

# Mieczysław Klimowicz, Zbigniew Raszewski

---

## Do genealogii Bardosa : parantele zachodnioeuropejskie

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/1, 233-246

---

1987

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## II. M A T E R I A Ł Y I N O T A T K I

Pamiętnik Literacki LXXVIII, 1987, z. 1  
PL ISSN 0031-0514

MIECZYŚLAW KLIMOWICZ, ZBIGNIEW RASZEWSKI

### DO GENEALOGII BARDOSA PARANTELE ZACHODNIOEUROPEJSKIE

#### 1

Dotychczasowe poszukiwania rodowodu Bardosa, głównej postaci *Cudu mniemanego* dokonywały się na dwóch polach: rodzimego folkloru i teatru zachodnioeuropejskiego. Ciekawe perspektywy otworzyły studia Czesława Hernasa<sup>1</sup>. Przyniosły one nowe możliwości interpretacji dzieła przez wykazanie jego związków z poetyką „ludowej opery”, pastoralki, przez odkrycie sposobu przenikania folkloru do sztuki, co umożliwiło awans postaci chłopskich jako bohaterów lirycznych. Samego Bardosa wywodzi Hernas z rodziny „mendykantów”, żaków krakowskich i polskich Albertusów, nie określając bliżej tego pokrewieństwa. Podobnie czyni Ryszard Wierzbowski, szczęśliwy tropiciel sensów aluzyjnych w *Cudzie mniemanym*, akcentując mocniej związki Bardosa z polskimi Albertusami. Pisze m.in.:

Ramowe ukształtowanie wątku i postaci Bardosa, wędrownego studenta-paupra, w stroju jakby po świeżej demobilizacji, objuczonego tragarza całego swego dobytku i skwapliwego obwąchiwacza gospód, spokrewnia go (jak przypuszczalnie i noszone imię) z Albertusem (Labertusem, Wojciechem), zresztą nie wprost z późno szesnastowiecznych komedii o tym plebejskim antybohaterze, lecz z wtórnego wobec nich dialogu z 1661 r.: *Jantaszek z wojny moskiewskiej*, dopiero od bardzo niedawna znanego dzięki unikatowi, nabytemu przez Bibliotekę Śląską w Katowicach i upowszechnionemu wspaniałą edycją Wydawnictwa „Śląsk”<sup>2</sup>.

Uznając Bardosa za oświeconego Albertusa stwierdza Wierzbowski, podobnie jak Hernas, bardzo ogólne związki tej postaci z jej poprzedni-

---

<sup>1</sup> Cz. Hernas, *Szkoła folkloru. Ze studiów nad „Krakowiakami i Góralami”*. „Pamiętnik Teatralny” 1966, z. 1/4.

<sup>2</sup> R. Wierzbowski, *O „Cudzie” Wojciecha Bogusławskiego. Studia historycznoliterackie i historycznoteatralne*. Łódź 1984, s. 234. „Acta Universitatis Lodziensis”.

kami, wynikające z pokrewieństwa, przynależności do jednej rodziny. Nie ujawnia wzoru sytuacji dramatycznej, w której występuje Bardos. A jest to przecież sytuacja typowa. Sprytny przybysz za pomocą fortelów i mądrych rad wydobywa głównych bohaterów, zwłaszcza amantów, z tarapatów, za co otrzymuje zwykle nagrodę i cieszy się wdzięcznością swoich przygodnie poznanych partnerów.

Ciekawe rezultaty w tej dziedzinie zdawały się zapowiadać dawniejsze badania Eugeniusza Kucharskiego i Ludwika Bernackiego. Pierwszy z nich we wstępie do edycji *Cudu mniemanego* z r. 1923 wskazywał jako źródło pomysłu sztuki Bogusławskiego komediooperę Antoine'a Alexandre'a Henriego Poinseta *Le Sorcier* (1764). Drugi uzupełnia tę informację wiadomością, iż operę komiczną Poinseta grała trupa francuska w Warszawie w r. 1778, a podejmująca podobny temat opera komiczna Louisa Anseume'a *Le Soldat magique* (1760) grana była również kilka razy w przekładzie polskim L. Pierożyńskiego pt. *Żołnierz z przypadku czarnoksiężnik* na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Jednocześnie stwierdza, iż podniętą do napisania *Cudu mniemanego* stała się dla Bogusławskiego raczej komedia niemiecka Paula Weidmanna *Bettelstudent, oder das Donnerwetter*, wydana w Wiedniu w r. 1776, grywana również przez aktorów niemieckich w Warszawie w latach 1783 i 1793<sup>3</sup>.

Bardziej interesującym odkryciem wydaje się sztuka Weidmanna. Jeśli we wspomnianych francuskich operach komicznych stojący na kwaterze żołnierz za pomocą mniemanych czarów uwalnia kochanków z opresji, ratuje ich przed zemstą męża-rogacza, to u Weidmanna mamy prawdziwego studenta-mendykanta, który piosenką i fortelami zarabia na życie. Podobny do Bardosowego jest jego rynsztunek:

Wilhelm ma szpadę i skromny ekwipunek na ramieniu. U boku ma na rzemieniu lirę.

Przedstawia się: „*Rogo humillime, sum pauper studiosus*” (akt I, sc. 2). Zostaje przyjęty na kwatery do młyna i ostrzeżony, iż w młynie tym straszy; oddaje najpierw przysługę pięknej młynarzównie, której kochanek, wskutek niespodziewanego nadejścia jej ojca, schował się do skrzyni z mąką. Student oświadcza młynarzowi, iż czuje obecność diabła, podejmuje się go przepędzić, na co młynarz z ochotą przystaje, prosząc, aby miał wygląd znienawidzonego przez niego amanta córki, Brandheima. Student wypędza rzekomego diabła i rozładowuje sytuację, po czym ra-

<sup>3</sup> L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*. T. 2. Lwów 1925, s. 139 n. Wiedeńska premiera *Bettelstudenta* Weidmanna miała miejsce w K.k. Hoftheater nächst dem Kärtnertor 17 IV 1773. Pierwodruk: 1776. Zob. F. Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776—1966. Verzeichniss der aufgeführten Stücke mit Bestandnachweis und täglichen Spielplan*. Cz. 1. Wien 1966, s. 17.

zem z Brandheimem gasi pożar stodoły, zapalonej od pioruna, jedna w ten sposób sobie i Brandheimowi życzliwość starego młynarza, rozwiązując pomyślnie konflikt miłosny.

