



DOR
CARLOS

KRAKOWSKI TEATR MUZYCZNY

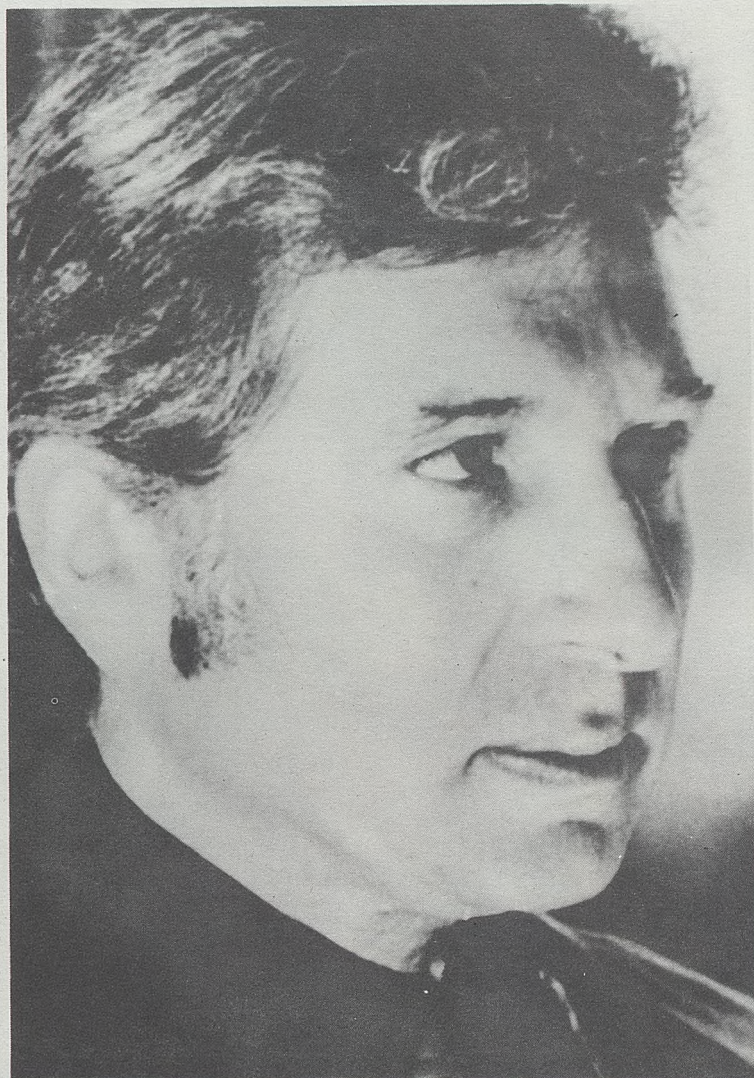
SCENA
OPEROWA

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY

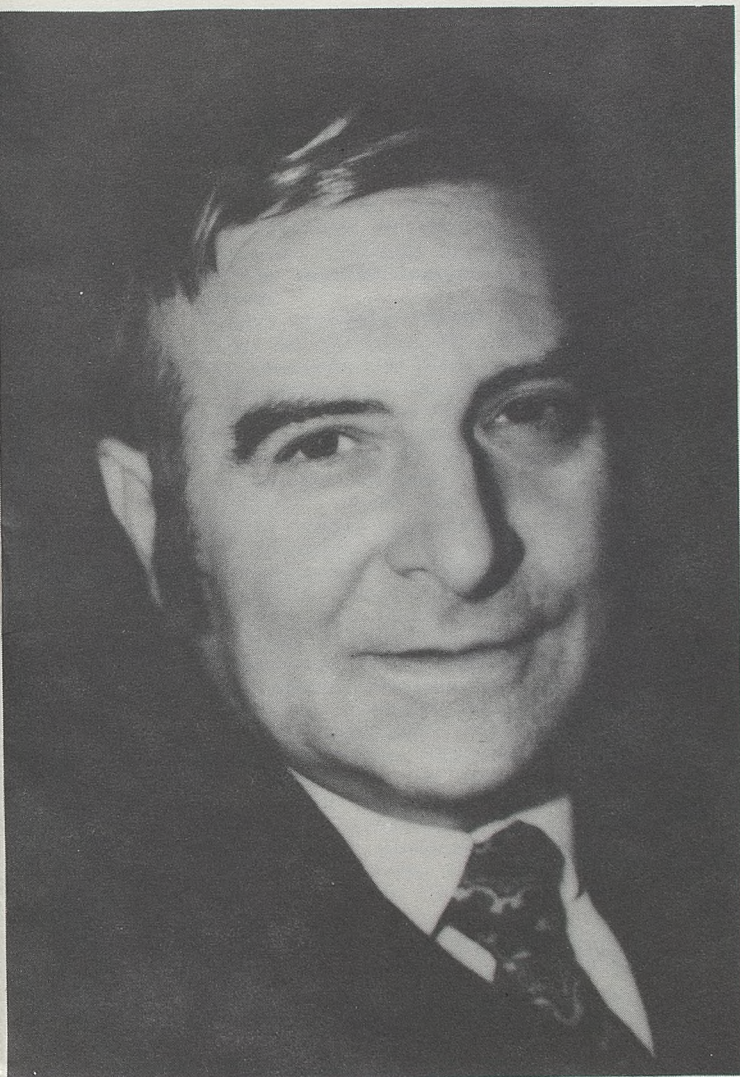
Lech Janicki



GIUSEPPE VERDI



ROBERT SATANOWSKI
Kierownictwo muzyczne



STANISŁAW LACHOWICZ
Inszenizacja i reżyseria



BARBARA STOPKA-OLSZAŃSKA
Scenografia

Don Carlos, czyli dialektyka władzy i namiętności

Dwa najgłośniejsze opracowania tragicznej historii Don Carlosa to arcydramat Fryderyka Schillera i arcydzieło muzyki operowej — opera Giuseppe Verdiego. Opera Verdiego nie tylko stara się — w ramach możliwości skonstruowania libretta zdatnego do „opowiedzenia przy pomocy śpiewu” — iść wiernie tropem perypetii schillerowskich bohaterów, ale także usiłuje, i to na ogół dość wiernie zachować ideologiczną, polityczno-moralną kanwę oryginału.

Oczywiście dramat Schillera dysponując rozbudowanym planem werbalnym jest w stanie dokładniej wyłożyć poglądy swego twórcy: postaci tego dramatu mogą przejść ewolucję poglądów, mogą przyjąć lekcję świadomości, jaką daje im historia i przeżycia osobiste. W operze — pozornie — brak miejsca na tego rodzaju eksplikacje słowne. Ale w miejsce rozbudowanej warstwy słownej pojawia się muzyka, która czasami znacznie więcej i dokładniej mówi o stanach emocjonalnych postaci dramatu, niż może to uczynić najbardziej rozwinięta tyrada poetycka.

