

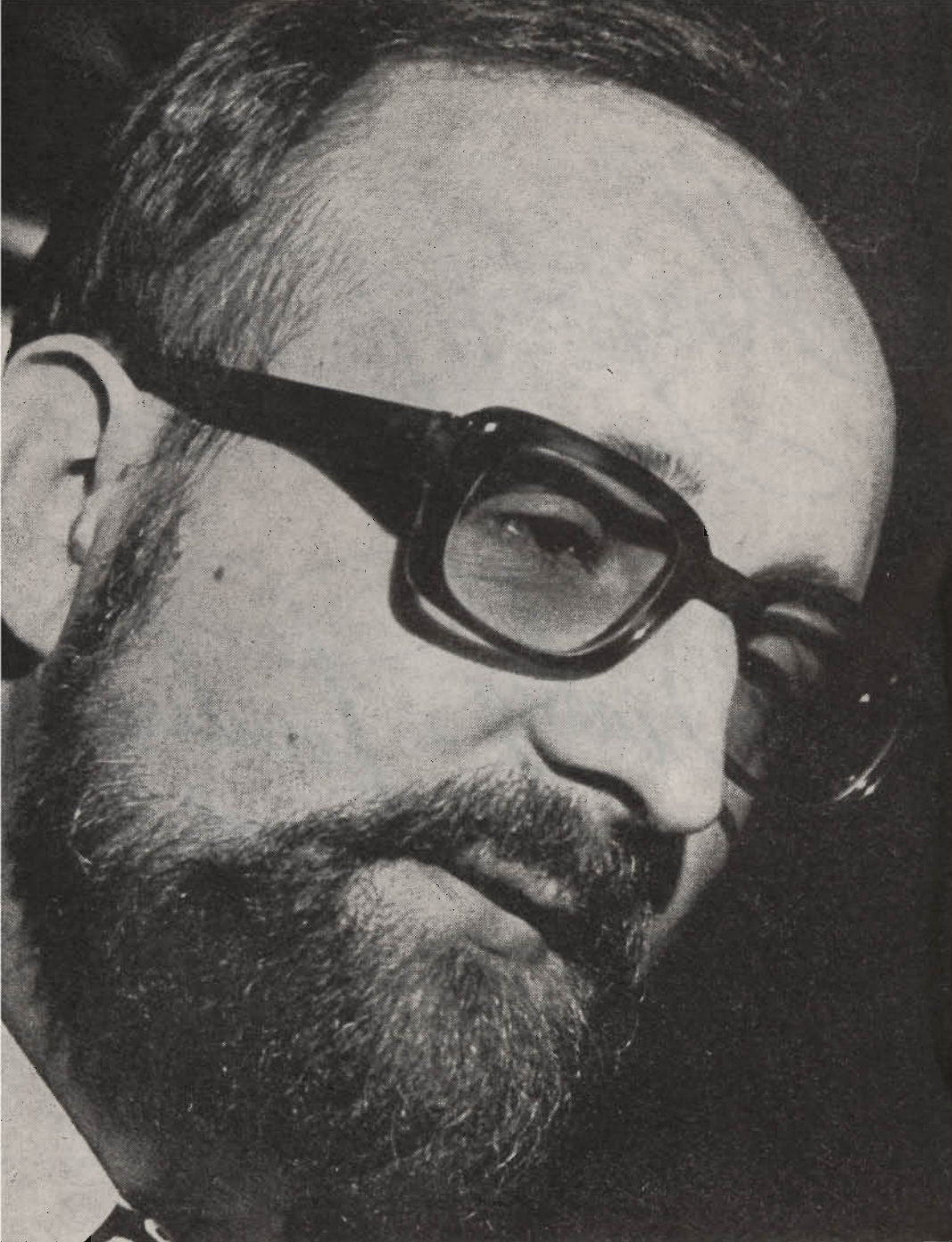


Diabty & Loudun



Krzysztof
Senderecki

Diały z Loudun



*Loudun od Kalwarii, lecz także od
Guerniki, Oświęcimia i Wietnamu
dzieli tylko jeden krok, inna sce-
neria i kostium.*

A. David Hogarth

Przed „Diabłami” S. Pendereckiego w Warszawie

ZYGMUNT MYCIELSKI

Zawsze nas zdumiewa powstawanie na naszych oczach aktualnego zjawiska artystycznego, zarówno dzieła, jak rozgłosu, znaczenia i sławy, których ono nabiera. Powstanie, miejsce, otoczenie i droga, którą fenomen artystyczny kroczy, to mechanizm pasjonujący — z pewnością inny dzisiaj niż dawniej.

Tak się stało u nas w muzyce. W ciągu ostatnich dwudziestu lat wiele polskich dzieł zajęło miejsca na estradach światowych, wszędzie, gdzie się wykonuje dzieła współcześnie tworzone. Losy i droga, którą już przebyły dzieła Pendereckiego, są najbardziej charakterystycznym przejawem tego zjawiska.