Wartość odkrycia Bernackiego polega na próbie włączenia rodowodu Bardosa i sztuki Bogusławskiego do tradycji europejskiej. Rzecz wydała się nam warta dalszych badań na tym terenie; podjęliśmy je też wspólnie w wiedeńskiej Nationalbibliothek. Okazuje się, że chodzi tu o tradycje bogate, a dotychczasowe mniemania na temat związku sztuki Bogusławskiego z tym, co się działo współcześnie w teatrze europejskim, a zwłaszcza wiedeńskim, wypadnie w niejednym miejscu skorygować.

W Niemczech, poczynając od reformacji, można zauważyć wielką obfitość sztuk poświęconych życiu studentów; obok ujęć farsowych, dialogów parodiujących rytuał akademicki, w osobną grupę wydzielają się komedie o synu marnotrawnym, nasycone bogatą ornamentyką biblijną; ich dydaktyzm ma na celu z jednej strony poprawę młodych ludzi popadłych w rozpustę, z drugiej — ostrzeżenie rodziców posiadających urodziwe córki przed niebezpieczeństwami znajomości z lekkomyślnymi studentami. Nurt ten, żywy w w. XVI i XVII, jest kontynuowany również w czasach Oświecenia, z tym, iż typ konfliktu staje się bliski dramie mieszczańskiej<sup>4</sup>.

Do XV-wiecznych komedii zapustnych („*Fastnachtspiele*”), ośmieszających chłopskich synów lub przedstawiających ich awans jako studentów, nawiązał Hans Sachs, nadając jednak swoim komediom charakter wyraźnie farsowy. I tak np. w *Der farenndt schuler im paradeiss* (1550) student-mendykant („*Bettelstudent*”) żali się przed pewną kobietą na swój los; kiedy w trakcie rozmowy wspomina o uniwersytecie w Paryżu, kobieta zamiast „Paris” zrozumiała „*Paradies*” (raj) i prosi, aby przebywającemu tam zmarłemu jej poprzedniemu mężowi dostarczył pieniądze i odzież. Sprytny student szybko zorientował się w pomyłce kobiety i obiecując spełnić prośbę, zabiera to, co wręczyła mu do przekazania. Następnie wraca z podróży jej drugi mąż i dowiedziawszy się o zdarzeniu wyrusza w pogoń za oszustem. Spotkany jednak podróżny, któremu zaufał (był nim właśnie ów student), ukradł mu konia, wraca więc z niczym do wsi, a jego gadatliwa małżonka opowiada wszystko sąsiadom.

<sup>4</sup> Zob. E. Schmidt, *Komödien von Studentenleben aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert*. Leipzig 1880. Spośród XVIII-wiecznych dram o życiu studentów można wymienić takie, jak: *Der deutsche Student. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Lüneburg 1779. — *Der verführte und wieder gebesserte Student, oder der Triumph der Tugend über das Laster. Ein prozaisches Lustspiel in fünf Anzügen*. Frankfurt 1770. (Oba teksty w antologii: *Deutsche Schaubühne*. T. 96). O motywie studenta w literaturze niemieckiej XVIII w. traktuje rozprawa doktorska: Kurt Lange, *Der Student in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Wrocław 1930; poświęcona jest jednak tylko powieści i brak w niej wątków „*Bettelstudenta*”.

W innej komedii Sachsa, *Der fahrend schuler mit dem teufelpannen* (1551), chodzący po jałmużnie wędrowný Student napotyka w izbie wieśniaczkę goszczącą swego amanta, miejscowego klechę. Zostaje wyrzucony za drzwi przy akompaniamencie obelżywych słów. Kiedy wraca do domu mąż niewiasty, ukrywa ona klechę i ślady uczyty. Wtedy wchodzi powtórnie Student, oświadcza łatwowiernym wieśniakom, iż posiada sztukę czarnej magii, której wyuczył się w wyższych szkołach, potrafi leczyć rany, odnajdować skarby, skradzione dobra i zaklinać diabła. Na dowód tego przepędza takiego „diabła” w postaci klechy, czym zyskuje sobie wdzięczność wieśniaczki, gacha i podziw jej męża oraz sowitą nagrodę od wszystkich. Warto dodać, że u Hansa Sachsa, wbrew dawnej tradycji wagantów, Student posiada miecz, którym przy zaklęciach magicznych zakreśla koło. Ten sposób zaklinania będzie powielany u naśladowców Sachsa, przy czym akcja często dzieje się we młynie, jak np. u Heinricha Krusego *Die eifersüchtige Müllerin*, gdzie schemat sztuki o wypędzaniu diabła uległ niewielkiej modyfikacji. Obydwie facecje Sachsa, zarówno o studencie przepędzającym diabła, jak i jadącym do raję, miały naśladowców w Niemczech, m.in. tę drugą przerobił Jakob Ayrer na „*Singspiel*” pt. *Der Forster im Schmalzkübel* (druk: 1618). Franz Hilverding miał ją grać jeszcze w Berlinie w latach 1741—1742<sup>5</sup>.

