



don carlos

PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA
W BYTOMIU
ODZNACZONA ORDEREM „SZTANDAR PRACY” I KLASY

Dyrektor
WŁODZIMIERZ STAHL

Kierownik Artystyczny
WŁODZIMIERZ ORMICKI

DON CARLOS

opera w 8 obrazach

według dramatu FRYDERYKA SCHILLERA

Muzyka: GIUSEPPE VERDI

Libretto: JOSEPH MERY i CAMILLE DU LOCLE

Przeład polski: JAN POPIEL

Kierownictwo muzyczne:
WŁODZIMIERZ ORMICKI

Dyrygenci:
WŁODZIMIERZ ORMICKI
EDMUND SPRINGER

Inscenizacja i reżyseria:
JERZY ZEGALSKI

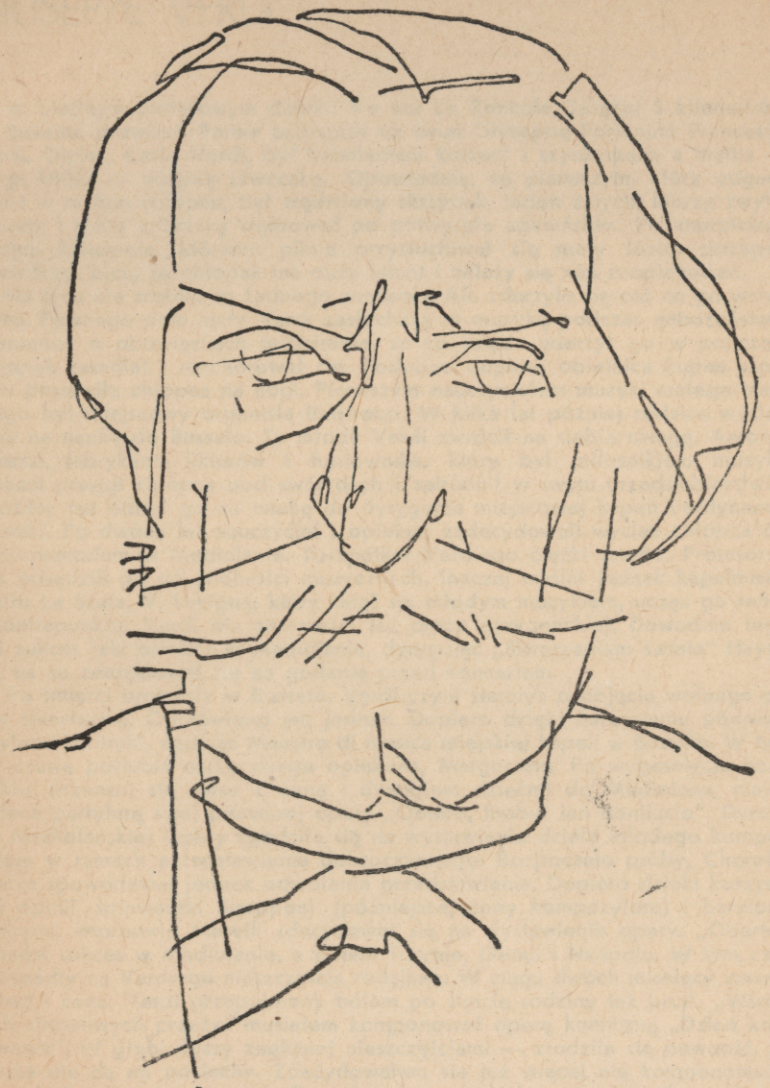
Scenografia:
JÓZEF SZAJNA

Układ graficzny
TADEUSZ GRYGLEWSKI

DON CARLOS

TREŚĆ PROGRAMU:

1. Giuseppe Verdi
2. Karol Stromenger – Schiller-Verdi
3. „Don_Carlos” – treść opery



GIUSEPPE VERDI

Premiera opery Don Carlos odbyła się 30 grudnia 1955 r.



GIUSEPPE VERDI

W biednym parterowym domku we wsi Le Roncole, leżącej 5 kilometrów od Busseto, prowincji Parma przyszedł na świat Giuseppe Fortunino Francesco Verdi. Ojciec, Carlo Verdi, był handlarzem korzeni i szynkarzem, a matka — Luiga Uttini — wiejską szwaczką. Opowiadają, że pierwszym, który odgadł talent w małym chłopcu, był wędrowny skrzypek, jeden z tych, którzy zwykli z kijem i torbą żebraczą wędrować po półwyspie apenińskim. Po improwizowanym koncercie, któremu pilnie przysłuchiwał się mały Józio, skrzypek oświadczył ojcu, że chłopak ma duży talent i należy się nim zaopiekować.

Na ojcu nie zrobiło to żadnego wrażenia. Ale zdarzyło się coś co go wzruszyło. Pewnego dnia mały Verdi zastuchany w muzykę podczas nabożeństwa, zapomniał o obowiązkach ministranta, za co ksiądz uderzył go w policzek. Chłopak zemdłał i rozchorował się. Podobno dopiero obiećnica kupna szpiнету postawiła chłopca na nogi. Pierwszym nauczycielem muzyki małego Verdiego był miejscowy organista Baistrocci. W kilka lat później rodzice wystali syna na naukę do Busseto. Tu młody Verdi zwrócił na siebie uwagę. Antonia Barezzi, fabrykanta likierów i hurtownika, który był miłośnikiem muzyki. Barezzi przyjął chłopca pod swój dach i zatrudnił w swym przedsiębiorstwie. Wkrótce też oddał go na naukę do dyrygenta miejscowej kapeli Ferdynanda Provesi. Po dwóch lat nauczyciel i opiekun zdecydowali wysłać chłopca do konserwatorium w Mediolanie. Tu spotkał Verdiego ciężki zawód. Profesorowie odsadzili go od zdolności muzycznych. Inaczej myślał jednak kapelmistrz teatru La Scala, V. Lavigna, który zajął się młodym muzykiem, ucząc go teorii i kontrapunktu. Verdi nie zaprzestał też pracy dyrygenckiej. Dowodem tego był sukces jaki odniósł w Mediolanie, dyrygując „Stworzeniem świata” Haydna, na co zdecydował się na godzinę przed koncertem.

Po śmierci organisty w Busseto, Verdi czyni starania o objęcie wolnego po nim stanowiska. Odmówiono mu jednak. Dopiero dzięki Barezziemu podpisał trzyletni kontrakt, zostając Maestro di musica miejskiej kapeli w Busseto. W tym też czasie poślubia córkę swego opiekuna, Małgorzatę. Po wygaśnięciu kontraktu przenosi się wraz z żoną i dwójkiem dziećmi do Mediolanu, mając w fece partyturę swej pierwszej opery „Oberto, hrabia Jan Bonifacio”. Dyrekcja Mediolańskiej Opery zgodziła się na wystawienie dzieła młodego kompozytora w ramach przedstawienia dobroczynnego. Rozpoczęto próby. Choroba tenora spowodował jednak odwołanie przedstawienia. Dopiero dzięki korzystnej opinii śpiewaczki Strepponi (późniejszej żony kompozytora) i barytona Ronconi, impresario Merelli zdecydował się na wystawienie opery. „Oberto” odniósł sukces w Mediolanie, a potem Turynie, Genui i Neapolu. W tym czasie spadły na Verdiego nieszczęścia rodzinne. W ciągu dwóch miesięcy zmarły dzieci i żona. Verdi przepełniony bólem po stracie rodziny tak pisał: „Wśród tych straszliwych przeżyć musiałem komponować operę komiczną „Dzień królowania”. W głębi duszy znękaney nieszczęściami — zrodziła się pewność, że sztuka nie da mi pociechy. Zdecydowałem się już więcej nie komponować.” Na szczęście impresario Merelli usiłował namówić kompozytora do napisania nowej opery. Verdi nie odmówił. W ciągu roku powstała opera „Nabucco”. Opera ta wywołała silne wrażenie wśród publiczności włoskiej. Rozpoczyna ona bowiem cykl oper o wspaniałej tematyce bohaterskiej i jest pierwszym ogniwem w szeregu innych, które silnie akcentują współdziałanie Verdiego w rewolucyjno-wolnościowym ruchu narodu włoskiego. Ruch wyzwoleńczy pasjo-