Nie miejsce tutaj, żeby zjawisko to analizować, warto jednak zaznaczyć, że sytuacja całej muzyki jak gdyby przesunęła się, jest dzisiaj inna niż była przez kilkadziesiąt lat, gdy powstawała w Europie sztuka trudna i doskonała, o ściśle określonym zasięgu, zarówno twórczym, jak wykonawczym i odbiorczym.

W XX wieku, a szczególnie po drugiej wojnie światowej, sytuacja ta zmieniła się, równolegle do nowych środków przekazu — radio, telewizja, płyta, taśma — równolegle do ekspozycji wzajemnych międzykontynentalnych komunikacji artystycznych.

Nigdy nie słyszano jednocześnie tylu dzieł, w tak różnych częściach świata tworzonych i wykonywanych. Znakomite zespoły powstały zarówno w Japonii, jak w obu Amerykach, a kompozytorzy nigdy nie mieli tak wielkich możliwości szybkiego prezentowania swoich dzieł, jak obecnie.

Nie umniejsza to w niczym znaczenia faktu, którym jest tempo, szybkość, z jaką dzieło Pendereckiego przeniknęło na estrady światowe wraz z dziełami innych naszych kompozytorów.

Ta „ruchliwość artystyczna” jest pewną zagadką, którą należy rozpatrywać równolegle do „materii artystycznej”, z której powstaje dzisiaj nie tylko muzyka, ale i obrazy czy rzeźba.

Dobierając się do źródeł i sposobów emisji dźwięków, setki osób piszących muzykę poczęło prezentować jakby rezultat encyklopedycznie uszeregowanych możliwości dźwiękowych — jakby pokaz tego, co można wydobyć z klarнету, fortepianu, skrzypiec, czy perkusji. Rozszerzono same źródła powstawania tych dźwięków i hałasów, dobywanych z różnych przedmiotów, młotków, dzwonków, rurek i grzechotek. Wszystko stało się i przydatne, i możliwe.

Zdezorientowana tym zrazu publiczność przyzwyczaiła się i słucha teraz z nabożnym lub znudzonym skupieniem tych produkcji akustycznych, z wielką nieraz inwencją tworzonych i z mistrzostwem prezentowanych.

Ochrzczono te sposoby mianem sonorystyki, powiązanej często z elementami widowiska. W tej obfitej produkcji trudno jest ocenić, kto jest autentycznym twórcą, a kto inicjatorem, inżynierem, czy organizatorem dźwięków, spekulatorem, czy wręcz mistyfikatorem. A wreszcie, kto robi sobie z publiczności królika doświadczalnego, eksperymentując na niej granice cierpliwości, sprawdzając, jak też jego pomysły funkcjonują w konfrontacji z odbiorcą.

Historycy będą się sprzeczać, kiedy i gdzie zaczęły się te poszukiwania dźwiękowe. Będą sięgać do przeszłości, bo muzycy zawsze ulepszali, doskonalili i rozwijali technikę instrumentalną, a więc to, co nazywamy dzisiaj sonorystyką. Jednakże po drugiej wojnie światowej eksplozja tego kierunku przybrała radykalne kształty i rozmiary, równolegle do poszukiwań i nadziei związanych z możliwościami taśmy, zezwalającej na produkcję wszystkich dźwięków oraz powstanie muzyki konkretnej i elektronicznej.

Rozszerzenie świata akustycznego było więc zarówno przyczyną, jak i skutkiem skrajnego i logicznego działania muzyków, gdy zrozumieli, że wszystko, co brzmi — zarówno „naturalne”, jak i przetworzone dźwięki, wydobyte z instrumentów czy przedmiotów hałas i szmery — może się przydać i „można z tego coś zrobić.”

Było to olśnieniem, odkryciem, które w pewnym momencie z wielką szybkością wpłynęło na myślenie, imaginację i inwencję — a jednocześnie podniosło zarówno element spekulacyjny do jakby wyższego rzędu, jak i zezwoliło na swobodę, przypadek i rozluźnienie wszelkich rygorów artystycznych.