Ten sam motyw studenta zaklinającego diabła rozwinął się w Hiszpanii, jak pisze Karl Konrad, może z syryjskich lub gallickich, a może z indogermańskich baśni, o czym świadczy intermedium Cervantesa *Cueva de Salamanca* (druk: 1615)<sup>6</sup>. Schemat uderzająco podobny do sztuk Hansa Sachsa. Pankracio, w którego domu dzieje się akcja sztuki, dojeżdża na wesele siostry, żegna się z żoną Leonardą, która udaje wieiką czulość. Po odjeździe męża zaczyna go wyklinać i razem ze służącą Krystyną przygotowują ucztę dla swoich kochanków: zakrystiana Reponce’a i balwierza Nicolasa. Wtem wchodzi student z Salamanki, Carraolamo, prosi o nocleg i wsparcie, opowiada swoje przygody. Rozbrojone tym kobiety żądają tylko dyskrecji i udzielają mu gościny. Wchodzą zakrystian i balwierz, niezadowoleni z obecności studenta; tymczasem w wozie, którym jechali Pankracio i jego przyjaciel Leoniso, złamało się koło, wobec czego postanawiają wrócić do domu i dać wóz do naprawy. W domu Pankracia odbywa się uczta, obok kobiet uczestniczą w niej zakrystian i balwierz z gitarami oraz student. Kiedy Pankracio puka, żona każe obu amantom

<sup>5</sup> Dane na temat H. Sachsa i jego naśladowców — na podstawie: K. Konrad, *Die deutsche Studentenschaft und ihr Verhältnis zu Bühne und Drama*. Berlin 1912, s. 32 n. Do tekstu sztuki H. Krusego *Die eifersüchtige Müllerin* (w zbiorze: *Fastnachtspiele*. Leipzig 1887) nie udało się nam dotrzeć. Konrad pisze na ten temat (s. 40): „Abstrahując od wynajętej dziewczki, brak istotnych odchyień. Lubieżny wikariusz, który próbuje wkraść się w łaski młynarki, i grubiańska kłótnica von Küchenbasen padają ofiarą dziarskiego studenta. Przesądny młynarz triumfuje, gdyż otrzymał niezbite dowody siły sztuki magicznej”.

<sup>6</sup> Konrad, *op. cit.*, s. 41.

schować się do skrzyni z węglem, student zaś idzie na swoje posłanie ze słomy. Po wejściu Pankracio natyka się na studenta, rozmawia z nim i w końcu akceptuje obecność w swoim domu dziwnego gościa, który chępli się posiadaniem daru przywoływania diabłów na swoje usługi, dodając, iż tej wiedzy tajemnej wyuczył się w pieczarach Salamanki. Ponieważ wszyscy go proszą o zademonstrowanie tych umiejętności, student oświadcza, że wywołane diabły będą miały postaci zakrystiana i balwierz, po czym zaczyna śpiewać piosenkę-zaklęcie; w takt piosenki zakrystian i balwierz wchodzi z koszem pełnym jedzenia i wina jako diabły, które jedzą, piją, śpiewają i tańczą. Sztuka kończy się śpiewkami rzekomych diabłów i zadowoleniem Pankracia z powodu poznania tajemnic pieczar Salamanki<sup>7</sup>.

Nie są dotąd zbadane wpływy tej sztuki na upowszechnienie w europejskim teatrze motywu studenta zaklinającego diabła. Karl Konrad wspomina o niemieckiej przeróbce *Pieczary Salamanki* dokonanej przez Emila Götta pt. *Verbotene Früchte*, w której akcja dzieje się w Troyes, balwierz i zakrystian stali się kapitanem Robinetem i junkrem Julesem, a wędrowny hiszpański student niemieckim wagantem Robertem<sup>8</sup>. Edmund Dorer w bibliografii z drugiej połowy w. XIX: *Die Cervantes-Literatur in Deutschland*<sup>9</sup>, chyba nieco przecenia ten wpływ, skoro w rozdziałku „*Die Höhle von Salamanka*”. *Umarbeitungen dieses Zwischenspielles* wymienia takie pozycje, jak Ch. F. Schwanna *Der Soldat als Zauberer, Operette* (1772) oraz Weidmanna *Der Bettelstudent, oder Das Donnerwetter*. W zestawieniu bibliograficznym pojawiają się XVIII-wieczne wydania *Bettelstudenta* i jego XIX-wieczne kontynuacje. Rażą tutaj niedokładności, takie jak nieznanomość pierwszego wydania *Bettelstudenta* Weidmanna, różnych edycji i adaptacji tej sztuki. Co gorsza, Dorer nie wie, że *Der Soldat als Zauberer* ukazał się po raz pierwszy drukiem w Mannheimie w r. 1772 i stanowi właściwie dość wierny przekład francuskiej opery komicznej Anseaume'a z muzyką Philidora, pt. *Le Soldat magicien* (1760). Fakty te podał zgodnie z nowszym stanem badań Konrad<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Zob. M. Cervantes de Saavedra, *Intermedia*. Przełożyła Z. Szleyen. Kraków 1967. Z. Szmydtowa (*Cervantes*. Warszawa 1955, s. 61—62) idąc za badaczami francuskimi stwierdza, iż *Pieczara Salamanki* porównywana jest z *George'em Dandinem* Moliera. Nie dotyczy to jednak interesującego nas tu motywu. Czas powstania *Intermediów* Cervantesa, w ślad za badaczami włoskimi, określa Szmydtowa na r. 1612, a druku na 1615.

<sup>8</sup> Zob. Konrad, *op. cit.*, s. 362. Warto dodać, iż Niemcy przerabiali *Pieczarę Salamanki* na operę komiczną, o czym świadczy wydana w Wiedniu w r. 1723 *Die Höhle von Salamanca. Opera buffa in einem Akt*, autorstwa B. Paumgartnera, z muzyką M. Zallingera.

<sup>9</sup> E. Dorer, *Die Cervantes-Literatur in Deutschland. Bibliografische Übersicht*. Zürich 1877.

<sup>10</sup> Konrad, *op. cit.*, s. 158—159.

Jak widać, Niemcy tłumaczyli i Cervantesa, i Anseaume'a. Pora więc zapytać, czy we wszystkich wypadkach była to ta sama tradycja, czy też zachodziły w niej jakieś zasadnicze różnice.

Zacznijmy od tego, że u Francuzów nie ma owego Studenta. Są mniemane czary, ale sprawuje je Żołnierz. Dotychczasowe ustalenia wywodzą ten pomysł z komedii Dancourta *Le Bon soldat*, wystawionej 10 X 1691 w Paryżu. W wieku XVIII Żołnierz pojawił się w operze komicznej, w dwóch wariantach: Anseaume'a z muzyką Philidora (*Le Soldat magicien*, 1760) i Poincine'a, również z muzyką Philidora (*Le Sorcier*, 1764)<sup>11</sup>.

