DAMA PIKOWA

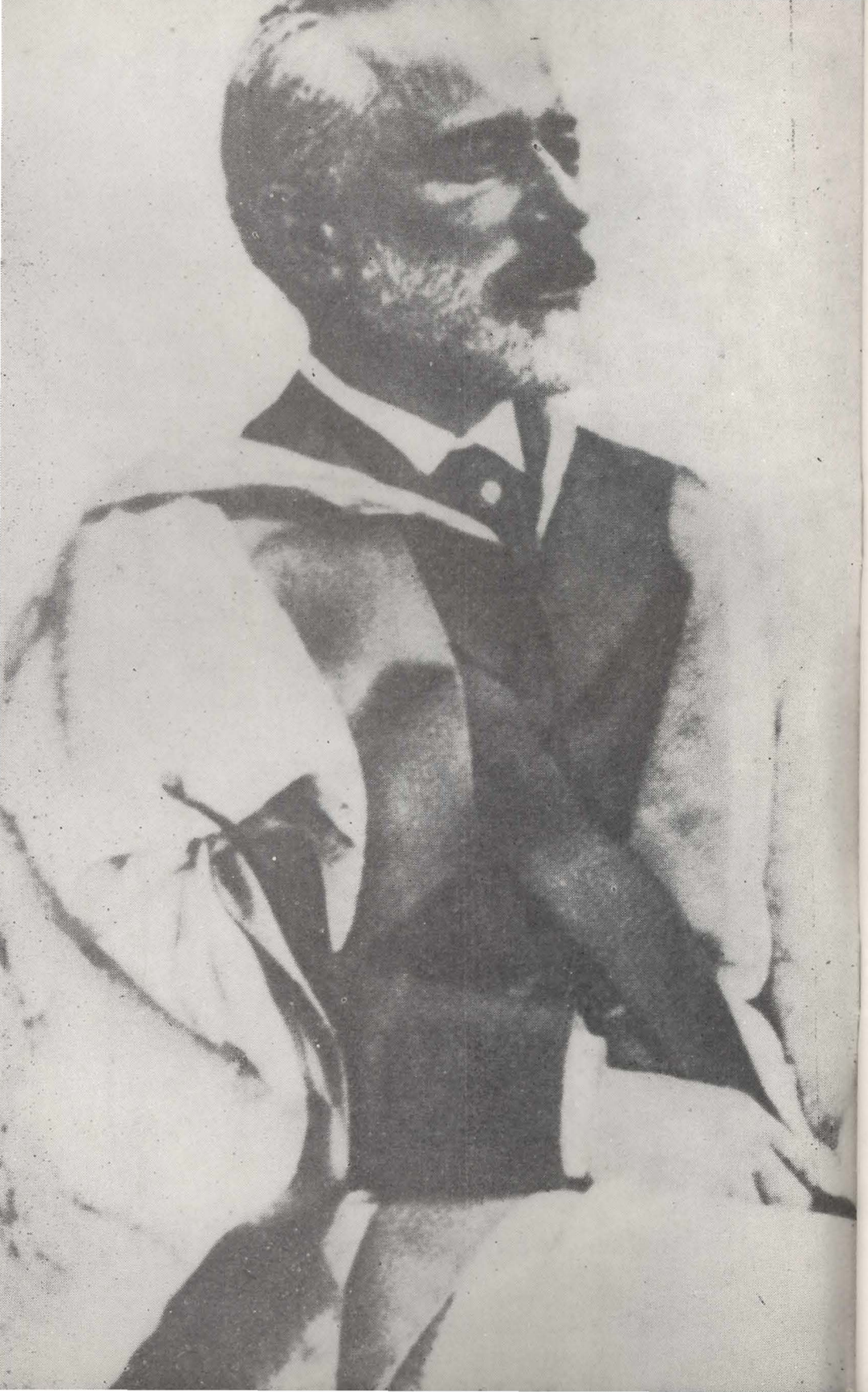
W 90 ROCZNICĘ SKOMPONOWANIA DZIEŁA

PIOTR
CZAJKOWSKI

DAMA PIKOWA

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

PREMIERA 2 MARCA 1980



Jeśli mogę być czegoś pewny, to tego, że w swoich utworach jestem takim, jakim mnie stworzył Bóg i jakim ukształtowało mnie wykształcenie, okoliczności, właściwości tego wieku i tego kraju, w którym żyję i działam. Nie sprzeniewierzyłem się samemu sobie ani razu. A jaki jestem, dobry czy zły - niech osądzą inni.

Piotr Czajkowski
(Z listu do Taniejewa)

←

Piotr Czajkowski w todze doktora honoris causa uniwersytetu w Cambridge (1893).

HENRYK SWOLKIEŃ

„DAMA PIKOWA" CZAJKOWSKIEGO

Nie mylili się na pewno widzowie i słuchacze petersburskiej prapremiery w grudniu 1890 roku, witający entuzjastycznie w *Damie Pikowej* wybitne dzieło Piotra Czajkowskiego. Mylili się natomiast sprawozdawcy i krytycy muzyczni stołecznych dzienników relacjonujący „na gorąco" wrażenia z premierowego wieczoru i oceniający „na zimno" rzekome niedomogi szczytowego osiągnięcia tego kompozytora na polu opery.

Sukcesy *Damy Pikowej,* i to sukcesy stale rosnące na przekór opiniom krytyków, mogły wręcz zaskakiwać. O ile w swym *Eugeniuszu Onieginie* i librecista, i kompozytor trzymali się na ogół ściśle poematu Puszkina, o tyle przy koncypowaniu libretta operowego *Damy Pikowej* pozwolili sobie na dość daleko idące odstępstwa zarówno w szczegółach, jak i w dramatycznej charakterystyce głównych postaci. A Puszkinowi, nie tak wtedy dawno pośmiertnie ułaskawionemu przez carską cenzurę, czytelnicy poznający dopiero teraz całość jego literackiej spuścizny składali wręcz bałwochwalczy hołd. Wszelkie odstępstwa od pierwowzoru Puszkina mogły okazać się wręcz niebezpieczne. A jednak zarówno Piotrowi — twórcy muzyki, jak i jego bratu, Modestowi Czajkowskiemu — twórcy libretta, udało się tego niebezpieczeństwa szczęśliwie uniknąć.

Nowelę Puszkina *Dama Pikowa,* ukazującą się drukiem w 1834 roku, powitano jako utwór nowatorski. Z czasem uznano ją za dowód wejścia literatury rosyjskiej w okres psychologicznego realizmu. Jakżeż więc mógł ów realizm godzić się z tak bardzo w operze rozbudowanym elementem fantastyki, pozbawionym w noweli Puszkina odcienia mistycznego?

