



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

ALEKSANDER FREDRO

NOWY DON KISZOT

CZYLI

STO SZALEŃSTW

Osoby:

Kasztelan

Karol — syn

Zofia — synowica

} Kasztelana

Mateusz Sędziłko — burmistrz
bliskiego miasteczka

Michał — służący Karola

Boruta — leśniczy i karczmarz
w dobrach Kasztelana

Małgorzata — jego żona

Postylion

Kmootr — stróż karczemny

Wójt

Wieśniacy

Wieśniaczki

KAZIMIERZ OPALIŃSKI

JÓZEF ŁOTYSZ

ANDRZEJ ŻARNECKI ✓

MARIA SUTKOWSKA

IGNACY MACHOWSKI

BOGDAN BAER

MIECZYŚLAW KALENIK

KRYSTYNA KAMIENSKA

LECH ORDON

ADAM MULARCZYK

ZBIGNIEW KRYŃSKI

LECH GORZYŃSKI

JAN KOBUSZEWSKI *Wolciechowski*

RYSZARD NADROWSKI

ALICJA BOBROWSKA

BARBARA FIJEWSKA

DANUTA MNIEWSKA

BARBARA RACHWAŁSKA

JOLANTA RUSSEK

GRAŻYNA STANISZEWSKA

MARIA WACHOWIAK

ALEKSANDRA ZAWIERUSZANKA

Orkiestra kameralna pod dyrekcją JERZEGO DOBRZAŃSKIEGO

Zespół wokalny:

WIEŚLAWA SZMIDT, BARBARA TUSZYŃSKA, ZYGMUNT BOROWICZ,
RYSZARD DRABCZYŃSKI, RAJMUND JANOWSKI, STANISŁAW SIKORSKI

ALEKSANDER FREDRO
NOWY
DON KISZOT
czyli
STO SZALEŃSTW

Krotochwila we trzech aktach
wierszem, ze śpiewami

muzyka
STANISŁAWA MONIUSZKI

w opracowaniu
JERZEGO DOBRZAŃSKIEGO

opracowanie dramaturgiczne
i reżyseria
JÓZEF WYSZOMIRSKI

asystent reżysera
LECH WOJCIECHOWSKI

scenografia
ANDRZEJ STOPKA

asystent scenografa
HENRYK RACHALEWSKI

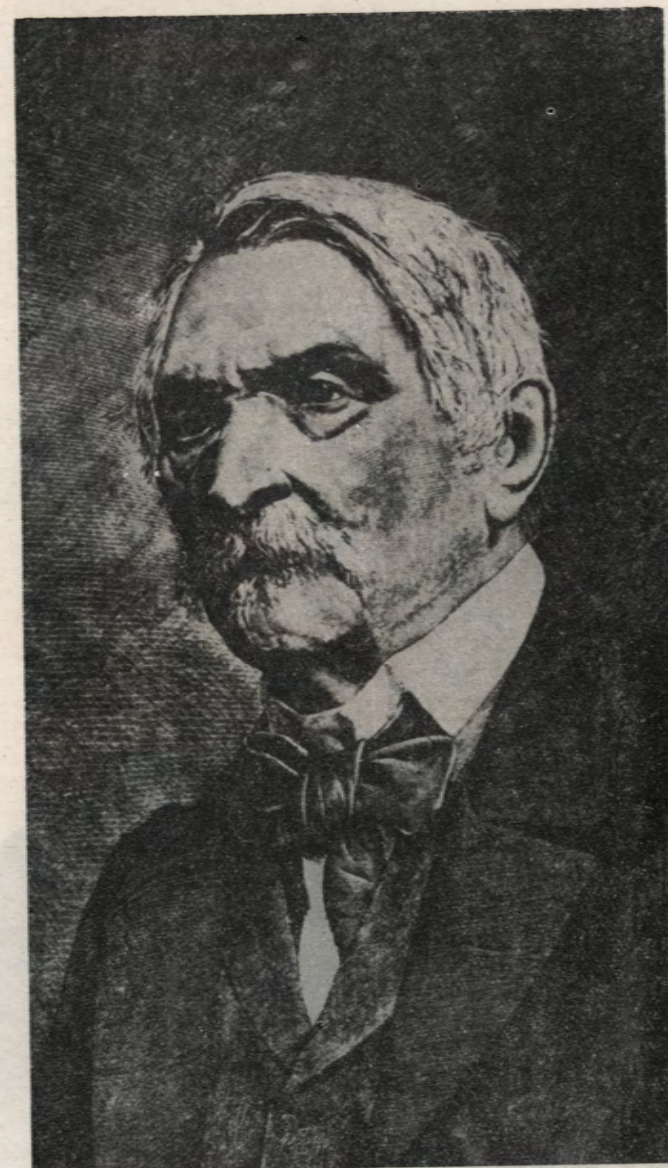
kierownictwo muzyczne
STEFAN SUTKOWSKI

układ tańców
WANDA SZCZUKA

przygotowanie wokalne
ROMANA KREBS

praca nad słowem
KRYSTYNA MAZUR

czwarta premiera w sezonie 1965/66
2 lipca 1966



Aleksander Fredro



Pałac w Beńkowej Wiszni wg akwareli J. Swobody

Stefan Treugutt

GWAŁTU CO SIĘ DZIEJE CZYLI INTRYGA NA PRĘDCE

Pierwszy utwór Fredry, który zawędrował do teatru, zaczyna się od sceny w karczmie: noc, izba szynkowa, do drzwi ktoś się gwałtownie dobija, w izbie śpi stróż karczemny. Hałas go budzi, ale to człek głuchy, myśli więc, że na dworze szaleje burza. „...nie słyszysz, głuchy, ktoś we drzwi kołacze” — woła także już hałasem obudzona gospodyni, na co karczemny głuszcąc odpowiada: „Co się waćpani zdaje, tutaj nikt nie skacze.” Zaczyna się wszystko od typowo farsowego „gagu”, od prastarego motywu anegdotycznego, od przekręcenia przez głuchego słów, od serii nieporozumień. Ani to specjalnie pomysłowe, ani ciekawe, ale zważmy, że od pierwszych słów pierwszego na scenie dziełka autor okazał chęć podobania się publiczności, zbudował taką sytuację, żeby przez widownię przeszedł „szmerek” wesołości.

Ten pierwszy teatralny występ Aleksandra Fredry nazywał się *Intryga na prędce*. Zamierzony w modnych romansach bohater ma budzić śmiech na widowni, ponieważ w jawny sposób mija się ze zdrowym rozsądkiem, postępuje na jawie jak lunatyk. Ale obok tej satyry na poziomie, powiedzmy, jako tako literacko wyrobionego audytorium, są też tam zabiegi prostsze, jak oto tak przez autora opisana przygoda śpiącego na stole, pijanego pocztyliona:

„Postylion, chcąc się ruszyć przez sen, spada na Michała na ławie śpiącego, a z tym razem na ziemię; myśląc, że pojazdem wyrwał się, krzyczy, jak na konie, by stanęły.”

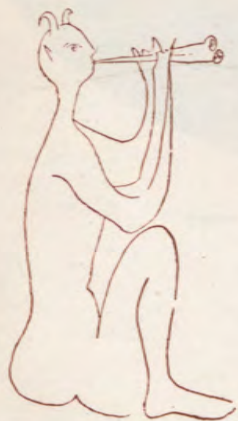
Pocztylion spadł na Michała i woła na niego prrr, Michał zaś, zasnęła wyrwany ze snu, także pijackiego, myśli, że go mordują, błaga przypadkowo obecnego w izbie gościa o litość... Najbardziej prosty, prymitywny rodzaj komizmu sytuacyjnego, robione to „pod publiczność”; od podobnych kawałów roi się w komediach Plautusa, Moliera, Goldoniego, wedle najprostszych zasad niespodziewanej „wpadki” budowali swe obrazy wielcy mistrzowie filmu nie-

meo; czy gardzi naiwnym sposobem rozsmieszania subtelny reżyser filmowy, intelektualista Jacques Tati, czy nie uprawia kawałów całkiem sztubackich pisarz o niewątpliwych ambicjach filozoficznych — satyryk Sławomir Mrożek?

Czy chcę przez to jednoaktową komedijkę *Intryga na przedce* przyrównywać do Moliera i Mrożka? Boże uchowaj, wcale tego nie chcę! Kiedyś, pod wpływem nagłego impulsu, Fredro, jak sam to wspomina, „bez żadnego przygotowania, prawie bez namysłu” napisał wierszem ten komediowy drobiazg. Po dwu latach *Intryga* trafiła na lwowską scenę, grana była raz (dosłownie — jednego wieczora), by wrócić do prywatnych papierów przyszłego pisarza. Ani jej już Fredro nigdy teatrowi żadnemu nie proponował, ani nie włączył do wydania książkowego dzieła. Nic dziwnego, ponieważ na kanwie tego młodzieńczego tekstu powstała po kilku latach „krotochwila we trzech aktach, wierszem, ze śpiewami” — *Nowy Don Kiszot, czyli Sto szaleństw*.