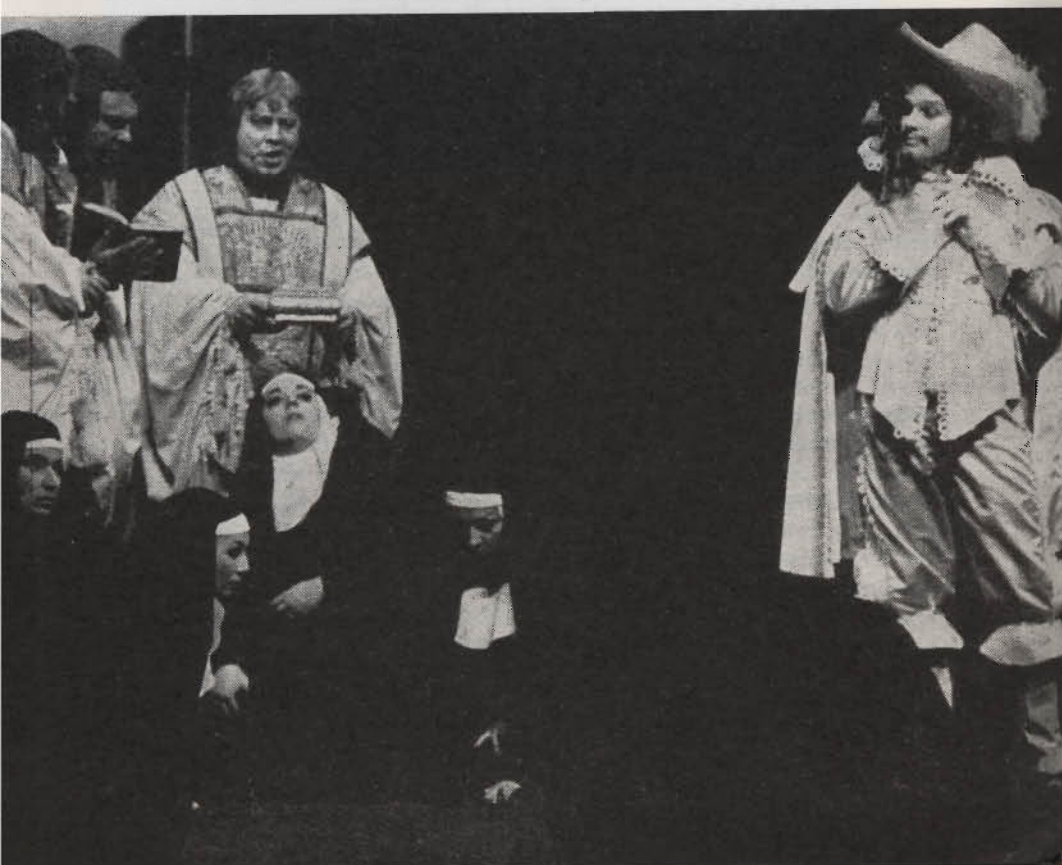
Publiczność — zrazu zaskoczona — przyjęła tę rzecz, niepodobną do tego, co dotychczas uważała za muzykę. Jed-



Prapremiera *Diabłów z Loudun* w Hamburskiej Operze Państwowej. Na zdjęciu Ingeborg Krüger (Philippe) i Andrzej Hiolski (Grandier)
Fot. E. Speidel

Diabły z Loudun. Fragment partytury

Prapremiera *Diabłów z Loudun* w Hamburskiej Operze Państwowej. Trzeci od lewej Bernard Ładysz w roli O. Barré (1969)
Fot. E. Speidel



nakże wzrosła i niepewność, co jest piękne, co artystycznie zorganizowane i potrzebne, i na czym wartość czy bezwartościowość tych nowych dzieł i produkcji polega.

Polacy włączyli się w ten nurt, zachowując na ogół wiele z dotychczasowych rygorów warsztatu i języka muzycznego. Mało mamy u nas przykładów operowania tylko przypadkiem, tylko rozrzutem nut czy hałasów. Rozszerzyliśmy raczej niż zrewolucjonizowali repertuar środków akustycznych.

W takim momencie pojawił się Penderecki. Jego droga z Dębicy przez Kraków na szeroki świat jest bezprzykładna, dużo szybsza od penetracji dzieł Strawińskiego 65 lat temu. Po *Emanacjach* i *Psalmach Dawida* z 1958 roku tworzy *Anaklasis*, *Tren*, *Polymorphię* i *Fluorescencje*, których jednolite tworzywo zafrapowało muzyków swobodą, z jaką operował tym nowym podówczas językiem dźwiękowym. W 1962 roku już pisze *Stabat Mater* na trzy chóry, dzieło, które zaskoczyło wszystkich surową, syntetyczną prostotą i głębią wyrazu, tak ściśle z tekstem związaną.

Tu gdzieś tkwi zapewne przyczyna, dla której już nie tylko awangardiści zachwycili się szeregiem pasm dźwiękowych Pendereckiego, ale i szeroka publiczność koncertowa przyjęła te nowe uszeregowania dźwiękowe i nową logikę muzyczną jako coś naturalnego. Publiczność wyczuła, że te plamy dźwiękowe nabrały znaczenia emocjonalnego, przestały być katalogiem czy przypadkowym zestawieniem brzmień niespodziewanych i nowych.

To, co u innych było łatwym czy mozolnym poszukiwaniem, stało się u Pendereckiego jego naturalnym językiem, użytym z taką samą swobodą, jak język dawnych kompozytorów, tych z prawdziwego zdarzenia.

Uderzające jest też, że już pierwsze, eksperymentalne utwory Pendereckiego cechuje ta naturalność. Jednolita i skromna tkanina *Polymorphii* do dzisiaj zdumiewa swoją „artystycznością”, czymś, co brzmi prosto i naturalnie, przy całym bogactwie inwencji dźwiękowej, posługującej się wąską i oszczędną wiązką dźwięków. Mamy wrażenie, że Penderecki rzeczywiście tak słyszy i że pisze tak jak słyszy.

