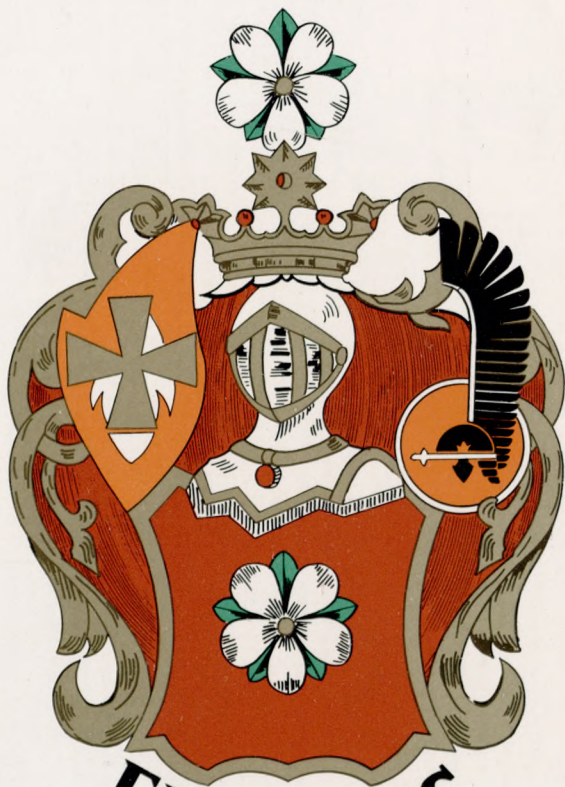






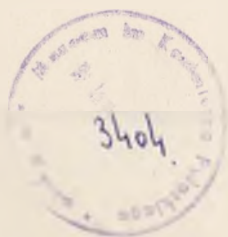
EX LIBRIS
LODA and EDWARD C. ROZANSKI

STUDJA Z ZAKRESU
LITERATURY I FILOZOFJI

STUDY OF THE
HISTORY OF THE

JULJUSZ KLEINER

STUDJA
Z ZAKRESU LITERATURY
I FILOZOFJI



ZGODA

Edward C. Rozanski, Editor
(Polish Section)

6100 N. Cicero Ave.
Chicago, IL 60646

833053

WARSZAWA 1925

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLIOTEKA POLSKA”

PRINTED IN POLAND

UNIVERSITY OF CHICAGO

LIBRARY

3240 UNIVERSITY STREET

CHICAGO, ILL.



ZGODA

Edward C. Rozanski, Editor

(Polish Section)

6700 N. Cicero Ave.

Chicago, IL 60648

133023

Wszelkie prawa zastrzeżone.

Zakłady graficzne Instytutu Wydawniczego „Biblioteka Polska” w Bydgoszczy

CZĘŚĆ PIERWSZA

K R A S I C K I E G O
«BAJKI I PRZYPowieŚCI»

Studjum to, będące wyjątkiem z obszerniejszej całości, zajmuje się tylko zbiorem bajek, wydanym w r. 1779; *Bajek nowych* nie uwzględnia w przeciwieństwie do cennej rozprawy K. M. Górskiego (*Przegląd Polski*, 1887, przedruk w *Pismach literackich* K. M. Górskiego, Warszawa, 1913), omawiającej wszystkie bajki Księcia Biskupa i rozwiązującej szereg zagadnień, jakie utwory te nasuwają.

Bajka wydaje się dzisiaj gatunkiem literackim, którego historia jest już zamknięta. Gdy znalazł się pisarz, chcący dać jej charakter nowy, mógł to uczynić tylko przez świadome — nieraz świetne — parodjowanie lub przerafinowanie jej fizjognomji. Zeszła w sfery piśmiennictwa dla dzieci, dzieląc zresztą los wielu arcydzieł literatury światowej; w główkach dziecięcych lokuje się kot i lew z bajki obok Kopciuszka — i obok rycerza z La Manchy i Robinsona — i tak samo, jak Robinson i Don Kiszot stali się składnikami trwałemi świadomości kulturalnej, tak też pozostały własnością wszystkich zwierzęta z bajki — własnością znacznie nawet powszechniejszą. Bo narówni z pieśnią — z twórców poezji dwa gatunki zachowały niezniszczalną powszechność: bajka i baśń. Widocznie w tych dwu formach twórczości ludowej ujawniły się jakieś najbardziej zasadnicze pierwiastki tworzenia poetyckiego — widocznie zaspokajają one najistotniejsze postulatory, jakim odpowiadać ma rola poezji, przedstawiającej postaci i wypadki.

Baśń dopełnia życie fikcją, zaspokaja życzenia i pragnienia, krystalizuje ideały i rozwija się swobodnie, naprzekór logice zwykłej, według praw fantazji. Bajka skupia jasno i logicznie rysy rzeczywistego życia. Baśń płynie z marzeń, bajka z doświadczeń wyraźnie uświadomionych. Baśń mówi, jak mogło być i jak być powinno, a snując zawile linje wypadków, zaciekawia pytaniem, co będzie, jak się to skończy; bajka stwierdza, jak bywa naprawdę. Baśń jest poezją snu, bajka poezją jawy. Baśń opiera się na fantazji twórczej, bajka na obserwacji. Baśń reprezentuje idealizm, bajka realizm. Baśń jest poezją czystą, bajka — stosowaną. Baśń wzbogaca życie,

bajka chce je praktycznie ułatwić i naprawić w myśl wyników rozsądnego poznania. Związana z fantazją i z uczuciowością — baśń indywidualizuje, przedstawia jednorazowe koleje określonych bohaterów, z którymi każe współczuć i żyć razem; bajka, związana z rozsądkiem — uogólnia, przedstawia typ faktów powtarzających się i każe wiedzieć o nich i uczyć się na ich podstawie.

Zdawaćby się mogło, że te przeciwieństwa nie są tak ostre, że zwłaszcza przyznawanie bajce realizmu nie jest słuszne. Przecież i w bajce i w baśni objawia się pokrewne poetyckie spojrzenie na świat, płynące poniekąd z pierwotnego stosunku człowieka do przyrody — uczłowiczenie całego świata, animizm czy antropomorfizm, odczucie solidarności we wszelkich objawach życia. Kot i lew rozmawiający, kwiat, obdarzony myślą i uczuciem, występują i w baśni i w bajce. Co więcej — niektóre bajki indyjskie dowodzą, że baśń i bajka mogą jawić się w formie niezróżnicowanej, że utwór może być jednocześnie bajką i baśnią — i tem była niewątpliwie opowieść czy epepeja zwierzęca, nim się z niej wyłoniła bajka właściwa¹⁾.

Ale różnica odrazu stanie się jasną, gdy sobie uświadomimy, że to wszystko, co w bajce odczuwamy jako element fikcyjny — wbrew poglądom utartym nie stanowi istoty bajki. Jakkolwiek Krasicki nazwą „Bajki i przypowieści“ zdawał się umożliwiać wyróżnienie dwu gatunków i nazwanie bajek, które nie zawierają wcale fikcji, przypowieściami, to przecież między bajką o lisie młodym, który cieszy się z sierści nowej, i starym, który jego radość niewczesną tłumi, a bajką o łudzącym się nadziejami Tairze i ojcu, który sceptycznie przeczy tym nadziejom — niema żadnej różnicy gatunku literackiego. La Fontaine słusznie wszystkie swe bajki bajkami ochrzcił, nie czyniąc różnicy między historją myszki a historją mleczarki. Bajka zaś o młynarzu, synu i ośle nie dlatego chyba jest bajką, że w niej występuje osieł.

Ponieważ jednak zwierzęta są niewątpliwie najczęstszymi i najwłaściwszymi bohaterami bajki, widocznie istnieje związek między istotą bajki a wyborem zwierząt jako jej postaci — wi-

docznie bohater ze zwierzęcego świata odpowiada najlepiej intencjom bajki. Tak też naogół stawiali kwestję autorowie, uświadamiający sobie charakter bajki. Powtarzano teorię — którą ze *Spektatora* przejął też Krasicki w *Monitorze* — że powstanie bajki związek ma z despotyzmem Wschodu — że bajka była zręczną formą mówienia prawdy władcom — i że właśnie wprowadzanie zwierząt było osłoną dla ostrej niekiedy treści. Starożytność zresztą wyraziła już ten pogląd, czyniąc obu mitycznych twórców bajki, Lokmana na Wschodzie i Ezopa, niewolnikami. Krasicki również w dziele o rytmotwórstwie dwukrotnie owo przekonanie wypowiedział — w uwagach o bajce (cz. I, § VI) i w ustępie „O rymotwórcach wschodnich“ (cz. IX, § I): „Pod jarzmem jedynowładców zostający pisarze, nie śmiejąc jawnie obwieszczać prawd, częstokroć panującym niedogodnych, ukrywali je w podobieństwach i przypowieściach. Druga przyczyna... ta się być zdaje, iżby wdziękiem powieści okraszona, mile była przejęta i wpajała się lepiej w pamięć młodzieży“.

Tę drugą przyczynę nieco inaczej i trafniej określił La Fontaine:

Le monde est vieux, dit-on: je le crois; cependant

Il le faut amuser encor comme un enfant.²⁾

(Le Pouvoir des Fables)

Oczywiście — trudno na serjo traktować teorię racjonalistyczną, jakoby bajka została celowo stworzona przez zręcznych ludzi, stanowiąc pigułkę osłodzoną dla despotów i dla młodzieży. Powszechność jej i ludowość świadczy niewątpliwie, że tak, jak wszelkie formy pierwotne poezji, powstała na tle pewnych potrzeb duszy ludzkiej, na tle impulsu wewnętrznego, by pewną intensywną treść psychiczną wyrazić. Tak samo, jak w poezji występuje chęć wyrażenia uczuć, może wystąpić chęć wyrażenia prawd poznanych. I jeżeli są to prawdy, budzące zainteresowanie ogólnoludzkie, sięgające w życie — należą one bezsprzecznie do poezji.

Na stopniu pierwotnym umysłowości ludzkiej zainteresowanie prawdami praktycznymi i moralnymi jest o wiele silniejsze,

niż na wysokim poziomie kultury, gdy prawdy życia wydają się często czemś oklepanem, wyblakłym i paradoksu trzeba, ażeby zająć i zapalić umysł. Dla człowieka bez wyrafinowania kulturalnego prawdy życia są odkryciami, mają urok nowości i rozwiązania zagadek, pobudzają wyobraźnię — i mogą wieść do twórczości.

Wyrażenie takiej prawdy musi być jasne, krótkie, dosadne i konkretne.

Jeżeli ograniczy się do krótkiej maksymy, tworzy przysłowia. Ale niemniej często pożąda formy żywszej, zmienia się nie tylko w obraz, lecz w akcję — wypowiada się w formie przykładu, historyjki. Taka historyjka musi jednak odrazu trafiać w sedno rzeczy, odrazu uderzać i wyobraźnię i myśl, odrazu się tłumaczyć. Że pogląd na bliskość genetyczną przysłowia i bajki nie jest dowolny, świadczy przelewanie się ciągle przysłowia w bajkę i bajki w przysłowie. „Natura ciągnie wilka do lasu“. „Szewc zawinił, a kowala powiesili“. „Przyganiał kociel garnkowi“. Czy to przysłowia — czy bajki?

Otóż jeśli chodziło o bohaterów takiej historyjki, takiego rozwiniętego przysłowia, zwierzęta okazywały nadzwyczajne zalety.

Miały one przede wszystkim jedną cechę, do której pociąg okazuje zawsze twórczość ludowa i która w teatrze ludowym wydała maski stałe. Nazwą „masek“ określa się, jak wiadomo, stałe typy w *commedia dell'arte*, z których najpopularniejszym stał się arlekin. Naprawdę jednak Herod i djabeł w szopce ma ten sam charakter. Chodzi mianowicie o postać, której imię i wygląd odrazu określa rolę, tak, że odrazu wiadomo, czego się od niej spodziewać, że jej pojawienie się już zawiera ekspozycję. Z chwilą, gdy częścią doświadczenie, częścią poezja utrwaliły pojęcie charakteru zwierząt różnych — zwierzę stało się taką maską. Łatwo zrozumieć, co za ogromna korzyść płynęła stąd dla bajki. Wymienienie zwierzęcia zastępowało charakterystykę. Można było zatem akcję odrazu rozwinąć i przedstawić najprościej i najkrócej, nie tracąc czasu na zaznajomienie słuchacza z bohaterem³⁾).

Korzyść jednak była jeszcze większa. Gdy ktoś Włochowi mówił o arlekinie, dawał tem imieniem obok charakterystyki także obraz konkretny. Wiedział każdy odrazu, jak arlekin wygląda, jaki ma strój i jakie ruchy. Tak samo wie każdy odrazu, jak wygląda lis, wilk, lew czy owca. Nazwa zastępuje i charakterystykę i obraz. Trzeba pamiętać przytem, że dla człowieka wilk czy lis jest w odczuciu — indywiduum zwierzęcem, nie gatunkiem. Gatunki zwierząt traktujemy tak, jak jednostki ludzkie. Gdy nazwa gatunkowa „człowiek“ nie sugeruje obrazu indywidualnego, nazwa wilka sugeruje go natychmiast ¹⁾).

Stosunki między zwierzętami są w pojęciu naszym o wiele regularniejsze i prymitywniejsze, niż między ludźmi. Im bardziej komplikuje się kultura, tem silniej odczuć się to daje. Jeżeli więc chodzi o ilustrację prawdy faktem typowym a prostym — stosunki zwierzęce przedstawiają materiał korzystniejszy. Prosta i jasna jest też psychologia zwierząt: wilk nie tylko jest zgóry pojęty jako drapieżny i żarłoczny — on wogóle jest tylko drapieżny i żarłoczny.

W ten sposób zwierzę w czystej, nieskomplikowanej formie reprezentuje pewne elementy duszy ludzkiej i życia ludzkiego. Reprezentuje — nie będąc jednak zamaskowanym człowiekiem. W pierwotnej, prawdziwej bajce zwierzę jest naprawdę zwierzęciem. Że rozmawia po ludzku, to nic nie szkodzi — przecież inaczej interpretować mowy zwierząt niepodobna. A psychikę zwierzęcia człowiek, żyty z przyrodą, uważa za identyczną z psychiką ludzką — o czem wymownie świadczy totemizm.

Ta reprezentatywność zwierzęcia tkwi w najgłębszej istocie bajki. Bajka musi przedstawiać fakt ogólny, ważny dla mnóstwa przypadków, bo w przeciwnym razie nie podawałaby prawdy ogólnej. Postaci jej więc muszą być reprezentatywne. Zwierzę nadaje się tu świetnie już z tego powodu, że jest gatunkiem, przedstawia całość identycznego z niem ogółu, a jednak jest dla nas — indywidualnością.

Człowiek może w bajce wystąpić tylko w takim razie, jeśli uzyska podobną wartość reprezentatywną. Określenie: skąpiec, głupi, pan, sługa, pijak, ma znaczenie podobne, jak wymienienie

wilka, osła, lwa, owcy — z tą wszakże cechą ujemną, że nie daje równie wyraźnego obrazu.

Zwierzę jeszcze jednej tendencji bajek znakomicie odpowiadało. Etyka praktyczna i mądrość praktyczna zwracają uwagę głównie na strony ujemne życia; nie nakaz, ale zakaz, nie ideał, ale błąd i przestępstwo stanowi jej temat główny. Na rysy ujemne reakcją estetyczną jest śmiech. Otóż zwierzę, ujęte ze stanowiska zagadnień ludzkich, odrazu ma coś komicznego. Dowcip zaś, tak często formułujący prawdę bajki, staje się tem efektowniejszy, gdy wypowiada go zwierzę. Obok ośmieszenia i obok dowcipnego wydrwienia środkiem działania bajki jest odstraszenie. Bajka piętnuje błąd, ukazując fatalne jego skutki. Ponieważ jednak — zgodnie z tendencją mądrości praktycznej — potępia błędy narówni z występkami, musi błędy karać bardzo ostro. To jest w istocie niesprawiedliwością i odczute jako los ludzki, nieraz wyda się nawet krzywdą oburzacą. Przeciwdziałać można takiemu wrażeniu, jeśli osłabi się współczucie; ze zwierzęciem zaś mniej współczujemy, niżeli z człowiekiem. Człowiek, ginący skutkiem łatwowierności, inaczej na nas działa, niż mysz, padająca ofiarą swej głupoty *).