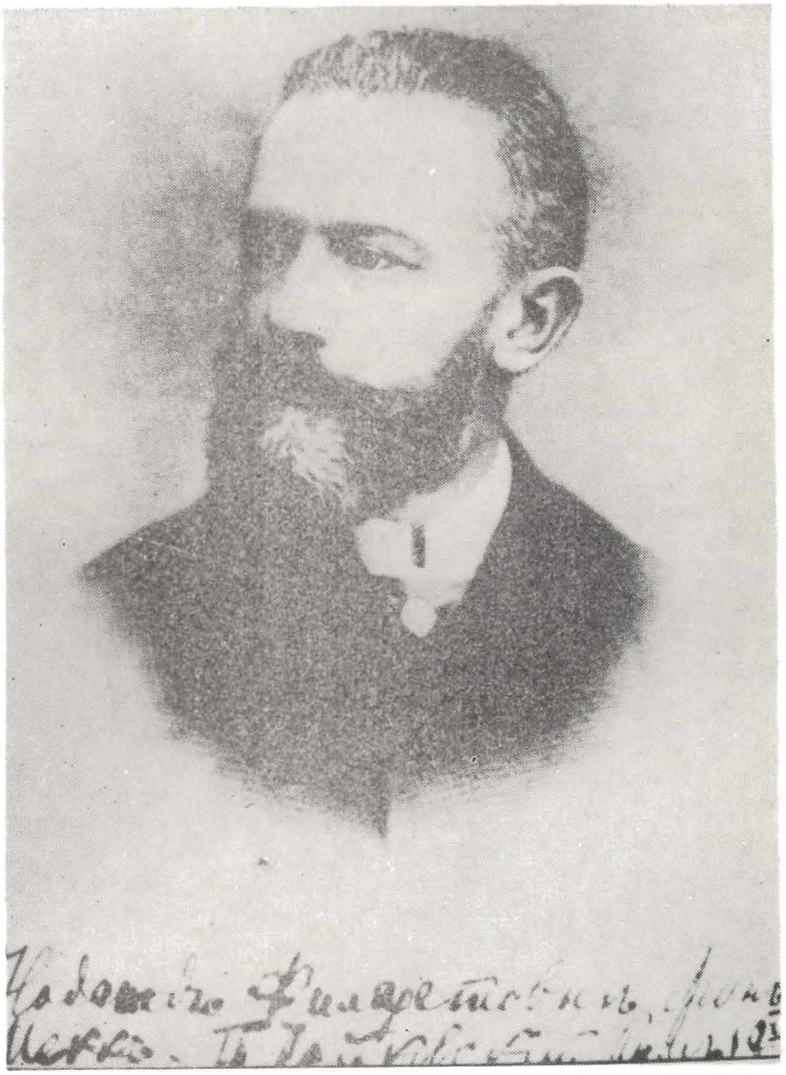
Jurij Dawydow, najmłodszy syn siostry Czajkowskiego, pisał we wspomnieniach o swym wielkim wuju:

Piotr Iljicz i Modest Iljicz omawiali libretto Damy Pikowej. *Pewnego dnia Modest Iljicz odczytał je nam aż do sceny w koszarach. Zostało zdecydowanie skrytykowane i krytyka ta doprowadziła do pewnych zmian... Wywiązał się długotrwały spór, czy Herman powinien umrzeć, czy też tylko postradać zmysły. Jaki los czekał Lizę i jaką rolę w konkluzji ma mieć jej narzeczony, Jelecki. Większość stała po stronie Modesta, który chciał (jak u Puszkina) zostawić Hermana przy życiu, choć obłąkanego. Ale Piotr zapewniał, że byłoby to niesceniczne, że publiczność nie zrozumie, i że trzeba Hermana — jak wyraził się — „unicestwić". Liza też, zdaniem jego, powinna zginąć, gdy tymczasem Modest proponował, by rzucić ją w objęcia wszystko jej wybaczającego Jeleckiego.*

Tak więc opera kończyłaby się, jeżeli nie happy endem — tak, jak w pierwotnych zamysłach Piotra Czajkowskiego miał się nim kończyć *Eugeniusz Oniegin* — to w każdym razie bez wyroku śmierci na kochającą się parę, Lizę i Hermana.

W rezultacie autorytet doświadczonego już twórcy operowego, Piotra, zwyciężył. Dostarczając swemu wielkiemu bratu wręcz znakomitego libretta, Modest Czajkowski rozbudował i dość zasadniczo zmienił fabułę króciutkiej noweli Puszkina. Jedyną siłą napędową akcji w noweli jest demon hazardu opanowujący młodego oficera, Hermana, na tyle cynicznego, by dla wydobycia od starej hrabiny tajemnicy trzech wygrywających kart, symulować miłość do jej ubogiej wychowanicy.

W operze braci Czajkowskich Herman Lizę kocha, wina jego jest więc tym większa. W operze też Liza zamienia się w księżniczkę, a kochający ją książę Jelecki uważany być może za odpowiadającego jej pozycją towarzyską konkurenta. Fakt, że lokuje ona uczucia w młodym, nie posiadającym tytułu i majątku oficerze, przyczynia się do zaostrzenia konfliktu dramatycznego. Zrywa z arystokratycznym narzeczonym — skandal! Rzuca się w ramiona ubogiego oficerka, stojącego, jeśli chodzi o pozycję towarzyską, o tyle od niej niżej — skandal tym większy! I to dopiero



PIOTR CZAJKOWSKI (1840—1893)
Portret z dedykacją dla Nadieżdy von Meck.

tłumaczy tragiczny koniec bohaterki: gdy zwątpi w miłość Hermana, gdy zostanie przez niego odepchnięta, zrozumie, że nie ma już dla niej powrotu, że podeptała surowe prawa swej klasy i że jedynym rozwiązaniem konfliktu może być tylko samobójcza śmierć.

A w noweli Puszkina ofiarą namiętności do hazardu pada tylko Herman, podczas gdy Liza — jak w epilogu nie bez odrobiny sarkazmu pociesza nas poeta — wychodzi za mąż *za bardzo miłego młodzieńca, zajmującego jakiś tam urząd i posiadającego niezgorszy majątek.*

Operowy Herman jest może mniej cyniczny, pragnie bowiem zdobyć tajemnicę wygranej dla tym łatwiejszego poślubienia ukochanej Lizy. Dopiero po zdobyciu tej tajemnicy biegnie na oślep ku swemu tragicznemu przeznaczeniu.

Zaostrzając w ten sposób konflikty, przydano akcji dramatyczności. Wzmożono też jej fantastyczność występującą w noweli jedynie aluzyjnie.

Jak bardzo tak spreparowana „psychologicznie-realistyczna" nowela, którą i dzisiaj czyta się równie lekko jak nowele Maupassanta, rozbudowana i udramatyzowana ściśle według sugestii kompozytora, ułatwiła mu zadanie! Dopiero z takim librettem mógł podjąć śmiałą próbę stworzenia opery prawdziwie romantycznej, godnej swej epoki, przewyższającej wszystko, co na tym polu dotąd udało mu się stworzyć.

W punktach kulminacyjnych opery, a zwłaszcza w kapitalnej scenie wydobycia najpierw prośbą, a później groźbą użycia pistoletu, tajemnicy wygrywających kart, doprowadzającej starą hrabinę do śmierci z przerażenia, dramaturgia operowa Czajkowskiego sięga wyżyn. Jest to tym bardziej godne uznania, że trudno wskazać lepszy przykład podbudowywania nastroju oryginalnymi, wymownymi i niezwykle trafnie użytymi środkami muzycznymi. Nie ma tu łatwych chwytów dochodzącego przecież wtedy do głosu włoskiego weryzmu, silnych kontrastów wywołanych przy pomocy mało wybrednych „effetti". A jednak prawda wyrazu sceny w sypialni hrabiny nie ustępuje w swej sile scenom z *Borysa Godunowa* Musorgskiego.

Właściwym bohaterem opery jest Herman. Znajduje to wyraz w muzyce ukazującej stopniowo nasilanie się jego osobistej tragedii aż do szaleństwa i samobójstwa. Książę Jelecki, po odrzuceniu koncepcji uczynienia zeń wybawcy sponiewieranej narzeczonej, zamienia się w mściciela. To w jego ręku w ostatniej scenie znajdzie się karta bijąca damę pik w ręku Hermana. Stara hrabina, nazywana za życia „Damą Pikową" — w młodości nazywano ją „Moskiewską Wenus" — podniesiona została w operze do roli demona doprowadzającego krzywdziciela jej wnuczki do zguby.

Ponurą w istocie akcję opery kompozytor najzupełniej świadomie prześwietlił kontrastującymi epizodami. Czyż w

tym względzie nie wolno mu było wzorować się na Shakespearze? Dziwne, że tego kontrastowego, jasnego tła sceny w ogrodzie, sceny na balu uświetnionej pojawieniem się samej carycy Katarzyny II (w obecnej wersji — cara Aleksandra I, jej wnuka) — akcja noweli rozgrywa się w pierwszej połowie XIX stulecia — nie zrozumieli niektórzy krytycy. Ciekawostka.. witający monarchę chór balowych gości rozbrzmiewa na nutę poloneza napisanego przez osiadłego w Petersburgu kompozytora polskiego średniej próby, Józefa Kozłowskiego. W scenie w sypialni stara hrabina wspominając lata młodości śpiewa, a raczej nuci melodię z opery Grétry'ego *Ryszard Lwie Serce*. Te cytaty upoważniły popremierowych krytyków do obwiniania Czajkowskiego o... „uciekanie się do pożyczek".

