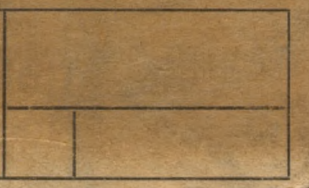
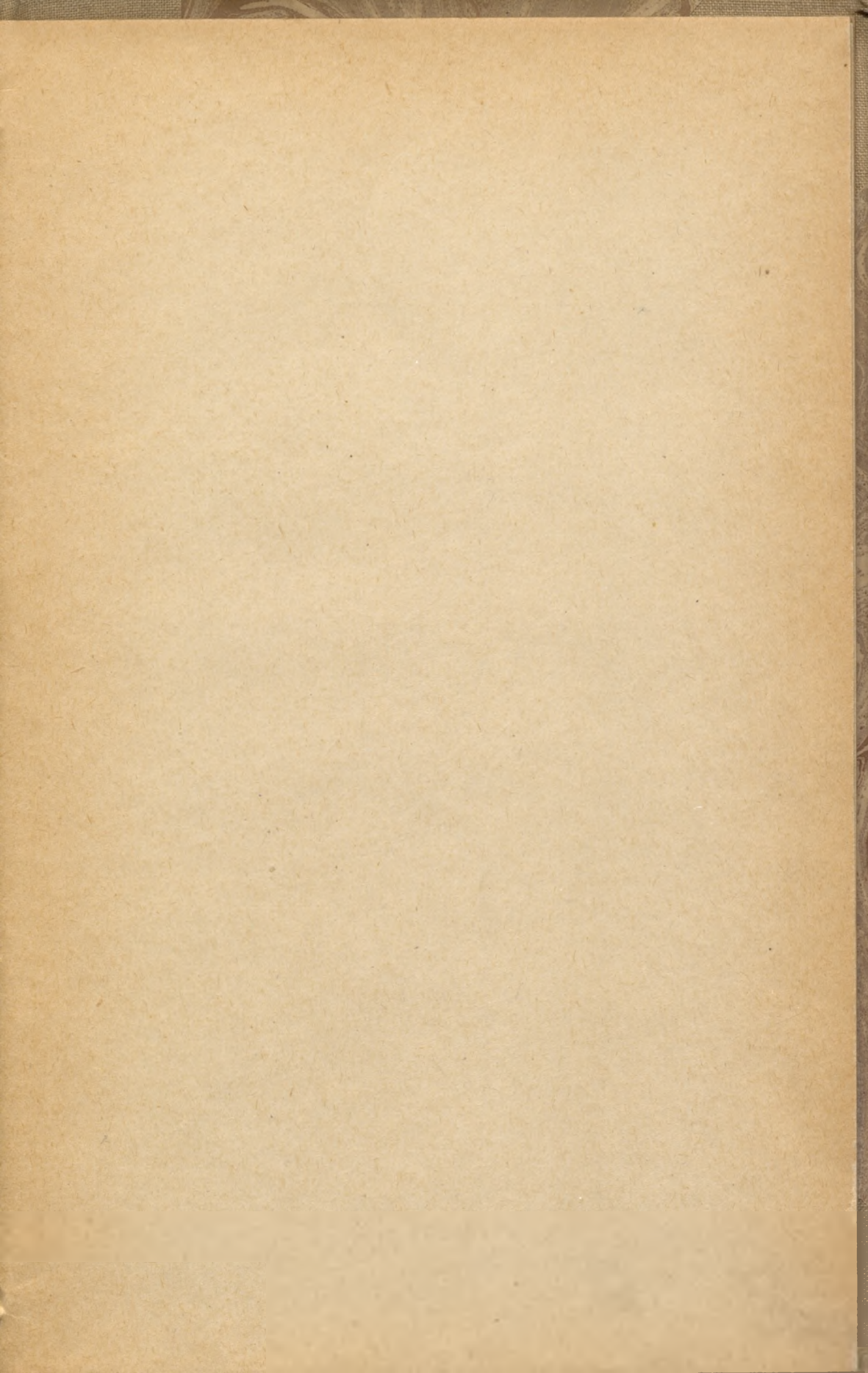


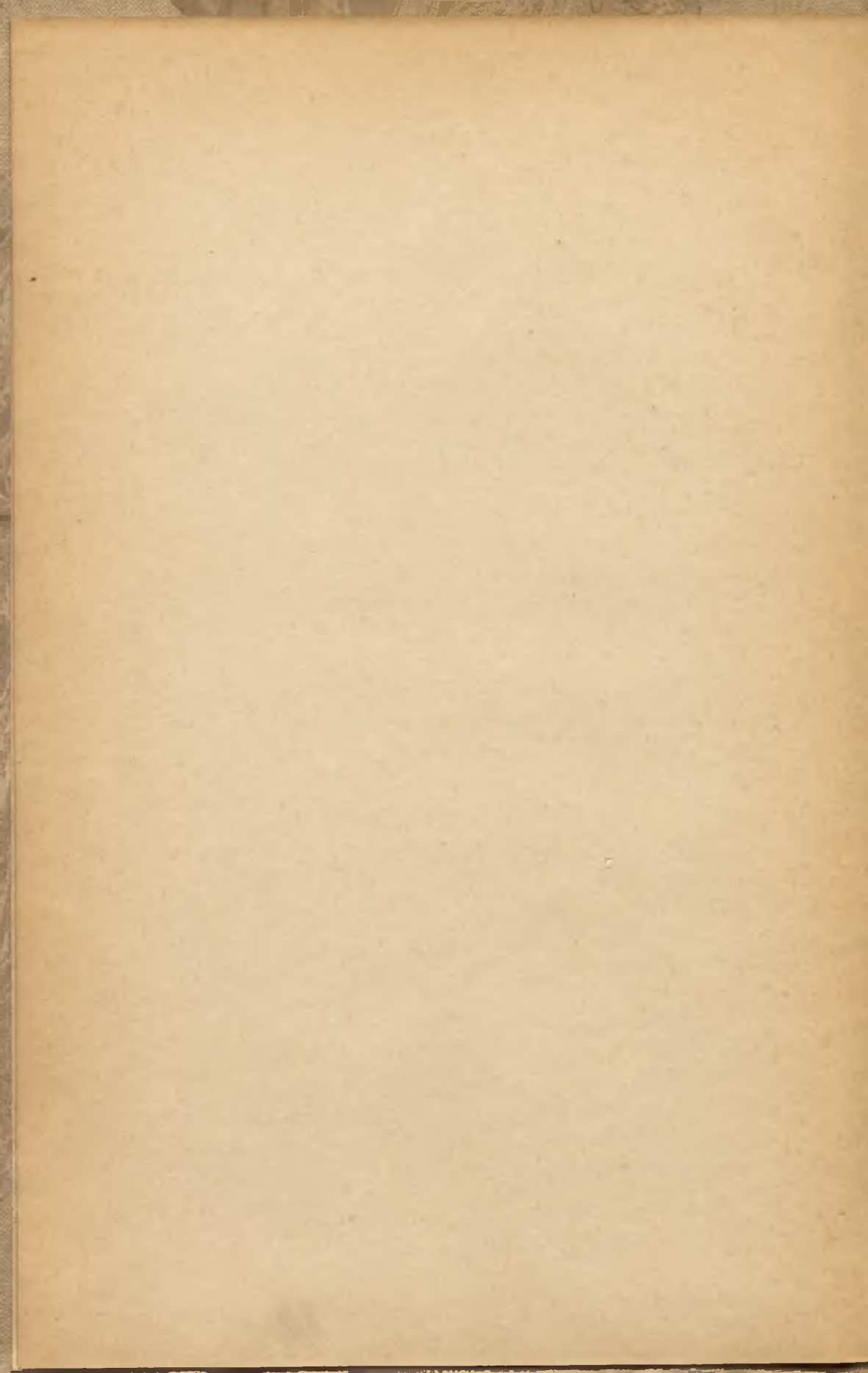
W. Borowy - Pawel i Gawel

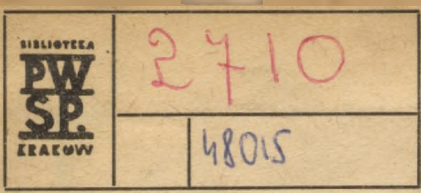
БИБЛИОТЕКА
В
КРАЕВЫЙ



217 456







325

POL

464/64 121

Wacław Borowy.

„PAWEŁ i GAWEŁ”

(PRZYCZYNEK LITERACKI)

- ...znasz powiastkę o Gawle i Pawle?
- Znam.
- Słuchaj więc.

(Pan Jowialski, a. IV, sc. 2).

ODBITKA ZE SPRAWOZDAŃ Z POSIEDZEŃ TOWARZYSTWA NAUKOWEGO WARSZAWSKIEGO.

WYDZIAŁ JĘZYKOZNAWSTWA I LITERATURY.

POSIEDZENIE Z DNIA 17 STYCZNIA 1917 ROKU. ROK X. ZESZYT I.



WARSZAWA.

DRUKARNIA i LITOGRAFIA p. f. „JAN COTTY”, KAPUCYŃSKA 7.

1917.



48015
2410

UP - Kraków BG



1050227939

884(09)

Wacław Borowy:

„Paweł i Gawęł“.

Przyczynek literacki.

Przedstawił G. Korbut.

1.

Paweł i Gawęł w jednym stali domu.

Kto z nas nie zna, kto z nas nie pamięta tego domu! Kto go nie wspomina — z uśmiechem takim, z jakim wspomina się te tylko domy, które się we wczesnem dzieciństwie poznało! — Bo też znamy bajeczkę Jowialskiego od dzieciństwa wszyscy. W latach jeszcze „zielonych“ owiał nas niepostrzeżenie nieodparty

czar jej dyskretnego wdzięku. Kto wie, czy dla wielu z nas nie była ona pierwszym na drogach życia spotkanem dziełem sztuki poetyckiej! — Pomni ją też i kochamy powszechnie. — I tak jest już oddawna! Żaden wprawdzie krytyk — o ile nam wiadomo — nie poświęcił temu utworowi głębszych rozważań, posiada on wszakże niezmienną sympatyę pokoleń. — Wiek minie niedługo od chwili, gdy został napisany przez bezcennego poetę. Wiele burz literackich przeszumiało nad Polską od tego czasu; wiele dzieł ongi głośnych w Letę bezpamiętną zapadło, wiele nowych przybyło. Znakomite nawet utwory podlegały w tym czasie zaciętym atakom krytyckim i zmiennym fluktuacyom gustu. Nie przepuszczano Krasickiemu¹⁾, krzywiono się na Mickiewicza, kwestyonowano wartość dzieł sienkiewiczowskich. Bagatelizowano i wyszydzano przedewszystkiem komedye samego Fredry. Bieg lat dopiero zaślepienia korygować musiał. — Bajeczka wszakże o Pawle i Gawle — może dzięki swej niepozorności i niewielkim swoim rozmiarom — na żadne napaści się nie naraziła. Przeciwnie — rychło przedostała się do szkół i między przysłowia mowy potocznej. Słowami K. M. Górskiego²⁾ możnaby powiedzieć, że potomność nadała jej już „dziwną powagę długiego uwielbienia“. — Pokolenia z pogodą i serdecznością przekazują ją pokoleniom. — A tak stare domostwo, zamieszkane przez dwóch dziwaków, domostwo z lichymi pułapy i wielkimi dziurami we drzwiach, trwa. Ani go deszcz pożerczy, ani niepohamowany Akwilo pożyć nie może, — ani długi lat szereg i czasów pogoń niezwrotna... — Wolno też wróżyć, że długo jeszcze trwać będzie: póki nie zgaśnie w Polsce wesołość i póki dzieci będą się uczyły wierszy.

2.

Wszystko, co dotyczy tego domu, musi nas głęboko interesować. Przedewszystkiem nie może nam być obojętną kwestya, z jakiego materiału został wzniesiony. Tak zresztą wogóle interesować nas musi budulcowy materiał wszystkich dzieł Fredry: tak zwane inaczej „źródła“ jego utworów.

¹⁾ Romantycy. Cf. K. M. Górski, *Pisma literackie*, 1913, s. 201.

²⁾ *I. c.*, s. 193.

