

# Ryszard Wierzbowski

---

## "Cud" Wojciecha Bogusławskiego - polityka i artyzm : w kręgu genezy, pogłosów i paralel

---

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 41, 143-167

---

1985

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.

RYSZARD WIERZBOWSKI

## CUD WOJCIECHA BOGUSŁAWSKIEGO – POLITYKA I ARTYZM

W KRĘGU GENEZY, POGŁOSÓW I PARALEL \*

*Napisz mi o nastrojach ludu i o docinkach mimów*

Marek Tulliusz Cyncero, *Listy do Attyka*, XV, 3

*Bo jak cię tym obuskiem zacnę wej okładać,  
To i ty i Cyncerak przestaniecie gadać.*

Morgall do Bardosa<sup>1</sup>

Prapremiera *Cudu*, czyli *Krakowiaków i Górali*, komedioopery Wojciecha Bogusławskiego z muzyką dokomponowaną przez Jana Stefaniego, w dekoracjach Antoniego Smuglewicza i w obsadzie:

---

\* Sumaryczne wnioski ze szczegółowych studiów nad tworem, rozpoczętych w obecnie nie istniejącym Instytucie Filologii Polskiej UŁ, częściowo ogłoszone pt. *Co jest grane – czyli w punktach o historycznym i dzisiejszym znaczeniu Cudu oraz o pisarskiej randze jego autora* w programie *Cudu* Teatru im. J. Kochanowskiego w Opolu (premiera w reż. Jana Skotnickiego 17 IV 1983 na rozpoczęcie IX Opolskich Konfrontacji Teatralnych Klasyki Polskiej). Dopelnioną i rozszerzoną wersję artykułu zreferowałem 8 XI tr. na zebraniu Pracowni Historii Literatury Oświecenia IBL PAN w Warszawie. W tym kształcie otrzymuje ona przypisy, mające ukazać przede wszystkim współczesny badawczy kontekst tematu. Polityczne odniesienia *Cudu* omawiałem kilka razy w referatach i publikacjach (zob. przypis 6), artystyczne – w zakroju mniej więcej takim, jak tu przyjęty – przedstawiłem też 13 XI 1981 w Puławach (na zasadach „eksterytorialności” – Bogusławski bowiem, przynajmniej po wyjściu z wojska, nigdy nie był czartoryszczykiem) podczas dyskusji okrągłego stołu *Kultura przełomu XVIII i XIX wieku w Polsce* na ogólnokrajowej sesji *Franciszek Lessel, życie i twórczość* (w 200 rocznicę urodzin kompozytora), zorganizowanej tam przez PWSM w Gdańsku przy współudziale kilku instytucji Lublina i Puław. Za zwrócenie mi uwagi na pewne szczegóły recepcji *Cudu* dziękuję Jerzemu Timoszewiczowi (listy Kotarbińskiej) i Jerzemu Tyneckiemu (powieść Reymonta).

<sup>1</sup> Por. K. K u m a n i e c k i, *Literatura rzymska. Okres cyceroński*, Warszawa 1972, s. 102. – Cytaty tekstu *Cudu* z kopii Ambrożego Grabowskiego (podobizna autografu z Biblioteki Akademii Nauk USRR we Lwowie, Zbiory Baworowskich, sygn. 993 II), najpełniej, także zdaniem M. Rulikowskiego – zob. Zbiór M.R. w Bibliotece Instytutu Sztuki PAN, sygn. 1067, teka 54 (9), k. 688 – oddającej tekst pierwotny; wydanej przez

Bartłomiej – Józef Nacewicz, Dorota – Magdalena Jasińska, Basia – Ludwika Iwańska, Wawrzeniec – Jan Ryłło, Stach – Dominik Kaczkowski, Jonek – Andrzej Rutkowski, Bryndas – Jan Nepomucen Szczurowski, Morgal – [Maciej Każyński?], Bardos – Wojciech Bogusławski, Miechodmucha – Karol Świerżawski (odtwórców pięciu pozostałych, drobniejszych ról, podobnie jak i afisza spektaklu – nie znamy) odbyła się w sobotę, 1 marca 1794 r. w Warszawie, w funkcjonującym wtedy piętnasty rok teatrze przy Placu Krasiańskim (gmach ów, sto pięćdziesiąt lat temu zastąpiony znacznie okazalszym i piękniejszym, wzniesionym według planów Antoniego Corazziego przy obecnym Placu Teatralnym, służący potem już tylko jako budynek magazynowy i handlowy, rozebrano przed wiekiem; wcześniej, w 1829 r., na kilka tygodni przed śmiercią Bogusławskiego, otwarto przy Krakowskim Przedmieściu, pod dzisiejszym numerem 62, drugą regularną warszawską scenę, słynne „Rozmaitości”, wkrótce, w 1833 i na stałe w 1836 r., przeniesione do prawego skrzydła gmachu corazzińskiego, po odzyskaniu niepodległości strawione pożarem, a po odbudowie nazwane w 1924 r. Teatrem Narodowym)<sup>2</sup>.

Spektakl wywołał poruszenie (wspominane jeszcze po trzydziestu latach przez pamiętnikarza Antoniego Trębickiego), toteż sprawujący wówczas kontrolę nad całością publicznego życia w Polsce naczelny dowódca obecnych w niej wciąż wojsk rosyjskich i jednocześnie minister

---

E. Kucharskiego („Pisarze Polscy i Obcy”, nr 6, Warszawa 1923, „Biblioteczka Uniwersytetów Ludowych”, nr 248, Warszawa 1933), a następnie za tym pośrednictwem przez J. Kijasa („Biblioteka Arcydzieł Poezji i Prozy”, nr 76, Kraków 1949, 1951) – obaj ci edytorzy wprowadzili niewielkie uzupełnienia na podstawie innych przekazów, Z. Libełę (Warszawa 1952, również wydanie szkolne, z drobnymi opuszczeniami) i S. Pietraszkę („Nasza Biblioteka”, Wrocław 1954, 1955, 1956, 1960).

<sup>2</sup> Obsadę („Kurier Warszawski”, 1846 – a więc jeszcze pod redakcją L. A. Dmuszewskiego i za życia J. N. Szczurowskiego – nr 196) podał Z. Jędrzychowski i, „Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale”. *Kalendarium przedstawień 1794–1941*, „Pamiętnik Teatralny”, 1979, z. 2, s. 260, tenże, *Z dziejów scenicznych „Krakowiaków i Górali” Bogusławskiego-Stefaniego (1794–1846)*, „Acta Universitatis Vratislaviensis”, N<sup>o</sup> 507 – „Prace Literackie” [z.] 21, 1981, s. 184 n., na to samo źródło wskazuje Zbiór M. Rulikowskiego, teka 54 (10), k. 716. – *Dzieje budynków i scen: B. Król-Kaczorowski, Teatr dawnej Polski. Budynki. Dekoracje. Kostiumy*, Warszawa 1971, s. 76 n., 79 n., Z. Raszewski, *Krótką historią teatru polskiego*, Warszawa 1977, s. 62, 65, 114 n., 191, 202, tenże, *Dziwna rocznica, [w:] Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa 1963, s. 9.

pełnomocny imperatorowej, generał Osip (przed przejściem na prawosławie: Otto Heinrich) Andriejewicz Igelström, Inflantczyk (zresztą od sejmku 1767 r. posiadacz polskiego szlachectwa, wtedy też, jako pułkownik przy ambasadorze Repninie, główny wykonawca słynnego porwania do Rosji polskich senatorów-oponentów) zakwestionował dalsze przedstawienia tej sztuki – zakazał ich jednak ostatecznie dopiero po trzecim spektaklu, zawierając zrazu zapewnieniom marszałka wielkiego koronnego, Fryderyka Moszyńskiego, że w widowisku nie ma nic zdrożnego. Nie wiemy, co spowodowało te względy, do pełnego obrazu sprawy należy jednak i to, że król, stale subwencjonujący scenę narodową, pod datą 1 marca wyasygnował dla teatru dotację specjalną.

Marszałek Moszyński, dodajmy, był formalnym zwierzchnikiem trojakich służb porządkowych (jurysdykcji marszałkowskiej, policji i cenzury) w Rzeczypospolitej, w której niespełna dwa lata wcześniej wskutek wojennej interwencji rosyjskiej (wiosną i latem 1792) obalono Konstytucję 3 maja 1791 r. pod hasłem rzekomego przywrócenia prawdziwej wolności, równości i niepodległości, uzurpowanym przez kilkunastoosobową garstkę malkontentów, z których Katarzyna II stworzyła nową władzę: rekonfederację targowicką. Zimą, u progu 1793 r., niespodziewanie nawet dla tej grupy zauszników, przeprowadzono przy zbrojnym udziale Prus drugi rozbiór polskich terytoriów, w pół roku zaś później wymuszono zatwierdzenie go przez sejm w Grodnie. Sejm ten uchwalił też znaczną redukcję polskiej armii, nie urzeczywistnianą jednak następnie z powodu niemożności wypłacenia przez zrujnowane gospodarczo państwo zaległego żołdu wojsku, w tym oficerom, którzy w takiej sytuacji, z myślą o ratowaniu kraju i o własnej samoobronie (alternatywą dla nich było znalezienie się na bruku albo werbunek do obcych, przede wszystkim rosyjskich szeregów), weszli w kontakt z przebywającymi na emigracji patriotycznymi działaczami doby konstytucyjnej. Wyrażając zgodę na naczelne przywództwo Tadeusza Kościuszki, wiązali się coraz liczniej z działającą od wiosny 1793 r. powstańczą konspiracją.