Bajka, zrodzona w epoce zamierzchłej, antropomorficznym czy antropopatycznym pojmowaniem zwierząt tak samo odpowiada pewnym pierwotnym skłonnościom umysłu, jak fantastyka baśni — i stąd jej urok, jej piętno świeżości. Ale niemniej ponętna może być dla umysłów o kulturze wysokiej i to silnie zintelektualizowanej — uderza bowiem swoją trafnością i celowością. Wymaga jednak u tych umysłów pewnej prostoty. Z chwilą bowiem, gdy głębia idei nowych, odsłanianie tajemnic stanowić ma jej podkład, rodzi się już inny rodzaj literacki — tem różny od bajki, że dzięki wysokiemu poziomowi nie znosi humorystyki zwierząt, wprowadzając zaś ludzi, nietyle zwraca się do typów ludzkich, ile do typowego człowieka. Jest to przypowieść biblijna, wskrzeszona przez Mickiewicza.

Nietylko jako gatunek literacki bajka już w starożytności skryształizowała się ostatecznie — ale ustaliła się też znaczna ilość jej tematów. A jednak odkąd rozbudził się nowy kult dla

starożytności, mnożą się bez końca bajki, często powtarzające ten sam temat. Stają się one terenem popisowym dla dowcipu i dla sztuki poetyckiej. Hasło użyteczności i moralizatorstwa czyniło je ulubionym gatunkiem literackim, artyści zaś odczuwali rozkosz w coraz to nowem ich cieniowaniu.

Dla artysty dwie możliwości dawała bajka. Jedna droga polegała na tem, by w krótkie opowiadanie tchnąć najwięcej ruchu i życia, napęlić je bogactwem tonów i obrazów, przepoić ciepłem wyobraźni i serca — a jednak zachować rysunek jasny i prosty. Tą drogą poszedł La Fontaine, czyniąc bajki swe niewyczerpanym poematem o całym świecie, w którym wszystko żyje i wszystko ma język własny (*Car tout parle dans l'univers, Il n'est rien qui n'ait son langage*^{*)}), a przytem wszystko jest zwierciadłem dla człowieka — i podnieła do miłego uśmiechu i pełnej wdzięku poezji dla tego, co umie patrzeć — i umie rozmawiać. Drugim sposobem było wydobycie najistotniejszej treści, jej zintelektualizowanie całkowite, sprowadzenie jej do kształtu najprostszego i najbardziej precyzyjnego, bez odbierania życia i piękna. To metoda Lessinga i Krasickiego. Pierwszy, wracając do Ezopowej prozy, a oddalając się od Ezopowej naiwności, nadmiernie rozwinął ścisłość bardziej już ideową, niż poetycką. Drugi samym wierszem uchronił się od popadnięcia w skrajność, a władając mistrzowsko i regularnością i urozmaicheniem i tempem i rytmem i wiązaniem rymu ze słowami najważniejszymi, dawał prostocie i zwartości swych bajek piętno świadomego, cyzelującego artyzmu.

Gdy Książę Biskup Warmiński układał zbiór „Bajek i przypowieści“, podzielał całkowicie zdanie Lessinga, że „krótkość jest duszą bajki“. Ideał nie był zresztą nowy. Zwięzłość cechowała apologi Ezopa, a Fedrus mówił do czytelnika: *Si non ingenium, certe brevitatem approba*⁷⁾). Znalazł się potem w IX w. po Chr. poeta bizantyjski, diakon Ignatios, z Gabriasem utożsamiany, który przetworzył Ezopa w tetrasticha. Przykład ten zachęcił jednego z licznych bajkopisów francuskich XVII w., Benserade'a do ułożenia czterowierszów, które wyryto w parku wersalskim pod grupami bohaterów Ezopowych⁸⁾).

Przeciwko takiej krótkości La Fontaine zwracał się z wyraźną niechęcią:

*Phèdre était si succinct, qu'aucuns l'en ont blâmé;
Esopo en moins de mots s'est encore exprimé.
Mais sur tout certain Grec renchérit et se pique
D'une élégance laconique;
Il renferme toujours son conte en quatre vers:
Bien ou mal, je le laisse à juger aux experts.⁹⁾*

Z poglądem La Fontaine'a solidaryzowali się naogół i w praktyce i w teorii Francuzi XVIII w. D'Ardène¹⁰⁾ np., głosząc, że bajka winna być krótka, wyjaśnia, iż liczyć ma ona mniej więcej 25—30 wierszy, co najwyżej 50.

Wiąże się z tą kwestją rodzaj wiersza. Zwolennicy skrajnej krótkości obierali wiersze równomierne, zwolennicy rozmiarów większych starali się osiągnąć tok swobodny i naturalny przez wiersz urozmaicony¹¹⁾.

W Polsce odbiły się również te dwa prądy. Bajka krótka, której tradycja sięgała aż do ośmiowierszów Reja, znalazła się w przekładach z Gabriasa (ochrzczonego Gabrjelem), dalej na łamach *Monitora*, w którym sześciowierszami urozmaicała czasem artykuły; w *Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych* reprezentowały ją czterowiersze Zabłockiego. Krasicki, wybierając formę jak najkrótszą, odrazu jednak ukazał przedział, istniejący między jego metodą, a Gabriasem lub Benseradem. Nie narzuca on zgóry jednostajnej formy; forma ma być taka, jakiej treść wymaga. Ani słowa zbyt wiele — ale też nie za mało. Idealnie krótka może być nietylko bajka czterowierszowa. Krasickiemu chodzi o ekonomję i ścisłość największą, nie o jednostajność formy. Przeciwnie — chce, by pomimo jawnego dążenia do krótkości czytelnik nigdy nie czuł, że idzie mu o dociągnięcie wiersza do miary zgóry określonej; to też w czterech częściach tak rozmieszczał bajki, żeby w każdej reprezentowane były utwory różnej długości, i starał się przytem, by nigdy nie gromadziła się grupa utworów o tej samej ilości wierszy; co najwyżej pozwolił sobie na zestawienie czterech bajek równo

długich — i to tylko raz jeden. (W cz. I *Osiół i wół*, *Dąb i dynia*, *Derwisz i uczeń*, *Podróżny i kaleka* — są sześciowierszowe, ale przed nimi jest jedna 4-wierszowa, jedna 10-wierszowa, tak że i tutaj widać celowe grupowanie bajek o różnej długości).

U autora, u którego z naturalnością największą myśl zamykała się w oktawie i doskonale godziła się w jej obrębie z podziałem na dwuwiersze, nie wyda się niczem sztucznym, że, gdy starał się o zwięzłość, mieścił temat w utworze krótszym od oktawy — w czterowierszu lub sześciowierszu. Są to istotnie dwie zasadnicze formy bajek: na 106 bajek 40 jest sześciowierszowych, 33 czterowierszowych — przyczem czterowiersz tak silnie włada kształtowaniem formy, że nietylko dłuższe bajki dadzą się czasem podzielić na całości czterowierszowe (np. w cz. I *Lew i zwierzęta*), ale sześciowierszowe są czasem bajką czterowierszową z objaśnieniem, spotęgowaniem lub epilogiem; dziewięć bajek możnaby tak rozdzielić na czterowiersz i dwuwiersz (np. w cz. II *Strumyk i fontanny*). Bajek ośmiowierszowych jest 20, liczba wszystkich dłuższych wynosi 13 (3 dziesięciowierszowe, 7 dwunastowierszowych, 2 czternastowierszowe, jedna ośmnastowierszowa).

Pragnąc formy prostej, niewyszukanej, Krasicki nie wprowadził ani sekstyny ani oktawy. Dawał dwuwiersze, które pozwalały silnie uwydatniać pauzy myślowe — ale o zalecanej swobodnej różnorodności wiersza nie myślał. Jego bajka nie miała być swobodna. Gdy bajkopisarze w stylu La Fontaine'a byli gawędziarzami lub *causeurami* — do pierwszych należał Gellert, do drugich mistrz francuski — Krasicki w bajkach jest, jak Lessing, szermierzem słowa — ma ton dysputy, polemiki lub szybko a niemylnie ciśniętego pocisku-dowcipu. Tylko że ten pocisk nie ma nagłości; jest on czemś gotowem, opracowaniem, przemyślanem długo i starannie — i w chwili stosownej użytym. Krasicki jest spokojnym i pewnym siebie uczestnikiem dysputy. Nie bawi się w rzucanie i odrzucanie ciosów lekkich, nie pobudza do konwersacji — rozstrzyga i zamyka dysputę. Jest u niego napięcie i skupienie intelektu i żąda on od słuchacza napięcia uwagi. Odczuwa i daje rozkosz pracy intelektual-

nej — wie i uznać każe, że myśli w sposób doskonalszy i bardziej uderzający wyrazić nie można. A na przekór tym, co jak Patru (La Fontaine'owi radzący, by prozą pisał) i Lessing sądzili, że tam, gdzie o myśl idzie, proza jest formą właściwszą — Krasicki w zgodzie z poglądami Pope'a¹²⁾ okazał, że właśnie dla uwydatnienia ścisłości i struktury myśli wiersz jest formą idealną — i odczuł, że jeżeli bajka ma być środkiem przekonania (jak Lessing podkreślał), rym i rytm są argumentami wagi niemałej.

Nadzwyczajne poczucie formy wierszowej, jakiego przed Krasickim nikt nie miał w Polsce, pozwoliło wyczelować bajki w sposób niezrównany. Siła akcentu, którą daje rym, staje się w tych ubogich wyrazowo utworach środkiem plastycznym i dynamicznym. Przebaczenie i płacz starego czyżka naprawdę brzmią w uszach i w sercu, umocnione rymem:

Tyś w niej zrodzon, rzekł stary, przeto ci wybaczę,
Jam był wolny, dziś w klatce, i dlatego płaczę.

W katastrofach rym dopiero daje siłę pełną słowom „złapał” lub „udusił”:

Wtem, gdy się dymem kadził zbytecznych zakrzusił,
Wpadł kot z boku na niego, porwał i udusił.

Rym też potęguje siłę słowa, które kończy zbiór bajek — „wszystkie owce g ł u p i e”.

Zdarzy się czasem rym mniej wykwintny (jak „prośbami-jagniętami”, II, 1), ale niema prawie przypadku, żeby rym uplastycznił słowo nieważne lub żeby słowo jakieś istniało dla rymu — niema prawie, bo dwie bajki są w ten sposób dziwnie zepsute — coprawda, dwie bajki, które wogóle niczem nie powiększają skarbcza Krasickiego:

Wół się śmiał, widząc mrówki w małej pracy skrzętne;
Wtem usłyszał od jednej te słowa pamiętne.

Wprzód się rozśmiał, rzekł potem człeku wilk p o n u r y :
Znam, żeś słaby, gdy cudzej potrzebujesz skóry.¹³⁾

Zupełnie ten sam schemat treściowy i rytmiczny ma *Zwierciadło pochlebne*. Bajka zaś *Jowisz i owce* dodaje do niego dwuwiersz końcowy — tak samo *Orzeł i sowa*. Wzbogacenie jego i wydoskonalenie wykazuje *Żrebiec i koń stary*. Dwuwiersz początkowy, jak poprzednio („Gdy starszych przybierano w połączone rzędy, Gniewał się młody żrebiec na takowe względy“); trzeci wiersz pokrewny trzeciemu w schemacie omówionym, ale nie zamknięty, przechodzący w grupę dalszą („Przyszła kolej na niego; z początku był hardy, Aż kiedy...” — wiersze o szybkim tempie, przygotowujące finał, są liczniejsze — jest ich trzy („Aż kiedy w pysku poczuł munsztuk nader twardy, Gdy jeźdźca przyszło dźwigać, znosić¹ ramię tęgi, Gdy go ści-

skąć poczęły dychtowne popręgi“), finał zaś rytmicznie zróżnicowany — o silnych zmianach dynamiki i pauzach wybitnych:

W płacz nieborak; // a stary; // — Na co ten płacz zda się?
Chciałeś, // cierpże. // — Żal próżny, / kiedy po niewczasie.

Furman i motyli i *Baran*, dany na ofiarę różnią się brakiem części środkowej. Po dwuwierszu początkowym odrazu jest przyśpieszenie tempa; *Furman i motyl* kończy się efektownie jednym wierszem; dwuwiersz końcowy zaś w *Baranie* ma na początku podobnie wyodrębnioną część najsilniejszą, jak dwuwiersz o żrebcu („W płacz nieborak“ [Żrebiec] — „Poznał swój błąd“ [Baran]). Bajka *Lew i zwierzęta* zadowala się samem przyśpieszeniem tempa, przyczem, korzystając z większych rozmiarów, Krasicki skombinował schemat *Barana* (przyśpieszenie tempa bez poprzedniego zwolnienia w wierszu przejściowym) ze schematem *Orla i jastrzębia* (przyśpieszenie po wyodrębnionym spokojnym wierszu, zatamowane przytem chwilowo dla większego efektu przez uwagę wtrąconą):

Lew, ażeby dał dowód, jak wielce łaskawy,
Przypuszczał konfidentów do swojej zabawy;
Polowali z nim razem, a na znak miłości,
On jadł mięso, kompanom ustępował kości.

Dwuwersze
regularne.

Gdy się więc dobroć taka rozgłosiła wszędy,
Chcąc im jawnie pokazać większe jeszcze względy,
Ażeby się na jego łasce nie zawiedli,
Pozwolił, by jednego z pośród siebie zjedli.

Trzy wiersze
przyśpieszone.
Finał pierwszy.

Po pierwszym, poszedł drugi, i trzeci, i czwarty. Wiersz przejściowy.
Widząc, że się podpaśli, lew, choć nieobżarty, } Przygotowanie
Zeby ująć drapieży, a sobie zakału, } finału.
Dla kary, dla przykładu, zjadł wszystkich pomału. Finał drugi.

Złączenie czterech wierszy ostatnich w jedną całość z silną pauzą wewnętrzną — silniejszą, niż w końcu wiersza — bardzo efektownie przychodzi w bajce o *Myszy i kocie* po trzech regularnych dwuwierszach części pierwszej:



IGNACY KRASICKI.

(Rycina ze zbiorów Zakładu Narod. im. Ossolińskich.)

Zaczęła mysz egzortę; / kot jej pilnie słuchał,
 Wzdychał, płakał... / Ta widząc, iż się udobruchał,
 Jeszcze bardziej wpadała w kaznodziejski zapal,
 Wysunęła się z dziury. / A wtem kot ją złapał.

Nie można oczywiście twierdzić, jakoby we wszystkich przypadkach, w których Krasicki nie używa dwuwiersza o myśli zamkniętej, istniała wyraźna intencja artystyczna, celowe użycie formy swobodniejszej. Więcej niż połowa (63) bajek składa się z dwuwierszów, składniowo wyodrębnionych — to świadczy, że taka forma wydawała mu się dla jego zwartej myśli najstosowniejsza; ale nie krępował się regułami; jak nie myślał o tem, by koniecznie ułożyć bajkę w czterowiersz lub sześciowiersz, tak nie myślał o stałym zachowaniu oddzielnych par wierszowych. Gdy chodziło mu o to, by ruch większy wprowadzić, wtedy łączył w całość trzy i więcej wierszy, szczególnie chętnie grupując w całość rytmiczną wiersze przed zakończeniem. Podobnie postępował wewnątrz wierszy poszczególnych — przeważnie wiersz jest całością syntaktyczną, w której po siódmej zgłosce znajduje się mała pauza zdaniowa i rytmiczna — ale dla ożywienia służą różne odmiany. Zdarza się podział wiersza na trzy całkiem odrębne części — chociaż z zachowaniem średniówki po zgłosce siódmej:

Wyjdź z dołu! / — Nie, nie wyjdę!... / — My będziemy podnosić. —
 (Wilk i owca)

Rzekła: // — Okrutnyś, / żarłok, / tyran... // już nie żyła.
 (Lew pokorny)

Że milczała: — Niewdzięczna! — żwawie ją ofuknie.
 Więc rzekła — Bóg ci zapłać!... a z czego te suknie?
 (Owieczka i pasterz)

Już te wiersze wskazują, jak Krasicki umie efektownie wprowadzać całości zdaniowe, krótsze od wiersza. *Wilk pokutujący* doskonałą swą rytmikę w ten sposób buduje, że kilkakrotnie momenty najważniejsze określa dobitnym, krótkim półwierszem:

Wzięły wilka skrupuły. Wiódł łotrowskie życie.
 Więc, ażeby pokutę zaczął należycie,
 Zrzekł się mięsa. Jarzyną żyjąc przez dni kilka,
 Znalazł na polowaniu znajomego wilka.
 Trzeba pomóc bliźniemu! Za pracę usługną
 Zjadł kawał mięsa; gardzić nie można jałmużną.

