przewodnik teatralny

5

DYREKTOR TEATRU JERZY ZEGALSKI

DYREKTOR ADMINISTRACJI WITOLD RÓŻYCKI

KIEROWNIK LITERACKI LECH PIOTROWSKI

M. J. LERMONTOW

MASKARADA
(МАСКАРАД)

PAŃSTWOWY TEATR IM. ALEKSANDRA WĘGIERKI

P. E. Zabolotski — portret Lermontowa, 1837 r.

MICHAIL JURIEWICZ LERMONTOW *urodził się 15 października 1814 roku w Moskwie. Jako czternastoletni chłopiec wstąpił do Instytutu Szlacheckiego, a w rok później rozpoczął studia na Uniwersytecie Moskiewskim, który jednak musiał wkrótce opuścić na skutek zatargu z władzami uczelni. W 1832 r. Lermontow dzięki wpływom babki przyjęty został do petersburskiej szkoły gwardyjskiej, a po jej ukończeniu skierowano go do pułku huzarów stacjonujących w Carskim Siole. W okresie studiów i służby wojskowej powstają pierwsze utwory poetyckie Lermontowa (m. in. „Żagiel", „Dębowy Listek", „Izmaił Bej", „Hadżi Abrek") i pierwsze jego dramaty („Hiszpanie", „Ludzie i namiętności", „Dziwny człowiek"). Po wyjeździe z Czarskiego Sioła młody poeta osiedla się w Petersburgu, gdzie powstaje m. in. jego poemat epicki „Borodino" (1873 r.) i dramat poetycki „Maskarada" (1835 r.).*

Kiedy w 1837 roku zginął w pojedynku Aleksander Puszkin, Lermontow w wierszu „Na śmierć Puszkina" rzucił wyzwanie carskiemu samodzierżawiu ponoszącemu moralną odpowiedzialność za śmierć wielkiego poety. Za poemat ten zesłany został Lermontow do południowej Rosji, gdzie został zmuszony do wzięcia udziału w tłumieniu powstania kaukaskich górali. Po powrocie z zesłania, w latach 1838—41 powstają ostatnie poematy Lermontowa: „Mcyri", „Demon", „Żegnaj mi Rosjo nieumyta" i in. W 1840 roku wychodzi drukiem jego głośna powieść „Bohater naszych czasów".

27 lipca 1841 roku Michail Lermontow, zesłany ponownie na Kaukaz, zginął w pojedynku sprowokowanym przez oligarchię petersburską.

JERZY ZAGÓRSKI

Lermontow i jego „Maskarada"

Urodził się 15 października 1814 roku w Moskwie — zginął w pojedynku w okolicy Piatigorska na Kaukazie 27 lipca 1841 roku. 27 lat życia wystarczyło by zostawił po sobie wspaniały dorobek poetycki, wybitną powieść „Bohater naszych czasów", kilka dramatów, z których szczególnym blaskiem świecą dwie piękne poetyckie sztuki: „Hiszpanie" — tragedia w pięciu aktach wierszem napisana jeszcze przez... 16-letniego autora, oraz bardziej dojrzała, bo napisana już przez... 21-letniego poetę „Maskarada" — dzieło zaskakujące nie tylko głęboką wiedzą o życiu tak młodego pisarza, lecz także wybieganiem artystycznym naprzód jeszcze w dobie rozkwitu umownego romantyzmu.

Należy do najbardziej natężonych gwiazd konstelacji romantycznej. Oto imiona tych świateł w kolejności jak się zapalały: Wolfgang Goethe (1749—1832), Fryderyk Schiller (1759—1805), George Gordon lord Byron (1788—1824), Alfons de Lamartine (1790—1869), Percy Bysshe Shelley (1792—1822), Adam Mickiewicz (1798—1855), Aleksander Puszkin (1799—1837), Wiktor Hugo (1802—1885), Juliusz Słowacki (1809—1849), Alfred de Musset (1810—1857) i wreszcie on — Michał Lermontow (1814—1841), jeden z najświetniejszych poetów świata, a jednocześnie tak popularny, że nie tylko wydania jego dzieł rozchodzą się do dziś momentalnie po każdym wznowieniu, ale wiele jego wierszy stało się ludowymi pieśniami w jego ojczyźnie.

