

**Danuta Kowalewska**

ORCID: 0000-0001-5375-2394

(Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska)

Z dziejów teatru lwowskiego: *Weksle przecięte,* *czyli jarmark w Czerniowcach* Stanisława Doliwy Starzyńskiego

Artykuł dotyczy komedioopery Stanisława Doliwy Starzyńskiego (1784–1851) *Weksle przecięte, czyli jarmark w Czerniowcach*, we Lwowie po raz pierwszy wystawionej 17 stycznia 1840 r. Akcja sztuki toczy się w środowisku wędrownych aktorów, ukazanych zarówno jako osoby prywatne, jak i w roli konkretnych postaci. Jej autor, propagator życia teatralnego na Podolu oraz we Lwowie i dostawca repertuaru dla zespołu Jana Nepomucena Kamińskiego (1777–1855), powiązany był z Galicją szeregiem relacji. W artykule wyjaśniono sprawę zagadkowego tytułu i zmian redakcji kolejnych wariantów sztuki oraz przybliżono jej zaskakujące dzieje sceniczne. Analiza tekstu ukierunkowana jest na zorganizowaną przez bohaterów maskaradę, ujmowaną jako rodzaj struktury teatru w teatrze, oraz na topos teatru świata.

Słowa kluczowe: teatr, aktor, literatura XIX w., Stanisław Doliwa Starzyński, Lwów

Jak listek pędzony wiatrem
Tak człek pędzon losu wołą,
Ten świat jest wielkim teatrem
Każdy się biedzi swą rolą.
Tłumy przed złotem się płaszczą
Co dziś tanio, jutro w cenie
Jednych gwizdzą, drugim klaszczą,
Jak za sceną, tak na scenie¹.

¹ S. Doliwa Starzyński, *Weksle przecięte, czyli Jarmark w Czerniowcach. Krotchwiła w dwóch aktach* [w:] *Zaręczyny aktorki i inne sztuki o teatrze*, wybór, redakcja i wstęp D. Jarząbek-Wasył, Katowice 2022, s. 153 (dalej cytuję jako: *Weksle*, po przecinku podaję numer strony).

Głównym celem artykułu jest przypomnienie komediooper² *Weksle przecięte, czyli jarmark w Czerniowcach* Stanisława Doliwy Starzyńskiego, poety, prozaika, dramatopisarza i tłumacza, należącego do ostatniej fazy oświecenia. Znany pod pseudonimami Stach z Zamiechowa, Walidos i Podolanin pisarz, urodził się w 1784 r. w Zamiechowie na Podolu w zamożnej rodzinie szlacheckiej³. W latach 1803–1805 redagował w Wilnie „Tygodnik Wileński”, publikując w nim anonimowo własne teksty poetyckie. W tym czasie przetłumaczył również *Scytów* Woltera i scenę liryczną J.P.C. Florianiana *Ero i Leander*. Największą popularność Starzyński zyskał jako autor piosenek, nazywanych przez niego śpiewkami. Uwidaczniają się w nich zarówno wpływy sentymentalne, jak i tendencje romantyczne. Według Władysława Zawadzkiego,

piosnki te chwywane z ust do ust, rozchodziły się po całej Polsce, nie było domu, nie było zabawy, ażeby ich nie śpiewały panienki przy fortepianie lub młodzi w chwilach jej hulaszczey wesołości⁴.

Śpiewki „polskiego Bérangera” cieszyły się rozgłosem także za granicą, zwłaszcza na emigracji, gdzie były drukowane w zbiorze *Pieśni patriotyczne z czasów rewolucji polskiej 1830* oraz w wydawanym w Paryżu „Sławianinie”. Starzyński kilkakrotnie podejmował podróże zagraniczne, wyjeżdżał do Włoch, Francji, Szwajcarii i Anglii. Literackie echa tych podróży odnajdziemy głównie w jego twórczości prozatorskiej. Publikował niewiele: w roku 1830 w Warszawie ukazał się jedyny tomik jego poezji, zatytułowany *Śpiewki i wiersze Podolanina z lat 1828, 1829, 1830 z dołączeniem kilku innego pióra*. Pojedyncze wiersze drukował w antologiach i czasopismach literackich, między innymi w „Tygodniku Polskim i Zagranicznym” i lwowskim „Haliczaninie”.

W latach dwudziestych XIX w. Starzyński zgromadził wokół siebie „literacką drużynę”, czyli związanych z Podolem literatów młodszego pokolenia: Maurycego Gosławskiego, Tymona Zaborowskiego i Franciszka Kowalskiego. Aktywny towarzysko, patronował wówczas zespołowi Szymona Niedzielskiego, aktora i antreprenera teatru w Kamieńcu Podolskim.

Starzyński [...] miał dużo znajomych pośród zamożnych ziemian – odnotował Michał Rolle – jeździł, zapraszał, zachęcał do podtrzymywania sceny, więc też za jego inicjatywą szlachta tłumnie się stawiła, pan Stanisław odgrywał rolę gospodarza domu w „budzie” teatralnej, biegał od łoży do łoży (pannom sypał wierszyki dziękczynne, panom dowcipne oracje wygłaszał), śmie-

² Wydaje się, że Starzyński nazywa komediooperami małe komiczne formy teatralne zawierające partie śpiewane (śpiewki).

³ Wszystkie informacje biograficzne pochodzą z: D. Kowalewska, *Starzyński Stanisław* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 42, Warszawa–Kraków 2003–2004, s. 477–480 i W. Pusz, *Stanisław Doliwa Starzyński (1784–1851)* [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, t. 3, Warszawa 1996, s. 793–804.

⁴ W. Zawadzki, *Pamiętnik życia literackiego w Galicji*, przygotował do druku, wstępem i przypisami opatrzył A. Knot, Kraków 1961, s. 60.

chu było pełno – do śmiechu pobudzały krotochwile zręcznie ułożone do miejscowych zastosowane okoliczności, śpiewki mające na względzie niejedną wadę, niejedną, choćby drobniastką zasługę, słowem owo honorowe reżyserstwo Stacha z Zamiechowa wyszło na dobre aktorom i publiczności. Nigdy teatr nie był tak przepełniony, nigdy się tak wesoło poza teatrem nie bawiono, jak w wyżej poszczególnym okresie⁵.

Jak zauważa Jolanta Dygul, „oddawanie pióra na usługi komediantów stawiło poetę komediowego na równi z aktorem”, tym bardziej, jeśli przejmował on część obowiązków dyrektora zespołu aktorskiego⁶. Starzyński nie pobierał pensji z kasy teatru, dlatego nie był zależny, tak jak wykonawcy, od zadowolenia publiczności, zapłacił jednak osobistą cenę w związku z wypełnianiem kilku ról naraz.

Choć składkę na teatr do tysiąca rubli wymęczyłem – wspominał po latach – Nie mógł się [Niedzielski – dop. D.K.] przy intreprzie utrzymać. Intruz jakiś Malinowski [Seweryn, aktor i dyrektor – dop. D.K.], z intrygantką starą Moszyńską [Bogumiłą, żoną Józefa Moszyńskiego? – dop. D.K.] wzięli tę intreprzę. Miłość nawet nie osłodziła mi poniesionych przykrości⁷.