Dramat Don Carlos rozgrywa się równocześnie w dwu wątkach, które zresztą w każdym momencie przenikają się nawzajem. Pierwszym jest problem hierarchii władzy, drugim stopień namiętności. Oba wątki — zarówno ten z planu osobistego jak i ten z planu politycznego — podporządkowane są

regułem zdobywania wolności, która przez różne postaci dramatu różnie jest rozumiana. Stwarza to dramat postaw etycznych krzyżujących się na polach stosunków międzyosobowych i społecznych.

Król Filip jest rzecznikiem władzy absolutnej, monarszej. Chce aby jego wolność była prawem dla wszystkich w jego królestwie. Tak więc domaga się posłuszeństwa w dziedzinie politycznej — chce ogniem i żelazem złamać opór walczącej o niezależność Flandrii. Uważa, że jego wolność dozwala mu odebrać infantowi narzeczoną — Elżbietę — aby uczynić z niej swą żonę; domaga się wierności od niekochającej go małżonki sam nie dochowując jej jednak wiary; pragnie lojalności niezawisłej szlachty hiszpańskiej reprezentowanej przez margrabię Posę; sądzi, że ma prawo do bezwzględnej lojalności infanta.

Wyższe aspiracje władzy, a więc i większą „wolność przewodzenia” reprezentuje Wielki Inkwizytor. Tu już nie chodzi o dobra ziemskie, posiadanie, które jest motorem działania króla Filipa. Albo może chodzi o posiadanie w innej, wyższej sferze. Wielki Inkwizytor chce mieć władzę nad sumieniami, uzurpuje sobie prawo do tworzenia zasad moralnych. Władza ideologa — Inkwizytor jest ideologiem o zakroju faszystowskim — stara się dotrzeć wszędzie tam, gdzie nie sięga władza królewska. Jest w stanie nie tylko skazać na stos innowierców i odstępców od rzymskiej ortodoksji, nie tylko znajdzie uzasadnienie dla zabójstwa, jakie ma się dokonać na Carlosie, ale jest w stanie zniszczyć samego króla. Władza jego jest większa, gdyż wolny jest już od pożądania rzeczy materialnych. Interesuje go psychika, sumienie — najszybsze enklawy wolności osobistej jednostki i społeczeństwa.

Ponad władzą królewską i władzą inkwizytora istnieje — zdaniem Schillera i Verdiego — władza miłości, najwyższa instancja i zarazem najwyższa wolność. Miłością do ludzi ożywiony był ojciec króla Filipa, wysłannikiem najwyższej miłości jest tajemniczy Fratre — u Schillera przeor zakonu Kartuzów, stowarzyszenia, które za życia wyrzekło się nie tylko dóbr doczesnych, uciech tego świata, ale także — symbolicznie przez śluby milczenia — samego życia.

W planie niższym — indywidualnym — także miłość jest najwyższą władzą. Zaborcza — jak w wypadku księżniczki Eboli — nie jest w stanie osiągnąć wolności; namiętność i żądza niszczą władzę jaką może dać miłość. Przyjaźń Pozy do Don Carlosa również jest zabarwiona pewną interesownością. Interesownością wyższego rzędu — Posa jest rzecznikiem walczących o wolność ludów Flandrii — co każe mu wykorzystywać młodego księcia dla celów szukającej się rewolucji. Jest jednak Posa szłowiekiem szlachetnym, któremu lojalność każe poświęcić życie dla przyjaciela. Szlachetność Don Carlosa jest innej próby. W rzeczywistości jest przede wszystkim kochankiem, któremu odebrano narzeczoną. Flandria, jej wolność interesują go początkowo tylko jako sposób zdobycia samodzielności, może własnego królestwa a może — jeszcze pewniej — jako argument przetargowy w sprawie Elżbiety. Jednak w trakcie dramatu postawa ta zostaje spolaryzowana w kierunku większej bezinteresowności. I wraz z tym Carlos zaczyna zdobywać wolność wewnętrzną stając się mocniejszy, ale tylko w tym stopniu aby w scenie końcowej dokonać najwyższego wyboru egzystencjalnego: zdecydować o własnej śmierci. U Schillera, oraz w niektórych wersjach inscenizacyjnych Verdiego jest to śmierć symboliczna — Carlos chroni się w klasztorze Kartuzów, w innych wersjach — a być może i w rzeczywistości — popełnia samobójstwo...

Dramatyzm Don Carlosa jest wynikiem niemożliwości realizowania własnych snów o wolności: nie może jej osiągnąć ani król — który nie jest w stanie zdobyć miłości żony i syna nie mówiąc już o bezwzględnym posłuszeństwie poddanych, nie osiąga jej Inkwizytor, który może zniszczyć ciała, nie niszcząc ducha swych oponentów, nie zdobywa jej Posa, który chce zrewoltować Flandrię, nie ma jej Elżbieta która chciałaby bardzo niewiele: być wierną żoną, ani księżna Eboli, która chciałaby — w dowolny sposób — odgrywać najważniejszą rolę na dworze hiszpańskim. Konkluzja ogólna jest stwierdzenie, niemożliwa jest wolność, gdy brak miłości, czyli gdy wolność jednej osoby zagraża wolności osób innych. W tym świecie zrealizować swą wolność może tylko autorytet moralny „nie z tego świata” — lub decyzja egzystencjalna: czy należy żyć w więzieniu, którym staje się dla wszystkich żądza wyłączności, posiadania i władzy?

WYJĄTEK Z TRAGEDII SZYLLERA* „DON CARLOS”

Przełożył Adam Mickiewicz

AKT PIERWSZY
Ogród królewski w Aranchwes

S C E N A II
KAROL I RODRYGO

K a r o l

Co widzę? Rodrygo!

R o d r y g o

Karolu!

K a r o l

O, Boże!
Tyżeś to ty? tak, to ty! bo czyjaż pierś, czyja,
Uderzeniom mej piersi tak silnie odbija?
O! teraz wszystko dobrze, teraz mi już zdrowo,
Teraz zbolące serce rzeźwi się na nowo,
Gdym w objęciach mojego Rodryga.

R o d r y g o

Karolu!

A cóż tu było złego? o jakim to bólu
Wspomniałeś? co to znaczy?

K a r o l

Drogi przyjacielu!
Co cię tak niespodzianie przyniosło z Brukselu?
Komu za to dziękować, komu o! bluźnierca,
Boże! daruj pjanego obłąkaniom serca.
Któż to inny, jeżeli nie Opatrzność Boża,
Zsyła mi przyjaciela i Anioła stroża?

* W powyższym fragmencie zachowano pisownię oryginału. Wg Wydania narodowego „Dzieł” Mickiewicza, tom III — Utwory dramatyczne, oprac. Stanisław Pigoń (1949).

