle“ nazwę *R z e c z y p o s p o l i t e j ż a b s k i e j*, nie żabiej, ponieważ nazwy wszystkich republik w języku polskim posiadają przydawki przymiotowe z przyrostkiem — *s k*. W tejże bajce spotykamy świetny neologizm *w s z e c h ż a b s t w o*, oraz czasownik *i k r z y ć s i ę*.

„Przyjaciele“ dostarczają neologizmu *d w ó j d u c h*, który wymownie podkreśla nierozzerwalne złączenie obu bratnich dusz: to już nie są dwie dusze, lecz dwójduch w jednym ciełe (uwaga Gaertnera).

W „Kozie, kózce i wilku“ poeta chcąc oddać niesłychany wysiłek wilka przy naśladowaniu głosu koziego powiada, że wilk odezwał się „jak mógł najkoziej“. To pogwałcenie praw stopniowania przymiotników, utworzonych od pnia rzeczownikowego, jest humorystyczną ekspresją dokonanego przez wilka wysiłku. Rola neologizmu różni się tu całkowicie od roli, jaką neologizmy pełniły w poprzednio omówionych bajkach.

Wyjątkowo dużo przykładów komicznego słowotwórstwa znajdujemy w bajce „Osioł i pies“. A więc naprzód spieszczenie nazwy osła potraktowanej jako imię własne; pies przymilając się do towarzysza powiada: *M ó j o s ł o s i u!* (funkcja antropomorfizująca). Osioł zirytowany na psa, że mu przeszkadza, daje mu gorzką odprawę, po czym, „*o b u s z c z ą k* znowu tak zarwał trawy, że aż wygryzł w ziemi dołek“. Słowo *o b u s z c z ą k*, utworzone na wzór *o b u r ą c z* (Gaertner), służy dla podkreślenia wielkości wysiłku przez analogię do swego wzoru; jest to antropomorfizacja, ponieważ zwierzę roślinożerne zawsze rwie trawę obydwoma szczękami bez względu na to, czy dokonywa tej czynności lekko czy z wysiłkiem, natomiast jeśli człowiek musi coś wykonać oburącz, to świad-

czy to o konieczności pokonania dużego oporu. Pod koniec bajki pies w odpowiedzi na rozpaczliwe wołanie osła: „ratuj“ mówi spokojnie: „Ja nie twój R a t u j, ani twój pan B r o n i e c“. Pierwszy neologizm został utworzony na podobieństwo psich imion w rodzaju Ł a p a j (Gaertner), drugi natomiast, utworzony od czasownika b r o n i ć na wzór g o n i ć - g o n i e c i wypisany dużą literą, stanowi rzekome nazwisko znaczące osobnika, którego zadaniem byłoby zawsze kogoś bronić; stąd p a n Broniec, podkreślony w swym komizmie słotwórczym przez umieszczenie go w rymie do zamykającego bajkę słowa koniec.

Zupełnie wyjątkowy wypadek mamy w tejże bajce, gdy osioł przemawia do psa „półgębkiem wypchanym koniczyną“. Mówienie p ó ł g ę b k i e m na znak lekceważenia osoby, do której się zwracamy, jest zwrotem, który spotykamy w „stylistyce europejskiej“, jakby powiedział Bally (por. włoskie: p a r l a r e a m e z z a b o c c a), i który zatracił zupełnie swą konkretność. Otóż tu owa konkretność została przywrócona w tak silnym stopniu, że „półgębkiem“ w tym kontekście staje się niemal neologizmem.

Jeszcze inny typ neologizmu przynosi bajka „Żaby i ich króle“, gdzie poeta charakteryzuje działalność węża w roli żabskiego monarchy. Czytamy więc:

/

Ten pęzacz, pływacz i biegacz,
Podstuchiwacz i dostrzegacz...

