

Eugeniusz Kucharski

Bogusławskiego "Cud czyli Krakowiaki i Górale"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 13/1/4, 1-20

1914/1915

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

EUGENIUSZ KUCHARSKI.

Bogusławskiego „Cud czyli Krakowiaki i Górale“.

Znaczenie „Cudu“ w dziejach naszej komedii opiera się na dwu podstawach: pierwsza jest literacka, drugą możnaby nazwać polityczną. Cenimy powszechnie tę „operę“ w pierwszym rzędzie dlatego, że lud wprowadziła na scenę, że pokazała nam wiejską, krakowską chatę, że odchyliła, choć jeszcze bardzo nieśmiało i niewprawnie, rąbek z jej tajemnic, z jej trosk i smutków, z jej radości i porywów, słowem z jej życia. Cenimy ją następnie jako miłą pamiątkę i wyraz niezapomnianego, bogatego w zdarzenia Kościuszkowskiego roku. Te dwa względy przesłaniają nam jej ułomności i wady dramatyczne, każą nam zapomnieć o jej akcji niezdarnej i anemicznej, o figurach błądych i powierzchownych, o intrydze rozbrajająco naiwnej.

Świetny znawca naszej literatury stanisławowskiej, nieodżałowanej pamięci prof. Pilat, dawał więc wyraz ogólnie panującym poglądom, kiedy, podkreśliwszy wszystkie wymienione wady, nie wahał się mimo to przyznać tej komedii wyjątkowego znaczenia w naszej literaturze XVIII. wieku. „Bogusławski wprowadził tutaj lud polski na deski teatralne, lud nie sielankowy, konwencyonalny, lecz prawdziwy, rzeczywisty, z jego wyobrażeniami, myślami, uczuciami, przesądami, z zachowaniem nawet właściwości języka ludowego. Jest to obrazek dramatyczny, wykrojony z życia rzeczywistego ludu wiejskiego, z postaciami żywymi, realnymi, o cechach czysto swojskich, na których niema śladu jakichkolwiek pierwiastków obcych. Właśnie to zwrócenie się ku żywiołowi swojskiemu, ludowemu, zupełnie niezwykle w literaturze XVIII. wieku, czyni „Krakowiaków i Górali“ Bogusławskiego zjawiskiem uwagi godnym.“¹⁾

Mimo całego szeregu zastrzeżeń, jakie poczynić zamierzam, sąd-to w zasadzie słuszny: nie masz dzieła w naszej poezji XVIII. w., któreby dało tak szerokie uprawnienie żywiołowi ludo-

¹⁾ R. Pilat: *Historia literatury polskiej* T. IV. cz. 1. s. 284.

wemu, nie masz utworu, któryby w równej mierze wprowadzał charakterystyczne cechy ludu polskiego do poezji. A jednak przy uważniejszej lekturze „Cudu“ budzi się mimowoli pytanie, czy ten lud jest ze wszystkim „prawdziwy, rzeczywisty, z swemi wyobrażeniami, myślami i uczuciami“, czy ze wszystkim prawdopodobną jest akcja, w której warunki wplółł poeta życie tego ludu, czy odpowiada ona życiu wsi polskiej z końca XVIII. wieku?

Już samo bliższe rozważenie utworu, bez pomocy jakichkolwiek wiadomości ubocznych, nie pozwala nam odpowiedzieć na to pytanie w zupełności twierdząco. W charakterystyce ludu razi nas jeden szczególnie rys, stale w „Krakowiakach“ występujący. Jest to podsuwanie życia ludowemu albo pewnych cech życia miejskiego albo tam, gdzie rysy ludowe trafne, porównywanie ich z pewnymi objawami życia miejskiego. Chłop tu za często myśli o tem, co się dzieje w mieście, za często ogląda się na „panów“, swoboda jego wystąpienia jest przez to skrzepowana. Jonek, mając na myśli niestosowne małżeństwo starego Bartłomieja z młodą Dorotą, tak je naprzykład określa:

Dobrze mu tak, na co stary ozenił się z młodą?
 Posed wej i on za modą(!)
 Chciał pewnie, azeby go sąsiedzi chwálili,
 Zeby go, jak po miastach, kármili, poili
 Byle tylko wstęp 'mieli do ładnej zonecki.

(Odsłona I. sprawa 1.)

Rys zupełnie fałszywy, Bartłomiej zenił się bez myśli ukrytej, chciał mieć młodą żonkę i koniec, ale autor-mieszczanin podsuwa mu zamiary owych malowanych małżonków, jakich sam znał zapewne wielu z życia ówczesnej Warszawy a jeszcze więcej z ówczesnej komedyi. Załamywanie się cech ludowych w pryzmacie mieszczańskim nie jest tu bynajmniej wyjątkiem, spotykamy je kilkakrotnie (I. 2., I. 3., I. 6., I 11., II. 5., II. 7.)

Co więcej, nie wszystkie rysy, użyte dla charakterystyki ludu, wydają się nam dzisiaj trafnymi lub odpowiadającymi rzeczywistości, często stoją one w sprzeczności z „wyobrażeniami, myślami i uczuciami“ ludu. Gdy Wawrzeniec w przemowie do nowożeńców powiada: „Obyście od dzisiejszej przewrotnej nauki dalecy“ i t. d. (I. 6.), to słuchamy tutaj już nie krakowskiego zagrodnika, ale wykształconego moralisty XVIII. w. Gdy Basia śpiewa w swej piosence (I. 2):

Natura(!) kochać káże
 I mnożyć swoje plemię...

to mówi przez nią nie dziewczę z polskiej wsi ale francuski encyklopedysta lub polski wolteryanin.

Z postaci ludowych w *Cudzie* od polskiego ludowego charakteru najbardziej odbiega Dorota. Charakterowi naszej ludowości ubliża tu nie ten fakt, że młoda wiejska kobieta, posiadająca starego męża, kocha młodego parobczaka, bo jest to zjawisko ogólnoludzkie, możliwe w każdej warstwie społecznej, a rzucone z talentem literackim w sferę chłopską, może wywieść olbrzymie wrażenie psychologicznej prawdy, jak dowodzą choćby *Chłopi* Reymonta. Razi nas tutaj nie miłość Doroty, ale sposób, w jaki się ta miłość objawia. Taka wiejska miłośnica posiada zazwyczaj wszelkie dane, by się podobać, i umie używać środków, którymi zdobywa się wielbicieli, umie pozatem wśród nich wybierać, gdyż chce przedewszystkiem być kochaną a dopiero potem kochać. U Doroty natomiast spotykamy rysy zgoła odmienne, nie przystające do naszej chłopki.

Ongi jak mie pod stogiem siana psycąpiła,
Tak mię ścisłała niecnota,
Ledwo mnie nie udusiła.

zwierza się o niej Stach (I. 1.). Gdzieindziej znowu Dorota bez ogródek odsłania przed Stachem swoje zamiary na przyszłość w tak mało prawdopodobny sposób:

toć jeszcze być może,
Zebym ci Baškę dała, ale mi obiecać
Muis, ze mi pozwolis(!) sobie się zalecać,
Wsak ja młoda i zwawá.

(I. 3.)