Jest najmłodszy z wielkich romantyków. Można o nim rzec, że tak zamyka w literaturze świata erę romantyczną jak Goethe ją otworzył. I jak tamten wyprowadził muzę romantyczną z klasycyzmu, tak Lermontow najbliżej z nich wszystkich podprowadził ją do dziewiętnastowiecznego realizmu, który już się nie pojawiał w dziełach Gogola i Balzaka. I jeżeli na przykład „Hiszpanie" są jeszcze skąpani całkowicie w aurze umownego romantyzmu, „Maskarada" już łączy w sobie elementy wzniosłej patetycznej tragedii silnych namiętności z komedią realistyczną charakterów. Pokrewny stop znajduje się dopiero w późniejszych dramatach Słowackiego, przede wszystkim w „Fantazym" i w dziełach wyraźnych post-romantyków Musseta i Norwida, z tym że

patos u Lermontowa nie jest jeszcze wydrwiony, brzmi szczerze, co dodaje sztuce głębi jednocześnie utrudniając interpretację.

Oczywiście podobieństwa i analogie to nie wszystko. Pozostaje do rozszyfrowania jeszcze wielka mapa indywidualności własnej autora, z uwzględnieniem jego narodowego i środowiskowego klimatu. Można twierdzić, że dramat ten wyrwał mu się z serca z chwilą osiągnięcia dojrzałości, gdy zaczął inaczej rozumieć sprawę osobistą, która musiała go jątrzyć od dzieciństwa.

Ten młodziutki oficer gwardii wychował się w domu arystokratycznym babki, zabrany z domu ojca, niezbyt zamożnego ziemianina i oficera, po przedwczesnym zgonie matki. Istniał w rodzinie pogląd, że przyczyną jej śmierci był ciężki charakter męża, znacznie od niej starszego, zazdrosnego, w towarzystwie petersburskim traktowanego jako arriwista, choć o bardzo pańskich manierach i wybitnej indywidualności. Jak mógł sobie wyobrazić 21-letni egzaltowany oficerek matkę, której nie pamiętał? Właśnie jak uroczą, niewinnie posądzoną Ninę. Ojciec jego oczywiście swej żony nie otruł w znaczeniu dosłownym, ale w mniemaniu rodziny — zatruł ją podejrzeniami, czy brakiem troski. Ale ten zbrodniczy małżonek jest jednocześnie dla poety rodzonym ojcem, jest kimś wybitnym, indywidualnością, choć pod koniec swego życia w samotności wyraźnie powariowywał. Można dzielić z rodziną żal do niego, ale trudno nie czuć w sercu odruchów sympatii i zainteresowania. Tak zapewne dojrzewała, w wyobraźni Lermontowa postać Arbienina. Reszty dokonał sztafaż umownego romantyzmu i widowiska operowe — główny artystyczny pokarm gwardyjskich oficerów.

„Maskarada" została napisana w roku 1835. Spotykając się z przeszkodami ze strony cenzury carskiej Lermontow przerabiał ją wielokrotnie. Pierwsza wersja — trzyaktowa, odrzucona przez cenzurę Benkendorfa, zaginęła. Stosunkowo niedawno został odkryty jej niepełny brudnopis. Niestety, prócz tego że jest niepełny, w wielu miejscach zawiera tekst po prostu słabszy, w redakcji nie przepracowanej także pod względem artystycznym, zwartości zdań i napięcia dramatycznego. Na przykład scena IV drugiego aktu, w której Arbienin wywiera zemstę na księciu Zwiezdiczu nie ma późniejszej siły wyrazu. Jednak z tych zachowanych ułamków pierwotnej wersji możemy się domyślić, że IV akt został niemal w całości dopisany dla cenzury, która, być może na odczepnego, zażądała od autora bardziej realistycznej eksplikacji. W ten sposób postać Nieznajomego bardziej się rozrosła i otrzymała motywację swego postępowania.