Zamiast czasowników, które by nam mówiły, co wąż robi, otrzymujemy szereg rzeczowników utworzonych od pnia czasownikowego i oznaczających wykonawcę danej czynności, dzięki czemu wykonywanie jej zostaje przypisane danemu osobnikowi jako cecha stała i substancjalna jego charakteru.

Przechodzimy do następnej kategorii środków językowych, a mianowicie do użycia w wielkiej ilości zwrotów przysłowiowych. Bliskiego pokrewieństwa, jakie zachodzi między bajką zwierzęcą i przysłowiem, dowodzić nie potrzeba; wiele przysłowia zawiera w sobie pierwiastek alegoryczny, który je czyni potencjalnymi bajkami (np. „kruk krukowi oka nie wykole“). Rozumiejąc to już Biernat z Lublina umieszcza na czele swoich bajek przysłowia w roli tytułu. Kierując się tym samym wycuciem bliskości obu gatunków Mickiewicz przesycił język swych bajek wielką ilością zwrotów przysłowiowych, co nadaje im charakter gawędziarski, tak potrzebny dla wywołania humorystycznego nastroju będącego głównym celem arty-

stycznym poety. Spróbujmy dokonać choćby pobieżnego przeglądu owych zwrotów.

P i e s i w i l k: skóra a kości, w łapy dmucha, zdybać przy-padkiem, od lat kopy, ni widu ni słyhu, jakże służy zdrowie, uczciwszy uszy, żartuj zdrów, bez odwłoki, przystać na służbę, czego dusza łaknie, co nie to nie, co miał skoku w łapie (to jest trawestacja zwrotu: **c o s i ł w n o g a c h**).

P c h ł a i r a b i n: kąpiąc się po uszy, krew za krew, nie go-dzi się, bez litości.

Z a j ą c i ż a b a: nie tracąc serca, źle z nim skończy się, oko się nie zmruża, drży serce, zbrzydło mi życie, oznajmuję wszem wobec, zwraca skoki słabe (trawestacja: **z w r a c a ć k r o k i**), po drodze, z góry na łeb.

K o z a, k ó z k a i w i l k: ta co to..., łeb na łeb, brać się do podbródka, zostawić na gospodarstwie, nie ruszać za próg, mieć w po-dejrzeniu, pod niebytność (matki), zamyślać o czym, dać znak, wo-lać po imieniu, zgrzeszyć zbytkiem (ostrożności), mieć potrzebę (prosić).

K r ó l c h o r y i l i s y: ważyć się na coś, pilnować się (czyjegoś) toru, w pół drogi, na rozkaz, upewniać o czymś, zmierzać ku czemuś (ślady ku Monarsze).

L i s i k o z i e ł: ani pomyśleć (o wyskoczeniu), nigdzie nie wścibić paznokcia, postawić w położeniu (czyjims), nie piłem jak ży-ję, co też to za (woda), wara od (źródła), hop w dół, w nogi.

T r ó j k a k o n i: rozgadać się (o czymś), postawić na obro-ku, nie móc znieść widoku (czyjegoś), wieczne (parskania i bitki), ledwie z miejsca, pełno krzyku, dam ja wam, jak w najlepsze, (ka-cap) do batoga, raz po raz, nie było czasu (brykać), rwać w pełnym galopie, dać odetchnąć (komu), nie było i wzmianki (o kłótniach).

T c h ó r z n a w y b o r a c h: zwołać radę, walić winę (na ko-goś), dać pokój (komuś), zasiadać w rządzie, służyć wojskowo, zu-żyć się (czymś), grzesznym obyczajem (przodków), mieć w cenie, ledwie gonić (resztką rogów), pstro w głowie, lepiej przemilczeć zda mi się, co się zaś tyczy, odezwać się w jeden głos, bez oddechu (rył), co też to jest (przesąd); poza tym cała przemowa tchórza składała się celowo z szablonowych zwrotów, używanych w publicznych prze-mówieniach.