Rodrygo

Książę! daruj, gdy na ten ogień w każdym słowie
Twój Rodrygo oziębłym zdumieniem odpowie.
Nigdy nie myślał, że mię tak Karol pozdrowi,
Nie tak przystało witać Filipa synowi.
I cóż znaczą te w oczach niezwykle płomienie,
Ten chłód wybladłych liców, ust gwałtowne
drżenie?

Tyżes to, lwiego serca ów bohater młody,
Do którego o wsparcie wołają narody?
Bo nie jako współlucznia, co z tobą urostem,
Ale całej ludzkości oglądasz mię posłem.
Te uściski winienes flandryjskiej krainie,
Łza ludu złupionego na twe lica płynie.
O dzielną wołam pomoc. Moment niedaleki,
A wolność ich odwieczna ma zginać na wieki.
Srodze Filip Brabantów wolną ziemię krwawi;
Lecz kiedy do niej Albę dzikiego wyprawi,
Siepacza tyraniji, fanatyzmu kata,
Wtenczas ostatnia czeka Brabantów zatrać.
U ciebie, syna królów, a cesarzów wnuka,
Nieszczęśliwa Flandryja wsparcia jeszcze szuka.
Jeśli w tobie ludzkości słabo ogień tleje,
Niderlandy straciły ostatnią nadzieję.

Karol

Straciły: lży mam tylko, łez i mnie potrzeba,
I ja na próżno wołam o wsparcie do nieba;
Inszych środków wymaga narodu niedola —

Rodrygo

Daruj mnie, ja w tych słowach nie widzę
Karola.

Tyż to mówisz? ty wielki, ty rzadki człowieku,
Może jeden nietknięty morowym tchem wieku...
Co w powszechnym pijanej zbłąkaniu Europy,
Kiedy się wszystko chwieje, nie zachwiałeś

stopy;

Coś w młodości przed jadem zawarł usta twoje,
By nie wyssać zatrute klechostwa napoje,
Od których durzącymi rażone zawroty
Dwa wieki już szaleją; coś przed mnichów grotą
I przed samowładnego pana chytrą szponą,
Przed zgrają fanatyzmem grubym oślepioną,
Coś miał sprawę ludzkości zastanąć

niezłomnie?...

Karol

Czy to o mnie mówiłeś, przyjacielu, o mnie?
Teraz mylisz się grubo, teraz już niewczesnie.
Był wprawdzie kiedyś Karol, widziałem go we
śnie,

Karol, któremu samo wspomnienie swobody
Żywym ciskało serce, paliło jagody:
Alem ja nie ten Karol, jakim był w Alkali,
Kiedyśmy raz ostatni z sobą się żegnali,
Gdym, myślą lecąc w niebo, śmiał zajrzeć do
raju,

Obraz jego w hiszpańskim chcąc odnowić kraju!
O! rozkoszna, o! boska, lecz zbyt krótka
chwilko!

Pryśły te mary!...

Rodrygo

Mary? Książę! mary tylko?
A więc to były mary?

Karol

Ach! nie broń łez oku,
Nie broń im na tym łonie wolnego potoku,
Jedyny przyjacielu! jedyny, jedyny
Wśród tej pustej świata wielkiego dziedziny!
Jak daleko Filipa zajmuje potęga,
Jak daleko bandera Kastyllanów sięga,
Żadnej nie masz, tak, żadnej, najmniejszej
ustroni,

Gdzie Karol jedną łezkę swobodnie uroni,
Jeśli nie tu. — Na wszystko zaklinam ja ciebie,
Na nadzieję, jakieśmy pokładali w niebie,
Nie wyganiaj mię, przebóg! z tej jednej ustroni,
Z tej mię jednej Rodrygo luby nie wygoni.

(Rodrygo słucha wzruszony)

Myśl sobie, że ja byłem sierota wzgardzony,
Żeś mię przybrał za syna, dziedzica korony,
Ja nie znam, co być synem, bom synem —
mocarza;

Ale jeśli mi prawdę wieszczy duch rozmarza,
Jeśli z serc milijona to, co bije we mnie,
Może się tylko z twoim rozumieć wzajemnie;
Jeżeli to jest prawda, że wszechmocna woła,
Tworząc nas, powtórzyła w Rodrygu Karola;
I lutnie duchów naszych jeśli ręką losu
Z młodych lat do jednego nastrojone głosu;
Jeśli te kilka łezek, co mi ulgę dały,
Drozsze niż skarby królów...

Rodrygo

Drozsze niż świat cały!

DON CARLOS

Opera w czterech aktach

Giuseppe Verdi

Tekst wg dramatu F. Schillera
Napisałi J. Méry i C. du Locle

Tłumaczył: J. Popiel

Kierownictwo muzyczne:
ROBERT SATANOWSKI
Inscenizacja i reżyseria:
STANISŁAW LACHOWICZ
Scenografia:
BARBARA STOPKA-OLSZAŃSKA

Asystent reżysera:
MAŁGOSZA GRODYŃSKA

Konkordytorzy solistów:
IRENA BŁAHACZKOWA
KRYSZYNA WALDEK

Premiera: 24 maja 1976

Filip II, król Hiszpanii

Elżbieta De Valois, jego żona

Don Carlos, infant Hiszpanii

Księżniczka Eboli, dama dworu królowej

Rodryg, markiz Poza

Wielki Inkwizytor

Tebaldo, paź królowej

Mnich

Hrabia Lerma

Głos

- Stanisław Lachowicz
Tadeusz Podsiadło
Jerzy Sypek
Jan Wojciech Śmietana
Maciej Witkiewicz
- Jadwiga Gadulanka
Teresa Gryboś
Stefania Zacharjasz
- Ryszard Brożek
Janusz Zipser
- Wiera Baniewicz
Zofia Jabłońska
Halina Szymańska
- Wincenty Głodek
Janusz Wolny
- Stanisław Lachowicz
Tadeusz Podsiadło
Jan Wojciech Śmietana
Maciej Witkiewicz
- Jadwiga Gałant
Stanisława Szubryt
- Tadeusz Podsiadło
Stanisław Ziolkowski
- Rafał Kazanowski
Franciszek Makuch
- Wilhelmina Galas
Daniela Rybarczyk

Inspicjent:
ANNA JAWORSKA
Sufler:
IRENA HEMZACZKOWA





STRESZCZENIE OPERY

Akcja opery rozgrywa się w drugiej połowie XVI wieku w Hiszpanii. Władcą państwa jest despotyczny Filip II. Poślubił on księżniczkę francuską, Elżbietę, w celach politycznych, ale także dla zaspokojenia swych męskich ambicji w rywalizacji z... własnym synem, Don Carlosem, który wcześniej był z Elżbietą zaręczony. W znęcaniu się nad Elżbietą i Carlosem za ich wzajemną miłość znajduje też Filip ujęcie dla swego kompleksu władzy. Teoretycznie rządzi „świata połową”, ale w rzeczywistości musi ściśle wykonywać zlecenia świętej Inkwizycji, topiącej w morzu krwi każdy odruch społecznego rozsądku, uczciwości, swobody. Choć król uznaje słuszność argumentów szlachetnego wolnomysliciela, markiza Posy, jednak nie tylko nie uwalnia Flandrii od ciemniącego ją namiestnika, ale jeszcze czuje się zmuszony wydać Posę Inkwizycji.