Dla pełniejszej dokumentacji wyvodu warto chociaż w skrócie przedstawić schemat francuski. Za podstawę bierzemy najbardziej popularną sztukę — i w niemieckim, i w polskim obszarze językowym — a mianowicie Anseaume'a *Le Soldat magicien* z roku 1760. Rzecz dzieje się w domu mieszczanina Arganta. Obok właściciela domu występują: jego żona, służący Pierrot, kochanek żony pan Blondineau (adwokat), Żołnierz i oberżysta. Argant śpiewa arię o kobietach, które przekształcają się w jędze, i wychodzi z domu nakazując Pierrotowi dawać baczenie na wszystko w czasie swojej nieobecności. Wchodzi Żołnierz, oświadcza, iż otrzymał polecenie zakwaterowania się w tym domu, pyta o piękne kobiety i śpiewa bojową arię. Pojawia się żona Arganta, która po wyjaśnieniu Żołnierza, że pozostanie on tylko na jedną noc, udziela mu na to pozwolenia. Pani Argante cieszy się, że męża nie ma, i śpiewa arię o swoim nieszczęśliwym małżeństwie, po czym wpada adwokat Blondineau, opowiada o fatalnym stanie interesów jej męża, oświadcza swoją miłość i zostaje zaproszony na kolację. Ponieważ Pierrot oznajmia, iż nie ma ani grosza, adwokat daje mu pieniądze i wysyła po zakupy, po czym zasiadają do kolacji. Nagle pukanie do drzwi: to Argant, który wcześniej wrócił. Pierrot każe pani schować stół i nakrycie z jadem do innego pokoju, adwokatowi zaś poleca wleźć do komina. Argant, zdenerwowany długim oczekiwaniem przed drzwiami, domaga się kolacji, na co Pierrot odpowiada, iż jest tylko pieczone jabłko, zawiadamia również o przybyciu Żołnierza na kwaterę. Wchodzi Żołnierz, który przez dziurę w suficie wszystko słyszał, uzyskuje akceptację Arganta, oznajmia przy tym, iż nie może zasnąć, bo jest wściekle głodny. Kiedy Argant odpowiada, że sam jest głodny i nie ma go czym przyjąć, Żołnierz przedstawia się jako znawca sztuk czarnoksięskich i zaprasza Arganta na kolację. Zabierając się do czarów, patrzy najpierw, gdzie wschód słońca, zatacza szablą krąg, aby nikt za blisko nie mógł podejść, ustawia się w środku koła, wymawia niezrozumiałe zaklęcia, po czym śpiewa arię wzywając diabła, aby przyniósł coś do jedzenia, wymieniając szynkę, kurę, sałatę i szampan. Następnie podchodzi do szafki, gdzie to wszystko leży, każe Pierrotowi na-

<sup>11</sup> Zob. *ibidem*.

kryć do stołu i zaprasza obecnych. Oświadcza, iż przygotował to dobry, przyjacielski diabeł, dlatego trzeba go uwolnić. Mimo protestów obecnych, Arganta, jego żony i Pierrota, każe pootwierać drzwi i śpiewa arię, w której wzywa diabła, aby się ukazał w postaci adwokata, na co adwokat wychodzi z komina i ucieka. Wszystko kończy się dobrze, Żołnierz godzi Arganta z żoną.

Przedstawiliśmy przegląd sztuk, z pewnością niepełny, zawierający prawie identyczny schemat konstrukcyjny o niesłychanej żywotności w Europie na przestrzeni kilkuset lat. Schemat ten ma pewne narodowe swoistości. Na terenie Niemiec i Hiszpanii główną postacią jest wędrowny Student, „mendykant”, który uczył się wiedzy tajemnej w szkołach wyższych lub w pieczarze Salamanki. We Francji — Żołnierz stojący na kwaterze. Nieco inna jest „przestrzeń teatralna”, w której działają: student niemiecki odwiedza chaty wiejskie, leśniczówki, od końca XVII w. akcja dzieje się we młynie. Natomiast hiszpański Student działa w dworku szlacheckim lub w domu mieszczańskim, podobnie jak francuski Żołnierz<sup>12</sup>. Zawsze zastają podobną sytuację; niechętnie traktowani, nieraz wyrzucani za drzwi, szybko orientują się, że gospodyni przyjmuje amanta pod nieobecność męża. W starych niemieckich farsach jest to zwykle wikary lub „klecha”, u Cervantesa też osoba prawie duchowna — zakrystian, przy czym mamy tutaj dwie pary — gospodyni przyjmuje swego amanta, służąca swego (balwierza); we francuskich sztukach pojawia się typowy przedstawiciel środowiska mieszczańskiego, np. prawnik.

We wszystkich wspomnianych sztukach mąż niespodziewanie wraca do domu, długo musi stukać, aż mu otworzą, ponieważ trzeba schować jedzenie i amanta czy — jak u Cervantesa — amantów. Chowa się ich w skrzyni na węgiel, w skrzyni z mąką lub w kominie. Student i Żołnierz, mniemani znawcy sztuki tajemnej, oferują swe usługi, mianowicie chcą wywołać lub też przepędzić diabła, czym szczególnie jest zainteresowany wchodzący mąż, gdy np. w leśniczówce lub we młynie coś straszy. U Cervantesa rzecz ma posmak niezdrowej ciekawości: praktyki tajemne to naruszenie zakazu inkwizycji. Żołnierz wywołuje diabła na swoje usługi, aby dostarczył jemu i domownikom coś do jedzenia i picia. Identyczny jest sposób uwolnienia ukrytych kochanków — przybierają oni na życzenie męża lub ojca (jak u Weidmanna) postać diabłów i uykają z zagrożonego miejsca.

---

<sup>12</sup> Żołnierz jednak u Poincine'ta przebywa na wsi, a nawet — jak w operze komicznej P. R. Mouniera *La Meunière de Gentilly* (1768, muzyka: J. B. de la Borde) — we młynie. Przekład niemiecki: *Die Müllerin. Ein Singspiel in einem Aufzüge aus dem französischen übersetzt*. Frankfurt am Main 1773. Tutaj akcja nieco zmodyfikowana w stosunku do schematu przedstawionego wyżej na podstawie *Le Soldat magicien*. Temat ten w teatrze francuskim wymaga gruntownego zbadania, podobnie jak konieczne są studia nad scenariuszami komedii *dell'arte* (spoczywającymi w większości w rękopisach), w których występuje dość często postać studenta.



