



Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

DAMA PIKOWA

Czajkowski

Premiera w Łodzi 16 kwietnia 2010 r.

produkcja oryginalna Teatru Wielkiego-Opery Narodowej
przy współpracy Teatru Wielkiego w Łodzi oraz The Israeli Opera TEL-AVIV-YAFO



Patronat Marszałka Województwa Łódzkiego Włodzimierza Fisiaka

MUZYKA

Piotr Czajkowski

LIBRETTO

Modest Czajkowski wg opowiadania Aleksandra Puszkina

PRZEKŁAD

Zdzisław Jaskuła

PRAPREMIERA

Teatr Maryjski, 19 grudnia 1890 r. Sankt Petersburg

OPERA W TRZECH AKTACH

PREMIERA

16 kwietnia 2010 r.

**ORYGINALNA PRODUKCJA TEATRU WIELKIEGO – OPERY NARODOWEJ
PRZY WSPÓŁPRACY TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI I THE ISRAELI OPERA TEL-AVIV-YAFO**

(oryginalna wersja językowa)

Piotr Czajkowski
Dama pikowa
(Пиковая дама)

 Teatr Wielki
w Łodzi

Nieszczęsna wygrana księcia Jeleckiego

Ja muszę, muszę to pani powiedzieć! Kocham panią, kocham bezgranicznie...

Księżę Jelecki, Dama pikowa, akt II

Och, jak mało kocham Antoninę Iwanowną Czajkowską! Jaką absolutną obojętność wywołuje we mnie ta kobieta!...

Piotr Czajkowski w liście z podróży poślubnej

CZAJK

Działo się to w czasie, gdy Tania Dawydowa, tańcząc na balu maskowym w sali Zgromadzenia Szlachty w Petersburgu padła martwa na parkiet. Miała 25 lat i od dawna była morfinistką. Osierociła synka, owoc związku bardzo *déclassé* z nauczycielem muzyki Blumenfeldem, który ulotnił się szybciej, niż ciąża Tani okazała się faktem. Jej poród w Paryżu zorganizował wuj, Piotr Czajkowski, on wszystkim się zajął, w pierwszym rzędzie nakazał drastyczne odstawienie narkotyków.

Tylko dlatego Tania urodziła i przeżyła. Zaopiekował się także dzieckiem, ponieważ siostrzenica nie chciała go widzieć.

W owym czasie bywało, że Czajkowski jadał w Lipsku kolację w towarzystwie Johannesa Brahmsa i Edwarda Griega, w Berlinie rozmawiał z „młodym geniuszem” Richardem Straussem, w Pradze przyjaźnił się z Antoninem Dvořákem, zaś w Paryżu spotykał Masseneta, Gounoda i Faurégo. Był także „całkowicie oczarowany” 28-letnim Paderewskim, który dał swój pierwszy wielki recital w Sali Erarda.

Niezbyt od niej daleko, w pobliżu wznoszonej właśnie wieży Eiffla, przyszedł wtedy na świat Alfred Agostinelli, przyszły kierowca Marcela Prousta, ten, który stanie się Albertyną w *Poszukiwaniach straconego czasu*. Niespełna 20-letni wówczas Proust jest jeszcze nieświadomy swojego przeznaczenia, ale zaraz odwiedzi w Passy, w rezydencji przy ulicy Franklina, hrabiego Roberta de Montesquiou i „dreszczem zachwyty” przejmie go widok szklanej szafki w łazience, zawierającej „sto krawatów w bladych pastelowych tonach”. W ten sposób pozna pierwowzór swego

barona de Charlus i wkroczy w czeluście Sodomy.

To był także czas, gdy na Kaukazie Czajkowski zakochał się w młodym oficerze artylerii Iwanie Wierinowskim, ze wzajemnością, lecz na nieszczęście, bo towarzysząca artyście piękna bratowa, Praskowia Władimirowna Czajkowska, dla zabicia nudy i „dla sportu” postanowiła odbić szwagrowi młodego oficera, a ten, po ich wyjeździe, z powodu podwójnego zawodu miłosnego popełnił samobójstwo.

Także wtedy żona kompozytora, Antonina Iwanowna, szwaczka z zawodu – z którą po ślubie w 1877 roku Czajkowski mieszkał ledwie trzy tygodnie – urodziła piąte dziecko (po kolejnym romansie), i tak jak po wcześniejszych porodach, oddała je do zakładu wychowawczego, nadając jednak temu chłopcu imię Piotr na cześć... „ukochanego męża”, z którym od 10 lat jedynie korespondowała.

W takich to okolicznościach Czajkowski kończy orkiestrację swojego najbardziej dojrzałego dzieła – *V Symfonii e-moll* (1888), o której w jednym z rosyjskich komentarzy sarkastycznie napisano, że jeżeli w „*V Symfonii* Beethovena los puka do drzwi, to w *V Symfonii* Czajkowskiego próbuje przez nie wyjść”. Dodajmy – bezskutecznie, bo *fatum* czuwa do końca, nawet w poruszającym finale, jak ów „nędzny aktor, który pyszni i miota się po scenie” wedle pamiętnej diagnozy Makbeta. Żeby odczynić ów *dance fatale* Czajkowski sięga po bajkę Charlesa Perrault i tworzy swe kolejne nieśmiertelne arcydzieło – *Śpiącą królową* – najwybitniejszy klasyczny balet w dziejach sztuki.

Z początkiem wiosny 1890 roku ten sam strumień natchnienia wydaje na świat w hotelowym pokoju we Florencji – w niecałe półtora miesiąca! – *Damę pikową*.



U zbiegu ulic Grochowej i Matej Morskiej, niedaleko Newskiego Prospektu, jest w Sankt Petersburgu dom zwany „domem Pikowej Damy”. Ten okazały *haus-palast* należał niegdyś do księżnej Natalii Pietrowny Golicyny (1739-1838), prawdziwej *grande dame*, która przyjmowała wszystkich na siedząco, a unosiła się z fotela tylko na widok cara. Księżna przez dziesięciolecia cieszyła się wielkimi wpływami na dworze i pierwszorzędym znaczeniem wśród arystokracji rosyjskiej ze względu na swój rodowód i majątek. Lubiła hazard i miała wielką słabość do gry w karty. Podobnie jak Aleksander Puszkina. W raportach tajnej carskiej kancelarii Puszkina figurował jako numer 37 w gronie najbardziej niebezpiecznych



karciarzy Rosji. W dużej mierze przez swe poglądy, a nie tylko ekscesy przy zielonym stoliku.

Puszkina mieszkającego przy ulicy Dużej Morskiej 26, po sąsiedzku z Golicynami i był przez nich przyjmowany. Historię trzech kart opowiedział mu wnuk księżnej. Otóż młodzieniec zgrał się do czysta i poszedł szukać u babki ratunku. Ta pieniędzy nie dała, ale wskazała mu trzy karty, których sekret szczęścia zdradził jej niegdyś hrabia Saint-Germain – i rzeczywiście, stawiając na nie młody Golicyn odegrał się w dwójnasób. To był świetny *treatment* sensacyjno-romantycznego thrillera i Puszkina jak rasowy scenarzysta wykorzystał go od razu. Dlatego powstała *Dama pikowa*. Osią akcji jest intrygująca postać starej, bezimiennej Hrabiny – nikt nie miał wątpliwości, że za tym woalem kryje się księżna Natalia Pietrowna. W istocie, księżna przed Rewolucją Francuską przebywała dłuższy czas w Paryżu, gdzie namiętnie grywała w karty, dobrze też знаła słynnego hrabiego de Saint-Germain. Ale czy rzeczywiście posiadała od niego tajemnicę trzech wygrywających kart za cenę nocnego rendez-vous?...

Kiedy nowela wyszła drukiem w czasopiśmie „Biblioteka do czytania” i odniosła spektakularny sukces, Puszkina w swym dzienniku pod datą 7 kwietnia 1834 roku zanotował: „Moja *Dama pikowa* jest teraz w modzie. Wszyscy gracze nagminnie obstawiają trójkę, siódmkę i asa. Dwór plotkuje i doszukano się podobieństw między starą hrabiną a księżną Natalią Pietrowną, ale zdaje się, że nikogo to nie gniewa”. Poeta sporo ryzykował, jednak księżna Golicyna miała wówczas 94 lata i zapewne *Damy pikowej* nigdy nie poznała.

Czytał ją, rzecz jasna, pół wieku później Antoni Czechow, o którym Tolstoj powiedział, że jest „Puszkinem prozy”. Czechow uwielbiał muzykę Czajkowskiego i zadedykował mu czwarty zbiór swych opowiadań zatytułowany *Ponurzy ludzie*. Ale to Czajkowski pierwszy nawiązał kontakt z pisarzem pod wrażeniem jego noweli *List*, opublikowanej w gazecie „Nowoje Wremja” (nr 3998 z 18 kwietnia 1887 r.). Czajkowski jako jeden z pierwszych dostrzegł w Czechowie wschodzącą wielkość literatury rosyjskiej i dawał temu wyraz w listach do przyjaciół. W tym czasie ważyły się losy libretta nowej



Księżna Natalia Pietrowna Galicyna

opery kompozytora i obaj artyści spotykali się w Petersburgu, omawiając wspólne plany. Dedykacja Czechowa w *Ponurych ludziach* brzmi: „Piotrowi Iljiczowi Czajkowskiemu od przyszłego librecisty A. Czechowa, 14.X.1889” (sic!). Jaki kształt przybrałaby opera Czajkowskiego, gdyby to wielki pisarz – którego 150. rocznicę urodzin czci w tym roku cały świat – napisał libretto *Damy pikowej*? Pytanie ekscytujące, lecz wyłącznie spekulatywne, ponieważ ostatecznie tekst na podstawie noweli Puszkina stworzył brat Czajkowskiego, Modest, przy dużym udziale samego kompozytora.

Rozwój wypadków w scenicznej *Damie pikowej* nie odpowiada ściśle dramaturgii opowiadania. Już na początku główny bohater otrzymuje inne rysy psychologiczne – u Puszkina Herman jest cynicznym hochsztaplerem, który swój „mitosny” list przepisuje „z niemieckiej powieści” i pragnie jedynie posłużyć się Lizą, aby zdobyć majątek w kasynie; Herman Czajkowskiego jest biednym oficerem, naprawdę zakochanym, i dopiero opowieść Tomskiego uzmysławia mu szansę na równoczesne spełnienie zarówno marzenia o szczęśliwej miłości, jak i marzenia o bogactwie. Obu części planu nie sposób pogodzić, więc Herman staje wobec wyboru: Liza albo pieniądze. Wybiera to drugie, zaś zrozpaczona dziewczyna postanawia odebrać sobie życie. Ten kulminacyjny punkt akcji wywołuje ciekawy problem odstępstwa opery od literackiego pierwowzoru.

Pierwsza sprawa to księżę Jelecki – postać, której nie zna nowela Puszkina. W jakim celu wprowadza ją Czajkowski? Czy tylko po to, aby Jelecki zaśpiewał najpiękniejszą arię w operze? Druga rzecz jest bodaj poważniejsza – dlaczego Czajkowski łaknie krwi?... Trzy trupy! To bilans, którego nie powstydziliby się Szekspir.