Mimo zagrożenia przedstawień *Cudu* od samego ich początku, teatr dolewał oliwy do ognia. Gdy 2 marca policja ambasady dokonała bezprawnego aresztowania kilku polskich spiskowców, postać jednego z nich, znanego w całej Warszawie młodziutkiego oficera („Stasia” Potockiego), Bogusławski zdaje się zaczął manifestacyjnie naśladować w granej przez siebie roli studenta. A jego aktorzy, rozochoceni powodze-

niem sztuki nawet u rosyjskich oficerów i generalicji, z własnej inicjatywy „uzupełniali arie wstawkami” (na podstawie współcześnie znalezionych materiałów domyślamy się, że głównie swawolnymi). Entuzjastyczne świadectwo o tych spektaklach *Cudu* pozostawił powinowaty Igelströma i urzędnik jego biura, romantyczny poeta niemiecki Johann Gottfried Seume, który po roku ogłosił uwagi o wypadkach w Polsce. Żywił on sympatię dla insurekcji, a wręcz niezwykły kult dla działalności teatralnej i patriotyzmu Bogusławskiego oraz dla dwukrotnie obejrzanego jego utworu. W kilka lat później, w dobie napoleońskiej, Seume scharakteryzował dyrektora teatru warszawskiego jako „w swoim zawodzie z pewnością jednego z najznakomitszych mistrzów naszego wieku”, zasługującego przy tym na miano „ostatniego może obok Kościuszki Polaka”. Nie mogąc ogarnąć wszystkich ukrytych znaczeń *Cudu* („niezbyt świetnie rozumiem po polsku”), skłonny był bagatelizować jego alegoryczną wymowę, może zresztą w duchu właśnie perswazji Moszyńskiego, o którego interwencji u rosyjskiego posła on to właśnie przekazał nam wiadomość. („Polityczne aluzje tej sztuki były bardzo odległe i niezbyt istotne, miała ona jednak charakter patriotyczny. [...] Balet *Werbownicy*, kończący przedstawienie, w każdej innej okoliczności uznany byłby za całkiem niewinny, lecz teraz podobnego co i sama sztuka doznał losu.”) W rzeczywistości, jak się i tu okaże, sztuka była gęsto naszpikowana aluzjami, finezyjnymi i przez to bardzo agresywnymi. Balet zaś, skoro nie okazał się niewinny, pewnie też nie samym tylko tytułem kojarzył się z werbunkową akcją, której w rosyjskim sztabie warszawskim przewodził gen. Mikołaj Zubow, praktycznie zaś przeprowadzał ją szef żandarmerii i wojskowego wywiadu, brygadier Karl Baur. Aby operę wystawić, wyprowadzono w pole urzędowego polskiego cenzora, zarazem wydawcę „Gazety Krajowej”, Tadeusza Włodka, w taki sposób, że otrzymawszy tekst w ostatniej chwili od swego redakcyjnego podwładnego, Joachima Chreptowicza, zaprzyjaźnionego z Bogusławskim, zaniedbał przeczytania sztuki. Gdy potem została zabroniona, natychmiast wyruszyli do Lwowa dwaj aktorzy (może szczególnie nadający się do obciążenia ich winą za wszystkie sceniczne wyskoki trzech wieczorów), Nacewicz i Każyński, a najbliższe numery „Gazety Krajowej” zamieściły ogłoszenie wydawnicze Bogusławskiego, jakby mimochodem napomykające o wykradzeniu mu „przez zdradę osób, w których miał zaufanie” wielu egzemplarzy najnowszych sztuk. Mimo przypuszczalnej ówczesnej skuteczności tej

zasłony dymnej nie wiemy dziś, czy gdy po trzech tygodniach aresztowano jeszcze jednego spiskowca, kapitana Leopolda Sierpińskiego, i oświadczył on w śledztwie, iż *Cud* powstał w porozumieniu z konspiracją – nie skończyło się wszystko konfiskatą tekstu i wysłaniem egzemplarza sztuki do Petersburga (choć być może przed tą ewentualnością, podobnie jak przed mającym mu grozić uwięzieniem, dyrektor teatru zdołał się ustrzec, lub raczej zdążyły go uchronić ważniejsze od jego wykroczeń następujące w tym czasie jedno po drugim wydarzenia powstańcze – Kościuszko ogłosił się naczelnikiem 24 marca, a 4 kwietnia odniósł zwycięstwo pod Raclawicami; o każdym z tych faktów Warszawa wiedziała po czterech, pięciu dniach)<sup>3</sup>.

W ćwierć wieku po prapremierze, już w Królestwie Polskim i w dobie schyłku tzw. liberalizmu Aleksandra I, gdy wkrótce w pełnym tekście *Cud* znów miał być zabroniony, także i Wojciech Bogusławski, pisząc swój profesjonalny pamiętnik, *Dzieje teatru narodowego*, wspomniał jedynie bardzo zwięźle i ogólnikowo, że w 1794 r. zakaz grania opery spowodowała, będąca przedmiotem domysłu władz, jej „stosowność z ówczasowymi okolicznościami”, czyli polityczna aluzyjność. Większość jej elementów jest dziś dla nas oczywista i zrozumiała bez specjalistycznego historycznego komentarza, pod warunkiem jedynie pilnego wsłuchania się w tekst czy uważnej jego lektury. Składniki te łatwo przyporządkować dwóm grupom: alegorii zdarzeń i alegorii hasel. Zdarzeniom odpowiada regionalny podział i polityczna identyfikacja

<sup>3</sup> Por. t e n ż e, *Krakowiaki i Górale*, tamże, s. 198–202, t e n ż e, *Teatr Narodowy w latach 1779–1789*, „Pamiętnik Teatralny”, 1966, z. 1–4, s. 125, 130; t e n ż e, *Wojciech Bogusławski*, Warszawa 1972, t. 1, s. 341–343, 355–358, toż, wyd. II jednotomowe zmienione, „*Biografie Sławnych Ludzi*”, Warszawa 1982, s. 274–276, 285–288. Fragmenty najważniejszych źródeł: J. P a w ł o w i c z o w a, *Teoria i krytyka*, [w:] *Teatr Narodowy 1765–1795*, pod red. J. Kotta, Warszawa 1967, s. 318; J. J a c k i, *Teatr i życie teatralne w gazetach i gazetkach pisanych (1793–1794)*, tamże, s. 613, W. Z a w a d z k i, *Teatr we wspomnieniach i listach*, tamże, s. 674–676, 730. Inne omawiane świadectwa: L. B e r n a c k i, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, Lwów 1925, t. 1 *Źródła i materiały*, s. 397, t. 2 *Notatki i studia*, s. 146 n., W. T o k a r z, *Warszawa przed wybuchem powstania 17 kwietnia 1794 roku*, Kraków 1911, s. 176–178, t e n ż e, *Na premierze „Krakowiaków i Górali” [1933]*, [w:] *Rozprawy i szkice. Historia społeczna i polityczna*, Warszawa 1959, s. 141–150 (w obu pracach premiera datowana różnie, ale dwukrotnie mylnie), t e n ż e, *Insurekcja warszawska 17 i 18 kwietnia 1794 r.*, Warszawa 1950 (Lwów 1934), s. 41–43, 83–85, 101, 292–294, gdzie zdanie: „Igelström przesłał Zubowowi tekst tej sztuki”, J. Szczepaniec, *Monopol prasowy Tadeusza Wódka w Polsce w latach 1793–1796*, „Ze Skarbca Kultury”, z. 16, 1964, s. 65–77.

dwóch tytułowych zbiorowości, ze zdarzeń też wynika retrospekcyjny charakter tej aktualnej sztuki („cofnięcie” początku akcji do czasu wojny 1792 roku).

Krakowiacy wyobrażają w *Cudzie* stronę polską, Górale zaś Rosjan (stąd ksenofobia utworu), zarazem jednak także i wrogów rodzimych, a więc targowickich malkontentów. (Taką interpretację przedstawił Leon Schiller jeszcze w 1915 r.) Nieco dezorientująca podwójność wykładni góralskiego planu, uwalniając z góry utwór od łopatologicznej łatwości, może zwiększała zarazem szansę przeprowadzenia go przez cenzurę, podobnie jak pokojowa wymowa zakończenia akcji. Żadna jednak z tych koncepcji nie była taktycznym chwytem, obie wynikały z poglądów autora i z naturalnej projekcji aktualnych wydarzeń. (Toteż w ciągu swych bogatych dziejów scenicznych *Cud* przechodził w tej mierze, i to jeszcze z ręki autora, pewne retusze. Bodaj podczas wojny polsko-austriackiej 1809 r. za pomocą „śpiewu tyrolskiego”<sup>4</sup> – jodlowania – Górale stali się w potrzebie Austriakami. Zgubili wtedy jednocześnie akcenty targowickiej zdrady, gdyż na widowni w wyzwolonym Krakowie, w napiętej atmosferze fałszywego potyłyckiego braterstwa broni, koso na siebie spoglądając z sąsiadujących łóż, siedzieli niemal ramię w ramię ks. Józef Poniatowski oraz gen. Suworow-junior, syn „starego rzeźnika Pragi”).