Badania źródeł komedii fredrowskich były w ostatnim dziesięcioleciu prowadzone bardzo pilnie i poważnie¹⁾; rozjaśniły one wiele szczegółów i pogłębiły nasze rozumienie o twórczości genialnego komedyopisarza w stopniu znacznym; aczkolwiek do pełnego jej opracowania jest jeszcze daleko. — W każdym razie z prac młodych „fredrologów“—specjalistów — p. B. Kielskiego, p. E. Kucharskiego i p. Wł. Günthera — już teraz można wysnuć pewne ogólniejsze wnioski. — Okazało się dowodnie, że Fredro, jak wszyscy pisarze kulturalni, jest ściśle zależny od tradycji uprawianych przez siebie gatunków, od prądów literackich, przenikających epokę, i od przedstawicieli tych prądów. Twórczość jego nie wyrasta samorodnie na dziewiczej nowinie, ale na glebie kulturalnej, przesyconej sokami długiej uprawy. Sokami temi — dziedzictwem tradycji — ziarna talentu się karmią. — Z półtorawiekowym (od Molière'a) rozwojem komedii francuskiej, — rozwojem, którego nasze komedyopisarstwo w XVIII w. słabem tylko było echem, — pozostaje twórczość Fredry w związku ścisłym. Świetna, bogata, nieprzeliczonym szeregiem dzieł reprezentowana tradycja francuska zaważyła na naszym poecie wybitnie. Zawarunkowała ona charakter jego predylekcji obserwacyjnych, wpłynęła na sposób kształtowania postaci i sytuacji scenicznych, poddała cały szereg wypróbowanych środków kompozycyjnych i technicznych, oddziałała na styl, podsunęła nawet liczne motywy szczegółowe. Gdyby nie było francuskiej tradycji literackiej, nie mielibyśmy komedii Fredry takich, jakie mamy dzisiaj. — Nie był wszakże autor *Zemsty* tylko uczniem. — Owszem, dziedzictwo, otrzymane od przeszłości i zasoby, przejęte od współczesności, wzbogacił i pomnożył — Przejętym nawet bezpośrednio od innych wartościom swoich komedii umie on „nadać zawsze cechę swej indywidualności i wryć na nich znamię własne, przetwarzając je na całość nową i oryginalną, umie stworzyć z nich dzieło, będące niezaprzeczoną jego własnością“²⁾. Potrafi

¹⁾ B. Kielski, *O wpływie Moliera na rozwój komedii polskiej*, 1907. — Wł. Günther, *Przyczynki do studyów nad Aleksandrem Fredrą*, Przegląd Polski, 1907. 1909. — E. Kucharski, *Geneza Zemsty*, Biblioteka Warszawska, 1909. — Tenże, *Romantyzm komedii Fredry*, Bibl. War., 1911. — Wł. Günther, *Ze studyów nad twórczością Fredry*, Bibl. War., 1913. — Tenże, *Fredro, jako poeta narodowy*, Bibl. War., 1914.

²⁾ Wł. Günther, Bibl. Warsz., 1913, I, s. 36.

też zawsze Fredro rzeczom, z obcych zaczerpniętym źródła nadać charakter swojski, wszystko „nawskroś przepoić polskością¹⁾).

Myliłby się wszelako, kto by sądził, że wchodziła tu w grę tylko ogólna zależność techniczno-kompozycyjna. Nietylko ona! — Autor *Zemsty*, owszem, brał czasem z dzieł cudzych różne motywy szczegółowe treści: jakiś pomysł charakterowy, jakąś grupę sytuacji czy intrygę. Zostawały one wprawdzie transponowane na indywidualną fredrowską tonację, łączone z innymi motywami i genialnie przerabiane; z samym jednak faktem tych t. zw. popolicie „zapożyczeń“ liczyć się należy, tem więcej, że i one mogą nam rzucić pewne światło na istotę zdolności twórczej poety.

O ile jednak zawistość Fredry od pewnych kierunków literackich dało się stwierdzić względnie gładko — o tyle szczegółowych takich wzorów jego dzieł niewiele dało się wykryć. Nowsi krytycy postawili wprawdzie sporo hipotez, ale nie wszystkie przekonywająco umotywowali²⁾. Najskrupulatniejszy z „fredrologów“ dzisiejszych — p. E. Kucharski — sądzi, że dwóch tylko autorów można uważać za „źródła“ Fredry w znaczeniu ścisłym i o ich bezpośrednim „wpływie“ na niego na seryo mówić. Autorowie ci to Molière i Marivaux³⁾.

Do tych nazwisk trzeba będzie jeszcze dodać nazwisko Pigault-Lebrun'a. Zdaje się bowiem, że gdyby nie Pigault-Lebrun, nie mielibyśmy *Pawła i Gawła*⁴⁾.

Któż to był Pigault-Lebrun? — Nazwisko to — dziś zapomniane⁵⁾ — przed stu laty było znane każdemu, kto tylko sty-

¹⁾ Ibid.

²⁾ Pomijając inne, za dość słabo przekonywające uważamy wywody p. Wł. Günthera o zależności Fredry od Regnard'a, Saurin'a i Beaumarchais'go (Przeł. Pols., 1907 i 1909). My widzimy tutaj tylko pokrewieństwo, wynikające ze wspólnoty tradycji literackiej.

³⁾ Pam. Lit., 1913, s. 364. (Możeby się z p. Güntherem można jeszcze zgodzić na Goldoniego!)

⁴⁾ Zaznaczyliśmy to już w książeczce Ignacy Chodźko, 1914, str. 94.

⁵⁾ Nie wspominają o nim historycy literatury: ani Lanson, ani Suchier i Birch-Hirschfeld, ani wielkie dzieło Petit de Julleville'a. Pomija go nawet Morillot w swojej historii powieści francuskiej. Wspomina o nim natomiast F. Strowski w *Obrazie literatury francuskiej XIX w.* (przekład polski, tom I, str. 168), a śliczny rozdział poświęca mu A. Le Breton w swej książce *Le Roman français au XIX siècle. Avant Balzac*, 1901, (str. 73—84). — Korzystaliśmy też z przedmowy p. B. de Villeneuve do wyboru dzieł P.—Lebrun'a w seryi *Les Maîtres de l'amour*, 1914.

kał się z książką francuską. Był to najpopularniejszy powieściopisarz okresu napoleońskiego, głośny przytem z bluźnierczej walki publicystycznej z kościołem i religią. — Awanturnik, którego życie splecione było z nieprawdopodobnych przygód: miłości, bójk, podróży, kłótni, więzień, ucieczek i dzieł wojennych, — zaczął w literaturze od sztuk teatralnych, ale wrychle przerzucił się do powieści. Napisał ich mnóstwo. Są to powieści rozmaite: tkliwe, pornograficzne, sensacyjno-straszliwe, historyczne (do tych ostatnich należy powieść z polskich niby to dziejów: *Métusco ou les Polonais*, wydana w 1800 r.); przeważają wśród nich jednak powieści komiczno-awanturnicze. Im to Pigault-Lebrun zawdzięczał głównie swoją wziętość. Są to niesamowite odyseje przedsiębiorczych awanturników, gwałtownych i brutalnych, wesółych wszakże i ~~nie~~ pozbawionych sentymentu; nieprzerwane łańcuchy przygód dyabelskich: ucieczek przez okno i komin, skoków szaleńczych, porwań, pogoni, bijatyk straszliwych i komicznych, przebieranek, chowanek, niespodzianych spotkań i koincydencji, przewracania mebli i wystrychania ludzi na dudków: wszystko w pościgu zdyszonym jakby i bez opamiętania, a wszystko w sosie hucznego, trywialnego humoru sankiulotów: wspinała lektura dla koszar i okopów ery napoleońskiej.

Dzieła Pigault-Lebrun'a wiążą się ściśle z tradycją romansu awanturniczego hiszpańskiego, francuskiego i angielskiego. Znał on niewątpliwie Lesage'a, Voltaire'a, Crébillon'a syna, może Diderot'a, a może i Rabelais'go; znał zapewne romansopisarzy angielskich, zwłaszcza Smollett'a¹⁾. Motywy tych wszystkich autorów wulgaryzował. Sam zresztą także posiadał niezwykłą fantazyę i niebywałą werwę literacką, — specjalnie w zakresie komicznych rodomontad i groteskowych błazeństw. Tych też pierwiastków mnóstwo w jego utworach²⁾.

¹⁾ Szczegółowym i ścisłym badaniom naukowym powieści Pigault-Lebrun'a poddawane jeszcze nie były. Wpływ wszakże wymienionych pisarzy na niego wydaje nam się być oczywistym. Anglików mógł poznać, bo był w Anglii; byli oni zresztą znani we Francji z tłumaczeń (Cf. Querard J. M., *La France littéraire*, 1829). Sprawa filiacji angielskich w romansie francuskim dotąd — nawiasem mówiąc — czeka jeszcze na opracowanie. Jedyna bodaj z tej dziedziny rozprawa to W. Barton'a Blake'a: *Tom Jones in France* (South Atlantic Quarterly, 1909).

²⁾ Typ literacki humorystycznej powieści awanturniczej z jej charakterystycznymi motywami i łotrzykowskim acz nie pozbawionym wdzięku boha-

W Polsce znano go.—W r. 1813 ukazał się w Wilnie przekład czterotomowej jego powieści *Pan Bott*. W trzecim dziesiątku stulecia naśladował go, jak się zdaje, Kalikst Pawłowski, b. kapitan piechoty wojska polskiego, w swoich niezdatnych powieściach. W r. 1830 spotykamy o nim wzmiankę u Przewłaskiego w *Tygodniku Petersburskim*. W r. 1835 w bibliotece teatrów warszawskich wyszedł przekład jego komedyi *Miłość i rozsądek*. W r. 1841 wydrukowano życiorys Pigault-Lebrun'a w *Wizerunkach i roztrząsaniach naukowych*. W r. 1842 wzmiankuje o nim Kraszewski w *Latarni czarnoksiężskiej* (tom IV, rozdz. 4). W r. wreszcie 1846 Ignacy Chodźko wydaje powieść *Autor swatem*, w której z uznaniem wymienia nazwisko Pigault-Lebrun'a, a która nadto cała jest wyrażnie z romansopisa francuskiego naśladowana¹⁾. — Nic dziwnego, że Fredro mógł znać tak popularnego autora.

Do lepszych powieści Pigault-Lebrun'a należy wydany w 1799 r. *Mon oncle Thomas*. Jest to historia dziecka ulicy (w dość ścisłym znaczeniu tego słowa: matka jego bowiem *n'avait... épouse que le public*) dziecka, które, — zdane na boską opiekę i najstraszliwsze tarapaty, — samo jako tako się „wychowuje“; — łokciami i pięściami — a zawsze z humorem — przebija się przez życie; popada ciągle w bezprzykładne awantury; dokonywa fantastycznych przedsięwzięć; dorabia się pieniędzy i marnuje je natychmiast; jest kolejno kominiarczykiem, pupilem magnata, trębaczem wojskowym, korsarzem, wielkim panem, pończosznikiem, mnichem, żołnierzem, podróżnikiem i królem odkrytej przez siebie wyspy. Są tu obrazy takie, jak odgryzienie palca, wrywanie zębów przez zemstę i naszyjnik z uszów ludzkich, noszony jako trofeum. Przeplatane są te „obrazki“ czułymi scenami z pogodnego życia rodzinnego i conceptami, — jak np. ów o królu Ludwiku, przysięgającym z ręką nie na ewangelii, ale na pierśsiach pani Pompadour, lub ten o rodzinie Levich, która wywodziła swój ród w linii prostej od — N. M. Panny!

W drugiej części tej powieści jest ciekawy rozdział (IV) p. t. *Mój wujaszek kroi na wielkiego pana (Mon oncle tranche*

terem nie zamarł; widzimy go np. w popularnym obecnie cyklu powieściowym Abła Hérman't'a: *Le Cadet de Coutras*.

¹⁾ Cf. W. Borowy: *Ignacy Chodźko*, 1914, s. 92—94.

du grand seigneur). Opowiada on o tem, jak wujaszek Tomasz ¹⁾, zyskawszy dużo pieniędzy na korsarstwie, osiedlił się w Paryżu na pierwszym piętrze jakiegoś kosztownego hotelu i tu — ni stąd ni zowąd — postanowił odgrywać rolę wielkiego arystokraty. — Najął sobie w tym celu bystrego lokaja, który miał go o obyczajach wytwornego świata pouczać. — Lokaj ten udaje się przede wszystkim na miasto dla załatwienia szeregu sprawunków — natury kostyumowo-tualetowej i innej. Tomasz zaś czeka w domu. — Nudzi mu się.

Il mange, il fume, il boit pendant trois heures consécutives, et, ne sachant que faire, il se plante devant une croisée ouverte, et il siffle tous les airs anglais et français qui lui passent par la tête.

Un jeune seigneur qui logeait au-dessous, et qui avait la fibre irascible, se trouva incommodé du sifflement prolongé de mon oncle, et l'envoya prier poliment de se taire. Mon oncle ne répondit rien au valet de chambre, ne se tourna seulement pas de son côté, leva les épaules, et continua de siffler.

„Apporte-moi mon cor, Germain, dit le jeune seigneur, que j'en donne à tout assourdir, et que je couvre cet ennuyeux siffleur.“ Germain ouvre aussitôt une croisée, présente l'instrument qui résonne aussitôt, et d'un faux à faire fuir tous les chats du quartier. Mon oncle se hâte de se retirer; il se sauve dans son salon, dans son boudoir, dans son arrière-cabinet; il ferme toutes les portes sur lui, et le son aigu et discordant du cor le suit et le fatigue partout. Vingt fois il est sur le point d'aller étriller le corneur, et vingt fois il est retenu par la crainte de compromettre sa noblesse en se comportant comme un goujat. Il tire toutes les sonnettes, et sonne à tout casser. Trois ou quatre garçons arrivent: „Allez dire à cet homme qui corne ici dessous qu'il me rompt la tête, et que je lui conseille de finir.“ Les garçons rendent le message sous des formes plus honnêtes; M. le comte leur répond flegmatiquement: „Chacun est maître chez soi,“ et il se remet à corner.