Zapomniany drobiazg, ćwiczenie literackie przyszłego mistrza polskiej sztuki komediowej. Aliści już w tej „prawie bez namysłu” rzuconej na papier *Intrydze na przedce*, od pierwszej do ostatniej sceny, autor (wtedy jeszcze autor amator) okazał wycucie perspektywy i optyki teatralnej, zdradził się z całkiem profesjonalną wiedzą, że na dobrą komedię składa się: zabawny tekst, zabawna gra aktorów, zabawiona dobrze publiczność. I że to trzecie decyduje. Bo mogą widzowie wzruszać się słuchając poważnej tragedii, albo udawać, że się wzruszają, mogą płakać podczas czulej dramy, albo też mogą zimnym okiem śledzić losy bohaterów — ale na komedii muszą się śmiać, bawić, komedia bowiem na scenie wymaga zabawy. Mądrej, głupiej, robionej sposobami oryginalnymi — albo starymi jak anegdota o głuchych. Albowiem można przy pomocy mody, poczucia przyzwyczajenia, towarzyskiego snobizmu i tym podobnych dobrowolnych przymusów doprowadzić ludzi do tego, że będą się nudzić na sztuce poważnej, i że jakiś tam sens — a może i potrzebę — tego nudzenia się wynajdą. Jeżeli jednak nudzą się w czasie sztuki niepoważnej, lekkiej, tylko rozrywce poświęconej...

Żeby Fredro, nawet bardzo młody Fredro, pisał coś na scenę tylko dla rozrywki, to zbyt zuchwały wniosek; teorię sztuki dla sztuki, a więc i rozrywkę dla samej rozrywki, to wymyślono trochę później — w czasach młodego Fredry każda komedia, najbardziej bliska farsie, najbardziej nastawiona na żywioł rozrywkowy, jakieś tam zawsze pocziwe cele dydak-



tyczne miała na oku, zawsze miała bawiąc uczyć. Bawiąc uczyć — czy to tyle samo, co uczyć bawić? Nie to samo, nie zupełnie to samo, chociaż niby podobnie.

Zadaniem komedii polskiego oświecenia było właśnie to: by uczyć społecznie pożytecznych zachowań, by pobudzać obywatelskie i społeczne cnoty, piętnować zaś niecnoty i zachowania szkodliwe. Uczyć sposobem komediowym, śmiejąc się z występku, wystawiając grzech ukarany, cnotę nagrodzoną, czyli uczyć przy pomocy rozrywkowego, wesołego zdarzenia scenicznego, uczyć bawiąc po drodze. Zabawność jest w tej zasadzie tworzenia czymś potrzebnym, ale i czymś podrzędnym, drugoplanowym, służebnym wobec celu głównego komedii, jakim jest nauka. To też komedie polskiego oświecenia — a Fredro od początku swych prób dramatycznych należy do tej tradycji — bywały zwykle nienagannie dydaktyczne, dobrze uczyły, mniej uwagi poświęcały zabawianiu. Zwykle nie były dobrymi komediami. Pocziwa intencja, postępową myśl społeczną, racjonalne widzenie natury ludzkiej — to na ogół górowało nad komediową, rozrywkową, zabawową stroną utworów.

Uczyła bawiąc. Przystawienie kolejności, po-

stawienie zabawy na pierwszym miejscu, to było przywilejem tych tylko rasowych autorów teatralnych, którzy nieomylnym instynktem rozumieli, że do umysłów i nastrojów publiczności na sali teatralnej trafia się środkami teatralnymi, a nie innymi. Ze na komedii trzeba bawić, jeszcze raz bawić, za wszelką cenę bawić, bo bez zabawy nie będzie pożytków także dydaktycznych, bo jakże zachęcać do czegoś pożytecznego nudą i ziewaniem? A więc: bawić ucząc, a więc robić przede wszystkim dobrą komedię, niech z niej dopiero wpadają w uszy i myśli ukontentowanych spektatorów, idee rozsądne i w ich potocznym życiu przydatne.

Taką właśnie intencję dostrzeżemy w owej tu przypominanej *Intrydze na prędcie*. Intencję, by robić wyrazisty, sytuacyjnie efektowny teatr komediowy, by ten pokaz roboty teatralnej trafiał do ludzi na sali, by działał słowem, gestem, anegdotą, niespodziewanym obrotem akcji, zabawnym pokazem sztuki aktorskiej, pomysłowością. Dopiero poprzez tę niepowściągliwą, pełną rozmachu sceniczność niech trafia do publiki morał końcowy tego pokazu roman-sowych szaleństw i głupstw: „Że złego bez dobrego nie ma na tym świecie”.

Intryga w samej rzeczy *na prędcie*, mało jeszcze pewną ręką pisana, zbyt bagatelna, by przetrwać na scenie. Ale już ona zapowiada bezceremonialną śmiałość w posługiwaniu się teatralnością, efektem nawet najprostszym, to zapowiada, co będzie przecież mocną stroną przyszłej roboty autora *Dam i Huzarów*, *Gwał-*

tu co się dzieje, Pana Jowialskiego. No i z *Intrygi na prędcie* powstało „sto szaleństw” *Nowego Don Kiszota*, ta zaś komedia jest już czymś godnym uwagi. Ba, w naszym dzisiejszym teatrze okazała się tekstem pobudzającym wyobraźnię inscenizatorów.

Tym razem, w *Nowym Don Kiszocie*, zaczynamy od karczmy pełnej śpiewających — i pijących — chłopów (autor nazywa ich z literacką delikatnością „wieśniakami”). Pamiętacie państwo podobne sceny w *Indyku* Sławomira Mrożka? Znowu, zastrzegam, nie idzie mi o porównywanie, ani o wywody historyka literatury, który w scenicznych zabawach współczesnego satyryka dostrzeże nawiązania do tradycji, i przekpiwanie z tradycji. Fredro napisał tekst parodystyczny, stąd też po prostu do wszelkich dalszych w naszej literaturze dramatycznej (niezbyt licznych) prób parodii da się jego *Don Kiszot* przypasować, tak do jakiegoś utworu Mrożka, jak do pewnych elementów w sztukach St. Ignacego Witkiewicza; nie wiele z takich porównań wynika, trzeba przecież mieć w pamięci możliwość takich porównań, warto uświadomić sobie taką oto perspektywę, która jednym rzutem przechodzi od starego, poczciwego mistrza narodowej komedii do zjawisk arcy-nowoczesnych, całkiem XX-wiecznych, całkiem mało „pocziwych”.

Autor *Nowego Don Kiszota* nie był jeszcze starym i poczciwym mistrzem narodowym. A w ogóle — mili państwo — jeżeli mówimy o staromodnym, właśnie poczciwym wdzięku autora *Ślubów panińskich*, to pamiętajmy, że to także autor *Męża i żony*, autor o umyśle

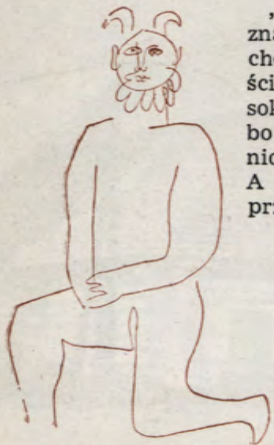


zjadliwie bystrym, mało skłonnym do kompromisowego ulegania banalnym prawdom i klimowym komunalom. (Nie świętość węzła małżeńskiego najbardziej na sztych wystawiona w *Mężu i żonie*, są ostrości większe, przypomnijmy sobie, jak tam obraca się na wszystkie strony pojęciem honoru i poczuciem honorowości niewątpliwie honorowych gentlemenów). A i wspomniane z tytułu *Śluby panięskie*, ta ślicznym wierszem napisana komedia dla panienek, szkolnych teatrów amatorskich i dla prezentowania na dużej scenie sarmackiego, dworkowego „mussetyzmu” — ile w nich dwuznaczności, ile powiedzonek i sytuacji, owszem, całkiem niewinnych, ale pod warunkiem, że się aluzji erotycznych i kpiarstwa nie rozumie! Pisano już o tym, jednak zamęt na temat autorskiej inteligencji i czysto satyrycznych, przewrotnych zabaw Fredry panuje do dziś wśród znawców jego twórczości; albo mu się za wiele przypisuje, albo za mało; albo za wąskie horyzonty myślenia o sprawach ludzkich, albo za obszerne, na miarę sąsiadującej z nim wielkiej poezji romantycznej. Nikt przecież nie negował nigdy doskonałej teatralności jego komedii, ich przylegania do warunków sceny, możliwości, jakie jego teksty dają aktorom. *Nowy Don Kiszot* pokazuje, że i reżyserom.

Przy odczytywaniu tego polskiego *Don Kiszota* uderza nieposkromiona, żywiołowa teatralność, nastawienie na zabawę, na kpiarstwo z modnych banałów, aż brutalne zestawianie ładnie brzmiących słów z praktyczną i prozaiczną stroną życia. Chcecie próbki autorskiej zuchowości? Oto jedna z wielu:

„Nie pytam, w jakie kraje losy mnie
powiodą,
Ludzkość oswobodzona będzie mi nagrodą;
Stronnictwo mych zamiarów nie wzruszy,
nie zaćmi,
Świat cały mi ojczyzną, wszyscy ludzie
braćmi!”