 Nazajutrz, widząc ciele, że z krową nie chodzi,
 Zabił je.¹⁴⁾

Uwydatniać umie Krasicki siłę wyrazu i dawać mu plastykę, przenosząc mocny czasownik z jednego wiersza na początek drugiego i odcinając go silną pauzą od dalszej części lub wogóle rozpoczynając wiersz od silnie akcentowanego czasownika: „Nakonec z zuchwałości takowej markotny, P o r w a ł g o”. (*Jastrząb i sokół.*) Na tym środku opiera się nie sama rytmika, ale plastyka wiersza *Bogacz i żebrak*¹⁵⁾:

Żebrak, panu tłustemu gdy się przypatrował,
 P ł a k a ł. / Tegoż wieczora tłusty zachorował:
 P ę k ł z s a d ł a. / Dziedzic po nim gdy jałmużny sypie,
 Ś m i a ł się żebrak nazajutrz i upił na stypie.

Rytmiczną doskonałość bajek tem bardziej cenić należy, że styl Krasickiego nasuwał dla rytmiki trudność wielką. Gromadząc w krótkim utworze same rysy istotne i układając je często w antytezy, skupiał na przestrzeni kilku wierszy znaczną ilość słów o bardzo silnym akcencie; wiersz skutkiem tego mógł stać się ciężki, zatracić płynność i lekkość, a nawet jednolitość, bo — jak łatwo przekonać się można z mówienia, każdy wyraz o silnym akcencie pociąga za sobą pauzę — a kilka pauz, nieuzasadnionych należycie ogólnym tokiem rytmu, rozrywa jedność wiersza¹⁶⁾.

Jak poeta z takimi trudnościami igrał, wskaże nowe arcydzieło rytmiki — typu zupełnie odmiennego: *Atlas i kitaj*. Efekt tej kapitalnie opowiedzianej historyjki polega na wielokrotnem zestawieniu dwu wyrazów o bardzo silnym akcencie (*a t ł a s i k i t a j*), na ich umieszczaniu w różnych miejscach wiersza i kombinowaniu z kilku innemi wyrazami, również akcentowanemi wybitnie:

Atlas w sklepie z *kitaju* żartował do woli.
Kupił *atlas* pan sędzic, *kitaj* pan podstoli.
A że trzeba pieniędzy dać było kupcowi,
Kłaniał się bardzo nisko *atlas* *kitajowi*.
Gdy przyszło dług zapłacić, a dłużnik się wzbraniał,
Co rok się potem *kitaj* *atlasowi* *klaniał*.

Nie będzie przesadą twierdzenie, że w sposobie traktowania rytmu wierszowego i zdaniowego Krasicki znalazł jedynie właściwą drogę pośrednią między nadmierną regularnością pseudoklasyków, a późniejszą zbytnią swobodą romantyków, chcących wiersz i zdanie od siebie uniezależnić. Wiersz naogół odpowiadać powinien strukturze zdania — jeżeli jednak dla wyrazistości lub nastroju potrzebna jest rytmika zdania, niezgodna z wierszem, błędem byłoby naginać słowa do martwego schematu. Urozmaicanie pauz (pod warunkiem, że w miejscu średniówki regularnej zawsze kończy się wyraz), przeciąganie końca zdania do wiersza następnego, rozdzielanie dwuwiersza i grupowanie kilku wierszy w zdanie — to wszystko może podnosić piękność i żywiość poezji — ale działa naprawdę wtedy dopiero, gdy ucho słuchacza przyzwyczajone jest do regularności wiersza i zmianę odczuwa jako urozmaicenie. To też zwłaszcza w poezji opowiadającej i refleksyjnej przewagę muszą mieć wiersze regularne. I tak właśnie jest u Krasickiego. W utworach rytmicznie najruchliwszych nie zdarza się przecież nigdy, by wszystkie wiersze były nieregularne. Zwykle poeta zaczyna i kończy regularnie, w środek zaś wkłada wiersze urozmaicone. Nawet *Bogacz i żebrak* ma ostatni wiersz regularny. W najruchliwszej z innych bajek — p. t. *Jastrząb i sokół* — tok zwykły, spokojny ma wiersz początkowy i dwuwiersz ostatni. Niemniej ruchliwa historyjka o spacerze człowieka ze zdrowiem, jako dłuższa, ma obok wiersza początkowego tok regularny w obu dwuwierszach ostatnich.

Krasicki spełnił postulat Słowackiego, że rytm powinien być „t a k t e m, nie wędzidłem“. Ale t a k t e m jest u niego zawsze.

W wiersze płynne i zgrabne, mające więcej rytmu, niż melodji, wkładał poeta dobrane starannie, konieczne dla treści wyrazy¹⁷⁾. Jego piękno — to piękno środków najmniejszych i najprostszych; jeśli klasycyzm polega na osiąganiu wrażeń przez środki najprostsze¹⁸⁾, bajki Krasickiego są ideałem klasycyzmu. Jest w nich artyzm słowa stosownego, które jednak nigdy nie bywa wyszukane ani błyskotliwe. W dowcipie bajek uderza raczej poważna pewność siebie i poczucie trafności, niż nagłość, zwykle przypisywana błyskom *esprit*. Elegancja stylu — to elegancja przejrzystych, najkrótszych rozwiązań matematycznych, które zdziwienie budzą nie myślą, że ktoś mógł się na taki pomysł zdobyć, ale raczej uznaniem, że to był pomysł jedynie właściwy, że trudno zrozumieć, dlaczego każdy na to nie wpadł. Bajka Księcia Biskupa wywołuje niejednokrotnie wrażenie — jaja Kolumbowego.

Styl taki odrzuca główną metodę poezji, polegającą na tem, że przez grupowanie wyrazów mniej ważnych, obrazowo czy uczuciowo wartościowych, daje się wagę właściwą wyrazowi głównemu. U Krasickiego wyrazów „poetyckich“ niema — są tylko wyrazy najistotniejsze, główne — uwydatnienie ich treści polegać zatem musi na ugrupowaniu.

Ugrupowanie i ułożenie jest podstawą piękności bajek, jako mających piękno intelektualne i architektoniczne. Stałe panuje w nich antyteza i symetria. Antyteza, tak ważna w myśleniu pojęciowem, a zarazem ważna estetycznie, bo najbardziej podnosząca wyrazistość, odgrywa zawsze rolę podstawową w epigramatach i w bajkach. U Krasickiego jest ona czemś tak zasadniczem, że trudno by wskazać jakąś bajkę jego, pozbawioną tego pierwiastka.

Niektóre bajki są w zupełności oparte na antytezie i symetrii, np. *Syn i ojciec*:

Każdy wiek ma gorycze, ma swoje przywary:
Syn się męczył nad książką, stękał ojciec stary.
Ten nie miał wypoczynku, a tamten swobody;
Płakał ojciec, że stary; płakał syn, że młody.

Antyteza i symetria tem efektowniejsza, że ukoronowana zrównaniem, identycznością przeciwieństw: i syn i ojciec równie nieszczęśliwi — i syn i ojciec... zarówno głupi¹⁰⁾.

Na antytezie polega przeważnie i zestawienie postaci i rozwinięcie akcji. Nie jest to nowością w bajce — ale im większa zwartość utworów Krasickiego, tem bardziej rys ten wysuwa się na czoło, dając utworom schemat dwuczłonowy o różnorodnie czasem skomplikowanej dwuczłonowości.

Najczęściej występują dwie postaci, nierzadko stanowiąc kontrast. Poeta lubuje się przytem w kontrastach prostych: stary i młody (dziewięć razy), mądry i głupi, wielki i mały, bogaty i ubogi, cenny i mało warty; czasem te pary są zespolone: stary-mądry i młody-głupi. O dążeniu do dwuczłonowości w grupowaniu świadczą jednak najlepiej te właśnie bajki, w których ilość postaci jest większa; w nich bowiem nigdy nie spotka się równorzędnego traktowania trzech lub więcej postaci, lecz zawsze jest utrzymana pewna dwuczłonowość; jeżeli są trzy postaci, to albo dwie stanowią niezróżnicowaną parę, której przeciwstawia się trzecia (*Dwa żółwie, Woły krnąbrne, Jagnię i wilcy*), albo dwie postaci są skontrastowane, a trzecia występuje poza nimi lub ponad nimi jako sędzia (Jowisz w *Łakomym i zazdrośnym*, chłop w *Filozofie i oratorze*, Jowisz w *Oraczach i Jowiszu*, gdzie oracze są i skontrastowani i traktowani jako para, Jowisz w *Skarbie* wobec bogacza i ubogiego, słońce wobec bryły lodu i kryształu, bibliotekarz w *Księgach* wobec kroniki i kalendarza, Prawda wobec satyryka i panegirysty, autor wobec pióra i kałamarza) lub jako aktor czynny, ale zupełnie niescharakteryzowany (rybak w *Rybce małej i szczupaku*, strzelec w *Orle i sowie* — nieco podobna rola Ireny w *Przyjaciółtach*), nawet jako manekin do stawiania pytań — co jest oczywiście typem najmniej artystycznym (pytający w bajce *Konie i furman*). Przy wielkiej ilości jednostka przeciwstawiana jest grupie (*Lew i zwierzęta, Wilk i owce, Ptaki i osioł*), przyczem grupa czasem jest niezróżnicowana, czasem zaś wydobyte z niej jednostki (*Ptaki i osioł*) lub nawet para kontrastowa jako główne postaci (wilk i lis w *Niedźwiedziu*

i liszce, lis i owca w *Lwie pokornym*); zdarza się także wyjątkowo traktowanie grupy jako aktora niescharakteryzowanego, analogicznie do przedstawienia postaci trzeciej poza parą bohaterów (złodzieje w bajce *Szkatuła ze złotem i wór z kaszą*). Wreszcie pojawia się jeszcze jeden schemat: w układzie dwuczłonowym pozostaje pewna postać stale przez ciąg bajki, drugi człon zmienia się kilkakrotnie (w *Wilku pokutującym* drugi człon stanowią ofiary, w bajce *Wół minister* — następcy wołu, mała i lis).

Jeżeli kontrast między postaciami jest czemś niemal stałym, to wyjątkiem jest kontrast między postacią a jej rolą w bajce. Ale właśnie w tych wyjątkowych przypadkach tryumfuje dowcip Krasickiego i daje dowód, jak doskonale wyzyskać można tradycyjny charakter zwierząt. Lis — i to nie byle jaki, nie z tłumu szarego — stary, a więc mądry i doświadczony, w dodatku reprezentujący ród lisi w sposób najzaszczytniejszy, „wielki oszust, sławny swem rzemiosłem“ — skarży się, że nie ma przyjaciela. Otrzymuje odpowiedź: „Umiej być przyjacielem, znajdziesz przyjaciela“. Lis mógłby się przed jakimkolwiek zwierzęciem skarżyć i ktokolwiek mógł dać mu odpowiedź, nie uzależnioną bynajmniej od charakteru interlokutora; mógł dać ją chociażby ów wilk, który w innej bajce poucza lisa, nie umiającego się z jamy wydobyć: „Kto nikomu nie wierzył, nikt temu nie wierzy“. Morał bajki nie uległby przez to zmianie. Ale jak nadzwyczajnie spotęgowało się wrażenie, gdy odpowiadającym stał się — osieł. Lis dla skarg swych wyszukał słuchacza — jak sądził — idealnego; potulny, pocziwy osieł będzie z nim przecież współczuł i nie zagłębił się w rozmyślenia nad winą osamotnionego starca. Tymczasem — co za niespodzianka: głupi osieł poucza i zawstydza szczerwanego lisa — głupi osieł rozumie tę prawdę, która tajemnicą jest dla mądrego lisa. Cała wartość artystyczna świetnej bajki polega więc na głupocie mądrego i mądrości głupiego. Jak lis nie oczekuje mądrej odpowiedzi osła, tak też pasterz, wyrzucający owieczce brak wdzięczności, nie spodziewa się, że głupie i potulne stworzenie potrafi mu dać odprawę należytą. I znowu odcięcie się

światne w łagodnych słowach owcy potulnej użycza bajce wyrazistości.

Samiczka, niepokieszona po stracie kochanka, dostaje się do klatki w złe towarzystwo miejskie -- uciekłszy z klatki, śmieje się z dawnej wierności i naraz dwu kochanków znajduje. Efekt główny polega na tem, że tak swobodnie poczyną sobie — ideał miłości wiernej, synogarlica.

O wiele dowcipniej, niż w *Synogarlicy*, użył Krasicki kontrastu takiego w innej bajce. Starożytna bajka zna osła, pyszniącego się tem, że posąg nosi — La Fontaine wyszydził dumę osła, noszącego relikwie — Krasickiemu to nie wystarczyło: wszakże ten osieł bądź co bądź usługi oddaje świętości, pretensje jego nie są tak nieuzasadnione; uprawniono jego dumę, powierzając mu funkcję, którą on przecież dobrze spełnia. Więc trzeba kontrast zaostriżyć: chełpiący się hołdami, które nie jemu należą, będzie intruzem, nie zaś sługą pożytecznym — będzie puszył się na miejscu najwyższem, nie zaś zadowalał się pełnieniem pracy jakiejś — a w pretensjach o tyle wyżej sięgający od osła, będzie od niego marniejszy, nie tylko marny, ale wstrętny, ohydny:

Mnie to kadzą — rzekł hardzie do swego rodzeństwa,
Siedząc s z c z u r na ołtarzu podczas nabożeństwa.

Szczura poeta uplastycznił, każąc mu h a r d z i e przemawiać; synogarlicę usiłował pokazać, nazywając ją s m u t n ą; jeszcze obficie, bo nie jednym słowem, lecz aż — pięciu wyrazami, scharakteryzował lisa w jego rozmowie z osłem; chodziło mu o to, by uwydatnić, że lis nad lisy przemawia. Papugę nazwał „piękną, okazałą“, aby przeciwstawić ją silniej wieńcowi. Poza tem — raz tylko starał się o pokazanie obrazu:

Paw się dał, skłniające pióra gdy wspaniale toczył,
Orzeł, górnio bujając, gdy go w locie zoczył,
Rozśmiał się i przeleciał.

Raz też pokusił się o słuchowe uzmysłowienie sceny:

Był dyskurs o słowiku: — Wdzięk jego śpiewania,
Rzekł czyżyk, tak jest miły, że aż do świtania

Od zmroku gotów jestem słuchać jego pieśni. —
Toż samo powtarzali śpiewaczkowie leśni.²⁰⁾

We wszystkich innych bajkach obraz i charakterystyka zwierzęcia ogranicza się — do wymienienia jego nazwy²¹⁾. Samo bowiem zwierzę, które La Fontaine'a bawi i zajmuje, które zajmowało też i bawiło Krasickiego, gdy pisał *Myszeidę*, w bajkach ma tylko spełniać funkcję pewną. W doborze zwierząt chodzi poecie o dwie rzeczy: o stosowność i różnorodność.

Dbałość o urozmaicenie jest widoczna: w pięćdziesięciu bajkach, zajmujących się zwierzętami, występuje czterdzieści kilka zwierząt²²⁾, unika przytem poeta powtarzania tych samych bohaterów — tylko grupa „wilk i owce“ tudzież „lew i zwierzęta“ zjawia się dwukrotnie; co do słowika i szczygła, to wymieniają ich razem dwa tytuły bajek, ale jedna z nich dodaje czyżyka; lis, bohater najczęstszy, bo występujący w ośmiu bajkach, za każdym razem innych ma współaktorów. A chociaż Krasicki zatrzymuje charaktery i funkcje zwierząt, ustalone przez Ezopa lub innych bajkopisarzy (nawet nieznany Ezopowi wół-minister nie jest nowością, lecz pochodzi z Bidpaja²³⁾), przecież różne cechy, a przynajmniej różne odcienie wydobywa z tego samego zwierzęcia w różnych bajkach. Dwa razy wydawać się to nawet może niekonsekwencją. Bajka *Szczur i kot* każe przypuszczać, że szczur uznany jest za zwierzę szczególnie wstrętne — tymczasem w bajce *Szczurek i matka* ani śladu takiego odczuwania; da się to wytłumaczyć nową barwą uczuciową, jaką wnosi zdrobienie; prawdopodobnie jednak szczur jest tutaj utożsamiony z myszą, jak w *Myszeidzie*, tak, że szczurkiem powinna być myszka (na podobieństwo analogicznej treściowo bajki La Fontaine'a i Trembeckiego), a nazwa szczura użyta jest dla różnorodności wyrazu:

Widząc, że z myszą igra, chwalił szczurek kota.