Natomiast alegoria hasel dochodzi do głosu (głównie w piosnkach i w inaczej wersyfikacyjnie podkreślonych partiach) bez tak wyraźnego bezpośredniego uzależnienia od dziejowych zdarzeń w ich ścisłym przebiegu. Przed końcową, bogatą ale politycznie neutralną sekwencją cnót-weszań („poczciwość, wierność, miłość i zgoda”) pojawiają się wcześniej „wolność”, „całość” i „równość” – zawołania bardzo znamienne, gdy umieści i rozpatrzy się je na tle hasłowych triad tej epoki: po pierwsze – trwającej rewolucji francuskiej, po drugie – rozwiązanej

---

<sup>4</sup> Biblioteka Jagiellońska, rps Muz. II 36: Stefani, *Cud. Opera. Dawne Krakowiaki i Górale* [!], k. 3. Zapis nutowy późniejszy (jak wskazuje tytułatura, wpisana zresztą na fragmencie kompozycji *Zabobonu*), powstały nie przed 1816 r. Na przyszłą dokładniejszą datację pozwoli może notatka na k. 6 r o „wiolinie z partytury ułożonym” i „basie dorobionym”, wymieniająca trzy nazwiska muzyków, najpewniej krakowskich, wśród nich [Antoniego] Męcińskiego, od 1809 r. organisty w kościele Mariackim, członka Towarzystwa Przyjaciół Muzyki, kompozytora (*Słownik muzyków polskich* pod red. J. Chomińskiego, s. v., nie podaje daty jego urodzenia ani śmierci). – Askenazy syna Suworowa mylnie zwie synowcem.

od września 1793 r. konfederacji targowickiej (która przekradła hasła postępu i w znacznym stopniu przesyciła je starą republikancko-barską stanową ideologią sarmacką) oraz po trzecie – agitującego się powstania kościuszkowskiego.

Są jednak w *Cudzie* i aluzje w dotychczasowych komentarzach nie dostrzegane z dwóch powodów. Odnoszą się do nieco mniej dziś znanych dziejowych meandrów, których historia nie przesunęła na swój pierwszy plan i wbrew oczekiwaniu współczesnych nie urzeczywistniła, lecz przeciwnie, pozostawiła je w cieniu. Nie czyta się więc o nich w jej podręcznikach. W utworze zaś, choć znalazły się w samych jego konstrukcyjnych założeniach<sup>5</sup>, żaden promień światła z zewnątrz nie wydobył ich na jaw i nie zdradził pierwotnego autorskiego kamuflażu. Tkwią te aluzje przede wszystkim w matrymonialnym wątku utworu i dotyczą pewnej szczególnej sprawy w stosunkach Polski z Rosją. W kształcie teoretycznym sprawę tę zarysowała jeszcze przed sejmem czteroletnim, w 1787 r., jedna z koncepcji ustrojowych Stanisława Staszica, a praktycznie zaktywizowała ją w obliczu zapowiedzi wkroczenia do Polski wojsk interwencyjnych próba ratowania Rzeczypospolitej i jej nowej konstytucji, podjęta przez przywódców stronnictwa patriotycznego (braci Ignacego i Stanisława Kostkę Potockich, księdza Hugona Kołłątaja, księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego) i z braku innego wyjścia zaakceptowana przez Stanisława Augusta.

Była to myśl, by polski tron, na drodze skojarzenia małżeństwa jego nowo ustanowionej dziedziczki, małoletniej wówczas jeszcze księżniczki saskiej, Marii Augusty Nepomuceny, przekazać którejs z silnych europejskich dynastii. W 1792 r. raptowny i pozornie tylko racjonalny wybór patriotów padł na młodszego (starszym był przyszły car, Aleksander), trzynastoletniego wnuka Katarzyny II, w. ks. Konstantego (pod wysuniętym warunkiem wychowywania go odtąd w katolicyzmie i polskości), którego wszechpotężna babka samym nadanym mu imieniem przeznaczyła znacznie wyżej, bo na konstantynopolitańskie cesarstwo nowobizantyńskie, jakie zamierzała utworzyć ze wschodniej części Bałkanów, po odwojowaniu jej na Turkach (ten polityczno-militarny

---

<sup>5</sup> M. K l i m o w i c z, *Oświecenie*, Warszawa 1972, s. 372. Twierdzenie słuszne i odkrywczo sformułowane, w ówczesnym stanie badań przyjęte zresztą wobec *Cudu* na wyrost, potwierdzone natomiast (w studium J. Kelery) dla prób polskiej tragedii oświeceniowo-sentymentalnej sprzed 1795 r. W utworzonym przez to twierdzenie prof. Klimowicza pojęciowym zakresie odnajduje swe miejsce wynik naszej analizy utworu.



plan właśnie poniósł sromotną porażkę, co *Cud* przekornie wspomina: „Dla niej – powiada Bryndas o Basi – [...] odrzuciłem niedawno dziewczynę bogatą”).

Swój projekt patrioci przedstawili samodzielnymi na drodze dyplomatycznej, w czym udzielił im poparcia zignorowany najpierw przez nich król, wydali też w tej sprawie szczerą i już przez to arcydziełną broszurę propagandową, *Raczej piórem niż orężem*, która mogłaby ewentualne rosyjskie chęci do poważnego potraktowania polskiej propozycji tylko ostudzić. W istocie rzeczy cesarzowa Rosji nie miała jednak żadnych powodów, by pisać się na „jagiellonizację” przyszłej młodszej linii swych potomków i odpowiedziała wzgardliwym milczeniem, które zresztą nie powstrzymało szlachetnych doktrynerów od uporczywej wiary w rzekomo neutralizującą ofertę – Kołłątaj lansował ją od razu po schronieniu się w Saksonii, Ignacemu Potockiemu wydawała się nośną deską ratunku jeszcze w Petersburgu, gdy został tam wywieziony po upadku powstania kościuszkowskiego i nie dopuszczał do siebie myśli o ostatecznym podziale kraju.

W 1792 r. do zrealizowania eksperymentu nie czuła jednak woli bożej nie tylko rosyjska, ale również polska opinia polityczna – i właśnie *Cud* daje wyraz niechęci do owego mariażu oraz unii: „kiej mamy w domu rodaka swojego”, co jest nawiązaniem do wcześniejszego, poniechanego już wtedy jako nierealne, przeciwstawnego królewskiego marzenia: o wprowadzeniu w analogiczny sposób na polski tron przedstawiciela rodziny Poniatowskich – jednego z dwóch bratanków Stanisława Augusta (Bogusławski znał i dobrze wspominał ks. Stanisława; kochanek Basi, Stach, otrzymał może więc imię nie całkiem przypadkowe i zapewne nawiązujące nie wyłącznie do tak samo ochrzczonych par bohaterów *Trzech godów* Książnina i politycznej bajki *Stach i Baśka*, pióra przypuszczalnie Stanisława Szymańskiego). Nie wynika z tego wcale, że za politycznym programem *Cudu* kryła się osobista inicjatywa królewska, choć wygląda, że Bogusławski, zajmwszy po Adamie Naruszewiczu miejsce artystycznego rzecznika przy Stanisławie Augustcie, mimo coraz trudniejszych warunków udzielania królowi, który tracił zaufanie ogółu, jawnego społecznego poparcia, wiernie i nadal z pełnym przekonaniem wypełniał tę misję.

„Dynastyczną” polemikę *Cudu* (wnuk Semiramidy czy synowiec Piasta?), w której Bogusławski okazał się więc bardziej prokrólewski niż mógł być wtedy otwarcie sam Stanisław August, dopełnia jeszcze jedna

polityczna alegoria zgodna z orientacją i resentymentami dworu. Jest to antykołłątajowska karykatura, wyrażona w konstrukcji postaci organisty (zajęcie to w literackim porównaniu, spopularyzowanym kilka lat wcześniej przez anonimowe menipejskie *Organy* oznaczało polityczną, zwłaszcza sejmową szarą eminencję), którego imię Miechodmucha, także zadłużone w owej satyrze, ścichapek ponadto wskazywało słynną „kuźnicę”. Karykatura owa wypominała księdzu podkanclerzemu forsowanie rosyjskiego ożenku „infantki”, głosowanie za rządowo-królewskim akcesem do Targowicy i złożenie (Ludwikowi Strasserowi in blanco) deklaracji również własnego przystąpienia, błyskawiczny potajemny wyjazd z kraju, pamfletowanie króla i polityczne pouczanie rodaków z bezpiecznego dla siebie dystansu (w rzeczywistości ryzykownego, bo Rosja wywierała presję na słabą Saksonię, by uwięziła emigrantów) oraz egoistyczne zabiegi o własne majątki i urzędy. Poszlak świadczących za tą aluzją jest w niewielkich partiach *Cudu* dotyczących Miechodmucha stosunkowo dużo. Rozstrzygać kwestię zdają się jednak nie owe poszlaki, lecz zmiany przeprowadzone przez Bogusławskiego w lwowskiej wersji tekstu (1796–1798), zupełnie nieistotne wobec scenicznej postaci, odpowiadające natomiast losom żywego pierwowzoru.

Dążenie w analizie politycznego sensu *Cudu* do dokładniejszych szczegółowych wyników nie oznacza oczywiście otwarcia furtki jakiegokolwiek możliwemu hipostazowaniu znaczeń czysto abstrakcyjnych, nie dających się potwierdzić łączną eksplikacją tekstu i jego społecznego tła. Toteż nie przysądzamy Góralom ich potencjalnego trzeciego utożsamienia, które zresztą uchylałoby aluzjotwórczej zasadzie szyfru i kamuflażu swą nazewniczą jawnością. Po między wrześniem 1792 a lipcem 1794 r., czyli w czasie okalającym krystalizowanie się pomysłu, pisanie i wystawianie *Cudu*, a więc podczas rządów w Polsce Targowicy i następnie w okresie pogrodzieńskim oraz w pierwszej połowie kościuszkowskiej insurekcji – trzeci parlament rewolucyjnej Francji, Konwencja Narodowa, była miejscem ścierania się republikańskich stronnictw, wśród nich dwóch najzacieklej z sobą walczących: konserwatywno-mieszczkańskiej Żyrondy i jakobińskiej Góry. Ów termin: Góra (*la Montagne*) i pochodny: Górale (*les Montagnards*), szeroko wówczas znane, prawie codziennie goszczące na łamach europejskiej prasy (pierwszy z nich – także w polskiej) należały do podstawowych słów międzynarodowego języka politycznego. I to pojęciowe ich wyobcowa-

nie z lokalnej gleby, niespójność z rodzimymi realiami i akcji opery, i zewnętrznych zdarzeń — a także wspomniana, gdyby terminy te łączyć z najezdnikami z *Cudu*, jawność identyfikacji — nadal eliminują sprawę z obchodzącego nas pola aluzji i każą uznać zbieżność nazw, mimo równocześnie czytelnego w *Krakowiakach* antyradykalizmu, za przypadkową<sup>6</sup>.

