

Uniwersytet Wrocławski, Wrocław

MIECZYŚLAW KLIMOWICZ

*Wodewile finalne Cudu albo Krakowiaków i Górali
Bogusławskiego. Próba odtworzenia tekstów
śpiewanych w roku 1794*

Les vaudevilles finaux dans *Krakowiacy i Górale* de Bogusławski.
Tentative de reconstitution des textes chantés en 1794

Do niedawna *Cud albo Krakowiaki i Górale* Bogusławskiego, sztuka napisana przez wtajemniczonego konspiratora, wystawiona po raz pierwszy 1 marca 1794 roku jako apel do powstania, której tekst się nie zachował i znany jest z późniejszych odpisów — stanowił trudną do rozwiązania zagadkę. Nad jej rozwikłaniem pracowali z powodzeniem wybitni badacze, zwłaszcza w czasach po ostatniej wojnie, by wymienić najbardziej zasłużonych dla tej sprawy, jak Zbigniew Raszewski, Jerzy Got, Ryszard Wierzbowski i Czesław Hernas.¹ Dokonali oni przełomu w studiach nad *Cudem*, ustalili wiele faktów, zaproponowali nową interpretację utworu, odkryli tajemnicę udanej, pierwszej w naszej literaturze manifestacji „narodowości”, czyli związków z folklorem. Mimo to nie zostały poddane dokładnej analizie ocalałe odpisy, w tym niedawno odnaleziony ze zbiorów Moniuszki, przechowywany w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym², który

¹ Z. Raszewski, *Krakowiaki i Górale*, [w:] id., *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim (1765–1865)*, Warszawa 1963, s. 173–219; id., *Bogusławski*, t. I, Warszawa 1972, s. 310–358; J. Got, *Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799*, Kraków 1971; R. Wierzbowski, *O „Cudzie czyli Krakowiakach i Góralach” Bogusławskiego*, *Studia historycznoliterackie i historycznoteatralne*, Łódź 1984; M. Klimowicz, „Cud mniemany” *Wojciecha Bogusławskiego w 200-lecie premiery. Rozwiązane zagadki i nowe pytania*, *Wiek Oświecenia*, 12, *Wojciech Bogusławski i teatr polski w XVIII wieku*, Warszawa 1996, s. 11–25.

² Rkps Biblioteki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego sygn. 100 M Inw. 216 R; zob. Z. Jędrzychowski, *Z dziejów scenicznych „Krakowiaków i Górali” Bogusławskiego-Stefaniego*

zawiera rewelacyjne, nieznane dotąd fragmenty, czyli nie podjęto próby odtworzenia tekstu bliskiego wersji z roku 1794. Usiłowałem to zrobić w rozprawie *Podstawowe dylematy tekstologiczne Cudu albo Krakowiaków i Górali Bogusławskiego*³, gdzie porównałem wszystkie cztery dochowane do dziś redakcje, z czego moim zdaniem wynikają istotne propozycje reinterpretacji sztuki.

Przede wszystkim okazało się, że ocalałe kopie — biorąc pod uwagę charakter występujących w nich stylistycznych wariantów — reprezentują dwie grupy o wspólnych cechach wprowadzanych przez kopistów zmian oraz popełnionych błędów, związane z ośrodkami, w których przepisywano liczne kiedyś, krążące po kraju i traktowane jak relikwiarzyk narodowy rękopisy. Do pierwszej zaliczyłem autoryzowany przez Bogusławskiego tekst, stanowiący podstawę wyreżyserowanego przez niego lwowskiego przedstawienia *Cudu* z roku 1796⁴, posiadający zatem wysoki stopień wiarygodności, ale z wyraźnymi śladami autocenzury, czego dowodzą wykreślenia zapalających arii, pomyślanych w Warszawie jako wezwania do walki, po trzecim rozbiorze we Lwowie już nieaktualnych (oznaczam go symbolem — C). Jakby repliką tej wersji, wykazującą w większości te same cechy wariantów stylistycznych, jest wspomniany rękopis ze zbiorów Moniuszki — D. Mimo widocznych pomyłek kopisty posiada on nie tylko skreślone we lwowskim rękopisie z roku 1796 — C arie i dialogi, ale przynosi nowe, nieznane fragmenty tekstów, przypominające ostrością bojowe supliki chłopskie, co, jak starałem się wykazać w cytowanym tu artykule *Podstawowe dylematy tekstologiczne Cudu*, wymaga reinterpretacji całej sztuki.