Czyżyk jest sędzią głupim, nie rozumiejącym piękna, gdy rozstrzyga spór między szczygłem i słowikiem — ten sam czyżyk w bajce *Ptaki i osioł* wychwala słowika. Czy świadczy to

o braku konsekwencji — czy też umyślnie poeta wskazał, że nawet czyżyk wielbi słowika, a tylko osieł jest niewrażliwy na śpiew cudny?

Rozmaitość w przedstawieniu tego samego zwierzęcia była wobec metody Krasickiego bardzo utrudniona. Przecież środkiem charakterystyki jest u niego nazwanie zwierzęcia — czyli apelowanie do ustalonych sądów o charakterze. Mimo to umie Krasicki coraz to inną cechę uwydatnić i czasem nie bez przekory unika tej cechy, którą tradycja bajkowa uwypukliła najsilniej.

Lis jest w bajce od wieków mistrzem fortelów zdradzieckich; to też, gdy w bajce *Lew i zwierzęta*, będącej niby rewją bohaterów bajkowych, każde zwierzę chwali cnotę swoją, lis sławi „umysł w fortele obfity“. U Krasickiego lis chytry wie, jak ganić tyrana — gani go mniej więcej tak, jak... Krasicki w satyrze *Do króla*²⁴⁾ — wie też, że silnemu pochlebiać trzeba, że niedźwiedź „niezgrabną ma wymowę, lecz ostre pazury“ — jako minister zdradza pana i poddanych. Podstępów jednak zwycięskich lisa n^{ie} podaje żadna z bajek. Przeciwnie — Krasicki niespodzianki i figle chętnie p^łata frantowi tradycyjnemu. Znana jest historia, jak doskonale lis wydobył się z jamy przy pomocy kozła — z humorem opowiadał o tem La Fontaine. Książę Biskup przedstawia lisa, który nadarmo szuka wybawcy i, siedząc w jamie, musi s^łuchać nauk moralnych, udzielanych przez wilka.

Kot hipokryta, wzdychający i płaczący, kot, który „napozór jest grzeczny, a wewnątrz jad mieści“, znany jest z mnóstwa bajek. Ale Krasicki wydobywa także rysy mniej pospolite: jest więc u niego kot niezależny, s^łużyć nie chcący nikomu, kontrast względem psa s^łużalca, postawiony wyżej od psa, tak wywyżsanego w opinii powszechnej: „Wolę ja mysz dla siebie, niż sarnę dla pana“; jest dalej kot-sceptyk, kot, filozofujący po dobrym obiedzie, mówiący panu, że „nie masz prawej przyjaciⁿⁱ“.

Pszczoła jest oczywiście pracowita — ale poeta nie tai swej antypatii względem tej pracownicy. Nietylko w sporze z mrów-

kami chętnie każe przegrać pszczołom — podkreśla zarozumiałość, opryskliwość, nielitościwość pszczoły i, gdy chodzi o jej zachowanie się względem biednego próżniaka-szerszenia, sympatją darzy leniwca; pszczole zaś, która ze słoniem chciałaby walczyć (obejmując z gorszym powodzeniem rolę i charakter muchy wobec lwa), wymierza z zadowoleniem karę śmierci.

Niedźwiedź siłę i niezgrabność reprezentuje w bajkach od dawna — w tej roli wprowadza go historia o *Niedźwiedziu i lisze*, która plastykę zyskuje dzięki temu, że niedźwiedź tańczący, a więc niedźwiedź jako błazen niezgrabny, znany był dobrze czytelnikom polskim. Zupełnie inaczej wygląda on wśród zwierząt, cieszących się objęciem rządów przez lwa młodego, który „panowanie obiecał spokojne”: tutaj niedźwiedź mądry jest i przewidujący. Cecha ta wyjaśnia się fizycznymi, głosowymi właściwościami niedźwiedzia — zwierz mrukliwy, ponury, nadaje się na reprezentanta niezadowolonej podejrzliwości.

Związek z fizycznymi cechami występuje dość często, obalając przypuszczenie, jakoby dla Krasickiego zwierzę było tylko człowiekiem zamaskowanym; ale krótkość i zwartość sprawia, że nawet owa niezbyt obfita plastyka, jaką miały obrazy zwierząt w *Myszeidzie*, teraz zanika. Nic więc dziwnego, iż nie odgrywa roli strona estetyczna. Na zebraniu zwierząt koń chwali „ozdobną postać” — ilekroć przecież wystąpi jako bohater, postaci tej wcale nie widać. Piękno w śpiewie słowika jest tradycyjnie ustaloną cechą; trzeba wszakże stwierdzić, że Krasicki umyślnie uwydatnia silnie to piękno, że czyni słowika — jedyne wśród zwierząt — arystokratą wykwiutnym, że słowom jego daje dostojęństwo i takt delikatny; nadzwyczajny jest słowik, gdy ptakom, kondolującym po wyroku głupim czyżyka, odpowiada „A ja tego [żałuję], który mnie osądził.” Tem świetniej i komiczniej wypada osieł, zadowolony i dumny z tego, że — zagłuszył słowika.

Piękny jest wśród zwierząt Krasickiego tylko orzeł; piękny jest — co dla Krasickiego nieobojętne — w ruchu, gdy „górnice bujając”, wdziek swój wynosi ponad przesadę pawia pysznego.

Ale jedyny to przypadek, w którym orzeł rysuje się wyraziście. Innej bajce tylko wzrok bystry, wzrok orli dał pewną konkretność, tworząc przeciwstawienie orła i sowy. W trzeciej zaś z bajek, których bohaterem jest król ptaków (*Orzeł i jastrząb*), psychologia orła, który jastrzębia na wróble wyprawia, a potem zjada „ptaszka na śniadanie, na obiad ptasznika“, jest właściwie — psychologią lwa-tyrana.

Bo psychologję rozwiniętą dał Krasicki tylko przy kreśleniu trojga zwierząt: lwa, wilka i owcy.

Lew-tyran z dworem pochlebców i sług, wzajemnie się żrących, wydawaćby się mógł produktem literatury, własnością La Fontaine'a ²⁵⁾ — takiego króla Krasicki w Polsce nie znał; ale — czyż nie znał królików, magnatów tyrańskich? O nich mógł myśleć, gdy kreślił obłudny i pochłaniający wszystko egoizm. Lew jest wycieniowany z prawdziwą subtelnością, jest w swych postępkach okrutny i podły, ale królewski; jest nawet monarchą nowożytnym, oświeconym, systematycznym; pozwala kompanom, by się pozjadali nawzajem, a sam jest raczej sprawiedliwy, niż chciwy, raczej celowo postępujący, niż gwałtowny lub impulsywny. Zmierza do celów stopniowo, powoli, legalnie.

Dla kary, dla przykładu — zjadł wszystkich pomału.

Tutaj już nietylko królikom był bliski duchowo, ile monarchom oświeconym w rodzaju Fryderyka i Katarzyny. Czy Krasicki myślał o tem? Kto wie — umiał być w aluzjach dyskretny i ostrożny.

Jeszcze świetniejszy i oryginalniejszy jest wilk, który u Krasickiego zachowuje wprawdzie ustaloną fizjognomję, ale wygląda tak, jakby urósł, spotężniał, zmądrzał, jakby szkołę przeszedł u wilków i lisów różnych; toż z lisem i człowiekiem rozprawiać umie i odcinać się z poczuciem wyższości pewnej, ze świadomością brutalnej a zwycięskiej siły. Jest przytem, jako twór eksprezdyenta trybunału i autora powieści o Doświadczyskim — wilkiem-jurystą. Niewątpliwie znał on już oddawna i hipokryzję, skoro w baraniej skórze się pokazywał i nawet

próbował pasterza udawać; znał też dążność do uprawnienia, pozorowania swych zbrodni — on, co tak rozprawiał z barankiem i mącenie wody mu wyrzucał; ale u Krasickiego dopiero prawnik całkowicie wziął w nim górę. Nawet ma on opinię osoby, która liczy się z prawem. Gdy dwaj wilcy „jedno w lesie nadybali jagnię“ — uważa ono za całkiem możliwe zapytać, jakim prawem chcą je rozszarpać. W tej sytuacji wilcy otwarcie głoszą zasadę siły przed prawem: „Smacznyś, słaby, i w lesie“. Kiedy indziej — wobec świadków, wobec opinii publicznej — broni wilk do ostatka pozorów słuszności: gdy po zawarciu traktatu z owcami jedną po drugiej pożera — „zawždy się wytłumaczył... a owce pozjadał“. Jest zaś kazuistą tak wytrawnym, że umie sam siebie oszukać — „wilk pokutujący“ hipokrytą jest nie wobec drugich, lecz wobec siebie. Jak zaś innych zwieść umie i jak pozbawiony jest wszelkiej iskielki lepszej w sumieniu, świadczy sposób, w jaki doprowadza owce do wyciągnięcia go z jamy i w jaki się im odwdzięcza. Jest tu i o wiele prze-myślniejszy i o wiele podlejszy, niż lis z bajki *Lis i kozieł*, prawdopodobnie będącej wzorem bajki o wyratowaniu wilka.

A owce? Owce tak są potulne i głupie, że nie tylko ufają traktatowi z wilkiem, nie tylko ratują go z opresji; dochodzą do tego stopnia rezygnacji i lęku i zahukania — znanego w psychologii niewolników — że gotowe są okrucieństwo jego usprawiedliwić: robi on mniej złego, niżby mógł zrobić. Tak — tyranowi jest się wdzięcznym i za to, że zamiast wziąć wszystko, coś przecie zostawił.

Moderat! mógł mnie zajeść, zjadł mi tylko jagnię.

Ludzie mniej czasem mają życia w bajkach, niż zwierzęta; niekiedy poeta uważa ich scharakteryzowanie za zupełnie zbyteczne, wtedy mianowicie, gdy wprowadza ich jako rozsądzających, jako prostujących zdania mylne. Ale i w takich przypadkach Krasicki umie jednym słowem ożywić postać: wystarczy przypomnieć tego dobrze patrzącego, który, widząc zachowanie się jednookich i źle widzących i zezowatych, „żałował i wyśmianych i wyśmiewających“.

O ile człowiek jest bohaterem bajki, charakterystyka dana jest zwykle w nazwaniu (*Skąpy, Ojciec łakomy, syn rozrzutny, Mądry i głupi*). Bajka zaś niekiedy cechę, wymienioną w nazwie, świetnie rozwija. Arcydziełem jest pod tym względem *Devotka* — niby rozwinięcie charakterystyki molierowskiej²⁶):

*Elle est à bien prier exacte au dernier point,
Mais elle bat ses gens et ne les paye point.*²⁷)

(*Misanthrope*, II, 5.)

Postaci ponadludzkie są rzadkie. Nie poszedł Krasicki za przykładem La Motte'a, który swe bajki zaludniał uosobionymi abstrakcjami; pozwolił sobie tylko na personifikację Prawdy i Zdrowia. Z mitologii pozostał sam Jowisz — potrzebny jako reprezentant bóstwa władczego, gdyż Bóg chrześcijański nie mógł się pojawić w utworze, który z natury rzeczy przynosił pewne obniżenie bohaterów. Wogóle wszelkie poetyckie czy pseudopoetyckie zabarwienie Krasicki odrzucił — z modnego oryentalizmu korzystał tam tylko, gdzie dzięki niemu bajka zyskać mogła wyrazistość — dialog między Abuzeim a Tairem staje się wyrazistszy, gdy jako zmienny, kapryśny władca występuje nie król jakikolwiek, lecz sułtan; historia o czerpaniu mądrości ze studni nie mogła się wogóle obejść bez kolorytu wschodniego.

Świat roślinny przedstawia się dość ubogo; panuje w nim naogół kontrast wielkości i małości lub okazałości i skromności (dąb i dynia, dąb i małe drzewka, tulipan i fiołek, trawa wysoka i mały fiołek); w charakterystyce najjaśniej zarysowuje się dynia nadęta; ale widać, że stosunek uczuciowy, estetyczny w stosunku do roślin był żywszy, niż wobec zwierząt, jakkolwiek niema ani obserwacji bystrej ani zdolności obrazowania. Jedyna bajka, zaczynająca się jakimś poetycznym podniesieniem tonu, to bajka o dębie starym:

Od wieków trwał na puszczy dąb jeden wyniosły.

Jest też barwa uczuciowa pomimo konwencjonalności określeń w bajce o fiołku i trawie, która należy do wyjątkowych bajek obrazowych (jak *Paw i orzeł*):

W cieniu drzew rozłożystych na pięknej murawie
Zeszedł raz jednego fiołek przy trawie.
Ta się bujno wzmagala; on, przejęty strachem,
Krył się, jak mógł; nakoniec wydany zapachem;
Gdy się z zguby sąsiada zazdrosna weseli,
Kosiarze i fiołek i trawę podcięli.

Kontrast rozmiarów i pozorów włada w świecie przedmiotów martwych; woda płynąca — jako najbardziej odpowiednia do ożywienia — występuje tu najczęściej; poza nią — najwięcej życia ma bryła lodu, której biografia skreślona jest z niezwykłą u Krasickiego plastyką.

Bryła lodu, spłodzona z kałuży bagnistej,
Gniewała się na kryształ, że był przezroczysty.
Modli się więc do słońca. Słońce zajaśniało,
Skłni się bryła, ale jej coraz ubywało;
I tak chcąc los polepszyć niewczesnym kłopotem,
Stajała, wsiąkła w bagno, i stała się błotem.

Bajka ta, na której studjować można metodę Krasickiego, daje charakterystykę żywą i pełną — ale daje ją całkowicie w różnych momentach akcji. Na akcji bowiem spoczywa nacisk u Krasickiego w przeciwieństwie do La Fontaine'a, bawiącego charakterystyką. U jednego i u drugiego jest pewne piętno dramatyczne, ale gdy u La Fontaine'a zaznacza się głównie komedjowe rozwinięcie postaci, u Krasickiego światło pada na sam szkielet akcji; mniej jest komedji, więcej dramatu w znaczeniu najistotniejszym, ale — bez pociągu do przedstawienia dramatycznego.

Bohater jest dla Krasickiego właściwie tylko środkiem, umożliwiającym budowę akcji. I dopiero w ujmowaniu akcji okazuje się mistrzostwo poety. W akcji też dopiero występuje właściwe znaczenie dwuczłonowości i antytezy. Przeciwieństwo początku i końca zawsze w bajkach grało rolę zasadniczą; krótkość bajki u Krasickiego sprawia, że albo na całą treść składa się tylko antyteza początku i końca, albo też człony pośrednie służą jedynie jej uwydatnieniu i przygotowaniu.

Dla intelektualisty przeciwieństwami zasadniczymi są prawda i fałsz. To też na tej parze logicznej opiera się znaczna część utworów polskiego bajkopisarza. Szczególnie częsty schemat akcji polega na sprostowaniu sądu fałszywego²⁸). Ponieważ zaś zwykle dwuczłonowość bajki daje także parę bohaterów, więc schemat tak się przedstawia, że jeden bohater wydaje sąd fałszywy, drugi sąd ten prostuje.

Dramatyczność takiej wymiany zdań potęguje się, gdy odpowiedź jest zarazem ukłuciem dla tego, co sąd fałszywy wydał, i wywołać musi u niego uczucie przykre, zakłopotanie czy zawstydzenie²⁹). Ocean dumny zawstydzić się musi i uznać swą niewdzięczność, gdy mu rzeka Tagus wyjaśnia: „Gdybym ja nie był rzeką, nie byłbyś ty morzem“. Szabla, sławiąca wobec chleba swe zasługi obrońcy, winnaby się zarumienić, usłyszawszy słowa: „Jeśli mnie często bronisz, częściej bierzesz gwałtem“.

Przeciwstawienie sądów łączy się często z kontrastem uczuć: wesoło wypowiada ktoś sąd fałszywy, cieszy się bez powodu — drugi, mądrzejszy, ze smutkiem wskazuje prawdę i rozwiewa radość, na kruchej podstawie opartą. Rozpoczyna się często taka bajka wyrazem radości lub śmiechem: „Potok, z wierchołka góry płynący z hałasem, Śmiał się z rzeki...“ „Lis młody, nieświadomy myśliwych rzemiosła, Cieszył się, że sierć nowa na zimę urosła“. Czasem bywa i przeciwnie: z sądu fałszywego płynie smutek — sąd prawdziwy pociesza:

Impet wody w fontannach gdy ogromnie huczał,
Strumyk, blisko płynący, zazdrościł i mruczał.
Pękły rury, co wody hojnie dodawały:
Strumyk płynął jak pierwiej, fontanny ustały.
Nastąpiła po żalu radość niewymowna:
Poznał, że kunszt naturze nigdy nie wyrówna.