Wszyscy są zadowoleni. Zazdrośni mężowie — czy, jak u Weidmanna, ojciec pilnujący córki — cieszą się z poznania w praktyce wiedzy tajemnej. Amanci wdzięczni są za pomoc w trudnej sytuacji. Student lub Żołnierz, nieraz godzący poważnione małżeństwo, oprócz wdzięczności wszystkich otrzymują — zwłaszcza Student — dary, przedmioty użytkowe lub pomoc w uzyskaniu zatrudnienia.

Trudno na obecnym etapie badań określić wzajemne związki pomiędzy realizacjami tego motywu na terenie Niemiec, Hiszpanii i Francji. Nieliczne i fragmentaryczne opracowania zawierające wzmianki na temat, który nas tu interesuje, pochodzą z w. XIX, jedyna książka o teatrze studenckim w Niemczech traktująca nieco szerzej dzieje „Bettelstudenta”, wspomniana praca Konrada, została wydana na początku XX wieku. W niej też znajduje się, niezbyt zresztą przekonująca, hipoteza o przemianach „Bettelstudenta” w Żołnierza na terenie Francji. Czytamy m.in.:

U Sachsa i Rosenpluta Student, wbrew zwyczajowi starych waganów, jaki znamy ze źródeł, nosi miecz, którym zakreśla magiczny krąg. Dopiero z późniejszego okresu bachantów wiadomo, że w kompanii („*purs*”) wędrownych studentów od czasu do czasu znalazł się taki, który był uzbrojony w halabardę lub rapier dla ochrony przed napadami. Takiego właśnie bachanta mamy przed sobą. Jakiego rodzaju pokrewieństwo istnieje pomiędzy tym na pół żołnierskim niemieckim Studentem wędrownym a francuskim Żołnierzem, na podstawie dostępnego mi skąpego materiału wywnioskować nie potrafiłem. Mamy do czynienia z rzadką grą poetycką, kiedy w mieszaninie obu elementów później występują Student i Żołnierz<sup>13</sup>.

W rzeczywistości nie może być chyba mowy o „mieszaninie” obu elementów. W wieku XVIII występują one rozłącznie. Weidmann np. zdecydowanie wykorzystuje tradycję niemiecką (tzn. studencką), a jego sukces zasadza się na tym, że znaną sytuację farsową dostosowuje do potrzeb austriackiego Oświecenia<sup>14</sup>. U niego po raz pierwszy pojawia się postać pozytywna (narzeczony Młynarzówny) i przeciwstawione zostaną sobie: stary świat przesądów (śmieszny) i nowy świat nauki (szlachetny i wzruszający). Student, w dawniejszej tradycji sympatyczny spryciarz, ale żaden ideolog, u Weidmanna jest spryciarzem oświeconym, sprzymierzeńcem inżyniera, budowniczego lepszej przyszłości.

W tradycji francuskiej nie doszło do takiego zasymilowania prastarych motywów przez ideologię Oświecenia, toteż Bernacki miał z pewnością więcej racji od Kucharskiego, gdy poszukując ewentualnych wzorów dla Bogusławskiego ustanowił niższą lokatę dla Poinseta, wyższą dla Weidmanna. Słusznie również wskazał na znaczenie piosenki u Weid-

<sup>13</sup> Konrad, *op. cit.*, s. 42.

<sup>14</sup> Konrad (*op. cit.*, s. 356—359) twierdzi, powołując się na „*Taschenbuch des Wiener Theaters*” 1777, iż treść *Bettelstudenta* pochodzi „ze zbioru dowcipnych gawęd, liczącego 6 tomów i noszącego tytuł *Vade mecum für lustige Leute*”. Niestety, nie udało się nam odnaleźć owego *Vade mecum* w zbiorach wiedeńskich.

mana. Już w pierwszej wersji jego sztuki, jeszcze bardzo krótkiej, Student śpiewa (jako jedyny). Później nie tylko rozmiary sztuki się powiększają, ale i muzyki przybywa.

Sztuka Weidmanna utrzymywała się w repertuarze bardzo długo, obrastając we własną tradycję teatralną — Weidmann sam był aktorem i grał rolę tytułową! — a ponadto wywołała falę adaptacji. Jeden po drugim pojawiały się „Singspiele”, tzn. typowe dla Wiednia opery z mówionymi dialogami, osnute na motywach Weidmanna: *Der Reisende Student* (muzyka: Peter Winter, 1789); *Der Teufel ein Hidraulikus* (muzyka: Ernst Albrecht, 1795); *Der Bettelstudent* (muzyka: Wenzel Müller, 1800)<sup>15</sup>. Zwraca uwagę zwłaszcza pierwszy z tych utworów. Poszczególne „wejścia” Studenta, wkraczającego na scenę z piosenką na ustach, wykazują tu uderzające podobieństwa ze słynnym „wejściem” naszego Bardosa.

Czy to nie dosyć zbieżności, by się dopatrzeć w sztuce Weidmanna wzoru, który mógł wyzyskać Bogusławski w *Cudzie mniemanym*?

## 2

Zanim wyjaśnimy, dlaczego odpowiedź powinna wypaść przecząco, musimy złamać zasadę, której się dotychczas trzymaliśmy. Wszystkie sztuki analizowane w naszej rozprawie mają — lub miały — tekst dostępny dla badaczy. W tej chwili będziemy zmuszeni zająć się sztuką, którą znamy jedynie z afisza.

Afisz ten wydrukowano w Hamburgu w roku 1744. Zapowiada on dwie sztuki: w pierwszej kolejności komedię Philippe’a Destouches’a *Le Curieux impertinant* w przekładzie niemieckim, a w drugiej — jednoaktówkę reklamowaną jako „całkiem nowy wesoły epilog”. Autora tej drugiej sztuki nie podano. Tytuł przykuwa od razu naszą uwagę: *Der Zauberbernde Student*. A już zupełne zaskoczenie wywołuje spis osób, który tu w całości przytaczamy:

Gutmann, stary młynarz, bardzo przesądny,  
Suse, jego małżonka, młoda kobieta,  
Pan Peter, bakałarz we wsi, krewniak młynarza i kochanek młynarki,  
Pan Listig, student,  
Hans, chłopak z młyna<sup>16</sup>.