¹⁾ Tomasz bowiem jest niby wujaszkiem autora, opisującego jego dzieje.

Mon oncle savait qu'un marquis doit repousser l'injure par l'épée, mais il avait ouï dire aussi qu'il mettrait les rieurs de son côté en ripostant à un trait piquant par un trait d'esprit: il en imagina un à sa manière. Il ordonna qu'on fit monter à l'instant trois porteurs d'eau. „Voilà trois livres, mes amis, laissez-moi vos seaux; vous reviendrez dans une heure.“ Il passe dans son antichambre, prend le manche d'un long houssoir, attache à un bout la corde de sa malle, à l'extrémité de la corde une épingle noire pliée en deux, et à la pointe de l'épingle le reste de son saucisson¹⁾. Il vide les six seaux par la chambre, s'assied sur son lit, et y reste avec un sérieux imperturbable, son manche de houssoir à la main.

M. le comte cornait toujours. Bientôt l'eau filtra à travers le plafond, quelques gouttes qui lui tombèrent sur la tête, poudrée à blanc, lui firent quitter son cor, et attirèrent son attention. Il voit cette pluie artificielle devenir plus forte, se convertir en orage. Au bout de cinq minutes c'est la cascade de Saint-Cloud. Le comte étourdi de cette inondation subite, ramassait avec Germain ses plus beaux habits qu'on avait mis à l'air sur des fauteuils. Trempé jusqu'à la peau, il prenait à la hâte une veste d'une façon, une culotte d'une autre; sur sa tête un chapeau à plumet; sous l'autre la robe de chambre à fleurs d'argent; et il courait de pièce en pièce pour soustraire ses effets au torrent qui s'étendait partout. Furieux, et ne sachant plus que faire, il prit le parti de jeter tout par les fenêtres et monta chez mon oncle pour apprendre la cause de cet étrange événement.

Il le trouve, dans la même position: „Il est bien extraordinaire, monsieur le marquis, bien inconcevable qu'un homme de qualité se permette...“ — „Monsieur, chacun est maître chez soi. Vous donnez du cor; moi, je pêche...“

Na to wtrąca się do rozmowy właściciel hotelu, który nadbiegł tymczasem, i przekłada Tomaszowi, że „on est maître chez soi, mais à certaine condition“... Ale:

¹⁾ Poprzednio jadł był właśnie kiełbasę.

C'était comme s'il eût parlé à un mur. Mon oncle, l'oeil constamment fixé sur la ligne n'avait pas l'air de s'apercevoir qu'il y eût quelqu'un avec lui.

Na tem wszakże nie koniec. Bo oto w tej chwili „wędka“ zaczęła się poruszać, i Tomasz — ku zdumieniu zarówno swemu, jak i swoich gości — wyciągnął.. szczura wodnego, który znalazł się w jednym z wiader, a którego zapach kiełbasy znęcił na haczyk. No i oczywiście:

A la vue de l'animal, le rire prend à mon oncle; il se communique au comte, au maître de l'auberge, à Germain. On ne boude plus, on ne s'en veut plus. On convient gaiement que le comte renoncera à son cor, Thomas à la pêche¹⁾...

Można chyba powiedzieć o całej tej awanturze słowami hrabiego, że jest ona „*extraordinaire*“ i „*inconcevable*“! A podobieństwo jej do historii *Pawła i Gawła* jest tak uderzające, że chyba go dowodzić nie trzeba! (Staraliśmy się zresztą na najwybitniejsze szczegóły tego podobieństwa zwrócić uwagę za pomocą rozstrzeleń). Taka sama tu i tam sytuacja topograficzna, taka sama sprzeczka dwóch sąsiadów, takie samo jej rozwikłanie.

Zaznaczymy tylko, że w pewnym szczególe frazeologicznym przechowało się w naszej bajeczce echo bezpośrednie powieści francuskiej. Oto „Paweł i Gawęł w jednym *stali* domu“; — *stali*: — a więc to był hotel, boć w innych domach się *mieszka!* We francuskiej powieści właśnie mamy hotel!

Jeszcze trochę podobieństwa do *Fredry* można znaleźć w następnym rozdziale (V) *Mego wujaszka Tomasza*. Tomasz, znudzony rolą wielkiego pana, wyrzuca swego inteligentnego lokaja (o bardzo brzydkie rzeczy go podejrzewając); czyni to z właściwym sobie hałasem; że się to zaś dzieje w nocy, budzi ze snu hrabiego:

... voilà M. le comte qui s'est réveillé en sursaut, qui passe sa robe de chambre, et qui monte les escaliers quatre à quatre. „Quoi, monsieur le marquis, allez-vous pêcher encore?“ — „Non, monsieur, je chasse“.²⁾

Ale obok podobieństwa uwydatniają się także i różnice wybitne. Nad ważniejszymi z tych różnic szczegółowiej warto się zastanowić.

¹⁾ Cyt. wedle ed. Bibliothèque Nationale, t. II, str. 70—72.

²⁾ Ibid., str. 88.

Awantura zaczyna się o hałas, ale u Pigault-Lebrun'a są dwa hałasy, u Fredry zaś jeden i to odmiennego rodzaju (zato długotrwały!). Prowokatorem u Fredry jest wyłącznie wrzaskliwy mieszkaniec parteru; u Pigault-Lebrun'a lokator z góry wywołuje całe zajście; to też późniejsze jego postępowanie (gdy karze za hałas swojego sąsiada) nie jest logicznem i nie zadowala naszego poczucia moralnego — w przeciwieństwie do konsekwentnych działań fredrowskiego Pawła. Dalej. U Fredry zalew dolnego mieszkania ma miejsce rano i budzi Gawła ze snu: obudzony i przerażony Gawel natychmiast biegnie na górę. U Pigault-Lebrun'a dokonywa się wszystko w biały dzień. Hrabiego zastaje „powódź“ przy grze na rogu; pomimo tego dezorientuje się on do tego stopnia, że biegnie z pokoju do pokoju i po dłuższym dopiero czasie wpada na myśl, aby pójść na górę i poznać przyczynę niepojętego wypadku ¹⁾. Drzwi na górze nie są zamknięte, jak w naszej bajeczce: hrabia swobodnie wchodzi do mieszkania Tomasza. A zastaje go nie na komodzie, jak Gawel zastał Pawła, ale na łóżku. Mniej to jest efektowne, bo komoda jest wyższym od łóżka meblem, a przeto zalew mieszkania przedstawia się groźniej w *Pawle i Gawle*.—U Fredry występują dwie tylko osoby, u Pigault-Lebruna mamy prócz nich jeszcze oberżystę, lokaja hrabiego (Germaina), trzech wozdżarzy i kilku chłopców hotelowych.

Wogóle u Pigault-Lebrun'a akcja jest bardziej zaplątana i szczegółów znacznie więcej: opowiadanie też jego jest dłuższe od naszej bajki. Wynika to przedewszystkiem z różnicy rodzajów literackich. Fredro pisze powiastkę z pointe'ą moralną, której duszą jest zwięzłość; u Pigault-Lebrun'a cała anegdota jest jednym z rozdziałów powieści o założeniu realistycznym. Dla tego to Pigault-Lebrun opowiada szczegółowiej i zastanawia się nad różnemi rzeczami, które w utworze wierszowanym można było pominąć: interesuje go więc kwestya, skąd Tomasz wziął wody do przeprowadzenia swojego zamysłu,

¹⁾ Szybszy w działaniu jest hrabia w rozdziale V,— nauczony już wówczas doświadczeniem.

skąd zdobył wędkę; zajmuje go dalej pytanie, jaki stosunek zajął gospodarz względem złośliwej zabawy swoich lokatorów. Przyznać trzeba, że niektóre z tych realistycznych szczegółów osłabiają efekt—kapitałnego zresztą—opowiadania: tak np. kiedy czytamy, że Tomasz urządził swoją powódź z pomocą sześciu wia-der wody, myślimy sobie z rozczarowaniem pewnem: tak mało! Jakże lepiej u Fredry, który tę sprawę pominął milczeniem, pozostawiając przez to pole najszałemszym choćby naszym domysłom!— Nietylko wszakże odmienność rodzaju literackiego wpłynęła na to, że anegdota Pigault-Lebrun'a jest dłuższa. Pigault-Lebrun bowiem jest pisarzem nieumiarkowanym, nieznaną hamulca w wybuchach swojej komicznej werwy. Jemu nie wystarcza sam pomysł mścicielskiego rybołówstwa; trzeba mu nieodparcie, aby Tomasz istotnie jakąś rybę złapał w swoim pokoju: stąd ten szcur na końcu wszystkiego... Nie dość mu, że woda kapie na hrabiego: trzeba, aby się ona zamieniła na kaskadę St.-Cloud, aby mu zmyła perukę, aby zniszczyła stroje i aby koniec końców oszołomiony hrabia wypadł na schody w najcudaczniejszym kostyumie. Pigault-Lebrun spiętrza motywy komiczne — chciałoby się powiedzieć: „do znoju!“ Fredro, opanowany artysta, jest w tym względzie zupełnem jego przeciwieństwem: nie nadużyje on efektu!

Jest też jeszcze jedna różnica między tymi dwoma pisarzami. Wypływa ona ze stosunku ich do charakterów ludzkich. U Pigault-Lebrun'a w całej anegdocie charaktery osób działających żadnej prawie nie grają roli. Bo cóż? O charakterze hrabiego nic właściwie nie wiemy, to chyba tylko, że miał, *la fibre irascible*. Co do Tomasza — o nim wiemy zapewne dużo więcej,—ale jego charakter dla naszej awantury znaczenia nie posiada. Bo wszystko przecież wynikło z chwilowego kaprysu: że Tomaszowi zachciało się gwizdać. Dalej już upór tylko działał! Całe zajście jest tylko groteskowym przypadkiem. Jakże inaczej u Fredry! Tutaj wszystko ma podłoże charakterowe. Gawęł jest z natury hałaśliwy, narwany i niewyrozumiały; systematycznym wrzaskiem wyprowadza Pawła z równowagi. Paweł znów z natury jest cichy, zgodny; ale gdy mu nazbyt dokuczono, staje się zawziętym i mści się konsekwentnie. Charaktery zgoła niepodobne do lebrunowskich i znacznie głębsze! A one to dopiero kształtują u Fredry konflikt i warunkują jego przebieg.

Sytuacje niby te same, co u Pigault-Lebrun'a, ale zupełnie odmienne ich przyczyny i powiązania! Pigault-Lebrun stworzył zabawną ale pustą anegdotę,— Fredro zrobił z niej nowelę psychologiczną *en miniature*.

Wziął w tym celu wątek lebrunowski; wybrał z niego momenty najistotniejsze i tchnął w ten schemat treściowy nowe życie, wprowadzając weń dwie własne swoje, nowe a wyraziste ludzkie postaci.

4.

Bo Paweł i Gaweł są postaciami wyrazistymi nadzwyczaj. Gaweł: niesamowity dziwak, łowy urządzający w pokoju, uważający się za pana samowładnego i nieuległego w hotelowym lokalu, a tak boleśnie potem za swoją butę ukarany; — Paweł, spokojniutki, cierpliwy, poważny i wyrozumiały (prosi Gaweła o to tylko, aby *ciszej* polował), później zaś metodycznie i nieubłagannie mściwy: — czy nie są to wspaniałe dzieła sztuki charakteryzowania? czy nie czuje się w nich ręka mistrza-komedyopisarza? czy nie odbiła się w nich wspaniała tradycja europejska świetnego rozkwitu charakterologii i powieści charakterystycznej w wieku XVIII? (Fredrze ten wiek, umiejący zwięzłość łączyć z bogactwem treści, tak jest blizkil).

5.

A jak to wszystko doskonale zostało przedstawione! Jak pyszna jest kompozycja powiastki! — Naprzód mamy ekspozycję: w wierszu 1-ym poznajemy się z obydwoima bohaterami, w 2-im z sytuacją, która ich łączy. Później (wiersze 3—8) idzie charakterystyka postaci. Spokojny i cichy Paweł scharakteryzowany jest w jednym wierszu (3-im); wrzaskliwy Gaweł, który stanie się przyczyną nieładu w stosunkach sąsiedzkich, ma sobie poświęconych aż pięć wierszy (4—8). W jednym (4) charakteryzuje go poeta ogólnikowo, w następnym (5) tę ogólnikową charakterystykę objaśnia, w trzech zaś dalszych (6—8) szczegółowo opisuje dziwną manię Gawełową. Jest to już przejście od ekspozycji do konfliktu. Konflikt ten, wynikający z charakterów na tle sytuacji wyraźnie się krystalizuje w wierszu 9-ym:

Znosił to Paweł, nareszcie nie może.

Od wiersza 10-go zaczyna się żartka akcja dramatyczna. Działą i mówi Paweł (wiersze 11—12 podają w *oratio recta* jego przemówienie); działania te jego i słowa pogłębiają charakterystykę wierszy wstępnych i zadzierzgają węzeł dramatyczny.

Z cierpkim responsem Gawła (w. 13) dochodzimy do największego napięcia konfliktu. Jest to środek utworu.