AKT I, odłona 1.

O świcie w kaplicy przyklasztornej modlą się mnisi przy grobowcu Karola V, ojca aktualnie panującego króla Filipa II. Następca tronu, Don Carlos, zniechęcony do świata i ludzi, decyduje się wstąpić do klasztoru. Nadchodzi markiz Posa, witany serdecznie przez infanta. Kiedy dowiaduje się o trwałej miłości Carlosa do Elżbiety, namawia go, aby prosił ojca o wysłanie do Flandrii, gdzie mógłby nie tylko zapomnieć o nieszczęśliwej miłości, ale też jako namiestnik — wiele zdziałać dla dobra krzywdzonego ludu. Carlos aprobuje pomysł Posy, obaj przysięgają sobie wierność i dozoną przyjaźń.

AKT I, odłona 2.

W ogrodzie damy dworu wesoło śpiewają. Nadchodzi Elżbieta, a Posa wręcza jej list od matki z Paryża, oraz dyskretnie przekazuje bilecik od infanta. Wezwany przez królową Carlos prosi ją o wstawienie u Filipa w sprawie wyjazdu do Flandrii, a równocześnie przypomina chwile obopólnego szczęścia. Elżbieta jednak choć nadal kocha Carlosa, pozostanie wierną małżonką króla. Niestety Filip nie ufa Elżbiecie i stale posadza ją o zdradę. Kiedy zastał ją samą, czyni wymówki damom dworu. Wierzy natomiast w uczciwość Posy, którego pragnie sobie pozyskać. Markiz, korzystając z okazji opisuje królowi katastrofalną sytuację ludu flandryjskiego i prosi o interwencję. Król zaś — w chwili szczerości — skarży się na Elżbietę i Carlosa. zwraca się o pomoc, a równocześnie ostrzega markiza przed Inkwizycją.

(p r z e r w a)

AKT II, odłona 1.

W pałacu odbywa się zabawa: zasmucona królowa nie chce jednak brać w niej udziału, prosi o zastępstwo swą damę dworu, księżniczkę Eboli. Nadchodzi Don Carlos i sądząc, że ma przed sobą Elżbietę, jeszcze raz wyznaje jej swą gorącą miłość. Eboli jest uszczęśliwiona, kiedy jednak Carlos poznaje swą omyłkę i wycofuje się z miłosnych deklaracji — oburzona, zawistna księżniczka poprzysięga zemstę. Przypadkowo przybyły Posa chce dla ratowania Carlosa zabić intrygantkę, ale szlachetny infant broni ją. Przyjaciele raz jeszcze zapewniają się o wzajemnej wierności.

AKT II, odłona 2.

Akcja przenosi się na plac przed kościołem, gdzie w obecności króla, dworu, przedstawicieli świętej Inkwizycji i ludu — mieszczan odbędzie się ponura uroczystość autodafé. Tok przygotowań zostaje zakłócony przybyciem delegacji flandryjskiej, proszącej króla — zresztą na próżno — o zmiłowanie. Również interwencja Carlosa jest bezowocna, a na prośbę o mianowanie go namiestnikiem we Flandrii odpowiada bezlitosny i zawistny ojciec — rozkazem odebrania infantowi szpady.

(p r z e r w a)

AKT III, odsłona 1.

W ciszy gabinetu, u schyłku jeszcze jednej bezsennej nocy, pozornie niehumaniczny monarcha snuje smutny, acz piękny monolog, a następnie prowadzi rozmowę z Wielkim Inkwizytorem, dziewięćdziesięcioletnim ślepy młodym. Ten radzi mu, by dla wyższych państwowych celów kazał zgładzić syna: równocześnie żąda wydania na śmierć markiza Posy. Arcykatolicki król jest za słaby, aby sprzeciwić się wszechmocy Inkwizycji.

Jawi się Elżbieta ze skargą na kradzież cennej szkatułki. Okazuje się, że szkatułkę przekazano królowi, który — znajdując w niej wizerunek infanta — oskarża żonę o wiarołomstwo. Królowa mdleje, a Posa czyni królowi wymówki za jego gwałtowność i zapewnia o niewinności Elżbiety. Gdy królowa przytomnieje, zastaje obok siebie księżniczkę Eboli, która poniewczasie zrozumiała swą nikczemność. To ona, z zazdrości o Carlosa odrzucającego jej amory, przekazała szkatułkę Filipowi, ba, ona pozwalała królowi na takie „poufałości”, o jakie oskarżała Carlosa i Elżbietę. Zanim zacznie odpokutowywać swe winy w klasztorze, pragnie uczynić wszystko dla ratowania Carlosa.

(p r z e r w a)

AKT III, odsłona 2.

Posa odwiedza infanta w więzieniu. Ofiarowując swe życie za przyjaciela, przyjmuje na siebie winy Carlosa, organizatora flandryjskiego spisku. Infant nie zdąży już powiedzieć królowi prawdy, bowiem szlachetny Posa ginie od skrytobójczej kuli.

W tym momencie wdziara się do więzienia tłum zbuntowanych (przez Eboli?) mieszczan, żądających zwolnienia ulubionego przez lud Carlosa. Z poważnej opresji ratuje króla Wielki Inkwizytor, który rzuca buntowników na kolana. Tak oto raz jeszcze objawia się zależność władzy królewskiej od wszechmocy Kościoła.

AKT IV.

Przed wyjazdem do Flandrii infant żegna się tajemnie z królową. Oboje postanowili zrezygnować z osobistego szczęścia dla dobra innych; Elżbieta zamknie się w klasztorze, a Don Carlos — realizując testament Posy — poświęci swe siły dla walki o wolność ludu. Jednak niespodziewane przybycie Filipa wraz z Wielkim Inkwizytorem przekreśla raz na zawsze zamysły szlachetnej pary. Carlos, nie chcąc oddać się w ręce trybunału i siepaczy Inkwizycji, przebija się sztyłem. Nadbiegający dla ratowania infanta mieszczanie — lud tym razem już nie ułękna się Inkwizycji; niestety jest za późno...

La

Z HISTORII...