Ta czteroaktowa wersja z grudnia 1835 roku zachowała się w całości i jako taka służy za podstawę dzisiejszym inscenizacjom i jest drukowana w kanonie dzieł Lermontowa, podczas gdy strzępy poprzedniej wersji są drukowane w pełniejszych wydaniach jako warianty.

Niestety i ta druga wersja nie zadowoliła ówczesnych cenzorów. Zrozpaczony autor przerobił sztukę jeszcze raz bardzo gruntownie w roku 1836 tworząc z jej ułomków krótszą, choć o większej ilości aktów, bo pięciu i to... komedię „Arbienin". W Arbieninie została wyrzucona cała wielka scena maskarady, gdyż cenzorzy uważali, że nie należy publicznie podawać do wiadomości, że damy z wysokich sfer bywają na zabawach kompromitujących, a cenzor E. Oldekop straszliwie się oburzył, iż autor śmiał nazwać uczestników zabaw kostiumowych w domu Engelhardtów hołotą i wietrznikami. Można przypuszczać, że dygnitarz sam bywał na tych zabawach...

Ale cenzura była nadal nieubłagana względem autora, który rozpacz łączył z przekorą, i wielki aktor ówczesny Szczepkin, który pragnął grać rolę Arbienina nie miał tym razem tego szczęścia jakie mu sprzyjało w związku z Horodniczym w „Rewizorze" Gogola.

Minęło dwadzieścia lat od śmierci autora, gdy w roku 1862 ujrzały światła ramp, ale tylko „Sceny z Maskarady", nie jej całość.

Dopiero w roku 1912 przystąpił do pracy nad całą „Maskaradą" Aleksandryjski Teatr w stolicy nad Newą, obecnie Akademicki Leningradzki Teatr im. Puszkina. Jednym z szermierzy idei wystawienia „Maskarady" był Włodzimierz Majakowski. Ustalono, że należy grać w pierwszej z zachowanych w całości, czyli w drugiej — czteroaktowej wersji. I tak się obecnie zawsze gra tę sztukę, rekonstrukcja bowiem pierwotnej wersji na podstawie domysłów byłaby polem do hasania najmniej powołanych rekonstruktorów.

Próby pod kierunkiem Meyerholda i Juriewa w Aleksandryjskim Teatrze przedłużył najpierw zamysł wystawienia sztuki w roku 1914, w setną rocznicę urodzin poety, potem przerwała prace wojna, przeciągała zaś je specjalna dbałość i pieczołowitość. Wreszcie w dniach rewolucji w lutym 1917 r. poszła w górę kurtyna i sztuka nie schodziła z afisza 25 lat

Z „Maskarady" w Teatrze im. Mossowietu

aż do śmierci Juriewa, reżyserującego ją i kreującego rolę Arbienina, a następnie wkroczyła na inne sceny przechodząc do ich żelaznego repertuaru.

Po drugiej wojnie światowej napisał do „Maskarady" muzykę Chaczaturian, korzystał z niej Moskiewski Państwowy Teatr Dramatyczny im. Mossowietu, który bawiąc w Polsce w roku 1952 pokazał naszej publiczności w swoim repertuarze także „Maskaradę" w reżyserii J. Zawadzkiego, z Marecką w roli baronowej Sztral, Mordwinowem w roli Arbienina, Plattem jako Kazarinem i Oleninem jako Nieznajomym.

Zdaniem niektórych krytyków pierwsza inscenizacja „Maskarady" z Juriewem w roli Arbienina, Wierdyńską w roli Niny, Time w roli baronowej Sztral i Studiencowem w roli księcia Zwiezdicza zbyt przechyliła nadzwyczaj piękne i mające olbrzymi sukces widowisko w stronę feerii umowno-romantycznej. W rezultacie tej krytyki inne wybitne inscenizacje zbyt może z kolei przechylały widowisko w kierunku konwencji realistycznej, pozbawiając je częściowo nie tylko blasku, ale i napięcia dramatycznego, co zauważył surowy krytyk B. Jemielianow w Nr 5 z maja 1952 „Tieatru", twierdząc, że najwłaściwsze, zgodne z duchem utworu rozwiązanie znalazł teatr imienia Sundukijana w Erywaniu w reżyserii A. Gułakiana z Wagarianem w roli Arbienina i Somonian w roli Niny. W tej inscenizacji nastąpiło pono najrównomierniejsze rozłożenie elementów stylowych właściwych temu arcydziełu.