Czy jednak ówcześni krytycy nie mieli przynajmniej odrobiny racji, zarzucając całości *Damy Pikowej* pewne przeładowanie? Rzeczywiście, w rozgwarze balowym, w scenach w dziećmi i guwernantkami, w koszarach, chórach śpiewających na nutę ludową — skądinąd jakże pięknych! — osobisty dramat Lizy i Hermana usuwa się jakby na plan odleglejszy. Ale to tylko złudzenie. W muzyce, właśnie w muzyce, co chwila dochodzi do głosu zapowiedź dramatycznego rozwoju sytuacji. Temat fatalnych „trzech kart", temat miłości z jej beznadzieją rozbrzmiewają już w orkiestrowym wstępie. A zresztą zachowanie właściwych proporcji świateł i cieni, radości i smutku, sielankowości i balladowej grozy w tej operze, to w znacznym stopniu sprawa inscenizacji i reżyserii. Leningradzcy widzowie z radością witają realistycznie odtworzone sławne sztachety Ogrodu Letniego, albo balustradę nad kanałem, w którym znalazła śmierć Liza. I realizm ten bynajmniej nie kłóci się z fantastyką pojawiającego się ducha zmarłej hrabiny, czy też przedśmiertnych halucynacji Hermana. Przeciwnie — zaostrza kontrast. Już pierwsze pojawienie się starej hrabiny w ogrodzie wywołuje na chwilę z punktu widzenia operowej dramaturgii bardzo potrzebny efekt tajemniczości i grozy. I czy nie o to chodziło kompozytorowi?

Mówi się, że już w *Eugeniuszu Onieginie* dochodziły do głosu tęsknoty Czajkowskiego do upragnionego, nieosiągalnego szczęścia. Ale i *Dama Pikowa*, szczególnie w warstwie muzycznej, dzięki ustawicznie przewijającej się nucie pesymizmu i beznadziejności, może być tym bardziej uważana za bardzo osobiste dzieło wielkiego rosyjskiego twórcy.

Karta z Burgundii, mal. Nicolas Chevenet, pocz. wieku XVIII.

W chwili jej pisania — a pisał ją we Florencji — stał Czajkowski u szczytu życiowej sławy. Muzykę pisał gorączkowo, wyprzedzając niejednokrotnie Modesta nadsyłającego mu libretto partiami. A jednak w muzyce tej na próżno szukałoby się śladów pośpiesznej pracy czy niewykończenia szczegółów. Przeciwnie. Partie wokalne są mistrzowsko cyzelowane, instrumentacja barwna i trafnie podkreślająca dramatyczność przebiegu akcji i muzyki. Orkiestra traktowana z zadziwiającym znawstwem i subtelnością odgrywa tu bardzo ważną rolę. Jeśli pod każdym względem najwyżej postawimy scenę w sypialni hrabiny, a zwłaszcza przygotowujący, unikalny w swej sile wyrazu jej wstęp orkiestrowy, nie powinno to odwracać uwagi od tak pięknych fragmentów, jak aria Lizy i Hermana, aria wyznającego miłość Jeleckiego, smutna piosenka Pauliny — klasyczny wręcz przykład owianej pesymizmem, tak dla Czajkowskiego typowej liryki. A choćby na modłę ludową strojony, a przecież oryginalny chór pokojówek hrabiny układających ją do snu, a ballada Tomskiego, a pasterska sielanka w stylu rokoko. Można wyliczać długo.

Warto też zwrócić uwagę, że Czajkowski w tej swojej przedostatniej operze — ostatnią miała być jednoaktowa *Jolanta* — wyzyskał nie tylko swe życiowe doświadczenie twórcy szeregu oper, ale i doświadczenia symfonika. Nie przytłumiając nigdzie strony wokalnej, orkiestra w *Damie Pikowej* traktowana jest przez cały czas symfonicznie. To nie przypadek, że już w orkiestrowym wstępie przed pierwszym aktem nietrudno dosłuchać się melodycznych i tonacyjnych zbieżności z mającą dopiero później powstać *VI Symfonią*. Czajkowski nadał jej już po skomponowaniu miano *Patetycznej*, nie precyzując programu literackiego. Jeśli mimo to można mówić o utajonej programowości, niemalże teatralności tego koronującego twórczość Czajkowskiego dzieła, to z równą słusznością mówić trzeba o symfoniczności *Damy Pikowej*. Dramaturgia operowa i dramaturgia symfoniczna Czajkowskiego podały sobie w tych z założenia tak różnych dziełach ręce. Ważkim elementem dramaturgii operowej kompozytora stało się traktowanie muzyki na sposób symfoniczny. Połączenie muzyczno-dramatycznego mistrzostwa z najdalej idącym wyczuciem praw teatru i dynamicznością spektaklu — oto zalety tej równie pięknej i wspaniałej partytury.

Henryk Swolkień

CZAJKOWSKI O SWOIM DZIELE

Modia, albo okropnie niewybaczalnie się mylę, albo *Dama Pikowa* w samej rzeczy będzie moim *chef-d'oeuvre*.

Z listu do Modesta Czajkowskiego

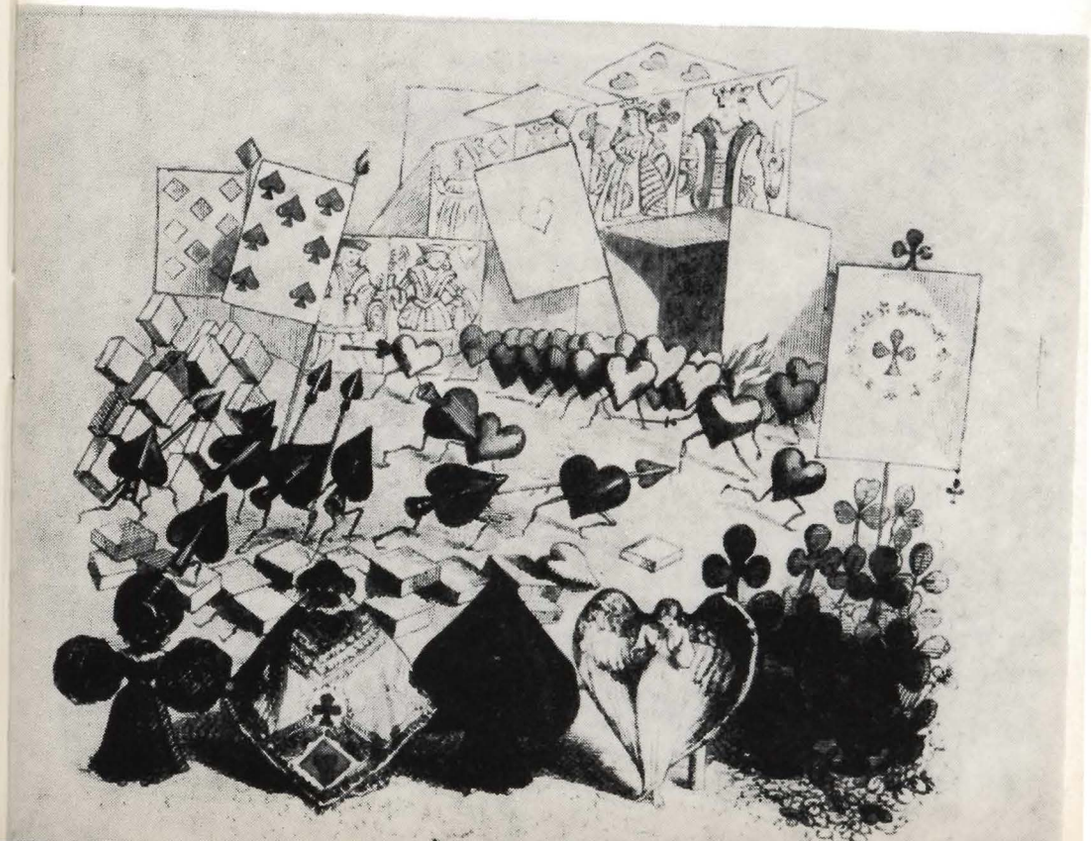
Odczuwam w pewnych miejscach, np. w czwartym obrazie, który aranżowałem dzisiaj, taki strach, przerażenie i wstrząs, że i słuchacze z pewnością muszą odczuć choćby cząstkę tego.