„Stronnictwo” w trzecim wierszu tej cytacji znaczy tyle, co: stronniczość. Wiersze są szlachetne w dźwięku i w treści, ich miejsce właściwe byłoby w patetycznym, napełnionym wysokimi ideałami tekście tragedii klasycznej, albo w dramacie, któryby propagował oświeceniową religię braterstwa i równości ludzi. A jeszcze na dobitkę w Polsce, tak wtedy przejętej spadkiem po francuskich racionali-



stach, tak bliskiej w r. 1822 nie tylko marzeniom o „ludzkości oswobodzonej”, ale i politycznej praktyce „żołnierza tułacza”, który w imię braterstwa ludów nie pytał „w jakie kraje losy go powiodą”, brzmi to osobliwie swojsko. Jakżeby o tym nie wiedział Fredro, uczestnik napoleońskiej epopei polskiego żołnierza! Tak, ależ w *Nowym Don Kiszocie* te mocne i piękne słowa wypowiada niejaki Karol, przez sługę zwany Don Karlosem, maniak, figura pocieszna, taki romansami ogłupiony „nowy” Don Kiszot, dziwak żyjący urojeniami. Pamiętamy, że *Don Kichot* Cerwantesa, ten nieśmiertelny pierwowzór błędnego rycerza, poświęconego sprawie pokrzywdzonych i uciśnionych, których broni z narażeniem życia i wbrew rozsądkowi samozachowawczemu, pamiętamy, że ów hiszpański wzór męstwa i bezinteresowności walczy z wiatrakami, odbija przestępców z rąk sprawiedliwości, popełnia całą serię gorszących rozum ekstrawagancji, które mu wybaczymy pod warunkiem szlachetności intencji — a także pod warunkiem śmieszności jego rycerskich perypetii.



Szlachetność intencji błędnego rycerza, obrońcy dziewic, sierot i wszelkiego ukrzywdzonego drobiazgu, nie podlega wątpliwości. Któż by zaś chciał serio przypuścić, że Cervantes, szlachcic i żołnierz, ranny w sławnej morskiej bitwie z niewiernymi pod Lepanto, nie cenił cnoty bezinteresowności, męstwa, poświęcenia, rycerskiego honoru, i wszelkich innych owoczesnych atrybutów prawego mężczyzny, Hiszpana i szlachcica? Cóż jednak z intencji i z niewątpliwych cnót, gdy posługuje się nimi maniak? Osobnik, powiedzielibyśmy dzisiaj, nieodpowiedzialny, człowiek o ograniczonej poczytalności...

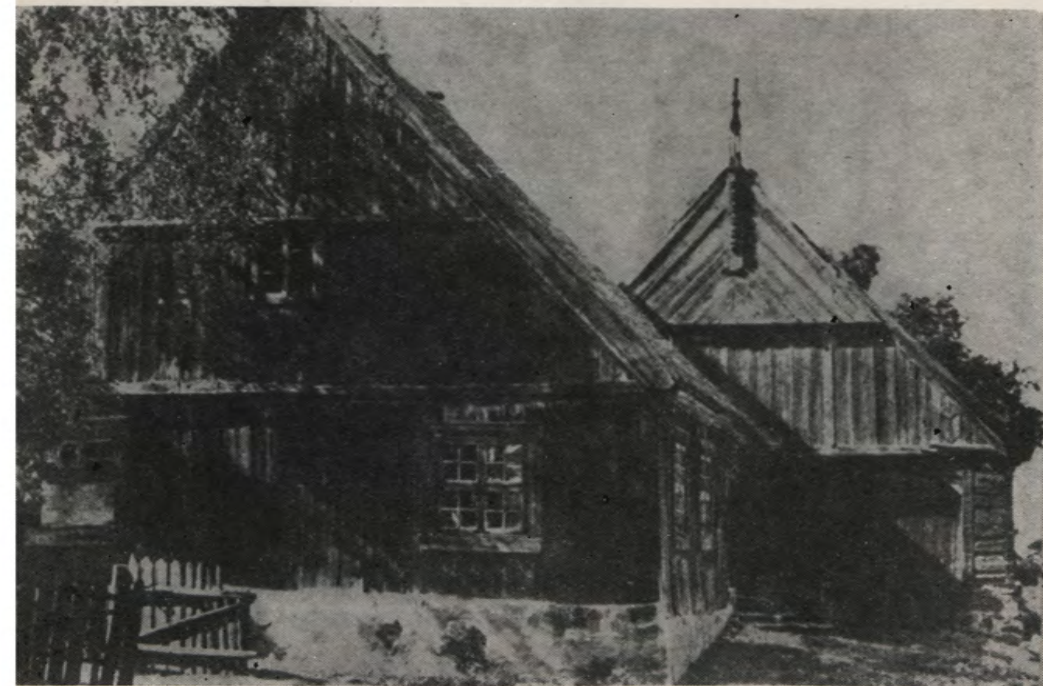
*„...niewinność jęczy pod uciskiem
Możniejszych barbarzyńców. Chodźmy
więc się starać
Cnotę z więzów uwolnić lub przestępstwo
skarcić.”*

Tak deklaruje nasz nowy rycerz błędny u Fredry. Piękny zapał, pochwalna moralnie odwaga czynu, z tego zaś, że to słowa niezrównoważonego młokosa, nie należy wyciągać wniosków, iż autor występuje w tym miejscu przeciw obronie niewinności przed barbarią, przeciw karaniu przestępców, przeciw wyzwaniu niewinnych z więzów. Nie byłby to mocny wniosek, wręcz przeciwnie. Zgodzimy się jednak łatwo, że przeciw napuszonej frazeologii autor występuje, prawda? Tak jak w wypadku genialnego pierwowzoru naszej zabawnej komedii można powiedzieć z dobrą racją, że komiczny epos Cervantesa był aktem intelektualnej odwagi wobec zakorzenionych mistyfikacji, że stał się podzwonnym określonego



stylu myślenia o sobie i świecie w kategoriach złydy, samookłamywania, fantazji bez pokrycia. Cervantesa dzieło o Hiszpanach jego czasu stało się uniwersalnym i najwyżej cenionym przykładem na skrajne rozmiianie się poezji marzeń i prozy codzienności. To dopiero dla romantyków, wynoszących ideał nad realną rzeczywistość Cervantesowy *Don Kichot* przestał być figurą pocieszną, szaleństwo „rycerza o smutnym obliczu” nabrało cech prometejskich, wzniosłych, tragicznych...

Fredro — czego dowodem mocnym (między wielu innymi) jest nasz polski „nowy Don Kiszot” — ani był w r. 1822 pod wpływami romantyzmu, ani też swojego bohatera nie obdarzył cechami wzniosłości i tragizmu. Skądże! Można by zgoła przypuszczać, jak to już robiono, zestawiając okres pisania *Nowego Don Kiszota* z datą przełomu romantycznego, z wy-






stąpieniem Mickiewicza, że krotchwila ze śpiewami młodego Fredry jest świadomym wystąpieniem przeciw romantykom, że to taki jakiś manifestacyjny protest przeciw romantycznym balladom, duchom, upiorom, a także przeciw mierzeniu sił na zamiary, przeciw wszelkiemu porywaniu się do czynu, jeśli z zimnego rachunku nie wyniknie pewność sukcesu. Czy jednak Karol, nowy Don Kiszot, napastujący wieśniaczki i wyzwalaający z ich rąk... geś z kobiałki, czy ten rumiany młodzian jest w rzeczy samej celową kompromitacją romantyków? Czy taka kompromitacją romantyków będzie potem jego literacki krewny — z lepszej linii, znakomity krewny — a mianowicie Hrabia z *Pana Tadeusza*?

Na rzecz domniemanego ataku na romantyzm cytuje się czasem słowa ojca naszego Dcn Kiszota, rozważnego Kasztelana:

*„Trzeba być wariatem,
Aby chcieć świat przerobić, walczyć
z całym światem!”*

Ponieważ romantycy chcieli „przerobić świat”, wobec tego sens utworu wymierzony jest w idee romantyków. A może raczej w poczucie humoru słuchaczy?

Jakież tu potępienie tak stanowcze romantyzmu, kiedy Karol ma wiele rysów sympatycznych, jego perypetie budzące śmiech kończą się dobrze — no i gdy wcale nie wiemy nic o jego „romantyzmie”. Ze Karol, młody panicz do stolicy wyprawiony, ma pstro w głowie, że swój animusz okazuje nieco dziwacznie, że się zaczytał starych i nowych romansów o rycerzach, duchach, zamkach... Zuchwałości komedii ze śpiewami młodego Fredry nie polegały na atakowaniu romantyków, bo i co by to za „zuchwałość” była, w r. 1822, gdy nikt jeszcze poza garstką młodych poetów nie przypuszczał, jak zawrotna będzie w dziejach narodu kariera poezji i myśli romantycznej. Swoista, zabawowa „śmiałość” *Nowego Don Kiszota* polega, jak sądzę, na tym, że wiele pięknych, podniosłych słów o świecie i obowiązkach człowieka autor wpakował w ramę akcji nonsensownej, że „pobawił się” i pokpił z odświeżonego, poetycko-sentymentalnego sposobu gadania i myślenia. W kogo trafiał i trafia? We wszelką literaturę — i we wszelkie zachowania — o ton 72 wysokie nad potrzebę, we wszelkie „nad stan” używanie daru mowy, myśli i uczynków.