Oczywiście nie cała złożona polityczna przenośnia *Cudu*, lecz obrany przez Bogusławskiego sposób jej wyrażenia za pomocą ludowego kostiumu i maski, znacznie bardziej (bodaj właśnie dlatego, że wtórny i służebny wobec zasadniczego politycznego celu) autentyczny i naturalny niż ludowość u pisarzy, wprowadzających ją programowo dla niej samej z pobudek sentymentalnych czy wkrótce już romantycznych (np. u Franciszka Dionizego Książnika, Kazimierza Brodzińskiego, Józefa Bohdana Zaleskiego), uczynił z *Cudu* dzieło przełomowe.

Bogusławski wpisał się nim trwale pomiędzy względnie nielicznych polskich artystów, potrafiących odtwarzać wieś bez fałszywego kompleksu i deformacji obrazu, które nienajgorzej dają się określić terminem Gombrowicza jako „pogoń za parobkiem” (znakomicie dopomogła temu w *Cudzie* socjalna sytuacja zamożnego chłopca z klasztornej podkrakowskiej wsi, jaką była Mogiła: młynarza-dzierżawcy czy kra-

---

<sup>6</sup> Polskie i europejskie tło polityczne: E. R o s t w o r o w s k i, *Legends i fakty XVIII w.*, Warszawa 1963; t e n ż e, *Ostatni król Rzeczypospolitej. Geneza i upadek Konstytucji 3 maja*, Warszawa 1966; t e n ż e, *Historia powszechna. Wiek XVIII*, Warszawa 1977; J. Ł o j e k, *Misja Debolego w Petersburgu w latach 1787–1792. Z dziejów stosunków polsko-rosyjskich w czasie Sejmu Czteroletniego*, Wrocław 1962, t e n ż e, *Upadek Konstytucji 3 maja. Studium historyczne*, Wrocław 1976; M. Ż y w c z y Ń s k i, *Historia powszechna 1789–1870*, Warszawa 1979, A. M a t h i e z, *Rewolucja francuska*, Warszawa 1956; J. B a s z k i e w i c z, *Maksymilian Robespierre*, Wrocław 1976. — Próbę odczytania *Cudu* w ścisłym związku z wydarzeniami historycznymi doby przedinsurekcyjnej, zwłaszcza z sytuacją roku 1792 podejmowałem w pracach: *W 180-lecie powstania Krakowiaków*. [w:] *Teatr Wielki w Łodzi. Program*, Łódź 1974, *Projekcja politycznego marzenia. O Cudzie, czyli Krakowiakach i Góralach Wojciecha Bogusławskiego*, „Acta Universitatis Lodzianis — Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”, 1977, S. I, z. 17; *Nad palimpsestem Cudu Wojciecha Bogusławskiego. Tekst partii śpiewanych (I)*, „Pamiętnik Teatralny”, 1979, z. 2, *Wokół Krakowiaków i Górali. Jeszcze o okolicznościach prapremiery* (w druku), *Nad palimpsestem Cudu Wojciecha Bogusławskiego. Kontekst historyczny i pola aluzji* (w druku). Dwie ostatnie pozycje opublikowane ponadto wraz z niniejszą w formie podobizny maszynopisu: R. W i e r z b o w s k i, O „Cudzie, czyli Krakowiakach i Góralach” Wojciecha Bogusławskiego. *Studia historycznoliterackie i historycznoteatralne*. „Acta Universitatis Lodzianis”, Łódź 1984.

kowskich furmanów, znanych w całej Rzeczypospolitej z solidności przewozowych usług).

Tę nową jakość *Krakowiaków* pomnożyć wolno i należy przez ich ogromną długotrwałą popularność i silne oddziaływanie na inne formy. Recepcja taka nie decyduje o wartościach dzieła, nie zawsze wynika z nich, czasem tylko stanowi ich probierz. W przypadku *Cudu* jest w ciągu dwóch już prawie stuleci dość intensywna. Dokumentują ją:

1) żywe dzieje sceniczne tego wielokrotnie grywanego utworu (znamy je nareszcie stosunkowo dokładnie dzięki przywołanym tu już opracowaniom Zbigniewa Jędrzychowskiego);

2) meliczny obieg piosnek z *Cudu*, których teksty stale przez pół wieku przedrukowywano w ulotkach i śpiewnikach oraz przepisywano w domowych antologiach – do czasu, gdy zatarta się ich rokokowa konwencja i w nowej obyczajowości, surowszej i często pruderyjnej, zaczęto się nimi gorszyć i robić z nich nietrafny użytek (por. *Pamiętniki Ludwika de Laveau, Komediantkę Reymonta*);

3) ścisłe naśladownictwa teatralne na czele z *Zabobonem*, czyli *Krakowiakami i Góralami* Jana Nepomucena Kamińskiego z muzyką Karola Kurpińskiego (1816) oraz baletem *Wesele w Ojcowie* Kurpińskiego i Józefa Damsego (1823, a więc gdy *Cud* był już chyba zakazany przez Nowosilcowa i Roźnieckiego) – poza tymi były to sztuki S. Krzesińskiego, K. Estreichera i A. Ładnowskiego oraz parateatralny zapustny kulig z postaciami z *Cudu*, opisany przez Kolberga;

4) rozwijająca się wciąż w pierwszej połowie XIX w. komedioopera (z librettami Kamińskiego, L. A. Dmuszewskiego, K. Majeranowskiego), w drugiej – popularny dramat o tematyce ludowej (utwory W. L. Anczyca, J. K. Galasiewicza, A. Staszczyka), często z wodewilowymi i tanecznymi wstawkami oraz eksponowaniem etnicznych i regionalnych odrębności;

5) przejęte po sukcesie *Cudu* (choć wprowadził je wcześniej *Pan poznany*, 1775) jako stały motyw w utworach trzech powyższych grup, jak również poza teatrem, w dziełach poetyckiej i prozatorskiej epiki – wiejskie wesele, zwykle ludowe lub stylizowane na takie.

Oddzielne miejsce zajmą świadectwa oddziaływania *Krakowiaków* bądź analogie z nimi w twórczości różnych epok, silniej zindywidualizowane i dowodzące obopólnych wartości.

Określenie „dzieło przelomowe” (wobec *Cudu* użył go Zbigniew Raszewski, kilkakrotny arcywnikliwy interpretator tej sztuki), gdy

uwzględnić nader czynną rolę *Krakowiaków* w krążeniu polskiej tradycji kulturalnej, znaczy też „prześłowe”, „ogniskowe”, „przekaznikowe” („zwornikowe” – podpowiada w dyskusji jeszcze jedną metaforę, celniejszą chyba od tamtych, Teresa Kostkiewiczowa). Najlepiej uwidacznia to zaś silnymi zespoleniami *Cudu* z literacko-teatralną przeszłością i przyszłością oraz z folklorem „poetyka narodowa” utworu. Nazwał ją tak, nie uznając zresztą funkcjonalnego prymatu nad nią politycznych celów dzieła (w opozycji do przygniatającej większości pozostałych interpretatorów *Cudu*) badacz kultury naszego baroku i równoczesnego z tą epoką prefolklorizmu, prof. Czesław Hernas. Wskazał przy tym bardzo ciekawe, w ciągu dziesięcioleci kryjące się przed oczyma komentatorów, zadłużenia *Cudu* w literaturze staropolskiej<sup>7</sup>. Lista tych koneksji daje się dziś powiększyć (co świadczy i o erudycji oraz pamięci Bogusławskiego, i o żywej obecności w drugiej połowie XVIII w. dziedzictwa staropolszczyzny, i o być może pomocy, jakiej dramaturg doznawał od przyjaciół-uczonych, kto wie, czy nie z kręgu Biblioteki Załuskich), a gdy przydać do nich jeszcze te, które, poza już tu grupowo wskazanymi, łączą *Cud* z młodszą od niego dramaturgią i meliką, termin „poetyka narodowa” zderza się nieoczekiwanie z szerszym i również nie byle czym sądem. Sąd ten obecnie, choćby w świetle wyników wspomnianych nowych prac, nie wydaje się przesadny. Wypowiedziany w 1830 r. przez Adama Mickiewicza, głosi, że obok Franciszka Karpińskiego Wojciech Bogusławski to przedromantyczny polski poeta narodowy, co pragniemy rozumieć nie w duchu skromnego wyznania samego Bogusławskiego (widział swą zasługę w przydaniu polskiej operze „narodowości” – czyli rysów rodzimego ludowego obyczaju) ani opinii naszych romantyków, szczerze ceniących go, również za oryginalność, a więc niepodleganie w dziele wpływom klasycznym: antycznym lub francuskim (lapidarne zdanie Mickiewicza rozszerzył pochwałami *Cudu* programowy szkic Seweryna Goszczyńskiego z 1835 r., *Nowa epoka poezji polskiej*), ale w syntetycznym znaczeniu współczesnym, które często właściwą oryginalność dostrzec musi w pozornej nieoryginalności – mianowicie w stopieniu się dzieła sztuki z tradycją, w nazwanej tak jeszcze przez Karola Kurpińskiego, a po mistrzowsku przez Bogusławskiego w *Cudzie* osiągniętej „ekspresji przypomniczej”.