W bajce o strumyku i fontannie sprostowanie sądu następuje nie przez pouczenie słowne, ale przez fakt, przez akcję. Oba sposoby skombinowane są w historyjce Abuzeja i Taira — ojciec rozwiewa nadzieje syna — fakty przyznają sceptykowi słuszność.

Wiąże się ta antyteza prawdy i fałszu z innymi przeciwieństwami, które niemniej silnie wyciskają piętno dwuczłonowości: tryumfuje na początku pozór, by następnie zgasnąć wobec prawdy (*Diament i kryształ*), teorii przeciwstawia się praktyka (*Dewotka, Kartownik*); plan pierwotny wiedzie do rozczarowania (*Rolnik, Gospodarz i drzewa*). Raz zaś bardzo dowcipnie odwraca się przeciwieństwo:

Atlas w sklepie z kitaju żartował dowoli;
Kupił atlas pan sędzic, kitaj pan podstoli.
A że trzeba pieniędzy dać było kupcowi,
Kłaniał się bardzo nisko atlas kitajowi.

To bajeczka o znanym, częstym schemacie — zarozumialec zostaje zawstydzony; ale — ostatecznie przecież atlas za-tryumfuje — tylko — kosztem uczciwości:

Gdy przyszło dług zapłacić, a dłużnik się wzbraniał,
Co rok się potem kitaj atlasowi kłaniał.

Intelektualistycznemu charakterowi bajek odpowiada to doskonale, że zasadniczym elementem konstrukcyjnym jest doprowadzenie do sądu prawdziwego: dokonywa się ono w sposób trojaki — albo fałszywemu sądowi bohatera czy bohaterów (np. dwu żółwi, ksiąg, pióra i kałamarza) jakaś osoba rozsądzająca przeciwstawia sąd trafny, albo bohater (po niewczasie) poznaje prawdę, albo wreszcie prawda wydobywa się sama z akcji; akcja, która potwierdza sąd prawdziwy bohatera, zdarza się raz tylko (*Podróżny i kaleka*).

Pierwszemu z tych typów wystarcza wprowadzenie krótkiej, jasnej rozmowy. Wynika stąd bajka, dająca scenkę dialogową bez akcji w ściślejszym, dramatycznym znaczeniu — jest to u Krasickiego typ bardzo pospolity, bo zgodny z epigramatyczną jego tendencją — obejmuje trzydzieści kilka utworów, nieco więcej, niż trzecią część bajek. Niekiedy zajmuje poetę sama tylko konwersacja (*Chleb i szabla*), niekiedy jednak ze zmysłem komedjopisarskim kreśli sytuację, gdy np. doktorowi każe się przeleknąć na widok zdrowia i dlatego tylko z niem

mówić, że się jakoś nieprawdopodobnie oko w oko z niem spotkał — lub gdy przedstawia zwierzęta wobec niedźwiedzia błaznującego; zawsze szybko zarysowuje się założenie, po którym paść ma odpowiedź trafna — wyjątkiem jest bajka o lwie i chwalących się zwierzętach, która bawi się utrzymywaniem w niepewności, na co właściwie podaje listę całą zwierząt i zalet. Dramatyczność takiej bajeczki konwersacyjnej potęguje się, im bardziej czuć, że odpowiedź przynosi jednemu z bohaterów rezultat przykry. Zdarza się typ ciekawszy jeszcze, bardziej skomplikowany: odpowiedź odsłania dramat odpowiadającego; taki typ reprezentuje słynna bajka o ptaszkach w klatce — jej dramatyczność nie ogranicza się do tego, że młody czyżyk zostaje zawstydzony; uderza przede wszystkim głęboką struną uczuciową dramat starego czyżyka, ujęty w krótkie, proste, spokojne słowa: „Jam był wolny, dziś w klatce — i dlatego płaczę“. Przykreść odpowiedzi wtedy jest najefektowniejsza, gdy przynosi pewność katastrofy. Tkwi ona w słowach lisa starego („Ta nas piękność gubi“), wyraźniej brzmi w odpowiedzi rzeki: „Ty prędko, ja pomału wpadniemy do morza“; przede wszystkim jednak odpowiedź, równającą się katastrofie, daje Jowisz głupim owcom — i dąb dyni nadętej: „Jakeś prędko urosła, tak też prędko zginesz“.

Rozwinięciem tego ostatniego typu jest dialog z epilogiem, potwierdzającym odpowiedź przykrą: pierwszą bajkę kończy taki epilog, kapitalny przez równorzędne traktowanie dwu katastrof, zgoła nierównorzędnych:

Sułtan siostry odmówił; cały dzień deszcz padał.

Zupełnie inne wrażenie wywiera epilog historii o przyjacielu — ta historyjka bowiem jest całkowitą krótką komedią o doskonałej poincie:

Uciekam się, rzekł Damon, Aryście, do ciebie;
Ratuj mnie, przyjacielu, w ostatniej potrzebie!
Kocham piękną Irenę. Rodzice i ona
Jeszcze na moje prośby nie jest nakłoniona. —

Aryst na to: — Wiesz dobrze, wybrany zśród wielu,
 Jak tobie z duszą sprzyjam, miły przyjacielu,
 Pójdę do nich za tobą! — Jakoż się nie lenił:
 Poszedł, poznał Irenę i sam się ożenił.

Ale traktowanie pointy nie ma tu nic wspólnego z techniką komedjową. Po dwugłosie przyjaciół fakt właściwy nie zostaje wcale przedstawiony — zostaje on tylko ze ścisłością i wiernością sprawozdawczą zanotowany jak najzwyczajniej: „Poszedł, poznał Irenę i sam się ożenił” (w wyrażeniu widoczna parodia Cezarowego *Veni, vidi, vici*).

Takie sprawozdanie — znamionujące technikę Krasickiego, równie jak technikę Ezopa, odbierające bajce lafontainowską zabawność i poetyczność, ale do szczytu doprowadzające jej piętno prawdy, odpowiadało znakomicie tendencjom Krasickiego: bajek sprawozdawczych jest jeszcze więcej, niż dialogowo-epigramatycznych (37), nadto w kilku bajkach łączą się oba typy w ten sposób, że zakończeniem jest sąd wypowiedziany (*Dwa żółwie, Strzelec i pies, Szkatułka i wór, Żrebiec i koń stary*) lub nawet cały dialog (*Papuga i wiewiórka*), albo że wypowiedzenie sądu fałszywego zaczyna bajkę, poza tem sprawozdawczą (*Szczur i kot*).

Że we wspomnianych dwu typach nie objawiają się bynajmniej dwie różne tendencje artystyczne, że przeciwnie oba służą temu samemu celowi — t. j. znalezieniu wyrazu najodpowiedniejszego, najkrótszego i najtrafniejszego — to staje się jasne przy uwzględnieniu treściowej różnicy obu rodzajów bajki. Gdy treścią właściwą jest sąd prawdziwy, najnaturalniejszą formą będzie zestawienie dwu sądów w formie dialogowej (przyczem zresztą dialog może być częściowo streszczony: „Żałowała mysz żółwia”) — fakty pozostają wtedy w cieniu; znajomość ich jest założeniem sądu trafnego (np. w bajce *Lis młody i stary*) i bynajmniej nie musi być wyraźnie stwierdzana. Gdy treścią właściwą jest fakt, najkrótszą formą naturalną staje się sprawozdanie; wynikający z faktu sąd może być wypowiedziany, ale może być również przemilczony: tulipan docho-
 dzi do poznania, że „przyjaciel, choć nierówny, zda się” —

bryła lodu na sąd się nie zdobywa — ale sąd jasny poddaje swym losem.

Kto posługuje się chętnie dialogiem dla przeciwstawienia sądów, natomiast akcję ujmować woli w sprawozdanie, ten widocznie — nie jest dramaturgiem. Że nie był dramaturgiem Krasicki, dowodzić nie potrzeba; należy jednak stwierdzić, że, jeśli o sposób przedstawienia chodzi — nie był nim także w bajkach³⁰⁾; i Lessing i Krasicki starają się o krótkość i precyzję — dramaturg Lessing pragnie zawsze przelać akcję w dialog zwarty i precyzyjny, Krasickiemu kwestja dialogu jest dość obojętna — owszem, wydaje się zupełnie zadowolony, gdy akcję tak doskonale streści, że — obejdzie się bez dialogu.

Tem mniej jednak jest epikiem — to, co daje w bajkach, jest tematem, stosownym dla dramaturga albo dla epika, a skondensowanym — przez epigramacistę. Ale że z takiego skondensowania wynika wydobyć szkieletu akcji i że epigramacista szybkością i żywością ruchu intelektualnego o wiele bardziej zbliża się do ruchu dramatyka, niż do spokoju epika — więc też bajki Krasickiego zyskały piętno jakby dramatyczne — zyskały je nawet wtedy, gdy temat odpowiedni był tylko dla epika, jak w bajce *Strzelec i pies*.

Dramatyczność owa wiąże się najściślej z rodzajem treści. To też stosownie do treści można wyróżnić kilka odmian bajki sprawozdawczej o różnym stopniu dramatyczności.

Najpierw więc — dość zresztą wyjątkowo — są bajki, w których niema akcji, mimo że są fakty: jest tylko zanotowany fakt lub przebieg i dodane jest epigramatyczne wyjaśnienie — są to bowiem epigramaty³¹⁾, nie bajki.

Epigramatem takim jest nie tylko *Małżeństwo szczęśliwe* i nie tylko wyjątkowy w bajkach monolog *Podróżny i kaleka*, ale również *Nocni stróże*. Wprawdzie od biedy można tu mówić o akcji; nie jej przebieg jednak, nie katastrofa zaspokaja ciekawość rozbudzoną — chodzi o wyjaśnienie ostateczne:

Piotr krzyczał: gaście ogień! Jędrzej: ogień gaście!

Typ epigramatyczny może się również łączyć z przedstawieniem akcji — w bajce o synu rozrzutnym i ojcu łakomym

jest lakoniczne, bo ledwie półtorawierszowe sprawozdanie z przebiegu faktów, zamkniętego katastrofą („Płakał ojciec łakomy nad synem rozrzutnym; Umarli obaj z głodu”), ale to jest właściwie pierwsza część epigramatu, określenie przedmiotu, mające wywołać pewne oczekiwanie, zaciekawienie³²); myśl istotna tkwi w końcowym oświeceniu: „Každy z nich zasłużył, Syn, że nadto używał, ojciec, że nie użył”. Świetnym okazem równorzędnego połączenia bajki sprawozdawczej z epigramatem są *Pieniacze*, w których sprawozdawczość występuje tem jaskrawiej dzięki formie liczbowego streszczenia, bilansu jakiegoś:

Po dwudziestu dekrétach, trzynastu remissach,
Czterdziestu kondemnatach, sześciu kompromissach,
Zwyciężył Marek Piotra; a że się zbogacił,
Ostatnie trzysta złotych za dekret zapłacił.

Gdyby Krasicki po tych czterech wierszach był dał tylko katastrofę („Umarł Piotr, umarł Marek, powróciwszy z grodu”), utwór miałby charakter bajki sprawozdawczej; nie zmienia go wprowadzenie wiersz ostatni, bo nie jest oceną — jak w historii łakomego i rozrzutnego — ale mimo to swą formą wyjaśniającą dołącza piętno epigramatu:

Ten, co przegrał, z rozpaczy; ten, co wygrał, z głodu.

Normalna forma bajki sprawozdawczej, będącej niby streszczeniem jakiejś powiastki, polega na zanotowaniu pewnego przebiegu lub trwającego dłużej stanu i katastrofy, względnie odmiany końcowej czy rezultatu (*Filozof, Gospodarz i drzewa, Oracze i Jowisz, Dąb i małe drzewka, Wół minister* i t. d.). Jest to forma niedramatyczna, spokrewniona z dramatem tylko przez moment katastrofy. Gdy z przebiegu wyodrębni się nadto moment (nie stan) początkowy albo gdy z dalszego ciągu faktów wydobędzie autor momenty, wtedy dopiero przechodzi bajka sprawozdawcza w tok dramatyczny. Równoległość dwu przebiegów i dwu momentów w arcydziele sprawozdawczem *Pan i pies* ma jednak raczej zaostrenie epigramatyczne — zato

historja o lwie łaskawym i pożeranych kolejno zwierzętach mimo braku jakiegokolwiek sceny wyraźnej jest w swojej akcji bogatej i w stopniowaniu katastrof naprawdę dramatyczna. Stopniowanie następujących po sobie momentów daje żywość bajeczce o *Doktorze*. Tutaj już zamiast przebiegu jednolitego jest kilka momentów, co zmienia strukturę sprawozdania — streszczenie opowieści czyni schematem dramatu; *Bryła lodu i kryształ* reprezentuje doskonale ten rodzaj.

Gdy moment jest nietylko zanotowany, ale rozwinięty, bajka staje się dramatyczną. Ponieważ zaś rozwinięcie u Krasickiego zachowuje zawsze ekonomję najwyższą, jest skrajnem skondensowaniem rysów istotnych, więc tutaj właśnie artyzm poety szczyt osiąga w takich utworach, jak *Mysz i kot*, *Wilk i owce* (uratowanie wilka z jamy), *Ślepy i kulawy*. Jedno słowo niemal wystarcza, by wycieniować osobę, sytuację, umotywić: w bajce o *Łakomym i zazdrośnym* finał mógłby się wydać zbyt okrutny — a więc na czoło wysuwa poeta winę obu bohaterów: „Porzuciwszy ojczyznę i żonę i dzieci, Szedł Łakomy z zazdrośnym“. Mysz zrozumiała otrzymuje od autora edukację: całą książkę zjadła. Po rozwiniętej scenie lub następstwie scen tem silniej działa związane zanotowanie katastrofy, podkreślone dobitnością słowa: „Pojadł, pogryzł, podusił wszystkie owce głupie“.

W tonie tego zakończenia mieści się i ocena i uczucie autora, zabarwienie subiektywne, które niemniej silnie i metodą nieco pokrewną dał bajce o bryle lodu: „Stajała, wsiąkla w bagno i stała się błotem“.

Subiektywizm Krasickiego w bajkach jest jednak rzadki i dyskretny. Jest to znowu jedna z różnic wybitnych między Krasickim a metodą lafontainowską, kładącą tak silny nacisk na ton opowiadania. Już z tego, że krótka bajka konwersacyjna i sprawozdawcza to dwa główne typy, wynika, iż ton, nadany powiastce, najczęściej nie istnieje wcale. Trzy czwarte bajek mają bezwzględny obiektywizm — niczem nie zaznacza się opinja autora — i właśnie ta obiektywna, chłodna ścisłość daje im siłę przekonywania — i niemal pognębiana mową faktów.

Bo jest przecież jakaś raniąca ostrość w suchym zanotowaniu losów psa krzywdzonego:

Pies szczekał na złodzieja, całą noc się trudził;
Obili go nazajutrz, że pana obudził.
Spał smaczno drugiej nocy, złodzieja nie czekał;
Ten dom okradł; psa zbili za to, że nie szczekał.

Subiektywizm w bajce wystąpić może w dwojakiej formie— jedna, tradycyjna i mniej artystyczna, polega na wypowiedzeniu nauki i refleksji przez autora; jest to owo Ezopowe: *ὁ μῦθος δηλοῖ*, druga tkwi w sposobie traktowania postaci czy faktów z sympatją, pobłażaniem, upodobaniem, uśmiechem, ironją, oburzeniem, niechęcią.

U Krasickiego jest regułą, że nauka albo wcale nie jest wypowiedziana, albo włożona w usta jednej z postaci: na sześć bajek jedna (razem 18) posiada morał, dany przez poetę na początku lub na końcu — najlepszy powiedziany jest ironicznie: „Choć przykro, trzeba cierpieć, choć boli, wybaczyć, Skoro tylko kto umie rzecz dobrze tłumaczyć”. Ironją posługuje się Krasicki najchętniej, o ile zrywa z obiektywnym chłodem. Jest ona cicha i dyskretna, gdy opowiada o żółwiach: „Nie żałując sił własnych i ciężkiej fatygi, Dwa żółwie pod zakładem poszły na wyścigi”. Dobitniej przejawia się w stylizowaniu myszy na edukowaną moralizatorkę, co, zjadłszy książkę, tak wierzy w swą zdolność nawracania, tak gorliwie „egzortę” zaczyna i wpada „w kaznodziejski zapal”. Niemniej ironicznie potraktowany został wilk pokutujący. Ale wśród tych kilku bajek ironizujących arcydziełem jest opowiadanie o lwie łaskawym, co to — „choć nieobżarty”, „dla kary, dla przykładu zjadł wszystkich pomału”, i skonfrontowanie doktora ze zdrowiem:

Rzecz ciekawą, lecz trudną do wierzenia powiem:
Jednego razu doktor spotkał się ze zdrowiem.
Przelał się, gdy je postrzegł.

