

TEATR WIELKI W ŁODZI



Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

p r o g r a m

DAMA PIKOWA

1875

1875

PIOTR CZAJKOWSKI

DAMA PIKOWA

OPERA W TRZECH AKTACH

Libretto:

MODEST ILJICZ CZAJKOWSKI

wg opowieści

Aleksandra Puszkina

Tekst polski libretta:

Zbigniew Lipczyński

i Piotr Widlicki



„... co jest bliskie memu charakterowi muzycznemu? Miłość, miłość i miłość. Trzeba bronić swej miłości, walczyć o nią. Nawet jeśli miłość skazana jest na porażkę, człowiek obowiązany jest bić się o nią do ostatniego tchu...”



PIOTR CZAJKOWSKI (1840—1893)

„DAMA PIKOWA“

Piotra Czajkowskiego

Rok 1890! 50-letni Piotr Czajkowski, w opinii świata czołowy kompozytor rosyjski, dochodzi do chwaly w ciągu trzech ostatnich lat swego życia, życia zawsze bardzo czynnego a coraz mniej szczęśliwego. Przeżywa pełnię swej sławy, odbywa triumfalne objazdy jako dyrygent. Jego dwie ostatnio napisane symfonie, czwarta i piąta, suita orkiestrowa, uwertury, koncerty — fortepianowy i skrzypcowy, nabrały rozgłosu światowego. A właśnie podczas ostatnich hołdów zbieranych w Niemczech, Francji, Anglii, w Czechach, w listach Czajkowskiego pisanych z zagranicy coraz bardziej przebija nuta przygnębienia i nostalgii. Pyta w tych listach: jaki cel może mieć jego zadyzana gonitwa za sławą? — czy nie lepiej pozostać mu w domu i komponować? W wirze podróży, koncertów i prób ma on wrażenie, że próżnuje, że traci czas — jego misją jest pisać kompozycje, ma poczucie swego posłannictwa, czuje, że musi spełnić wielkie zadanie, a jednak chwilami czuje, że się „wypisał”, że mu przyjdzie powtarzać się. Podczas dalekich, niespokojnych wędrówek, jeżeli tylko ma kilka dni spokoju, szkicuje muzykę nowej opery — „Pikowej Damy”. Praca pochłania go, czuje, że musi się jej oddać bez reszty. Wybiera miejsce pracy — Florencję.

Niezwłocznie po przybyciu do Florencji pisze Czajkowski w swym diariuszu: „opera — zaczęta, i wcale nieźle...”. Dla spokoju i wygody wynajmuje w hotelu trzypokojowy apartament. Mimo swych wielkich dochodów — z kompozycji, z objazdów, z renty jaką mu wyznaczyła bogata protektorka pani Nadieżda Meck — Czajkowski jest stale w kłopotach pieniężnych. Do jego misji twórczej widocznie potrzebny jest pewien sybarytyzm. Z chwilą kiedy pracuje intensywnie, nie nawiedza go depresja, dopiero po skończonym dziele wysiłek nerwowy stanie się

przeżyciem przeszłości — zwykle niemiłym. Bo mało który z kompozytorów w równym stopniu co Czajkowski wkłada w swą pracę tyle osobistego przeżycia. Każdy jego większy utwór jest przeżyty dogłębnie, a nieraz żarliwie, każdy jest strzępem życia. Po ukończeniu dzieła Czajkowski je nienawidzi albo uważa za nieudane. Dopiero ostatnia symfonia, „Patetyczna” — stanie się, zdaniem kompozytora, jego najlepszą kompozycją.

Jednym z najistotniejszych przeżyć twórczych była opera „Eugeniusz Oniegin”, nazwana pierwotnie nie operą, tylko „scenami lirycznymi”, jako że kompozytorowi wcale nie chodziło o typowo operową atmosferę „dramatu śpiewanego”, a o idealnie doskonały odpowiednik muzyczny arcydzieła Puszkina, o lirykę puszkiniowskich nastrojów. Trudność librecisty polegała na tekstach śpiewanych, które by nie były wypaczeniem wierszy Puszkina dobrze znanych każdemu rosyjskiemu słuchaczowi opery. Z tych trudności dobrze wywiązał się librecista opery „Eugeniusz Oniegin” Modest Czajkowski, ukochany brat kompozytora. Teraz wypadło Modestowi z noweli Puszkina stworzyć libretto operowe.

Z poezji Puszkina — dramatów, opowieści, poematów — powstało mnóstwo rosyjskich dzieł scenicznych, począwszy od „Rusłana i Ludmiły” Michała Glinki do „Mavry” Igora Strawieńskiego. Czajkowski upatrzył sobie „Dagę Pikową”, krótkie opowiadanie Puszkina, prozę rodzącego się realizmu rosyjskiego, historię o treści balladowej, w której fantastyka pokryta jest powłoką realizmu, urywkami z życia towarzyskiego, pałacowego. Akcję opery przeniósł librecista w epokę panowania carycy Katarzyny II, podczas gdy w noweli Puszkina wypadki toczą się w czasach jej powstania, tj. w 1833 roku.

W bardzo krótkim czasie ukończył Czajkowski partyturę swej opery, pisał tak pośpiesznie, że nie mając jeszcze pełnego tekstu wyprzedzał pracę swego brata, częściami nadsyłaną z Rosji. Już z tego powodu nie można było oczekiwać opery o dramatyzmie z góry dokładnie zaplanowanym. Ale bohater noweli nie jest typowym bohaterem dramatu, nie walczy z losem, nie działa z namiętności typowo ludzkich. Jest graczem z obsesją zdobycia tajemnicy, która mu da fortunę. Herman bynajmniej nie przedstawia postaci bohatera „pozytywnego”, natomiast stara hrabina i jej karciana tajemnica otwierają świat fantastyki,



Rodzina Czajkowskich:
pierwszy z lewej strony 8-letni Piotr Czajkowski

tym bardziej intrygującej, że niesamowita starucha jest postacią w pewnym stopniu historyczną i należy do przebrzmiałej, barwnej epoki.

O powstaniu opowiadania „Damy Pikowej” podają przypisy „Utworów wybranych” Puszkina (w tłumaczeniach J. Tuwima, A. Ważyka i S. Pollaka) — że napisana w roku 1833 opowieść Puszkina „Pikowa Dama” — „jest osnuta na prawdziwych wypadkach. W postaci starej hrabiny Puszkina Pokazał Natalię Golicyną, matkę moskiewskiego generałgubernatora wojennego Dymitra Golicyna, w którego kancelarii w latach 1826—9 pracował Adam Mickiewicz. Golicyna w swej młodości mieszkała w Paryżu, gdzie ją nazywano *la Vénus moscovite*. Jej wnuk Golicyn opowiadał Puszkiniowi, że po pewnej większej przegranej w karty przyszedł on do babki z prośbą o pieniądze. Ale starucha pieniędzy mu nie dała, natomiast poradziła postawić na trzy karty, które podobno wskazał jej w Paryżu Saint-Germain (słynny awanturnik z drugiej połowy XVIII wieku). Wnuk

jej usłuchał i odegrał się. Reszta opowiadania jest wymysłem Puszkina”.

W powieści Leonida Grossmana „Zapiski D'Archiac'a” (tytuł polskiego tłumaczenia powieści: „Śmierć Poety”) autor daje barwny, szczegółowy opis Petersburga i jego salonów w roku 1835. Czytamy na str. 123 tej powieści: „W głębi sali na masywnym fotelu siedziała bardzo stara dama. Strój jej zachował cechy staroświeckich mód połowy ubiegłego stulecia. Upudrowana peruka, wysoki czepiec, cały we wstążkach, koronkach i sztucznych różach, żółta jedwabna suknia wyszywana srebrem — wszystko to przypominało stroje paryskie z epoki markizy Pompadour. Twarz jej była zadziwiająco brzydka. Ogromny haczykowaty nos zwisał nad grubymi, obwisłymi ustami, otoczonymi gęstym, siwym zarostem. Mętnymi oczami przypatrywała się tłumowi mimowoli kiwając swą przerażającą głową nad wspaniałymi wstęgami i jaskrawymi różami niewygodnego ubioru głowy. — Była to najznakomitsza dama petersburska — księżna Natalia Pietrowna Golicyna. Liczyła bez mała sto lat, pamiętała sześć panowań, w swoim czasie przyjaźniła się z Katarzyną i bywała na przyjęciach u Marii Antoniny. W młodości odznaczała się niezwykłą urodą i, jak powiadają, zawróciła głowę samemu księciu Richelieu. W Petersburgu zwano ją zazwyczaj Princesse Moustache z powodu obfitego zarostu na twarzy. Ale do dawnego przezwiska dołączono nowe: zaczęto ją nazywać Damą Pikową. Rzecz w tym, że poeta Puszkina dość przejrzyście sportretował Golicyną w noweli pod tym tytułem. Przetłumaczono mi kiedyś tę zachwycającą bajkę, w której obyczaj Petersburga przeplatają się z odświętnym bytem królewskiego Wersalu. — Poeta, jak widać, dobrze studiował swój model. Księżna jest majestatyczna, surowa i dumna — to bożyszcze arystokracji petersburskiej.

Córka posła rosyjskiego przy Ludwiku XV, wczesnie zaczęła interesować się polityką, i wstrząśnięta krwawym żniwem gilotyny w 1793 r., postanowiła stworzyć w Petersburgu nową twierdzę arystokracji europejskiej... Mimo swego wieku zachowała dotąd giętkość umysłu, świeżość pamięci i umiejętność prowadzenia niewymuszonej rozmowy. *Mogę... z własnych wspomnień opowiedzieć historię Francji — mówiła swym ochrypłym, kraczącym głosem — pamiętam dzień, kiedy Du Barry zepchnęła z fotela ministerialnego księcia Choiseul'a; widziałam dzień-*



MODEST CZAJKOWSKI

— autor libretta „Damy Pikowej” i innych oper Piotra Czajkowskiego

czynę, która zaraziła czarną ospą Ludwika XV; widziałam „Wesele Figara” w Trianon, kiedy Rozyne grała nieszczęśliwa królowa Maria Antonina, a cyrulika młody hrabia d'Artois, obecnie niestety zdebronizowany Karol X. I w takt opowiadania ze smutkiem kiwała swą potworną głową w puklach, wstążkach i koronkach...”