nuje kompozytora, pobudza jego fantazję twórczą i dostarcza bogatego materiału do dalszych oper. Bohaterskiej tematyce swych dzieł nadaje Verdi formę artystyczną. Po operze „Nabucco”, z której pieśń chóru „unoś się myśli na złotych skrzydłach” stała się hymnem śpiewanym przez lud włoski, Verdi komponuje szereg oper — o heroicznych pierwiastkach, wśród których — na wyzniny wielkiej sztuki wzniosły się opera „Ernani”, tematyką związaną z utworem Wiktora Hugo, oraz opera „Bitwa pod Leniano”.

Następne opery utrwaliły dobre imię kompozytora na stałe. Sprawily to przede wszystkim opery „Rigoletto”, „Trubadur” i „Traviata” — choć ta ostatnia na premierze weneckiej w 1851 r. nie podobała się publiczności.

Opery te zamykają pierwszy okres twórczości Verdiego, który charakteryzuje niezwykle bogactwo rytmiki i melodii — oraz olbrzymia siła dramatyczna. (Bije z nich duch sprzeciwu społecznego wobec krzywdy). Powyższe cechy upoważniają, by Verdiego tego okresu uznać za kompozytora-realistę, obrońcę ludu, na zapalonego rzecznika sprawiedliwości powszechnej, zdolnego wstrząsnąć każdym słuchaczem, niezależnie od jego rekrutacji społecznej. Na drugi okres pracy kompozytorskiej Verdiego przypada niewiele oper. Do nich należą przede wszystkim „Nieszpory sycylijskie” — do libretta znanego — komediopisarza i librecisty Eugeniusza Scribe — napisane na zaproszenie rządu w 1855 r. „Simone Boccanegra” i wystawiony w Rzymie w 1859 „Bal Maskowy”, efektowny w instrumentacji, o silnie dramatycznych momentach, jednolity w stylu i działający aktualnie przez swą polityczną treść. Nazwisko Verdiego staje się teraz symbolem narodowego i politycznego zjednoczenia Włoch, a litery jego nazwiska inicjałami powszechnie przyjętego hasła: Victorio Emanuele Re d'Italia (VERDI).

Od 1859 roku datuje się czynniejszy udział Verdiego w życiu politycznym Włoch. Kompozytor częściowo sprzeniewierza się danymi ideałom rewolucyjno-politycznym, uzależniając niezawistość polityczną narodu włoskiego i zrzucenie obecnego jarzma tylko od wprowadzenia dynastii Piemontu. W tym też okresie przez 5 lat zajmuje Verdi stanowisko posła parlamentu, co ujemnie odbija się na pracy kompozytora. Niemniej jednak w tym czasie, na zamówienie Petersburga, dokąd jeździł w latach 1861—1862, tworzy operę „Siła przeznaczenia”.

W dalszych latach Verdi — uwolniwszy się od zajęć politycznych z całą pasją poświęca się pracy kompozytorskiej. Studjuje wszystkie partytury Wagnera, śledzi jego rozwój, jak również rozwój muzyki instrumentalnej Brahmsa, Liszta, Berliozę. Nie chce dopuścić do przyćmienia opery włoskiej przez opery Wagnera. Pozostaje więc wierny wymogom opery włoskiej, i dlatego wzbogaca je — szeregiem nowych zdobyczy w zakresie instrumentacji, harmonii i polifonii — zachowując w całej pełni swą dawną niezależność i swobodę twórczą. Pod wpływem tej czujności na nowe prądy powstaje (na zamówienie Paryża) „Don Carlos”, wg Schillera, wprawdzie zbyt rozległy, lecz niezmiernie szlachetny w koncepcji i wykonaniu. Opera ta wzorowana na tzw. „Wielkiej operze francuskiej” zyskała niemało na dokonanej później przez kompozytora przeróbce i skróceniu jej do czterech aktów. „Don Carlos” nie dorównał jednak popularnością innym operom Verdiego. We wspaniałej świetności ukazuje się dopiero „Aida”, napisana w 1871 r. do libretta Glislanzoni'ego, zamówiona przez kedywa Egiptu dla uświetnienia otwarcia Kanału Sueskiego. „Aida”, która stoi na czele wszystkich oper tej epoki, nie jest wolna od teatralnej efektowności „grande opera”. Było to niewątpliwie zamierzeniem kompozytora. Opera ta jest jakby wypadkową dwóch ścierających się prądów: tradycji i postępu. Verdi nie mógł się zdobyć na stanowczy rozrząd z prze-

szłością. Z tego powodu robiono mu nieraz zarzuty, ale kompozytor wzywał zawsze do oparcia się na tradycjach starych mistrzów. (Tornate all' antico, e sara un progresso. — „Zwróćcie się do dawnego — a to właśnie będzie postępem”).

Przy całej ewolucji stylu (wzbogacony język harmoniczny i mistrzostwo polifoniczne) zdołał jednak zachować własną śpiewność arii i przejrzystość klasycznej faktury operowej. W roku 1874 — dla uczczenia pamięci zmarłego poety rewolucjonisty Aleksandra Manzoni, który był jego przyjacielem — pisze monumentalne „Requiem”, gdzie ukazuje mistrzostwo techniki muzycznej.

W kilkanaście lat potem Verdi już jako przeszło 70-letni starzec wystawia nową operę opartą o dramat Szekspira „Otello” (1887). Pisze ją w ciągu 6 lat. W operze tej odrzucił wagneryzm współczesniając zasady klasycznej sztuki operowej przez wydobycie na pierwszy plan muzyki i śpiewu (belcanto), które wiążą się ściśle z tekstem dramatycznym. Znikają więc ślady melodramatycznej retoryki i patetycznej deklamacji. „Otello” nie jest ostatnim dziełem kompozytora. Jeszcze raz ujawnia się geniusz twórczy Verdiego w operze „Falstaff” (1892) — która jest doskonałym przykładem opery buffa. Jest rzeczą niezwykłą i wielce charakterystyczną dla 80-letniego kompozytora, że z subtelnym humorem i bez cienia zjadliwości ani osobistych animozji ośmiesza w niej to wszystko, co przedtem dawało mu zawsze wzniosły temat do górnolotnych obrazów. Ten, który dotychczas przedstawiał grę i zmagania się wielkich namiętności, ukazuje teraz bladą parę zakochanych, którzy unikając walki, drogą oszustwa otrzymują błogostawieństwo opornego ojca. Tak to wszystkie burze przemieniały się — w duszy sędziwego artysty w błogą rezygnację i widoczną radość sprawia mu powtarzanie ostatnich wierszy: „Wszystko w życiu jest żartem, człowiek przychodzi na świat, aby żartować... Wszyscy bywają wystrychnięci na dudka, jeden wyśmiewa drugiego... Ale najlepiej się śmieje, kto się śmieje ostatni”. Za operę tę uzyskał Verdi przydomek „śmiejącego się mędrca”.