Władca ogromnego państwa, długie lata żył Filip II w niepewności, jak ukształtuje się kwestia jego następcy i dziedzica całej potęgi. Z małżeństwa z Marią portugalską miał jedyne dziecko, syna Don Carlosa. Związek małżeński Filipa z królową angielską Marią Tudor (1554), znacznie od niego starszą, był wynikiem jedynie chwilowych rachub politycznych i rychło zmarła Maria (1558) nie obdarzyła go potomstwem. W r. 1560 poślubił Filip II Elżbietę Valois, księżniczkę francuską, która wniosła w surowy i poważny dwór madrycki wdzięk młodości (miała lat 14), urok kultury dworu Walezjuszków, Hiszpanie, widząc w tym małżeństwie żywy dowód pacyfikacji stosunków z Francją, nazwali ją księżniczką pokoju. Elżbieta urodziła Filipowi jedynie dwie córki, ukochaną przez ojca, piękną i rozumną Izabelę, oraz Katarzynę. Nadal tedy ciężar sukcesji tronu spoczywał na jedynym synu, urodzonym w r. 1545, Don Carlosie.

28

Tragiczne losy następcy tronu hiszpańskiego, owiane pewną tajemniczością, przeszły do legendy i stały się częstym motywem utworów poetyckich. Pojawia się w nich Don Carlos to jako zwolennik tolerancji religijnej i sympatyk Filipa, to znowu jako ofiara namiętnej miłości do macechy, Elżbiety Valois, i zazdrości bezwzględnego ojca. W rzeczywistości osoba i tryb życia Don Carlosa nasuwały Filipowi od wczesnych lat syna wiele smutnych refleksji. Chorowity od młodości, stronił od nauki i poważniejszych zajęć, przy tym gwałtowny i niepokonywany, zdradzał skłonności do zwyrodniałego okrucieństwa. Upadek ze schodów w pałacu w Alcalá i wynikła stąd ciężka choroba pogorszyły ogromnie stan jego zdrowia. Filip II odsuwa syna od spraw państwowych, przeświadczony o jego nieudolności. Dądo to powód do licznych kłótni na dworze, a gwałtowny Carlos porывał się ze sztyletem na ojca, znienawidził całe otoczenie, jedynie z szacunkiem, który może pokrywał uczucie głębsze, zwracał się do królowej Elżbiety. Mając poparcie pewnych sfer w Niderlandach żądał od ojca wyznaczenia mu tamże stanowiska namiestnika. Gdy wybór Filipa padł na księcia Albę, Carlos groził śmiercią swemu rywalowi. Zdarzyły się w jego zdrowiu i usposobieniu momenty jaśniejsze, a wtedy Filip II pragnął go zaprzęgnąć do spraw państwowych. Wyzaczył mu stanowisko przewodniczącego w radzie państwa, ale Carlos zaniedbywał zupełnie sprawy mu powierzone i wprowadzał jedynie zamieszanie w tok spraw państwowych. Była to ostatnia próba Filipa II — gdy Carlos domagał się zgody ojca na związek małżeński, spotkał się z odmową. Teraz Carlos (w pewnym porozumieniu z Don Juanem d'Austria) snuje plany ucieczki, układa je bardzo lekkomyślnie i nieumiejętnie. Następca tronu hiszpańskiego, choćby bez zdolności, mógł przecież stać się groźnym jako emigrant, mógł być narzędziem w ręku wrogów Filipa II, nawet czynnikiem buntu i rozkładu państwa. Los Don Carlosa był teraz przesądzony. W styczniu 1568 Filip II uwięził syna, sam dopilnował szczelnego zamknięcia celi, nakazał straż surowo niedopuszczenie wszelkiej komunikacji ze światem i od tej chwili przestał się formalnie synem interesować. Gdy wszelkie próby więźnia nie odniosły żadnego skutku, zaczął się głodzić, to znów jadł nadmiernie i porywał napoje w stanie zamrożonym. Wystarczyło to, by organizm nadwątlony licznymi chorobami zrujnować. 25 lipca 1568 umarł Don Carlos; w kilka miesięcy potem umarła Elżbieta Valois (na skutek przedwczesnego porodu). Filip wszedł teraz po raz czwarty w związki małżeńskie z Anną austriacką, córką Maksymiliana II (1570), i po ośmiu latach doczekał się wreszcie syna i następcy, Filipa III.

„Wielka Historia Powszechna”
Kazimierz Piwarski

JAK POWSTAŁ „DON CARLOS”...

Ani Grand Opéra, ani Teatr Liryczny, ani Teatr Włoski w Paryżu nie są w stanie zadowolić kompozytora.

„Czy pan żartuje? Pisać dla Opery!!! Czyż nie sądzi pan, że byłoby to niebezpieczeństwem dla moich oczu? Po tym, co wydarzyło się dwa lata temu podczas prób „Nieszporów?” Pisać dla Opery teraz, mając przed sobą taki drobiazg jak madame Meyerbeer, rozdająca szpilki do krawatów, medaliony, dyrygenckie pąteczki itp.! (...) To rozumiem! Sztuka staje się bankierskim domem i trzeba być milionerem, *sine qua* nie ma mowy o powodzeniu!” (...)

Dochodzi jednak w końcu do porozumienia z dyrektorem Opery: Maestro zobowiązuje się skomponować nową operę i przystosować do wznowienia „Moc przeznaczenia”. W połowie listopada państwo Verdi zjeżdżają do Paryża. Zajmują mieszkanie przy Polach Elizejskich, urządzają przyjęcia, uczęszczają do Opery:

„Byłem cztery razy w Operze!!! Po jednym razie lub po dwa razy we wszystkich teatrach muzycznych i wszędzie nudziłem się. Z pewnością „Afrykanka” jest nie najlepszą operą Meyerbeera. Słyszałem też uwerturę do „Tannhäusera” Wagnera. To wariat!!!”

A więc dopiero po skomponowaniu dwudziestu dwóch oper Verdi słyszy po raz pierwszy i oburza się na uwerturę do „Tannhäusera”! Czyż fakt ten nie starczy za odpowiedź tym wszystkim, którzy oceniając twórczość Verdiego jeszcze przed „Don Carlosem” i „Aidą”, miewają tyle „wagnerowskich skrupułów”?

„Dogadaliśmy się i wystawimy najpierw nową operę. Będzie to „Don Carlos” według Schillera. Librecistą jest Mèry. Gdy tylko z nim dogadamy się, wrócę do Sant’Agata, aby pracować w spokoju...”

Klimat paryski nie służy Verdiemu; po powrocie do siebie zapada na zdrowiu.

„Pracuję gorliwie, na ile mi pozwala ból gardła (...) Pomyśleć tylko, że w okresie czterech miesięcy ból ten prawie ani na chwilę mnie nie opuścił. Oto już dwa dni, jak przybrał na sile, i pracować nie mogę. Dwa dni stracone!”

Na horyzoncie politycznym znów się chmurzy. Wszystko wskazuje na wojnę Prus z Austrią; Prusy pragną obalić hegemonię Wiednia w Związku Państw Niemieckich. Włochy zawierają przymierze z Prusami, które za udział w wojnie po ich stronie obiecują przyłączenie Wenecji.

W oczekiwaniu gorących dni Verdi pracuje nad nową operą z całą zawziętością.