Drugą grupę o identycznych lub podobnych cechach stylistycznych odmian tekstowych stanowią kolejne dwie zachowane kopie: pierwsza ze zbiorów krakowskiego bibliofila, Ambrożego Grabowskiego, zdeponowana we lwowskiej Bibliotece Ossolineum pod sygnaturą 933 II (obecnie pod tą samą sygnaturą w Bibliotece Ukraińskiej Akademii Nauk we Lwowie), zawiera zdaniem badaczy jedną z najbliższych premierowej wersji sztuki⁵. Druga, to jakby jej replika, chociaż

(1794–1846), „Prace Literackie” XXI, Wrocław 1981, „Acta Universitatis Wratislaviensis” nr 507, s. 208.

³ „Wiek Oświecenia”, 16, *Przełom wieków*, Warszawa 2000, s. 35–77.

⁴ „Mniemany Cud czyli Krakowiacy i Górale. Opera w dwóch aktach oryginalnie napisana, z muzyką p. Stefaniego. Przerobiona we Lwowie 1796”. Odpis tego rękopisu znajduje się obecnie w zbiorach specjalnych Instytutu Sztuki PAN, Zbiory Rulikowskiego sygn. 54 Pol. 1950 (1). Stał się on podstawą edycji — W. Bogusławski, *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale. Tekst według autoryzowanego odpisu z r. 1796 przygotował M. Rulikowski*, wstęp, przypisy i odmiany tekstu opracowali S. Dąbrowski i S. Straus, Wrocław 1956, Biblioteka Narodowa, Seria I, nr 162.

⁵ R. Wierzbowski, *O „Cudzie czyli Krakowiakach i Góralach”*, *op. cit.*, s. 108 i n. Stała się ta kopia podstawą wielu edycji, które zapoczątkował Eugeniusz Kucharski w roku 1923 (*Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale. Opera w 4 aktach oryginalnie napisana przez Wojciecha Bogusławskiego. Muzykę dorobił Stefani*, oprac. E. Kucharski, Warszawa 1923). Oznaczam ją symbolem — A.

niewielko zubożona w partiach o aluzyjności politycznej i łagodząca pozostająca na granicy obsceniczności ustępy w stylu „kalinowego” erotyku — zaginiony rękopis, na którym opiera się edycja berlińska z roku 1843 pt. *Cud czyli Krakowiaki i Górale*⁶. W wyniku analizy wymienionych czterech wersji zaproponowałem dla przyszłego wydania *Cudu* przyjąć za podstawę autoryzowany przez Bogusławskiego tekst przedstawienia lwowskiego z roku 1796 — C, zaś fragmenty ocenzurowane lub opuszczone przejąć z jej repliki, czyli z kopii ze zbiorów Moniuszki — D, a nawet A. Grabowskiego — A.⁷ Tę zasadę chciałbym również zastosować do zamieszczonych na końcu sztuki wodewilów, wśród których obok farsowych przyśpiewek w rytmie krakowiaka lub mazurka znajdujemy zapalające i rewolucyjne teksty. Ponieważ w cytowanej rozprawie *Podstawowe dylematy tekstologiczne Cudu* nie poddałem ich analizie, pragnę to obecnie uzupełnić.