Wokoło dzieła i postaci Pendereckiego narastać poczęła cała „sprawa” z pojawieniem się *Pasji według świętego Łukasza*. Już przy pierwszym wykonaniu w katedrze w Münster, w 1966 roku, wzrosło i zdumienie, i temperatura u świadków tego wydarzenia. Penderecki sięgnął do formy i tekstu, których najwyższym przykładem były *Pasje* Bacha. W dodatku zaś architektura arcydzieł Bachowskich jakby „przebijała” poprzez dzieło Pendereckiego. Podjął kolosalne zadanie, bez żadnych wybiegów i uników, bez odwoływania się do jakichś okoliczności łagodzących. Sięgnął do uniwersalnego motywu cierpienia i ofiary, który najwięksi mistrzowie ilustrowali muzycznie.



Awangardiści zatrąbili na alarm. Penderecki zdradził awangardę, posłużył się tekstami, które już „same przez się” działają niejako automatycznie. W dodatku tekst *Pasji* był zrozumiały, czytelny, było go słyhać. Zbrodnia, chociaż przy następnych dziełach Pendereckiego miało być zbrodnią to właśnie, że tekstu nie słyhać, że jest on ukryty w splotach sylabicznych — więc po co „tak właśnie” je wybrać?...

Usiłowano przedstawić *Pasję* jako „samograj”, zamiast zastanowić się nad tym, że wielki tekst jest trudniejszy do uniesienia niż tekst błahy i nijaki.

Tymczasem utwór szedł spokojnie i majestatycznie przez estrady na świecie, zaś publiczność waliła drzwiami i oknami na wykonania tego dzieła. A Penderecki nie zważając na kontrowersyjne oceny komponował dalej wielkie dzieła wokalnie-instrumentalne: *Dies irae*, *Jutrznję* w dwóch częściach, o Złożeniu do grobu i Zmartwychwstaniu, *Kosmogonię* i *Diabły z Loudun*. A obok tego cały szereg utworów orkiestralnych i kameralnych, Capriccia, koncerty, partity, *De natura sonoris* i *Symfonię*.

Przy całym bogactwie inwencji tego kompozytora możemy już łatwo dostrzec, jakimi „sposobami” i „chwytami”, jakim językiem i paletą środków dysponuje. Czyni to z największą naturalnością, łatwością i pewnością, operując zarówno wielką formą, jak i celnością stosowanych efektów dźwiękowych. Czyni to z mistrzostwem, dobierając z największą uwagą i skupieniem teksty, które są kanwą i elementem równorzędnym jego twórczości wokalne, oratoryjnej i scenicznej. Należy więc te teksty brać pod uwagę rozpatrując dzieła Pendereckiego. Chodzi mu w nich o podjęcie najistotniejszych ludzkich problemów: istnienia, zagrożenia, sprawiedliwości, ofiary i cierpienia. Działa tu świadomie, stosując odważnie te środki wyrazu, które od pierwszej chwili stworzył, opanował i przyjął za swoje.

Każde powodzenie jest drogą najeżoną kolcami. Część krytyków poczęła głosić, że Penderecki się powtarza, tak jakby kompozytor miał za każdym razem tworzyć coś nowego od podstaw. Zapomnieli przy tym, że nic się tak nie powtarza jak awangarda i nic się tak szybko nie starzeje jak ona, gdy mnoży tylko „katalogi brzmieniowe”. Droga kompozytora, który osiąga wcześnie powodzenie, jest jednak o wiele trudniejsza, wiedzie od jednego wyboru po następny, byle własny i autentyczny.

Diabły z Loudun są jednym z najważniejszych etapów tej drogi wyboru Pendereckiego. Opera inna od wszystkich innych, ale też i bardziej zależna od nadanego jej kształtu wykonawczego, niż te wszystkie, które już znamy. Jej ekspresja może być łatwo „przerysowana”. Muzyka posiada jednak cechę nieodłączną od wszystkiego, co Penderecki pisze, tworzy całość, nie polegającą tylko na uszeregowaniu

scen, fragmentów, segmentów i szczegółów czy wreszcie efektów. Penderecki posiada tę wyjątkową — nie tylko dzisiaj — cechę, szeroki oddech muzyczny, linię rozwojową całego utworu. Nie działa przez dodawanie tylko, szeregowanie epizodów. Zapewne to właśnie sprawia, że odbiorcy przyjmują jego dzieła od pierwszej chwili, od pierwszego zazwyczaj wykonania.

Droga artysty jest sumą przeróżnych stanów skupienia jego drogi wewnętrznej. Trudności i łatwości, zawsze zależne od talentu, sprawiają, że i dzieła z czasem trudniej lub łatwiej docierają do słuchacza.

Nie możemy przewidzieć przyszłości, konstatujemy jedynie teraźniejszość i możemy się starać brać w niej udział, gdy jest znaczone wyjątkowymi dziełami.