Przez dwa następne wiersze akcja zostaje w tajemniczym zawieszeniu. Z wierszem 16-ym zjawiają się nagłe i jeszcze niezrozumiałe pierwsze symptomy katastrofy. W pierwszej połowie powiastki patrzyliśmy na rzeczy przez oczy Pawła. Teraz każe nam poeta spoglądać oczami Gawłowemi i przedstawia bieg wydarzeń z jego punktu widzenia. Otóż w wierszach 18—19 Gaweł gwałtownie i niespokojnie dochodzi przyczyn katastrofy; niby bohater tragedii antycznej miota się, by dociec, skąd wali się na niego nieszczęście. I oto (w w. 20—21) spostrzega i poznaje wszystko! Oszołomiony, pyta o wyjaśnienia (w. 22—23) i w odpowiedzi otrzymuje własne swoje *dictum acerbum* z dnia poprzedniego (w. 24).—Obraz ironii dramatycznej, zmienności losów ludzkich oraz zwycięstwa sprawiedliwego ładu w życiu! Niedawno butny tryumfator, zostaje teraz Gaweł własną swą bronią zmiażdżony.

Na końcu (w. 25—26) mamy morał:—luźno i z uśmiechem podany... Luźno i z uśmiechem — nie dlatego, aby był doczepiony sztucznie, bo owszem wyłania się z powiastki zupełnie naturalnie. O ile zresztą czytamy powiastkę łącznie z całą komedią — z *Panem Jowialskim*,— to morał ten jest dla nas oczekiwaniem epigramatycznym jej zakończeniem, zapowiedzianem przez Jowialskiego na początku (bo przecież dopiero dla zilustrowania sentencji Jak ty komu, tak on tobie — recytuje jowialny staruszek bajeczkę). Morał ten wszakże czyni wrażenie czegoś luźnego i uśmiechniętego, a to dzięki temu, że uwagę naszą przykuła całkowicie fascynująca strona epicka utworu: nie mieliśmy czasu na refleksje moralne; to też przy pierwszym rzucie oka (o ile zwłaszcza czytaliśmy bajkę bez związku z *Jowialskim*) śmieszy nas sam wyraz *morał* w połączeniu z tą historyjką. Nie jest to zresztą morał w ścisłym tego słowa znaczeniu: nie wskazówka moralna,— wywód raczej tylko ogólny. Fredro, jako prawdziwy artysta, nie napisał bajki dla jej moralnego celu, nie przesycił morałem jej tre-

ści, aczkolwiek oparł ją na podkładzie zagadnień etycznych. To też zbliżamy się do końca utworu, nie troszcząc się o wywód. W wierszu ostatnim znajdujemy go. Zrazu (o ile zwłaszcza przeczytaliśmy bajkę w oderwaniu od komedyi) jest on dla nas jakby niespodzianką. Po chwili dopiero przyznajemy mu słusność i chętnie się nań godzimy; wtedy cała powiastka staje się nam jakby rozwiniętą synekdochą, która w niesamowitej przygodzie dwóch dziwaków obejmuje całą ogólną prawdę aforyzmu ¹⁾.

6.

Morał czy wywód końcowy jest zresztą za pomocą innego jeszcze środka ściśle związany z powiastką: stanowi on z nią jedną architektoniczną całość wierszową. Bez niego — pod względem budowy rytmicznej byłaby powiastka niezupełną.

Ujęta ona jest zasadniczo — jak wiadomo — w wiersze 11-zgłoskowe żeńskie o podziale 5+6 ²⁾ (a więc ze średniówką po zgłosce piątej) i w trzech tylko miejscach ma rytmy odmienne. — Przedewszystkiem odmienny jest wiersz 13-y.

A na to Gawęł: Wolność Tomku
W swoim domku.

Zaznaczył tutaj poeta w strukturze wersyfikacyjnej zwrotny punkt konfliktu: złamał rytm stały, wprowadził cytat, do rytmu wierszy poprzednich nie przystający. Zatrzymuje nas to oczywiście: powiedzenie Gawęła silnie się przez to podkreśla, jego efekt się umacnia. Środkiem takim w okolicznościach podobnych posługiwali się wielcy poeci: wystarczy przypomnieć Szekspira i Mickiewicza... Oczywiście — nie może się tu pojawić rytm z zasadniczym rytmem niewspółmierny: jakąś swoją częścią musi on odpowiedzieć temu rytmowi stałemu: w przeciwnym razie mielibyśmy odpychającą zgrzytliwość. To też wiersz 13 pierwszą swą częścią („A na to Gawęł“) zupełnie gładko przystaje do innych wierszy powiastki: składa się bowiem ta część z 5-iu zgłosek; ta piątka odpowiada piątce z 5+6. Druga część — nie związana

¹⁾ Cf. definicyę bajki u Gerber'a, *Die Sprache als Kunst*², 1885, II, str. 445.

²⁾ Posługujemy się oznaczeniami przyjętymi przez prof. Rowińskiego i prof. Łosia w ich pracach rytmologicznych.

z otaczającymi wierszami — nie jest też całkowicie arytmicznym wyskokiem. Posiada ona pewne harmonijne zaokrąglenie w sobie samej, dzieląc się na dwie równe części 4+4, który to podział podkreślony jest przez rym i zaznaczony przez poetę za pomocą środka typograficznego (druga część drukowana *a linea*). Jest to wszystko wiersz 13-y, środkowy wiersz utworu. W wierszu 24-ym, stojącym przy końcu powiastki, spotykamy powtórzenie — refrenowe jakby — tej samej grupy rytmicznej (z temi samymi bez mała słowami). Dwa te wiersze (13 i 24) symetrycznie sobie odpowiadają. Jeden zaznacza zadzierzgnięcie węzła dramatycznego, drugi stwierdza jego rozwiązanie. Momenty wersyfikacyjne są — można powiedzieć — równoległe do momentów kompozycyjnych.

Ta symetria wszakże nie wystarczyłaby do harmonijnego wrażenia całości. Nastawiwszy ucho do rytmu 5+6, zakończenie 5+4+4 odczuwalibyśmy jako coś niezadowolającego, niezestrojonego. Wie o tem Fredro! I dlatego to po refrenowym wierszu 24-ym idą jeszcze dwa zaokrąglające utwór wiersze sentencyjne: 25—26. Wiersz 25 uspokaja zmańczony rytm, wracając do stałego schematu 5+6.— Ostatni wiersz, zamykający samą sentencję, to 8-zgłoskowiec typu 4+4. Wiersz taki godzi się rytmicznie z typem 5+6, oddźwięka nadto echem drugiej części wiersza 24-go, która przecież przedstawia się tak samo jako 4+4. Wyrównywa on więc ostatecznie niezłagodzone sprzeczności, świetnie zwiera w sobie epigramatyczny morał, zamykając każdą z dwóch jego części w jednej ze swych połówek (czterozgłoskowych), i staje przez ten przepołowiony rytm na szczycie struktury wierszowej niby równoramienny tympanon na szczycie gmachu.

(Budowę wierszową *Pawła i Gawła* łatwo przedstawić w schemacie graficznym; cf. tabl. I).

7.

Kiedy teraz zatrzymamy uwagę na szczegółach tej struktury, uderzy nas, że wszystkie wiersze odznaczają się tutaj (jak i gdzieindziej u Fredry) wielką gładkością, płynnością, chciałoby się rzec: jasnością. Skądże płynie to wrażenie? Odpowiedź nie będzie trudna, skoro się tylko trochę baczniej utworowi przyjrzymy. Wrażenie nasze ma swoje źródło w tem, iż podziały wierszowe

Wiersze: 1.	5 zgłosek	6 zgłosek
2.		
3.		
4.		
5.		
6.		
7.		
8.		
9.		
10.		
11.		
12.		
13.	5 zgłosek	4 zgłoski, 4 zgłoski
14.	5 zgłosek	6 zgłosek
15.		
16.		
17.		
18.		
19.		
20.		
21.		
22.		
23.		
24.	5 zgłosek	4 zgłoski, 4 zgłoski
25.	5 zgłosek	6 zgłosek
26.	4 zgłoski	4 zgłoski

TABL. I. Schemat struktury wierszowej *Pawła i Gawła*.

wyraźnie się tutaj odcinają także i pod względem składniowym. Rozczłonkowanie składniowe i rozczłonkowanie rytmiczne ¹⁾ zga-
dzają się ze sobą prawie całkowicie.

W granicach wiersza zamyka Fredro całą wykończoną myśl, albo przynajmniej wyraziście wyodrębniony jej człon. Granice wierszy są zarazem granicami bądź zdań, bądź równoważ-
ników zdaniowych, bądź wyodrębnionych jednorodnych części

¹⁾ Posługujemy się terminami p. K. Wóycickiego, który pierwszy u nas zajmował się kwestyą stosunku wersyfikacji do składni (w pracach: *Forma dźwiękowa*, 1912 i *Wiersz „Barbary Radziwiłłówny”*, 1912).

zdania rozwiniętego. Takie postępowanie wersyfikacyjne właściwe było poetom klasykom i należało do ich programu. Fredro jest pod tym względem klasykiem jednym z najklasyczniejszych! W całej 26-wierszowej powiastce jest jeden tylko *enjambement*, mianowicie w wierszach 6 — 7, opisujących nieustanne wrzaski myśliwskie Gawła:

To pies, to zając — między stoły, stołki
Gonił, uciekał, wywracał koziołki.

W pierwszym z tych wierszy mamy przydawkę rzeczowną podmiotu ¹⁾ i określenie miejsca, w następnym zaś dopiero znajdują się orzeczenia — z podmiotem domyślnym w czasownikowej końcówce. Wiersze te brzmią tutaj doskonale: ów *enjambement* właśnie, zmuszający do szybkiego przeskoczenia z wiersza pierwszego do następnego, świetnie odpowiada treści niespokojnego życia Gawła. Jest to wszakże ustęp tutaj w tym względzie jedyny. Wszystkie inne wiersze stanowią całości tak wybitnie wyodrębnione, że wszystkie się kończą jakimiś znakami pisarskimi. Mamy tu więc 13 kropek, 4 dwukropki i 8 przecinków ²⁾. (Układ tych znaków ilustruje tablica II).— To właśnie stanowi o jasności wiersza. Składnia bowiem nie łamie się w nim, ani się musi do niego naginać. W lot — razem z rytmem wiersza—chwytamy wszystkie stosunki syntaktyczne. Stanowi to, oczywiście, i o łatwości wiersza. Rozumiemy teraz dokładniej, dlaczego dzieci lubią się uczyć *Pawła i Gawła*; rozumiemy też, dlaczego, skoro się raz tego utworu na pamięć nauczyło, pamięta go się tak długo i dobrze. (I dlatego to trzeba dzieci uczyć *Pawła i Gawła*; natomiast rzeczą niepożyteczną i nawet często nieludzką jest uczyć je wyjątków z *Pana Tadeusza* i innych utworów — o dłuższym wierszu, a bez równoległości składniowo-wersyfikacyjnej).

¹⁾ Wedle terminologii prof. Szobera.

²⁾ Wedle wyd. *Pana Jowialskiego* w Bibliotece Powszechnej Zuckera i Andla oraz *Dzieł* w edycji warszawskiej (13-tomowej) z r. 1880.—W wydaniu *Komedy*, Warsz. 1871, w wier. 2 i 9 zamiast kropek znajdują się na końcu średniki; w wydaniu p. Biegeleisena (*Dzieła*, Lwów, 1897) — wiersz 9. kończy się średnikiem, wiersz 2 nawet przecinkiem (co chyba zupełnie jest błędne). Trochę wlecej różnic znajdujemy w *Komedyach*, Warsz. 1853, ale jest to wydanie źle korygowane.

Nie tylko zresztą zakończenia wierszowe mają odpowiedniki składniowe. Tę samą prawie równoległość można zaobserwować i w zakresie przestanków średniówkowych. Tak: 14 średniówek koincyduje ze znakami pisarskimi, dzielącymi zdania lub wyodrębnione człony zdaniowe¹⁾; 4 średniówki przypadają na spojenia jednorodnych części zdania przez spójnik *i*. (Ilustracja tego układu w tabl. II). 8 więc tylko mamy *enjambements* średniówkowych.

Wiersze: 1.	Średniówka	Zakończenia wierszy:
2.	,	,
3.	,	,
4.		:
5.		:
6.	—	<i>enjambement</i>
7.	,	,
8.	<i>i</i>	,
9.	,	:
10.	<i>i</i>	:
11.	,	,
12.		:
13.	:	:
14.	?	,
15.	<i>i</i>	,
16.		:
17.		:
18.	<i>i</i>	:
19.	,	,
20.	?	,
21.		:
22.	?	:
23.	,	:
24.	:	:
25.		:
26.	,	,

TABL. II. Stosunki składniowo-wersyfikacyjne w *Pawle i Gawle*.

¹⁾ W wierszu 3 wedle ścisłych „reguł” gramatycznych możeby się bez znaku obyło; najlepsze wszakże wydania tradycyjnie pomieszczają go: zapewne go sam Fredro tu postawił.