Ż a b y i i c h k r ó l e: stać nierządem, gdzie chciała, w krzyk, użyczyć na (króla), obwieścić się (wszemu błotu), ledwie śmiejąc dychać, co słyhać, stawić się przed oblicze, przemóc strach, brat za

brat, brać się pod pachy, na kark włazić, toż to taki (ma być król), (skarga) niebo przebija, opuszczać się na dno biedy, mieszać się (w rozterki).

C h ł o p i ż m i j a: padać do nóg, wziąć zapłatę (od kogoś), dobudzić się (ducha), a to co ma znaczyć, w nagrodę (czegoś), przytrafia się często, przepadać marnie.

O s i o ł i p i e s: iść w ślad (za kimś), wywiesić ozór (o psie), tegoć osioł czekał, mimo wiedzy, będziesz się miała z pyszna, jakby do muru gadano, poszedłbyś psie do nogi, biorąc na cel i na tuj (komenda wojskowa), wstać na (poratowanie).

Przesyccnie stylu bajek zwrotami przysłowiowymi zostaje pogłębione naprzód przez włączenie przysłówi strawestowanych (o czym mówiliśmy wyżej) i przez tworzenie maksym, które mają charakter przysłówi nowych, wymyślonych ad hoc przez poetę. Będą to przestrogi w rodzaju:

Lepszy w wolności kąsek ladajaki,
Niżli w niewoli przysmaki. (P i e s i w i l k).

Cały świat na tchórze stoi,
Każdy ma swoją żabę, co przed nim ucieka,
I swojego zajaca, którego się boi. (Z a j ą c i ż a b a).

Rozpacz jest to zło przydawać do zła. (L i s i k o z i e ł).

Kłóca się nad obrokiem, godzą się pod batem. (T r ó j k a k o n i)

Jeśli chcesz, osłe, by pies kochał ciebie,
Kochajże ty psa. (O s i e ł i p i e s).

Do tej samej kategorii zwrotów przysłowiowych należą szablone wyrażenia używane w określonych środowiskach. Mickiewicz dwukrotnie stosuje tego rodzaju parodystyczną stylizację za pomocą wytartych klisz językowych, a mianowicie w brzmieniu królewskiego ukazu („Król chory i lisy“) oraz w przemowie tchórze („Tchórz na wyborach“). Początek jej brzmi.

Obywatele! czas jest przystąpić do kwestii,
Czemu przypiszem klęski tej kampanii?
Czy że na wodza brak zdolnej bestii?
Grzesznym przodków obyczajem
Nie tym buławę oddajem,
Nie! ale my ulegli przesądów tyranii!
Których zastuga i talent wyniosą,
Ale tylko mamy w cenie:
Ci drapieżne urodzenie,
Tamci rogate znaczenie,
A owi socyjalne tłuste położenie.

Czerpanie pełną ręką ze skarbcza przysłówi mogłoby nasuwać przypuszczenie, że Mickiewicz będzie objawiać również skłonności do operowania archaizmami i dialektyzmami. Ale hipoteza ta się nie sprawdza. Archaizmów jest w bajkach niewiele, dialektyzmów jeszcze mniej. Spotykamy więc w bajce „Pchła i rabin“ słowo *d l a b i* (rym do *r a b i*), w „Królu chorym i lisach“ formę *d z i s i a* (rym do *l i s i a*), w bajce „Żaby i ich króle“ dawny biernik *k r ó l e* w funkcji mianownika (w celu deprecjacji, nie zaś archaizacji) oraz narzędnik *k r ó l m i* ze względu na potrzeby wersyfikacyjne. Wreszcie jedyny archaizm semantyczny *l e k k o ś ć* w znaczeniu „lekkomyślność“ („Osioł i pies“) podnosi humorystyczny charakter przestrogi moralnej przez jej archaiczną stylizację w duchu wielkiego namaszczenia. Jedyne dialektyzmy spotykamy zaś w „Trójce koni“, gdzie chodzi o oddanie charakteru postaci za pomocą środków językowych. („Wej, ciarachy, dyś i my nie bydło, nie targajta, bo żgnie ma, że będzieta chramać“). Jest to bardzo ważna różnica między Mickiewiczem i Trembeckim.

