



AKADEMIA MUZYCZNA  
IM. KAROLA LIPIŃSKIEGO WE WROCŁAWIU

*Karol Lipiński*  
**KŁÓTNIA  
PRZEZ ZAKŁAD**

SCENICZNA *fraszka* W JEDNYM AKCIE

LIBRETTO  
*Jana Nepomucena Kamińskiego*



**PARTYTURA · SCORE**

*Karol Lipiński*

**KŁÓTNIA PRZEZ ZAKŁAD**







AKADEMIA MUZYCZNA  
IM. KAROLA LIPIŃSKIEGO WE WROCŁAWIU

*Karol Lipiński*  
**KŁÓTNIA**  
**PRZEZ ZAKŁAD**

SCENICZNA *fraszka* W JEDNYM AKCIE

LIBRETTO

*Jana Nepomucena Kamińskiego*

**PARTYTURA • SCORE**

PRZYGOTOWALI DO WYDANIA:

Maciej Prochaska

Agnieszka Marszałek

Joanna Subel

Piotr Łykowski

WROCŁAW • 2019



Wydawca składa serdeczne podziękowanie Panu Roberto Skolmowskiemu i Towarzystwu Teatralnemu we Wrocławiu za udostępnienie fotokopii rękopisu partytury śpiewogry Karola Lipińskiego *Kłótnia przez zakład*, stanowiącego podstawę niniejszej edycji.

KOORDYNATOR MERYTORYCZNY WYDANIA

prof. dr hab. Piotr Łykowski

OPRACOWANIE MUZYKOLOGICZNE

Maciej Prochaska  
dr hab. Joanna Subel (współpraca)

EDYCJA MATERIAŁU NUTOWEGO

Maciej Prochaska  
prof. dr hab. Piotr Łykowski (współpraca)

OPRACOWANIE TEKSTOLOGICZNE LIBRETTA

dr hab. Agnieszka Marszałek, prof. UJ

PRZYGOTOWANIE EDYTORSKIE TEKSTU LIBRETTA

Agata Chodorek  
Inez Kropidło

KOREKTA

prof. dr hab. Piotr Łykowski

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI

Agata Chodorek

PROJEKT GRAFICZNY I SKŁAD

Weronika Tarka

Na okładce wykorzystano litografię ze zbiorów Biblioteki Narodowej, [online:] <https://polona.pl/item/woznica,MTAwODAyNjU3/> [12.11.2019].

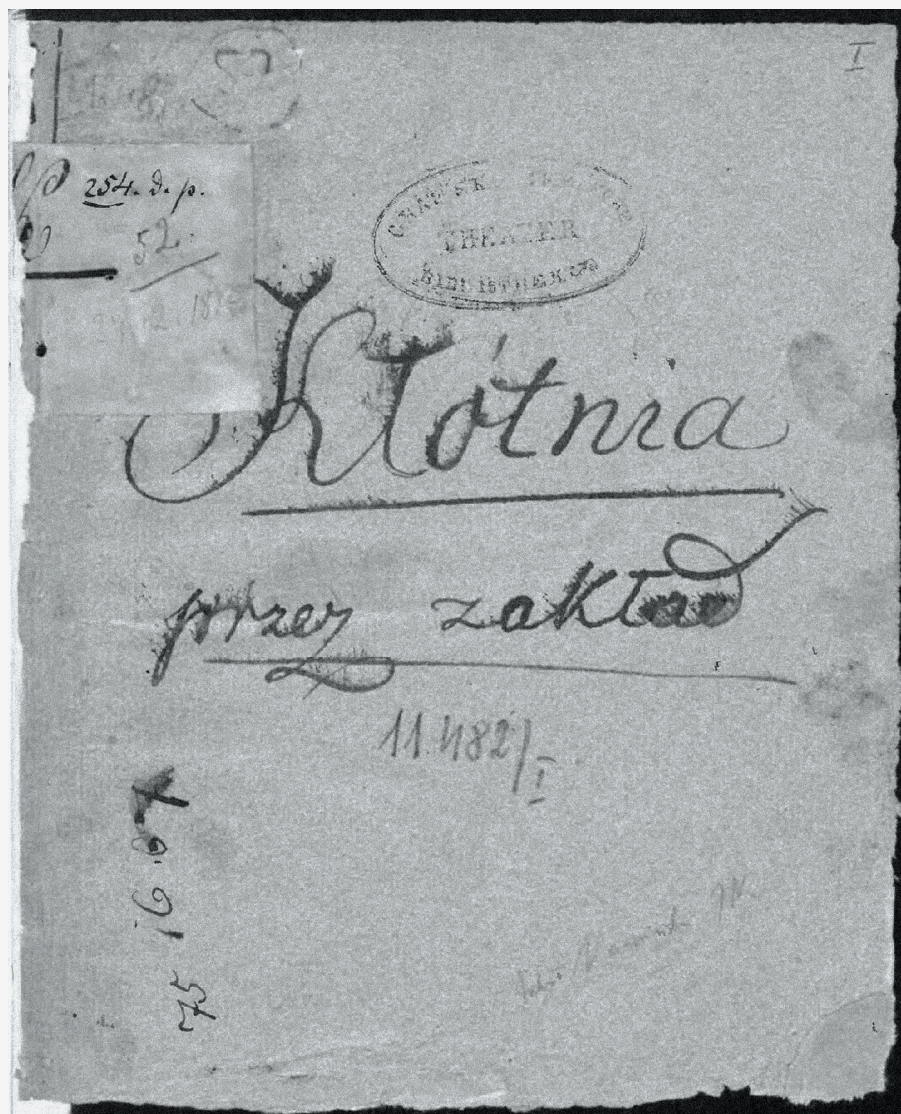
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyczny ślad”, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca.

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

instytut muzyki i tańca  


ISMN 979-0-9020103-3-7

© Copyright by Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu,  
Wrocław 2019



Strona przedtytułowa rękopisu libretta

Oryginał w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 11 482 I. Reprodukacja na podstawie wersji online: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/15258/edition/13416/content> [2.11.2019].



Karol Lipiński (1790–1861)

Litografia Hannsa Hanfstaengla, [Drezno 1840]. Ze zbiorów Biblioteki Głównej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, dar Ewy i Jeremiusza Glensków.



Karol Lipiński i jego *Kłótnia przez zakład*

## KAROL LIPIŃSKI – SZKIC BIOGRAFICZNY

Karol Lipiński (1790–1861) należy do tych geniuszy muzycznych, którzy dzięki wrodzonemu talentowi oraz niezwyklej pracowitości osiągnęli wyżyny maestrii. W pierwszej połowie XIX wieku uzyskał najwyższe uznanie jako najwybitniejszy polski skrzypek wirtuoz o wymiarze europejskim. Wiadomości o życiu i działaniach młodego muzyka są niepełne, ponadto niejednokrotnie sprzeczne. W piśmiennictwie pojawiają się błędne informacje lub brak ich w ogóle, a także zamieszczane są nieprawidłowe daty odnoszące się do postaci artysty<sup>1</sup>. Dla rozwoju badań nad życiem i twórczością autora *Koncertu wojskowego* wielkie znaczenie miały zainicjowane w 1988 roku przez prof. Marię Zduniak międzynarodowe konferencje odbywające się w Akademii Muzycznej we Wrocławiu, która od 1981 roku (również z inicjatywy prof. Zduniak) nosi imię Karola Lipińskiego. Owoce tych studiów jest siedem tomów publikacji, zawierających rezultaty prowadzonych badań<sup>2</sup>. W ostatnich latach ukazały się także dwie prace monograficzne: Marka Kawiorskiego, odnosząca się do działalności koncertowej skrzypka, oraz Joanny Subel, poświęcona źródłom związanym z twórczością Karola Lipińskiego. Dzięki badaniom tych autorów możliwa jest weryfikacja wielu niejasnych faktów zapisanych we dotychczasowych publikacjach<sup>3</sup>.

W celu ustalenia miejsca Karola Lipińskiego w pantheonie dziewiętnastowiecznych skrzypków i kompozytorów, a także w historii muzyki należy zaznaczyć punkty węzłowe, które zaważyły na jego spektakularnych dokonaniach artystycznych.

Szczególnie mocno należy podkreślić, że najwybitniejszy radzynieanin (urodzony w Radzynie Podlaskim) był autodydakta, podstaw gry uczył go ojciec Feliks Lipiński, o czym sam napisał: „Lecz mnie tylko ojciec uczył początków muzyki i nie byłem wychowawcą żadnych mistrzów ani uczniem żadnego Konserwatorium”<sup>4</sup>. Wielki talent oraz intensywne ćwiczenia umożliwiły Karolowi Lipińskiemu w krótkim czasie uzyskanie biegłości w grze na skrzypkach, a także na wiolonczeli. Występy solistyczne oraz udział w muzykowaniu kameralnym na obu instrumentach przyczyniły się do powierzenia mu stanowiska koncertmistrza (1809–1812), a następnie kapelmistrza (1812–1814) w teatrze lwowskim. Natomiast spotkanie z Louistem Spohrem w Wiedniu (1814–1815[?]) oraz wysłuchanie jego gry<sup>5</sup> utwierdziło Lipińskiego w wyborze drogi życiowej koncertującego skrzypka i wpłynęło na obranie właściwej ścieżki artystycznej. Nie posiadamy żadnych informacji o działalności Lipińskiego w latach 1815–1817, kiedy porzucił pracę w teatrze. W tym czasie najprawdopodobniej intensywnie ćwiczył. Punkt zwrotny w jego karierze to wyjazd do Włoch w 1817 roku, powodowany chęcią

1 Pierwsza monografia o Karolu Lipińskim to pozostająca w rękopisie praca magisterska Henryki Flatto-Casalegno *Karol Lipiński – wirtuoz i kompozytor*, napisana w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. Zdzisława Jachimeckiego w 1930 r. (sygn. Mag 19). Fragmenty pracy drukowano w czasopiśmie „Muzyk Wojskowy” (1927, nr 12–18). Po drugiej wojnie światowej ukazały się dwie monografie: J. Powroźniaka *Karol Lipiński* (Kraków 1970) oraz W. Grigorjewą *Karol Lipiński* (Moskwa 1977).

2 I *Ogólnopolska sesja naukowa Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka. 25–26 listopada 1988 r.*, red. M. Passella, M. Zduniak, Wrocław 1990; II *Ogólnopolska sesja naukowa Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, red. K. Kiełb, H. Kusznir, M. Passella, M. Zduniak, Wrocław 1993; *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 3, red. D. Kanafa, Wrocław 2003; *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 4, red. D. Kanafa, M. Zduniak, Wrocław 2007; *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 5, red. A. Granat-Janki i zespół, Wrocław 2013; *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 6, red. J. Subel, Wrocław

2017; *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 7, red. J. Subel, Wrocław 2019 [w przygotowaniu].

3 M. Kawiorski, *Działalność koncertowa Karola Lipińskiego*, Kielce 2016 – praca udokumentowana informacjami prasowymi oraz analizą literatury poświęconej Lipińskiemu, umożliwiającą ocenę jego gry oraz kompozycji, zawiera kalendarium koncertów; J. Subel, *Źródła do twórczości Karola Lipińskiego*, Wrocław 2018 – książka obejmuje pełny wykaz zachowanej twórczości ze wskazaniem na materiały źródłowe, zawiera m.in. wykazy autografów, odpisów rękopiśmiennych, listów, dedykacji oraz bibliotek przechowujących dzieła muzyka, podano także dyskografię.

4 List K. Lipińskiego, *Do Redaktora Gazety Warszawskiej*, „Gazeta Warszawska” 1829, nr 161 z 19 czerwca, s. 1552.

5 Choć liczni autorzy piszący o Lipińskim podają wiadomość o spotkaniu, to jednak nie ma pewności, kiedy i gdzie mogło ono nastąpić. W datowa-

usłyszenia gry Niccolò Paganiniego. Po drodze wystąpił w Lublanie i w Budapeszcie, gdzie odniósł pierwsze wielkie sukcesy<sup>6</sup> na estradach Europy. W Lublanie powstał nawet *Sonett*, pierwszy wiersz skierowany do polskiego skrzypka<sup>7</sup>. Spotkanie Lipińskiego i znanego już w świecie Paganiniego nastąpiło w Piacenzy, a 17 kwietnia 1818 roku odbył się ich wspólny koncert, odnotowany w licznych publikacjach o Karolu Lipińskim<sup>8</sup>. Odtąd wielokrotnie pisano, że Lipiński to skrzypek, który wystąpił ze słynnym Paganinim. Mimo zaproszenia do dalszych wspólnych koncertów Polak z powodów rodzinnych wrócił do Lwowa. Na lata dwudzieste XIX wieku przypadają pełne sukcesów występy Lipińskiego w Wilnie, we Lwowie, w Krakowie, Warszawie, Kijowie, Odessie, a także we Wrocławiu i w Poznaniu<sup>9</sup>. Niewiele jest informacji o koncertach w latach 1830–1833<sup>10</sup>. Natomiast od 1834 do 1838 roku trwało nieustanne pasmo sukcesów skrzypka, okres ten stał się zarazem apogeum jego działalności jako wirtuoza. Karol Lipiński wystąpił w wielu metropoliach Europy:

- w 1835 roku w Lipsku i Frankfurcie;
- w 1836 roku w Paryżu, Londynie, Manchesterze, Dreźnie, Lipsku i we Wrocławiu;
- w 1837 roku w Dreźnie i Wiedniu;
- w 1838 roku w Dreźnie, Pradze i Petersburgu<sup>11</sup>.

Doskonała reputacja potwierdzona licznymi recenzjami zadecydowała o przyjęciu Lipińskiego w 1839 roku na stanowisko koncertmistrza Hofkapelle Dresden, na którym pozostawał przez 22 lata aż do przejścia na emeryturę w 1861 roku<sup>12</sup>. Było to duże wyróżnienie dla polskiego

skrzypka, ale znacznie ograniczyło jego występy solowe. Niemniej jednak Karol Lipiński, nie będąc już najmłodszym, osiągnął stabilizację finansową dla siebie i rodziny. W Dreźnie dał się poznać jako wybitny kameralista, doskonale interpretator kwartetów klasyków wiedeńskich oraz sonat na skrzypce i fortepian Bacha i Beethovena<sup>13</sup>. Konsekwencją wielkiego doświadczenia Lipińskiego w tej dziedzinie było powierzenie mu redakcji sonat lipskiego kantora i kwartetów smyczkowych Josepha Haydna<sup>14</sup>. Po zakończeniu działalności artystycznej, spowodowanym złym stanem zdrowia, Karol Lipiński przeszedł na emeryturę i zamieszkał w swoim majątku w Urłowie (na Ukrainie, ok. 90 km od Lwowa). Na szczególną uwagę zasługuje jego bezcenna inicjatywa ufundowania szkoły muzycznej dla dzieci wiejskich, o której artysta od wielu lat marzył<sup>15</sup>. Jeszcze w 1861 roku założył jednoklasową szkołę muzyczną, „w której nauka odbywa się w języku ukraińskim (większość mieszkańców – to zachodni Ukraińcy). U lwowskich lutników zamawia skrzypce, instrumenty dla uczniów, organizuje nabór do szkoły, z entuzjazmem pracuje ze swymi wychowankami”<sup>16</sup>. Karol Lipiński pośrednio przyczynił się też do zreformowania szkolnictwa muzycznego we Lwowie. Stało się tak za przyczyną idei – urzeczywistnionej przez jego syna Gustawa – powołania fundacji dla utalentowanych polskich skrzypków m.in. z konserwatorium we Lwowie. Aby sprostać warunkom fundacji, lwowska szkoła muzyczna istniejąca przy Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym musiała poddać się daleko idącej reorganizacji, by móc przekształcić się w konserwatorium

niu tego wydarzenia może pomóc informacja, że Lipiński był zatrudniony w teatrze lwowskim i występował na koncertach w pierwszej połowie roku 1814, natomiast co się tyczy Spohra – anonse o akademii muzycznej z jego udziałem w Wiedniu 11 grudnia 1814 zamieszczone są w „Wiener Zeitung” 1814, nr 338 z 4 grudnia, s. 4 oraz nr 341 z 7 grudnia, s. 4. Koncert pożegnalny Spohra w Wiedniu przed opuszczeniem miasta odbył się 19 lutego 1815, co potwierdza recenzja z koncertu w „Allgemeine musikalische Zeitung” 1815, nr 13 z 29 marca, s. 218. Do spotkania obydwu artystów mogło więc dojść pod koniec roku 1814 lub na początku kolejnego. W zachowanych wspomnieniach Spohr nie wzmiankuje o spotkaniu z Lipińskim, zob. L. Spohr, *Wien 1813–1815*, [w:] *idem, Lebenserinnerungen*, Bd. 1, s. 169 [online:] <http://www.zeno.org/Kulturgeschichte/M/Spohr,+Ludwig+Louis/Lebenserinnerungen/Erster+Band/Wien> [12.11.2015]. Zob. także R. Dürre, *Louis Spohr und die „Kasseler Schule” Das pädagogische Wirken des Komponisten, Geigenvirtuosen und Dirigenten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, dysertacja doktorska napisana na wydziale Fakultät für Geistes-, Sozial- und Erziehungswissenschaften der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg 2004, s. 166 [online:] <https://api.deutsche-digitale-bibliothek.de/binary/11759531-b148-4818-a105-ec663c332bbe> [18.10.2019]. Autor ten z kolei pisze o spotkaniu Lipińskiego ze Spohrem.

6 Zob. J. Subel, *Recepcja sztuki gry skrzypcowej oraz kompozycji Karola Lipińskiego*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 6..., s. 122–126; H. Krones, *Karol Lipiński – życie i twórczość „w duchu epoki”*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 7...

7 *An Lipinsky. Sonett* napisał Franz Xaver Heinrich, profesor i redaktor czasopism lublańskich („Laibacher Zeitung” oraz „Illyrisches Blatt”). Wiersz zamieszczony w „Wiener Theater Zeitung” 1818, nr 36 z 24 marca, s. 144. Jego tłumaczenie znajduje się w: A.T. Chłędowski, *O Karolu Lipińskim*, „Pamiętnik Lwowski” 1819, nr 1.

8 Artyści wykonali „podwójny koncert Kreutzera”, niestety nie podano który. Zob. m.in. M. Pollastri, *Podróż Karola Lipińskiego po Italii. Niewyjaśnione aspekty spotkania z Paganinim*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 5..., s. 88.

9 Szczegółowy wykaz koncertów podaje M. Kawiorski, *op. cit.*, s. 122–136.

10 *Ibidem*, s. 136–137.

11 Podano daty tylko tych koncertów, które udokumentowane są źródłowo. Zob. M. Kawiorski, *op. cit.*, s. 139–150; H. Krones, *op. cit.*; V. Papadopoulou, „Skrzypek cudotwórca”: *Karol Lipiński w Wielkiej Brytanii*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 7...; J. Subel, *Recepcja...*, s. 120–135.

12 Na temat drezdeńskiego okresu działalności Lipińskiego zob. H. John, *Działalność Karola Lipińskiego w latach 1839–1849 w Dreźnie. Dokumentacja na podstawie źródeł archiwalnych*, [w:] *I Ogólnopolska sesja...*, s. 34–46; *idem*, *Działalność Karola Lipińskiego w Dreźnie*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 4..., s. 65–86; R. Zimmermann, *O działalności koncertowej Karola Lipińskiego w Dreźnie*, [w:] *II Ogólnopolska sesja...*, s. 55–59.

13 Zob. H. John, *Działalność Karola Lipińskiego w latach 1839–1849...*, s. 43; J. Subel, *Recepcja...*, s. 127–129; W. Każyński, *Notatki z podróży muzycznej po Niemczech odbytej w roku 1844*, opr. W. Rudziński, Kraków 1957, s. 171.

14 Zob. M. Zduniak, *Współpraca Karola Lipińskiego z wydawnictwem C.F. Petersa w Lipsku*, [w:] *I Ogólnopolska sesja...*, s. 96–99; J. Subel, *Źródła do twórczości...*, s. 55–58, 121–122.

15 Informacja o marzeniu K. Lipińskiego, by założyć szkołę muzyczną dla dzieci wiejskich, pojawiła się już w 1837 r., zob. G.W. Fink, *Lipiński Carl*,

dorównujące poziomem innym tego typu uczelniom europejskim<sup>17</sup>. Kompozytor zmarł 16 grudnia 1861 roku i został pochowany w grobowcu rodzinnym, w którym spoczywa wraz z żoną i synem Gustawem<sup>18</sup>.

#### KAROL LIPIŃSKI – KOMPOZYTOR

Zachowana twórczość Karola Lipińskiego obejmuje 79 kompozycji. Część z nich ujęta jest w 34 opusy, a 27 utworów nie posiada numerów opusowych<sup>19</sup>. Pasja, ogromny talent do gry na skrzypcach oraz zamiłowanie do instrumentu przyczyniły się do tego, że większą część stanowią kompozycje na skrzypce z orkiestrą. Skrzypce potraktowane są we wszystkich utworach jako instrument wirtuozowski nazwany *violino principale*, zarówno w dziełach solowych, kameralnych, z fortepianem, jak i w utworach z orkiestrą. Nawet w uwerturze do opery *Kłótnia przez zakład* znajduje się obszerna partia solowa na ten instrument. Pod względem gatunkowym spuścizna kompozytora obejmuje:

- 3 symfonie,
- polonez na orkiestrę,
- uwerturę,
- 4 koncerty na skrzypce z orkiestrą,
- 14 utworów na skrzypce z orkiestrą,
- 8 utworów na skrzypce z zespołem kameralnym,
- 14 utworów na skrzypce z fortepianem,
- 15 kompozycji na skrzypce solo,
- 2 opery,
- 7 pieśni,
- 6 utworów na fortepian.

Wykształcony na wzorach klasycznych i wczesnoromantycznych Karol Lipiński pisał wariacje, rondo, tria, a przede wszystkim stylizował poloneza i mazura. Niezwykła popularność opery w XIX stuleciu była impulsem dla wielu twórców, którzy komponowali utwory wykorzystujące tematy ze znanych dzieł scenicznych. Czerpał z nich także Lipiński: w tkankę swoich kompozycji wtopił fragmenty z oper Rossiniego (*Kopciuszek*, *Cyrulik sewilski*), Belliniego (*Piraci*,

*Lunatyczka*, *Purytanie*), Meyerbeera (*Krucjata w Egipcie*), Verdiego (*Ernani*), Donizettiego (*Parisina*) oraz z opery *Krakowiacy i górale* Jana Stefaniego.

Prawie wszystkie zachowane kompozycje Karola Lipińskiego były opublikowane za jego życia w Lipsku, centrum drukarstwa niemieckiego, przez czołowe firmy Carla Friedricha Petersa (12 opusów), Breitkopfa i Härtla (11 opusów) oraz Friedricha Hofmeistera (4 opusy). O popularności dzieł polskiego skrzypka i kompozytora świadczą wielokrotne wydania jego utworów, także przez edytorów z Francji – Simona Richaulta i Georgesa Costallata, z Włoch – Giovanniego Ricordiego, Austrii – Tobiasa Haslingera, oraz z Anglii – Wessel & Co. We Lwowie wydano pieśni *Śpiew do Niemna* w zbiorze *Sonetu Adama Mickiewicza* u Kuhna i Milikowskiego<sup>20</sup> (1827), *3 Pieśni gminne ludu polskiego* (*Sen miałem, W ciemnym lasu, Pod lasem w leszczynie*) – w „Pamiętniku Narodowym” (1827), oraz opracowanie akompaniamentu do zbioru 160 utworów zatytułowanego *Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska* – zbiór ten ukazał się w 1833 roku w drukarni Franciszka Pillera. Do najczęściej publikowanych kompozycji należy *II Koncert skrzypcowy D-dur* op. 21, nazwany „wojskowym” (wydawano bądź całość, bądź tylko część pierwszą) oraz kaprysy na skrzypce solo<sup>21</sup>.

Spuściznę kompozytora uzupełniają transkrypcje dwóch polonezów z op. 26 i dwóch nokturnów z op. 9 Fryderyka Chopina, pismo teoretyczne (analiza opery *Zamek na Czorsztynie* Karola Kurpińskiego) oraz prace redakcyjne nad wydaniem sonat na skrzypce i klawesyn J.S. Bacha i kwartetów smyczkowych J. Haydna<sup>22</sup>.

#### TEATR LWOWSKI W PIERWSZYCH DEKADACH XIX WIEKU

Działalność teatru lwowskiego w pierwszej połowie XIX wieku uwarunkowana była sytuacją polityczną kraju (po pierwszym rozbiórce Polski w 1772 roku Lwów przeszedł w ręce Austriaków), a także zależała od sposobu

[hasło w:] G. Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexikon der Tonkunst*, Bd. 4, Stuttgart 1837, s. 411.

16 W. Grigorjew, *op. cit.*, s. 69. List Lipińskiego do hrabiego Adama Starzeńskiego z 17 listopada 1859 z podziękowaniem za otrzymane skrzypce oraz informacja o zamówieniu kolejnych instrumentów, prawdopodobnie dla przyszłych uczniów, znajduje się w Lwowskiej Narodowej Bibliotece Naukowej im. Wasyła Stefanyka, Zbiór Tomasika, Oddział Rękopisów, sygn. T. 166 nr 4. Podaje za: D. Kołbin, *Lipińskiana we Lwowie*, [w:] *II Ogólnopolska sesja...*, s. 159, 163. Na s. 159 transkrypcja listu.

17 O kwestii przekształcenia szkoły oraz fundacji stypendialnej zob. T. Mazepa, *Testament Karola Lipińskiego a sprawa Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 7...; zob. też D. Kołbin, R. Horak, *Spuścizna Karola Lipińskiego oraz fundacja imienia Karola i Reginy Lipińskich*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 4..., s. 330–333.

18 D. Kołbin, *op. cit.*, s. 161–162; D. Kołbin, R. Horak, *op. cit.*, s. 325–333.

19 Liczba ta nie obejmuje fragmentów wpisywanych do sztambuchów. Szczegółowe informacje o kompozycjach Lipińskiego zob. J. Subel, *Źródła do twórczości...*, s. 75–107.

20 J. Milikowski przybył do Lwowa w 1820 r.; wraz z I. Kuhnem założył tam księgarnię, która znajdowała się w Rynku pod numerem 25 i funkcjonowała pod szyldem „Kuhn i Milikowski”. Księgarze drukowali wiele pozycji zakazanych przez cenzurę. W 1827 r. wydali *Sonetu Mickiewicza* z muzyką K. Lipińskiego, co było pierwszą lwowską edycją dzieł polskiego wieszca. Księgarnia dostarczała książki m.in. Zakładowi Narodowemu im. Ossolińskich i stanowiła ośrodek kultury Lwowa. O działalności księgarzy zob. B. Kost, *Rewolucyjny księgarz lwowski*, „Kurier Galicyjski” 2011, nr 5 (129), [online:] <http://kuriergalicyjski.com/historia/postacie/104-m/1694-jan-milikowski-rewolucyjny-ksigarz-lwowski> [2.07.2016].

21 Szczegółowe zestawienie wydanych kompozycji zob. J. Subel, *Źródła do twórczości...*

22 *Ibidem*, s. 47–58.



funkcjonowania instytucji kulturalnych. Analogicznie do sytuacji w wielu innych miastach nazwa „opera” nie była używana w kontekście budowy służącej sztuce, a gatunki dramatyczne oraz spektakle z muzyką wystawiano w gmachu teatru<sup>23</sup>. Taki stan rzeczy powodował, że niejednokrotnie ci sami aktorzy występowali w „dramach” i realizowali partie śpiewane, dlatego stopień trudności nowo powstających dzieł wokalnych nie był wysoki. Powszechnie w polskich teatrach operowych odczuwano brak wykształconych śpiewaków wysokiej klasy. To z kolei wpływało na wybór przedstawianego repertuaru. Ponadto sytuacja była nader skomplikowana ze względu na fakt istnienia we Lwowie dwóch zespołów wykonawczych. W założonym przez Niemców teatrze<sup>24</sup> funkcjonowała orkiestra niemiecka, którą jednak angażowano także do oper wystawianych przez grupę polską<sup>25</sup>. W tym samym budynku dawano na przemian polskie i niemieckie przedstawienia. Sytuacja teatru polskiego we Lwowie była trudna, albowiem stałe próby zmarginalizowania tej sceny związane z problemami finansowymi (wynajem teatru)<sup>26</sup> oraz ciągłą fluktuacją artystów powodowały przerwy w jej działalności<sup>27</sup>. Ponadto władze austriackie, wspierające teatr niemiecki, nie wyrażały zgody na stałe zatrudnienie polskich aktorów, którzy, chcąc zachować polską scenę, zmuszeni byli przenosić się z miasta do miasta. Taka sytuacja zaistniała w latach poprzedzających pojawienie się Lipińskiego w teatrze, kiedy po wyjeździe Wojciecha Bogusławskiego i Józefa Elsnera ze Lwowa w 1799 roku<sup>28</sup> dyrekcję sceny polskiej objął Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855), reżyser, dramaturg, tłumacz, aktor i pisarz<sup>29</sup>. Jego wielostronna działalność miała duże znaczenie dla istnienia teatru polskiego. Kiedy rząd austriacki zakazał wystawiania przedstawień w języku polskim i nie odbywały się one we Lwowie przez blisko rok<sup>30</sup>, Kamiński usilnie starał się o ich wznowienie. Mimo intensywnych działań nie uzyskał na to zgody, dlatego wraz z grupą aktorów wyjechał

na prowincję i dawał przedstawienia w Kamieńcu Podolskim, Krzemieńcu, Dubnie, Kijowie oraz w Odessie<sup>31</sup>. Nie jest pewne, czy wraz z Kamińskim (w latach 1804–1809) podróżował także Karol Lipiński<sup>32</sup>. Wydaje się to mało prawdopodobne, skrzypek miał bowiem dopiero 14 lat. Jednak w „Rozmaitościach” (dodatek do „Gazety Lwowskiej” wydawany od 1817 roku) z 1822 roku zamieszczono artykuł nieznanego autora *O teatrze w Odessie*, w którym podano wiadomość o pobycie w tym mieście Jana Nepomucena Kamińskiego wraz z Karolem Lipińskim<sup>33</sup>.

W 1809 roku rozpoczęła się ponownie walka między Napoleonem a arcyksięciem Ferdynandem i mimo że Austriacy nadal pełnili władzę, do miasta wkroczyły na 24 dni wojska polskie, a potem rosyjskie, sprzymierzone z Napoleonem. Jeszcze w tym samym roku (14 października) został zawarty pokój, a wojska rosyjskie opuściły Lwów, weszły natomiast kolejny raz wojska austriackie<sup>34</sup>. Zabiegi Kamińskiego, który napisał prośbę o pozwolenie na granie przedstawień w języku polskim do samego cesarza Franciszka I, tym razem zakończyły się sukcesem. Zatem właśnie 1809 rok uznaje się za datę utworzenia stałej polskiej sceny we Lwowie, brakuje jednak informacji o jej działalności w kolejnych latach. Pierwsza wzmianka o polskiej scenie pojawiła się dopiero w 1811 roku, kiedy ukazała się nowo założona „Gazeta Lwowska” (pierwszy numer z 2 kwietnia)<sup>35</sup>: „Dnia 22 b.m. [czerwca] dana była sztuka polska, niemiecka i balet”<sup>36</sup>.

#### KAROL LIPIŃSKI I LWOWSKI TEATR OPEROWY

Lata przed podjęciem przez Lipińskiego pracy w teatrze to okres najslabiej udokumentowany. Karol Lipiński, znany zapewne z występów w kręgach prywatnych<sup>37</sup>, a także publicznych, został zaangażowany jako koncertmistrz orkiestry teatru lwowskiego z końcem 1809 roku<sup>38</sup>, o czym sam pisał: „W roku 19tym życia mego byłem dyrektorem

23 We Wrocławiu oraz innych miastach niemieckiego obszaru językowego najważniejszy obiekt, w którym wystawiano sztuki dramatyczne i opery, nazywał się Stadttheater (Teatr Miejski), dopiero w XX stuleciu, kiedy w mieście powstały inne sceny teatralne, oba gatunki uzyskały swoje lokum, a budynek zaczęto nazywać Opernhaus (Dom Opery) lub krócej Oper.

24 Na temat historii teatru lwowskiego w XIX wieku zob. B. Lasocka, *Teatr lwowski w latach 1800–1842*, Warszawa 1967.

25 M. Piekarski, *Środowisko muzyczne Lwowa w latach 1772–1914*, „Kurier Galicyjski” 2013 z 1 sierpnia 2013, [online:] <https://www.kuriergalicyjski.com/historia/upamietnienia/2447-rodowisko-muzyczne-lwowa-w-latach-1772-1914> [18.10.2019].

26 O skomplikowanej sytuacji finansowej teatru zob. B. Lasocka, *op. cit.*, s. 9–28.

27 S. Schnür-Pepłowski, *Teatr polski we Lwowie (1780–1881)*, Lwów 1889, s. 47–48.

28 A. Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm*, w serii „Historia Muzyki Polskiej”, t. 4, red. S. Sutkowski, Warszawa 1995, s. 158, 162.

29 M. Dziedzic, *Kamiński Jan Nepomucen*, [hasło w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. [5], red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 21.

30 S. Schnür-Pepłowski, *op. cit.*, s. 47–48.

31 *Ibidem*, s. 50.

32 *Ibidem*, s. 49; autor opracowania przy wiadomości tej zamieszcza znak zapytania. O wyjeździe K. Lipińskiego z Kamińskim na występy w Dubnie, Kamieńcu i Odessie zob. W. Pol, *Pamiętnik Wincentego Pola do literatury polskiej XIX wieku*, Lwów 1866, s. 174.

33 „Rozmaitości” 1822, nr 16 z 9 lutego, s. 64.

34 S. Schnür-Pepłowski, *op. cit.*, s. 60.

35 *Ibidem*, s. 61.

36 „Gazeta Lwowska” 1811, nr 25 z 25 czerwca, s. 605.

37 Józef Elsner w *Sumariuszu moich utworów muzycznych* (Kraków 1957, s. 142, 213) wspomina, że K. Lipiński grał w kwartecie smyczkowym u hra-

orkiestry przy operze niemieckiej we Lwowie, a we trzy lata później zostałem jej kapelmistrzem”<sup>39</sup>. O uznaniu, jakim się cieszył młody muzyk, można wnioskować z informacji „Gazety Lwowskiej” z 6 grudnia 1811 roku, zapowiadającej na 22 grudnia przedstawienie sztuki *Łaska-wość Tytusa*: „Sławny amator muzyki Pan Cremes, jako też znany z wielkiej zdolności swojej dyrektor orkiestry Pan Lipiński, przedsięwzięli przez miłość ludzkości grać pomiędzy dwoma oddziałami tej Akademii koncerta<sup>40</sup> swojej kompozycji”.

Była to zapowiedź koncertu dobroczynnego na rzecz instytutu ubogich – wydarzenia tego rodzaju często odbywały się w mieście<sup>41</sup> – a zarazem pierwsza informacja prasowa o występie Karola Lipińskiego. Lata wojen napoleońskich spowodowały, że prawie całe numery „Gazety Lwowskiej” zajmowały wiadomości wojenne. Jeżeli ukazywały się ogłoszenia o koncertach w latach 1811–1813 (w rubryce „Wiadomości krajowe”, zamieszczane na pierwszej stronie gazety), to prawie wyłącznie o tych, które miały charakter dobroczynny. O teatralnej działalności Karola Lipińskiego we Lwowie (w maju 1812 roku) dowiadujemy się z kolejnego ogłoszenia o planowanych koncertach porannych (między godziną 7.00 a 9.00) w miesiącach letnich (od czerwca do sierpnia) w Ogrodach Hechta (Ogród Pojezuicki)<sup>42</sup>, które poprowadzą „kapelmistrz Hörmann i dyrektor orkiestry teatralnej Pan Lipiński”, a wykonywane miały być „najnowsze wielkie dzieła najcelniejszych kompozytorów”<sup>43</sup>. Kolejna informacja o koncercie dobroczynnym („Akademii”) z 1 listopada 1813 roku z udziałem Lipińskiego, tym razem na rzecz żołnierzy galicyjskich, pochodzi także z „Gazety Lwowskiej”:

Dnia 1<sup>go</sup> b.m. dali niektórzy najcelniejsi miłośnicy muzyki w naszym mieście, połączywszy się z tutejszą dyrekcją teatralną, wielką muzyczną Akademię na korzyść ranionych żołnierzy galicyjskich [...]. Akademia rozpoczęła się nowym, przewybornym wstępem (*Ouverture*) skomponowanym przez kapelmistrza IP Lipińskiego [...]. Potem grał IP Lipiński na skrzypcach Koncert swojej kompozycji i złożył znowu w graniu dowód rzadkiej biegłości<sup>44</sup>.

Niestety nie mamy informacji o funkcjonowaniu polskiej sceny teatralnej (rozumianej także jako scena operowa) z lat 1812–1813. Niezwykle ważnym źródłem wiedzy o działalności teatru lwowskiego<sup>45</sup> w następnym roku jest „Rocznik Teatru Polskiego we Lwowie. Od 1<sup>go</sup> Stycznia 1814. Do 1<sup>go</sup> Stycznia 1815”<sup>46</sup>. W publikacji odnotowano następujące przedstawienia oper Karola Lipińskiego w 1814 roku:

- 14 stycznia: *Syrena z Dniestru* (opera), cz. I,
- 21 stycznia: *Kłótnia przez zakład* (komedioopera),
- 31 stycznia: *Oblężenie Smoleńska* (dramat)<sup>47</sup>,
- 2 lutego: *Syrena z Dniestru* cz. I,
- 21 marca *Syrena z Dniestru*, cz. II, czyli *Tereferę w Tarapacie*,
- 23 marca: *Syrena z Dniestru*, cz. II,
- 28 marca: *Kłótnia przez zakład*,
- 22 kwietnia: *Syrena z Dniestru*, cz. I,
- 13 maja: *Syrena z Dniestru*, cz. II,
- 27 maja: *Kłótnia przez zakład*,
- 30 maja: *Syrena z Dniestru*, cz. I,
- 3 czerwca: *Syrena z Dniestru*, cz. II,
- 13 czerwca: *Oblężenie Smoleńska*,
- 22 lipca: *Kłótnia przez zakład*,
- 14 października: *Syrena z Dniestru*, cz. I,
- 30 października: *Syrena z Dniestru*, cz. II,

biego Łączyńskiego: „[...] poznałem go dawniej we Lwowie u hrabiego Łączyńskiego, u którego wówczas zostawał”, jednak nie podaje w jakich latach. Jak pisze Łukasz Gołębiowski: „We Lwowie równocześnie w wielu domach można usłyszeć kwartety w cudownym wykonaniu. Brał w nich udział sławny Karol Lipiński”, zob. *idem*, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym lub tylko niektórych prowincjach*, Warszawa 1831, s. 255. Podaję za: M. Demska-Trębacz, *Dedykacje Karola Lipińskiego. Gesty wdzięczności wobec polskich patronów i opiekunów*, [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 7...; autorka pisze także o muzykowaniu w domach lwowskich artystokratów, u których grywał Karol Lipiński.

38 Podawane są różne daty rozpoczęcia pracy Lipińskiego w teatrze: 1809 oraz 1810.

39 K. Lipiński, *op. cit.*

40 Słowo „koncert” nie zawsze oznaczało wówczas gatunek utworu, mogło odnosić się do występu artysty.

41 „Gazeta Lwowska” 1811, nr 72 z 6 grudnia, s. 1. Natomiast w nr. 78 (z 27 grudnia, s. 1) informowano, że odbyło się „oratorium”, które przyniosło ubogim 1200 złr.

42 Po kasacie zakonu Jan Hecht kupił w 1799 r. ogród i urządził w nim park, gdzie ustawiono m.in. pawilony, domki kąpielowe, teatr i altanki. W parku letnią porą odbywały się koncerty, którymi dyrygował m.in. K. Lipiński. W pierwszej połowie XIX w. park przeszedł w ręce miasta. O historii ogrodu pisano m.in. w „Gazecie Lwowskiej” 1874, nr 166 z 23 lipca, s. 4. W książce

*Lwów. Ilustrowany przewodnik* (red. nauk. J. Biriulow, Wrocław 2001, s. 102) podano pisownię nazwiska właściciela parku jako: Höcht; podobnie jego nazwisko zapisuje Michał Piekarski (*Muzyka we Lwowie*, Warszawa 2018, s. 96).

43 „Gazeta Lwowska” 1812, nr 41 z 22 maja, s. 1.

44 „Gazeta Lwowska” 1813, nr 90 z 9 listopada, s. 1.

45 W latach działalności muzycznej K. Lipińskiego w teatrze lwowskim dyrektorem i antreprenierem był Jan Nepomucen Kamiński. Antreprenier był funkcją, którą dzisiaj określić można jako dyrektor generalny, menadżer, w XIX stuleciu bywał nim często aktor, reżyser i librecista w jednej osobie. Jak piszą Ludwik Adam Dmuszewski i Alojzy F. Żółkowski w *Dykcjonaryku teatralnym z Dodatkiem pieśni z najnowszych oper dawanych na Teatrze Narodowym Warszawskim* (Poznań 1808, s. 3): „Antreprenier jest to ten, co utrzymuje cały Teatr, nim rządzi, płaci, ekspensuje i zyski odbiera”. O działalności Kamińskiego zob. także B. Lasocka, *op. cit.*, s. 98–110.

46 „Rocznik Teatru Polskiego we Lwowie. Od 1<sup>go</sup> Stycznia 1814. Do 1<sup>go</sup> Stycznia 1815” [dalej] „Rocznik Teatru...”. Rocznik wydawał Karol Łopuszański, aktor teatru lwowskiego. Podaję za: S. Schnür-Peplowski, *op. cit.*, s. 74. Zachowały się roczniki tylko z sezonów 1814/1815, 1817/1818 i 1822/1823, [online:] <https://www.rcin.org.pl/dlibra/publication/44566/edition/34170/content>. [30.10.2019].

47 Kompozycja nie została odnaleziona.



- 21 listopada: *Kłótnia przez zakład*,
- 26 grudnia: *Syrena z Dniestru*, cz. I<sup>48</sup>.

Na stronie 18 „Rocznika Teatru” znajduje się informacja, że Jan Nepomucen Kamiński napisał „oryginalne śpiewy” do opery *Syrena z Dniestru*, cz. II, natomiast na stronie 19 napisano, że „J.P. Lipiński, były dyrektor orkiestry” (artysta pozostawał w teatrze do 1814 roku)<sup>49</sup>, napisał oryginalne siedem numerów do drugiej części opery *Syrena z Dniestru*. Dalej zamieszczono teksty fragmentów oper i komediooper wystawianych w teatrze lwowskim. Są to m.in. tekst arii Sowizdrzalskiego „Cały świat na kłótni stoi” (5 zwrotek) oraz Polonez Starogdyrskiego (4 zwrotki), dalej następujące wodewile Wąsokrętosza i Sowizdrzalskiego z *Kłótni przez zakład*. Z pierwszej części opery *Syrena z Dniestru* podano tekst Arii Staroioia (5 zwrotek), Śpiewkę Lubiuchny, Piosnkę Harastki, Chór ochotny, Śpiewkę Tereferego, Dwuśpiew Staroioia z Harastkiem, Arię Miłony, Śpiewkę Harastki, Dwuśpiew Miłony z Harastkiem, Chór myśliwych, Canon, Dwuśpiew Staroioia z Harastkiem, Kozaka Harastki i Piosnkę Śpiewaczki mazurskiej. Teksty z części drugiej opery *Syrena z Dniestru* to: Piosenka Tereferego, Romans Staroioia, Śpiewka Harastki, Chór wesoly, Piosenka Harastki, Piosenka Sędziwoia, Piosenka Harastki, Dwuśpiew Miłony z Harastkiem, Śpiewka Harastki, Piosenka Miłony, Śpiewka Tereferego i Śpiewka Harastki.

Sytuacja teatru polskiego, a w tym także opery, w pierwszej połowie XIX wieku była niezwykle trudna. Istnienie i powodzenie działalności scenicznej zależało przede wszystkim od kondycji finansowej teatru, ta zaś zależna była po części od przyjęcia dzieła przez publiczność. Doskonale ten stan rzeczy charakteryzuje badacz historii teatru lwowskiego Stanisław Schnür-Pepłowski. Ze względu na wagę tej charakterystyki oraz fakt, że odnosi się ona także do librett kompozycji Lipińskiego, przytoczona zostanie w obszernym fragmencie:

Niejednokrotnie musiał Kamiński z powodów „kasowych” zrobić ofiarę ze swych przekonań estetycznych. Tłumaczył, przerabiał

i przedstawiał nieraz sztuki bez najmniejszej wartości (*Rozko Cymbalek*, *Syrena z Dniestru* itp.), które jednak ściągały liczną publiczność do teatru. Już to, prawdę mówiąc, publiczność lwowska uczęszczająca wówczas na polskie przedstawienia nie odznaczała się zbyt wielkim smakiem estetycznym. „Kasę” robiły przeważnie okropności pełne melodramy i bezmyślne wodewile. Współczesny autor<sup>50</sup> charakteryzuje publiczność lwowską tymi słowami: „Dzieli się ona jak wszędzie na trzy części, na: pospólstwo, znawców i ludzi dobrego tonu. – Pierwsi idą do teatru dla zabawy, drudzy dla sztuki, po co zaś ci ostatni idą, ani ja, ani oni sami tego nie wiedzą. Lecz ponieważ znawców bardzo mała liczba, coż dziwnego, że Terferkowie są panującym gustem. Bądź pewnym, że na sztukach Kornela [Cornille’a – przyp. J.S.], Woltera, Szyllera, Ifflanda zliczysz widzów na palcach; lecz kiedy ogromny afisz ogłosił *Syrenę z Dniestru*, siedź w domu, bo cię w teatrze uduszą. – Nietrudno ci przyjdzie poznać, że przyczyną tego smaku jest brak oświecenia. – Dodajmy do tego, że rodzima nasza literatura dramatyczna wcale była w owym czasie ubogą. Fredro i Korzeniowski znacznie później zaczęli zasilać scenę swoimi utworami [...]”<sup>51</sup>.

Niejednokrotnie mało wartościowe libretta bywały przyczyną klęski muzycznego dzieła scenicznego. Jako tło literackie wykorzystywano nie tylko oryginalne teksty, na przykład Wojciecha Bogusławskiego, Ludwika Adama Dmuszewskiego czy Jana Nepomucena Kamińskiego, lecz także adaptacje oraz przekłady utworów pisarzy francuskich, niemieckich i rosyjskich. Ich autorami byli m.in. Bogusławski i Kamiński, dwie niezwykle zasłużone postacie dla polskiego teatru. Właśnie adaptacjami obcojęzycznych oryginałów są libretta do scenicznych kompozycji Karola Lipińskiego *Kłótnia przez zakład*, *Syrena z Dniestru* (części: pierwsza i druga) i *Oblężenie Smoleńska*. Niestety jako dzieło kompletne zachowała się tylko komedioopera *Kłótnia przez zakład*; opera *Syrena z Dniestru* istnieje w postaci libretta oraz trzech arii<sup>52</sup>, natomiast dramat *Oblężenie Smoleńska* znany jest tylko z tytułu<sup>53</sup>.

Sceniczne gatunki muzyczne wystawiane w teatrach polskich w pierwszej połowie XIX stulecia określano rozmaitymi terminami. Kornel Michałowski<sup>54</sup> podaje, jakiego nazewnictwa używano na określenie widowisk z muzyką: opera, operetka, komedioopera, opera komiczna, krotoczwila ze śpiewkami, komedia ze śpiewkami, zabawka dramatyczna ze śpiewkami, scena liryczna, drama

48 „Rocznik Teatru...”, s. 8-17.

49 K. Lipiński, *op. cit.*

50 S. Schür-Pepłowski przywołuje wypowiedź anonimowego autora zamieszczonej w „Pamiętniku Lwowskim” (1818, t. 2, s. 42), stwierdza także, że to samo powtarza A.T. Chłędowski w artykule *O teatrze polskim we Lwowie*, zob. „Pamiętnik Lwowski” 1818, t. 3, s. 143-150.

51 S. Schnür-Pepłowski, *op. cit.*, s. 64-65.

52 Odpis rękopiśmienny arii z opery *Syrena z Dniestru* zamieszczony jest w *Albumach* ze zbiorów Henrietty Bąkowskiej, przechowywanych w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Bydgoszczy, sygn. Muz. 3022. Pierwowzór tej kompozycji stanowi utwór nazwany romantyczno-komiczną ludową baśnią *Das Donauweibchen*, cz. I i II, Ferdinanda Kauera (1751-1831), do libretta Karla Friedricha Henslera (dramaturga i menadżera wiedeńskiego), wystawiona w 1798 r. w Theater in der Leopoldstadt (Leopoldstadt był przedmieściem Wiednia, obecnie dzielnica miasta), gdzie Kauer był

kapelmistrzem. Jest on autorem 200 oper, bardzo popularnych w XIX w. Zob. C. von Wurzbach, *Kauer, Ferdinand*, [w:] *idem, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, 11. Theil, Wien 1864, s. 41-43, [online:] <http://www.literature.at/viewer.alo?objid=11814&page=48&scale=3.33&viewmode=fullscreen> [11.10.2019]. Obie części opery Kauera składają się z 3 aktów. Opera zamieszczona na stronie IMSLP. Petrucci Music Library, [online:] [https://imslp.org/wiki/Syrena\\_z\\_Dniestru\\_\(Lipi%C5%84ski%2C\\_Karol\\_J%C3%B3zef\)](https://imslp.org/wiki/Syrena_z_Dniestru_(Lipi%C5%84ski%2C_Karol_J%C3%B3zef)) [7.11.2019]. Autorem adaptacji i przekładu *Syreny z Dniestru* cz. I jest Dominik Jakubowicz (B. Lasocka, *op. cit.*, s. 366); cz. II opery nosi tytuł *Terefere w Tarapacie*, opera krotoczwilna „z niemieckiego przerobiona i oryginalnym tekstem powiększona przez J.N. Kamińskiego” (B. Lasocka, *op. cit.*, s. 367).

53 *Oblężenie Smoleńska*, drama romantyczna w 4 aktach, do tekstu Johanny Franul Weissenthurn (niemiecka pisarka i aktorka), przekładu dokonał Dominik Jakubowicz.

54 K. Michałowski, *Opery polskie: katalog*, Kraków 1954.

(dramat), drama liryczna, tragedia liryczna, duodrama, melodram, wodewil, intermezzo, sielanka, drama historyczna. O użyciu jednego z tych określeń decydowały dwie płaszczyzny dzieła: warstwa literacka (pierwotny libretto, tematyka, treść) oraz warstwa muzyczna, a także proporcje tych dwóch elementów. Według będącego odzwierciedleniem ówczesnego pojmowania gatunków scenicznych *Dykcyjonarzyka teatralnego* Ludwika Adama Dmuszewskiego:

Komedii-Opera [sic!] - dwojga imion, teatralna sztuka. Pierwszy JPan Dmuszewski połączył te dwa imiona, nie mogąc wynaleźć nazwiska polskiego, które by istotnie tłumaczyło rodzaj sztuk francuskich zwany vaudeville [...]. Komedio-opera jest to vice-opera, czyli komedia, pieśniami przerywana<sup>55</sup>.