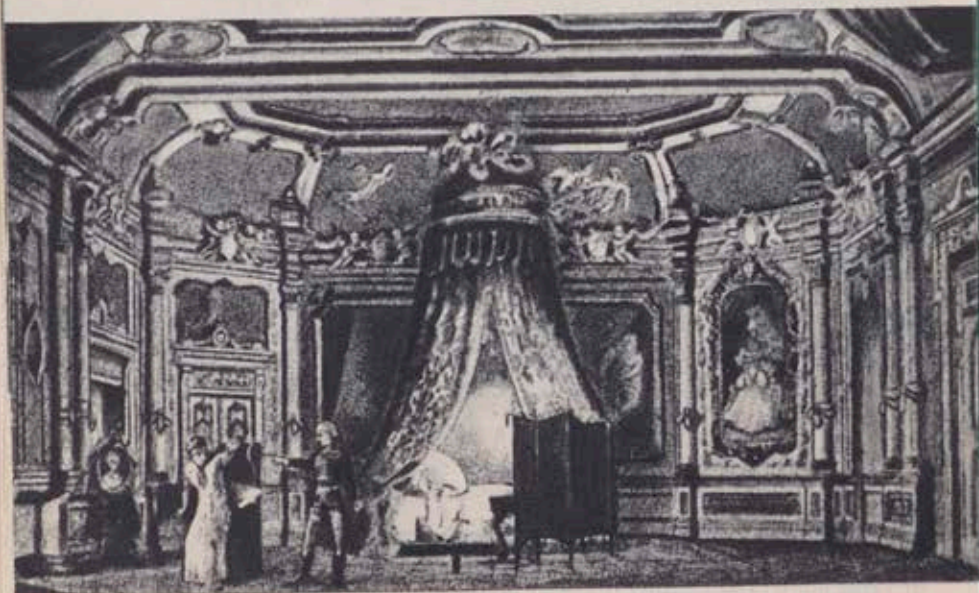
Libretto Modesta Czajkowskiego na ogół trzyma się treści noweli Puszkina. Zarzucano libreciście, że operowy Herman chce wygrać fortunę dla zdobycia ręki ukochanej Lizy, podczas gdy w noweli Puszkina rzecz ma się przeciwnie: gracz udaje zakochanego, aby z pomocą Lizy wydrzeć hrabinie tajemnicę trzech kart. W scenie balu, rokokowa sielanka jest operową interpolacją, jak również zakończenie tej sceny z chóralnym powitaniem carycy: „Ślawnia nam Jekaterina” (na nutę poloneza Józefa Kozłowskiego, warszawianina osiadłego w Petersburgu, gdzie był kapelmistrzem i współ-dyrektorem Opery).

Opera Czajkowskiego „Pikowa Dama” wykonana po raz pierwszy 7 grudnia 1890, a więc w rok po rozpoczęciu kompozycji w carskim teatrze operowym w Petersburgu, pod kierunkiem dyrygenta E. Naprawnika, miała u publiczności od razu wielkie powodzenie. Natomiast sprawozdawcy muzyczni gazet niewiele okazywali kompozytorowi przychylności. Zarzucali mu, że się powtarza, że się wyręcza muzyką innych kompozytorów (widocznie uważali świądome cytaty melodyjne, albo stylizowane rokoko sceny pasterskiej za „pożyczki”!). Wprawdzie przyznawali muzyce Czajkowskiego jej zewnętrzną okazałość, ale odmawiali operze głębszego znaczenia. Jednak po sukcesach na scenach rosyjskich, „Pikowa Dama” w kilka lat po swej pra-premierze, w ślad za „Eugeniuszem Onieginem” zdobywała sceny obce (Wiedeń — 1902, następnie: Berlin, Nowy Jork, Londyn) — i dziś jest jedną z repertuarowych oper mnóstwa teatrów świata. W Polsce, w r. 1901 czeski teatr objazdowy zwiastował arcydzieło Czajkowskiego, które wkrótce pojawiło się na scenie Opery warszawskiej, na której utrzymywało się przez okres międzywojennego dwudziestolecia.

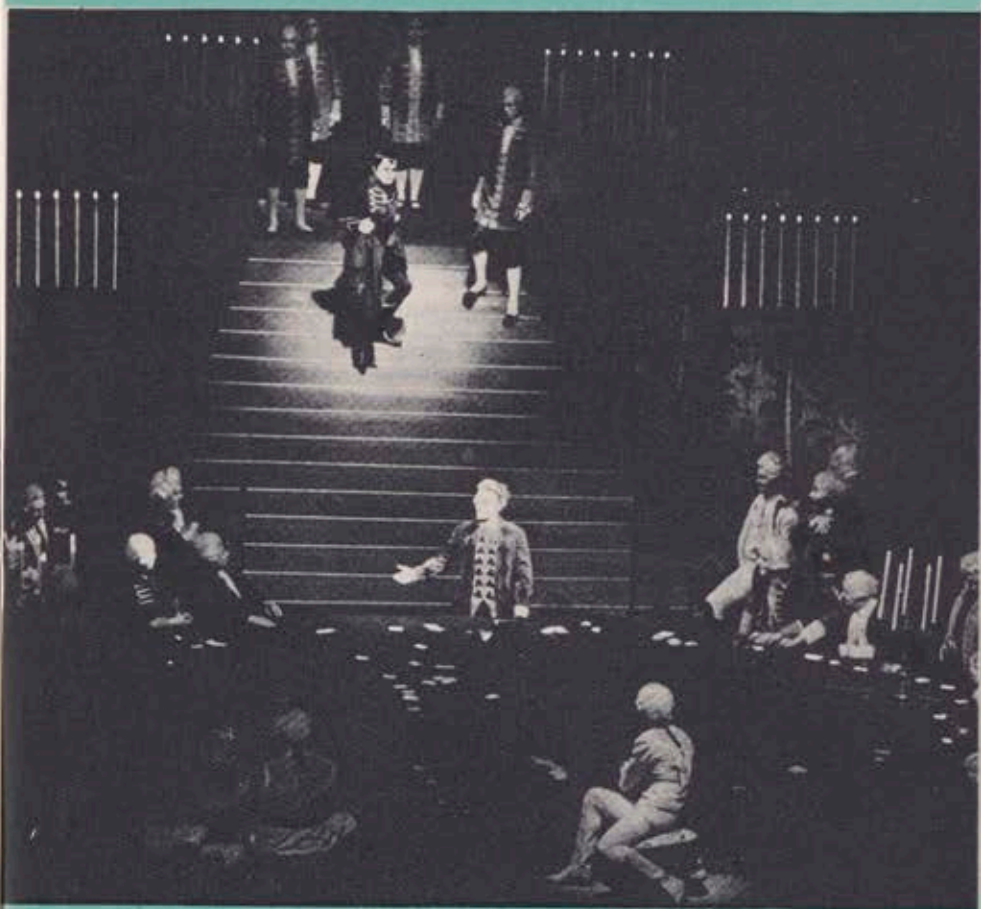
Akcja opery „Dama Pikowa” przeniesiona w czasy panowania Katarzyny, w środowisko towarzyskie arystokracji, umożliwia wprowadzenie scen wdzięcznie operowych jak: promenada, zebranie dziewcząt u Lizy, wielki bal z przedstawieniem sielanki roko-

kowej „Dafnis i Chloe”. Balladowy wątek wprowadza, w pierwszej odsłonie, opowiadanie Tomskiego o trzech kartach — snuje się ten wątek poprzez śmierć hrabiny i jej dwukrotne pojawienie się jako ducha. Wśród momentów niesamowitej fantastyki przebiega realistyczny dramat gracza-opętańca i niešťczęśliwej Lizy, wreszcie samo zakończenie jest „balladowo realistyczne”: Pikowa Dama przebija kartę gracza — niebanalne zakończenie opery! Wszystkie sceny mają rozmaity, ale zawsze przejmującą intensywność muzyczną. Scena w sypialni starej hrabiny jest unikatem, już orkiestrowy wstęp tej sceny uderza niesamowitością; francuska pieśń (cytat z opery „Ryszard Lwie Serce”, A. M. Grétry'ego) działa jakby znak ze świata dawno przebrzmiałego. A inne epizody! Duet dziewcząt na początku drugiego aktu „Już wieczór zapadł”, smutna piosenka Pauliny, arioso guwernantki, aria desperata Hermana — „mozartowska” muzyka sielanki pasterskiej. W innych scenach: aria Jeleckiego, aria Lizy nad Newą — wszystkie te epizody są wytwornie powzięte, i po mistrzowsku wykończone. Ale zawsze: pod powłoką elegancji i pięknego przebiegu muzycznego — wszędzie czai się groza balladowa.

Karol Stromenger



Scena w sypialni hrabiny — Petersburg, prapremiera 1890 r.



„DAMA PIKOWA” — Scena finałowa, Opera w Lipsku, 1964 r.

prof. dr ZYGMUNT LATOSZEWSKI

DAMA PIKOWA

OPERA I NOWELA

Wiele słynnych dzieł literatury światowej stanowi kanwę akcji scenicznej niejednej równie sławnej opery. Przypomnijmy Merimégo „Carmen”, Mürgera „Cyganię”, Prévosta „Manon”, Goethego „Werthera” czy nowele Maupassanta, służące nie raz pod zmienionym tytułem (jak np. „Albert Herring” Brittena) za tło libretta operowego.

Ze szczególnym zainteresowaniem zwracali się jednak kompozytorzy zarówno dawniej, jak i dziś ku literaturze rosyjskiej i to nie tylko kompozytorzy rodzimi, ale i muzycy innych narodowości. We współczesnej międzynarodowej twórczości operowej często spotykamy tematy z rosyjskiej literatury, przy czym niejedna z tych nowych pozycji zdobyła trwale powodzenie. Niektóre są operową wersją znanych sztuk teatralnych, jak „Rewizor” niemieckiego kompozytora Wernera Ecka, czy również Gogolowski „Ożenek” z muzyką Bokuslava Martinu, albo Janaczka „Katja Kabanowa” według „Burzy” Aleksandra Ostrowskiego. Może jeszcze ciekawsze są próby adaptacji wielkiej prozy rosyjskiej na nowoczesną scenę operową. Należą do nich: „Raskolnikow” szwajcarskiego kompozytora Henryka Sutermeistera i opera Janaczka „Z martwego domu”. Oba dzieła według powieści Dostojewskiego. Przykłady takiej fascynacji literaturą rosyjską u wybitnych współczesnych muzyków można by mnożyć, lecz zwracając uwagę naszych melomanów na ten znamieny fakt stwierdzamy tylko, jak bogatym źródłem inspiracji muzycznej jest nadal to wielkie piśmiennictwo, które najpierw było natchnieniem kompozytorów rosyjskich ubiegłego wieku — dziś na równi zapładnia twórczą wyobraźnię muzyków radzieckich.

Wystarczy wymienić choćby trzy sławne opery Prokofiewa: „Wojna i pokój” według Tołstoja, „Idiota” według Dostojewskiego i „Opowieść o prawdziwym człowieku”, skomponowana według głośnej powieści Polewoja. Także Gogol patronował współczesnej operze radzieckiej, mianowicie Szostakowicza operze

„Nos”, a Leskow jego słynnej „Katarzynie Izmailłowej”.