Z myślą o kamienieckiej scenie podjął pracę nad przekładem dramatu Adolfa Müllnera *29 Februar* oraz tragedii losu Franza Grillparzera *Ahnfrau*, pt. *Matka rodu Dobratyńskich*. We wspomnieniach Doliwy z 1822 r. znajdziemy następujący zapis: „Aktorka z przybyłej trupy Niedzielskiego Elżbieta N. zawraca mi głowę. Piszę dla niej sztuki dramatyczne i zaczynam wierszem tłumaczyć *Die Ahnfrau* Grillparzera”⁸. Wspomniana aktorka to Elżbieta Nieswicka (później Niedzielska, jako żona Szymona Niedzielskiego), adresatka jego elegii miłosnych. Warszawska prapremiera *Matki rodu Dobratyńskich* odbyła się 25 kwietnia 1822 r. We Lwowie sztukę wystawiono 13 grudnia 1824 r., a do jej sukcesu przyczynił się ponoć Witalis Smochowski, obsadzony w roli Jaromira⁹. Ten sam aktor wcielił się w *Panu Jowialskim* w rolę Ludmira¹⁰. Warto dodać, że

⁵ M. Rolle, *Wybór pism*, t. 3, Kraków 1966, s. 316. Opiekę Starzyńskiego nad teatrem w Kamieńcu Podolskim dokumentują jego wiersze o charakterze okolicznościowo-towarzyskim. Pojawiają się w nich znane nazwiska i tytuły sztuk: *Na powrót do Kamieńca hrabiny z Olizarów Przeddzieckiej... W imieniu aktora S[eweryna] Malinowskiego, Do trzech aktorek w Kamieńcu z drogi do Odessy 1 sierp[nia] 1820 r.* oraz *Na przypadek aktora w Kamieńcu (grającego w „Krawiakiach i Góralach”)*.

⁶ J. Dygul, *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, Warszawa 2012, s. 67.

⁷ S. Starzyński, *Rok 1820* [w:] tegoż, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 2290 (dalej cytuję jako: *Pisma*, po przecinku podaję tom i numer strony), t. 7, s. 61–62.

⁸ S. Starzyński, *Moje wspomnienia. Spis rzeczy w tym piśmie zawartych* [w:] *Pisma*, t. 7, s. 187.

⁹ Według Franciszka Kowalskiego w Kamieńcu Podolskim rolę Jaromira z powodzeniem odtwarzał Seweryn Malinowski. Zob. F. Kowalski, *Wspomnienia*, t. 2, Kijów 1859, s. 32.

¹⁰ Zob. Witalis Smochowski [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/47765/witalis-smochowski> [dostęp 12.03.2024].

jedna z bohaterek komedii Fredry, Szambelanowa, radzi Januszowi, aby w czasie starań o rękę Heleny przybrał pozę „jakiegoś smętnego wielbiciela, trawiącego noce wśród grobowców” (akt 1, sc. 3). Co prawda, odrzuca on z oburzeniem możliwość tego rodzaju „gotyckiej” stylizacji, ale mimowolny świadek tej sceny, Ludmir, traktuje radę Szambelanowej jako cenną wskazówkę. Komentuje podsłuchany dialog słowami: „Jaromir, Alp, Lara – rozumiem!”¹¹. Widzowie, którzy oglądali *Matkę rodu Dobratyńskich*, bardzo szybko mogli powiązać te słowa z głównym bohaterem tragedii Grillparzera. Nie wiadomo, jakie jeszcze sztuki napisał Starzyński dla teatru w Kamieńcu Podolskim, Doliwa nie odnotował bowiem w swoich zapiskach ich tytułów, nie zachowały się też żadne egzemplarze suflerskie.

W stronę teatru we Lwowie Starzyński kieruje swoją uwagę podczas pobytu w Paryżu w latach 1826–1830. Z jego korespondencji z przyjacielem, ziemianinem Florianem Łaszowskim, wynika, że wysyłał wówczas jakieś sztuki dyrektorowi sceny lwowskiej Janowi Nepomucenowi Kamińskiemu¹², trudno jednak rozstrzygnąć, czy chodzi o utwory, które znamy, czy o dzieła niezachowane, Starzyński nie podawał w listach tytułów wspomnianych tekstów („Ja mu [Kamińskiemu – dop. D.K.] to pošlę, co zechcesz nowych tutejszych sztuk teatralnych, wszak mu ich [...] pošlałem cały plik, z nich, jak pisał, już cały tuzin przerobił”¹³). W roku 1827 adoptował dla teatru lwowskiego francuskie komedioopery: *Małżonek w więzieniu* (niewystawiona z powodu zakazu cenzury) i *Małżeństwo z rozważgi* (według Eugène Scribe’a, wystawiona 22 maja tego roku)¹⁴. Według informacji Starzyńskiego, sztuka Scribe’a grana była w Paryżu przez 6 miesięcy, co z punktu widzenia polityki repertuarowej gwarantowało lwowskiej scenie sukces.

Po upadku powstania listopadowego Starzyński zajmuje się gospodarowaniem i ratowaniem podupadłego zdrowia. Pisze głównie do szuflady. Była to również twórczość dramatyczna (z lat 1836–1837 pochodzą „drobiazgi sceniczne”, nigdzie dotąd niepublikowane i niewystawiane: *Kąpiel w Busku*, *Dział familijny*, *Terenia w kłopotach* oraz *Plotki, czyli przyjemności nowego nabycia*). Doro-

¹¹ M. Inglot, *Osobowość autora jako tworzywo literackie: na przykładzie komedii Aleksandra Fredry*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 33–34.

¹² O Kamińskim zob. M. Eberharter, *Tłumacz i człowiek teatru: Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855)*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2018, nr 39, s. 43–54 i B. Lasocka, *Dramatopisarstwo Jana Nepomucena Kamińskiego [w:] Dramat i teatr postanisławowski*, red. D. Ratajczak, Wrocław 1992, s. 75–120.

¹³ *Listy poety i piosenkarza podolskiego Stanisława Doliwy Starzyńskiego z Zamiechowa (Stacha z Zamiechowa lub Stacha Walidosza) do Floriana Piusa z Kraszkowic Szeligi Łaszowskiego, właściciela dóbr Suchodołu, Trojanówki i Bednarówki w cyrkule czortkowskim od roku 1825 do 1847*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 6293/III (dalej cytuję jako: *Listy*), list z 14 października 1827 r.

¹⁴ Tamże, list z 26 maja 1827 r.

bek rękopiśmienny Doliwy, obejmujący zróżnicowaną gatunkowo i tematycznie twórczość liryczną, dramatyczną i epicką, znajduje się w zbiorach Zakładu Narodowego im. Ossolińskich¹⁵. W obszernym zbiorze autografów i kopii odnajdziemy wiersze, sztuki teatralne, rozprawy, opowiadania, powieści i fragmenty wspomnień. Spuścizna Starzyńskiego nie jest uporządkowana chronologicznie, nie sposób więc określić, z jakiego okresu pochodzą dane teksty.

W 1842 r. pisarz opuścił zabór rosyjski i zamieszkał do śmierci w 1851 r. w Kulparkowie pod Lwowem¹⁶. Po osiedleniu się w Galicji po raz kolejny ożyło jego zainteresowanie dramatem, przełożył dla polskiego teatru we Lwowie *Przewinę* Adolfa Müllnera, *Manię do wierszów* Alexis Pirona i *Cykutę* Émile Augiera. Wydana w 1850 r. w Warszawie *Mania do wierszów* spotkała się z pozytywnym przyjęciem krytyki. „Kurier Warszawski” pisał:

Donieśliśmy niedawno o wyjściu w druku nowej pięcioaktowej komedii wierszem, naśladowanej z francuskiego *Manii do wierszy*. Z uwagi wszakże, że przetwórcą wspomnianego dzieła jest znany a znakomity nasz literat, pragniemy chociaż pobieżnie wykazać zalety tej nowej jego pracy. Ktokolwiek zna tragedię *Matka rodu Dobratyńskich*, ten zapewne wysoko ocenia talent tego poety, który tak po mistrzowsku przekazał ją naszej mowie. W komedii znikły pod piórem naszego poety francuskie typy: dykcja swobodna, wiersz pełen harmonii¹⁷.