Natomiast przez określenie „opera” rozumiano „dzieło teatralne, w którym aktorowie nie mówią, ale śpiewają lub przez połowę mówią, a przez połowę śpiewają [...]”<sup>56</sup>.

Taka definicja odpowiada niemieckiemu terminowi „singspiel”, którego polskim odpowiednikiem była „śpiewowgra”. Wyjaśnienia wymaga także pojmowanie określenia „wodewil”. Wywodzi się, jak już powiedziano, z języka francuskiego i ma wiele odniesień, uwarunkowanych chronologicznie i kontekstowo. Zwykle kojarzone było z pieśnią lub muzyką sceniczną. Tym mianem określano także rodzaj finału w zakończeniu ostatniego aktu, śpiewanego bądź to przez solistę, bądź przez zespół śpiewaków lub chór, jeśli był przewidziany w kompozycji. Finał wodewilowy mógł wykazywać strukturę rondową, w której soliści śpiewali kolejne strofy, chór natomiast (lub zespół solistów) powtarzał referen<sup>57</sup>. Warstwa słowna była morałem<sup>58</sup> skierowanym do publiczności. Istota wodewilu tkwiła bowiem w zawartej w strofach wiersza idei, która nie tylko była aktualna w stosunku do rozgrywającej się akcji, lecz także stanowiła rodzaj przesłania „w każdym czasie i przestrzeni”. Niekiedy tekst finału pisany był okazjonalnie dla potrzeb konkretnego wykonania i mógł zawierać elementy satyry społecznej czy politycznej. Termin „wodewil” używany był w Polsce w pierwszym ćwierćwieczu XIX wieku zarówno na określenie kompozycji scenicznej z wstawkami mówionymi oraz specyficznym rodzajem finału, o którym była mowa, jak i na oznaczenie tekstu

przewidzianego do śpiewu jako satyryczno-moralistyczne zakończenie tego utworu.

W pierwszych dziesiątkach XIX stulecia gatunkiem często pojawiającym się na polskiej scenie operowej, także we Lwowie, była komedioopera. Strukturę spektaklu dostosowywano do wymogów dramatu oraz dzieła muzycznego. „Zgodnie z nazwą komedioopera miała treść o charakterze komediowym, niekiedy satyrycznym. Królowała w niej piosenka lekka i wesoła, łatwa do zapamiętania”<sup>59</sup>. Doskonale charakteryzuje ją Alina Nowak-Romanowicz:

Miała ona spełniać następujące założenia estetyczne i formalne: 1) libretto, będące w istocie komedią, powinno spełniać warunki utworu samodzielnego, tak by mogło być wystawiane bez muzyki, zaś w treści winno poruszać w duchu dydaktyczno-satyryczno-moralizatorskim sprawy aktualno-polityczne, społeczne i obyczajowe; 2) muzyka - głównie w formie rozbrzmiewających tylko w niektórych miejscach piosenek, pisana tak, aby nie przytłaczała tekstu, który odgrywał w komediooperze rolę dominującą. Podobnie jak w „operetkach” stanisławowskich w komediooperze partie przeznaczone do śpiewu pisane były wierszem, zaś przeznaczone do mówienia - prozą. W przeciwieństwie do niewyszukanej prostoty muzyki komedioopery jej uwertura była tworem wyższej rangi i przede wszystkim w niej kompozytor miał możliwość wykazania swej twórczej inwencji. Wspomagany był w tym myślą, że uwertura może znaleźć się w programie koncertu jako utwór samoistny<sup>60</sup>.

#### KOMEDIOOPERA KLÓTNIA PRZEZ ZAKŁAD KAROLA LIPIŃSKIEGO

*Kłótnia przez zakład* należy do gatunku komedioopery. Dysponujemy dwoma podstawowymi źródłami tego utworu. Pierwsze z nich to autograf partytury, którą odnalazł Władimir Grigorjew, rosyjski skrzypek, badacz twórczości Karola Lipińskiego i Henryka Wieniawskiego, autor monografii obu kompozytorów<sup>61</sup>. Rękopiśmienny zapis kompozytora przechowywany był w bibliotece teatru lwowskiego (obecnie Lwowski Narodowy Akademicki Teatr Opery i Baletu), a to cenne odkrycie Władimir Grigorjew opisał w artykule *Nowo odkryte utwory symfoniczne K. Lipińskiego*<sup>62</sup>. Fotokopię autografu przekazał polskiemu reżyserowi teatralnemu Roberto Skolmowskiemu z prośbą o wykonanie dzieła. Jest to obecnie jedyny materiał źródłowy, autograf bowiem zaginął w niewyjaśnionych okolicznościach<sup>63</sup>.

55 *Ibidem*, s. 26.

56 *Ibidem*, s. 33-34.

57 H. Schneider, *Vaudeville*, [w:] *Music in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von L. Finscher, Sachteil, Bd. 9, Kassel 1998, szp. 1327-1328.

58 A. Nowak-Romanowicz, *op. cit.*, s. 161.

59 A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner*, Katowice 1958, s. 26.

60 *Ibidem*, s. 164.

61 W. Grigorjew, *op. cit.*; W. Grigoriew [sic!], *Henryk Wieniawski. Życie i twórczość*, Warszawa-Poznań 1986. Prof. Grigorjew był dwukrotnie (1988, 1990) gościem konferencji naukowych poświęconych Lipińskiemu, organizowanych przez Akademię Muzyczną im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Książkę o Lipińskim ukończył w 1965 r., jednak wydano ją dopiero 12 lat później. Zob. *Dyskusja*, [w:] *II Ogólnopolska sesja...*, s. 183.

62 W. Grigorjew, *Nowo odkryte utwory symfoniczne K. Lipińskiego*, [w:] *Polsko-rosyjskie miscellanea muzyczne*, red. Z. Lissa, Kraków 1967, s. 69-71.

63 Kwerendę w bibliotekach Lwowa przeprowadziła prof. Luba Kijanowska-Kamińska z Narodowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenki we Lwowie.

Drugim źródłem jest rękopiśmienne libretto kompozycji, przechowywane w dziale rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu<sup>64</sup>. Na karcie tytułowej widnieje tytuł *Kłótnia przez zakład / Sceniczna Fraszka / w iednym akcie / z Muzyką / Pana Lipińskiego. 24 Dezemember 1812*. Na kolejnej karcie ponownie napisano tytuł dzieła *Kłótnia przez zakład*. / dalej dwa słowa skreślone, nieczytelne, / *Komedyo-Opera w iednym Akcie w Lwowie 1812 Roku / z Muzyką J.Pana Lipińskiego*. Najprawdopodobniej rok ten można uznać za datę napisania libretta i być może skomponowania utworu. Na stronach następnych znajdują się spis rekwizytów oraz wykaz postaci. Pierwsza informacja o wykonaniu 21 stycznia 1814 roku zamieszczona jest w „Roczniku Teatru”<sup>65</sup>.

Motyw libretta *Kłótni przez zakład* oparty jest na rosyjskiej komedii Mikołaja Kuguszewa *Sobolowa szuba*<sup>66</sup>, przełożonej i adaptowanej dla sceny lwowskiej przez niezwykle pracowitego tłumacza, jakim był Jan Nepomucen Kamiński<sup>67</sup>.

Oryginalne libretto obejmuje teksty mówione pisane prozą i siedem tekstów wierszowanych, przeznaczonych do śpiewu, nazwanych ariami. Słowa do dwóch wodewilów (śpiewów finałowych) znajdują się w „Roczniku Teatru”<sup>68</sup>. Rękopiśmienne libretto jest niekompletne, gdyż na ostatniej stronie wypowiedź się urywa<sup>69</sup> i nie ma końcowych wodewilów.

Sztuka podzielona jest na 19 scen. W akcji komedii udział biorą następujące osoby:

- Pan [Bartłomiej] Wąsokrętosz, rejent,
- Jego żona (Pani Małgorzata Wąs[okrętoszowa]),
- Sowizdrzalski, ich domowy przyjaciel,
- Gazeciarz,
- Żyd, Faktor [posłaniec],
- Pocztylion,
- Kapitan Burda,
- Starogdyrski, cześnik, dawny przyjaciel pana domu,
- Panna Tryndalewiczówna,
- Kupczyk.

Postacie komedii mają nazwiska typowe dla literatury tego okresu, związane z charakterem i osobowością, jaką reprezentują. Akcja dzieła oparta jest na znanym w sztukach teatralnych, a także w operze, motywie przebieranek, które stają się źródłem elementów dramatycznych i sytuacji komediowych<sup>70</sup>.

Tekst mówiony, zajmujący większą część sztuki, przeplatają arie, w których postacie wyobrażane przez Sowizdrzalskiego dokonują samoprezentacji:

- Aria nr 1: Sowizdrzalski wskazuje na wszechobecność w życiu kłamstwa i kłótni,
- Aria nr 2: Sowizdrzalski jako gazeciarz wyraża miałość charakteru tej osoby,
- Aria nr 3: Sowizdrzalski przebiera się za biednego Żyda, który dla zarobku odgrywa rolę posłańca,
- Aria nr 4: Sowizdrzalski występuje w charakterze pocztyliona roznoszącego listy i wieści,
- Aria nr 5: Sowizdrzalski w roli kapitana Burdy wychwala swoją odwagę w bojach,
- Aria nr 6: Aria Starogdyrskiego obejmuje wynurzenie zubożalego szlachcica, wspominającego minione, lepsze czasy i ganiącego niepolską modę,
- Aria nr 7: Sowizdrzalski przedstawia się jako Tryndalewiczówna – modystka, paniątka piękna, lecz nieco lekkich obyczajów,
- [Nr 8] *Vaudeville* [nr 1]: Wąsokrętosz – wysławia pierwszy morał o zgubnym działaniu niezgody (kłótni),
- [Nr 9] *Vaudeville* [nr 2]: Sowizdrzalski – podsumowuje całą treść komediooperę wezwaniem do zgody.

#### WARSTWA MUZYCZNA KŁÓTNI PRZEZ ZAKŁAD

Komedioopera *Kłótnia przez zakład* jest przeznaczona na głosy wokalne oraz orkiestrę o klasycznym składzie instrumentów: 2222/2200/tmp/archi (kwintet smyczkowy). Oryginalnym pomysłem kompozytora jest zastosowanie w uwerturze partii skrzypiec solowych (występujących

64 Libretto zachowane pod sygn. 11 482.

65 „Rocznik Teatru...”, s. 9.

66 Zob. *Sobranie stichotworenij, odnosščihś k nezabwennomu 1812 godu*, red. I.A. Ajzikova i in., Moskwa 2015, s. 629, [online:] [https://books.google.pl/books?id=UJxTDwAAQBAJ&pg=PA629&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pl/books?id=UJxTDwAAQBAJ&pg=PA629&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) [23.10. 2019]. Informacje na temat komedii Kuguszewa podaje w niniejszej publikacji Agnieszka Marszałek, zob. s. 20–21.

67 Zob. M. Eberharter, *Tłumacz i człowiek teatru: Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855)*, s. 47, [online:] <https://journals.akademicka.pl/moap/article/view/12/4> [23.10.2019]. Jak podaje autor, według różnych źródeł Kamiński dokonał przekładu i adaptacji 120 lub 180 sztuk i oper, „on sam mówił nawet o 250 sztukach i operach, które miał przełożyć z niemieckiego, francuskiego, hiszpańskiego, włoskiego i rosyjskiego na polski”. O teatrze Kamińskiego i jego pojmowaniu sztuki aktorskiej zob. K. Kurek, [wstęp do:] J.N. Kamiński, *Mysli o umnictwie dramatycznym*, [online:] <https://repozytorium.amu.edu.pl/handle/10593/10703> [23.10.2019]. Warto też dodać, że w Bibliotece Jagiellońskiej w dziale rękopisów pod sygn. 4485 znajduje się libretto zatytułowane *Szuba sobolowa lub brylantowy pierścień albo zakład o kłutnią, komedyo-opera [sic!] w 1 akcie*, (zob. *Inwentarz rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej: nr 4175–6000*, Kraków 1938, s. 96, [online:] <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/323846/edition/309773/content> [18.11.2019]), będące prawdopodobnie adaptacją tekstu J.N. Kamińskiego. Zarys jego fabuły streszcza A. Papierzowa w: *idem, Libretta oper polskich z lat 1800–1830*, Kraków 1959, s. 234–235. Autorka ta błędnie podaje Karola Lipińskiego jako autora muzyki do wyżej wymienionego libretta, błędnie datuje również premierę na 27.05.1814.

68 „Rocznik Teatru...”, s. 24–25.

69 W rękopisie począwszy od strony 44 u dołu każdej strony zapisano słowo, od którego zaczyna się strona następna. Na ostatniej zachowanej stronie (s. 94) zapisano w ten sposób słowo „mam”.



później niemal w każdym utworze Lipińskiego na skrzypce z akompaniamentem), które na przestrzeni 357 taktów rozbudowanej uwertury pauzują tylko w 13 taktach. Określenie głosów wokalnych następuje pewnych trudności, wszystkie bowiem partie śpiewane przeznaczone są dla głosów męskich, co wynika ze swoistości libretta oraz zapisu w kluczu tenorowym. Jednym z głównych bohaterów jest Sowizdrzalski, który przeobraża się w rozmaite postaci. Dlatego prawie wszystkie śpiewy w operze napisane są w bardzo podobnym rejestrze głosu ( $e-e^1$ ), zgodnym ze skalą tenoru. Tylko dwie arie (Pocztyliona i Kapitana Burdy) wymagają nieco niższego rejestru barytonowego, dodatkowo partia Kapitana zapisana jest w kluczu basowym.

Mimo że *Kłótnia przez zakład* jest jednym z pierwszych utworów Karola Lipińskiego, młody kompozytor wykazał się w niej umiejętnością dostosowania muzyki do treści dzieła. Już uwerturze stanowiącej wstęp do całości kompozycji twórca nadaje uroczysty charakter (*maestoso*), podkreślany przez rytm punktowany, mimo „tanecznego” metrum trzy czwarte – będzie ono odpowiednie dla następnej fazy, oznaczonej jako *alla polacca*. Uwertura opiera się na wykorzystaniu tematów reprezentujących dwa idiomy: polonezowy oraz mazurkowy, co zasługuje na szczególną uwagę, ponieważ napotykamy tu cytat z *Mazurka Dąbrowskiego*. Jest to jeden z najwcześniejszych przykładów zastosowania melodii hymnu polskiego w muzyce klasycznej<sup>71</sup>. Kompozytor stosuje pracę motywiczną, a motywy zarówno tematu *alla polacca*, jak i *Mazurka* pojawiają się wielokrotnie. Ośmiotaktowy temat polonezowy intonowany przez klarnet solo otwiera drugą fazę uwertury i w tej samej postaci użyty został w jej zakończeniu. Temat *Mazurka* po raz pierwszy ukazany jest w partii klarnetów (takt 113), a następnie przejęty zostaje przez skrzypce solo oraz skrzypce pierwsze, drugie i altówki. Ponownie pojawia się w końcowym fragmencie, najpierw poddany pracy motywicznej (od taktu 249), a dalej grany znów przez klarnety. W punkcie kulminacyjnym melodia „Jeszcze Polska nie zginęła” rozbrzmiewa w orkiestrowym *tutti* (takty 279–284). Kilkakrotnie przeplatające się motywy polonezowe i mazurkowe prowadzą do kody, opartej na akordowej kadencji harmoniczej w orkiestrze i rozłożonych akordach solisty. Na zakończenie jeszcze raz rozbrzmiewa temat *alla polacca* (klarnet solo, takty 345–351). Partia solisty zawiera bardzo zróżnicowany materiał muzyczny: kompozytor powierzył skrzypcom melodię nowego, śpiewnego tematu, który podlega różnym odmianom (technika przetworzeniowa), skrzypce intonują również melodię *Mazurka*, realizują odcinki wirtuozowskie i stanowią instrument akompaniujący, kiedy temat rozwijany jest w orkiestrze.

Partie wokalne są ariami, zróżnicowanymi pod względem tonacji (tylko jedna aria jest utrzymana w tonacji molowej – partia Żyda), metrum, tempa, charakteru oraz instrumentacji, a muzyka uwypukla osobowość każdej z postaci. Komediowa poetyka dzieła implikuje dobór odpowiednich elementów muzycznych. Największą obsadą orkiestrową posłużył się kompozytor w arii Kapitana Burdy, w której odniesienie do przedstawianej postaci przejawia się w zastosowaniu pełnej orkiestry z trąbkami i kotłami. Najbardziej eksponowanymi instrumentami są flet i pierwsze skrzypce, zwykle prowadzące melodię. Arie oparte na tekstach zawierających sentencje moralizatorskie – aria Sowizdrzalskiego (nr 1), aria Faktora-Żyda (nr 3) i aria Starogdyrskiego (nr 6) – utrzymane są w metrum sześć ósmych lub trzy czwarte, a ich melodyka i jednorodna rytmika odznaczają się tzw. tonem opowiadającym. W ariach obrazujących kolejne kreacje Sowizdrzalskiego postaci te – o niezbyt szlachetnej reputacji – symbolizuje dość żywe tempo (*allegretto*), metrum dwie czwarte lub cztery czwarte i artykulacja *staccato*. Wspomniane arie charakteryzują się także ruchliwością, a w melodyce głosu wokalnego, zbliżonej do recytatywnej (*parlando*), występuje częste powtarzanie tych samych dźwięków, typowe dla arii w operze komicznej, akompaniament zaś wykazuje cechy ilustracyjne: figuracje szesnastkowe obrazują ruchliwość i wszędobyłskość („wtykanie wszędzie nosa”) Gazeciarza (nr 2), ale także lot szerszeni w wodewilu Wąsokrętosza (nr 8), trójdźwiękowe motywy rogu towarzyszą Pocztylionowi (nr 4), figuracje na przemian z fakturą akordową w rytmie marszowym, zmiany tonacji i chromatyka stanowią obraz chełpliwego Kapitana Burdy (nr 5), wreszcie schematyczna, punktowana rytmika, duże skoki w melodii oraz artykulacja *staccato* przedstawiają spryt i dążenie do osiągnięcia celu „za wszelką cenę” panny Tryndalewiczówny (nr 7). Harmonika partii wokalnych, utrzymana głównie w tonacjach durowych o niewielkiej liczbie znaków, oparta jest akordach kadencji wielkiej doskonałej, bardziej różnorodna staje się w arii Kapitana Burdy. Topos plebejskiej proweniencji sygnalizuje kwarta lidyjska w ariach Żyda oraz Pocztyliona.

Mimo prostoty wypowiedzi muzycznej arie wykazują różnorodność pod względem sposobu kształtowania formy. Każdą z nich rozpoczyna różnej długości wstęp orkiestry (2, 4, 8, 12 taktów), zamyka postludium, a pomiędzy poszczególnymi zwrotkami zamieszczone są instrumentalne interludia. W *Kłótni przez zakład* występują najczęściej struktury zwrotkowe o zmiennej liczbie okresów muzycznych, forma quasi-rondowa, w której strofy stanowią referen, a interludia – epizody (aria Pocztyliona nr 4). Budowę ABA z triem wykazuje polonez Starogdyrskiego „Gdzież się podział ów wiek złoty” (nr 6). Zróżnicowana

70 Treść libretta i jego konteksty przedstawia w niniejszej publikacji Agnieszka Marszałek, zob. s. 19, 21.

71 Po Lipińskim cytat *Mazurka Dąbrowskiego* zamieścił Józef Elsner w swojej operze *Król Łokietek* (1818).

liczba zwrotek decyduje o liczbie, często symetrycznych, okresów muzycznych. Najdłuższe są arie Starogdyrskiego i Tryndalewiczówny, postaci, które wymieniają swoje liczne przymioty, a ich wypowiedzi implikują po części nieregularną budowę. Formę przekomponowaną wykazuje aria Kapitana Burdy (nr 5).

W tej komedii obyczajowej z muzyką szczególną rolę odgrywają elementy *alla polacca*. Znajdujemy je, jak już wspomniano, w uwerturze, a także w arii Starogdyrskiego, która już w libretcie określona jest jako polonez. Dawny przyjaciel państwa Wąsokreśosów wspomina stare, dobre czasy, kiedy ubierano się według polskiej, a nie – jak obecnie – francuskiej mody, a „Kiedy człowiek wąs podkręcił, / Nie znał co to bida jaka, / Gołnął wina, szedł polaka!”. Taniec polski jest tutaj komponentem nie tylko warstwy słownej, lecz także ruchu scenicznego, zaznaczonym pierwotnie w didaskaliach<sup>72</sup>. Arię polonezową Starogdyrskiego można by uznać za pierwowzór arii Miecznika z II aktu opery *Straszny dwór* Stanisława Moniuszki, gdyby nie fakt, że nie mamy żadnych dowodów na to, iż twórca polskiej opery narodowej znał utwór Karola Lipińskiego. Rytm tańców polskich były jednym z charakterystycznych rysów dzieł scenicznych końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku. W dobie porzoborowej nabierały one szczególnego znaczenia, miały ewokować uczucia patriotyczne. Z pewnością posłużył się cytatem *Mazurka Dąbrowskiego* oraz zamieszczenie dwóch polonezów (w uwerturze i w arii) nie było przypadkowe. Karol Lipiński był świadkiem wydarzeń wojennych rozgrywających się na terenie Galicji, wkraczania wojsk, na przemian austriackich, polskich i francuskich, niosących nadzieję na uzyskanie przez Polaków wolności.

72 Po zwrotkach drugiej, trzeciej i czwartej w rękopisie widnieje słowo „tańczy” [Starogdyrski], jednak zostało ono skreślone. Dalej podano uwagi dla aktorów, jak należy tańczyć poloneza.

73 Ze zbiorów Pawlikowskich we Lwowie, sygn. IV 2666. Zob. J. Subel, *Źródła do twórczości...*, s. 42.

74 O przybliżonej dacie dokonania odpisu przed 1827 r. świadczą panięńskie inicjały autorki, znajdujące się na kartach tytułowych każdego utworu. Polonez znajduje się w *Albumach Henrietty Bąkowskiej*, sygn. Muz. 3022, album 4, 5. Zob. artykuł E. Ryszkowskiej, *Zbiór nut Henryki Bąkowskiej*

Także nieustępliwa walka Kamińskiego o istnienie polskiego teatru we Lwowie, gdzie muzyk był koncertmistrzem, a następnie kapelmistrzem, stała się zapewne dla młodego kompozytora imperatywem twórczym. Polonez z komedioopery *Kłótnia przez zakład* cieszył się pewną popularnością, o czym świadczą trzy odpisy rękopiśmienne: odpis Juliana Horoszkiewicza z około 1880 roku<sup>73</sup>, przechowywany w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu, odpis Henrietty Bąkowskiej z pierwszej ćwierci XIX wieku, znajdujący się w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Bydgoszczy<sup>74</sup>, oraz odpis nieznanego autora, pochodzący ze Zbiorów Pawlikowskich w Bibliotece Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu<sup>75</sup>.

Po przedstawieniu kompozycji *Kłótnia przez zakład* 24 maja 1814 roku we Lwowie w tamtejszej prasie ukazała się recenzja nieznanego autora, który pisał:

Pan Lipiński, kapelmistrz teatru, który w kilku pięknych kompozycjach swoich niepospolity w tym rodzaju sztuki rozwinął talent, skomponował przyjemną i charakterystyczną muzykę do śpiewu, przez co przyczynił się znakomicie do dobrego przyjęcia tej komedioopery, która z wielkimi oklaskami przyjętą już była kilkanaście razy na teatrze tutejszym i długo na nim utrzymać się może<sup>76</sup>.

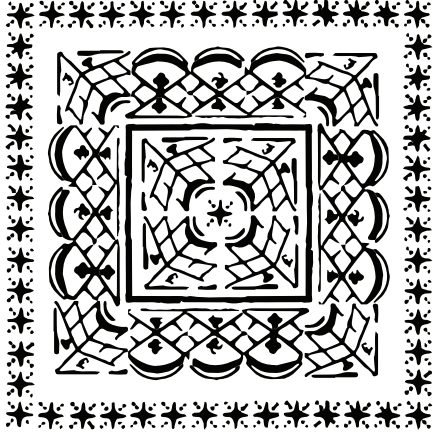
Komedioopera *Kłótnia przez zakład* była później wystawiana na scenie teatru lwowskiego w latach 1815–1817, 1820, 1825–1826 oraz w 1833 roku<sup>77</sup>. Napisana w realiach właściwych dziewiętnastowiecznej scenie, wykonywana przez aktorów, a nie śpiewaków, co zadecydowało o prostocie stylu – bawiła ówczesną publiczność, jednak nie mogła przetrwać próby czasu.

w Wojewódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej w Bydgoszczy, [online:] [http://www.sbp.pl/wydawnictwa/archiwum\\_cyfrowe/przedmiot/?book\\_id=2300](http://www.sbp.pl/wydawnictwa/archiwum_cyfrowe/przedmiot/?book_id=2300) [30.10.2019].

75 Odpis przechowywany pod sygnaturą Pa 258.

76 „Gazeta Lwowska” 1814, nr 47 z 14 czerwca, s. 419–420.

77 B. Lasocka, *op. cit.*, s. 330.





JAN NEP. KAMIŃSKI.

*Jan Nepo. Kamiński*

Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855)

Litografia Edwarda Błotnickiego [1855]. Reprodukacja na podstawie wersji online dostępnej w bibliotece cyfrowej Polona, <https://polona.pl/item/jan-nep-kaminski,MTA4MzU4OQ/0/#item> [28.10.2019].



## O librecie *Kłótni przez zakład* Jana Nepomucena Kamińskiego

Fabula *Kłótni przez zakład* jest bardzo prosta: państwo Wąsokrętoszowie, małżonkowie żyjący razem od lat dwudziestu z okładem, tworzą tak zgodne stadło, że nie wyobrażają sobie nawet, by mogli się o cokolwiek pokłócić. Ich młody przyjaciel, Sowizdrzalski (którego nazwisko nie przypadkiem wywiedzione zostało z tradycji prześmiewczej literatury późnego renesansu, a który należy do rozległej rodziny fircyków – modnisiów bez pieniędzy, za to zadufanych w sobie, przywykłych do życia ponad stan ze środków zdobywanych raczej fortem niż sumienną pracą), pokipiwa trochę z ich niewczesnych czułości i przekornie postanawia skłócić parę gołąbków. Wąsokrętoszowie są tak pewni swego, że dają się namówić Sowizdrzalskiemu na kosztowny zakład: stawką ma być prawdziwa rosyjska szuba podbita futrem z soboli, którą wygrywający otrzyma od strony przegrywającej. Małżonkowie nie należą chyba do biedaków, nie wydaliby jednak bez specjalnej zachęty pieniędzy na zakup tak drogiego okrycia, nęci ich wszakże perspektywa wygranej, tym bardziej że – jak sądzą – nie będzie to od nich wymagało żadnego wysiłku. Sowizdrzalski zaś wygląda na młodzieńca „potrzebnickiego”, a przy tym pomysłowego, szukającego sposobu legalnego nabycia wymarzonego okrycia na zimę bez wydawania gotówki (której przecież nie posiada). Pomysł zakładu ma więc w gruncie rzeczy czysto merkantylne podłoże, a że obie strony są przekonane o swojej przyszłej wygranej – zakład staje.

Bartłomiej i Małgorzata (takie imiona noszą mąż i żona, choć używają ich rzadko, częściej zwracają się do siebie czułymi przezwiskami), dufni w siłę swojego długoletniego związku, zachowują zupełną bierność, nie podejrzewając nawet, skąd dosięgnie ich uderzenie. Sowizdrzalski potrafi z tego skorzystać: postanawia rozegrać na ich oczach jednoosobowy teatr, jawiąc się im kolejno jako sześć różnych postaci. Jako pierwszy przybywa Rozplotkowany Gazeciarnik, z zapalem roznoszący prawdziwe i nieprawdziwe nowinki. Dzieli się z gospodarzami (których rzekomo nie poznaje) pogłoskami o ognistym romansie Wąsokrętosza z niejaką panną Tryndalewiczówną oraz Wąsokrętoszowej z wojowniczym Kapitanem Burdą. Ani Małgorzata, ani Bartłomiej nie chcą temu wierzyć, ale ich spokój i ufność zostają mocno

zachwiane. Teraz Sowizdrzalski przychodzi w postaci żydowskiego faktora Herszka. Przynosi spreparowany na użytek intrygi list miłosny panny Tryndalewiczówny do Wąsokrętosza – i „nieopatrznie” oddaje go Małgorzacie, po chwili zaś wtacza się jako pijany Postylnik, który z kolei oddaje Wąsokrętoszowi list Kapitana Burdy do Małgorzaty. Mając tak mocne „dowody” w ręku, każde z małżonków (samo przecież niewinne) czuje się znieważone rzekomą zdradą drugiego, kiedy więc do pani Wąsokrętoszowej (pod nieobecność męża) trafia kokietliwa panna Tryndalewiczówna w poszukiwaniu ukochanego, a do Wąsokrętosza (pod nieobecność żony) zgłasza się namiętny Kapitan Burda szukający ukochanej – cierpliwość małżonków pęka jak bańka. Każde z nich wprowadza swojego „gościa” do bocznego pokoiku, zamykając drzwi na klucz, z zamiarem przeprowadzenia bezpośredniej konfrontacji i zdemaskowania perfidnej zdrady. Pojawia się wreszcie gość ostatni – Starogdyrski. Przedstawia się pani Wąsokrętoszowej jako dawny przyjaciel jej męża i ze zgrozą wypytuje, czy prawdą są wszystkie plotki, od których huczy ponoć całe miasto; kielich goryczy się przepełnia. Dochodzi do istic karczemnej awantury. Wąsokrętoszowie nie przebijają w wyzwickach i zapowiadają podjęcie kroków rozwodowych, a tymczasem przebiegły intrygant, za każdym razem wydostając się z zamkniętego pokoju przez otwarte okno, wraca – już we własnej postaci – i staje się świadkiem prawdziwej sceny zazdrości. Wąsokrętoszowie biorą go na świadka, wobec którego każde z nich zamierza zdemaskować drugie: rzucają się do drzwi pokoju, gdzie spodziewają się znaleźć żywe dowody małżeńskich zbrodni, ale po otwarciu ich oczom ukazuje się siedzący wewnątrz... kupczyk z magazynu futer trzymający zamówiony przez Sowizdrzalskiego fant – sobolową szubę. Figlarz przyznaje się do mistyfikacji i stawia osłupiałych, zawstydzonych małżonków w położeniu, z którego jest tylko jedno wyjście: zapłacić za szubę i oddać ją – zgodnie z umową – Sowizdrzalskiemu: dopiął przecież swego i doprowadził ich do kłótni, należy mu się więc nagroda...

Libretto Jana Nepomucena Kamińskiego do komedii opery Karola Lipińskiego, powstałej we Lwowie w roku 1812 i tam wystawionej, nie jest utworem oryginalnym,



lecz adaptacją. Jej pierwowzór stanowi rosyjska jednoaktowa komedia Mikołaja Kuguszewa, opublikowana w Moskwie w roku 1803, a nosząca tytuł *Соболья шуба, или Споръ до слез, а об zakład не бейся* (Soboljowa szuba, ili Spor' do slioz, a ob zakład nie biejsia; dosł.: Sobolowa szuba, albo Kłóc się do łez, lecz się nie zakładaj). Ze względu na podtytuł można by ją dziś zakwalifikować do grupy tzw. przysłów dramatycznych, bardzo popularnych w ciągu całego XIX stulecia. Bohaterowie jednoaktówki Kuguszewa to wyśmiane przez autora małżeństwo Dołbninów, trochę aroganckich, trochę zadufanych w sobie ziemian, którzy padają ofiarą Zatieja, dowcipnego młodzieńca, przyjaciela domu, dostając odeń dotkliwą (ale satysfakcjonującą publiczność) nauczkę<sup>1</sup>. Trudno stwierdzić, w jakich okolicznościach ten tekst trafił w ręce Kamińskiego, gdyż polskie adaptacje dzieł rosyjskich były w tamtych czasach rzadkością (większość przerabianych utworów to sztuki francuskie i niemieckie).

Jedno wszakże jest pewne: *Kłótnia przez zakład* nie była ani jedyną, ani pierwszą przeróbką jednoaktówki Kuguszewa. Wszystko bowiem wskazuje na to, że najpierw sięgnął po ten tekst Alojzy Żółkowski ojciec. Dokonana przez niego adaptacja powstała w okolicach roku 1809, bezsprzecznie jednak nie później, bo właśnie w 1809 roku odbyła się jej premiera w teatrze warszawskim. Rzecz nosiła tytuł nieujawniający powiązania z rosyjskim oryginałem: *Kolczyk brylantowy, czyli Państwo Staruszkiewiczowie*. Powiązanie to można stwierdzić dopiero podczas lektury. Jedyne wydanie tego tekstu, na które udało mi się natrafić, pochodzi z roku 1927, a z informacji na stronie tytułowej wynika, że komedia była już raz drukowana<sup>2</sup>. Nie wiadomo, na jakim etapie (pierwszego czy drugiego wydania) wkrađa się pomyłka: jako autora podano bowiem Antoniego Jana Simonnina. O ile więc nazwisko tłumacza/adaptatora jest prawdopodobnie właściwe, o tyle źródło adaptacji wskazano błędnie, ponieważ komedia w jednym akcie ze śpiewami Antoine'a Jeana-Baptiste'a Simonnina *Monsieur et Madame Denis, ou Souvenez-vous en* z roku

1808 (premiera paryska odbyła się 18 czerwca tegoż roku w Théâtre de Gâtité) – nie ma nic wspólnego z treścią polskojęzycznej komedii przerobionej przez Alojzego Żółkowskiego ojca<sup>3</sup>. Treść *Kolczyka brylantowego* jest natomiast uderzająco podobna do *Kłótni przez zakład*, co prowadzi do oczywistego wniosku, że na komedii Kuguszewa oparł się nie tylko Kamiński, lecz i Żółkowski. Tak więc Simonnina należy z tego „układu” stanowczo wykluczyć jako element zupełnie do niego nieprzynależny<sup>4</sup>.

Obie polskie adaptacje (Żółkowskiego i Kamińskiego) są tzw. lokalizacjami, czyli przystosowują treść komedii Kuguszewa do realiów polskich. U Kamińskiego wskazanie na Lwów jest niebezpośrednie, ale czytelne (świadczą o tym nie tylko przywołania realiów miejskich, lecz także cechy języka, jakim mówi się w tym utworze), natomiast Żółkowski nie identyfikuje miejsca akcji tak precyzyjnie. Inaczej też nazywa swoich bohaterów (Podstoli Bogacki i jego żona – to u Kamińskiego rejentostwo Wąsokrętoszowie; przyjaciel domu u Żółkowskiego nosi miano Podkomorzycza Praktyckiego, a u Kamińskiego to Sowizdrzalski), stawką zakładu zaś czyni nie – jak u Kuguszewa i Kamińskiego – sobolową szubę, lecz brylantowy kolczyk.

W obu polskich wersjach mamy do czynienia ze wsparciem muzycznym – w odróżnieniu od rosyjskiego pierwowzoru, który jest „czystą” komedią. Co więcej, w obu adaptacjach przewidziano wstawki muzyczne w identycznej dawce (po dziewięć śpiewów). W „komediooperze” Żółkowskiego jest z tym spory kłopot: w wydaniu z 1927 roku – jedynym, jakim dziś dysponujemy – nie ma muzyki oryginalnej (nie wiadomo nawet, kto był jej autorem). Posłużono się za to „składanką” kompozycji późniejszych. Pierwszą część *Wstępu* tworzyła muzyka Franciszka Koniora<sup>5</sup>, w drugiej – grano muzykę Falla (imienia nie podano, prawdopodobnie chodzi o Maurycego<sup>6</sup>), a w piosenkach Żyda oraz Podstolego wykorzystano nawet melodie ludowe<sup>7</sup>. Wydawcy poznańscy najwyraźniej nie dysponowali oryginalną partyturą, więc zastąpili ją fragmentami dużo późniejszych kompozycji, odpowiadających

1 Tekst komedii Kuguszewa przechowywany jest w Rosyjskiej Bibliotece Narodowej w Petersburgu pod sygnaturą 18.166.2.73. W moim posiadaniu jest skan tego wydania i z niego na potrzeby niniejszego opracowania korzystałam.

2 A.J. Simmonin [!], *Kolczyk brylantowy, czyli Państwo Staruszkiewiczowie, komedio-opera w jednym akcie*, tłumaczył Alojzy Żółkowski, wyd. drugie, Poznań 1927. Popularne wydanie broszurowe (seria „Naród – sobie”), bez wstępu i objaśnień.

3 Por. *Monsieur et Madame Denis, ou Souvenez-vous en*, comédie en un act et en vaudevilles, par MM Simonnin et B\*\*\* [współautorem był Nicolas Brazier], [...] seconde édition, Paris 1809.

4 Komedia ze śpiewami Simonnina posłużyła natomiast niewątpliwie za podstawę innej adaptacji, dokonanej przez Wojciecha Pękalskiego dla sceny warszawskiej: *Kulczyk brylantowy, czyli Monsieur et Madame Denis*. Tekst tej adaptacji krążył najwyraźniej po polskich teatrach w ciągu XIX stulecia; dziś możemy sięgnąć do lwowskiego egzemplarza z 1871 roku, będącego jej

odpisem (Biblioteka Śląska, Dział Zbiorów Specjalnych, sygn. BTLW 11274/I – za udostępnienie skanów najserdeczniej dziękuję niezawodnej dr Barbarze Maresz). Pomyłka co do pierwowzoru komedii Żółkowskiego wzięła się zapewne z prostego podobieństwa tytułów nadanych przez Żółkowskiego (*Brylantowy kolczyk*) i Pękalskiego (*Kulczyk brylantowy*), którym to podobieństwem tak zasugerowali się wydawcy, że... nie porównali już tekstów obu adaptacji.

5 Franciszek Konior (1878–1959) – uczeń Władysława Żeleńskiego (Kraków) oraz Stanisława Niedzielskiego i Mieczysława Sołtysa (Lwów), nauczyciel muzyki i dyrygent chóru Towarzystwa śpiewaczego Lutnia w Krakowie.

6 Maurycy Fall (1848–1922) – kompozytor i dyrygent, od początku lat 80. XIX w. do schyłku stulecia działał we Lwowie, gdzie prowadził orkiestrę wojskową oraz kapelę Towarzystwa Harmonia, był też autorem muzyki do operetki *Książę Jobuz* (1883) z librettem Aurelega Urbańskiego. W późniejszych latach osiadł na stałe w Wiedniu.

7 Zob. A.J. Simmonin [!], *op. cit.*, s. 71–102 (nuty).

nastrojem i rytmiką zachowanym tekstom śpiewów. Taka właśnie, pozbawiona pierwotnej muzyki postać *Kolczyka brylantowego* dostępna jest dziś. W wypadku *Kłótni przez zakład* mieliśmy nieporównanie więcej szczęścia, bo choć egzemplarz teatralny zawiera wyłącznie tekst, to zachowała się również partytura z muzyką Karola Lipińskiego, dzięki czemu można przywrócić temu utworowi jego oryginalny, pełny kształt<sup>8</sup>.

Warto wziąć pod uwagę fakt, że *Państwo Staruszkiewiczów* Żółkowskiego zostali pokazani w Warszawie w roku 1809, czyli wcześniej niż wersja Kamińskiego – napisana, przypomnijmy, w roku 1812. Wypada więc przyjąć, że Kamiński znał adaptację Żółkowskiego, a nawet w jakimś zakresie z niej korzystał, bo w swojej przeróbce zachował, na przykład, imiona Kapitana Burdy i panny Tryndalewiczówny, nadane przez Żółkowskiego – zapewne wydały mu się zabawne i dlatego powtórzył je w *Kłótni przez zakład*. Tam jednak, gdzie dostrzegał możliwość stosowania ciekawszych modyfikacji, nie wahał się ich wprowadzić, gdzie natomiast ingerencje Żółkowskiego uznawał za zbędne, pozostawał przy oryginalnym rosyjskim (tak było choćby z tytułowym motywem).

Kiedy przyjrzymy się tekstowi Kuguszewa, zauważymy, że każdy z adaptatorów pracował na nim inaczej. Żółkowski jest przede wszystkim tłumaczem – zmiany wprowadzone przez niego nie są znaczne, trudno bowiem za istotne uznać spolszczenia imion i nazwisk bohaterów i osadzenie akcji w „polskim”, ale nieokreślonym miejscu (dom Podstolego może stać zarówno w Warszawie, jak i w jakimkolwiek innym mieście). Dodanie numerów muzycznych nie zmienia w żaden sposób przebiegu kolejnych scen, „rozpycha” je tylko i działa jako niezawodny mechanizm wzmagający atrakcyjność sceniczną. Dopiero w finale Żółkowski decyduje się na istotniejszą modyfikację. O ile u Kuguszewa Zatiej po wygraniu zakładu bez mrugnięcia okiem zgarnia sobolową szubę (opłaconą przez Dołbninów), odpaliwszy Kupczykowi, który ją przyniósł, stosowne wynagrodzenie za fatygę, o tyle Żółkowski sprowadza koncept Podkomorzycza do bezinteresownego figla – Praktycki wielkodusznie wycofuje się z przyjęcia wygranej (tu: kolczyka), kontentując się wygłoszeniem konwencjonalnego morału: „[...] tylko chciałem waćpaństwo przekonać, jakie w małżeństwie najmniejsza intryga lub podstęp za sobą pociągają skutki”<sup>9</sup>.

Nieco inaczej (dodam od razu: ciekawiej) prezentuje się przeróbka dokonana przez Kamińskiego – choć zachowuje motyw tytułowej szuby, trudno byłoby ją nazywać tłumaczeniem, bo twórczy wkład adaptatora jest tu bardzo wyraźnie widoczny. Już pierwsza scena wprowadza nas do domu państwa Wąsokrętoszów. Jak w oryginale – grają

oni w karty, ale (inaczej niż w rosyjskiej komedii i w wersji warszawskiej) są sami, a rozgrywana przez nich partyjka mariasza stanowi świetny pretekst do gry w zaloty: grają nie o pieniądze, lecz o... pocałunek! Pani Małgorzatka i jej mąż są już niemłodzi, jednak wciąż się sobą cieszą, w ich relacjach jest wiele czułości, której okazywanie sprawia im nieodmiennie przyjemność. Przyjaciel domu zastaje ich podczas intymnego sam na sam i żartuje sobie z ich niemodnych gruchań, utrzymując, że po tylu latach spędzonych razem takie gesty są co najmniej nie na miejscu. Sentymentalni Wąsokrętoszowie nie pasują do nowoczesnych obyczajów, lansujących raczej chłodną, zaprawioną cynizmem powściągliwość. Krótko mówiąc, Kamiński użycza swoim bohaterom sporo ciepła i autentyzmu, jakich znacznie mniej mają i Dołbninowie, i Bogaccy. Co zaś ważniejsze: wzbogaca obsadę o nową postać – jest nią Starogdyrski (ostatnie przebranie Sowizdrzalskiego). Z punktu widzenia intrygi dramatycznej ten dodatek jest bez znaczenia, ale Kamińskiemu chodziło chyba o coś innego. Wprowadzając komiczną figurę konserwatywnego, przesadnie ugrzecznionego szlachcica z prowincji, który po latach odwiedza Lwów i przyjaciela z palestry, stwarza okazję do komentarza na temat panujących tu porządków: Starogdyrski z oburzeniem mówi o utrudnieniach i dość brutalnej kontroli celnej przy wjeździe do miasta, o teatrze urządzonym w dawniejszym kościele (na tę uwagę publiczność musiała reagować szczególnie żywo), o nowobogackich aspiracjach lwowian, o modach na wykwinną i kosztowną kuchnię w miejsce tradycyjnych, prostych potraw, o przemianowaniu domów zajezdnych na hotele i o tym, jak naśmiewano się tu z jego starszylacheckiego stroju i obyczaju. Jeśli Kamiński szukał porozumienia z widownią, to postać Starogdyrskiego na pewno dawała na to szansę. Warto też w związku z tym sięgnąć do tekstu arii przewidzianej dla Herszka: w jej tekście Kamiński słowami komicznego lwowskiego faktora przemawia w sprawie powszechnie pogardzanych Żydów, przypominając publiczności: „Ale bądźcie sprawiedliwi, / bo i Żydzi są poczciwi!”. W wersji Żółkowskiego Żyd również krytycznie komentuje współczesne obyczaje, lecz jego słowa streszczają się w ogólnej tezie, że „Żyd, katolik albo Turczyn / Winien serce mieć jak bursztyn”, bo „Bogu każdy człek życzliwy, / Byle dobry był, poczciwy”<sup>10</sup>. Herszko u Kamińskiego przemawia prościej i bardziej doraźnie – to także przejaw swoistej teatralnej publicystyki, jaką Kamiński – wzorem Bogusławskiego – chętnie uprawiał.

Jest też Kamiński cierpliwym malarzem detali rodzajowych, nasycy nimi dialogi, każe bohaterom mówić bardzo urozmaiconym językiem, dba o wprowadzanie elementów języka potocznego, regionalizmów, żartobliwych wyrażen czy indywidualnych nawykowych zwrotów,

8 O okolicznościach, w jakich udało się ponownie połączyć tekst Kamińskiego z oryginalną muzyką Lipińskiego, pisze w niniejszej publikacji Joanna Subel, zob. s. 13.

9 J. Simmonin [!], *op. cit.*, s. 60.

10 *Ibidem*, s. 30.

charakteryzujących i wyraźnie różnicujących poszczególne postaci. Przydaje się ta umiejętność zwłaszcza w kolejnych wcieleniach Sowizdrzalskiego. Ich sugestywność opiera się w dużym stopniu właśnie na inwencji językowej. Kamiński znakomicie wykorzystuje i rozwija jego potencjał komiczny, który u dwóch pozostałych autorów przejawia się znacznie skromniej, ograniczony do prostszych, bardziej ustandaryzowanych konstrukcji. Wszystko to sprawia, że lektura komedii Kuguszewa i przekładu Żółkowskiego stanowczo domaga się scenicznego dopełnienia ekspresją aktorską, podczas gdy tekst Kamińskiego czyta się, rysując sobie od razu narzucające się wyobraźni, trójwymiarowe figury. Aktorzy lwowscy mieli zadanie bardzo wdzięczne, Kamiński bowiem podsuwał im tekst ukształtowany tak kompletnie, że wystarczyło poddać się jego sugestywności, by zbudować barwne, zapadające w pamięć role. Lwowski egzemplarz utworu opatrzony jest też stosunkowo obszernymi didaskaliami: dokładnie widać, jak autor reżyseruje na papierze poszczególne sceny i sytuacje, jak dba o wyzyskanie każdej możliwości komicznego ogrania rekwizytu, jak umiejętnie buduje napięcie, by po chwili efektownie je rozładować.

\*\*\*

Co nam wiadomo o pierwszej inscenizacji *Kłótni przez zakład*? Niewiele. Data pierwszego udokumentowanego przedstawienia to 21 stycznia 1814, ale nie była to premiera: tekst Kamińskiego złożony został w urzędzie cenzorskim w grudniu roku 1812 i uzyskał akceptację 24 grudnia, utwór mógł więc trafić na scenę już kilka dni później. Możemy dziś podać daty szesnastu lwowskich przedstawień *Kłótni przez zakład* z muzyką Lipińskiego, prezentowanych w latach 1814–1833<sup>11</sup>. Z pewnością jednak było ich dużo więcej. W pierwszej zachowanej recenzji, odnoszącej się do spektaklu sprzed 14 czerwca 1814 (dokładnej daty dziennej nie znamy), krytyk informował o powodzeniu „tej komedioopery, która z wielkimi oklaskami przyjętą już była kilkanaście razy [podkr. A.M.] na teatrze tutejszym i długo na nim utrzymać się może”<sup>12</sup>. Wypada więc mówić o sukcesie.

Dotkliwy jest brak choćby jednego afisza tej inscenizacji. Informacje o nazwiskach wykonawców pochodzą z „Gazety Lwowskiej”. Stąd wiemy, że rolę Wąsokrętosza grał Jan Nepomucen Nowakowski, a rolę Sowizdrzalskiego (i wszystkich jego wcieleni, służących mamieniu państwa

Wąsokrętoszów) – Antoni Bensa. Obaj należeli do czołówki lwowskiego zespołu, ale w tej inscenizacji doceniano szczególnie Bensę i jego wielostronny talent:

Rola Sowizdrzalskiego (którą grał pan Bensa) należy do najtrudniejszych zadań, gdyż przejście z jednego charakteru do drugiego wielkiego ćwiczenia się i niepospolitej zręczności wymaga. Pan Bensa, usposobiony szczęśliwie z natury do przedstawień podobnego rodzaju, poświęcił tej roli pilność i podobał się w niej całej publiczności<sup>13</sup>.

Nie znamy odtwórczyni roli pani Wąsokrętoszowej, ponieważ nikt o niej nie wspomina. W grę wchodziłoby kilka aktorek z zespołu Kamińskiego, na przykład jego żona Apollonia Kamińska, Józefa Bensowa (żona Antoniego Bensy), ewentualnie Tekla Nowakowska (żona Jana Nepomucena Nowakowskiego). Trudno wybrać najbardziej prawdopodobną odtwórczynię tej postaci, pozostajemy więc w sferze mglistych przypuszczeń. Może zresztą nie trzeba tego żałować, bo skoro krytyk nie wymienia nawet nazwiska aktorki, to można domniemywać, że po prostu uprzejmie przemilczał niezbyt udaną kreację.

O obsadach z późniejszych lat nie mamy żadnych informacji. Niewykluczone jednak, że Bensa i Nowakowski pozostali w składzie wykonawców, ponieważ obaj należeli do zespołu lwowskiego teatru przez cały okres eksploatacji *Kłótni przez zakład*<sup>14</sup>.

\*\*\*

Komediooperę grano w – nieistniejącym już dziś – budynku dawnego kościoła franciszkanów, który został przystosowany na potrzeby widowisk teatralnych przez uprzywilejowanego antreprenera austriackiego Franciszka Bullę i od roku 1790 służył przedstawieniom zespołu austriackiego oraz – w znacznie bardziej ograniczonym zakresie – polskiego. Tam w latach 1794–1799 Wojciech Bogusławski prowadził swą lwowską antreprzyę. Jednym z jego miejscowych uczniów był młodziutki gimnazjalista Jan Nepomucen Kamiński, który potem przez ponad trzy dekady w tym samym pofranciszkańskim gmachu samodzielnie prowadził teatr wytrwale i kosztem wielu wyrzeczeń (formalne zezwolenie cesarskie na dawanie dwóch przedstawień polskich tygodniowo otrzymał dopiero w roku 1817, a pierwszą, bardzo zresztą skromną, subwencję – jeszcze później, bo w roku 1825), pełniąc – podobnie jak jego mistrz – obowiązki dyrektora, aktora oraz autora i adaptatora

11 Oto wykaz zapowiedzianych spektakli (nie wiemy, czy wszystkie one istotnie się odbyły, ponieważ dysponujemy tylko kilkoma recenzjami, które to poświadczają): 1814 – 21 I, 28 III, 27 V, przed 14 VI, 22 VII, 21 XI; 1815 – 20 II, 7 VII, 28 X; 1816 – 10 II, 8 VII; 1817 – 16 V; 1820 – 28 II; 1821 – 28 I; 1825 – 1 VII; 1826 – 28 I; 1833 – 26 IV. Daty podaję na podstawie zestawienia repertuarowego sporządzonego przez Stanisława Hałabudę na potrzeby projektu badawczego NPRH „Teatry we Lwowie 1789–1945”, prowadzonego pod moim kierunkiem na Wydziale Polonistyki UJ (2012–2018). Materiały są obecnie wprowadzane do bazy danych, która zostanie udostępniona w Internecie.