Z pewnością w dziele Pendereckiego dzisiejszy słuchacz jakoś się rozpoznał. Dzieło to przyszło do nas w odpowiednim momencie, tak jak *Pietruszka* i *Święto wiosny* przed pierwszą wojną światową. Nasza publiczność dopiero po kilku latach poznaje *Diabły*, gdy przeszły już one przez wiele scen na obu kontynentach. Ciekawe, jak zostaną u nas przyjęte. Dzieło sztuki, obok swojej teoretycznie obiektywnej wartości, posiada jeszcze swoistą otoczkę. Składa się na nią wszystko, co wokół tego dzieła narasta z latami. Książki, obrazy, muzyka, żyją nie na półkach bibliotecznych i w magazynach, ale w zetknięciu z życiem.

Myślę tu o dziełach, które się liczą, które coś znaczą. A Penderecki potrafi unieść nawet „diabelski” temat, tak z boskim i ludzkim splątany.

Zygmunt Mycielski



Czy rzeczywiście można Pendereckiego nazwać kompozytorem operowym po napisaniu przez niego tylko jednej opery, jest to pytanie naturalne. Ale można powiedzieć nie wahając się ani chwili, że nieprzerwany sukces jego *Diabłów z Loudun* dowodzi, iż mieli słuszność ci, którzy w tej pierwszej operze rozpoznali wielki talent dramatyczny Pendereckiego.

Wolfram Schwinger
Penderecki and „The Devils”
 („Opera”, listopad 1973)

Diabły z Loudun to dzieło wielkiej wizji i wyobraźni, o potężnej wymowie społecznej, obdarzone intensywnością dramatyczną dzieła, które nie może nie wywrzeć wrażenia na słuchaczu. Muzyka Pendereckiego jest doskonałym odzwierciedleniem całej grozy i zła wybranego przez niego fragmentu historii, a jej komentująca rola nie mogłaby być lepsza. Poprzednie doświadczenia kompozytora zostały tu w pełni wykorzystane, a suma tych wszystkich elementów jest oszałamiającą i przerażającą manifestacją, emocjonalnym i duchowym wstrząsem, podobnie jak wszystko, co wyszło spod pióra Pendereckiego w ostatnich latach.

Ates Orga
A case of mass hysteria
 („Music and Musicians”, listopad 1973)



„Diabły z Loudun” Krzysztofa Pendereckiego

LUDWIK ERHARDT

Prapremiera *Diabłów z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego odbyła się 20 czerwca 1969 w Hamburskiej Operze Państwowej, dla której dzieło to zostało napisane. Dyrygował Henryk Czyż, reżyserował Konrad Swinarski, scenografię projektowali Lidia i Jerzy Skarżyńscy, śpiewali m.in. Tatiana Troyanos (Joanna), Andrzej Hiolski (Grandier), Bernard Ładysz (Barré). Libretto swej opery kompozytor wykroił z podsunętej mu przed laty przez Konrada Swinarskiego sztuki współczesnego dramatopisarza angielskiego Johna Whitinga.

Demony to sztuka kostiumowa, oparta na wydarzeniach historycznych, adaptowana z książki. Oparł ją Whiting na książce Aldousa Huxleya *The Devils of Loudun*, będącej dokumentalnym odtworzeniem słynnego procesu o diabelskie praktyki, wytoczonego w pierwszej połowie XVII w. przeciw proboszczowi parafii Saint-Pierre-du-Marché w Loudun w środkowej Francji. Zarzucano mu głównie, że opętał diabelską mocą szereg zakonnic w klasztorze Urszulanek z przeoryszą, siostrą Joanną od Aniołów, na czele. Obok obsesji i fantazji seksualnych zakonnic nie miały rolę odegrała także zazdrość miejscowych notabli wobec ks. Grandier — pięknego mężczyzny, cieszącego się wielkim powodzeniem u kobiet — wreszcie intrygi polityczne na skalę ogólnokrajową. Grandier naraził się bowiem wszechwładnemu kardynałowi Richelieu, popierając opór miejscowych władz przeciw nakazowi zburzenia fortyfikacji miejskich, co wydałoby niezależne dotąd miasto na łaskę władz centralnych. Proces ks. Grandier, zakończony torturami i spaleniem go na stosie, odbił się szerokim echem po kraju.

Zawarte w aferze diablów z Loudun elementy pomieszania «seksu» z religią i polityką, a także implikacje współczesne całej sprawy, były dla Huxleya, a następnie dla Whitinga, szczególnie interesujące. (Bolesław Taborski: *Nowy teatr elżbietański*. WL 1967)

Historia Urbana Grandier ma znacznie obszerniejszą literaturę, niż można by wnioskować z powyższego cytatu. Interesowała ona historyków studiujących politykę kardynała Richelieu, inspirowała pisarzy i poetów. Sam fakt męczeńskiej śmierci nie miał w sobie nic niezwykłego w czasach kontrreformacji, procesów czarownic i krwawych rozpraw z protestantami. Czymże była śmierć jednego księdza wobec sześciuset osób spalonych na stosach w ciągu jednego dnia w Augsburgu? Postać Grandiera przemawiała jednak do wyobraźni w szczególnie silny sposób. Nie tylko dlatego, że była przedmiotem wyjątkowo cynicznego procesu politycznego. Tkwiła w niej także paradoksalna zagadka, którą każdy z autorów na swój sposób usiłował wyjaśnić.