„Kiedy wojna wybuchnie, trzeba będzie wbrew woli wyjechać z tych stron, trochę narażonych na niebezpieczeństwa. Ale nie starczy mi siły ducha na opuszczenie Włoch! Dokąd się udam? Co będę robił? Któż to wie? (...) A szkoda! Opera postępuje tak dobrze (...) Skończyłem trzeci akt i zacząłem czwarty. Gdy skończę go, będę uważać, że cała opera skończona, bowiem piąty akt pisze się, i powinien być napisany w jednej chwili. Rozumiem, że chwila ta nie przychodzi codziennie, ale w okresie ośmiu lub piętnastu dni tak czy inaczej to nastąpi.”

Wojna wybuchła 18 czerwca 1866 wojska włoskie wyruszają w pole. 24 czerwca ponoszą klęskę pod Custozą.

Verdi przenosi się do Genui. Klimat tu dobry, a także i mieszkańcy pochłonięci w tym portowym mieście sprawami handlowymi pozostawiają mu dużo swobody ruchu. Tutaj od lat zamieszkuje Angelo Mariani, być może ze względu na nękającą go od młodości chorobę płuc. Verdi z małżonką wynajmują mieszkanie w tym samym domu: nareszcie przed Peppiną otwierają się perspektywy ucieczki przed zimową nudą w Sant’ Agata. W Genui mieszka też Teresa Stolz, śpiewaczka czeskiego pochodzenia, której opieka muzyka tej miary co Mariani zapewniła świetny rozwój naprawdę wielkiego talentu. Obecnie już zajmuje jedno z czołowych miejsc wśród sopranów dramatycznych Włoch.

Jesienią 1865 zatriumfowała we wznowionej „Joannie d’Arc” Verdiego. Z Marianim łączą ją stosunki intymne, coraz bardziej się zacieśniające. Teraz więc Verdi z małżonką i Stolz z Marianim tworzą jakby jedną rodzinę.

Rozchodzi się wieść, że prowincja wenecka ma być przez cesarza Austrii odstąpiona Napoleonowi III. Tę obelgę rzucaną Włochom odczuwa Verdi bardzo silnie. Czy mógłby obecnie jechać do Paryża? „Austria odstępuje Wenecję cesarzowi Francuzów? Czyż to możliwe? A cóż z nią zrobi cesarz? Czy ją zatrzyma? Czy zechce oddać ją nam? Ale my nie możemy jej przyjąć i, mam nadzieję, że nasi odmówią. Nie jesteście nam nic winni i my niczego nie chcemy. Wy, tak drażliwi w sprawach honoru, zrozumiecie i uszanujecie to uczucie u innych! Nie! cesarz nie może i nie powinien pod żadnym pozorem przyjmować Wenecji. I dlaczegoż to wszystko? Być może z racji 24? (Chodziło o klęskę pod Custozą). Ale w ostatecznym rachunku fakt ten nikogo nie pozbawia humoru (...) Nie, nie, póki jeszcze nie jest zawarty i nie może być zawarty w ten sposób. Są jeszcze mężczyźni, są żołnierze i może właśnie teraz, gdy piszę, odbywa się zawzięta bitwa, a ja nie pragnę i nie życzę naszym większego zapалу jak właśnie w dniu 24. Powinienem panu mówić o innych sprawach, ale mam głowę napęczniałą od tego wszystkiego. Z drugiej strony, w tych chwilach tak dla nas trudnych i strasznych wstyd mi niemalże zajmować się nutami.

Niech pan uprzedzi monsieur Perrina, że nie piszę, że nie mogę pisać i nie wiem, jak wziąć się do tego, aby napisać choćby jedną nutę. Jestem po tysiącokroć chory.”

Proponuje rozwiązanie kontraktu, na co Perrin się nie godzi. Po kilkudniowym pobycie w Paryżu Verdi z małżonką udaje się do Côtèrets w Wysokich Pirenejach, tutaj bowiem bije źródło wody leczni-

czej zaleconej na gardło. Do apartamentu hotelowego wnoszą fortepian — praca nad operą trwa. Z początkiem września „Don Carlos” jest ukończony. Powrót do Paryża i rozpoczęcie prób w normalnym dla Opery trybie, to znaczy z zawieszaniami, przesunięciami, zachorowaniami prawdziwymi i udanymi, ze złą wolą, mogącą doprowadzić do pasji dużo bardziej opanowanego kompozytora niż Verdi.

W Wiedniu podpisany zostaje pokój z Austrią: o losie prowincji weneckiej ma zdecydować plebiscyt. Ale patrioci włoscy czują się upokorzeni. W kraju panuje nędza i niezgoda. Zamyka się teatry.

W Paryżu dzień premiery „Don Carlosa” wciąż się odwleka. „Don Carlos” z boską pomocą i za sprawą tych żółwi z Opery pójdzie na scenie z końcem stycznia! Jezu! Jakąż karą za popełnione przez kompozytora grzechy jest wystawianie w tym teatrze opery z machinami z marmuru i ołowiu (...) W operze prowadzą 24-godzinne dyskusje, aby zdecydować, czy Fauré lub też Sass mają podnieść do góry dłoń czy tylko palec.”

14 stycznia — to już rok 1867 — umiera w Busseto 82-letni ojciec Verdiego.

Wreszcie 11 marca dochodzi do uroczystej premiery „Don Carlosa” — w obecności pary cesarskiej, rządu, korpusu dyplomatycznego i kulturalnej śmietanki Paryża. Z włoskich przyjaciół obecni byli Stolz i Marini.

Niestety, wykonanie nie stało na najwyższym poziomie. Dyrygent Hainl prowadził przedstawienie bez zapału. Maria Sass w partii królowej była zbyt powierzchowna. Orkiestra na scenie, prowadzona przez Adolfa Saxa (wynalazcę saksofonu), zawiodła na całej linii. Na widowni dominował nastrój dla Verdiego raczej nieprzychylny. Kompozytorzy francuscy, a za nimi część krytyków, nie mogli darować Verdiemu, że ciesząc się niezmiennie łaską Napoleona III, znowu usunął ich w cień dostarczyszy na zamówienie operę na uroczystą okazję Wystawy Światowej. Cesarzowa Eugenia, usposobiona do Verdiego raczej przyjaźnie — zaprosiła go nawet do zamku Compiègne — poczuła się teraz dotknięta w swych uczuciach gorliwej katoliczki. W scenie pomiędzy królem Filipem a Wielkim Inkwizytorem uraziły ją słowa Filipa: „Tais-toi, prêtre!”. Odwróciła się tyłem do sceny, wzruszając ramionami, co oczywiście dla wielu było wystarczającą wskazówką, jak mają oceniać nową operę włoskiego Maestra. A sam Maestro?