Ta natarczywość, z jaką Dorota wiesza się na szyi niechętnego jej Stacha (I. 3.), ta bezwzględna obcesowość, z jaką się narzuca nie kochającemu jej mężczyźnie (I. 6. II. 5. III. 3.), dziecięcy upór, z jakim domaga się całusa (I. 11. 15. III. 6.), brak skrupołów moralnych i religijnych (III. 1.) odbiera jej w tem środowisku, jakie odmalował poeta, wszelkie cechy postaci rodzimej, czyni z niej jakąś żonę Putyfara przy cnotliwym Józefie, dowodzi w ogóle, że mamy tu do czynienia nie ze zjawiskiem życia ale z koncepcją, usmażoną w głowie literata. Małe prawdopodobieństwo psychologiczne tej postaci, jej oddalenie się od charakteru ludowego, jaki poeta odmalował naokół, zachwiało bardzo mą wiarę w brak „ślądu jakichkolwiek pierwiastków obcych“ i skłoniło do poszukiwań, z których rezu tatem pragnę się podzielić z czytelnikiem.

I.

Dziełem, które stanowi punkt wyjścia w genezie *Cudu*, które było źródłem akcji i intrygi polskiego utworu, jest sztuka

Poinsineta p. t. *Le Sorcier* (Czarownik).²⁾ Jest-to *comédie lyrique* czyli mówiąc terminologią polską z XVIII. w. „opera“ lub „komedyo-opera“, co my dziś wodewilem lub sakramentalnie a dość trafnie „sztuką ludową ze śpiewami i tańcami“ nazywamy. Jest-to więc ten sam typ komedyi, jaki mamy w *Cudzie* Bogusławskiego. Pod względem formy różni się ta komedia od naszego dzieła tem tylko, że dyalog pisany jest prozą, pozatem tak samo treść co pewien moment przerywana jest śpiewkami zarówno solowemi jak i duetem, a pod koniec utworu następuje *vaudeville* w ścisłym tego słowa znaczeniu, a więc partya śpiewana, w której każda z ważniejszych postaci śpiewa zwrotkę, odnoszącą się czy to do akcji czy do pewnych zdarzeń życia (kuplety), a chór, śpiewany przez wszystkich aktorów, zamyka dzieło. Dodajmy do tego, że sztuka ta jest osnuta na tle ludowego życia, że życie to nie jest bynajmniej sielankowe i konwencyonalne, choć uboższe od *Cudu* w rysy charakterystyczne, bo intryga stoi na pierwszym miejscu, dodajmy, że postaci mówią swym własnym, ludowym językiem, a będziemy mieli wszystkie zasadnicze cechy zewnętrznego podobieństwa.

O ile osnowa utworu Poinsineta weszła w skład akcji i intrygi *Cudu*, jakim tu uległa zmianom, pouczy treść tej komedyi.

Młody wieśniak Julian, zmuszony szukać szczęścia w świecie, wstąpił do wojska. Gotówkę posiadaną oddał na przechowanie chłopu Błażejowi a swą młodszą siostrę, Justynkę powierzył opiece chrześnej matki, Szymonki (Simone). Ma do niej zaufanie, gdyż Szymonka jest matką jego ukochanej Jagusi, której rękę ma otrzymać po swoim powrocie. Minęło już trzy lata a Julian nie wraca. Szymonka, pewna, że w ogóle nie wróci, zaczyna się rządzić po swoim. Chce wyrwać z serca córki wszelkie wspomnienie o Julianie, stara się ją (jak Dorota Basię) zmusić do małżeństwa z niecierpianym Błażejem, karząc surowo Jagusię, gdy ta zaloty narzuconego konkurenta przyjmuje niechętnie. Nie koniec na tem. Szymonka stara się udaremnić także miłość swej wychowanki, Justynki do Sobka (Bastien) i wszelkimi środkami przeszkadza spotykaniu się młodej pary. Powód tej niechęci taki sam, jak u Bogusławskiego: Szymonka sama kocha się w Sobku. Mimo całą niestosowność takiego stosunku, szuka ciągle sposobności, by się z nim spotykać, narzuca się młodemu, a niechętnemu jej chłopcu ze swoją miłością i obsy-

²⁾ Antoine Alexandre Henri Poinsinet (1735—1769): *Le Sorcier*, comédie lyrique, mêlée d'ariettes, en deux actes, musique de M. A. D. Philidor, représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le lundi 2 Janvier 1764. — Paris Duchesne 1764.

puje go nieodwzajemnionemi pieśczętami. Utrąpione tem dziewczęta postanawiają szukać rady u czarownika, który zjawił się w okolicy a ma zaglądnąć i do ich wioski.

Gdy to się dzieje, wraca Julian z wojska. Od spotkanego Sobka dowiaduje się o wszystkim. Korzystając z wieści o czarowniku, postanawia działać w przebraniu czarownika, co mu przychodzi tem łatwiej, że w Indyach, gdzie bawił jako żołnierz, zapoznał się z sztuczkami derwiszów. Do rzekomego więc czarownika udają się wieśniacy po radę. Julian, znający stosunki swej wsi, utrwała łatwo wśród zabobonnego ludu wiarę w swą wszechwiedzę i nadaje akcji obrót pomyślny dla zakochanych. Swoją narzeczoną, która go naturalnie nie poznaje, zapewnia, że jej ukochany dziś jeszcze powróci, że powinna się opierać zamiarom matki. Z Błażem, który go przychodzi zapytać o wierność przyszłej żony, wyprawia prawdziwe czary: sadza go w środku zaklętego koła, ponurym głosem wzywa złych duchów, i udając głos dyabła, każe zabobonemu, ogłupiałemu z przerażenia Błażewi zwrócić pieniądze, wzięte ongiś na przechowanie. Chłop, przerażony tem ujawnieniem najskrytszej swej tajemnicy, wyznaje winę, zwraca pieniądze i wobec ingerencji władz piekielnych traci ochotę do zamierzonego małżeństwa. Julian, dokonawszy tego, daje się poznać. Oddaje teraz rękę siostry Sobkowi, groźbą rozgłoszenia tajemnicy przed gromadą skłania Szymonkę do porzucenia niewczesnych amorów i do poślubienia Błażeja, sam zaś otrzymuje rękę swej ukochanej Jagusi.

Podana treść odsłania nam w zarysach głównych zarówno podobieństwa jak i różnice obu utworów. Widzimy stąd, że Bogusławski przejął od Poinsineta zasadniczy wątek sytuacji początkowej i niektóre momenty akcji.

Wzajemna miłość Stacha i Basi, przeszkoda ze strony matki, która sama kocha się w Stachu, która jest rywalką swej pasierbicy i pragnie się jej pozbyć, zmuszając ją do małżeństwa za człowieka nielubianego — to sytuacja początkowa i pierwszy moment akcji z *Czarownika*, w ten sposób jednak zmodyfikowane, że dwie pary kochanków z komedii francuskiej zlewają się w jedną w utworze polskim. Basia więc obejmuje rolę Jagusi i Justynki, Stach zastępuje miejsce Sobka i Juliana przed jego zjawieniem się.

