

Zabójczy minimalizm Deckera

AUTOR: MARIA KARPIŃSKA

Don Carla z Elżbietą Walezjuską połączył ten sam rok urodzenia i śmierci. Miało ich połączyć również małżeństwo, ale w ostatniej chwili Filip II zmienił zdanie i sam stanął na ślubnym kobiercu z narzeczoną syna. Czy którekolwiek z nich z tego powodu cierpiało? Według Schillera, a za nim Verdiego – tak. W Warszawie to cierpienie pokazał na scenie Willy Decker.

■ Historia, którą przedstawia libretto napisane przez Josepha Méry'ego i Camille'a du Locle'a na podstawie dramatu Schillera, jest jednak bardziej skomplikowana i znacznie wykracza poza perypetie miłosnego trójkąta. Don Carlo po ślubie swojego ojca z ukochaną wciąż nie może się pogodzić z jej utratą. Pomimo powściągliwości samej Elżbiety nie daje za wygraną, a jego porywczosć skutkuje ujawnieniem sekretu – zakochana w infancie księżna Eboli dowiaduje się o jego grzesznej miłości do macochy i w szale zazdrości wyjawia całą prawdę królowi. Drugim ważnym wątkiem jest tu tło historyczne i rola markiza Posy, który będąc niezastąpionym przyjacielem zarówno ojca, jak i syna, próbuje nakłonić obu do ratowania tonącej we krwi Flandrii. Don Carlo chętnie mu ulegnie, chcąc zostać wybawcą uciśnionych, jednak Filip II nie zamierza się na to zgodzić, co rodzi między nimi kolejny konflikt. Tak wielowątkowa historia wiele zyskuje, gdy jest opowiedziana za pomocą prostych, ale wyraźnych środków, a takie właśnie rozwiązania cechują twórczość Deckera.

Styl duetu reżysersko-scenograficznego: Deckera i Gusmanna, jest rozpoznawalny na pierwszy rzut oka, co jest efektem spójności wszystkich dotychczasowych realizacji. Czy mamy do czynienia z szalejącą z bólu Elektrą,

ponętną Violetta czy zakochanym Don Carlem, scenografia jest zawsze podporządkowana dużej plamie barwnej, przytłaczająca wielkością, bogata w symbole. Mistrzostwo Gusmanna przejawia się w połączeniu minimalizmu, oszczędności środków z jednoczesnym monumentalizmem scenografii. Wszystkie jej elementy są spójne pod względem symboliki i funkcjonalności – scenografia ulega niewielkim zmianom w trakcie całego spektaklu, jej elementy jednak pełnią różne funkcje w zależności od potrzeb danej sceny. Od strony wizualnej opera ma więc imponować, zachwycać swoim pięknem, ale scenografia ma być też nośnikiem treści symbolicznych stanowiących klucz interpretacyjny, który nieraz rzuca nowe światło na całe dzieło. Efekt ten został osiągnięty w słynnej *Traviacie* wystawianej na festiwalu w Salzburgu, gdzie w pustej, jasnej, półkuliście zabudowanej przestrzeni wzrok przykuwa ogromnych rozmiarów zegar odmierzający czas, który pozostał Violetcie. W *Elektrze*, którą można było zobaczyć w warszawskim Teatrze Wielkim trzy lata temu, scenografię tworzyły wysokie kamienne ściany splamione krwią przypominającą nieustannie o klątwie i wciąż powtarzających się zbrodniach w rodzie Atrydów. Wydłużony cień przesuwający się po ścianie wyprzedzał każdą postać przybywającą

do ciemnego świata Elektry, potęgując atmosferę grozy i oblędu.

Cienie są też ważnym elementem w spektaklu Deckera. Nad Filipem II ciąży nieustająca cień Karola V, z kolei wszystkie myśli Don Carla zdominowane są przez uporczywy cień ojca. Trudno jest odegnąć wspomnienie *Elektry* podczas tegorocznej inscenizacji Deckera, ponieważ podobnie jak w poprzedniej pokazanej w Polsce operze reżysera, tutaj również scenografia imitująca kamień ma odzwierciedlić sytuację emocjonalną bohaterów. Wszystkie sceny *Don Carla* rozgrywają się pośród kamiennych ścian nagrobnych, przypominających te z Panteonu Królów w Escorialu. Widnieją na nich imiona protoplastów Filipa II, ale też jego imię – niczym przepowiednia, groźba, a może przypomnienie o tym, co nieuchronne. Jest to przecież historia o przemijaniu, o rywalizacji pomiędzy ojcem i synem, demonstracji władzy w obliczu zagrożenia, które Filip II widzi w młodzińskim zapale następcy. Siła tej historii polega na jej ludzkim wymiarze – król jest tu złym charakterem, nieczułym, kategorycznym, odpychającym, pełnym hipokryzji despotą, który nie cofa się przed coraz straszniejszymi czynami – oszustwem, zdradą, aż w końcu zabójstwem. Nie jest to jednak postać jednowymiarowa – w akcie trzecim okazuje słabość,