Z listu do Modesta Czajkowskiego

...dziś pisałem scenę, kiedy Herman przychodzi do staruchy. Tak było straszno, że do tej pory jestem jeszcze pod wpływem przerażenia...

Z listu do Anny Merkling

Bitwa kart. Rycina z roku 1341.



Pracowałem z pasją i nieskończonym upojeniem. Temat podoba mi się, mam nastrój do pracy...

Z listu do Désirée Artôt

Przed obiadem wszystko skończyłem. Dziękuję Bogu, że dał mi siłę skończyć tę operę.

Z Dziennika, 3 marca 1890

Laroche pisał mi, że on i Naprawnik zrzędzą, że tak szybko skomponowałem. Jak oni nie pojmują tego, że szybkość pracy to moja podstawowa właściwość? Inaczej, jak tylko prędko, pracować nie mogę. Ale szybkość bynajmniej nie znaczy, że napisałem operę byle jak. Były rzeczy, które pisałem powoli, np. *Czarodziejkę* i *V Symfonię*, i nie udały się, a balet skomponowałem w trzy tygodnie i niewiarygodnie szybko *Eugeniusza Oniegina*. Cała sztuka w tym, by pisać z miłością. A *Damę Pikową* pisałem właśnie z miłością. Boże, jak płakałem wczoraj, gdy zginął mój biedny Herman! Uparcie wierzę, że *Dama Pikowa* jest dobra, a głównie, że jest to rzecz oryginalna (nie w sensie muzycznym, lecz w ogóle).

(...) Herman nie był dla mnie tylko pretekstem do pisania tej czy innej muzyki, lecz przez cały czas prawdziwym, żywym człowiekiem, przy czym bardzo dla mnie sympatycznym.

Z listów do Modesta Czajkowskiego

Odczuwam teraz szczególną miłość do życia. Mam poczucie, że ukończyłem wielką pracę... Wydaje mi się, że *Dama Pikowa* jest operą udaną... póki wierzę w jej świetlaną przyszłość. W Rzymie udało mi się ukończyć instrumentację pierwszej połowy opery, tutaj wziąłem się za drugą. Później chcę naszkicować sekstet na instrumenty smyczkowe.

Z listu do Anatola Czajkowskiego

[Figner] jest zachwycony partią, mówi o niej ze łzami w oczach — dobry omen! Wszystkie jego zamierzenia odpowiadają moim życzeniom. Jedno mnie martwi: domaga

Pallas albo Joanna D'Arc. Karta z pierwszych lat wieku XVII, z serii francuskich kart fantazyjnych, ukazujących postaci historyczne pod imionami zaczerpniętymi z mitologii lub historii starożytnej.

się podwyższenia o cały ton brindisi [pieśni z ostatniej sceny], twierdząc najzupełniej zasadnie, że nie może bez obawy kwaknięcia śpiewać tej rzeczywiście dosyć trudnej rzeczy pod koniec opery. Medea [żona Fignera] też zna swoją partię, też jest zachwycona i nieodzownie trzeba, by właśnie ona, a nie Mrawina, śpiewała na premierze. Trzeba tak, ponieważ Figner już teraz się z nią zadziwiająco ześpiewał i będzie mu oczywiście łatwiej i przyjemniej, jeśli to ona będzie śpiewać.

Z listu do Modesta Czajkowskiego

Sądząc po wystawie, ansamblu i poziomie wykonawców, Kijów stoi wyżej od Moskwy dzięki energii i rozumowi Prianisznikowa. Chce on tu, w Kijowie, wystawić *Damę Pikową*. Bardzo mnie to cieszy. Proszę Cię, nie targuj się odnośnie dostarczenia materiału nutowego.

Z listu do Piotra Jurgensona

Jeśli chodzi o entuzjastyczne przyjęcie, śmieszne nawet porównywać Kijów z Petersburgiem. Było to coś niewiarygodnego. Wykonanie bardzo dobre, ale naturalnie po Pitrze wszystko wydaje się ubożuchne.

Z listu do Modesta Czajkowskiego

Wprost chorobliwie chce mi się poznać przyczynę tak dziwnego zarządzenia i prosić o wyjaśnienie, dlaczego w pełni sezonu moją operę, którą pisałem z takim zapałem, z taką miłością, w którą włożyłem wszystkie swe siły i umiejętności, operę, którą niezależnie od tego, co mówią przeciwnicy, uważam bezwarunkowo za najlepsze ze wszystkiego, co kiedykolwiek napisałem, zdjęto z repertuaru. Przecież operę tę wszystkie stykające się z teatrem osobistości uważały za ozdobę repertuaru w bieżącym sezonie. Czemu nagle, niby do niczego nie zdatny balast, odrzucono ją i na zawsze (właśnie na zawsze) pozbawiono repertuar operowy tak cennej pozycji.

Piotr Czajkowski

Z listu do Wsiewołożskiego po zdjęciu *Damy Pikowej* z repertuaru Teatru Maryjskiego (luty 1891).

(...) Muzyka Czajkowskiego roztacza przed nami szczególny klimat, atmosferę, emanuje z siebie ekspresję oryginalną, której nie sposób byłoby przypisać żadnemu innemu kompozytorowi. I nie bardzo nawet potrafimy zlokalizować źródło tych emanacji, tzn. określić, czy tkwi ono w samych pomysłach melodycznych, czy też np. w kolorycie orkiestrowym, czy wreszcie we wszystkich elementach naraz. Czym właściwie jest to, co tak dobrze, zdawałoby się, znamy? Nostalgią, tęsknotą, szczególnym smutkiem? Czy chodzi tu o złowrogie przeczucia wydarzeń tragicznych? Czy o ich rozgrywanie się jakby aktualne, przez muzykę wyrażane czy symbolizowane? A może chodzi o jakiś żal zgoła metafizyczny, opłakiwanie niepowetowanych strat, utraconych a ogromnych wartości?

Jesteśmy u ekspresyjnych korzeni stylu. Sprawa ma nie-

Straszliwe spustoszenie dokonane przez grę w „trzydzieści jeden", jedną z poprzedniczek bakarata. Rycina wg Guerina, ok. 1800.

wątpliwie znacznie szerszy aspekt. Nie tylko osobisty, tzn. wyraża się w tym czy odbija nie tylko cała arcywrażliwa natura Czajkowskiego i różne jego niepowodzenia czy niedole życiowe, ale też — i to jest znacznie bardziej interesujące — transformuje się w tej muzyce cały jakby klimat intelektualno-emocjonalny ówczesnej Rosji. To wszystko na przykład, co wyczuwamy w muzyce Czajkowskiego: melancholię, nostalgię, patetyczne wzloty i wybuchy rozpaczy, a także wybuchy sarkastycznego humoru i dzikiej wesołości — znajdziemy skonkretyzowane w ówczesnej literaturze rosyjskiej u Dostojewskiego, Turgieniewa, Tołstoja, Czechowa i wcześniej jeszcze u Gogola, Lermontowa, Puszkina. Oczywiście wątki i wpływy literackie w muzyce Czajkowskiego są bardziej może jeszcze rozległe, sięgają wszak tematów szekspirowskich *(Hamlet, Romeo i Julia)*, jednakże pierwiastek rosyjski dominuje tu chyba zawsze.

Dwa razy sięga Czajkowski w swej twórczości operowej do Puszkina, a rezultatem tych spotkań są dwa bezsprzeczne arcydzieła: *Eugeniusz Oniegin* (1879) i *Dama Pikowa* (1890). Mimo oczywistych podobieństw indywidualnego stylu kompozytora, dzieła te różnią się w istotny sposób. *Oniegina* przybrał Czajkowski w formę, jak sam to określił, scen lirycznych. *Dama Pikowa* ma budowę bardziej ciągłą i ścisłą, przebieg o wiele bardziej dramatyczny, wynikający zresztą z samego charakteru niesamowitej noweli Puszkina.