Rola Juliana, od chwili jego zjawienia się w sztuce Poinsineta (koniec aktu I.), nie dała się już mechanicznie przenieść na Stacha. Łatwo zrozumieć, dlaczego. Julian, służący w wojsku kolonialnem, wracający z egzotycznych krain, gdzie nabył szerszej znajomości rzeczy i ludzi, typ chłopca pół-inteligenta (mówi językiem literackim), typ możliwy w stosunkach francuskich byłby postacią zbyt rażącą w Polsce, gdzie kolonii nigdy nie było, gdzie nawet to, co za surogat kolonii uchodzić mogło, miano-

wicie nasze kresy, już bezpowrotnie przejadły, a wróg silną stopą stanął w samym sercu Polski, w Warszawie. Stąd-to do roli Juliana użył Bogusławski już nie chłopca z wsi krakowskiej, ale miejskiego inteligenta, studenta-peregryna, Bardosa. Wprowadzenie jednak tej postaci w środowisko ludowe pozostało mimo to nienaturalnym, jej związek z życiem ludowym, gdy się zważy ówczesne stosunki wsi polskiej, jest rzeczywiście luźny i mało prawdopodobny. Przygodna bowiem znajomość Bardosa ze Stachem („Ja z jegomością jeździłem rás w drogę. Wziąłem go w Małogoszczu z proseforem jego“. I. 8.) nie jest w stanie zastąpić braku jakiegoś ściślejszego, realnego łącznika.

Mimo odmiennego charakteru stanowego postaci (tam wieśniak-eks-żołnierz, tu student-peregryn) rola Bardosa jest odpowiednikiem analogicznej roli Juliana w akcji *Czarownika*. Podobnie jak Julian swoimi czarami zmusił Błażeja do zwrotu piętnędzy, tak Bardos skłania górali do zwrotu bydła, posługuje się przy tym także środkiem nadzwyczajnym, uchodzącym w oczach ludu za czar, mianowicie maszyną elektryczną. Podobnie wykorzystał Bogusławski w roli Bardosa i ostatni moment z akcji *Czarownika* t. j. wpływ Juliana na Szymonkę, która pod jego groźbą wyrzeka się amatorów do Sobka. Odpowiednikiem tego jest w trzeciej odsłonie *Cuda* przedstawiona intryga Bardosa, odwodząca Dorotę nadal od amatorów do Stacha.

Korzystając w szerokiej mierze z akcji *Czarownika*, zmodyfikował ją Bogusławski znacznie i poczynił w swym utworze charakterystyczne odstępstwa i zmiany.

Najwybitniejszą, rzucającą się od razu w oczy różnicę obu utworów stanowi odmienny sposób traktowania środowiska. U Poinsineta biorą w akcji udział postaci indywidualne, one wpływają zawsze na dramatyczny tok komedyi, ich cechy są równocześnie cechami środowiska. Bogusławski natomiast w miejsce postaci indywidualnych wysuwa czynnik zbiorowy, operuje nie indywidualiami ale żywiołem płynnym, dramatycznie trudniejszym: masą. Ta różnica objawia się najplastyczniej w wykorzystaniu roli Błażeja i jego stosunku do innych postaci w *Czarowniku*.

U Poinsineta Błażej czy to jako niefortunny konkurent do ręki Jagusi, czy jako przywłaszczyciel obcej gotówki, działa zawsze jako określona jednostka, w swoim własnym imieniu i interesie. U Bogusławskiego zaś, zastępujący jego miejsce góral Bryndus, występuje przedewszystkiem jako reprezentant danej grupy, jest przedstawicielem „górali“. Niechęć do niego objawia się nie tylko u dziewczyny, z którą chcą go żenić (jak u Poinsineta) ale w całej grupie, jego konkury bowiem przyjmują niechętnie wszyscy „krakowiaczy“, naodwrot zaś despekt, jakiego doznał, przestaje być jego sprawą osobistą a staje się obrazą

wszystkich „górali“. Podobnie też czyn jednostkowy z *Czarownika* (przywłaszczenie sobie pieniędzy przez Błażeja) staje się czynem gromadnym w *Cudzie*, gdzie górale zajmują krakowiakom bydło a zwracają je, jak Błażej pieniądze, za wdaniem się osoby trzeciej.

Dążność do wysunięcia masy na plan pierwszy, dążność, dyktowana, jak to zobaczymy, pewnym wytkniętym celem politycznym, stanowi w porównaniu z *Czarownikiem* zasadniczy rys odróżniający. Jak dalece konsekwentnym był pod tym względem Bogusławski, świadczy najlepiej to, że wprowadził do swej „oper“, nieistniejący w źródle francuskim, czynnik zbiorowo-charakterystyczny. Takich charakterystycznych, zbiorowych obrazów ludowego życia, jakie dał Bogusławski w *Krakowiakach i góralach* (wesele krakowskie, weselne przemowy starszyny, tańce i śpiewy góralskie), niema w *Czarowniku* zupełnie.

O ile wpływ *Czarownika* zaznaczył się bardzo silnie w osnowie technicznej *Cudu*, w jego akcji i intrydze, o tyle nieliczne, wyjątkowe prawie znajdziemy odbicia w charakterystyce zarówno poszczególnych postaci jak i całego środowiska. Powiedzieliśmy już, że lud, jako czynnik zbiorowy, w komedii Poinseta nie istnieje prawie zupełnie. Wszystkie więc w *Cudzie* zawarte zbiorowe rysy charakterystyczne ludu są oryginalne i oparte na obserwacji rodzimego życia. Również oryginalnymi i niepodobnymi do postaci z *Czarownika* są charaktery osób, choć najwybitniejsze z nich grają w akcji *Cudu* analogiczne lub takie same role, jak w *Czarowniku*. Pod tym względem jeden tylko spotykamy wyjątek w postaci Doroty. Postać ta, nie tylko co się tyczy roli w akcji, ale i pod względem charakteru jest wierną kopią Szymonki z *Czarownika*. Stąd pochodzi ta jej obcość i niezgodność z charakterem środowiska, którą podkreśliliśmy na wstępie.

Dodać wypada, że Bogusławski, wierny swojemu zamysłowi wysunięcia na czoło ludu-gromady, zastęp osób znacznie powiększył. Wskutek tego spotykamy w *Krakowiakach* cały szereg postaci, które nie mają wcale swego odpowiednika w komedii francuskiej, jak np. Jonek, Bartłomiej (mąż Doroty), Wawrzyniec, organista Miechodmucha, państwo młodzi Paweł i Zosia, górale Morgał, Swistos i t. d.

W wykonaniu poszczególnych scen, w ich następstwie i w budowie całości starał się Bogusławski zachować zupełną samodzielność i niezawisłość od francuskiego pierwowzoru. Wskutek tego nie spotykamy u Bogusławskiego prawie zupełnie materalnych lub słownych reminiscencji z utworu obcego. Przy najskrupulatniejszym badaniu można wskazać jedno tylko miejsce, mianowicie eksperyment elektryczny, wykonany przez Bardosa na zabobonnym Morgału (O. II. s. 3.), który można uważać za

materyalną reminiscencję sztuk czarodziejskich, wykonanych przez Juliana na Błazaju (*Le Sorcier* A. II. sc. 7). Jest to reminiscencja (w ścisłym tego słowa znaczeniu), jaką utwór francuski pozostawił w *Cudzie*.