Rzecz zdumiewająca! W tej farsie, pewno już w 1794 r. kompletnie zapomnianej, znajdujemy rozkład ról znany nam ze sztuki Bogusławskiego, a nie znany skądinąd. Rzecz dzieje się na wsi. Młoda mężatka ma kochanka. Jej mąż jest starym młynarzem.

<sup>15</sup> W wymienionych „Singspielach” przeróbki tekstu dialogów Weidmanna były nieraz drobne. Szczególną popularność jego sztuce w kręgach czytelniczych XX w. zjednał L. Schneider wydając ją w edycji: *Jokosus. Repertoire F. d. dtsh. Liederspiel, Vaudeville und Quodlibet*. Berlin 1838. T. 1.

<sup>16</sup> Reprodukacja w: R. Eder, *Theaterzettel*. Dortmund 1980, s. 53.

Gdyby nie trwałość tradycji, którą w naszej rozprawie omówiliśmy, można by się zastanawiać, co w tym towarzystwie robi Student, pan Listig. Zdaje się jednak, że to rzecz nietrudna do odgadnięcia. „Listig” jest nazwiskiem mówiącym. W polskiej adaptacji, gdyby taka w XVIII w. powstała, nazywałby się przypuszczalnie „Pan Fortel” (lub podobnie). On to z pewnością ratuje z opresji Młynarkę, wykorzystując łatwowierność Młynarza (bo i to o starym mężu wiemy, że jest „bardzo przesądny”).

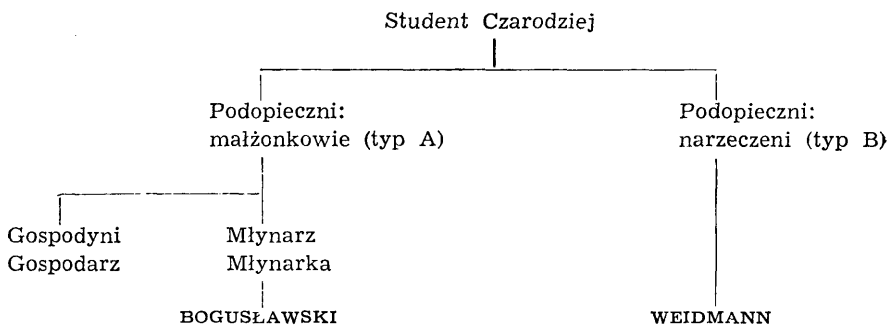
Nareszcie i Student w tej roli co u Bogusławskiego, a także owego Studenta podopieczni!

Wróćmy jeszcze raz do prawidłowości, która występuje w interesującej nas tradycji. Odsuńmy już definitywnie jej odmianę francuską jako mało dla nas użyteczną. Ani w niej młyna nie bywa, ani Studenta. Zajmijmy się już wyłącznie obszarem języka niemieckiego, by stwierdzić, że tu Student pojawia się jako mniemany czarodziej, w rzeczywistości dobroczyńca zaambarasowanych kochanków, i te funkcje pełni od XVI w. stale, ale podopiecznych ma rozmaitych. W najstarszej tradycji w ambarras popada mężatka ze swoim zalotnikiem. U Weidmanna — narzeczeni obawiający się ojca panny. Czy Weidmann zastał już taki wariant, nie umiemy powiedzieć. Wiemy, że u naśladowców Weidmanna sytuacja znana już w pierwszej wersji jego sztuki (1775) utrzymuje się niezmiennie. Stary Młynarz jest i tu. Ale nie będzie podopiecznym Studenta, ponieważ ofiarą zdrady małżeńskiej paść nie może, a to z tego prostego powodu, że nie ma żony. Jest wdowcem. Pomóc trzeba jego córce i ukochanemu tej córki.

Z czego wynika, że Bogusławski zastał nie jedną, lecz dwie tradycje niemieckie. Z tych dwóch ważniejsza była dla niego ta z Młynarzem żonatym, zdradzonym czy też omal nie zdradzonym przez młodą żonę. Tak w każdym razie jest w *Cudzie mniemanym*. Intryga, którą musi rozplątać Bardos, jest dziełem Doroty, młodej młynarki, nie znajdującej ujścia dla swego temperamentu u boku starego Wawrzyńca. Wokół tej sytuacji Bogusławski dobudowuje inne, liczne i ważne. Będzie tu również miejsce na wywalczenie dla Basi, córki Młynarza, zgody na małżeństwo z chłopcem, którego kocha. I to też się dokona za sprawą Studenta. Wszystko prawda, co jednak nie zmienia faktu, że sytuacją „wyjściową” dla Bogusławskiego było wiarołomstwo Młynarki.

Bez wątpienia okoliczność to wielkiej wagi. Gdyby tradycja Weidmannowska, z Młynarzem wdowcem, była jedyną, jaką dziś znamy, można by poprzestać na wskazaniu jej jako przypuszczalnego wzoru, który wykorzystano w *Cudzie mniemanym*. Ale tak nie jest. Wiemy, że istniała jeszcze inna tradycja, starsza, z Młynarzem żonatym, a ponieważ ta dla genezy *Cudu mniemanego* wydaje się ważniejsza, zmuszeni jesteśmy wyrazić przypuszczenie, że Bogusławski przystępując do pisania swej sztuki miał przed oczami tekst jakiejś sztuki niemieckiej lub austriackiej, przynależny do tej starszej tradycji (z Młynarzem żonatym).

Wiemy już dziś, jak Bogusławski pisał sztuki, które sam zaliczał do swych dzieł „oryginalnych”. Była to bez wątpienia praca twórcza, także i w naszym rozumieniu, osnuwała się jednak z reguły wokół jakiegoś gotowego wzoru<sup>17</sup>. Taki wzór musiał mieć również Bogusławski zabierając się do pisania *Cudu mniemanego*. Świadczy o tym przede wszystkim treść jego sztuki. Można by sądzić, że ją Bogusławski od początku do końca sam wymyślił, gdyby nie fakt, że motywy, jakimi się posłużył, eksploatowano w teatrze europejskim od kilkuset lat, a sytuacja „wyjściowa” była już w teatrze niemieckim gotowa, zanim Bogusławski przyszedł na świat. A więc o przypadkowych zbieżnościach nie może być mowy. Bogusławski z pewnością wykorzystał jakiś wzór. Pytanie tylko, jaki. Spróbujmy jeszcze raz przedstawić sprawę dwóch tradycji niemieckich, tym razem w postaci schematu.