Wodewile o charakterze żartobliwym lub satyrycznym kończyły często francuskie zwłaszcza komedie i opery komiczne, a czasem aktor lub aktorki zwracali się do publiczności, jak np. w granej i opublikowanej w Wiedniu roku 1752 komedii Boissy, *La comédie anonyme en cinq actes* na s. 99 znajduje się *Diversissement* finałowe, pieśń, dłuższy wodewil, zawierający nawet charakterystyczny zwrot do publiczności:

Messieurs, devant vous je m'encline,
Pour montrer qu'elle a reussi,
Imitez ce mouvement-ci.

Od tego jest w odsyłaczu komentarz: *Un signe de tête qui marque l'approbation*. Wodewile *Cudu* posiadają również bezpośrednie zwroty do publiczności, ich obecność można bez trudu odkryć w samym perswazyjnym schemacie konstrukcyjnym kolejnych wodewilów, wyrażających konkretną myśl, nakaz moralny, przekazany widzom do akceptacji, wziętą nieraz z folkloru obserwację żartobliwą obok patriotycznego, a nawet rewolucyjnego gestu, by przypomnieć tylko słynną w owym czasie przyśpiewkę Morgała:

Nie wierz nigdy siarlatanom,
A sanuj mądrego,
Nie pomagaj dumnym panom
Do krzywdy bliźniego.

Bo jak czasem się nie uda —
Cnota miewa [weźmie] górę —
To nie będą żadne cuda,
Ze ty wezmiesz w skórę.

⁶ *Cud czyli Krakowiaki i Górale*. Wydane z rękopisu Wojciecha Bogusławskiego, Berlin 1842. Wersję tę oznaczam symbolem — B.

⁷ W wymienionej rozprawie *Podstawowe dylematy tekstologiczne Cudu*, op. cit., s. 70–71.

Według relacji pamiętnikarza Antoniego Trembickiego grający Morgala aktor przy zwrotce „Bo jak czasem się nie uda” groził palcem siedzącemu w łoży targowiczanie, hetmanowi Ożarowskiemu⁸.

Najistotniejszą sprawą obecnie, związaną z próbą odtworzenia tekstu przedstawień z roku 1794, jest ustalenie, jakie wodewile były wówczas śpiewane, co wydaje się niełatwe w sytuacji, kiedy we wszystkich czterech zachowanych redakcjach zauważyć się dają spore różnice. Poza tym wiemy dziś, że po trzech przedstawieniach 1, 2 i 3 marca 1794 zostały one przez Igelströme zawieszono, ale w trakcie Insurekcji widowiska teatralne na życzenie władz powstańczych wznowiono już 11 października, a po klęsce maciejowickiej i pojmaniu Kościuszki, by zachęcić do kontynuowania obrony stolicy podupadłych na duchu jej mieszkańców, Bogusławski wystawił znowu *Cud*, zapewne z nowymi wodewilami, a być może, z zaostrzonymi również fragmentami sztuki o wydźwięku politycznym⁹. Jak zatem ustalić kanon tekstów końcowych wodewilów dla przyszłej edycji sztuki w tak skomplikowanej sytuacji? Warto może przyrzeć się najpierw dokładniej poszczególnym śpiewkom z obu grup. Na wstępie rzuca się w oczy, iż teksty z rękopisu A. Grabowskiego — A i jego repliki, czyli druku berlińskiego z roku 1842 — B, są prawie identyczne, ułożone w tej samej kolejności. Jest ich w sumie 10 i poza furmanem Wawrzyńcem, ojcem Stacha oraz Góraleś Świsłosem występują wszystkie pozostałe postaci *Cudu*. Nie wliczam oczywiście do zestawu bohaterów sztuki pary młodej z I aktu, Pawła i Zosi, bo przedstawione tam wesele nie wiąże się z akcją i jest jedynie demonstracją krakowskiego folkloru.