BOHDAN POCIEJ

(Fragment artykułu z programu Teatru Wielkiego w Warszawie do opery *Eugeniusz Oniegin*, 1967).

Pentezylea albo Elżbieta I. Karta fantazyjna z pocz. wieku XVII.

DAMA PIKOWA OZNACZA SKRYTĄ NIEŻYCZLIWOŚĆ.

Nowa księga wróżb

KARTY DO GRY, pochodzą z Azji, najprawdopodobniej z Chin; przypuszcza się, że pomysł stworzenia kart został zaczerpnięty z gry w szachy (karty miały być odzwierciedleniem figur szachowych); karty do gry zostały przeniesione do Europy (początkowo do Włoch) w okresie wypraw krzyżowych. Najwcześniejsze znane karty do gry były malowane ręcznie (Chiny, Korea XII w., Indie XVI w.). Karty do gry w Europie należą do pierwszych dzieł miedziorytniczych; najwcześniejsze zachowane przykłady pochodzą z XV w. (Mistrz kart do gry, działający w południowozachodnich Niemczech, Mistrz E. S.); wyobrażano na nich swobodnie kształtowane i pełne fantazji motywy roślinne, zwierzęce, figuralne i heraldyczne; karty do gry wykonywano też często techniką drzeworytniczą; powstały karty różne w rysunku, nazwie figur i symbolach koloru (francuskie, niemieckie, włoskie). W Polsce pierwszą wiadomość o kartach do gry (przeniesionych prawdopodobnie z Niemiec) notuje się na początku XVI wieku; w dawnej Polsce znano bardzo wiele gier w karty (kupiec, matus primus, kasztelan, tryszak, pikieta, wist, mariasz, boston, loteria, ecarté, faraon, stos i in.). W wieku XX gry w karty stały się dla wielu ludzi ulubioną rozrywką; popularność zdobyły gry o skomplikowanym regulaminie (np. brydż), jak również gry hazardowe (np. poker); karty do gry dzieli się na cztery kolory (trefl, pik, karo, kier), pełna talia zawiera 13 kart każdego koloru oraz trzy jokery.

Wg Wielkiej Encyklopedii Powszechnej PWN

ALEKSANDER PUSZKIN

DAMA PIKOWA

(Fragment noweli)

Jak wszyscy starzy ludzie, hrabina cierpiała na bezsenność. Rozebrała się. Usiadła przy oknie w wolterowskim fotelu i odesłała pokojówki. Świecę wyniesiono, pokój na nowo rozjaśniała jedynie lampka. Hrabina siedziała cała pożółkła, poruszając obwisłymi wargami, chwiejąc się w prawo i w lewo. Z mętnych jej oczu przebijał całkowity brak myśli. Patrząc na nią można było pomyśleć, że straszna starucha chwiała 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 nieznajomy mężczyzna.

— Niech się pani nie lęka, na miłość boską, niech się pani nie lęka — powiedział głosem cichym i wyraźnym.

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

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

— Pani może — mówił dalej Hermann — uczynić mnie szczęśliwym. To nic nie będzie panią kosztowało: wiem, że potrafisz odgadnąć trzy karty z rzędu...

Hermann urwał. Hrabina, zdawałoby się, zrozumiała, czego od niej żądał — rzekłbyś szukała w myśli słów odpowiedzi.

— To był żart — wyrzekła wreszcie — przysięgam panu, to był żart!

— Nie czas na żarty — odparł surowo Hermann — niech pani sobie przypomni Czaplickiego, któremu kiedyś pomogłaś się odegrać.

Hrabina wyraźnie była zmieszana. Na twarzy jej odmalowało się silne wzruszenie, ale wkrótce wpadła w poprzednią obojętność.

— Czy pani może — ciągnął Hermann — wymienić mi te trzy niezawodne karty?

Hrabina milczała, Hermann mówił dalej:

— Dla kogo zachowuje pani tę tajemnicę? Dla wnuków? Są i tak bogaci. Nie rozumieją nawet, co znaczy pieniądz. Rozrzutnikowi nie pomogą te trzy karty. Kto nie umie strzec swego dziedzictwa, ten pomimo wszelkich zaciekłych 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. No!

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

— Jeżeli kiedykolwiek — powiedział — serce pani zaznało miłości, jeżeli pamięta pani 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! — odsłoń tajemnicę. Co ci po niej! Być może wiąże się ona z okropnym grzechem, z utratą wiecznego zbawienia, z szatańskim cyrografem... Niech pani pomyśli: jest pani stara, niewiele życia ci pozostało — gotów jestem wziąć ten grzech na siebie. Niech mi pani tylko odsłoni swoją tajemnicę. Proszę pomyśleć, że czyjeś szczęście zależy od pani, że nie tylko ja, ale moje dzieci, wnuki i prawnuki będą błogosławiły twoją pamięć i będą ją czciły jak świętość...

Starucha nie odezwała się ani słowem.

Hermann 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 zasłaniając się przed wystrzałem... Potem upadła na wznak... i zamarła.

— Dosyć tej dziecinady — rzekł Hermann chwytając ją za rękę. — Pytam po raz ostatni, czy chce mi pani wymienić te trzy karty? Tak, czy nie?

Hrabina nie odpowiadała. Hermann zrozumiał, że umarła.

Przełożył Seweryn Pollak

ALEKSANDER PUSZKIN (1799—1837).

Obraz Hermana przedstawiony przez Czajkowskiego jest dużo bliższy bohaterom Dostojewskiego niż Puszkinowskiemu Hermanowi. Bohaterowie Dostojewskiego łączyli w sobie wiele typowych cech współczesnych kompozytorowi i byli bliżsi Czajkowskiemu, niż Puszkinowski Herman. W postaci Hermana Czajkowski zawarł cechy wielu młodych ludzi lat 70—80. Od Puszkinowskiego bohatera przejął Czajkowski tylko „nieokiełznane namiętności" i „płomienną wyobraźnię", ale nie ma w nim ani cienia rozsądku i przezorności. Dla bohatera Czajkowskiego nie istnieje sama dla siebie chęć wzbogacenia się i zyskania pozycji w świecie, zadowolenie swoich ambicji. Wiele natomiast wiąże bohatera opery Czajkowskiego z głównym bohaterem powieści Dostojewskiego *Gracz* — Aleksiejem Iwanowiczem. Herman w ujęciu Czajkowskiego jest naturą bardzo złożoną, ulepioną z cech krańcowo przeciwnych. Egzaltowany młodzieniec, opanowany pasją miłości, szybko przechodzący z rozpaczy w zachwyt, natura niezwykle wrażliwa, silna i jednocześnie słaba, człowiek gotów rzucić wyzwanie losowi, bez możności zwyciężenia tego losu, zakochany, przedzierzgnięty w bezdusznego fatalistę tracącego w szaleństwie całe człowieczeństwo...

Nadieżda Tumanina
Wielikij mastier, Moskwa 1968

Gatteaux, karta z r. 1811 inspirowana przez Davida.