Ostatnie lata spędził Verdi w wielkomiejskiej willi w Sant'Agata, w odległości mniej więcej trzech kilometrów od Busselo. Po zgonie miłowanej małżonki „Pepiny” (Giuseppiny Strepponi 1897 r.) dwie ostatnie zimy przebywa w Mediolanie. 21 stycznia 1901 r. rozpoczyna się ostatni akt jego życia. Ostatkiem sił stara się walczyć ze zbliżającą się śmiercią, która wyrывa go spośród żyjących w dniu 27 stycznia 1901 r. Śmierć Verdiego pograżała cały naród włoski w ciężkiej żałobie. Jego pogrzeb przemienił się w milczącą manifestację ku czci tego, który był „kwiatem Italii przebudzonej w swej świadomości wzbudzonej politycznymi buntami — śmiałej i gorącej”.

Kierownik chóru:
JÓZEF SZULC

Solistów przygotowali:

JADWIGA FONTANÓWNA, MARIA SZŁAPAKÓWNA,
ERWIN WOLNIKOWSKI, HELENA ZALEWSKA

Współpraca choreograficzna:
MIKOŁAJ KOPIŃSKI, MARIA LUCAS

Asystent reżysera:
IRENA KUCZYŃSKA

Asystent scenografa:
TADEUSZ GRYGLEWSKI

Korepetytor chóru:
STEFAN HACHUŁA

Inspicjenci:
IRENA KUCZYŃSKA, Asystent reżysera JAN STRANC

Kierownik techniczny:
MIECZYSLAW RABA

Kostiumy wykonano w pracowniach
PAŃSTWOWEJ OPERY ŚLĄSKIEJ
pod kierunkiem
ZOFII LISZKOWICZ I TEODORA PROKOPOWICZA
oraz w Spółdzielni „PLIA” (Współpraca) w Krakowie

Kierownicy pracowni:

Malarskiej
EUSTACHY JANICKI

Modelarskiej
TADEUSZ GRYGLEWSKI

Zdobniczej
MARIA OCHOWICZ

Perukarskiej
STANISŁAW STĘPNIOWSKI

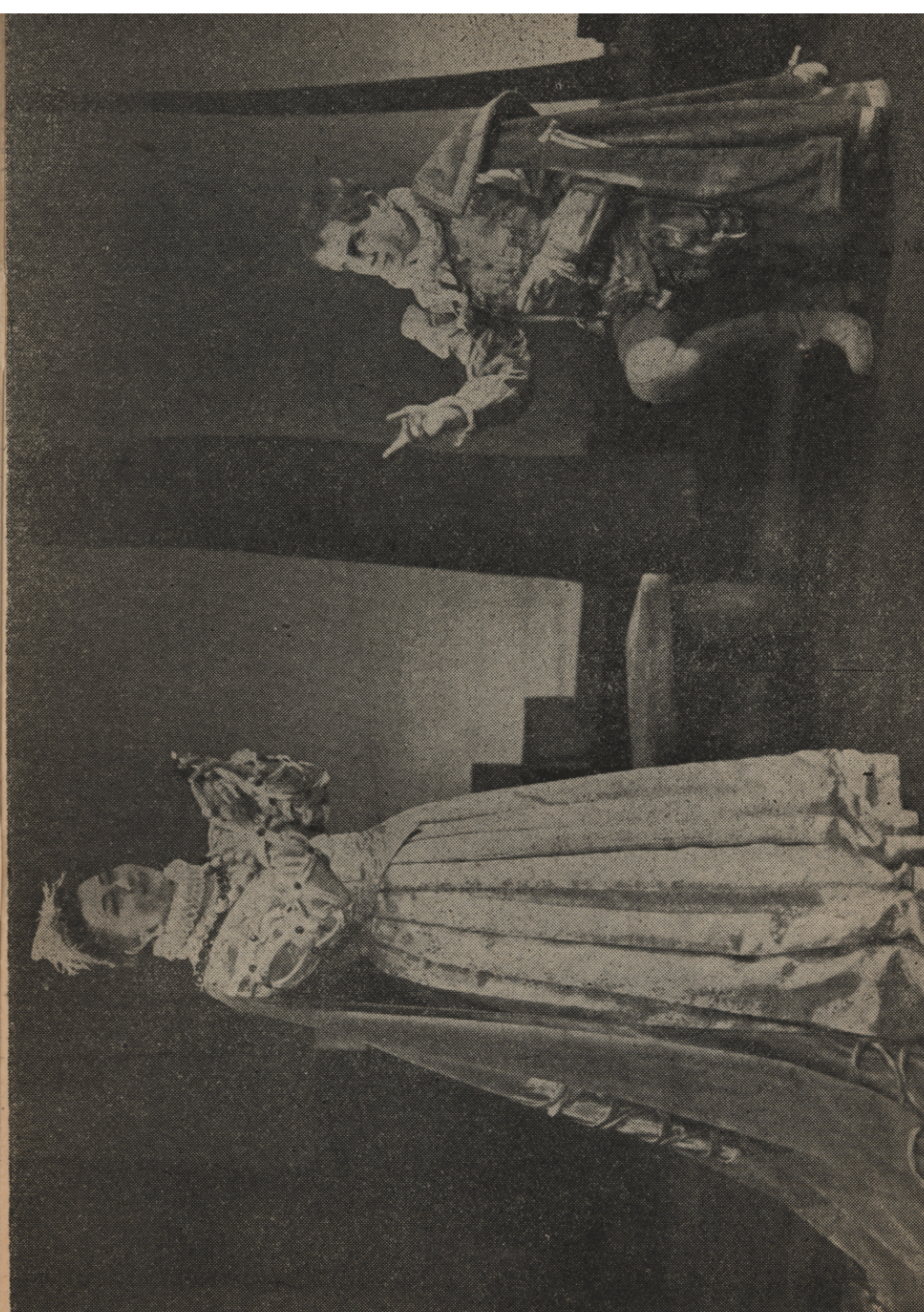
Stolarskiej
MICHAŁ BASIUŁ

Szewskiej
ANDRZEJ SAWICKI

Tapicerskiej
JÓZEF KRAWIEC

Kierownik oświetlenia
TADEUSZ STANKIEWICZ

Kierownik sceny:
BRONISŁAW SOZAŃSKI



Cztery opery napisał Verdi na tematy osnute na dramatach Fryderyka Schillera. Są to „**Dziewica Orleańska**” (Giovanna D’Arco, Medjolan — 1845), „**Zbójcy**” (I Masnadieri, Londyn — 1847), „**Luiza Miller**” (Luiza Miller, podł. Intrygi i Miłości, Neapol — 1849) i „**Don Carlos**” (Paryż — 1867), w nowej wersji: Medjolan — 1884). Dały powstania i wystawienia tych oper przypadają na okres znamienych wydarzeń politycznych i społecznych. Jest to okres włoskiego **Risorgimenta** — zjednoczenia kraju uwolnionego od panowania obcego i powstanie państwa narodo-wołoskiego.

Już opera Verdi’ego „**Nebukadnezar**” (1842) uważana była za manifestację polityczną. Chór więźniów nad wodami Babilonu, wzdychających do wolności, publiczność rozumiała jako polityczną aluzję, młodzież patriotyczna jako — **hasło**.