<sup>7</sup>C. H e r n a s. *Szkola folkloru. Ze studiów nad „Krakowiakami i Góralami”*. „Pamiętnik Teatralny”. 1966, z. 1–4, s. 248–267.

Sąd Mickiewicza, który najprawdopodobniej w swych studenckich czasach oglądał *Cud*, a może nawet widział w maju 1816 r. gościnny występ Bogusławskiego-Bardosa w wileńskim teatrze, wywodzi się głównie z uznania walorów tej sztuki. Wolno jednak chyba także odnieść go do zalet *Henryka VI na lowach* (którego nowe oblicze opery-baśni o dobrym królu, polskim Harunie ar-Raszid w angielskim stroju, stworzył przez połączenie z zapomnianą muzyką Kurpińskiego i przez wielkość swej inscenizacji Kazimierz Dejmek, pragnący od lat wywiązać się z analogicznego, wielokrotnie deklarowanego „prywatnego obowiązku” wobec *Krakowiaków*), oraz niektórych drobnych usamodzielnionych utworów: arii i wierszy – „Nigdy jak dzisiaj nie czułem rozkoszy” i „Torbo kochana, majątku mój cały” (z *Nędzy uszczęśliwionej*, 1778), „Patrzcie, bogacze świata...” (z *Taczki occiarza*, 1791), „Intryga idzie do góry...” (z *Henryka VI*, 1792), „Świat srogi...” (i kilku innych piosnek z *Cudu*, 1794), „Prawda jest gorzką potrawą...” z *Hermirii, czyli Amazonek* oraz dwóch hymnów z *Izkahara* (1797), *Powinszowania prześwietnej publiczności warszawskiej na Nowy Rok 1800*, wreszcie rewelacyjnego *Ottona do spektatorów śmierci swojej* (epilogu-powinszowania na 1 I 1801 r.) i związanego z nim memoriału do władz pruskich.

W odróżnieniu od prawie całej literatury stanisławowskiej i jej dramaturgii (łącznie z kilkudziesięciu utworami teatralnymi samego Bogusławskiego), zdecydowanie odcinających się od staropolskiej tradycji i pracowicie adaptujących zachodnioeuropejskie planty, *Cud*, tworzony najprawdopodobniej w owocnym pośpiechu, wchłonął w siebie bezmiar pomijanych poprzednio różnorodnych rodzimych składników.

Gdy uwzględnić różnicę tonu (tu komediowość i niecierpliwa początkowo ksenofobia, tam tragiczność i antyszowinistyczne szukanie zła w sobie), listę dzieł paralelami swymi „patronujących” *Krakowiakom* otwiera archetypowymi wątkami matrymonialnych roszczeń i zbrojnej mściwej napaści *Odprawa posłów greckich* Jana Kochanowskiego, a wcześniejszą renesansową kreacją nietamowanej kobiecej namiętności (w tym szesnastowiecznym dziele też odkrytą dopiero w teatrze naszego stulecia) dołącza do niej Rejowski *Żywot Józefa*. W artystycznym przetworzeniu obscenicznej metaforyki ludowej (konsekwentnie pod tym względem zbudowana postać wiejskiego wodzireja, Jonka) kroczy *Cud* nie nadużytym szlakiem Szymonowicowskich *Żeńców*, a odkryte

przez Hernasa bezpośrednio pożyczki tekstowe (ok. 50 wersów) – pieśni, oracji i dwornych komplementów – bierze z *Roksolanek, to jest Ruskich panien* Zimorowica.

Konwencjonalny, bliski potoczności i na pewno osiągany nieraz przez świadomą stylizację charakter pojedynczych replik zdaje się *Cudu* zawdzięczać licznym źródłom, zwłaszcza należącym do teatru popularnego: wielkanocnym dialogom, *Komedii o Lizydzie* Paxillusa, pewne zaś sceny i motywy – szkolnej eklodze i, jak dowodzi Hernas, bożenarodzeniowej pastorałce.

Ramowe ukształtowanie wątku i postaci Bardosa, wędrownego studenta-paupra, w stroju jakby po świeżej demobilizacji, objuczonego tragarza całego swego dobytku, skwapliwego obwąchiwacza gospód, spokrewnia go (jak przypuszczalnie i noszone imię) z Albertusem (Labertusem, Wojciechem), zresztą nie wprost z późnoszesnastowiecznych dwóch 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>8</sup>. Bardos to oczywiście Albertus oświecony, swą trojaką postawą: „sobieradka” (self-made mana), uczonego (zwycięskiego w akademickich dysputach oraz w nowoczesnych eksperymentach z elektrycznością) i szerzyciela wolnomularskich formuł etycznych, tkwiący mocno przede wszystkim jednak we własnej współczesności, a nawet w konkretnym szerzącym się wtedy „amerykańskim” demokratyzacyjnym modelu światopoglądowym, franklinizmie – ale w swej kondycji głodnego, nie mającego butów mędrca, wygłaszającego na poły cyniczne, na poły stoickie spostrzeżenia i szukającego wyjścia z pozornych sprzeczności życia antycypowany także przez wczesnobarokową postać Diogenesa z *Tragedii o polskim Scylurusie* Jana Jurkowskiego, by nie liczyć już epizodycznych figur Studentów i Bakałarzy z rozlicznych intermediiów.

Pominąć tu wypadnie uzależnienia *Cudu* od samodzielnych i fragmentarycznych tworów słownego i – z czego zdał jeszcze sprawę Oskar Kolberg, zajmując się kompozycją Stefaniego (dziś badaną na

---

<sup>8</sup> *Jantaszek z wojny moskiewskiej (1661). Nieznany utwór literatury staropolskiej*. Z unikatów Biblioteki Śląskiej w Katowicach wydał. posłowiem i przypisami opatrzył J. Mayer. Uwagi o języku utworu opracowała A. Kowalska, Katowice 1972.

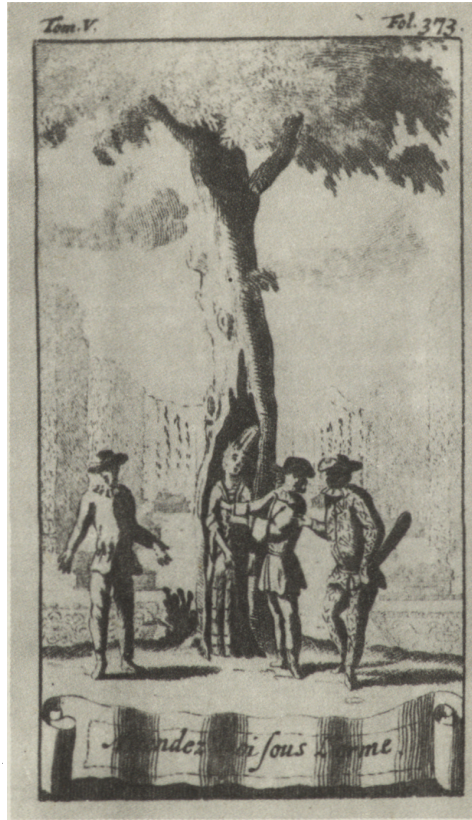


Fryderyk Antoni Lohrmann, Scena z *Cudu, czyli Krakowiaków i Górali W. Bogusławskiego*. 1794. Repr.: Pracownia Fotograficzna Instytutu Sztuki PAN, T. Kaźmierski

nowo przez Franciszka Barfussa) – muzycznego folkloru. Opuścić też trzeba niezmiarzone filiacje z tekstowym materiałem oświeceniowym – typowo artystycznym (są w nim teksty np. Bohomolca, Krasickiego, Trembeckiego, Karpińskiego, Książnina, Baudouina, Szymańskiego) oraz jeszcze silniej wtopionym, lub przynajmniej wyjaśniającym nam sens wielu szczegółów w *Cudzie*, publicystycznym (rozumianym najszerzej: jako polityczny język epoki ze swą hasłową leksyką i frazeologią, występującymi w najróżnorodniejszych formach wypowiedzi – od epistolografii po urzędowe dokumenty i od mów królewskich po demonstracje kaznodziejskie) – aby zachować miejsce na rozchodzące się szerzej jeszcze niż wskazaliśmy echa *Krakowiaków*.

Zwróćmy uwagę na te spośród nich, które słyszalne są na literackich wierzchołkach, a między nimi zwłaszcza na dające się określić jako teatralne *topoi*, czyli po grecku – w liczbie mnogiej od *topos* – 'miejsca' (w domyśle: wspólne, takie same w różnych utworach, wyróżniane też w





Scena z *Attendez-moi sous l'orme* C. R. Dufresny'ego, 1695. Fot.: Pracownia Reprograficzna BUW z [E.] Gherardi, *Théâtre Italien de...*, t. 5, Amsterdam 1721, przed s. 373

humanistyce łacińskim terminem *loci communes*) – stałe ukształtowania, bardzo dobrze znane historykom malarstwa i krytykom literatury, szczególnie poezji<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Na identyfikacji i interpretacji stałych powtarzalnych ukształtowań w dziełach plastycznych polega stosowana przez historyków i teoretyków sztuki metoda ikonologiczna, skodyfikowana przez E. Panofsky'ego (*Ikonografia i ikonologia* [1955], [w:] *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, wczesna polska prezentacja: tenże, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, „Przegląd Humanistyczny”, 1957, nr 2 i 3, przedr.: *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959, 1976, aktualizująca ocena:

1. Pierwszym głośnym i mającym wyjątkową pozycję w społecznej świadomości utworem, który zdaje się odbijać echa tej opery – mianowicie finału w jego powstańczej wersji, wystawionej w październiku 1794 r., gdy walki jeszcze trwały, uzupełniającej prapremierowy kształt przedstawienia wojenną pobudką, *Przydatkiem do aryj*, oraz zapewne sceną kosynierskiego poboru – jest napisana w lipcu 1797 r. przez Józefa Wybickiego *Pieśń legionów polskich w Włoszech*, „Jeszcze Polska nie umarła...” (zawierająca 25% słownictwa *Przydatku*, udramatyzowany w zbiorową scenę obraz gromady z „raclawickimi kosami” i również zakrawające na przeniesione z *Cudu* indywidualne postacie Basi i jej zapłakanego ojca). We wspomnianym wierszu *Otto do spektatorów śmierci swojej*, którym Bogusławski powitał w swym teatrze nowe, XIX stulecie, historyk, prof. Leśnodorski, wnikliwie dosłuchał się pierwszych z kolei refleksów przyniesionego już wtedy do kraju *Mazurka Dąbrowskiego*.