Pracę nad przekładem „Maskarady" rozpocząłem w kwietniu 1950 roku. Ciągnęła się dłużej niż trzy lata. Kunszt przekładu artystycznego jest bardzo wciągającą grą i groźną namiętnością. Jest to w odróżnieniu od twórczości własnej kunszt sprawdzalny. Perspektywa udoskonaleń i poprawek nigdy się nie kończy, i rośnie jak tropikalny las. Swój przekład w stanie surowym poddałem kilkakrotnie publicznej krytyce literatów, rusycystów i ludzi teatru. Ponieważ jednak ulegał i pewnie będzie jeszcze ulegać zmianom, więc proszę teatry o korzystanie każdorazowe z ostatniej wersji drukowanej. Póki nie ukaże się „Maskarada" wraz z „Hiszpanami" w Bibliotece Narodowej Zakładu im. Ossolińskich odpowiednio skomentowana przez naukowców, proszę na razie posługiwać się wersją z tomu przekładów moich „Z Lermontowa", wydanych w 1955 roku, a nie z Antologii dramatu rosyjskiego wydanej przez to samo wydawnictwo, ale jeszcze w roku 1952. Chyba że... niektóre zdania z tej wersji będą szczególnie odpowiadały aktorom. Biorę za nie bowiem, wprawdzie zmniejszoną, ale także odpowiedzialność.

Pierwszą próbą przekładu było nagranie radiowe pierwszego aktu w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego już jesienią 1950 r. Rolę Arbienina wypowiadał Zdzisław Mrożewski, Niną była Halina Kwiatkowska, księciem Zwiezdiczem Aleksander Gąssowski, baronową Sztral Zofia Jaroszewska, Kazarinem J. Ronard Bujański, Szprichem Eugeniusz Solarski, Nieznajomym Władysław Macherski.

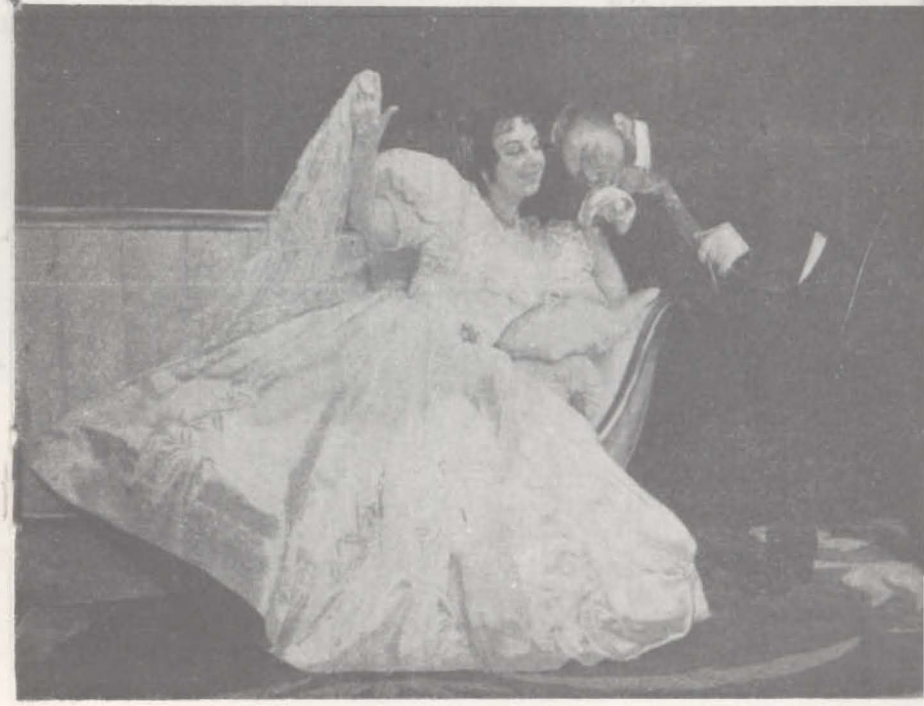
2 lutego 1953 (mniej więcej jednocześnie z dotarciem na półki księgarskie wydanej przez „Czytelnika" Antologii Dramatu Rosyjskiego) doszło do publicznego odczytania