12 „Gazeta Lwowska” 1814, nr 47 z 14 czerwca.

13 *Ibidem*.

14 Jan Nepomucen Nowakowski był aktorem teatru we Lwowie (z krótkimi przerwami) w latach 1811–1854 i 1857–1864 (wtedy był też współdyrektorem tego teatru), Antoni Bensa zaś – w latach 1811–1849 (por. *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1: 1765–1965, Warszawa 1973).



niemal dwustu tekstów dramatycznych, często oprawionych muzyką lokalnych kompozytorów. Dodajmy, że pisał również wiersze, teksty publicystyczne i rozprawki o ambicjach naukowych.

Teatr w gmachu pofranciszkańskim mieścił 650 widzów, miał parter z miejscami stojącymi i trzy kondygnacje. Scena była bardzo płytka (mieściła się w dawnym prezbiterium), co ograniczało możliwości inscenizacji. Niewygody znosić też musieli aktorzy, przede wszystkim brakowało garderób z prawdziwego zdarzenia. Budynek służył jednak teatrowi aż do roku 1842 (czyli do końca dyrekcji Kamińskiego), potem stał jeszcze przez lat sześć i w 1848 spłonął podczas bombardowania Lwowa przez austriackie wojsko tłumiące rewolucję Wiosny Ludów, której jedna z odsłon miała miejsce w stolicy Galicji.

\*\*\*

*Kłótnia przez zakład* należy – jako się rzekło – do bardzo licznej na przełomie XVIII i XIX wieku rodziny dramatów z muzyką, o niesprecyzowanej przynależności gatunkowej, powstających z myślą o wykonaniu przez muzykalnych aktorów dramatycznych, a nie przez śpiewaków. We Lwowie czasów Kamińskiego i Lipińskiego nie było polskiego zespołu operowego, ale repertuar roił się od najróżniejszych komedii z muzycznymi dodatkami, tym trudniej było więc wydzielić z tej masy rozśpiewanych i roztańczonych krotoczwil, melodram, fraszek, drobiazgów i im podobnych takie utwory, które mogły rościć sobie pretensje „komediooperowe”. To, co na pierwszej stronie tytułowej rękopisu zostało opisane jako „sceniczna fraszka w jednym akcie z muzyką”, a na drugiej już jako „komedioopera”, jest właściwie jednoaktową komedią z numerami wokalnymi, rozpisanymi nierównomiernie między dwóch wykonawców: Wąskrętosza i Sowizdrzalskiego. Pani Małgorzatka Wąskrętoszowa nie śpiewa. Wąskrętosz nie powinien wprawdzie fałszować, ale aktor odtwarzający tę postać nie stoi przed specjalnie trudnym zadaniem. Cały ciężar wykonania wokalnego spoczywa praktycznie na jednym Sowizdrzalskim. I słusznie – bo to postać centralna, skupiająca na sobie najwięcej uwagi, prawdziwe „koło zamachowe” i brawurowy wykonawca obmyślanego przez siebie planu. Sowizdrzalski to człowiek orkiestra, bo w obrębie jedyne go aktu jawi się w sześciu kolejno prezentowanych wcieleniach, nie licząc własnego. „Numerów” muzycznych jest tu dziewięć, z których tylko dwa ostatnie stanowią uogólniające domknięcie (*Vaudeville* 8 i 9), a siedem – to piosenki (w rękopisie określone nieco na wyrost jako „arie”) związane z kolejnymi rolami odgrywanymi przez Sowizdrzalskiego. Każda z postaci, w którą przedzierzga się dowcipny

przyjaciel Wąskrętoszów, śpiewa o sobie, rysując w kilku strofach zwięzły, ale wyrazisty autoportret. Pisząc, że jest to raczej komedia z muzyką niż komedioopera, nie chcę bynajmniej umniejszać wagi elementów muzycznych, których jest proporcjonalnie dużo i które zostały tak ukształtowane, że skutecznie zastępują dłuższe monologi, a tych przecież komedia nie znosi najlepiej. To właśnie muzyka uczyniła z niewielkiej komedyjki utwór, który nie ginął w masie podobnych sobie blahostek, zapewniających codzienny repertuar. Jestem niemal pewna, że widzowie nucili sobie pod nosem „arie” z *Kłótni przez zakład*, wychodząc po premierze z teatru. A potem wracali na kolejne wieczory, żeby je sobie lepiej przyswoić. A zatem – jeśli nie była to „prawdziwa” komedioopera, to może zasługuje przynajmniej na nazwę śpiewogry?

\*\*\*

Tekst *Kłótni przez zakład* został przepisany z egzemplarza pozostającego w zbiorach rękopiśmiennych Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu (sygn. 11 482 1), gdzie po drugiej wojnie światowej trafiła najstarsza część biblioteki teatru lwowskiego<sup>15</sup>. Pisany jest co najmniej trzema różnymi charakterami: możliwe, że pierwszym z piszących był sam Jan Nepomucen Kamiński, w dalszych partiach tekstu zastępował go ktoś inny, wszystkie arie zaś pisane są przez trzecią osobę.

Egzemplarz został sporządzony w 1812 roku, ale służył również późniejszym wykonaniom, o czym świadczą wpisy cenzorskie na stronie tytułowej. Pierwszy, opatrzony datą 24 grudnia 1812, znajduje się na dole strony, a drugi, znacznie późniejszy, nosi datę 24 maja 1832; został umieszczony na górze tej samej strony i podpisany przez radcę gubernialnego Konstantego Lorenzi, pełniącego w tym okresie obowiązki cenzora<sup>16</sup>. W 1842 roku teatr lwowski (zarówno zespoły niemieckie: dramatyczny i operowy, jak i zespół polski) przeniósł się do nowego gmachu, ufundowanego przez hrabiego Stanisława Skarbka, który był też pierwszym dyrektorem nowej sceny (1842–1848). Skarbek zakupił dla nowego teatru obszerną bibliotekę tekstów (a zapewne i partytur) teatralnych, ale do nowego księgozbioru włączono również zasób zgromadzony jeszcze przez Jana Nepomucena Kamińskiego – w ten sposób egzemplarz z 1812 roku otrzymał własnościową pieczęć Teatru Skarbkiego o treści: „Graf Skarbek’sche Theater Bibliothek”, przyłożoną prawdopodobnie w roku 1842. Widnieje tam również ręcznie wpisany numer, będący, jak należy sądzić, dawniejszą sygnaturą biblioteki teatralnej Kamińskiego: 254 D. p. 52. Egzemplarz trafił zatem do biblioteki nowego teatru, wątpliwe jednak, by *Kłótnię przez zakład* wznawiano

15 Zainteresowanych losami lwowskiej biblioteki teatralnej odsyłam do książki Barbary Maresz, *Ze Lwowa do Katowic. Powojenne księgozbiory lwowskie i kresowe w Bibliotece Śląskiej*, Katowice 2002.

16 Zob. B. Maresz, D. Jarząbek-Wasył, *Archiwum teatru XIX wieku. Ludzie, dokumenty, historie*, Kraków 2019, s. 203.

jeszcze we Lwowie po 1842 roku. Wszystko wskazuje na to, że swój teatralny żywot rozpoczęła i zakończyła w starym pofranciszkańskim teatrze.

Czas nie oszczędził rękopisu utworu. Gdzieś po drodze zgubiono lub zniszczono zakończenie. W chwili, gdy intrologator wrocławskiego Ossolineum opracował egzemplarz, czyli w roku 1963, końcówki już nie było. Nie wiemy, ilu stron brakuje – dialog dramatyczny kończy się w połowie kwestii Kupczyka, po której na pewno padły jeszcze inne, z ust głównych bohaterów. *Kłótnia przez zakład* nigdy dotąd nie była publikowana; o ile wiemy, nie odnalazł się też żaden inny egzemplarz tego utworu, tak więc musimy chyba pogodzić się z faktem, że jego niepełnej treści nie uda się już uzupełnić autentycznym tekstem Kamińskiego. W myśl obowiązującej w ówczesnej epoce komediowej konwencji, a także po zestawieniu z oryginałem rosyjskim można jednak przewidzieć, że za szubę z soboli Kupczykowi zapłacą Wąsokreśtoszowie, którzy dali się wyprowadzić w pole sprytnemu Sowizdrzałskiemu. Trzeba zresztą przyznać, że ten ostatni bardzo solidnie na szubę zapracował, odgrywając przed Wąsokreśtoszami (i teatralną publicznością zarazem) kawał teatru! Jak też na komediowe „przysłowie dramatyczne” przystało, w finale pojawiał się zapewne morał, czyli przywołanie sentencji, że kłócić się można zęb za zęb, ale zakładać się nie należy, bo... można przegrać. Całe szczęście, że teksty czterech fragmentów *Kłótni przez zakład*, w tym właśnie dwóch finałowych wodewili, zapisano w „Roczniku Teatru Polskiego we Lwowie”<sup>17</sup> dokumentującym działalność tej sceny w roku 1814. Dzięki temu brak końcowych dialogów nie jest tak dotkliwy, skoro akcję i tak domykają dwie śpiewki, stanowiące ostateczne zakończenie utworu. Owe finałowe wodewile, noszące w partyturze numery 8 i 9, wykonywane są przez Wąsokreśtosza (8) i Sowizdrzałskiego (9), który też, jako sprawca mistyfikacji, zabiera głos jako ostatni. Ich teksty prawdopodobnie widniały na zaginionych stronach rękopiśmiennego egzemplarza, przywołajmy je zatem, bo skłaniają do refleksji ogólniejszej natury:

WĄSOKRĘTOSZ (NR 8):

*Holenderski dukat uczy,  
On nam korzyść zgody ceni:  
Zgodna pszczołka miodem tuczy  
I nie puszcza w ul szerszeni.*

*Lecz niezgoda gdzie się wkradnie,  
Tam budowla wnet upada,  
Darmo majątek sterem władnie,  
Gdy w okręcie mieszka zdrada.*

SOWIZDRZAŁSKI (Nr 9):  
*Niech nas zawsze łączy zgoda,  
Bądźmy zawsze cnotliwymi,  
Przejdzie rozpacz, minie szkoda,  
A my będziemy znów wielkimi.*

*Lecz nie koniec tej zabawie,  
Bo nam jeszcze o to chodzi,  
Czyli parter też łaskawie  
Oklaskami ją nagrodzi.*

Nie sposób powstrzymać się od domysłu, że *vaudevilles* mogły być kwestionowane przez cenzora, bo w całości nie tyle brzmią jak proste wezwanie do zgody pod pocziwym staropolskim hasłem „Kochajmy się!”, ile sugerują konieczność zwarcia szeregów wobec zagrożenia nadrzędnie pojętą zdradą, wizja zaś przywrócenia wielkości po przecierpieniu „szkody i rozpacz” nijak się przecież ma do błahej historyjki o państwu Wąsokreśtoszach i przebierance, jaką uraczył ich Sowizdrzałski. Wodewile kierują wyobraźnię w rejony narodowe, z odzyskaniem niepodległości na horyzoncie – nic innego nie przychodzi mi do głowy, kiedy czytam te strofki, i myślę, że tak właśnie odbierali je widzowie lwowskiego teatru, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że w żywej pamięci mieli wciąż uniesienia i nadzieje czasu napoleońskiej gorączki. Chociaż jednak w grudniu 1812 roku można jeszcze było marzyć o szczęśliwym zwrocie „sprawy Napoleona”, to w czerwcu 1814, kiedy armia rosyjska zajęła już Paryż, coraz trudniej było podtrzymywać wiarę i nadzieję na przywrócenie wolności Rzeczypospolitej pod francuską egidą. Gdybym mogła przenieść się do teatru lwowskiego tamtych lat, miałabym w związku z tym ochotę obserwować może nie samą komediooperę, lecz reakcje lwowskiej publiczności, które nie mogły nie odzwierciedlać falujących na przestrzeni lat emocji politycznych. Prawdę rzekłszy, dopiero treść zamykających wodewili w pełni odsłania sens orzeczenia przywoływanego już recenzenta „Gazety Lwowskiej”, który, porównując komedię Kuguszeza z adaptacją Kamińskiego, napisał:

[...] celem autora [rosyjskiego - przyp. A.M.] jest jedynie zabawienie i rozśmieszenie widza. P. Kamiński zaś zamierzył sobie w pracy swojej cel wyższy i zrobił przez dowcipne, do czasów naszych uczynione zastosowania [podkr. - A.M.] tudzież przez szczęśliwe trafienie charakterów, komediooperę [...]<sup>18</sup>.

Trudno się z tym nie zgodzić. A mając w pamięci fakt, że Kamiński uczył się teatru u Wojciecha Bogusławskiego, łatwo dostrzec analogię do *Cudu mniemanego*, w którego finale padają, wyśpiewane w „chórze jeneralnym”, równie

17 „Rocznik Teatru Polskiego we Lwowie. Od 1<sup>go</sup> Stycznia 1814. Do 1<sup>go</sup> Stycznia 1815”, [online:] <https://www.rcin.org.pl/dlibra/publication/44566/edition/34170/content> [30.10.2019].

18 „Gazeta Lwowska” 1814, nr 47 z 14 czerwca.

przejrzyste aluzje (tam odnoszące się do insurekcji roku 1794). Bogusławski tak właśnie rozmawiał ze swoją publicznością, dając jej do myślenia na tematy daleko wykraczające poza literalnie rozumianą fabułę przedstawianego utworu. I tę lekcję starannie odrobił jego dawny uczeń.

\*\*\*

Egzemplarz *Kłótni przez zakład* nosi wyraźne ślady teatralnego użytkowania, widać w nim bowiem nie tylko wpisy cenzorskie, dopuszczające inscenizację pod warunkiem uwzględnienia zaznaczonych w tekście modyfikacji (głównie opuszczenia wskazanych przez cenzora słów czy zdań), ale również inne skreślenia niektórych fragmentów – zarówno te, które dokonane zostały piórem kopisty (może nawet samego Kamińskiego), odnoszące się najprawdopodobniej do premiery, jak i wykreślenia czerwonym lub zwykłym ołówkiem, poczynione zapewne już przez realizatorów widowiska (autora, reżysera, inspicjenta lub suflera). Nie ma tu typowych znaków suflerskich czy inspicjenckich, które pozwoliłyby wskazać głównego użytkownika tego egzemplarza (sufler/reżyser/inspicjent), zdarzają się jednak wpisy, robione piórem (np. „valet” lub „idzie”), oznaczające przywrócenie fragmentów, które zostały wcześniej usunięte.

Ingerencje redakcyjne wprowadzone na potrzeby niniejszej edycji polegają na uwspółcześnieniu archaicznej ortografii, np. stosowaniu „i” w miejsce dawnego „y” czy

małych liter w miejsce wielkich w rzeczownikach pospolitych (w rękopisie liczne rzeczowniki pospolite pisano wielką literą, zapewne pod wpływem ortografii niemieckiej), użyciu pisowni „buty” zamiast dawnego „bóty”, „kłócić” zamiast występującego w rękopisie „kłucić” czy „skóra” zamiast „skura”. Zmodernizowano również pisownię łączną i rozdzielną; zmodyfikowano i zróżnicowano znaki przestankowe (np. wykrzyknik lub wielokropek w miejsce kropki lub pauzy w uzasadnionych przypadkach, dodano też przecinki – zgodnie z rytmiką frazowania i temperaturą emocjonalną danej sceny czy kwestii; wprowadzono nawiasy okrągłe obejmujące didaskalia, zamiast stosowanych w rękopisie ukośników). Uzupełniono też imiona postaci, poprzedzające poszczególne kwestie (w rękopisie pełne formy podawano jedynie w spisie osób i przed pierwszą kwestią danej postaci), a wreszcie – rozwinięto wszystkie skrócone formy zwrotów grzecznościowych, użytych w tekście. Wyrazy i frazy obcojęzyczne podano kursywą, podobnie jak tekst poboczny.

W przypisach znalazły się informacje o wszystkich poprawkach i zmianach czynionych w egzemplarzu: odnotowano zarówno korekty stylistyczne, jak późniejsze kreślenia, dokonane czy to przez cenzora, czy przez realizatorów kolejnych wznowień. Wpisano tam również informacje o przywróceniu niektórych usuniętych wcześniej fragmentów, a także objaśnienia archaicznych słów, dziś trudno zrozumiałych, tłumaczenia wtrąceń obcojęzycznych i inne niezbędne komentarze edytorskie.



*Quvertura. Marcato.*

*Violino Principal. col Violino pmo*

*Violino Primo*

*Violino Secondo*

*Viola*

*Flauto*

*Oboe*

*Clarinetto*

*Corni.*

*Fagotto*

*Clavini*

*Timpano in C.*

*Basso. Marcato.*

Pierwsza strona uwertury z rękopisu partytury

Reprodukcja na podstawie fotokopii ze zbiorów Roberto Skolmowskiego.

## Nota edytorska

### ŹRÓDŁO MUZYCZNE

Jedynym zachowanym pełnym muzycznym przekazem źródłowym opery *Kłótnia przez zakład* Karola Lipińskiego są fotokopie autografu kompozytora wykonane przez Władimira Grigorjewa. Rękopiśmienny oryginał przechowywany był w zbiorach bibliotecznych lwowskiego teatru operowego, jednak współczesne kwerendy wykazały, że zaginął<sup>1</sup>. Fotokopie oddają dokładnie zawartość muzyczną lwowskiego rękopisu, jednak wskutek braku autografu nie sposób ustalić dokładnych rozmiarów kart. Można domniemywać, iż zastosowany przez kompozytora format papieru nutowego, zapisany w poziomie, zbliżony jest do często używanego pod koniec XVIII wieku formatu *folio*<sup>2</sup>.

Rękopis Lipińskiego składa się z uwertury oraz dziewięciu fragmentów wokально-instrumentalnych – wszystkie one mają cechy śpiewów solowych. Nie zachował się żaden autorski zapis kompozytora, który obejmowałby duety czy chóry<sup>3</sup>. Wśród fotokopii znalazły się również głosy orkiestrowe: pełny zapis głosu *violino principale* oraz fragmenty trudnych do jednoznacznej identyfikacji głosów orkiestrowych; prawdopodobnie są to szczątki partii instrumentów dętych. Fragmenty te stały się źródłem pomocniczym w niniejszej edycji, zwłaszcza jeśli chodzi o partię *violino principale*.

### RELACJE SŁOWNO-MUZYCZNE

W toku analizy partytury stwierdzono, że wpisane przez kompozytora w poszczególnych odcinkach wokально-instrumentalnych partie solowe pozbawione są całkowicie tekstu słownego. Układ poszczególnych arii w partyturze

odpowiada jednak fragmentom poetyckim, które w libretcie zostały przewidziane do umuzycznienia. Dzieło wymagało zatem częściowej rekonstrukcji polegającej na podpisaniu tekstów z zachowanego libretta w partiach wokalnych. Czynności tej dokonano w zgodzie z osiemnastowieczną konwencją, będącą jeszcze pod wyraźnym wpływem barokowej retoryki muzycznej, zakładającą m.in. powtórzenia słów i zdań w tych miejscach, w których powtarzały się charakterystyczne motywy w partii wokalne<sup>4</sup>. Z zastosowaniem tych ogólnych zasad tekst libretta został dopasowany do poszczególnych fraz wokalnych, zachowano przy tym budowę zwrotkową w większości arii, tym bardziej że w rękopisie Lipińskiego zwrotkowa struktura znalazła swoje odzwierciedlenie w notach *da capo* zawartych w ostatnich taktach arii.

Wyjątkiem w zakresie budowy utworu jest aria Gazeiarza, oznaczona w partyturze jako nr 2, w której przebieg poszczególnych zwrotek został przez kompozytora w całości rozpisany i ujęty w jednolitą formę. Z kolei aria Kapitana Burdy, w partyturze oznaczona jako nr 5, to struktura przekomponowana, o rysach typowych dla arii typu *buffa* z włoskich oper XVIII wieku. Charakterystyczną jej cechą są *parlanda* oraz *quasi*-dramatyczny, militarny charakter. Librecista zaznaczył również miejsca, w których należało wielokrotnie powtórzyć wersy tekstu, co zostało zrealizowane zgodnie z sugestią poety. Budowa muzyczna zaplanowana przez kompozytora umożliwiła uwzględnienie tych zaleceń autora libretta.

Przy korelacji słów i muzyki zwracano uwagę na prawidłowy stosunek akcentów muzycznych i prozodii języka. Analiza oper polskich tego okresu już od czasów Kamińskiego i Stefaniego wskazuje, że w związku z ich specyfiką dopuszczano drobne nieścisłości między tymi

1 Pisze na ten temat w niniejszej publikacji Joanna Subel, zob. s. 13, przyp. 63.

2 Format *folio* wynikał ze złożenia dawnego arkusza drukarskiego na pół, jego wymiary obejmowały zazwyczaj: szerokość ok. 20–25 cm, długość ok. 30–35 cm.

3 Wśród fotokopii Grigorjewa pozostało kilkanaście kart bliżej niezidentyfikowanych, pisanych ręką różnych nieznanymi osobami. Ponieważ szkice te nie miały muzycznego ani literackiego powiązania z muzyką i tekstem śpiewogry, nie zostały włączone do niniejszego wydania.

4 W arii nr 1 powtórzenia wymagały dwa wersy pierwszej zwrotki ze względu na kształt frazy muzycznej i jej regularne powtórzenia.



dwoma wymienionymi aspektami dzieła operowego. Mając na uwadze tę osiemnastowieczną praktykę, wprowadzając tekst przede wszystkim w zgodzie z budową wiersza i frazy muzycznej.

W niektórych ariach kompozytor pozostawił możliwość dopowiedzeń mówionych w postaci melodramatycznej. Tak dzieje się w arii Pocztyliona, gdzie Lipiński, pozostawiając puste takty pauzy generalnej dla muzyków, dał możliwość wypowiedzenia kwestii recytowanych. Te mówione fragmenty zostały wprowadzone do niniejszego wydania i odpowiednio oznaczone w partyturze. Podobnie w arii Panny Tryndalewiczówny wprowadzono w ritornelach orkiestrowych kwestie wypowiedziane przez Panią Wąskrętoszową, tym bardziej że teksty śpiewane rozwijają tematykę tych słownych wypowiedzi.

Ponieważ libretto rękopiśmienne nie jest kompletne i obejmuje wyłącznie siedem tekstów śpiewanych, zdecydowano o włączeniu do zapisu partytury i wyciągu dwóch tekstów odnalezionych przez Joannę Subel w „Roczniku Teatru Polskiego we Lwowie”<sup>5</sup>. Teksty te okazały się zgodne z budową muzyczną dwóch ostatnich numerów opery zachowanych w partyturze.

W partiach wokalnych w oryginale partytury stosowane są trzy klucze: tenorowy, basowy i wiolinowy. Ponieważ klucz tenorowy nie jest dziś w zapisach dzieł wokalnych powszechnie stosowany, przeniesiono wszystkie arie zanotowane w tym kluczu do klucza wiolinowego z dolnym przenośnikiem oktawowym, tak jak jest to obecnie stosowane w zapisach utworów przeznaczonych na głos tenorowy. Jedna aria (nr 5 – aria Kapitana Burdy) została zanotowana przez kompozytora w kluczu basowym i tenże pozostawiono w niniejszym wydaniu. Dwa ostatnie numery śpiewogry (nr 8 i 9) zostały w oryginale zanotowane w kluczu wiolinowym i tak pozostawiono w niniejszej edycji. Szczegóły te ważne są przede wszystkim ze względu na fakt, iż – jak jasno wynika z libretta dzieła – wszystkie partie wokalne powinien wykonywać jeden śpiewak, przebijający się za kolejne postacie.

#### EDYCJA PARTYTURY ORKIESTROWEJ

Opera *Kłótnia przez zakład* została przez Lipińskiego zorkiestrowana na zespół złożony z fletów, obojów, klarnetów, fagotów<sup>6</sup>, rogów, trąbek, kotłów i instrumentów smyczkowych. Partie instrumentalne zapisywane są często w dość swobodny sposób, jest to charakterystyczna cecha nie w pełni jeszcze ustandaryzowanej graficznej notacji dzieł orkiestrowych z XVIII wieku. Instrumenty dęte blaszane

i kotły notowane są u góry kart, później zapisywane są flety, oboje, klarnety, fagoty, partie wokalne i u dołu karty zespół smyczkowy. W niniejszym wydaniu kolejność grup instrumentalnych została dostosowana do współcześnie obowiązującej graficznej notacji dzieł orkiestrowych.

W zapisie Lipiński wykorzystuje pełny skład instrumentalny w uwerturze oraz w arii nr 5 i w polonezie nr 6. Ponadto w uwerturze kompozytor zawarł dodatkową partię określoną jako *violino principale*, której struktura powiela w epizodach *tutti* partię pierwszych skrzypiec i jednocześnie ma charakter koncertujący, a nawet wirtuozowski w epizodach łącznikowych i w tematach pobocznych. W niniejszym wydaniu zachowano wiernie cały zapis partii solowych skrzypiec, przejmując jej graficzny obraz z partytury. Zapis ten odzwierciedla ważną dla Lipińskiego praktykę wykonawczą, zgodnie z którą kompozytor prawdopodobnie sam prowadził ten utwór od skrzypiec. Uwertura nosi znamiona małej symfonii koncertującej także dzięki koncertującym partiom klarнету solo i oboju solo.

W niniejszej edycji zachowano oryginalne stroje instrumentów dętych zastosowane przez Lipińskiego. Dzieło powstało mniej więcej w roku 1812, zatem Lipiński dysponował w tym czasie typowo osiemnastowiecznymi instrumentami. W uwerturze kompozytor żąda na przykład zmiany stroju rogów z A na E i z E na A, co zostało oznaczone w ich partiach; wskazówka ta została zachowana, ponieważ wpływa na prawidłowe odczytanie wysokości dźwięków. Warto zwrócić uwagę, że Lipiński dał instrumentalistom odpowiedni czas na przeprowadzenie zmiany krąglików w rogach.

Niektóre oznaczenia w partiach instrumentalnych wydają się w świetle dzisiejszego ustandaryzowanego zapisu graficznego niejasne. W uwerturze w partii skrzypiec kompozytor szkicowo zanotował tremolando w niezwykle drobnych wartościach, w niniejszym wydaniu po konsultacji z muzykami specjalizującymi się w dawnej technice wykonawczej uznano, że – biorąc pod uwagę żywe tempo – mogło tutaj chodzić o zwykłe tremolo w oktawie (zob. uwertura t. 144–147 oraz 296–299). Zachowano wszelkie oznaczenia artykulacyjne w partiach instrumentów oraz oznaczenia dynamiczne, nie ingerując w ich rozmieszczenie w partyturze. Ponieważ niniejsza edycja nie jest wydaniem urtekstowym, dokonano drobnych ujednoliczeń w ramach poszczególnych grup instrumentalnych, czyli tam, gdzie np. kompozytor zanotował tożsamy przebieg dla całej grupy, a w pośpiechu wpisał dynamikę jedynie dla jednej partii. Dotyczy to zwłaszcza odcinków *tutti*,

5 Por. w niniejszej publikacji s. 14 i 24.

6 Partie instrumentów dętych oznaczone zostały przez kompozytora niekonsekwentnie, w niektórych numerach widnieją bowiem określenia „flauti”, „fagotii”, w innych „flauto” i „fagotto”. Nie są one związane z konstrukcją

muzyczną, z partii fletu wynika bowiem, iż może być wykonywana przez jednego muzyka bądź w zgodzie z ówczesną praktyką przez dwa instrumenty grające unisono, zwłaszcza we fragmentach *tutti* z powiększoną obsadą, gdzie niższe rejestry fletów osiemnastowiecznych były słabo słyszalne.

przebiegów unisonowych i oktawowych, które z pewnością w intencji kompozytora powinny być wykonywane jednolicie przez całą wyodrębnioną przez niego grupę instrumentów. Niektóre sugestie redakcyjne dotyczące artykulacji zostały ujęte w nawiasy lub oznaczone przerywaną linią.

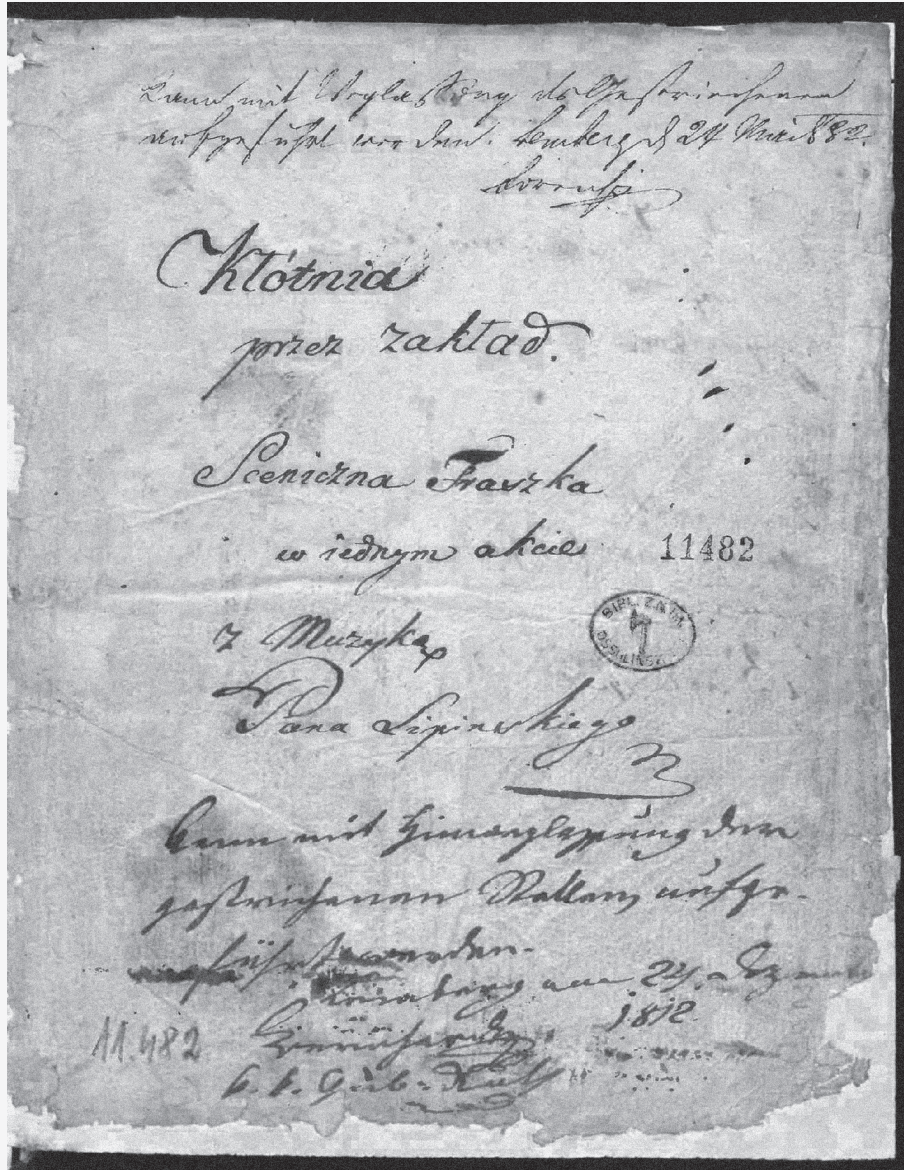
Lipiński używa pewnych instrumentów dla podkreślenia charakterystyki postaci i tekstu, np. w arii Pocztyliona, gdzie z libretta wynika wyraźnie, że postać ta musi mieć ze sobą trąbkę pocztową (właściwie: róg pocztowy). Kompozytor wprowadził w epizodach instrumentalnych tej arii róg solo, z jednej strony jako podkreślenie pocztowego artefaktu, z drugiej jako aluzję do rzekomej zdrady małżeńskiej<sup>7</sup>. Innych sposobów charakterystyki muzycznej użył Lipiński dla zilustrowania modystki Panny Tryndalewiczówny, która ulega modom paryskim – w całej arii zastosował

rytmikę gawota, z charakterystycznym dla stylu francuskiego manierycznym rytmem punktowanym.

Dążeniem autorów niniejszej edycji było zachowanie źródłowego charakteru oryginalnej partytury Lipińskiego, jednocześnie jednak ze względów utylitarnych jest ona częścią rekonstrukcją, zwłaszcza w odniesieniu do partii wokalnych, w których, jak wspomniano, podpisano teksty z libretta. Założenie to jest nieuniknione przy publikacji dzieła scenicznego, w którym tekst i muzyka stapiać się mają w jeden tok dramaturgiczny. Zachowany przekaz opery Karola Lipińskiego, jedyny dzisiaj dostępny, wymagał utrwalenia i udostępnienia w formie publikacji. Jednocześnie należało przygotować niniejszą edycję w sposób, który – przy zachowaniu treści i cech źródła – będzie komunikatywny i użyteczny dla współczesnego czytelnika, badacza i muzyka.

---

<sup>7</sup> Takie aluzje w stylu *la chasse*, imitujące rogi myśliwskie, jako muzyczne opisanie „rogaczy”, czyli zdradzonych mężów, występują np. w arii Figara z IV aktu opery Mozarta *Wesele Figara*.



Strona tytułowa rękopisu libretta

Oryginał w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. 11 482 I. Reprodukacja na podstawie wersji online: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/15258/edition/13416/content> [2.11.2019].

*Jan Nepomucen Kamiński*

**KŁÓTNIA PRZEZ ZAKŁAD**

LIBRETTO

Opracowanie tekstologiczne:

AGNIESZKA MARSZAŁEK



**KLÓTNIA PRZEZ ZAKŁAD**  
SCENICZNA *fraszka* W JEDNYM AKCIE  
z muzyką WPANA [Karola] LIPIŃSKIEGO

REQUISITA

karty

2 listy wypisane

sakiewek z pieniędzmi 2ie

okulary

lornetka

harap

plaster

pałasz

zawiniątko

trąbka pocztarska

laska

klucz

ubiór żydowski



**KŁÓTNIA PRZEZ ZAKŁAD<sup>1</sup>**  
KOMEDIOOPERA W JEDNYM AKCIE  
napisana  
W LWOWIE 1812 ROKU  
przez JANA NEP. KAMIŃSKIEGO<sup>2</sup>  
z muzyką JPana [Karola] Lipińskiego

OSOBY:

PAN [BARTŁOMIEJ] WĄSOKRĘTOSZ, rejent  
[PANI MAŁGORZATA WĄSOKRĘTOSZOWA], jego żona  
SOWIZDRZALSKI, ich domowy przyjaciel

GAZECIARZ

HERSZKO SZACHRAJ, faktor<sup>3</sup>, Żyd

POSTYLION [Trąbka]

KAPITAN BURDA

STAROGDYRSKI, cześnik

PANNA TRYNDALEWICZÓWNA

KUPCZYK [Florian Sęk]

*Scena w domu Wąsokrętosza [we Lwowie]*

---

1 W tekście rękopiśmiennym znajdował się jeszcze starannie zakreślony podtytuł „czyli [i tu dwa nieczytelne słowa stanowiące tenże podtytuł]” – ponieważ jednak, mimo starań, nie udało się tego odczytać, pozostawiamy jedynie tytuł główny, respektując tym samym decyzję autora, którą wyraził tak stanowczym unieważnieniem tego segmentu.

2 W rękopisie wykreślono piórem „napisana” oraz „przez Jana Nep. Kamińskiego”.

3 Faktor – pośrednik handlowy.

4 Rodzaj żartobliwego złożeczenia, znaczy tyle co „A niechże cię kaczkę zdepczą”, „Niech cię lichy”, „Niech cię gęś kopnie” itp. Trudno wskazać pochodzenie powiedzenia, ale być może odnosi się ono do króla karcianego (Wąsokrętosów zastajemy przy grze w mariasza).

5 Kralka – w kartach polskich oznacza królową, damę.

6 Tuz – as.

7 Panfil – najwyższa karta w mariaszu.





(poczynają się przysuwać do siebie)

- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ale bo też i wasze dziarski naówczas byłeś kawaler.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Pamiętam jak dzisiaj, byłaś wasze w żółtym robronie<sup>15</sup>, na wysokich korkach<sup>16</sup>...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A wasze miałeś kontusz z pętlicami<sup>17</sup>, w czerwonych butach...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Kiedyśmy oboje stanęli w parze do polskiego<sup>18</sup>...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A wasze mi rękę ścisnąłeś...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ A wasze się zawstydziałaś...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (zawstydzona) A wasze mię pocałowałeś...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Prawda, ja waszecie pocałowałem! Daj go katu! Pamiętam to, jak gdyby dzisiaj było... Tak mi waćpani żywo stoisz przed oczyma, że się oprzeć nie mogę; muszę waćpanią i teraz pocałować!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A ja się znowu wstydzic muszę.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Dajże mi twojej posmoknąć<sup>19</sup> buzieczki! (całuje ją w twarz)
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Wasze jak pierwej, tak i teraz, zawsześ natarczywy. (niby to wstydliwie, upomina się o drugi całus)
- PAN WĄSOKRĘTOSZ A wasze zawsześ była i jesteś wstydliwą.  
(całują się)<sup>20</sup>

15 Robron - suknia z ciężkiej tkaniny o płaskim, usztywnionym na rogówce przodzie, z długim trenem, modna w XVIII w.

16 Korki - rodzaj damskich butów na korkowych obcasach.

17 Pętlice - zapięcie lub rodzaj naszyca w postaci pętliki, ozdabiający dawne stroje polskie; szamerowanie.

18 Polski - polonez.

19 Posmoknąć - cmoknąć, pocałować.

20 Poczynając od słów Wąsokrętosza „Prawda, ale ja zawczasu przed tobą broń składam” do końca sceny 1 tekst przekreślony (piórem i czerwonym ołówkiem), a następnie (zapewne przy okazji wznowienia) przywrócony poprzez dopisek na marginesie „valet”, co odpowiada polskiemu „idzie”.

## SCENA 2

DAWNIEJSI I SOWIZDRZALSKI (zastając całujących się)

- SOWIZDRZALSKI (po niejakiej pauzie; ledwo się wstrzymując od śmiechu, głośno, wykrzykując raptownie)  
*Bravissimo!*
- (stare stadło przestrasza się i odskakuje od siebie)
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Święty aniele strózu, ratuj mię!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (zawstydzony) Czy kaci wnieśli tego wiercipiętę!
- SOWIZDRZALSKI Cha, cha, cha! Cóż to, moje państwo, zapewne sobie dawne przypominacie czasy, żeście się jak ślimaczki do kupy skleili!<sup>21</sup> Cha, cha, cha! Prawdziwie to był piękny widok; na moją duszę, nie wiem, czy mi się kiedy podobny widzieć zdarzy. Mości rejencie dobrodzieju, i waćpan nie wstydzisz się tego?! Lat dwadzieścia z górą, jakżeś zonaty, a jeszcze swoją całujesz żonę; A fi! Któż to widział! To strasznie po staropolsku!<sup>22</sup>
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (zawstydzony) Ale któż też widział tak obcesowo do pokoju wpadać; to strasznie po modnemu!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Nie krząknąwszy wprzódy lub nie kaszlnąwszy przed progiem, jak stary zwyczaj każe; aby człowiek wiedział, że ktoś nadchodzi.
- SOWIZDRZALSKI Ale moja mościa dobrodziejko, mogłemże się spodziewać, że państwu będę na przeszkodzie? Wpadłem obcesowo, bo jako przyjaciel domowy nie czynię żadnych ceremonii<sup>23</sup>. Ale na honor, nie żałuję tego, bom widział cud rzadki: małżeństwo w lat dwadzieścia kilka swego pożycia, a jeszcze całują się; a, moje państwo, teraz u tegoczesnych małżonków ledwo na drugi dzień po ślubie ten cud się zdarza!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Tém gorzej dla was.

---

21 W rękopisie wykreślono piórem słowa „żeście się jak ślimaczki do kupy skleili” (być może interwencja cenzora).

23 W rękopisie całe to zdanie z kwestii Sowizdrzalskiego wykreślone czerwonym i zwykłym ołówkiem.

22 W kwestii Sowizdrzalskiego od słów „na moją duszę” do słów „To strasznie po staropolsku!” tekst wykreślony zwykłym i czerwonym ołówkiem, a następnie przywrócony („valet”).

- PAN WĄSOKRĘTOSZ Teraźniejsze małżeństwa za wiele całują się przed ślubem, za to im też nic po ślubie nie zostaje.
- SOWIZDRZALSKI Żyjemy modnie, mości rejencie dobrodzieju. Kochamy się, kiedy możemy, a nie możemy, to sobie innego przedmiotu szukamy.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A niech was okróluje z waszą modą!
- SOWIZDRZALSKI Ale też za to żyjemy bardzo wygodnie. Mąż nie żenuje żony, a żona męża. Świat teraz coraz więcej oświeceńszym się staje.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Świat wasz diabła wart. Prawda, że się więcej oświecił, ale przez to mniej szczęśliwy.
- SOWIZDRZALSKI I owszem, mości rejencie dobrodzieju. My utrzymujemy, że szczęśliwość człowieka od jego wolności zawisła. Pierwej, po staroświecku, zaraz po ślubie sprowadzał się mąż do żony albo żona do męża, do jednych apartamentów. Z początku całowali się, cackali, a na koniec nudzili. Bo to jest w naturze człowieka, że czego za wiele, to nudzić musi. Teraz po ślubie, zapobiegając takowym nudom, imość<sup>24</sup> jedzie do swego pałacu, a jegomość do swego, albo imość dobrodziejka wyjeżdża na wojaż do Paryża, a jegomość dobrodziej do Londynu. Żyją wolno i bez przymusu, ale się zawsze szczerze kochają. Często się i to trafia, że oddalenie przez swoją moc czarodziejską tak mocne wrażenie czyni na sercu żony, że mąż doświadczył skutków miłości w Paryżu<sup>25</sup>, chociaż przez cały czas bawił w Londynie!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Daj go katu! Co za tęga miłość, kiedy aż o kilkaset mil tak mocno skutkuje!<sup>26</sup>
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A niech nas Bóg broni i zachowa od podobnego życia! Nie, mości Sowizdrzal-ski. My oboje żyjemy po staroświecku, razem, w zgodzie i miłości, a przecież się nie nudzimy.
- SOWIZDRZALSKI Żartujesz sobie, mościa rejentowo dobrodziejko! Te karty świadczą przeciwnie. Któż dziś gra w karty, jeżeli nie o pieniądze, albo jeżeli nie z nudów?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Oj, lepsze to bywały czasy, kiedy nasi ojcowie nie o pieniądze, ale tylko z nudów w karty grywali! Za to<sup>27</sup> też swoich majątków nie niszczyli. Nie było żadnego oszukaństwa ani filutery.
- SOWIZDRZALSKI A, mości dobrodzieju, proszę nie nazywać przemysł oszukaństwem. Zręczność nie jest występkiem. Na przykład szczęście jest zawzięte i nie chce nam sprzy-jać: dwójka raz po raz wygrywa, a my trójkę gniemy – dalejże do zręczności! (dmucha jakby na kartę) Z trójki robi się dwójka a my – cap za duzie<sup>28</sup>!

24 Imość albo imość – skrót od: jejmość (wymawiano także „imość”); ponieważ w rękopisie stosowano niekonsekwentnie obie formy skrótu, ujednolicono wszędzie do formy „imość”.

25 W rękopisie pierwotną frazę „tak mocne wrażenie miłości czyni na sercu żony, że mąż został ojcem w Paryżu” zastąpiono frazą „tak mocne wrażenie czyni na sercu żony, że mąż doświadczył skutków miłości w Paryżu” (prawdopodobnie zrobił to cenzor, używając bardziej eufemistycznego określenia na efekt pozamałżeńskich stosunków).

26 W rękopisie fragment od słów Wąsokrętoszowej „A niechże was okróluje z waszą modą!” do słów Wąsokrętosza „Co za tęga miłość, kiedy aż o sto mil

tak mocno skutkuje!” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem (prawdopodobnie z przyczyn obyczajowych), a następnie przywrócony („valet”).

27 Za to – daw. dlatego, z tego powodu.

28 Duzie, częściej dusie, także: dutki lub dudki – pieniądze.

29 *Pauper studiosus* (łac.) – biedny student.

30 *Omnia mecum porto* (łac.) – wszystko noszę ze sobą.

31 Wolni rycerze holenderscy – żart. określenie talarów, srebrnych monet,

- PAN WĄSOKRĘTOSZ Oj tak, prawda. Niejeden siada z pełnym trzosem do stolika, ale jak zaczną filuci dmuchać, to mu zamiast dukatów sam wiatr w trzosie pozostanie. Chodzi potem *pauper studiosus*<sup>29</sup>, albo się robi filozofem i mówi: *omnia mecum porto*<sup>30</sup>.
- SOWIZDRZALSKI Na tem świat nie traci, i owszem, zyskuje.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Jak to zyskuje?
- SOWIZDRZALSKI A już ci. Pieniądze w kurs idą. Niejeden sknera dusi bez użytku w swej szkatule wolnych rycerzy holenderskich<sup>31</sup>. Ale skoro gracz rozbije jej zamki, tak zaraz na wolność rozpuszcza po całym świecie wojsko faraona<sup>32</sup>, które perygrynując, stanowi trwałą przyjaźń, kojarzy stadła, miękczy skaliste serce sędziego, wygrywa potyczki, a czasem zapobiega największym zbrodniom.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ A to znowu jakim sposobem?
- SOWIZDRZALSKI A już ci: niejeden by głupiec, który gdy bogaty, ma rozum i znaczenie, musiał się może obwiesić, gdyby był gołym.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Waćpan, jak widzę, po modnemu argumentujesz: z czarnego w locie białe zrobisz.
- SOWIZDRZALSKI O, i starzy tak umieli! W tém też to mądrość, aby zręcznie się wykręcić: *Ibis redibis non morieris in bello*<sup>33</sup>.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Nie słuchaj go, mój królu! On same zgorzenie prawi. Ja mu po staroświecku powiem: Kto gra o pieniądze w karty, ten ma łeb obdarty!<sup>34</sup> My jeżeli gramy, to jedynie dla zabawki, w mariasza<sup>35</sup> albo kasztelana<sup>36</sup>. Dlatego też nigdy się nie kłóciemy. (do męża) Pamiętasz, wasze, gdyśmy tamtego roku byli na jarmarku, mieszkaliśmy w oberży na górze, a na dole była szulernia. Co też tam się po całych dniach i nocach nie działo! Raz w raz się gracze kłócili!
- SOWIZDRZALSKI O, moja mościa dobrodziejko, nie tylko się to gracze kłóćą - wszyscyśmy ludzie! Teraz na świecie kłótnia nic dziwnego: każdy stan ma swoją grę, w którą gra, a przeto i kłócić się musi.

## ARIA

*Cały świat na kłótni stoi,  
Nieżgoda jego żywiołem.  
Wszyscy się kłóćą pospołem,  
Każden chętnie dziś źle broi*<sup>37</sup>.

bitych w różnych krajach Europy, także w Niderlandach (holenderskie talary były szczególnie znane i cenione).

32 Wojsko faraona - żart. określenie pieniędzy będących stawką faraona, popularnej w tamtym czasie karcianej gry hazardowej (por. np. „Kurier Warszawski” 1827, nr 224).

33 *Ibis redibis non morieris in bello* (łac.) - „Pójdiesz, wrócisz, nie umrzesz na wojnie” lub „Pójdiesz, nie wrócisz, umrzesz na wojnie”. Przepowiednia Sybilli Kumańskiej z Kampanii (Włochy). Wieloznaczna sentencja może być tłumaczona na dwa sposoby, w zależności od zastosowania znaków interpunkcyjnych, co jest dowodem przewrotności przepowiedni.

34 W rękopisie fragment od słów Sowizdrzalskiego „Na tem świat nie traci” do słów Wąsokrętoszowej „ten ma łeb obdarty!” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem, a następnie przywrócony („valet”).

35 Mariasz (z fr. *mariage*, niem. *Mariage*) - popularna w pierwszej połowie XVIII w. tradycyjna polska gra w karty o charakterze hazardowym; sama nazwa odnosi się do przebiegu gry, podczas której zgłasza się tzw. mariasz („małżeństwa”) króla i damy jednego koloru.

36 Kasztelan - tradycyjna polska gra w karty o charakterze rozrywkowym.

37 Źle broić (stp.) - źle czynić.

bis [ *Jeden, będąc chciwym zbioru,  
Rad w granicę cudzą lizie,  
Używa prawa z pozoru  
I sąsiada swego gryzie.*

*On o honor swój się biedzi,  
W pojedynku krew przelewa,  
Lecz gdy kraj na pomoc wzywa,  
Pan junak za piecem siedzi<sup>38</sup>.*

*Mąż żonie gacha<sup>39</sup> wymawia,  
Chociaż sam po drugich lata,  
Syn ojca, brat skubie brata,  
Te dziwa kłótnia wyprawia.*

*Z tego to kłótni powodu  
Są patrony<sup>40</sup>, co nas godzą,  
Oni często kłótnie rodzą,  
Bez kłótni marliby z głodu.*

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Oj, wielka prawda!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Ej, co tam wasze pleciesz, mój Bartosiu! Skąd znowu prawda! My już z sobą lat dwadzieścia z górą żyjemy, a wszelako i razu nie kłóciliśmy się z sobą.

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Za cóż my się znowu, kochanciu, kłócić mamy? Wasze jesteście zawsze tak dobra jak cukierek.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

A wasze, mój Bartosiu, tak słodki jak piernik turuński<sup>41</sup>.

SOWIZDRZALSKI

No, no, tu, jak widzę, znowu do smoktów<sup>42</sup> się zabiera. Cha, cha, cha! Bardzo wielmożni państwo słusznie czynicie, że świat oszukujecie.

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Jak to znowu my świat oszukujemy?

SOWIZDRZALSKI

Pan rejent dobrodziej pamięta jeszcze, jak widzę, szkolną przypowiestkę: choćby cię smażyono w smole, nie mów, co się dzieje w szkole.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Cóż ta mowa ma oznaczać? Kogoż to waćpan chcesz w smole smażyć?

38 W rękopisie zwrotka druga i trzecia (od słów „Jeden będąc chciwym zbioru” do słów „Pan junak za piecem siedzi”) wykreślone piórem (prawdopodobnie przez cenzora), ale później przywrócone („valet”).

39 Gach - gaszek, kochanek.

40 Patron (z łac. *patronus*) - obrońca sądowy, adwokat.

41 Turuński - toruński.

42 Smokty - całusy.

43 W rękopisie fragment od słów Sowizdrzalskiego „Bardzo państwo słusznie czynicie, że świat oszukujecie” do słów tegoż „Wierność, posłuszeństwo, zgodę! Cha, cha, cha!” wykreślony zwykłym i czerwonym ołówkiem, a następnie przywrócony („valet”).