„Wczoraj wieczorem — „Don Carlos”. Nie można tego nazwać sukcesem!! Nie wiem jak dalej pójdzie, ale nie zdziwiłbym się, gdyby okoliczności się zmieniły. Dziś wieczorem wyjeżdżam do Genui.” Kilka dni później z Genui: „Otrzymałem listy i telegramy o drugim i trzecim przedstawieniu Don Carlosa. Idzie dobrze. Piszą mi o nim jak o prawdziwym sukcesie. Niech i tak będzie”.

A po tygodniu, już po przeczytaniu pierwszych recenzji: „Biedny „Don Carlos”! Możliwe, że było w nim sporo tego, co zasługiwałoby na powodzenie! Ale zrobiono wszystko, aby je popsuć!” (...)

Wszystko, co można by zarzucić partyturze „Don Carlosa”, da się, jak sądzić wolno, sprowadzić do jej rozwlekłości. Verdi, bodając po raz pierwszy w życiu, odstąpił tu od swej zasady osobistej interwencji w sprawy libretta, interwencji prowadzącej dotąd zawsze do jego kondensacji, usunięcia wszystkiego, co zbędne, podkreślenia momentów czysto teatralnych. Tym razem pisząc operę na zamówienie Paryża, poddał się autorytetowi swych librecistów: Józefa Méry, a po jego śmierci w 1865 r., Kamila du Locle. Któż jak nie oni, tak silnie związani z Grand Opéra, mogli lepiej znać kraj opery będącej w tej chwili en vogue, jeśli chodziło o wymagania paryskiej publiczności i dyrekcji teatru? A „obowiązywała” wtedy forma pięcioaktowej „wielkiej opery”, której najdoskonalszym modelem była twórczość Meyerbeera. I Verdi skomponował „wielką operę”, zyskując zresztą pod tym względem uznanie nie byle kogo, bo tak bardzo nieskorego do pochwał Rossiniego: „Verdi jest jedynym, który potrafi napisać wielką operę” — oświadczył po premierze „Don Carlosa” twórca „Cyrulika”, uważając swych znakomitych paryskich kolegów, Gounoda i Saint-Saënsa, za „symfoniistów”.

Skoro więc „Don Carlos” miał z samego założenia zbliżyć się do typu „wielkiej opery”, mógł w niej jednym upodobnić się do oper Meyerbeera, arcy mistrza gatunku. Jeśli chodzi o — nieuchronnie wytykane Verdiemu — „wpływy Wagnera”, to — jak zawsze — zarzuty tego rodzaju były powierzchowne i polegały na nieporozumieniu.

„Don Carlos” to w równym stopniu opera włoska jak inne opery Verdiego, chociaż z pewnością zalicza się do dzieł okresu przejściowego, prowadzącego ku stylistycznie bardziej jednolitym osiągnięciom twórczym. (...)

A muzyka, przy jej niewątpliwej niejednorodności, przy — użyjmy określenia, którego Verdi najbardziej się obawiał — pewnej „mozaikowości”, obfituje w całe sceny porywające pięknem, głębią charakterystyki dramatycznej, fakturą zadziwiającą w równym stopniu inwencją co precyzją. Niech wolno nam będzie zatrzymać się nieco dłużej nad sławną arię-monologiem króla Filipa II i następującym po niej bezpośrednio duetem z Wielkim Inkwizytorem. Ponury satrapa, który ze względu na rację stanu ożenił się z narzeczoną swego syna, zdręczając zarówno młodą żonę, jak i syna zazdrośnymi podejrzeniami, to z pewnością centralna postać opery. Czujemy doń odrazę, gdy nagle — właśnie w monologu — po raz pierwszy przedstawi się on nam jako jeszcze jeden... „stroskany ojciec”, a w duecie z Inkwizytorem jako bezsilna ofiara nadużywającego swej władzy Kościoła. Nie zapominajmy, że lata powstania „Don Carlosa” Verdiego to lata, w których ostatnią przeszkodą dla pełnego zjednoczenia Włoch był opór papieża, broniącego swej ziemskiej władzy. Nigdy dotąd nie był Verdi do tego stopnia nasiąknięty radykalizmem i antyklerykalizmem jak właśnie w owym czasie. Po wygaśnięciu kadencji poselskiej w 1865 r. ten były poseł prawicy nie zawahał się poprzec jako swego następcę socjalistę Fambriego, argumentując, że „lepszy czerwony niż czarny”.

Otóż „Don Carlos” był w dużym stopniu wyrazem tych uczuć, był manifestacją liberalizmu, hasłem do ostatecznego rozwiązania tak zwanej „kwestii rzymskiej”. Podobne uczucia odnajdziemy i w „Aidzie”, gdzie również wyrok kapłanów zadecyduje o upadku i śmierci Radamesa. Arcykapłan Ramfis to egipskie wydanie hiszpańskiego Wielkiego Inkwizytora z „Don Carlosa”.

W poprzedzonej orkiestrową introdukcją arii-monologu króla Filipa odnajdujemy wszystko, co może być zapisane po stronie aktywów partytury „Don Carlosa”, wszystko, co świadczy, że opera ta jest nowym wspaniałym etapem rozwoju dramaturgii Verdiego. To, co tu służyć będzie dramatycznej charakterystyce sytuacji i tekstu, ma jednocześnie autonomiczny sens muzyczny zarówno w melodyce, harmonice, fakturze polifonicznej, orkiestracji, jak i w strukturze formy. (...)

„Don Carlos” przechodził dziwne koleje losu. Verdi, zdając sobie sprawę z rozwlekłości pięcioaktowej opery, sam pomyślał o skrótach. Wprowadził je zaraz po paryskiej prapremierze. W końcu 1882 r. zdecydował się na dalej idącą przeróbkę dzieła. Usunął z libretta wszystko, co nie pochodziło bezpośrednio lub pośrednio z tragedii Schillera, lecz było swobodnie wykoncypowane przez francuskich librecistów. Padł więc ofiarą cały pierwszy akt, rozgrywający się we Francji, w Fontainebleau, zresztą bardzo piękny! Odpadła też wielka scena balowa i balet w akcie trzecim.

Czterooaktowa wersja opery została wystawiona w La Scali 10 stycznia 1884. Pojawiły się głosy, że wypadła jednak gorzej od starej, że wyraźniej jeszcze wyszły słabe strony libretta. Skrót był oczywiście niemały (jak policzono — z 4548 taktów na 3247, a więc o 1301 taktów mniej!), a właśnie usunięcie pierwszego aktu poważnie zaszkodziło zrozumiałości całej opery. Tutaj bowiem, w parku w Fontainebleau, spotkali się po raz pierwszy Don Carlos i Elżbieta, tutaj wyznali sobie miłość, tutaj też odezwały się po raz pierwszy tematy muzyczne powracające następnie w dalszym przebiegu opery.