W czterech przypadkach średniówka oddziela podmiot od orzeczenia (wier. 1, 4, 16, 21); w pozostałych czterech podmiot zasadniczy i zasadnicze orzeczenie mieszczą się w jednej części wiersza, druga zaś część zawiera ich dopełnienia i określenia (wier. 5, 12, 17, 25); w tem wszyskciem jeden tylko przykład inwersyi (wiersz 4):

Gawęł najdzikszsze | wyprawiał swawole.

8.

Wobec takiej równoległości składniowo-wierszowej wywnioskować łatwo, że każdy wiersz będzie tu posiadał co najmniej jeden wyraźny akcent logiczny (zdaniowy), niektóre zaś po dwa, trzy, a nawet cztery akcenty¹⁾.—Najwięcej jest wierszy z dwoma akcentami logicznymi; dwa takie akcenty mamy, gdy w wierszu znajdują się dwa zdania lub dwa mniej więcej wyodrębnione a równoważnościowe pod względem treści człony zdaniowe; np.

Co Waćpan robisz? — Ryby sobie łowią.

Wrócił do siebie i czapkę nacisnął.

Takich wierszy jest, jak nam się wydaje (możliwy tu jest pewien subiektywizm)—13 (mianowicie: 2, 4, 9, 10, 11, 14, 15, 18, 19, 22, 23, 26). W sześciu przypadkach jest tylko po jednym akencie: oczywiście zawsze w tych przypadkach jedno tylko zdanie mieści się w wierszu (wiersze 5, 12, 16, 17, 21, 25), a w zdaniu koncentruje się uwaga na jednym wyrazie, np.

Ciągle p o l o w a ł po swoim pokoju.

Bywa i po trzy akcenty (w. 1, 3, 7, 8, 13, 24), a wreszcie po cztery (wiersz 6). — Te główne akcenty mieszczą się w różnych miejscach wiersza, najczęściej wszakże na zgłosce 4-ej i przedostatniej. Na 4-ej (a więc drugiej przed średniówką) akcentów mamy

¹⁾ Nie dociekamy różnic w sile pomiędzy tymi logicznymi akcentami — tak, jak to robi p. K. Wóycicki w I-ym rozdziale *Formy dźwiękowej* i w I-ym rozdziale pracy *Polski ósmiozgłoskowiec trocheiczny* (1916), — uważając, że jest to rzecz — wobec niewielkiej wogóle siły polskiego akcentu — nadzwyczaj trudna (dla nas osobiście wręcz niemożliwa), a stosunkowo mało pożyteczna; p. K. Wóycicki, który w pierwszych rozdziałach wspomnianych powyżej prac duży nacisk kładzie na owe dystynkcyje, — w dalszych nie korzysta z nich.

wszakże warto uwagę na to, że w dwóch miejscach posługuje się Fredro jednostajnym powtarzaniem tego samego ściśle układu akcentów wyrazowych przez kilka wierszy. Jest to mianowicie układ:

' 0 0 ' 0 | 0 ' 0 0 ' 0
(Paweł na górze, a Gawł na dole).

Powtarza on się naprzód w wierszach: 2, 3, 4, 5 (charakterystyka), a następnie w wierszach 7, 8, 9, 10 (wyprawa Pawła do Gawła). Ta jednostajność rytmiczna odpowiada momentom spokojnej narracji.

9.

Sprawa akcentów logicznych wiąże się ściśle ze sprawą rymu. Podstawowem bowiem zadaniem rymu jest udzielać muzyki spółdzwięku wyrazom o wybitnem znaczeniu, ważnym dla treści¹⁾. Pewne uchylenia od tej zasady samej nie obalają; bywają wprawdzie rymy tylko „dźwiękowe“, a nie „znaczeniowe“, ale ich nadmiar działa nieartystycznie (— przypomnijmy sobie księdza Bakę—); wielcy zaś poeci swoją praktyką artystyczną dowiedli znaczeniowej roli rymu niejednokrotnie; przypomnijmy, że np. Szekspir i Schiller pomiędzy białe wiersze wprowadzają rym wówczas, gdy chodzi o rzeczy największej wagi. W *Pawle i Gawle*, jakeśmy stwierdzili, największa ilość akcentów logicznych przypada na zgłoskę przedostatnią w wierszach. Rymy podnoszą jeszcze znaczenie tych akcentowanych wyrazów, same wzamian za to otrzymując siłę i dobitność. Ledwo w wierszach 5 i 8, a potem w 10, 11 i 12 mamy rymy obojętniejsze; acz i one doniosłości charakterystycznej pozbawione nie są: *po pokoju* i *do znoju* są niezbędne do portretu psychologicznego Gawła,—*w pokorze* — dla Pawłowej charakterystyki; *nieco* — wyraz Pawła, ilustrujący jego delikatną naturę, w bardzo dobrą łączy się harmonię z nieakcentowanym w zdaniu czasownikiem *leca*, wstydliwie jakby do mowy Pawła przytulonym!

Układ tych rymów ma swoją rozmaitość, ściśle dopasowaną do treści utworu. Ekspozycja (wiersze 1—8) z jej spokojnym tokiem płynnego opowiadania ujęta jest w kunsztowne dosyć połą-

¹⁾ Cf. Gerber, l. c., II, 154.

czenia rymowe: *ababcd dc*. W wierszu 9 zaczyna się już akcja i od tej chwili aż do końca mamy już tylko zwykłe układy dwójkowe. W wierszach 13 i 24 mamy, jak wiadomo, rym identyczny (refrenowe właściwie powtórzenie); rym ten (tak samo, jak i rytmika wierszowa) rozcina cały utwór na dwie części symetryczne. Końcowy morał ujęty jest tak samo w dwójkę rymową (odpowiednią dla jego epigramatycznego charakteru).

Jak wiadomo, dla wrażenia rymu ma znaczenie poważne jego forma. Rażą nas rymy czysto sufiksowe — takie jak *-ący* lub *-ości* (w XVII w. Adryan z Wieszczyz Wieszczycki napisał całą książeczkę na jeden tylko rym *-ości*: wzór złego smaku). Rażą nas też w pewnych przypadkach i rymy nazbyt kunsztowne: wtedy mianowicie kiedy ich wyrafinowanie nie godzi się z treścią utworu: *Pieśń Poranna* z rymami *à la* Lemański lub *Langé* byłaby czemś nie do zniesienia! — Wielcy poeci umieją rym do treści dopasowywać. Prof. Łoś zauważył np., że Mickiewicz posługuje się nader wykwintnymi rymami, gdy referuje rozmowę Telimeny i Hrabiego, w rymy natomiast naiwniutko proste ubiera przemówienia Zosi. — *Fredro* w tym względzie posiadał niemylnie (jak i w innych względach) poczucie artystyczne. W *Pawle i Gawle* niema ani jednego rymu czysto sufiksowego, niema też (*comme de raison*) ani jednego rymu sztucznie wyrafinowanego. Na dwanaście par rymowych utworu (po odrzuceniu przysłowiowego *Tomku : domku*) mamy tutaj:

(a) 3 pary rymów mieszanych z różnych części mowy (dwie rzeczownikowo-czasownikowe, jedną przysłówkowo-czasownikową);

(b) 4 pary rymów rzeczownikowych (rp. rzeczownikowo-zaimkowych), ale różnych przypadkiem, np. *w domu : nikomu*, a raz i liczbą: *na dole : swawole*;

(c) 3 pary rymów rzeczownikowych, zgodnych w liczbie, rodzaju, przypadku i typie deklinacyjnym (*stołki : koziołki*; *na górę : przez dziurę*; *wodzie : komodzie*);

(d) 2 pary rymów czasownikowych, zgodnych w liczbie, czasie, osobie, postaci i trybie (*chrapie : kapie*; *pisnął : nacisnął*).

Te ostatnie grupy rymowe (c i d), zapewne, są najmniej wykwintne, ale nie należy ich zbyt lekceważyć i ryczałtowo potępiać, jako gramatyczne: bo co innego jest zgodność sufiksów,

co innego zgodność grup głoskowych, do których wchodzą końcówki wespół z pewnymi elementami tematowymi wyrazów¹⁾.

10.

Tak przyjrzelśmy się kompozycji i budowie wersyfikacyjnej *Pawła i Gawła*; z kolei należy chwilę uwagi poświęcić stylowi tej powiastki.—Jaki jest styl *Pawła i Gawła*?—Jasny, prosty:—taka odpowiedź ciśnie się na usta każdemu. Ale co to jest ta jasność i co to jest ta prostota — określić już trudniej.—Najlepiej może będzie zacząć od opisu negatywnego: od wskazania, czego w *Pawle i Gawle* niema. Otóż niema tam: wyrazów niezrozumiałych, konstrukcji archaicznych, neologizmów; niema—dalej—żadnych tropów obrazowych, niema porównań, niema też retorycznych figur powtórzeniowych.—Epitety dwa tylko spotykamy: (1) „Paweł *spokojny*”—epitet czysto charakterystyczny i (2) „*najdziksze swawole*”—epitet uczuciowy. Ten drugi epitet ujęty jest w formę superlatywu, nadzwyczaj lubioną w czasach Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego; zwłaszcza w powieściach sentymentalnych ówczesnych (z *Malwiną* ks. Wirtemberskiej na czele) pełno było rzeczy *najsłodszych, najprzyjemniejszych, najsmutniejszych, najstraszniejszych, najtkliwszych*²⁾. Epitet tedy „*najdziksze*“ dźwięczy echem czasu, w którym powstawał utwór fredrowski. Poza nim właściwie żadnych niema w bajce jaskrawszych znaków jej przynależności do tego właśnie a nie innego okresu literackiego. Język jej to czysta polszczyzna—bez lokalno-historycznego kolorytu—tak dobra przed stu laty, jak dziś: polszczyzna precyzyjna i żywa, o szyku wyrazów naturalnym (jedyną inwersję: „*najdziksze wyprawiał swawole*“ wspomnieliśmy już poprzednio³⁾), polszczyzna przysłowiowo zwią-

¹⁾ Konwencye rymowe, które się spotyka w *Pawle i Gawle*, są powszechnie zdawna przyjęte; dotyczą one rymowania nosówek z samogłoskami czystymi: *nieco: lecaq, łowie: głowie*. Wedle prof. Nitscha (*Z historii polskich rymów*, 1912, str. 25 nn) pierwszy rym upowszechnił się w w. XVIII, drugi już w początkach XVII. *Może: pokorze* to od XVIII w. rym fonetyczny (Nitsch, str. 32).

²⁾ W naszych czasach upodobanie do epitetu superlatywnego wraca w dziełach Żeromskiego i jego naśladowców.

³⁾ Do trudniejszych wyrażań zaliczylibyśmy tylko początek wiersza 6: „to pies, to zając“: my to rozumiemy, jako przydawkę rzeczowną do podmiotu „Gaweł“.

zła. Jakiśmy już poprzednio zauważyli, składa się cały utwór ze zdań i równoważników zdaniowych nadzwyczaj krótkich. Ze zdań złożonych tylko spótrzędne spotkać tutaj można; niema natomiast ani jednej konstrukcyi hypotaktycznej.

W tych krótkich zdaniach posuwa się opowiadanie bardzo szybko, aczkolwiek precyzyjnie. Do osiągnięcia wrażenia szybkości dopomaga sobie poeta przez umiejętne manipulowanie formami dwojakiego czasu. Początkowa charakterystyka bohaterów jest podana w czasie przeszłym. Odkąd jednak tylko Paweł poczyna działać, opowiadanie przechodzi w czas terażniejszy i tak jest aż do sławnego rzeczenia Gawłowego. Potem (gdy akcja zawieszona) przez dwa wiersze znów mamy czas przeszły: „Cóż było mówić? Paweł ani *pisnął*“ i t. d. Gaweł nazajutrz budzi się już w czasie terażniejszym; na chwilę przechodzi w czas przeszły (postaci dokonanej): „*zerwał się*“, — aby już do końca trwać w żywej terażniejszości. — Do wielkiego ożywienia przyczynia się użycie *orationis rectae* we wszystkich (t. j. w obydwóch) rozmówkach niedobrych sąsiadów. Ożywczo też działają pytania retoryczne: — „Cóż było mówić?“ — „Cóż tam?“ i wykrzyk onomatopieczny „*Stuk! puk!*“

Zbyttnio gwałtownych słów Fredro nie używa (zwłaszcza w porównaniu z Pigault-Lebrun'em musi się nam wydać bardzo powściągliwym), posługuje się natomiast nadzwyczaj celowo gradacją. Ujawnia się to w opisie przerażenia Gawła:

Zerwał się pędzi . . .
Stuk! puk
. Cóż tam?

Albo w opisie „swawoli“ Gawła (wiersze 5 — 8)! Stopniowo pojawiają się słowa coraz intensywniejsze, a dopiero w wierszu 12 dowiadujemy się od Pawła, że wskutek łoskotów myśliwskich „szyby“ w domu „leczą“.

W opisie tej swawoli może nas też uderzyć trójkowe uszeregowanie jednorodnych części zdaniowych (wypробowany zdawna efekt rytmiczno-retoryczny):

(1) Gonił, (2) uciekał, (3) wyracał koziołki,
(1) Strzelał i (2) trąbił i (3) krzyczał do znoju.