2. Oddziaływały od początku układy wersyfikacyjno-frazeologiczne z *Cudu*: matryca ludowo stylizowanych przestroż z piosnek końcowego wodewilu rychło odcisnę się na różnych utworach, wśród nich na krakowiaku w sielance *Wiesław Brodzińskiego*, a nieregularny wiersz

---

t e n ż e, *Wstęp do: Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*. Wybrał..., Warszawa 1976). Teorię (metodę rozpoznawania i objaśniania) *topoi*, nawiązując do antycznych podręczników retoryki, określających tak obiegowe tematy (tropy, figury poglądowe), używane przez mówców, rozwinął współcześnie E. R. C u r t i u s, *Europäishhe Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (polskie wdrożenie krytycznoliterackie: R. P r z y b y l s k i, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, J. M. R y m k i e w i c z, *Historyczna topika i wieczne topoi*, [w:] *Myśli różne o ogrodach*, Warszawa 1968). Obaj uczeni wywodzą się ze szkoły hamburskiej A. Warburga, obie metody korespondują z Eliotowską teorią tradycji w kulturze, obie też dotyczą przede wszystkim form i znaczeń monumentalnych i wzniosłych, treści kontemplacyjnych, nierzadko sakralnych, symbolizacji, alegoryzacji i emblematyzacji zawsze uduchowionych, często wręcz hermetycznych, a więc gatunków i stylów z reguły wysokich, czasem tylko w powiązaniu z użytkowymi, nigdy zaś z niskimi czy ludycznymi, jak więc choćby komedioopera, której wypadaloby się kontentować raczej prostą teorią wędrownych motywów treściowych oraz klisz frazeologiczno-leksykalnych, gdyby ta dawno nie sformalizowała się i owych jednostek obiegu nie pozbawiała, wbrew oczywistości, wszelkiego zindywidualizowanego znaczenia, jakie siłą rzeczy nadaje im twórczy akt, i nie sprowadziła ich funkcji do roli całkowicie bezwyrazowych, w konsekwencji wyizolowanych, oderwanych komunałów. (Próbowano rozciągać to lekceważenie i na tamte złożone struktury.)

monologu Bardosa pobrzmiewać będzie ... w tyradach Gustawa w IV cz. *Dziadów*. I tu właśnie objawi się w swej wędrówce teatralny topos (w którym i Mickiewicz znajdzie rodzimych naśladowców: Garczyńskiego, Prusa) — w dwóch scenach rzucania inwektyw na książki, przez Bardosa (przede wszystkim na dzieła poetów: „szumni szczęścia ludzkiego malarze [...] wy, gałgańskie dusze, [...] Coście mnie tylko nauczyły tego, że sam swoim językiem nie władam I choć nie chcę, wierszem gadam [...] Ten, kto się z wami pobrata, Nie zda się dzisiaj dla świata”) i przez Pustelnika (na *Nową Heloizę* Rousseau i *Wertera* Goethego: „książki zbrojeckie! Młodości mojej Niebo i tortury! One zwichnęły osadę mych skrzydeł I wyłamały do góry, że już nie mogłem na dół skrócić lotu”, „Ty mnie zabiłeś! — ty mnie nauczyłeś czytać!”; por. też w argumentowo-dedykacyjnym wierszu *Upiór*: „Na świecie jeszcze, lecz już nie dla świata!”) oraz dosłownego rzucania przez nich obu na ziemię, w skrajnej desperacji, samych książek (choć oczywiście w motywacji Bardosa, który swoje rychło pozbiera, współuczestniczy i nurt racjonalny: stanowa chudopacholska pretensja, jak w *Powrocie z Warszawy na wieś* Karpińskiego, że wiedza i umiejętności nie zapewniły wykształconej i utalentowanej jednostce chleba — ale wyraźnie też donkichotowski trop: skargi na omamienie umysłu czy duszy książkową fantazją, urojoną, oderwaną od życia poetycką wizją świata).

3. W *Dziadów części trzeciej* występują dwa sytuacyjne ujęcia zbieżne z *Cudem* mimo odmiennych nastrojów i treści (mających jednak też swoją koniunkcję w politycznej istocie obu dzieł). Otóż w akcji, którą pomiędzy Krakowiakami i Góralami prowadzi Bardos pojawia się ukryta sceniczna antycypacja sądu ostatecznego (oczywiście znów racjonalna i żartobliwie parodystyczna): wyznaczanie miejsc sprawiedliwym (po prawicy) i nie zasługującym na zbawienie (po lewicy), egzorcyzmowanie zatwardziałego potępienia i obwieszczanie mu pozaziemskiego werdyktu. W uwznioślonych wymiarach nowoczesno-moralitetowych wszystko to odnajdujemy w *Dziadów części trzeciej*, w akcji, która toczy się między ofiarami martyrologii i ich oprawcami, gdy w akcję tę wdziera się swoją duchową interwencją ksiądz Piotr, przy czym i tu trafia się leksykalno-składniowe podobieństwo wierszowanych fraz.

Wręcz przetransponowaniem efektu ściśle scenicznego wydaje się w IX scenie *Dziadów części trzeciej* ukrycie na wiejskim cmentarzu Kobiety przez Guślarza — niczym Basi przez Bardosa w starej spróchniałej wierzbie — w „dębie suchym i wygniłym”. Guślarz relacjonuje ukrytej

zachowanie się piekielnych zjaw (ich bazylijszkowy wzrok, groźny dla Kobiety, Guślarza „nie urzeczce”), a następnie, dla wywołania Widma kochanka z części IV, sam też wchodzi do dębu (potem oboje „wychodzą z drzewa”). Czy i autor *Cudu* swoje drzewo-locum przejął z jakiegoś dawniejszego utworu? Bo sama sceniczna zabawa w chowanego, urządzona przez Bardosa zdaje się mieć kontakt ze współczesną arcykomedią – z finałem *Wesela Figara*. Może Bogusławskiemu spodobał się czarodziejski wiąz ze starszej o wiek jednoaktówki *Attendez-moi sous l'orme* Charlesa Rivière'a Dufresny'ego, nie będący tam zresztą kryjówką, uwidoczniiony na rycinie w znanej antologii Evarista Gherardiego *Théâtre Italien*? Drzewo, zwłaszcza jako instrument lub obiekt czarów, nieraz pojawiało się na barokowej scenie. Toteż wpływ tego wzorca nie jest oczywisty i nie sam praktykabl, ale sposób ugrupowania wokół niego postaci i ich gesty sugerują, że Bogusławski mógł mieć w ręku tomy Gherardiego<sup>10</sup>.

4. Znacznie jeszcze mniej jest pewne, czy czytał *Cud* lub widział go na scenie Juliusz Słowacki. Tytuł *Antreprenera w kłopotach*, opery Domenica Cimarosy z librettem przełożonym przez Bogusławskiego pojawił się w jednym z listów do matki (zastosowany do Joachima Lelewela). Takiego bezpośredniego nawiązania do *Krakowiaków* nigdzie w tekstach Słowackiego nie spotykamy. Możemy więc tylko

---

<sup>10</sup> Urywek *Gościńca albo krótkiego opisanja Warszawy* (1643) Adama Jarzębskiego („Drzewo zaraz się stworzyło, W którym osoba stojąca, Z żadnych trwóg się nie bojała”) przytacza w rozdziale *Dekoracje* Król-Kaczorowska, przypominając, że „drzewo z «osobą» w środku odgrywa niemałą rolę w *Krakowiakach* i *Góralach* Bogusławskiego”, że metamorfozy typu owidiańskiego występowały w warszawskich zamkowych spektaklach (I poł. XVII w.) *Wybawienia Rugiera* i *Dafnis przemienionej* (w związku z tym nawet podejrzewa rodzimą ciągłość scenicznego motywu) i że na melodramatyczny nadmiar nastrojowych środków w późnej dramie, wyszydzone piórem klasyka (K. Tymowskiego, 1812) składał się również i ów opatrzony już wtedy praktykabl: „Nie na próżno z pośrodku spróchniałego drzewa Nieszczęśliwa kochanka przygody swe śpiewa”; po dwudziestu latach ścierania się gustów wybredna drwina jednak przegrała – gminne drzewo z kochanką zwyciężyły. (Por. K r ó l - K a c z o r o w s k a *op. cit.*, s. 108, 111 n., 134; il. 68 przedstawia dekorację S. Wyspiańskiego i J. Spizara do *Dziadów* – jedną z nielicznych, jeśli nie jedyną w scenicznych dziejach utworu, która respektuje Mickiewiczowski cmentarny dąb.) – O E. Gherardim i jego zbiorze: *Enciclopedia dello spettacolo*, s. r., C. Mic. <K. Miklaszewski>, *Komedia dell'arte czyli teatr komediantów włoskich X VI, X VII, X VIII wieku*. Tłum. S. i M. Browińscy, Wrocław 1961, s. 91 n., A. Nicoll, *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*. Przełożył A. Dębnicki, Warszawa 1967, s. 142 – 146.