Zofia Szmydtowa

DON RICHOT

Cervantes przystąpił do pisania swej wielkiej powieści, kiedy miał za sobą 55 lat bogatego w doświadczenia, ale bardzo ciężkiego życia. Już jako dziecko poznał niedostatek. Nie mógł się kształcić systematycznie, mimo że wcześniej przejawiał zamiłowania i zdolności literackie. Doświadczył potem doli żołnierza, tracąc w bitwie pod Lepanto władzę w lewej ręce. W pięcioletniej niewoli u algierskich korsarzy przekonał się, że największa odwaga jednostki porywającej się w pojedynkę do walki z wrogiem o wolność nie tylko nie zapewnia zwycięstwa, ale może jeszcze powiększyć własne i cudze cierpienia. A przecież po każdej nieudanej próbie ucieczki podejmował nową, bo była mu nade wszystko droga wolność. Jej najwyższą pochwałę włożył po latach w usta Don Kichota, który opuszczając dwór książęcy powiedział do swego giermka te znamienne słowa: „Wolność Sanczo, jest najcenniejszym darem użyczonym ludziom przez niebo, nie mogą się z nią równać skarby, jakie ziemia zamyka, ani jakie morze kryje, dla wolności, jak dla czci, można i należy narażać życie, przeciwnie zaś niewola jest największym złem, jakie może spotkać człowieka.” Kiedy się czyta te słowa, trudno nie myśleć o ukrytej dyskretnie łączności autora z jego szlachetnym szaleńcem pragnącym uwolnić świat od wszelkich postaci niewoli. Po powrocie do kraju jako komisarz prowiantowy objeżdżający swój rejon na wynajętym mule, nocujący po brudnych karczmach, w których nie było łóżek, Cervantes poznał swój kraj od strony jego niedostatków, w kontraście bogactwa i nędzy, przyjrzał się z bliska ludziom różnych narodowości i różnych środowisk społecznych. W jego dziele uzyskała spotęgowane życie karczma hiszpańska. Na tle nieprawdopodobnej rupieciarni ukazywał autor to jej właściciela, obieżyświata i filuta, to różnorodnych gości szukających noclegu. Przedstawiał dyskusje, spory, bijatyki, awantury po nocach, nieoczekiwane spotkania. Gdy wskutek bankructwa banku, w którym złożył pieniądze publiczne, odsiadywał więzienie, tam właśnie jak sam stwierdził, w hałasie i zgielku zaczął pisać *Don Kichota*. Nie

o wiele lepsze warunki pracy miał w domu, gdzie o spokoju nie było mowy.

Zanim powieść, a ściślej jej część pierwsza, ukazała się w druku czytano ją w rękopisie. Jednym z dowodów tego był sąd, jaki wyraził o niej wielki dramaturg hiszpański Lope de Vega twierdząc, że nie zna na tyle głupiego poety, żeby pochwalił *Don Kichota*. Zaprzeczeniem tych słów wyrażonych w prywatnym liście stał się niesłychany, natychmiastowy sukces książki. Ukazało się aż sześć wydań zaraz w pierwszym roku, a wśród nich korsarskie, co oczywiście ograniczyło i tak skromne wówczas honoraria autorskie. Wkrótce po ukazaniu się książki na balu maskowym w Peru jego uczestnicy wystąpili przebrani za Don Kichota i Sancza. Obie postacie zdobyły błyskawicznie wielką popularność w kraju, weszły w świadomość ludu, aby pozostać w niej do naszych dni.

Słusznie mówi się o arcydziele Cervantesa, że jest podobne do bardzo skomplikowanej melodii, która daje się upraszczać. Można powiedzieć więcej, że ogromne bogactwo treści, wielka liczba postaci (669), szerokość obrazu kraju sprawiają, iż powieść nie jest łatwo objąć w jej rozległej całości. Autor ze swej strony skierował uwagę czytelnika na Don Kichota. Uczynił to przy pomocy tytułu. Z całym naciskiem podkreślił także swoją intencję napisania satyry na romanse rycerskie. Uczynił to zarówno we wstępie do swego dzieła, jak może jeszcze mocniej w jego zamknięciu. Czytamy tutaj: „jedynym moim pragnieniem było w ohydę u ludzi podać zmyślane i dziwaczne opowieści Książ rycerskich”.

Pierwsi czytelnicy, znający dobrze romanse rycerskie bardzo wtedy popularne w Europie, a szczególnie w Hiszpanii, żywo odczuwali stronę komiczną i satyryczną powieści. Tytułowy bohater powieści czytanej na wesoło dla ludzi wieku XVII i XVIII był przede wszystkim postacią komiczną. Mamy wszakże dowody, że śmiejąc się ze złudzeń szlachetnego, dzielnego człowieka niejeden czytelnik odczuwał zarazem serdeczną dla niego sympatię. Powieść wciągała, budziła podziw, rozchodziła się szeroko po świecie. Okazuje się, że znali ją i lubili żołnierze napoleońscy, a co ważniejsze, że budziła w nich głębsze wzruszenia zagradzające droge bezwzględności i okrucieństwu. Zachowało się o tym świadectwo oficera huzarów nazwiskiem Rocca, który opisał nie-

zwykle zdarzenie, jakie zaszło w czasie działań wojennych armii napoleońskiej w Hiszpanii. Francuzi nieraz rozpoczynali strzelaninę, zanim ludność hiszpańska okazała im jawną wrogość. Gdy jednak oddział huzarów wszedł do Toboso, skąd miała pochodzić umiłowana przez Don Kichota Dulcynea, żaden żołnierz nie sięgnął po broń, ale chórem jak na komendę na widok ukazującej się w oknie dziewczyny zaczęli wesoło wołać: „oto Dulcynea”! I nie doszło w Toboso nie tylko do przejawów jakiegokolwiek wrogości, ale co więcej żarty z Dulcynę i Don Kichota stały się łącznikiem między Francuzami a Hiszpanami. Nazwano to zdarzenie triumfem przenikającej książkę słodyczy. Głębokie ślady zostawiła powieść Cervantesa w umysłach czytelników, krytyków, autorów. Powieściopisarz angielski Fielding stwierdził, że żaden z naśladowców nie osiągnął głębi myśli Cervantesa. Tworząc komedię satyryczną *Don Kichot* w Anglii (1733) jak też kształtując swoje postacie powieściowe na wzór Rycerza z Manczy Fielding dowiódł, że widział w Don Kichocie rycerskiego i wielkodusznego człowieka działającego w sytuacjach komicznych. W wieku XVIII pojawiły się zarówno we Francji jak w Hiszpanii liczne przeróbki epizodów powieściowych przeznaczone na scenę.

W czasach panującego romantyzmu podkreślano w misji rycerskiej *Don Kichota* jej cechy tragiczne, pisano o klęskach szlachetnej jednostki ponoszonych w walce z krzywdą i bezprawiem, o bohaterskiej stronie akcji. Na powieść Cervantesa zaczęto patrzeć jak na narodową epopeję hiszpańską, stwierdzając, jak to uczynił Heine, że przy całej fantastyczności pomysłu powieść trzyma się mocno ziemi ojczystej.

Światową wielkość *Don Kichota* najmocniej wyraził Dostojewski pisząc w swoim dzienniku (1876), że *Don Kichot* jest jak dotąd najpotężniejszym słowem myśli ludzkiej, że przenika go najbardziej gorzka ironia, że zawiera





pełną wiedzę o życiowych doświadczeniach człowieka. Wracając po roku do dzieła Cervantesa Dostojewski zaliczył je do tych rzadkich książek, które ludzkość otrzymuje raz na kilkaset lat po jednej.

W naszym stuleciu wzmogło się poczucie wielkiej złożoności *Don Kichota*. Dokonało się głębsze niż dawniej ujęcie głównych postaci w ich wzajemnym na siebie oddziaływaniu. Okazało się, że Sancho nie jest jedynie człowiekiem praktycznym i rozsądnym, ale że i on

ma swoją manię. Pragnie mianowicie zostać wielkorządcą jakiejś wyspy niby jeden z hiszpańskich konkwistadorów, którzy zdobyli świetność za Oceanem. Sancho uwierzył swemu sąsiadowi, który zapragnął wskrzesić zakon błędnego rycerstwa, że otrzyma z jego rąk upragnioną wyspę i dlatego wyruszył z nim na poszukiwanie przygód. Don Kichot miał zrazu zdecydowane poczucie wyższości nad Sanczem jako szlachcic, człowiek wykształcony i, w co wierzył najmocniej, jako pasowany rycerz. Z biegiem czasu stosunek ten ulegał zmianie. Sancho okazywał coraz większą bystrość umysłu i ujawniał pomysłowość, a także naturalne poczucie sprawiedliwości. Choć spierali się nieraz wzajemnie się oskarżając, tak do siebie przywykli, że nie mogli się rozstać. Kiedy obaj szlachetni dziwacy znaleźli się na dworze księżym, okazało się, że to oni właśnie nadawali się do rządzenia i kierowania, a nie magnaci o sadystycznych skłonnościach, pozbawieni elementarnych odruchów delikatności. Sancho na rzekomej wyspie Baratarii okazał tyle roztropności, bezinteresowności, tak zdumiał próżniaków dworskich znajomością życia i godnością, że zawstydzoną postanowili wypełniać na przyszłość jego zarządzenia. Choć wyspa okazała się tylko złudzeniem, Sancho zdał na niej świetnie wielki egzamin obywatelski, a zdał go w imieniu ludu hiszpańskiego. Umiera-

jący Don Kichot uznał go za godnego królestwa, a nie tylko pełnienia rządów na jednej wyspie.

Kiedy Giermek udawał się na Baratarie, Rycerz udzielił mu rad, jak ma postępować, gdy będzie sprawował władzę sędziego. Oto najważniejsze: „Kiedy słuszność pozwala i dopuszcza, nie przytłaczaj winowajcy całą surowością prawa (...). Jeśli zdarzy ci się uchylić różgę sprawiedliwości, niechaj to nie będzie pod ciężarem podarków, jeno miłosierdzia. Kiedy zdarzy ci się sądzić sprawę nieprzyjaciela twego, odsuń z pamięci krzywdę twoją i sądz według prawdy. Niech cię w obcych sprawach nigdy osobista namiętność nie zaślepi, błędy, jakie byś popełnił w ten sposób, najczęściej będą nieuleczalne (...). W winowajcy, który się pod pręgierz twej sprawiedliwości dostanie, masz widzieć człowieka nieszczęśliwego (...) i o ile to tylko możliwe bez uszczerbku dla strony przeciwnej, okaz się litościwy i miłosierny, bo w oczach naszych jaśniej i bardziej świeci miłosierdzie niż sprawiedliwość”.