Na koniec naszych rozważań trzeba będzie poświęcić kilka uwag sprawom wersyfikacyjnym bajek Mickiewicza. Różnorodność użytych przez poetę form rytmicznych staje się widoczna na następującej poglądowej tabeli:

Ilość zgłosek w wierszu	14	13	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	Suma
Pies i wilk	1	20	1	12	2		13			1				50
Dzwon i dzwonki		6												6
Pchła i rabin		14												14
Przyjaciele		15		9			7							31
Zając i żaba		15		3			7			2		1		28
Koza, kózka i wilk		16		8			15	1						40
Król chory i lisy		5		1			39							45
Lis i kozieł		9		6	1		10	1	2	3			1	33
Trójka koni		27		6						1	1			35
Tchórz na wyborach		20		13	1		17				1			52
Przypowieść emigracyjna		8												8
Żaby i ich króle		25		8	2		8	2	2	2				49
Chłop i żmija		20		4	1		3	2		2	2			34
Osioł i pies		19		8		1	14	4	6	2	2			56
Suma wierszy	1	219	1	78	7	1	133	10	10	13	6	1	1	481

Jak widać z powyższego Mickiewicz użył w bajkach 13 różnych rodzajów wiersza, jeśli chodzi o ilość zgłosek w wierszu; bliższe wejście przekonują, że ta różnorodność jest jeszcze większa, albowiem nie wszystkie wiersze o tej samej ilości zgłosek mają tę samą budowę. Tabela uwidoczni również, że nie wszystkie bajki pisane są wierszem zmiennym. Trzy z nich, zbliżone najbardziej do gatunku bajki-epigramatu, stworzonego przez Krasickiego, stosują wzorem Krasickiego tylko wiersz 13-zgłoskowy. Są to: „Dzwon i dzwonki“, „Pchła i rabin“, „Przypowieść emigracyjna“. W pozostałych największą różnorodność rytmiki okazują „Lis i kozieł“ oraz „Osioł i pies“ (8 rodzajów wiersza); potem — „Pies i wilk“, „Żaby i ich króle“, „Chłop i żmija“, każde po 7 rodzajów wiersza; na trzecim miejscu idą „Zając i żaba“, „Tchórz na wyborach“ (5 rodzajów); na czwartym — „Kozia, kózka i wilk“, „Trójka koni“ (4 rodzaje), wreszcie na piątym — „Przyjaciele“, „Król chory i lis“ (3 rodzaje). Nad wszystkimi rodzajami wierszy góruje liczbą 13-zgłoskowiec (7+6), za nim idzie 8-zgłoskowiec, na trzecim miejscu — 11-zgłoskowiec (5+6). Inne wiersze występują w niewielkiej ilości od 6 do 13 razy; zgoła sporadycznie wiersze o zgłoskach 14, 12, 9, 3 i 2.

Użycie w bajce różnych rodzajów wiersza łączy się z nadaniem jej charakteru swobodnej gawędy. Toteż wnikanie w przyczyny, dlaczego w danym momencie poeta użył tego lub innego wiersza, zaprowadziłoby nas łatwo na manowce niesprawdzalnych domysłów. W dwóch tylko wypadkach dadzą się postawić przypuszczenia o jakim takim prawdopodobieństwie. Uderzającą rzeczą jest przewaga 8-zgłoskowca w „Królu chorym i lisach“ (39 na ogólną liczbę 45 wierszy) oraz przewaga 13-zgłoskowca w „Trójce koni“ (27 na 35 wierszy). W pierwszym wypadku rzecz wyjaśnia się faktem, że największą ilość wierszy w bajce wypełnia tekst ukazu, który poeta stylizuje w sposób taki, żeby go zbliżyć rytmicznie do prozy. M. in. dopuszcza się w tym celu tak śmiałych enjambements, że odrywa enklityki od słów do których one należą (u d a ł y — s i ę). Otóż do tego celu istotnie najlepiej nadawał się 8-zgłoskowiec jako wiersz bezśredniówkowy i najbardziej zbliżony do przeciętnej długości członków tekstu prozaicznego. Natomiast w „Trójce koni“ narratorem jest bard Antoni, więc Mickiewicz, podobnie jak w „Dziadach“, gdy opowiedział „własnymi słowami“ bajkę Goreckiego „Diabeł i zboże“, stosuje 13-zgłoskowiec jako wiersz najczęściej stosowany przez poetów klasycystycznych (sam Gorecki zresztą stosował w bajkach rytmikę zmienną).