Aczkolwiek — przeważają w powiastce (jakeśmy stwierdzili już przy rozpatrywaniu jej rytmiki) ugrupowania w paralele dwójkowe:

Jak ty komu, tak on tobie, —

Paweł na górze, a Gaweł na dole, —

i t. p. Cały zresztą utwór jest jedną rozwiniętą paralełą kontrastową i na dwie symetryczne części się dzieli.

Niema w nim bardzo jaskrawych efektów plastycznych (w przeciwieństwie do *Pigault-Lebrun'a*), szereg wszakże szczegółów składa się na obraz plastyczny w mierze zupełnie wystarczającej. Stołki wywracane przez Gaweł; szyby lecące z okien; zejście z góry na parter; czapka Pawła nasunięta na uszy; smaczny sen Gaweł; dziura we drzwiach; woda zalewająca mieszkanie; komoda i wędka: — czyż tego wszystkiego nie widzimy?

11.

Nie tylko widzimy, ale — śmiejemy się z tego. I to jest jednym z najbardziej wartościowych przymiotów *Pawła i Gaweł*. Najdawniejsi już teoretycy greccy bajki uważali wesołość za największą jej zaletę; *quod risum movet* — mówił o bajce Fedr.

Z tego punktu widzenia nasza bajka jest dobrą bajką. W swoich dwudziestu sześciu wierszach mieści ona przecież kilka całkiem różnorodnych źródeł śmiechu.

Śmieszny naprzód każdego główna perypetya. Łowienie ryb w mieszkaniu zewszę pewno będzie zabawne. Sam niepospolity pomysł takiej przemiany rzeczywistości, jak przekształcenie pokoju w sadzawkę, starczy za wyjaśnianie psychologicznych przyczyn tego komizmu. — Niewątpliwie też jest zabawnym człowiek obłany wodą, a cóż dopiero — zbudzony nią ze snu smacznego! Działa tu coś z t. zw. *Schadenfreude*, coś z poczucia nienormalności —: wszystko jedno zresztą co, — dość, że komizm sytuacyjny tego rodzaju po dziś dzień nie przestał na ludzi oddziaływać. Wyobraźmy sobie, jakiby poklask zyskała historia Pawła i Gaweł, gdyby ją przerobić na sztukę kinematograficzną!

Prawda, że jest to komizm niższego rzędu. Ale też Fedro na nim nie poprzestał (tak, jak poprzestał *Pigault-Lebrun*). Zespolił go z komizmem charakterowym. W komiczną perypetyę pchnął komiczne charaktery. Bo Paweł i Gaweł są prze-

cież komicznymi ludźmi, a każdy w odmiennym sensie. Paweł jest śmieszny z natury już swojej: wieczny domator, anormalnie skromny i dyskretny; jest rzeczą niezmiernie zabawną, że taki cichutki człeczyna zostaje wyprowadzony z równowagi i musi sam sobie wymierzać sprawiedliwość na egoistycznym sąsiedzie. Gaweł, myśliwy domowy, to przedewszystkiem, oczywiście, komicznie zaślepiony egoista; ponadto jednak jest to maniak: jeden z tych dziwacznych pedantów, którymi tak lubiła zajmować się literatura XVIII wieku. W powieściach Lesage'a, Fielding'a, Sterne'a, Smollett'a i innych, w niezliczonych komedjach i szkicach charakterologicznych XVIII stulecia pełno znajdziemy takich figur. Nie są to typy uosabiające jakieś zdrożności ludzkie. To czasem zupełnie porządne i zdrowe moralnie osobniki, tylko zbakierowane w jakimś kierunku; jeden z nich będzie się np. zajmował systematyką nosów ludzkich, inny będzie rozsnuwał bez końca nudne jakieś opowieści, inny jeszcze dumać będzie ciągle o wpływie imienia na przeznaczenie człowieka i t. p., i t. p.: każdy wierny swojej jednej manii i swemu konikowi. — Dłaczegóż nie miałyby się znaleźć wśród nich teoretyk-myśliwy, studujący sztukę łowiecką przy pomocy stołów i stołków?

Tak, zabawni są Paweł i Gaweł.

Ale jednym z najzabawniejszych szczegółów są w nich same ich imiona.—Uprzypomnijmy sobie, ileby mniej uroku miała powiastka, gdyby Gaweł nazywał się inaczej. Pomyślmy, jakbyśmy boleśnie odczuli, gdyby nagle jakaś cenzura kazała nam Pawła przemianować — no chociażby na Piotra! Odebrać Gawłowi czy Pawłowi jego imię byłoby to dokonać na nim ciężkiego przestępstwa. Z Gawłem musi być Paweł, a z Pawłem musi być Gaweł!

Ale cóż w tem właściwie zabawnego?

Zabawne są tu dwie okoliczności: po pierwsze — że imiona tych ludzi są spółdźwięczne; po drugie — że są to właśnie imiona.

Musimy się kolejno przyjrzeć obydwu tym okolicznościom.

Więc naprzód — spółdźwięczność! Spółdźwięk, jak wiadomo, jest zdawna u ludów europejskich poważnym środkiem na usługach potrzeb retorycznych i poetyckich. Spotykamy go u mówców rzymskich, w różnych formułkowych wyrażeniach języków nowożytnych i w poezyi. Występuje on bądź jako rym, bądź jako alliteracya. Ale poważnym takim środkiem jest on tylko

w pewnych warunkach: gdy jest w pewien sposób uzasadniony? ¹⁾ Będzie więc mógł grać poważną rolę retoryczną gdy go się użyje do powiązania pokrewnych znaczeniowo pojęć (*quod felix, faustum, fortunatumque sit;—studium semper adsit—cunctatio absit; nach Wissen und Gewissen;—lieb und leid;—part and parcel; „ubiory i splendor“*: tytuł jednego z rozdziałów u Łozińskiego). W poezji stanie się spółdźwięk znakomitym środkiem artystycznym, gdy będzie używany z pewną regularnością, gdy zespoli się z oddziaływaniami rytmu czy równozgłoskowości i pójdzie zgodnie z momentami znaczeniowymi. Bez tych wszakże warunków działa spółdźwięk tylko komicznie.

Wyjaśnić to należy prawdopodobnie w sposób następujący. W materiale językowym bogactwo dźwiękowe jest tak duże, że—przy normalnem posługiwaniu się nim—stosunkowo rzadko trafiają się wyrazy podobne pod względem dźwiękowym a niepokrewne pod względem znaczeniowym. Na ogół jesteśmy przyzwyczajeni do pewnej równoległości pomiędzy elementami fonetycznymi a semazyologicznymi. Gdy się więc przypadkiem zdarzy w całości niepokrewnych znaczeniowo wyrazach jakaś taka spółdźwięczność, musi to działać na nas komicznie, musi wywoływać wesołość, jak wszelka niespodzianka i wszelka anomalia. Anomalia ta sprawia wrażenie czegoś wyjątego z pod praw logiki językowej. Budzić się też może humorystyczna dążność do operowania takim przypadkowym podobieństwem dźwiękowym wyrazów w sposób w dalszym ciągu nielogiczny, — jakby to wcale nie były twory językowe (a więc i semazyologiczne). Może się też jednak przeciwnie—obudzić dążność do postawienia „anomalii“ na gruncie „normalnego“ porządku językowego i do połączenia elementów podobnych dźwiękowo inną także więzią: semazyologiczną czy składniową. Jako przykład pierwszej możliwości można traktować te różne przyśpiewy dzieci, w których wyrazy o pewnem znaczeniu mieszają się w spółdźwięczną całość z wyfantazyowaną abrakadabrą (*Ętliczek pętliczek* i t. p.). Można też powołać się na te dowcipy, w których wszystko polega na zrymowaniu tylko grupy wyrazów pozbawionej zresztą wszelkiego sensu:

¹⁾ Cf. Gerber, l. c., II, 130.

Poszli do kuchni,
Obydwał spuchli
Trzeciego,
Jeden był mały,
A drugi gały
Do niego. —

I t. p. — Do drugiego typu należałyby przede wszystkim wszelkie próby asymilowania semazyologicznego wyrazów brzmiących podobnie (a więc np. francuskie łączenie imienia *Richard* z wyrazem *riche*, nasze wywodzenie *koteryi* od *kota* i t. p. „adideacye“¹⁾), a następnie — tworzenie z wyrazów spółdziwicznych konstrukcyi i zdań o pewnym — względnym — sensie; mnóstwo takich igraszek zna każdy język: *Fischers Fritz frisst frische Fische*; *Didon dina dit-on du dos d'un dodu dindon*; *thirty three thousand thistles thrice thrust through thy throat*; Szekspir w *Snie Nocy Letniej* przytacza kilka takich alliteracyi; w humorystyce polskiej jest ich niemało (*nie pieprz Pietrze* i t. d., albo ta sławna alliteracya na *p*: *precz podła pokrako, powiedziała panna Petronela, palnąwszy pana Pawła pałką przez paszczękę: pozostać pańską połowicą: — przenigdy, — przekładam powieszenie*, i t. d.); poddostatkiem też jest w polszczyźnie różnych komicznych złożeń rymowych. Wszędzie tu mamy pewien sens, a więc uporządkowane szeregi momentów semazyologicznych i syntaktycznych, ale oczywiście te momenty grają podrzędną rolę; podstawą komizmu jest ciągle strona dźwiękowa: *die naive Freude am Klang*, jak mówi Gerber, który tę sprawę najdokładniej opracował. Wiemy od Górnickiego, że w XVI wieku wszelki nonsens mógł być ujęć u nas za dowcip, gdy tylko był „rymownie złożony“. Wiemy, że do dziś dnia podobnie wyraża się dowcip wśród ludu: przez wynajdywanie kombinacyi rymowych. Całe mnóstwo przysłów ludowych najwidoczniej w taki sposób — dla zabawnej kombinacyi rymowej — powstało. Nie zawsze bodaj wyraża się w przysłowiacz mądrość narodu, zawsze jednak wyraża się w nich jego dowcip i humor. A ileż to mamy takich przysłów, których forma (połączenie rymowe) zdaje się mieć więcej wagi niż treść!

¹⁾ Cf. J. Baudouin de Courtenay, *Charakterystyka psychologiczna języka polskiego*. Encyklopedia Polska, t. II, str. 197 nn.

Ni pies, ni wydra, — coś nakształt świdra.

Chodźmy, Marcinie! popędzim świnię.

Kuba Kubie w nosie dłubie.

Ale, ale, panie Michale.

Na święty Migdy, co nie bywa nigdy.

I t. p. Szczególnie wiele jest takich przysłów z imionami. Wiadać poprostu, jak do jednej stałej pary rymów dorabia się coraz to inne wiersze, przyczem sens gra rolę minimalną. Jest przysłowie:

Na święty Jacek trza upiec placek.

A obok tego drugie:

Święty Jacek zjadł z flakami placek.

Do takich par rymowych należą: *Onufry — kufry*, *Wincenty* (albo *Walenty*) — *wykręty* i wiele innych. Powtarzają się one w niezliczonych wariantach, czasem sprzecznych ze sobą, czasem prawie pozbawionych sensu. Niezłą ilustracją może być szereg przysłów o popularnym patronie 23 kwietnia — św. Wojciechu.

Licha pociecha koło św. Wojciecha.

Na św. Wojciecha jest już w polu pociecha.

Do św. Wojciecha niewielka pociecha.

Na św. Wojciecha rośnie rolnikom pociecha.

Pociecha, jak ze św. Wojciecha.

Św. Wojciecha lata pociecha.

Wojciecha wołowa pociecha.

Pociecha: mieć syna Wojciecha.

Pociecha z pana Wojciecha.

Przy przysłowiu:

O dla Boga, co się dzieje!

Za Pułuskiem Bartodzieje —

— powiada S. Adalberg: „przysłowie, zdaje się, dla rymu tylko sklecone“¹⁾. A więc i ten znakomity badacz uznaje, że przysło-

¹⁾ S. Adalberg, *Księga przysłów polskich*, str. 456.

wia są czasem tylko żartami, opartymi na spółdziwczności. — Wśród warstw wykształceńszych żarty spółdziwkowe wiążą się ściślej z pierwiastkami humoru intelektualnego i jako parechezy, paronomazye i t. p. (*divitiae non divitiae; - bona gens — mala mens; — ni se rendre ni se vendre; — Legende — Lügende; — i t. p., i t. p.*). — zajmują poważne miejsce wśród innych komicznych twórców językowych. Nie brak żartów spółdziwkowych i w sferze imion i nazwisk.