JANUSZ MECHANISZ

„DAMA PIKOWA" NA POLSKICH SCENACH

Dobiegało dziewięć lat od daty petersburskiej prapremiery *Damy Pikowej*, kiedy dyrekcja Teatru Wielkiego w Warszawie podjęła decyzję włączenia dzieła do swego repertuaru. Początkowo planowano wystawienie opery w sezonie 1899/1900, ale ponieważ okazało się, że niezbędny jest dłuższy okres przygotowań, pierwsze przedstawienie odbyło się ostatecznie dopiero w sezonie następnym, 8 listopada 1900 roku. A przygotowania były istotnie solidne i — jak na owe czasy — długotrwałe. Chór rozpoczął próby już w sierpniu, orkiestra — od początku września. Dyrygował Vittorio Podesti, reżyserował Józef Chodakowski, układy choreograficzne opracował Rafael Grassi. Tygodnik *Echo Muzyczne i Teatralne* w dwóch kolejnych numerach zamieścił obszerne materiały poświęcone spektaklowi. W numerze 45 z dnia 10 listopada wydrukowano treść libretta, w tydzień później, w numerze 46, znalazło się szczegółowe omówienie opery i jej scenicznej realizacji. I dziś zaakceptować można opinię na temat libretta:

Treść interesująca, pełna efektownych sytuacji, nadaje się do dramatu fantastycznego, którego efekt podnieść może aparat sceniczny i ilustracja muzyczna. Niestety, przeróbka dokonana przez Modesta Czajkowskiego, brata kompozytora, nie wyzyskuje wszystkich efektów fantazji. Muzyka wzbudziła w autorze recenzji uczucia najwyraźniej „mieszane": *...mistrzostwo Czajkowskiego w wielu miejscach olśniewa wprost fantazją lub obrazowością; zbytnie rozdrobnienie efektów i pomysłowości w momentach pośledniejszego znaczenia, szkodzi całości dzieła. Mozaikowa ornamentacja psuje dość często rozmach wielkich linii, gdyż pozbawia obrazy lub sceny, wymagające grubszych rysów i szerokiego rzutu pędzla, właściwego charakteru... daje się zauważyć i niejednolitość form, często zapożyczonych z odleglejszych i nienajlepszych okresów twórczości operowej; wreszcie reminiscencje z dzieł innych kompozytorów i samego Czajkowskiego, co razem wzięte przyczynia się poniekąd do powstrzymania zapału, jaki są w stanie wywołać niektóre z lepszych kart (...). Ustępy zasługujące na wyróżnienie znajdują się w liczbie istotnie pokaźnej, a że stanowią ilościowo przewagę nad mniej udanymi numerami, zapewniły* Damie Pikowej *powodzenie na tych scenach, na których, nie zważając na ujemne strony partycji, przyjęto ją do stałego repertuaru.*

W przytoczonych fragmentach zawiłego i dość enigmatycznego komentarza, entuzjazmu dla dzieła z pewnością się nie wyczuwa. Natomiast pełne uznanie recenzenta zyskali wykonawcy, przede wszystkim śpiewający partię Hermana Władysław Floryański: *...przyłączamy się szczerze do tych gorących oklasków, które rozbrzmiewają licznie po sali Teatru Wielkiego za każdym razem na cześć głównego bohatera opery.* Wysoko ocenione zostały także role Salomei Kruszelnickiej (Liza), Włoszki Vercelli (Hrabina), Wiktora Grąbczewskiego (Jelecki) i Michaliny Frenklówny w drugoplanowej partii Pauliny. Powodzenie u warszawskiej publiczności opera miała spore, wystawiana była wiele razy, zwłaszcza w ciągu pierwszego sezonu. 14 maja 1903 roku przygotowano wznowienie z nowymi wykonawcami czołowych partii. Lizę śpiewała wówczas Helena Zboińska-Ruszkowska, Hermana — Tadeusz Leliwa.

Wkrótce po zakończeniu pierwszej wojny światowej zainteresowały się *Damą Pikową* teatry w Warszawie i Poznaniu. Już 16 grudnia 1918 roku odbyła się w warszawskim Teatrze Wielkim nowa premiera przygotowana przez Adama Dołżyckiego. Spektakl jednak szybko zniknął z afisza, a pierwszy tenor stołecznej sceny Ignacy Didur, chcąc występować w roli Hermana, musiał w latach dwudziestych jeździć do Narodniho Divadla w Pradze. Teatr poznański wystawił *Damę Pikową* 18 lutego 1920 roku. I ten spektakl prowadził i reżyserował Adam Dołżycki. Śpiewali m.in. Józefa Zacharska (Liza) i Franciszek Bedlewicz (Herman). Przedstawienie uznane za największe wydarzenie artystyczne sezonu trwało prawie pięć godzin. Utrzymywało się ono w repertuarze przez 10 lat, zaś 24 lutego 1937 roku dzieło Czajkowskiego powróciło na poznańską scenę w nowej inscenizacji. Dyrygował Zygmunt Latoszewski, reżyserował Karol Urbanowicz, a występowali Zofia Fedyczkowska (Liza), Maria Janowska-Kopczyńska (Hrabina) i Stanisław Drabik (Herman), jedyny wykonawca z poprzedniego wystawienia, w którym śpiewał on epizodyczną partię Czaplickiego. Jak podkreślali recenzenci, spektakl utrzymany był w nastroju grozy i niesamowitości. To być może odstraszyło widzów, bowiem w ciągu trzech sezonów odbyło się tylko siedem przedstawień...

W okresie międzywojennym opera pojawiła się jeszcze

Salomea Kruszelnicka w roli Lizy. Teatr Wielki w Warszawie, 1900.

Dama Pikowa na scenie Opery Warszawskiej, 1955. Od lewej: Maria Fołtyn (Liza), Franciszka Denis-Słoniewska (Hrabina), Jerzy Kulesza (Tomski).

Ignacy Dygas w roli Hermana. Teatr Wielki w Warszawie, 1918.

Dama Pikowa na scenie Opery im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu, 1967.

Dama Pikowa w Teatrze Muzycznym w Krakowie, 1966. Janina Tisserant-Parzyńska (Hrabina), Roman Węgrzyn (Herman).

na scenach Lwowa i Katowic. Przedstawienie katowickie bardzo chwalono. Zaliczono je do największych osiągnięć teatru, uznano nawet za „godne niejednej stołecznej sceny". Gorzej było we Lwowie. W roku 1937 korespondent miesięcznika *Muzyka Polska* ubolewając nad poziomem tamtejszej opery jako przykład prawdziwego skandalu wymienia właśnie przedstawienie *Damy Pikowej*.

Po okupacyjnej przerwie *Dama Pikowa* powróciła na polskie sceny. Pierwszą powojenną premierę przedstawiła Państwowa Opera Śląska dnia 12 czerwca 1950 roku. Spektakl przygotowano z dużą starannością na uroczystość 5-lecia teatru w Katowicach. Z grona wykonawców zapisał się na dłużej w pamięci Stanisław Romański w roli Hermana. Dnia 26 lipca 1955 roku z premierą wystąpiła Opera Warszawska (Dyrygent — Mieczysław Mierzejewski, reżyser — Wiktor Brégy), zaś 25 lipca 1959 roku — Opera Wrocławska (dyrygent — Kazimierz Wiłkomirski, reżyser — Lia Rotbaumówna). W obu przedstawieniach zabrakło wybitniejszych kreacji wokalnych i obydwa przeminęły właściwie bez echa. Następny spektakl, dnia 28 lutego 1966 roku, przedstawił Kraków. Dyrygował i reżyserował Kazimierz Kord. Spośród wykonawców wyróżnili się Roman Węgrzyn (Herman) i Adam Szybowski (Jelecki). Wreszcie w dniu 5 listopada 1967 roku odbyły się dwie kolejne premiery: w Łodzi (dyrygował Zygmunt Latoszewski, reżyserowała Lia Rotbaumówna) i w Poznaniu (dyrygent — Robert Satanowski, reżyser — Stanisław Brejdygant). Jeśli wolno mierzyć wartość realizacji ilością przedstawień (a powodzenie u publiczności świadczy przecież w dużym stopniu o walorach spektaklu), to największy sukces odniosła Opera Poznańska. Ten wyróżniający się w tamtych latach polski teatr muzyczny dysponował bardzo dobrą orkiestrą i skupiał czołowych wykonawców kraju. Wystarczy przykładowo wymienić, że w obsadzie roli Hermana figurowały nazwiska Romana Węgrzyna, Stanisława Romańskiego i Mariana Kouby. Z uznaniem przyjmowano również prezentacje tego spektaklu za granicą, nawet we Włoszech. *Interpretacja* Damy Pikowej *przez orkiestrę była godna podziwu* — pisał w roku 1968 włoski recenzent.