Rzadziej jeszcze przebija się uczucie poety; są wprowadzić trzy bajki o istotnym podkładzie lirycznym: *Ptaszki w klatce*,

Dąb i małe drzewka, Stary pies i stary sługa — ale uczucie to jest jakby zatajone — zaznacza się uwydatnieniem epitetu „wyniosły“ w wierszu o dębie i niezwykle klasycznym omówieniem poetyckiem „pełnić srogie losy“, gdy chodzi o śmierć starego drzewa — lub w nazwaniu psa nieborakiem. Poza tem — chyba tylko pogarda dla bryły lodu, która zrodzona jest z kałuży błotnistej, dla jastrzębia podłego, co śmiały walczyć z orłem, dla owiec głupich — dodaje czasem akcentu uczuciowego.

Chłód obiektywny wiąże się z powagą. Bajka Krasickiego jest zwykle poważna. Komizm występuje ledwie w kilkunastu bajkach; poza wspomnianymi ironicznymi utworami świetna finałem komicznym jest bajka *Ptaki i osioł*, niemniej komiczna bajka *Furman i motyl*. O to, by w dowcipny sposób opowiadać, by dla historyjki znaleźć nietylko formę właściwą i krótką, ale niezwykłą i śmiech budzącą, postarał się Krasicki tylko raz jedyny — w *Atlasie i kitaju*.

Piętno jakiejs wstrzemięźliwości, jakiejs dyskrecji artystycznej wyciśnięte jest na bajkach Krasickiego. Bajka według poglądów francuskich stała poza kodeksem poetyki klasycznej — on dał jej klasyczną wykwinność ³⁴⁾.

Czy dając jej formę, która w tak wysokim stopniu była osobistą jego własnością, tworząc w literaturze gatunek „bajki Krasickiego“, niemniej odrębny, jak bajka ezopowa, lafontainska i lessingowa — wzbogacił również zakres jej motywów? Czy był w pomysłach oryginalny? Z jakich źródeł czerpał i jak z nich korzystał?

Odpowiedź nie jest łatwa; olbrzymia ilościowo literatura bajek nie pozwala ludzić się przekonaniem, że wystarczy poznać kilku autorów, by odnaleźć źródła bajek; przytem — wobec powtarzania się tych samych tematów niepodobna stwierdzić, czy przypadkiem nie uszło uwagi właśnie to opracowanie, na którem oparł się Krasicki. W każdym razie o znacznej samodzielności świadczy fakt, że przestudjowanie szeregu bajkopisarzy pozwala podać bliższe lub dalsze źródło tylko dla niektórych bajek; niemal dwie trzecie wychodzą z tego „śledztwa“ obronnie; w pozostałej reszcie przeważna ilość zawdzięcza źródłom jedynie podjęte ³⁵⁾.

Jak daleko Krasicki odbiegał od podniety i jak wysoko umiał się ponad nią wznosić, wskazuje choćby niezrównany *Wstęp do bajek*.

Naruszewicz w tomie I *Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych* wydrukował *Pieśń ciarlatańską*. Jarmarczny ciarlatan pokazuje w budzie swej ludzi idealnych, wołając ustawicznie: „O cuda, o śliczne cuda“. Pan nie dziwak, nie hardy — dworzanin nie pochlebca, nie zazdrosny — pan wielki bez długów, którego ekonomowie nie okradają — przyjaciel wierny niefortunnemu — sędzia, mający ręce czyste od łez i mamony — patron, „który, broniąc sprawy, popiera tylko rzeczy, a nie szarpie sławy“ — „polityk, a nie szalbierz, bogacz, a nie zdzierca, wdzięczny za dobrodziejstwo, żołnierz nie bluźnierca“ — oto wszystko „cuda“. Co Naruszewicz w długim szeregu zwrotek jako cuda przedstawia, to Krasicki znacznie efektowniej — „między bajki włoży“ i da inistrzowskiemu wierszowi dwie głównie zalety, które obce były Naruszewiczowi — zwartość i precyzję³⁶).

Z bajkopisarzy francuskich La Fontaine dał właściwie temat jednej bajce, *Oraczom i Jowiszowi* (*Jupiter et le Mëtayer*); pewne rysy zawdzięczają mu: *Furman i motyl* (*Le Coche et la Mouche*) — musze się zdaje, że dzięki niej wóz się porusza. *Skąpy* (*Le Trésor et les deux hommes* — biedak, chcący się obwieścić, znajduje i zabiera skarb skąpca; na pozostawionym sznurze wiesza się skąpiec: *Ce qui le consola, peut-être, Fut qu'un autre eut, pour lui, fait les frais du cordeau*³⁷) — w bajce Krasickiego, wyjaskrawionej *ad absurdum*, skąpiec mówi: „To szczęście, że mnie przecież bez kosztu powieszą“), *Mądry i głupi* (u La Fontaine'a — ks. VIII, b. 19 — również nieuk pyta, na co potrzebny jest rozum, ale uczony milczy); może też szczur podczas nabożeństwa spokrewniony jest z osłem, noszącym relikwie, a dialog szczurka z matką jest jakby esencją znanej, znakomitej bajki o myszce, kocie i kogucie³⁸).

Niedźwiedź, niedowierzający lwu młodemu, nauczył się przeczności od lafontainowskiego lisa, który radzi lampartowi uporać się z lewkiem, nim mu pazury i zęby urosną (*Avant que la griffe et la dent Lui soit crue*, XI, b. 1).

Houdar de la Motte, który obszernie o bajce rozprawiał i starał się rywalizować z La Fontaine'm, popisując się inwencją w bajkach, wyszukiwaniem tematów nowych (*Il a fallu inventer les fables pour exprimer mes vérités: il a fallu enfin être toute à la fois et l'Esope et Lafontaine*¹⁰⁾), pobudził Krasickiego do ukształtowania kilku bajek — przeciwstawienie dwu źródeł (ks. III, b. 7) przetworzył poeta polski w bajce o potoku i o rzece (podobne przeciwieństwa znał zresztą La Fontaine: *Le Torrent et la Rivière*). Dwa psy parafrazują dialog, jaki u La Motte'a toczy osieł, zazdroszczący małpie, z wołem (ks. I, b. 7: *L'Asne*) — wół mu wyjaśnia: *Apprends qu'en ce bas monde Il vaut mieux plaire que servir*¹¹⁾; może z tej właśnie bajki pochodzi myśl, by wół pouczał osła (*Osiół i wół*); *Orzeł i sowa* to ze zmianą postaci naśladowanie bajki La Motte'a *Le Linx et la Taupe* (ks. III, b. 20). Bajeczny ostrowidz żałuje kreta, a ginie od łuku, którego świst słyszy kret ślepy; wreszcie *Rybka mała* tak samo zazdrości szczupakowi, jak jaszczurka (*Les Deux lézards*, ks. I, b. 12) jeleniowi — gdy psy rozszarpują jelenia, jaszczurka poznaje błąd swój: *Vive la vie obscure. Petits, les grands périls ne nous regardent pas*¹²⁾).

Fénelonowi zawdzięcza Krasicki rozmowę pszczoły i szerszenia (b. 22); mógł ją również wzorować na bajce Imberta (ks. II, b. 10, *Les Fourmis et le Cloporte*). Tenże Imbert w jednej z najkrótszych bajek opowiedział o wyścigu dwu żółwi, kończąc poučeniem: *Mais avant de courir apprenez à marcher*¹³⁾ (*Fables nouvelles*, Paris 1773, ks. II, b. 17); Krasicki skrócił tę bajkę, a drobna zmiana wystarczyła mu, by spotęgować komizm: *Le tribunal bailla, Puis sans mot dire, il s'en alla*¹⁴⁾ — „Spektatorowie poszli, sędziowie zasnęli“. Dwu innych swoich bajek byłby zapewne sam Imbert nie poznał w ich formie przetworzonej. *Pióro literata* (*La Plume d'un bel-esprit*) chwali się napisaniem książki i dopiero fotel¹⁵⁾ autora poucza je o fałszywości sądu — na tle tej historii powstał dowcipny czterowiersz *Kalendarz i pióro*. Kalendarz pyszni się znajomością rzeczy przyszłych — dzieło naukowe tłumaczy mu, że w prognostyki nikt nie wierzy, a za rok nikt nie zagładnie na-

wet do starego kalendarza (*L'Infotio et l'Almanach*, ks. I, b. 15). Krasicki z tej nudnej rozmowy zrobił kapitalną satyrę, stawiając dzieło historyczne narówni z kalendarzem: „On zmyśla to, co będzie, ty zmyślasz, co było“.

Bajka o komarze i musze (*Le Papillon et la Mouche*, ks. II, b. 8) dopiero dzięki zwartości Krasickiego stała się efektowną. Powiastka o gospodarzu i drzewach (*L'Homme et l'Espe-lier*, ks. III, b. 7) zyskała bardzo na tem, że polski autor nie przyrównał drzewa do namiętności (co zresztą uczynił w pierwotnej rękopiśmiennej redakcji ⁴⁵).

Zapomniany dzisiaj Boisard przedstawia, jak bonz, ukąszony przez psa, zemścił się, wołając, że pies wściekły, i jak tłum zabił brytana; na tem opowiadaniu prawdopodobnie oparł się Krasicki w *Hipokrycie* ⁴⁶). Aubert mógł poddać temat bajki o szczurze ⁴⁷); znał również osła, co chlubi się tem, że słowika zagłusza ⁴⁸). Inny zapomniany bajkopisarz i teoretyk bajki, Ardene ⁴⁹), na czele zbioru pomieścił rozmowę chępliwej fontanny ze strumykiem, który odpowiada: *Je fais le bien, et le fais sans effort, Je suis, en le faisant, ma pente naturelle; Toi sans cesse il te faut une force nouvelle, Qui te soutienne, et tu mollis d'abord; D'abord que l'art cesse de te contraindre. Qui de nous deux a plus à craindre?* ⁵⁰) (*Le Jet d'eau et le Ruisseau*). Dopiero Krasicki okazał, co z tego tematu można wydobyc — zamiast rozmowy dał akcję, wprowadził świetnie przejścia psychiczne strumyka, jego smutną zazdrość i radość ostateczną — i stwierdził, że „kunszt naturze nigdy nie wy-równa“. Jeżeli Krasicki czytał „poezje różne“ Belloya, to znał w nich schemat, wyzyskany w *Karłowniku*: pijak, aposto-fujący gwałtownie butelkę, kończy wezwaniem, by dała mu się napić ⁵¹). *Synogarlica* wreszcie ma może pierwowzór w dziełach czytanej bardzo autorki w. XVII, pani de Ville-Dieu, która przedstawia, jak piękny gołąb pocieszył niepokieszoną owdowiałą synogarlicę ⁵²). Jeżeli bajki ks. Nivernais, drukowane dopiero w r. 1796, ale czytowane wiele lat wcześniej w Akademji Francuskiej, znane były Księciu Biskupowi, to mógł od niego zapożyczyć historję psa zabitego i historję szczu-ra wśród kadzideł ⁵³).

Z poetów niemieckich szczególnie ważny był dla Krasickiego Gellert. On to miłym, gawędziarskim, trochę drwiącym tonem opowiedział obszernie o przyjacielu, co ze swata zmienił się w konkurenta i sam się ożenił (*Der Freundschaftsdienst*); on dał szczegółowy portret dewotki (*Die Betschwester*), który Krasicki w akcję przetworzył, korzystając może również z dwu wierszy *Mizantropa*⁵⁴); on kpił z nawrócenia filozofa w chorobie; on przedstawił żrebca, co zapóźno ocenia wartość ozdoby niewolniczej; on wreszcie Imbertowi (co Imbert przyznaje) poddał temat bajki o komarze i o musze. Gleim mógł narówni z Aubertem dać treść bajki *Ptaki i osioł*; Lessing wpłynął raczej na metodę, niż na tematy; dopiero w *Bajkach Nowych* znajdują się rzeczy Lessingowskie — tam też dopiero będą echa bajkopisarza angielskiego Gaya.

Nie ulega wątpliwości, że Krasicki dobrze znał i Ezopa (choć zapewne nie w oryginale) i Fedra i humanistyczne zbiory bajek, jak np. Camerariusza, jak Abstemiusa, jak Izaka Neveleta *Mythologia Aesopica*, może również łacińskie bajki ks. Desbillonsa. Ezopa skombinował z La Motte'm w *Rybce malej i szczupaku*. Ezop w bajce, którą ostro krytykował Lessing, opowiada, że z sieci wymknęły się małe rybki, a wielkie zostały. *Mustela et homo* Fedrusa odzywa się echem w dialogu *Pana i kotki*⁵⁵): łasica, chcąc ujść śmierci, tłumaczy człowiekowi, że dom jego oczyszcza; człowiek odpowiada, że czyni to ona dla siebie: *Noli imputare vanum beneficium mihi*⁵⁶). Krasicki przetransponował to na idylliczny obrazek rodzinny. Mysz edukowana Krasickiego jest krewniaczką myszy, która u Camerariusza chce z kotem przymierze zawrzeć — z takimże, jak u Krasickiego, rezultatem (*Mureś et felis*). Dębowski dyńkę przeciwstawia Abstemiusz i Neveletus. Dzieje starego psa pokrzywdzonego zna i Camerarius i Neveletus — nikt jednak nie połączył z nim litościwego sługi starego.

Przy kilku bajkach źródło istotne podać trudno, bo powtarzają się one u wielu autorów. W bajce *Furman i motyl* główny bohater przypomina zarówno muchę La Fontaine'a, jak też owego komara, który u Ezopa, Desbillonsa, La Motte'a i innych

uważa siebie za brzemię ciężkie, gdy lokuje się na rogu wolim. Wilk pokutujący występuje i u Desbillonsa i u Neveleta i u Imberta i u Belloya i u Lessinga, by różnych innych nie cytować. Często pojawia się ptaszek w konflikcie między wygodami klatki a powabami wolności — nigdy jednak w takim ujęciu, jakie utrwalił Krasicki. Często powtarza się traktat wilka z owcami. *Łakomy i zazdrosny* figuruje u Camerariusza, Neveleta, Le Noble'a⁵⁷⁾. *Kulawy i ślepy*, występujący i u Gellerta i u Ardène'a, ma obrzymią tradycję literacką, związaną z antologią grecką (która od razu podaje kilka wersji):

"Ἀνεῶν τις λιπόγυιον ὑπὲρ νότιοιο λιπαύης
Ἦγε ποδῶς χρεῖσας, ὄμματα χρεσάμενος.⁵⁸⁾

Ale Krasicki nie opracowuje bajki, przekazanej przez poprzedników — tworzy coś zupełnie nowego, a jak w *Myszeidzie* przekornie kazał myszom zwycięstwo odnieść nad kotami, tak z przekorą odwrócił motyw dotychczasowy. Historia ślepego i kulawego w literaturze światowej to historia współdziałania pożytecznego i wzajemności usług; przedstawia ona, jak to na podstawie umowy mądrej „niósł ślepy kulawego“ i jak dzięki temu „dobrze im się działo“. Krasicki wziął rezultat bajki przekazanej za punkt wyjścia, ażeby pokazać, jak to źle się dziać poczęło spółce i jak obaj zginęli pospółu.