A ta sfera — imion i nazwisk — ma swoją specjalną komikę. Niemcy posiadają dla niej osobną nazwę: *Namenwitz* ¹⁾. — Imiona własne zajmują dość osobliwe stanowisko w materiale językowym. Odsunięte często od zmian historycznych, etymologicznie częstokroć niejasne, wyróżniają się przedewszystkiem przez to, że są nazwami indywidualnemi tylko, a nie pospolitemi i że nie posiadają znaczenia w tym sensie, w jakim je posiadają wyrazy pospolite: niema bo zazwyczaj bezpośredniego związku między nazwiskiem a człowiekiem, który je nosi. Otóż dowcip ludzki, dążący zawsze do wyszukiwania podobieństw we wszystkim, niweluje te wygórowane stanowiska imion własnych przez adideacye do jakichś imion pospolitych, a sprowadziwszy je do tego pospolitego poziomu, stara się ustalić związek pomiędzy niemi a ich właścicielami ²⁾. Rozpowszechnione takie żarty są wśród ludu, który żywi zazwyczaj przeświadczenie, że każdy nosi swoje imię nie bez racyi. Rozpowszechnione są i wśród najbardziej wyrefinowanej duchowo inteligencji. Czasem w żarcie takim doprowadza się nazwisko wprost do jakiegoś tak samo brzmiącego imienia pospolitego i w ten sposób wywodzi się z niego bezpośrednio wnioski o człowieku; tak robił Kochanowski z nazwiskiem Koziół, Naborowski z Ciołkiem i Skopem, Wacław Potocki ze Służką i Pankiem i t. p. Czasem dokonuje się złożęszego wywodu i wspomaga się tłumaczeniem przenośnem: tak dowcipkował Kochanowski o Łazickim i Barzym, Potocki o Kuropatnickim czy Pieniążku. Czasem nazwiska przekręca się trochę, wydłuża lub skraca (tak w *Szopce Krakowskiej* Boya Starnowski, Kłeo i M. Y. Cielski prze-

¹⁾ Cf. R. M. Meyer, *Der Namenwitz*, Neue Jahrbücher für Philologie, [1903], str. 122—145.

²⁾ Cf. Baudouin de Courtenay, l. c., str. 198.

robieni są z Tarnowskiego, Lea i Mycielskiego). Jak z nazwiskami, tak bywa i z imionami („Vale Janie, Waleryanie!“ — z przysłów polskich; ów wspomniany już wykład francuskiego *Richard* i t. p.).

Jest wszakże osobny jeszcze rodzaj dowcipów z imionami i nazwiskami. Polega on na zbliżaniu i zestawianiu ze sobą imion czy nazwisk dwóch osób, które bliskie są i podobne sobie przez jakieś okoliczności życiowe. Przebija tutaj ta sama dążność do niwelowania wygórowanego indywidualizmu imion własnych i sprowadzania ich na poziom pospolitych,— dążność zarazem do zbliżenia pod względem dźwiękowym tego, co bliskie sobie jest w stosunkach życia. Przez użycie spółdźwięku nadaje się takim zestawieniom zabarwienie humorystyczne.— Tym środkiem humorystycznym posługuje się często lud w przysłowiacz, gdy chce zaznaczyć swoją obojętność czy lekceważenie względem indywiduów, albo gdy chce humorystycznie podkreślić stałą jednakowość natury ludzkiej,— jednakowość, której nie zamaskują indywidualne imiona.

Jaki Jasiek, taki Stasiek.

Gdzie Stach, tam i Wach.

Każda Kasia ma swego Jasia.

Pierwej Sobkowi, potem Dobkowi.

I t. p. Dla oznaczenia podobieństwa wewnętrznej treści zostały tu dobrane imiona komicznie podobne dźwiękowo. Posługuje się tym środkiem także literatura humorystyczna. Sęp napisał fraszkę o *Kasi i Pasiu*; Mickiewicz stworzył *Domejkę i Dowejkę*, *Gerwazego i Protazego*; Słowacki stworzył *Leliwę i Doliwę*; w sztuce Kraszewskiego *Równy Wojewodzie* występują dwaj szlachcice o podobnych nazwiskach *Popczyński i Bobczyński*; mamy popularną sztukę *Robert i Bertrand*, Przybylski napisał *Wicka i Wacka*¹⁾.

¹⁾ Bywają też tego rodzaju dźwiękowe zestawienia nazwisk rzeczywistych. Nowaczyński np. w młodzieńczych swoich *Figlikach Sowiżrzańskich* dworował sobie na tem tle z TarnOWSKIEGO i ChmielOWSKIEGO, w dojrzałych *Meandrach* opiewa inną parę: panów Baumfel-da i Feldbauma. W jednym z wierszy B o y a zestawieni są Lutostawski i Sierostawski („Luto- czy też Siero-sławski“). Dowcipy tego typu rozpowsze-

Te i tym podobne przezwiska czasem mają za cel wywoływać tylko nieporozumienia i komiczne sytuacje, częściej jednak są środkiem, za którego pomocą autor wyraża swój sąd o bohaterach; wiele tu różnych subtelnych odcieni może się ujawnić.

Do literatury humorystycznej tego typu należy i nasza bajeczka z imionami Paweł i Gaweł. Zrosły się z jej bohaterami te imiona; a słuszna, aby je nosili! Bo przecież rola tych dwóch ludzi w świecie jest jednaka; są to dziwaki jednakowo szare i nieznaczące, zamknięte w swoim hotelu: równoległe niejako i podobne do siebie tak, jak równoległe i podobne są ich lokale; — niech się więc nazywają spółdziwiczniami! — Ale przecież jest między nimi ogromna różnica: różnica temperamentów, różnica upodobań, różnica zgoła tych wszystkich niepojętych a irracjonalnych pierwiastków, które nazywamy indywidualnością. Nie uwydatnia się ta różnica w ich stosunku do szerokiego świata, ale jak jest istotna i jak jest wielka, do jakich starć może doprowadzić przy zetknięciu się tych dwóch osobowości, — to nam właśnie przedstawia bajeczka. Różnicy indywidualności odpowiada w tej bajeczce różnica początkowych spółgłosek w imionach Pawła i Gawła: różnica to przecież też istotna, niewyrównana, acz tak niepozorna. Humorystycznie potraktował swoich bohaterów Fredro!

12.

Nie zmyślił im wszakże Fredro tych imion. Istniały one oddawna w tem połączeniu w przysłowiaach polskich. Już w roku 1629 zapisał Rysiński przysłowie:

Ja o Pawle, a on o Gawle.

chnione są zapewne wśród wielu ludów. Aż dziw, że pilny i systematyczny Gerber w fundamentalnej swojej książce zupełnie tych tworców sztuki słowa nie uwzględnił. Przelotnie tylko wspomina o nich R. M. Meyer w swojej stylistyce (1906, str. 114), przytaczając przykładowo nazwiska *Eisele und Beisele*. (Co one znaczą — nie wiemy). Przypominamy sobie różne przykłady z humorystycznej literatury angielskiej i niemieckiej. Znaleźby ich trochę można pewno i we francuzczyźnie. Z literatury rosyjskiej znani są nieśmiertelni bohaterowie gogolowskiego *Rewizora*; w nowszych czasach żartował sobie Czukowski z tego, że nazwiska najwybitniejszych poetów-modernistów rosyjskich wszystkie zaczynają się od *B* (Błok, Bietyj, Balmont, Briusow), a i Bóg zaczyna się od *B*. Każdemu Warszawiakowi znane jest exemplum tego humoru z literatury żydowskiej: z afisza teatralnego sztuki *Miszke und Moszke*.

W zbiorze przysłów z 1672 roku mieści się rzeczenie:

Czy Paweł, czy Gaweł to jedno.

W *Argenidzie* Wacława Potockiego (1697) znajduje się wiersz: „On o Pawle, a ta mu o Gawle odpowiada“ (jak — z odczuwalną omyłką wersyfikacyjną — cytuje S. Adalberg). Są jeszcze inne z temi imionami przysłowia:

Jaki Paweł, taki Gaweł.

Nie będzie Pawła, to się weźmie Gawła.

Paweł obracał pieczonkę, a Gaweł ją zjadł ¹⁾.

Istnieje także przysłowie, łączące patronów tych dwóch tak podobnych imion:

Św. Gaweł, choć nie Paweł, ręczy przecie za to:

Jaki Gaweł, jaki Paweł, takie będzie lato,—

z wariantem drugiego wiersza:

Jaki Gaweł, taki Paweł, takie będzie lato ²⁾.

Są różne odmiany tych przysłów. A rozpowszechnione one są po wszystkich ziemiach polskich: i w Krakowskim, i na Śląsku, i na Mazurach i na Kaszubach... ³⁾.

Fredro więc nadał swym bohaterom swojskie, przysłowiowo swojskie imiona! — Nie jedyny to zresztą znak swojszczyzny w jego powiastce! Spotykamy w niej dwa jeszcze stare przysłowia polskie:

Jak ty komu, tak on tobie.

I:

Wolność Tomku
W swoim domku.

Dobre użycie przysłów w utworach literackich zawsze od-
czuwamy jako orzeźwiający tchnienie rdzenności plemiennej. Przy-

¹⁾ S. Adalberg, l. c., str. 383.

²⁾ Św. Gawła jest 16-go października. Sporo przysłów o pogodzie wiąże się z tym świętym. Po łacinie nazywa on się Gallus. Nikt, zdaje się, jeszcze nie objaśniał, w jaki sposób z Gallusa zrobił się Gaweł.

³⁾ Adalberg, l. c.

słowania to przecież stanowią jedyny dziś dla nas urok nudnych bajek Biernata z Lublina; czujemy przez nie polskość autora. A jakąż rozkosz umięją nam sprawić wybitni swojscy pisarze przez celne użycie przysłowia czy porzekadła narodowego. Rej, Wacław Potocki, Krasicki, Zabłocki, Mickiewicz, znakomici powieściopisarze zeszłego stulecia, a z dzisiejszych Boy-Żeleński — jacyż to mistrze w dowcipnem posługiwaniu się przysłowiami. A zaprawdę, że Fredro nie zajmuje wśród nich ostatniego miejsca; wśród jego dzieł zaś nie na ostatniem miejscu stoi bajka o Pawle i Gawle.

Swojski jest styl tej powiastki. Ale to nie wszystko. Bo przecież i bohaterowie jej mają fizyognomie polskie, — rodzime.

Paweł — domator, pocziwina, uniżony i niepokąźny, ukrywający wszakże pod tym szarym pozorem praktyczny spryt i trzeźwy umysł — to przecie typ arcy-polski, brat rodzony wielu postaci komedycznych fredrowskich, krewny blizki różnych figur Rzewuskiego, Kraszewskiego, szlachciców - moderatów Ignacego Chodźki i tylu innych.

A Gawle? I on jest spokrewniony z całym szeregiem rdzenie polskich typów. Że wrzaskliwością przypomina plemię Guro-nosów i Żugotów — to mniejsza. Posiada on poważniejsze z literaturą polską koligacje. Naprzód — jako myśliwy. Myśliwstwo ma u nas śliczną tradycję literacką. Z powagą wchodzi do literatury przez Husowczyka, tysiąciami aluzjami przewija się po dziełach Reja, na płaszczyznę zaś humoru występuje z prze-miłym wierszem Kochowskiego ¹⁾, w którym myśliwi hałasują, jakby Rzym zdobyli, a psi grają dźwięczniej od narbońskich organów. Ilu odtąd było myśliwych w poezyi naszej, ilu zwłaszcza wesołych i ilu śmiesznych myśliwych — poprzez *Pana Tadeusza*, wiersze Kicińskiego ²⁾, powieści Ignacego Chodźki, utwory Pola, Wilkońskiego, Blizińskiego (*Rozbitki*), Rodocia, Dygasińskiego i Weysenhoffa —

¹⁾ *Liryka*, I, 13.

²⁾ Bruno hr. Kiciński był niejako specjalistą-myśliwym w naszej poezyi. Układał komedjki na tematy myśliwskie, tłumaczył obce myśliwskie poematy, pisał wreszcie mnóstwo oryginalnych wierszy myśliwskich, opiewających *wesołą myśl* i *wesoły stan* myśliwego. W zbiorowem wydaniu jego *Poezyi* (1840) jest cały tom takich rzeczy.

nie zliczyć! Ale Gawł zajmuje wśród nich osobliwe stanowisko — myśliwego, co poluje w domu.

Ma on wszakże i pod tym względem typy pokrewne. Od pierwszej ćwierci (mniej więcej) XIX go wieku zaroła się u nas literatura od postaci dziwackich. Były one zdawna w życiu. Teraz — pod wpływem literatury (a głównie powieści) zachodniej — zajęto się nimi w książkach. Są to dziwacy różnych temperamentów i różnych upodobań. Nie brak wśród nich także podobnych do Gawła okazów teoryomaństwa: okazów namiętnych, zawziętych, ale domowych. Przypomnieć można tego szlachcica z powieści Jana ze Świsłoczy (*Sejmiki*), którego opętała mania punktualności i regularności. Ograniczając się do sfery domowej, poprawia on wszakże zapamiętałe i ciągle wszystkie zegary, a goście jego muszą pory umownej czekać za stodołą, bo za wcześniejsze przybycie obraziłby się. U Ignacego Chodźki jest znów szlachcic (w *Dworkach na Antokolu*), co o koniach i jeździe konnej z wielkim znanstwem ciągle gada, jakkolwiek na żywym koniu nigdy nie siedział. — Powtarza się ten typ teoryomański w literaturze wielokrotnie i później: najnowszą jego odmianę przedstawił p. A. Grzymała-Siedlecki w świetnej humoresce *Dywersya*.

Pan Gawł, mający imię z przysłowia i lubiący przysłowiem odpowiadać, przystaje do tej sarmackiej kompanii, jak nie można lepiej...

13.