W muzyce rosyjskiej i radzieckiej są więc bogate tradycje ścisłych związków z ojczystą literaturą, a znawcom przedmiotu przyjdzie podziwiać z jakim nieporównanym kunsztem kompozytorzy, zarówno dawniej jak i dziś, wydobyli z poetyckiego i emocjonalnego nurtu rodzimej poezji i prozy wartości muzyczne, wzbogacające humanistyczne treści tych opowiadań czy dramatów.

Znakomitym przykładem twórczej transpozycji prozy poetyckiej na język i formę dramatu muzycznego jest Czajkowskiego „Dama Pikowa”, dzieło, które nas w tej chwili szczególnie interesuje, gdyż po raz pierwszy ukazuje się na scenie Teatru Wielkiego w Łodzi.

Obok „Eugeniusza Oniegina”, skomponowanego również do poezji Puszkina, „Dama Pikowa” jest drugim najwybitniejszym utworem scenicznym Piotra Czajkowskiego, zarazem w odróżnieniu od raczej lirycznych scen „Oniegina”, klasycznym dramatem o zwartej, konsekwentnej akcji, jakiej w poprzednich operach nie udało się kompozytorowi osiągnąć w stopniu tak doskonałym. Trzeba przy tym pamiętać, że pierwowzorem literackim „Damy Pikowej” była nowela Puszkina o tym samym tytule, co nie ułatwiało libreciście zadania.

Niezwykle interesujący jest proces przystosowania wątku wydarzeń z noweli do wymogów akcji scenicznej w operze. Możemy go wyjątkowo dokładnie prześledzić, gdyż zachowało się wiele dokumentów, świadczących szczegółowo o powstawaniu dzieła. Mówią o tym rękopisy wyciągu fortepianowego i partytury, a także obfita korespondencja kompozytora z bratem Modestem, autorem libretta oraz z niektórymi wykonawcami petersburskiej premiery. Wiadomo też, że Czajkowski osobiście współpracował przy ostatecznej redakcji libretta, że niektóre teksty, jak np. arię Lizy sam napisał, że do niektórych chórów i pieśni dobierał teksty różnych autorów z epoki Puszkina.

W jak odmiennym i, rzekłbym, przenikliwszym świetle ukazał Czajkowski bohaterów Puszkina w swojej „Damie Pikowej”, odsłania porównanie noweli z librettem. Modyfikacje głównych postaci dramatu są bardzo znaczne i dotyczą przede wszystkim osoby Hermana. Z wyrachowanego egoisty, szukającego

za cenę obłudnej miłości do Lizy dostępu do hrabiny, znającej rzekomo tajemnicę zawsze wygrywających trzech kart, Herman w operze stał się bohaterem wielkiej miłości, nieszczęśliwym samotnikiem, rozpaczliwie czepiającym się zwodniczej myśli o szansie zdobycia w hazardzie majątku i niezależności dla połączenia się z ukochaną. Wprawdzie w operze podobnie jak w noweli na drodze do szczęścia Hermana i Lizy staje społeczna nierówność partnerów, ale librecista pogłębił jeszcze aspekt tych socjalnych trudności, czyniąc z ubogiej krewnej hrabiny jej wnuczkę i spadkobierczynię i ponadto nadał miłości Lizy do Hermana rysy heroizmu przez jej wyrzeczenie się świetnej kariery, jaką miało stać się jej małżeństwo z bogatym księciem Jeleckim, postacią występującą tylko w operze, dramaturgicznie ważną w roli rywala Hermana.

W ten sposób librecista i kompozytor spiętrzyli niepomrotnie konflikt w dramacie, wzbogacili, a właściwie zmienili jego psychologiczne i uczuciowe motywy. Z obyczajowego obrazu społecznej dekadencji Czajkowski wniósł swoich bohaterów w sferę romantycznych marzeń, usprawiedliwiających ich bunt przeciw zewsząd grożącym konwenansom klasowych uprzedzeń, obnażył bezbronność ich szczerego i głębokiego uczucia wobec wrogiej rzeczywistości, która spycha nieszczęśliwego kochanka na manowce obłędu i własnej zatury, a zrozpaczoną dziewczynę rzuca również w ramiona śmierci. Tak więc, odmiennie niż w noweli, dzieje wielkiej romantycznej miłości są naczelnym motywem akcji dramatycznej w operowej wersji „Damy Pikowej”. Zagrożenie tego uczucia i piętrzące się przeszkody na drodze do połączenia się kochającej pary stanowią ośrodek wydarzeń scenicznych, ilustrujących jasno i konsekwentnie narastanie konfliktu, aż do tragicznego finału.

Autorzy opery po mistrzowsku skoncentrowali w postaci starej, dziwacznej hrabiny wszystkie racje, przeciwstawiające się miłości Lizy i Hermana. Złowroga hrabina, ten żywy relikw dworskiego feudalizmu, otoczona tajemnicą awanturniczej przeszłości, wydaje się nieubłaganym przeciwnikiem. Bezcelowym byłoby błaganie jej o wyrozumiałość dla romantycznej miłości wnuczki. Porządek społeczny ancien regime'u, z lat jej młodości, kiedy na dworze francuskim rej wodziła pani Pompadour, wydaje

się starej dziwaczce wieczno-trwały. Zdobyć Bastylii, a z nią nowych swobód, nie raczyła przyjąć do wiadomości. Mezalians wnuczki z jakimś nic nieznaczącym oficerem inżynierii byłby czymś absurdalnym, wręcz zbrodniczym. Wie o tym Liza i nie tylko nie zdradza się przed despotyczną babką ze swoim uczuciem, ale decyduje się na rezygnację z obecnej pozycji i z majątku, a nawet na ewentualną ucieczkę z ukochanym. Tym bardziej nie liczy na zgodę hrabiny Herman, ale odkąd zasłyszał o jej tajemnicy trzech kart, czepia się z uporem nadziei zmuszenia „starej wiedźmy” do wyjawienia mu tego zbawiennego dla niego sekretu. O ile więc dla Lizy hrabina stanowi przeszkodę, którą należy ominąć, dla Hermana niesamowita postać „Damy Pikowej” jest personifikacją nieuchronnego fatum, z którym trzeba stoczyć walkę na śmierć i życie. Trzy główne postacie dramatu Liza, Herman i hrabina, to jakby symbole walki nowego i starego porządku, walki o prawo do miłości i ludzkiej godności ze skostniałym schematem przebrzmiałych stosunków społecznych. Takie uplastycznienie idei dzieła w zamyśle twórców opery wywołuje nasze współczucie dla pokrzywdzonych przez los bohaterów, budzi litość nie tylko dla tragedii Lizy, ale i dla Hermana, który popadł w obłąd rozpaczliwie walcząc o należne mu miejsce wśród innych, tak niesprawiedliwie uprzywilejowanych. Nawet śmierć hrabiny zawiera jakby motyw ekspiacji za grzechy przeszłości, za fatalistyczny despotyzm, niszczący wszelkie odruchy serca.

Czajkowski w „Damie Pikowej” nie zamierzał zastąpić pierwowzoru literackiego dodatkową ilustracją muzyczną. Obca mu była tautologia środków wyrazu, nie chciał powiedzieć tego samego co poeta. Stworzył dzieło nowe, własne, nie wykraczające poza właściwą sferę dramatu muzycznego. Toteż dokonał wraz z librecistą tylko wyboru scen z noweli, inne stworzył sam. Przez odmienną niż u Puszkina motywację działania swych bohaterów widział ich konflikty w świetle tragiczniejszym, ukazał nam ludzi nieszczęśliwych, godnych litości, nieuchronnie skazanych na zagładę. Tragicznym finałem opery wybiegł daleko poza racjonalny kompromis, z jakim żegna swych bohaterów Puszkina, kontentujący się genialnym rysunkiem realistycznego obrazu obyczajowego, jakim jest jego nowela „Dama Pikowa”.

Akcja sceniczna opery Czajkowskiego jest w stosunku do wydarzeń, jakie zawiera opowiadanie Puszkina, znacznie rozszerzona. Obok kluczowych scen z noweli jak ballada Tomskiego o tajemnicy hrabiny, obok dramatycznego spotkania Hermana z hrabiną, w czasie którego napastnik daremnie usiłuje wydrzeć jej tajemnicę kart i wreszcie obok ostatecznej rozgrywki Hermana w kasynie gry, która kończy się fatalną przegraną, w operze mamy szereg scen i całych odsłon nie mieszczących się w ogóle w toku akcji noweli. Należy do nich cały drugi obraz opery, gdzie Herman wyznaje swoje uczucie Lizie i zyskuje jej wzajemność, należy odsłona balu w domu petersburskiego arystokraty, służącym za tło dla spotkania się kochanków. Obraz w koszarach ukazuje nam gorączkowe reminiscencje Hermana z pogrzebu hrabiny i jego halucynację sugerującą mu zjawę zmarłej, wyjawiającej tajemnicę kart.

Wreszcie następną odsłoną nad Nową z tragicznym spotkaniem Lizy z na pół obłąkanym Hermanem i jej śmierć w nurtach rzeki — oto jeszcze jeden, bardzo ważny akcent akcji dramatycznej logicznie wypływający z poprzednich scen, a wynikający z odmiennego niż w noweli założenia motywacji i wydarzeń opery.

Nowela zawiera niemało szczegółów opisujących obyczaje środowiska i nie brak tych momentów także w operze, zwłaszcza że zgodnie z tradycją XIX-wiecznego widowiska operowego kompozytorzy chętnie korzystali z możliwości przeplatania głównego wątku dramatu scenami rodzajowymi. Służą temu także w „Damie Pikowej” sceny chórowe i baletowe, znakomicie charakteryzujące klimat środowiska i zwyczaje epoki, a są ponadto ściśle wkomponowane w tok akcji dramatycznej. Niektóre z nich, jak ilustracja zabaw dziecięcych w parku petersburskim, czy chór przybyłych na bal gości nie mają dostatecznie uzasadnionej funkcji dramaturgicznej i są jako rekwizyt wystawności widowiska zbędne. W naszej łódzkiej inscenizacji rezygnujemy więc z tych scen, a ponadto w trosce o tak dziś konieczne uprawdopodobnienie chronologii wydarzeń dramatu umieściliśmy jego przebieg zgodnie z akcją noweli, tj. w dwudzieste lata ubiegłego stulecia a nie na koniec XVIII wieku, jak tego domaga się libretto „Damy Pikowej”.

Czajkowski wiedział oczywiście doskonale w jakim czasie rozgrywają się wydarzenia noweli Puszkina. Uległ jednak perswazjom dyrekcji Opery Petersburskiej, aby akcję opery umieścić w XVIII wieku, bo ten anachronizm dał mu sposobność do skomponowania pięknej sceny pasterskiej w obrazie na balu, utrzymanej w stylu muzyki Mozarta, uwielbianego przez siebie kompozytora. Także hrabina, samotna w swym fotelu nuci starą melodię z czasów swej młodości, aryjkę z opery Gretry'ego „Ryszard Lwie Serce”.