Jest coś głęboko wzruszającego w fakcie, że rady Don Kichota znalazły oddźwięk w realnym życiu naszych czasów. Pisząc o Cervantesie C. Franceschi stwierdził, że osobiście mu znany sędzia z Buenos Aires miał zawsze przed sobą na biurku kartkę z radami spisanymi przez Don Kichota. Wiadomość tę podał Franceschi w r. 1948, dodając od siebie, że wielu ludzi mogłoby z tych rad skorzystać, gdyż obok doskonałej sprawiedliwości wyraziło się w nich najszczerze współczucie dla ludzkiej słabości. Tak więc tytułowy bohater powieści okazał się zarazem postacią komiczną i człowiekiem o niezwykłej mądrości i dobroci, przedstawicielem warstwy szlacheckiej widzianej od strony satyrycznej i maniakiem, ale równocześnie jednostką rozumną i dzielną.

Cervantes osiągnął trudny triumf jako artysta. Parodiując i wyśmiewając zdołał ujawnić piękno natury człowieka. W pozornej zaś świetności odkrywał pasożytnictwo i sadyzm. Nie tylko okazał się mistrzem w odwróceniach i kontrastach, ale także w cieniowaniu. Umiał też w wysokim stopniu ożywiać swoje postaci ujawniając całą złożoność ich psychiki, ich właściwości fizycznych, gestów, mimiki. Jeden z największych humorystów świata, śmiech, który wywołał w swym dziele, nasycił czułością i serdecznością gdy szło o szlachetne porywy człowieka, goryczą, kiedy przedstawiał ludzką małość. Jego śmiech był wyrazem wytrzymałości i hartu.

Witold Rudziński

STANISŁAW MONIUSZKO W OKRESIE POWSTAWANIA „NOWEGO DON KISZOTA”

Latem 1840 roku powrócił Moniuszko ze studiów zagranicznych, ożenił się z Aleksandrą Müllerówną i osiedlił się na stałe w Wilnie. W ten sposób został zamknięty beztroski okres studencki, kiedy to w czasie czteroletniego pobytu w Berlinie chłonał Moniuszko nie tylko wiedzę muzyczną, systematycznie odmierzaną mu przez dyrektora berlińskiej Singakademie, Rungenhagena, ale zaznajamiał się również z nowocześnie zorganizowanym życiem muzycznym niemieckiej stolicy. Chadzał na koncerty, nie pomijał żadnej premiery w operze, jako asyent Rungenhagena uczestniczył w wystawianiu wielkich dzieł oratoryjnych. Wykazał przy tym wybitny talent organizacyjny, potrafił np. złożyć wcale dorzeczny chór, którego członkami byli zaprzyjaźnieni z nim koledzy — Niemcy, sam ten chór prowadził i sam dla niego dostarczał repertuar. Bo pracował nad sobą solidnie. W bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego zachowało się sześć grubych, czerwono oprawnych ksiąg „berlińskich”, jak je sam nazywał, skrupulatnie wypełnionych zadaniami z harmonii i kontrapunktu, wieloma fugami, wyciągami z obcych partytur (m. in. z *Fausta* Radziwiłła), wypisami orkiestrowymi, a nawet kilkoma utworami oryginalnymi (kwartety).

Zamknął się także uroczy epizod jego narzeczeństwa. Ulewę różowych i niebieskich liścików, kursujących wytrwale między Berlinem a Wilnem, gdzie mieszkała jego narzeczona, zastąpiło współżycie, które nie bez przyczyny można stawiać na wzór trwałości uczuć i kultury życia rodzinnego. Rozpoczęła się więc życie na serio.

Moniuszko pragnął zaszcześcić na gruncie wileńskim zdobytą wiedzę i doświadczenie, swoje pomysły kompozytorskie i organizacyjne przenieść do Wilna. Nie był to najfortunniejszy okres dla ekspansji muzycznej. Do niedawna ruchliwe i kulturalne miasto zaczęło zamierać. Nie było już dawnego uniwersytetu, stopniowo likwidowanego po powstaniu listopa-



dowym (ostatnia jego agenda, seminarium duchowne, zostało właśnie przeniesione do Petersburga), nie były to nawet nie tak dawne czasy ruchliwego życia koncertowego i teatralnego, kiedy to, przed wyjazdem do Berlina, mógł Moniuszko poznać podstawowe dzieła repertuaru operowego w czasie kilku pobytów w Wilnie (mieszkał bowiem z rodzicami w Mińsku). Niemniej były to ostatnie lata stosunkowo znośnych warunków dla kultury polskiej, przed ostatecznym wypędzeniem z Wilna polskiej literatury, nauki i po trosze wszelkiej sztuki.

W pierwszych miesiącach działalności Moniuszki w Wilnie widać gorączkowe pragnienie ożywienia kultury muzycznej miasta, nadanie jej wysokiej rangi i europejskiego szlif. Już po trzech miesiącach wystąpił z *Requiem* Mozarta, wykonując je w kościele św. Jana, a zaraz potem na wielkim koncercie grano pod jego dykcją uwertury Spontiniego i Mendelssohna, *Bitwę pod Vittoria* Beethovena, śpiewano fragmenty z oratoriów Haydna i Mendelssohna. Wszystko to wykonane było siłami miej-



scowych amatorów, przy współudziale chó-
rów kościelnych, katolickich i protestanckich.
Tym ostatnim odwdzięczy się Moniuszko w
kilka lat później udziałem w uroczystości 300-
lecia wileńskiego zboru ewangelickiego. W os-
piałych warunkach wileńskich zorganizowanie
takich koncertów-monstre było świadectwem
wielkich talentów organizacyjnych, niebywa-
łych zdolności przekonywania i zapału. W
ciągu kilku następnych sezonów będzie Mo-
niuszko nadal ponawiać próby ożywienia wi-
leńskiego życia koncertowego, jednak już zna-
cznie ostrożniej i nie z takim rozmachem jak
na początku.

Zresztą rozwijanie zamiłowania do muzyki
leżało w interesie samego Moniuszki. Pragnął
On poświęcić się muzyce zawodowo, co zresztą
nie spotykało się ze zbyt wielkim zrozumie-
niem ani szczególnym uznaniem w jego śro-
dowisku. Z trudnością przychodziło mu opar-
cie życia na dochodach z muzyki, bo na wpły-
wy ze zrujnowanego majątku nie mógł liczyć.
Głównie udzielał lekcji muzyki, w pierwszych
latach grywał również w niedziele i święta na
organach w kościele św. Jana. Dochody z twó-
rczości były praktycznie rzecz biorąc żadne (do-
piero znacznie później a zwłaszcza po prze-
niesieniu się do Warszawy będą one odgrywać
rolę podstawową). W roku 1842 nastąpił kry-
zys: wyprawił się nawet do Petersburga w po-
szukiwaniu stałej posady muzycznej, jednakże

bez skutku. Po powrocie zdecydował się pozo-
stać na miejscu. Przetrzymał tak lat kilka, aż
w r. 1845 sytuacja nieco się poprawiła, kiedy
zaangażowano Moniuszkę na stałego dyrygenta
orkiestry teatralnej w Wilnie.

W tych wyjątkowo trudnych okolicznościach
z uporem i wytrwałością poświęca się Mo-
niuszko twórczości muzycznej, doskonaląc swój
warsztat i szukając właściwych sobie środków
wyrazu. Już wtedy wyraźnie zarysowały się
dwie główne dziedziny muzyki, którym przede
wszystkim poświęci swoje zainteresowania. Naj-
pierw pieśń: wyjeżdżając z Berlina wywoził ze
sobą pięknie wydane u Bote i Bocka *Trzy
śpiewy* do słów Adama Mickiewicza. W ciągu
kilku lat przybywały nowe pozycje i oto w ro-
ku 1842 ogłasza Moniuszko prenumeratę na
pierwszy zeszyt *Śpiewnika domowego*. Pieśń
polska zawdzięcza Moniuszce szerszy oddech,
poetycki polot, narodowy i ludowy charakter.
Z roku na rok powiększała się ilość pieśni,
aż pod koniec życia przekroczyła trzysta pozyc-
ji, wśród nich dziesiątki niezapomnianych,
uroczych perełek.

Drugą dziedziną zainteresowań był teatr. W
dzieciństwie zetknął się Moniuszko z amato-
rskim teatrem, uprawianym w domu jednego ze
stryjów, Józefa Moniuszki. Jak mówi pierwszy
biograf kompozytora, Aleksander Walicki „na
taką uroczystość oprócz sąsiadów zapraszał Jó-
zef zwykle wszystkich swych włościan i wspólnie
z innymi gośćmi do stołu swego zasa-
dzał”. W ogóle ci stryjowie byli postaciami nie-
codziennymi, oni też wywarli wpływ na kształ-
towanie się osobowości utalentowanego chłopca.
Jeden z nich Kazimierz, był wizytatorem szkół
na Litwie i na Wołyniu, założył też szkołkę
dla dzieci mieszczańskich w Smiłowiczach (koło
Mińska, z tych bowiem okolic pochodził Mo-
niuszko). Wyjątkową postacią był Dominik Mo-
niuszko. Należał on do tej nielicznej ale jakże
zasłużonej grupki działaczy społecznych, którzy
na własną rękę chcieli ulżyć doli chłopca: po-
dzielili swój majątek między włościan, nadał
im samorząd i założył szkoły dla dzieci chłop-
skich. W tej właśnie przepojonej duchem
Oświecenia, wrażliwej na problemy społeczne
atmosferze przebiegało dzieciństwo przyszłego
autora *Halki*.