Przyjrzyjmy się teraz budowie użytych przez poetę wierszy, poczynając od zastosowanych najczęściej aż do występujących sporadycznie. Na czele kroczy tu tradycyjny 13-zgłoskowiec przeważnie o budowie 7+6 ze średniówką żeńską. Ale w niejednej bajce spotykamy odchylenia od tego schematu. Zaznaczyć jednak trzeba, że jest to zjawisko, które nie występuje w bajkach-epigramatach (typ Krasickiego), ani w pierwszej bajce-gawędzie tj. w „Psie i wilku“. Dopiero w „Przyjaciółach“ obserwujemy przesunięcie akcentu na siódmą zgłoskę:

Z tych, co to: gdzie ty, tam j a, — co moje, to twoje.

Podobne przesunięcia akcentu na zgłoskę siódmą, albo trzynastą obserwujemy w innych bajkach. A więc:

LIS I KOZIEŁ:

Wie, że rozpaczać jest to zło przydawać do z ł a
Lis wnet spuścił pysk na d n o, udając, że pije
I hop w dół. Lis mu na k a r k, a z karku na rogi

TRÓJKA KONI:

Zapytałem: „Co się t e ż z tymi końmi stało“.

TCHÓRZ NA WYBORACH:

Z lamparta byłoby. c o ś, ale mu pstro w głowie

ŻABY I ICH KRÓLE:

Toż to taki ma być k r ó l! ...Najjaśniejszy Bela!
Gryzieni cisi, że ś m i ą siedzieć obojętnie
A Rzeczpospolita ż a b boleśnymi skwierki

OSIOŁ I PIES:

Wtedy do psa: Bracie, b r o ń! ciu ciu, na tu, ratuj!

Nierzadkie są również wypadki, że średniówka po siódmej zgłosce jest tylko przerwą międzywyrazową, ale nie pokrywa się z rytmicznym rozczłonkowaniem wiersza. Dzieje się tak przeważnie, gdy poeta umieszcza średniówkę między przydawką przymiotnikową i rzeczownikiem jednozgłoskowym rozpoczynającym drugą część wiersza. Np.:

Gryziony potem chudy lud, że nie zarabia (Ż a b y i i c h k r ó l e)
Już zdychał, już ostatni raz kiwnął ogonem (C h ł o p i ż m i j a).

Drugi z kolei co do częstości użycia to 8-zgłoskowiec z akcentem stałym na zgłosce przedostatniej. Spotykamy tu tylko dwa wyjątki: jeden w bajce „Pies i wilk“:

Ot, jedno z drugim nic a nic!

gdzie mamy oczywiste przesunięcie akcentu na zgłoskę ostatnią, pomimo zrymowania w wierszu następnym ze słowami *g r a n i c*; drugi analogiczny w bajce „Osioł i pies“ (Biorąc go na cel i na tuj).

Trzeci co do częstości wiersz, 11-zgłoskowiec o budowie 5+6, wykazuje również nierządne przesunięcia akcentu na zgłoskę piątą, zwłaszcza w bajkach późniejszych.