Zakochany w tym swoistym „neoklasycyzmie” Kompozytor może nie spostrzegł się, że hrabina wspominając dawne sukcesy młodości nie mogła nucić melodii z opery powstałej dopiero w roku 1784, skoro w tym samym czasie możemy ją widzieć jako 80-letnią staruszkę. Natomiast scena pasterska w stylu Mozarta grana na balu może być doskonale uważana za obrazek z dawnych czasów, zarazem za rodzaj komplementu dla sędziwej hrabiny, zaproszonej i obecnej na balu. Tak więc anachronizm Czajkowskiego jest tylko pozorny, i odegranie opery w okresie wyznaczonym przez Puszkina jest nie tylko możliwe, ale obecnie w inscenizacjach „Damy Pikowej” przestrzegane na wielu scenach. Także nasze łódzkie przedstawienie „Damy Pikowej” zbliży widza do atmosfery noweli Puszkina, zwłaszcza przez realia inscenizacyjne z epoki poety. Z pełnym jednak zrozumieniem idei kompozytora będziemy realizować to piękne i wzruszające swą humanistyczną treścią dzieło jako prawdziwy dramat muzyczny tak odmienny od noweli w swoim przejmującym wyrazie artystycznym.

dł - Zygmunta Latoszewski



6 czerwca 1799 roku przyszedł na świat w Moskwie

A L E K S A N D E R P U S Z K I N

Ojciec jego czerpał skromne dochody z zaniedbanych mająteczków ziemskich, nic nie robił, życie prowadził „światowe”, interesował się literaturą i pisywał nawet jakieś wierszyki francuskie i rosyjskie. Do dwunastego roku życia Puszkina przebywał w domu rodzicielskim, ucząc się niechętnie, czytając za to bez wyboru wszystko, co znalazł w bibliotece ojca, składającej się przeważnie z dzieł francuskich. Więc i pierwsze wierszyki ośmioletniego Puszkina układane były w tym języku. W roku 1811 oddano chłopca do liceum w Carskim Siole, gdzie przebywał do roku 1817, zachowując na całe życie najczulsze wspomnienia o tym okresie swych lat młodzieńczych. Przyjaźnił się najbardziej z Puszczinem (przyszłym dekabrystą), baronem Delwigiem (poetą) i miłym dziwakiem Kuechelbeckerem. Pedagogowie zaopiniowali, że Puszkina posiada subtelny, lecz nie głęboki umysł, efektowne, lecz powierzchowne zdolności, i że nie grzeszy pilnością. A przecież dużo musiał uczyć się i czytać piętnastoletni chłopiec, który w jednym z licealnych wierszy wymienia jako swych ulubionych autorów: Homera, Wergilego, Horacego, Tassa, Molierego, Racina, Woltera, Parny'ego, Dzierżawina, Fonwizina i Kryłowa! I wierszy pisał dużo, budząc co raz większy podziw i miłość kolegów. Na młodziutkim poecie poznał się sędziwy Dzierżawin, gdy na popisie w roku 1815 usłyszał Puszkina deklamującego wiersz „Wspomnienia o Carskim Siole”. Nestor poetów rosyjskich był tak wzruszony i przejęty, że zawołał: „Ten będzie następcą Dzierżawina”. Coraz większą uwagę zwracali na rosnący talent pisarze ówczesni, jak Batiuszkow, Karamzin, Zukowski i książę Wiazemski — i coraz bardziej rósł genialny licealista w sławę wśród oficerów carsko-sielskiego pułku huzarów, z którymi się zaprzyjaźnił i których życie hulaszce opiewał. W czerwcu 1817 roku Puszkina wyszedł z liceum w randze „kolegialnego sekretarza” z pensją 700 rubli rocznie i zamieszkał u rodziców, którzy przenieśli się do Petersburga. Stolica porwała go w wir bujnego życia towarzyskiego — hulał, pił, kochał się, pojedynkował, grał w karty, robił długi i awantury, chodził na bale, balety i spektakle — a przecież tworzył coraz piękniej. W roku 1820 wydaje „Rusłana i Ludmiłę”. Poemat staje się wielkim wydarzeniem w życiu literackim stolicy, jednocześnie coraz szerszy rozgłos znajdują zjadliwe epigramy na cesarza i możnych tego świata, a także wręcz rewolucyjna oda „Wolność” — Puszkiniowi grozi Sybir lub słynny klasztor Sołowiecki. Interwencja przyjaciół złagodziła te carskie zamiary: Puszkina zostaje zesłany na



ALEKSANDER PUSZKIN (1799–1837)

południe Rosji, z oficjalnym przydziałem do generała Inzowa w Jekatyrinosławiu, gdzie przypadkiem poznaje rodzinę generała Rajewskiego — i dzięki wyrozumiałości Inzowa udaje się z Rajewskimi na Kaukaz i Krym, a następnie wraca do swego szefa, którego kancelarię przeniesiono do Kiszyniowa. Nudzi się piekielnie w tej brudnej mieścinie, często choruje, z nudów „odstawia” ekscentryczne kawały, chodzi po mieście dziwacznie ubrany, gra w karty i zdobywa serca namiętnych Mołdawianek. Poznaje generała Michała Orłowa, należącego do tajnej organizacji „Sojuz błagodienstwija” oraz innych jej członków — późniejszych dekabrystów, którzy jednak nie wtajemniczali go w swe plany, nie tylko z obawy przed lekkomyślną gadatliwością poety, ale i dlatego, że nie chcieli go narażać na niebezpieczeństwo.

Dalszym etapem „służbowego wygnania” Puszkina jest Odessa. Pracuje w kancelarii hr. Woroncewa, który — choć człowiek kulturalny — nie poznał się na swym urzędniku, urzędnik zaś nie potrafił kadzić panu hrabiemu, obydwaj spoglądali na siebie z poczuciem wyższości. Poeta, zajęty pisaniem „Jeńca kaukaskiego”, „Braci-rozbójników”, „Fontanny Bakczyseraju” i pierwszych rozdziałów „Eugeniusza Oniegina” zaniedbuje obowiązki kancelaryjne, hrabia zaś pisze raporty do stolicy, w których przekonuje p. ministra, że sekretarz kolegialny Aleksander Puszkina poddaje się zbyt „niebezpiecznym i żarłkowym ideom”, że ma przewrócone w głowie, że sukcesy literackie psują go, zdaje mu się bowiem, że jest wielkim pisarzem, „w samej zaś rzeczy jest tylko słabym naśladowcą poety, o którym niewiele dobrego można powiedzieć, mianowicie: lorda Byrona”. Pan minister dał posłuch wywodom pana hrabiego. W końcu lipca roku 1824 sekretarz kolegialny wysłany zostaje do pskowskiej guberni do majątku swych rodziców pod opiekuńczy nadzór miejscowych władz.

Siedzi tam blisko dwa lata. Jeździ konno, gra w bilarz z samym sobą, słucha bajek starej „niani”, którą w wierszu unieśmiertnił, włóczy się po okolicznych jarmarkach. „Chandra i ani jednej myśli w głowie” — zwierza się w liście. „Deszczyk bardzo szumi, wiatr szumi, las szumi, szumnie a nudno”. Lecz ta nuda sprzyja twórczości: w Michajłowskiem Puszkina kończy poemat „Cyganie”, pisze tragedię historyczną „Borys Godunow”, pracuje dalej nad „Onieginem”. Kiedyś, rankiem, niespodziewana wizyta: odwiedza go przyjaciel licealny Puszczin. Przegadali cały dzień. Wieczorem przyjaciele pożegnali się — już na zawsze: w grudniu tegoż (1825) roku Puszczin za udział w spisku zesłany zostaje na katorgę.

Spisek wybuchł po śmierci Aleksandra I, gdy korzystając z niewyjaśnionej sytuacji w związku z objęciem tronu (Konstanty czy Mikołaj) dekabryści wyprowadzili zbuntowane wojsko na plac Senacki. Rozgromiły ich armaty Mikołaja. Pięciu spiskowców zawisło na szubienicy, przeszło stu zesłano na Sybir. „Powieszoni — są powieszoni — pisał Puszkina — lecz katorga stu dwudziestu przyjaciół, braci, kolegów, jest okropna”. A wśród rysunków poety widać wyraźnie szubienicę z pięcioma wisielcami, pod którą napisał: „I ja mógłbym jak tutaj... i ja mógłbym...” W roku 1828 poznał Puszkina na jednym z moskiewskich balów szesnastoletnią cudownej urody dziewczynę, Natalię Gonczarową. Zakochał się w niej, a w kwietniu roku następnego oświadczył się. Nie dano mu formalnej rekuzy — kazano poczekać. Za-

kochany, jedzie na Kaukaz, towarzyszy armii Pas-kiewiczza, przez trzy tygodnie przebywa w zdobytym na Turkach Erzerumie, po czym wraca do Moskwy. W maju 1830 r. oświadcza się ślicznej *Nathalie* po raz drugi — zostaje przyjęty i jest szczęśliwy. Z początkiem jesieni wyrusza dla załatwienia spraw majątkowych do posiadłości ojca, Bołdino, gdzie zmuszony jest zostać przez parę miesięcy z powodu wybuchu nad górną Wołgą epidemii cholery. Zagrożone miejscowości otoczono kordonami wojska. Dwa razy próbuje przedostać się przez surowe kwarantanny, lecz nadaremnie. Jesień bołdińska była jedną z najplodniejszych poetyckich jesieni Puszkina. W ciągu trzech miesięcy powstają „małe tragedie”: „Skąpy rycerz”, „Mozart i Salieri”, „Uczta podczas dżumy”, dalej — „Powieści Bielkina”, dwa ostatnie rozdziały „Eugeniusza Oniegina”, poemacik „Domek w Kołomnie” i blisko trzydzieści utworów lirycznych. Ten przebogaty plon twórczy zadał kłam syzcącym padalcem dziennikarskim co w „Poltawie” i „Borysie Godunowie” dopatrywały się już upadku poety...

Wreszcie w grudniu udało mu się wydostać z Bołdina. W dwa miesiące potem, 5 lutego 1831, uroczą panna została żoną jednego z najgenialniejszych poetów jakich ludzkość wydała. Podczas wymiany obrączek poeta upuścił niechcący swoją na ziemię, po chwili zgasła świeca, którą w rękę trzymał. *Zły znak* — powiedział. Zawsze był zabobonny. Nie omyliło go tym razem przecucie. Pusta, płocha, głupiotka — nie zdawała sobie śliczna pani Puszkina sprawy z geniuszu męża, mało ją obchodziła twórczość Puszkina. Uwolniona z rygorów stanu panieńskiego i opieki dokuczliwej matki, rzuciła się *la belle Nathalie* w wir zabawy, balów i uciech wielkiego świata. Poezji Puszkina nie rozumiała, nudziło ją to właściwie, ale czuła, że splendor głośniego już w całej Rosji imienia dodaje magicznego blasku jej urodzie. Balowano najpierw w Moskwie, potem w Petersburgu i Carskim Siole. Jesienią roku 1831 dano Puszkini awans, zaliczono go oficjalnie do urzędników Kolegium Spraw Zagranicznych z pensją 5000 rubli, lecz ta suma nie mogła wystarczyć na obecne potrzeby balującego *malgre lui* poety. Kochał żonę do szaleństwa, ale tęsknił za wolnością kawalerskiego życia. Coraz dotkliwiej dawały mu się we znaki kłopoty finansowe, carska opieka i nadzór żandar-mów. Pracował w archiwach nad dziejami Piotra Wielkiego, zbierał materiały do historii buntu Pugaczowa, jeździł w tym celu do wschodnich guberni, a za nim szły „ściśle poufne” listy: śledzić zachowanie i tryb życia radycy tytularnego Puszkina.