Karta – stara Hrabina
„Dama pikowa”

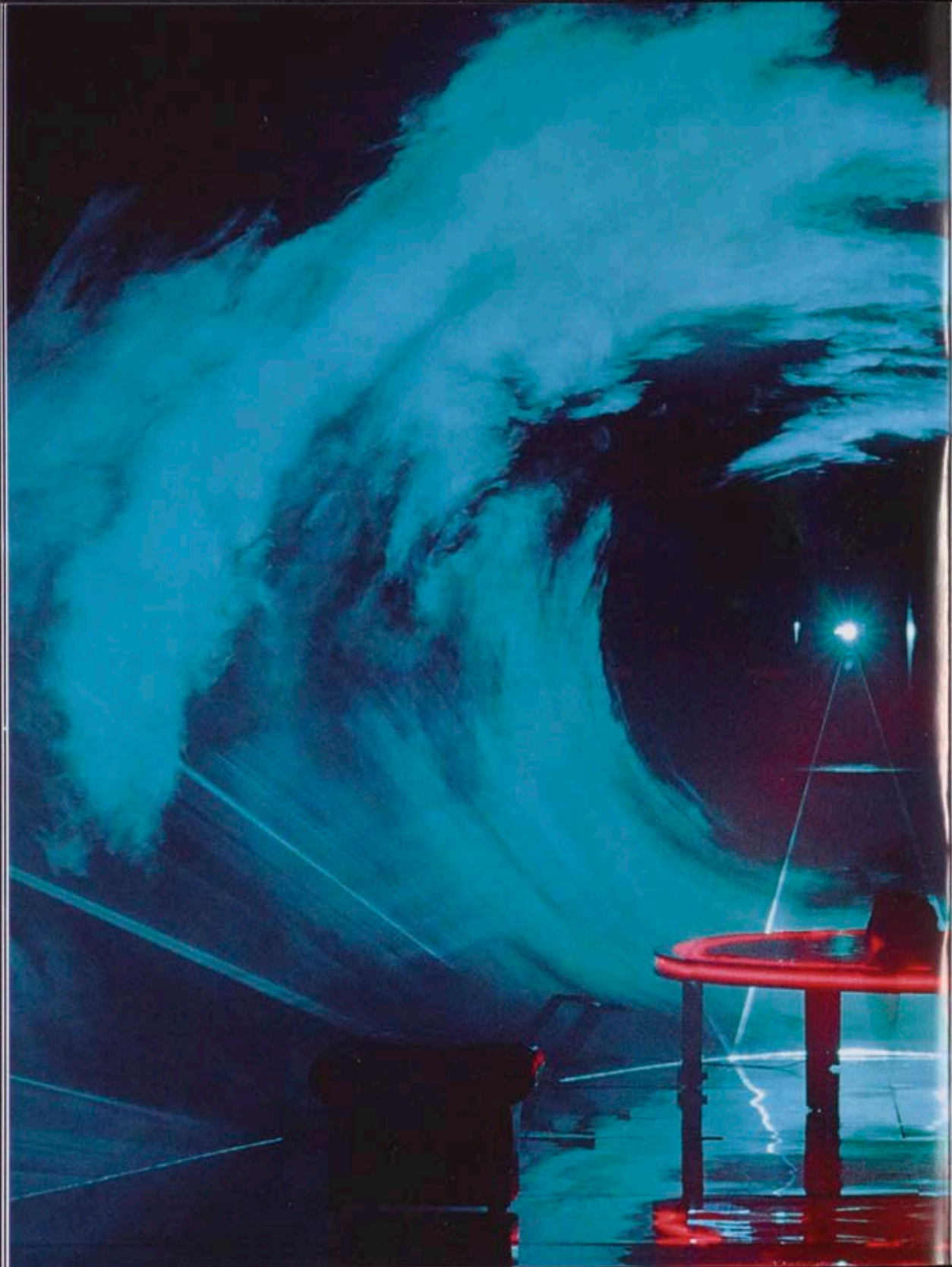
Romantyk Puszkina kończy historię trzeźwo i naturalistycznie, jakby to zrobił Emil Zola – Liza wychodzi za mąż za innego, a Herman ląduje w domu wariatów i powtarza w kółko: „trójka, siódemka, as... trójka, siódemka, as...”. Czajkowski w amoku gry i miłości uśmierca kochanków, ale pozostawia przy życiu księcia Jeleckiego. Właściwie, dlaczego?... Jelecki zjawia się już w pierwszej scenie i oznajmia o swym rychłym ślubie z Lizą, z którą jest zaręczony (potwierdza to później Polina). Sama Liza w arii *Otkuda eti slozy, zaczem one?* nie kryje wzajemności uczuć w ich relacjach, tyle tylko, że jej zwierzenie jest już w czasie przeszłym, terazniejszość to fascynacja Hermanem. Na balu maskowym księżę ponownie oświadcza się Lizie, śpiewając jedno z najpiękniejszych wyznań

mitosnych w muzyce. Zostaje jednak odtrącony. Co robi dalej?... Nic. Gdyby był *passion* także w działaniu, pewnie by dziewczynę odzyskał, wszak miała wątpliwości co do Hermana. Ale Jelecki znika, usuwa się, „taktownie” zostawia narzeczoną (sic!) rywalowi. Widzimy go dopiero w kasynie, gdzie napomyka o pojedynku i zemście. Fatum jakby na to czekało. Po dwóch efektownych wygranych, kiedy już nikt nie chce zmierzyć się z Hermanem, Jelecki staje z nim do trzeciej rozgrywki. Obaj wiedzą, że tu nie chodzi o pieniądze. Jelecki mówi: „Wiem co robię! Mam z nim rachunek do wyrównania!”, a Herman „zakłopotany” odpowiada: „Pan! Pan spróbuje?”. Grają o dziewczynę, to jasne, i obaj mają tego świadomość. Lecz tak samo obaj nie zdają sobie sprawy, że Liza jest już martwa. Jelecki wygrywa i na jego oczach Herman się zabija. Pewnie w tym momencie, księżę obok wstrząsu czuje także jakiś rodzaj ulgi... Pewnie cały czas myśli o Lizie... (Tu kończy się dzieło, ale być może w tej samej chwili ktoś strwożony przynosi księciu wiadomość, że z rzeki wyłowiono ciało narzeczonej)... Tak oto Jelecki zostaje z górą pieniędzy i dwoma trupami na sumieniu. Jak ma dalej z tym żyć? Czy ktoś o nim pamięta?... Tak, Piotr Czajkowski, bezustannie, bo myśli wówczas o sobie...

Wciąż opowiada się w Rosji starą dziecięcą „straszylkę”... Były raz sobie trzy siostry, które postanowiły wywołać ducha Damy Pikowej. Wzięły lusterko i szklankę, nalały do szklanki wody i zanurzyły w niej lusterko. Zaraz je wyciągnęły i chichocząc, po trzykroć wypowiedziały do lustra zaklęcie: „Damo Pikowa, przybądź!... Damo Pikowa, przybądź!... Damo Pikowa, przybądź!...”. Po chwili woda w szklance zabulgotała... W nocy dziewczynki nie mogły spać. Nadeszła północ i nagle usłyszały kroki, a później stukanie do drzwi. Najmłodsza, ledwie kilkuletnia, sądząc, że to zabawa pobiegła popatrzeć. Długo nie wracała. Średnia poszła jej szukać, lecz także nie wróciła. Najstarsza ze strachu schowała się pod łóżko... Rankiem natrafiono na jedną z siostr w łazience. Była martwa. Tak samo jak ta, którą znaleziono pod łóżkiem. W piwnicy leżała trzecia, także nieżywa. Dziewczynki nie wiedziały, że Dama Pikowa może zniknąć, ale trzeba roztrzaskać lustro o podłogę. W przeciwnym razie – zabiera ze sobą tych, co ją wezwali...



Dom na rogu ulic Grochowej i Dużej Morskiej w Petersburgu, w którym Puszkina pisał „Damę pikową” (stan obecny).



Lustro Damy Pikowej jest lustrem księcia Jeleckiego. To on, ze swą niepotrzebną wygraną, z ogromem winy po śmierci Hermana i Lizy, z krzykiem samotności, trzyma w dłoniach nieroztrzaskane zwierciadło Damy Pikowej, w którym Czajkowski pragnie się przejrzeć. Jest to akt odwagi. Tym większej, że towarzyszy mu świadomość nieubłagane postępującego przeznaczenia.

Montaigne radzi, aby przy osądzaniu czyjegoś losu spojrzeć jak upłynął jego koniec. Czajkowski odebrał sobie życie na polecenie wyroku tzw. „sądu honorowego”, który został sprowokowany przez dwór carski po skandalu obyczajowym. Nie doczekał tryumfu *Damy pikowej* ani w Wiener Staatsoper (1902), ani w Metropolitan Opera w Nowym Jorku (1910) – w obu przypadkach pod batutą Gustawa Mahlera – ani też w swym ukochanym Teatrze Bolszoi w Moskwie (1904), tam, gdzie pokazał światu swą pierwszą operę *Wojewoda* oraz pierwsze arcydzieło – *Eugeniusza Oniegina*.



W sierpniu 1890 roku podczas orkiestracji *Damy pikowej* Czajkowski zwierzał się w liście: „Pisałem ją z niesłychaną żarliwością i entuzjazmem, wszystko, co w niej zachodziło przeżywałem i odczuwałem jakby realnie (do tego stopnia, że w pewnym momencie zacząłem bać się pojawienia ducha Damy Pikowej), więc mam nadzieję, że te autorskie uniesienia, niepokoje i pasje znajdują oddźwięk w sercach wrażliwych słuchaczy”. Adresatem tych słów był długoletni przyjaciel kompozytora, człowiek, któremu dedykował swoje utwory, i w którym znalazł bratnią duszę w obszarach sztuki – wielki książę Konstanty Konstantynowicz Romanow, poeta, muzyk, archeolog, generał, przewodniczący Akademii Nauk, wnuk cara Mikołaja I. W tym samym czasie Czajkowski pisał do Aleksandra Głazunowa: „Albo ja się mylę, albo *Dama pikowa* to rzeczywiście arcydzieło”. Owa autorefleksja okazała się być wyjątkowo trafnym prorocstwem.

Akcja muzyczna *Damy pikowej* ma znakomitą spójność i wartość przebiegu oraz zachwycający wdzięk w przeprowadzeniu pomysłów melodycznych. Nie widać w niej ani trochę „wysiłku tworzenia”, lecz wyłącznie ślady czystej, odkrywczej inwencji. Introdukcja jest krótka, jednak pokazuje trzy podstawowe tematy: na początku temat narracyjny związany z balladą Tomskiego; później złowrogi, rysujący obraz starej Hrabiny; wreszcie temat namiętny i liryczny miłości Hermana do Lizy. Zaraz po nim modulacja zmienia się w jasną tonację durową i w orkiestrze jakby budzi się pogodny, słoneczny dzień, lecz wówczas zjawiają się główni bohaterowie z mrocznymi tajemnicami swoich namiętności. Idylla pryska, zaczyna dramat. Co za otwarcie! Na podziw nie ma jednak czasu,

bo mija ledwie dziesiąta minuta, a już otrzymujemy pierwszy popisowy numer czyli arioso Hermana *Ja imieni jejo nie znaju*, które zapoczątkowuje całą serię muzycznych emocji. Kto tak pisał opery? Tylko najwięksi, w tym Mozart.