Gdyby się jednak chciało odszukać naprawdę wzorowy spektakl *Damy Pikowej*, należałoby przypomnieć warszawskie gościnne występy Teatru Wielkiego z Moskwy w grudniu 1967 roku. Dzieło Czajkowskiego wystawiono wówczas trzykrotnie. Doskonała, realistyczna i nastrojowa inscenizacja, świetne przygotowanie muzyczne (dyrygował Genadij Rożdiestwienski), znakomici soliści: Halina Wiszniewska (Liza), Zurab Andżaparidze (Herman), rewelacyjny Jurij Mazurok (Jelecki) — tylu wspaniałych atutów nie miało żadne z wcześniejszych polskich przedstawień.

Janusz Mechanisz

Kierownik artystyczny, p.o. dyrektora — *ANTONI WICHEREK*

PREMIERA 2 MARCA 1980

PIOTR CZAJKOWSKI

DAMA PIKOWA

(Pikowaja Dama)

Opera w trzech aktach, siedmiu obrazach
Libretto: *Modest Czajkowski* wg noweli *Aleksandra Puszkina*
Przekład polski: *Zbigniew Lipczyński, Piotr Widlicki*

Kierownictwo muzyczne *JACEK KASPRZYK*

Reżyseria *LEW MICHAJŁOW (ZSRR)*
Ludowy Artysta RFSRR

Dekoracje *WALERY LEWENTAL* (ZSRR)
Zasłużony Artysta RFSRR

Kostiumy *MARINA SOKOŁOWA* (ZSRR)

Kierownictwo chóru *LECH GORYWODA*

Choreografia *JERZY GRACZYK*

Kierownictwo baletu *MARIA KRZYSZKOWSKA*

Osoby

Herman — *Józef Figas, Roman Węgrzyn*
Hrabia Tomski — *Jan Czekay, Jerzy Kulesza*
Książę Jelecki — *Jerzy Mahler, Przemysław Suski*
Czekaliński — *Zdzisław Nikodem, Kazimierz Pustelak, Lesław Pawluk*
Surin — *Marek Dąbrowski, Włodzimierz Denysenko, Ryszard Morka*
Czaplicki — *Kazimierz Dłuha, Lesław Pawluk, Jerzy Sawkiewicz*
Narumow — *Cezary Godziejewski, Władysław Jurek, Ryszard Morka Dariusz Niemirowicz*
Mistrz ceremonii — *Kazimierz Dłuha, Stanisław Kowalski, Lesław Pawluk*
Hrabina — *Krystyna Szczepańska, Krystyna Szóstek-Radkowa, Irena Ślifarska*
Liza — *Hanna Lisowska, Hanna Rumowska-Machnikowska*
Paulina — *Pola Lipińska, Ewa Podleś*
Guwernantka — *Wanda Bargiełowska, Urszula Borzdyńska*
Masza — *Izabela Kłosińska, Anna Milczarek*

W Divertissement baletowym występują:

Gospodyni balu — *Maria Kocik, Mirosława Wojewoda*
Gospodarz balu — *Stanisław Szymański, Piotr Morawiec*
Bachantka — *Beata Kwapp, Elżbieta Ziętkiewicz*
Bachus — *Łukasz Gruziel, Krzysztof Szymański*
Dafnis — *Andrzej Godleś, Bogusław Tużnik*
Chloe — *Anna Białecka, Barbara Sułkowska*
Śmierć — *Julita Łubińska, Halina Wiśniewska*
Amor — *Jerzy Barankiewicz, Krzysztof Słoń*
Huzar — *Marek Almert, Stanisław Dębicki*

ORKIESTRA, CHÓR i BALET TEATRU WIELKIEGO
Statyści
Uczniowie Państwowej Szkoły Baletowej

Współpraca muzyczna: *Aleksander Tracz*

Zastępca reżysera: *Donka Madej*

Reżyserzy asystenci: *Lech Emfazy Stefański, Piotr Widlicki*

Scenografowie asystenci: *Anna Lecewicz, Ewa Mikułowska, Aleksandra Semenowicz*

Przygotowanie chóru: *Lech Gorywoda, Maciej Cegielski, Janina Orzeszkowska*

Przygotowanie solistów: *Helena Christenko, Mikołaj Hertel, Alina Liwska, Beata Swanidze*

Asystenka choreografa: *Janina Galikowska*

Inspicjenci: *Jadwiga Bursztynowicz, Ryszard Missol, Bogumił Skorski*

Suflerzy: *Bogusława Szwarc-Bronikowska, Kazimierz Walter, Edward Wejsis*

Kierownik grupy statystów: *Bolesław Osik*

Światło: *Stanisław Zięba*

Kierownik działu elektrycznego: inż. *Piotr Marconi*

Kierownik działu pracowni dekoracji i kostiumów:
mgr inż. *Kazimierz Olbryś*

Kierownicy pracowni: *Janina Ajnenkiel, Eugeniusz Czajkowski*, inż. *Wiesław Kalinowski, Wacław Krawczyk, Lucyna Kudajczyk, Jan Lipiec*, dr inż. *Tadeusz Michalec, Teresa Misierewicz, Jan Pawlak, Jerzy Pawlak, Elżbieta Sławińska, Marek Sotek, Edward Zieliński.*
Kierownik zespołu garderobianych: *Tadeusz Iwanowski*

Kierownik działu sceny: mgr inż. *Mirosław Łysik*

Główni brygadierzy sceny: *Stanisław Marciniak, Stefan Piźnior*

Fragmenty korespondencji Czajkowskiego oraz wypowiedzi Nadieżdy Tumaniny pochodzą z książki H. Swolkienia *Piotr Czajkowski*, PIW 1976.

Reprodukcje kart do gry i rycin zaczerpnięto z wydawnictwa *Le jeu de carte*, opr. Jean-Pierre Seguin, Hermann, Paris 1968.

Na okładce reprodukcje kart do gry z ok. poł. XIX wieku: *Caryca Rosji* (1858) oraz *Przekupka paryska* (1830—40).

Reprodukcje barwne wykonał *Leon Myszkowski*

Redaktor programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Opracowanie graficzne
ZENON JANUSZEWSKI

Redaktor techniczny
ANDRZEJ ŻUK

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

CENA ZŁ 18.—

WDA — Zakład Typograficzny. Zam. 38. Nakł. 8000. O-11

Mde D'HUITRES
Dame
Voila l'écailliere à la barque, à la barque

DAMA PIKOWA

Treść opery

A K T I

Introdukcja - prolog

W tym swoistym epigrafie do opery P.I.Czajkowski z wielkim mistrzostwem kompozytora - symfonika przekazał zwięźle i precyzyjnie przewodnią myśl filozoficzną tragedii:
- dążenie człowieka do szczęścia, miłości, sprawiedliwości, walkę z ciemnymi namiętnościami, nierozwiązalnymi, fatalnymi zrządzeniami losu.

Rzecz dzieje się w Petersburgu w pierwszej połowie XIX wieku. Na scenie główni bohaterowie: Hrabina, Liza, Herman, Jelecki, Tomski.

Wsłuchując się w muzykę uwertury orkiestrowej, postacie te jakby zastanawiają się nad podstawowym problemem ich życia: czym w życiu człowieka jest dobro i zło, światłość i mrok.

Obraz pierwszy

Słynny Letni Ogród w Petersburgu, gdzie w pogodne dnie spotyka się na deptaku całe towarzystwo z wyższych sfer stolicy.

Grupka hulaszczej złotej młodzieży z magnaterii, Tomski, Czekaliński, Surin, prowadzi rozmowę o wydarzeniach ubiegłej nocy, spędzonej w kasynie gry.

Ze złośliwą ironią mówią o biednym, niewiele znaczącym oficerze, Hermanie, który, jak zwykle, siedział w pobliżu stolika karcianego i bacznie obserwował grę innych, sam nie biorąc w niej udziału.

Wchodzi Herman, pogrążony w zadumie. Zapytany przez Tomskiego o przyczynę smutnego zamyślenia, Herman oświadcza, że jest zakochany. Zakochał się w pannie, której imienia nie zna, wie tylko, że jest bogata i należy do wyższej sfery, nie może więc zostać jego żoną.