W październiku 1833 przyjechał do Bóldina i w ciągu półtora miesiąca napisał „Jeźdźca Miedzianego”, „Damę Pikową”, „Angelo”, parę bajek, przełożył „Trzech Budrysów” i „Czaty” Adama Mickiewicza i doprowadził do końca historię Pugaczowa.

„Domowa Madonna” poety coraz większą robiła w stolicy furorę. Sam Najjaśniejszy Pan spoglądał na nią łaskawym okiem i wyraził życzenie, aby zaczęła bywać na intymnych przyjęciach urządzanych w tzw. Anickowskim pałacu. Lecz, by dostąpić tego zaszczytu, trzeba było posiadać rangę dworską. Aleksander Puszkina zaś był tylko sowietnikiem tytularnym. Otrzymał więc na Nowy Rok (1834) upominek od Imperatora — został mianowany *kamerjunkerem* — ranga udzielana zazwyczaj młokosom. Puszkina wpadł w furję na tę wiadomość: była to nominacja wręcz ośmieszająca 35-letniego poetę. Stał się coraz bardziej rozdrażniony, mało pisał, mało drukował, rosła troska i znużenie, opieka żandarmerii posuwała się tak daleko, że otwierają listy Puszkina do żony, coraz dokuczliwiej dają się pocie w znaki tarapaty pieniężne. Jesienią 1835 roku udało mu się wyrwać na wieś: był w Michajłowskiem przez jeden miesiąc. „*Takiej bezpłodnej jesieni — pisze do żony — jak żyję nie miałem... Natchnienie wymaga spokoju serca, a mnie daleko do spokoju*”. Pani balowała wówczas w stolicy.

Dotrzymywał jej wiernie towarzystwa wspaniały gwardzista cesarski, baron Charles d'Anthes, Francuz, który po rewolucji lipcowej 1830 roku emigrował ze swej ojczyzny. Zapłonął on gorącą miłością dla czarującej *madame Pouchkine*. Bywa w domu poety, nie odstępował pani na balach i przyjęciach. Latem roku 1836 — pierwsze plotki i szeptaki zaczęły obiegać stolicę. Jesienią otrzymuje poeta list anonimowy: nominację na zastępcę Wielkiego Mistrza Zakonu Rogaczów...

Zaszczytowany przez opinię, w obronie honoru ukochanej żony stawia własne życie na kartę: 8 lutego 1837 roku odbył się pojedynek, wspaniały huzar czy kirasjer Jego Cesarskiej Mości wpakował największemu pocie rosyjskiemu kulę w brzuch, po dwóch dniach straszliwych cierpień, 10 lutego, poeta zmarł.

Julian Tuwim — przedmowa do „Lutni Puszkina”, 1954



Następnego wieczoru Herman znów zjawił się przy stole gry. Wszyscy już go oczekiwali. Generałowie i tajni radcy porzucili swego wista, aby zobaczyć tę niezwykłą grę. Młodzi oficerowie zerwali się z kanap. Kelnerzy zgromadzili się w bawialni. Wszyscy otoczyli Hermana. Reszta graczy nie postawiła swoich kart wyczekując z niecierpliwością jak to się skończy. Herman stał przy stole szykując się sam jeden poniterować przeciwko blademu, lecz wciąż jeszcze uśmiechniętemu Czekalińskiemu. Obaj rozpieczętowali po talii kart. Czekaliński przetasował, Herman przełożył i postawił swoją kartę przykrywając ją plikiem banknotów. Wyglądało to na pojedynek. Wokół panowało głębokie milczenie.

Czekaliński zaczął ciągnąć bank, ręce mu drżały. Na prawo padła dama, na lewo as.

As wygrał — rzekł Herman i odkrył swoją kartę. Pańska dama przebita — odparł uprzejmie Czekaliński.

Herman drgnął, istotnie, zamiast asa leżała przed nim dama pikowa. Nie wierzył własnym oczom. Nie rozumiał, jak mógł się omylić. W tej samej chwili wydało mu się, że dama pikowa zmrużyła oko i uśmiechnęła się do niego. Uderzyło go niezwykle podobieństwo...

Starucha — zawołał z przerażeniem.

Czekaliński przyciągnął do siebie przegrane banknoty.

Herman stał nieruchomo. Gdy odszedł od stołu, podniósł się wielki gwar. Wspaniale sponiterował — mówili gracze. Czekaliński znowu przetasował, gra potoczyła się dalej.

EPILOG.

Herman dostał pomieszania zmysłów. Przebywa w Obuchowskim szpitalu w siedemnastej sali, nie odpowiada na pytania i mamrocze niezwykle szybko:

Trójka, siódemka, as. Trójka, siódemka, dama!...

Liza wyszła za mąż za bardzo miłego młodzieńca, który zajmuje jakiś tam urząd i posiada niezgorszy majątek: jest to syn byłego rządcy u starej hrabiny.

Liza ma na wychowaniu ubogą krewniaczkę.

Siódmego grudnia 1890 roku na scenie cesarskiej opery w Petersburgu odbyło się pierwsze przedstawienie „Damy Pikowej”. Główny reżyser teatru Kondratiew w swoim raporcie donosił dyrektorowi teatrów o tym spektaklu. Poniżej cytujemy urywki tego interesującego raportu.

... Wielce interesująca jest historia powstania tej opery. W zeszłym roku w tym samym czasie był wystawiony balet Czajkowskiego „Śpiąca królewna”. O „Damie Pikowej” nie było jeszcze mowy. Na próbach baletu rozpoczęły się rozmowy o tym, by Czajkowski na ten sezon napisał operę. Waszej Wysokości przyszła myśl polecenia napisania opery opartej o treść „Damy Pikowej”. Plan libretta i tok akcji był przez pana przekazany Modestowi Iliczowi Czajkowskiemu — bratu kompozytora. Wzięto się gorąco do pracy, nalegając na Piotra Ilicza by postarał się zdążyć z napisaniem opery na wiosnę i on, po ogromnym sukcesie jego baletu, wyjeżdżając do Włoch zabrał ze sobą już gotowy pierwszy akt libretta. Pisał operę tak szybko, że już w kwietniu przysłał pełny wyciąg fortepianowy Jurgensonowi do druku. Latem rozesłano partie artystom, a w sierpniu już i chóry umiały z grubsza operę.

Można powiedzieć z całym przekonaniem, że opera ta, zarówno libretto jak i muzyka i wystawienie, zawiera w sobie tyle piękna, oryginalności, smaku i różnorodności, że będzie to pozycja bardzo kasowa, lśniąca długo swoim blaskiem w repertuarze cesarskiej rosyjskiej opery, której można z całą pewnością wróżyć ogromny sukces.

Sama różnorodność obrazów libretta dała Czajkowskiemu możliwość wprowadzenia dużej różnorodności w muzyce opery. Bardzo udanie wypadło subtelne naśladownictwo stylu Mozarta i innych kompozytorów tego okresu, naśladownictwo, które bardzo trafnie charakteryzuje gusty muzyczne społeczeństwa tych czasów. Wyjątkowo dobrze zostało to przeprowadzone w sielance, w partiach Prylepy, Miłowzo-

wa, piosence Pauliny, pieśni Hrabiny i kupletach Mielnikowa w domu gry. Bardzo oryginalna jest instrumentacja sypialni Hrabiny, a wstrząsające wrażenie robi scena w koszarach. Wspaniała zarówno od strony muzycznej, jak i od strony wykonania jest aria Lizy nad Newą, ale nie można nie zauważyć, że przy całej piękności jej muzyki nie ma ona charakteru muzyki Lizy, zbliżając się raczej do Jarosławny, Katarzyny z „Burzy” i podobnych im charakterem. Rola Hermana napisana jest tak, że jeśli by nie było Fignera, nie można by myśleć o sukcesie opery.

Od początku do końca opera miała ogromne powodzenie, po każdym obrazie wywoływano autora i wykonawców. Po pierwszym akcie podano Czajkowskiemu srebrny wieniec, a po drugim — ogromną laurową lirę...

W całości jest tak wiele pięknej muzyki, scenografii, wystawy, cudownego połączenia barw kostiumów, że widzowie, przypuszczam, wychodzą z teatru z chaosem w głowie wywołanym tą masą wrażeń i uporządkują sobie te piękne wrażenia tylko wtedy, jeżeli przesłuchają operę nie jeden raz...

*z pracy A. Alszwanga „P. I. Czajkowski”,
Moskwa 1959, przełożył Stanisław Michoński*



„Operę skończyłem trzy godziny temu... samo zakończenie napisałem wczoraj i gdy doszedłem do śmierci Hermana, poczułem taki żal, że zacząłem rzewnie płakać. Tak oplakiwać swego bohatera jeszcze mi się nie zdarzyło. Później zrozumiałem przyczynę moich łez. Herman nie był dla mnie tylko powodem do pisania tej lub innej muzyki — był żywym człowiekiem, bardzo mi bliskim i sympatycznym. A ponieważ wyobrażałem sobie zawsze Hermana w postaci Fignera (pierwszy odtwórca partii Hermana — red.), tym żywszy udział brałem w jego nieszczęściach. Sądzę, że ten ciepły, żywy stosunek do bohatera opery odbił się na muzyce korzystnie...”