Dom Pawła i Gawła z obcego wprawdzie wzniesiony został budulcu, ale został wzniesiony na polskiej ziemi i w polskim guście. Ciekawy i miły to dom i długo zapewne możnaby o nim jeszcze opowiadać.

DODATEK.

Tekst powiastki o Pawle i Gawle.

Paweł i Gaweł w jednym stali domu,
Paweł na górze, a Gaweł na dole.

Paweł spokojny, nie wadził nikomu,
Gaweł najdziksze wymyślał swawole.

5. Ciągłe polował po swoim pokoju:

To pies, to zając — między stoły, stołki
Gonił, uciekał, wyracał koziołki,
Strzelał i trąbił i krzyczał do znoju.
Znosił to Paweł, nareszcie nie może.

10. Schodzi do Gawła i prosi w pokorze:

Zmiłuj się waćpan, poluj ciszej nieco,
Bo mi na górze szyby z okien lecą.
A na to Gaweł: Wolność Tomku
W swoim domku.

Cóż było mówić? Paweł ani pisał,

15. Wrócił do siebie i czapkę nacisnął.

Nazajutrz Gaweł jeszcze smacznie chrapie,
A tu z powały coś mu na nos kapie.
Zerwał się z łóżka i pędzi na górę:
Stuk! puk! zamknięto. Spogląda przez dziurę,

20. I widzi — cóż tam? cały pokój w wodzie,

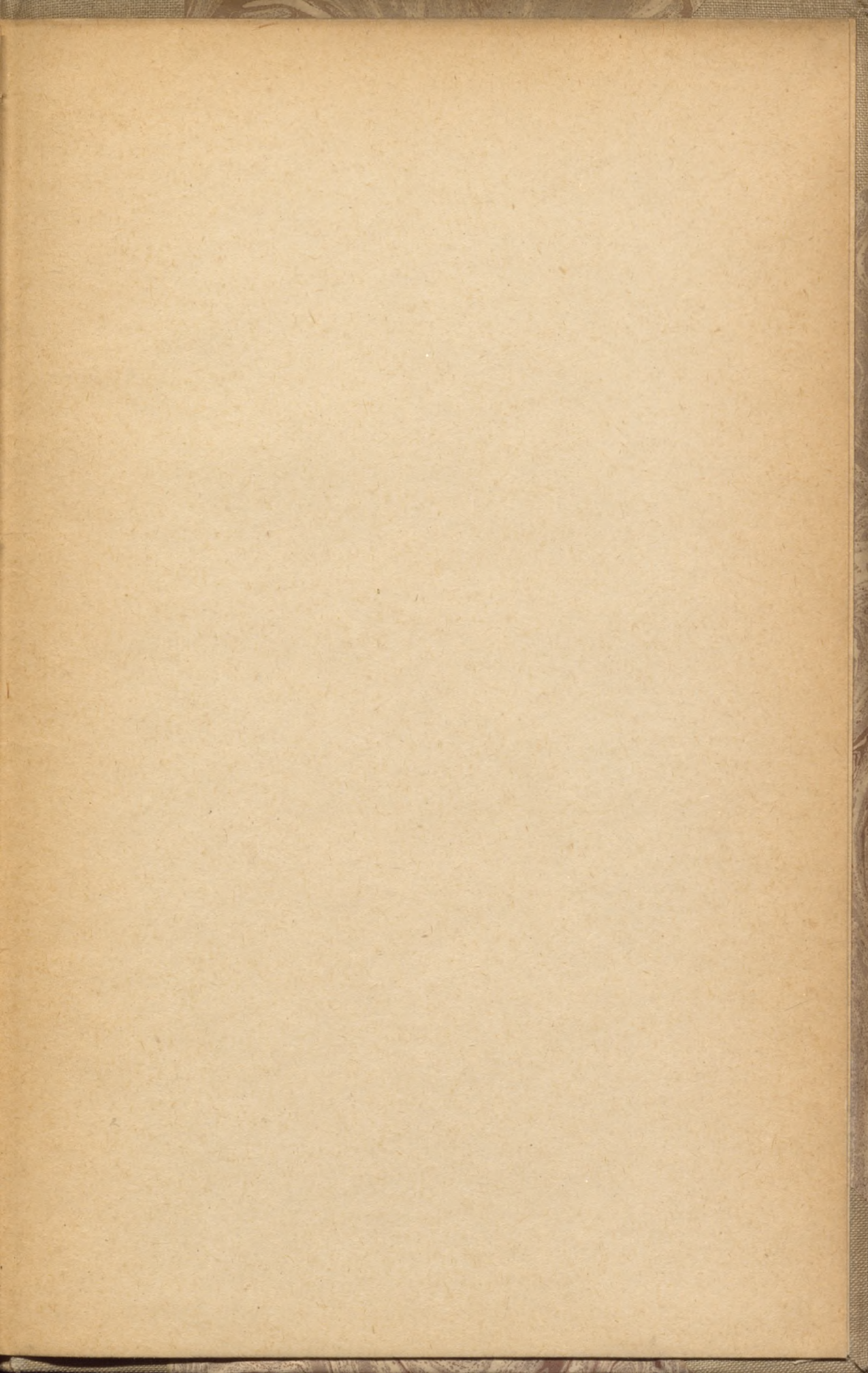
A Paweł z wędką siedzi na komodzie.
— Co waćpan robisz? — Ryby sobie łowię.
— Ależ, mospanie, mnie kapie po głowie.
A Paweł na to: Wolność Tomku
W swoim domku.

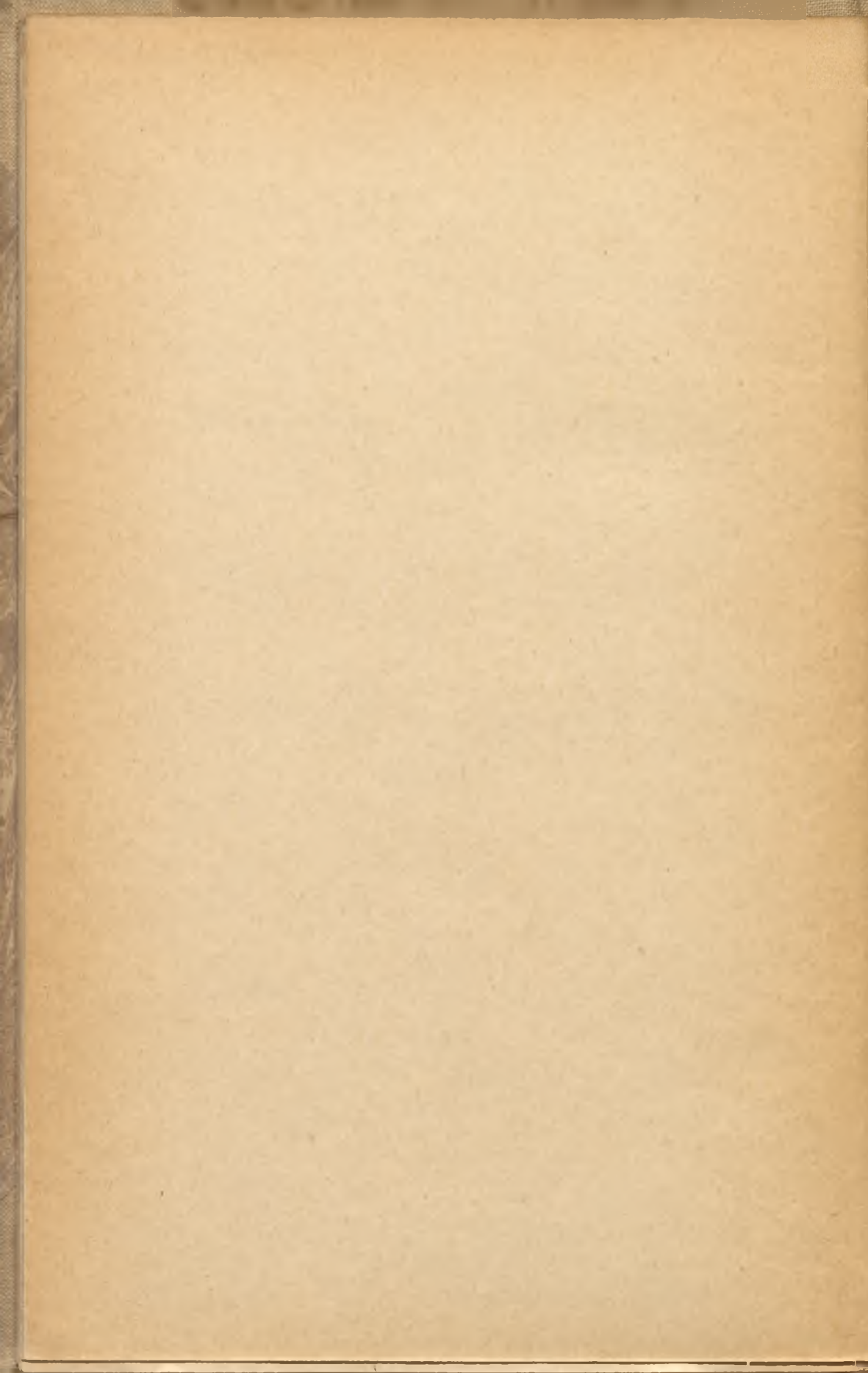
25. Z tej to powiastki morał w tym sposobie:

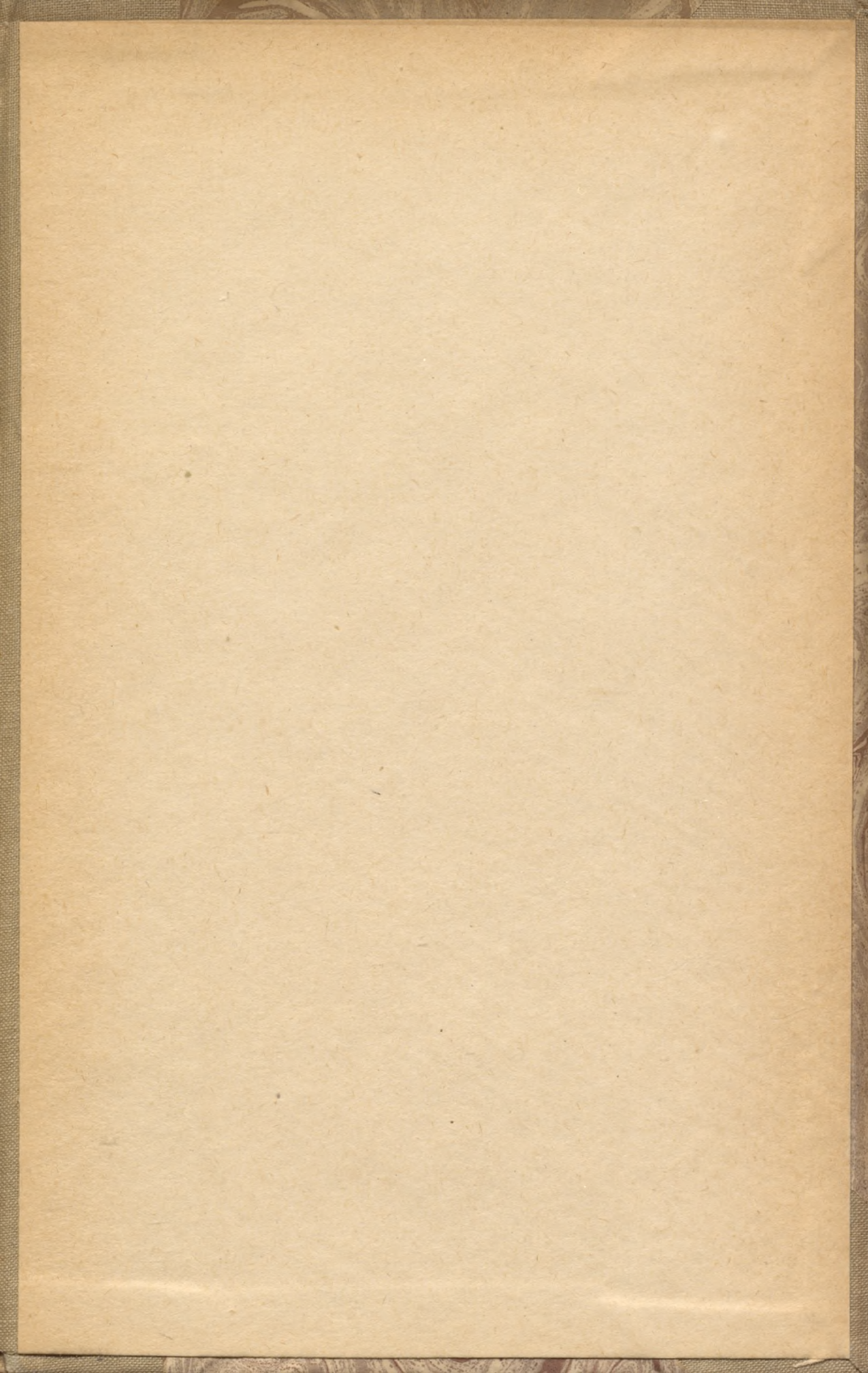
Jak ty komu, tak on tobie.

(Pan Jowiński, akt IV, scena 2).









48015

UP - Kraków BG



1050227939