Z polskiej prapremiery „Maskarady" w Teatrze Wielkim w Częstochowie.

przez aktorów w ramach krakowskiego warsztatu dramaturgicznego na dużej sali Starego Teatru całej „Maskarady" w tej samej reżyserii i niemal w tym samym zespole wykonawców co nagranie radiowe w roku 1950, z tą zmianą, że Księcia czytał tym razem Jerzy Kaliszewski, a Nieznajomego Wacław Nowakowski. Można było wówczas nabrać przekonania, że polscy aktorzy, przy odpowiednim staraniu, mogą pokonać trudności i ominąć zasadzki, jakie kryje w sobie ta sztuka, uchodząca w swej ojczyźnie za najwyższy probierz kunsztu aktorskiego.

Upłynął jeszcze rok nim 29 kwietnia 1954 wystąpił z polską prapremierą „Maskarady" Teatr Wielki w Częstocho-

Z „Maskarady" w Teatrze Polskim w Warszawie.



Z „Maskarady" w teatrze szczecińskim.

wie. Reżyserowali Edmund Kron i Józef Maśliński. Współreżyserujący sztukę dyrektor teatru Edmund Kron grał jednocześnie rolę Nieznajomego. Główną rolę Arbienina grał Czesław Łodyński, Kazarina Edmund Płoński, Ninę Krystyna Bielówna, baronową Sztral Irena Szabelak, Szpricha Eugeniusz Dobrowolski, a Księcia Zwiezdicza na zmianę Wiesław Lichecki i Stanisław Czaderski. Scenografem był Władysław Wagner.

Drugi wystawił sztukę Teatr Polski w Warszawie. Premiera odbyła się 26.IV.1958 r., poczem sztuka weszła do sta-

Z „Maskarady" w Teatrze im. W. Bogusławskiego w Kaliszu.

łego, tzw. żelaznego repertuaru. Reżyserował Roman Zawistowski, scenografem był Otto Axer, układał taniec Witold Borkowski i skorzystano z muzyki Chaczaturiana. Arbienina grał Jan Kreczmar, Ninę Alicja Raciszówna, księcia Zwiezdicza Czesław Wołłejko, baronową Sztral Janina Romanówna, Kazarina Władysław Hańcza, Szpricha Saturnin Butkiewicz, Nieznajomego Stanisław Jasiukiewicz, Doktora Tadeusz Kondrat.

10.III.1959 r. wystawił „Maskaradę" teatr w Szczecinie. Reżyserował Henryk Lotar, scenografem była Irena Skoczeń, Arbienina grał Rafał Kajetanowicz, Ninę Halina Kazimierowska i Danuta Markiewicz, księcia Lesław Mazurkiewicz, baronową Ada Zasadzianka, Kazarina Marcin Godzisz, Szpricha Jerzy Sobieraj, Nieznajomego Mieczysław Wiśniewski. Wykorzystano muzykę Chaczaturiana.

8.VI.1960 r. odbyła się premiera „Maskarady" w Teatrze im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu w inscenizacji Ireny Byrskiej i Tadeusza Kubalskiego, reżyserii Tadeusza Kubalskiego, scenografii Jerzego Gorazdowskiego. Skorzystano z Walca, Nokturnu, Mazurka, Romansu i Galopu Chaczaturiana z jego Suity do „Maskarady". Arbienina grał Henryk Dłużyński, Ninę Barbara Łukaszewska, księcia Zwiezdicza Bogdan Kiziukiewicz, baronową Sztral Kazimiera Starzycka, Kazarina Tadeusz Kubalski, Szpricha Andrzej Girler, Nieznajomego Maciej Borniński.