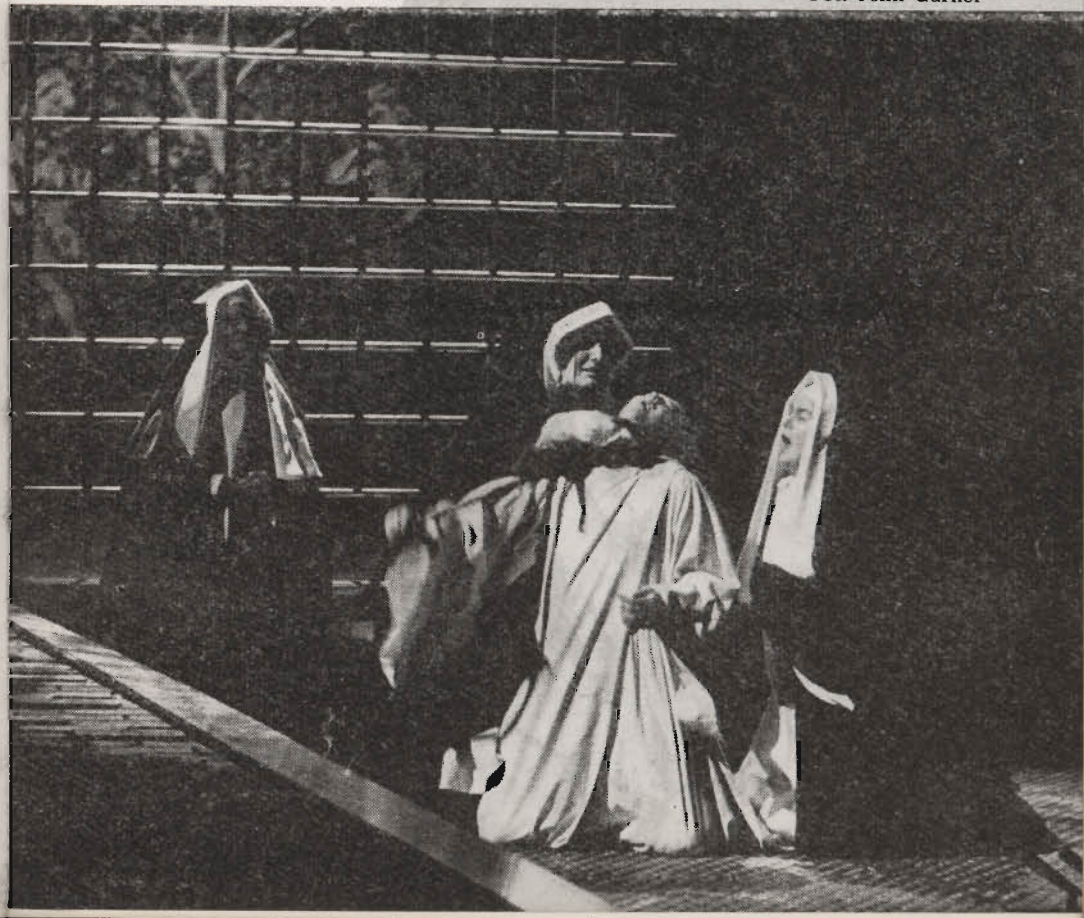
Z jednej strony jest to samolubny rozpustnik, nie dbający o honor, zdolny uwieść i zhańbić Philippe Trincant, po czym brzemiennej obojętnie odtrącić. Z drugiej strony jest to człowiek gotów znosić nieskończone męki i iść na stos wybacząc swym wrogom, jedynie ze względu na honor i szacunek dla samego siebie. Huxley tłumaczy tę sprzeczność za pomocą swej socjopsychologicznej teorii transcendencji. Jego zdaniem, każdy pragnie uciec od samego siebie. Niektórzy próbują tego poprzez alkohol, narkotyki, seks lub zbiorową ekstazę; inni — poprzez idealizm, kontemplację, dążenie ku dobru. Grandier próbuje obu dróg — najpierw pierwszej, potem drugiej. Whiting rozwija tę tezę. Grandier jest człowiekiem, który świadomie zstępuje na dno ludzkiej natury, ponieważ wierzy, że u korzeni życia odnajdzie Boga, że może go odnaleźć jedynie poprzez doświadczenie życia w pełni i we wszystkich jego przejawach, łącznie z najbardziej brutalnymi, że człowiek żyjąc musi wyczerpać do końca swą potrzebę życia. (A. David Hogarth: *The Truth and the Paradox*. Philips Music Herald, Summer 1970).