Zauważyć jednak należy, że staranie się o niezawisłość i samodzielność niezawsze pociągało za sobą skutki pod względem dramatycznym dodatnie. W porównaniu z *Czarownikiem* stoi *Cud* pod względem budowy i techniki dramatycznej o wiele niżej. Z *Cudu* widać, że polski autor, który dużo już sztuk obcych tłumaczył i przerobił, a jeszcze więcej na scenie wystawił, bardzo mało skorzystał od obcych, o ile chodzi o umiejętność prowadzenia akcji i biegłość w używaniu środków sztuce dramatycznej właściwych. Pewne wadliwości można nie usprawiedliwić ale wytłumaczyć. Sztukę pisał człowiek „wojny od wszelkiej żądzy autorskiej sławy“, pisał pod wpływem okoliczności, z pośpiechem, mając nie sztukę ale tendencję na oku. Niefortunny i naiwny pomysł maszyny elektrycznej, mającej zastąpić czary Poinsineta, można sobie wytłumaczyć niechęcią człowieka wieku oświecenia do wszelkich środków, któreby trąciły „zabobonem“, choć z drugiej strony żałować wypada, że w tym właśnie wypadku nie poszedł Bogusławski za Poinsinetem. *Cud* zyskałby na tem pod względem dramatycznym i literackim, użycie czarów bowiem byłoby z jednej strony o wiele naturalniejszym środkiem rozwiązania akcji, z drugiej przyniosłoby obfitszy a może i pełniejszy zasób rodzimych cech ludowo-obyczajowych.

Na podstawie przeprowadzonego porównania można się pokusić o ściślejsze określenie stosunku, jaki zajmuje *Cud* względem swego francuskiego pierwowzoru. *Czarownik* Poinsineta wpłynął w bardzo małej mierze na to, co stanowi istotę rzeczy w utworze Bogusławskiego: na charakter ludu polskiego i sposób jego przedstawienia. Pod tym względem jedną tylko postacią Doroty można uważać za naśladowniczą kopię postaci francuskiej. Charakter zaś innych osób i ogólny obraz ludowego życia jest zupełnie samodzielny i oryginalny. Bardzo głęboko natomiast a przeważnie nieszczęśliwie odbił się wpływ francuski w tem, co stanowi podrzędną, bo przez autora zlekceważoną stronę komedy: w akcji i intrydze *Cudu*. Tutaj wpływ ten objawia się w trzech różnych formach: 1^o) jako przejęcie pewnego obcego motywu bez zmiany (stosunek Doroty i Stacha), 2^o) modyfikacja (jedna para kochanków z dwóch, stosunek Bryndusa do Basi, intryga Bardosa względem Doroty w O. III. s. 7), 3^o) zastępstwo (student w miejsce urlopnika, maszyna elektryczna zamiast czarów, zajęcie bydła zamiast przywłaszczenia pieniędzy, — a przede wszystkim gromada zamiast jednostek).

Tego rodzaju stosunek do utworu obcego, zniewala nas do przekonania, że *Cud* nie powstawał pod bezpośrednim wpływem

Czarowniką, ani też za jego pobudką. Pobudka do dzieła wyszła z życia. Ówczesne położenie domagało się postawienia ludu na czele narodowych nadziei. Za tym głosem narodowego instynktu idzie i Bogusławski. Postanawia stworzyć dzieło, w któremby lud był bohaterem głównym, w któremby mimo ucisku powiedzieć można było to, co czuło każde polskie serce. Ale dramaturg nieszczerze zdawał sobie sprawę z trudności przedsięwzięcia i ze słabości sił własnych. Dlatego do pomocy przywołał dzieło, znane sobie zapewne z czasów dawniejszych, może ze sceny francuskiej w Warszawie, i użył go jako kanwy dla swego pomysłu. Nadawało się ono tem bardziej, że samo osnute było na tle ludowego życia a swobodna forma wodewilu dozwalała polskiemu autorowi zawrzeć w swem dziele cały szereg alluzji do ówczesnego położenia.

Wpływu *Czarownika* jak z jednej strony nie można lekceważyć, tak z drugiej nie należy przeceniać. Biorąc rzecz z ogólniejszego stanowiska, ważność jego na tem przedewszystkiem polega, iż dzięki tej komedii, dającej w przybliżeniu dość wierny obraz życia wsi francuskiej z XVIII. w., czuł się Bogusławski literacko uprawnionym do wprowadzenia realnego ludu na scenę. Jest w tem objaw dodatniego, twórczego oddziaływania literatury francuskiej na naszą.

II.

Charakter ludu polskiego w *Cudzie* jest na ogół uchwycony trafnie i dość wiernie zachowany, mimo niektórych skrzywień i odstępstw, wymienionych już na wstępie. Nawet obca swem pochodzeniem i charakterem postać Doroty na czasem chwile, kiedy przemawia z niej w sposób niewymuszony i prosty istotnie głęboka namiętność, jak naprzykład w tych słowach, zwróconych do Stacha:

Ja tes to sama cuje, za já trochę płochám,
Ale cós, kieśmi serce tak zranił niebodze,
Ze cyli śpie, cy cuwám, cy siedze, cy chodze,
Tyś mi psytomny, zawse za tobą się bidze.

O. III. s. 6.

Wspomniane już wyżej częste podsuwanie ludowi cech mieszczańskich, nie jest, jakby przypuszczać można, wynikiem wpływu francuskiego. Pochodzi ono już to z niezręczności nowatora, nie-
dość wprawno poruszającego się w nowem środowisku, już to wynika z omylnego złudzenia, że w ten sposób można życie ludowe łatwiej uprzystępnic warstwie mieszczańskiej, dla której w pierwszym rzędzie Bogusławski sztukę swą pisał.

Psychologicznie głębokich a konsekwentnie i jednolicie skonstruowanych postaci ludowych oczywiście tutaj nie znajdziemy, nie można tego oczekiwać od człowieka, który autorem dramatycznym został z konieczności. O ile jednak idzie o ogólny obraz ludowego życia, o charakter ludu jako pewnej odrębnej grupy społecznej, oddaje go Bogusławski rysami prawdziwymi, realnymi, czerpanymi nie z literackich szablonów czy reminiscencji ale wyniesionymi z obserwacji życia.

W antagonizmie, jaki istnieje między krakowiakami a górnikami, odbija się dość przejrzyście nasz partykularyzm ludowy, istniejący mimo zmienionych warunków społecznego życia i rozwiniętej komunikacji do dnia dzisiejszego. Tutaj objawia się on bardzo silnie w niechęci, jaką żywi lud do związków małżeńskich poza własnym osiedlem.

Psecies-to co swój, to swój, na cós tu obcego,
Kiej haw mamy i w domu rodaka swojego. O. I. s. 1.

Jest-to usposobienie wrodzone już niejako, instynktowne, tak jędrnie wyrażone w znanej przypowieści ludowej: „kradnij daleko, żeń się blisko!“.

Wbrew warunkom ówczesnym, które mogły zachęcać do pewnego przesadnego idealizowania ludu, Bogusławski wyposaża chłopca w rysy realne, często dalekie od urojonej doskonałości ale niemniej prawdziwe. Lud-to rubaszny w obyczaju i w mowie. Wyszukanych słów dla wyrażenia swej myśli dobierać nie lubi, wyrażenia jak „głowa mu spuchnie jak kadź“, „dziewucha z węc hła te matki zaloty“, palnę w papę, ze się az o bliżnies“, „cicho! ty gałganie!“ i t. p. nie należą wcale do wyjątków. Pod tym względem wyprzedza Bogusławski o wiele Brodzińskiego, który swoim krakowiakom w sposób zbyt dworski i wyszukany wyrażać się każe.

Lud-to żywy i wesoły, skłonny do hulanki i zabawy, do wybitki i wypitki; przy flasce i kieliszku załatwiać lubi sprawy najważniejsze. Do materialnych dóbr życia jest bardzo przywiązany, dlatego wysoko ceni pracę, która zapewnia mu majątek i dobry byt. Majątkiem lubi się przechwalać. Dużo o swej zaможności rozpowiada góral Bryndus a Jonek podnosi dostatek majątkowy Stacha, który jest tylko synem zagrodnika, jako względ najważniejszy dla zamierzonego małżeństwa.