Nataliya Kovalova [Elżbieta de Valois], *Don Carlo*, reż. Willy Decker, Teatr Wielki Opera Narodowa

wyjawiając, że jego działaniami kieruje skryte pragnienie miłości, którą został obdarowany ktoś inny. Z tego uczucia zrodzi się nieposkromiona nienawiść do syna.

To właśnie Filip II był postacią pierwszoplanową dla Verdiego i wydaje się, że również o nim myślał Gusmann, tworząc scenografię. Don Carlo przytłacza religijność ojca, która w pierwszej scenie każe mu zginać kark przed niebotycznej wielkości Chrystusem – tak wielkim, że Don Carlo może objąć wzrokiem (podobnie jak widzowie) jedynie jego ociekające krwią stopy. Kostiumy bohaterów konsekwentnie utrzymane są w kolorystyce kamiennych szarości, subtelnie jedynie nawiązując do mody XVI-wiecznej Hiszpanii. Z tego monochromatyzmu wyrwa Don Carla tylko złowroga czerwień krwi spływającej po krucyfiksie, purpura szat Wielkiego Inkwizytora i równie złowieszcze czerwone róże rozrzucone przez zazdrosną księżną Eboli.

Don Carlo nieustająco otoczony jest chłodem, który bije od jego ojca, tak samo jak bije z nagrobnych ścian. Próbuje zwalczyć ów chłód swoimi gorącymi uczuciami, Don Carlo nieomalże traci zmysły, gdyż jego walka z góry skazana jest na porażkę – jest zbyt mały, zbyt mizerny

wobec wysokich, kamiennych, zimnych murów, tak samo jak wobec władzy i siły króla.

Decker podporządkował zarówno scenografię, jak i ruch sceniczny minimalizmowi. Wydaje się jednak, że choć ten specyficznie rozumiany minimalizm służy bardzo pięknej scenografii, tak całkowity brak dynamizmu nie sprawdza się na scenie. Śpiewacy, otoczeni murami, mogą poruszać się po bardzo ograniczonej przestrzeni, ich ruch często nie ma więc uzasadnienia w fabule. Efekt powolności nie sprzyja i tak dość płasko zarysowanym głównym postaciom Don Carla i Elżbiety, które w wersji włoskiej, skróconej o pierwszy akt, wrzucone są w swoją historię bez wstępu, co utrudnia pełne zrozumienie tragicznej sytuacji niesprawiedliwie rozdzielonej pary. Tę swoistą powolność na scenie można tłumaczyć intencją twórców, chcących pozostawić w tej operze wystarczająco dużo miejsca na mistrzowską muzykę, lub założeniem, że jest to cena za efekt przytłoczenia Don Carla, który udaje się uzyskać właśnie dzięki ograniczonej, klaustrofobicznej przestrzeni. Konsekwencje tego rozwiązania są jednak zbyt odczuwalne, mimo że Decker zdecydował się wzmocnić zakończenie opery, uśmiercając Don Carla jego własną ręką,

zamiast zamknąć go w klasztorze, jak dzieje się to w pierwotnej wersji. Jednak również w tej finalnej scenie daje się odczuć umowność rozwiązań scenicznych, gdyż Don Carlo, chcąc wyrwać miecz ojcu, wykonuje zaledwie pół kroku i wyjmuje mu go z rąk, zamiast stoczyć zacięłą walkę.

Większość warszawskich prób poprowadziła asystentka reżysera Meisie Hummel, która z pewnością wiernie odtworzyła główne intencje Decker. W Warszawie udało się również zgromadzić wybitnych śpiewaków (Rafał Siwek, Giancarlo Monsalve, Nataliya Kovalova, Agnieszka Zwierko), a orkiestrą kierował sam dyrektor muzyczny Teatru Wielkiego Carlo Montanaro. Mimo to *Don Carlo* nie dorównuje mistrzowskiej *Traviacie*, w której niemieckiemu reżyserowi udało się osiągnąć perfekcję w wyważeniu wszystkich elementów spektaklu, dzięki czemu stworzył dzieło wybitne. ■

Teatr Wielki Opera Narodowa
w Warszawie
Giuseppe Verdi
Don Carlo
reżyseria Willy Decker
premiera 13 stycznia 2013