Czajkowski go uwielbiał i wywyższał ponad innych. Kiedyś w Paryżu nawiązał znajomość ze słynną śpiewaczką Pauliną Viardot (bliską towarzyszką życia Turgieniewa) tylko dlatego, że w jej posiadaniu był autograf partytury *Don Giovanniego*. Studiował nuty całymi godzinami. „Nie potrafię wyrazić uczuć, które mnie ogarniają, kiedy przeglądam tę muzyczną świątynię” – pisał do swej długoletniej przyjaciółki i mecenaski Nadieždy von Meck – „Zupełnie, jakbym ujął dłoń samego Mozarta i z nim rozmawiał”. O ile znakomity kwintet Lizy, Hrabiny, Hermana, Tomskiego i Jeleckiego z I aktu raczej ideowo, niż muzycznie nawiązuje do *Wesela Figara*, to już Allegro brillante w antrakcie aktu II jest hołdem złożonym młodzieńczej symfonice Mozarta (nosi także ślady pamięci chóru „Bella vita militar” z *Cosi fan tutte*), zaś stylizowana sielanka *Szczerłość pasterki* w interludium nie kryje uśmiechu i spojrzeń w stronę wczesnych oper wiedeńskiego klasyka, zwłaszcza *Il Rè Pastore* (1775).

Takich inteligentnych aluzji i cytatów jest w *Damie pikowej* więcej i one współtworzą bogactwo warstwy tematycznej dzieła. Serenada Lizy i Poliny *Uż wieczor*, otwierająca drugi obraz, jest napisana w stylu Schubertowskim i ma w akompaniamentcie klarnet, który na podobieństwo echa powtarza śpiewne frazy głosów – dokładnie tę samą rolę pełni klarnet w słynnej pieśni *Der Hirt auf dem Felsen* Schuberta. W zakończeniu trzeciego obrazu (akt II), gdy na salę balową wkracza caryca Katarzyna, Czajkowski cytuje melodię nieoficjalnego hymnu Rosji z końca XVIII wieku *Grom победы, rozdawajsja!* (Rozlegaj się salwo zwycięstwa!) – pieśni w rytmie poloneza z muzyką O. Kozłowskiego. W kolejnym, czwartym obrazie można usłyszeć motyw starego hymnu Królestwa Francji *Vive Henri IV*, zaś nostalgiczna pieśń starej Hrabiny napomina arię Loretty z opery A. E. M. Grétry’ego *Richard Coeur-de-Lion* (1784).

To scena o kluczowym znaczeniu, gdyż śmierć Hrabiny staje się źródłem dalszych nieszczęść. W muzyce przeważają mroczne, mollowe tonacje, które otrzymują bardzo oszczędną instrumentację – już we wstępie, kiedy skrzypce grają repetycje motywu miłości Hermana, równolegle towarzyszy im w wiolonczelach jedynie krótka szesnastkowa fraza *ostinato*. „Patetyczny” Czajkowski jest tu nad wyraz powściągliwy, osiągając poruszający efekt dramaturgiczny.

Prostota pojmowana jako synteza artyzmu dobitnie przemawia z partytury *Damy pikowej* i w zasadniczy sposób konstytuuje

wielkość dzieła. Choćby wtedy, gdy modulacje wspomnianej pieśni Hrabiny oddają w przetworzeniu swój ton rozpaczliwemu błaganu Hermana *Jesli kogda-nibud znali wy czustwo liubwi*. Ta sama jakość świadomej sublimacji decyduje o wyjątkowym charakterze arii księcia Jeleckiego *Ja was liubliu*.

Można by w akompaniamencie „uwypuklić” piękno tej melodii na wiele sposobów – pytanie tylko, czy wówczas byłoby tak poruszające? Czajkowski nie ma tu żadnych wątpliwości i ani mu w głowie efekciarskie sztuczki. Zostawia głos z zasadniczą linią melodyczną na pierwszym planie, zaś towarzyszącej orkiestrze nic specjalnego nie ordynuje – tu trochę smyczków, tam instrumentów dętych – rutyna... Aż nagle, przy drugim nawrocie w Tempo I, wraz ze słowami *Ach, ja tierzajus etoj daliu*, skrzypce *dolcissimo* odpowiadają śpiewowi w oktawie wyżej zachwycającą kantyleną, która trwa ledwie przez dwa takty, ale to wystarcza, aby powstał ów najszlachetniejszy szlif, jaki aria mogła otrzymać. Szlif z ręki mistrza...

Ludzie i opowieści zawsze wracają do swych źródeł. Czajkowski odszedł z tego świata w domu przy ulicy Małej Morskiej numer 13, dokładnie naprzeciw bytej rezydencji księżnej Golicyny. Umierał patrząc na „dom Damy Pikowej”... Była jesień 1893 roku. Do dziś istnieją marmurowe schody, po których Herman zdążył na spotkanie z Lizą, a także ów francuski zegar z napisem „Leroy Paris”. Czas, który na nim biegnie – jak to z czasem bywa – nigdy się nie zatrzymuje. Ale zdarza się, że wskazówki zegara z nagła nieruchomieją, bo w pobliskim Teatrze Maryjskim kurtyna idzie w górę i rozbrzmiewa muzyka *Damy pikowej* Piotra Czajkowskiego.



PIOTR
CZAJKOWSKI

1840 7 maja w Wotkińsku urodził się Piotr Iljcz Czajkowski.

1850 ojciec oddaje młodego Piotra do Szkoły Prawoznawstwa w Petersburgu.

1854 13 czerwca umiera matka kompozytora, Aleksandra Andriejewna Czajkowska z domu Assier.

1859 Czajkowski kończy naukę w Szkole Prawoznawstwa i rozpoczyna pracę w Ministerstwie Sprawiedliwości na stanowisku radcy tytularnego.

1861 od czerwca do września podróżuje po Europie jako sekretarz i tłumacz inżyniera W. Pisariewa. Jesienią rozpoczyna studia u Mikołaja Zaremby w zorganizowanych przez Antoniego Rubinsteina klasach muzycznych przy Rosyjskim Towarzystwie Muzycznym.

1862 otwarcie konserwatorium w Petersburgu. Czajkowski kontynuuje tam naukę u Zaremby i Rubinsteina.

1863 rezygnuje z pracy w Ministerstwie Sprawiedliwości.

1864 Czajkowski komponuje swój pierwszy utwór symfoniczny, uwerturę do dramatu *Burza* Aleksandra Ostrowskiego.

1865 30 sierpnia w Pawłowsku koto Petersburga ma miejsce pierwsze publiczne wykonanie utworu Czajkowskiego – *Tańce charakterystyczne* pod dyrekcją Jana Straussa (syna).

29 grudnia na publicznym egzaminie w konserwatorium prawykonanie pracy dyplomowej Czajkowskiego, kantaty *Oda do młodości* do słów Fryderyka Schillera.

31 grudnia kompozytor kończy studia w konserwatorium petersburskim ze srebrnym medalem.

1866 obejmuje posadę profesora w konserwatorium moskiewskim.

1867 powstaje pierwsza opera Czajkowskiego pt. *Wojewoda*.

1869 praca nad operą *Undyna*, prapremiera *Wojewody* w Teatrze Wielkim w Moskwie, rozpoczęcie pracy nad poematem symfonicznym *Romeo i Julia*.

1871 początek stałej współpracy kompozytora z gazetą *Sowriemiennaja letopiś* w charakterze

krytyka muzycznego.

1873 11 maja w Teatrze Małym w Moskwie prapremiera baśni *Śnieżka* A. Ostrowskiego z muzyką Czajkowskiego.

1875 w maju dyrekcja teatrów moskiewskich zamawia u Czajkowskiego balet *Jeziro łabędzie*.

1876 rozpoczęcie stałej korespondencji z Nadzieżdą von Meck, wielbicielką muzyki Czajkowskiego i jego możliwą protektorką. 10 kwietnia kończy pracę nad *Jeziorem łabędzim*.

1877 20 lutego w Teatrze Wielkim w Moskwie prapremiera baletu *Jeziro łabędzie*. 6 lipca w Moskwie Czajkowski bierze ślub z Antoniną Milukową. Ta niefortunna decyzja staje się przyczyną głębokiej depresji, kompozytor jest bliski samobójstwa. Po wizycie lekarskiej i podjęciu decyzji o separacji z żoną, wyjeżdża za granicę.

1879 17 marca prapremiera opery *Eugeniusz Oniegin* w Teatrze Małym w Moskwie.

1880 9 stycznia umiera ojciec kompozytora Ilija Pietrowicz Czajkowski.

1883 powstaje opera *Mazepa*, prapremiera 3 lutego 1884 r. w Teatrze Wielkim w Moskwie.

1887 Czajkowski komponuje operę *Czarodziejka*, prapremiera 20 października tego roku w Teatrze Maryjskim w Petersburgu.

1889 20 sierpnia kończy komponowanie baletu *Śpiąca królewna*, prapremiera 19 stycznia 1890 r. w Teatrze Maryjskim w Petersburgu.

1890 po pięciu latach pracy rezygnuje z funkcji dyrektora Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego w Moskwie; Nadzieżdą von Meck wstrzymuje wypłaty dorocznej subwencji dla kompozytora; prapremiera *Damy pikowej* w Teatrze Maryjskim.

1892 6 grudnia w Teatrze Maryjskim w Petersburgu premiera opery *Jolanta* i baletu *Dziadek do orzechów*.

1893 1 czerwca uroczyste nadanie Czajkowskiemu tytułu doctora honoris causa uniwersytetu w Cambridge.

16 października w Petersburgu prawykonanie *VI Symfonii* pod dyrekcją kompozytora.

6 listopada Piotr Czajkowski umiera w niewyjaśnionych do dzisiaj okolicznościach.

1840
1893

Dama pikowa

fragment

Czas biegł powoli. Wszędzie panowała cisza. W bawialni wybita dwunasta, w innych pokojach zegary kolejno wybiły dwunastą – i znów wszystko zamilkło. Herman stał oparty o zimny piec. Był spokojny; serce biło mu równo jak człowiekowi, który zdecydował się na czyn niebezpieczny, lecz nieodzowny.

Zegar wybił pierwszą, drugą godzinę – a wtedy Herman usłyszał daleki turkot karety. Ogarnęło go mimowolne podniecenie. Kareta zbliżyła się i stanęła.

Usłyszał stukot opuszczanego stopnia. W domu powstał ruch. Przybiegła służba, rozległy się głosy, dom zajaśniał światłem. Do sypialni wbiegły trzy stare pokojówki; hrabina ledwo żywa, weszła i opadła na wolterowski fotel. Herman patrzył przez szparę. Lizawiecia Iwanowna przeszła obok niego. Usłyszał jej szybkie kroki na stopniach schodów. W sercu jego odezwało się coś w rodzaju wyrzutów sumienia i zamilkło. Skamieniał.

Hrabina zaczęła się rozbierać przed lustrem. Pokojówki odpięły jej czepiec przystrojony różami, zdjęły z siwej i krótko ostrzyżonej głowy upudrowaną perukę. Szpilki sypały się wokół niej jak deszcz. Żółta suknia haftowana srebrem opadła do opuchłych nóg. Herman był świadkiem obrzydliwych tajemnic jej toalety; wreszcie hrabina została w samym tylko nocnym kaftaniku i czepku: w tym stroju, bardziej stosownym do jej starości, wydawała się mniej okropna i mniej szkaradna.

Jak wszyscy starzy ludzie, hrabina cierpiała na bezsenność. Rozebrawszy się, usiadła przy oknie w wolterowskim fotelu i odesłała pokojówki. Świecę wyniesiono, pokój znowu rozjaśniła jedynie lampka. Hrabina siedziała pożółkła, poruszając obwisłymi wargami, chwiejąc się w prawo i w lewo. Z mętnych jej oczu

przebijał całkowity brak myśli. Patrząc na nią można było sądzić, że straszna starucha chwieje się nie z własnej woli, lecz pod wpływem ukrytego galwanizmu.

Naraz ta martwa twarz zmieniła się w sposób niepojęty. Wargi przestały się poruszać, oczy się ożywiły: przed hrabiną stał nieznamy mężczyzna.