zadawać sobie pytanie, czy młody poeta uczestniczył w którymś z wybuchów zbiorowej radości 5 lub 6 grudnia 1830 r., gdy w tydzień po nocy listopadowej, według niewiele późniejszych słów Konstancji Łubieńskiej „grali w teatrze *Krakowiaków* i już dwa razy po skończonej sztuce widzowie weszli na scenę i tańcowali z aktorami do pierwszej w nocy”. Później, w Szwajcarii, Słowacki uważał się za zawołanego tancerza<sup>11</sup>. Czy umiejętności swych w tej dziedzinie nie wypróbował i na deskach starego teatru na Placu Krasieńskich? Kontrast przepychu akcji i języka w dramatach Słowackiego z prostotą ekspresji w *Cudzie* zdaje się zapowiadać brak punktów styecznych. A jednak czytając utwór Bogusławskiego dostrzega się w nim miniatury scen, migawki wizyj i urywki zdań jakby rozrośnięte później w tamtych dziełach. Oto w *Balladynie* wspomniany przez Grabca jego ojciec niewątpliwie wywodził się z rodu Miechodmuchów (którego znów protoplasta pojawiał się w starym *Panu poznanym*): był organistą i „pięknie grywał pjanya”. W *Agezylauszu*, w pogrążonym w długach i kryzysie królestwie Sparty mówi się dosłownym wisusowskim Bardosowym powiedzonkiem o „zaćmieniu słońca w kieszeniach spartańskich” (Bardos: „Kiedy zaćmienie w kieszeni, Filozof się w osła zmieni”; sowizrzalstwo powiedzenia u Słowackiego tkwi również w jaskrawym anachronizmie: Grecy nie znali kieszeni, lecz używali w ich funkcji zanadrza, kolpos, powstałego przez przepasanie ubioru). Oczywiście, powiedzenie mogło się już dawniej usamodzielnic jako przysłowie – notuje je za pośrednictwem Lindego kompendium paremiograficzne ze wskazaniem wczesnego użycia w anonimowym wierszu noworocznym w ostatnim tomie „Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych”, wydanym w roku pisarskiego i aktorskiego debiutu Bogusławskiego, 1778, a wznowionym w 1792 r. W niedokoń-

---

<sup>11</sup> J. Słowacki, *Dzieła*. Wydanie przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza. Pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1959 [t.] 13 *Listy do matki*. Opracowała Z. Krzyżanowska, s. 103 n., 122, 127 („Kiedy tańczę, młodzież ściga mię oczyma” – co z lekka przypomina przechwałkę Bryndasa: „Dziewki mię okiem zjadają. Kiej im z węgierska tańczuję”) n., 130. – Do aż kilku relacji, w tym słynnej Mochackiego, o powstańczych spektaklach *Cudu* (zob. Jędrzychowski, „*Cud* [...]”, s. 281) oprócz listu K. z Ossolińskich Łubieńskiej (ogłoszonego przez R. Łubieńskiego – z 18 XII 1830, do teścia, Feliksa; por. M. Brandys, *Koniec świata szwoleżerów. Cz. 3 Rewolucja w Warszawie*, Warszawa 1974, s. 148) dodać jeszcze można J. N. Janowskiego *Notatki autobiograficzne 1803–1853*. Przygotował. wstępem i przypisami opatrzył M. Tyrowicz. Wrocław 1970, s. 146.

czonym dramacie o Beniowskim Słowackiego pojawiają się na drodze bohatera – czy zupełnie bez wpływu folklorystycznej ekspresji *Cudu?* – ludowi informatorzy: Krakowiak i mieszkańcy Karpat<sup>12</sup>. Najbardziej jednak intryguje akcja *Mazepy*, której bardzo istotne ogniwa (pod względem autorstwa dawno przez naszą komparatystykę przyznane Balzakowi)<sup>13</sup>, mają swoje mikroodpowiedniki w *Cudzie*: 1 – przysięga Amelii („na matki duszę [...] Przysięgam, że niewinnie byłam posądzona”) w odmiennej pod moralnym względem przysiędze Doroty („Na duszę Przysięgam, że nic nie wiem”) – przy podobieństwie również przyczyny tych zaklęć – męzowskiej zazdrości; 2 – rozkaz Wojewody, by zamurować alkowę (w niej zaś Mazepę) – w propozycji Bardosa, naumyślnie podwajającego nią trwogą młynarki: by ul w wierzbie, gdzie skrył się Stach, „najprzód dobrze zabić, Potem go wysmarować gliną” (Dorota: „Gdyby jako przestrzec go można!”); 3 – w zbieżnych, już tylko frazeologicznie, szyderczych replikach dwóch zaślepionych żądzą zemsty zazdrośników na spotykające ich ostrzeżenia: Bryndasa („Da się to widzieć”) i Wojewody („Da się to słyszeć”).

5. Dodajmy to tych przykładów to jeszcze, że Fredro włożył piosnkę Bardosa w usta Ludmira w *Panu Jowialskim*, w *Trzy po trzy* zaś podał znaną nam już wiadomość o imitacyjnym potraktowaniu tej roli przez

<sup>12</sup> Tę ekspresję u Słowackiego dodatkowo wzbogaca fantazja ludowo-baśniowych adynatów (impossibiliów) „świata na opak”, dla której racjonalny obraz rzeczywistości stanowi jedynie kontrastowe tło (wprawdzie konieczne, ale ukryte), gdy opaczny „świat przewrotny” w *Cudzie* podlega natomiast zracjonalizowaniu wprost, a jego społeczne antynomie dają się w teorii rozwiązać (por. uwagi o już wcześniej, u progu XVII w. – z niewątpliwymi dawniejszymi jeszcze antecedencjami – zarysowujących się tych dwóch typach poetyki i wizji „świata na opak”: groteskowej i „socjologicznej” – Hernas, *Barok*. Warszawa 1973, s. 100). Zob. J. S ł o w a c k i, *ed. cit.*, [t.] 8 *Dramaty*. Opracował W. Hahn, s. 165 – 176. (Państwu Elżbiecie i Janowi Aleksandrowskim serdecznie dziękuję za wnikliwą konsultację w sprawie fragmentu na s. 175, w. 7, nasuwającego drobną filologiczną wątpliwość.)

<sup>13</sup> *Notes et éclaircissements* (do opowiadania *La Grande Bretèche*), [w:] H. de B a l z a c, *Oeuvres complètes*, t. 7, Paris 1913, s. 445 n. – *Tajemnica. Naśladowanie z Balzaca*, „Tygodnik Polski”, 1833, nr 16 – 19, s. 376, 385 – 403, 409 – 427, 433 – 447. W H a h n, *Bibliografia* [w:] J. S ł o w a c k i, *Dzieła wszystkie*. Pod red. J. Kleinera, t. 4, Wrocław 1953, s. 468 n.: studia J. Julliena, P. Chmielowskiego, W. Hahna, J. Kleinera, S. Kolbuszewskiego (*Scribe, Balzac i Słowacki. Motyw zamurowania*, „Ruch Literacki”, 1929, nr 3, s. 94 n. – praca nasuwa przypuszczenie, że paralelne motywy mogły być dziedziczone z dawniejszego teatru popularnego, co wyjaśniałoby przeniknięcie ich mikroelementów również do *Cudu*), Z. Markiewiczza.

Bogusławskiego i o jej modelu, w pamiętniku tym zacytował też piosnkę z *Amazonek*. Na temat zaś tamtej, niezrównanej piosneczki „Świat srogi, świat przewrotny...” improwizował – o czym doniosła ówczesna prasa i co przypomina w zakończeniu monografii „ojca teatru polskiego” prof. Raszewski – na swym pierwszym koncercie w Teatrze Narodowym (17 III 1830) Fryderyk Chopin...

Z czasem jednak znajomość *Cudu* malała. Ocenzurowany, pozbawiony prawa zarówno do swej oryginalnej wersji, jak „ekstemporyzacji i dodatków”, wystawiany na modłę własnych swych, a przecież poddawanych różnorodnej dziewiętnastowiecznej standaryzacji naśladownictwa – stawał się zacną obyczajowo-patriotyczną operetą, zatracić zaś musiał niepodległościowy sens rewolucyjny. Twórcze współbrzmienia z nim stawały się coraz rzadsze. Podobnie jak jego przedstawienia: w Krakowie od 1877 r. ustały na 54 lata, w Warszawie od 1886, kiedy to zainscenizowano pod zmienionym tytułem tylko pierwszy akt – na lat 43, we Lwowie od 1895 – na 46. Nie wiemy, czy twórcy doby młodopolskiej w ogóle czytali utwór Bogusławskiego i czy np. zdecydowanie konwencjonalną i tylko fragmentaryczną w obrębie całej roli „herodyzację” Panny Młodej z *Wesela* („trza by stoć i walić w mordę”, „Zdarłabym jej łeb, jak krosna!”) w jakimkolwiek stopniu odnieść można do tego właśnie typu ukształtowania postaci Basi z *Cudu* („pozna, zem kobita Tak go gryźć, tak cartowsko żyć – em z nim gotowa, Ze mu za jeden tydzień jak kadź spuchnie głowa”; „Jej bym warkoce wyrwała, A samego wałkiem sprąła”).