44 Tu: on myśli, że my dzisiejsi.

|                     |   |
|---------------------|---|
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Cha, cha, cha! Daj mu, Wasze, pokój, on sam nie wie, co baje. Moje serce, on chce przez to powiedzieć, że i my się kłócimy, ale kryjemy to przed światem.                     |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | A, uchwaj Boże! Oho! My nie terazniejszego świata! Pamiętam za dobrze, com mojemu Bartosiowi na kobiercu przysięgała: wierność, posłuszeństwo i zgodę.                        |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | I ja toż samo pamiętam, com tobie, kochanciu, przysięgał.   |
| SOWIZDRZALSKI       | Cha, cha, cha! Wierność, posłuszeństwo, zgodę! Cha, cha, cha! <sup>43</sup>   |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Czegoż tu się śmiać?  |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Daj pokój temu szalapatowi; on rozumi, że my dzisiejsi! <sup>44</sup> O, mylisz się, mój bratku! Wiedz o tém, że lat trzydzieści z górą byłem czystym kawalerem jak bursztyn. |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | A ja panną jak lód przezroczysty lat dwadzieścia dwa, trzy miesiące i dni piętnaście.   |
| SOWIZDRZALSKI       | Cha, cha, cha! Tedyście się państwo nigdy w życiu nie kłócili?  |
| OBOJE               | Nigdy, ani razu!  |
| SOWIZDRZALSKI       | Otóż ja ten czysty bursztyn i ten lód przezroczysty dzisiaj jeszcze pokłócę z sobą.   |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | (śmieje się) Cha, cha, cha! Ten fyrcyk <sup>45</sup> chce nas z sobą pokłócić. (całuje ją w rękę) Mnie – z moją synogarliczką!  |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | (całuje męża w twarz) Mnie – z moją wywioreczką! <sup>46</sup>  |
| SOWIZDRZALSKI       | O co idzie, że <sup>47</sup> ta wywioreczka i synogarliczka jeszcze dzisiaj oczy sobie podrapia?  |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Co za gęba! Co za gęba! Ja bym miała mojemu Bartosiowi oczy wydrapać!   |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Prędzej bym sobie harcopf <sup>48</sup> do mojej czupryny przyczepił, aniżeli bym miał słówkiem moją Małgosię urazić! <sup>49</sup>   |
| SOWIZDRZALSKI       | O cóż tu idzie? <sup>50</sup> Załóżmy się! Ja przyrzekam waćpaństwo przed zachodem jeszcze słońca pokłócić z sobą.  |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Jeszcze się ten nie urodził, kto by nas pokłócił!   |

45 Fyrcek, częściej: fyrzyk (z niem. *vierzig*) – kawaler modny, lekkoduch, hulaka, często hazardzista; postać występująca w satyrach i komediach XVIII-wiecznych pod imionami Figlackiego, Firzyka, Hulackiego itp.

46 Wywioreczka – wiewióreczka.

47 O co idzie, że... – O co się założymy, że...

48 Harcopf (z niem. *Haarcopf*) – harcap, warkoczyk przyczepiany do peruki lub do włosów przez mężczyzn w XVIII w., zwłaszcza w wojsku pruskim. Kojarzony z modą niemiecką, więc pewnie w Polsce niezbyt lubiany wśród

tradycjonalistycznej szlachty, jako pasujący nie do kontusza i szabli, ale do fraka i szpady.

49 W rękopisie fragment od słów Sowizdrzalskiego „O co idzie, że ta Wywioreczka” do słów Wąsokrętosza „bym miał słówkiem moją Małgosię urazić” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem, a następnie przywrócony („valet”).

50 O cóż tu idzie? – por. przyp. 47.

- SOWIZDRZALSKI A ja idę o zakład, że pokłócę!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Tfu, do diabła! Dajże już temu pokój, Panie Sowizdrzalski! Czyś oszalał? Może tam kogo pokłócisz, ale nie mnie, rejenta Wąsokrętosa...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ani też mnie, rejentową... Może tam kogo pokłócisz – miasto jest wielkie, ludzi mnóstwo...
- SOWIZDRZALSKI No, kiedy tak mocno zaufacie sobie, proszę o rękę.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ejże, Panie Sowizdrzalski, przypomnij sobie stare przysłowie<sup>51</sup>: nie zakładaj się, bo przegrasz!
- SOWIZDRZALSKI No, albo przegram, albo wygram.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Przegrasz, trzpiocie, przegrasz!
- SOWIZDRZALSKI Któż to wie, *finis coronat opus*<sup>52</sup>, tak łaciński mędrzec mówi.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (cicho do męża) Załóż się, Bartosiu, naucz tego szerepetkę<sup>53</sup> lepiej o nas sądzić. (do SOWIZDRZALSKIEGO) Nie, moja duszo, tyś jeszcze młody fryc<sup>54</sup> do zakładów.
- SOWIZDRZALSKI Ale stary ćwik<sup>55</sup> do wygranej<sup>56</sup>.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Cha, cha, cha! Otóż na starość muszę grać w ciuciubabkę! No, nareszcie niechże i tak będzie. O cóż mamy się założyć?
- SOWIZDRZALSKI O jaką bagatelę, naturalnie.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Dobrze, dobrze, moja duszko, aby ani nas, ani ciebie nie skrzywdzić.
- SOWIZDRZALSKI *Val!*<sup>57</sup> Idzie tedy! Ale do kata, nie przychodzi mi naprędce do głowy, o co by to się założyć. Trzeba tu państwu podskubnąć worka... Macie trzydzieści tysięcy rocznego dochodu – a ja goły jak święty turecki.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Kto by waćpanu wierzył, wszak przecież żyjesz modnie i *gusto*.
- SOWIZDRZALSKI Modnie, prawda, i *gusto*, ale w worku pusto.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ No, dawaj rękę, Sowizdrzalski! Oto ja stawiam moją bułaną szkapę w zakład!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A ja – mojego kulawego buhaja wołoskiego!

51 W rękopisie fragment od słów Wąsokrętosa „Tfu, do diabła!” do słów tegoż „przypomnij sobie stare przysłowie” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem, a potem przywrócony („valet”).

52 *Finis coronat opus* (łac.) – koniec wieńczy dzieło; paremia autorstwa Owidiusza.

53 Szerepetka – szarak, hołysz, człowiek lichy ubrany, obdartus.

54 Fryc (z niem. *frisch*) – nowicjusz, człowiek niedoświadczony.

55 Ćwik – daw. cwany typ, spryciarz.

56 W rękopisie fragment od słów Wąsokrętoszewej „Nie, moja duszo” do słów Sowizdrzalskiego „Ale stary ćwik do wygranej” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem, a potem przywrócony („valet”).

57 *Val!* (fr./wł.) – dosł. idzie, tu w znaczeniu: zakład stoi.

58 W rękopisie fragment od słów Sowizdrzalskiego „Trzeba tu państwu podskubnąć worka” do słów tegoż „czego bym ja najprędzej mógł potrzebować” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem, a następnie przywrócony („valet”).



- SOWIZDRZALSKI Proszę mi darować, moje państwo, ale muszę im powiedzieć, żem ja nie Cygan, ażebym się na ślepej szkapie z kulawym buhajem po jarmarkach włóczył. Oto załóżmy się na przykład o to, czego bym ja najprędzej mógł potrzebować<sup>58</sup>. Jak na ten raz, na przykład, potrzebowałbym... potrzebowałbym dobrego futra, bo już fraczki diabelnie poczyna wiatr podszywać.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Dobrze. Ja mam dobrą kapuzę<sup>59</sup> z lisim ogonem, idzie o nią<sup>60</sup>. Jak ją waćpan na siebie weźmiesz, to lisi ogon całe eleganckie plecy okryje.
- SOWIZDRZALSKI Pan rejent prawdziwy lis! Tu nie idzie o ogon, ale o całe futro, i przecież o futro, które by grzało i coś warte było!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Waści się wiele zachciwa...
- SOWIZDRZALSKI Wygrana jeszcze niepewna. Może państwu los sprzyjać będzie?<sup>61</sup> A przeto załóżmy się o sobolą szubę<sup>62</sup>.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (przeżony) O sobolą<sup>63</sup> szubę? Czy waść oszalałeś? (do żony) Kochanciu, tu, widzę, nie chichi...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (do Sowizdrzalskiego) Twój zakład, moja duszo, jak piorun mię przeraził! To nie bagatela...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (cicho do żony) Ta bagatela dobrze by worka pociągnęła...<sup>64</sup>
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (do SOWIZDRZALSKIEGO) A z twojej strony co stawiasz, duszo?
- SOWIZDRZALSKI Także sobolą szubę.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (w wątpliwości - cicho do żony) Mnie się zdaje, kochanciu, lepiej się nie zakładać!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Cóż to waszeci? Czy oszalałeś? Czy rozumiesz, że ja się z tobą kłócić będę? Załóżmy się!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (myśli) Tfu! Prawdę mówisz, kochanciu: czego się mamy obawiać, załóżmy się! Nauczmy młodego lisa, jak ma od starych uciekać chartów! (SOWIZDRZALSKI śmieje się na stronie) Panie Sowizdrzalski, a jak z nas który sobolój szuby nie zechce, więc ten, co przegra, zapłaci gotowemi...
- SOWIZDRZALSKI Holendrami<sup>65</sup>.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ No, niech się dzieje Boża wola. Zakładajmy się w szczęśliwą godzinę; słuchaj,

59 Kapuza (z łac. *cappa*) – daw. rodzaj męskiej czapki, najczęściej futrzanej, z opuszczanymi na uszy klapami. Wąsokrętosz wspomina o lisim ogonie, stawia więc w zakład tzw. lisiurkę.

60 Idzie o nią – por. przyp. 47.

61 W rękopisie fragment od słów Wąsokrętosza „Dobrze, ja mam dobrą kapuzę z lisim ogonem” do słów Sowizdrzalskiego „Może państwu los sprzyjać będzie?” wykreślony czerwonym ołówkiem.

62 Szuba – obszerne wierzchnie okrycie z sukna lub adamaszku, bez zapięcia, podbite futrem. W rękopisie poprawiono „sobolową” na „sobolą”. Z taką

poprawką spotykamy się w tym rękopisie często – trudno stwierdzić, dlaczego przymiotnikowa forma „sobolowa” budziła wątpliwości piszącego, który zdecydowanie wybiera formę „sobola”, nawiązującą do ros. *соболья* („sobolja”).

63 W rękopisie poprawiono „sobolową” na „sobolą”.

64 Tu w znaczeniu „sporo by nas kosztowała”.

65 Mowa o holenderskich talarach. W rękopisie fragment od słów Wąsokrętosza „Panie Sowizdrzalski, a jak z nas który” do słów Sowizdrzalskiego „Holendrami” wykreślony czerwonym ołówkiem.

kochanciu: jeżeli nas Pan Sowizdrzalski pokłóci, więc my albo mu damy sobolą szubę, albo gotowe za nią pieniądze.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

A jeżeli nas nie pokłóci, więc nam da...

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Albo sobolą szubę, albo także gotowe pieniądze. Nieprawdaż, mości Sowizdrzalski?

SOWIZDRZALSKI

Nie inaczej.

PAN WĄSOKRĘTOSZ

No, uderzmy w ręce – kochanciu, przecinaj; tu i twoja dola!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(przecina) W imię Boże! A jeżeli słowa nie dotrzymasz, duszko, he? Cóż natenczas?

SOWIZDRZALSKI

Ręczę sumieniem i honorem!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Teraz sumienie wielkie buty nosi i nagniotków<sup>66</sup> nie cierpi...

PAN WĄSOKRĘTOSZ

A honor z wiatrem na wyścigi leci. Pierwej to honor był jak ołów ciężki: ani go z miejsca nikt nie ruszył. Teraz mu motyle skrzydełka urosły...

SOWIZDRZALSKI

Przecież mi państwo wierzyć będziecie!

OBOJE

No, no, my wierzymy! Tak się to tylko mówi...

SOWIZDRZALSKI

(bierze kapelusz) Ale się nie do wszystkich stosuje<sup>67</sup>.

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Dokądże już waćpan idziesz? Zaczekaj! Wypijemy butelkę węgryna<sup>68</sup>.

SOWIZDRZALSKI

Nie mam czasu, mości dobrodzieju. Jadę prosto do sklepu zamówić sobolą szubę.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Cha, cha, cha! Nie śpiesz się, duszo! Jeszcze ją dosyć wcześnie zapłacisz.

SOWIZDRZALSKI

Zobaczymy, komu się poszczęści. Do zobaczenia!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(zawraca go) Ale, ale: jakież wierzch będzie u tej szuby?

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Prawda, kochanciu, o tém na wiekiśmy zapomnieli!

SOWIZDRZALSKI

A jużci, rozumi się, że atlas albo turecczyzna będzie. No, żegnam, moje państwo!

66 Nagniotek – odcisk.

68 Węgryn – wino pochodzące z Węgier, produkowane z suszonych winogron; używana dawniej w Polsce nazwa win węgierskich.

67 W rękopisie fragment od słów Wąsokrętosza „Słuchaj, kochanciu” do słów Sowizdrzalskiego „Ale się nie do wszystkich stosuje” wykreślony zwykłym i czerwonym ołówkiem, a następnie przywrócony („valet”).

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (śmieje się) Tylko się, duszo, nie daj oszukać, wybieraj sybirskie sobole, cha, cha, cha!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Cha, cha, cha! Patrz dobrze, abyś fałszywych nie kupił! Kupcy fluty, mogliby ci farbowane kuny podsunąć!

SOWIZDRZALSKI (znizając się<sup>69</sup>) Któż dla siebie co złego wybiera!

WSZYSCY (śmieją się) Cha, cha, cha!

(SOWIZDRZALSKI odchodzi)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (woła za nim) Pamiętaj dotrzymać słowa! Cha, cha, cha!

---

69 Zniżając się - tu: kłaniając się.





- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Jaki z waszeci grubianin, Bartosiu! Jakże to, ja stara? Są daleko starsze ode mnie, a przecie się jeszcze stroją!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ No, no, czegoż się, wasze, gniewasz? Wszakżem ci jednym słowem nie zdjął głowy!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ani też ja waszeci! (mała pauza) Cóż ty z tej szuby zrobisz?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Każę sobie delię<sup>74</sup> nią podszyć.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Jaki mi gagatek do sobolów... Właśnie waszeci będą do twarzy!<sup>75</sup>
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Tém bardziej waćpani!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Dlaczegoż to nie, jeżeli się spytać wolno?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Oto dlatego, żeś waćpani już troszkie... już troszkie... niby to, jakby to powiedzieć, niby to za dojrzała...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A wasze spróchniały!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ależ jeszcze jary!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Mnie się o to spytać, prawda?<sup>76</sup>
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ej, milcz wasze, abym ci czego nie powiedział...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Waszeci przyzwoitsza milczeć, jak mnie. Czego mnie ciągniesz za język?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ U waszeci bardzo on długi!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A u waszeci bardzo krótki rozum!<sup>77</sup>
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Głupiasz z swoją greczynką!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A ty z swoją delią!
- GAZECIARZ (za sceną) Co to za ciemne schody! Co to za nieporządek w tém mieście! Człowiek musi liźć<sup>78</sup> jak żółw, aby sobie gdzie nosa nie napiętnował...
- PAN I PANI WĄSOKRĘTOSZOWIE (przestraszeni) Ktoś tu idzie, czy tylko nie Sowizdrzałski?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Byłoby po delii!

74 Delia - rodzaj płaszczka noszonego przez szlachtę na żupanie, inaczej niż kontusz - nie była przepasywana; często wykonana z wełny, niekiedy jednak szyta w sposób dużo bardziej zdobny: z wysokiej jakości materiałów, ze złotymi guzikami i sobolowym podbiciem; pochodzenia tureckiego, w Polsce noszona od połowy XVI w. przez szlachtę, później także przez mieszczan.

75 Ironiczne.

76 W rękopisie z kwestii Wąsokrętoszowej zamiast wyrażenia „czy prawda”, pozostawiono jedynie „prawda”, co nadaje jej słowom wyrażnie ironiczny-sens.

77 W rękopisie fragment od słów Wąsokrętoszowej „Waszeci przyzwoitsza milczeć” do słów teje „A u waszeci bardzo krótki rozum!” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem.

78 Liźć (w rękopisie: liść) - leźć, wlec się.

|                     |   |
|---------------------|---|
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | I po greczyńce...                                   |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Myśmy się podobno przemawiać <sup>79</sup> poczęli! |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | To wasze zacząłeś!                                  |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | (kładzie palec na ustach) Sza, moja rybko!          |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | (toż samo) Sza, moje zdrowie!                       |
| RAZEM OBOJE         | Ani mru-mru! Ani mru-mru!                           |

---

79 Przemawiać się - spierać się.

## SCENA 4

CIŻ, GAZECIARZ<sup>80</sup>

GAZECIARZ

(wpada z hałasem i bardzo prędko mówi) Niech was kaci porwą z waszemi schodami! Ach! przecie tu ludzie się znajdują! Jak się miewacie? Co to za miasto, co to za miasto: ani jednej nie masz porządnej oberży, jednego porządnego traktieru<sup>81</sup>! Wszędzie żłopią piwsko, wszędzie smolą fajkę i człowiek mało się w dymie nie udusi! Co to za różnica z Londynem i Paryżem! Tam to świat! Tam gust! Tam ludzie – tu bydło, i jeszcze niezgrabne bydło!<sup>82</sup> Szczęście moje, że do tego wpadł domu! (rzuca kapelusz na stolik, starzy, trzymając się za ręce, patrzą pomieszani jak na wariata) Tu przecie jako tako umeblowano, i dosyć czysto, stoliki, krzesła – ba! nawet i kanapa! To dobrze, można sobie przynajmniej wygodnie usiąść... (kładzie się wzdłuż kanapy i zakłada nogę na nogę) Czegoż tam, waściowie, stoicie w kącie? Czy wy rozumiecie<sup>83</sup>, że bogaty bałwan, aby przede mną poczcwi ludzie u progu stali? Nie, przepraszam! Proszę, nie róbcie ze mną żadnych ceremonii i siadźcie sobie przy mnie. Pogadamy sobie o nowościach. Tutaj jest cicho, właśnie przyzwoite miejsce do tego.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(cicho do męża) Kto on taki, kochanciu? Czy tylko nie wariat?

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Daj mu pokój, rybko. Nie trzeba go zaczepiać, szalonemu ustąp z drogi...

GAZECIARZ

Proszę was, ja tytułów nie lubię, osobliwie w publicznym domu. Cóż tu u was słyhać nowego? Czytacie wy gazetę? Wiecie, co piszą w numerze ostatnim? Bardzo ważną nowinę: oto, że się na wielkie zanosi rzeczy, ale jeszcze nikt nie wie! No, czegoż tam stoicie jak czopy i gębę rozdzwiewiacie? Siadajcie koło mnie!<sup>84</sup>

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Nie wiem, z kim mam honor...

GAZECIARZ

...mówić? Zaraz waszeci powiem, ależ usiądźcie! Może ta kanapa będzie za ciasna na trójkę... Albo może *la donna* boi się, abym się do niej nie umizgał, więc

---

80 Gazeciarz – tu: plotkarz, nowinkarz. W rękopisie tylko w tym miejscu postać opisana jest jako Gazeciarz, w dalszym ciągu sceny 4 występuje wciąż jako Sowizdrzalski. W niniejszej edycji poprawiono to niedopatrzenie (w kolejnych scenach Sowizdrzalski występuje pod innymi postaciami i wszędzie tam opisywany jest ich imionami).

81 Traktier, traktiernia – podrzędna restauracja, garkuchnia, jadalnia.

82 W rękopisie fragment kwestii Gazeciarza od słów „Jak się miewacie” do słów „i jeszcze niezgrabne bydło!” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem.

83 Czy wy rozumiecie – tu: Czy wy myślicie.

84 W rękopisie fragment kwestii Gazeciarza od słów „Cóż tu u was słyhać nowego?” do słów „Siadajcie koło mnie!” wykreślony czerwonym ołówkiem.

siadajmy na krzesłach! (przymusza ich razem gwałtownie do siadania, tak aż oboje od stołów odskakują, sam siada pośrodku między nimi) Waszeć tedy chcesz wiedzieć, kto ja jestem? Słuchajcie, ale pilnie. (kicha) Na zdrowie. Ja jestem igłą magnesową na kompasie potrzeby. Tam zwracam moje końce, gdzie mię interes ciągnie. Rozum mój jest prawdziwe *quodlibet*<sup>85</sup>, czyli mieszanina, z wszystkiego po kawałku, a wszystko diabła warte<sup>86</sup>. Rozumiesz waszeć? Nie? Więc powiem waści jeszcze wyraźniej. (kicha) Na zdrowie. Słuchajcie:

## [ARIA]

*Jestem sobie chłopiec walny*<sup>87</sup>,  
*Mam rozum uniwersalny;*  
*Wszędzie wtrączę moje zdanie,*  
*Choć się nie znam, wszystko ganię.*  
*Mówię wszystkimi języki,*  
*Ale w polskim robię byki;*  
*Czasem umyślnie udaję,*  
*Że mi słowa w nim nie staję.*

bis [ *Bo po polsku mówić twardo;*  
*Przeto: kurę zwę pulardą*<sup>88</sup>.

*Idę z pończu lub porteru,*  
*Wpadnę czasem do parteru*<sup>89</sup>,  
*I tam zaraz w jednym locie*  
*Znajdę w scenie błędów krocie.*  
*Zbieram po mieście nowiny,*  
*Przebieram się co godziny;*  
*Zwiedzam bale, wszystkie sklepy*<sup>90</sup>,  
*Patrzę przez szkło, choć nie ślepy,*

bis [ *Zawsze śpiewam chociaż głodny,*  
*Słowem: jestem fircyk modny!*

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Dobrze, wasze, mówiłeś: to jakiś szalony!

GAZECIARZ

A co, czy jeszcze mię waściowie nie znacie?

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Już trochę poznajemy. (na stronie) To jakiś wisus<sup>91</sup>!

85 *Quodlibet* (łac.) – co się podoba, co kto lubi; w teatrze quodlibetami nazywano widowiska składane z fragmentów rozmaitych utworów, tworzące zestaw zajmujący cały wieczór – quodlibety grywano często np. na zakończenie roku, wtedy składały się z wybranych fragmentów sztuk (także muzycznych) granych w ciągu danego roku, które cieszyły się największym powodzeniem.

86 W rękopisie fragment kwestii Gazeciarza od słów „Rozum mój jest” do słów „diabła warte” wykreślony czerwonym ołówkiem.

87 Walny – mający decydujące znaczenie, tu: udany, silny, powszechnie

lubiany, „gracki”, „na schwał”.

88 Pularda (fr. *la poule*) – młoda, dobrze utuczona kura.

89 Do parteru – do teatru, na parter, gdzie mieściła się najbardziej „demokratyczna” i najliczniejsza widownia. W tamtych czasach miejsca na parterze były w większości stojące.

90 Sklepy – tu: piwniczki, winiarnie.

91 Wisus – daw. urwis.



- GAZECIARZ Otóż ja waściom muszę się dać dokładnie poznać. (kicha) Co za katar!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Musiał zażyć ciemierzycy<sup>92</sup>.
- GAZECIARZ Jestem sobie kawaler *de bona fortuna*<sup>93</sup>! Zawszem wesoły, czasem bogaty, czasem goły. Czasem jadę z wielką świtą, czasem chodzę *incognito*.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Gęba jak pytel<sup>94</sup>!
- GAZECIARZ (bardzo prędko mówiąc) W locie znam się z całym miastem. Wiem, jak kto siedzi, jak kto żyje; kto się kłóci, kto się kocha; kto ma długi, kto pieniądze. I kiedy się biedni gazeciarze pocą nad swemi nudnymi dziennikami – ja mój żurnał<sup>95</sup> po całym mieście w gębie noszę i nie żądam za moje wiadomości ani grosza. I założę się o szyję, że są ciekawsze... Aha! *À propos*<sup>96</sup>! Właśnie mi się nawinęło! Powiem wam pewną śmieszłą anekdotę. (kicha) Słuchajcie: cha, cha, cha!<sup>97</sup>
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA To jakiś dziwak!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ I takiemu mitrędze, który tylko darmo czas kradnie, pozwalają wolno chodzić?
- GAZECIARZ Chciałbym dla odwilżenia gardła szklanekę wina. Ale widzę, że tu żadnego kelnera nie ma: zapewne mało gości bywa? He?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Za co on nasz dom bierze?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Hej, Maćku! Maćku! (cicho) Daj mu pokój! Ciekawym końca.
- GAZECIARZ A fi! gdzie kelner Maciek, tam gospodarz pewnie jest Bartek. Czyż to na to nie ma dowcipu: Maćka przezwać Żanem albo Hanry; Zaraz ma się lepsze wyobrażenie o oberży... Ale porzućmy to; cóż miałem mówić?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (śmieje się) Maćku, Hanry, daj no tu wina!
- GAZECIARZ Nie fatyguj się; potem sobie pozwolę. Czy nie żona to waścina?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ A tak jest, żona.
- GAZECIARZ *Fort bien*<sup>98</sup>! Ale proszę nie zazdrościć, że przy mnie siedzi. Ja się nie zakocham w tym starym pniaku.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (urazona) Co? Co?! (do męża) Co ón mówił?

92 Ciemierzycza – inaczej ciemiężycza; gatunek rośliny zielarskiej. Łacińska nazwa rodzaju (*veratrum*) pochodzi od słowa *verare* (mówić prawdę). Sproszkowany korzeń ciemiężycy wywołuje kichnięcia, co, w przekonaniu ludowym, jest potwierdzeniem prawdziwości wypowiedzianych słów. Do właściwości tej nawiązuje też nazwa słowacka: *kychavica*.

93 *De bona fortuna* (łac.) – dobrej fortuny, tu: szczęściarz.

94 Pytel – rękaw wykonany z jedwabiu lub wełny, służący do podziału młwa na frakcje. Kilkakrotnie mielona mąka, dokładnie oczyszczona i przesiana przez pytel nosiła niegdyś nazwę mąki pytlowej, a wypiekany z niej chleb nazywano chlebem pytlowym. Przesiewanie przez pytel czyni mąkę delikatną, powoduje jednak utratę wielu wartościowych składników (głównie błonnika, a także białka, składników mineralnych oraz witamin),

które znajdują się w okrywie ziarna. Dlatego „pytlować” – znaczy: mówić dużo ale bez sensu, trajkotać.

95 Żurnał (fr. *journal*) – dziennik, gazeta.

96 W rękopisie niepoprawnie „A propo”.

97 W rękopisie fragment kwestii Gazeciara od słów „kto się kłóci, kto się kocha” do słów „Słuchajcie: cha, cha, cha!” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem.

98 *Fort bien* (fr.) – doskonale, znakomicie.

(nota bene: SOWIZDRZALSKI siedzi pośrodku, a PAN i PANI WĄSOKRĘTOSZOWIE po bokach, blisko niego, ale on się tak zawsze w przód siebie niby [nieczytelne słowo] ugina, że staruszkowie mogą poza niego<sup>99</sup> często rozmawiać)

- PAN WĄSOKRĘTOSZ (cicho) Coś o starym pniaku<sup>100</sup>.
- GAZECIARZ Otóż tedy powiem wam historię o pewnym starym głupim mężu i starej głupiej żonie, którzy ze wszystkiemi do was podobni. Cha, cha, cha! A śmiejecie się, proszę! (PAN i PANI WĄSOKRĘTOSZOWIE suwają się po krześle niecierpliwie i w gniewie, SOWIZDRZALSKI nie daje im mówić) Dawno mieszkacie w tym mieście?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Lat siedmnaście.
- GAZECIARZ *Eh bien*<sup>101</sup>! (kicha) Upadam do nóg! Będziecie zapewne znali rejenta Wąsokrętosza?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Kogo, mój panie?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (do męża) Kogo on wspomniał? Kogo?
- GAZECIARZ Tego starego głupca, rejenta Wąsokrętosza. (oboje WĄSOKRĘTOSZOWIE zrywają się ze stołków) Siadajcie! (sadowi poniewolnie<sup>102</sup>, biorąc oboje razem za ręce) Nie róbcie ze mną ceremonii, mówię wam. Widzicie, żem szczerzy i otwarty!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (na stronie) A bierzcie kaci z twoją otwartością!
- GAZECIARZ Wróćmy się do dawnego: otóż ten stary cymbał na swoją starość szaleje, cha, cha, cha!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (w złości) Mospanie! (do żony) Ej, uszy mu obetnę!
- GAZECIARZ Słuchajcie, a ręczę, że popękacie ze śmiechu. Waść go nie znasz?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (w złości i pomieszaniu) Był raz u mnie.
- GAZECIARZ Nieprawdaż, co za karykatura?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (cicho) Co ón mówi?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (wstydliwie) Diabeł go rozumi...
- GAZECIARZ A jego żonę znasz waść?

99 Poza niego – tu: poza nim, za jego plecami.

101 *Eh bien!* (fr.) – Ach tak!

100 W rękopisie fragment od słów Gazeciarza „w tym starym pniaku” do słów Wąsokrętosza „Coś o starym pniaku” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem.

102 Poniewolnie, poniewoli – daw. wbrew woli.



- GAZECIARZ (przerzywa) Niepodobna, abyście o tém nie wiedzieli, wszak to po całym mieście jak w taraban<sup>105</sup> o tém bije! (kicha)
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (ginie z niecierpliwości) Przeklęty tarabanie! (odsuwa się od SOWIZDRZAŁSKIEGO)
- GAZECIARZ Zakochał się w jakiejś korneciarcie<sup>106</sup>, pannie... pannie... aha! Pannie Tryndalewiczównie.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Pannie Tryn... Tryn...? (przysuwa się do Sowizdrzałskiego)
- GAZECIARZ Pannie Tryndalewiczównie. A to na zabój! Najął jój dóm, ekwipaż, lokajów, depansuje<sup>107</sup> jak młody marnotrawca za granicą. Korneciarka, jak zwyczajnie, *madame*<sup>108</sup> z wielkiego świata, gra rolę rozczulonej Heloisy<sup>109</sup>, durzy starego i drze go ze skóry.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (zazdrośnie) Czy tak?...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Przeklęty jadowity potwarco!
- GAZECIARZ Waść się, jak widzę, gniewasz? Słusznie! Któż by się tu nie powinien gniewać! (do PANI WĄSOKRĘTOSZOWEJ) I o témeście nie słyszeli?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Pierwszy raz w życiu... Patrzcie, patrzcie, no, no! (patrzy i kiwa głową na męża, pełna podejrzania)
- GAZECIARZ Chociaż pan rejent już staruszek, ale do umizgów jak zapalił! Trzyma sobie w sekrecie faktora Żyda, który, pod pozorem innych interesów, zawsze mu słodkie bileciki od Panny Tryndalewiczówny nosi.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (w złości, wierząc się po krześle) A bodajżeś....
- GAZECIARZ Ten faktor [ze] wszystkiego mi się zwierzył... Jego żona, głupia, rozumie, że on idzie do trybunału na sądy, tymczasem dziadowina...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Kłamiesz, niegodziwcze! (porywa się) Temi oto rękami wyrwę ci twój język potwarczy!
- GAZECIARZ Oho! Kiedy się waść z takim fukiem<sup>110</sup> za nim ujmujesz, tedy ja zamknę gębę...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Gadaj, wasze, gadaj, co nam się za kim ujmować!
- GAZECIARZ Otóż tedy... (kicha)

105 Taraban (z tur. *da-raban*) - wielki bęben wojskowy.

108 W rękopisie błędnie „madam”.

106 Korneciarka - kobieta zajmująca się wyrobem kornetów (kobięcych nakryć głowy).

109 Heloisa, Heloiza - kochanka Abelarda, bohaterka średniowiecznej historii miłosnej spopularyzowanej dzięki zachowanej korespondencji pary.

107 Depansować (fr. *dépenser*) - wydawać (tu: trwonić) pieniądze.

110 Z fukiem - zaciekle, zajadle; fukać - złorzeczyć, wyrzekać.



- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (niecierpliwie słuchając) Na zdrowie! Na zdrowie!
- GAZECIARZ Otóż ten pan rejent, chcąc się lepiej przed światem i żoną umaskować, gra rolę łagodnego cielątka, niby to z miłości, rozumi się. A to, aby uniknąć podejrzenia<sup>111</sup>. Nigdy się z swoją żoną nie sprzecza, nie kłóci – naturalnie, bo go ona mało obchodzi, tylko Panna Tryndalewiczówna.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Czy go bis<sup>112</sup> opętał z tą Panną Tryndalską<sup>113</sup>, o której ani mi się śniło?...
- GAZECIARZ Oj, prawda, komu by się to śniło! A ta głupia żona mniema, iż ta łagodność jego pochodzi z serdecznego afektu!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Czy tak? No, no...
- GAZECIARZ Ba, ba, gdyby się żony nie obawiał, on by się jeszcze na coś więcej odważył!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A na cóż przecie?<sup>114</sup> Musi ta żona jego być arcyłatwowierna...
- GAZECIARZ Arcygłupia, powiadam. Ale ma także muchy w nosie.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Czy nie gadają tam co i o niéj?
- GAZECIARZ Na cóż o tém milczéć, o czém po wszystkich szynkach gadają!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA No, no, a przecież my nic o niéj nie słyszeli!
- GAZECIARZ Nie słyszałaś, waćpani? Ej, żartujesz albo nie jesteś kobietą, to jest: nie jesteś ciekawą. Ale niech i tak będzie. Jak to powiadają: czém więcej człowiek siwieje, tém bardziej szaleje, to się znaczy<sup>115</sup>: w starym piecu diabol pali!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Głupstwa! Banaluki<sup>116</sup>, ot, byś wasze darmo nie gadał! (odsuwa się od SOWIZDRZALSKIEGO)
- GAZECIARZ Czy i waćpani się ujmujesz?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (ciekawie) Nie, nie, gadaj waćpan! Na co nam się za kim ujmować! (przysuwa się do SOWIZDRZALSKIEGO)
- GAZECIARZ Trzeba wiedziéć, że i imość pani rejentowa także lis... Na pozór skromna, ale....
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Cóż ale? (przysuwa się, a PANI WĄSOKRĘTOSZOWA odsuwa się)

111 W rękopisie fragment kwestii Gazeciarza „niby to z miłości, rozumi się. A to, aby uniknąć podejrzenia” wykreślony czerwonym ołówkiem.

112 Bis - inaczej bies; czart, diabeł.

113 Pan Wąsokrętosz przekręca nazwisko Tryndalewiczówny, ponieważ naprawdę słyszy je po raz pierwszy.

114 W rękopisie fragment od słów Gazeciarza „Ba, ba, gdyby się żony” do słów Wąsokrętoszowej „A na cóż przecie?” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem.

115 W rękopisie słowa z kwestii Gazeciarza „Czém więcej człowiek siwieje, tém bardziej szaleje, to się znaczy” wykreślone czerwonym i zwykłym ołówkiem.

116 Banaluki, banialuki (od nazwy serb. miasta Banja Luka) – tu: wymysły, niedorzeczności.

- GAZECIARZ Ale po kryjomu lubi świeże łakotki! Gdyby się pan rejent przejrzał w zwierściedle, ujrzałby sążniste jelenie rogi na głowie swojej – i wierność swojej żony reponowałby *ad acta*<sup>117</sup>.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (odsuwa się, a oni obadwa przysuwają się) Kłamiesz mi, bezwstydnny plotkarzu!
- GAZECIARZ No, gdy waćpani się gniewasz, więc już nic nie powiem; mój język w trąbkę się zwinął...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Bodaj ci odpadł!<sup>118</sup>
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Proszę waćpana, mów waćpan! Co ją tam słuchać!
- GAZECIARZ Pani rejentowa zakochała się w pewnym kapitanie Burdzie, ale to jak się zakochała.... Cha, cha, cha! Szaleje baba; a bojąc się, aby ją nie zdradzono w domu, przekupiła jakiegoś pocztyliona, który jój sekretnie listy przynosi od jej ulubionego.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Słuchaj, ty oszczerco, jeżeli nie zamilczesz, to ci oczy wydrapię!
- GAZECIARZ Otóż pięknie! Za prawdę chcą mi oczy wydrapać. Ale ja nie wiem, dlaczego waćpani ujmujesz się za tą kobietą, która jest pośmiewiskiem całego miasta. Ba, ba, alboż to na tém koniec? To jeszcze szczęście, że ja, jako poczciwy człowiek, nie lubię nowin roznosić, bróń Boże, gdyby ta historia wpadła na języki naszych gazeciarzów obojej płci! To by pan rejent z panią rejentową nigdy się na ulicę pokazać nie mogli<sup>119</sup>. Hej! Kelner! Szklankę wina! (do obojga) Może i waściowie się napijecie? Hej, kelner! Trzy szklanek.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (wstawszy) Słuchaj no, waść panie wariacie, za co ty mój dóm bierzesz?
- GAZECIARZ (śmieje się) Piękne pytanie! A cóż to ja, pjany i nie wiem, że jestem w traktierni Pod Niedźwiedziem i Małpą?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Pod niedźwiedziem i małpą<sup>120</sup>? (zdumiona patrzy na męża)
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ja mam być traktiernikiem?!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A ja traktiernicą?!<sup>121</sup>
- GAZECIARZ A jużci! Do usług całej publiczności, a zatém i moich.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ja mam być niedźwiedziem?!

117 Reponować *ad acta* (łac.; w rękopisie błędnie „ad akta”) – włożyć do akt, tu: włożyć między bajki.

118 W rękopisie kwestia Wąsokrętoszowej „Bodaj ci odpadł!” wykreślona czerwonym ołówkiem.

119 W rękopisie fragment kwestii Gazeciarza od słów „Ba, ba, alboż to na tém koniec?” do słów „na ulicę pokazać nie mogli” wykreślony czerwonym

i zwykłym ołówkiem.

120 W rękopisie „Pod małpą i niedźwiedziem” z dopiskiem „j.w.”, prostującym pomyłkę; należy więc przyjąć formę „Pod niedźwiedziem i małpą”.

121 W rękopisie kwestie Wąsokrętosza „Ja mam być traktiernikiem?” i Wąsokrętoszowej „A ja traktiernicą?!” wykreślone czerwonym ołówkiem.

- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                      A ja małąpą?!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ                            Co, ja, szlachcic z dziada i pradziada, usługiwać miałbym jednemu urwisowi?! Hej, ludzie!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                      Ja, pani sędzina rejentowa - traktiernica?!
- GAZECIARZ                                      Doprawdy? Jeżeli tak, proszę mi darować. Była to niewinna omyłka, bynajmniej nie obrażająca. Co powiedziałem, była rzetelna prawda.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ                            Hej, kija!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                      Maćku, Bartku, pokażcie temu jegomości drzwi!
- GAZECIARZ                                      O, ja nie ślepy i sam trafię. Proszę się nie fatygować. Bywajcie zdrowi! *Adieu!*<sup>122</sup> Cha, cha, cha! (odchodzi)

---

122 W rękopisie błędnie „Adie”.







## SCENA 6

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (sama)

[PANI WĄSOKRĘTOSZOWA]

Co to za niegodziwość, nie znając ludzi, tak ich osławiać... Ja miałabym się tak poszkapic<sup>125</sup>, mego Bartosia oszukiwać i do jakiegoś dragona – Boże odpuść! – wzdychać?! A, to już nad tej beczelności! Ach, gdybym go teraz dopadła, to bym...<sup>126</sup>

---

125 Poszkapic się - zrobić głupstwo, popełnić fatalny błąd.

126 W rękopisie kwestia Wąsokrętoszowej od słów „Znajdziesz ją, wasze, w kuchni” oraz cała scena 6 wykreślone piórem, a następnie przywrócone („val.”).

## SCENA 7

[PANI WĄSOKRĘTOSZOWA, ŻYD] (ŻYD wchodzi, jak gdyby się obawiając)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                    A to co?

ŻYD    Pst! Pst! (kiwa, żeby bliżej do drzwi do niego przysła)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                    Czego tu chcesz?

ŻYD    Proszę mi powiedzieć, czy jest w dom pan rejent?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                    A tobie na co pana rejenta?

ŻYD    Ja mam pilny interes do niego.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                    Co za interes?

ŻYD    *No herste*<sup>127</sup>! Jaki interes, to ja mu sam powiem; to jest coś sekretnego, co nikomu wiedzieć nie może.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                    Powiedz tylko, ja nikomu nie powiem!

ŻYD    No, co tu gadać? *Ej waj*<sup>128</sup>! Ja się boję, abym glupstfo nie porobił...  
A kto waćpani jesteś?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                    Na coż ci ta wiadomość?

ŻYD    No, jak to: na co? Ja muszę wiedzieć, z kim ja gadam; czy tylko waćpani nie jesteś sama pani?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                    Tak jest, ja jestem pani...

ŻYD    No, to ja nie mam nic do gadania... (chce niby odchodzić)

---

127 *No herste* (jid.) — słyszycie, słyszycie, słuchajcie.

128 *Ej waj - aj waj, oj waj, oj wej*; żydowski okrzyk, silnie nacechowany o charakterze silnie emocjonalnym, mógł wyrażać irytację, zdziwienie czy wzruszenie.

- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (na stronie) W tem się coś święci... Zaczekaj, ja nie jestem pani tego domu, ja jestem tylko klucznicą.
- ŻYD *No herste!* Co to jest „klucznicą”?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ja jestem służą.
- ŻYD Aha! No, to dobrze. Ale komu waćpani lepiej służysz: czy panu, czy samej pani?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (na stronie) Będę zmyślać. (głośno) A jużci, panu, bo od pana mam obrywki<sup>129</sup>.
- ŻYD No, otoż i ja bym chciał co oberwać, ale *hersti*, nie na plecy... (obziera się - sekretnie) Ja tu mam coś, co bym chciał panu rejentowi tak oddać, aby nikogo nie widział<sup>130</sup>...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (ciekawie) Daj sam<sup>131</sup> tylko, ja mu oddam.
- ŻYD Oto jest list do niego.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (prędko) Od kogo?
- ŻYD Jaka pani ciekawa, kto tak widział!<sup>132</sup>
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ale ktoż ci dał ten list?
- ŻYD Ja bym waćpani powiedział, gdybym wiedział, że nikomu nie powiesz.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (podejrzliwie) Coś się tu już odkrywa... (głośno) Może to list od Panny Tryndalewiczówny?
- ŻYD (udaje zdziwienie i mlaska usty) Jak to pani zwąchała? *No herste*, pani masz nos, *ej waj*, nos, jakiego najlepszy faktor nie ma! Taki nos wart między braćmi swoje kilka groszy!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Dajże pokój mojemu nosowi, a gadaj, od kogo ten list!
- ŻYD Na co tu gadać, kiedy waćpani już sama dobrze wiesz.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (na stronie) Patrzcie, patrzcie więc to, widzę, prawda! (głośno) Tedy Panna Tryndalewiczówna ten list posyła...
- ŻYD Niech to będzie między nami: ona się w panu rejencie strasznie zakichała... nie daje mi spokoju, raz w raz mnie do niego posyła: „mój luby Herszko,

---

129 Obrywki - tu: dodatkowe zarobki.

131 Sam (stp.) - tutaj.

130 Żyd robi komiczne błędy w polszczyźnie, powinno być: aby nikt nie widział.

132 W rękopisie skorygowany błąd kopisty: w słowie „wiedział” przekreślone „e”.

biegaj no do pana rejenta”, „a przyprowadź no pana rejenta”, „a nie widziałeś pana rejenta?” – i tak przez cały dzień, wszystko jedno a jedno.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(prawie bez zmysłów z zazdrości) Czy tak? No dobrze, dobrze! Coż to za jedna, ta panna, czyli tam pani?

ŻYD

Niech to będzie między nami, to jest pani... *No herste*, pani, *méchante modes*<sup>133</sup>, jak ją wielkie państwo nazywa, *ej waj!* W jej kramie można różnej galanterii dostać. Gdybyś waćpani widziała, jaki ona ma rozum, jak ona po francusku gada, *ej waj*, gdyby perły z gęby sypał, dlatego ją – tylko mię, waćpani, nie wydaj! – strasznie wielcy panowie kochają, ja zawsze samych wielkich panów do niej prowadzę... *No herste*, i pan rejent zawsze tam miodek pija, ja zawsze mam także od niego obrywkes<sup>134</sup>.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

No dobrze, dobrze, oddaj mi tylko ten list, ja go już oddam panu rejentowi.

ŻYD

A git, oto jest. Tylko niech to będzie między nami, aby się pani rejentowa nie dowiedziała! Powiadają, że ona strasznie zła pałuba<sup>135</sup>! Ona by mi gotowa *peysech*<sup>136</sup> oberwać...<sup>137</sup> Proszę tylko powiedzieć panu rejentowi, że ja ten list przynosił...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Jakże się ty nazywasz?

ŻYD

Herszko Szachraj... waćpani musiałaś przecie o mnie słyszeć, moja familia w całym mieście znana. No, a teraz: *gibze etwas auf trinkeld*<sup>138</sup>?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(wciąż dysząc z zazdrości) Potem, potem!

ŻYD

No, a kiedy?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Jutro, jutro!

ŻYD

Jak to jutro? jutro u nas *szabasz*<sup>139</sup>, *no herste*, jutro u nas nie wolno kobietom ani brać, ani dawać<sup>140</sup>.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(niecierpliwie) Ale u nas zawsze wolno!<sup>141</sup>

ŻYD

*Ej waj*, jakże waćpani kapcanowata<sup>142</sup>! No, ja tu przyjdę po odpowiedź na ten list.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Słuchaj no, ja ci radzę, abyś tu więcej nogą nie postął, bo jak cię sama pani tego domu postrzeże, to ci każe kości pogruchotać; ona nie cierpie Żydów szachrajów!

133 *Méchante modes* (fr.) – szkaradna moda.

138 *Gibze etwas auf trinkeld?* (jid.) – czy jest coś do picia?

134 W rękopisie zakończenie kwestii Żyda od słów „*no herste*” do „obrywkes” wykreślone czerwonym ołówkiem.

139 *Szabasz* – szabat.

135 Pałuba – tu: niezgraba, tłumok.

140 W rękopisie piórem wykreślono „kobietom”.

136 *Peysech* (jid., także wł. *pejes*) – pejsy.

141 Kwestia wykreślona piórem w rękopisie.

137 W rękopisie fragment kwestii Żyda „pałuba! Ona by mi gotowa *peysech* oberwać” wykreślony czerwonym ołówkiem.

142 *Kapcan* (z hebr. *kabcn*) – niezguła, gapa; pierwotnie: biedak, człowiek ubogi. W rękopisie fragment od słów Wąsokrętoszewej „Jakże się ty nazywasz?” do słów Żyda „jakże waćpani kapcanowata” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem.



ŻYD

No, coż to: rozbój albo co? Ja sobie tak dobry jak i ona! Co za wielka fanaberia!  
*No herste*, Żydek tak dobrze może być pocziwym, jak i kto inny, a gdyby przyszło do obrachunku, może by Żydziech miał sto procent więcej pocziwości w sobie!

## ARIA

*Już to wszystkich jest zwyczajem,  
 Aby Żyda zwać szachrajem;  
 Ale bądźcie sprawiedliwi,  
 Bo i Żydzi są pocziwi!*

*bis / Często nędza gnie kolana,  
 Wsparcia szukając u pana,  
 Który ma pełne szkatuły,  
 A wszelako jest nieczuły.*

*bis / Żyd u pana wyszachruje,  
 Lecz bliźniego poratuje,  
 I gdy kogo ciśnie bida,  
 Lepiej udać się do Żyda.  
 Przeto bądźcie sprawiedliwi,  
 Bo i Żydzi są pocziwi!*

Bądź pani zdrowa, na co tak z góry hpać<sup>143</sup>, kiedy ja Żyd pocziwy!

(po arii odchodzi)

---

143 Hpać – inaczej hepać; w gwarze lwowskiej: łajać.

## SCENA 8

[PANI WĄSOKRĘTOSZOWA SAMA] (ta scena bardzo żywo gra się)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(pełna niespokojności) Patrzenie, patrzenie, ten sowizdrzał, jak widzę, nie skłamał! Ach, ty stary niedźwiedziu, i ciebie się jeszcze na starość takie głupstwa chwytają! Tak, tak, ja to już dawno uważam, że on się nie po dawnemu ze mną obchodzi. Bywało, czemu nie zapragnęła, we wszystkim starał się dogodzić wszystko miałam, a teraz ani rusz, do niczego!<sup>144</sup> Ach, ty przekłety Bartoszu! (płacze) Mogłamże się tego spodziewać?! Ale poczekaj, poczekaj, już ja ci się dam we znaki!<sup>145</sup> Przeczytajmyż teraz, co też ta ichmościanka pisze. (czyta) „Mój luby srebrnowłosy Parysie!” Czy oszalała ta fryjerka<sup>146</sup>? Skąd znowu mój Bartosz ma srebrne włosy! (czyta) „Twoja czuła Helena ginie z nudów. Ach okrutny! Ileż wzdychań nie wysłałam naprzeciw ciębie, aby cię na skrzydłach przyniosły miłości! Ale, niestety, nadaremnie!” To jakaś wariatka. „Noc cała upłynęła, na próżno przeciw tobie moje łabędziowe wyciągała[m] ramiona, nie było nikogo, kto by moje bijące uspokoił serce, kto by go kordialem<sup>147</sup> czułości odświeżył szkarłatową barwę ustek moich”<sup>148</sup>. Czy ją szatan opętał?! „Ach, przybywaj, przybywaj, bo już dłużej nie wytrzymam i sama w twoje polecę objęcie!”<sup>149</sup> Lecz chciej pierwej twojego starego smoka, to jest... (zaczyna się w czytaniu) ...twoją żonę, wysłać z domu, aby czułe nerwy twojej Tryndalsi żadnego niemiłego nie uczuły wrażenia”. Ach, ty niegodziwa! Mnie starym smokiem nazywać?! Mnie, rejentową?! Mnie męża bałamucić?! Idę, lecę na ratusz, do sądu, do trybunału, każę na gwałt we dzwony uderzyć! (krzyczy, co sił) Będę krzyzczyć, będę płakać, będę przeklinać, muszę mieć sprawiedliwość, albo tę bezwstydnicę mojemu rękami uduszę! (odbiega) Gwałtu! Gorę! Gwałtu! Gorę!

144 W rękopisie z tego zdania wykreślono piórem „we wszystkim starał się dogodzić” oraz „ani rusz, do niczego” (prawdopodobnie interwencje cenzora).

145 W rękopisie fragment kwestii Wąsokrętoszowej od słów „Ach, ty stary niedźwiedziu” do słów „już ja ci się dam we znaki!” wykreślony piórem.

146 Fryjerka, fryjerka (stp.) - kokietka, rozpustnica.

147 Kordiał (z łac. *cor*) - mocny trunek ziołowy, w okresie staropolskim stosowany jako lek.

148 W rękopisie słowa „szkarłatną barwę ustek moich” wykreślono piórem (być może interwencja cenzora).

149 Z tego zdania wykreślono w rękopisie piórem jedno „przybywaj” oraz „już dłużej nie wytrzymam i” (co może oznaczać ingerencję cenzorską albo prostą korektę stylistyczną).

## SCENA 9

PAN WĄSOKRĘTOSZ (z przeciwnej strony zadyszały wpada)

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Nigdzie go nie przydybałem! Ale nie ujdzie mi on! Dopóty nie będę spokojny,  
aż go na sztuki porozpłatam!