Kilkadziesiąt lat przedtem, w Niemczech dramaty Fryderyka Schillera silnie działały na postępową młodzież „**Sturm und Drangu**” — tego „burzliwego fermentu” z czasów Oświecenia. Schiller, idealista płomienny i niezłomny, wierzy w zwycięstwo wolności i w zmierzch tyranii. Dla niego tyranami są feudalni gnębiciele społeczeństwa. Fakt ten stał się pierwszym łącznikiem ideologicznym między Schillerem a Verdi’em. Drugim łącznikiem będzie sztuka — teatr. Nie bez trudu i nie od razu idealistyczny teatr Schillera dał się połączyć z teatrem Verdi’ego, „brutalnego realisty” opery. Były wprawdzie pewne wspólne platformy: historyk Schiller chętnie poświęca prawdę historyczną dla dobrej sztuki teatralnej, a Verdi zawsze szuka prawdy wyrazu, choć jako włoski kompozytor operowy dobrze wie, że najsilniejszym motorem wrażenia operowego jest zawsze śpiewność, impet śpiewanej melodii. Więc obaj: Schiller i Verdi są ludźmi teatru. Tylko dramat Schillera i opery Verdi’ego są teatrami innych wymiarów, działają w innej sferze wrażeń i inne z nich wychodzą fluidy sceniczne. Wie o tym Verdi, jednak od swej pierwszej dojrzałości artystycznej stale grawituje w kierunku tematów z wielkiej literatury dramatycznej. Chciałby przyswoić scenie operowej największych autorów literatury dramatycznej: Szekspira, Schillera. Ich wielkie dramaty są przez długie lata stałą obsesją Verdi’ego. Ale na tej właśnie drodze dojdzie on do wielkich osiągnięć ostatniej epoki swej twórczości.

Libretto „**Dziewicy Orleańskiej**” odbiega dość znacznie od dramatu Schillera: Joanna kocha, nie Lionela, tylko... króla Francji. W tej miłości, ojciec widzi jej odstępstwo od wielkiego powołania i z tego powodu wydaje ją nieprzyjacielowi. W scenie sądu, cierpiący na konflikt sumienia, ojciec trzykrotnie pyta Joannę czy ona sprzeniewierzyła się swemu posłannictwu? Joanna milczy i wyrok zdają się wydawać... grzmoły i pioruny. — Verdi’emu widocznie chodzi o silne konflikty uczuciowe wchodzące nieraz aż w sferę melodramatu. W muzyce pojawiają się już pewne zadatki przyszłego stylu operowego mistrza, energiczne rytmy, charakterystyczne zwroty instrumentalne, wyraziste i przejmujące „declamato” (w chwili śmierci Joanny). Scena koronacji nie gardzi dźwiękową wystawnością. W twórczości Verdi’ego „**Dziewica Orleańska**” jest tylko etapem. Nie miała powodzenia, kiedy ją wystawiono w Scali i wkrótce po wystawieniu zeszła z repertuaru. Również następna opera do tekstu podług Schillera, „**Zbójcy**”, nie utrzymała się w praktyce teatrów.

Ciekawe, że „Zbójcy” Verdi’ego nie znaczą się postępowo, a raczej zbliżają się do uczuciowego śpiewu dawniejszych mistrzów: Belliniego, Donizettego, nawet Rossiniego. Jeżeli jednak w lesie zbójcy śpiewają chóry dość trywialne, to widać, że Verdi mało troszczy się o wymagania „dobrego smaku”, że ma odwagę trywialności. W trzecim finale „chór zemsty” ma siłę dramatyczną.

Franciszek Mor wyposażony jest „realizmem”, zapowiadającym już postać innego „głosu złej woli”. (Jagona z „Otella” Verdi’ego), a aria nieszczęściem przybitej Amalii już zapowiada „wielką linię” przyszłych heroin Verdi’ego.

W rok po wystawieniu „Zbójców” Verdi komponuje patriotyczny hymn „Suona la tromba”, w roku następnym pisze „Luizę Miller”. Pięcioaktowy dramat Schillera „Intryga i miłość” uległ skróceniu na trzy akty opery i uproszczeniu akcji. Rzecz dzieje się w ...Tyrolu (?), postaci schillerowskie występują pod innymi imionami, mnóstwo finezyjnej charakterystyki Schillera odpada, pierwotny wzór dostosowany jest do schematu dawnej opery włoskiej. Nie może dojść do znaczenia ani szczególności sytuacji ani wielkie konflikty dramatu, Rodolfo (Ferdynand) nie jest kochankiem protestującym przeciw niecnemu ojcu, tylko jest dość konwencjonalnym tenorem operowym, Stary Miller „wystuszony żołnierz” jest patetycznym barytonem. Akcją ożywiają chóry, nie mające wiele wspólnego z Schillerem. Na każdym kroku widać, jak mieszczański dramat jest jeszcze daleki od włoskiej opery. Jednak i w tej operze Verdi’ego dostrzec możemy zawiązki przyszłego mistrza. Rozmowa Rodolfo z Luizą, monolog staroego Walthera (prezydenta, w dramacie), jego rozmowa z Millerem — oto zapowiedzi przyszłości, już pojawiają się połączenie arii, ariosa z recitativem dla „sceny muzycznej”, już w zespołach (kwartecie głównych postaci) zapowiada się przyszły mistrz sytuacyjnych zespołów. W dwa lata później Verdi będzie kompozytorem kwartetu z „Rigoletta”. Skarga nieszczęśliwej Luizy dojdzie do chwil wzruszających (od „La Traviaty” dzieli Verdi’ego odległość czterech lat...).

„Luiza Miller” nie miała powodzenia. Kompozytor wyczerpany trudem inscenizacji, zawiedziony obojętnością premierowej publiczności, opuszcza Neapol. Snuje plany nowych oper, myśli o... nigdy nie napisanej operze „Król Lear”. Nadchodzą lata sukcesów na światową skalę. „Rigoletto” (podł. „Król się bawi” V. Hugo — 1851), „Trubadur” (1853), „La Traviata” (podł. Dumasa — syna, 1853), „Bal maskowy” (1859), „Moc przeznaczenia” (1862) i niektóre mniej udane opery — poprzedzają ponowny zwrot do teatru Schillera do „Don Carlosa”, w którym urzeczywistnił się szczęśliwe połączenie dramatu Schillera z operą Verdi’ego.

Napisany w roku 1866 „Don Carlos”, przeznaczony na Wystawę Paryską następnego roku — jest z kolei 25-tą operą Verdi’ego. Już niezaprzeczenie czołowy kompozytor włoski, wielka postać ruchu patriotycznego, człowiek Risorgimenta — może Verdi spoglądać nie tylko na własne sukcesy operowe, ale być świadkiem sprawdzenia marzeń politycznych — powstania narodowego państwa Italii. Właśnie w roku 1866 państwo to odzyskało Lombardię i Wenecję, za cztery lata odzyska Rzym, — „patrimonium św. Piotra” stanie się stolicą świeckiej Italii. Spadną zaszczyty oficjalne na Verdi’ego, który nie przyjmie żadnego, nawet będzie czynił starania, aby mu nie nadano tytułu markiza... Zawsze pozostał i zawsze czuł się człowiekiem z ludu, chłopem z Toskanii, świetnie gospodarował na swym, uczciwie nabytym, majątku Sta. Agata, dbał o los wiejskiej biedoty, swój wielki majątek zapisał na cele dobroczynne... Jako kompozytor oper był Verdi twardy w targu, nie dał się wyzyskać ani

przedsiębiorstwom teatralnym ani wydawcom. Uczciwości żądał od innych w zamian za własną uczciwość.