A więc:

KOZA KÓZKA I WILK:

Ze śmie łeb na łeb rozmówić się z wołem

TCHÓRZ NA WYBORACH:

Obywatel t c h ó r z w rządzie nie zasiadał

ŻABY I ICH KRÓLE:

Milczą dzień i noc, ledwie śmiejąc dychać

OSIOŁ I PIES:

Kochajże ty p s a, słowa są Lokmana.

W dwóch wypadkach piątą zgłoską jest wyraz enklityczny skutkiem czego akcent środkowy został przesunięty na zgłoskę trzecią:

TRÓJKA KONI:

Posta w i o n o je razem na obroku

OSIOŁ I PIES:

Owszem b a wiąc go, to z boku harcuje

Z wierszy rzadziej użytych na uwagę zasługuje 10-zgłoskowiec z reguły dzielący się na równe części rytmiczne: 5+5. Podobnie izometryczny jest 12-zgłoskowiec użyty zresztą tylko raz jeden w „Psie i wilku“.

Sporadycznie użyty 14-zgłoskowiec w „Psie i wilku“ jest być może po prostu 13-zgłoskowcem, w którym skutkiem omyłki zecer-skiej słowo *j e ś l i* wydrukowano w postaci *j e ż e l i* (Jeżeli chcesz, możesz sobie równie wypchać boki).

Sprawa rymów tylko w niektórych wypadkach nastęrcza specjalne problemy. Sporadycznie zdarzają się asonanse (*g ł a d z i m — ż a b i m* w „Żabach i ich królach“). Częstsze są wypadki, gdy przesunięcia akcentu na zgłoskę ostatnią wiersza przy zasadniczo żeńskim rymie powodują pewne zakłócenie rymowania. Spotykamy to w następujących wypadkach:

PIES I WILK:

Ot, jedno z drugim nic a nic!
Dziedzińca pilnować granic

LIS I KOZIEŁ:

Wie, że rozpaczać jest to zło przydawać do zła

 A patrzy w górę. Jakoż wkrótce ujrzał kozła.

OSIOŁ I PIES:

Biorąc go na cel i na tuj!
Wtedy do psa: Bracie, broń; ciu ciu, na tu, ratuj!

Zupełnie szczególny wypadek zachodzi w bajce „Kozła, kózka i wilk“ wobec dwukrotnego zrymowania imienia kózki B e b e ze słowami p o t r z e b ę. Powstaje więc pytanie, czy nie należy czytać słowa B e b e paroksytonicznie, chociaż taki sposób czytania zacieralby francuski charakter tego słowa, a co zatem idzie, osłabiałby intencję satyryczną poety zwróconą przeciw francuszczyźnie. Pewną wskazówkę dać tu może wiersz 37 bajki:

Wilk odszedł klnąc Bebę i mać jej z ruska brzydko.

Odczytanie słowa B e b ę paroksytonicznie przesunąłoby akcent środkowy 13-zgłoskowca na zgłoskę piątą, co jest, dość rażące dla ucha, i dlatego należy przypuszczać, że we wszystkich wypadkach imię kózki wypadaloby raczej czytać z akcentem francuskim.

Tak by się przedstawiał w ogólnych zarysach charakter bajkopisarskiego dorobku Mickiewicza. Dorobek ten posiada najzupełniej własne oblicze artystyczne i przynosi jeszcze raz świadectwo o samodzielności twórczej naszego poety na wszystkich polach jego działalności pisarskiej.

P.S. W rozmowie na temat wersyfikacji w bajkach Mickiewicza dr Janina Budkowska zwróciła mi uwagę, że nie wszystkie wymienione tu przeze mnie wypadki przesunięcia akcentu są pewne, albowiem do ostatnich czasów w polszczyźnie kresowej istniał akcent zestrojowy w wyrażeniach przysłowiowych. Wobec tego należy przypuszczać, że Mickiewicz wymawiał: nic a nic, łeb na łeb itp. Wątpliwość tę winni by rozstrzygnąć językoznawcy, tutaj poprzestaję na jej zanotowaniu.

Konrad Górski