## SCENA 10

PAN WĄSOKRĘTOSZ I POSTYLION (pijany)

POSTYLION (wchodząc, zatacza się i śpiewa) Czy to góra, czy dolina, Furman konie wciąż podcina...  
(trzaska biczem pod nogi WĄSOKRĘTOSZOWI)

PAN WĄSOKRĘTOSZOWA A to co za pijak?

POSTYLION Furman wesół w każdej dobie, Wesół woła: Wiho<sup>150</sup>! K'sobie! (trzaska biczem)

PAN WĄSOKRĘTOSZ Czego tu waść chcesz? Czyj interes?

POSTYLION Czyj jestem? A jużci, swój!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Ale od kogo przychodzisz?

POSTYLION Od kogo? Od człowieka! (zatacza się wciąż, bardzo pijany, ale mówi wszelako zrozumiale)

PAN WĄSOKRĘTOSZ Ja to wiem, ale od jakiego?

POSTYLION Co z ciebie za głupiec: od takiego, co ma nos, głębę, nogi i ręce<sup>151</sup>.

PAN WĄSOKRĘTOSZ Ale jak się nazywa?

POSTYLION Ej, tyś bo się do mnie przyczepił, jak cérulik do chorego... Wszak ja tobie wyraźnie mówię, że przychodzę od człowieka, rozumiesz czyś głuchi? Od człowieka! Co? Ha? Jak? Słyszałeś? Otoż masz odpowiedź, tak jasno, tak jasno, jak gdyby na talerzu.

PAN WĄSOKRĘTOSZ Ale do kogo tu przyszedłeś?

POSTYLION A jużci, przyszedłem, ale nie do ciebie! Patrzcie, co mi za gagatek!  
Ja przyszedłem sobie do pani...

---

150 Wiho! - wio!

151 W rękopisie fragment od słów Wąsokrętosza „Ja to wiem” do słów Postyliona „co ma nos, głębę, nogi i ręce” wykreślony czerwonym ołówkiem.

- PAN WĄSOKRĘTOSZ (prędko i ciekawie) Do pani...?
- POSTYLION No, no, nie bój się, wszak ja nie do ciebie przyszedłem<sup>152</sup>.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ależ w mieście mamy wiele pań...
- POSTYLION (mocno i raptem krzycząc) Stul gębę! Cóż to myślisz, że ja dudek i nie wiem, do kogo przychodzę?! Zaraz, zaraz, niech no sobie przypomnę... do pani... do pani... A! jest diabeł: do pani rejentowy<sup>153</sup> Wąsokubowy... Cha, cha, cha! Która swemu mężowi wąsy skubie, cha, cha!<sup>154</sup> Aj, baba filut! Oj filut! Cha, cha, cha!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Co? Co?
- POSTYLION No, czegoż na mnie oczy jak baran wytrzeszczasz? Wszak ja wyraźnie mówię, że baba filut! A mąż jej... jej mąż... cha, cha, cha! (pod nosem) Wielki głupiec!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (nie dosłyszawszy, ciekawie) Jaki? Jaki?
- POSTYLION Jaki? Zwyczajnie taki, jak głupcy bywają.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (z gniewem) Będziesz ty już raz gadał, do kogo przychodzisz?!
- POSTYLION Ty znowu do swego się wracasz! Dajże mi pokój, mówię tobie, bo jak cię palnę we fizognomię... dopiero poznasz, co postylion umie! Trochę usiedę, bo już mi się stać prosto (zatacza się) uprzykrzyło. Łyknąłem sobie z łaski kapitana...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Z łaski kapitana? (ciekawie) Jakiego kapitana?
- POSTYLION Diabli go tam wiedzą, jaki on kapitan. Widziałem, że był do szabli przypasany. Dał mi trinkelt<sup>155</sup> - ta i basta! Ja mam od niego list oddać, ta i basta!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ List oddać? Komu? Czy w tym domu?
- POSTYLION A jużci, że nie na ulicy! Co z ciebie za osioł!<sup>156</sup> Widzisz, oto ten list mam oddać rejentowy Wąso... Wąso...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (prędko przerywa) Wąsokrętoszowy? Daj go mnie!
- POSTYLION Rozumie się, że go oddać potrzeba, (podaje mu, ten wyciąga rękę, a ten list wymyka) ale nie tobie. Ten list kazał kapitan oddać rejentowy albo jej hajdukowi<sup>157</sup>... (wytrzesza na niego oczy, po tym się na nim wspiera) Może waść jesteś jej hajdukiem?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Tak, tak, coś podobnego... (dobywa kieski) Oto masz dudka<sup>158</sup> na piwo.

152 W rękopisie kwestia Postyliona „No, no, nie bój się, wszak ja nie do ciebie przyszedłem” wykreślona czerwonym ołówkiem.

153 Rejentowy - rejentowej (w odniesieniu do niektórych przymiotników w rodzaju żeńskim, występujących w funkcji rzeczownikowej, np. „rejentowa” czy „luba”, Kamiński konsekwentnie w dopełniaczu i w celowniku stosuje rzeczownikowe końcówki fleksyjne).

154 W rękopisie fragment kwestii Postyliona „Cha, cha cha! Która swemu mężowi wąsy skubie, cha, cha!” wykreślony czerwonym ołówkiem.

155 Trinkelt, trinkgeld (z niem. *Trinkgeld*) - napiwek.

156 W rękopisie fragment kwestii Postyliona „Co z ciebie za osioł!” wykreślony czerwonym ołówkiem.

157 Hajduk (z węg. *hajduk*) - dosł. żołnierz; w dawnej Polsce: służący na dworze magnackim ubrany w strój wzorowany na węgierskim.

158 Dudek, dudki - por. przyp. 28.



- POSTYLION Cha, cha, dawaj, dawaj swego brata... Czy mam ci zdać resztę?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Nie, nie, weź sobie całego.
- POSTYLION Cha, cha, cha! Powiadano, żeś ty głupi... A ty masz pieniądze, a do tego jeszcze srebrne pieniądze! Nie, nie, prawdziwie tyś niegłupi!<sup>159</sup> Wiesz co, ja ci co dzień będę od kapitana listy nosił.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Kłaniam uniżenie. (na stronie) Czy diabła zjadł<sup>160</sup> z swoją usługą?
- POSTYLION No, oddajże ten list pani rejentowy. Jest zapieczętowany. Bywaj zdrów, hajduku. (bije go po ramieniu. Idzie i znowu się wraca) Słyszysz, miej rozum i nie wspominaj nic przed tym cymbałem starym, jej mężem, bo on... cha, cha, cha! Pełen ozdoby dla niego, rozumiesz, he? Jak? Nie rozumiesz? No to ci wyraźniej powiem:

## ARIA

(zataczając się)

*Nié wie pan mężulko drogi,**bis / że mu w kniei trąbią w rogi! Tra-ta-ti-ta!*

(mówi)

Nieprawdaż? Co to za duda! Cha, cha, cha!

*Ma do żony przyjaciela,**bis / Co go zdobi jak daniela! Tra, ti, ta, ta!*

(mówi)

Cha, cha, cha! Oj, cymbał!

*A że osła w nim natura<sup>161</sup>,**bis / Wszystko cierpi, co za rura! Tra, ti, ta, ta!*

(bijąc go po ramieniu)

*Miejże bilet ten w sekrecie,**bis / I nie wytrąb go po świecie!**fora! fora!<sup>162</sup>*

(po arii odchodzi z trąbką w rękach)

159 W rękopisie fragment od słów Postyliona „Czy mam ci zdać resztę?” do słów tegoż „prawdziwie tyś niegłupi!” wykreślone czerwonym i zwykłym ołówkiem.

160 Diabła zjadł - diabeł w niego wstąpił, oszalał, zwariował.

161 W rękopisie, najpewniej wskutek błędu kopisty, jest o jedną sylabę za dużo („Jako że osła w nim natura”) - wprowadzono więc drobną korektę, by przywrócić regularny rytm.

162 Fora! - w dawnym teatrze: okrzyk aprobaty ze strony widowni, czasem wezwanie do bisu. Wykrzyknienia tego używano też w znaczeniu „wynocha” (być może pijany Postylion w ten sposób „zachęca” samego siebie do odejścia). W rękopisie „fora, fora” wykreślono piórem.

## SCENA 11

PAN WĄSOKRĘTOSZ (sam)

[PAN WĄSOKRĘTOSZ]

Otoż mamy! Otoż i oliwa na wierzchu! Przeczytajmy, co żywo! (czyta) „Mój luby, w zimie przekwitający Gwoździku! Wolałbym raczej tureckie odpierać<sup>163</sup> baterie, aniżeli ten Sturm wytrzymać, który miłość do mojego przypuszcza serca. Już to drugi dzień, jak koło Twojej fortecy chodzę na czaty, ale Twój stary odyniec leży w niej załogą. Nadaremnie rzucam bomby serdecznych wzdychań, nadaremnie rzucam kartacze<sup>164</sup> przekleństwa i posyłam reimenta<sup>165</sup> diabłów – on się okopał w szańcach i nie daje mi zrobić wyłomu do Twojego serca”. Nie ma co mówić, stylem marsowym... „Jednakże zdrada i podstęp z Twojej strony niech mię laurem uwieńczą zwycięstwa i nadgrodzą me bojowe trudy. Staraj się tedy Twojego starego marodera jakim sposobem uśpić, albo upoić, i wystaw na znak skutku w oknie banderę nadziei, a ja natychmiast rzuciwszy w fossę przeszkód faszyny<sup>166</sup> sposobności, nie omieszkam wdrapać się po drabinie miłości, aż...” (mówi) Czy diabeł z[a] niego pisał? „...aż do samej bramy, którą ze szturmem wezmę.<sup>167</sup> Spuścić się możesz na męstwo Twojego Kapitana Burdy<sup>168</sup>”. Nie ma co mówić, dosyć po dobitnie, po żołniersku... Więc ja jestem starym odyńcem, maroderem, a pani rejentowa robi wycieczkę na koszt mojego honoru! Któż by się był tego po tej starej spodziewał matronie! Ale poczekaj, nie uda ci się wyprowadzić mię w pole... Poprzecinam ja wam passy<sup>169</sup> i na odsiecz się przygotowuję!<sup>170</sup> Dowierzajże tu kobiecie! Dobrze to mówią: w starym piecu diabeł pali! Czas pójść po rozum do głowy, oj, czas! Trzeba ją wziąć w ryzy! A jeżeli to nie pomoże, tedy się z nią rozwiodę i z domu wypędzę! Idźmy no imość poszukać.<sup>171</sup> (chce odejść, w tym<sup>172</sup> wpada BURDA)

163 W rękopisie pomyłkowo „odbierać”.

164 Kartacz – artyleryjski pocisk odłamkowy.

165 Reimenta (z łac. *regimentum*) – regimenta, regimenty, pułki wojsk.

166 Faszyna – element budowlany składający się z pędów wikliny, gałęzi drzew liściastych i iglastych oraz pęków chrustu. W fortyfikacjach polowych jest stosowana do odziewania ścian okopów, a w drogownictwie wojskowym – do budowy dróg na mokradłach i bagnach.

167 W rękopisie fragment od słów „nie omieszkam wdrapać się” do słów „którą ze szturmem wezmę” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem.

168 W rękopisie pomyłkowo „Burdę”.

169 Passa (z fr. *passer*) – przejście, przelot, seria sprzyjających okoliczności.

170 W rękopisie fragment od słów „więc ja jestem starym odyńcem” do słów „i na odsiecz się przygotowuję!” wykreślony czerwonym ołówkiem i piórem.

171 W rękopisie wykreślony czerwonym ołówkiem i piórem fragment od słów „Czas pójść po rozum” do końca sceny 11.

172 W tym – tu: wtem, nagle.



*Żołnierz mężny, choć ma rany,  
W bitwach jest niezmordowany.  
Sławę mając w pierwszym względzie,  
Nie pyta się, czy żyć będzie.  
Przeto ukłoń mi się, Wasze,  
Bo cię wyzwę na pałasze!*

- PAN WĄSOKRĘTOSZ                      Wszystko to dobrze i chwalebnie, ale niech mi będzie wolno jeszcze raz powtórzyć moje pytanie: czego tu waćpan dobrodziej szukasz?<sup>176</sup>
- BURDA                                      Zdaje się, że masz rozum, a zgadnąć ci trudno; wiesz, że w leżach zimowych żołnierzowi nudno, trzeba się czasem także rozweselić.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ                      A czemże się, panisko, chcesz tu rozweselić?
- BURDA                                      Muszę ci mego sekretu udzielić. Ale mię nie wydaj, bo się pomszczę zdrady! Ja tutaj przychodzę na wojenne zwiady, czy nieprzyjaciel opuścił swoje stanowisko. Lecz nim ci więcej powiem, chcę wiedzieć nazwisko: kto jesteś, co tu robisz, czyś pan, czy sługa?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ                      Ja...? A tak, jestem sługa.
- BURDA                                      To dobrze! Teraz jest kondycja<sup>177</sup> druga: czy zechcesz być na mojej stronie? Tą złotówką pewnie cię skłonię? (daje mu pieniądz)
- (PAN WĄSOKRĘTOSZ w ambarasie, nie wie, czy przyjąć)
- BURDA                                      (z fukiem) Weźże waść, kiedy proszę i kiedy ci daję, ([WĄSOKRĘTOSZ] bierze) bo jak mnie rozgniewasz, wybiję, wyłaję!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ                      W czemże mam służyć?
- BURDA                                      Aby nie tracić tak drogie momenta, powiedz mi, czy nie ma w domu rejenta?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ                      Pana rejenta? Już nie ma od chwili; czegoż waćpan od niego żądasz?
- BURDA                                      Od niego? Gdzieżeś podział twój rozsądek zdrowy? Ja przychodzę do luby<sup>178</sup> mojej rejentowy!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ                      Do pani rejentowy? Czy ona waćpana zamówiła?

176 W rękopisie fragment od początku sceny 12 do słów Wąsokrętosza „powtórzyć moje pytanie” (w tym cała aria Burdy) wykreślony piórem i ołówkiem, prawdopodobnie przez cenzurę, i opatrzony dodatkowym ołówkowym komentarzem „nie” na marginesie.

177 Kondycja (z łac. *conditio*) - warunek.

178 Luby - zob. przyp. 153.

179 A tak - a więc.

180 Wiele razy - ile razy, ilekroć.

181 W rękopisie fragment od słów Wąsokrętosza „A, rozumiem, dziwi mię to jednak” do słów Burdy „ja tu zawsze bywam, ale po kryjomu” wykreślony czerwonym ołówkiem.

182 Zdrajczynya - zdrajczyni.

183 Finy (prawdop. z fr. *finesse*) - przemyślne kobiece „gierki”, finezyjne sztuczki.

- BURDA A jużci, my się z sobą od dawna już znamy; już to rok drugi, jak się nawzajem kochamy. Lecz, rozumiesz mię, dowody miłości dajemy sobie zręcznie i w cichości. Rozumiesz?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ A rozumiem, dziwi mię to jednak, iż tego pan rejent nie spostrzegł!
- BURDA To stary inwalid! Ma już oczy kreta! Ona zaś wolna jest i sprytna kobieta! Nie jest wprawdzie piękna ani też i młoda, lecz i ja nie młodziak, a tak<sup>179</sup> – z nami zgoda!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Czy panisko często tutaj bywasz?
- BURDA Wiele razy<sup>180</sup> męża diabli biorą z domu, ja tu zawsze bywam, ale po kryjomu<sup>181</sup>.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (na stronie) O zdrajczyna!<sup>182</sup> Ubiję! Zabiję tę gadzinę!
- BURDA Coż to waści, czego się tak krzywisz? Czy się waść gniewasz, albo się też dziwisz?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ostatnie, Mości Kapitanie, ostatnie. Nie mogę pojąć, że tego mąż dotąd nie wyszedził! Pani rejentowa zawsze dla niego tyle okazuje przywiązania i, że tak rzekę, szczerzej nawet miłości...
- BURDA Cha, cha! Z ciebie, jak widzę, cymbał nie jest pospolity! Cóż to, czy nie znasz finów<sup>183</sup> przewrotnej kobiety? Każda z pozoru przystrojona w cnotę; w sercu swoim ma zdrady ochotę. Oj, gdyby mężowie wszystko o żonach wiedzieli, oj, większe by rogi mieli od starych danieli!<sup>184</sup> Ale nie traćmy czasu nadaremnie, idź waść czem prędzej i zameldujże mnie.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (na stronie) Muszę ja cię zająć z mańki<sup>185</sup>... (głośno) Niech pan kapitan raczy w tym zaczekać pokoju, a ja dam znać pani rejentowy.
- BURDA Ale może tam kto jest na zawadzie? Dobry żołnierz myśli o reteradzie<sup>186</sup>, rozumiesz...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Nie masz tam nikogo. (na stronie) Poczekaj, nie wymkniesz ty się tak łatwo!
- BURDA (na stronie) Nie turbuj się, wyskoczę ja ci oknem. [głośno]<sup>187</sup> Pilnujże, aby nas tutaj nie zdradzono. Wiesz, jak niebezpiecznie bawić z cudzą żoną!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ O, wiem ci ja to, wiem! (na stronie) Oj, wnet tego doświadczysz... [głośno]<sup>188</sup> Ale proszę wniść<sup>189</sup>, aby pan rejent nie nadszedł!

184 W rękopisie fragment od słów Burdy „Cóż to, waści” do słów tegoż „większe by rogi mieli od starych danieli” wykreślony czerwonym i zwykłym ołówkiem (prawdopodobnie ze względów obyczajowych).

185 Zająć, zażyć z mańki (dosł. z lewej strony) – tu: użyć podstęp.

186 Reterada – por. przyp. 175.

187 Logika podpowiada, że kolejną kwestię Burda wypowiada głośno do Wąsokrętosza, choć w rękopisie tego nie zaznaczono.

188 Następne zdanie Wąsokrętosz mówi najprawdopodobniej głośno do Burdy, choć w rękopisie tego nie zaznaczono.

189 Wniść (stp.) – wejść.



- BURDA Mniejsza o to, nie dbam o tego rurę. Jeśli mię złapie, weźmie jeszcze w skórę.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (na stronie) Czy diabła zjadł?... (głośno) Ależ to mąż; ma prawo po sobie<sup>190</sup>!
- BURDA Nim on prawo znajdzie, pierw się w grzbiet poskrobie<sup>191</sup>. (odchodzi)
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (zamyka drzwi) Poczekaj, nie uda ci się tak łatwo zdobyć szturmem fortecę... Zaraz zwołam ludzi i każę cały dom obstąpić. Lecz trzeba go pierwszej na klucz zamknąć. (szuka klucza) Tam do kata, nie mam klucza przy sobie... Zaraz ja go znajdę! O, wstydzie i sromoto! Na starość szaleć babie!... (odchodzi) Ubiję! Ubiję!

---

190 Ma prawo po sobie - ma prawo po swojej stronie.

191 W grzbiet [się] poskrobie - tu: będzie leczył rany po obiciu. W rękopisie fragment od słów Burdy „Nie turbujże się” do słów tegoż ”pierw się w grzbiet poskrobie” wykreślone czerwonym ołówkiem, ale potem przywrócone („idzie”).

## SCENA 13

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

[PANI WĄSOKRĘTOSZOWA]

Już dawno to uważam, że w domu wszystko nie po dawnemu. Pieniądzy coraz bardziej ubywa. Ktoż by się spodziewał, że pan mąż z domu wynosi... Otóż to się na starość doczekałam! Co za obłudnik! W oczy mi się liże<sup>192</sup>, udaje niezmienną miłość, mówi o przywiązaniu, a poza oczy... Ach! (płacze) Jakżem nieszczęśliwa! Zgubił mię! Zniszczył mię! Alboż to ja gorsza od innych? Czy to ja głupia, czy nie gospodynia<sup>193</sup>, czy mu nie dogadzam? Czy nie ma zawsze czystej bielizny, czy w kuchni nie jest jak w zwierciadle? Aha, zachciało mu się zwierzyny!<sup>194</sup>. Ach! Ach! (płacze) Poczekaj no, ty przekłety Bartosiu! Pokażę Ja ci, co umiem! Dam ja ci się we znaki... Otóż to wierność aż do śmierci! Niewdzięczny zdrajca, zapomniał, co mi na kobiercu przysięgał! Ale dobrze, nie chcę teraz już żyć z nim więcej! Pójdę do rozwodu! Tak, muszą mię z nim rozwieść, (płacze) niech sobie żyje z panną Tryndalewiczówną... Dopóty będę płakała, aż na swoim postawię! Podam do konsystorza<sup>195</sup> suplikę<sup>196</sup>, duplikę i replikę; a jak to nie pomoże, to im usiądę w kancelaryi i tak będę krzyczała „gwałtu!”, że aż im uszy popuchną!

---

192 W oczy mi się liże – prawdop. przymila się do mnie, podlizuje mi się, obcałowuje mnie.

193 Gospodynia – reg. gospodyni.

194 W rękopisie z kwestii Wąsokrętoszowej frazy „czy mu nie dogadzam” oraz „Aha, zachciało mu się zwierzyny” wykreślono piórem, zapewne zrobił to cenzor (dwuznaczności obyczajowe).

195 Konsystorz – w Kościele katolickim: sąd biskupi.

196 Suplika (z łac. *supplicare*) – prośba, błaganie, tu: skarga.

## SCENA 14

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA I PAN STAROGDYRSKI

- STAROGDYRSKI (jeszcze za sceną) Co za przekłete wschody! Czy nie na babilońską wieżę prowadzą?! Ach, jakże się zadyszałem! (wchodzi) Pokój temu domowi! Proszę mi powiedzieć, czy tu mieszka wielmożny rejent jegomość pan Wąsokrętosz dobrodziej?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Tak jest, tutaj, mości dobrodzieju.
- STAROGDYRSKI Niech to nie uraża waćpanią dobr[odziejkę], iż sobie usiedę, bom się serdecznie uszamotał, liząc po tak wysokich wschodach.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA I owszem, bardzo proszę! Ależ kogo mam honor...
- STAROGDYRSKI Jestem podczaszy Starogdyrski, sędzia zakrocimski, dawny, jeszcze z palestry przyjaciel, ba! nawet daleki krewny wielmożnego rejenta dobrodzieja.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Bardzo mi jest miło tak zacnego gościa i przyjaciela mojego męża witac w domu naszym.
- STAROGDYRSKI (zrywa się z stołka) Czy tylko nie mam honoru mówić...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA ...z rejentową Wąsokrętoszową.
- STAROGDYRSKI Ach, ściele się do nóżek wielmożnej rejentowy dobrodziejki oraz przepraszam, iż zaraz wstąpiwszy w progę tak szacownego domu, nie złożyłem winnej atencji oraz i uszanowania wielmożnej waćpani dobrodziejce.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Nie czyń sobie, waćpan dobrodziej, żadnej inkomodacyi<sup>197</sup> i chciej łaskawie usiąść.
- STAROGDYRSKI (po wielu obostrzonych komplementach usiada) Za łaskawym pozwoleniem rejentowy dobrodziejki, czy nie zastałem w domu wielmożnego rejenta dobrodzieja?

---

197 Inkomodacja (z wł. *incomodare*) - kłopot, fatyga.

198 Mówiąc o „komedialni w domu Bożym”, Starogdyrski ma na myśli lwowski teatr, przerobiony z dawniejszego kościoła franciszkanów, w którym występowali artyści niemieccy i polscy od lat dziewięćdziesiątych XVIII w. po rok 1842. Tu właśnie odbyła się premiera *Kłótni przez zakład*. W rękopisie fragment od kwestii Starogdyrskiego „gdzie był trybunał” do słowa „komedialnia!” wykreślony piórem, prawdopodobnie przez cenzora.

199 Przekopycić - prawdop. przerobić na inne kopyto, radykalnie zmienić. W rękopisie „przekopyconą” - tu poprawiono na „przekopycono”.

200 Koczyk - lekki, czterokołowy pojazd konny.

201 Hajdamaka (z tur. *hajdamak* - rabować, grabić, ścigać, pędzić) - uczestnik zbrojnych napadów rozbójniczych na terytorium Ukrainy Prawobrzeżnej w składzie Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVIII w.

- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Wyszedł już od dawna, ale powinien by powrócić o tym czasie. Może wielmożny podczaszy dobrodziej masz jaki pilny interes?
- STAROGDYRSKI Nie tak interes, jak dawna kawalerska przyjaźń, ba! nawet chrześcijańska powinność mię tu sprowadza. Już to lat dwadzieścia cztery, jakieśmy się z sobą nie widzieli, i tylko listownie czyniliśmy sobie zeznanie afektów przyjaźni naszej. Teraz tedy wydarzyła mi się sposobność, jadąc w sprawie sukcesyi mojej żony do tego miasta, oraz i uściskać mojego starego przyjaciela. Ale nie wiem, czy będę tak dobrze przyjęty, jakiem sobie życzył.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Jak to? Waćpan dobrodziej byś wąpił?
- STAROGDYRSKI Nie byłoby to nic dziwnego, wielmożna mościa dobrodziejko - wszak z czasem wszystko się odmienia. Mam przykład na tutejszym mieście, które tak dobrze za młodych lat moich znając, teraz dla odmian ledwie poznałem... Mój miły Boże! Nie masz ani owych bram, ani baszt, ani żadnego murem opasania, gdzie był trybunał, teraz tam szynkarnia, a gdzie był dóm Boży, teraz tam - Bóg z nami - komedialnia!<sup>198</sup>
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Oj, prawda! wszystko na wspak poszło!
- STAROGDYRSKI Słowem wszystko przekopycono<sup>199</sup>. Wjeżdżam do rogatki, aż tu przyskakuje do mnie kilku z długimi różnami, zaczęli kłuć po koczuku<sup>200</sup> jak za czasów hajdamaków<sup>201</sup>, dziurawili mi na wylot mój tłumók i dywan turecki, jużem się nawet lękał, aby mię któren z tych urwiszów w brzuch nie pchnął! Przetrzęśli mię jak złodzieja i kazali sobie jeszcze zapłacić!<sup>202</sup> Wjeżdżam do rynku, bierę się na prawą rękę<sup>203</sup>, chcę zajechać do starego<sup>204</sup> Moszka, gdzie zawsze stawiałem, aż na tem miejscu zastaję balową salę: skoki, tańce, muzyka, huk, stuk, karety, aż mi na łbie powstały włosy; kazałem się co żywo furmanowi wziąć na lewą i jechać za targowicę do Raca, u którego, bywało, wino pijaliśmy, aż tam, na miejscu małego dworeczka, zastaję przepyszny pałac jakiegoś szewca. Pomyślałem sobie: Miły Boże! Jakże nie mają szewcy pałace stawiać, kiedy po balach tak gracko butami i trzewikami wycinają! Włóczę się tedy po ulicach. Noc późna i nie mam gdzie zajechać. Aż mię nareszcie prowadzą do jakiegoś ho... ho... telu, pftu! - czy jak tam, u paraliża, teraz zajezdny dóm nazywają. Wywindowali mię aż na czwarte piętro, rozumiałem, że mię za jakie grzechy na wieżę sadzają. Cóż robić, wylazłem, jak mogłem. Po chwili pytam się jednego kuso ubranego szynkarczyka, czy nie można by tu dostać z dzwonko szczupaka i dobrego miodu, gdyż mi po drodze głód doskwirał, aż on mi powiada, że tu jest zwyczajem, iż wszyscy goście razem jadają, i znowu mię sprowadza na pierwsze piętro. Wchodzę do izby: miły Boże! Aż tam tak oświecono i tak pełno, jak gdyby na jakim odpuście! Zdejmuję czapkę, jak obyczaj każe, i witam przytomnych. Aż tu wszyscy wytrząszczają oczy na mnie jak na naroga<sup>205</sup> i śmieją się, jak

202 Starogdyrski opowiada z oburzeniem o kontroli celnej na lwowskiej rogatce przy wjeździe do miasta. W rękopisie fragment od słów „Wjeżdżam do rogatki” do słów „kazali sobie jeszcze zapłacić” wykreślony w rękopisie piórem, zapewne przez cenzora, z powodu zbyt krytycznego komentarza na temat austriackich procedur urzędowych.

203 Bierę się na prawą rękę - skręcam w prawo.

204 W rękopisie słowem „starego” zastąpiono wykreślone słowo „czarnego”.

205 Raróg, raraszek - w mitologii Słowian demoniczny duch ognia, objawiający się pod postacią drapieżnego ptaka (najczęściej sokoła), ognistego smoka lub ognistego wichru. Wierzono, że raróg może wykluć się z jaja, które przez dziewięć dni będzie wysiadywał człowiek. Najprawdopodobniej postać raroga była wcieleniem Swaroga, na co wskazuje podobieństwo teonimu oraz podobny motyw przedstawiania demiurga pod postacią ptaka, występujący m.in. w mitologii bałtyjskiej czy fińskiej. W kulturze ludowej raróg przetrwał pod postacią małutkiego demona (potrafiącego zmieścić się w kieszeni), który przynosił ludziom szczęście.

gdyby ich zły duch opanował. Nie zważając na to, siadam do stołu, podają mi długi registr potraw, ale żadnej nie znałem. Wtem jakiś z okularami na nosie chłystek doradza mi, abym sobie kazał dać porcję ślimaków z chrzanem. Alboż to ja bocian? – odpowiedziałem mu – abym jadł robactwo? Przecież się doczekałem, że mi dano kapłuna<sup>206</sup>. Tylko co zacząłem zaostrić noże do rozbierania, aż tu jakiś laskonogi<sup>207</sup> w kamaszach<sup>208</sup> rozciągnął się jak długi na bilarze<sup>209</sup>, jak mię pchnie pod bok swoim kosturem, ażem „gwałtu!” krzyknął. Skoczyłem z przestachu na stronę i przypadkiem stąpiłem jakimś szerepetce<sup>210</sup> na nagniotki, ten jak wrzaśnie jakimś baranim głosem na mnie, aż na całą izbę runęło, porwał się do laski; ja też wiedząc, że korda<sup>211</sup> dobyć nie wolno, łap go bez ceremonii za czuprynę, ale coż! Cała jego ruda czupryna w rękę mi została, a ta bestia z czarną strzeżoną<sup>212</sup> pałką, umknął do drugiej izby. W tym<sup>213</sup> cała hałastrą skupiła się koło mnie, rozumiałem, że na jarmarku w Kulikowie<sup>214</sup>. Jeden mi wyrwał czapkę i pytał się, od którego Żyda ten kołpaczek kupiłem, ów mi klaskał po brzuchu, trzeci znowu pomuskiwał mi wąsy. Ja też, widząc, że nie było końca, zebrawszy się, tak do nich rzekłem: Słuchajcie niegodne wnuki zacnych przodków swoich:

Komu wstyd matki, ojców i braci,  
Niech się z mojego stroju natrząsa,  
Ja zaś z ojczystej chlubny<sup>215</sup> postaci,  
Żem jeszcze Polak, pokręcę wąsa<sup>216</sup>.

I w samej rzeczy, na złość im pokręciłem wąż aż poza ucho i poszedłem spać głodny. Nazajutrz skoro świt kazałem sobie zawołać faktora, aby mię do domu wielmożnego państwa zaprowadził; otoż i jestem. Życzyłbym sobie, abyście mię na kilka dni w dóm swój przyjęli.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

I owszem, chętnie, z całego serca!

STAROGDYRSKI

Ale ten faktor, co mię tu prowadził, różnych mi napłótl andronów. Nigdy bym mu nie dał wiary, ale on zdawał się bardzo dobrze znać okoliczności waćpaństwa dobrodziejów.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(ciekawie) Cóż on takiego powiedział waćpanu dobrodziejowi?

STAROGDYRSKI

Ba! Ja bym i powiedział, ale, na honor, wstydzę się, bo temu trudno dać wiarę.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

O, proszę waćpana dobrodzieja, chciej mi powiedzieć, ach! Teraz niejedna rzecz, chociaż trudna do wiary, a wszelako się dzieje.

STAROGDYRSKI

Oto powiedział mi, iż pan rejent dobrodziej odmienił się zupełnie, że zapomina na prawidła dobrej obyczajności, że... Oto, że... tfu! Do diabła! Nie mogę się bez

206 Kapłun, kapłon – wykastrowany i utuczony kogut, przysmak kuchni staropolskiej.

207 Laskonogi – kulawy.

208 Kamasze – sznurowane obuwie męskie, skórzane, za cholewę.

209 Bilar (z ang. *billiards*) – bilard, tu: stół bilardowy.

210 Szerepetka, szerepeta – por. przypis 53.

211 Kord – krótki jednosieczny mieczyk, nóż, puginał, od XVI w. upodobniony do szabli (zakrzywione ostrze), z drewnianą rękojeścią.

212 Strzeżona pałka – tu: strzyżona głowa.

213 W tym – por. przypis 172.

214 Małe miasteczko pod Lwowem. W rękopisie „jarmark w Kulikowie” został naniesiony zamiast wykreślonego piórem „sejmiku w Piotrkowie” – widać dbałość Kamińskiego o konsekwentne zachowanie lokalnych realiów.

215 Chlubny – tu: dumny.

216 Cytat z ostatniej zwrotki wiersza Franciszka Dionizego Książnika *Oda do wásów* (1779).



urazy wielmożnej waćpani dobrodziejki wyrazić... Oto, że... że pan rejent szóstego nie zachowuje przykazania. No, teraz już dosyć wyraźnie powiedziałem.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Co słyszę, czy już tak po mieście gadają?!

STAROGDYRSKI

A tak, tak, gadają, i więcej jeszcze: że pan rejent w jakiejś korneciarcie się zaślepił, że u niej zawsze po kryjomu bywa i że waćpanią, niech mi będzie wolno powiedzieć, niby to oszukuje... Jać temu nie wierzę, aby mój przyjaciel na starość...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(z płaczem) Oj, wierz, waćpan dobrodziej, wierz! Trudno mi to ukryć, o czemes waćpan dobrodziej już uświadomiony... Jestem nieszczęśliwą... oszukaną...

STAROGDYRSKI

Czy podobna? *O tempora! o mores!* Pan rejent...?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Chodzi ukradkiem do jakiejś panny Tryndalewiczówny, wynosi z domu pieniądze, a ja biedna usycham ze zgryzoty!

STAROGDYRSKI

Któż by się tego spodziewał, aby mój przyjaciel na starość takie głupstwa płatał. Oj, wytręź mu kapitułę, wytrę<sup>217</sup>! A gdzież wstyd! Gdzie honor! Rejent grodzki, szlachcic<sup>218</sup>, człowiek z głową, człowiek wzięty, człowiek żonaty – wdaje się z korneciarką Tryndalkiewiczówną! *O tempora! o mores!* Sodoma Gomora się dzieje!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(płacze) Tak, tak, mości podczaszy dobrodzieju! Ja też nie chcę już z nim więcej żyć dłużej... Pójdę do rozvodu!

STAROGDYRSKI

Otóż mamy! A nie byłaby równie krok haniebny ze strony waćpani? Nie, mościa rejentowo dobrodziejko, nie dawaj z siebie ludziom złego przykładu. Im więcej mąż występny, tem więcej żonie cnotliwą być przystoi. A tak – wytrwałość wszystko zagodzi i u świata szacunek wyjedna. Rozwódka nie najlepiej się wydaje w oczach poczciwego... Co Bóg złączył, tylko śmierć rozłączyć powinna. Spuść się tylko na mnie, rejentowo dobrodziejko, już ja pana rejenta dobrze wezmę w ryzy. Mam prawo po temu, jestem jego przyjacielem, i krewnym do tego. Otóż to skutek mieszkania w mieście! Zaraźliwa moda, nawet najcnotliwszych ludzi nagabać nie przestaje... Nie ma się czemu dziwić! Wiek to jest popsuty! Ja sam, gdybym tu dłużej pomieszkał, może bym się dał zbałamucić, gdyby – odpuść Panie! (bije się po policzkach) – jaka wyfiokowana<sup>219</sup> marmuzella<sup>220</sup> koło mnie tryndać poczęła. Hej! hej! Miły Boże! Jak to dawniej wszystko inaczej bywało...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Oj, wielka prawda!

217 Wytrzeć komuś kapitułę – zmyć komuś głowę, złać kogoś.

219 Wyfiokowana – przesadnie wystrojona, pretensjonalnie uczesana.

218 W rękopisie pomyłkowo „szlachic”.

220 Marmuzella, marmuzela (z fr. *mademoiselle*) – (przest. żart.) panna z miasta, lubiąca się stroić.

Była między ludźmi uczciwość, wiara. Był dostatek, była miłość bliźniego, miłość ojczyzny, była wesołość przyzwoita! A teraz – *o tempora! o mores!*

POLONEZ<sup>221</sup>

*Gdzież się podział ów wiek złoty,  
Kiedy kontusz na wyloty  
I czamara<sup>222</sup> z pętlicami  
Brała górę nad modami!*

bis [

*Teraz wszystko idzie modno,  
Kuso, spięto, czasem głodno,  
Wszystko idzie a la gusto,  
We łbie, w worku – wszędzie pusto!*<sup>223</sup>

*Bodaj mi się ten wiek święcił,  
Kiedy człowiek wąż pokręcił,  
Nie znał, co to bida jaka,  
Golnął wina, szedł polaka!*<sup>224</sup>

*Teraz rozum górę bierze,  
Wszystko zręcznie, lecz nieszczerze,  
Niby pięknie i wesoło,  
Zawsze chitrze, zawsze goło!*<sup>225</sup>

(Informacja dla aktorów: podczas polonesu [!] staje się rejentowa uczestniczką wyrazów<sup>226</sup>. Rozwesela się powoli, a na koniec, kiedy się Starogdyrski tak dalece zapala, iż posuwisto tańczyć poczyna, ona mu ze staroświecką modestią towarzyszy, najbardziej zaś w trzymaniu ręki, to jest: tylko dwoma palcami, i z dala od siebie, jako też w zawracaniu, polski akcent zachować należy. Skończywszy, całuje Starogdyrski rejentową w rękę, mówiąc)

Upadam do nóżek rejentowy dobrodziejki! Teraz pójde kazać zajechać furmanowi i poznosić tutaj rzeczy moje. Do zobaczyska!

(Rejentowa, kłaniając się, wyprowadza go aż do drzwi)

221 W rękopisie „Poloneas”, być może zniekształcona wersja tytułu z rękopisu Lipińskiego, gdzie widnieje francuska nazwa „Polonois”.

222 Czamara (z pers. *dżamera*, *czamera*) – okrycie męskie pochodzenia węgierskiego, podbite futrem, noszone w Polsce od XVI w.

223 Tu w rękopisie dopisek zwykłym ołówkiem „Jeszcze raz: Gdzież się podział” oraz wytarty dopisek czerwonym ołówkiem „dwa razy”. Po drugiej, trzeciej i czwartej strofie *Poloneza* wykreślono wskazówkę didaskaliową: (*tańczy*).

224 Iść polaka – tańczyć poloneza.

225 W tym miejscu zatarta, nieczytelna uwaga zrobiona czerwonym ołówkiem oraz dopisek zwykłym ołówkiem „Cała strofka dwa razy”.

226 Czyli: rejentowa włącza się do gry niemej, zaczyna uczestniczyć w tańcu i towarzyszącej mu ekspresji.

## SCENA 15

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (sama)

[PANI WĄSOKRĘTOSZOWA]

Otóż to mi człowiek! Czemu mię Bóg takim nie opatrzył? Co za uczciwy sposób myślenia, tak w głowie, jak i w sercu, wszystko na swoim miejscu. Bogu chwała, że będzie się przecie komu ująć za mną. Poczekaj no, ty przekłety Bartosiu! Teraz my cię weźmiemy z panem Starogdyrskim w dobre obertasy! Nie uda ci się już wymykać po kryjomu do Panny Tryndalewiczówny! Każę wszystkie okna zamurować. Pan Starogdyrski będzie z nim w jednym sypiał pokoju i będzie go miał na oku, ja zaś każę sobie pod samymi drzwiami łóżko postawić. Nie puszczę go ani krok samego! Pójdę z nim nawet do kancelaryi! Niechaj się śmieją ze mnie, drwię ja z tego! Milsza mi jest spokojność moja. W domu zaś cudza noga nie postanie, a jak jaki faktor przyjdzie, to go ze schodów strącić każę! Tak tedy pan mężulko trzymany musi powrócić na drogę cnoty i musi mię, chcąc nie chcąc, kochać koniecznie! Albo też, prawdę mówiąc, czy nie ma co kochać? Czyż to ja ta już bardzo stara? Czterdzieści lat: czyż to są tak wielkie już lata? (poprawiając na sobie) Jeszcze bym się i młodemu spodobać mogła. Bo to, powiadają, nie trzeba się gospodyni stroić! Cóżem na tem zyskała? Oto uprzykrzyłam się mężowi! Odtąd co dzień inny kornet na głowę włożę, teraz to dopiero wezmę się do robronów, a bez trzewików na wysokich korkach nawet za drzwi nie wyjdę! Ale gdzież to on się tak długo bawi? Może go znowu lichy do tej korneciarki poniosło? Oj, daj mi Boże, aby raz się z tą fryjerką zdybać, dopiero ją nauczę, co to komu męża odmawiać!

(głos TRYNDALEWICZÓWNY za sceną)

*Jean!*

(głos LOKAJA)

*Plait-il, Madame?*<sup>227</sup>

(głos TRYNDALEWICZÓWNY)

*Dépêchez-vous a la maison, faites bien nettoyer toutes [les] choses avant que je revienne!*<sup>228</sup>

(głos LOKAJA)

*Je n'y manquerai pas, Madame!*<sup>229</sup>

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

A to się znowu co znaczy? Ktoż to taki?

---

227 *Plait-il, Madame?* (fr.) - Czego pani sobie życzy?

228 *Dépêchez-vous a la maison, faites bien nettoyer toutes [les] choses avant que je revienne!* (fr.) - Śpiesz do domu i każ wszystko posprzątać, nim wrócę.

229 *Je n'y manquerai pas, Madame* (fr.) - Niczego nie zaniedbam, Madame. W rękopisie słusznie skorygowano błąd „Je” zastąpiono skreślonym piórem „Il”.

## SCENA 16

TRYNDALEWICZÓWNA I PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(TRYNDALEWICZÓWNA wchodzi ubrana w guście nowomodnym, bynajmniej nie karikato<sup>230</sup>. PANNA TRYNDALEWICZÓWNA patrzy przez lornetkę. PANI WĄSOKRĘTOSZOWA usuwa się zaambarasowana)

TRYNDALEWICZÓWNA

*Vous me pardonneriez, ma chère*<sup>231</sup>, że, lubo nieznajoma, wszelako ją *sans façon*<sup>232</sup> serdecznie poembrasować<sup>233</sup> muszę. (ściska gwałtownie PANIĄ WĄSOKRĘTOSZOWĄ, która ledwo się wydziera) Ach! Jakżem się po tak wysokich wschodach<sup>234</sup> sfoiblessowałam<sup>235</sup>, aż mi głowa źle robić poczyna<sup>236</sup>, *j'ai peur*<sup>237</sup>, abym nie wpadła *en d'esfaillance*<sup>238</sup>! (siada) Bo moje nerwy, nie wierzysz, *ma chère*, jak są drażliwe. Ach, *mon Dieu*<sup>239</sup>! Człowiek w łagodnym klimacie wychowany nie może się jeszcze dotąd do tutejszego<sup>240</sup> przyzwycząić powietrza. Ach, *ciel*<sup>241</sup>! Będęż was kiedy oglądała, wy frapujące widoki Paryża! Was, szemrzące strumyki! Was, *les arbres en fleurs*<sup>242</sup>!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(na stronie) Cóż to za wariatka! Gada i gada! A nic ją nie rozumiem... (głośno) Proszę mi powiedzieć...

TRYNDALEWICZÓWNA

Zapewnie, *ma chère*, zechcesz wiedzi[e]ć, skąd jestem rodem? Powinnabyś to po moim *jargon* poznać: jestem z Paryża. Byłam przy garderobie w teatrze<sup>243</sup>. Pewien hrabia – *ach! très joli garçon*<sup>244</sup> – wywiózł mię tutaj<sup>245</sup>. Ale wkrótce mię ten okrutnik abandonował<sup>246</sup>, a ja z rozpaczy zostałam guwernantką. Jużem się była moją methodą edukacyi wślawiła, aż mię kabała...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(niecierpliwie) Ale proszę mi powiedzieć, czego tu pani chcesz?!

TRYNDALEWICZÓWNA

*Ach, à propos!* Dobrze żeś mi, *ma chère*, przypomniała: mam tu mały interesik do pana rejenta.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(na stronie) Czy tylko to nie ta przeklęta korneciarka?... (głośno) Czy to od waćpani ten faktor przychodził?

TRYNDALEWICZÓWNA

*Oui, ma chère*, czy waćpani wiesz o tem?

230 Bynajmniej nie karikato (wł. *carricato*) – tu: bynajmniej nie przesadnie.

231 *Vous me pardonneriez, ma chère* (fr.) – Wybaczysz mi, moja droga.

232 *Sans façon* (fr.) – bezceremonialnie.

233 Poembrasować (z fr. *embrasser*) – uściskać, wziąć w ramiona.

234 W rękopisie pomyłkowo „wsodach”.

235 Sfoiblessować się (z fr. *foible* – słaby) – zmęczyć się, zasłabnąć.

236 „aż mi głowa źle robić poczyna” – tu: aż mnie głowa zaczyna boleć (składnia zepsuta pod wpływem francuszczyzny, por. fr. *Ma tête me fait mal* – głowa mnie boli).

237 *J'ai peur* (fr.) – boję się.

238 *En d'esfaillance* (fr.) – tu: w omdlenie. Chyba niezbyt trafnie, bo fr. *tomber en desfaillance* znaczy „popaść w ruinę”, wyrażenie użyte przez Tryndalewiczównę mogło więc być dodatkowym źródłem komizmu dla francuskojęzycznej publiczności.

239 *Ach, mon Dieu* (fr.) – Ach, mój Boże!

240 W tym miejscu z rękopisu wykreślono piórem słowo „grubego”.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (w gniewie) O, ja wiem o wszystkim!  
 TRYNDALEWICZÓWNA Więc się jej ze wszystkim zwierzyć mogę.  
 PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Jakże mam honor zwać panią?

## ARIA

*Jestem Panna Tryndalewiczówna!  
 Której w guście nikt nie zrówna,  
 Znanie w mieście me zalety:  
 Robię czypki<sup>247</sup> i kornety.*

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Zgadłam, to ta sama bezwstydnica!

*Jestem wzięta u noblessy<sup>248</sup>,  
 Bo znam finy i tandressy<sup>249</sup>;  
 Znam intrygi, kameraże<sup>250</sup>,  
 Słowem: wszystkiego dokażę!<sup>251</sup>*

bis [

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (w gniewie) Co za czelność tu przychodzić!

*U mnie pierwsze zawsze mody,  
 Słynę także i z urody,  
 I dlatego chłopców roje  
 Uwielbiają wdzięki moje.  
 (krykuje się)<sup>252</sup>*

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (w złości) Ale czego waćpani chcesz?!

*Pewien stary dziadowina,  
 Do mnie tu wdychać poczyna,  
 Ja zaś, żyjąc dla nowości,  
 Dam mu dowód wzajemności.*

bis [

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ale tu nie karczma, aby lada kto wchodził!

*Zakazał mi tu przychodzić,  
 Ale to nie będzie szkodzić,  
 Gdy nad wszelkie spodziewanie,  
 Swoją lubę<sup>253</sup> tu zastanie.*

bis [

241 *Ach, ciel* (fr.) - Ach, nieba!

242 *Les arbres en fleurs!* (fr.) - kwitnące drzewa!

243 Czyli: byłam garderobianą w teatrze.

244 *Trés joli garçon* (fr.) - bardzo ładny chłopiec.

245 W rękopisie pierwotne „do Polski” przekreślono piórem (zapewne cenzor) i zastąpiono słowem „tutaj”.

246 *abandonnował* (z fr. *abandonner*) - porzucił.

247 Czypki - czepki.

248 *Noblessa* (z fr. *noblesse*) - szlachta; Jestem wzięta u noblessy - mam wzięcie u szlachty.

249 *Finy* (z fr. *finesse* - delikatność), *tandressy* (z fr. *tendresse* - czułość) - wszystko, co subtelne i delikatne.

250 *Kameraże, komeraże* (z fr. *comméragé* - plotka) - ploteczki, intrygi.

251 Tu: wszystko potrafię.

252 *Krykować się* - krygować się, wdzięczyć się.

253 *Lubę* - zob. przyp. 153.



PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Ale pan domu tego ma już żonę!

*Powiadają, że żonaty,  
Żona jego stare graty,  
Ja mu zrobię tu surpryzę<sup>254</sup>,  
Że tę babsko stąd wygrzę!*

(tańczy)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Przekłeta widma<sup>255</sup>!

*Odeślę ją do szpitala<sup>256</sup>,  
Bo ja muszę mieć chabala<sup>257</sup>  
I tak rozkoszne momenta  
Będę pędzić u rejenta.*

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(na stronie) Poczekaj, nie wyjdiesz mi tak na sucho<sup>258</sup>! (głośno) Proszę waćpanią do tego pokoju, a ja tymczasem dam znać panu rejentowi.

TRYNDALEWICZÓWNA

A ta stara gąska, czy jest w domu?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Któż taki?

TRYNDALEWICZÓWNA

*Son epouse*<sup>259</sup>? Rejentowa?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

O, nie masz ją w domu, na wieś wyjechała, możesz waćpani być bezpieczną.

TRYNDALEWICZÓWNA

Tem lepiej, że tego krokodyla w domu nie ma, będziemy się mogli do woli *tête-à-tête*<sup>260</sup> zabawić. Dajże mi się, *ma chère*, jeszcze raz uściskać!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Proszę tylko wejść. (otwiera tenże sam gabinet, gdzie Burda weszedł)

TRYNDALEWICZÓWNA

Ach, nie dajże mi długo czekać na rejenta, bo się lękam, abym z upragnienia migreny nie dostała! (na stronie, odchodząc do gabinetu) Okno otwarte – drabina mocna!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(zamyka drzwi na klucz) Aha, mam cię teraz, synogarliczko! Inaczej ty śpiewać będziesz! Otóż teraz mam i świadka, teraz to się sąd gorący pocznie!

PAN WĄSOKRĘTOSZ

(za sceną) Maćku! Ty staniesz koło drzwi i nikogo stąd nie puścisz! A ty, Pawle, staniesz od ogrodu pod oknami. Nie puszczać mi ani żywej duszy!

254 Supryza, siurpryza (fr. *surprise*) – niespodzianka.

258 Tu: nie ujdzie ci to na sucho.

255 Widma (z ukr. відьма / wid'ma) – wiedźma.

259 *Son epouse* (fr.; w rękopisie błędnie *S'on epuse*) – jego żona.

256 Szpital – tu: przytułek.

260 *Tête-à-tête* (fr.; w rękopisie błędnie *tête a tête*) – sam na sam.