Rzut oka na ten schemat pozwala zrozumieć, na czym w tej chwili polega kłopot badacza. Łatwo wykazać, że Bogusławski mógł znać utwory typu B; trudno się z tym zgodzić, by z nich właśnie miał wziąć główny wzór. Z typem A jest odwrotnie. Tu *Der Zaubernde Student* zawiera doskonały materiał dla Bogusławskiego zasiadającego do pracy; ale trudno uwierzyć, żeby Bogusławski znał sztukę, która o pół wieku wcześniej była grana w Hamburgu. Innej zaś powstałej w XVIII w. sztuki typu A, z żonatym Młynarzem, w tej chwili nie znamy.

Jak wybrnąć z tego dylematu? Na początek może warto przypomnieć, jak bujnie rozwijało się życie teatru niemieckojęzycznego w wieku XVIII. Jego zasięg — w porównaniu z dzisiejszym — był zdumiewający. Uderza również jego policentryczność. Właściwie nie było w XVIII w. ośrodka, którego twórczość byłaby przez pozostałe jedynie powielana. Przez cały czas działały liczne centra o własnym repertuarze, a co powstało w jednym, docierało potem do innych albo i nie.

<sup>17</sup> Najlepsza analiza: Z. Wołoszyńska, wstęp w: W. Bogusławski, *Henryk VI na łowach*. Wrocław 1964. BN I 153. Zob. też E. Kucharski, *Bogusławskiego „Spazmy modne”*. „Pamiętnik Literacki” 1925/26.

Oto przykład z zakresu, który nas najbardziej w tej chwili obchodzi. Mamy przed sobą jednoaktowy „*Singspiel*” pt. *Der Zauberer*. Libretto napisał niejaki Henisch, muzykę — Franz Andreas Holly<sup>18</sup>. Rzecz interesuje nas, ponieważ czarodziejem (oczywiście mniemanym) jest Student. Jego podopiecznymi są skłóceni ze sobą małżonkowie. Sztuka należy zatem do typu A. Od najważniejszej dla nas odmiany cokolwiek oddalona, ponieważ zazdrosny mąż nie jest młynarzem. Jest to wiejski Gospodarz. Ten, którego mąż posądza (*nb.* niewinnie), jest młynarzem, co nie ma większego wpływu na charakter zdarzeń: mógłby mieć równie dobrze inny zawód. Rzecz sprawia jednak takie wrażenie, jakby autorowi żal było młynarskiego kolorytu. Na samym początku, w scenie 2, Młynarz wchodzi z taczka pełną zboża, śpiewa sobie aryjkę i każe parobkowi wnieść miechy do młyna. Parobek jest rolą niema (i więcej poza tym epizodem nie występuje). Stąd podejrzenie, że mamy tu do czynienia z elementami szczątkowymi, z pozostałością jakiegoś większego zespołu motywów. Pejzaż jest nam znany: „Teatr przedstawia wiejski krajobraz z chatami chłopskimi, w głębi widać młyn”. Jako wzór, którego szukamy, ta sztuka nie może nas zadowolić. Ale ciekawi z uwagi na liczbę motywów, którymi pozahaczana jest i o tradycję Studenta mniemanego czarodzieja, i o tradycję studenckiego czarowania w środowisku młynarskim. Najprawdopodobniej autor przerobił tę sztukę z jakiejś innej, dawniejszej.

Zważmy teraz, że rzecz powstała w Pradze, tam wystawiona i tam wydrukowana (na kilka lat przed wiedeńskimi tryumfami Weidmanna). W Wiedniu nie grana. Co też pewno tłumaczy, dlaczego badacze ją przeczyli (autorzy większych opracowań w każdym razie nie znają tej sztuki).

Pytanie: ile jeszcze było w XVIII w. takich, nie docierających do wielkich ośrodków, sztuk o studentach czarodziejach? Najprawdopodobniej dużo. Liczebność zawodowych zespołów, stałych i wędrownych, pobudzała twórczość dramatyczną, dziś znaną nam tylko częściowo. Przecież tylko część sztuk drukowano, reszta pozostawała w rękopisie, a z tych już wiele przepadło.

Czyżby wynikało z tego, że Bogusławski mógł mieć w rękach sztukę niemiecką lub austriacką o Studente czarodzieju, typu A, tzn. z podopiecznymi małżonkami, w dodatku w odmianie, w której on jest starym Młynarzem, a ona młoda i płoża? I takiej sztuki badacze do dziś by nie odzyskali? Ma się rozumieć, że to możliwe<sup>19</sup>. Jeśli nie była drukowana, mogła popaść w zapomnienie, łącznie z tytułem (bo i tytuły sztuk granych na prowincji znamy dziś tylko częściowo).

<sup>18</sup> *Der Zauberer. Eine komische Oper in einer Handlung*. Von K. F. Henisch. Prag 1772. Kompozytora identyfikuje Stieger *sub voce*.

<sup>19</sup> Można sobie wyobrazić, że właśnie taki „*Singspiel*” w polskim przekładzie grany był w Krakowie w latach 1789—1793 i że tak należy interpretować wspaniałe odkrycie, którego dokonał J. Goł (*Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789—1799*. Kraków 1971, s. 116, 307).

Tu godzi się wtrącić, że ewentualne wykorzystanie przez Bogusławskiego jakiegś prowincjonalnej sztuki o kłopotach starego Młynarza, niemieckiej czy austriackiej, nie wyjaśnia wszystkiego. W utworze Bogusławskiego jest jeszcze drugi wątek miłosny i jest walka dwóch gromad wiejskich. O walce wiemy, że skończyłaby się krwawo, gdyby nie interwencja Bardosa, o charakterze zupełnie w dawniejszej tradycji nie spotykanym.