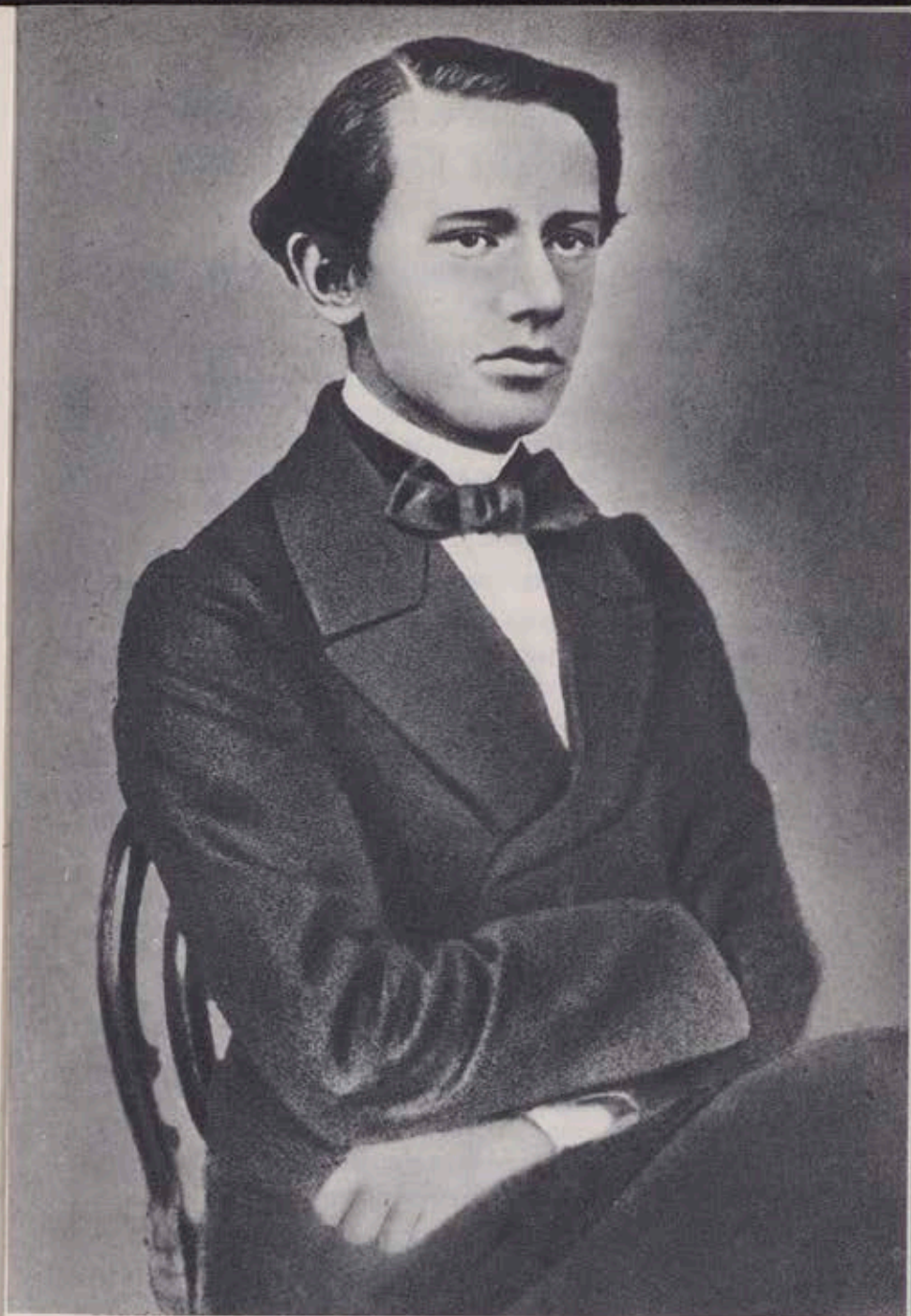
z listu do Modesta Czajkowskiego, 1890

...ta cudowna perła Beethovenowskiej twórczości (Andante z IV koncertu fortepianowego — przyp. red.) zawiera w sobie jedną z najsilniejszych, najbardziej patetycznych idei, jaka kiedykolwiek była wyrażona w muzyce: bezsilne porwy ludzkiej duszy pokonanej w walce z nieublaganym losem...

z listu do N-dieżdy von Meck

...w nich (w finałach V i IX Symfonii Beethovena — przyp. red.) brzmi tragiczny tryumf, podczas gdy w pierwszych częściach tych symfonii z wstrząsającą prawdą zostały wyrażone męki samotnej duszy w walce z losem i cierniami życia...

z listu do Nadieżdy von Meck



PIOTR CZAJKOWSKI — zdjęcie z roku 1862.

MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI PIOTRA CZAJKOWSKIEGO

- 1840 — 7 maja w Wotkińsku urodził się Piotr Iljicz Czajkowski.
- 1850 — 1860 — ojciec oddaje młodego Piotra do instytutu przyszłych prawników. Po jego ukończeniu Czajkowski rozpoczyna pracę w Ministerstwie Sprawiedliwości. Przez ten cały czas kontynuuje naukę muzyki: uczy się gry na fortepianie, śpiewa w chórze i zaczyna improwizować.
- 1854 — Matka kompozytora umiera na cholereę.
- 1860 — 1870 — w tych latach Czajkowski opracowuje rosyjskie pieśni ludowe dla śpiewników wydawanych przez Mamontowa i Prokunina.
- 1862 — porzuca pracę w Ministerstwie i poświęca się w zupełności muzyce. Studiuje u Zaremby harmonię, kontrapunkt i u A. Rubinsteina orkiestrację.
- 1865 — komponuje *Kantatę* do tekstu Schillera, która stała się dyplomową pracą w Konserwatorium Petersburskim.
- 1866 — Czajkowski obejmuje posadę profesora w moskiewskim konserwatorium, którego dyrektorem był Mikołaj Rubinstein. Rozpoczyna pracę nad swoją pierwszą symfonią programową pt. *Zimowe marzenia* oraz nad pierwszą próbą operową *Burza* wg dramatu Ostrowskiego.
- 1867 — powstaje pierwsza opera *Wojewoda*.
- 1868 — Czajkowski zbliża się do „kółka Bałakirewa”, z którym wiązały go wspólne zainteresowania muzyką ludową i nowymi prądami Zachodu. Bałakirewowi poświęca swój poemat *Fatum*.
- 1869 — powstaje poemat symfoniczny *Romeo i Julia*.
- 1872 — 1876 — Czajkowski zostaje stałym korespondentem muzycznym Rosyjskich Wiadomości w Moskwie.

- 1876** — powstaje poemat symfoniczny *Francesca da Rimini* wg Dantego oraz balet *Jeziro Łąbędzie*. Następuje głęboka depresja psychiczna, kompozytor jest bliski samobójstwa.
- 1877** — Czajkowski wyjeżdża do Szwajcarii. Tutaj powstaje opera *Eugeniusz Oniegin* i *IV Symfonia*.
- 1879** — powstaje nowa opera *Dziewica Orleańska* wg Schillera. W Konserwatorium Petersburskim prapremiera *Eugeniusza Oniegina*.
- 1883** — powstaje opera historyczna *Mazepa*.
- 1887** — Czajkowski komponuje operę *Czarodziejka*.
- 1889** — powstaje balet *Spiąca Królowna*.
- 1887** — 1900 — kompozytor odbywa wielkie tournée koncertowe po Europie (Niemcy, Francja, Czechy, Anglia). W Cambridge otrzymuje honorowy doktorat. Wyrazem pełnej równowagi psychicznej kompozytora staje się jego decyzja powrotu na stałe do Rosji. Osiada w małym miasteczku niedaleko Moskwy, w Klinie (obecnie znajduje się tam Muzeum im. Czajkowskiego).
W tym okresie powstaje symfonia *Manfred* wg Byrona, *V Symfonia* ze słynnym motywem „fatum” oraz opera *Dama Pikowa*.
- 1891** — Czajkowski komponuje jednoaktową operę *Jolanta*.
- 1892** — powstaje balet *Dziadek do orzechów* oraz pierwsze szkice do *VI Symfonii*.
- 1893** — powstaje nowa wersja *VI Symfonii*, której prawykonaniem w Petersburgu dyryguje sam kompozytor. W listopadzie tego roku Czajkowski zaraża się cholerą i umiera 6 listopada.
-
-

WYKAZ WAŻNIEJSZYCH KOMPOZYCJI PIOTRA CZAJKOWSKIEGO

OPERY:

- WOJEWODA — 1867—68. Libretto: Kompozytor wg dramatu A. Ostrowskiego. Prapremiera: Moskwa 1869
- UNDINA — 1869. Libretto: W. Salogub
- OPRYCZNIK — 1870—72. Libretto: Kompozytor wg Iwana Lazecznikowa. Prapremiera: Petersburg, 1874
- KOWAL WAKUŁA — 1874 (nowa wersja opery 1885). Libretto: J. Poloński wg „Nocy wigilijnej” Gogola. Prapremiera: Petersburg, 1876
- EUGENIUSZ ONIEGIN — 1877—78. Libretto: Kompozytor i K. Szilowski wg poematu Puszkina. Prapremiera: Moskwa, 1879
- DZIEWICA ORLEAŃSKA — 1878—79. Libretto: Kompozytor wg dramatu Schillera. Prapremiera: Petersburg, 1881
- MAZEPA — 1881—83. Libretto: W. Burenin i Kompozytor wg „Poltawy” Puszkina. Prapremiera: Moskwa, 1884
- DAMA PIKOWA — 1890. Libretto: Modest Czajkowski i Kompozytor wg noweli Puszkina. Prapremiera: Petersburg, 1890
- JOLANTA — 1891. Libretto: Modest Czajkowski wg sztuki Henryka Herza, „Córka Króla Rene”. Prapremiera: Petersburg, 1892

BALETY:

- JEZIORO ŁABĘDZIE — 1875—76. Scenariusz: V. P. Begiczew i V. F. Heltser. Prapremiera: Moskwa, 1877
- SPIĄCA KRÓLEWNA — 1888—89. Scenariusz: M. Petipas i A. Wsiewołodzki wg baśni Perraulta. Prapremiera: Petersburg, 1890
- DZIADEK DO ORZECHÓW — 1891—92. Scenariusz: M. Petipas wg opowieści E. Hoffmana. Prapremiera: Petersburg, 1892

SYMFONIE:

- I Symfonia g-moll, op. 13 — 1866 „*Zimowe marzenia*”
- II Symfonia c-moll, op. 17 — 1872
- III Symfonia D-dur, op. 29 — 1875
- IV Symfonia f-moll, op. 36 — 1878
- V Symfonia e-moll, op. 64 — 1888
- VI Symfonia h-moll, op. 74 — 1893 „*Patetyczna*”

KONCERTY:

- I Koncert fortepianowy b-moll — 1875
- II Koncert fortepianowy G-dur — 1880
- Koncert skrzypcowy D-dur — 1878

INNE DZIELA ORKIESTROWE

- Uwertura *Romeo i Julia* — 1868
- Fantazja orkiestrowa *Francesca da Rimini* — 1876
- Uwertura *Rok 1812* — 1878
- Poemat fantastyczny *Fatum* — 1868
- Uwertura *Hamlet* — 1885
- Serenada C-dur — 1878
- Marsz Koronacyjny — 1883

Dane wg *Grove's Dictionary of Music and Musicians, 1954*

native land), came over to London and conducted their performance. M. Tschaiakowsky, as amateurs well know, is the author of a large number of important works, although he devoted himself to music somewhat late. For the best of these we might naturally have looked under the circumstances of his *début* in England; but, for some reason or other, the composer preferred to bring a *Serenade* in four movements for strings, and a theme with variations taken from a *Suite* in G major, of which it is the *Finale*. He caused these to be performed in Paris as well as London, from which it may be inferred that they are specially representative. Value of some kind they undoubtedly have. The *Serenade* comprises an interesting *Allegro* in sonatina form; a very pretty *Waltz*, an *Adagio* full of earnest and expressive elegiac strains, and a *Finale* constructed upon a rollicking and simple Russian air. All the movements are distinguished by skilful workmanship and the faculty of turning the means employed to full account. As much may be said of the *Suite* movement, laid out for a large orchestra, from which contrasted groups of instruments are taken for use in the variations, and employed with good effect. But while recognising the merits of M. Tschaiakowsky's selections, we venture to hope that they are not the best works in his catalogue. Amateurs would have preferred music of greater pretence, and in character adapted to allow a comparison between the Russian master and his contemporaries on the ground of the highest art. The Philharmonic audience, however, did not permit any consideration of this sort to affect the cordiality with which they received M. Tschaiakowsky, or their sympathetic attitude towards the works actually presented. Both composer and works were applauded far beyond the limit of merely courteous approbation. The fourth novelty was Svendsen's second Norwegian Rhapsody—an interesting piece, slight in texture, but sonorous and animated. Among other pieces in the programme were Mendelssohn's Violin Concerto, finely and sympathetically played by M. Ondricek, and two songs contributed in a satisfactory manner by Miss Eleanor Rees.