- Niech się pani nie lęka, na miłość boską, niech się pani nie lęka – powiedział głosem cichym i dobitnym.

- Nie mam zamiaru pani krzywdzić, przyszedłem błagać o jedną łaskę. Starucha popatrzyła na niego w milczeniu i wydawało się, że go nie słyszy.

Herman pomyślał, że jest głucha. Pochylił się nad samym jej uchem i powtórzył to samo... Staruszka wciąż milczała.

- Pani może – mówił dalej Herman – uczynić mnie szczęśliwym. To nic nie będzie cię kosztowało: wiem, że potrafisz pani odgadnąć trzy karty z rzędu...

Herman urwał. Hrabina, zdawało się, zrozumiała, czego od niej żąda – rzekłbyś szukała w myśli słów odpowiedzi.

- To był żart – wyrzekła wreszcie. – Przysięgam panu, to był żart!

- Nie czas na żarty – odparł surowo Herman. – Niech pani sobie przypomni Czaplickiego, któremu kiedyś pomogłaś się odegrać. Hrabina była wyraźnie zmieszana. Na twarzy jej odmalowało się silne wzruszenie, ale wkrótce wpadła w poprzednią obojętność.

- Czy pani może – ciągnął Herman – wymienić mi te trzy niezawodne karty?

Hrabina milczała, Herman mówił dalej:

- Dla kogo zachowuje pani tę tajemnicę? Dla wnuków? Są i tak bogaci. Nie rozumieją nawet, co znaczy pieniądź. Rozrzutnikowi nie pomogą te trzy karty. Kto nie umie strzec dziedzictwa ojców, ten pomimo najzacieklejszych wysiłków, tak czy inaczej umrze w nędzy. Ja nie jestem rozrzutnikiem; wiem, co znaczą pieniądze. W moim ręku te trzy karty nie pójdą na marne. Więc?...

Przerwał i z drżeniem czekał na jej odpowiedź. Hrabina milczała; Herman ukląkł.

- Jeżeli kiedykolwiek – powiedział – serce pani zaznało miłości, jeżeli pamiętasz jej uniesienia, jeżeli choć raz uśmiechnęłaś się słysząc płacz nowonarodzonego syna, jeżeli ludzkie uczucie biło kiedykolwiek w twojej piersi, to zaklinam panią na uczucia żony, kochanki, matki – na wszystkie świętości – nie odmawiaj mej prośbie, odstoń mi tę tajemnicę! Co ci po niej! Być może wiąże się ona z okropnym grzechem, z utratą wiecznego zbawienia,

D Z

z szatańskim cyrografem... Niech pani pomyśli: jesteś stara, już niewiele ci życia pozostało, gotów jestem wziąć ten grzech na siebie. Tylko odstoń swoją tajemnicę. Proszę pomyśleć, że czyjeś szczęście znajduje się w pani rękach, że nie tylko ja, ale moje dzieci, wnuki i prawnuki będą błogosławiły twoją pamięć i będą ją czcili jak świętość...

Starucha nie odezwała się ani słowem.

Herman wstał z klęczek.

- Stara wiedźmo! – powiedział zaciskając zęby – Jeśli tak, to zmuszę cię do odpowiedzi... Mówiąc to, wyjął z kieszeni pistolet.

Na widok pistoletu hrabina po raz drugi okazała silne wzruszenie. Zaczęła kiwać głową i podniosła rękę, jakby zastaniając się przed wystrzałem... Potem opadła na wznak... i znieruchomiła.

- Dostyc tej dziecinady – rzekł Herman chwytając ją za rękę. – Pytam po raz ostatni, czy zechce mi pani wymienić te trzy karty? Tak czy nie?

Hrabina nie odpowiedziała. Herman zrozumiał, że umarła.

A. Puszkina, Opowieści,
Zakład Narodowy im. Ossolińskich,
Wrocław 1973
przekład: Seweryn Pollak

Belślaw Inżbud
Z za kulis Monte-Carlo

Należy rozklasyfikować graczy na cztery kategorie: gracze przypadkowi, gracze z temperamentu, gracze zawodowi i gracze z potrzeby. Dwie pierwsze i ostatnia kategoria wzbogacają Kasyno. Wszystkie cztery kategorie doprowadzają się do ruiny, lecz tylko pierwsza i ostatnia odbierają sobie życie. Gracze przypadkowi są to ci, przed którymi płaszczy się administracja i personel; stanowią oni dojną krowę trente et quarante oraz rulety. Dla nich to są wszystkie uśmiechy, wszystkie ułatwienia, najlepsze miejsca w teatrze i na koncertach. (...)

Gracze przypadkowi są wybranymi dziećmi Kasyna i to jest zrozumiałe. Należą oni do bogatej lub zamożnej klasy, która zatrzymuje się w Monako przypadkowo, podczas swojej podróży, albo też przyjeżdża tam przez ciekawość zobaczenia „piekła”, jak mówią pobożni Anglicy i Amerykanie. Wszyscy oni posiadają listy kredytowe; mają pieniędzy pod dostatkiem, mogą przegrać jeden dwadzieścia, drugi pięćdziesiąt tysięcy franków, nie ponosząc stąd wielkiego uszczerbku. Nie stanowią oni największej ilości jako jednostki graczy, ale suma ich przegranej tworzy piękną cyfrę i jest rzeczą wygodną do zainkasowania. Jednak większość tych ludzi nie dałaby pięciu franków na ubogich. Nie będziemy się zbytnio rozczulali ich losem; jeżeli zostaną oni wciągnięci do gry i, tracąc głowę, rujnują się i pozbawiają życia następnie, to społeczeństwo chyba nie wiele na tem traci. Wynika stąd jednak przeszkoda dla ogólnego powodzenia całego jasnego „brzegu”, ponieważ pieniądze przegrane w Monte-Carlo nie stanowią korzyści dla klas, które żyją z napływu cudzoziemców.

Gracze z temperamentu są to stali bywalcy klubów i kasyn miejsc kuracyjnych, *bookmakerzy* i cała ta próżniacza kasta, która lubi zbytek i łatwe życie. Ci posiadają bieżący kapitał, pochodzący po większej części z gry. Czynią oni z *baccarat'a* i ze sportu interes jak makler z operacji na giełdzie. Większa ich część nosi swój majątek przy sobie. Są oni wszędzie, gdzie się bawią, i gdzie grają, i gdzie są kobiety. Jeżeli już nie ma żniwa na tym „brzegu”, jeżeli są oni splukani, kończą wówczas w Mazas lub na wygnaniu. Rekrutując się po większej części z nicponiów i awanturników, uważają grę jako jedyne źródło dochodu. Nie są to właściwi gracze z zawodu, którzy rekrutują się z „profesorów” gry, i którzy mieszkają w Monte-Carlo; czasem są oni czemś lepszym, czasem czemś gorszym. Są oni w Monako tylko przejazdem, jeżeli sezon letni był dlań owocny u wód lub w klubach.

Są to czasami książęta, baroni, albo kawalerowie egzotyczni, z herbami u dewizek, z wątpliwymi milionami, którzy irytują w klubach i kasynach swym zbytkiem w złym guście. Często bywają przyjmowani w towarzystwach ci piękni panowie uperfumowani, upudrowani, wykładający z hańbiącym bezwstydem banknoty tysiącfrankowe, wzięte z kieszeni sąsiadów i chwylący się swemi pierścieniami brylantowymi, pochodzącymi z wątpliwych źródeł.

Belślaw Inżbud,
Z za kulis Monte-Carlo, Warszawa 1912

* pisownia zgodna z oryginałem

Herman

Krzysztof Bednarek

Hrabia Tomski

Samsons Izjumovs (gościnnie)

Zbigniew Macias (gościnnie)

Książę Jelecki

Adam Szerszeń (gościnnie)

Czekaliński

Borys Ławreniów

Krzysztof Marciniak

Surin

Grzegorz Szostak

Robert Ulatowski

Czaplicki

Miroslaw Niewiadomski

Dominik Sutowicz

Narumow

Rafał Piąta

Andrzej Staniewski

Hrabina

Jolanta Bibel

Elena Sommer (gościnnie)

Liza

Ira Bertman (gościnnie)

Polina

Małgorzata Kustosik

Agnieszka Makówka

Guwernantka

Agnieszka Biątek

Sylwia Połomska

Masza, służąca

Małgorzata Borowik

Anna Kalejta

Mistrz ceremonii

Marcin Ciechowicz

Osoby intermedium:

Prilepa

Jolanta Bobras

Patrycja Krzeszowska

Złatogor

Samsons Izjumovs (gościnnie)

Zbigniew Macias (gościnnie)

**Chór, balet i orkiestra Teatru Wielkiego
w Łodzi oraz akrobaci i modelki**

Dyrygent

Tadeusz Kozłowski

Kierownictwo muzyczne

Tadeusz Kozłowski

Reżyseria

Mariusz Treliński

Dekoracje

Boris Kudlička

Kostiumy

Magdalena Testawska

Paweł Grabarczyk

Choreografia

Emil Wesolowski

Reżyseria świateł

Felice Ross

Kierownictwo chóru

Marek Jaszczak

Współpraca muzyczna

Grzegorz Berniak

Michał Kocimski

Współpraca reżyserska

Jerzy Krysiak

Asystent reżysera

Waldemar Stańczuk

Asystent scenografa

Joanna Kuś

Stylizacja peruk i fryzur

Jaga Hupało

Charakteryzacja

Gonia Wielocha

Inspicjent

Zbigniew Pawełczyk

Korepetytorki

Danuta Antoszevska

Helena Christienko

Katarzyna Sajdak-Widera

Joanna Solecka

Sufler

Bożena Rudnik

REALIZATORZY



foto: Ch. Zerkowski

■ Tadeusz Kozłowski

Studia ukończył w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie w klasie dyrygentury symfoniczno-operowej prof. Bogusława Madeya. Podczas studiów rozpoczął pracę w Teatrze Wielkim w Łodzi, gdzie przeszedł wszystkie stopnie kariery dyrygenckiej (asystent dyrygenta, dyrygent, kierownik wokalny, dyrygent - szef orkiestry), by w latach 1981-87 pełnić funkcję dyrektora artystycznego tej sceny.

W roku 1985 wraz z zespołem Teatru Wielkiego w Łodzi i gwiazdami, takimi jak: Maria Chiara, Fiorenza Cossotto, Nunzio Todisco i Ivo Vinco zainaugurował działalność odrestaurowanego Teatro Vittorio Emanuele w Messynie.

W latach 1987-92 był pierwszym dyrygentem Macedońskiej Opery Narodowej i Macedońskiej Filharmonii Narodowej w Skopje, koncertował także w wielu miastach republiki oraz wielokrotnie prowadził gościnnie spektakle w Chorwackiej Operze Narodowej w Zagrzebiu.

Po powrocie do kraju w latach 1996-98 pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Muzycznego w Łodzi. We wrześniu 1998 roku ponownie objął stanowisko dyrektora artystycznego Teatru Wielkiego w Łodzi i pełnił je do roku 2000, a następnie ponownie w latach 2004-2005. Dla tej sceny przygotował ponad 50 premier, w tym prapremiery polskie: „Echnaton” Philipa Glassa, „Dialogi karmelitanek” Francisca Poulleca, „Adriana Lecouvreur” Francesca Cilei, „Kandyd” Leonarda Bernsteina. W latach 2001-2002 był dyrektorem artystycznym Opery i Operetki w Krakowie.