Dwuaktowa krotchwila *Weksle przecięte, czyli jarmark w Czerniowcach* Starzyńskiego to jeden z wariantów sztuki, granej z powodzeniem pod różnymi tytułami w Warszawie i na prowincji. Chronologia utworu jest niejasna. Andrzej Zieliński przypuszcza, że został napisany dla teatru w Kamieńcu Podolskim w latach dwudziestych XIX w., czyli w okresie, kiedy Doliwa współpracował z Szymonem Niedzielskim¹⁸. Nie wskazuje jednak źródła tej informacji. Autograf komedioopery nie jest datowany, nie da się zatem precyzyjnie ustalić czasu powstania utworu. Wzmianka w korespondencji autora o posiłkowaniu się fragmentami cudzych sztuk („kilka scen żywcem jest wziętych z wodewilów francuskich”) może sugerować, że pracował nad *Weksłami przeciętymi* podczas drugiego pobytu w Paryżu, a więc przed rokiem 1830¹⁹. Losy sztuki wydają

¹⁵ S. Starzyński, *Pisma*, t. 1–8, rkps 2290.

¹⁶ Obecnie dzielnica Lwowa. Starzyński zbudował sobie grobowiec w kulparkowskim parku. Kazał wryć na nim napis „Owszem”. „Byłoby niestosownym porównywać w czym bądź Kulparków do Sofiówki, właśnie jak moje wiersze do wierszy Trembeckiego – pisał – a wszelako w okolicy Lwowa niełatwo znaleźć można drugie miejsce, które w wyniosłym położeniu miałoby jak Kulparków dostatkem wody i coraz rzadsze w bliskości wielkiego miasta stuletnie dęby”. S. Starzyński, *Podróż do mego grobowca w Kulparkowie* [w:] *Pisma*, t. 6, s. 150–151. Obecnie na terenie parku znajduje się szpital psychiatryczny.

¹⁷ „Kurier Warszawski” 1850, nr 127, s. 270.

¹⁸ A. Zieliński, *Wśród spuścizny poetyckiej Stanisława Starzyńskiego*, „Prace Polonistyczne” 1965, seria 21, s. 55.

¹⁹ *Listy*, list z czerwca 1836 r.

się interesujące ze względu na ewolucję tytułu, liczne korekty treści i związane z tym modyfikacje formy utworu (komedia polityczna, komedioopera, krotoczwila, pustota karnawałowa). Pomysł sztuki, pierwotnie trzyaktowej komedii zatytułowanej *Bomażki przecięte, czyli Aktorowie na prowincji*, narodził się ponoć pod wpływem zasłyszanej anegdoty. Autor przytacza ją w *Przypisku*, dołączonym do autografu sztuki²⁰.

„Bomażka” tak się zowie w Rosji pieniądz papierowy. Ta bomażka traci swoją wartość, jeśli jest tak naddarta lub uszkodzona, że nie staje jej numeru lub daty roku. Wiedząc o tym jeden z obywateli Guberni Podolskiej mający z fiskusem proces, posłał tam swemu umocowanemu kilka połówek dwusturublowych bomażek, które umyślnie przedarł, ostrzegając go, że drugie połowy wtedy mu pošle, gdy sprawę wygra²¹.

W dalszej części *Przypisku* Starzyński opisuje perypetie pełnomocnika, który po śmierci klienta stara się, podobnie jak spadkobierca zleceńodawcy, odzyskać pieniądze w nieuczciwy sposób. Obaj zapewniają władze, że banknoty zostały uszkodzone w pożarze i w związku z tym proszą o ich wymianę. Choć ich nieczyste intencje zostają odkryte, wszystko kończy się szczęśliwie, mężczyźni nie ponoszą kary za próbę oszustwa dzięki wstawiennictwu pięknej córki plenipotenty.

Całe to zdarzenie – zdrada Starzyński – wydało mi się sposobnym do złożenia z niego komedii i w rzeczy samej napisałem w tej myśli sztukę w trzech aktach. Cóż z tego, mój utwór nie przeszedł przez cenzurę ani do druku, ani do wystawy w teatrze. Zmieniając i zdrobniając moje dziełko scenę po scenie ledwo się z niego została ta pustota karnawałowa, to pod tytułem *Przedartych bankocelli*, to *Przedartych weksłów* (co jedno i drugie jest nonsensem) grana dość często na scenie warszawskiej i na prowincji²².

Przyczyny dokonanych korekt przybliży korespondencja Starzyńskiego z Florianem Łaszowskim. Pisarz opisuje w niej swoje potyczki z warszawską cenzurą przed premierą sztuki w Teatrze Rozmaitości 20 kwietnia 1836 r. *Bomażki* miały już wtedy postać dwuaktowej komedioopery.

Znana jest każdemu na Podolu anegdota Dobrzańskiego – donosi Starzyński przyjacielowi – który mając sprawę w stolicy, posłał tam przecięte na pół bomażki swemu adwokatowi i uwiadamiając go, że drugie połowy tych bomażek pošle, gdy mu sprawę wygra. Pomysł ten zdawał mi

²⁰ S. Starzyński, *Bomażki przecięte, czyli Aktorowie na prowincji. Pustota karnawałowa w 2 aktach ze śpiewkami* [w:] *Pisma*, t. 3, s. 77–129. Na karcie tytułowej dopisano odmienionym charakterem pisma: „Soter Stanisławski”, na końcu rękopisu umieszczono natomiast trzy *Przypiski*, list do Gołębiowskiego i dwie śpiewki bez tytułu, z informacją, że te śpiewki zostały „potępione przez cenzurę”. Adresatem listu jest być może krakowski aktor Ignacy Gołębiowski. O Gołębiowskim zob. *Ignacy Gołębiowski* [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/76963/ignacy-golebiowski> [dostęp 9.03.2024].

²¹ *Weksle*, s. 87.

²² Tamże, s. 88.

się zabawny i ułożyłem z niego komediooperę ledwo nie tak czcą i płaską, jak wszystkie sztuki, które tu codziennie grają. Nałożywszy kontrybucję na śpiewki Walidosa, którymi tę sztukę naszpikowałem i na różne sceny francuskich wodewilów, które się do niej zastosować dały, zrobił się z tego utwór dwuaktowy, niewinno głupiutki i podobny do dialogów jezuickiej szkoły. Cóż dopiero, jak cenzura tutejsza chlastać nożycami po tej sztuce, nie przepuszczając nawet tytułowi, który z *Bomażek* na *Bankocetle* przemienić kazała!!! przemieniając Nabuchodonozora nawiasem tam występującego na Jowisza!!! A wyraz „towarzysz” na „kolegę”!!! Że nie wytknę innych, równie ważnych przez cenzurę poczynionych odmiian. Mam egzemplarz z oryginalnymi poprawkami cenzury i da Bóg kiedyś pokażę Ci go²³.