Poczęto więc wykonywać „Don Carlosa” w nowej, muzycznie przez Verdiego poprawionej wersji, ale łącznie z pierwszym aktem. W pierwotnej, paryskiej wersji — „Don Carlosa” wydawanego przez Filipa w ręce Inkwizycji ratuje z opresji zjawia cesarz Karol V, ukazująca się również w dawnym drugim akcie opery. W nowej czterooaktowej wersji zastąpiono to odmiennym, bardziej w stylu operowej praktyki zakończeniem: Don Carlos przebija się sztyletem i ginie. Ale na przekór tej wersji teatru włoskie wystawiają operę, co prawda w czterooaktowej wersji, ale kończą spektakl pojawieniem się *deus ex machina* zjawy Karola V. W ogóle idąc na przedstawienie czy też słuchając nagrania „Don Carlosa”, nigdy nie można ręczyć na pewno, jaką wersję się usłyszy. Najczęściej spotykaną kombinacją i — jak się wydaje — najbardziej logiczną jest czterooaktowa wersja z pierwszym aktem zredukowanym do ram krótkiego prologu. Warto zaznaczyć, że aria-monolog Filipa, jak i duet Filipa z Inkwizytorem — dwa najwspanialsze momenty opery — pozostały w drugiej wersji bez najmniejszej zmiany. (...)

Ostatnie lata wskazują na żywsze zainteresowanie „Don Carlosem” Verdiego, częściej bowiem pojawia się on w repertuarze największych teatrów operowych. (...)

ORKIESTRA

Dyrygują:
ROMAN MACKIEWICZ
ROBERT SATANOWSKI

I skrzypce

Janusz Miryński — koncertmistrz
Leszek Skrobacki
Erwin Sitek
Teresa Szarek
Stanisław Moskal
Stefan Solarczyk
Anna Klimczyk
Jan Wojcieszek
Aleksander Bazgier
Jacek Kaliński

II skrzypce

Benedykt Szymura — koncertmistrz
Anna Burzyńska
Jan Malik
Tadeusz Lipka
Marek Mnich
Henryk Olejniczak
Monika Prokop

Altówki

Mieczysław Satora
Aleksandra Senisson
Ryszard Czuchraj
Zofia Bokłak
Emilian Szczygieł
Tadeusz Kostecki

Wiolonczele

Swetosław Mutałow
Barbara Wrońska
Krystyna Guspiel
Wiesław Łysak

Kontrabasy

Czesław Ząbek
Jan Salamon
Ryszard Węgrzyn
Marek Mackiewicz

Flety

Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczyczka
Zbigniew Kamionka

Oboje

Walerian Kotas
Magdalena Paździor

Rożek angielski

Andrzej Piszczelok

Klarnety

Ignacy Wyczyński
Stefan Siwiec
Stanisław Orczyk

Fagoty

Damian Gryboś
Eugeniusz Studnicki
Wojciech Orawiec

Trąbki

Zygmunt Kunert
Tadeusz Jodłowski
Grzegorz Ostrowski

Waltornie

Czesław Peciolewicz
Józef Wróbel
Tadeusz Noga
Zygmunt Firlit
Andrzej Bartnik

Tuba

Eugeniusz Kania

Perkusja

Mieczysław Decowski
Barbara Nowak
Janusz Lotko

Harfa

Ewa Drożdż

Inspektor orkiestry

Jan Wojcieszek

Woźni orkiestry

Edward Kołodziejczyk
Władysław Wieczorek

CHÓR

Soprany

Maria Cieśla
Izabela Dziemyńska
Wilhelmina Galas
Krystyna Jurek
Krystyna Kiedo
Joanna Kwaśnicka
Danuta Masior
Stanisława Miryńska
Lidia Polańska
Daniela Rybarczyk
Elżbieta Towarnicka
Beata Wąsowicz
Grażyna Węgrzyńska
Anna Wielgus
Jolanta Zajac
Maria Cieśla

Alty

Barbara Adamik
Anna Bartnik
Grażyna Bujak-Namysłowska
Małgorzata Buła
Krystyna Dobrzańska
Wanda Dusza
Iwona Fenczyn
Jadwiga Galant
Renata Sejdor
Grażyna Zawitło
Barbara Zbroja

Tenory

Andrzej Całka
Józef Dreścik
Józef Garlak
Bogusław Gądek
Krzysztof Gudanek
Rafał Kazanowski
Krzysztof Kielbiński
Jan Maksymowicz
Wojciech Radoń
Zbigniew Rodko
Zdzisław Sztompka
Jan Wilga
Jan Wroński
Bogusław Wojnowski

Basy

Jan Derlat
Mieczysław Domagalski
Emil Dzwigoń
Jan Firek
Mieczysław Gaczol
Zbigniew Gierasiński
Tadeusz Hajduk
Józef Hrabczak
Zbigniew Hrabczak
Aleksander Kwaśny
Stanisław Makohoń
Stanisław Ziolkowski

Kierownik chóru

Zbigniew Toffel

Inspektor chóru

Renata Sejdor
Mieczysław Gaczol

Korepetytor chóru

Ewa Bator

CHÓR doangazowany

Henryk Bednarczyk
Black
Ryszard Hawrysz
Leon Jakubowski
Józef Kopczyński
Stefan Łyko
Zbigniew Parafiniuk
Jan Wierzbicki

**Z-ca Dyrektora do spraw administracyjnych:
ALEKSANDER SZYMANEK**

**Konsultant programowy:
MARIAN WALLEK-WALEWSKI
Kierownik literacki:
JÓZEF OPALSKI**

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik działu technicznego:

MIECZYŚLAW STANO

Brygadier sceny:

WŁODZIMIERZ KOPACZ

Kier. prac. scenotechnicznej:

FRANCISZEK FREN

Kier. prac. kraw. damskiej:

ZOFIA BOROWSKA

ALICJA TEKIELA

Kier. prac. kraw. męskiej:

TADEUSZ DROZDA

Kier. prac. fryzjerskiej:

CZESŁAWA GWIZDAŁA

Światło:

EUGENIUSZ WIECHĘĆ

Akustyka:

ZBIGNIEW JANIK

Kostiumy:

PRACOWNIA K.T.M.

Fryzury:

ZESPÓŁ FRYZJERSKI K.T.M.

Obuwie:

Sp-nia „GROMADA”

Nakrycia głowy:

HALINA PAZDERSKA

Dekoracje:

PRACOWNIE K.T.M.

Pracownia modelatorska:

JÓZEFA KOPACZ

MARIAN PASŁAWSKI

**Koordinacja Pracy Artystycznej:
CELINA KAPIŃSKA
BOGUMIŁA STEFAŃSKA
Organizacja widowni:
JANINA MANIECKA — kierownik
IRENA VALENTA — referent abonamentów**

**REDAKCJA PROGRAMU:
Józef Opalski
WSPÓŁPRACA:
Anna Śledzińska
OPRACOWANIE GRAFICZNE:
Mściwoj Olewicz**

Cena: 10 zł