Pasjonujący jest proces stopniowego krystalizowania się operowej sztuki Verdi’ego, odrzucania konwenansów, tworzenia własnego stylu, w którym dramatyczność wyrazu łączy się wreszcie z operową śpiewnością w sposób doskonały i doskonale naturalny. Zanim powstanie „Aida” (1870) i dwie szekspirowskie opery („Otello” — 1887, „Falstaff” — 1893) — kuźnią tego ostatniego stylu Verdi’ego będzie „Don Carlos”, najlepsza z jego „schillerowskich” oper. 53-letni kompozytor pisze tę operę dla Paryża, gdzie odbywa się premiera „Don Carlosa” w roku 1867. Nie był to sukces. Powodów było więcej — że opera nie podobała się Cesarzowej Eugenii niemita była scena buntu i mawowej egzekucji. Kompozytorem paryskim nie podobało się już samo zamówienie, oficjalnie „wystawowej” opery, dane Włochowi. Nic dziwnego, że premierze „Don Carlosa” od początku towarzyszył nastrój nieprzychylny. Wykonawcy nie dopisywali — dyrygent był ospały i mało zainteresowany artystycznie swym zadaniem, śpiewacy uważali, że role ich nie są dość popisowe.

Wreszcie publiczności, przyzwyczajonej do oper Meyerbeera, nie wystarczał jeden „finał z katastrofami”. Niezadowolony Verdi opuszcza Paryż i jego „wielki kram” — jak nazywa Operę paryską. Wkrótce po paryskiej premierze, „Don Carlos” wykonany w Londynie pozostawia tam dobre wrażenie, choć głównie dlatego, że śpiewali Włosi, za którymi Londyn zawsze przepadał. W Italii pierwsze wykonanie „Don Carlosa” wieńczy pełny sukces. Ale Verdi po każdym sukcesie operowym czuje tylko zwiększoną odpowiedzialność artystyczną i uważa, że w partyturze „Don Carlosa” musi przeprowadzić niejedną zmianę. W nowej wersji opera ta pojawi się w „Scali”, w r. 1884. (W międzywojennym 20-leciu Fr. Werfel, autor znanej powieści o Verdim — przeprowadził jeszcze redakcję nowej inscenizacji „Don Carlosa”).

Głównym walorem opery „Don Carlos” Verdi’ego są postaci, świetnie postawione, dramatycznie wypukłe — w pierwszym rzędzie postać hiszpańskiego króla, Filipa II-go (rzecz dzieje się ok. 1580). Ten król, samotny w swej wyniosłości, „więzień własnego majestatu”, obdarzony jest aż nieludzko okrutnym poczuciem obowiązku wobec... Inkwizycji. Tragiczny król! (Historyczny Filip II był tylko tępym biurokrata, i zaślepionym religijnym fanatyzmem). Drugą, choć tylko epizodyczną postacią jest wielki inkwizytor, 90-letni ślepiec, despotyczny i groźny wielkorządca dusz całego kraju. W cieniu tych strasznych postaci, stają — już nieco przeciętną operowością wyposażeni — Markiz Poza i hrabina Eboli, wreszcie sama postać tytułowa — Don Carlos. Już Schiller przejął historyczną pomyłkę, według której niefortunny infant Hiszpanii miałby być szlachetnym idealistą, zbuntowanym przeciw despotyzmowi własnego ojca. Historyczny Don Carlos był tylko niedorozwiniętym degeneratem, jego miłość do młodej macochy jest wymysłem czysto poetyckim. Natomiast Don Juan d’Austria zwycięzca spod Lepanto, przyrodni brat Filipa II-go — mógłby być prototypem schillerowskiego Don Carlosa).

W zestawieniu z dramatem Schillera, libretto „Don Carlosa” jest uproszczoną i skróconą akcją, z opuszczeniem wielu szczegółów natury politycznie ideowej, na którą nie było miejsca w dawnej operze włoskiej. Filarami akcji są postacie: król bolejący, że go nikt nie kocha ani mu dotrzymuje wierności bezinteresownej — królowa, walcząca ze skłonnością swego serca, — Markiz Poza, rycerski szermierz wolności, budzący sumienie infantu powołanego do czynów najszczytniej pojętych — hrabina Eboli, w swej zazdrości namiętna do granic przestępstwa, wreszcie — Wielki Inkwizytor, skryty, zimny wielkorządca, despota dusz.

... Dodane są do libretta sceny specjalnie operowe, „dekoracyjnego patosu”, o wystawności widowiskowej. Tego wymagała tradycja paryskiej opery, dla której był przeznaczony „Don Carlos” Verdiego. Cały akt drugi opery zajmuje Gran Finale, z chórem, wejściem dworu i dygnitarzy, z przygotowaniami do autodafé. Finał Verdiego nie jest zwykłą kopią sążnistych finałów, jakie pisali Rossini, Auber, Halévy, zwłaszcza Meyerbeer. Pod koniec tej sceny wystąpienie „Don Carlosa” broniącego — wbrew królowi — petycji wysłanników Flandrii, wreszcie jego rozbrojenie — to dramatyczne ujęcie sceny, dotychczas widowiskowej. W twórczości Verdiego będzie to zapowiedź przyszłości — wielkiego finału w „Aidzie”.

Całe dzieło obfituje w szereg kapitalnych scen. Na czele wielki monolog króla Filipa (początek trzeciego aktu — „Ona mnie nigdy nie kochała...”) — szczyt wyrazu psychologicznego w postaci śpiewnej arii. Następująca rozmowa króla z inkwizytorem — znów „realistyczna dusza ludzkiej”. Na płaszczyźnie tej samej „prawdy życiowej” rozgrywa się — w drugim akcie — rozmowa króla z markizem. Takie sceny to arcydzieła muzycznego portretowania... Kiedy Verdi pisze „Don Carlosa”, równocześnie, w Petersburgu Modest Mussorgski pisze „Borysa Godunowa”. Obaj kompozytorzy mają inne pojęcia sceny muzycznej, piszą w innym stylu, idą innymi drogami. A obaj dochodzą do scenicznego realizmu tej samej intensywności.

Nie odrzeknie się Verdi od wdzięku operowego. Posiada go dramatyczna aria księżniczki Eboli (akt 3-ci), końcowa aria królowej i jej pożegnalny duet z Don Carlosem.

Po „Don Carlosie” powstanie „Aida” — połączenie sążnistej grand-opera ze „śpiewaczą” wioską operą. „Don Carlos”, w szczegółach nie tak dojrzały, nie tak okrągły nieskazitelny jak „Aida” — jest przecie „dobrym teatrem”, prawdziwym dramatem muzycznym, syntezą dramatu Schillera i opery Verdiego.



G. VERDI

DON CARLOS

TREŚĆ OPERY:

OBRAZ PIERWSZY.

Akcja pierwszego obrazu rozgrywa się we Francji w pierwszych latach drugiej połowy XVI wieku. W lasu Fontainebleau, w pobliżu letniej rezydencji królów francuskich, odbywa się polowanie, w którym między innymi bierze udział księżniczka Elżbieta Walezjuszka, córka króla francuskiego Henryka II i naręczona infanta Don Carlosa. Zaręczyny między Elżbietą a hiszpańskim następcą tronu zawarte zostały przed laty, kiedy oboje byli jeszcze dziećmi. Niesnaski między obu krajami nie pozwoliły jednak naręczonym na zapoznanie się i dopiero teraz, złagodzenie stosunków między Hiszpanią a Francją umożliwia Carlosowi poznanie swojej przyszłej żony. W tym celu potajemnie przybywa do Fontainebleau.