Po naniesieniu licznych poprawek wymuszonych przez cenzurę sztukę wystawiono pod zmienionym tytułem *Bankocetle przecięte*. Wystąpili w niej popularni aktorzy scen stołecznych: Julia Zamecka, Józefa Daszkiewiczowa, Alojzy Żółkowski i Wojciech Piasecki. Muzykę do komedioopery skomponował Józef Damse (to dla jego jedenastoletniej córki Teresy Starzyńskiej napisze krotoczwilię ze śpiewkami *Terenia w kłopotach*), a nie, jak powszechnie przypuszczano, Wojciech Sowiński, autor muzyki do wielu śpiewek Doliwy²⁴. Obecny na premierze autor dzielił się wrażeniami z przedstawienia w pochodzącej z tego okresu korespondencji²⁵. Żałował, że jego dzieło wystawiono bezimiennie²⁶ („Publiczność wszystkie śpiewki powtarzać każe i tak oklasków nie szczędzi, że mi żałować przychodzi, że bezimiennie dał tę fraszkę²⁷”), i z optymizmem planował lwowską premierę („Życzę z serca, aby we Lwowie tak była pomocna kasie teatralnej, jak jest nią w Warszawie²⁸”). Z listu do przyjaciela wynika, że o sukcesie przedstawienia zdecydowała nie tylko doskonała gra aktorów, ale także śpiewki zawierające aluzje polityczne. To bardzo prawdopodobne. W scenie drugiej aktu pierwszego Adolf śpiewa skróconą i zmienioną wersję piosenki Starzyńskiego *Obaczmy* (1828). Wybrzmiewa w niej przesłanie, że „nikt przyzłości nie odgadnie”:

Obaczmy, tym wyrazem
Swą kochanek biedę koi,
Kiedy w znowie z lubą razem
Rywał w kniei jego broi,

²³ *Listy*, list z kwietnia 1836 r. Wspomniany egzemplarz nie zachował się.

²⁴ Sowiński skomponował muzykę między innymi do śpiewek: *Maj*, *Kowal*, *Pieśń do mego fleta* i *Dumka podolska*.

²⁵ *Listy*, list z 21 maja 1836 r. i 11 czerwca 1836 r. oraz niedatowany list-żart, wysłany rzekomo z „kozy” warszawskiej, w której pisarz miał się znaleźć po premierze.

²⁶ Decyzja o nieujawnieniu nazwiska może wiązać się z poczuciem stałego zagrożenia poety ze strony carskiej policji, która od lat interesowała się nim jako autorem niepodległościowych wierszy, oraz obawą przed niewydaniem mu paszportu.

²⁷ *Listy*, list z 23 maja 1836 r.

²⁸ Tamże.

Tym słowem kończy polityk,
Kiedy mu wierzyć nie chcemy
Nim grozi mi sztuki krytyk
I ja mówię – obaczmy –²⁹.

Oryginalny tekst piosenki zawiera wyraźne antymoskiewskie i antycarskie przesłanie:

Obaczmy! Tym wyrazem
Tęskny Polak biedę koi,
I choć stęka pod ukazem,
Lepszą sobie przyszłość roi.
Żal uwagi nie dozwała,
Wszak być gorzej nie możemy,
Wolim diabła niż Moskala!
Diabeł mówi: obaczmy³⁰.

Kolejny przykład aluzyjności odnajdziemy w scenie trzeciej aktu pierwszego. W kuplet Tekli zostały wplecione cztery wersy patriotycznej *Śpiewki pierwszej* Starzyńskiego [inc. *Znacież ludzie młodzi/ Stacha z Zamiechowa*]:

Ma Francuz menuety,
Ma Hiszpan bollery
Ma Włoch kanzonety
Ma Niemiec sztajery³¹.

W pełnej wersji ostatnia zwrotka zawiera nie tylko pochwałę rodzimej pieśni gminnej, ale i wiarę w odzyskanie przez Polskę niepodległości:

Więc tę pieśń śpiewamy,
Jarzmem się nie smucim,
Bo nadzieję mamy,
Że to jarzmo zrzucim!³²

Aby aluzje były łatwe do zrozumienia i bawiły publiczność, śpiewki Doliwy musiały być nie tylko powszechnie znane, ale również szeroko komentowane. Przyczyniło się do tego zapewne wspomniane wyżej wydanie zbioru *Śpiewki i wiersze Podolanina z lat 1828, 1829, 1830 z dołączeniem kilku innego pióra*. Wydaje się, że z czasem aluzje te stały się nieczytelne, w kolejnych wersjach

²⁹ *Weksle*, s. 96.

³⁰ *Obaczmy. Piosnka moralna 1828* [w:] *Pisma*, t. 2, s. 176. Piosnka została wydana w zbiorze *Śpiewki i wiersze Podolanina z lat 1828, 1829, 1830 z dołączeniem kilku innego pióra*, Warszawa 1830.

³¹ *Weksle*, s. 100.

³² Zob. *Śpiewka pierwsza* [w:] *Pisma*, t. 2, s. 12.

tekstu znika więc polityczny aspekt sztuki, pozostają natomiast liczne smaczki, kierujące uwagę widza na współczesne realia i dokonania autora. W scenie trzeciej aktu pierwszego Julia recytuje monolog Klary z *Matki rodu Dobratyńskich*³³, tragedii, która przyniosła Doliwie sławę i uznanie krytyki, natomiast w scenie czwartej aktu drugiego Tekla przywołuje teorię Franza Mesmera („ja zaś się lękam wpływu magnetycznego”). Magnetyzm zwierzęcy i wiara w przeznaczenie stanowią dominanty tematyczne całej twórczości podolskiego pisarza³⁴. Być może mamy tu również do czynienia z nawiązaniem do *Ślubów panięskich* Aleksandra Fredry (premiera we Lwowie 15 lutego 1833 r.). W *Weksłach przeciętych* odnajdziemy również ślady zażyłości Doliwy z kamienieckim zespołem Szymona Niedzielskiego. W scenie drugiej aktu pierwszego Tekla wspomina, że wspólnie z Fryderykiem Belmontem grała w jego trupie w Berdyczowie³⁵.

Po premierze w Warszawie jeszcze kilkakrotnie modyfikowano tytuł i treść dwuaktówki Starzyńskiego, ewoluującej coraz bardziej w stronę farsy. Przed jej wystawieniem w teatrze lwowskim autor zezwolił na daleko idące ingerencje, zastrzegając jedynie, by na afiszu teatralnym – podobnie jak w Warszawie – nie umieszczano jego nazwiska³⁶.

Kamiński [Jan Nepomucen, dyrektor teatru we Lwowie – dop. D.K.] musiał ci komunikować list obszerny, który pisałem, posyłając mu żadaną komediooperę – zwraca się do Łaszowskiego – uprzedziłem cię, że to biedne rzeczy, więc nie mam potrzeby powtarzać się w tym przedmiocie. [...] Niech dla dobra kasy teatralnej użyje restrykcji jezuickiej i taki afisz wyda: *Bomażki przecięte, czyli Aktorowie na prowincji. Krotchwila w dwóch aktach z śpiewkami oryginalnymi*. Zresztą, niech dodaje, ujmuje, płata i kieruje podług swej woli, wszystko, co zrobi, będzie dobre, byle widzów rozśmieszył i pieniądze zebrał³⁷.

Z listu wynika, że zależało mu na przywróceniu oryginalnego tytułu. Tak się jednak nie stało, utwór został wystawiony jako *Weksle przecięte*. Autor uznał zmianę za niefortunną i, przygotowując tekst do druku, wyraził życzenie, żeby w przyszłości grano ją pod pierwotnym tytułem i z usuniętymi przez cenzurę śpiewkami³⁸.

Premiera we Lwowie odbyła się 17 stycznia 1840 r., podczas benefisu Julii Zameckiej, która grała rolę Tekli. Wystawienie sztuki w zaborze austriackim

³³ *Weksle*, s. 99–100.

³⁴ Starzyński zainteresował się mesmeryzmem (magnetyzmem zwierzęcym) w czasie pobytu w Paryżu w latach 1824–1825 i pasjonował się nim aż do śmierci. Zob. D. Kowalewska, *Poeta wśród zdarzeń prawdziwych. Puścizna prozatorska Stanisława Doliwy Starzyńskiego*, Toruń 2001, s. 154–178.

³⁵ *Weksle*, s. 98.

³⁶ Nazwisko autora umieszczono na afiszu lwowskiego przedstawienia z 16 stycznia 1856 r., czyli już po jego śmierci.