Serię kupletów w A zatytułowanych *Vaudeville*, a w B *Śpiewki*, zaczyna młynarz Bartłomiej żartobliwą piosenką, nawiązującą do konfliktu sztuki, w którym jest głównym bohaterem, a raczej ofiarą, o starym mężu i młodej żonie:

Rzadko teraz znaleźć zonę,
By była pościwa — *etc.*

Po nim śpiewa Dorota, jego młoda żona, kochająca się w Stachu, a zalotniku swojej pasierbicy, Basi, przestrzegając niedoświadczony dziewczyny przed poślubieniem starca (*inc.* „Gdy dziewczyno w młodym wieku Swawolną się cujesz”). Następnie, zgodnie z logiką akcji, występuje Stach z frywolną śpiewką, naganiającą młodym chłopcom uwodzenie cudzych żon (*inc.* „Wy, chłopaki, cudzej zony / Nie psujta nikomu”). Po czym Basia jakby nawiązując do swojej kwestii ze sceny 2 aktu I na temat swoich i obcych śpiewa:

⁸ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce XVIII wieku*, Warszawa 1977, s. 245.

⁹ *Ibid.*, s. 247.

Wanda leży na nasej ziemi,
 Co nie chciała Niemca;
 Lepiej zawse żyć z swojemi,
 Niz mieć cudzoziemca — *etc.*

W dalszej kolejności zabiera głos właśnie ów „cudzoziemiec”, niefortunny amant Basi, Góral Bryndas, na temat poszanowania wszystkich stanów (*inc.* „Nie pogardzaj ubogiem, / Choć jesteś bogaty”), a tuż po nich jego družba Morgal z piosenką już cytowaną o rewolucyjnym charakterze (*inc.* „Nie wierz nigdy szarlatanom”). Po czym śpiewa przyjaciel Stacha, Jonek, prawie obsceniczny wodewil w stylu „kalinowego” erotyku (*inc.* „Strzeżcie wianków swych, dziewczęta. / Mawiała ma Ciotka”), następnie, jak i w poprzednich kupletach, przeplatających żartobliwie teksty poważnymi, występuje student Bardos z piosenką o incipicie „Wy, uczeni, którzy wszędzie / Cierpicie dla cnoty”, w trakcie Insurekcji awansującą do rangi niemal hymnu powstańczej Warszawy, śpiewaną w kafehauzach i graną przez orkiestrę wojskową podczas zmiany warty. I znowu na zasadzie przemienności po arii Bardosa pojawia się postać komiczna sztuki, organista Miechodmuch, który w dwóch różnych wersjach, innej w A i rozbudowanej w B, wyrzeka na los kościelnego sługi. Partię wodewilową kończy sześciowerszowy *Chór ogólny*, nawołujący do życia pocziwego, wierności i zgody, a dwa ostatnie wiersze jakby podsumowują charakterystykę świata postulowanego w sztuce:

Niech to świat pozna, że gdzie prostota,
 Tam jeszcze szczera zostaje cnota.

W końcowych wodewilach *Cudu* postacie sztuki wyszły jakby poza świat akcji i przedstawiają widzom swoje osobiste refleksje oraz poglądy, wiążące się jednak ściśle z tym, co się przed chwilą działo na scenie. Jest to kompozycja niezwykle konsekwentna i logiczna, postaci prezentują na przemian żartobliwą, a nawet frywolną postawę, to znów poważną, patriotyczną i rewolucyjną. Pojawiają się na ogół w kolejności zgodnej z ich rolą w sztuce, a kończy właściwie tę galerię student Bardos, *spiritus movens Cudu*, w partii wodewilowej śpiewający również najważniejszą pieśń, stanowiącą jakby podsumowanie dzieła. Otrzymuje wprawdzie paralelny tekst żartobliwy w wykonaniu organisty Miechodmucha, ale jest to jakby ozdobnik, formalny zaś finał stanowi *Chór Ogólny*.