Teatr im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku jest piątą sceną polską, która podejmuje się tego niezwykle trudnego artystycznie zadania.

SEWERYN POLLAK

O poezji Lermontowa

Fragmenty słowa wstępnego do wyboru poezji Lermontowa „Z Lermontowa", Warszawa 1955 r.

Już w swej młodzieńczej powieści, „Wadimie", której tematem jest powstanie chłopskie w czasach Katarzyny, Lermontow wysławiał wolę czynu, twórczą energię: „Chcieć to znaczy nienawidzić, kochać, współczuć, cieszyć się, żyć...". Jakże ta postawa sprzeczna jest z tym, co mu przypisywali smutni uciekinierzy do „wieży z kości słoniowej". Ich samotnictwo było w pewnym sensie dobrowolne, gdy u Lermontowa postawa samotnicza była przymusowa, wynikła z pogardy nie dla świata, lecz dla „wielkiego" świata. Nie dziw więc, że go nie rozumieli, raczej rozumieli bardzo jednostronnie, nie widzieli w nim wielkiej potrzeby miłości, silnych, otwartych uczuć, nie widzieli wzgardy dla drobnych i małodusznych namiętności ludzkich. Uwodził ich demonizm Lermontowa, a przecież nawet i on był rezultatem pozytywnej koncepcji świata, cóż z tego, że utopijnej czy

abstrakcyjnej. Historycy literatury, szukając gotowych recept, tę postawę samotniczą sklasyfikowali słusznie — lecz nie wniknęli w jej istotę, w to, że wspólne były pobudki, które upodobniły drogę twórczą Byrona i Lermontowa, bowiem bajronizm pojawił się w jego twórczości, zanim poeta poznał dzieła twórcy „Kaina". Poznanie twórczości Byrona przyczyniło się jedynie do większego scalenia, do większej jednolitości tonu w poezji Lermontowa.

W przeciwieństwie do René Chateaubrianda, którego rozczarowanie życiem wynika wyłącznie z egoizmu i samouwielbienia, rozczarowanie w poezji Lermontowa jest czynnym protestem wobec tego, co podłe i przyziemne, protestem w imię szczerości uczuć i odwagi myśli. A więc nie jest to w gruncie rzeczy poezja rozczarowania, samotnictwa, jest to poezja oburzenia i smutku. Lermontow swoją gorzką postawę wobec świata uważał za przymusową; świadczy o tym chociażby jego rozmowa z Bielińskim. „Głęboki i potężny duch! Cudowna natura! Spierałem się z nim i ulgę mi sprawiało dopatrywać się w jego rozważnym, chłodnym i gniewnym poglądzie na życie i ludzi ziaren głębokiej wiary w wartość życia i człowieczeństwa. Tak mu też powiedziałem; on się uśmiechnął i rzekł: Daj Boże"... — wspomina Bieliński.

Krytyka współczesnego społeczeństwa wywodziła się u Lermontowa z nieprzejednanego stosunku do obojętności, bierności, do słabej woli, apatii.

Ze smutkiem na dzisiejsze patrzę pokolenie!
Pustka jeno lub ciemność czeka je w przyszłości,
Brzemieniem je przygniata wiedza i zwątpienie,
Aż zestarzeje w bezczynności.
Zło i dobro oziębłym przyjmujemy sercem
I już w zaraniu życia więdniemy bez walki,
W niebezpieczeństwie — podłej ulegli rozterce,
Przed władzą gniemy niewolnicze karki.