Takie przeciwstawienie jest oczywiście już nie przetworzeniem, ale stworzeniem nowej bajki. I w kilku jeszcze przypadkach⁵⁹⁾ Krasicki celowo, nie bez przekornego uśmiechu, przeciwstawia swoją bajkę jakiejś bajce znanej. Najwyraźniej występuje to w traktowaniu lisa, który wpadł do jamy; zamiast sprowadzić na ratunek kozła, stawia nad brzegiem jamy drwiąco moralizującego wilka. Bajkę o lisie i koźle przemienił raz jeszcze, tworząc arcydzieło; rolę lisa dał wilkowi, a żałować go kazał pocziwym, głupim owcom, które wyjść mają na szlachetności swej stokroć gorzej od kozła. Inaczej znowu postąpił z bajką o lwim dziele. Znana jest owa bajka; Krasicki przerobił ją też z Fedra, nie włączając jej wszakże do żadnego ze swych zbiorów; lew poluje wspólnie z innymi zwierzętami; gdy

przychodzi do podziału zdobyczy, bierze dla siebie jedną część po drugiej, a towarzystwo odchodzi z niczem. Otóż z tej bajki Krasicki tworzy coś zupełnie nowego⁹⁰). Bajka tradycyjna mówi o jednorazowym fakcie; po rozczarowaniu — towarzysze już nie będą chyba wspólnie z lwem polowali; ale jakżeby wyglądała spółka długotrwała? Przytem — lew z bajki owej zbyt jest pojęty prymitywnie; jest to tyran czasów barbarzyńskich — cywilizacja przyniosła postęp; lew „oświecony“ będzie mądrzejszy — potrafi zachować styl monarszej łaskawości, potrafi pomocników zatrzymać przy sobie i — lepiej znacznie wyżyłkować. Tak powstaje bajka *Lew i zwierzęta*. Pierwsze cztery wiersze są właściwie nową wersją dawnej bajki, ale ze zmianą tonu: stary lew (ów nieoświecony) wchodzi w spółkę dla korzyści — nowy, znający kulturę dworu, wyrządza poddanym łaskę, pozwalając im, by z nim razem polowali; tu już o podziale mowy niema — poddani zgóry uznają, że do lwa wszystko należy — a on jest tak łaskawy, że, zjadając mięso, pozostawia im kości. Teraz rozwija się nowa opowieść — poddani muszą coś skorzystać — więc lew łaskawy pozwala, by jednego z pośród siebie — zjedli; to się powtarza — z krzywdą dla lwa, bo ten owego zjedzonego nie tyka, z krzywdą dla etyki, bo poddani gryzą się nawzajem; więc lew kończy historję bezinteresownem ukaraniem przestępców: „Dla kary, dla przykładu zjadł wszystkich pomału“.

Kto wie, czy także *Dziecię i ojciec* nie jest celowo skonstruowanym *pendant* do bajki La Fontaine'a o służebnicach i kogucie, świeżo przyswojonej przez Trembeckiego: dwie służebnice duszą koguta, który je codzień budzi wczesnym rankiem, ale przez to pogarszają swój los: stara a skąpa chlebobawczyni budzi je teraz — jeszcze wcześniej. Krasickiemu zbyt może wyszukaną wydawała się ta historia; a więc w sposób o wiele prostszy uwidocznił tę samą prawdę:

Bił ojciec różgą dziecię, że się nie uczyło:
Gdy odszedł, dziecię różgę ze złości spaliło.
Wkrótce znowu Jaś krnąbrny na plagi zarobił,
Ojciec różgi nie znalazł i kijem go obił.

Zestawienie ze źródłami nietylko nie umniejsza oryginalności Krasickiego, ale przeciwnie — ono dopiero tę oryginalność oświećla należycie. I chociażby w podobny sposób, jak dały się wskazać pokrewieństwa w 42 bajkach, odkryte zostały źródła wszystkich innych^{a)} — pozostanie prawdą, że wszystkie te bajki są utworami nawskróś oryginalnymi. Krasicki jest w stosunku do swych źródeł niemniej twórczy, jak La Fontaine. Twórczość to zupełnie inna, niż samodzielność Naruszewicza lub nawet Trembeckiego, który był przecież zawsze w swych bajkach tłumaczem niezwykle samodzielnym, jak był nim w komedjach Zabłocki. Trembecki w obrazie głównym po mistrzowski podkreśla, cieniuje lub dodaje poszczególne linje, wprowadza ton własny — całość obrazu przecież, tok akcji i myśli, następstwo momentów i szczegółów nie ulega nigdy zmianie istotnej — to też, czytając bajkę Trembeckiego i oryginał La Fontaine'a, czuje się doskonale ich odmienność, ale jeśliby chodziło o podanie treści — niktby ze streszczenia nie domyślił się, czy chodzi o jedną czy o drugą bajkę. „Treść“ jest wspólna. Przeciwnie u Krasickiego prawie nie spotykamy bajki, której treść byłaby identyczna z treścią źródła — nawet *Dwa żółwie* różnią się nieco od swego wzoru, od bajki Imberta — takich zaś bajek, które zachowują ogólny przynajmniej schemat bez zmiany, jest zaledwie kilka. Do nich należy np. bajka o przyjacielu z Gellerta; czy jednak sama różnica rozmiarów między długą opowieścią Gellerta a skondensowaną bajką polską nie czyni tej ostatniej — utworem nowym? Regułą jest przetwarzanie: od zmiany struktury, polegającej np. na rozdzieleniu losu dzierżawcy lafontainowskiego między dwu oraczy, na dodaniu gellertowskiemu żrebcowi starego towarzysza, dochodzi ono aż do zupełnej zmiany intencji i myśli (*Księgi a L'Infolio et l'Almanach*) lub nawet do celowego przeciwstawienia się źródłu (*Kuławcy i ślepy*).

Ogromna precyzyjność wykonania, pojawiająca się w bajkach o idei dość nawet obojętnej, nie pozwala wątpić, że Krasicki tworzył je przede wszystkim jako artysta. Ale z drugiej strony umiłowanie tej formy każe zgóry przypuścić, że, jak

w niej reagował na różne przeżycia i wrażenia ⁸²), jak w niej chwycił często i ukrywał wypadki aktualne ⁸³), tak też wyraził w niej swój pogląd na świat — przez oba zaś wiersze wstępne tego rodzaju pojmowanie bajek sam nie tylko uprawnił, lecz narzucił.

Świat, na który patrzy Krasicki, to przede wszystkim kraina głupców. Słowo „głupie“ silnie, dosadnie kończy zbiór cały („Pojadł, pogryzł, podusił wszystkie owce głupie“), który rozpoczyna się również stwierdzeniem głupoty ludzkiej — ludzka się ludzie nadziejami, za pewne uważają widoki szczęścia — głupcy, nie wiedzą, że „wszystko to odmienne, łaska pańska, gust kobiet, pogody jesienne“. Na sądach fałszywych, na rachubach omylnych opiera się ich życie; cieszą się — jak lis młody — tem, co ich gubi; polegają na własnych, niedostatecznych środkach i na cudzej, jeszcze mniej dostatecznej pomocy (*Ślepy i kulawy*); pragną świetności pozornej, która jest nieszczęściem; głupiemi żądaniami męczą niebiosa; gdy chcą los swój poprawić, czynią to tak głupio, że psują go jeszcze bardziej i z deszczu dostają się pod rynnę; co zaś najsmutniejsze — dobrzy głupszy są zwykle od złych i głupi są w swej dobroci, niby owce, żałujące wilka. Jak mało chrześcijański jest pogląd, wyrażony w tym finale bajek — z tego Książę Biskup nie zdawał sobie widocznie sprawy ⁸⁴).

Potępienie głupoty kazałoby może oczekiwać pochwały mądrości. Ale na tę mądrość ludzką wogóle, a w szczególności na wielki i wielką literę znaczący Rozum wieku oświecenia patrzy autor bardzo krytycznie i sceptycznie. Drwi z filozofa-niedowiarka, rozsądek chłopu stawia wyżej nad umysł filozofa i oratora, wiodących spór niepotrzebny. Protestuje przeciw zbyt uroszczeniom, przeciw chęci zdzierania zasłon z tajemnicy: „Wie niebo, co nam tać, wie, co nam obwieścić“. Nie bez złośliwej satysfakcji wskazuje, jak przegrywa czasem nadmiar rozsądku. Ostrożny gospodarz, siejący groch za żytem, by uchronić go od łakomstwa przechodniów, równie źle na tem wychodzi, jak rolnik, zbyt uprawiający rolę. „I ostrożność zbyt częstokroć zaszkodzi“. Bajki przeciw rachubom roz-

sądu nie należą do najciekawszych; doskonałe zato wypadła satyra na uczoność ksiąg. Lekceważy autor kronikę szanowną narówni z prognostykami kalendarza: „On zmyśla to, co będzie — ty zmyślasz, co było“. Wśród uczonych najgorzej oczywiście wychodzą doktorzy. Ostateczny wynik — że przeważna część głupoty kryje się pod maską mądrości rzekomej. Na głupotę spogląda autor z irytacją — tak, że dla owiec, które ratują wilka, ma tylko słowo pogardy. Raz zdawać się może, że współczuje z biednymi, głupimi ludźmi — gdy przedstawia, jak ze ślepego śmieje się jednooki, z jednookiego zezowaty, z zezowatego starzec o słabym wzroku, ten zaś, który dobrze widzi, nie ma serca śmiać się: „Żałował i wyśmianych i wyśmiewających“. Tylko — czy owa litość nie jest raczej politowaniem, jak u osła, co żałuje sowy ślepej, u myszy, która żółwia żałowała? W każdym zaś razie — jest to litość człowieka, który czuje swą wyższość, pełna owego arystokratycznego uśmiechu, z jakim słowik po głupim wyroku czyżyka oświadcza, że żałuje — swego sędziego.

Z głupoty płyną najczęstsze błędy i wady. Próżność i pretensjonalność przedewszystkiem, która u Krasickiego jest równie częstym tematem, jak u La Fontaine'a. Nietylko głupi są jednak ludzie — są oni również źli. Galerja wad przesuwają się w bajkach; są to wady ogólnoludzkie — raz jeden uwydatnia poeta koloryt polski: „Kupił atlas pan sędzic, kitaj pan podstoli“. Czy przypadek sprawił, że uczynił to właśnie w satyrze — na nieuczciwość eleganckich dłużników? Postępkami ludzi kieruje zawsze interes — bezinteresowni są chyba głupcy, podobni do owiec. Tam, gdzie napozór usługi świadczone są z dobrego serca, płyną one naprawdę ze zrozumianego dobrze interesu; głupiec jedynie uwierzy pozorom szlachetności; tłumaczy to wół osłu, dyskutuje na ten temat pan z kotką — i wie o tem nawet owieczka, odpowiadająca tak doskonale pasterzowi. Nic więc dziwnego, że gdy mocny spotka się ze słabym — siła tryumfuje nad prawem. To jest filozofja lwa i wilka.

Wśród występków dwa budziły szczególną nienawiść poety — zazdrość i niewdzięczność. Zazdrośników i niewdzięczni-



JULIAN URSYN NIEMCEWICZ.

(Rycina ze zbiorów Zakładu Narod. im. Ossolińskich.)

ków karał z zadowoleniem śmiercią — zwłaszcza, gdy wady te występowały w stosunku do tego, co wielkie i co piękne. Trawa, która cieszy się zgubą fiołka — drzewka, z radością patrzące, jak ginie ich dobrodziej, stary dąb wyniosły. — jastrząb podły, chcący się z orłem mierzyć — otrzymują zasłużoną karę.

W bajce o jastrzębiu, który ma dziką pretensję, by z orłem walczyć, Krasicki z niezwykle naciskiem podkreśla sąd potępiający. Jest tutaj niewątpliwie uczucie arystokraty, oburzającego się na gmin podły, jak w historii bryły lodu, która — „zrodzona z kałuży błotnistej“, chciałaby lśnić na podobieństwo kryształu.

Nie myśli więc Krasicki hołdować ideałowi równości; zato w bajkach, poruszających zagadnienia ustroju społecznego — tak znamionujących wiek XVIII, bo wiek XVII w bajce chłostał tylko wady jednostek — wypowiadał republikańską niechęć do tyranów i oburzał się na krzywdę społeczną; krzywdą sług starych zawsze wyciska mu łzę i słowo goryczy; w obronie ludu tworzy bajkę o winie i wodzie; w obronie pożytecznych warstw niższych pisze również rozmowę oceanu z rzeką Tagus; w dialogu chleba z szablą potępia gwałty żołnierskie, a w *Sąsiedztwie* narzeka na złych sąsiadów, o których Polak ówczesny tak wiele miał do powiedzenia. Że wśród bajek o zabarwieniu społecznym jest też wzmianka o demoralizującym wpływie miasta, to w epoce Rousseau'a dziwić nie może.

Bajka łatwiej satyrze służy, niż kreśleniu ideałów. Ale ideał życia odbija się w niej również. Streszcza się on u Krasickiego w mierności, swobodzie i — rezygnacji. Wartość swobody, niezależnego życia, nietylko z myślą o losach politycznych, wskazywał w łzach starego czyżyka. Solidaryzował się z kotką, co woli mysz dla siebie, niż sarnę dla pana, i z żółciem, który szczęśliwy jest w domu własnym; gardził psychologią niewolniczą psa i niemało ironji włożył w bajkę *Pies i strzelec*. Pies, który u La Fontaine'a chciałby wilka do służby u ludzi nakłonić — nagle i niespodziewanie poczuł żądzę wolności — uciekł od strzelca; ale jako sługa urodzony — musi znaleźć pana: „Nakoniec znalazł pana — i przyszedł do wilka“. Głodny w służ-

bie nowej, kończy konkluzją: „Bił pan dawny, lecz karmił — wróćmy się do człeka“.

Krasicki stwierdza zło — ale naogół nie buntuje się przeciw niemu; rezygnacja jest u niego podstawą szczęścia; trzeba zadowolić się małością własną i uznać własną słabość. „Niechaj się nigdy słaby na mocnych nie dąsa“ — przestrzegał może i w politycznej intencji. Rezygnacja tem potrzebniejsza, że właściwie wszystkim jest źle i wszystko na złe wychodzi: „Płakał ojciec, że stary, płakał syn, że młody“. Oczywiście — dodać można — biedny i jeden i drugi, bo głupi. Ten sąd wraca raz po raz u Krasickiego.

Zresztą — czyż warto zbytnio trudzić się i męczyć i walczyć?

Potok, szybko bieżący po pięknej dolinie,
Wymawiał wielkiej rzece, że pomału płynie.
Rzekła rzeka: Nim zejda porankowe zorza,
Ty prędko, ja pomału wpadniemy do morza.

Ten pesymistyczny pogląd na świat — wypowiedziany zresztą tak spokojnie, wykwintnie, dowcipnie, że nie zepsuje humoru i apetytu przy dobrej a wesołej biesiadzie — głoszą bajki jako prawdę. Bo treścią bajek jest prawda — a bajką jest to tylko, co mówi ów wstęp, kapitalnie wyzyskujący pomysł *Pieśni ciarlatańskiej* Naruszewicza:

Był młody, który życie wstrzemięźliwie pędził;
Był stary, który nigdy nie lajał, nie zrzedził;
Był bogacz, który zbiorów potrzebnym udzielał;
Był autor, co się z cudzej sławy rozweselał;
Był celnik, który nie kradł; szewc, który nie pijał;
Żołnierz, co się nie chwalił; łotr, co nie rozbijał;
Był minister rzetelny, o sobie nie myślał;
Był na koniec poeta, co nigdy nie zmyślał.

A cóż to jest za bajka? wszystko to być może.
Prawda; jednakże ja to między bajki włożę.

Ale dlaczegoż poeta prawdę przystroił w szatę bajki? La Fontaine mówił z dobrodusznym uśmiechem: Świat to dziec-

ko — i jak dziecko bawić go trzeba. Krasicki mówi tak również — ale na jego twarzy, zwykle uśmiechniętej, przebija się wtedy powaga i smutek i gorycz. Tak — dziećmi są ludzie i dlatego autor niesie im bajki — dziećmi są w ujemnem znaczeniu — dziećmi złemi i głupiemi.

O wy, co wszystkie porzuciwszy względy,
Za cackiem bieczyć gotowi z zapędy,
Za cackiem, które zbyt wysoko leci,
Bajki wam niosę, posłuchajcie dzieci.

Wy, których tylko niestatek żywiołem,
Co się o fraszki uganiacie wspołem,
O fraszki, których zysk maże i szpeci,
Bajki wam niosę, posłuchajcie dzieci.

Wy, którzy, marne przybrawszy postaci,
Baśniami ludzi umiecie współbraci,
Baśniami, które umysł płochy kleci,
Bajki wam niosę, posłuchajcie dzieci.

LEWIS I JEGO «TALES OF WONDER»
JAKO ŹRÓDŁO BALLAD
N I E M C E W I C Z A

Już w pierwszym dziesięcioleciu literatury porozbiorowej szerzyć się poczyną w Polsce „romantyczność“, jakkolwiek dopiero znacznie później nazwa ta zabrzmiała w dyskusji. Początkowo terenem jej są „niziny“ literackie; tam, gdzie chodziło o rozrywkę, wnikały z zagranicy pierwiastki sensacyjno-romantyczne nie skutkiem twórczej potrzeby autorów, ale dla zniżenia publiczności; to też była to często „romantyczność“ w dość poślednim gatunku.