Introdukcja i scena. Skraj lasu przechodzący w przypałacowy ogród. Jest wieczór. Polowanie się skończyło. Zdaleka dobiegają głosy rogów nawołujące zapóźnionych myśliwych. Don Carlos, smutny, gdyż nie udało mu się odszukać Elżbiety, postanawia wrócić do zamku. W tej jednak chwili rozlega się w pobliżu wołanie jakiegoś zbłąkanego młodzieńca i wkrótce z mroków lasu wychodzi paź Tebald prowadzący zmęczoną księżniczkę Elżbietę. Carlos rozpoznaje w przybyłej swojej narzeczoną, jednak nie wyjawia kim jest — przedsta-



wia się ogólnikowo jako Hiszpan bawiący na dworze francuskim i ofiarowuje księżniczce swoje usługi. Elżbieta wysłała Tebalda do pałacu po lektykę i zostaje sama z nieznanym, chcąc uzyskać od niego jakieś wiadomości o Don Carlosie.

Scena i duet. W trakcie rozmowy, w której księżniczka zdradza się ze swoją miłością do nieznanego jej infanta, Don Carlos wręcza jej medalion ze swoim wizerunkiem. Elżbieta otwiera go i poznaje w swoim rozmówcy — narzeczonego. Młodzi padają sobie w ramiona, przysięgają sobie wierność i w wspólnej modlitwie proszą Boga, aby ochraniał ich miłość.

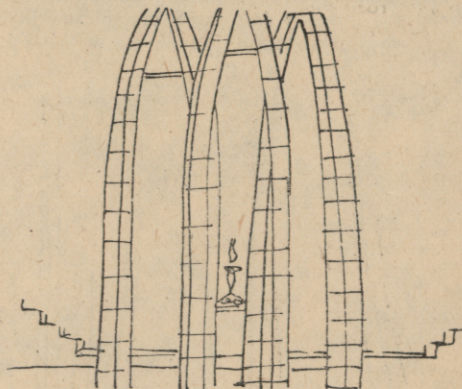
Tymczasem z zamku przybywa Tebald z wiadomością o przybyciu poselstwa hiszpańskiego, które prosi o rękę Elżbiety dla króla Filipa, ojca Don Carlosa.

Scena — Finał. Don Carlos, zrozpaczony i zrezygnowany ucieka w las. Elżbieta postanawia bronić swego szczęścia i chce się przeciwstawić racji stanu, która nakazuje jej złączyć się z obojętnym starcem. Niedługo jednak może utrzymać to postanowienie. Małżeństwo z Filipem kładzie kres dotychczasowym waśniom między Francją i Hiszpanią i daje pokój jej ojczyźnie. Wynędzniały lud — przedstawiciele okolicznych osiedli, przybywają do pałacu i proszą księżniczkę aby przyjęła hiszpańską propozycję. Ich prośby decydują. Dla dobra kraju Elżbieta rezygnuje z osobistego szczęścia i z rąk hrabiego Lermy, posta hiszpańskiego, przyjmuje pierścień królewski, symbol jej zaręczyn z Filipem. Odchodząc księżniczkę żegnają błogostawieństwa uszczęśliwionego pokojem ludu.

OBRAZ DRUGI:

Elżbieta została żoną Filipa II i przebywa w Hiszpanii. Don Carlos nie może pogodzić się ze stratą narzeczonej i postanawia wstąpić do klasztoru.

Wprowadzenie. Siedziba królów hiszpańskich — Eskurial. Dziedziniec przed klasztorem Sł. Juste. Jest wczesny ranek — mrok ustępującej nocy rozprasza tylko światło świecy przy grobowcu Karola V. Przed wejściem do klasztoru kłęczą Don Carlos.



Na poranną mszę podąża grupa mnichów, śpiewając łacińskie hymny. Jeden z nich spostrzega kłęczącego Carlosa i podchodzi do niego ze słowami pociechy. Don Carlos wstaje i udaje się za mnichem.

Scena i aria. Przed przestąpieniem bramy z ust infanta wyrwywają się słowa bólu, tęsknoty i buntu. Bunt ten jest jednak bezsilny, gdyż wyraża się jedynie rezygnacją i chęcią ucieczki od świata.

Scena i duet. Na ranną mszę udaje się także markiz Poza, grand hiszpański, który niedawno przybył z Niderlandów. Poza jest rzecznikiem budzących się w tym czasie w Europie idei wolnościowych, związanych w dużej mierze z antypapieskim ruchem protestanckim, obejmującym także pozostające pod panowaniem hiszpańskim Niderlandy, w skład których wchodziły m. in. Flandria, Brabancja i Holandia — dzisiejsza Belgia i Holandia. Poza przybywa do Madrytu z tajnym poselstwem do swojego przyjaciela z lat młodości — Don Carlosa. Lud niderlandzki bowiem tyranizowany przez namiestnika hiszpańskiego ks. Alba, chciałby na jego miejscu widzieć młodego infanta.

Przed klasztorem następuje radosne powitanie przyjaciół, w czasie którego Poza wyjawia Carlosowi treść swego poselstwa. Z kolei Carlos zwierza się przyjacielowi ze swojej miłości do Elżbiety. Poza radzi mu wyjechać do Niderlandów — tam wśród cierpiącego ludu — zapomni o swoich osobistych zgrzyotach i nauczy się rządzić państwem. Carlos zgadza się i na wyciągnięte miecze; przyjaciele przysięgają sobie wierność we wspólnym dążeniu do wolności.

OBRAZ TRZECI:

Sala w Eskurialu. Pogodny letni dzień. Damy dworu z ks. Eboli na czele bawią się przy dźwiękach mandoliny. Zabawę ich przerywa wejście królowej wracającej z kaplicy. Jej pożycie z Filipem nie układa się dobrze i Elżbieta, smutna i zrezygnowana, przeważnie spędza czas na modlitwach.

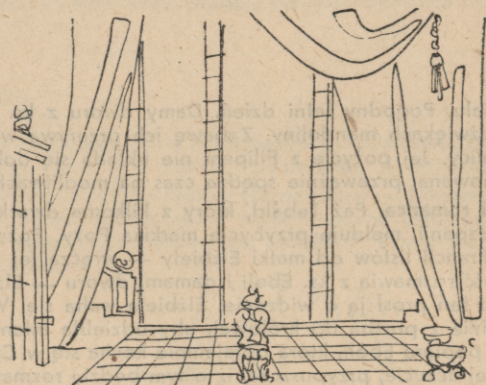
Scena tercet i romanca. Paź Tebald, który z kilkoma dworakami przyjechał z królową do Hiszpanii, melduje przybycie markiza Pozy. Poza pod pozorem przywiezienia z Francji listów od matki Elżbiety — wręcza jej list od Carlosa. W czasie gdy gość rozmawia z ks. Eboli i damami dworu — Elżbieta czyta list infanta, w którym ten prosi ją o widzenie. Elżbieta waha się. Widząc to Poza zwraca się oficjalnie z prośbą do królowej, aby udzieliła infantowi posłuchania. Prośbę Pozy popiera Eboli, która potajemnie kocha się w Carlosie i sądząc że on zauważył jej uczucie, przypuszcza, iż o tym będzie rozmawiał z królową. Elżbieta ulega prośbie i zgadza się na rozmowę z Carlosem. Na jej znak wszyscy opuszczają salę i paź wprowadza infanta.

Wielka scena i duet. Don Carlos, panujący nad sobą całą siłą woli, prosi królową, aby wstawiła się za nim do króla w sprawie namiestnictwa Flandrii, które chciałby uzyskać. Elżbieta przyrzeka spełnić jego prośbę — ale jej spokój wyprowadza infanta z równowagi. Carlos wybucha, a pod wpływem jego skarg i wyrzutów Elżbiety nieopatrznie zdradza się ze swoim ukrywanym uczuciem. Carlos postanawia za każdą cenę odzyskać ukochaną, lecz Elżbieta już opanowana, wskazuje mu, że ta cena jest ceną ojcostwa. Z przekleństwem na ustach Carlos ucieka — żegnany przez królową modlitwą.