³⁷ *Listy*, list z czerwca 1836 r.

³⁸ *Weksle*, s. 89, przypis 7.

wiązało się z pewnymi zabiegami adaptacyjnymi, mającymi na celu nadanie postaciom i zdarzeniom kolorytu lokalnego³⁹. Bliżej nieokreślone Otaki (miejsce akcji) stały się Czerniowcami, Ryga – Wrocławiem, Wrocław – Lwowem, a Wilno – Krakowem. Bomażki zmieniono na weksle, a ruble na walutę austriacką (złote reńskie, krajcary lub dukaty). Niektóre fragmenty zostały skreślone ręką reżysera, być może ze względu na spodziewane antagonizmy etniczne i społeczne⁴⁰. Inne usunięte partie tekstu nie budziły neutralnych skojarzeń i nie pasowały do zarysowanej w sztuce atmosfery „niewinnej zabawki”.

Pograniczne Czerniowce (kiedyś pogranicze austro-węgierskie, dziś ukraińsko-rumuńsko-mołdawskie), od 1849 r. stolica Bukowiny i najbardziej na wschód wysunięte miasto Europy Środkowej⁴¹, były wówczas zamieszkałe przez rozmaite narodowości (Polaków, Rusinów, Niemców, Ormian, Żydów, Rumunów, a także Romów i Austriaków), co sprzyjało pokazaniu wzajemnych relacji przedstawicieli odmiennych kultur i nacji. Jak podaje *Słownik Królestwa Polskiego*, w Czerniowcach mieszkało wiele znakomitych rodzin mołdawskich i wołoskich, chroniących się w tam w czasie niepokoju⁴². Wynikająca z długich i skomplikowanych dziejów bezkonfliktowa multikulturowość (kilka religii, alfabetów i języków, kilka grup etnicznych) czyni to miasto miejscem wyjątkowym⁴³. Prowincjonalne i zarazem stołeczne, było atrakcyjne dla przyjezdnych. Organizowane w nim jarmarki przyciągały kupców, komedianów i linoskoczków.

Akcja *Weksli* nie jest zbyt skomplikowana i opiera się w całości na efekcie *qui pro quo*. Grupa zniecierpliwionych aktorów (jeden mężczyzna i trzy kobiety) oczekują w domu zajezdnym na syna antreprenera Fryderyka Belmonta. Ma on przywieźć brakujące połówki papierowych weksli. Antreprener wpadł bowiem na ten sam pomysł, co ów Dobrzański z anegdoty.

³⁹ Zmiany ujawnia porównanie egzemplarza Biblioteki Teatru Lwowskiego, związanego z premierą w dniu 21 listopada 1855 r., z nigdy niewydanym autografem Starzyńskiego ze zbiorów Ossolineum (*Pisma*, t. 3). Dokonała tego autorka współczesnej edycji dramatu, Dorota Jarząbek-Wasył, skrupulatnie odnotowując różnice w przypisach. Zob. *Weksle*, w różnych miejscach.

⁴⁰ W zdaniu „Przypuścić nie można, aby człowiek dobrze wychowany, choćby Wołoszyn, miał ją wziąć za osobę wielkiego świata” (akt 1, sc. 6), przekreślono „choćby Wołoszyn”. *Weksle*, s. 112. W innym miejscu wykreślono zdanie: „Znajdźże mi, gdzie chcesz u nas zgromadzonych widzów, aby między nimi Żydów nie było. W teatrze z nich najmniej szkody, bo przynajmniej za miejsce płacą” (akt 2, sc. 2). Tamże, s. 121.

⁴¹ Bukowina wraz z Czerniowcami należała do Austro-Węgier od 1775 r. Największy rozkwit miasta przypada na połowę XIX w.

⁴² *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. 1, Warszawa 1880, s. 831–832.

⁴³ Z dzisiejszej perspektywy Czerniowce to miejsce szczególnie ważne dla Żydów, tu odbyła się w 1908 r. konferencja ustanawiająca język jidysz oficjalnym językiem literackim Żydów piszących w tej części świata. *Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie*, t. 1, oprac. Z. Borzymińska i R. Żebrowski, Warszawa 2003, s. 815–816.

Stary Belmont – przypomina koleżankom z zespołu Adolf – prawdziwy antreprenier w kłopotach, w drogę na wschód, jak mówił [nas – dop. D.K.] wyprawił. – Macie na wschodzie pole otwarte. Wszędy, gdzie narzecz słowiańskie jest krajowym, rozumieją artystów naszych. Zrozumianych czeka was sława i pożytek. – Jedźcie, a wkrótce mój Fryderyk, którego się spodziewam z Wrocławia, pośpieszy za wami, ale, dodał, abyście na niego w Czerniowcach czekali, a on także, aby innej nie wziął drogi, oto przecinam na dwoje pięć weksłów po sto reńskich każdy, tak przeciętych daję wam połowę, a drugich połowę wręczę mojemu synowi, tym sposobem on bez was, a wy bez niego wędrować nie będziecie⁴⁴.

Decyzja antreprenera spowodowała możliwy do przewidzenia rozwój wydarzeń. Aktorzy są już mocno zadłużeni u miejscowego Żyda, Szapszy Muca, planują więc przygotowanie przedstawienia teatralnego w domu zajezdnym. Zastanawiają się nad wyborem odpowiedniej sztuki, próbując dostosowywać najróżniejsze teksty do swojego *emploi*. Ich możliwości są jednak bardzo ograniczone, nie mogą wystawić opery i tragedii bez orkiestry i funduszy na dekoracje, poza tym w ich szczupłym zespole brakuje innego niż Adolf odtwórcy męskich ról. Ostatecznie decydują się na odegranie pantomimy *Porwanie Europy przez Jowisza*, co jest żartobliwym nawiązaniem do handlu wołami na jarmarku w Czerniowcach (jednym z wykonawców ma być wypożyczony od handlarzy bydła... wół). Z dyskusji, co zagrać, dowiadujemy się, jakie sztuki wystawiali wcześniej. Na pierwszym miejscu wśród autorów, obok Ludwika Adama Dmuszewskiego, Mozarta i Woltera, wymieniony został ściśle współpracujący ze sceną lwowską Aleksander Fredro („Mamy z sobą cztery tomy komedii Fredra”). Warto w tym miejscu przypomnieć, że Starzyński wziął w obronę zaatakowanego przez krytyków twórcę w *Manii do wierszów*. Padają w niej bardzo charakterystyczne słowa:

Bezimienna krytyka jak zawzięta jędza
Po dziennikach niczyjej sławy nie oszczędza,
Brak dowcipu zastąpić chce żółcią potwarzy,
Prywatny śledzi żywot obok dzieł pisarzy.
Z jej łaski lub że raczej o jej łaskę nie stał,
Zniechęcon, w sile wieku Fredro pisać przestał,
Patrząc na to niejeden może z naszych ziomków
Swe twory w ogień rzuca z krzywdą dla potomków⁴⁵.

Gdy młody Belmont w końcu przyjeżdża do Czerniowiec, jedna z aktorek bierze go za kogoś innego, a mianowicie za syna ormiańskiego kupca z Wołoszczyzny, który przyjechał na jarmark handlować wołami⁴⁶. On zaś jest przekona-

⁴⁴ *Weksle*, s. 95.

⁴⁵ [S. Starzyński], *Mania do wierszów. Komedia wierszem w pięciu aktach, naśladowana z francuskiego*, Warszawa 1850, s. 78. Fragment ten został przywołany w niepodpisanej recenzji sztuki w „Kurierze Warszawskim” 1850, nr 127, s. 270.