257 Chabal – (regionalne) adorator.





|                     |  |
|---------------------|--|
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Wybiegi, wybiegi! czyja to ręka?<br><br>(pokazują sobie pod nos listy)   |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Jutro dam prośbę do konsystorza!   |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Ty jutro, a ja dziś jeszcze!   |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Spojrzyj, spójrzyj na ten pokój!   |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Wiem już dawno o nim. Pójdź, przypatrz się twojej kralce czerwieny <sup>264</sup> !  |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | A ty jesteś kralka winna <sup>265</sup> , a zatem milcz!   |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Co za winna kralka! A tyś... A tyś tuz żółędny <sup>266</sup> .  |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Ej, milcz!   |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Otóż nie będę milczała!  |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Pamiętaj, że ja jestem panem domu!   |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Wtenczas, kiedy mnie w nim nie ma!   |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Ja jestem głową...   |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Dynią jesteś, ale nie głową!   |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Ej, milcz, babo, bo nie ręczę, abym...   |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Otóż nie będę milczała, będę wrzeszczała, dopóki mi sił stanie! Niech całe miasto słyszy, (płacząc, krzyczy) jak ty mię oszukujesz!  |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Ejże, milcz! Bo...   |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | (bije pięściami) Nie będę, nie będę! (przeraźliwie) Gwałtu!! Nie będę!!  |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | (porywa za krzesło) Milcz powiadam! Bo... Trzymajcie mnie, bo nie wytrzymam!<br>(zamierza się krzesłem, rejentowa wrzeszczy i do ziemi przysiada, uchylając <sup>267</sup> się przed stołkiem;<br>a w tej grupie <sup>268</sup> zastaje ich wpadający SOWIZDRZALSKI) |

---

264 Kralce czerwieny - damie serca.

267 Uchylać (gwara lw.) - uchylać.

265 Kralka winna - dama pikowa.

268 W tej grupie - w takim upozowaniu, w tej sytuacji.

266 Tuz żółędny - as treflowy.

## SCENA 18

CIŻ I SOWIZDRZALSKI

SOWIZDRZALSKI A to co się znaczy?! Cóż to za wrzawa?! Mości rejencie! Mościa rejentowo!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ach, mości Sowizdrzalski! Chce mię ubić!

SOWIZDRZALSKI A fi! Mości rejencie! Któż widział...<sup>269</sup>

PAN WĄSOKRĘTOSZ Ale bo waćpan nic nie wiesz, o co mi chodzi... Oto mój honor diabli wzięli! Wystaw sobie, waćpan, na starość rogi mi przyprawia!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Nie wierz, waćpan, on to sam czyni!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Zaprosiła sobie jakiegoś dragona Burdę...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Nieprawda, to on sprowadził korneciarkę Tryndalewiczównę...

SOWIZDRZALSKI (śmiejąc się) I waćpaństwo się o to kłóćcie?

P. WĄSOKRĘTOSZ, P. WĄSOKRĘTOSZOWA (razem) Jakże się nie kłócić?!

SOWIZDRZALSKI Ale czy macie tego dowody?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Mój dowód siedzi w tem pokoju!

PAN WĄSOKRĘTOSZ I mój także tu siedzi!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Tutaj śpiewa jego kukuleczka!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Tutaj siedzi jej jędor<sup>270</sup>!

SOWIZDRZALSKI Wiecie państwo, co? Zezwólcie na sąd pokoju. Ja będę superarbitrem.

---

<sup>269</sup> W rękopisie „Któż wiedział”.

<sup>270</sup> Jędor - inaczej jendor, indyk.



P. WĄSOKRĘTOSZ, P. WĄSOKRĘTOSZOWA (razem) Zgadzam się!

SOWIZDRZALSKI Teraz trzeba nam ten karceres<sup>271</sup> otworzyć i przekonać się... Proszę o klucz.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (daje mu) Oto jest!

PAN WĄSOKRĘTOSZ (do SOWIZDRZALSKIEGO) Tylko niech to będzie między nami!

SOWIZDRZALSKI Rozumie się! (śmiejąc się) No, proszę państwa, pójdźmy! (otwiera i wchodzi)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Teraz zobaczemy!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Tak, tak, teraz zobaczemy!

(odmiana dekoracji w pokój z oknem otwartym)

---

<sup>271</sup> Karceres (z łac. *carcer*) – dawn. karczer, tu: areszt.

## SCENA 19

DAWNIEJSI I KUPCZYK (siedzi, trzymając szubę)

SOWIZDRZALSKI (jeszcze za sceną) Gdzież oni są?

PAN WĄSOKRĘTOSZ Tutaj ón będzie.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Jam ją tu zamknęła.  
(wchodzą)

PAN WĄSOKRĘTOSZ (obziera się i raptem KUPCZYKA spostrzegłszy, staje zdziwiony) A to co za *metamórphōsis*<sup>272</sup>?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (staje osłupiała) Wszelki duch chwali Pana Boga!

PAN WĄSOKRĘTOSZ A waść się skąd tu wziąłeś?

KUPCZYK Oknem tu włazłem.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Któż waść jesteś?

KUPCZYK Kupczyk z moskiewskiego<sup>273</sup> sklepu. Przyniosłem tu na rozkaz tego pana, sobolą<sup>274</sup> szubę na sprzedaż.

PAN WĄSOKRĘTOSZ (staje jak gawron z rozdziawioną gębą – przypominając sobie, bije się w czoło) A, a, a, a?!

SOWIZDRZALSKI (biorąc się po pod boki, z tryumfującym uśmiechem, ale niskim tonem, jako odpowiadając na powyższe pytanie) E, e, e, e, e!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (podobnie zdumiała<sup>275</sup>) To, to, to?

SOWIZDRZALSKI (jak wyżej) To, to, to!

---

272 *Metamórphōsis* (gr.; w rękopisie błędnie – chyba nie celowo – „metafor-mosis”) – metamorfoza, przemiana.

274 W rękopisie „sobolową” poprawiono piórem na „sobolą”.

273 Moskiewskiego – tu: rosyjskiego.

275 Zdumiała – zdumiona.

|                     |   |
|---------------------|---|
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Więc tu sęk!  |
| KUPCZYK             | Tak jest, mości dobrodziejko, tak się nazywam: Florian Sęk, do usług waćpaństwa. Komuż mam oddać szubę?       |
| SOWIZDRZALSKI       | (biorąc) Szuba do mnie należy! Po zapłatę idź do tych państwa, którzy się nigdy nie kłóca.                    |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Małgosiu...?  |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Bartosiu...?  |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | Ja, ja... podobnoś dudkiem zostałem!  |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | I ja nie kukułką! Otóż masz i pannę Tryndalewiczównę!   |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | I pana Burdę kapitana!  |
|                     | (stoją zawstydzeni)   |
| SOWIZDRZALSKI       | (z tryumfem) Proszę nie zapominać, że Postylion Trąbka i Faktor Szachraj także się przedadzą <sup>276</sup> . |
| PANI WĄSOKRĘTOSZOWA | Czyż i pan Starogdyński?...   |
| SOWIZDRZALSKI       | (z układem i akcentem tegoż) Jest tu także, do usług rejentowy dobrodziejki!                                  |
| PAN WĄSOKRĘTOSZ     | No, panie Sowizdrzalski, nie ma co mówić, że się koncept nieźle udał!   |
| KUPCZYK             | Proszę państwa mię odprawić, bo ja muszę śpieszyć. Od kogoż mam... <sup>277</sup>                             |

---

276 Tu: przydadzą [się] (czyli: należy ich również przywołać).

277 Na tych słowach rękopis się urywa – można się jednak domyślić przynajmniej dalszego ciągu kwestii Kupczyka, który chce się zapewne dowiedzieć, od kogo ma żądać zapłaty za szubę.



*Karol Lipiński · Jan Nepomucen Kamiński*

**KŁÓTNIA PRZEZ ZAKŁAD**

SCENICZNA *fraszka* W JEDNYM AKCIE

• PARTYTURA •

REQUISITA

karty  
2 listy wypisane  
sakiewek z pieniędzmi 2ie  
okulary  
lornetka  
harap  
plaster  
pałasz  
zawiniątko  
trąbka pocztarska  
laska  
klucz  
ubiór żydowski

OSOBY:

PAN [BARTŁOMIEJ] WĄSOKRĘTOSZ, rejent  
[PANI MAŁGORZATA WĄSOKRĘTOSZOWA], jego żona  
SOWIZDRZALSKI, ich domowy przyjaciel

GAZECIARZ

HERSZKO SZACHRAJ, faktor, Żyd

POSTYLION [Trąbka]

KAPITAN BURDA

STAROGDYRSKI, cześnik

PANNA TRYNDALEWICZÓWNA

KUPCZYK [Florian Sęk]



## UWERTURA

**Maestoso**

Flauti 1, 2  
 Oboi 1, 2  
 Clarinetti in A 1, 2  
 Fagotti 1, 2  
 Corni in A/E 1, 2  
 Clarini in D 1, 2  
 Timpani  
 Violino principale  
 Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 Violoncello  
 Contrabasso

*f* *p*



14

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

20

[solo]

Fl.

[solo]

Fag.

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.





39

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

39

Cor.

Clni.

39

Timp.

39

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 39 to 43. The score is arranged in a system with multiple staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The brass section includes Cor Anglais (Cor.) and Clarinet in B-flat (Clni.). The percussion section includes Timpani (Timp.). The string section includes Violin Principal (Vln princ.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measures 39 and 40 feature active woodwind and string parts, while measures 41 and 42 are mostly rests for the woodwinds and brass. Measure 43 concludes with a final chordal structure across all sections.



44

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Clari. *f*

Timp. *f*

Vln princ. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Ctb. *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 101, contains measures 44 through 48. The score is for a full orchestra and is written in the key of A major (two sharps) and 2/4 time. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, and Clarinet in B-flat) play a melodic line starting in measure 44, marked with a forte (*f*) dynamic. The strings (Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) provide a rhythmic accompaniment, also marked *f*. The Timpani part features a steady eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number '101' is located in the top right corner, and the measure number '44' is written at the beginning of the first staff.

50

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f* muta in E

Clni. *f*

Timp. *f*

Vln princ. *f* solo

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Ctb. *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 50 to 55. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Clarinet in B-flat (Clni.), all playing at a forte (*f*) dynamic. The brass section consists of Trumpets (Timp.). The string section includes Violin Principal (Vln princ.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.), all playing at a forte (*f*) dynamic. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 50 starts with a forte dynamic. In measure 51, the Cor Anglais part has a 'muta in E' instruction. In measure 52, the Violin Principal part has a 'solo' instruction. The score ends in measure 55 with a final rest for all instruments.

56

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

64

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

72

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*solo*



79

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

86

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



92

Cl.

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

98

Cl. *p*

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



105

Vln princ.

Vln. I

Vla.

Vc.

Ctb.



III  
 Fl. *p* *solo*  
 Ob. *f* *[solo]* *p*  
 Cl. *f* *p*  
 Fag. *f* *p*  
 Cor. *f*  
 Clni.  
 Timp. III  
 Vln princ. *f* *p*  
 Vln. I *f* *p*  
 Vln. II *f* *p*  
 Vla. *f* *p*  
 Vc. *f* *p*  
 Ctb. *f*

Musical score for measures 119-126. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Rests throughout the measures.
- Ob.** (Oboe): Rests throughout the measures.
- Cl.** (Clarinet): Active part with eighth and sixteenth notes, including accents and slurs.
- Fag.** (Bassoon): Active part with eighth and sixteenth notes, including slurs.
- Cor.** (Cor Anglais): Active part with notes and rests, including a *p* dynamic marking.
- Chni.** (Chimney): Rests throughout the measures.
- Timp.** (Timpani): Rests throughout the measures.
- Vln princ.** (Violin Principal): Active part with eighth and sixteenth notes, including accents.
- Vln. I** (Violin I): Active part with eighth and sixteenth notes, including accents.
- Vln. II** (Violin II): Active part with eighth and sixteenth notes, including accents.
- Vla.** (Viola): Active part with eighth and sixteenth notes, including slurs.
- Vc.** (Violoncello): Active part with eighth and sixteenth notes, including slurs.
- Ctb.** (Cello): Active part with notes and rests.

127

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

127

Cor.

Chn.

127

Timp.

127

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 127 to 134. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Clarinet in B-flat (Chn.). The brass section includes Trombones (Timp.). The string section includes Violin Principal (Vln princ.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score shows various musical notations such as rests, notes, stems, beams, and slurs. The woodwinds and strings are active throughout the measures, while the brass instruments have more sparse parts.

135

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Clri. *f*

Timp. *f*

Vln princ. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Ctb. *f*

141  
 Fl. *mf*  
 Ob. *sfz*  
 Cl. *sfz*  
 Fag. *sfz*  
 Cor. *mf*  
 Chn. *sfz*  
 Timp. *cresc.*  
 Vln princ. *cresc.*  
 Vln. I *cresc.*  
 Vln. II *sfz*  
 Vla. *sfz*  
 Vc. *sfz*  
 Ctb. *sfz*

The score for measures 141-145 is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Oboe, Clarinet, and Bassoon parts feature a dynamic marking of *sfz* (sforzando) starting in measure 145. The Flute part has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at the beginning of the page. The Horn part plays a sustained chord with a dynamic marking of *mf*. The Timpani part has a dynamic marking of *cresc.* (crescendo). The Violin I and II parts have dynamic markings of *cresc.* and *sfz* respectively. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have dynamic markings of *sfz*.

Musical score for measures 147-151. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Clarinet in B-flat (Clni.), Timpani (Timp.), Violin Principal (Vln princ.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the strings and woodwinds, and sustained notes in the brass. Dynamic markings include *sfz* (sforzando) and *fz* (forzando). Measure numbers 147, 148, 149, 150, and 151 are indicated at the beginning of their respective staves.





157

Fl.

Ob.

Cl. *[solo]*

Fag.

Cor.

Clni.

Timp.

Vln. princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*p*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 157 to 161. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are: Flute (Fl.) has a whole rest in measure 157 and rests in the following measures. Oboe (Ob.) has a half note in measure 157 and rests in the following measures. Clarinet (Cl.) has a solo part starting in measure 158 with a sixteenth-note figure. Bassoon (Fag.) has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 157 and rests in the following measures. Cor Anglais (Cor.) has a rhythmic pattern of eighth notes in measure 157 and rests in the following measures. Cymbals (Clni.) has rests in all measures. Timpani (Timp.) has rests in all measures. Violin Principal (Vln. princ.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II) all have a piano (p) dynamic marking. The Violin parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.) also have a piano (p) dynamic marking and feature a rhythmic pattern of eighth notes.

162

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Clri. *f*

162

Timp. *f*

162

Vln princ. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Ctb. *f*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 162 to 167. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The instruments and their parts are: Flute (Fl.) with a melodic line starting on a dotted quarter note; Oboe (Ob.) with a melodic line starting on a dotted quarter note; Clarinet (Cl.) with a melodic line starting on a dotted quarter note; Bassoon (Fag.) with a rhythmic pattern of eighth notes; Cor Anglais (Cor.) with a melodic line starting on a dotted quarter note; Clarinet in B-flat (Clri.) with a melodic line starting on a dotted quarter note; Timpani (Timp.) with a rhythmic pattern of eighth notes; Violin (Vln) with a rhythmic pattern of eighth notes; Viola (Vla.) with a rhythmic pattern of eighth notes; Cello (Vc.) with a rhythmic pattern of eighth notes; and Double Bass (Ctb.) with a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *f* (forte) is present for all instruments. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents.

168

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. *muta in A*

Clni. *f*

Timp. *f*

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla. *p*

Vc. *p*

Ctb. *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 168 to 173. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor., with a 'muta in A' instruction). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.). The Flute and Oboe parts feature melodic lines with slurs. The Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Bassoon part has a dynamic marking of *f*. The Cor Anglais part has a dynamic marking of *f* and a 'muta in A' instruction. The Violin I and II parts have dynamic markings of *f*. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have dynamic markings of *p*. The Timp. part has a dynamic marking of *f*. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature.

174

Fl. *[solo]*

Ob. *solo* *p*

Vln princ. *p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla.

Vc.

Ctb.

183

Fl.

Ob. *tr* *p*

Fag. *p*

Vln princ. *183*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Musical score for measures 189-195. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Starts at measure 189 with a half note, then a series of eighth notes, and ends with a quarter rest.
- Ob.** (Oboe): Features a melodic line with a slur over measures 189-190, followed by eighth notes and quarter notes.
- Cl.** (Clarinet): Provides harmonic support with chords and a melodic line starting in measure 191.
- Fag.** (Bassoon): Plays a melodic line with eighth notes and quarter notes.
- Cor.** (Cor Anglais): Plays a melodic line with quarter notes and half notes.
- Clni.** (Clarinete): Provides harmonic support with chords.
- Timp.** (Timpani): Plays a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vln. princ.** (Violin Principal): Plays a melodic line with eighth notes.
- Vln. I** (Violin I): Plays a melodic line with eighth notes.
- Vln. II** (Violin II): Plays a melodic line with eighth notes.
- Vla.** (Viola): Plays a melodic line with eighth notes.
- Vc.** (Violoncello): Plays a melodic line with eighth notes.
- Ctb.** (Cello): Provides harmonic support with chords.

Dynamic markings include *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

197 *solo*

Vln. princ.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Ctb.



204 *solo*

Ob. *solo*  
Fag. *p*  
Vln. princ.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Ctb.

211

Cl. *solo*  
*p*

Fag.

Vln princ. *[solo]*  
*p*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ctb. *p*

217

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



223

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



229

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

232

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



237

Cor. *solo*

Vln princ. *p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

241

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Clni. *f*

Timp. *f*

Vln princ. *f* *tr*

Vln. I *f* *tr*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Ctb. *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 241 to 245. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) plays a rhythmic pattern of eighth notes, with the flute and bassoon starting on a quarter rest in measure 241. The brass section (Coronet, Clarinet in B-flat, Trombones) plays a similar eighth-note pattern, with the clarinet in B-flat and trombones starting on a quarter rest. The percussion section (Timpani) plays a steady eighth-note pattern. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) plays a rhythmic pattern of eighth notes, with the Violin I and II parts featuring trills in measures 242 and 243. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of each staff.

246

Cl.

Cor.

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



250

Ob.

Cl.

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

253

Ob.

253

Cor.

253

Vln princ. *tr*

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Ctb.

257

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



267

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Chn.

267

Timp.

267

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

The image shows a page of a musical score for measures 267 to 271. The score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system includes Cor Anglais (Cor.) and Clarinet in B-flat (Chn.). The third system includes Timpani (Timp.). The fourth system includes Violin Principal (Vln princ.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The woodwinds and strings have various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The brass instruments (Cor and Chn) have mostly whole notes and rests.



Musical score for measures 272-278. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute): Rests throughout the measures.
- Ob. (Oboe): Rests throughout the measures.
- Cl. (Clarinet): Active part with eighth and sixteenth notes, including a slurred eighth-note figure in measure 274.
- Fag. (Bassoon): Rests throughout the measures.
- Cor. (Cor Anglais): Single notes in measures 272, 274, and 278.
- Clni. (Climbnet): Rests throughout the measures.
- Timp. (Timpani): Rests throughout the measures.
- Vln. princ. (Violin Principal): Active part with eighth and sixteenth notes.
- Vln. I (Violin I): Active part with eighth and sixteenth notes.
- Vln. II (Violin II): Active part with eighth and sixteenth notes.
- Vla. (Viola): Active part with eighth and sixteenth notes.
- Vc. (Violoncello): Active part with eighth and sixteenth notes.
- Ctb. (Cello): Active part with eighth and sixteenth notes.

The score is in the key of A major (two sharps) and 3/4 time. The measures are numbered 272 through 278. The woodwind parts (Cl. and Vln. parts) show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the strings provide a steady accompaniment. The brass parts (Cor.) have sparse entries.

279

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Chni.

Timp.

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

The musical score for measures 279-284 is written for a full orchestra. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Contrabassoon (Chni.). The brass section includes Trumpets (Timp.). The string section includes Violin Principal (Vln princ.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.). The score is in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The woodwinds and strings play active parts, while the brass instruments are mostly silent or play sustained notes. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Oboe and Clarinet parts play chords and moving lines. The Bassoon part has a rhythmic pattern. The Violin and Viola parts have melodic lines with slurs and accents. The Violoncello and Contrabass parts have rhythmic patterns. The Trumpets play sustained notes.

Musical score for measures 285-290. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Fag.** (Bassoon): Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Cor.** (Cor Anglais): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Clni.** (Clarinete baixo): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Timp.** (Timpales): Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Vln. princ.** (Violino primo): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Vln. I** (Violino I): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Vln. II** (Violino II): Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Vla.** (Viola): Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.
- Ctb.** (Contrabaixo): Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *f*.

The score is in the key of A major (three sharps) and 4/4 time. The dynamic marking *f* (forte) is present throughout the passage. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass instruments play a rhythmic accompaniment.

290

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Chn.

Timp.

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*f*

*f*

*p*

*p*

*f*

*p*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 290-294. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The instruments and their parts are: Flute (Fl.) with a half note G4 in measure 290 and rests thereafter; Oboe (Ob.) with a half note G4 in measure 290 and rests thereafter; Clarinet (Cl.) with a half note G4 in measure 290 and rests thereafter; Bassoon (Fag.) with a half note G4 in measure 290 and rests thereafter; Cor Anglais (Cor.) with a half note G4 in measure 290 and rests thereafter; Clarinet in B-flat (Chn.) with a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 290, marked *f*; Timpani (Timp.) with a rhythmic pattern of eighth notes starting in measure 290, marked *f*; Violin Principal (Vln princ.), Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II) with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *f*; Viola (Vla.) with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *p*; Violoncello (Vc.) with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *f*; and Contrabass (Ctb.) with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *p*.



300

Ob.

Cl.

Fag.

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

305

Ob.

Fag.

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

311

Cl.

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



315

Cl.

*solo*

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*p*

*p*

*p*



320

Cl.

Vln. princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

325

Fl.

Ob.

Cl.

Cor.

Vln. princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*p*

*fp*

*p*

*fp*

*p*

*fp*

*p*

*fp*

Musical score for measures 331-337. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.**: Measures 331-332 are rests. Measure 333 has a quarter note G5, followed by a dotted half note G5 in measure 334. Dynamic: *f*.
- Ob.**: Measures 331-332 are rests. Measure 333 has a dotted half note G4, followed by a dotted half note G4 in measure 334. Dynamic: *f*.
- Cl.**: Measures 331-332 are rests. Measure 333 has a dotted half note G4, followed by a dotted half note G4 in measure 334. Dynamic: *f*.
- Fag.**: Measures 331-332 are rests. Measure 333 has a quarter note G3, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Dynamic: *f*.
- Cor.**: Measures 331-332 have a half note G4. Measure 333 has a quarter note G4, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Dynamic: *p* in 331, *f* in 333.
- Clni.**: Measures 331-332 are rests. Measure 333 has a quarter note G3, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Dynamic: *f*.
- Timp.**: Measures 331-332 are rests. Measure 333 has a quarter note G3, followed by quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Dynamic: *f*.
- Vln. princ.**: Measures 331-332 have a triplet of eighth notes G4, A4, B4. Measure 333 has a triplet of eighth notes G4, A4, B4, followed by a quarter note G4. Dynamic: *f*.
- Vln. I**: Measures 331-332 have a quarter note G4, followed by quarter notes G4, A4, B4. Measure 333 has a quarter note G4, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Dynamic: *fp* in 331, *f* in 333.
- Vln. II**: Measures 331-332 have a quarter note G4, followed by quarter notes G4, A4, B4. Measure 333 has a quarter note G4, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Dynamic: *fp* in 331, *f* in 333.
- Vla.**: Measures 331-332 have a quarter note G3, followed by quarter notes G3, A3, B3. Measure 333 has a quarter note G3, followed by eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Dynamic: *fp* in 331, *f* in 333.
- Vc.**: Measures 331-332 have a quarter note G3, followed by quarter notes G3, A3, B3. Measure 333 has a quarter note G3, followed by eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Dynamic: *fp* in 331, *f* in 333.
- Ctb.**: Measures 331-332 have a quarter note G3, followed by quarter notes G3, A3, B3. Measure 333 has a quarter note G3, followed by eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Dynamic: *fp* in 331, *f* in 333.

337

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Clari.

Timp.

Vln princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*f*

*fp*

*p*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

Musical score for measures 341-346. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Clarinet in B-flat (Clni.), Timpani (Timp.), Violin Principal (Vln princ.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 341. The Flute part has a dynamic marking of *f*. The Oboe part has a dynamic marking of *f*. The Clarinet part has a dynamic marking of *f* and a *[solo]* section starting in measure 345. The Bassoon part has a dynamic marking of *f*. The Cor Anglais part has a dynamic marking of *f*. The Clarinet in B-flat part has a dynamic marking of *f*. The Timpani part has a dynamic marking of *f*. The Violin Principal part has a dynamic marking of *f* and a *p* section starting in measure 345. The Violin I part has a dynamic marking of *f* and a *p* section starting in measure 345. The Violin II part has a dynamic marking of *f* and a *p* section starting in measure 345. The Viola part has a dynamic marking of *f* and a *p* section starting in measure 345. The Violoncello part has a dynamic marking of *f* and a *p* section starting in measure 345. The Contrabass part has a dynamic marking of *f* and a *p* section starting in measure 345.



354

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Clni.

Timp.

Vln. princ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 354 to 357. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass section (Coronet, Trumpet, Trombone) play mostly sustained notes with some dynamics markings. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass) features a more active rhythmic pattern, including sixteenth-note passages and slurs. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The page concludes with a double bar line at the end of measure 357.



- PAN WĄSOKRĘTOSZ Prawda, ja waszecie pocałowałem! Daj go кату! Pamiętam to, jak gdyby dzisiaj było... Tak mi waćpani żywo stoisz przed oczyma, że się oprzeć nie mogę; muszę waćpanią i teraz pocałować!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A ja się znowu wstydzić muszę.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Dajże mi twojej posmoknąć buzieczki! (całuje ją w twarz)
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Wasze jak pierwej, tak i teraz, zawsze natarczywy. (niby to wstydliwie, upomina się o drugi całus)
- PAN WĄSOKRĘTOSZ A wasze zawsze była i jesteś wstydliwą.  
(całują się)

## SCENA 2

DAWNIEJSI I SOWIZDRZALSKI (zastając całujących się)

- SOWIZDRZALSKI (po niejakiej pauzie; ledwo się wstrzymując od śmiechu, głośno, wykrzykując raptownie)  
*Bravissimo!*  
(stare stadło przestrasza się i odskakuje od siebie)
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Święty aniele stróżu, ratuj mię!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (zawstydzony) Czy kaci wnieśli tego wiercipiętę!
- SOWIZDRZALSKI Cha, cha, cha! Cóż to, moje państwo, zapewne sobie dawne przypominacie czasy, żeście się jak ślimaczki do kupy skleili! Cha, cha, cha! Prawdziwie to był piękny widok; na moją duszę, nie wiem, czy mi się kiedy podobny widzieć zdarzy. Mości rejencie dobrodzieju, i waćpan nie wstydzisz się tego?! Lat dwadzieścia z górą, jakżeś żonaty, a jeszcze swoją całujesz żonę; A fi! Któż to widział! To strasznie po staropolsku!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (zawstydzony) Ale któż też widział tak obcesowo do pokoju wpadać; to strasznie po modnemu!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Nie krząknąwszy wprzód lub nie kaszlnąwszy przed progiem, jak stary zwyczaj każe; aby człowiek wiedział, że ktoś nadchodzi.
- SOWIZDRZALSKI Ale moja mościa dobrodziejko, mogłemże się spodziewać, że państwu będę na przeszkodzie? Wpadłem obcesowo, bo jako przyjaciel domowy nie czynię





- SOWIZDRZALSKI Na tem świat nie traci, i owszem, zyskuje.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Jak to zyskuje?
- SOWIZDRZALSKI A już ci. Pieniądze w kurs idą. Niejeden sknera dusi bez użytku w swej szkatule wolnych rycerzy holenderskich. Ale skoro gracz rozbije jej zamki, tak zaraz na wolność rozpuszcza po całym świecie wojsko faraona, które perygrynując, stanowi trwałą przyjaźń, kojarzy stadła, miękczy skaliste serce sędziego, wygrywa potyczki, a czasem zapobiega największym zbrodniom.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ A to znowu jakim sposobem?
- SOWIZDRZALSKI A już ci: niejeden by głupiec, który gdy bogaty, ma rozum i znaczenie, musiał się może obwiesić, gdyby był gołym.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Waćpan, jak widzę, po modnemu argumentujesz: z czarnego w locie białe zrobisz.
- SOWIZDRZALSKI O, i starzy tak umieli! W tém też to mądrość, aby zręcznie się wykręcić: *Ibis redibis non morieris in bello.*
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Nie słuchaj go, mój królu! On same zgorszenie prawi. Ja mu po staroświecku powiem: Kto gra o pieniądze w karty, ten ma łeb obdarty! My jeżeli gramy, to jedynie dla zabawki, w mariasza albo kasztelana. Dlatego też nigdy się nie kłóciemy. (do męża) Pamiętajsz, wasze, gdyśmy tamtego roku byli na jarmarku, mieszkaliśmy w oberży na górze, a na dole była szulernia. Co też tam się po całych dniach i nocach nie działo! Raz w raz się gracze kłócili!
- SOWIZDRZALSKI O, moja mościa dobrodziejko, nie tylko się to gracze kłóćą - wszyscyśmy ludzie! Teraz na świecie kłótnia nic dziwnego: każdy stan ma swoją grę, w którą gra, a przeto i kłócić się musi.



13

Fl.

Ob.

A Cl.

Sow.

Wszys-cy się kló-cą po - spo - łem, każ-den dziś chę - nie źle bro - i. Ca - ły świat na klót - ni sto - i,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

19

Fl.

Ob.

A Cl.

Sow.

nie - zgo - da je - go ży - wio - łem. Wszys-cy się kló-cą po - spo - łem, każ-den dziś chę - nie źle bro - i.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

25

Fl.

Ob.

A Cl.

Fg.

Cor.

Sow.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Je - den bę - dąc chci-wym zbio - ru,

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

31

Fl.

A Cl.

Sow.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

rad w gra-ni-cę cu-dzą li - zie, u - ży-wa pra-wa z po - zo - ru i są - sia - da swe - go gry - zie,

*p*

*p*

37

Fl.

Ob.

A Cl.

Sow.

u - ży - wa pra - wa z po - zo - ru i są - sia - da swe - go gry - zie. On o swój ho - nor się bie - dzi,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

43

Fl.

Ob.

A Cl.

Sow.

krew w po - je - dyn - ku prze - le - wa, lecz gdy na po - moc kraj wzy - wa, pan ju - nak za pie - cem się - dzi.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

49

Fl.

Ob.

A Cl.

Fg.

Cor.

Sow.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Mąż zo - nie ga - cha wy - ma - wia,

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

55

Fl.

A Cl.

Sow.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

cho-ciaż po dru-gich sam la - ta, syn oj-ca, brat sku-bie bra - ta, te dzi - wa klót-nia wy - pra - wia,

*p*

*p*

61

Fl.

Ob.

A Cl.

Sow.

syn oj - ca, brat sku-bie bra - ta, te dzi-wa klót - nia wy - pra-wia. Z te - go to klót - ni po - wo - du,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

67

Fl.

Ob.

A Cl.

Sow.

są pa - tro - ny co nas go - dzą, o - ni częs-to klót - nie ro - dzą, bez klót - ni mar - li-by z gło - du.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



## CODA

73

Fl.

Ob.

A Cl.

Fg.

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

78

Ob.

A Cl.

Fg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

- PAN WĄSOKRĘTOSZ Oj, wielka prawda!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ej, co tam wasze pleciesz, mój Bartosiu! Skąd znowu prawda! My już z sobą lat dwadzieścia z górą żyjemy, a wszelako i razu nie kłóciliśmy się z sobą.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Za cóż my się znowu, kochanciu, kłócić mamy? Wasze jesteś zawsze tak dobra jak cukierek.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A wasze, mój Bartosiu, tak słodki jak piernik turuński.
- SOWIZDRZALSKI No, no, tu, jak widzę, znowu do smoktów się zabiera. Cha, cha, cha! Bardzo wielmożni państwo słusznie czynicie, że świat oszukujecie.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Jak to znowu my świat oszukujemy?
- SOWIZDRZALSKI Pan rejent dobrodziej pamięta jeszcze, jak widzę, szkolną przypowiastkę: choćby cię smażono w smole, nie mów, co się dzieje w szkole.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Cóż ta mowa ma oznaczać? Kogoż to waćpan chcesz w smole smażyć?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Cha, cha, cha! Daj mu, Wasze, pokój, on sam nie wie, co baje. Moje serce, on chce przez to powiedzieć, że i my się kłócimy, ale kryjemy to przed światem.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A, uchowaj Boże! Oho! My nie terażniejszego świata! Pamiętam za dobrze, com mojemu Bartosiowi na kobiercu przysięgała: wierność, posłuszeństwo i zgodę.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ I ja toż samo pamiętam, com tobie, kochanciu, przysięgał.
- SOWIZDRZALSKI Cha, cha, cha! Wierność, posłuszeństwo, zgodę! Cha, cha, cha!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Czegoż tu się śmiać?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Daj pokój temu szalapatowi; on rozumi, że my dzisiejsi! O, mylisz się, mój bratku! Wiedz o tém, że lat trzydzieści z górą byłem czystym kawalerem jak bursztyn.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A ja panną jak lód przezroczysty lat dwadzieścia dwa, trzy miesiące i dni piętnaście.
- SOWIZDRZALSKI Cha, cha, cha! Tedyście się państwo nigdy w życiu nie kłócili?
- OBOJE Nigdy, ani razu!
- SOWIZDRZALSKI Otóż ja ten czysty bursztyn i ten lód przezroczysty dzisiaj jeszcze pokłóćę z sobą.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (śmieje się) Cha, cha, cha! Ten fyrczyk chce nas z sobą pokłócić. (całuje ją w rękę) Mnie – z moją synogarliczką!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (całuje męża w twarz) Mnie – z moją wywioreczką!
- SOWIZDRZALSKI O co idzie, że ta wywioreczka i synogarliczka jeszcze dzisiaj oczy sobie podrapią?

- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Co za gęba! Co za gęba! Ja bym miała mojemu Bartosiowi oczy wydrapać!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Prędeż bym sobie harcopf do mojej czupryny przyczepił, aniżelibym miał słówkiem moją Małgosię urazić!
- SOWIZDRZALSKI O cóż tu idzie? Założmy się! Ja przyrzekam waćpaństwo przed zachodem jeszcze słońca pokłócić z sobą.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Jeszcze się ten nie urodził, kto by nas pokłócił!
- SOWIZDRZALSKI A ja idę o zakład, że pokłócę!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Tfu, do diabła! Dajże już temu pokój, Panie Sowizdrzalski! Czyś oszalał? Może tam kogo pokłócisz, ale nie mnie, rejenta Wąsokrętosza...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ani też mnie, rejentową... Może tam kogo pokłócisz – miasto jest wielkie, ludzi mnóstwo...
- SOWIZDRZALSKI No, kiedy tak mocno zaufacie sobie, proszę o rękę.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ejże, Panie Sowizdrzalski, przypomnij sobie stare przysłowie: nie zakładaj się, bo przegrasz!
- SOWIZDRZALSKI No, albo przegram, albo wygram.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Przegrasz, trzpiocie, przegrasz!
- SOWIZDRZALSKI Któż to wie, *finis coronat opus*, tak łaciński mędrzec mówi.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (cicho do męża) Załóż się, Bartosiu, naucz tego szerepetkę lepiej o nas sądzić.  
(do SOWIZDRZALSKIEGO) Nie, moja duszo, tyś jeszcze młody fryc do zakładów.
- SOWIZDRZALSKI Ale stary ćwik do wygranej.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Cha, cha, cha! Otóż na starość muszę grać w ciuciubabkę! No, nareszcie niechże i tak będzie. O cóż mamy się założyć?
- SOWIZDRZALSKI O jaką bagatelę, naturalnie.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Dobrze, dobrze, moja duszko, aby ani nas, ani ciebie nie skrzywdzić.
- SOWIZDRZALSKI *Va!* Idzie tedy! Ale do kata, nie przychodzi mi naprędce do głowy, o co by to się założyć. Trzeba tu państwu podskubnąć worka... Macie trzydzieści tysięcy rocznego dochodu – a ja goły jak święty turecki.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Kto by waćpanu wierzył, wszak przecież żyjesz modnie i *gusto*.
- SOWIZDRZALSKI Modnie, prawda, i *gusto*, ale w worku pusto.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ No, dawaj rękę, Sowizdrzalski! Oto ja stawiam moją bułaną szkapę w zakład!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A ja – mojego kulawego buhaja wołoskiego!

- SOWIZDRZALSKI  
Proszę mi darować, moje państwo, ale muszę im powiedzieć, że ja nie Cygan, ażeby się na ślepej szkapie z kulawym buhajem po jarmarkach włóczył. Oto załóżmy się na przykład o to, czego bym ja najprędzej mógł potrzebować. Jak na ten raz, na przykład, potrzebowałbym... potrzebowałbym dobrego futra, bo już fraczki diabelnie poczyną wiatr podszywać.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
Dobrze. Ja mam dobrą kapuzę z lisim ogonem, idzie o nią. Jak ją waćpan na siebie weźmiesz, to lisi ogon całe eleganckie plecy okryje.
- SOWIZDRZALSKI  
Pan rejent prawdziwy lis! Tu nie idzie o ogon, ale o całe futro, i przecież o futro, które by grzało i coś warte było!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
Waści się wiele zachciwa...
- SOWIZDRZALSKI  
Wygrana jeszcze niepewna. Może państwu los sprzyjać będzie? A przeto załóżmy się o sobolą szubę.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
(przeżony) O sobolą szubę? Czy waść oszalałeś? (do żony) Kochanciu, tu, widzę, nie chichi...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA  
(do Sowizdrzalskiego) Twój zakład, moja duszo, jak piorun mię przeraził! To nie bagatela...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
(cicho do żony) Ta bagatela dobrze by worka pociągnęła...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA  
(do SOWIZDRZALSKIEGO) A z twojej strony co stawiasz, duszo?
- SOWIZDRZALSKI  
Także sobolą szubę.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
(w wątpliwości - cicho do żony) Mnie się zdaje, kochanciu, lepiej się nie zakładać!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA  
Cóż to waszeci? Czy oszalałeś? Czy rozumiesz, że ja się z tobą kłócić będę? Załóżmy się!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
(myśli) Tfu! Prawdę mówisz, kochanciu: czego się mamy obawiać, załóżmy się! Nauczmy młodego lisa, jak ma od starych uciekać chartów! (SOWIZDRZALSKI śmieje się na stronie) Panie Sowizdrzalski, a jak z nas który sobolej szuby nie zechce, więc ten, co przegra, zapłaci gotowemi...
- SOWIZDRZALSKI  
Holendrami.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
No, niech się dzieje Boża wola. Zakładajmy się w szczęśliwą godzinę; słuchaj, kochanciu: jeżeli nas Pan Sowizdrzalski pokłóci, więc my albo mu damy sobolą szubę, albo gotowe za nią pieniądze.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA  
A jeżeli nas nie pokłóci, więc nam da...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
Albo sobolą szubę, albo także gotowe pieniądze. Nieprawdaż, mości Sowizdrzalski?
- SOWIZDRZALSKI  
Nie inaczej.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
No, uderzmy w ręce - kochanciu, przecinaj; tu i twoja dola!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (przecina) W imię Boże! A jeżeli słowa nie dotrzymasz, duszko, he? Cóż natenczas?

SOWIZDRZALSKI Ręczę sumieniem i honorem!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Teraz sumienie wielkie buty nosi i nagniotków nie cierpi...

PAN WĄSOKRĘTOSZ A honor z wiatrem na wyścigi leci. Pierwej to honor był jak ołów ciężki: ani go z miejsca nikt nie ruszył. Teraz mu motyle skrzydełka urosły...

SOWIZDRZALSKI Przecież mi państwo wierzyć będziecie!

OBOJE No, no, my wierzymy! Tak się to tylko mówi...

SOWIZDRZALSKI (bierze kapelusz) Ale się nie do wszystkich stosuje.

PAN WĄSOKRĘTOSZ Dokądże już waćpan idziesz? Zaczekaj! Wypijemy butelkę węgryna.

SOWIZDRZALSKI Nie mam czasu, mości dobrodzieju. Jadę prosto do sklepu zamówić sobolą szubę.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Cha, cha, cha! Nie śpiesz się, duszo! Jeszcze ją dosyć wcześnie zapłacisz.

SOWIZDRZALSKI Zobaczymy, komu się poszczęści. Do zobaczenia!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (zawraca go) Ale, ale: jakież wierzch będzie u tej szuby?

PAN WĄSOKRĘTOSZ Prawda, kochanciu, o tém na wiekiśmy zapomnieli!

SOWIZDRZALSKI A jużci, rozumi się, że atłas albo turecczyzna będzie. No, żegnam, moje państwo!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (śmieje się) Tylko się, duszo, nie daj oszukać, wybieraj sybirskie sobole, cha, cha, cha!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Cha, cha, cha! Patrz dobrze, abyś fałszywych nie kupił! Kupcy filuty, mogliby ci farbowane kuny podsunąć!

SOWIZDRZALSKI (znizając się) Któż dla siebie co złego wybiera!

WSZYSCY (śmieją się) Cha, cha, cha!

(SOWIZDRZALSKI odchodzi)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (woła za nim) Pamiętaj dotrzymać słowa! Cha, cha, cha!





## SCENA 4

CIŻ, GAZECIARZ

GAZECIARZ

(wpada z hałasem i bardzo prędko mówi) Niech was kaci porwą z waszemi schodami! Ach! przecie tu ludzie się znajdują! Jak się miewacie? Co to za miasto, co to za miasto: ani jednej nie masz porządnej oberży, jednego porządnego traktieru! Wszędzie żłopia piwsko, wszędzie smolą fajkę i człowiek mało się w dymie nie udusi! Co to za różnica z Londynem i Paryżem! Tam to świat! Tam gust! Tam ludzie – tu bydło, i jeszcze niezgrabne bydło! Szczęście moje, że do tego wpadł domu! (rzuca kapelusz na stolik, starzy, trzymając się za ręce, patrzą pomieszani jak na wariata) Tu przecież jako tako umeblowano, i dosyć czysto, stoliki, krzesła – ba! nawet i kanapa! To dobrze, można sobie przynajmniej wygodnie usiąść... (kładzie się wzdłuż kanapy i zakłada nogę na nogę) Czegoż tam, waściowie, stoicie w kącie? Czy wy rozumiecie, że bogaty bałwan, aby przede mną poczciwi ludzie u progu stali? Nie, przepraszam! Proszę, nie róbcie ze mną żadnych ceremonii i siadźcie sobie przy mnie. Pogadamy sobie o nowościach. Tutaj jest cicho, właśnie przyzwoite miejsce do tego.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(cicho do męża) Kto on taki, kochanciu? Czy tylko nie wariat?

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Daj mu pokój, rybko. Nie trzeba go zaczepiać, szalonemu ustąp z drogi...

GAZECIARZ

Proszę was, ja tytułów nie lubię, osobiwie w publicznym domie. Cóż tu u was słyhać nowego? Czytacie wy gazetę? Wiecie, co piszą w numerze ostatnim? Bardzo ważną nowinę: oto, że się na wielkie zanosi rzeczy, ale jeszcze nikt nic nie wie! No, czegoż tam stoicie jak czopy i gębę rozdzewiacie? Siadajcie koło mnie!

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Nie wiem, z kim mam honor...

GAZECIARZ

...mówić? Zaraz waszeci powiem, ależ usiądźcie! Może ta kanapa będzie za ciasna na trójkę... Albo może *la donna* boi się, abym się do niej nie umizgał, więc siadajmy na krzesłach! (przymusza ich razem gwałtownie do siadania, tak aż oboje od stołków odskakują, sam siada pośrodku między nimi) Waszeć tedy chcesz wiedzieć, kto ja jestem? Słuchajcie, ale pilnie. (kicha) Na zdrowie. Ja jestem igłą magnesową na kompasie potrzeby. Tam zwracam moje końce, gdzie mię interes ciągnie. Rozum mój jest prawdziwe *quodlibet*, czyli mieszanina, z wszystkiego po kawałku, a wszystko diabła warte. Rozumiesz waszeć? Nie? Więc powiem waści jeszcze wyraźniej. (kicha) Na zdrowie. Słuchajcie:



# № 2

## Aria [*Jestem sobie chłopiec walny*]

Allegro assai

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flauti, Oboi 1, 2, Fagotti 1, 2, Corni in D 1, 2, Gazeciarni, Violin I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The second system includes parts for Fl., Ob., Fag., Cor., Gaz., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Ctb. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The first system features a forte (*f*) dynamic. The second system includes vocal lines with lyrics: "Je - stem so - bie chlo - piec wal - ny, mam ro - zum u - ni - wer - sal - ny;". The vocal parts are marked with *p* and *tr* (trills). The string parts in the second system are also marked with *p*.

13

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Gaz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

wszę - dzie wtrą - cę mo - je zda - nie, choć się nie znam, wszy - stko ga - nię.

19

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Gaz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

25

Gaz.  $\frac{8}{8}$  Mó - wię wszy - stkie - mi ję - zy - ki, a - le w pol - skim ro - bię by - ki; cza - sem u - myśl - nie u - da - je,

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ctb. *p*

31

Gaz.  $\frac{8}{8}$  że mi slo - wa w nim nie sta - je. Bo po pol - sku mó - wię twar - do, prze - to: ku - rę

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

36

Gaz.  $\frac{8}{8}$  zwię pu - lar - dą, bo po pol - sku mó - wię twar - do, prze - to ku - rę zwię pu - lar - dą.

Vln. I *tr*

Vln. II *f*

Vla.

Vc.

Ctb.

41

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Gaz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*f*

46

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Gaz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*f*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

I - dę zpoń - czu lub por - te - ru,

51

Gaz.  $\frac{8}{8}$  wpad - nę cza - sem do par - te - ru, i tam za - raz wjed - nym lo - cie znaj - dę w sce - nie błę - dów kro - cie.

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



57

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Gaz.  $\frac{8}{8}$

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



75

Gaz. *sło - wem jes - tem: fir - cyk mod - ny, zaw - sze śpie - wam cho - ciał głod - ny, sło - wem jes - tem: fir - cyk mod - ny!*

Vln. I *tr*

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

81

Fl.

Ob.

Fag.

Cor.

Gaz.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Musical score for measures 86-91. The score is arranged in two systems. The first system (measures 86-90) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Bassoon (Gaz.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.). The second system (measures 91-95) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Bassoon (Gaz.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.). The key signature is two sharps (F# and C#). The score features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and trills (tr). Measure 91 is marked with a double bar line and repeat signs on both sides.



- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Dobrze, wasze, mówiłeś: to jakiś szalony!
- GAZECIARZ A co, czy jeszcze mię waściowie nie znacie?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Już trochę poznajemy. (na stronie) To jakiś wisus!
- GAZECIARZ Otóż ja waściom muszę się dać dokładnie poznać. (kicha) Co za katar!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Musiał zażyć ciemierzycy.
- GAZECIARZ Jestem sobie kawaler *de bona fortuna*! Zawszem wesoły, czasem bogaty, czasem goły. Czasem jadę z wielką świtą, czasem chodzę *incognito*.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Gęba jak pytel!
- GAZECIARZ (bardzo prędko mówiąc) W locie znam się z całym miastem. Wiem, jak kto siedzi, jak kto żyje; kto się kłóci, kto się kocha; kto ma dług, kto pieniądze. I kiedy się biedni gazeciarze pocą nad swymi nudnymi dziennikami – ja mój żurnał po całym mieście w gębie noszę i nie żądam za moje wiadomości ani grosza. I założę się o szyję, że są ciekawsze... Aha! *À propos!* Właśnie mi się nawinęło! Powiem wam pewną śmieszoną anekdotę. (kicha) Słuchajcie: cha, cha, cha!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA To jakiś dziwak!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ I takiemu mitrędze, który tylko darmo czas kradnie, pozwalają wolno chodzić?
- GAZECIARZ Chciałbym dla odwilżenia gardła szklankę wina. Ale widzę, że tu żadnego kelnera nie ma: zapewne mało gości bywa? He?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Za co on nasz dom bierze?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Hej, Maćku! Maćku! (cicho) Daj mu pokój! Ciekawym końca.
- GAZECIARZ A fi! gdzie kelner Maciek, tam gospodarz pewnie jest Bartek. Czyż to na to nie ma dowcipu: Maćka przezwać Żanem albo Hanry; Zaraz ma się lepsze wyobrażenie o oberży... Ale porzućmy to; cóż miałem mówić?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (śmieje się) Maćku, Hanry, daj no tu wina!
- GAZECIARZ Nie fatyguj się; potem sobie pozwolę. Czy nie żona to waścina?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ A tak jest, żona.
- GAZECIARZ *Fort bien!* Ale proszę nie zazdrościć, że przy mnie siedzi. Ja się nie zakocham w tym starym pniaku.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (urazona) Co? Co?! (do męża) Co ón mówił?
- (nota bene: SOWIZDRZAŁSKI siedzi pośrodku, a PAN i PANI WĄSOKRĘTOSZOWIE po bokach, blisko niego, ale on się tak zawsze w przód siebie niby [nieczytelne słowo] ugina, że staruszkowie mogą poza niego często rozmawiać)
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (cicho) Coś o starym pniaku.

- GAZECIARZ Otóż tedy powiem wam historię o pewnym starym głupim mężu i starej głupiej żonie, którzy ze wszystkiemi do was podobni. Cha, cha, cha! A śmiejecie się, proszę! (PAN i PANI WĄSOKRĘTOSZOWIE suwają się po krześle niecierpliwie i w gniewie, SOWIZDRZALSKI nie daje im mówić) Dawno mieszkacie w tém mieście?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Lat siedmnaście.
- GAZECIARZ *Eh bien!* (kicha) Upadam do nóg! Będziecie zapewne znali rejenta Wąsokrętosza?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Kogo, mój panie?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (do męża) Kogo on wspomniał? Kogo?
- GAZECIARZ Tego starego głupca, rejenta Wąsokrętosza. (oboje WĄSOKRĘTOSZOWIE zrywają się ze stołków) Siadajcie! (sadowi poniewolnie, biorąc oboje razem za ręce) Nie róbcie ze mną ceremonii, mówię wam. Widzicie, żem szczerzy i otwarty!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (na stronie) A bierzcie kaci z twoją otwartością!
- GAZECIARZ Wróćmy się do dawnego: otóż ten stary cymbał na swoją starość szaleje, cha, cha, cha!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (w złości) Mospanie! (do żony) Ej, uszy mu obetnę!
- GAZECIARZ Słuchajcie, a ręczę, że popękacie ze śmiechu. Waść go nie znasz?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (w złości i pomieszaniu) Był raz u mnie.
- GAZECIARZ Nieprawdaż, co za karykatura?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (cicho) Co ón mówi?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (wstydliwie) Diabeł go rozumi...
- GAZECIARZ A jego żonę znasz waść?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Znamy, znamy. Jak to nie znać!
- GAZECIARZ Nieprawdaż, niepodobnaż ona do strasydła, co w konopiach stoi?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (cicho do żony) Co ón mówi?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (wstydliwie) Jakieś koszałki opałki plecie...
- GAZECIARZ Oboje nie warci, aby ich w harmatę nabić i na *vivat* jakiego pana wystrzelić!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ A wiesz to waść, że znajdują się ludzie, którzy się za panem rejentem ujmą i tobie kości pogruchoczą?
- GAZECIARZ A chyba by kto był głupi, ażeby się za nim ujmował? Wszak za to, co on wyrabia, warto, aby ludzie palcami na niego wskazywali!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Wstydz się, wasze, tak źle o poczciwych ludziach mówić!