Na przedprożu i u progu niepodległości Leon Schiller konstatawał: „Zapytany profan: kto napisał *Krakowiaków i Górali*, prędzej przypomni sobie nazwisko ich kontynuatora niż pierwszego twórcy” (1915). Doświadczenia podpowiadały, że nie tylko profan – „nawet wytworni i wcale z literaturą polską obeznani krytycy teatralni mieszają nazwisko Bogusławskiego z Kamińskim pisząc o *Krakowiakach*” (1919). W niewiele lat później ślubna egeria bądź co bądź dyrektora krakowskiego teatru z przełomu stuleci, pierwsza słuchaczka dopiero co wspomnianego *Wesela*, które w jej salonie odczytał Wyspiański i w bliskiej przyszłości autorka zbiorów szkiców teatralnych, Lucyna Kotarbińska, wyjechała w 1926 r. w patriotycznej misji na Śląsk. Po wizycie w domu doktora Rostka, katowickiego działacza i bibliofila pytała listownie (11 XI) swego męża, zaintrygowana dziełkiem, napotkanym w kolekcji gospodarza: „Kto napisał *Kra[kowiaków] i Górali*, bo on ma wydanie

niemieckie [scil. polski pierwodruk berliński z 1841 r.] z nazw[iskiem] Bogusławskiego”. I alarmująco monitowała tego samego dnia w kartce: „Napisz mi, Józeczku, zaraz o tych *Krakow[iakach] i Góralach*”, po dwakroć dowodząc empirycznie racji Schillera. Jeśli więc utwór, mimo świeżego wydania go przez Eugeniusza Kucharskiego w jednej z popularyzatorskich serii wydawniczych Gebethnera i Wolffa, popadł równocześnie w tak gruntowne lekceważące zapomnienie (toteż odnowiła obieg *Cudu* raczej szkoła niż teatr)<sup>14</sup>, znaczyło to najwyraźniej, że pod spekanym werniksem narodowej tradycji, którym dzieło, współoprawne w jednej ramie z *Zabobonem*, grubo powlekła recepcja czasów niewoli, przestano dostrzegać wartości uniwersalne *Cudu*, jakie odziedziczył on i z pierwiastkami dawniejszych okresów kulturalnych, i przejął w znacznej mierze z oddziaływań własnej epoki, pod obu tymi względami dystansując więc – także w tej sferze: uniwersalizmu – liczne współczesne sobie utwory rodzime.

Niektóre z tych powszechnych wyobrażeń i wartości mają oczywiście źródło w antyku, lecz te mniej może warto śledzić, bo występują przede wszystkim w formie gnomicznej i zarazem jako półjawne cytaty, służąc w tej postaci dydaktyce chwili w aktualizujących wezwaniach (trudna droga do cnoty to zestawienie jeszcze Hezjoda, wergiliańskiego pochodzenia jest wtórny wobec tamtego trop o szczęściu, które sprzyja śmiałym oraz maksyma o karze dla hardych i przebaczeniu pobitym; u tych autorów oraz u Horacego znalazło podbudowę zwycięstwo pierwiastka irenistycznego nad homerowskimi motywami walki w *Cudzie*).

<sup>14</sup> Jednak z apogeum po sukcesie powojennej łódzkiej inscenizacji Schillera – i mimo wszystko na dość krótko. W przejrzanych oświatowych ministerialnych programach, projektach programów i instrukcjach programowych z lat 1927, 1930 (dezyderaty lekturowe na II Ogólnopolskim Zjeździe Polonistów w Krakowie), 1933, 1937, 1949 – 1951, 1954 – 1958 i 1964, *Cud* występuje: w szkolnych lekturach wskazanych do nauczycielskiego wyboru w liceach klasycznych i humanistycznych w 1937 r., w lekturze obowiązkowej dla kl. IX w 1949 r., we fragmentarycznej – w dwóch latach następnych i w 1957 r., bez żadnej wyraźnej wskazówki w 1954 i 1964 r. oraz z kapitulacyjną („informacja”) w 1956 r. Jedynym większym, i scenicznym zarazem, polskim utworem oświeceniowym, utrzymanym w lekturze szkolnej w latach późniejszych obok pojedynczych nielicznych wierszy Krasickiego, Trembeckiego, Karpińskiego i fikcyjnie zwykle w liceum traktowanej (bo uchodzącej – mylnie! – za i tak powszechnie wcześniej poznawaną) *Pieśni legionów* Wybickiego oraz ewentualnych okrucichów prozy politycznej i od dawna odstawianego na boczny tor lektury uzupełniającej (w najlepszym razie) *Fircyka* w *złotach* Zabłockiego jest *Powrót posła* Niemcewicza.



Ważniejsze są więc zdobycze osiemnastowieczne, znów jednak nie takie, które miały u nas w stanisławowskiej literaturze pełne już prawo obywatelstwa, jak kult rozumu, szyderstwo z cywilizacyjnego niedorozwoju, podziw dla potęgi naukowego odkrycia i technicznego wynalazku, czy nawet pochwała ludu, a w sferze wyzwolenia jednostki aprobatą małżeńskiego wyboru, dyktowanego głosem serca i własną wolą, a nie zewnętrznym nakazem – komedia stanisławowska od swych pierwocin respektowała i wysuwała ten postulat, rzecz jasna nie w opozycji do swych obcych, przede wszystkim francuskich wzorów. W tym duchu, i z rokokową satysfakcją z mnożenia i rozwiązywania perypetii, budowane są wątki matrymonialne i wzorców, i naśladownictw.

*Cud* postępuje jednak dalej. Nie w wątku Basi. W wątku Doroty. Choć dostaje jej się na koniec konieczna porcja moralnego obroku, wcześniejsze perypetie i komentarze znacznie wychodzą poza i moralistyczne, i dotychczas w literaturze dominujące facecjonistyczne ujęcie tematu „stary mąż – młoda żona”.

Bogusławski nadrabia tu opóźnienie, przed którym zrejterowała monitorowa felietonistka w swoim sporym przecież dziale feministycznym (w książce Zofii Sinkowej zatytułowanym *Kobieta i małżeństwo*), choć niewątpliwie w kręgu źródeł tej felietonistki znajdował się znakomity esej Richarda Steela z „Tatlera” (1709) *Delikatna afera rozwodowa*, z nowoczesnym poszanowaniem jednostki, ale i z satyryczną przewrotnością traktujący kwestię doboru małżonków pod względem wieku. Jak się wydaje, *Cudowi* torował tu już drogę folklor, w którym jednak zdecydowanie górowało ujęcie facecjonistyczne nad – nazwijmy je tak – współczująco-lirycznym.

Trudno natomiast w ogóle byłoby chyba napotkać w folklorze, w tym w jego liryce, konstrukcję, jaką Dorota wyraża w słowach arii, skierowanych do Stacha:

Bo gdy mam starca przy sobie,  
Ja wtenczas myślę o tobie.

a którą autor *Cudu* antycypował o piętnaście lat problemowy węzeł *Powinowactw z wyboru*, oczywiście bez etycznych i metafizycznych konsekwencji, jakim poświęcona jest powieść Goethego, ale z zatręceniem o wspólny, będący symptomem czasów test: próby rozstrzygnięcia sprzeczności nakazu natury i cywilizacyjnego samoograniczenia.

Uniwersalizmu każdego dzieła przeszłości dowodzić też można i chyba należy trwałością, a więc powtarzalnością i współczesną przydat-

nością myślową oraz techniczną stosowanych w nim tropów. A jest już sprawą narzędzi współczesnej twórczości to, czy takiemu zapożyczeniu nada kształt solennie celebrowanego pseudoarchetypu, czy otwartej stylizacji.

Trop plebejskiej czy plebeizowanej kompromitacji nierównego boju przemocy z argumentacją i perswazją, głupoty z uczonością, przytoczony tu już z *Cudu* jako motto o Cyceronie, nie został wymyślony przez Bogusławskiego. Prymarnej genezy trzeba by dopiero szukać – pewnie we wzorcach farsowych, pikarejskich, sowizrzałskich. Bezpośredniego poprzednika autor *Cudu* miał prawdopodobnie w Bohomolcu, który w komedii *Urażający się niesłusznie o przymówki* zawarł ten trop, ujęty nieco po bakalarsku, w dialogu, prowadzonym przez głównego bohatera, Głupskiego. Głupski usłyszał właśnie o jakiejś maksymie Horacego.

- Ten Horacjusz, kto on jest, czy szlachcic?
- Nie musi być szlachcic, bo nie na „ski” kończy się.
- Więc go postronkami, jak byka, każę obić.

Nie chodzi tu zresztą o literacki czy teatralny rodowód (choć mógłby nas ciekawić) ani o wcześniejszą i późniejszą wędrówkę tego unaiwnienia. Rzecz w niezwykle miarodajnej celności, z którą i tu sięga Bogusławski po środek charakterystyki postaci, a zarazem chwyt akcji i puentę dialogu, mający zachować swą żywotność i świeżość do dziś. Dowodzi tego wprowadzenie go w analogicznych funkcjach do współczesnej powieści, prawda, że posługującej się świadomie i w znacznym stopniu stylizacyjnym kunsztem:

- Dowód Kanta – z subtelnym uśmiechem sprzeciwił się wykształcony redaktor – jest [...] nie przekonujący, [...] rozważania Kanta [...] mogą zadowolić tylko ludzi o duszach niewolników [...].
- Najlepiej byłoby posłać tego Kanta na trzy lata na Solowki za te jego dowody! – nagle palnął [...] Iwan.<sup>15</sup>

Projektowane w *Cudzie* obejście się z Cyceronem otrzymuje pod piórem dwudziestowiecznego pisarza modyfikację nader nieznaczną – i raz jeszcze podtrzymuje w nas uznanie dla wyboru nie tylko rodzimych lecz także uniwersalnych środków i dla umiejętności operowania nimi przez Bogusławskiego w jego czołowym dziele.

<sup>15</sup> M. B u ł h a k o w, *Mistrz i Malgorzata*. Tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski. Warszawa 1980, s. 17. Zob. też B. K r y ś a, *Szkolna i literacka działalność Franciszka Bohomolca. U źródeł polskiego klasycyzmu XVIII w.*, „Studia z Okresu Oświecenia”, t. 16. Wrocław 1979, s. 234.