W wodewilach kolejnej grupy tekstów występują dość istotne różnice. W rękopisie lwowskim z roku 1796 — C zamiast 10 kupletów, jak w A i B, mamy tylko 8; brak jest inicjalnej śpiewki Bartłomieja i końcowej Miechodmucha. Rzecz ciekawa, że ten sam zestaw piosenek z niewielkimi modyfikacjami tekstowymi i ze zmienioną kolejnością znajdujemy w opublikowanym w czasie Insurekcji w roku 1794 zbiorze pieśni patriotycznych, zatytułowanych: *Rozrywka w smutku*

czyli *Piosnki i aryje zebrane roku 1794, a na końcu Dumy Polskie*, który zawiera również osobny dział *Piosnki z opery Cud albo Krakowiaki i Górale* (s. 5). Można by na tej podstawie wnioskować, że właśnie wersja wodewilów z C jest najbliższa premierowej i że ją należałoby wprowadzić do edycji krytycznej, ale przeczy temu brak w *Rozrywce w smutku* sporej ilości arii z *Cudu*, a zatem i zestaw wodewilów też nie musi być kompletny.

Ciekawe natomiast zmiany i dodatki przynosi rękopis ze zbiorów Moniuszki — D. Choć podobnie jak w C brak w nim inicjalnej piosenki Bartłomieja i rolę tę pełni wodewil Doroty, to w niektórych mamy interesujące warianty oraz zamiast 8, jak w C, jest 10 wodewilów. Występująca jako trzecia piosenka Basi posiada tutaj kontynuację znanego tekstu, który dla przypomnienia przytaczam:

Wanda leży w nasej ziemi,
Co nie chciała Niemca,
Lepiej zawse żyć z swojemi,
Niz mieć Cudzoziemca.

Gdzie się bardziej obcy ziomek
Niz rodak podoba,
Biedny bywa taki domek,
Traci się chudoba.

W D motyw patriotyczny jest w dalszym ciągu rozwinięty nieznanymi dotąd rozważaniami nad naturą kobiet, w których to rozważaniach można się dopatrzyć aluzji politycznych:

Nie tak wszystkie złe kobiety,
By dobrej nie było;
Jesce cnota ma zalety,
Jesce kochać miło.

Zna to każda, kiej pocziwa,
Ze zbrodnią jest zdrada,
Bo z niej starość smutna bywa,
Pses nią dom upada¹⁰.

Ponieważ rękopis ze zbiorów Moniuszki — D udowodnił już swoje walory jako przechowujący najostrzejsze i rewolucyjne wersje, można również założyć, że i ten tekst śpiewano na przedstawieniach w r. 1794. Hipotezę tę potwierdzałyby również zaostrzona w D redakcja cytowanego już wyżej słynnego wodewilu Morgała, w którego trakcie aktor grający tę rolę groził palcem targowiczaniinowi, hetmanowi Ożarówskiemu. Zamiast jak w innych redakcjach:

¹⁰ Rkps ze zbiorów Moniuszki s. 151 v. W rękopisie tym kopista zastosował, podobnie jak w druku berlińskim fonetyczną pisownię, choć nie zawsze konsekwentnie.

Bo jak casem się nie uda,
 Cnota [miewa] weźmie górę —
 To nie będą żadne cuda,
 Ze ty weźmiesz w skórę.

mamy w D:

Bo kiej zbrodnia się nie uda,
 Cnota weźmie górę,
 To nie będą żadne cuda,
 Ze ty wesmiesz w skórę¹¹.

Warto również zauważyć, że tylko w redakcji D po wodewilu Bardosa jest zartobliwa śpiewka Świstosa, co powoduje, że dzięki temu wszyscy z wyjątkiem furmana Wawrzyńca, ojca Stacha oraz postaci z wesela krakowskiego w I akcie, główni bohaterowie sztuki, byłiby w wodewilach reprezentowani. Świstos śpiewa w stylu „kalinowego” erotyku:

Nie wdawaj się z panienkami,
 Bo te często zdradzą,
 Ale lepiej z mężatkami,
 Bo te dobrze radzą.