- GAZECIARZ Cha, cha, cha! Śliczna mi poczwiwość: oszukiwać żonę! Cha, cha, cha!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Co, żonę? Czyją żonę?
- GAZECIARZ No, swoją żonę! Cha, cha, cha!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (odsuwa się w złości i zadziwieniu) Czy go diabli opętali?...
- (W tej scenie poczyna się PAN wartko odsuwać, a SOWIZDRZALSKI za nim stołkiem sunie, a za SOWIZDRZALSKIM PANI WĄSOKRĘTOSZOWA, potem się dzieje przeciwnie.)
- GAZECIARZ (przysuwa stołek do PANA WĄSOKRĘTOSZA, PANI WĄSOKRĘTOSZOWA przysuwa się ciekawie do SOWIZDRZALSKIEGO, niespokojna) Czy uwierzycie, co ten spróchniały dziad na starość wyrabia? Cha, cha!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Cóż takiego? Gadajże, waćpan, gadaj!
- GAZECIARZ Jak powiedziałem, ten dziad oszukuje swoją żonę, ale jak ją zręcznie oszukuje, ojoj! Gdyby był młodym, lepiej by nie potrafił. Oj, filut stary!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Co wasze mówisz: filut czy głupiec?
- GAZECIARZ Po kilka funtów z jednego i z drugiego.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (do żony) I wasze, kochanciu, miałabyś...
- GAZECIARZ (przerywa) Niepodobna, abyście o tém nie wiedzieli, wszak to po całym mieście jak w taraban o tém bije! (kicha)
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (ginie z niecierpliwości) Przeklęty tarabanie! (odsuwa się od SOWIZDRZALSKIEGO)
- GAZECIARZ Zakochał się w jakiejś korneciarce, pannie... pannie... aha! Pannie Tryndalewiczównie.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Pannie Tryn... Tryn...? (przysuwa się do Sowizdrzalskiego)
- GAZECIARZ Pannie Tryndalewiczównie. A to na zabój! Najął jej dóm, ekwipaż, lokajów, depansuje jak młody marnotrawca za granicą. Korneciarka, jak zwyczajnie, *madame* z wielkiego świata, gra rolę rozczulonej Heloisy, durzy starego i drze go ze skóry.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (zazdrośnie) Czy tak?...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Przeklęty jadowity potwarco!
- GAZECIARZ Wać się, jak widzę, gniewasz? Słusznie! Któż by się tu nie powinien gniewać! (do PANI WĄSOKRĘTOSZOWEJ) I o témeście nie słyszeli?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Pierwszy raz w życiu... Patrzcie, patrzcie, no, no! (patrzy i kiwa głową na męża, pełna podejrzenia)
- GAZECIARZ Chociaż pan rejent już staruszek, ale do umizgów jak zapalił! Trzyma sobie w sekrecie faktora Żyda, który, pod pozorem innych interesów, zawsze mu słodkie bileciki od Panny Tryndalewiczówny nosi.

- PAN WĄSOKRĘTOSZ (w złości, wierząc się po krześle) A bodajżeś....
- GAZECIARZ Ten faktor [ze] wszystkiego mi się zwierzył... Jego żona, głupia, rozumie, że on idzie do trybunału na sądy, tymczasem dziadowina...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Kłamiesz, niegodziwcze! (porywa się) Temi oto rękami wyrwę ci twój język potwarczy!
- GAZECIARZ Oho! Kiedy się waść z takim fukiem za nim ujmujesz, tedy ja zamknę gębę...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Gadaj, wasze, gadaj, co nam się za kim ujmować!
- GAZECIARZ Otóż tedy... (kicha)
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (niecierpliwie słuchając) Na zdrowie! Na zdrowie!
- GAZECIARZ Otóż ten pan rejent, chcąc się lepiej przed światem i żoną umaskować, gra rolę łagodnego cielątka, niby to z miłości, rozumi się. A to, aby uniknąć podejrzania. Nigdy się z swoją żoną nie sprzecza, nie kłóci – naturalnie, bo go ona mało obchodzi, tylko Panna Tryndalewiczówna.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Czy go bis opętał z tą Panną Tryndalską, o której ani mi się śniło?...
- GAZECIARZ Oj, prawda, komu by się to śniło! A ta głupia żona mniema, iż ta łagodność jego pochodzi z serdecznego afektu!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Czy tak? No, no...
- GAZECIARZ Ba, ba, gdyby się żony nie obawiał, on by się jeszcze na coś więcej odważył!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A na cóż przecie? Musi ta żona jego być arcyłatwowierna...
- GAZECIARZ Arcygłupia, powiadam. Ale ma także muchy w nosie.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Czy nie gadają tam co i o niej?
- GAZECIARZ Na cóż o tém milczyć, o czém po wszystkich szynkach gadają!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA No, no, a przecież my nic o niej nie słyszeli!
- GAZECIARZ Nie słyszałaś, waćpani? Ej, żartujesz albo nie jesteś kobietą, to jest: nie jesteś ciekawą. Ale niech i tak będzie. Jak to powiadają: czém więcej człowiek siwieje, tém bardziej szaleje, to się znaczy: w starym piecu diabeł pali!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Głupstwa! Banaluki, ot, byś wasze darmo nie gadał! (odsuwa się od SOWIZDRZAŁSKIEGO)
- GAZECIARZ Czy i waćpani się ujmujesz?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (ciekawie) Nie, nie, gadaj waćpan! Na co nam się za kim ujmować! (przysuwa się do SOWIZDRZAŁSKIEGO)
- GAZECIARZ Trzeba wiedzieć, że i imość pani rejentowa także lis... Na pozór skromna, ale....

- PAN WĄSOKRĘTOSZ Cóż ale? (przysuwa się, a PANI WĄSOKRĘTOSZOWA odsuwa się)
- GAZECIARZ Ale po kryjomu lubi świeże łakotki! Gdyby się pan rejent przejrzał w zwierściedle, ujrzałby sążniste jelenie rogi na głowie swojej – i wierność swojej żony reponowałby *ad acta*.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (odsuwa się, a oni obadwa przysuwają się) Kłamiesz mi, bezwstydnym plotkarzu!
- GAZECIARZ No, gdy waćpani się gniewasz, więc już nic nie powiem; mój język w trąbkę się zwinął...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Bodaj ci odpadł!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Proszę waćpana, mów waćpan! Co ją tam słuchać!
- GAZECIARZ Pani rejentowa zakochała się w pewnym kapitanie Burdzie, ale to jak się zakochała.... Cha, cha, cha! Szaleje baba; a bojąc się, aby ją nie zdradzono w domu, przekupiła jakiegoś pocztyliona, który jej sekretne listy przynosi od jej ulubionego.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Słuchaj, ty oszczerco, jeżeli nie zamilczesz, to ci oczy wydrapię!
- GAZECIARZ Otóż pięknie! Za prawdę chcą mi oczy wydrapać. Ale ja nie wiem, dlaczego waćpani ujmujesz się za tą kobietą, która jest pośmiewiskiem całego miasta. Ba, ba, alboż to na tém koniec? To jeszcze szczęście, że ja, jako poczciwy człowiek, nie lubię nowin roznosić, bróń Boże, gdyby ta historia wpadła na języki naszych gazeciarszów obojej płci! To by pan rejent z panią rejentową nigdy się na ulicę pokazać nie mogli. Hej! Kelner! Szklanekę wina! (do obojga) Może i waściowie się napijecie? Hej, kelner! Trzy szklanek.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (wstawszy) Słuchaj no, waść panie wariacie, za co ty mój dóm bierzesz?
- GAZECIARZ (śmieje się) Piękne pytanie! A cóż to ja, pjany i nie wiem, że jestem w traktierni Pod Niedźwiedziem i Małpą?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Pod niedźwiedziem i małpą? (zdumiona patrzy na męża)
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ja mam być traktiernikiem?!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A ja traktiernicą?!
- GAZECIARZ A jużci! Do usług całej publiczności, a zatém i moich.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ja mam być niedźwiedziem?!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA A ja małpą?!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Co, ja, szlachcic z dziada i pradziada, usługiwać miałbym jednemu urwisowi?! Hej, ludzie!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ja, pani sędzina rejentowa – traktiernica?!
- GAZECIARZ Doprawdy? Jeżeli tak, proszę mi darować. Była to niewinna omyłka, bynajmniej nie obrażająca. Co powiedziałem, była rzetelna prawda.

PAN WĄSOKRĘTOSZ Hej, kija!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Maćku, Bartku, pokażcie temu jegomości drzwi!

GAZECIARZ O, ja nie ślepy i sam trafię. Proszę się nie fatygować. Bywajcie zdrowi! *Adieu!*  
*Adieu!* Cha, cha, cha! (odchodzi)

## SCENA 5

PAN I PANI WĄSOKRĘTOSZOWIE

PAN WĄSOKRĘTOSZ Co za bezwstydnik!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Jakiś szaleniec...

PAN WĄSOKRĘTOSZ Anim pomyślał!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ani mi się śniło!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Wyrwał jakąś pannę Tryndalewiczównę...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Jakiegoś kapitana Burdę...

PAN WĄSOKRĘTOSZ Jakiegoś faktora...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Jakiegoś postyliona - i śmie bezwstydnie w oczy człowiekowi wpierać... Co się tyczy waszeci, Bartosiu, coś się bardzo zdawało do prawdy podobnym... Waszeci często bywa w domu, faktorowie się także często uwiejąją, kto wie, czy tylko w samej rzeczy panna Tryndalewiczówna...

PAN WĄSOKRĘTOSZ A bodajżem ośleplę, jeżeli kiedy jaką Tryndalewiczównę widział! To wisus, oszczerca z piekła rodem! Idę zaraz do miasta, każę go szukać pachołkom, pozwę go *de capite calumnia et infamia* i wpakuję go przynajmniej na rok do wieży!  
(chce odchodzić)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Dobrze wasze uczynisz, mścij się obrażonego honoru żony swojej!

PAN WĄSOKRĘTOSZ (wraca) Albo nie, wyzwę go na pałasze i własną ręką poucinam uszy! Niech zna, z kim ma do czynienia!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Dobrze wasze zrobisz, Bartoszu, bij - zabij tego niegodziwca!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Oho! choćby się skrył do piekła, i tam go znajdę!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Mścij się, wasze, i bij bez pardonu!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Kto śmie czernić moją żonę?!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Kto śmie hańbić mego męża?!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Na bigos go posiekam!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ja mu oczy wydrapię!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Pozna on, że ma z rejentem Wąsokrętoszem do czynienia, który, co machnie, to trup albo nieboszczyk!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Idź wasze, idź, pojedyńkuj, bij, zabijaj, płać, siekaj, a jak go ubijesz, dopiero wtenczas pozna, co to poczciwych ludzi ogadywać!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Jakiem rejent, tak mu tego nie daruję... Hej, Maćku! Podaj mi szablę! (odchodzi)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (woła za nim) Znajdziesz ją, wasze, w kuchni, bo nią wczoraj kapustę szatkowali!

## SCENA 6

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (sama)

[PANI WĄSOKRĘTOSZOWA] Co to za niegodziwość, nie znając ludzi, tak ich osławiać... Ja miałabym się tak poszkapić, mego Bartosia oszukiwać i do jakiegoś dragona - Boże odpuść! - wzdychać?! A, to już nad tej bezczelności! Ach, gdybym go teraz dopadła, to bym...

## SCENA 7

[PANI WĄSOKRĘTOSZOWA, ŻYD] (ŻYD wchodzi, jak gdyby się obawiając)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                   A to co?

ŻYD   Pst! Pst! (kiwa, żeby bliżej do drzwi do niego przysła)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                   Czego tu chcesz?

ŻYD   Proszę mi powiedzieć, czy jest w dom pan rejent?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                   A tobie na co pana rejenta?

ŻYD   Ja mam pilny interes do niego.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                   Co za interes?

ŻYD   *No herste!* Jaki interes, to ja mu sam powiem; to jest coś sekretnego, co nikomu wiedzieć nie może.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                   Powiedz tylko, ja nikomu nie powiem!

ŻYD   No, co tu gadać? *Ej waj!* Ja się boję, abym głupstwo nie porobił..  
A kto waćpani jesteś?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                   Na coż ci ta wiadomość?

ŻYD   No, jak to: na co? Ja muszę wiedzieć, z kim ja gadam; czy tylko waćpani nie jesteś sama pani?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                   Tak jest, ja jestem pani...

ŻYD   No, to ja nie mam nic do gadania... (chce niby odchodzić)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                   (na stronie) *W* tem się coś święci... Zaczekaj, ja nie jestem pani tego domu, ja jestem tylko klucznicą.

ŻYD   *No herste!* Co to jest „klucznicą”?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                   Ja jestem służką.

ŻYD   Aha! No, to dobrze. Ale komu waćpani lepiej służysz: czy panu, czy samej pani?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                   (na stronie) *Będe* zmyślać. (głośno) A jużci, panu, bo od pana mam obrywki.

ŻYD   No, o toż i ja bym chciał co oberwać, ale *hersti*, nie na plecach... (obziera się - sekretnie)  
Ja tu mam coś, co bym chciał panu rejentowi tak oddać, aby nikogo nie widział...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA                   (ciekawie) Daj sam tylko, ja mu oddam.





PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Jutro, jutro!

ŻYD

Jak to jutro? jutro u nas *szabas*, *no herste*, jutro u nas nie wolno kobietom ani brać, ani dawać.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(niecierpliwie) Ale u nas zawsze wolno!

ŻYD

*Ej waj*, jakże waćpani kapcanowata! No, ja tu przyjdę po odpowiedź na ten list.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Słuchaj no, ja ci radzę, abyś tu więcej nogą nie postał, bo jak cię sama pani tego domu postrzeże, to ci każe kości pogruchotać; ona nie cierpie Żydów szachrajów!

ŻYD

No, coż to: rozbój albo co? Ja sobie tak dobry jak i ona! Co za wielka fanaberia! *No herste*, Żydek tak dobrze może być pocziwym, jak i kto inny, a gdyby przyszło do obrachunku, może by Żydziech miał sto procent więcej pocziwości w sobie!

## № 3

ARIA [*Już to wszystkich jest zwyczajem*]

Andantino. Larghetto

Flauto *p*

Oboi 1, 2 *p*

Clarinetti in A *p*

Fagotti *p*

Corni in A 1, 2

Żyd

Już to wszystkich jest zwyczajem,

Violino I *p*

Violino II *p*

Viola *p*

Violoncello *p*

Contrabasso *p*

7

Fl.

Ż.

a - by Ży - da zwać sza - chra - jem; a - le bądź - cie spra - wie - dli - wi, bo i Ży - dzi są pocz -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



12

Fl.

Ob.

A Cl.

Fag.

Cor.

Ż.

ci - wil! Czę - sto nę - dza gnie ko - la - na, wspar - cia szu - ka - jąc u pa - na,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

19

Ż. *fp*

któ - ry ma peł - ne szka - tu - ły, a wsze - la - ko jest nie - czu - ły, a wsze - la - ko jest nie - czu - ły.

Vln. I *fp*

Vln. II *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

Ctb. *fp*

25

Fl. *p*

Ob. *p*

A Cl. *p*

Fag. *p*

Ż. *p*

Żyd u pa - na wy - sza - chru - je, lecz bliż - nie - go

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ctb. *p*

32

Fl.

Ob.

A Cl.

Fag.

Cor.

Ż.

8

po - ra - tu - je, i gdy ko - go ciś - nie bi - da, le - piej - się u - dać do Ży - da.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*p*

39

Ż.

8

Prze - to bądź - cie spra - wie - dli - wi, bo i Ży - dzi są poc - ci - wi, prze - to bądź - cie spra - wie - dli - wi, bo i Ży - dzi są po -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*p*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

CODA

46

Fl.

Fag.

Cor.

Ž.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*solo*

czci - wi, bo i Ży - dzi są pocz - ci - wi!

52

Fl.

Ob.

A Cl.

Fag.

Cor.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*p*

*p*

*p*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

Bądź pani zdrowa, na co tak z góry hpać, kiedy ja Żyd pocziwy!

(po arii odchodzi)

## SCENA 8

[PANI WĄSOKRĘTOSZOWA SAMA] (ta scena bardzo żywo gra się)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(pełna niespokojności) Patrzcie, patrzcie, ten sowizdrzał, jak widzę, nie skłamał! Ach, ty stary niedźwiedziu, i ciebie się jeszcze na starość takie głupstwa chwytają! Tak, tak, ja to już dawno uważam, że on się nie po dawnemu ze mną obchodzi. Bywało, czegom nie zapragnęła, we wszystkim starał się dogodzić wszystko miałam, a teraz ani rusz, do niczego! Ach, ty przekłety Bartoszu! (płacze) Mogłamże się tego spodziewać?! Ale poczekaj, poczekaj, już ja ci się dam we znaki! Przeczytajmyż teraz, co też ta ichmościanka pisze. (czyta) „Mój luby srebrnowłosy Parysie!” Czy oszalała ta fryerka? Skąd znowu mój Bartosz ma srebrne włosy! (czyta) „Twoja czuła Helena ginie z nudów. Ach okrutny! Ileż wzdychań nie wysłałam naprzeciw ciębie, aby cię na skrzydłach przyniosły miłości! Ale, niestety, nadaremnie!” To jakaś wariatka. „Noc cała upłynęła, na próżno przeciw tobie moje łabędziowe wyciągała[m] ramiona, nie było nikogo, kto by moje bijące uspokoił serce, kto by go kordialem czułości odświeżył szkarłatową barwę ustek moich”. Czy ją szatan opętał?! „Ach, przybywaj, przybywaj, bo już dłużej nie wytrzymam i sama w twoje polecę objęcie! Lecz chciej pierwiej twojego starego smoka, to jest... (zacina się w czytaniu) ...twoją żonę, wysłać z domu, aby czułe nerwy twojej Tryndalsi żadnego niemilego nie uczuły wrażenia”. Ach, ty niegodziwa! Mnie starym smokiem nazywać?! Mnie, rejentową?! Mnie męża bałamucić?! Idę, lecę na ratusz, do sądu, do trybunału, każę na gwałt we dzwony uderzyć! (krzyczy, co sił) Będę krzyczeć, będę płakać, będę przeklinać, muszę mieć sprawiedliwość, albo tę bezwstydnicę mojami rękami uduszę! (odbiega) Gwałtu! Gorę! Gwałtu! Gorę!

## SCENA 9

PAN WĄSOKRĘTOSZ (z przeciwnej strony zadyszały wpada)

PAN WĄSOKRĘTOSZ

Nigdzie go nie przydybałem! Ale nie ujdzie mi on! Dopóty nie będę spokojny, aż go na sztuki porozpłatom!

## SCENA 10

PAN WĄSOKRĘTOSZ I POSTYLION (pijany)

- POSTYLION (wchodząc, zatacza się i śpiewa) Czy to góra, czy dolina, Furman konie wciąż podcina... (trzaska biczem pod nogi WĄSOKRĘTOSZOWI)
- PAN WĄSOKRĘTOSZOWA A to co za pijak?
- POSTYLION Furman wesół w każdej dobie, Wesół woła: Wiho! K'sobie! (trzaska biczem)
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Czego tu waść chcesz? Czyj interes?
- POSTYLION Czyj jestem? A jużci, swój!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ale od kogo przychodzisz?
- POSTYLION Od kogo? Od człowieka! (zatacza się wciąż, bardzo pijany, ale mówi wszelako zrozumiale)
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ja to wiem, ale od jakiego?
- POSTYLION Co z ciebie za głupiec: od takiego, co ma nos, gębę, nogi i ręce.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ale jak się nazywa?
- POSTYLION Ej, tyś bo się do mnie przyczepił, jak cêrulik do chorego... Wszak ja tobie wyraźnie mówię, że przychodzę od człowieka, rozumiesz czyś głuchi? Od człowieka! Co? Ha? Jak? Słyszałeś? Otoż masz odpowiedź, tak jasno, tak jasno, jak gdyby na talerzu.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ale do kogo tu przyszedłeś?
- POSTYLION A jużci, przyszedłem, ale nie do ciebie! Patrzcie, co mi za gagatek! Ja przyszedłem sobie do pani...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (prędko i ciekawie) Do pani...?
- POSTYLION No, no, nie bój się, wszak ja nie do ciebie przyszedłem.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Ależ w mieście mamy wiele pań...
- POSTYLION (mocno i raptem krzyżąc) Stul gębę! Cóż to myślisz, że ja dudek i nie wiem, do kogo przychodzę?! Zaraz, zaraz, niech no sobie przypomnę... do pani... do pani... A! jest diabeł: do pani rejentowy Wąsokubowy... Cha, cha, cha! Która swemu mężowi wąsy skubie, cha, cha! Aj, baba filut! Oj filut! Cha, cha, cha!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Co? Co?
- POSTYLION No, czegoż na mnie oczy jak baran wytrzeszczasz? Wszak ja wyraźnie mówię, że baba filut! A mąż jej... jej mąż... cha, cha, cha! (pod nosem) Wielki głupiec!



- PAN WĄSOKRĘTOSZ (nie dosłyszawszy, ciekawie) Jaki? Jaki?
- POSTYLION Jaki? Zwyczajnie taki, jak głupcy bywają.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (z gniewem) Będziesz ty już raz gadał, do kogo przychodzisz?!
- POSTYLION Ty znowu do swego się wracasz! Dajże mi pokój, mówię tobie, bo jak cię palnę we fizognomię... dopiero poznasz, co postylion umie! Trochę usiędę, bo już mi się stać prosto (zatacza się) uprzykrzyło. Łyknąłem sobie z łaski kapitana...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Z łaski kapitana? (ciekawie) Jakiego kapitana?
- POSTYLION Diabli go tam wiedzą, jaki on kapitan. Widziałem, że był do szabli przypasany. Dał mi trinkelt - ta i basta! Ja mam od niego list oddać, ta i basta!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ List oddać? Komu? Czy w tym domu?
- POSTYLION A jużci, że nie na ulicy! Co z ciebie za osioł! Widzisz, oto ten list mam oddać rejentowy Wąso... Wąso...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (prędko przerywa) Wąsokrętoszowy? Daj go mnie!
- POSTYLION Rozumie się, że go oddać potrzeba, (podaje mu, ten wyciąga rękę, a ten list wymyka) ale nie tobie. Ten list kazał kapitan oddać rejentowy albo jej hajdukowi... (wytrzyssa na niego oczy, po tym się na nim wspiera) Może waść jesteś jej hajdukiem?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Tak, tak, coś podobnego... (dobywa kieski) Oto masz dudka na piwo.
- POSTYLION Cha, cha, dawaj, dawaj swego brata... Czy mam ci zdać resztę?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Nie, nie, weź sobie całego.
- POSTYLION Cha, cha, cha! Powiadano, żeś ty głupi... A ty masz pieniądze, a do tego jeszcze srebrne pieniądze! Nie, nie, prawdziwie tyś niegłupi! Wiesz co, ja ci co dzień będę od kapitana listy nosił.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Kłaniam uniżenie. (na stronie) Czy diabła zjadł z swoją usługą?
- POSTYLION No, oddajże ten list pani rejentowy. Jest zapieczętowany. Bywaj zdrów, hajduku. (bije go po ramieniu. Idzie i znowu się wraca) Słyszysz, miej rozum i nie wspominaj nic przed tym cymbałem starym, jej mężem, bo on... cha, cha, cha! Pełen ozdoby dla niego, rozumiesz, he? Jak? Nie rozumiesz? No to ci wyraźniej powiem:

## № 4

### ARIA [*Nie wie pan, mężulko drogi*]

*Allegretto*

The score is for a full orchestra and a postilion. The tempo is *Allegretto*. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system includes Oboe, Fagotto, Corni in F 1, 2, Postyion, Violin I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Postyion part has the lyrics: "Nie wie pan mę - żul - ko dro - gi, że mu w knie - i trą - bią w ro - gi, że mu w knie - i trą - bią - w ro - gi!". The string parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contrabasso) are marked with *p*. The second system includes Fg., Cor. F, Post., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Ctb. The Fg. part has a fermata. The Cor. F part has a *[solo]* section with a tremolo effect. The Post. part has the lyrics: "tra ti ta ta tra ti ta ta" and "[mówi] Nieprawdaż? Co to za duda! Ma do zo - ny przy - ja - cie - la, co go zdo - bi jak da - nie - la, Cha, cha, cha!". The string parts in the second system are also marked with *p*.

Oboe

Fagotto

Corni in F 1, 2

Postyion

Nie wie pan mę - żul - ko dro - gi, że mu w knie - i trą - bią w ro - gi, że mu w knie - i trą - bią - w ro - gi!

Violin I

*p*

Violino II

*p*

Viola

*p*

Violoncello

*p*

Contrabasso

*p*

Fg.

Cor. F

[solo] tremulo

Post.

tra ti ta ta tra ti ta ta

[mówi] Nieprawdaż? Co to za duda! Ma do zo - ny przy - ja - cie - la, co go zdo - bi jak da - nie - la, Cha, cha, cha!

Vln. I

*p*

Vln. II

*p*

Vla.

*p*

Vc.

*p*

Ctb.

*p*

20

Fg.

Cor. F

Post.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

co go zdo - bi jak da - nie - la!

tra ti ta ta  
tra ti ta ta

[solo] tremulo

32

Post.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

[mówi]

Cha cha cha!  
Oj, cymbał! Jak u o - śła w nim na - tu - ra, wszyst - ko cier - pi, co za ru - ra, wszyst - ko cier - pi, co za ru - ra!

*p*

39

Ob.

Fg.

Cor. F

Post.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Miej - że bi - let ten w se - kre - cie,

*f*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

47

Ob.

Fg.

Cor. F

Post.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

i nie wy - trąb go po - świe - cie, i nie wy - trąb go po świe - cie!

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

(po arii odchodzi z trąbką w rękach)

## SCENA 11

PAN WĄSOKRĘTOSZ (sam)

[PAN WĄSOKRĘTOSZ]

Otoż mamy! Otoż i oliwa na wierzchu! Przeczytajmy, co żywo! (czyta) „Mój luby, w zimie przekwitający Gwoździku! Wolałbym raczej tureckie odpierać baterie, aniżeli ten sturm wytrzymać, który miłość do mojego przypuszcza serca. Już to drugi dzień, jak koło Twojej fortecy chodzę na czaty, ale Twój stary odnieniec leży w niej załogą. Nadaremnie rzucam bomby serdecznych wzdychań, nadaremnie rzucam kartacze przekleństwa i posyłam reimenta diabłów – on się okopał w szanцах i nie daje mi zrobić wyłomu do Twojego serca”. Nie ma co mówić, stylem marsowym... „Jednakże zdrada i podstęp z Twojej strony niech mię laurem uwieńczą zwycięstwa i nadgrodzą me bojowe trudy. Staraj się tedy Twojego starego marodera jakim sposobem uspić, albo upoić, i wystaw na znak skutku w oknie banderę nadziei, a ja natychmiast rzuciwszy w fosę przeszkód



## № 5

ARIA [*Jestem Burda dobrze znany*]

Flauti  
 Oboi 1, 2  
 Clarinetti in C 1, 2  
 Fagotti 1, 2  
 Corni in C 1, 2  
 Clarini in C 1, 2  
 Timpani  
 Kapan Burda  
 Violin I  
 Violino II  
 Viola  
 Violoncello  
 Contrabasso

The score is for a full orchestra and a soloist (Kapan Burda). It features a variety of instruments including woodwinds, brass, percussion, and strings. The music is marked with a forte (*f*) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This page of a musical score, numbered 190, contains the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute): Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a five-measure rest.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a five-measure rest.
- C Cl.** (Clarinet in C): Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a five-measure rest.
- Fag.** (Bassoon): Bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a five-measure rest.
- Cor.** (Trumpet): Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a five-measure rest.
- Clar.** (Clarinet in Bb): Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a five-measure rest.
- Timp.** (Timpani): Bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a five-measure rest.
- Kap. Bur.** (Kaznodzi): Bass clef, starting with a five-measure rest.
- Vln. I** (Violin I): Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a five-measure rest.
- Vln. II** (Violin II): Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a five-measure rest.
- Vla.** (Viola): Bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a five-measure rest.
- Vc.** (Violoncello): Bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a five-measure rest.
- Ctb.** (Kontrabas): Bass clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a five-measure rest.

The score is written in a common time signature and features various musical notations including rests, dynamics, and articulation marks.



Fl.

Ob.

C Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

Timp.

Kap. Bur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Jes - tem

© AMKL 010

ARIA [5] [*Jestem Burda dobrze znany*]

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for woodwinds, brass, percussion, and strings. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (C Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Clarinet (Clar.). The brass section includes Trumpets (Kap. Bur.) and Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Ctb.). The score is marked with a forte dynamic (f) at the beginning of each staff. The woodwinds and brass are mostly silent, with some notes in the Clarinet in C and Bassoon. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part has a melodic line with triplets. The Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass parts play a rhythmic accompaniment. The text 'Jes - tem' is written below the Kap. Bur. staff. The page number 191 is in the top right corner. The copyright notice © AMKL 010 is in the bottom left corner. The title ARIA [5] [*Jestem Burda dobrze znany*] is in the bottom right corner.

13

C Cl.

Kap. Bur.

Bur - da, do-brze zna-ny, żoł - nierz ze mnie za - wo - ła - ny! Kie-dy mej do - bę - dę

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*p*

18

Kap. Bur.

sza - bli, prze - łą - kną się na - wet dia - bli, prze - łą -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*sfz*

*fp*

*fp*

*fp*

21

Fl.

Ob.

C Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

Timp.

Kap. Bur.

kną się na - wet dia - bli! Bo tak zrę - cznie nią wy - wi - jam,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

25

Fl. *f*

Ob. *f*

C Cl. *f*

Fag.

Cor. *f*

Clar.

Timp.

Kap. Bur.

że po dwóch na raz za - bi - jam, że po dwóch na raz za - bi - jam, że po dwóch na raz za - bi - jam, że

Vln. I *fp* *fp* *fp* *fp*

Vln. II *fp* *fp* *fp* *fp*

Vla.

Vc.

Ctb.

31

Fl.

Ob.

C Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

Timp.

Kap. Bur.

po dwóch na raz za - bi - jam, że po dwóch na raz za - bi - jam!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

36

Fl.

Ob.

C Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

Timp.

Kap. Bur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Ta przez

41

Fl.

Ob.

C Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

Timp.

Kap. Bur.

gę - bę wzię - ta ra - na, w po - lu sła - wy - o - de - bra - na, nie - chaj

Vln. I

*fp*

Vln. II

*fp*

Vla.

*fp*

Vc.

Ctb.

45

Fl. *f*

Ob. *f*

C Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Clar.

Timp.

Kap. Bur. *f*

bę - dzie ci do - wo - dem, nie - chaj bę - dzie ci do - wo - dem, nie - chaj

Vln. I *fp*

Vln. II *fp*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

Ctb. *fp*



49

Fl.

Ob.

C Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

Timp.

Kap. Bur.

bę - dzie ci do - wo - dem i - żem sta - wał w bo - ju przo - dem, nie - chaj

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

54

Fl.

Ob.

C Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

Timp.

Kap. Bur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*pp*

bę - dzie ci do - wo - dem, i - żem sta - wał w bo - ju przo - dem, i - żem sta - wał w bo - ju przo - dem!

60

Fl.

Ob.

C Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

Timp.

Kap. Bur.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

The image shows a page of a musical score for orchestra, measures 60 through 63. The score is arranged in a system with 13 staves. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (C Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Clarinet (Clar.), Timpani (Timp.), Kettledrum (Kap. Bur.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.). The tempo is marked '60'. The key signature has one flat (B-flat). The score features various musical notations including rests, notes, slurs, and dynamics. The Flute, Oboe, and Clarinet in C parts have long notes with slurs and ties. The Bassoon part has a series of eighth notes. The Violin I and II parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have a series of eighth notes. The Timpani and Kettledrum parts are marked with rests.

64

Fl.

Ob.

C Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

Timp.

Kap. Bur.

I - dąc bo - ha - ty - rów śla - dy, nie do -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*pp*

*p*

*v*

*v*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 64 to 68. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in C (C Cl.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The brass section includes Clarinet (Clar.) and Trombones (Timp.). The string section consists of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Ctb.). A vocal soloist (Kap. Bur.) is present, with lyrics in Polish: "I - dąc bo - ha - ty - rów śla - dy, nie do -". The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like *pp* and *p*. There are also markings for *v* (vibrato) under the strings.

69

Kap. Bur.

zna - łem re - ti - ra - dy, nie do - zna - łem re - ti - ra - dy, żoł - nierz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

73

Kap. Bur.

mę - żny, choć ma ra - ny, w bit - wach jest nie zmor - do -

73

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

76

Fl.

Ob.

C Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

Timp.

Kap. Bur.

wa - ny.                      Sła - wę ma - jąc w pier - wszym wzglę - dzie,                      nie py - ta się, czy żyć bę - dzie.                      Żoł -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 76-80. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in C, Bassoon) has rests in measures 76-77 and enters in measure 78 with a piano (*p*) dynamic. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a rhythmic accompaniment starting in measure 76 with a forte (*f*) dynamic. The Bass Drum (Kap. Bur.) has a rhythmic pattern in measures 76-80. The vocal part (Kap. Bur.) has lyrics in Polish: "wa - ny. Sła - wę ma - jąc w pier - wszym wzglę - dzie, nie py - ta się, czy żyć bę - dzie. Żoł -".

81

Kap. Bur.  
 nierz mę - żny, nie py - ta się, czy żyć bę - dzie. Prze - to u - kłoń mi się, Wa - sze,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

87

Kap. Bur.  
 bo cię wyz - wę, bo cię wyz - wę na pa - ła - - -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

91

Fl. *f*

Ob. *f*

C Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Clar. *f*

Timp. *f*

Kap. Bur. *f*

sze!

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Ctb. *f*





- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
Wszystko to dobrze i chwalebnie, ale niech mi będzie wolno jeszcze raz powtórzyć moje pytanie: czego tu waćpan dobrodziej szukasz?
- BURDA  
Zdaje się, że masz rozum, a zgadnąć ci trudno; wiesz, że w leżach zimowych żołnierzowi nudno, trzeba się czasem także rozweselić.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
A czymże się, panisko, chcesz tu rozweselić?
- BURDA  
Muszę ci mego sekretu udzielić. Ale mię nie wydaj, bo się pomszczę zdrady! Ja tutaj przychodzę na wojenne zwiady, czy nieprzyjaciel opuścił swoje stanowisko. Lecz nim ci więcej powiem, chcę wiedzieć nazwisko: kto jesteś, co tu robisz, czyś pan, czy sługa?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
Ja...? A tak, jestem sługa.
- BURDA  
To dobrze! Teraz jest kondycja druga: czy zechcesz być na mojej stronie? Tą złotówką pewnie cię skłonię? (daje mu pieniądze)
- (PAN WĄSOKRĘTOSZ w ambarasie, nie wie, czy przyjąć)
- BURDA  
(z fukiem) Weźże waść, kiedy proszę i kiedy ci daję, ([WĄSOKRĘTOSZ] bierze) bo jak mnie rozgniewasz, wybiję, wyłaję!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
W czymże mam służyć?
- BURDA  
Aby nie tracić tak drogiego momenta, powiedz mi, czy nie ma w domu rejenta?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
Pana rejenta? Już nie ma od chwili; czegoż waćpan od niego żądaś?
- BURDA  
Od niego? Gdzieżeś podział twój rozsądek zdrowy? Ja przychodzę do łuby mojej rejentowy!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
Do pani rejentowy? Czy ona waćpana zamówiła?
- BURDA  
A jużci, my się z sobą od dawna już znamy; już to rok drugi, jak się nawzajem kochamy. Lecz, rozumiesz mię, dowody miłości dajemy sobie zręcznie i w cichoci. Rozumiesz?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
A rozumiem, dziwi mię to jednak, iż tego pan rejent nie spostrzegł!
- BURDA  
To stary inwalid! Ma już oczy kreta! Ona zaś wolna jest i sprytna kobieta! Nie jest wprawdzie piękna ani też i młoda, lecz i ja nie młodziak, a tak - z nami zgoda!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
Czy panisko często tutaj bywasz?
- BURDA  
Wiele razy męża diabli biorą z domu, ja tu zawsze bywam, ale po kryjomu.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
(na stronie) O zdrajczyna! Ubiję! Zabiję tę gadzinę!
- BURDA  
Coż to waści, czego się tak krzywisz? Czy się waść gniewasz, albo się też dziwisz?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ  
Ostatnie, Mości Kapitanie, ostatnie. Nie mogę pojąć, że tego mąż dotąd nie wyszedził! Pani rejentowa zawsze dla niego tyle okazuje przywiązania i, że tak rzekę, szczerzej nawet miłości...

- BURDA Cha, cha! Z ciebie, jak widzę, cymbał nie jest pospolity! Cóż to, czy nie znasz finów przewrotnej kobiety? Każda z pozoru przystrojona w cnotę; w sercu swoim ma zdrady ochotę. Oj, gdyby mężowie wszystko o żonach wiedzieli, oj, większe by rogi mieli od starych danieli! Ale nie traćmy czasu nadaremnie, idź waść czem prędzej i zameldujże mnie.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (na stronie) Muszę ja cię zająć z mańki... (głośno) Niech pan kapitan raczy w tym zaczekać pokoju, a ja dam znać pani rejentowy.
- BURDA Ale może tam kto jest na zawadzie? Dobry żołnierz myśli o reteradzie, rozumiesz...
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Nie masz tam nikogo. (na stronie) Poczekaj, nie wymkniesz ty się tak łatwo!
- BURDA (na stronie) Nie turbuj się, wyskoczę ja ci oknem. [głośno] Pilnujże, aby nas tutaj nie zdradzono. Wiesz, jak niebezpiecznie bawić z cudzą żoną!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ O, wiem ci ja to, wiem! (na stronie) Oj, wnet tego doświadczysz... (głośno) Ale proszę wniść, aby pan rejent nie nadszedł!
- BURDA Mniejsza o to, nie dbam o tego rurę. Jeśli mię złapie, weźmie jeszcze w skórę.
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (na stronie) Czy diabła zjadł?... (głośno) Ależ to mąż; ma prawo po sobie!
- BURDA Nim on prawo znajdzie, pierw się w grzbiet poskrobie. (odchodzi)
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (zamyka drzwi) Poczekaj, nie uda ci się tak łatwo zdobyć szturmem fortecę... Zaraz zwołam ludzi i każę cały dom obstąpić. Lecz trzeba go pierwej na klucz zamknąć. (szuka klucza) Tam do kata, nie mam klucza przy sobie... Zaraz ja go znajdę! O, wstydzie i sromoto! Na starość szaleć babie!... (odchodzi) Ubiję! Ubiję!

## SCENA 13

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

[PANI WĄSOKRĘTOSZOWA]

Już dawno to uważam, że w domu wszystko nie po dawnemu. Pieniądzy coraz bardziej ubywa. Ktoż by się spodziewał, że pan mąż z domu wynosi... Otóż to się na starość doczekałam! Co za obłudnik! W oczy mi się liże, udaje niezmienną miłość, mówi o przywiązaniu, a poza oczy... Ach! (płacze) Jakżem nieszczęśliwa! Zgubił mię! Zniszczył mię! Alboż to ja gorsza od innych? Czy to ja głupia, czy nie gospodynia, czy mu nie dogadzam? Czy nie ma zawsze czystej bielizny, czy w kuchni nie jest jak w zwierciadle? Aha, zachciało mu się zwierzyny!. Ach! Ach! (płacze) Poczekaj no, ty przekłety Bartosiu! Pokażę Ja ci, co umiem! Dam ja ci się we znaki... Otóż to wierność aż do śmierci! Niewdzięczny zdrajca, zapomniał,

co mi na kobiercu przysięgał! Ale dobrze, nie chcę teraz już żyć z nim więcej! Pójdę do rozwodu! Tak, muszą mię z nim rozwieść, (płacze) niech sobie żyje z panną Tryndalewiczówną... Dopóty będę płakała, aż na swoim postawię! Podam do konsystorza suplikę, duplikę i replikę; a jak to nie pomoże, to im usiądę w kancelaryi i tak będę krzyczała „gwałtu!”, że aż im uszy popuchną!

## SCENA 14

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA I PAN STAROGDYRSKI

- STAROGDYRSKI (jeszcze za sceną) Co za przekłete wschody! Czy nie na babilońską wieżę prowadzą?! Ach, jakże się zadyszałem! (wchodzi) Pokój temu domowi! Proszę mi powiedzieć, czy tu mieszka wielmożny rejent jegomość pan Wąsokrętosz dobrodziej?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Tak jest, tutaj, mości dobrodzieju.
- STAROGDYRSKI Niech to nie uraża waćpanią dobr[odziejkę], iż sobie usiądę, bom się serdecznie uszamotał, liząc po tak wysokich wschodach.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA I owszem, bardzo proszę! Ależ kogo mam honor...
- STAROGDYRSKI Jestem podczaszy Starogdyrski, sędzia zakrocimski, dawny, jeszcze z palestry przyjaciel, ba! nawet daleki krewny wielmożnego rejenta dobrodzieja.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Bardzo mi jest miło tak zacnego gościa i przyjaciela mojego męża witac w domu naszym.
- STAROGDYRSKI (zrywa się z stołka) Czy tylko nie mam honoru mówić...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA ...z rejentową Wąsokrętoszową.
- STAROGDYRSKI Ach, ścielę się do nóżek wielmożnej rejentowy dobrodziejki oraz przepraszam, iż zaraz wstąpiwszy w progę tak szacownego domu, nie złożyłem winnej atencji oraz i uszanowania wielmożnej waćpani dobrodziejce.
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Nie czyn sobie, waćpan dobrodziej, żadnej inkomodacyi i chciej łaskawie usiąść.
- STAROGDYRSKI (po wielu obostrzonych komplementach usiada) Za łaskawym pozwoleniem rejentowy dobrodziejki, czy nie zastałem w domu wielmożnego rejenta dobrodzieja?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Wyszedł już od dawna, ale powinien by powrócić o tym czasie. Może wielmożny podczaszy dobrodziej masz jaki pilny interes?

STAROGDYRSKI

Nie tak interes, jak dawna kawalerska przyjaźń, ba! nawet chrześcijańska powinność mię tu sprowadza. Już to lat dwadzieścia cztery, jakieśmy się z sobą nie widzieli, i tylko listownie czyniliśmy sobie zeznanie afektów przyjaźni naszej. Teraz tedy wydarzyła mi się sposobność, jadąc w sprawie sukcesyi mojej żony do tego miasta, oraz i uściskać mojego starego przyjaciela. Ale nie wiem, czy będę tak dobrze przyjęty, jakim sobie życzył.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Jak to? Waćpan dobrodziej byś wąpił?

STAROGDYRSKI

Nie byłoby to nic dziwnego, wielmożna mościa dobrodziejko - wszak z czasem wszystko się odmienia. Mam przykład na tutejszym mieście, które tak dobrze za młodych lat moich znając, teraz dla odmian ledwie poznałem... Mój miły Boże! Nie masz ani owych bram, ani baszt, ani żadnego murem opasania, gdzie był trybunał, teraz tam szynkarnia, a gdzie był dom Boży, teraz tam - Bóg z nami - komedialnia!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Oj, prawda! wszystko na wspan poszło!

STAROGDYRSKI

Słowem wszystko przekopycono. Wjeżdżam do rogatki, aż tu przyskakuje do mnie kilku z długimi różnami, zaczęli kłuć po koczyku jak za czasów hajdamaków, dziurawili mi na wylot mój tłumók i dywan turecki, jużem się nawet lękał, aby mię któren z tych urwiszów w brzuch nie pchnął! Przetrzęśli mię jak złodzieja i kazali sobie jeszcze zapłacić! Wjeżdżam do rynku, bierę się na prawą rękę, chcę zajechać do starego Moszka, gdzie zawsze stawałem, aż na tem miejscu zastaję balową salę: skoki, tańce, muzyka, huk, stuk, karety, aż mi na łbie powstały włosy; kazałem się co żywo furmanowi wziąć na lewą i jechać za targowicę do Raca, u którego, bywało, wino pijaliśmy, aż tam, na miejscu małego dworeczka, zastaję przepyszny pałac jakiegoś szewca. Pomyślałem sobie: Miły Boże! Jakże nie mają szewcy pałace stawiać, kiedy po balach tak gracko butami i trzewikami wycinają! Włócę się tedy po ulicach. Noc późna i nie mam gdzie zajechać. Aż mię nareszcie prowadzą do jakiegoś ho... ho... telu, pftu! - czy jak tam, u paraliza, teraz zajezdny dom nazywają. Wywindowali mię aż na czwarte piętro, rozumiałem, że mię za jakie grzechy na wieżę sadzają. Cóż robić, wylażłem, jak mogłem. Po chwili pytam się jednego kuso ubranego szynkarczyka, czy nie można by tu dostać z dzwonko szczupaka i dobrego miodu, gdyż mi po drodze głód doskwirał, aż on mi powiada, że tu jest zwyczajem, iż wszyscy goście razem jadają, i znowu mię sprowadza na pierwsze piętro. Wchodzę do izby: miły Boże! Aż tam tak oświecono i tak pełno, jak gdyby na jakim odpuście! Zdejmuję czapkę, jak obyczaj każe, i witam przytomnych. Aż tu wszyscy wytrzymują oczy na mnie jak na raroga i śmieją się, jak gdyby ich zły duch opanował. Nie zważając na to, siadam do stołu, podają mi długi regestr potraw, ale żadnej nie znałem. Wtem jakiś z okularami na nosie chłystek doradza mi, abym sobie kazał dać porcję ślimaków z chrzanem. Alboż to ja bocian? - odpowiedziałem mu - abym jadł robactwo? Przecież się doczekałem, że mi dano kapłuna. Tylko co zacząłem zaostrzać noże do rozbierania, aż tu jakiś laskonogi w kamaszach rozciągnął się jak długi na bilarze, jak mię pchnie pod bok swoim kosturem, ażem „gwałtu!” krzyknął. Skoczyłem z przestachu na stronę i przypadkiem stąpiłem jakimś szerepetce na nagniotki, ten jak wrzaśnie jakimś baranim głosem na mnie, aż na całą izbę runęło, porwał się do laski; ja też wiedząc, że korda dobyć nie wolno, łap go bez ceremonii za czuprynę, ale coż! Cała jego ruda czupryna w ręku mi została, a ta bestia z czarną strzeżoną pałką, umknął do drugiej izby. W tym cała hałastra skupiła się koło mnie, rozumiałem, że na jarmarku w Kulikowie. Jeden mi wyrwał czapkę i pytał się, od którego Żyda ten kołpaczek kupiłem, ów mi klaskał po brzuchu, trzeci znowu pomuskiwał

mi wąsy. Ja też, widząc, że nie było końca, zebrawszy się, tak do nich rzekłem: Słuchajcie niegodne wnuki zacnych przodków swoich:

Komu wstyd matki, ojców i braci,  
Niech się z mojego stroju natrząsa,  
Ja zaś z ojczystej chlubny postaci,  
Żem jeszcze Polak, pokręcę wąsa.

I w samej rzeczy, na złość im pokręciłem wąż aż poza ucho i poszedłem spać głodny. Nazajutrz skoro świt kazałem sobie zawołać faktora, aby mię do domu wielmożnego państwa zaprowadził; otoż i jestem. Życzyłbym sobie, abyście mię na kilka dni w dóm swój przyjęli.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

I owszem, chętnie, z całego serca!

STAROGDYRSKI

Ale ten faktor, co mię tu prowadził, różnych mi napłótł andronów. Nigdy bym mu nie dał wiary, ale on zdawał się bardzo dobrze znać okoliczności waćpaństwa dobrodziejów.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(ciekawie) Cóż on takiego powiedział waćpanu dobrodziejowi?

STAROGDYRSKI

Ba! Ja bym i powiedział, ale, na honor, wstydzę się, bo temu trudno dać wiarę.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

O, proszę waćpana dobrodzieja, chciej mi powiedzieć, ach! Teraz niejedna rzecz, chociaż trudna do wiary, a wszelako się dzieje.

STAROGDYRSKI

Oto powiedział mi, iż pan rejent dobrodziej odmienił się zupełnie, że zapomina na prawidła dobrej obyczajności, że... Oto, że... tfu! Do diabła! Nie mogę się bez urazy wielmożnej waćpani dobrodziejki wyrazić... Oto, że... że pan rejent szóstego nie zachowuje przykazania. No, teraz już dosyć wyraźnie powiedziałem.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Co słyszę, czy już tak po mieście gadają?!

STAROGDYRSKI

A tak, tak, gadają, i więcej jeszcze: że pan rejent w jakiejś korneciarce się zaślepił, że u niej zawsze po kryjomu bywa i że waćpanią, niech mi będzie wolno powiedzieć, niby to oszukuje... Jać temu nie wierzę, aby mój przyjaciel na starość...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(z płaczem) Oj, wierz, waćpan dobrodziej, wierz! Trudno mi to ukryć, o czemes waćpan dobrodziej już uświadomiony... Jestem nieszczęśliwą... oszukaną...

STAROGDYRSKI

Czy podobna? *O tempora! o mores!* Pan rejent...?

## № 6

## ARIA POLONOISE [Gdzież się podział ów wiek złoty]

Polonaise

Flauti *f*

Oboi *f*

Clarineti in B $\flat$  *f*

Fagotti *f* *a 2* *tr* *tr*

Corno in B 1, 2 *f*

Clarino in B 1, 2 *f*

Timpani *f*

Starogdyrski

Gdzież się po-dział ów wiek

Violino I *f* *tr* *tr* *p*

Violino II *f* *tr* *tr* *p*

Viola *f* *p*

Violoncello *f* *p*

Contrabasso *f* *p*





Fl. *f*  
 Ob. *f*  
 B $\flat$  Cl. *f*  
 Fag.  
 Cor. *f*  
 Clar. *f*  
 Timp. *f*  
 Star. *f*  
 ca - mi, bra - ła gó - rę nad mo - da - mi, i cza - ma - ra z pę - tli - ca - mi,  
 Vln. I *f* *p* *f* *p*  
 Vln. II *f* *p* *f* *p*  
 Vla. *f* *p* *f* *p*  
 Vc. *f* *p* *f* *p*  
 Ctb. *f* *p* *f* *p*

16

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

16

Timp.

Star.

8  
bra-la gó - rę nad mo-da - mi!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 16 through 21. It features a variety of instruments. The Flute (Fl.) part starts in measure 16 with a rest, then enters in measure 17 with a forte (f) dynamic, playing a melodic line. The Oboe (Ob.) and B♭ Clarinet (B♭ Cl.) parts also enter in measure 17 with a forte (f) dynamic, playing a similar melodic line. The Bassoon (Fag.) part enters in measure 17 with a forte (f) dynamic, playing a rhythmic accompaniment. The Cor Anglais (Cor.) part starts in measure 16 with a piano (p) dynamic, playing a rhythmic accompaniment, then enters in measure 17 with a forte (f) dynamic. The Clarinet (Clar.) part enters in measure 17 with a forte (f) dynamic, playing a rhythmic accompaniment. The Timpani (Timp.) part enters in measure 17 with a forte (f) dynamic, playing a rhythmic accompaniment. The Star part has lyrics: 'bra-la gó - rę nad mo-da - mi!'. The Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) parts enter in measure 17 with a forte (f) dynamic, playing a melodic line. The Viola (Vla.) part enters in measure 17 with a forte (f) dynamic, playing a rhythmic accompaniment. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Ctb.) parts enter in measure 17 with a forte (f) dynamic, playing a rhythmic accompaniment.