⁴⁶ Pochodzenie amanta ma istotne znaczenie, bo tłumaczy gwałtowną namiętność mężczyzny do Elizy. „Na Wołoszczyźnie – mówi Eliza – istnieją zwyczaje orientalne, że tu miłość jest porywczą, gwałtowną, i że jeden rzut oka o losie całego życia stanowi”. *Weksle*, s. 108.

ny, że poznał bogatą polską dziedziczkę, pannę Bogacką. Oboje widzą w tym szansę na korzystny mariaż i uwolnienie się od kłopotów finansowych. Godni siebie partnerzy, wspierani przez znajomych, odgrywają przed sobą komedię, wcielając się w wymyślone przez siebie postaci: on przedstawia się jako Jurga Bajtałaba, ona udaje pannę na wydaniu. Mimo że ostatecznie zostają zmuszeni do odkrycia prawdziwej tożsamości, następuje szczęśliwy finał. W ostatniej scenie Fryderyk demaskuje się na oczach „publiczności”, ujawniając cel przyjazdu do Czerniowiec i uwalniając kolegów z kłopotów, w które wpadli poniekąd z powodu jego opieszałości.

Bohaterami sztuki są więc aktorzy, ukazani w sytuacji prywatnej. Ich nielata egzystencja wiąże się głównie z brakiem stałego dochodu i uzależnieniem od sympatii widzów („Lecz bez twych łask, publiczności/ Źle za sceną i na scenie”⁴⁷). Komedianci Starzyńskiego, choć zadłużeni, nie tracą dobrego humoru i pewności siebie. Ich problemy podane są w formie lekkiej i śmiesznej gry międzyludzkiej. Nieraz byli w podobnej sytuacji i wychodzili z niej obronną ręką. Pod wpływem Elizy, przekonanej, że zauroczyła bogatego kawalera, aranżują przedstawienie, ale nie na scenie, tylko w realnym życiu. Sukces wydaje się pewny, zważywszy na profesję uczestników mistyfikacji. Aktorzy grają postaci, które odtwarzali na scenie wielokrotnie. Amatorem w tym towarzystwie jest wyłącznie właściciel domu zajezdnego Żyd Szapsza i tylko on poniesie koszty przedstawienia.

Choć wedle przekonania oświeconych komedia powinna zarazem bawić i uczyć, w sztuce Starzyńskiego dominuje komizm, uzyskiwany nierzadko dzięki efektom pochodzącym z niskiej farsy⁴⁸. Zabawa służy diagnozie, nie naprawie świata, dlatego żaden z bohaterów nie zostaje napiętnowany. W końcu cały świat gra komedię, w dodatku „komedia a pieniądze, to jedno znaczy”⁴⁹. Prawdę tę odnajdziemy w jednej z finałowych śpiewek wykonywanych przez Fryderyka:

Ja nie powiem, że w teatrze,
Nie ma wady, nie ma grzechu,
Lecz gdy z desek na świat patrzę
Trudno wstrzymać się od śmiechu.
O świętoszki, jak was wielu,
Czyste udając sumienie
Zysk tylko macie na celu,
Jak za sceną, tak na scenie⁵⁰.

⁴⁷ Tamże, s. 154.

⁴⁸ D. Ratajczakowa, *Farsa* [w:] teje, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015, s. 197–198.

⁴⁹ *Weksle*, s. 101. Anzelm próbuje uświadomić to Szapszy Mucowi.

⁵⁰ *Weksle*, s. 153–154.

Zorganizowana naprędce mistyfikacja stworzy możliwość zaprezentowania przez zawodowych aktorów swego rzemiosła poza sceną teatralną, we własnym gronie. Z największym wyzwaniem zmierzą się mężczyźni: ucharakteryzowany Adolf, wcielający się w rolę matki panny Bogackiej, i Fryderyk, który odgrywa dwie postacie: nie tylko udaje syna, ale i ojca. Mamy tu do czynienia z przybraniem fałszywego nazwiska oraz z maskaradą płci (mężczyzna udaje starą kobietę). Anzelm, który według wcześniejszych ustaleń miał odgrywać na prawdziwej scenie rolę Jowisza, godzi się na nałożenie kobiecego przebrania i udział w maskaradzie. Gra aktorska, choć bez prób, scenariusza i suflera, sprawia mu przyjemność:

Wszystkom chętnie gotów sprawić
Gdyż nim zaczniem drugich bawić,
Misternej sztuki tworami
Tymczasem bawim się sami⁵¹.

Podobne tony wybrzmiewają w monologu młodego Belmonta:

Jestże co na świecie miłszego, jak życie aktora!
[.....]
Czystym ogniem sztuki pałać
Z złudzenia wpadać w złudzenie
Kochać, tworzyć, marzyć, działać
I za sceną i na scenie.
Co wieczór zbierać oklaski,
Skronie świetną zdobić palmą
Grać jak grał nasz Bogusławski,
I na równi słynąć z Talma⁵².

Dyskusja o maskaradzie staje się tu pretekstem do skomentowania aktorskiej profesji, a wprowadzenie odniesień do cieszących się dużym uznaniem aktorów służy podniesieniu rangi zawodu.

Udawanie kogoś, kim się nie jest, z reguły wiąże się z niebezpieczeństwem zdemaskowania. Choć młody Belmont już na początku zostaje rozpoznany przez Teklę, z którą pracował w Berdyczowie, kontynuuje przedstawienie. Dokonana dzięki przebraniu zmiana tożsamości ujawnia brak solidarności i lojalności zawodowej wśród aktorów. Tekla, odpowiadając na pytanie Fryderyka, czy Julia jest ładna, stwierdza: „Zwyczajnie, jak się każda z teatru wydaje, gdy wybieli się i uróźnie”⁵³. Kobiety obgadują się za plecami, odmawiając sobie urody i talentu, rywalizują o względy młodego Bajtałaby i – interesownie – ofia-

⁵¹ Tamże, s. 111.

⁵² Tamże, s. 123. Znajomość Starzyńskiego z François Talma, wybitnym tragikiem końca XVIII i początku XIX w., dokumentują jego listy z lat 1824–1825.

⁵³ *Weksle*, s. 120,

rują swoją rękę jego ojcu w sytuacji, kiedy nie godzi się on na małżeństwo syna z wędrowną komediantką (kondycja aktorów ciągle plasowała się na najniższych szczeblach drabiny społecznej). Oswojone z mężczyznami, składają ją propozycję małżeństwa bez żadnego skrępowania. Wcześniej bez skrępułów planują zemstę na Fryderyku, co ironicznie komentuje Adolf.

JULIA

Niech sobie będzie najlepszy, ja wiem, że mu nie przebaczę naszego położenia, broń go, kiedy chcesz, lecz zaręczam ci, że Eliza i ja odwdzięczymy mu za pierwszą zrzecznością i dokuczymy mu piekielnie na scenie i za sceną.

ADOLF

O, wy dobre dusze! Niechże się kto spodziewa zgody między aktorami, kiedy nie znając jeszcze kolegi, przyrzekacie sobie dokuczyć mu piekielnie!⁵⁴

Lojalność i solidarność zawodowa to w ujęciu Wojciecha Bogusławskiego jeden z walorów dobrego aktora. Sugeruje on, że aktorzy powinni heroicznie znosić liczne przykrości, niewygody i niedostatek, wspierając się wzajemnie w trudnych momentach⁵⁵. W sztuce Starzyńskiego aktorzy nie szczędzą sobie złośliwości, są zgodni jedynie w kwestiach doboru repertuaru. Ich zachowanie potwierdza raczej opinię, że teatr uczy udawania i grania w realnym życiu⁵⁶.