Pojechaliśmy się zenić,
 Chłubić się swym licem,
 Dostaliśmy łębsko w skórę,
 Pojedziemy z nicem.

Nie odbiega ta śpiewka stylem od podobnych jej wodewilów *Cudu* i zasługuje na to, aby i ją włączyć do kanonicznego tekstu sztuki.

Interesującą kwestią są przemiany wodewilu śpiewanego na przedostatniej pozycji przez organistę Miechodmucha. Jak już wspomniałem, w C ani w *Rozrywce w smutku* nie ma go wcale, zaś w nieznannej do niedawna redakcji ze zbiorów Moniuszki — D, pojawia się w satyrycznej, o wydźwięku antyklerykalnym, śpiewce:

Miechodmucha

Chuda fara, Organista ceka na akcype,
 Rzadko teraz kto by sprawił chrzciny albo stypę.
 Boże odpuść ciężkie grzechy być kościelnym sługą,
 Ksycą ludzie, ze im bieda, a zyją dość długo.

Ciekawe, że w rękopisie ze zbiorów A. Grabowskiego — A. Miechodmucha wyśpiewuje całkiem inną kwestię:

¹¹ Rkps ze zbiorów Moniuszki k. 153 r.

Miechodmucha

Oddawajcie swe daniny,
Co komu należy:
Proboszczowi dziesięciny,
Klesze na pacierze.

Organiście na przyczynek,
Jajec na Wielkanoc,
Parę kielbas, parę szynek,
A teraz — dobranoc.

W replice natomiast, na ogół powielającej redakcję A, czyli w pierwodruku berlińskim z 1842 roku — B, mamy połączenie obu wersji, przy czym pierwszą część stanowi wersja redakcji D, drugą zaś — A.¹² Tych kilka form kwestii Miechodmucha, a także wymienione wyżej warianty, bliskie premierowej redakcji *Cudu*, można tłumaczyć tym, że w roku 1794 sztukę tę wystawił Bogusławski w dwu różnych sytuacjach: pierwsze trzy przedstawienia od 1 do 3 marca, na prawie 3 tygodnie przed przysięgą Kościuszki na Rynku krakowskim, w pełnej rewolucyjnego wrzenia Warszawie, po raz drugi zaś po klęsce maciejowickiej, kiedy Kościuszko dostał się do niewoli i trzeba było nową reprezentacją *Cudu* podnieść na duchu przygnębionych obrońców stolicy.

Jest bardzo prawdopodobne, że poddane tu analizie warianty, pochodzące z tekstów uznanych za najbliższe granym w teatrze roku 1794, czy też całkowicie nowe pochodzą z dwu różnych okresów, kiedy starano się dostosować wodewile do nowej sytuacji.

Hipotezę tę wspiera, a właściwie zamienia w wiarygodne stwierdzenie, pojawienie się w drugim wydaniu *Rozrywki w smutku* z roku 1796 dzięki dość liberalnej cenzurze pruskiej wzbogaconych o nowe teksty piosenek i arii z roku 1794 zatytułowanych *Piosnki z opery Cud albo Krakowiaki i Górale*. Zwraca tu szczególną uwagę — *Aria, świeżo dorobiona do Krakowiaków*:

Dalej chłopcy, rzućma gody,
Gdyż my tu spokojnie,
Nie zawsze nam tej swobody,
Wszak wiecie o wojnie.

Nasi bracia giną mężnie,
Lub w niewoli żyją,
Czemuśmy tu niedołążnie,
Gdy się za nas biją?

Prawdę mówiąc, miły bracie,
Trzeba pójść za niemi,

¹² *Cud czyli Krakowiaki i Górale*, Berlin 1842, *op. cit.*, s. 102.

Ich się zemścić i w rozpaczy
Bronić swojej ziemi.

Wszak ją sobie uprawiamy,
Wszakże z niej żyjemy,
Więc ją sobie wziąć nie damy,
Choć za nią zginiemy.