Student czarodziej w tradycji zachodnioeuropejskiej ma w zasadzie jedną podstawową specjalność. Jest to pomysłowe wyzwalanie osoby lub osób zagrożonych kompromitacją z jakiegś przymusowej kryjówki: ze skrzyni, z komina, z szafy. Nie można powiedzieć, żeby ten figiel był Bardosowi nie znany. Wybraną przez niego kryjówkę (nleczynny ul w wypróchniałej wierzbie) wolno określić jako niebanalną, jej zastosowanie jest jednak typowe dla działalności Studenta czarodzieja (tak samo zresztą, jak i zastosowanie szantażu wobec Doroty). Jednak rzecz w tym, że takie tradycyjne sztuki stosuje Bardos do rozwiązywania konfliktów jednostkowych. Do rozładowania konfliktu dwóch zbiorowości ma sprzęt elektrotechniczny.

Była to oczywista nowość — nawiasem mówiąc, dosyć zagadkowa. Powszechnie wiadomo, jak bardzo ludzie tamtego pokolenia interesowali się maszyną elektrostatyczną, jak byli dumni z jej wynalezienia. Nic jednak dotychczas nie było wiadomo o jej zastosowaniu w teatrze, toteż skłonni byliśmy przypuszczać, że Bogusławski jako pierwszy wprowadził ją na scenę.

Dziś należałoby to przeświadczenie zakwestionować wobec faktu, że istniał i grany był, w dodatku w samym Wiedniu — co wszyscy przeczyliśmy — jednoaktowy „*Singspiel*”, który w tytule miał słowo *Die Elektrisiermaschine*. Rzecz wystawiono 13 XI 1788 w Theater in der Leopoldstadt. Muzykę skomponował Wenzel Müller, jeden z współtwórców „*Singspielu*” XVIII wieku. Słowa napisał Ferdynand Eberl (nie mylić z Antonim!)<sup>20</sup>. Niestety, drobiazg ten nie był drukowany, rękopisu nie odszukaliśmy. W „*Kritisches Theaterjournal von Wien*” recenzent odmówił podania treści, ponieważ — jego zdaniem — na to nie zasługiwała. Nawiasem mówiąc, wątpliwe, by maszyna elektrostatyczna miała już tu zastosowanie znane nam ze sztuki Bogusławskiego. Eberl umieścił chyba akcję w gospodzie (skoro występuje u niego Pokojówka, „*Stubenmädchen*”)<sup>21</sup>. Jeśli tak, oddala to nas od Bogusławskiego. Natomiast ważny

<sup>20</sup> Wszystkie szczegóły — według pracy doktorskiej: *Dramaturgische Strukturprotokolle durchgeführt am Werk des Wiener Volksdramatikers Ferdinand Eberl (1762—1805)*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Universität Wien. Eingereicht von Wolfgang Mika. Wien 1967, rozz. 23.

<sup>21</sup> „*Kritisches Theaterjournal von Wien*” z 27 XI 1788 (nr 4), s. 94—96. Anonimowy autor tej recenzji stwierdza krótko, że i partytura, i libretto nadają się na podpałkę. Omawia wszakże grę aktorów. Innych recenzji nie znamy. Nie zna ich

wyduje się sam fakt, że w r. 1794 „machina elektryczna” miała już za sobą pewien staż jako rekwizyt teatralny.

Nie można tego powiedzieć o walce dwóch gromad wiejskich. W baletcie XVIII-wiecznym — na co słusznie zwrócił uwagę Czesław Hernas — można znaleźć konflikt miłosny sprzężony z wzajemną niechęcią dwóch grup etnicznych żyjących obok siebie, w tym samym kraju. Austriacki „*Singspiel*”, jak się zdaje, nie zna takiej sytuacji. Gromada wiejska pojawia się czasem w tym gatunku, nie widzimy walki dwóch gromad.

Czy znaczy to, że tu trafiamy na najbardziej oryginalny pokład sztuki Bogusławskiego? Możliwe, jednak rozstrzygnąć w tej chwili tego nie można.

Pewne, wysoce prawdopodobne lub prawdopodobne wydają się w tej chwili następujące wnioski.

1. Tradycja Studenta mniemanego czarodzieja to w teatrze europejskim tradycja krótkiej, zwykle jednoaktowej farsy o dwóch wątkach (jednym są niebezpieczne zaloty, drugim — dobroczynne czary).

2. W wieku XVIII sporych rozmiarów „*Singspiele*” powstają przez obudowanie tej prakomórki innymi treściami, łatwo nasiąkającymi ideologią Oświecenia. U Weidmanna polega to na dodaniu dwóch innych wątków: niefortunnych zalotów rywala i chwalebnej działalności szczęśliwego kochanka-inżyniera. Rzecz znamienna, że w kolejnych adaptacjach właśnie ta nowsza warstwa ulega rozbudowie.

3. U Bogusławskiego sam proceder jest podobny — farsowa prakomórka zostaje obudowana treściami łatwiej się poddającym interpretacji ideologicznej.

4. Nie znaczy to, by właśnie Weidmann miał być źródłem inspiracji Bogusławskiego. Ważna okoliczność zdaje się przeczyć temu: prakomórka miała dwie odmiany, a z tych Bogusławski wybrał starszą, wykorzystując najprawdopodobniej jako wzór jakiś nie znany nam dzisiaj austriacki „*Singspiel*”, zapewne powstały na prowincji, nie w Wiedniu.

5. Wiarołomstwo Doroty, zazdrość Wawrzyńca, „wierzbowe” czary Bardosa to przypuszczalnie motywy przejęte przez Bogusławskiego z owego wzoru i tylko przez niego adaptowane.

6. O pochodzeniu drugiej warstwy, unowocześniającej starą farsę, nie można dziś orzec nic pewnego.

---

również Mika. Warto dodać, że wzgardzona w Wiedniu, sztuka podobała się w innych miastach. W Pradze zespół niemiecki grał ją w sezonie 1793/94 aż 7 razy. W wieku XVIII był to przejaw wielkiego powodzenia. Zob. T. Volek, *Repertoire pražske Spenglerovy divadelni společnosti v sezoně 1793—1794*. „Miscellanea Musicologica” t. 14 (1969), s. 1—2.