Diabły z Loudun Pendereckiego pod względem formy niewiele odbiegają od swego teatralnego pierwowzoru — *Demonów*. Przy opracowywaniu libretta kompozytor zredukował liczbę postaci, usunął szereg ubocznych wątków i z wyjątkowym wyczuciem scenicznym dokonał radykalnych cięć w dialogach tej przydługiej i zbyt dyskursywnej sztuki. Skrócenie dialogów, które zresztą zubożyło psychologiczny wizerunek głównego bohatera, ale równocześnie podkreśliło przeistaczanie się ks. Grandier, siedemnastowiecznego labusia i bawidamka w sutannie — w bohatera, w symbol walki z obskurantyzmem, ukazało proces jego ucłowiecznienia przez prześladowania, mękę i śmierć.



Diabły z Loudun w Sadler's Wells Opera w Londynie. Scena zbiorowa, w środku Harold Blackburn w roli o. Barré (1970). Fot. John Garner

Diabły z Loudun w Sadler's Wells Opera w Londynie. Na zdjęciu: Maurine London (S. Gabriela), Shelagh Squires (s. Luiza), Josephine Barstow (m. Joanna od Aniołów), Anna Conoley (s. Klara) (1970). Fot. John Garner





Diabły z Loudun na scenie Opery w Santa Fe. Joy Davidson w roli m. Joanny (1969)



Diabły z Loudun w Wirtemberskim Teatrze Państwowym w Stuttgarcie. Colette Lorand w roli m. Joanny (1969)

Bardziej niż psychologia interesował Pendereckiego w całej sprawie mechanizm walki politycznej, której ofiarą pada ks. Grandier. Nie przypadkiem na partyturze swego dzieła umieścił łacińskie motto, zaczerpnięte od św. Chryzostoma, a przydające dramatowi wieloznaczny, drapieżny sens: *Daemoni, etiam vera dicenti, non est credendum* (Diabłu nie można wierzyć, nawet gdy mówi prawdę). Była to niewzruszalna doktryna, wyznawana przez Kościół od wieków; w procesie Grandiera stała się przedmiotem cynicznej kazuistyki. Jego prześladowcy, aby nadać oficjalną wiarygodność zeznaniom opętanych zakonnic, za przyzwoleniem władzy kościelnej ukuli nową doktrynę, w myśl której *diabeł pod grozą egzorcyzmów zmuszony jest mówić prawdę*. Lecz równocześnie dawna doktryna posłużyła im, by podać w wątpliwość zeznania torturowanej ofiary.

Penderecki, drogą skrótów zmieniając rozłożenie akcentów i dopisując partię chóru, którą oparł na łacińskich tekstach pochodzących z litanii i tzw. czarnej mszy, wyszukaną w jednej z krakowskich bibliotek klasztornych — zachował jednak formalną zasadę, na której oparta jest sztuka Whitinga; Taborski nazywa ją *panoramicznością*, co w praktyce oznacza budowę wielopłaszczyznową, składającą się z dużej liczby krótkich scen, w których występuje wiele postaci, należących do świata realnego bądź do świata obsesyjnych wizji. Spis osób występujących w operze obejmuje dziewiętnaście postaci, ponadto chóry zakonnic i mnichów, lud, dzieci, strażników i żołnierzy. Pierwszy akt rozbity jest na trzynaście scen, drugi — na dziesięć, trzeci — na siedem (w pierwszej redakcji dzieła); w sumie — kilkanaście różnych miejsc akcji. Tego rodzaju konstrukcja, przeniesiona do opery z oryginału, stwarza ogromne trudności kompozytorowi pragnącemu zachować integralność dzieła i jest też bardzo trudna w realizacji scenicznej. Poszczególne sceny, zwłaszcza na początku utworu, są między sobą silnie skonstrastowane pod względem dramatycznym i dźwiękowym, nie brak w nich elementów charakterystycznych i komicznych. Stopniowo wydłużają się, napięcie dramatyczne rośnie, drugi akt zmierza ku wielkiej kulminacji — końcowej scenie egzorcyzmów i pandemionium wywołanemu przez opętane zakonnice. Trzeci akt prowadzi przez mękę ks. Grandiera do przejmującego finału — jego śmierci na stosie. Ostatnie słowa ks. Grandiera: *Wybacz im, wybacz moim nieprzyjaciółom* — są ostatnimi słowami opery.

Hamburska prapremiera *Diabłów z Loudun* sprawiała wrażenie wielkiego sukcesu. Tu i ówdzie odezwały się na sali okrzyki protestu, ale trudno było zorientować się, kto, przeciw czemu i dlaczego protestował. Owacja ogromnej części publiczności była spontaniczna i długotrwała. Gorąco oklaskiwano wykonawców. Penderecki, wielokrotnie wywoływany przed kurtynę, długo nie mógł zejść ze sceny.

Sądząc zaś po odgłosach prasy, można by odnieść wrażenie, że dzieło to poniosło klęskę, z której się już nie podniesie. Zgromadzeni na hamburskiej premierze krytycy z całej Europy — rozpoczął się tam bowiem właśnie kolejny światowy festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej — nie kryli swego rozczarowania i nie szczędzili pod adresem kompozytora cierpkich uwag, pomiędzy którymi niekiedy dawały się odczuć akcenty złośliwej satysfakcji. Ich oceny, oparte wszak na dość powierzchownej znajomości utworu, poszły w świat i stworzyły opinię, że *Diabły* są operą zdecydowanie nieudaną.