Operę poznał Moniuszko w Wilnie i w Miń-
sku, a potem w Berlinie i odtąd rodząj ten,
mający w Polsce już swoje piękne, choć jesz-
cze niezbyt liczne karty w epoce Elsnera i Kur-
pińskiego, zaczął go coraz bardziej niepokoić.
Dość wcześnie powstawać zaczęły pierwsze pró-
by scenicznej muzyki. W roku 1839 w czasie
wakacyjnego pobytu w Wilnie wystąpił Mo-
niuszko z muzyką do *Noclegu w Apeninach*





Fredry. „Skromność kompozytora i małe przywiązywanie wagi do tej pracy nie pozwoliły mu położyć przy niej swojego imienia, jakkolwiek prawdziwi znawcy z rozkoszą przysłuchiwali się temu utworowi” — pisał ówczesny recenzent. Chociaż ten i dalsze utwory nazywał Moniuszko „operetkami”, były to raczej wkładki muzyczne, złożone z piosenek i aryjek, niż to co rozumie się dziś pod mianem operetki. W pierwszych latach wileńskich powstały w ten sposób *Ideał* i *Karmaniol* (obie prace do tekstu Oskara Milewskiego, rok 1840 i 1841), muzyka do komedii Fredry *Nowy Don Kiszot* (rok 1841—42), w następnym roku *Woda cudowna* (niezachowana), *Pobór rekruta*, najczęściej grywana *Loteria* (libretto Milewskiego). W późniejszych latach powstanie jeszcze *Betty*, *Jawnuta* (*Cyganie*), a pod koniec życia *Beata*.

Pierwsze „operetki” wileńskie złożyły się na niezmiernie ważny cykl jakby etud muzyki scenicznej, które pozwoliły Moniuszce na bliższą znajomość z techniką pisania dla teatru, dla śpiewu, dla opery. Bez tych bezpretensjonalnych wodewilów nie byłoby przyszłych arcydzieł operowych Moniuszki. Wprawiał się na tych aryjkach, duecikach i małych zespołach

do wspaniałych scen zespołowych, będących ozdobą *Straszego dworu* czy *Verbum nobile*, do znakomitych arii i duetów w *Halce* czy *Hrabinie*.

Właśnie jedną z takich operetek, posiadających zresztą cały wdzięk młodości i uroku pieśni Moniuszki, jest muzyka do *Nowego Don Kiszota* Aleksandra Fredry. Zachował się brulion listu, który wysłał Moniuszko do Fredry w połowie 1842 roku, ten to list opowie nam najwięcej o dziejach tej operetki. „Nie umiem wyrazić wdzięczności mojej za najlaskawsze wyrazy odpowiedzi na mojego *Don Kiszota* — pisał Moniuszko. — List ten, jako najdroższa pamiątka i niezastuzona nagroda pracy mojej, staje się dla mnie najwyższą pobudką do dalszych robót (niestety, list Fredry musiał zaginać). Nie śmiem pochlebiać sobie, ażebym kiedyś mógł być dość szczęśliwym z otrzymania nowego libretta do muzyki mojej przeznaczonego. Ale jeżeli kiedykolwiek moje najdalsze marzenia spełnić by się miały, spodziewam się, że owej kompozycji talent mój się nie powstydzi, gdyż tak jak w *Don Kiszocie* nie wierszami, ale wspomnieniem szacownej dla nas ręki, która je kreśliła, łatwo siebie natchnąć umiałem, tak i nadal z mocniejszym uczuciem, bo z zupełnym zadowoleniem miłości własnej, oddałbym się też kompozycji. Zawstydziła mię wiadomość, że *Nocleg w Apeininach* był we Lwowie przedstawiony i że o mnie nędzna, szkolna robota publiczność tameczną uwiadomiła. Spodziewałem się przeciwnie, że *Don Kiszot* będzie pierwszą próbą prac moich, gdyż wysyłając go nic nie wiedziałem, żem tak niekorzystnie już się zarekomendował. Jest to zdrada tego, na którego ręce ta muzyka, z warunkiem zupełnego o jej autorze zapomnienia, przesłana została. Upraszam zatem nie sądzić ani o *Don Kiszocie*, ani o moich słabych siłach podług *Noclegu*”.

Jednakże w siedem lat później sądził sam Moniuszko o *Nowym Don Kiszocie* nie podług *Noclegu* wprawdzie, ale podług *Halki*. Pisał bowiem do zaprzyjaźnionego z nim wtedy Józefa Sikorskiego co następuje: „Przed dziesiętkiem lat posłałem Hr. Fredrze moją partyturę do jego *Nowego Don Kiszota* — ale też partytura była taka na jaką ledwie przed dziesiętkiem lat zdobyć się mogłem. Instrumentacja ohydna, myśli błazeńskie! i tym podobne zalety” (27 grudnia 1849 r.). Moniuszko był tutaj niesprawiedliwy — nazbyt zaważyło na jego zdaniu przerwienie się na stronę opery poważnej i tematów serio. A tymczasem właśnie w rodzaju komicznym Moniuszko okazał się talentem o niewyczerpanej inwencji, ogromnym wdziękowi i sile wyrazu. Bo owe wileńskie,



„operetkowe” preludia sceniczne nie tylko przygotowały twórcę *Halki*, ale uzbroiły także przyszłego autora *Strasznego dworu* i *Verbum nobile*, owego uśmiechniętego, nieco melancholijnego piewcę dawnego obyczaju polskiego, nie-doścignionego kompozytora lekkich, a tak szlachetnych linii melodycznych, jeśli już nie mówić o jego pysznych tańcach.

Muzyki do *Nowego Don Kiszota* we Lwowie nie wykonano. Operetka leżała w odpisie w zbiorach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego i dopiero niedawno Krzysztof Mazur odkrył rarytas — lwowskie wydanie kilku śpiewów z tego wodewilu, o czym zresztą pisze on w niniejszym programie. Za życia Moniuszki nie wystawiono już *Nowego Don Kiszota*, nie jest zaś jasne czy grano ją (partyturę) także w Wilnie.

Dziś, gdy oglądać będziemy komedię Fredry z muzyką Moniuszki, pamiętajmy, że również i ta muzyka przygotowała przyszłe wielkie sukcesy autora *Halki*, z których największym jest chyba fakt, że melodie jego tak głęboko zapadły w serce każdego Polaka.

Krzysztof Mazur

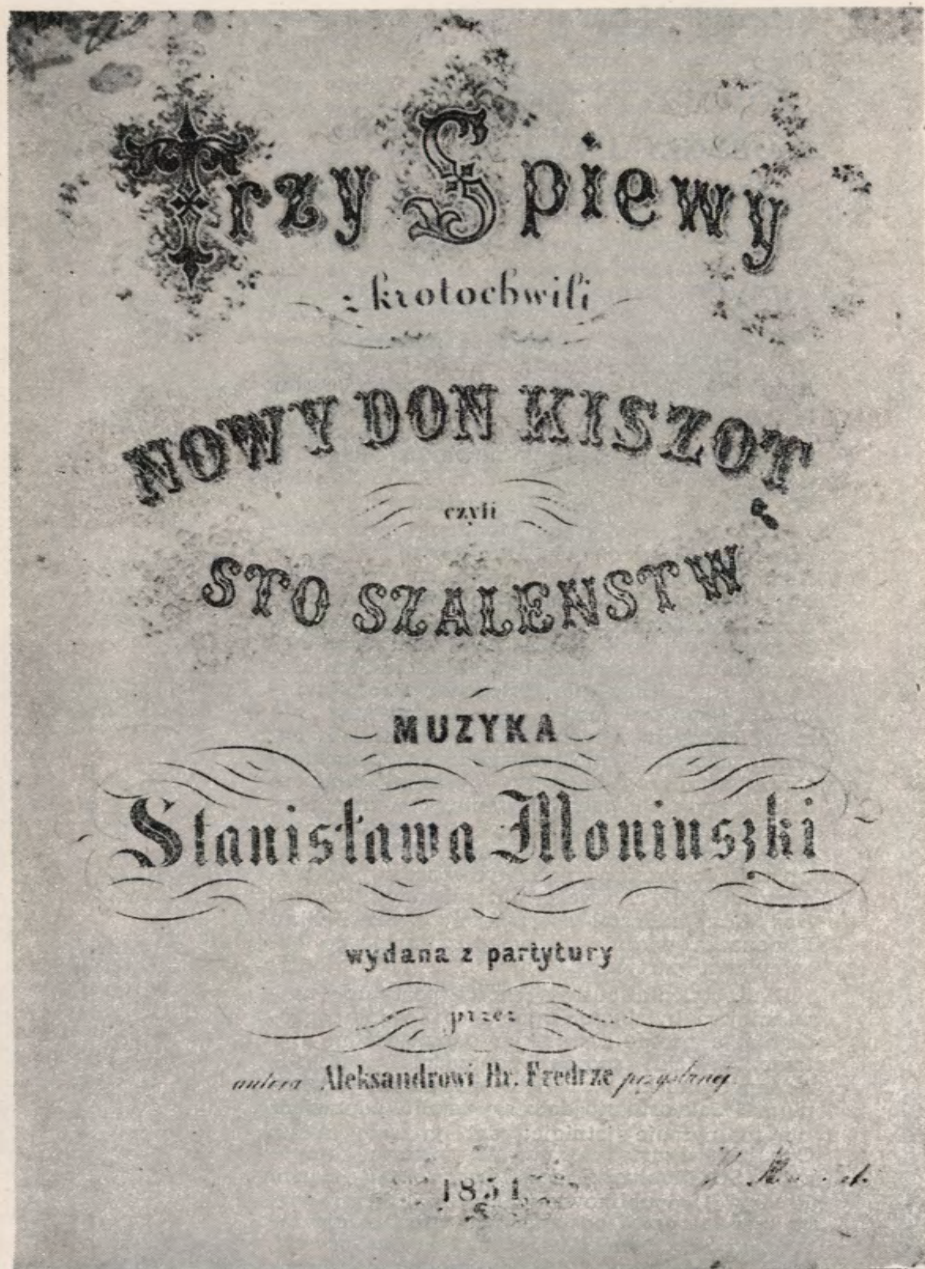
„NOWY DON KIZZOT” Z ORYGINALNĄ MUZYKĄ STANISŁAWA MONIUSZKI

Przez wiele lat sądzono, że muzyka Stanisława Moniuszki do Fredrowskiego *Nowego Don Kiszota* zaginęła. Aleksander Walicki autor pierwszej biografii Moniuszki, opublikowanej w r. 1873 (a więc w rok po śmierci kompozytora), umieścił w spisie utworów Moniuszki następującą notę: „*Nowy Don Kiszot*. Słowa Al. Fredry. W rękopiśmie zaginionym”¹⁾.