Jedyną osobą, której nie bawi przedstawienie, jest Szapsza Muc. Od początku upomina się on u aktorów o należną mu zapłatę. Widzi w nich odezwanych od życia dziwaków i darmożjadów, zrównując ich profesję z profesją ulicznego akrobata.

Każecie sobie dawać kury, masło, śmietankę, jaja, pietruszkę i drwa na kuchnię, a o zapłacie, herste! Ani mowy? Kiedy się upominam, to jedna pani śpiewa (*tryluje śpiew*). Druga sama do siebie gada i śmieje się (*naśladuje deklamującą aktorkę*). Trzecia tańczy jak na weselu (*naśladuje tańczącą osobę*). A ten jegomość, co z paniami przyjechał, chodzi z pudłem ponad rzekę i zamiast odpowiedzi, gada do swego psa: „Allons! Viens ici, aporte, Azor!” – a pies „hau! hau!”. Ludzi straszy i za kaczkami ugania po rzece. (*wszyscy śmieją się*) Tak, tak! Śmieście się waćpaństwo! Herste! Rozumiałby kto, że to wielkie państwo! A to komedianty⁵⁷.

To, co dla mistyfikatorów jest świetną zabawą, dla właściciela domu zajezdno-go staje się prawdziwym zagrożeniem – na skutek nieprzewidzianych okoliczności ma trafić do kozy za bezpodstawne oskarżanie uczciwych ludzi. Z opresji ratuje go jedna z aktorek. Także jego roszczenia finansowe zostają zaspokojone, otrzymuje bowiem od Fryderyka dwie pasujące do siebie połówki weksla.

⁵⁴ Tamże, s. 98.

⁵⁵ W. Bogusławski, *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1965 (przedruk z wydania 1: Warszawa 1820–1821), w różnych miejscach.

⁵⁶ Zob. F.S. Jezierski, *Niektóre wyrazy porządkiem abecadla zebrane*, Warszawa 1791, s. 5–6.

⁵⁷ *Weksle*, s. 90.

Charakterystyczne cechy Żydów zostają w sztuce Starzyńskiego karykaturalnie wyolbrzymione⁵⁸. Z jednej strony Szapsza mówi w typowy dla swojej nacji sposób, wplatając do wypowiedzi elementy żydowskiego dialektu. Autor nadaje mu nazwisko znaczące⁵⁹ i każe koncentrować się na pieniądzech:

Cóż bez groszy wart jest żyd
 Proszę panów?...
Przystąpić mu wszędzie wstyd
 Bez kubanów.
Ci co naraz krzyczą gwałt
 Kiedy tracim
Mówią: dank euch schön bezahlt
 Kiedy płacim⁶⁰.

Z drugiej strony czerniowiecki Żyd zostaje pokazany jako jedyny towarzysz niedoli aktorów oraz ich ofiara, oszukiwana z powodu swojej bezradności. W kreacji Szapszy Muca wykorzystane zostały efekty pochodzące z niskiej farsy, w której największą wesołość budził nieszczęśnik otrzymujący od losu głównie razy i kopniaki⁶¹. Adolf bije Żyda kijem, trąca, obraża, aktorki jawnie go lekceważą:

To dziewczę powiecie
Do wszystkiego zdolne
Poważne w menuecie
W sztajerze swawolne.
Francuza rozkocha,
Hiszpana przynęci,
Oczaruje Włocha
Z Niemcem się wykręci,
Lecz nie raczy słowa
Mówić z tobą Żydzie
Co patrzysz jak sowa
Gdy ci o grosz idzie⁶².

⁵⁸ Doliwa nie kryje w swojej twórczości niechęci do Żydów. W jego prozie pojawiają się wyłącznie jako jednoznacznie negatywne postacie. D. Kowalewska, *Poeta wśród „zdarzeń prawdziwych”...*, s. 193–197.

⁵⁹ Z użyciem tego nazwiska wiąże się intencja charakterystyki i – jak się wydaje – deprecjacji bohatera. W słowniku Lindego wyraz „muc” oznacza „zwyczajną nazwę czarnych psów”. Zob. S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 3: M–O, Warszawa 1994, s. 177. W *Słowniku języka polskiego* Witolda Doroszewskiego słowo to ma wiele znaczeń: koń drobnej rasy, pies podwórzowy z gatunku małych, człowiek mrukliwy, gburowaty, niezgrabny (pogardliwie). Zob. <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/muc;5453399.html> [dostęp 12.03.2024].

⁶⁰ *Weksle*, s. 92.

⁶¹ D. Ratajczakowa, *Farsa*, s. 197.

⁶² *Weksle*, s. 100–101 (piosenka Tekli).

Kiedy Adolf próbuje go przekonać, że cały świat gra komedię, Żyd stwierdza z niedowierzaniem: „to rzecz niełatwa musi być grać komedię”⁶³. „Ech! Gdzie tam – odpowiada aktor. – Dawniej rozumiano, że do tego zawodu potrzeba talentu, dziś każdy mniema się być zdolnym do tej sztuki [...] grywamy komedię tak, jak stoimy, jedynie rozmawiając ze sobą”⁶⁴. Żyd nie chce grać komedii z mieszkającymi w jego domu aktorami, bo szybko orientuje się, że w teatrze świata został obsadzony w bardzo niekomfortowej roli: jest poniżany i sam się poniża. Komedia kojarzy mu się z oszustwem, manipulacją i niepłaceniem rachunków. Mimo że symbolizuje człowieka interesu, wydaje się bardzo naiwny i budzi współczucie widowni. Postać ta łączy w sobie chytrego wyzyskiwacza i rzecznika biednych aktorów, jest zarazem wyrachowany i łatwowierny. W zakończeniu sztuki to on ujawnia paradoksy egzystencji komedianatów.

Aktorowie! Aj waj lichu!
 Wielkie państwo, lecz przy świecach
 Bo w dzień wszyscy siedzą cicho,
 Chłodno, głodno, i w szlafmycach,
 Jaśnie Pan aktor pan wielmożny,
 Bóg wie, co w swej roi głowie
 Lecz, gdy, ej wej, teatr próżny
 Glückt mir, biedni aktorowie⁶⁵.

W przechowywanym w zbiorach Ossolineum autografie sztuki właśnie do Żyda należy ostatnie słowo, wypowiedziane przed końcowymi śpiewami. Kiedy Fryderyk wyraża opinię, że maskarada była przyjemną rozrywką dla aktorów, Szapsza dodaje: „Oby to samo publiczność raczyła powiedzieć o komedii i aktorach”⁶⁶. Pojawia się tam również sugestia, żeby w finale pokazać balet z udziałem trzech Żydów: Szapszy, Sury i Icka.

Sure, Icku, chodźmy [?]
 Surmy, żale, tarabany
 Grzmijcie że to śliczność
 A [?] tą zabawą
 Niech ich bit euch da nam brawo
 Warszawska publiczność⁶⁷.

Zwracający się w imieniu aktorów do publiczności Szapsza wykazuje pewne podobieństwo do Żyda z szopki krakowskiej. Być może w scenie tej kryje się aluzja do szopki, oznaczającej w przenośni kapryśną „komedię życia”. Aktor

⁶³ Tamże, s. 92.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże, s. 152–153.

⁶⁶ Tamże, s. 152, przypis 196.

⁶⁷ Tamże, s. 153.

tak ujmowanego przedstawienia sprowadzony zostaje do roli marionetki, czyli przedmiotu, nie podmiotu gry. Motyw ten spopularyzował w XIX w. mistrz Starzyńskiego P.J. Béranger w piosence *Les marionnettes*⁶⁸.