Podział zresztą przypadek, Bogusławski, przybywszy po upadku Polski do Lwowa, prowadzić musiał w latach 1795—1799 teatr polski i niemiecki (razem z przedsiębiorcą niemieckim Bullą). Ten związek z teatrem niemieckim sprawił, że repertuar lwowski wzorował się w znacznej mierze na repertuarze wiedeńskim; scena, na której otwarcie odegrano „najnowszą naówczas niemiecką dramę“, sztukę Zschokkego: *Abelino, wielki bandyta*, darzyła publikę dramataми rycerskimi i zbrojeckimi, sentymentalizmem i sensacyjnością, a zachwyty budziła ulubionymi we Wiedniu sztukami czarodziejskimi. To był istotny początek „romantyczności“, która od r. 1799 wraz z Bogusławskim i z jego repertuarem powodzenie zdobywała w Warszawie ⁶⁵).

Za przykładem teatru iść zaczynała nieśmiało beletrystyka, czego dowód dał w r. 1804 *Wybór powieści moralnych i romansów*.

Na „wyżynach“ literatury inicjatorem nowej poezji stawał się Niemcewicz ⁶⁶), chociaż z tego nie zdawał sobie sprawy ani on sam, ani czytająca go publiczność. On sam tego nie wiedział, gdyż nigdy poezji swej nie traktował zbyt głęboko,

nigdy z jej piętna estetycznego nie czynił problemu życia — nie odczuwali tego czytelnicy, bo pierwiastki nowe pojawiały się u niego lekko i swobodnie wśród elementów tradycyjnych, nie umocnione programem wyraźnym, nie poparte sformułowaniem ideowym.

Niemcewicz *Pisma różne wierszem i prozą*, których tom pierwszy wydał Mostowski w r. 1803 (tom drugi w r. 1805), przedewszystkiem jednemu utworowi zawdzięczały barwę nowatorstwa romantycznego — balladzie czyli (według określenia autora) „dumie, naśladowanej z angielskiego“ p. t. *Alonzo i Helena* ⁶⁷).

Jest to ballada nietyle „naśladowana“, ile raczej — swobodnie przełożona. Oryginał miał rozgłos w Europie całej; znajdował się w głośniej powieści Lewisa *The Monk* (Mnich). Obok romansów pani Radcliffe była to najślawniejsza wówczas powieść sensacyjna, ze wszystkich może najsensacyjniejsza i najokropniejsza — historia zbrodni i nieszczęść, w które szatan wcielony wciąga ofiarę swą z przerażającą konsekwencją.

Idąc torami mody literackiej, która powieści zdobiła wkładkami wierszowemi, Lewis w trzecim tomie *Mnicha* umieścił balladę *Alonzo śmiały i piękna Imogina* (*Alonzo the Brave and Fair Imogene* ⁶⁸). Wśród obfitej literatury balladowej utwór ten nie wyróżniał się ani zaletami szczególnymi ani nowością pomysłu; kombinował trzy motywy typowe: karę za niewierność w uczuciach, niespodziane zjawienie się kochanka dawnego w chwili ślubu niewiernej i porwanie kochanki przez ducha. Trafiał jednak doskonale w ton balladowy prostym, silnym językiem i energiczną rytmiką strofy:

*A warrior so bold and a virgin so bright
Conversed as they sat on the green;
They gazed on each other with tender delight:
Alonzo the Brave was the name of the knight,
The maid's was the Fair Imogene.*

Niemcewicz nie odczuł charakteru wiersza; spokojnym, jednostajnie poważnym jedenastozgłoskowcem, ułożonym w sekstyny, przełożył urozmaiconą strofę Lewisa:

Piękna Helena ⁶⁹⁾ i Alondzo śmiały,
Ta z wdzięków znana, ów z czynów wojennych,
Siedząc, gdzie strumień wśród jaworów ciemnych
Z łagodnym szumem zlewa się ze skały,
Przez słodkie mowy, przez czule wejrzenia,
Słodzili bliską chwilę rozdzielenia.

Nieśmiertelny jawór, który od Karpińskiego do Zaleskiego prawie nieodzowny jest w scenach sentymentalnych ⁷⁰⁾, wskazuje, jak Niemcewicz zmienia styl Lewisa, mówiącego tylko o zieleni (*on the green*). Od kwiatków sentymentalizmu gorsze jeszcze są kwiatki pseudo-klasyczne. Kochanka przyrzeka wierność bezwzględną: Imogina przysięga na Pannę Najświętszą (*I swear by the Virgin*) — Helena mówi o „srogim Bogu wiarę łamiących“; Imogina powiada: „Jeśliby serce me ku innemu się skłoniło“ — Helena parafrazuje: „Gdyby ma próżność lub bogactwa żądza Dały mi rękę innemu z śmiertelnych“.

Ale nie odczuwając odrębności stylu, Niemcewicz dobrze orjentował się w motywach; rozszerzając tekst oryginału, wprowadzał dodatki, zgodne ze sposobem, w jaki angielskie ballady i powieści sensacyjne traktowały świat duchów. Lewis poprzestaje na zaznaczeniu, że rycerz ze swą zdobyczą zapadł się w ziemię i że już nie znaleziono Imoginy. Niemcewicz dodaje:

Pogasły światła, słychać tylko jęki
Piekielnych poczwór i łańcuchów szczęki.

Ballada angielska mówi, że, jak twierdzą kroniki, Imogina pokutuje w opustoszałym zamku; Niemcewicz przedstawia rzecz dokładniej:

A w pustych gmachach, kiedy wicher srogi
Przeraża duszę przez dęcia straszliwe,
Słychać Heleny jęczenia płaczliwe.

Że Niemcewicz znał *Mnicha* i z niego — nie zaś ze zbioru ballad ⁷¹⁾ — wziął *Alondza i Helenę*, dowodzi przełożenie in-

nego również utworu, włączonego do tej powieści: elegja p. t. *Wygnaniec*, umieszczona przy końcu drugiego tomu *Pism*, jest parafrazą elegji Lewisa⁷⁵).

Ale sposób rozszerzenia tekstu świadczy, że nie tylko *Mnicha* znał poeta, że wogóle zainteresowała go romantyczna groza, obficie już reprezentowana w literaturze angielskiej — i że jej efekty najjaskrawsze chciał zaprodukować Polakom.

Interesowała go także forma ballady; to też nie tylko dwie inne jeszcze ballady angielskie przyswoił równocześnie, *Zimę*, pod względem artystycznym znacznie wyższą, pomieszczoną w sąsiedztwie *Alondza* z dopiskiem podobnym: „Duma naśladowana z angielskiego“, i dołączoną w tomie drugim *Pism* sentymentalną balladę Goldsmitha *Edwin i Aniela*⁷⁶), — lecz technikę balladową zastosował w *Dumie o Michale Glińskim*. Cechą znamioną ballady jest nastrojowość i zwarcie akcji w scenę (lub sceny) o tętnie dramatycznym, stopniowo rozjaśniającą wypadki — Niemcewicz na tle nastrojowym „pieczarów podziemnych“, oświetlonych bladym płomieniem kagańca, daje epilog, ostatnią scenę dramatu, w której przeszłość całą zawiera opowiadanie umierającego Glińskiego; opowiadania takie często figurowały w balladach.

W ten sposób jednocześnie z pierwszą typową balladą angielską zjawiała się w Polsce pierwsza ballada oryginalna⁷⁷).

Gdy Niemcewicz w latach późniejszych zwrócił się ponownie do przyswojenia ballad, przewodnikiem jego głównym pozostał Lewis, nie przez dzieła oryginalne wprawdzie, ale przez swój zbiór „opowieści fantastycznych“; Lewis bowiem wydał kilkadziesiąt ballad i utworów pokrewnych p. t. *Tales of wonder*. Z nich pochodzi większość ballad Niemcewicza⁷⁸).

Tu przedewszystkiem znalazł najkrótszą z nich i może najpiękniejszą — *Sen Marysi*. *Mary's Dream*, przypominający *Ducha Williama* (*Williams Ghost*) ze zbioru ballad Percy'ego, wyróżnia się delikatnością rysów, zwartością techniki i głębią

tonu uczuciowego; tematem jest motyw ulubiony sentymentalizmu — kochanka w grób idzie za kochankiem. We śnie zjawia się ukochany, mówi o swej śmierci i zapowiada Marysi skon rychły i połączenie za grobem ⁷⁶⁾.

*The moon had climb'd the highest hill
Which rises o'er the source of Dee
And from the eastern summit shed
Her silver light on tower tree:
Where Mary laid her down to sleep,
Her thoughts on Sandy, far at sea,
When soft and low a voice was heard
Say — „Mary, weep no more for me“.*

Niemcewicz i teraz nie troszczył się o wierne oddanie tonu, ale zbliżył się do niego bardziej, niż w strofach *Alondza i Heleny*:

Już księżyc krążył po lazurach czystych,
Blask jego nad wód strumieniem,
Na ciemnych liściach buków rozłożystych
Łagodnym migał promieniem.
Marysia we śnie widzi Stasia swego,
Jakgdyby tam był przytomnie,
I słyszy głos ten z morza dalekiego:
Marysiu, nie płacz już po mnie.

Niebardzo szczęśliwe było wysunięcie wizji przed wiersz o głosie i to dochodzącym „z morza dalekiego“ — oryginał po słowach, iż Marysia myśli o kochanku, będącym daleko na morzu, każe najpierw głos łagodny usłyszeć, a dopiero w drugiej zwrotce wprowadza wizję. Może źródłem zmiany było słowo „przytomnie“, nasuwające się jako rym pożądany do refrenu. Wogóle bruździła trochę potrzeba czterokrotnego rymu do wiersza „Marysiu, nie płacz już po mnie“: ona to zepsuła zakończenie:

Tu kogut zapiał, zniknęło widzenie,
Głos się dał słyszeć skromnie,
A raczej ciche słodkie poszeptanie:
„Marysiu, nie płacz już po mnie“.

W drugiej zwrotce do rymowego słowa „ogromnie“ dorobiony został wiersz o losie zmarłego, że zimne jego ciało „stos piasku przykrył ogromnie“ — dlaczego stos piasku, a nie, jak logika wymagała, fale morskie, tego już nawet potrzeba rymu nie tłumaczy. Zepsuciem utworu jest też zastąpienie przyciszonego tonu całości przez wyrazy głośne, mocne. Tekst angielski powiada: *She from her pillow gently raised Her head, to ask, who there might be* 7). Polska Marysia „Z r y w a s i ę, pyta, kto z u c h w a ł y m k r o k i e m Chodzi tutaj nocną dobą“.

Zbiorowi Lewisa zawdzięczał Niemcewicz oprócz *Snu Marysi* cztery jeszcze utwory. Stąd wziął pełen prostoty uroczej wiersz Wordswortha *Jest nas siedmioro* (*We are seven*), nie będący balladą w ścisłym znaczeniu, ale przez autora włączony do *Ballad lirycznych* (*Lyrical ballads*); przełożył go dość wiernie, usuwając tylko zwrotkę, w której dziecko mówi, że kolację czasem je na grobie siostrzyczki i braciszka — widocznie wydawało mu się to zbyt prozaicznym. W tych *Tales of wonder* znalazł dwie ballady ze zbioru Percy'ego, *Margaret's Ghost* (*Duch Małgorzaty*) Malleta i *Fair Margaret and Sweet William* (*Piękna Małgorzata i luby William*) — i zespolił je w *Cieniu Eweliny*; do przekładu *Ducha Małgorzaty* — przekładu, który w pięciu początkowych zwrotkach odpowiada istotnie tonowi oryginału, w części dalszej obniża się nieco — dodał zakończenie sentymentalne o dwu krzewach, co wyrosły z dwu grobów i złączyły swe gałęzie; pochodzi ono ze zwrotek końcowych ballady *Fair Margaret and Sweet William*. I *Dzieci w lesie* (*The children in the wood*) nie szukał zapewne u Percy'ego 7), bo mógł je tłumaczyć z tonu trzeciego *Tales of wonder*. Treść tej ballady o tragedji dzieci małych i podłości opiekuna powtórzył mniej więcej dokładnie, zmieniając jednak charakter zwrotki, a niekiedy również barwę wyrażań; moralowi zaś dał znacznie szerszy zakres i nacisk silniejszy:

*All you that be executors made
And overseers eke,
Of children that be fatherless,
And infants mild and meek,*

*Take your example by this thing,
And yield to each his right;
Lest God with such like misery,
Your wicked minds requite.⁷⁹⁾*

Niemcewiczowi wydało się to zbyt słabe:

O wy, co chciwi cudzego majątku,
Nie znacie Boga ni prawa,
Wy, pozbawieni uczciwości szczątku,
Dla których niczem niesława,
Uczcie się, jak podstępny, pieniactwo, potwarze,
W ojcach i dzieciach Bóg przedwieczny karze.

Próżno przez wasze sztuki i obroty,
Przedajnych sędziów kupicie,
Zgnieciecie na czas nieszczęsne sieroty,
Lecz krótkie będzie użycie;
Bóg ściga zbrodnie, czy później, czy prędzy
Zaginie ród wasz w niesławie i nędzy.

Ze zbioru Lewisa wreszcie wziął Niemcewicz oryginał *Malwiny*, którym jest przeróbka *Lenory* Bürgera, napisana przez Taylora i ogłoszona w *Monthly Magazine* (w marcu 1796), a przez Lewisa zaopatrzona uwagą wstępną, iż przewyższa ona balladę Bürgera. Że ten właśnie tekst angielski jest źródłem Niemcewicza, wskazuje już zestawienie dwu wierszy początkowych:

*At break of day, with frightful dreams
Lenora struggled sore.*

O samym świecie, przez bojaźni wieszcz⁸⁰⁾
Malwina ze snu się zrywa.

Dzięki korzystaniu z przekładu Taylorowskiego niema wśród niesamowitej podróży tańca zbrodniarzy straconych (jak u Bürgera) — unoszą się tylko chmury nadpowietrznych cieni „Z szumem, jak liście, gdy w późnej jesieni, W padołach wiatry rozprószą“ (*...the ghostly crew Come wheeling o'er their heads,*

All rustling like the wither'd leaves That wide the whirlwind spreads). Niemcewicz nie trzymał się zresztą niewolniczo ballady angielskiej; opuszczał to, co mu się nie podobało — albo co mu nasuwało trudności nadmierne. Pierwszy powód sprawił zapewne, że pominął słowa matki o możliwej niewierności kochanka; zato pobudziły go one może do niezbyt szczęśliwego pomysłu własnego; u Taylora, który akcję przeniósł w epokę wojen krzyżowych, matka Lenory mówi, że William wśród pogan (*among the heathen folk*) zapomniął o wierze; czy nie ta wzmianka o poganach kazała w usta Malwiny włożyć słowa: „Obceby może bóstwo to sprawiło, Nasz Bóg słuchać nas nie raczy?“ Trudność przekładu mogła zachęcić do wyeliminowania onomatopei, a zwłaszcza efektownego refrenu, którym się młody Walter Scott tak zachwycał:

*Tramp, tramp, across the land they speed,
 Splash, splash, across the sea:
 „Hurrah, the dead can ride apace:
 Dost fear to ride with me?“*

Prawdopodobnie poeta znał też przekład W. R. Spencera, który odrzucił wszelkie onomatopeje⁸²⁾. Może zresztą i pseudo-klasyk, mimo wszystko tkwiący w Niemcewiczu, trochę się buntował przeciw tym wierszom. Wogóle silne efekty wyrażień i rytmiki zatarły się w utworze polskim, a nieraz autor, mający zdolności wielkie, lecz małą dbałość o wykończenie, psuł balladę. Nie odczuł np., że zjawa nocna przyjsć musi tuż po okrzykach rozpacz i bluźnierstwa, nie po odstepie kilkunowym — i takie dał przejście do fantastyki:

Alić raz w ciemnej nocy, słyszy błada
 Tentent końskiego kopyta.

Zmiany dalsze polegały na tem, że u Niemcewicza akcja przeniesiona jest w czasy napoleońskie, że kochankowie pędzą przez świat umarłych, przez „powietrza płynne“, które Henryk (tak się nazywa kochanek) określa jako „umarłych krainy“ —

i że brak owej niesamowitości dialogu, będącej w *Lenorze* jednym ze źródeł nastroju potężnego ⁸³⁾.

Bez Lewisa nie byłoby może ballad Niemcewicza. A jeśli się zważy, iż autor *Mnicha* wpłynął nadto — bezpośrednio lub pośrednio — na początki naszej powieści sensacyjnej, to nie wyda się bezzasadnem twierdzenie, że w zawiązkach romantyzmu polskiego wpływ Lewisa należał do podniet najważniejszych.