W r. 1901 Sekcja im. Moniuszki przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym nabyła od Adama Cybulskiego ze Lwowa, za cenę 7 rubli i 60 kopiejek, odpis kompletnej partytury z muzyką Moniuszki do *Nowego Don Kiszota*²⁾. Egzemplarz, pisany atramentem przez anonimowego kopistę i zawierający dedykację Moniuszki dla Al. Fredry (por. fotografię strony tytułowej), stanowił odpis nieautoryzowany: nie miał żadnych adnotacji, ani uzupełnień, czy choćby poprawek, poczynionych ręką kompozytora. W tym stanie rzeczy ówczesni działacze Sekcji wyrażali powątpiewanie, czy aby uzyskany egzemplarz partytury reprezentuje oryginalną wersję muzyki Moniuszki? Wątpliwość warta była rozstrzygnięcia tym bardziej, że wydany w 1927 r. wyciąg fortepianowy *Nowego Don Kiszota* został sporządzony przez Feliksa Konopaska właśnie z owego zakupionego egzemplarza partytury.

Dla ustalenia autentyczności partytury najważniejsza byłaby orientacja co do jej pochodzenia, a przede wszystkim odpowiedź na pytanie, w jaki sposób poprzedni właściciel, Adam Cybulski, wszedł w posiadanie egzemplarza? Jak ostatnio dało się ustalić, odpowiedź na to pytanie istnieje; dał ją sam Adam Cybulski w artykule pt. „W sprawie kompozycji St. Moniuszki do *Nowego Don Kiszota* Fredry”³⁾, opublikowanym w r. 1896, a więc na pięć lat przed odstąpieniem egzemplarza rządowi Sekcji im. Moniuszki. Poniższe urywki, wyjęte z obszernego, całokolumnowego artykułu, obrazują w skrócie losy tej partytury:
(...) Partytura rękopiśmienna „*Nowego Don Kiszota* Moniuszki, na orkiestrę napisana, znaj-





Strona tytułowa egzemplarza przechowywanego w Bibliotece UMK w Toruniu, fotokopia w zbiorach prywatnych K. Mazura.

dująca się obecnie w moim posiadaniu, jest odpisem, za staraniem samego autora i pod jego okiem sporządzonym (...). Partytura ta zapewne w r. 1842 przesłana była przez autora Fredrze, mieszkającemu wówczas we Lwowie. (...) Dopiero w r. 1845 dziadek mój A. W. Cybulski zapalony miłośnik i wytrawny znawca muzyki (uczeń A. W. Mozarta, syna), członek Lwowskiego Towarzystwa Muzycznego (...) prosił Fredrę o pożyczanie rękopisu. Fredro nie tylko że pożyczył, ale nawet wnet (...) darował mu żądany rękopis. (...) Nowy właściciel partytury *Don Kiszota* (...) począł zaraz robić starania około wystawienia całego utworu na scenie opery lwowskiej. (...) Po upływie jednak dwóch lat dyrekcja zwróciła rękopis właścicielowi, nie zrobiwszy z niego (...) żadnego użytku. Wtedy to dziadek mój na własną rękę postanowił zaznaczyć publiczność polską przynajmniej z celniejszych ustępami wysoko przez siebie cenionego utworu i (...) wydaje w roku 1851 (we Lwowie, u Jabłońskiego) „Trzy śpiewy (...)”, które odbite w niewielkiej ilości egzemplarzy, dziś już zapewne do rzadkości muzycznych należą. Sama zaś partytura opery pozostawała już odtąd zawsze w rękę mojej rodziny. Po śmierci mego dziadka (1877 r.) przez dłuższy czas nawet nikt o istnieniu jej nie wiedział. (...)

Kraków, w styczniu 1896 r. Adam Cybulski

W Bibliotece Głównej Uniwersytetu M. Kopernika w Toruniu⁴⁾ przechowywany jest egzemplarz (jedyne bodaj w Polsce) „Trzech śpiewów (...)”, wydanych w r. 1851 we Lwowie (por. fotokopię strony tytułowej druku). Zamieszczone tam objaśnienie redaktora podpisanego kryptonimem „A. C.”, potwierdza w pełni opis pochodzenia i losów partytury w artykule Adama Cybulskiego.

Tak więc w oparciu o wyżej podane dokumenty można dziś mieć pewność, że zachowana partytura *Nowego Don Kiszota* zawiera w pełni oryginalną wersję muzyki Moniuszki. Zapobiegliwości bliżej nieznanego pana A. W. Cybulskiego ze Lwowa, działacza muzycznego i wielbiciela twórczości Moniuszki, zawdzięczać można przede wszystkim okoliczność, że obecnie Teatr Narodowy może wystawić *Nowego Don Kiszota* Fredry z autentyczną muzyką wielkiego kompozytora polskiego.

- 1) A. Walicki — Stanisław Moniuszko. Warszawa 1873.
- 2) Biblioteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Sygn. M 659.
- 3) Tygodnik Ilustrowany, r. 1896, nr 6, s. 119.
- 4) Sygn. IV 2934.

Adrian...
10. 59.

Handwritten musical notation and notes at the top of the page.

Nowy Don Karol
oprył
do Szalwistw

Wrotek hula

we przedzi Akłach, wczem ze spiwami

Słowa

Alexandra H. Fredro

Muzyka Stanisława Moniuszki

z Słowca najgłębszego Uscelbinia
do Burmistrza i Małgorzaty
zawieszona

Wskazanie do instrumentacji
z wyjątkiem...



OD REŻYSERA

Opracowanie dramaturgiczne zmierza do pełniejszego umuzycznienia komedii. Ekspozycyjny akt pierwszy (w karczmie), skonstruowany przejrzysto, zostawiam bez zmian.

Akt drugi (w lesie) uzupełniam wstawkami muzycznymi: Sen Burmistrza to pieśń *Płyną tratwy po Wiśle ... z Flisa* z tekstem Fredry z dumki: *Zale Męża*. Pantomima Karola — „donkiszoteria” — to fragment uwertury, opuszczony we wstępie. Sen Michała na tle pieśni *Po nocnej rosie... Wł. Syrokomli*. Tu jako cytaty pieśni ludowej. Pieśń Małgorzaty z *Czwartego Śpiewnika Domowego: Pieśń Hanki*. Słowa z wiersza Fredry *Do Laury*. I na zakończenie aktu jedna z *Modlitw Moniuszki* po samobójstwie Boruty.

Dla ujednolicenia akcji i rozwiązania wszystkich wątków sprowadzam bohaterów leśnej przygody do karczmy. Korzystam z intrygi i tekstu pierwowzoru *Nowego Don Kiszota*, jednoaktówki *Intryga na przedce*. Piosenka pijacka *Oto przedni, cudny sok ... z Noclegu w Apeninach*. Pantomima *Burmistrz — Małgorzata — Michał* ze wstępu do jednoaktówki *Moniuszki Beata*. Dialog miłosny *Zosia — Karol* z *Intrygi na przedce* podkładam pod tercet z *Beaty*. Sekstet: *Ach, śpiesz się, postylionie...* oparty jest na motywie z *Noclegu w Apeninach*.

Jako epilog proponuję balladę *Moniuszki* do słów *Ludwika Szyrmera Magda Karczmarska* jako balladowe rozwiązanie wątku *Małgorzata — Boruta*.

Afisz Teatru Narodowego z 1791 ►

Jako ilustracje do programu weszły:

zdjęcia polskich zabytkowych karczem i za-
jazdów z wyd. T. Chrzanowski *Karczmy i za-
jazdy polskie*, Warszawa 1958; prace malarzy
i grafików wg kolejności: (temat Don Kichota)
H. Daumier—3, Al. Orłowski—1, G. Bofa—1,
(zabawy w karczmie) K. Żwan, anonim z koń-
ca XVIII w., J. P. Norblin, oraz Picasso, E. Nicz
wg Pilattiego i Hiszpańska-Neumann.

Wydawca: Teatr Narodowy
Redaktor: Halina Zakrzewska
Opracowanie graficzne: Witomiła Jezierska
Redaktor techniczny: Zbigniew Celiński

Cena zł 10.—

Z. G. „Tamka”, Zakł. nr 1, W-wa Zam. 713/66. M-39

ZA POZWOLENIEM TWIERZYSKOŚCI

Dzień w Pombigrafer w 1812 roku. Nocowa Róża 1791.