Alboś to ty wej hołys lub jaki mitręga,
Psecieć to i twój ociec seć kobył zapsęgá
W furmankę, i niedáwno wozil kastelána
Do Warszawy, ba, nawet i samego pana
Wojewodę do Grodna...³⁾

³⁾ Na sejm 1793 r.

I ty tes ćtery konie pędzis jednym licem,
 Po wawozach się kręcis, tsaskás łebsko bicem,
 Más tes dwa morgi gruntu, dwa zupány syte
 I tańcujes nájlepiej między parobkami,
 Más i kozuch skalmieski, buty s podkówkami
 Dwie láski w srebro kute, ksemieniem obite.

O. I. s. 1.

O oddanej przysłudze umieją krakowiacy pamiętać i lubią się odwdziżyć; Bardosa po załatwionej z góralami sprawie obdarowują, czem mogą, to żupanem, to pasem, butami, czapką a nawet półkopą jaj.

Stan ekonomiczny ludu małuje Bogusławski w barwach za- nadto jasnych i pochlebnych. Częste wzmianki występujących osób o obfitości jadła i napoju, o posiadanych ruchomościach i trzodzie, pozwalałyby mniemać zbyt pochlebnie o stanie majątkowym wsi krakowskiej z końcem XVIII. w. Niegorszej powodzi się i góralom. Góralka, z którą chciano żenić Bryndusa, była dziewczyną w całym tego słowa znaczeniu bogatą — „miałać tes i dobytek, miała i korále i spore stado owiec i płócien niemało“. I. 11. — Zamożnym jest także Bryndus; na wesele przysposobił sobie prócz koszul niemało szat i statku, a w komorze gotowe stoją „dwie becki piwa i mádery(!) becka — a mięsiwo, a sadło a wiepsák kármióny“ I. 14. O biedzie i niedostatku ludu nie słyhać tu ani słowa. Przed widzem roztacza się obraz życia dostatni, pogodny i jasny, tak daleki niestety od rzeczywistej okropnej nędzy, którą przejmującymi grozą rysami kreślą nam pisarze współcześni. Dziś wiemy, że ubóstwo kraju było wówczas powszechne, że z wyjątkiem przedajnych grodzieńskich wielmożów dotyczyło ono wszystkich warstw narodu i dużo jest prawdopodobieństwa, że nie Maciejowice ale nędza złamała naszą dolę w tym prawdziwie tragicznym roku. A tego opłakanego stanu w *Cudzie* nie widać, Bogusławski rzuca nań połyskującą weselną zasłonę. Czyni to albo z rozmysłu, by nie odbierać ostatniej jeszcze, jaka pozostała, nadziei, albo też z konieczności: pod grozą instygatora wszechwładnej Targowicy, która tępiła bezwzględnie wszelkie, choćby dalekie wspomnienie „rewolucyjnego sejmu“. Jest-to w każdym razie znamienity wyraz chwili, gdzie trzeba było myśleć już nie o naprawie ale o ratunku płonącego domu.

Z tych samych prawdopodobnie względów zarysowuje się bardzo słabo społeczne położenie ludu. Rzecz charakterystyczna, że dwór tak silnie wówczas związany z życiem gromady, nie znalazł, choćby w osobie jakiego włodarza czy karbowego, swojego przedstawiciela w sztuce, gdzie dzięki oryginalnej postaci organisty dość wyraźnie zarysował się stosunek ludu do kościoła.

Stosunek do dworu jest wprawdzie wspomniany (nie przedstawiony) dwukrotnie ale dość nawiasowo. Raz, gdy Dorota wyraża obawę, że obrażeni górale pójdą na skargę do dworu (I. 15); drugi raz odsłania się on ze strony mało ciekawej i pochlebnej, bo... erotycznej (gdy mowa o ciotce Jonka, co „miała nabożeństwo do syna pańskiego“. I. 13.)

Tem, co w wysokim stopniu podnosi charakter ludowy *Cudu* i jego realizm, jest w pierwszym rzędzie ludowy język i styl, a następnie pierwiastek obrzędowy i zwyczajowy, wprowadzony przez autora zupełnie niezależnie od wzoru francuskiego. Ze względu na późniejszy realizm romantyczny, starający się o wierne i zgodne z rzeczywistością przedstawienie ludowego życia, o wydobycie zeń swoistych cech prowincjonalnych, ciekawem jest pytanie, czy Bogusławski szedł już nieświadomie w tym kierunku, czy przedstawiając krakowiaków i górali, starał się o oddanie ich prowincjonalnej odrębności, czy też poprzestawał na ogólnoludowym charakterze jednych i drugich. Kwestya ta dotyczy zarówno języka jak i pierwiastku ludowego w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Język i styl *Cudu* jest w większości swych cech ludowy, wyposażony wymawianiem odrębnem, obfitujący w oryginalne, ludowi tylko właściwe, zwroty mowy i wyrażenia, ale pomijający liczne usterki mieszczańskie, cech wybitnie krakowskich zawiera mało a góralskich nie posiada zgoła. Można by powiedzieć, że na charakter tego języka złożyły się narzecza trzech prowincyi, w których Bogusławski spędzał po kolei część swego życia: Wielkopolska, gdzie się urodził i wychował, Krakowskie, gdzie bawił jako paż biskupi, i Mazowsze, gdzie przebywał najdłużej i gdzie pisał *Cud*.

Wielkopolskie pochodzenie zdradza autor przede wszystkim fałszywym mazurzeniem, gdy zmienia (stałe!) *rz* na *z* lub *s* n. p. *patsáj* *dobze* *pseciw* *słonku*“, *wiezyć* i t. d. Używa niekrakowskich form jak: *oskarzemy*, *tracimy*, *prosiemy* itp. Stałe powtarza się tutaj mazurskie *wej, wejcie*. Obok małopolskiego *á* (pochylnego) spotykamy stałe niekrakowskie *ł, dla* (zam. *lá, lo*); raz tylko wyjątkowo użyta jest krakowska forma w zdaniu: „Ponotés *lát*ego spieszno ją wydano“ I. 13. Dialekt mazurski oddziałał zdaje się także na zbyt częste używanie konjugacyjnej liczby podwójnej (wymarłej w zachodniej Małopolsce): *byśwa, idźma, pójdziewa* etc. (o dwu osobach), *siadajwa, prosiewa* etc. (zamiast liczby mnogiej). W zdaniu: „Mojá pani młynárko, jus się nie spsecájta, bądźcie gzecni i Basię Stachowi oddájta“ (I. 15.) mamy wyraźne nadużycie mowy ludowej, która w przemówieniu do jednej (starszej lub poważniejszej) osoby używa zawsze liczby mnogiej. Wzajemne traktowanie się chłopów przez *pan* jest wynikiem analogii mieszczańskiej, a może i tu odbił się „arysto-

kratyzm“ Mazowsza, gdzie (w Płockiem n. p.) nawet baby z jednej wsi tytułują się przez *pani* (wpływ drobnej szlachty).⁴⁾ Nie jest to więc narzecze krakowskie a tem mniej góralskie, ale język, dający mimo swych licznych błędów mieszczańskich dość przybliżone wyobrażenie ogólnych cech polskiej mowy ludowej.⁵⁾

Podobnie ma się rzecz z charakterem obrzędowym i zwyczajowym. Zrozumiała jest rzeczą, że wiernym co do litery nie może być autor dramatyczny, zmuszony liczyć się z formą swego dzieła i warunkami scenicznymi. Wskutek tego na *oprosiny* do Bartłomieja udaje się cały orszak weselny zamiast starszego tylko drużby i muzykantów,⁶⁾ wskutek tego Bartłomiej już przed swą chatą a nie na weselu wypowiada oracyę weselną itp. Ale na ogół bardzo żywo i wiernie zachowany jest charakter obrzędowy chłopskiego wesela, widzianego może niejednokrotnie w Krakowskiem⁷⁾ a zlewającego się w pamięci autora z obrazem

4) Nit-sch: *Mowa ludu polskiego*. Kraków 1911. str. 71.