Nie rozpaczaj, miły bracie,
I nie trać nadziei,
Wszakże i po srogiej stracie,
Jest szczęście w kolei.

Przy nas jeszcze Bóg potężny,
Przy nas słusność stanie,
Jeśli Polak będzie mężny,
To wolnym zostanie.¹³

To w rytmie krakowiaka wezwanie do walki napisane w rozpaczliwej sytuacji i, sądząc po stylu, w wyraźnym pośpiechu może być odniesione tylko do klęski maciejowickiej, wzięcia Kościuszki do niewoli i wybrania 12 października na jego następcę gen. Tomasza Wawrzeckiego oraz wydania przez Radę Najwyższą Narodową dwóch odezw, zagrzewających do obrony stolicy. Do tej akcji włączył się Bogusławski wystawiając (dokładnej daty nie znamy) *Cud albo Krakowiaków i Górali* z nową arią, „świeżo dorobioną”, której słowa z przedostatniej zwrotki: „Wszakże i po srogiej stracie / Jest szczęście w kolei” nawiązują w sposób oczywisty do pojmania Naczelnika. Być może arię wykonano pod koniec sztuki, ale jest też prawdopodobne, że została włączona do przebiegu akcji *Cudu*, a jedynym miejscem byłaby tutaj końcowa część sceny XVIII aktu I, w której chór Krakowiaków goniących Górali z porwanym bydłem śpiewa bojową pieśń o incipicie:

Nuże, bracia, dzieci, żony!
Idźmy wszyscy, idźmy śmiało!

Zapewne aria „świeżo dorobiona” była wykonana tuż po tej chóralnej pieśni, albo zamiast niej, bowiem w czasie Insurekcji pretekstowego charakteru sporu Krakowiaków i Górali nie trzeba było już ukrywać. Podobna, jak można sądzić, jest geneza zmian w zestawach finalnych wodewilów sztuki, pojawiania się w nich nowych tekstów, wariantów i amplifikacji istniejących wcześniej, co zwłaszcza jest widoczne w redakcjach A i D. Ponieważ są one związane ściśle z przebiegiem Insurekcji, wydaje się, że należałoby je wszystkie uwzględnić w edycji naukowej *Cudu*.

¹³ Rozrywka w smutku, 1796. Piosenki z opery *Cud, albo Krakowiaki i Górale*, s. 19–20.

RÉSUMÉ

Le texte original de la pièce de Bogusławski *Cud albo Krakowiaczy i Górale* (*Le soi-disant miracle ou les Cracoviens et les montagnards*), mise en scène le 1er mars 1794, ne s'est pas conservé jusqu'à nos jours. Nous le connaissons grâce à des copies ultérieures qui présentent toutefois des différences considérables entre elles (des extraits, tant révélateurs qu'inconnus, figurent dans un texte, récemment retrouvé, provenant de la collection de Moniuszko). Par le présent article, qui est une analyse des vaudevilles finaux, l'auteur cherche précisément à en reconstituer la version la plus proche de celle des représentations de 1794.

Par le biais des vaudevilles, textes souvent humoristiques ou satiriques qui terminaient les comédies ou les opéras comiques, les comédiens s'adressaient directement au public. Les vaudevilles du *Soi-disant miracle...* comprennent aussi des expressions qui véhiculent une pensée concrète ou un commandement moral destinés à l'acceptation des spectateurs, parfois une observation humoristique puisée dans le folklore, un geste patriotique ou révolutionnaire. La multiplicité de variantes s'explique par la situation politique changeante dans laquelle la pièce était présentée. Celle-ci n'était en effet qu'un prétexte et ses différentes versions et amplifications restaient en rapport avec les préparatifs et le déroulement de l'insurrection de 1794. Aussi, la future édition scientifique du *Soi-disant miracle...* devrait-elle tenir compte de toutes les versions ainsi que de leurs modifications.