Ta krytyka bierności społeczeństwa, którą Lermontow uważał za największe zło współczesnego mu pokolenia, jest

jednocześnie krytyką nie tylko stosunków społecznych, ale własnej postawy wobec życia. Jakże charakterystyczne dla nastrojów poety jest zdanie Pieczorina w „Bohaterze naszych czasów"; „Od czasu, jak żyję i działam, los jakoś zawsze zmuszał mnie do rozwiązywania cudzych dramatów, jak gdyby beze mnie nikt nie mógł ani umrzeć, ani wpaść w rozpacz. Byłem niezbędną postacią piątego aktu". Fatalizm działania jest bądź co bądź zawsze działaniem, bardziej dla Lermontowa do przyjęcia niż bezczynność i obojętność. Prawdziwe działanie istnieje dla Lermontowa gdzieś w dalekiej nieokreślonej przyszłości, gdy powstaną przychylniejsze warunki. Jak głuche echo tej postawy brzmią słowa Borysa Pasternaka w wierszu o Hamlecie:

To zgiełk z dali nadchodzących odsłon,
Gram we wszystkich pięciu czynną rolę.

Aktywna postawa Lermontowa wobec życia jest jednak pełna wewnętrznych sprzeczności. Poczucie osamotnienia, świadomość, że wszelkie wysiłki są bezpłodne, że ludzie, których uważa za jedynych reprezentantów społeczeństwa, nie są zdolni do dzielenia z nim buntu rozsadzającego jego pierś, wytwarzały w nim oprócz zimnej pogardy przekonanie o fatalności losu. Motywy fatalistyczne raz po raz przewijają się w wierszach Lermontowa, skłócone z jego aktywną koncepcją życia, i wraz z elementami wiary, a jednocześnie z materialistycznym widzeniem rzeczywistości — tworzą ów znamienny splot pojęć, który się składa na zawikłaną i niedoprowadzoną do jednolitych wniosków filozofię poety.

Sprzeczności w postawie filozoficznej Lermontowa wobec świata są ściśle uwarunkowane jego poczuciem odosobnienia, izolacji, którą sam uznawał za przymusową. Charakterystyczna pod tym względem jest jego młodzieńcza tragedia „Dziwny człowiek". Jeden z bohaterów tragedii, który chyba nie przypadkowo nosi nazwisko Bieliński, zna dobrze nicość i egoizm ludzi, a jednak nie może porzucić społeczeń-

stwa. „Gdy jestem sam — powiada — wydaje mi się, że nikt mnie nie kocha, nikt się o mnie nie troszczy — a to jest takie ciężkie!"

Wszystkie te sprzeczności milkną, gdy w grę wchodzi uczucie miłości do kraju, oburzenie na panujące w nim stosunki społeczne. Tutaj postawa Lermontowa jest zawsze jednoznaczna. W tejże samej sztuce jest scena, gdy chłop opowiada głównemu jej bohaterowi, Włodzimierzowi, i jego przyjacielowi, Bielińskiemu, o okrucieństwach dziedziczki wobec poddanych. Mówi o niesłychanych torturach, moralnych i fizycznych, jakie im zadaje właścicielka pańszczyźnianych niewolników. W opowiadaniu chłopa nie ma akcentów buntu, jedyną możliwość poprawy losu swych bliskich widzi on w tym, że „dobry pan", Bieliński, odkupi wieś od zbrodniarki. Jest to trzeźwa ocena rzeczywistości. Na słowa oburzenia Bielińskiego, że „przecież jest na to sąd, wasza pani będzie się miała za to z pyszna" — odpowiada: „Gdzie biedni ludzie mogą znaleźć obronę? A pani wszystkich sędziów przekupiła naszą własną krwawicą". I na to rozgniewany Włodzimierz wykrzykuje z żalem: „O, moja ojczyzno, moja ojczyzno!".

Podobnych, choć czasem nie tak silnie zaznaczonych akcentów protestu przeciw systemowi niewoli i upodlenia człowieka znajdzie się niemało w twórczości Lermontowa. Tragiczną ich wymowę podkreślają zdania wstępne do sztuki „Dziwny człowiek", gdzie Lermontow pisze: „Czy prawdziwie odmalowałem społeczeństwo? — nie wiem! W każdym razie zawsze pozostanie ono dla mnie zbiorowiskiem ludzi nieczułych, w największym stopniu samolubnych i pełnych zawiści do tych, w których duszy zachowała się najmniejsza choćby iskra niebiańskiego ognia!... i temu społeczeństwu oddaję się pod sąd".