Ma w repertuarze ponad 70 pozycji operowych, baletowych i operetkowych. Poprowadził ponad 3000 spektakli oraz koncertów symfonicznych i kameralnych. Występował gościnnie w niemal wszystkich krajach Europy. Jest laureatem Brązowego Medalu Zasłużony Kulturze Gloria Artis i „Maski Masek” – Nadzwyczajnej Złotej Maski przyznanej podczas jubileuszu 40-lecia Teatru Wielkiego w Łodzi za 50 znakomitych realizacji w tym teatrze. Od 2005 był w nim I dyrygentem, a od października 2008 r. pełni w Teatrze również funkcję kierownika muzycznego. Obecnie jest zastępcą dyrektora ds. muzycznych w Teatrze Wielkim w Łodzi, a począwszy od września 2009 r. jest dyrektorem muzycznym Teatru Wielkiego - Opery Narodowej w Warszawie.

REALIZATORZY



Red. J. Poremba

■ Mariusz Treliński

Reżyser operowy, filmowy i teatralny. Dyrektor artystyczny Opery Narodowej w sezonie 2005/06 i ponownie od 2008 roku. Absolwent wydziału reżyserii łódzkiej PWSFTViT. Debiutował filmem telewizyjnym „Zad wielkiego wieloryba”. Nakręcił: „Pożegnanie jesieni” (1990) według powieści Witkacego (premiera na festiwalu w Wenecji; Nagroda im. Andrzeja Munka oraz Nagroda Ministra Kultury i Sztuki za najlepszy debiut), „Łagodną” (1995) na motywach opowiadania Fiodora Dostojewskiego oraz „Egoistów” (2001). Był dyrektorem artystycznym Studia im. Karola Irzykowskiego (1990-92).

W Operze Narodowej debiutował w 1995 r. kameralną inscenizacją „Wyrwacza serc” Elżbiety Sikory według prozy Borisa Viana (Festiwal „Warszawska Jesień”, Centrum Pompidou w Paryżu). W maju 1999 r. odbyła się na tej scenie premiera jego głośnej inscenizacji „Madame Butterfly” Pucciniego w scenografii Borisa Kudlički (odtąd stałego współpracownika reżysera). Wielkim sukcesem było przeniesienie tej produkcji do repertuaru Washington Opera (2001, wznowienie 2006) na zaproszenie jej dyrektora, słynnego tenora Plácido Domingo.

Kolejne inscenizacje operowe Mariusza Trelińskiego w Warszawie to: „Król Roger” Szymanowskiego (2000), „Otello” Verdiego (2001), „Oniegin” Czajkowskiego (2002) i „Don Giovanni” Mozarta (2002) – także w Los Angeles Opera (2003). W 2001 r. artysta został laureatem Nagrody im. Karola Szymanowskiego za reżyserię „Króla Rogera” oraz otrzymał Paszport „Polityki”. Później reżyserował także „Dama pikową” Czajkowskiego w berlińskiej Staatsoper Unter den Linden pod dyktando Daniela Barenboima z Plácido Domingo w roli Hermana (2003) oraz w Operze Narodowej w Warszawie (2004), jak również operę Giordana „Andrea Chénier” (Teatr Wielki w Poznaniu i Washington Opera 2004, Opera Narodowa 2005) i „La Bohème” Pucciniego (Opera Narodowa 2006 i Washington Opera 2007). W 2005 r. jego inscenizacja „Madame Butterfly” miała premierę w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu, w 2008 na scenie The Israeli Opera w Tel Awiwie, a w 2009 w Palau de les Arts w Walencji.

W 2006 roku Mariusz Treliński otrzymał nagrodę im. Konrada Swinarskiego, przyznaną przez miesięcznik „Teatr” za reżyserię oper „Andrea Chénier” i „La Bohème” w Operze Narodowej. W 2007 r. stworzył nową, całkiem inną inscenizację „Króla Rogera” dla Opery Wrocławskiej, a następnie powtórzył ją pod dyktando Valery’ego Gergieva w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu oraz na Festiwalu Teatralnym w Edynburgu. W 2008 r. zrealizował „Borysa Godunowa” Musorgskiego w wileńskim Teatrze Opery i Baletu oraz (w koprodukcji z Operą Narodową) „Orfeusza i Eurydykę” Glucka w Słowackim Teatrze Narodowym w Bratysławie. W kwietniu 2009 r. w Teatrze Maryjskim w Petersburgu odbyła się premiera dwóch jednoaktówek w reżyserii M. Trelińskiego: „Aleko” Rachmaninowa i „Jolanta” Czajkowskiego, zaprezentowanych w tym samym roku na Festiwalu w Baden-Baden. To ostatnie dzieło zostało również zarejestrowane na DVD w Teatrze Maryjskim w Petersburgu z udziałem Anny Netrebko w partii Jolanty, pod batutą V. Gergieva. W maju 2009 r. w Operze Narodowej odbyła się premiera inscenizacji „Orfeusza i Eurydyki” Glucka, w październiku 2009 – premiera „Borysa Godunowa” Musorgskiego, a w lutym 2010 roku „Traviaty” Verdiego – wszystkie w nowej wersji reżyserkiej Mariusza Trelińskiego.



foto: archiwum artysty

■ Boris Kudlička

Scenograf, designer. Absolwent Akademii Sztuk Muzycznych w Bratysławie, odbywał staż w Akademii Sztuk Pięknych w Groningen.

W 1995 roku rozpoczął współpracę z Teatrem Wielkim-Operą Narodową w Warszawie. Od 1996 roku samodzielnie realizuje scenografię do spektakli. Stale współpracuje z kilkoma reżyserami. Wspólnie z Mariuszem Trelińskim od 1999 Boris Kudlička zrealizował dwanaście oper: „Madame Butterfly”, „Król Roger”, „Otello”, „Don Giovanni”, „Oniegin”, „Dama pikowa”, „Andrea Chénier”, „La Bohème”, „Orfeusz i Eurydyka”, „Borys Godunow”, „Jolanta” i „Aleka” – głównie dla Opery Narodowej w Warszawie, a także innych scen operowych (m.in. w Berlinie, Moskwie, Sankt Petersburgu, Waszyngtonie, Los Angeles, Tel Awiwie, Bratysławie i Walencji), które prezentowane były także podczas festiwalu operowych w Edynburgu, Hong Kongu i Tokio. Z Dalem Duisingiem zrealizował „Podróż do Reims” Rossiniego i „Gwałt na Lukrecji” Brittena dla opery w Frankfurcie oraz „Medeę” dla opery w Enschede i „Jasia i Małgosię” Humperdincka dla opery w Bernie. Spektaklem „Śmierć w Wenecji” rozpoczął współpracę z Keithem Warnerem, następnie współtworzyli „Leara” Ariberta Reimanna i „Burzę” Thomasa Adésa dla Opery we Frankfurcie; obecnie pracują nad „Simonem Boccanegrą” Verdiego dla Opery w Strasburgu. Zainteresowania zawodowe Borisa Kudlička nie kończą się na operze. Projektował również dekoracje do filmów, spektakli teatralnych i koncertów. Razem z Andrzejem Kreütz-Majewskim stworzyli polski pawilon na Expo 2000 w Hanowerze.

W 2006 roku został odznaczony medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis, przyznawanym przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W kolejnym roku zdobył złoty medal na Praskim Quadriennale 2007, a w 2008 roku otrzymał nominację na generalnego komisarza Praskiego Quadriennale 2011. W 2009 został nagrodzony na Słowacji za najlepszą scenografię do opery „Orfeusz i Eurydyka”. Obecnie pracuje nad spektaklami dla teatrów operowych w Berlinie, Frankfurcie, Tel Awiwie i Warszawie. Przygotowuje także polski pawilon na Expo 2010 w Szanghaju. W Teatrze Wielkim w Łodzi w tym sezonie zrealizował scenografię również do „Rusałki” A. Dvořáka.

REALIZATORZY



foto: archiwum artystki

■ Magdalena Testawska

Kostiumolog filmowy i telewizyjny, projektantka mody. Absolwentka PWSSP w Łodzi (1969). Zaraz po studiach rozpoczęła współpracę z filmem. Projektowała kostiumy do produkcji filmowych takich reżyserów, jak: Andrzej Barański, Ryszard Ber, Paweł Komorowski, Andrzej Krauze, Wojciech Has („Pismak”, „Osobisty pamiętnik grzesznika...”), Andrzej Wajda („Pan Tadeusz”) Jerzy Hoffman („Potop”, „Ogniem i mieczem”, „Stara baśń”), Agnieszka Holland („Janosik. Prawdziwa historia”) Juliusz Machulski („Szwadron”), Jan Rybkowski („Gniazdo”), Andrzej Żuławski („Na srebrnym globie”, „Borys Godunow”, „Błękitna nuta”, „Szamanka”), Jerzy Kawalerowicz („Quo vadis”). Uczestniczyła w realizacji kostiumów do hollywoodzkiej produkcji „Ostatni smok”. Pracowała dla teatrów dramatycznych i Teatru Telewizji. Zaprojektowała kostiumy do takich przedstawień, jak: „Kłamczucha” (Teatr TV, reż. Paweł Trzaska), „Wesele” (Teatr Powszechny, reż. Krzysztof Nazar), „Tristan i Izolda” (Teatr TV, reż.

Krystyna Janda), „Cezar i Pompejusz” (Teatr TV, reż. Jerzy Antczak), „Ksiądz Marek” (Teatr TV, reż. Krzysztof Nazar), „Ryszard III” (Teatr Adekwatny, reż. Henryk Boukołowski), „Ryszard II” (Teatr Narodowy, reż. A. Seweryn).

W Teatrze Wielkim w Warszawie wraz z Pawłem Grabarczykiem przygotowywała kostiumy do „Strasznego dworu” Moniuszki w reżyserii A. Żuławskiego, „Madame Butterfly” Pucciniego i „Otella” Verdiego w reżyserii M. Trelińskiego.

Jej wielką pasją jest projektowanie mody. Do swoich sukcesów w tej dziedzinie zalicza kolekcję autorską pokazaną w Lyonie i kolekcję polską, przedstawioną na międzynarodowym pokazie w Rouen. Otrzymała nagrodę tygodnika „Przekrój”, a za film „Medea” (reż. Jerzy Wójcik) – medal okręgu łódzkiego Związku Polskich Artystów Plastyków za realizację roku.

Przygotowała także kostiumy do dwóch słynnych produkcji operowych, reżyserowanych przez Mariusza Trelińskiego – „Damy pikowej” w berlińskiej Staatsoper Unter Den Linden i w Operze Narodowej w Warszawie oraz do „Andrea Chénier” w Teatrze Wielkim w Poznaniu, w Operze Waszyngtońskiej i w warszawskiej Operze Narodowej. Zaprojektowała również kostiumy do „Madame Butterfly” dla Teatru Maryjskiego w Sankt Petersburgu i do wieczoru baletowego „Szymanowski i taniec” w Operze Narodowej w Warszawie.



fol. archiwum artysty

■ Paweł Grabarczyk

Scenograf, kostiumolog i grafik. Absolwent Wydziału Grafiki Warsztatowej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (1983). Od 1984 r. pracuje jako projektant przy realizacji kostiumów dla filmu i teatru. Do jego osiągnięć należą kostiumy do filmów: „Borys Godunow”, „Błękitna nuta” i „Szamanka” (reż. Andrzej Żuławski), „Szwadron” (reż. Juliusz Machulski), „Oczy niebieskie” (reż. Waldemar Szarek) i wielki przebój polskich kin – „Kiler” (reż. Juliusz Machulski). Projektował kostiumy do wielkiej produkcji Jerzego Hoffmana „Ogniem i mieczem”. Był współtwórcą kostiumów teatralnych do spektakli w reżyserii Krzysztofa Nazara: „Wesele” w Teatrze Powszechnym i „Ksiądz Marek” w Teatrze TV oraz do „Ryszarda III” w reżyserii Henryka Boukołowskiego.