Scena. Na pokoje królowej wchodzi niespodzianie król ze świtą i zastaje królową samą, bez towarzyszy damy dworu, co jest sprzeczne z etykietą dworu hiszpańskiego. Filip, zazdrosny o Elżbietę i podejrzewający, że jej uczucie do Carlosa nie wygasło, odsyła do Francji ks. Arenberg — winną tego etykietałnego zaniedbania.

Romanca. Obrażona królowa — serdecznie żegna swoją wierną dworakę, wręcza jej na pamiątkę drogocenny pierścień — i następnie wsparta na ramieniu ks. Eboli — wraz z całym dworem oddala się. W sali zostaje król z zatrzymanym przez siebie markizem Pozą.

Scena i duet. Władca Hiszpanii, największego wówczas mocarstwa, czuje się osamotniony, gdyż wie, że na dworze otaczają go wyłącznie ludzie kłamliwi i sprzedajni. Wśród nich wyróżnia się korzystnie młody Poza, który mając wszelkie podstawy do ubiegania się o łaski monarchy odsunął się od dworu i nie wykorzystuje swoich praw. Król decyduje się wybrać go na swojego po-wiernika i doradcę. Poza korzysta z niespodziewanej rozmowy z królem i stara się nakłonić Filipa do swoich idei. Prosi go o wolność dla udręczonych Niderlandów i o wolność myśli dla wszystkich ludzi. Królowi podobają się poglądy młodzieńca — jednak uważa je za mrzonki. W jego mniemaniu, tylko mieczem można utrzymać porządek w państwie i zaprowadzić na świecie „Pokój Boży”. Pod koniec rozmowy Filip zwierza się Pozie ze swych podejrzeń odnośnie Elżbiety i Carlosa i powierza ich jego pieczy — ostrzegając go równocześnie przed św. Inkwizycją. Poza z zadowoleniem przyjmuje to polecenie króla, gdyż sądzi, że dopomoże mu ono do realizacji planów wolnościowych.



II.

OBRAZ CZWARTY:

Ogród w Eskurialu. Jest późny wieczór — na tle księżycowego nieba twardo odcinają się kontury ogrodowych rzeźb. W ogrodzie wra dworska zabawa. Jedynie rodzina królewska nie bierze udziału w ogólnej wesołości. Król nie przybył wcale — infant stroni od rozbawionej młodzieży — królową nuży śmiech i gwar.

Scena. Elżbieta postanawia wrócić do pałacu, ponieważ jednak jej odejście mogłoby stać się sygnałem do zakończenia zabawy, daje swój płaszcz i maskę ks. Eboli, prosząc by ta zastąpiła ją wśród gości.

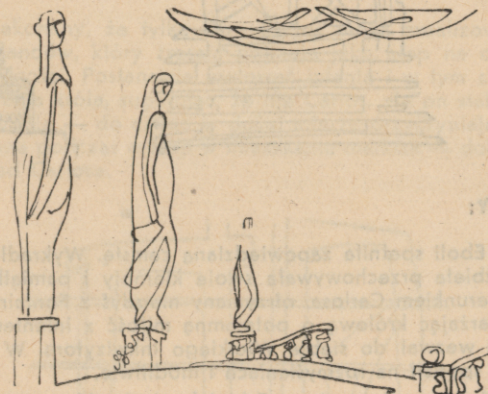
Księżniczka, od dłuższego czasu szukająca sposobności rozmowy z kochanym przez siebie infantem, posyła do niego pafia z przygotowanym uprzednio bilecikiem, zapraszającym na spotkanie.

Scena: Don Carlos, smutny i zamyślony, błąka się po ogrodzie. Podbiega do niego paź i wręcza mu bilet od księżniczki. Bilet jest niepodpisany, więc

Carlos sądzi, że pochodzi on od królowej i z niepokojem oczekuje pojawienia się ukochanej.

Scena, duet i tercet. Ks. Eboli, w płaszczu i masce królowej przybywa na zainicjowaną przez siebie schadzkę. Carlos, złudzony przebraniem, bierze ją za Elżbietę, i w niepomamowanych słowach zapewnia o swojej stałej miłości. W czasie pocałunku Księżniczka zdejmuje maskę i Carlos przekonuje się o swojej pomyłce. Eboli w pierwszej chwili nie rozumie jego zmieszania i przestrasza go przed Pozą, który został królewskim faworytem i prawdopodobnie zamierza zdradę. Carlos jest wstrząśnięty tą wiadomością, jednak odrzuca pomoc księżniczki. Eboli przekonuje się, że Carlos kocha królową i obrażona, poprzysięga mu zemstę. Na odgłos kłótni przybiega Poza, który zorientowawszy się w sytuacji, chce w pierwszej chwili zabić księżniczkę. Wstrzymuje go jednak myśl, że czynem tym mógłby potwierdzić wobec Carlosa swoją domniemaną zdradę. Postanawia w inny sposób uchronić infanta przed zemstą Eboli i puszcza ją wolno. Księżniczka odchodzi zapowiadając swoje wrogie zamiary.

Scena. Poza, który obmyślił już plan ratowania przyjaciela, prosi go o powierzenie mu tajnych listów, które Carlos nosi przy sobie. W Carlosie w pierwszej chwili budzą się podejrzania zrodzone słowami księżniczki, jednak szybko odrzuca je i wręcza Pozie dokumenty, o które prosił.

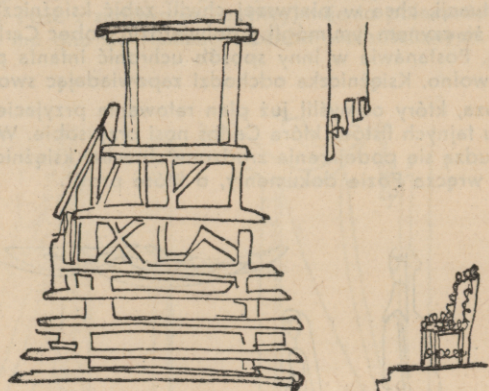


OBRAZ PIĄTY:

Do walki z herezją powołał kościół katolicki sądy duchowne znane jako św. Inkwizycja. Sądy te zwłaszcza w Hiszpanii, były aż do XIX w. główną ostoją feudalizmu i reakcji. Oskarżeni o herezję byli przeważnie publicznie paleni na stosie podczas uroczystości zwanej „auto da fé”.

Wielki finał. Plac w Madrycie — na nim duży stos. Z boku na podwyższeniu tron królewski. Jest późny wieczór. W uroczystej procesji, sławiąc Boga i króla, nadchodzi ludność Madrytu by wziąć udział w „auto da fé”. Żandarmeria — św. Harmandad — prowadzi skazańców, których mnisi wprowadzają na stos. Gdy wszystko jest gotowe do egzekucji — nadchodzi owacyjnie witalny król i zasiada na tronie — przy nim królowa i dwór. Normalny przebieg

uroczystości zostaje zakończony przybyciem Don Carlosa z delegacją Flandryjczyków. Delegacja błaga króla o wolność dla swej ojczyzny. Filip nie chce wysłuchać „buntowników” i nakazuje ich uwięzić. Wówczas występuje Carlos i prosi ojca o urząd namiestnika w Niderlandach, a gdy ten odmawia — wyciąga szpadę i w obliczu ludu madryckiego przysięga, że będzie walczyć o wolność tego kraju. Król wzburzony czynem Carlosa każe odebrać mu szpadę — nikt z grandów nie ma odwagi wypełnić ten rozkaz. W końcu występuje Poza i rozbija infanta, przekonanego o zdradzie przyjaciela. Carlos zostaje uwięziony. Na rozkaz króla rozpoczyna się przerwana uroczystość — przy śpiewie rozfanalizowanego tłumy — kat zapala stos.