LONDON SYMPHONY CONCERTS.

We have now to chronicle the two final performances of Mr. Henschel's enterprise, which took place on Wednesday afternoon, February 29, and Tuesday evening, the 6th ult. On the former occasion there was an excellent audience, Beethoven's Pastoral Symphony being probably the main attraction. So far as regards orchestral works, the ultra-conservatism of the public is as marked as ever. Liszt's extraordinary "Todtentanz" for pianoforte and orchestra was repeated, probably at the request of the Princess of Wales, who arrived during the performance of Mendelssohn's Overture "Calm Sea and Prosperous Voyage," and had the

Allegretto which does'nt play, but with this exci fairly good, and Mr. Cow form at the close. The r was Liszt's Symphonic Poem which had only been per London—namely, at one of t nearly fifteen years ago. surprising, for, on the whole, musicians generally than se "Tasso" of course belongs t was composed as a kind of t the same subject, which centenary of the German poe Liszt in his work, the inne best understood by quoting t have called up the great sh to-day, haunting the lagun caught a glimpse of his fig among the *fies* of Ferrara, pieces; lastly, we have f eternal city, which crow the martyr and the poet." to a large extent upon a gondoliers to the strophe theme enters extensively i first movement or "Lamen point to the graceful waltz-Ferrara rejoicings. Both th structing the principal subje so that a spirit of unity greatly to its advantage. T the "Tasso" had been heal not be allowed to slumb Wagner's Siegfried's Tod, the Concert to an early con the pecuniary loss has been t first season, and on the str fund has been obtained, an arranged for next winter, and two morning Concerts, t in some instances be conside the hope is expressed that larger amount of support, but

MONDAY AND SATURDAY

In order to complete our r is necessary to go back as f February 25. This, howev formal notice, as the progr equally familiar. Schumanns No. 1) and Brahms's in G#

... Pisałem ją („Dagę Pikową”) z niebywałym zapalem i pasją. Przecierpiałem i odczułem wszystko co w niej zachodziło (nawet do tego stopnia, że przez pewien czas bałem się ukazania się zjawy Dagi Pikowej). Mam nadzieję, że wszystkie moje autorskie zachwyty, uniesienia i trwoga odezwą się w sercach życzliwych słuchaczy...

z listu Piotra Czajkowskiego
do Nadzieży von Meck,



PIOTR CZAJKOWSKI — portret z roku 1890

PIOTR CZAJKOWSKI

do Wielkiego Księcia Konstantego

Florencja, 1890

„Wkrótce po naszej rozmowie wyjechałem za granicę, aby gdzieś w zupełnym odosobnieniu wziąć się do pracy i w możliwie krótkim czasie napisać operę osnutą na treści „Damy Pikowej”. Odosobnienie to znalazłem we Florencji, gdzie nie zwlekając przystąpiłem do komponowania. Praca szła mi dobrze, w czasie zaś wolnym od zajęć tak silnie tęskniłem do ojczyzny, że często płakałem jak dziecko i chciałem porzucić to wszystko... A przecież dawniej często bywałem we Włoszech i obce otoczenie sprawiało mi poniekąd przyjemność. W ostatnich zaś latach czuję chorobliwe niemal przywiązanie do ojczyzny i tylko pod przymusem jakichkolwiek zewnętrznych okoliczności mogę żyć za granicą. Obecnie te „zewnętrzne okoliczności” polegają na tym, że zobowiązałem się napisać większą operę dla przyszłego sezonu. Pisałem tę operę niezwykle szybko – niecałe sześć tygodni, potem zrobiłem wyciąg fortepianowy, a teraz zinstrumentowałem już prawie połowę całej opery. Tak niezwykle natężenie moich twórczych sił połączone było ze stale wzrastającym rozstrojem nerwów, który wreszcie spowodował prawdziwą chorobę, wskutek której obecnie odczuwam wprost niepojęty, niezrozumiały i nie dający się bliżej określić wstręt do Florencji. Oczekując niecierpliwie chwil powrotu do Rosji jestem podniecony świadomością dokonanej pracy. Rzecz możliwa, że „Pikowa Dama” jest złą operą, prawdopodobnie będę jej nienawidził, jak nienawidzę wiele moich utworów. Tymczasem jednak uważam ją za moje najlepsze dzieło i ludzę się, że dokonałem czegoś w rodzaju prawdziwego czynu. Może Księcia ciekawi kto napisał libretto? Otóż mój brat Modest jest jego autorem. On również opracował scenariusz, jednakże przy J. A. Wsiewołodzkiego i mojej pomocy. Do niektórych krótszych ustępów ja sam ułożyłem wiersze”...

U ALEKSANDRA PUSZKINA:

HERMAN:

Niech się pani nie boi, na miły Bóg, niech się pani nie boi. Ja nie mam zamiaru krzywdzić pani. Przyszedłem błagać panią o jedną łaskę. Pani może uczynić życie moje szczęśliwym i to nie będzie panią nic kosztowało: wiem, że może pani wymienić trzy kolejne karty. Czy pani może wskazać mi te trzy niezawodne karty? Dla kogo pani zachowuje tajemnicę? Dla wnuków? Jeśli kiedykolwiek serce pani poznało uczucie miłości, jeśli pamięta pani jej uniesienia, jeśli choć raz płacz nowonarodzonego syna wywołał pani uśmiech, jeśli cokolwiek ludzkiego było w pani piersi, to zaklinam na uczucie żony, kochanki, matki, na wszystko co święte w życiu, niech pani nie odmawia mojej prośbie, niech pani zdradzi mi swoją tajemnicę. Co pani po niej?

Być może związana jest ona z jakimś strasznym grzechem, utratą wiecznego zbawienia, z końszachtem z diabłem... Proszę pomyśleć: pani już jest stara, życie przed panią już niedługie — jestem gotów wziąć pani grzech na swoją duszę. Niech pani tylko zdradzi mi swoją tajemnicę...

Stara wiedźmo! Więc ja cię zmuszę do odpowiedzi... Niech pani przestanie udawać dziecko. Pytam ostatni raz: czy zechce pani wskazać mi swoje trzy karty? Tak czy nie?

U MODESTA CZAJKOWSKIEGO:

HERMAN:

Niech się pani nie boi, na miły Bóg, niech się pani nie boi. Ja nie będę krzywdzić pani.

Przyszedłem błagać panią o łaskę jedną. Pani może uczynić całe moje życie szczęśliwym i to panią nie będzie nic kosztowało. Pani zna trzy karty...

Dla kogo zachowuje pani swoją tajemnicę?

Jeśli kiedykolwiek poznała pani uczucie miłości, jeśli pamięta pani uniesienia i wzburzenia młodej krwi, jeśli choć raz pieszczota dziecka wywołała uśmiech pani, jeśli w piersi pani zabiło kiedyś serce... to zaklinam na uczucie żony, kochanki, matki, na wszystko co święte w pani życiu:

niech pani powie, niech pani powie, niech pani zdradzi swoją tajemnicę. Na co pani ona?

Być może związana jest ona z jakimś grzechem strasznym, z utratą zbawienia, umową z diabłem.

Proszę pomyśleć: pani już stara, życie przed panią niedługie — pani grzech gotów jestem wziąć na siebie. Niech pani zdradzi mi! Niech pani powie!

Stara wiédźmo! Więc ja cię zmuszę do odpowiedzi!

Dość dziecinady! Czy zechce pani wskazać mi trzy karty? Tak czy nie?

*Dama pikowa oznacza
skrytą nieżyczliwość*

(Najnowsza Księga Wróżb)

DAMA PIKOWA

OSOBY

Herman	— <i>tenor</i>
Hrabia Tomski	— <i>baryton</i>
Księżę Jelecki	— <i>baryton</i>
Czekaliński	— <i>tenor</i>
Surin	— <i>bas</i>
Czaplicki	— <i>tenor</i>
Narumow	— <i>bas</i>
Hrabina	— <i>mezzosopran</i>
Liza, jej wnuczka	— <i>sopran</i>
Paulina, jej przyjaciółka	— <i>mezzosopran</i>
Guwernantka	— <i>mezzosopran</i>
Masza, służąca	— <i>sopran</i>
Mistrz ceremonii	— <i>tenor</i>

Przechodnie — Goście — Gracze

Akcja rozgrywa się w Petersburgu pod koniec
lat dwudziestych XIX wieku.

„DAMA PIKOWA”

TŁUMACZENIE

Herman był synem zruszczonego Niemca, który zostawił mu niewielki kapitał. Głęboko przekonany, że musi utrwalić swą niezależność, Herman nie tykał procentów, żył z samej tylko pensji, nie pozwalał sobie na najmniejsze zachcianki. Skądinąd był skryty i ambitny i kolegom Hermana rzadko nadarzała się okazja do wyśmiewania jego skąpstwa. Miał silne namiętności i bujną wyobraźnię, ale stanowczość uchroniła go od zwykłych błędów młodości. Tak więc np. pomimo, iż był z usposobienia graczem, nigdy nie brał do rąk kart... ale spędzał całe noce przesiadując przy stolach gry śledząc z gorączkowym drżeniem zmienne koleje hazardu...”

(fragment noweli Puszkina)

AKT I *Odłona pierwsza.*

Petersburg z lat 20 XIX wieku. Aleje parku wypełnia barwny tłum przechodniów. Wśród spacerujących znajdują się dwaj młodzi oficerowie: Czekaliński i Surin. Przyjaciele dzielą się wrażeniami z domu gry. Rozmowa schodzi na osobę Hermana, młodego oficera, który całymi nocami przygląda się hazardowi innych.