W 2008 pracował przy realizacji „Upiora w operze” (Teatr Roma) a w 2009 wspólnie z Magdaleną Testawską zaprojektował kostiumy do spektakli L. Adamika: „Dwa słowa”, S. Moniuszki i A. Tansmana (Teatr Wielki-Opera Narodowa) i „Straszny dwór” (Opera Wroclawska). Jako grafik jest autorem wielu wystaw w kraju, a także za granicą: we Francji, Hiszpanii, Japonii i USA.

W Operze Narodowej wraz z Magdaleną Testawską przygotowywał kostiumy do „Strasznego dworu” Moniuszki w reżyserii Andrzeja Żuławskiego, „Madame Butterfly” Pucciniego i „Otella” Verdiego w reżyserii Mariusza Trelińskiego. Jego autorstwa były również kostiumy do dwóch innych produkcji operowych, reżyserowanych przez Trelińskiego – „Damy pikowej” w berlińskiej Staatsoper Unter Den Linden i w Operze Narodowej oraz do „Andrea Chénier” w Teatrze Wielkim w Poznaniu, w Operze Waszyngtońskiej i w Operze Narodowej. Zaprojektował także kostiumy do „Madame Butterfly” dla Teatru Maryjskiego w Sankt Petersburgu i scenografię wieczoru baletowego „Szymanowski i taniec” dla warszawskiej Opery Narodowej.

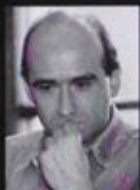


foto: P. Kuczon

■ Emil Wesolowski

Choreograf, pedagog i reżyser. Absolwent Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu (1966). Początkowo występował w balecie Opery Poznańskiej (1966-73). Od chwili powstania Polskiego Teatru Tańca był solistą w tym zespole, a od 1976 r. – pierwszym solistą. Stworzył szereg kreacji tanecznych w choreografiach Drzewieckiego, był też pierwszym wykonawcą roli Jazona w balecie „Medea” Teresy Kujawy. Występował z PTT w wielu krajach Europy i wziął udział w kilku filmach baletowych Drzewieckiego. Współpracował jako pedagog z poznańską szkołą baletową gdzie prowadził zajęcia baletmistrzowskie. W sezonie 1979/80 kierował baletem Opery Wrocławskiej, a następnie Teatru Wielkiego w Poznaniu. Wreszcie, w połowie 1982 r. związał się z warszawskim Teatrem Wielkim jako szef baletu i solista. Początkowo wykonywał tu jeszcze znaczące role charakterystyczne: Złą Wróżkę Carabosse w „Śpiącej królewnie” Gusiewa, Wdowę Simone w „Córce źle strzeżonej” Ashtona czy Przełożoną w „Balu kadetów” Lichine’a.

W 1985 r. ustąpił z funkcji kierowniczej i poświęcił się pracy choreograficznej w balecie, operze i teatrach dramatycznych. W latach 1995-2006 był ponownie dyrektorem baletu Teatru Wielkiego - Opery Narodowej, a od początku 2007 do jesieni 2008 r. - dyrektorem artystycznym Teatru Wielkiego w Poznaniu. Potem znowu związał się z baletem w stolicy, gdzie zajmuje obecnie pozycję etatowego choreografa Polskiego Baletu Narodowego. Jest także wykładowcą wydziału aktorskiego warszawskiej Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza.

Autorskie prace choreograficzne Wesolowskiego dla zespołów baletowych, to m.in. „Gry” (muz. C. Debussy, Teatr Wielki w Warszawie, 1989; a później także: Teatr Wielki w Łodzi, Polski Teatr Tańca i Opera Wrocławska); „Mozartiana” (muz. P. Czajkowski, Polski Teatr Tańca, 1990); „Legenda o Józefie” (muz. R. Strauss, Teatr Wielki w Łodzi, 1991 i Teatr Wielki w Warszawie, 1992); „Dies irae” (muz. R. Maciejewski, Teatr Wielki w Warszawie, 1991); „Święto wiosny” (muz. I. Strawiński, Teatr Wielki w Warszawie, 1993); „Romeo i Julia” (muz. S. Prokofiew, Opera Narodowa, 1996; Opera Bałtycka w Gdańsku, 2000 i Teatr Wielki w Poznaniu, 2008); „Clio’s Triumph” (muz. J. Sapijewski, Washington Ballet, 1997); tryptyk baletowy: „Harnasie”, „Powracające fale” i „Kzesany” (muz. K. Szymanowski, M. Karłowicz i W. Kilar, Opera Narodowa, 1997); „Harnasie” (muz. K. Szymanowski, Teatr Wielki w Poznaniu, 1998); „Cudowny mandaryn” (muz. B. Bartók, Opera Narodowa, 1999); „Powracające fale” (muz. M. Karłowicz, Teatr Wielki w Poznaniu, 2003); „Spartakus” (muz. A. Chaczaturian, Opera Narodowa, 2006).

Przygotował choreografię do wielu spektakli m.in. w inscenizacjach Mariusza Trelińskiego: „Madame Butterfly” Pucciniego (Warszawa, Waszyngton, Sankt Petersburg, Tel Awiw, Walencja), „Król Roger” Szymanowskiego (Warszawa, Wrocław), „Otello” Verdiego (Warszawa), „Oniegin” Czajkowskiego (Warszawa), „Don Giovanni” Mozarta (Warszawa, Los Angeles), „Dama pikowa” Czajkowskiego (Berlin, Warszawa), „Andrea Chénier” Giordana (Poznań, Waszyngton, Warszawa) i „La Bohème” Pucciniego (Warszawa, Waszyngton). W teatrach muzycznych i dramatycznych pracował z takimi reżyserami, jak: Laco Adamik, Kazimierz Dejmek, Mikołaj Grabowski, Jerzy

REALIZATORZY

Gruza, Jerzy Grzegorzewski, Adam Hanuszkiewicz, Bohdan Hussakowski, Krystyna Janda, Ryszard Peryt, Maciej Prus, Jérôme Savary, Marek Weiss-Grzebiński, Krzysztof Zaleski i Krzysztof Zanussi; szczególnie owocną okazała się wieloletnia współpraca choreograficzna artysty z Januszem Wiśniewskim przy jego kolejnych autorskich przedstawieniach teatralnych i operowych. W 1998 r. zadebiutował w Operze Narodowej jako reżyser, wystawiając dla Ewy Podleś „Semiramidę” Rossiniego. Do pracy reżyserskiej powrócił później jako dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego w Poznaniu, realizując tam z powodzeniem „Straszny dwór” Moniuszki i musical „Skrzypek na dachu”; z kolei w Operze Bałtyckiej wyreżyserował „Barona cygańskiego” Johanna Straussa. Emil Wesolowski został odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, Srebrnym Krzyżem Zasługi, Medalem Zasłużonego dla Kultury Polskiej i Srebrnym Medalem Zasłużony Kulturze - Gloria Artis. Jest laureatem Nagrody ZAiKS-u za całokształt pracy artystycznej i honorowym obywatelem miasta Poznania.



foto: archiwum artysty

■ Felice Ross

Reżyser światła. Urodziła się w Stanach Zjednoczonych, obecnie mieszka w Izraelu. Była autorką światła do wielu realizacji w teatrach dramatycznych, takich jak: „Mewa” Czechowa, „Pigmalion” Geорга Bernarda Shawa, „Niebezpieczne związki” de Laclosa, „Sługa dwóch panów” Goldoniego, „Przygody dobrego wojaka Szwejka” Haška, „The Blood Knot” Athola Fugarda, „Festen” Thomasa Vinterberga (wybrane teatry w Izraelu), „Oczyszczeni” i „Psychoza 4.48” Sarah Kane, „Burza” i „Ryszard II” Szekspira, „Bachantki” Eurypidesa, „Krum” Levina, „Dybuk” wg Szymona Anskiego i Hanny Krall, „Anioły w Ameryce” i „(A)pollonia” Kushnera (TR Warszawa, Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej i Nowy Teatr w Warszawie), adaptacji „W poszukiwaniu straconego czasu” Prousta (scena dramatyczna Theater Bonn), „Sen nocy letniej” Szekspira (Nicea) „W dżungli miast” Brechta (Schaubühne, Berlin), „Speaking in Tongues” Bovella, „Madame de Sade” Mishimy (Toneelgroep, Amsterdam), „Makbet” Szekspira (Schauspielhaus, Hannover), „Tramwaj zwany pożądaniem” Williama (paryski Teatr Odeon). Zaprojektowała także światła dla Opery w Tel Awiwie („Napój mitosny”, „Cyrulik sewilski”, „Le Medium”, „Eugeniusz Oniegin”, „La Traviata”), dla Teatru Wielkiego - Opery Narodowej („Otello”, „Eugeniusz Oniegin”, „Dama pikowa”, „Don Giovanni”, „Don Carlos”, „Ubu król”, „Wozzeck”), dla Waszyngtońskiej Opery Narodowej („Andrea Chénier”), dla Teatru Wielkiego w Poznaniu („Cosi fan tutte”), Teatru Muzycznego Roma w Warszawie („Taniec wampirów”), opery La Monnaie w Brukseli („Medea”) a także dla Bayerische Staatsoper w Monachium („Eugeniusz Oniegin”) oraz dla Opery Paryskiej („Ifigenia w Taurydzie”, „Sprawa Makropulos”, „Parsifal”, „Król Roger”).