Wszystko wskazuje na to, że *Weksle przecięte* zostały dobrze przyjęte przez lwowską publiczność, latem tego samego roku trafiły bowiem we fragmentach do składanki scenicznej i były kilkakrotnie wznawiane, od 1855 r. pod tytułem *Weksle przecięte, czyli Jarmark w Czerniowcach* i *Weksle przecięte, czyli Jarmark w Czerniowcach w 1805 roku*. Obsada premiery z 1855 r. znana jest z afisza⁶⁹. Wzięli w niej udział rozpoznawalni aktorzy lwowskiej sceny: Ignacy Kaliciński (Fryderyk Belmont), Adolf Linkowski (Adolf), Lucylla Chełkowska (Tekla), Karolina Chełkowska (Eliza), Marcelina Eker i Barbara Linkowska (Julia), Albert Ekier i Leon Karsznicki (Szapsza Muc), Edward Hennig (pisarz miejski)⁷⁰. Latem 1855 r. wystawiono sztukę w Czerniowcach, gdzie w omawianym tu wariacie utworu toczy się akcja. Widownia chętnie oglądała na scenie perypetie aktorów – opisane przez człowieka, który życie teatralne i zakulisowe znał dobrze z autopsji – tym bardziej że bolączki życia codziennego pokazywane były w lekki i zabawny sposób, bez nadmiernego moralizowania. Zapewne podobają się publiczności śpiewki Doliwy oraz wstawki taneczne i pantomimiczne. Wszystko to, razem z grą odpowiednio obsadzonych aktorów, wpływało na atrakcyjność sztuki. *Weksle przecięte* warte są również uwagi jako jedna ze sztuk pokazujących świat teatru od kulis, po opadnięciu kurtyny⁷¹. Choć artystycznie niedoskonała, uwidacznia nowe tendencje w dramacie XIX w.

Bibliografia

Podmiotowa

Listy poety i piosenkarza podolskiego Stanisława Doliwy Starzyńskiego z Zamiechowa (Stacha z Zamiechowa lub Stacha Walidosza) do Floriana Piusa z Kraszkowic Szeligi Łaszowskie-

⁶⁸ Zob. R. Wierzbowski, *O szopce. Studia i szkice*, Łódź 1990, s. 119 i 42–58. Obecność Żyda w grupie kołędniczej skłania współczesną antropolożkę kultury Magdalenę Zych do sformułowania pytania o to, skąd wzięła się ta postać w tradycji ludowego teatru. „Może to daleki ślad komedii dell’arte, echo postaci Pantalona (weneckiego kupca) i Służących? A może powód jest zupełnie inny?” – pisze Zych. Etnicznie obce postacie pociągały widza swoją egzotyką, co przyczyniło się jednak do utrwalania uprzedzeń wobec Żydów. Por. M. Zych, *Hej, kołęda, kołęda, czyli niezbędny komentarz do antysemitkiej maski*, „Krytyka Polityczna” z 12 stycznia 2022 r., <https://krytykapolityczna.pl/kultura/etnografia-kolednicy-antysemityzm/> [dostęp 12.03.2024].

⁶⁹ Wpisy obsadowe wcześniejszych przedstawień, umieszczone w rękopisach teatralnych, są już niestety nieczytelne. *Weksle*, s. 89, przypis 9.

⁷⁰ *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*, na podstawie materiałów S. Dąbrowskiego opracowała redakcja w składzie: Z. Raszewski [i in.], Warszawa 1973, w różnych miejscach.

⁷¹ Zainteresowanie kondycją aktora zaowocowało wówczas serią dramatów o tej tematyce. D. Jarząbek-Wasył, *Wstęp [w:] Zaręczyny aktorki...*, s. 8.

- go, właściciela dóbr Suchodołu, Trojanówki i Bednarówki w cyrkule czortkowskim od roku 1825 do 1847, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 6293/III.
- [Starzyński S.], *Mania do wierszów. Komedia wierszem w pięciu aktach, naśladowana z francuskiego*, Warszawa 1850.
- Starzyński S., *Matka rodu Dobratyńskich*, wyd. A. Kozieradzki, Lwów 1850.
- Starzyński S., *Pisma*, t. 1–8, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, rkps 2290.
- Starzyński Doliwa S., *Weksle przecięte, czyli Jarmark w Czerniowcach. Krotchwila w dwóch aktach* [w:] *Zaręczyny aktorki i inne sztuki o teatrze*, wybór, redakcja i wstęp D. Jarząbek-Wasył, Katowice 2022.
- Śpiewki i wiersze Podolanina z lat 1828, 1829, 1830 z dołączeniem kilku innego pióra*, Warszawa 1830.

Przedmiotowa

- Bogusławski W., *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz Wiadomość o życiu sławnych artystów*, Warszawa 1965 (przedruk z wydania 1: Warszawa 1820–1821).
- Dygul J., *Metateatralność w dramaturgii Carla Goldoniego*, Warszawa 2012.
- Eberharter M., *Thumacz i człowiek teatru: Jan Nepomucen Kamiński (1777–1855)*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2018, nr 39, s. 43–54.
- Inglot M., *Osobowość autora jako tworzywo literackie: na przykładzie komedii Aleksandra Fredry*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 21–40.
- Jezierski F.S., *Niektóre wyrazy porządkiem abecadla zebrane*, Warszawa 1791.
- Kowalewska D., *Poeta wśród zdarzeń prawdziwych. Puścizna prozatorska Stanisława Doliwy Starzyńskiego*, Toruń 2001.
- Kowalewska D., *Starzyński Stanisław* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 42, Warszawa–Kraków 2003–2004, s. 477–480.
- Lasocka B., *Teatr lwowski w latach 1800–1842*, Warszawa 1967.
- Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie*, t. 1, oprac. Z. Borzymińska i R. Żebrowski, Warszawa 2003.
- Pusz W., *Stanisław Doliwa Starzyński (1784–1851)* [w:] *Pisarze polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, t. 3, Warszawa 1996, s. 793–804.
- Ratajczakowa D., *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015.
- Rolle M., *Wybór pism*, t. 3, Kraków 1966.
- Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walewski, t. 1, Warszawa 1880.
- Teatr polski od schyłku XVIII w. do roku 1863 (lata 1773–1830)*. *Dzieje teatru polskiego*, red. T. Sivert, t. 2, Warszawa 1993.
- Wierzbowski R., *O szopce. Studia i szkice*, Łódź 1990.
- Zawadzki W., *Pamiętnik życia literackiego w Galicji*, przygotował do druku, wstępem i przypisami opatrzył A. Knot, Kraków 1961.
- Zych M., *Hej, kołęda, kołęda, czyli niezbędny komentarz do antysemickiej maski*, „Krytyka Polityczna”, numer z 12 stycznia 2022 r., <https://krytykapolityczna.pl/kultura/etnografia-kolednicy-antysemityzm/> [dostęp 12.03.2024].

From the History of the Lviv Theatre: *Weksle przecięte, czyli jarmark w Czerniowcach* [Cut Bills of Exchange, or the Fair in Chernivtsi]

Summary

The article discusses the comic opera by Stanisław Doliwa Starzyński (1784–1851) titled *Weksle przecięte, czyli jarmark w Czerniowcach* [Cut Bills of Exchange, or the Fair in Chernivtsi]

first performed in Lviv on January 17, 1840. The plot unfolds within a community of traveling actors, portraying them both in their private lives and in specific roles. Starzyński, known for promoting theatrical life in Podolia, Lviv, and providing repertoire for Jan Nepomucen Kamiński's troupe (1777–1855), had significant ties to Galicia. The article elucidates the enigmatic title and the editorial changes in subsequent versions of the play, as well as its surprising theatrical history. The textual analysis focuses on the masquerade organized by the characters, viewed as a theatrical structure within a theater, and explores the theme of the theater of the world.

Keywords: theater, actor, 19th-century literature, Stanisław Doliwa Starzyński, Lviv