Niebawem nadchodzi Herman w towarzystwie hr. Tomskiego. Herman zwierza się przyjacielowi ze swej miłości do pięknej nieznajomej. Miłość ta jest równie namiętna co beznadziejna: panna jest bogatą arystokratką i poślubienie jej jest dla niezamożnego oficera rzeczą niemożliwą.

Rozmowę przyjaciół przerywa pojawienie się księcia Jeleckiego; Czekaliński i Surin składają mu gratulacje z okazji niedawnych zaręczyn. Widok bogatego księcia, szczęśliwca i faworyta losu jeszcze bardziej potęguje w Hermanie poczucie dystansu społecznego. Jego przygnębienie wzrasta, gdy dowiaduje się, że narzeczoną Jeleckiego jest Liza, owa nieznajoma, o której nieustannie marzy. Za chwilę ona sama towarzysząc swej babce, sędziwej hrabinie, przychodzi do parku. W towarzystwie ks. Jeleckiego obie panie opuszczają park.

Tomski opowiada kolegom przedziwną historię o starej hrabinie, którą nazywają Pikową Damą. Podobno w latach młodości była ona bardzo piękną kobietą, królowała na dworach wszystkich europejskich stolic i słynęła z uprawiania hazardu. Pewnego razu zdarzyło się jej przegrać wielki majątek. Z trudnej sytuacji wybawił ją jeden z wielbicieli — hr. Saint Germain, który za cenę miłosnej schadzki zdradził jej tajemnicę trzech zawsze wygrywających kart. Hrabina odzyskała majątek i sekret swój ujawniła mężowi oraz jednemu ze swych kochanków. I oni również zdobyli ogromną fortunę. Lecz wówczas miał się jej ponoć ukazać duch, który przepowiedział, że następny mężczyzna, który zechce poznać tajemnicę, będzie sprawcą jej śmierci.

Historia ta mocno podekscytowała Hermana. Czekałiński i Surin widząc podniecenie, jakie wywołała na Hermanie opowieść Tomskiego, żartują i doradzają mu, aby zaczął zalecać się do zgrzybiałej staruchy w celu zdobycia majątku. Śmiejąc się i drwiąc, opuszczają park w obawie przed nadciągającą burzą. Herman zostaje sam. Zdaje sobie sprawę, że wielka wygrana umożliwi mu wejście w środowisko arystokracji, a wtedy już nic nie stanie na przeszkodzie w poślubieniu Lizy. W obliczu szalejącej burzy Herman rzuca losowi wyzwanie: nie pozwoli Jeleckiemu pojąć Lizy, zdobędzie ją albo zginie.

Odłona druga.

Pokój Lizy w pałacu hrabiny. Liza w gronie przyjaciółek obchodzi święto zaręczyn z księciem Jeleckim. Zebrane dziewczęta śpiewają sentymentalne romanse; melancholijny nastrój przerywa Paulina intonując skoczną piosenkę i po chwili cały pokój rozbrzmiewa wesołą zabawą i tańcami. Guwernantka zgorszona „nieprzystojnym” zachowaniem strofuje dziewczęta za ich szumną wesołość, nie licującą z wymogami salonowego bon tonu. Przyjaciółki rozchodzą się, Liza zostaje sama.

Dręczą ją duchowa rozterka: jest narzeczoną bogatego księcia, którego jednak nie kocha. Uczuciem jej zawładnął nieznajomy młodzieniec, którego często spotyka podczas spacerów w parku.

Nagle w drzwiach balkonu pojawia się Herman. Zaskoczona Liza rozkazuje mu niezwłocznie opuścić dom. Herman wyznaje jej swe uczucia i błaga o wzajemność. Nie widząc dla siebie żadnej szansy, grozi Lizie samobójstwem. Odgłos zbliżających się kroków hrabiny przerywa na chwilę rozmowę, Liza ukrywa Hermana na balkonie. Gdy starucha odchodzi, Herman ponawia swe błagania. Liza porwana siłą jego miłości nie jest zdolna dalej ukrywać swych uczuć.

W pałacu petersburskiego arystokraty odbywa się wielki bal maskowy. Wśród gości znajduje się hrabina z Lizą i księciem Jeleckim oraz Tomski ze swą kompanią. Na bal przybywa również Herman. Czekaliński i Surin nadal bawią się jego kosztem, raz po raz pojawiają się ukryci za maskami i uporzędkowanie przypominają o tajemnicy trzech kart.

Gospodarze balu przygotowali gościom widowisko: historię o ubogiej pasterce, która odrzuca miłość bogatego księcia pozostając wierną swemu pastuszkowi. Herman pilnie śledzi, jakie wrażenie pozostawia na Lizie treść przedstawienia: ta naiwna historia tak żywo przecież przypomina ich losy. Po przedstawieniu Liza ukradkiem wręcza Hermanowi klucz od swego pokoju. Ostrzega go przy tym, że droga do jej sypialni prowadzi przez komnatę hrabiny. Ta niespodziewana okazja budzi w Hermanie chęć poznania tajemnicy Pikowej Damy.

Odsłona czwarta.

Do pałacu hrabiny wkrada się Herman. Miotany sprzecznymi uczuciami to marzy o miłości Lizy, to znów pragnie poznać sekret zdobycia majątku. Ale oto niespodziewanie powraca z balu hrabina. Herman ukrywa się obok jej sypialni. Tymczasem Liza przygotowując pokój do spoczynku zwierza się pokojówce Maszy ze swej miłości do Hermana i oświadcza, że gotowa jest zostać jego żoną nie zważając na skandal zerwania zaręczyn z ks. Jeleckim. Po chwili przychodzi hrabina. Atmosfera minionego balu obudziła w jej sercu falę wspomnień z okresu młodości. Zaczyna nucić ulubioną piosenkę, którą ongiś budziła zachwyty swych wielbicieli. Wreszcie oddała służbę i powoli zasypia. Herman usiłuje przedostać się do pokoju Lizy, lecz pokusa zdobycia fortuny okazuje się silniejsza. Obudzona hrabina widzi z przerażeniem przed sobą nieznanego mężczyznę. Herman wyjaśnia cel swego przybycia i błaga o odkrycie trzech kart, od których zależy cała jego przyszłość. Zniecierpliwiony milczeniem grozi pistoletem. Silne przerażenie zabija staruszkę. Hermana ogarnia rozpacz — nigdy już nie pozna tajemnicy wygrywających kart.

Zaniepokojona hałasem przybiega Liza. Herman na próżno usiłuje wzbudzić współczucie: Liza nie wierzy jego słowom i odtrąca go.

Późnym wieczorem Herman czyta list od Lizy. Nie wierzy ona, by mógł on być zabójcą hrabiny i prosi o spotkanie nad Newą. Herman jest wzruszony miłością i dobrocią ukochanej i stara się spokojnie zasnąć. Jednakże przeżycia minionych dni nie dają mu spokoju i budzą wyrzuty sumienia. Rozgorączkowana wyobraźnia ukazuje mu widmo zmarłej hrabiny. Starucha obiecuje odsłonić sekret wygrywających kart, lecz stawia przy tym warunek: Herman musi poślubić Lizę. I oto nareszcie padają trzy magiczne nazwy: trójka, siódemka, as...

Odślona szósta.

Zbliża się północ. Pod arkadami mostu, na odludnym nadbrzeżu Newy, Liza z niepokojem czeka na ukochanego. Na miejsce schadzki przybiega Herman. Jest szczęśliwy, że Liza mu ufa i nadal darzy miłością, lecz uporczywa myśl o trzech wygrywających kartach nie daje mu spokoju — wielka wygrana zapewni im spokój i szczęście. Czym prędzej pragnie udać się do domu gry. Prerażona Liza stara się powstrzymać Hermana, chce wyrwać go z tej opentańczej obsesji. Opanowany obłędem Herman nie słucha, zniecierpliwiony perswazjami wyrwa się i biegnie do kasyna. Zrozpaczona Liza rzuca się w nurt rzeki.

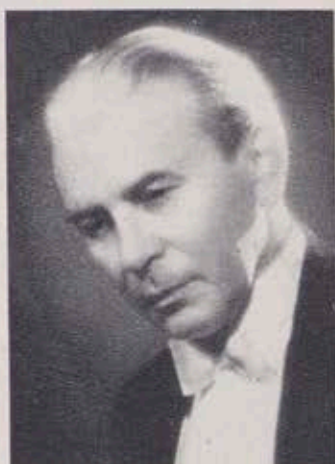
Odślona siódma.

W oficerskim kasynie zgromadziło się liczne towarzystwo. Panuje powszechna weselość: wino, żartobliwe piosenki i tańce urozmaicają grę w karty. Niespodziewanie dla wszystkich zjawia się książę Jelecki. Przybył do kasyna po raz pierwszy, by — jak wyznaje Tomskiemu — „wyrównać dług” z Hermanem.

Przybiega podekscytowany Herman. Jak zwykle witają go złośliwe docinki i kpiny. Zniecierpliwiony — rozpoczyna grę: stawia na trójkę i wygrywa. Siódemka również przynosi mu szczęście. Nareszcie Herman ma pełną satysfakcję — jest w centrum zainteresowania, osobą, z którą wszyscy się liczą. Niecodziennosc sytuacji i zbyt duże ryzyko powstrzymują graczy od dalszej gry. Wyzwanie Hermana podejmuje jedynie Jelecki. Książę nie może się z nim pojedynkować (Herman nie jest szlachcicem), ale może wziąć odwet przy stole gry. Pewien wygranej Herman stawia na asa i... przegrywa: zamiast przepowiedzianej karty trzyma w ręce damę pik. Oslupiony wpatruje się w kartę, która w jego wyobraźni przybiera oblicze szyderczo uśmiechniętej hrabiny.

Zawiedziony w swych nadziejach, nieprzytomny z rozpaczy przebija się sztyletem i umiera z imieniem Lizy na ustach.

REALIZATORZY PRZEDSTAWIENIA:



Kierownictwo muzyczne
prof. dr ZYGMUNT LATOSZEWSKI



Inscenizacja i reżyseria
LIA ROTBAUMÓWNA



Scenografia
ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI



Kostiumy
JADWIGA PRZERADZKA



Choreografia
WITOLD BORKOWSKI



Kierownictwo chóru
MIECZYŚLAW RYMARCZYK

cena programu zł 6,— + wkładka obsadowa zł 1,—

Redakcja programu STANISŁAW DYZBARDIS

Opracowanie graficzne
i redakcja techniczna ROMAN MATYSIAK

Projekt okładki RYSZARD GRZYBOWSKI

Wydawca TEATR WIELKI W ŁODZI

Skład: Wojskowa Drukarnia w Łodzi, Zam. 7371 — 4987/67

Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne

Nakład I. 5 000 egz. 0-10



EGZEMPLARZ
BEZPIECZNY