Książę Jelecki z dumą zawiadamia przyjaciół o swych zaręczynach z Lizą, wnuczką słynnej hrabiny, zwanej powszechnie "Damą Pikową".

- Otóż i ona! Moja wybranka! - wykrzykuje szczęśliwy, wskazując na Lizę.

Herman wpada w rozpacz: narzeczona Księcia Jeleckiego - to właśnie ta nieznajoma, w której jest beznadziejnie zakochany. Liza również jest bardzo poruszona. Dawno już zwróciła uwagę na Hermana i nie jest on jej obojętny.

Wszystkich: Lizę, Hrabinę, Hermana, Jeleckiego, Tomskiego, ogarnia uczucie dziwnej trwogi: mają przeczucie, że zbliżają się jakieś złowrogie wydarzenia.

/Kwintet: "To dziwne! To straszne!"/

Tomski w romantycznej balladzie opowiada otaczającemu go towarzystwu historię "Damy Pikowej". Za młodu była ona namiętną hazardzistką. Grała w karty. Będąc w Paryżu przegrała kiedyś w ciągu jednej nocy całą swą fortunę. Hrabia Saint-Germain, zakochany w pięknej hrabinie, za cenę jednego rendez-vous zdradził jej sekret trzech kart, wygrywających niezawodnie. Na drugi dzień hrabina, zwana w Paryżu "Moskiewską Wenus", wygrała i odzyskała cały majątek. Tajemnicę trzech kart hrabina zdradziła tylko swemu bardzo w niej zakochanemu mężowi i jeszcze... pewnemu bardzo namiętnemu młodzieńcowi. Tejże nocy ukazała jej się zjawa, przepowiadając, że zginie z ręki trzeciego kochanka, który przyjdzie, aby siłą wydrzeć jej sekret trzech kart.

Opowiadanie Tomskiego wywarło na Hermanie silne wrażenie. Nagle rozpętuje się burza. Wszyscy w popłochu rozbiegają się. Tylko Herman nie lęka się burzy. Piorunom, błyskawicom i wiatrowi składa przysięgę: "Liza będzie moja, albo umrę".

Obraz drugi

Pokoje Lizy w domu Hrabiny. W dniu zaręczyn Liza zaprosiła do siebie przyjaciółki. Wesołą zabawę przerywa surowa guwernantka. Hrabina kazała im się rozejść, jest już późno.

Liza zostaje sama. Nocy - "Królowej snów" powierza swą najgłębszą tajemnicę: nie kocha narzeczonego. Kocha Hermana.

Zjawia się Herman, który potajemnie przedostał się do domu Hrabiny.

Rozlega się silne stukanie - to Hrabina.

Herman zdążył się ukryć. Przypomina sobie legendę o trzech kartach. Po wyjściu Hrabiny przemożna chęć odkrycia tajemnicy kart ustępuje miejsca uczuciu tkliwości i miłości do Lizy. Liza błaga Hermana, aby zostawił ją w spokoju, lecz w końcu poddaje się sile jego namiętności.

A K T II

Obraz pierwszy

Bal maskowy u wielkiego dygnitarza w jego rezydencji podmiejskiej.

Zabawa urządzona jest w "dawnym stylu", jak za "matki carycy-Katarzyny Wielkiej". Służba w staroświeckich liberiach, chór chłopów pańszczyźnianych śpiewa stare pieśni ludowe i inne. W stylowym intermedium „Wyznanie pastuszki" udział biorą: Liza, jej przyjaciółka Paulina i hrabia Tomski. Sam gospodarz i jego małżonka występują w divertissement baletowym w rolach opiekunów biednych zakochanych.

Tajemniczo, jak cienie, przemykają się maski: Czekaliński, Surin, Czaplicki i Narumow, bawiąc się kosztem Hermana. Ścigają go i szepczą do ucha o "tajemnicy Hrabiny".

Zjawia się i "Dama Pikowa". Spotkanie ze starą hrabiną na balu maskowym wywołuje u Hermana znowu natrętną myśl o trzech kartach. Mógłby być bogaty i szczęśliwy wraz ze swą ukochaną.

Książę Jelecki szuka spotkania z Lizą, żeby jeszcze raz powiedzieć jej o swej miłości. Lizę męczą liryczne wyznania księcia. Chce dać Hermanowi klucz od ukrytych drzwi do domu Hrabiny. Powinni przecież zobaczyć się i zadecydować o przyszłości. Droga do pokojów Lizy prowadzi przez sypialnię Hrabiny. Po otrzymaniu klucza Hermanowi wydaje się, że sam los pomaga mu w uzyskaniu rozwiązania tajemnicy trzech kart.

Nieoczekiwanie nadchodzi wiadomość, że bal zaszczyci swą obecnością sam cesarz Aleksander - "wielki wnuk Katarzyny".

Ponuro i dumnie obserwuje Herman przepych uroczystego powitania cara.

Teraz musi zdobyć sekret trzech kart. Będzie bogaty. Będzie wielki jak imperator.

Obraz drugi

Sypialnia starej Hrabiny. Herman ma stąd przedostać się do pokojów Lizy.

Wszystko tu przypomina dawną już młodość "Moskiewskiej Wenus". Herman zapomina o swej miłości - wszystkie jego myśli związane są z "Pikową Damą". Jednocześnie targają nim wątpliwości: a jeżeli tajemnica nie istnieje? Miłość do Lizy, strach przed niewiadomym, żądza bogactwa - wszystko pomieszało się w jego rozpalonym mózgu.

Powróciwszy z balu Hrabina odprawiła usługujące jej rezydentki. Snuje teraz wspomnienia o swej młodości, powodzeniu i blasku paryskich balów.

Herman wychodzi nagle z ukrycia i błaga Hrabinę, by wyjawiła mu tajemnicę. Staruszka milczy. Wtedy Herman, grożąc pistoletem, żąda, by wymieniła owe trzy karty.

Ze strachu Hrabina umiera.

Wbiega Liza. Widząc, że babka nie żyje, woła w rozpaczy: To nie ja ci byłam potrzebna, to karty! Precz! Precz, nikczemniku!

A K T III

Obraz pierwszy

Po pogrzebie Hrabiny Herman powraca do koszar.
Czyta liścik od Lizy, która go prosi, żeby przyszedł na Wybrzeże. Musi się z nim rozmówić.

Po śmierci Hrabiny wyrzuty sumienia palą Hermana jak ogień. W malignie ukazuje mu się widmo starej Hrabiny. Duch Hrabiny błaga Hermana, aby nie zhańbił Lizy i ożenił się z nią. Wtedy trzy karty: trójka, siódemka i as wygrają w kolejności.

Obraz drugi

Wybrzeże Newy. Liza czeka na Hermana, ale ten nie nadchodzi. A więc jest zabójcą i nikczemnikiem! Wbiega Herman. Na chwilę obojgu wydaje się, że wszystkie cierpienia idą w niepamięć. Jednak na wpół oszalały Herman, opętany myślą o trzech kartach, odpycha Lizę i biegnie do kasyna gry. Liza rzuca się w rozpaczy do rzeki.

Obraz trzeci

Kasyno gry. Wszystkie posiadane pieniądze – sto tysięcy – Herman stawia na wymienioną przez ducha Hrabiny kartę – trójkę. Wygrywa. Podwaja stawkę. Druga karta – siódemka – znów przynosi mu wygraną. Herman rzuca wyzwanie obecnym – kto zechce zagrać z nim jeszcze raz. **Wyzwanie** przyjmuje książę Jelecki. Ale trzecia karta Hermana okazuje się nie asem, lecz pikową damą i przegrywa. Hermanowi ukazuje się duch Hrabiny, szyderczo śmiejący się z niego. Jednym celnym strzałem Herman odbiera sobie życie. Umierając, prosi wszystkich o przebaczenie. Myśli jego zwracają się do Lizy. Wszystko, co jasne i dobre w jego duszy, odnosi zwycięstwo nad marnością, mrokiem i złem.

Lew Michajłow

Przełożyła Hanna Pieczarkowska