5) O języku ludowym w *Cudzie* sąd kompetentny i niezawodny może wydać tylko lingwista, znający nasze narzecza i gwary z osobistego doświadczenia. Jako niekompetentny w tej sprawie ograniczyłem się do spostrzeżeń najprymitywniejszych, kierując się więcej wrażeniem niż znajomością rzeczy. Może samo postawienie tej kwestyi zachęci któregoś z naszych dyalektologów do bliższego zajęcia się tym tematem.

6) Kolberg: *Lud*. Serya VI. Krakowskie cz. 2. str. 31. i n.

7) Istnieje wielkie popobieżstwo między *Cudem* a kuligiem, obchodzonym w formie „krakowskiego wesela“ przez szlachtę województwa krakowskiego jeszcze w połowie XIX. w. Świadczy o tem dziwna analogia występujących osób i niektóre rysy podobieństwa. — „Wszystkie osoby, wchodzące w skład zamierzonego kuligu — pisze Kolberg — — winny być poprzebierane w suknie wiejskim wyrobione krojem. Osobami temi są mianowicie: Starosta (weselny) i Starościna, Organista i organiścina, Młynarz i Młynarka, Żyd, państwo młodzi, drużbowie i druchny. Z orszakiem tym łączą się niekiedy Górale i Góralki“. — „Po przymówieniu się Starosty (w domu, do którego kulig zajeżdżał) występuje na scenę Organista z polską ubrany, w żupanie, z głową niby wygoloną, brzuchem wypchanym, jakoby opasłym i chrząkając a kłaniając się na wsze strony, nadętym językiem, porządnie łaciną upstrzonym, *przesadza* w mowie czyli oracyi powitalnej.“ (Kolberg, *ibid.* serya V. 253. i 255.)

Podobieżstwo jest zanadto uderzające, by można zaprzeczyć wzajemnego związku, trudno tylko określić kierunek oddziaływania. Gdybyśmy posiadali jakiś dokładny opis krakowskiego kuligu z XVIII. w. (Kitowicz dość pobieżnie opisuje kulig w rawskim), możnaby stwierdzić, czy Bogusławski, pisząc *Cud*, ulegał reminiscencyom krakowskiego

wesel, zapamiętanych z Wielkopolski. W ten sposób powstał obraz ludowy wprawdzie w swych cechach zasadniczych, ale nie posiadający specyficznie krakowskiego zabarwienia.

Istotnie krakowską cechą w tym obrzędzie jest jedynie tańiec (krakowiak), prowadzony przez starszego družbę i przerywany śpiewem krakowiaka. Inne momenty wesela, jak rozpuszczanie włosów pannie młodej, wkładanie jej wieńca na głowę, towarzyszące temu tańce i śpiewy, w których druchny wyrażają żal za młodą, porzucającą stan paniński (I. 1.), są wspólnie wszystkim obrzędom weselnym w Polsce. Za cechę krakowską trudno poczytać także ową przewagę żywiołu oratorskiego, który zajmuje pierwsze miejsce w przedstawionym przez Bogusławskiego obrzędzie.

U ludu krakowskiego oracye ograniczają się do przemówień niezbędnych, są jędrne, zwięzłe, a odgrywają pewną rolę jedynie w przygotowawczej części wesela: przy zrękowinach i oprośinach. Podczas zaś samego aktu weselnego na plan pierwszy występuje zawsze żywioł liryczny, a więc pieśni weselne, które dzięki swej symbolice wypowiadają najtajniejsze uczucia i myśli zarówno młodej pary jak rodziców i uczestników. Odbija się w tem doskonale uczuciowy i refleksyjny charakter plemienia. Bardziej retorycznie są natomiast usposobieni Wielkopolanie. Tam nieskończone, sążniste oracye starosty i družby stanowią istotną, zwyczajem uświęconą część obrzędu. Wypowiada je zwyczajnie prawy (starszy) družba, czasem starosta, przy każdej sposobności: przed błogosławieństwem rodziców, przed wyruszeniem z domu do kościoła, na granicy gminnej, po powrocie z kościoła do domu, przed obiadem, po obiedzie a często do każdej potrawy osobna istnieje oracya.⁸⁾ Zwyczaj więc wielkopolski niewątpliwie naśladował Bogusławski, dając aż cztery choć do niepoznania skrócone oracye: Jonka, Bartłomieja, Miechodmucha i Wawrzeńca.

Rzekomy „mazur góralski“⁹⁾, zacinający bardzo na kuja-

kuligu, czy też odwrotnie: opisany przez Kolberga kulig, powstał pod wpływem *Cudu*. Drugi wypadek (mem zdaniem prawdopodobniejszy) dowodziłby najpierw olbrzymiej popularności *Cudu* a następnie oddziaływania literatury nawet na pewne zwyczaje narodowe.

⁸⁾ Cf. Kolberg: *Lud*. — *Poznańskie*, serya IX., X., a zwłaszcza pełna charakterystycznych oracyi serya XI. s. 52—95.

⁹⁾ Przed laty czytałem w jakimś piśmie poznańskim wśród zbioru pieśni kujawskich także jedną pieśń taneczną, treścią swą (ściganie dziewczyny przez chłopca) i rytmem zbliżoną bardzo do drugiej zwrotki w „mazurze góralskim“:

Raz się Dosia Bartka bała
I na górę uciekała i t. d.

wiaka, jest zdaje się, pomysłem zupełnie dowolnym, pozbawiony jest w każdym razie wszelkich cech podhalańskich i nie zawiera zwyczajnych reminiscencji zbójnickich. Ciekawym zabytkiem po dawnych zapustnych zabawach krakowskich żaków jest przebieranie się za Bachusa.

Ubięę się, jak z wycaj u nas, za Bachusza,
I na beczce przyjadę do wasz.

powiada organista (III. 8.) Zabawa ta uległa widocznie na wsi licznym zmianom, które zatarty jej dawniejszy szkolarski i obcy charakter. W czasach Kolberga obchodzoną była już bez beczki i Bachusa pod nazwą „Zapust“ („Ja jestem Zapust, mantuańskie księżę“...); z dawnego Bachusa zachowało się tylko wyrażenie ludowe, służące na określenie tej zabawy: „chodzić na bachuski“. ¹⁰⁾

Nie można więc, ściśle biorąc, mówić o kolorycie lokalnym krakowskim czy podhalańskim w *Cudzie* Bogusławskiego, choć podkreślić należy jego niewątpliwą ludowość. Tu i ówdzie znajduje się jakaś cecha krakowska, ginie ona jednak w ogólnym charakterze ludu. Nie o „krakowiaków i górali“ chodziło więc Bogusław kiemu, ale o — lud polski. Starał się go przedstawić, jak to umiał i mógł, wiernie i realnie. Kierowała nim wtenczas nie jakaś artystyczna sympatya dla krakowskiego ludu, choć sam tak twierdzi ale miłość do ludu w ogóle, a pokładana w nim nadzieja w szczególności. Na to, że lud ten otrzymał nazwę „krakowiaków i górali“, wpłynął nie wzgląd literacki, czy artystyczny, ale — polityczny.