Gracz

fragment

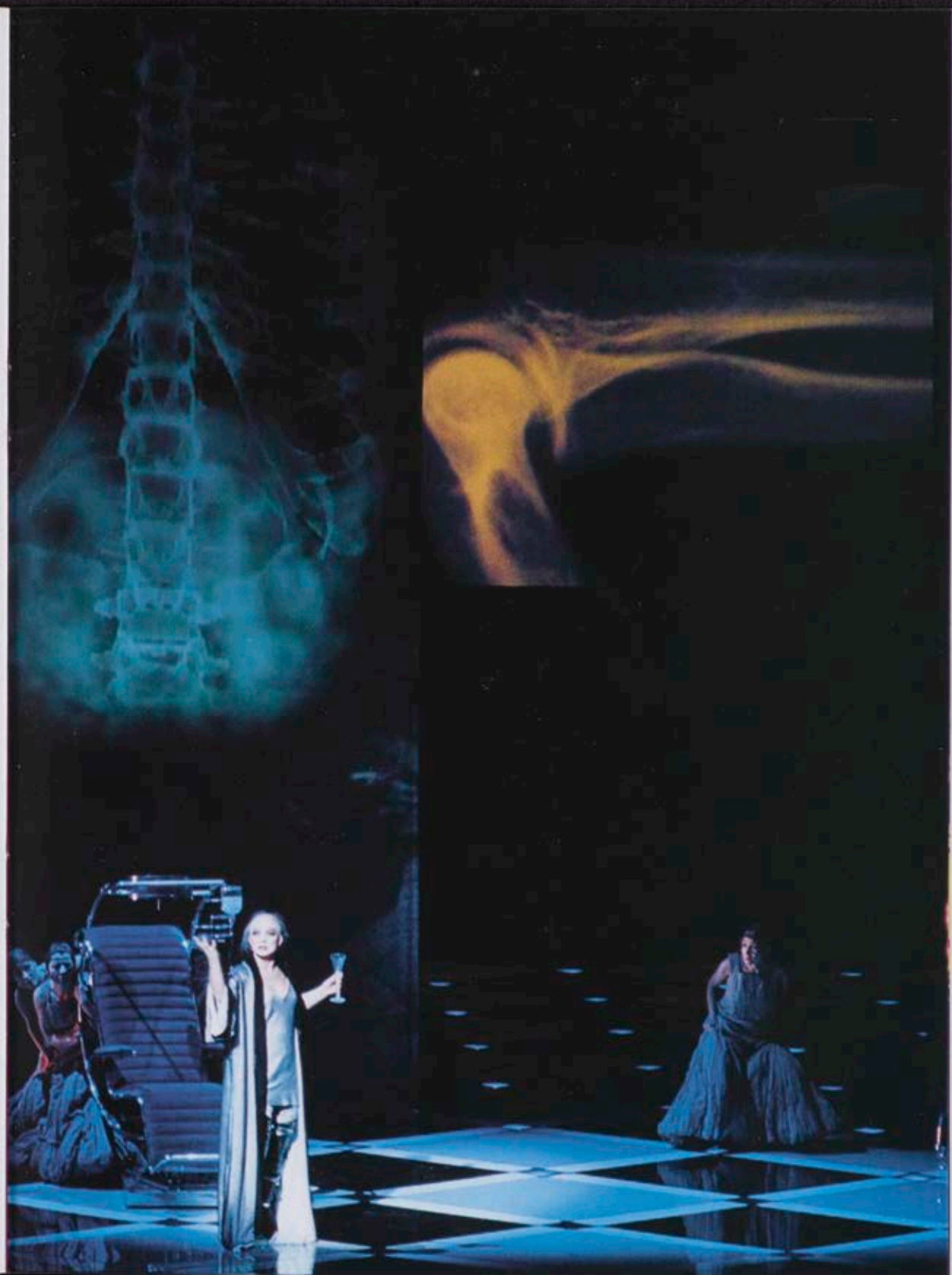
W salach gry był straszny tłok. Jacy oni wszyscy natrętni i chciwi! Precisnąłem się do środka i stanąłem tuż obok krupiera; później zacząłem nieśmiało próbować szczęścia, stawiając po dwie i po trzy sztuki złota. Równocześnie obserwowałem grę i robiłem spostrzeżenia; wydawało mi się, że właściwie obliczenia znaczą niewiele i bynajmniej nie odgrywają roli, jaką im wielu graczy przypisuje.

Ci siedzą z zapisanymi kartkami, notują numery, obliczają szanse, rachują, w końcu stawiają i – przegrywają, zupełnie tak samo jak my, zwykli śmiertelnicy, grając bez obliczeń. Ale za to doszedłem do pewnego wniosku, który – zdaje się – jest słuszny: istotnie w kolejności przypadkowych szans zdarza się, wprawdzie nie system, lecz coś jakby porządek – co, naturalnie, jest bardzo dziwne. Na przykład zdarza się, że po dwunastu środkowych cyfrach następuje dwanaście końcowych; dwa razy, przypuśćmy, gałka pada na te dwanaście początkowych. Po dwunastu początkowych przechodzi znów na dwanaście środkowych, pada trzy lub cztery razy z kolei na środkowe, a potem znów na dwanaście końcowych, po czym znów po dwóch razach pada na początkowe, na początkowe znów pada raz, i znów na trzy trafienia przechodzi do środkowych – trwa to w ten sposób przez półtorej lub dwie godziny. Jeden, trzy i dwa; jeden trzy i dwa. To bardzo zabawne. Pewnego dnia albo pewnego poranku passa układa się na przykład tak, że czerwone następuje po czarnym i przeciwnie, prawie bez żadnego porządku, bez ustanku, tak, że ani czarne ani czerwone nie wypadają pod rząd więcej niż dwa-trzy razy. A następnego dnia albo następnego wieczoru wypadają po kolei same tylko czerwone, dochodzi na przykład do dwudziestu dwóch pod rząd i tak trwa bez zmiany jakiś czas, na przykład cały dzień. Wiele mi wyjaśnił mister Astley, który całe rano przestał przy



stolach do gry, ale sam nie postawił ani razu. Co się zaś mnie tyczy, to zgrałem się do grosza, i to w bardzo krótkim czasie. Po prostu od razu postawiłem na parzyste dwadzieścia friedrichsdorów i wygrałem, postawiłem pięć i znów wygrałem, i w ten sposób jeszcze dwa lub trzy razy. Myślę, że zebrało mi się około czterystu friedrichsdorów w ciągu jakiś pięciu minut. Powinienem był wówczas odejść od stołu, ale zrodziło się we mnie jakieś dziwne uczucie, pragnąłem wyzwać los, chciałem dać mu szcztka w nos, pokazać mu język. Postawiłem najwyższą dozwoloną stawkę, cztery tysiące guldenów, i przegrałem. Później, rozgorączkowany, wyciągnąłem wszystko, co mi się zostało, postawiłem na to samo i przegrałem znowu, po czym odszedłem od stołu jak ogluszony. Nie zdawałem sobie nawet sprawy, co się ze mną działo...

F. Dostojewski, *Gracz*,
PIW, Warszawa 1964
przekład: Władysław Broniewski



Jędrzej Kitowicz

O grach szulerskich

(fragment)

Gdy zaś w Paryżu wymyśloną grę faraona wędrownicy polscy przynieśli do kraju, tak się wszystkim podobała, iż ją na wszystkie kompanie, asamble, bale, reduty i same nawet królewskie pokoje przyjęto. Zrobił się z tej gry wielom stopień do fortuny, wielom do upadku, gdy w profesyję szulerów, przedtem wzgardzoną i tylko między małym ludem zachowanie mającą, za pojawieniem gry faraona weszli ludzie dystyngwowani, a nawet najwięksi panowie stali się szulerami, ogrywając jedni drugich nie tylko z gotowych pieniędzy, ale nawet z nieruchomości substancyj, z dóbr, z klejnotów i całej fortuny. Kiedy na jedną kartę wolno było stawić i tysiąc czerwonych złotych, i sto tysięcy, i przez jedną noc można było miernie majątnemu lub synowi szlachcica, wyprawionemu do dworu albo do palestry, ograć się do koszuli. Wielkich panów opanował jakiś szalony honor przegrywać w karty na jednej kompanii po kilka i kilkanaście tysięcy czerwonych złotych. Co zaś najdziwniejsza, że ci, którzy długów swoich płacić nie lubili, przegrane kwoty na kredyt z wielką punktualnością nazajutrz wygrywającym odsyłali. A jeżeli nie mogli zapłacić i byli zapozwani, tedy wszystkie magistratury takowe długi płacić i dobra tradować nakazywały.

J. Kitowicz, Opis obyczajów za panowania Augusta III,
Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1950

* pisownia zgodna z oryginałem



Faraon – gra ostro hazardowa. Wiek XVIII i początek XIX. W Polsce zjawiał się najprawdopodobniej za Augusta III, choć nie można wykluczyć, że znany był nieco wcześniej, mianowicie u samego schyłku panowania Augusta II. Niezwykle popularny za Stanisława Augusta – miał jeszcze zwolenników w pierwszych dziesięcioleciach wieku XIX, co najmniej do końca lat trzydziestych. W wydanym w 1861 r. tomie Encyklopedii Powszechnej Orgelbranda czytamy o tej grze, iż „na szczęście wyszła z użycia”. Liczne wzmianki w literaturze pięknej (jedną z najwcześniejszych u Elżbiety Drużbackiej w „Fortecy od Boga wystawionej”) oraz pamiętnikarskiej, szczególnie czasów stanisławowskich i pierwszych lat porzbiworowych. Z analizy niektórych fragmentów pamiętników Jana Duklana Ochockiego wyciągnąć należy wniosek, iż pewne prawidła faraona ulegały w ciągu dziesięcioleci drobnym zmianom, mającym ograniczyć możliwość oszustwa ze strony bankiera. I tak „wcześniejsze wzmianki mówią, iż poniterzy* obstawiali pieniędzmi karty odkryte. Ochocki wspomina o kładzeniu stawek na kartach zakrytych (odwróconych do góry koszulkami) i ich odsłanianiu dopiero gdy talia bankiera została stasowana i przełożona (przecięta).

Andrzej Hamerlich-Dzierożyński,
O kartach, karciarzach, grach pocziwych i grach szulerskich,
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976

* dawne określenie uczestnika gry hazardowej

Streszczenie

Akt I

Obraz 1.

Grupa oficerów przypomina sobie wydarzenia ostatniej nocy. Jeden z nich, Surin, zgrał się w kasynie. Był tam również Herman, który jednak nie grał, jak zawsze w dziwnym skupieniu obserwował grę. Herman jest obiektem kpin kolegów z pułku. Dręczy go niepoohamowana, nieznama namiętność („Ja imieni jejo nie znaju...”). To nie jest romantyczne uczucie, to gorączka, która go trawi i pali. Obudziły się w nim uśpione dotąd demony. Imienia swojej miłości nie zna i nie chce znać. Tymczasem pojawia się książę Jelecki, szczęśliwy, bo zbliża się dzień jego ślubu. Naręczona Jeleckiego, która właśnie nadchodzi w towarzystwie opiekunki, legendarnej Hrabiny, to Liza. To ona okazuje się bezimienną ukochaną Hermana, którą Hrabina przeznaczyła dla księcia. Spotkanie pełne jest niejasnych, fatalnych przeczuć (kwintet „Mnie straszno!”). Liza zna Hermana, ale boi się jego mrocznej namiętności. Hrabina boi się złowieszczych znaków. Książę Jelecki boi się o Lizę. Kocha ją, obiecuje tkliwą miłość. Herman poddaje się dziwnej mocy Hrabiny, wierzy w fatalność tego spotkania.

Jeden z oficerów, Tomski, opowiada plotki o przeszłości Hrabiny (ballada „Odnądy w Wersale...”). Nazywano ją „Dumą pikową”. Jej urodę i wdzięk kochał przed laty cały Paryż, jednak Hrabina wolała karty. Pewnego razu w Wersalu przegrała cały majątek. Jednak niedługo potem w tajemniczy sposób udało jej się odegrać. Mówiło się, że to hrabia Saint-Germain w zamian za spotkanie obiecał jej zdradzić tajemnicę trzech kart. Potem Hrabina zdradziła tę tajemnicę dwukrotnie: raz swojemu mężowi, drugi raz pewnemu młodzieńcowi. Wtedy otrzymała podobno tajemnicze ostrzeżenie duchowe przed trzecim mężczyzną, który w miłosnym szale zapragnie wydrzeć jej tajemnicę. Być może Herman zostanie jej kochankiem – drwią z niego oficerowie, jednak Herman jest pod wrażeniem opowieści o tajemnicy Hrabiny. Nadchodzi burza. W obliczu rozszalałej natury Herman przysięga wydrzeć Hrabinie tajemnicę lub umrzeć.

Obraz 2.

W domu Hrabiny. Mimo beztroski przyjaciółek, Liza jest pełna niepokoju. Wróżby w przeddzień zaręczyn wypadają

źle. Nad Lizą unosi się aura śmierci. Kiedy zostaje, wyplakuje swój ból (aria „Otkuda eti slozy...”). Czerni nocy („Carica nocz!”) powierza mroki swojej duszy. Nie kocha jasnego księcia, jej serce należy do Hermana, mrocznego jak upadły anioł. I wtedy pojawia się Herman. Zakradł się do domu Hrabiny. Żąda od Lizy miłości i oddania. Szantażuje ją swoją determinacją. Spotkanie przerywa pojawienie się Hrabiny. Wraz z nią powraca do Hermana fatalne pragnienie. Hrabina nie zauważając Hermana, wyprowadza Lizę. Lecz dziewczyna za chwilę powróci. Liza ulega jego hipnotycznej mocy.