OBRAZ SZÓSTY:

Księżniczka Eboli spełniła zapowiedzianą zemstę. Wykradła kasety, w której królowa Elżbieta przechowywała swoje klejnoty i pamiątki, a wśród nich medalion z wizerunkiem Carlosa, otrzymany niegdyś z Fontaineblau i zaniósł ją królowi, oskarżając królową o potajemną miłość z infantem. Król przybity tą wiadomością wezwał do siebie Wielkiego Inkwizytora. W oczekiwaniu na niego całą noc spędził na rozmyślaniach i modlitwie.

Introdukcja i scena. Komnata w Eskurialu. Jest późna noc, tuż przed świtem. Pod krzyżem, zatopiony w modlitwie król Filip skarży się Bogu na swoją samotność i niepewność.

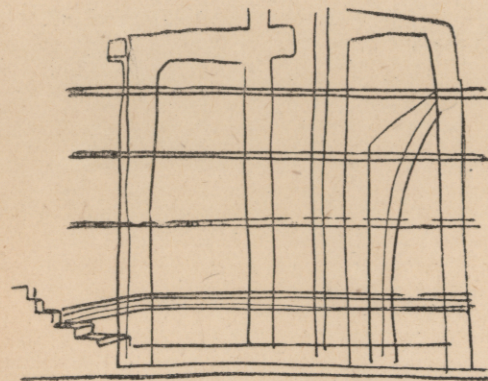
Scena. Rozmyślania Filipa przerywa przybycie Wielkiego Inkwizytora — dziewięćdziesięcioletniego, wpół oślepego starca. Król zwraca się do niego z pytaniem, które dręczy go od dłuższego czasu — czy wolno mu, chrześcijaninowi, zgładzać syna? Odpowiedź starego fanatyka brzmi — tak. Ale Inkwizytor przyszedł do króla nie w sprawie Carlosa. Od pewnego bowiem czasu król daje postuch herefetykom. Obdarza zaufaniem markiza Pozę, który głosi wywrotowe idee. Kościół nie może tolerować dłużej tego stanu rzeczy i markiz musi być wydany Świętej Inkwizycji. Filip nie chce się zgodzić na to żądanie, czym wywołuje gniew starca, który niedwuznacznie grozi mu Świętym Trybunałem. Filip ustępuje — w Hiszpanii bowiem władza królewska słabsza jest od kościoła.

Scena i kwartet: Po wyjściu Wielkiego Inkwizytora wpada do komnaty wzburzona Elżbieta, która odkryła kradzież szkatułki. Między małżonkami następuje gwałtowna scena zazdrości, w czasie której Filip oskarża żonę o cudzołóstwo. Elżbieta mdleje. Wezwani przez króla na ratunek przybiegają ks. Eboli i Poza. Markiz wyrzuca królowi brak opanowania. Eboli odczuwa wyrzuty sumienia z powodu oszczerzego oskarżenia, jakie rzuciła na Elżbietę. Zawstydzony brutalnymi i gołosłownymi zarzutami Filip — opuszcza komnatę. Za nim udaje się Poza, który przekonał się ostatecznie, iż w realizacji swoich planów nie może liczyć na króla i musi za wszelką cenę uwolnić Infanta, nawet gdyby ta cena była ceną życia.

Scena i aria: Ks. Eboli wzruszona niedolą królowej wyznaje jej, że nieszczęśliwa miłość do Carlosa skłoniła ją do wykradzenia szkatułki i rzucenia fałszywych oskarżeń. Elżbieta jest skłonna wybaczyć księżniczce ten popełniony z miłości występki, ale grzechy Eboli nie kończą się na tym — jest ona kochanką Filipa. Królowa oburzona wyznaniem księżniczki — odbiera jej krzyż książęcy i skazuje na wygnanie. Eboli z pokorą przyjmuje wyrok — pragnie w klasztorze odpokutować swój grzech — przed tym jednak chce jeszcze uratować Don Carlosa, którego sama, jak sądzi, zgubiła.

OBRAZ SIÓDMY:

Poza jest przekonany, że tylko Don Carlos może zrealizować jego plan uwolnienia Niderlandów, który zresztą pojmuje jako etap na drodze do wyzwolenia całej ludności. Postanawia uratować infanta i w tym celu skierowuje na siebie podejrzenia króla, sugerując, że nie Carlos, ale on stał na czele spisku. Podstęp się udaje — do czego w dużej mierze przyczyniają się tajne dokumenty, znalezione podczas rewizji w mieszkaniu markiza — dokumenty, które kiedyś otrzymał od Carlosa.



Wielka scena i aria: Więzienie. Olbrzymie kraty oddzielają Carlosa od świata. Jest wieczór. Infant siedzi zatopiony w myślach. Do więzienia przybywa Poza i zawiadamia Carlosa o rychłym uwolnieniu i wyjaśnia okoliczności z tym związane. Carlos nie chce się zgodzić na ofiarę przyjaciela — w tym pada

strzał — i Poza śmiertelnie ranny — przekazuje mu swoją ostatnią wolę — uwolnienie Niderlandów, w czym dopomoże Carlosowi Elżbieta, z którą ma się zobaczyć dnia następnego, wieczorem w klasztorze. Rodryg Poza umiera.

Do więzienia przybywa król chcąc uwolnić syna i wręczyć mu odebraną szpadę. Zrozpaczony Carlos oskarża ojca o zamordowanie Pozy — tym razem niesłusznie, gdyż strzał padł z rozkazu Inkwizycji, a nie króla.

Tymczasem do więzienia przybywa podburzony przez ks. Eboli lud madycki żądając uwolnienia infanta. Bunt poskramia przybycie Wielkiego Inkwizytora, który autorytetem Kościoła osłania króla i przywraca porządek.

OBRAZ ÓSMY:

Don Carlos postanawia wyjechać do Flandrii i w myśl życzeń zmarłego przyjaciela stanąć na czele rebeliantów.

Scena i aria: Przed klasztorem St. Juste. Noc. Elżbieta czekając na przybycie Carlosa modli się przy grobowcu Karola V. Wspomina krótkie chwile szczęścia w Fontainebleau — ale rezygnuje z wszelkiej nadziei, aby chwile te mogły jeszcze powrócić. Teraz ma tylko jedno pragnienie — aby Carlos zrealizował testament zmarłego przyjaciela i w tym znalazł swoje szczęście i wielkość.

Scena, duet pożegnalny i scena końcowa: Nadchodzi Carlos i następuje pożegnanie nieszczęśliwych kochanków. Carlos wewnętrznie pobudzony przykładem Pozy postanawia walczyć o realizację ideałów zmarłego Pozy przeciw światu, tyranii i inkwizycji. Elżbieta daje mu na drogę swoje błogostawieństwo. Ale okazuje się, że jeszcze za wcześnie na zwycięstwo ideałów wolności — świat ciemnoty jest silny i bezwzględny. Klasztor zostaje obstawiony wojskiem. Zjawia się król i Wielki Inkwizytor. Filip zamierza wydać syna i żonę Świętemu Trybunałowi. Carlos nie chcąc wpaść w ręce Inkwizycji odbiera sobie życie. Obok niego pada zemdlona Elżbieta.

J. M. Z.

Cena zł 3,-

ROSI