Całe życie Lermontowa jako poety zamyka się w obrębie lat ciemnego panowania Mikołaja „Pałkina". Na tle rzeczywistości ówczesnej motywy bezsilności i dumnego odosobnienia współgrają w dziele poety z motywami wolnościowymi. Począwszy od dramatu „Hiszpanie", który jest gorącym protestem przeciw nierówności społecznej i nietolerancji, poprzez poemat „Ostatni syn wolności" o legendarnym buntowniku nowogrodzkim Wadimie (nawiasem mówiąc, temat Wadima przewija się w całej radykalnej literaturze pierwszej połowy XIX wieku), poprzez takie wiersze, jak „Trzydziesty lipca", jak „Nowogród", w którym grozi śmiercią tyranowi, aż do napisanego w ostatnim roku życia wiersza „Żegnaj mi, Rosjo nieumyta", który jest ostrym pamfletem wymierzonym w Rosję mikołajowską — motywy wolnościowe brzmią w całej twórczości Lermontowa.

Spis treści

M. J. LERMONTOW (notka biograficzna) 80

Jerzy Zagórski — LERMONTOW I JEGO „MASKARADA" 81

Seweryn Pollak — O POEZJI LERMONTOWA 91

WYDAWCA: PAŃSTWOWY TEATR IM. AL. WĘGIERKI W BIAŁYMSTOKU. Redakcja zeszytu: Lech Piotrowski. Zdjęcia: Archiwum. Franciszek Myszkowski i Grażyna Wyszomirska. Druk: Białostockie Zakłady Graficzne 4954. 15.XII.61 r. B-2 1500 egz.

Nadzór techniczny: Cezary Drozd

Brygadier sceny: Józef Kościuczyk

Elektrotechnik: Zdzisław Tomaszewski

Rekwizytor: Maria Korzeniewska

Kierownicy pracowni:

stolarskiej: Michał Nosorowski

krawieckiej: Eugenia Mojsa i Stanisław Nieścierowicz

perukarskiej: Edward Laskowski

malarskiej: Romuald Druskont

tapicerskiej: Franciszek Molik

Modelator: Halina Drozd

CENA 3 ZŁ

MICHAIL JURIEWICZ LERMONTOW

MASKARADA

(М А С К А Р А Д)

dramat w trzech częściach (10 obrazach) wierszem
przełożył Jerzy Zagórski

OSOBY:

Jewgienij Aleksandrowicz Arbienin	Henryk Machalica
Nina — jego żona	Irena Grzonka
Książę Zwiezdicz	Czesław Stopka
Baronowa Sztral	Karina Waśkiewicz
Afanasij Pawłowicz Kazarin	Józef Czerniawski
Adam Pietrowicz Szprich	Wiesław Kucytowski
Nieznajomy	Grzegorz Galiński
Doktor	Władysław Szumowicz
Urzędnik	Bohdan Czechak
Gracz I, Gość I	Bogusław Marlen
Gracz II, Gość II	Władysław Karwicz
Gracz III, Gość III	Edward Laskowski
Gracz IV, Gość IV	Michał Rosiński
Gracz V	Henryk Lipartowski
Pani domu, Dama żałobna	Henryka Zboromirska
Siostrzenica, Pokojówka	Marzenna Gajewska
Staruszek	Feliks Karpowicz
Służący Arbienina	Władysław Karwicz
Służący Księcia	Michał Rosiński
Lokaj	Andrzej Karolak

Goście maskaradowi i balowi.

INSCENIZACJA: BOHDAN CZECHAK
i RYSZARD KUZYSZYN

REŻYSERIA: BOHDAN CZECHAK

SCENOGRAFIA: RYSZARD KUZYSZYN

MUZYKA: ARAM CHACZATURIAN

UKŁAD TAŃCÓW: CYRYL JANUSZKOWSKI

Asystent reżysera: Grzegorz Galiński
Udźwiękowienie: Henryk Lipartowski
Inspicjent: Andrzej Karolak
Kontrola tekstu: Gaja Majewska

PREMIERA DNIA 30 GRUDNIA 1961 R.