III.

Powszechnie utarło się w historii literatury przekonanie, że *Cud* powstał po bitwie raclawickiej jako wyraz narodowego zachwyty dla nowej, dotąd w mroku pogrążonej, a teraz w promieniach zwycięstwa na arenę dziejów wstępującej warstwy narodu. Przekonanie to mylne ¹¹⁾ a do jego utrwalenia przyczynił się poniekąd sam autor, który o czasie powstania sztuki w ten sposób mówi w swych *Dziejach teatru narodowego*:

Brakowało jeszcze polskiej operze tego, co jest każdemu narodowi najdroższem... narodowości. Przyszła mi myśl (skąd?) wystawienia na scenę tych wesołych i rubasnych Krakowiaków, którzy, śpiewając, uprawiają ziemię, śpiewając, biją się za nią. Świeży dowód ich mę-

¹⁰⁾ Cf. Kolberg: *Krakowskie*, ser. V.: Zapust str. 264.

¹¹⁾ Wykazał to już Dr. Wiktor Hahn: *Bogusławski czy Kotłataj? W sprawie autorstwa Cudu czyli Krakowiaków i Górali*. — Pamiętnik literacki XI. (1912) zes. 2. s. 271—277.

stwa pod Raclawicami zapalił mój umysł; lube mojej młodości wspomnienia, drogie chwile, które na tej ziemi przeżyłem, nauki, które w niej brałem, związki krwi, które mnie tam łączyły, wszystko to przed moimi stanęło oczyma. Wezwałem całą moją pamięć, całą zdolność do odmalowania ich zwyczajów, zdań, uczuć, mowy i zabaw; a w krótkim czasie napisawszy znajomą aż nadto operę: *Cud* czyli *Krakowiaki i górale*, z ułożoną przez IPana Stefani muzyką, dnia 1. marca wystawiłem na scenę.¹²⁾

Nie można powiedzieć, żeby tu Bogusławski wyrażał się zbyt jasno. Wzmińka o bitwie raclawickiej (4. kwietnia) która miała go rzekomo natchnąć do napisania sztuki, kłóci się z datą wystawienia tejże sztuki (1. marca). Nic też dziwnego, że historycy, uważając wpływ bitwy raclawickiej za decydujący dla powstania dzieła, poczytali datę wystawienia za pomyłkę.¹³⁾ Poprzestańmy na razie na wyrażeniu przypuszczenia, czy też ta niejasność nie jest przypadkowo umyślna, a przejdźmy do dowodu nie wprost.

Bitwa raclawicka rozegrała się 4. kwietnia, pierwsza niejasna wiadomość o zwycięstwie nadeszła do Warszawy, pilnie przez Moskali strzeżonej, dopiero 9. kwietnia.¹⁴⁾ Ponieważ z dniem wybuchu rewolucyi w Warszawie (17. kwietnia), teatr został aż do października zamknięty, więc między 9. a 17. kwietnia, czyli w przeciągu tygodnia musiałby Bogusławski sztukę napisać i wystawić!¹⁵⁾ Czy, biorąc rzecz po ludzku, było to możliwe? Wszak samo mechaniczne pisanie, nie mówiąc już o obmyśleniu i tworzeniu, którego przecie w *Cudzie* zaprzeczyć nie można, musiało zająć czas dłuższy, wszak Stephani musiał mieć czas na kompozycję muzyki, która nie jest byle jak skleconą ale, zdaniem historyków muzyki, jedną z lepszych, jakimi może się poszczycić wiek XVIII. Gdzież tu znaleźć czas na opanowanie ról przez aktorów, którzy nie mogli liczyć na suflera, ale partyi śpiewanych musieli się na pamięć wyuczyć. Co więcej sztuka ta znalazła jeszcze czas na 3 przedstawienia, cenzura miała czas ją zakazać, a po zakazie Bogusławski miał czas grać jeszcze pod przymusem targowickim „wiele(!) dzieł, raczej oburzenie, niżeli

¹²⁾ Bogusławski: *Dzieła dramatyczne*. W Warszawie 1820. T. I. s. 76—77.

¹³⁾ Pilat: *Historia literatury* T. IV. cz. 1. s. 285. Anonimowy redaktor pierwszego wydania *Cudu* (W Berlinie. Czcionkami A. W. Schade. 1841). poprawia we wstępie datę podaną przez autora, na 1. maja, co jest wykluczone, bo teatr z wybuchem rewolucyi w Warszawie zamknięto i zamieniono na lazaret.

¹⁴⁾ Tokarz Wacł.: *Warszawa przed wybuchem powstania 17. kwietnia 1794*. W Krakowie. Nakł. Ak. Um. 1911. s. 166.

¹⁵⁾ Dr. Hahn: *Bogusławski czy Koltątaj?* l. c. s. 272.

przyjemność sprawiających publiczności“¹⁶⁾ Doszliśmy do ostateczgo absurdu.

Legendę o wpływie bitwy racławickiej na powstanie dzieła można więc z całym spokojem odrzucić a z zupełnem zaufaniem przyjąć 1. marca 1794. jako datę pierwszego wystawienia *Cudu*.¹⁷⁾ Musiał ją chyba dobrze zapamiętać autor i dyrektor, bo decydowała ona o jego autorskiej sławie. Niestłuchany entuzjazm publiczności, wzruszenia, jakie przeżył w tym pamiętnym dniu, wszystko to zapisało się trwale w jego pamięci. Dodajmy, że 1. marca była sobota, a więc dzień premier, dodajmy, że swe *Dzieje teatru* pisał Bogusławski chyba nie na podstawie samych tylko wspomnień, ale posługiwał się jakimś materiałem faktycznym jak dziennik, zapiski kasowe, afisze i t. p., co możliwość pomyłki czyni czemś bardzo nieprawdopodobnem.

Wobec tak postawionej kwestyi nasuwa się pytanie, skąd uż w lutym, a więc na czas dość długi przed powstaniem, przyszła Bogusławskiemu myśl pisać dzieło już rewolucyjne w swej tendencji a wysuwające na czoło właśnie lud krakowski, który odegrał potem tak ważną rolę w początkach powstania. Odpowiedź na to może być tylko jedna: Bogusławski musiał pozostawać w bardzo blizkich związkach ze spiskiem, przygotowującym powstanie. Nic nie sprzeciwia się przypuszczeniu, że osobiście do spisku należał i w jego obradach brał udział. Wkrótce bowiem po wybuchu 17. kwietnia zostaje mianowany członkiem Deputacji ndagacyjnej,¹⁸⁾ a wiadomo, że Rada Najwyższa, jak wszelki rząd rewolucyjny, oddawała podobne czynności tylko w ręce ludzi sobie znanych i zaufanych. O należeniu aktorów do spisku mówi doskonale w tych sprawach poinformowany Tokarz; a aktora Rutkowskiego widzimy w dniu 17. kwietnia na czele ludu na Starem Mieście.¹⁹⁾

Ludzie, należący do spisku lub stojący z nim w pewnym związku, zdawali sobie dokładnie sprawę już w początkach 1794. r.,

¹⁶⁾ „Odtąd (t. j. od zakazania *Cudu*) grożącemu blizką nawałnością Niebu podobało się i ojczystej scenie zapowiedzieć upadek. Wiele sztuk uchylonych, wiele dla nieskończonych ówczasowej cenzury poprawek, bez związku prawie zostawionych, przymusiły nareszcie do grywania samych tylko nie wiele znaczących dzieł, raczej oburzenie, niżli przyjemność sprawiających publiczności. Dzień 17. kwietnia innej dla kraju ofiary wskazując potrzebę, obrócił serca i ręce artystów tam, gdzie już nie przykłady ale czyny skutkować miały. — *Dzieła* I. 77.—78.