AKTOROWIE NARODOWI

Będą mieć honor iud Teatralnycy

KOMEDIY

z Francuzkiego, Umieszczony w 5. Akciech,

POD TYTUŁEM

ZŁOTOŁÓW

CZYLI

FACYENDARZ WARSZAWSKI

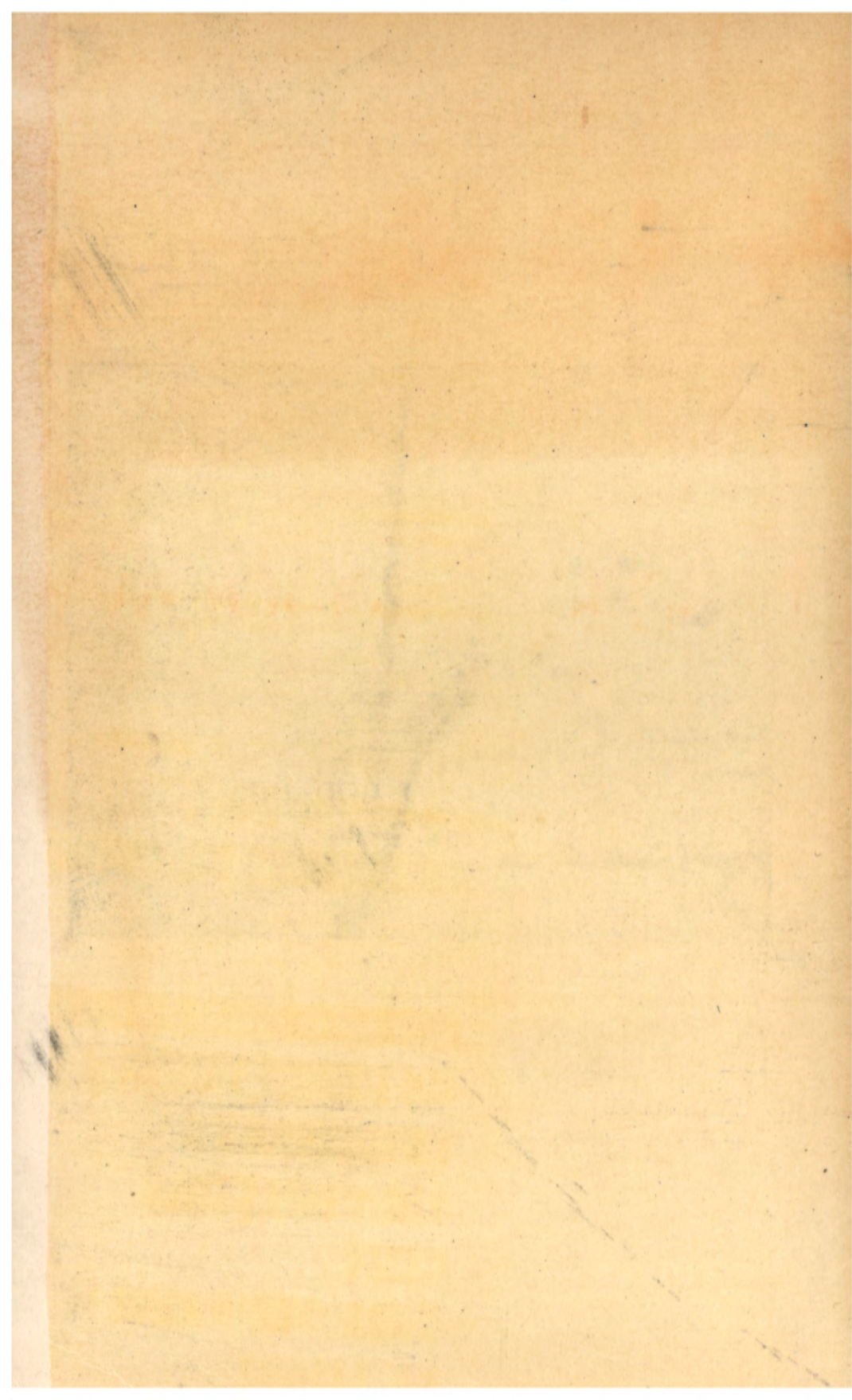
~~~~~

| C E N A                                     |    |    |    |
|---------------------------------------------|----|----|----|
| Wszystko w Teatrze                          | 25 | 4  | 10 |
| Łoża na parterze i balkonach z 4. balkonami | 12 | 12 | 12 |
| Łoża w Teatrze z 4. balkonami               | 8  | 12 | 12 |
| Łoża w Teatrze z 4. balkonami               | 4  | 12 | 12 |

ZACZNIE SIĘ O GODZINIE 6.

Upiłek Gł. Pizowatka ied stano, any przy wójcie do teatr. Biletu łowia pokazac iezynie, a to dla nakłonek iezynie  
i zamienić.

Wszystko Łobowych i innych zjed. w Teatrze Łobowym.



ZALOŻONY



W ROKU 1765

# TEATR NARODOWY

ALEKSANDER FREDRO

## NOWY DON KISZOT

czyli

### STO SZALEŃSTW

Krotochwila we trzech aktach wierszem, ze śpiewami

Muzyka STANISŁAWA MONIUSZKI

w opracowaniu JERZEGO DOBRZAŃSKIEGO

Udział biorą:

ALICJA BOBROWSKA • BARBARA FIJEWSKA • KRYSZYNA KAMIENSKA • DANUTA MNIEWSKA • BARBARA RACHWAŁSKA • JOLANTA RUSSEK • GRAŻYNA STANISZEWSKA • MARIA SUTKOWSKA • MARIA WACHOWIAK • ALEKSANDRA ZAWIERUSZANKA • BOGDAN BAER LECH GÓRZYŃSKI • MIECZYSLAW KALENIK • JAN KOBUSZEWSKI ZBIGNIEW KRYŃSKI • JÓZEF ŁOTYSZ • IGNACY MACHOWSKI ADAM MULARCZYK • RYSZARD NADROWSKI • KAZIMIERZ OPALIŃSKI • LECH ORDON • ANDRZEJ ŻARNECKI

\*

Orkiestra kameralna pod dyrekcją JERZEGO DOBRZAŃSKIEGO  
Zespół wokalny: WIESŁAWA SZMIDT • BARBARA TUSZYŃSKA  
ZYGMUNT BOROWICZ • RYSZARD DRABCZYŃSKI • RAJMUND  
JANKOWSKI • STANISŁAW SIKORSKI

Scenografia

ANDRZEJ STOPKA

Opracowanie dramaturgiczne  
i reżyseria

JÓZEF WYSZOMIRSKI

Kierownictwo muzyczne  
STEFAN SUTKOWSKI

Układ tańców  
WANDA SZCZUKA

CZWARTA PREMIERA W SEZONIE 1965/66

2 lipca 1966

Początek przedstawień punktualnie o godz. 19.00  
Z chwilą rozpoczęcia przedstawienia nikt ze spóźniających się nie będzie wpuszczony na salę. Przedsprzedaż biletów na dwa tygodnie naprzód: w kasie teatru pl. Teatralny codziennie w godz. 10—19. Zamówienia na bilety zbiorowe przyjmuje Organizacja Widowni; tel. 27-06-23. Przedsprzedaż na tydzień naprzód: we wszystkich placówkach Orbisu w godz. 11—18 oraz w kasach SPATIF-u Al. Jerozolimskie 25, w godz. 10.30—18. W poniedziałki teatr nieczynny.

U podstaw tradycji komedii wieku Oświecenia leżała intencja dydaktyczna — uczyła bawiąc!

Fredro, rasowy pisarz teatralny, kpiarz i humorysta, złamał tradycję. Przetawił kolejność — zabawił ucząc! Tym prostym, zdawałoby się zabiegiem, otworzył wejście na scenę nowej formie komedii, aż do... zabawy dla zabawy!

W swoim młodzieńczym utworze *Nowy Don Kiszot* (1822) Fredro — powtórzmy za S. Treuguttem — „pobawił się” i pokpił z odświętnego poetycko-sentymentalnego sposobu gadania i myślenia. W kogo trafiał i trafia? We wszelką literaturę — i we wszelkie zachowania — o ton za wysokie nad potrzebę, we wszelkie „nad stan” używanie daru mowy, myśli i uczynków!

POSTYLION A, pan Michał!

Stół tutaj... prędko!... W ręce twoje!  
Ale cóż, czyż cię słowa nie wzruszają moje?  
Milczysz, kiwasz się, dumasz, jak Żyd nad paclerzem.

MICHAŁ Szczęśliwy człowieku! Nie jesteś rycerzem,  
Nie poświęciłeś sławie, jak ja, swoje życie.  
I cóż mi z tego? Powiedz, na cóż jej nabycie?  
Cóż jest stawa?

POSTYLION A dobra wódka?

MICHAŁ Doskonała!  
Ach, ach,!  
Wszystko marność: człowiek, życie, chwala!  
Choć znam filozofiją, ty nie — jednak przecię  
Poznasz, że sama nędza panuje na świecie.  
Dolej trochę!

POSTYLION Już nie ma.

MICHAŁ Wszystko się przebiera;  
Człowiek rodzi się, żyje, na końcu umiera!

POSTYLION Umiera — prawda, prawda!

MICHAŁ Jak umrze...

POSTYLION Nie żyje!

MICHAŁ I już więcej nie chodzi, nie gada, nie pije.  
Ty płaczesz?

POSTYLION Płacę, płacę, bo gadasz wspaniale.