22

Star. *p*

Te - raz wszyst - ko i - dzie mo - dno, ku - so, spię - to, cza - sem głod - no, wszyst - ko i - dzie a la

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ctb. *p*

27

Star. *p*

gus - to, we łbie, w wor - ku wszę - dzie - pus - to! Gdzież się po - dział ów wiek zło - ty,

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ctb. *p*

32

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

32

Timp.

Star.

kie - dy kon - tusz na wy - lo - ty, i cza - ma - ra z pę - tli - ca - mi,

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 32-35. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 7/8. The Star part (Soprano) has the lyrics: "kie - dy kon - tusz na wy - lo - ty, i cza - ma - ra z pę - tli - ca - mi,". The woodwinds (Flute, Oboe, B♭ Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Clarinet) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Flute, Oboe, and B♭ Clarinet parts have a forte (f) dynamic. The Bassoon part has a forte (f) dynamic. The Cor Anglais and Clarinet parts have a forte (f) dynamic. The Timpani part has a forte (f) dynamic. The Violin I and Violin II parts have a forte (f) dynamic. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have a forte (f) dynamic. The Star part has a forte (f) dynamic. The dynamics change to piano (p) in measure 34 for the woodwinds and strings, and back to forte (f) in measure 35.



47

Star. *8* Bo - daj mi się ten wiek świę - cił, kie - dy czło - wiek wąż pod - krę - cił, -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



51

B♭ Cl. *[solo]*

Star. *8* nie znał co to bie - da ja - ka, gol - nał wi - na, szedł po - la - ka!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

55

Ob. *f*

B $\flat$  Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Clar. *f*

55

Timp. *f*

55

Star. 8

55

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Ctb. *f*

Te - raz ro - zum gó - rę

60

B $\flat$  Cl. *solo*

Fag. *solo*

Star. 8  
bie - rze, wszyst - ko pię - nie lecz nie - szcze - rze,

Vln. I *(p)*

Vln. II *(p)*

Vla. *(p)*

Vc. *(p)*

Ctb. *(p)*

66

B $\flat$  Cl.

Fag.

Star. 8  
ni - by pięk - nie - i we - so - ło, zaw - sze chy - trze, zaw - sze go - ło!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



71

Fl. *f*

Ob. *f*

B $\flat$  Cl. *f*

Fag. *f* *a 2* *tr* *tr*

Cor. *f*

Clar. *f*

Timp. *f*

Star. *f*

Vln. I *f* *tr* *tr* *p* Gdzież się po - dział ów wiek

Vln. II *f* *tr* *tr* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Ctb. *f* *p*



81

Fl. *f*

Ob. *f*

B $\flat$  Cl. *f*

Fag.

81

Cor. *f*

Clar. *f*

81

Timp. *f*

81

Star. *f*

ca mi, bra - ła gó - rę nad mo - da - mi, i cza - ma - ra z pę - tli - ca - mi,

81

Vln. I *f* *p* *f* *p*

Vln. II *f* *p* *f* *p*

Vla. *f* *p* *f* *p*

Vc. *f* *p* *f* *p*

Ctb. *f* *p* *f* *p*



92

Star. *8*

Te - raz wszyst - ko i - dzie mo - dno, ku - so, spię - to, cza - sem głód - no, wszyst - ko i - dzie a la gus - to,

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ctb. *p*

98

Fag.

Star. *8*

we łbie, w wor - ku wszę - dzie - pus - to! Gdzież się po - dziel ów wiek zło - ty, kie - dy kon - tusz na wy - lo - ty,

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p* *f*

Ctb. *p* *f*

104

Fl. *f*

Ob. *f*

B♭ Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Clar. *f*

Timp. *f*

Star. *f*

104

8 i cza-ma-ra z pę-tli-ca - mi, bra - ła gó-rę nad mo - da - mi, i cza-ma - ra

Vln. I *p* *f* *p* *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p* *f* *p*

Vla. *p* *f* *p* *f* *p*

Vc. *p* *f* *p* *f*

Ctb. *p* *f* *p* *f*

110

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

Timp.

Star.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*p*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

*f*

z pę - tli - ca - mi, bra - la gó - rę nad mo - da - mi!

115

Fl.

Ob.

B $\flat$  Cl.

Fag.

Cor.

Clar.

Timp.

Star.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

The musical score consists of 11 staves. The woodwind section (Flute, Oboe, Bass Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Clarinet) and brass section (Trumpets, Trombones) are shown with various melodic and harmonic lines. The percussion section includes Timpani and Star. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass) provides a rhythmic and harmonic foundation. The score is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. Measure 115 is marked with a repeat sign and a first ending bracket. The score concludes with a double bar line and repeat dots.



- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Chodzi ukradkiem do jakiejś panny Tryndalewiczówny, wynosi z domu pieniądze, a ja biedna usycham ze zgryzoty!
- STAROGDYRSKI Któż by się tego spodziewał, aby mój przyjaciel na starość takie głupstwa płatał. Oj, wytręź mu kapitułę, wytrę! A gdzie wstyd! Gdzie honor! Rejent grodzki, szlachcic, człowiek z głową, człowiek wzięty, człowiek żonaty – wdaje się z korneciarką Tryndalkiewiczówną! *O tempora! o mores!* Sodoma Gomora się dzieje!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (płacze) Tak, tak, mości podczaszy dobrodzieju! Ja też nie chcę już z nim więcej żyć dłużej... Pójdę do rozwodu!
- STAROGDYRSKI Otóż mamy! A nie byłżeby równie krok haniebny ze strony waćpani? Nie, mościa rejentowo dobrodziejko, nie dawaj z siebie ludziom złego przykładu. Im więcej mąż występny, tem więcej żonie cnotliwą być przystoi. A tak – wytrwałość wszystko zagodzi i u świata szacunek wyjedna. Rozwódka nie najlepiej się wydaje w oczach poczciwego... Co Bóg złączył, tylko śmierć rozłączyć powinna. Spuść się tylko na mnie, rejentowo dobrodziejko, już ja pana rejenta dobrze wezmę w ryzy. Mam prawo po temu, jestem jego przyjacielem, i krewnym do tego. Otóż to skutek mieszkania w mieście! Zараźliwa moda, nawet najcnotliwszych ludzi nagabać nie przestaje... Nie ma się czemu dziwić! Wiek to jest popsuty! Ja sam, gdybym tu dłużej pomieszkał, może bym się dał zbałamucić, gdyby – odpuść Panie! (bije się po policzkach) – jaka wyfiokowana marmuzella-koło mnie tryndać poczęła. Hej! hej! Miły Boże! Jak to dawniej wszystko inaczej bywało...
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Oj, wielka prawda!
- STAROGDYRSKI Była między ludźmi uczciwość, wiara. Był dostatek, była miłość bliźniego, miłość ojczyzny, była wesołość przyzwoita! A teraz – *o tempora! o mores!*
- (Informacja dla aktorów: podczas polonesu [!] staje się rejentowa uczestniczką wyrazów. Rozwesela się powoli, a na koniec, kiedy się Starogdyrski tak dalece zapala, iż posuwisto tańczyć poczyna, ona mu ze staroświecką modestią towarzyszy, najbardziej zaś w trzymaniu ręki, to jest: tylko dwoma palcami, i z dala od siebie, jako też w zawracaniu, polski akcent zachować należy. Skończywszy, całuje Starogdyrski rejentową w rękę, mówiąc)
- Upadam do nóżek rejentowy dobrodziejki! Teraz pójdę kazać zajechać furmanowi i poznosić tutaj rzeczy moje. Do zobaczyska!
- (Rejentowa, kłaniając się, wyprowadza go aż do drzwi)

## SCENA 15

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (sama)

[PANI WĄSOKRĘTOSZOWA]

Otóż to mi człowiek! Czemu mię Bóg takim nie opatrzył? Co za uczciwy sposób myślenia, tak w głowie, jak i w sercu, wszystko na swoim miejscu. Bogu chwała, że będzie się przecie komu ująć za mną. Poczekaj no, ty przeklęty Bartosiu! Teraz my cię weźmiemy z panem Starogdyrskim w dobre obertasy! Nie uda ci się już wymykać po kryjomu do Panny Tryndalewiczówny! Każę wszystkie okna zamurować. Pan Starogdyrski będzie z nim w jednym sypiał pokoju i będzie go miał na oku, ja zaś każę sobie pod samymi drzwiami łóżko postawić. Nie puszczę go ani krok samego! Pójdę z nim nawet do kancelaryi! Niechaj się śmieją ze mnie, drwię ja z tego! Milsza mi jest spokojność moja. W domu zaś cudza noga nie postanie, a jak jaki faktor przyjdzie, to go ze schodów strącić każę! Tak tedy pan mężulko trzymany musi powrócić na drogę cnoty i musi mię, chcąc nie chcąc, kochać koniecznie! Albo też, prawdę mówiąc, czy nie ma co kochać? Czyż to ja ta już bardzo stara? Czterdzieści lat: czyż to są tak wielkie już lata? (poprawiając na sobie) Jeszcze bym się i młodemu spodobać mogła. Bo to, powiadają, nie trzeba się gospodyni stroić! Cóżem na tem zyskała? Oto uprzykrzyłam się mężowi! Odtąd co dzień inny kornet na głowę włożę, teraz to dopiero wezmę się do robronów, a bez trzewików na wysokich korkach nawet za drzwi nie wyjdę! Ale gdzież to on się tak długo bawi? Może go znowu lichó do tej korneciarki poniosło? Oj, daj mi Boże, aby raz się z tą fryjerką zdybać, dopiero ją nauczę, co to komu męża odmawiać!

(głos TRYNDALEWICZÓWNY za sceną)

*Jean!*

(głos LOKAJA)

*Plâit-il, Madame?*

(głos TRYNDALEWICZÓWNY)

*Dépêchez-vous a la maison, faites bien nettoyer toutes [les] choses avant que je revienne!*

(głos LOKAJA)

*Je n'y manquerai pas, Madame!*

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

A to się znowu co znaczy? Ktoż to taki?

## SCENA 16

TRYNDALEWICZÓWNA I PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(TRYNDALEWICZÓWNA wchodzi ubrana w guście nowomodnym, bynajmniej nie karikato. PANNA TRYNDALEWICZÓWNA patrzy przez lornetkę. PANI WĄSOKRĘTOSZOWA usuwa się zaambarasowana)

TRYNDALEWICZÓWNA

*Vous me pardonnerez, ma chère*, że, lubo nieznajoma, wszelako ją *sans façon* serdecznie poembrasować muszę. (ściska gwałtownie PANIĄ WĄSOKRĘTOSZOWĄ, która ledwo się wydziera) Ach! Jakżem się po tak wysokich wschodach sfoiblessowała, aż mi głowa źle robić poczyna, *j'ai peur*, abym nie wpadła *en d'esfaillance!* (siada) Bo moje nerwy, nie wierzysz, *ma chère*, jak są drażliwe. *Ach, mon Dieu!* Człowiek w łagodnym klimacie wychowany nie może się jeszcze dotąd do tutejszego przyzwyczać powietrza. *Ach, ciel!* Będęz was kiedy oglądała, wy frapujące widoki Paryża! Was, szemrzące strumyki! Was, *les arbres en fleurs!*

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(na stronie) Cóż to za wariatka! Gada i gada! A nic ją nie rozumiem... (głośno) Proszę mi powiedzieć...

TRYNDALEWICZÓWNA

Zapewnie, *ma chère*, zechcesz wiedzi[e]ć, skąd jestem rodem? Powinnabyś to po moim *jargon* poznać: jestem z Paryża. Byłam przy garderobie w teatrze. Pewien hrabia – *ach! très joli garçon* – wywiózł mię tutaj. Ale wkrótce mię ten okrutnik abandonnował, a ja z rozpaczy zostałam guwernantką. Jużem się była moją *methodą* edukacyi wślawiła, aż mię kabała...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(niecierpliwie) Ale proszę mi powiedzieć, czego tu pani chcesz?!

TRYNDALEWICZÓWNA

*Ach, à propos!* Dobrze żeś mi, *ma chère*, przypomniała: mam tu mały interesik do pana rejenta.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(na stronie) Czy tylko to nie ta przeklęta korneciarka?... (głośno) Czy to od waćpani ten faktor przychodził?

TRYNDALEWICZÓWNA

*Oui, ma chère*, czy waćpani wiesz o tem?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

(w gniewie) O, ja wiem o wszystkim!

TRYNDALEWICZÓWNA

Więc się jej ze wszystkim zwierzyć mogę.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Jakże mam honor zwać panią?

## № 7

## ARIA [Jestem panna Tryndalewiczówna]

Allegretto

Flauto

Oboi 1, 2

Corni in A 1, 2

Tryndalewiczówna

Jes - tem pan - na Tryn - da - le - wi - czów - na!

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Trynd.

Któ - rej w guś - cie nikt nie zrów - na, zna - ne w miś - cie me za - le - ty, ro - bię czyp - ki i kor - ne - ty.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



Trynd. <sup>26</sup> *8* ka - że, sło - wem: wszyst - kie-go do - ka - że! **Pani Wąskrótoszowa: (w gniewie)**  
Co za czelność tu przychodzić!

Vln. I <sup>26</sup> arco *f*

Vln. II <sup>26</sup> arco *f*

Vla. <sup>26</sup> arco *f*

Vc. <sup>26</sup> *f*

Ctb. <sup>26</sup>



Fl. <sup>33</sup> *p*

Ob. <sup>33</sup> *p*

Cor. A <sup>33</sup> *p*

Trynd. <sup>33</sup> *8* U mnie pier - wsze zaw - sze mo - dy, sły - nę tak - że i zu - ro - dy,

Vln. I <sup>33</sup> *p* pizz.

Vln. II <sup>33</sup> *p* pizz.

Vla. <sup>33</sup> *p* pizz.

Vc. <sup>33</sup> *p* pizz.

Ctb. <sup>33</sup> arco *p* pizz.



52

Trynd.

woś - ci, ja zaś, ży - jąc dla no - woś - ci, dam mu do - wód wza - jem - noś - ci, dam mu do - wód wza - jem - noś - ci.

Vln. I

pizz.

arco

Vln. II

pizz.

arco

Vla.

pizz.

arco

Vc.

pizz.

arco

Ctb.



59

Fl.

Ob.

Cor. A

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

*p*

*p*

*p*

arco



65

Trynd. *p* Za - ka - zał mi tu przy - cho - dzić, a - le to nie bę - dzie szko - dzić, gdy nad wszel - kie spo - dzie - wa - nie swo - ją lu - bą tu za -

Vln. I *p* pizz.

Vln. II *p* pizz.

Vla. *p* pizz.

Vc. *p* pizz.

Ctb. *p* pizz.



72

Fl. *f*

Ob. *f*

Cor. A *f*

Trynd. *f* sta - nie. **Pani Wąsokrętoszowa:** Ale pan domu tego ma już żonę. Po - wia - da ją, że żo - na - ty, żo - na

Vln. I *f* arco *p*

Vln. II *f* arco *p*

Vla. *f* arco

Vc. *f* arco *p*

Ctb. *f* arco *p*



95

Trynd. *p*

O - deś-lę ją do szpi - ta - pizz. la, bo ja mu - szę mieć cha - ba - la, i tak roz - kosz-ne mo-

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ctb. *p*



100

Fl. *f*

Ob. *f*

Cor. A *f*

Trynd. *f*

men - ta, bę - de pe-dzić u re - jen-ta.

Vln. I *f* arco

Vln. II *f* arco

Vla. *f* arco

Vc. *f* arco

Ctb. *f* arco

- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (na stronie) Poczekaj, nie wyjdiesz mi tak na sucho! (głośno) Proszę waćpanią do tego pokoju, a ja tymczasem dam znać panu rejentowi.
- TRYNDALEWICZÓWNA A ta stara gąska, czy jest w domu?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Któż taki?
- TRYNDALEWICZÓWNA *Son epouse?* Rejentowa?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA O, nie masz ją w domu, na wieś wyjechała, możesz waćpani być bezpieczną.
- TRYNDALEWICZÓWNA Tem lepiej, że tego krokodyla w domu nie ma, będziemy się mogli do woli *tête-à-tête* zabawić. Dajże mi się, *ma chère*, jeszcze raz uściskać!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Proszę tylko wejść. (otwiera tenże sam gabinet, gdzie Burda weszedł)
- TRYNDALEWICZÓWNA Ach, nie dajże mi długo czekać na rejenta, bo się lękam, abym z upragnienia migreny nie dostała! (na stronie, odchodząc do gabinetu) Okno otwarte – drabina mocna!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (zamyka drzwi na klucz) Aha, mam cię teraz, synogarliczko! Inaczej ty śpiewać będziesz! Otóż teraz mam i świadka, teraz to się sąd gorący pocznie!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ (za sceną) Maćku! Ty staniesz koło drzwi i nikogo stąd nie puścisz! A ty, Pawle, staniesz od ogrodu pod oknami. Nie puszczaj mi ani żywej duszy!

## SCENA 17

PANI I PAN WĄSOKRĘTOSZOWIE

- PAN WĄSOKRĘTOSZ Aha! Czy tu jesteś, Małgosiu?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Aha! Przyszedłeś Bartosiu? Czy nie szukasz tu kogo?
- PAN WĄSOKRĘTOSZ O, już znalazłem, kogo mi trzeba było, moja ty cnotliwa żoneczko!
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA O mój ty poczciwy mężulku!
- PAN WĄSOKRĘTOSZ Gdzie jest klucz do tego pokoju, he?
- PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (na stronie) Aha, już klucza szuka... (głośno) Na coż to ci klucza trzeba, he? Czy nie schowałeś co w tym pokoju, mój ty srebrnowłosa Parysie, he?



PAN WĄSOKRĘTOSZ (pokazuje list) Przypatrz się, czyja to ręka?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (pokazuje list) Przypatrz się, czyja to ręka?

PAN WĄSOKRĘTOSZ Fraszka, fraszka! czyja to ręka?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Wybiegi, wybiegi! czyja to ręka?

(pokazują sobie pod nos listy)

PAN WĄSOKRĘTOSZ Jutro dam prośbę do konsystorza!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ty jutro, a ja dziś jeszcze!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Spójrz, spójrz na ten pokój!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Wiem już dawno o nim. Pójdź, przypatrz się twojej kralce czerwieny!

PAN WĄSOKRĘTOSZ A ty jesteś kralka winna, a zatem milcz!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Co za winna kralka! A tyś... A tyś tuz żołędny.

PAN WĄSOKRĘTOSZ Ej, milcz!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Otóż nie będę milczała!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Pamiętaj, że ja jestem panem domu!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Wtenczas, kiedy mnie w nim nie ma!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Ja jestem głową...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Dynią jesteś, ale nie głową!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Ej, milcz, babo, bo nie ręczę, abym...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Otóż nie będę milczała, będę wrzeszczała, dopóki mi sił stanie! Niech całe miasto słyszy, (płacząc, krzyczy) jak ty mię oszukujesz!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Ejże, milcz! Bo...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (bije pięściami) Nie będę, nie będę! (przeraźliwie) Gwałtu!! Nie będę!!

PAN WĄSOKRĘTOSZ (porywa za krzesło) Milcz powiadam! Bo... Trzymajcie mnie, bo nie wytrzymam! (zamierza się krzesłem, rejentowa wrzeszczy i do ziemi przysiada, uchilając się przed stołkiem; a w tej grupie zastaje ich wpadający SOWIZDRZALSKI)

## SCENA 18

CIŻ I SOWIZDRZALSKI

SOWIZDRZALSKI A to co się znaczy?! Cóż to za wrzawa?! Mości rejencie! Mościa rejentowo!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Ach, mości Sowizdrzalcki! Chce mię ubić!

SOWIZDRZALSKI A fi! Mości rejencie! Któż widział...

PAN WĄSOKRĘTOSZ Ale bo waćpan nic nie wiesz, o co mi chodzi... Oto mój honor diabli wzięli! Wystaw sobie, waćpan, na starość rogi mi przyprawia!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Nie wierz, waćpan, on to sam czyni!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Zaprosiła sobie jakiegoś dragona Burdę...

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Nieprawda, to on sprowadził korneciarkę Tryndalewiczównę...

SOWIZDRZALSKI (śmiejąc się) I waćpaństwo się o to kłóćcie?

P. WĄSOKRĘTOSZ, P. WĄSOKRĘTOSZOWA (razem) Jakże się nie kłócić?!

SOWIZDRZALSKI Ale czy macie tego dowody?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Mój dowód siedzi w tem pokoju!

PAN WĄSOKRĘTOSZ I mój także tu siedzi!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Tutaj śpiewa jego kukułeczka!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Tutaj siedzi jej jędor!

SOWIZDRZALSKI Wicie państwo, co? Zezwólcie na sąd pokoju. Ja będę superarbitrem.

P. WĄSOKRĘTOSZ, P. WĄSOKRĘTOSZOWA (razem) Zgadzam się!

SOWIZDRZALSKI Teraz trzeba nam ten karceres otworzyć i przekonać się... Proszę o klucz.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (daje mu) Oto jest!

PAN WĄSOKRĘTOSZ (do SOWIZDRZALSKIEGO) Tylko niech to będzie między nami!

SOWIZDRZALSKI Rozumie się! (śmiejąc się) No, proszę państwa, pójdźmy! (otwiera i wchodzi)

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Teraz zobaczymy!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Tak, tak, teraz zobaczymy!

(odmiana dekoracji w pokój z oknem otwartem)

## SCENA 19

DAWNIEJSI I KUPCZYK (siedzi, trzymając szubę)

SOWIZDRZALSKI (jeszcze za sceną) Gdzież oni są?

PAN WĄSOKRĘTOSZ Tutaj ón będzie.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Jam ją tu zamknęła.  
(wchodzą)

PAN WĄSOKRĘTOSZ (obziera się i raptem KUPCZYKA spostrzegłszy, staje zdziwiony) A to co za *metamórphōsis*?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (staje osłupiała) Wszelki duch chwali Pana Boga!

PAN WĄSOKRĘTOSZ A waść się skąd tu wziąłeś?

KUPCZYK Oknem tu wlałem.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Któż waść jesteś?

KUPCZYK Kupczyk z moskiewskiego sklepu. Przyniosłem tu na rozkaz tego pana, sobolą szubę na sprzedaż.

PAN WĄSOKRĘTOSZ (staje jak gawron z rozdziawioną gębą - przypominając sobie, bije się w czoło) A, a, a, a?!

SOWIZDRZALSKI (biorąc się po pod boki, z tryumfującym uśmiechem, ale niskim tonem, jako odpowiadając na powyższe pytanie) E, e, e, e, e!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA (podobnie zdumiała) To, to, to?

SOWIZDRZALSKI (jak wyżej) To, to, to!

PAN WĄSOKRĘTOSZ Więc tu sęk!

KUPCZYK Tak jest, mości dobrodziejko, tak się nazywam: Florian Sęk, do usług waćpaństwa. Komuż mam oddać szubę?

SOWIZDRZALSKI (biorąc) Szuba do mnie należy! Po zapłatę idź do tych państwa, którzy się nigdy nie kłócą.

PAN WĄSOKRĘTOSZ Małgosiu...?

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA Bartosiu...?

PAN WĄSOKRĘTOSZ Ja, ja... podobnoś dudkiem zostałem!

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA I ja nie kukułką! Otóż masz i pannę Tryndalewiczównę!



PAN WĄSOKRĘTOSZ

I pana Burdę kapitana!

(stoją zawstydzeni)

SOWIZDRZALSKI

(z tryumfem) Proszę nie zapominać, że Postylion Trąbka i Faktor Szachraj także się przedadzą.

PANI WĄSOKRĘTOSZOWA

Czyż i pan Starogdyrski?...

SOWIZDRZALSKI

(z układem i akcentem tegoż) Jest tu także, do usług rejentowy dobrodziejki!

PAN WĄSOKRĘTOSZ

No, panie Sowizdrzalski, nie ma co mówić, że się koncept nieźle udał!

KUPCZYK

Proszę państwa mię odprawić, bo ja muszę śpieszyć. Od kogoż mam...



15

Fl.

A Cl.

Fag.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

pusz - cza w ul szer - sze - ni, zgod - na pszczół - ka mio - dem tu - czy, i nie pusz - cza w ul szer - sze - ni, i nie pusz - cza w ul szer -

22

Fl.

Ob.

A Cl.

Fag.

Cor.

Timp.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

szeni.

29

Fl.

Ob.

A Cl.

Fag.

Cor.

Timp.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

34

Fl.

Ob.

A Cl.

Fag.

Cor.

Timp.

Vc.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

Detailed description: This page contains two systems of musical notation for measures 29-34. The first system (measures 29-34) features a Flute (Fl.) with a melodic line of eighth notes, often beamed in pairs. The Oboe (Ob.) and Clarinet in A (A Cl.) play block chords. The Bassoon (Fag.) has a simple bass line. The Cor Anglais (Cor.) plays a rhythmic pattern of quarter notes. The Trombones (Timp.) play a steady bass line. The Violins (Vln. I and II) play a melodic line, with the second violin (Vln. II) having a double bar line in measure 32. The Viola (Vla.) and Cello/Double Bass (Vc. and Ctb.) provide harmonic support with block chords and a steady bass line. The second system (measures 34-39) shows the Flute (Fl.) playing a melodic line, while the Oboe (Ob.) and Clarinet in A (A Cl.) play block chords. The Bassoon (Fag.) has a simple bass line. The Cor Anglais (Cor.) plays a rhythmic pattern of quarter notes. The Trombones (Timp.) play a steady bass line. The Violins (Vln. I and II) play a melodic line, with the second violin (Vln. II) having a double bar line in measure 36. The Viola (Vla.) and Cello/Double Bass (Vc. and Ctb.) provide harmonic support with block chords and a steady bass line. The page is marked with a double bar line at the end of measure 34.

40

Fl. *f*

Vc. *f*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *p*

Ctb. *p*

Lecz nie - zgo - da gdzie się wkrad - nie, tam bu - dow - la wnet u - pa - da,



46

Fl. *f*

Ob. *f*

A Cl. *f*

Fag. *f*

Cor. *f*

Timp. *f*

Vc. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Ctb. *f*

dar - mo maj - tek ste - rem wład - nie, gdy wo - krę - cie miesz - ka

53

Fl.

A Cl.

Fag.

Vc.

zdra - da, dar - mo maj - tek ste - rem wład - nie, gdy wo - krę - cie miesz - ka zdra - da, gdy wo - krę - cie miesz - ka

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

59

Fl.

Ob.

A Cl.

Fag.

Cor.

Timp.

Vc.

zdrada.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

65

Fl.

Ob.

A Cl.

Fag.

Cor.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



71

Fl.

Ob.

A Cl.

Fag.

Cor.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

## № 9

## WODEWIL [Niech nas zawsze łączy zgoda]

Andante

Flauto

Oboi 1, 2

Clarinetti in A 1, 2

Corni in G

Voce

Niech nas za - wsze łą - czy zgo - da, bądź-my

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Fl.

Ob. 1, 2

A Cl. 1, 2

Cor. G 1, 2

V.

za - wsze cno - tli - wy - mi, przej-dzie roz - pacz mi - nie szko - da, a my bę - dzieм znów wiel - ki - mi. przej - dzie

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.



13

Fl.

Ob. 1, 2

A Cl. 1, 2

Cor. G 1, 2

V.

roz - pacz, mi - nie szko - da, a my bę - dzieć znów wiel - ki - mi.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

19

Fl.

Ob. 1, 2

A Cl. 1, 2

Cor. G 1, 2

V.

Lecz nie ko - niec tej za - ba - wie, bo nam jesz - cze o to cho - dzi, czy-li par - ter też łas-

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

26

Fl.

Ob. 1, 2

A Cl. 1, 2

Cor. G 1, 2

V.

ka - wie o - klas - ka - mi ją na - gro - dzi, czy - li par - ter też las - ka - wie o - klas - ka - mi ją na - gro - dzi!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ctb.

## NOTY BIOGRAFICZNE REALIZATORÓW WYDANIA

AGNIESZKA MARSZAŁEK

Profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, historyk teatru, pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Zajmuje się badaniem teatru i dramatu polskiego (przede wszystkim XIX wieku). Niezależnie od pracy badawczej i dydaktycznej od 2000 roku współredaguje miesięcznik „Didaskalia. Gazeta Teatralna”, gdzie publikuje recenzje teatralne i inne teksty – to kolejne pole jej aktywności.

Jest członkiem Komitetu Redakcyjnego serii „Teatr. Konstelacje”, prowadzonej w Katedrze Teatru i Dramatu. Ma w dorobku pięć książek, m.in. *Repertuar teatru polskiego we Lwowie 1864–1875*, a przygotowuje do wydania zbiór pism teatralnych Władysława Łozińskiego. Jest współautorką lub redaktorem naukowym siedmiu innych książek, poza tym opublikowała ponad sto artykułów dotyczących teatru dawnego i współczesnego.

Wyznaje pogląd, że zajmowanie się współczesnym teatrem bez świadomości jego związków z przeszłością może być usprawiedliwione w wypadku teatromana, nigdy teatrologa. Bardzo chciałaby trwale zarażać studentów wiedzy o teatrze przekonaniem, że kultura, w której uczestniczymy, tworzy wielowiekowy ciąg zjawisk wzajemnie się oświeclających – więc sens sięgania do przeszłości nigdy się nie dezaktualizuje, zawsze natomiast wyostrza i pogłębia postrzeganie teatru dzisiejszego.

JOANNA SUBEL

Stopień doktora nauk humanistycznych uzyskała w 1991 roku w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie (dysertacja: *Johann David Holland – życie i twórczość. Katalog tematyczny dzieł*), a stopień doktora habilitowanego nauk humanistycznych w zakresie historii Polski i historii powszechnej XIX i XX wieku (specjalność historia muzyki) – w 2010 roku na Wydziale Historyczno-Pedagogicznym Uniwersytetu Opolskiego. W latach 1974–2017 była pracownikiem naukowo-dydaktycznym w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, a w latach 1997–2009 – wykładowcą w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego oraz w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. W latach 2005–2007 w hanowerskiej Hochschule für Musik und Theater prowadziła także gościnne wykłady z zakresu polskiej historii muzyki i literatury muzycznej. Od 2012 do 2017 roku zajmowała stanowisko profesora na Uniwersytecie Wrocławskim w Instytucie Muzykologii. W kręgu jej badań naukowych znajduje się historia i literatura muzyki XVIII i XIX stulecia, ze szczególnym uwzględnieniem życia i twórczości Karola Lipińskiego. Drugim obszarem jej zainteresowań jest kultura muzyczna Wrocławia. We wrocławskiej Akademii Muzycznej zorganizowała dwie międzynarodowe konferencje naukowe z cyklu „Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka” (2016, 2018), nad którymi jednocześnie sprawowała kierownictwo naukowe. Autorka referatów opublikowanych

w zeszytach naukowych akademii muzycznych Wrocławia, Warszawy, Katowic, Poznania, Uniwersytetu Poznańskiego, Olsztyńskiego, Lipskiego, Uniwersytetu w Bonn, a także hasel do *Encyklopedii Wrocławia* (Wrocław 2000), *Encyklopedii muzycznej PWM* (Kraków 1993), encyklopedii *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Kassel 2003) oraz eseju w *Leksykonie zieleni Wrocławia* (Wrocław 2013). Autorka książek: *Czym jest romantyzm? Przegląd koncepcji* (Wrocław 2004); *Wrocławska chóralistyka 1945–2000* (Wrocław 2005); *Cantores Minores Wratislavienses 1966–2006* (Wrocław 2006); *Wrocławska chóralistyka 1817–1944* (Wrocław 2008) oraz *Źródła do twórczości Karola Lipińskiego* (Wrocław 2018). Obecnie pełni funkcję kierownika i redaktora naukowego *Wydania dzieł Karola Lipińskiego*, realizowanego przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie we współpracy z Akademią Muzyczną im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu.

#### MACIEJ PROCHASKA

Wykształcenie muzykologiczne odebrał w latach 1991–1996 w obecnym Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 1994 roku był stypendystą Dartington International School of Music. W roku 2010 otrzymał Stypendium Marszałka Województwa Wielkopolskiego w dziedzinie kultury na realizację badań nad historią kultury muzycznej Wielkopolski, a w 2016 był stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Obecnie realizuje pod kierunkiem prof. dr hab. Haliny Lorkowskiej przewod doktorski otwarty w 2017 roku w Akademii Muzycznej im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu. Zajmuje się historycznymi technikami orkiestracji oraz retoryką muzyczną w XVII- i XVIII-wiecznych operach.

Od 2001 roku przez kilkanaście lat był pracownikiem naukowym w Instytucie im. Oskara Kolberga w Poznaniu. Jest współredaktorem siedmiu tomów serii „Dzieła Wszystkie” Oskara Kolberga. Dokonał orkiestracji opery tego twórcy – *Scena w karczmie czyli powrót Janka*. Opracował i przygotował do realizacji oryginalną Kolbergowską wersję partytury opery *Król pasterzy* oraz zrekonstruował i opracował fragmenty trzeciej, niedokończzonej opery Kolberga *Pielgrzymka do Częstochowy*. Od roku 2002 do 2012 był dyrektorem artystycznym orkiestry Accademia dell’Arcadia.

W latach 2016–2019 opracował z rękopisów i przygotował sześć wokalnie-instrumentalnych dzieł Stanisława Moniuszki: źródłową wersję *Widm* dla Narodowego Forum Muzyki, opery *Karmaniol* oraz *Ideal* dla Towarzystwa Teatralnego we Wrocławiu, zorkiestrował *Szwajcarską chatkę*, opracował *Nocleg w Apeninach* oraz zrekonstruował dla Warszawskiej Opery Kameralnej partyturę orkiestrową *Halki* w wersji wileńskiej z 1848 roku. W roku 2019 za prace nad dziełami Moniuszki otrzymał nominację do nagrody Koryfeusz Muzyki Polskiej w kategorii Osobowość Roku.

#### PIOTR ŁYKOWSKI

W latach 1970–1988 był chórzystą Poznańskich Słowików Stefana Stuligrosza. W roku 1989 ukończył z wyróżnieniem Wydział Wokalny Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu w klasie śpiewu prof. Eugeniusza Sąsiadka. Na III Konkursie Sztuki Wokalnej im. Ady Sari w Nowym Sączu (1988) zdobył pierwszą nagrodę i trzy wyróżnienia specjalne (m.in. za wirtuozerię). Doskonalił swe umiejętności podczas wielu kursów interpretacyjnych i mistrzowskich w kraju i za granicą.

Ma na swym koncie ponad 1000 występów solowych w całej niemal Europie, na estradach koncertowych i scenach operowych. Współpracował i współpracuje

z wieloma solistami i zespołami muzyki dawnej, orkiestrami kameralnymi i filharmonicznymi, także w ramach międzynarodowych festiwali muzycznych. Zrealizował liczne nagrania radiowe, telewizyjne i płytowe.

Działa również na niwie pedagogicznej. Jest nauczycielem śpiewu w Państwowej Szkole Muzycznej II stopnia im. Ryszarda Bukowskiego we Wrocławiu oraz prowadzi klasę śpiewu solowego we wrocławskiej Akademii Muzycznej, gdzie piastuje urząd dziekana Wydziału Wokalnego. Od wielu lat wygłasza referaty na konferencjach naukowych i prowadzi zajęcia seminaryjne na kursach interpretacyjnych; jest również zapraszany jako juror międzynarodowych i krajowych konkursów wokalnych. Opublikował kilka artykułów z dziedziny wokalistyki, jest też redaktorem naukowym dwóch prac zbiorowych poświęconych tej tematyce. W 2004 roku z rąk Prezydenta RP otrzymał tytuł profesora sztuk muzycznych. Od roku 2013 jest Prezesem Polskiego Stowarzyszenia Pedagogów Śpiewu.

AGATA CHODOREK

Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wyróżniona absolwentką Wydziału Wokalnego Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, laureatka nagrody „Dyplom Roku 2017”, wielokrotna laureatka Stypendium Rektora dla najlepszych studentów i doktorantów oraz licznych ogólnopolskich i międzynarodowych konkursów wokalnych, m.in. w Kielcach (II nagroda, 2012), we Włoszakowicach (III nagroda, 2014), w Stonawie (Czechy; II nagroda, 2014), w Żylinie (Słowacja; II nagroda, 2016) i w Trnawie (Słowacja; nagroda specjalna, 2019). Obecnie doktorantka w klasie prof. dra hab. Piotra Łykowskiego, młody pedagog.

Brała czynny udział w konferencjach naukowych, podczas których wygłosiła wykłady: *Związki słowno-muzyczne w pieśniach Jana Antoniego Wichrowskiego* (w trakcie Sympozjum „Profesor Jan Antoni Wichrowski in memoriam” w Akademii Muzycznej we Wrocławiu, 2018), *The Outline of Polish Phonetics for English Speaking Performers of Polish Vocal Music* (w ramach zjazdu członków Europejskiego Stowarzyszenia Pedagogów Śpiewu JEVOP we Wrocławiu, 2019) oraz *Wpływ pierwszych wykonawczyń na kształt partii Zuzanny z opery Wesele Figara Wolfganga Amadeusa Mozarta* (podczas IV Ogólnopolskiej Konferencji Naukowo-Artystycznej „Wyzwania Współczesnej Pedagogiki Wokalnej” w Białymstoku, 2019) – dwa ostatnie zostały opublikowane w języku angielskim w pracy zbiorowej *Professional Challenges of Vocal Pedagogy in the 21<sup>st</sup> Century* (Wrocław 2019).



PIOTR ŁYKOWSKI

## About *Kłótnia przez zakład* [A Dispute over a Bet] by Karol Lipiński and Jan Nepomucen Kamiński

Based on texts by Agnieszka Marszałek, Joanna Subel and Maciej Prochaska

### KAROL LIPIŃSKI – A VIRTUOSO AND COMPOSER

Karol Lipiński (1790–1861), a Polish autodidact born in Radzyń, was the greatest virtuoso-violinist of Europe in the first half of the 19<sup>th</sup> century. Unfortunately, the details of the musician's life and activity are not fully available to us today. Despite the lack of confirmed musical education, Lipiński's violin-playing proficiency allowed him to become a 19-year-old concertmaster, and three years later a *Kapellmeister*, in the Lviv theatre. In 1814, he probably began touring Europe. Among others, Lipiński met Louis Spohr in Vienna and, above all, the world-famous Niccolò Paganini. Their joint concert took place in Piacenza in April 1818.

It is difficult to accurately trace Lipiński's artistic development and his individual achievements in the subsequent years. He certainly played successful concerts in: Dresden, Frankfurt, Kiev, Cracow, Leipzig, London, Lviv, Manchester, Odessa, Paris, Petersburg, Poznań, Prague, Vienna, Vilnius, Warsaw, and Wrocław. In 1839, thanks to his excellent reputation confirmed by numerous reviews, Lipiński became the concertmaster of the Hofkapelle Dresden, where he remained for the next 22 years until his retirement in 1861. In Dresden, he proved himself as an outstanding chamber musician, an excellent interpreter of Viennese Classics' quartets and the sonatas for violin and piano by Bach and Beethoven. As a result of his great experience in this field, Lipiński became the editor of sonatas by the Leipzig cantor and string quartets by Joseph Haydn.

After finishing his artistic activity due to health deterioration, Karol Lipiński retired and settled in his estate in Urłów (Ukraine, about 90 km from Lviv). Particularly noteworthy are the artist's priceless merits to culture: he founded a music school for country children (which he had dreamed of for many years), and he indirectly contributed to the transformation of the music school of the Galician Music Society into a conservatory with a status equal to that of European schools. Karol Lipiński died on 16 December 1861 and was buried in the family tomb together with his wife and son Gustaw.

The preserved works of Karol Lipiński include 79 compositions in 34 opuses and 27 pieces without opus numbers. The greater part of his output are compositions for violin and orchestra. In terms of genre, the composer's legacy includes: 3 symphonies, a polonaise for orchestra, an overture, 4 concertos for violin with orchestra, 14 works for violin and orchestra, 8 works for violin with chamber ensemble, 14 works for violin with piano, 15 compositions for solo violin, 2 operas, 7 songs, and 6 works for piano. Lipiński wrote variations, rondeaux and trios, and, above all, he stylised the polonaise and mazur. Almost all preserved compositions of Karol Lipiński were published during his lifetime in Leipzig – the centre of German printing – by the leading companies of Carl Friedrich Peters (12 opuses), Breitkopf and Härtel (11 opuses), and Friedrich Hofmeister (4 opuses). The popularity of his works is evidenced by the multiple other editions: French – by Simon Richault and Georges Costallat, Italian – by Giovanni Ricordi, Austrian – by Tobias Haslinger, English – by Wessel & Co, and Lvivian ones – by Kuhn and Milikowski, and by the Franciszek Piller's printing house. The most frequently published compositions by Karol Lipiński are the *Violin Concerto No. 2 in D major*, Op. 21, called 'The Military Concerto', and caprices for solo violin.

International conferences held at the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, initiated in 1988 by Professor Maria Zduniak, were of great importance for the development of research on Lipiński's life and work. As a result, seven volumes were published, containing information on the studies devoted to him.

### THE LVIV OPERA THEATRE IN THE FIRST HALF OF THE 19<sup>th</sup> CENTURY

The Lviv theatre activity in the first half of the 19<sup>th</sup> century was conditioned by the political situation of the country. After the first partition of Poland in 1772, Lviv became an Austrian city. As in many other cities, the word 'opera' was no longer used in the context of buildings serving arts. Hence, dramatic genres and music performances



were staged in the theatre building instead. Often, the same artists performed dramatic works and sang operatic parts, therefore the level of difficulty of newly emerging vocal works had to be lowered. At that time, two performing groups were active in Lviv. Polish and German performances were alternately given in the same building. Since the Austrian authorities did not agree to the permanent employment of Polish artists, they were forced to move from city to city in order to preserve Polish stage traditions.

The situation of the Polish theatre, including the opera, in the first half of the 19<sup>th</sup> century was extremely difficult. The existence and success in stage activity depended primarily on the financial situation of the theatre. This, in turn depended mainly on the performed works' success and popularity among the audience. The texts used as the literary background included not only original plays, but also adaptations and translations of works by French, German and Russian writers.

The building of the former Franciscan church, which no longer exists, was adapted for the purpose of theatre performances, and from 1790 it served performances of the Austrian ensemble, and – to a much more limited extent – the Polish one. The post-Franciscan theatre could house an audience of up to 650 people. It had a standing ground floor and three floors. The stage was very shallow (it was located in the former presbytery), which limited the staging possibilities. It was there in the years 1794–1799 that Wojciech Bogusławski was active. One of his local disciples was a young junior high school student – Jan Nepomucen Kamiński.

In 1842, the Lviv theatre (including both German dramatic and opera ensembles and the Polish ensemble) moved to a new building, founded by Count Stanisław Skarbek, who was also the first manager of the new stage (1842–1848). The building, which until 1842 had been the seat of the theatre, burned down in 1848 during the bombing of Lviv by the Austrian army suppressing the Spring of Nations Revolution.

#### JAN NEPOMUCEN KAMIŃSKI – A PLAYWRIGHT, DIRECTOR AND ACTOR

Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855) was a director, playwright, translator, actor and writer. He performed all these functions in the Lviv theatre for over thirty years. He is remembered mainly as the author and adapter of almost two hundred dramatic texts, often used by local composers. He also wrote poems, journalistic texts and scholarly essays. As mentioned earlier, the artistic group he directed often travelled giving performances. On one of these local tours, Jan Nepomucen Kamiński met the composer Karol Lipiński.

In 1809, as a result of battles between Napoleon and Archduke Ferdinand, Lviv was entered for 24 days by Polish and Russian army allied with Napoleon. After the peace settlement had been reached, Kamiński's efforts to obtain the emperor Francis I's permission to perform in the Polish language were finally successful. Thus, the year 1809 is considered the date of creation of the permanent Polish stage in Lviv. The formal imperial permission to give two Polish performances a week was received only in 1817, and the first, very modest subsidy – later, in 1825.

#### KŁÓTNIA PRZEZ ZAKŁAD – THE LIBRETTO

The source of the libretto in this edition is a manuscript, kept in the manuscripts section of the Lower Silesian Digital Library at the Ossoliński National Institute in Wrocław. The copy of the libretto was made in 1812, but the same copy also served later performances, as evidenced by censorship entries on the title page. The first, dated 24 December 1812, is at the bottom of the page, while the second, much later, is dated 24 May 1832.

The libretto by Jan Nepomucen Kamiński to Karol Lipiński's comic opera was written in Lviv in 1812 and staged there. It is not, however, an original work, but an adaptation. Its prototype was a Russian one-act comedy by Nicolai Kugushev, published in Moscow in 1803 and entitled *Sobol'ya shuba, ili Spor' do slez, a ob zaklade ne beysya* [*The Sable Fur Coat, or Argue to Death, But Do Not Bet*]. Due to the subtitle, it could be classified today as a dramatic proverb – a short form of play extremely popular throughout the 19<sup>th</sup> century.

The original manuscript of the libretto is incomplete: it includes spoken texts written in prose and seven poems intended for singing and called „arias”. The lyrics of the final two vaudevilles were found in *Rocznik Teatru* [The theatre yearbook], covering activities of the Lviv stage in 1814.

The main characters of *Kłótnia przez zakład* are: a married couple (Wąsokrętosz), who have been living in exceptional harmony for over twenty years of their marriage, and a young man who earns his living solely by his cunning (Sowizdrzalski). Because the spouses claim they never quarrel, Sowizdrzalski manages to persuade them to make a costly bet that no one can drive a wedge between them. The wager is a real Russian fur lined with sables. Sowizdrzalski disguises himself as Gazeciarz [Newsboy], Jewish Merchant, Postilion, an old friend of the house (Starogdyrski), and finally as fake lovers of the hosts: Miss Tryndalewiczówna and Captain Burda. Finally, innocent, although naive spouses are easily provoked, and the quarrel begins. The young prankster admits to the hoax and wins the bet.

Kamiński uses Kugushev's plot to create masterful descriptions full of details. By using linguistic invention, he



introduces elements of colloquial language, regionalisms, playful expressions and phrases. Kamiński creates very distinctive, clearly differentiated, vivid, and three-dimensional characters.

The final two arias (vaudevilles) of the work express something more than just a simple call for consent using the honest old Polish slogan 'Let's love each other'. They also suggest the need to close ranks in the face of the threat of treason. The conclusion of the work, therefore, directs the audience's imagination towards national affairs, conveying hope for regaining independence.

#### KŁÓTNIA PRZEZ ZAKŁAD – THE MUSIC

The only source of music for the opera *Kłótnia przez zakład* are photocopies of the score autograph found by Vladimir Grigoriev, a Russian violinist, researcher of Karol Lipiński's and Henryk Wieniawski's works, and author of monographs on both composers. The autograph was lost in unexplained circumstances, and a copy was handed by Grigoriev to the theatre and opera director Roberto Skolmowski, with a request that the work be performed.

Lipiński composed *Kłótnia przez zakład* for an orchestra consisting of flutes, oboes, clarinets, bassoons, horns, trumpets, timpani, and strings. Instrumental parts are often written quite freely. In this edition, the order of instrumental groups has been adapted to the currently used graphic arrangement of orchestral works. It is not an urtext edition, and therefore, in some places, bows and articulation markings have been unified, taking into account the equivalence of instrumental parts or the markings from identical fragments.

Of extreme importance for the editorial works was the fact that the opera score does not provide the libretto. The arrangement of respective arias in the score corresponds to poetic fragments, which in the libretto were intended for singing. Therefore, the opera required a partial reconstruction consisting in adjusting lyrics from the preserved libretto to vocal parts.

The overture resembles a small *sinfonia concertante*. Its hybrid character is deepened by the 'concertante' parts of the clarinet and the oboe. Lipiński cites the melody of *Mazurek Dąbrowskiego* [Dąbrowski's Mazurka] (the national anthem of Poland since 1927), and it is probably the earliest known use of this theme in the entire history of music. The theme is consistently applied in both the exhibition and the reprise, from which it can be concluded that this is the third theme in the course of the *sonata-allegro*.

All vocal parts are intended for a male voice, which is due to the specific nature of the libretto. Almost all arias of the opera are written in a very similar voice register (E3–E4). Only two arias (Postilion's and Captain Burda's) require a slightly lower baritone register. Additionally, the Captain's part is noted in the bass clef.

Noteworthy is the maturity of the young composer's art, as the music is perfectly adjusted to the work's content. The overture begins very solemnly as *maestoso*, and later takes the form of a virtuoso concerto *alla polacca*. The vocal parts vary in terms of metre, tempo, character and instrumentation, while the music emphasises the personality of each character presented. Despite the simplicity of musical expression, the way the arias are structured shows a variety of form-shaping methods.

The rhythms of Polish dances were one of the most characteristic features of stage works in the late 18<sup>th</sup> and first half of the 19<sup>th</sup> century. In the post-partition era, they took on special significance and were to evoke patriotic feelings. Karol Lipiński was a witness to war events taking place in Galicia. The invasion of Austrian, Polish and French troops, which entered the territory alternately, gave Poles hope for freedom.

#### KŁÓTNIA PRZEZ ZAKŁAD – THE STAGING

The first documented performance of *Kłótnia przez zakład* took place on 21 January 1814. This, however, was not a premiere, for Kamiński's text was submitted to the censorship office in December 1812 and then approved on 24 December. The opera could have been performed even a few days later. Today, we know the exact dates of Lviv performances from the years 1815–1817, 1820, 1825–1826 and 1833. Certainly, however, those were not the only stagings. The earliest preserved review refers to a performance from before 14 June 1814. Disappointing is also the lack of even one poster from that production. The information on the names of performers was included in *Gazeta Lwowska* [The Lviv newspaper].

*Kłótnia przez zakład* belongs – as pointed out earlier – to a very large family of dramas with music from the turn of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries. Its genre is impossible to specify, for it was written for the 19<sup>th</sup>-century stage and composed to be performed by dramatic actors, not by singers, which determined the simplicity of its style. The opera entertained the audience of that period, but did not stand the test of time.

In 2019, tutors, graduates and students of the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław took the effort to make *Kłótnia przez zakład* regain its splendour. Thanks to the help of academic and ministerial authorities and the municipal self-government, the editions of the score and the vocal score (compiled contemporarily) were published, and the opera was performed in the Concert Hall of the Karol Lipiński Academy of Music.

SPIS TREŚCI

JOANNA SUBEL

Karol Lipiński i *Kłótnia przez zakład* 7

AGNIESZKA MARSZAŁEK

Libretto *Kłótni przez zakład* Jana Nepomucena Kamińskiego 19

MACIEJ PROCHASKA

Nota edytorska 27

JAN NEPOMUCEN KAMIŃSKI

*Kłótnia przez zakład* · LIBRETTO 31

KAROL LIPIŃSKI · JAN NEPOMUCEN KAMIŃSKI

*Kłótnia przez zakład* · PARTYTURA 93

Noty biograficzne realizatorów wydania 257

PIOTR ŁYKOWSKI

About *Kłótnia przez zakład*  
[A Dispute over a Bet] by Karol Lipiński  
and Jan Nepomucen Kamiński 261