¹⁷⁾ O wystawianiu sztuk teatralnych milczą zupełnie gazety ówczesne jak *Pismo korespondenta* i *Gazeta krajowa*.

¹⁸⁾ *Gazeta wolna warszawska*. Dodatek do Nru 3. z 3. maja 1794. s. 40.

¹⁹⁾ Tokarz: l. l. str. 69. i 178.

że powstanie jest nieuniknione, wiedzieli też wszyscy o tem, że znacznie się ono w województwie krakowskiem, które posiadało najodpowiedniejsze po temu warunki. Na Kraków zwrócone były oczy Warszawy a z nią całej Polski, liczącej teraz na czynny współdziałal ludu. Wyrazem tych nadziei jest dzieło Bogusławskiego, wprowadzające właśnie krakowski a nie inny lud na scenę, dzieło pełne aluzji do współczesnego położenia, zachęcające do wytrwania, do męstwa i ofiarności w tym decydującym momencie. To nam tłumaczy, dlaczego tak niejasno wyrażał się Bogusławski, gdy mu przyszło wspomnieć o przyczynach, które *Cudu* powołały do życia, dlaczego tak bardzo powoływał się na wspomnienia osobiste, wiążące go rzekomo z ludem krakowskim. Czyż mógł otwarcie mówić o tem w czasach konstantynowskich, w epoce lojalności bez zastrzeżeń, gdy najgorętsi ludzie z owego roku, może dawni jego towarzysze z posiedzeń spiskowych, jak Zajączek, Szaniawski i inni, wykreślili już na zawsze wspomnienie owych czasów z karty swojego życia?

Treść okolicznościowa i patryotyczna *Cudu* jest wyrażona głównie w pieśniach. Skargą na niewolę i ucisk staje się tutaj nawet piosenka o charakterze erotycznym.

Gdzie się w niewoli żyje,
Niemas tam wzajemności,
Pies na powrozie wyje,
Kazdy pragnie wolności.

— śpiewa Basia w piosence (I. 2), nie mającej pozornie najmniejszego związku z ówczesnem położeniem. Wyrażeniem myśli poety jest postać Bardosa. Przez jego usta wypowiada Bogusławski uczucia i myśli, które podzielała większość narodu: „Im srozsze ciernie, głogi, tém miłsze jest z wycięstwem. Na gorze mieszka Sława, a Szczęście jeszcze wyżej.“

Im srożej Los nas nęka,
Tem mężniej stać mu trzeba;
Kto podle przed nim klęka,
Ten nie wart względów Nieba.

I. 7.

Zwykłe odezwanie się górala, by nie oddać krakowiakom bydła, brzmi tutaj jak otwarte bojowe wezwanie: „Tseba nám się mężnie bronić, lub z wycięzać lub umierać. Bracia stańmy ksepko w boju, nie załujmy krwie i znoju“. Prócz wezwań do przyszłej walki, do zgody wzajemnej, spokoju i wytrwania w przedsięwzięciu, prócz aluzji do przewrotności myśli u tych, co jak Ożarowski lub Ankwicz, umieli osłaniać swoją nikczemność „zdaniami Makijawela“ (I. 9.), znajdzie się tutaj i otwarta, a mająca się niebawem tak krwawo spełnić, groźba pod adresem Targowicy i jej zauszników.

Nie pomagaj wielkim panom
 Ku biedzie bliźniego,
 Bo jak się casem nie uda,
 Cnota weźmie górę,
 Nie będąc to żadne cuda,
 Ze ty weźmiesz w skórę.

III. 9.

Jedno miejsce pozwala nam wglądnać nawet w wewnętrzne spory, istniejące wśród spiskowców, którzy jak zwykle, rozpadali się na dwie partye: rozważniejszych, dążących do przygotowania i skonsolidowania sił i zapaleńców, prących do natychmiastowego wybuchu. Znamienne są pod tym względem słowa, dość dziwnie brzmiące w ustach wiejskiego organisty, Miechodmucha:

Wszak ja przecie osoba kościelna.
 Radzić wojnę a bić się, to jest rzecz oddzielna.
 My, kiedy tego trzeba, wojnę zapalamy,
 Ale się sami na sztych nie sztawiamy.

II. 4.

Jest to bardzo niedwuznaczna aluzja, zwrócona jeśli nie do Kołłątaja, przebywającego wtedy i działającego z Saksonii, to z całą pewnością do któregoś z warszawskich księży jakobinów jak ks. Meier lub ks. Floryan Jelski.

Współcześni wogóle widzieli, może dzięki charakteryzacyi aktorów, w niektórych postaciach ludzi sobie współczesnych. Tak naprzykład Fredro, na podstawie tradycyi zapewne, utrzymuje w swoim pamiętniku (*Trzy po trzy*),²⁰⁾ że w postaci Bardosa przedstawił Bogusławski Stasia Potockiego, należącego istotnie do spisku i aresztowanego przez Igelströma w pierwszej połowie marca.²¹⁾ Jest to możliwe, choć Bardos przypomina niektórymi rysami raczej innego spiskowca, mianowicie Tomasza Maruszewskiego, syna mieszczańskiego, byłego wychowanka akademii krakowskiej, gorącego rzecznika ludu i niezwykle dzielnego agitatora już w dobie sejmu czteroletniego. Jego to niezwykłej energii udało się skupić organizację warszawską, rozpręgającą się pod wpływem aresztowań w przeddzień wybuchu; jak Bardos, osiadł on potem na wsi pod Częstochową.²²⁾

* * *

Wrażenie, jakie sprawił *Cud* było niezwykle. Warszawa, zostająca pod faktycznymi rządami Igelströma, zalana zdrajcami i szpiegami, wojskiem i policją rosyjską, poniżona, zdeptana

²⁰⁾ A. Fredro: *Dzieła*. Warszawa 1880. T. XI. s. 115.

²¹⁾ Tokarz I. I. s. 134. — ²²⁾ L. L. 163—4.

i pozbawiona tchu, poczuła w tej sztuce bicie własnego serca. Nie patrzano na nią oczyma dzisiejszego człowieka; najobojętniejsze dla nas zwroty i słowa nabierały w gorącej, namiętnej interpretacji aktorów-spiskowców dziwnej barwy; z tonów melodyi, ze słów, gestów i akcji promieniowała tajemna, nieuchwytna mowa o jakiejś wielkiej, nieznannej sprawie, która już się dzieje, a która się stanie.

Nie można się dziwić, że dalszych przedstawień sztuki na żądanie Igelströma zabroniono. W tej niezdarnej i niewymyślnej, a naiwnej i prostej, jak sam lud, komedyi odezwał się ten sam głos, który o świcie 17. kwietnia przedzierzgnie się w grom działa, zwołującego lud warszawski i ostatnich Rzeczypospolitej żołnierzy na krwawą rezurekcję.

We Lwowie, w styczniu 1914.