Akt II

Obraz 3.

Wielki bal maskowy. Hrabina, księżę Jelecki z Lizą, oficerowie i Herman, obiekt ich nieustannych drwin. Jelecki zapewnia Lizę o swojej miłości, choć wie, że jest niekochany. Liza pozostaje daleka i obca. Herman właśnie otrzymuje od niej liścik. Liza wyznacza mu spotkanie po przedstawieniu, które właśnie się rozpoczyna. To spektakl wystawiony specjalnie na jej zaręczyny z księciem. Po przedstawieniu Liza wręcza Hermanowi klucz do pokoju. Jest mu bezgranicznie oddana, choć jej miłość nie ma już dla Hermana znaczenia. Bal trwa dalej. Uświetnia go pojawienie się samej carycy.

Obraz 4.

W pustej sypialni Hrabiny. Herman w napięciu oczekuje jej powrotu z balu. Chorobliwa namiętność wypełnia jego umysł. Chce poznać tajemnicę – jeśli jakaś w ogóle istnieje. Z ukrycia widzi pijaną Hrabinę. Jest świadkiem wybuchu jej goryczy, potem półsennego zanurzenia się w dawno minionej, cudnej przeszłości (aria francuska). Hrabina zasypia pogrążona w rojeniach, z których wyrwa ją Herman. Najpierw błaga, potem żąda ujawnienia tajemnicy. Przerazona najściem kobieta umiera. Pojawia się Liza. Rozumie, że Herman bardziej niż jej miłości pragnie poznać tajemnicę kart. Targana sprzecznymi uczuciami, odtrąca Hermana.

Akt III

Obraz 5.

Herman czyta list od Lizy. Dziewczyna nie umie wyrzucić go z serca. Pragnie wierzyć, że śmierć Hrabiny była przypadkiem. Wyznacza Hermanowi spotkanie, by mu dać szansę udowodnienia niewinności. Jednak Herman zna mroki swojej duszy. Chóralnemu psalmowi błagalnemu towarzyszy wyobrażenie drwiącej z niego Hrabiny, która pojawia się i zdradza mu tajemną sekwencję trzech kart. To trójka, siódemka i as.

Obraz 6.

Liza daremnie oczekuje Hermana w umówionym miejscu na moście. Jest przeklęta, związała swój los z zabójcą. Ale kiedy Herman w końcu się zjawia, gotowa jest wszystko wybaczyć człowiekowi, którego pokochała z mistycznym oddaniem. Jednak Herman odrzuca Lizę i biegnie do kasyna. Chce grać. Liza w rozpaczy rzuca się do rzeki.

Obraz 7.

W kasynie panuje atmosfera podniecenia. Pojawienie się Hermana budzi zdziwienie i niepokój zebranych: Herman po raz pierwszy chce uczestniczyć w grze. W wielkim napięciu stawia cały majątek na karty wskazane przez Hrabinę. Obstawia trójkę i wygrywa. Obstawia siódmkę i znów wygrywa. Jest panem świata losu (aria „Czto nasza żizń? Igra!”). Stawia wszystko na jedną kartę. Jego wyzwania nie śmie podjąć nikt poza Jeleckim. Grają. Herman przegrywa. Zamiast asa ma w ręku damę pik. Przeklina Hrabinę i odbiera sobie życie. Umiera z imieniem Lizy na ustach, z jej obrazem przed oczami duszy – z nią, czekającą nań po tamtej stronie. Chóralna modlitwa unosi się nad jego udręczoną duszą.

streścił:

Jerzy Krysiak

Knowledge



ORKIESTRA Teatru Wielkiego w Łodzi

I skrzypce

Iwona Tomaszewska
(koncertmistrz)
Andrzej Marchel
Lech Makowski
Ryszard Dutkowski
Wiesława Ryczel
Marek Nowakowski
Małgorzata Domańska
Henryka Nierychto
Bogdan Mazur
Paweł Załucki
Marcin Budziarski
Paulina Wielgościńska

II skrzypce

Andrzej Kowalczyk
Lech Gutowski
Beata Bugała
Stanisław Pławner
Beata Włodek-Pędziwiatr
Wojciech Cłapiński
Anna Gutowska
Katarzyna Gałdecka-
Sprawka
Patrycja Badowska
Karolina Bieńkowska

altówki

Kazimierz Mazur
Franciszek Nierychto
Jacek Rurak
Wiesław Nowak
Przemysław Florczak
Katarzyna Marchel
Justyna Łuczyńska-Soroko
Adam Brakowski
Katarzyna Piasecka

wiolonczele

Paweł Tomaszewski
Joanna Dżidowska
Marek Przybyła
Ewa Żeno
Hanna Mudza
Agata Kruk-Kasprzak
Arkadiusz Płaziuk

kontrabasy

Jerzy Knapkiewicz
Sylwester Mastoń
Mariusz Wiater
Michał Łuczak

harfa

Dorota Szyszkowska-Janiak
Joanna Tomala

flety

Cezary Dynowski
Marzena Kowalczyk
Marta Durczewska

oboje

Agata Piotrowska-
Bartoszek
Krzysztof Siemiński
Michał Kocimski
Monika Woźniak
Jakub Onasz

klarnety

Piotr Maciejewski
Zuzanna Fabijańczyk
Krzysztof Płoszyński
Mariusz Walkiewicz
Waldemar Dobiec
(współpraca)

fagoty

Andrzej Kalkandzis
Michał Łabecki
Beata Strembicka

waltornie

Waldemar Szelągowski
Andrzej Kowalik
Mieczysław Woźnica
Marta Dominiuk-
Kwiatkowska
Zbigniew Galant

trąbki

Adam Kowalczyk
Konrad Boniński
Tomasz Chrześcijanek
Mirostaw Dudek (współpraca)
Kamil Jankowski (współpraca)

puzony

Jacek Kasprzak
Waldemar Szubski
Waldemar Paś
Dariusz Sprawka
Bartłomiej Kruszyński
Tomasz Jagoda

tuba

Jacek Dżidowski

perkusje

Małgorzata Baranowska-
Zatke
Andrzej Mikołajczyk
Bożena Kozłowska
Sebastian Dworcak

fortepian

Katarzyna Sajdak-Widera

inspektorzy orkiestry

Waldemar Szubski
Marek Przybyła

Dyrekcja

Dyrektor naczelny
Marek Szyjko

Zastępca dyrektora ds. muzycznych
Tadeusz Kozłowski

Zastępca dyrektora ds. produkcji
Krzysztof Bogusz

Zastępca dyrektora ds. infrastruktury
Grzegorz Kruhy

Główna księgowa
Teresa Płonowska

Kierownicy i gł. specjaliści

Kierownik baletu
Anna Krzyśków
Kierownik chóru
Marek Jaszczak

Główny specjalista – asystent dyrektora naczelnego
Joanna Lenartowicz

Kierownik działu literackiego
Katarzyna Jasińska

Z-ca kierownika działu organizacji pracy artystycznej
Elżbieta Leszczyńska

Główny specjalista – koordynator produkcji
Anna Julia Dębowska
Kierownik działu produkcji scenograficznej
Zygmunt Dziubiński

Kierownik działu realizacji przedstawień
Ryszard Łopaciński

Główny specjalista ds. produkcji scenografii
Wanda Zalasa

Zastępca kierownika działu ds. produkcji kostiumów
Marzena Szkobel

Zastępca kierownika działu ds. produkcji dekoracji
Krzysztof Lisowski

Kierownik działu zaopatrzenia
Marian Brodowicz

Główny specjalista ds. urządzeń sceny
Marek Ziółkowski

Pracownicy

Kierownik pracowni perukarstwa i charakteryzacji
Józefa Adamczyk

Starszy mistrz pracowni krawieckiej damskiej
Beata Adamiak

Główny brygadier brygady montażu dekoracji – koordynator sceny
Sylwester Borowski

Starszy mistrz pracowni tapicerskiej
Zdzisław Kapituta

Starszy mistrz pracowni kapeluszy i kwiatów
Anna Kołomańska

Mistrz brygady garderobianych
Anna Krawczyńska

Główny brygadier brygady akustyków
Roman Kulesza

Brygadzistka rekwizytorni
Krystyna Łapieś

Mistrz pracowni modelatorskiej
Marzanna Machalska

Główny brygadier brygady napędów sceny
Andrzej Maciejewski

Mistrz pracowni szewskiej
Krzysztof Pacyniak

Starszy mistrz pracowni krawieckiej męskiej
Ewa Rykowska

Główny brygadier brygady oświetlenia sceny
Jerzy Stachowiak

Główny specjalista ds. urządzeń mechanicznych
Stanisław Szymajda

Starszy mistrz pracowni malarskiej
Małgorzata Teodorczyk

Starszy mistrz pracowni stolarskiej
Jacek Tomczyk

Starszy mistrz brygady montażu dekoracji – koordynator sceny
Jacek Wojciechowski

Biuro Obsługi Widzów

Kierownik Biura Obsługi Widzów
Elżbieta Magin

Zastępca kierownika Biura Obsługi Widzów
Barbara Emilianowicz

p.o. Zastępcy kierownika BOW ds. obsługi widzów
Bożena Kińska

Premiera
16 kwietnia
2010

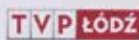
INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU
WOJEWÓDZTWA ŁÓDZKIEGO



Łódzkie



patron medialny Teatru:



patron medialny premiery:



partnerzy Teatru

REWITALIZACJA I REMONT BUDYNKU
TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI
Projekt współfinansowany
ze środków Unii Europejskiej



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Zakup sprzętu oświetleniowego dla Teatru Wielkiego w Łodzi
współfinansowany z programu "Rozwój infrastruktury kultury"
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

43 sezon

Teatru Wielkiego w Łodzi

projekt plakatu

Jarosław Mazurek

redakcja programu

Katarzyna Jasińska

skład, łamanie i przygotowanie DTP

Iwona Marchewka

korekta

Ewa Kwiecińska-Kotwasińska

obsługa tablicy świetlnej

Rafał Domagała

zdjęcia z realizacji **DAMY PIKOWEJ**
w Teatrze Wielkim - Operze Narodowej
w reż. Mariusza Trelińskiego (2004)

Stefan Okołowicz

wydawca

Teatr Wielki w Łodzi
pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź
www.operalodz.com

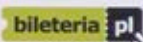
kasa biletowa

od wtorku do soboty: 12.00–19.00

niedziele i święta

(jeśli grane jest przedstawienie): 15.00–19.00

telefon: 42 633 77 77



Sprzedż internetowa www.operalodz.com

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW

od poniedziałku do piątku: 8.00–16.00

tel: 42 633 31 86, tel./fax: 42 639 87 49

e-mail: widz@teatr-wielki.lodz.pl

oddano do druku: 06.04.2010



Jesteśmy jedną z najbardziej znanych i cenionych firm w kraju,
należymy do międzynarodowej sieci Interflora.
Zapewniamy kwiaty w każdej ilości i na każdą okazję.
Odległość nie stanowi dla nas żadnych barier.
Dostarczamy je tam, gdzie jesteś Ty
lub bliska Ci osoba.

Jesteśmy z Państwem w chwilach radości i smutku

H. SKRZYDLEWSKA **S**
sieć kwiatami

LÓDŹ, UL. DZIEWIARSKA 14, TEL.(042) 672-33-33, 672-30-27, 672-35-09, www.h.skrzydleska.pl





TEATR WIELKI W ŁODZI
PARTNER OBCHODÓW ROKU CHOPINOWSKIEGO

www.operalodz.com