Tymczasem jednak w dwa dni później z konkurencyjną premierą tego dzieła w reżyserii Günthera Rannerta, pod dyktando Janosa Kulki i z udziałem Colette Lorand i Carlosa Alexandra w głównych rolach, wystąpił Wirtemberski Teatr Państwowy w Stuttgarcie. W dwa miesiące potem *Diabły z Loudun* weszły na afisz opery w Santa Fe, następnie wystawiono je w Monachium, w Wuppertalu, Grazu, Marsylii, i wreszcie ostatnio w Londynie i Trieście. Wszędzie towarzyszyły im skrajnie rozbieżne oceny, jak gdyby wynikające z krańcowo różnych poglądów i upodobań autorów. Jednakże *Diabły* nie są bynajmniej dziełem mogącym powodować tak silną polaryzację stanowisk i wytłumaczenie tego zjawiska można znaleźć jedynie w silnym oddziaływaniu negatywnej opinii, powstałej po prapremierze w Hamburgu. Międzynarodowy autorytet takich krytyków, jak Peter Heyworth, Antoine Goléa czy kilku czołowych krytyków zachodnio niemieckich paraliżował widocznie zdolność samodzielnego myślenia. Jego wpływ dostrzec można nawet w wypowiedziach czołowych krytyków amerykańskich po premierze *Diabłów* w Santa Fe — Harolda C. Schonberga i Davida Hamiltona; ten ostatni zresztą już po amerykańskiej premierze *Pasji* wyrażał się sceptycznie o wartości muzyki Pendereckiego, przyrównując ją do twórczości Carla Orffa, komponującego *nowoczesną muzykę dla ludzi, którzy nienawidzą nowoczesnej muzyki*.

Można by się zastanawiać, jak to jest możliwe, że krytycy nadający ton światowej opinii muzycznej okazali taką pochoptność w ocenie nowego i z takim zainteresowaniem oczekiwanego dzieła, lecz te rozważania zaprowadziłyby nas na teren mało mający wspólnego z tematem. Faktem jest, że niewielu znalazło się sprawiedliwych, którzy skorzystali z nadarzającej się sposobności porównania i pojechali na premierę do Stuttgartu. Paul Moor, obiektywny recenzent *The Financial Times*, stwierdził wręcz: *Kto oglądał jedynie przedstawienie hamburskie, ten w gruncie rzeczy nie widział ani nie słyszał opery Pendereckiego*. Swą recenzję zatytułował on *The Devils rehabilitated*. Podobną opinię wydali Wolfram Schwinger (*Die Teufel werden rehabilitiert*) i Klaus Wagner (*Revision durch Regie*).

Surowa ocena krytyki, z jaką spotkały się *Diabły* po

hamburskiej prapremierze, wynikała chyba z dwóch przyczyn. Przedstawienie nie było udane, po części z powodu trudności technicznych i nieporozumień na próbach generalnych, zaś po części wskutek tego, że koncepcja reżysera zasadniczo rozminęła się z intencjami kompozytora-librecisty. W rezultacie realizacja tej opery, tak pod względem scenicznym jak i muzycznym, odsłoniła i uwypukliła niedostatki utworu, zamiast je zatuszować. Drugą przyczyną tkwiła chyba w tym, że krytycy, zasugerowani treścią i formą utworu oraz charakterem przedstawienia, potraktowali *Diabły* jako operę historyczną i zastosowali wobec nich kryteria tradycyjne, kwestionując konstrukcję dramatyczną, proporcje i stosunek słowa i muzyki etc. Niejednokrotnie przedmiotem krytyki stawało się to, co było po prostu świadomym zamierzeniem kompozytora. Heyworth, Goléa, Schonberg, Hamilton, zarzucając Pendereckiemu brak muzycznej charakterystyki postaci, nadmiar dialogów mówionych, sprowadzenie muzyki do roli ilustracji i tła dźwiękowego, jak w filmie czy w teatrze, powołując się na Debussy'ego, Schönberga czy Wozzecka — nie wzięli pod uwagę faktu, że kompozytor wcale nie miał zamiaru realizować znanej formuły dramatu muzycznego. Wyobrażenia jego kierowała się ku bardziej współczesnym środkom ekspresji. Tekst *Diabłów* jest raczej scenariuszem filmowym niż tradycyjnym librettem operowym i zawarte w jego formie implikacje określiły funkcje i rodzaj komponowanej później muzyki. Stało się to oczywiste po nakręceniu filmu telewizyjnego z *Diabłów*, z udziałem hamburskich wykonawców, w zmienionej jednak reżyserii i z innym dyrygentem.

Pod tym względem żadna z dotychczasowych realizacji tego dzieła, mimo takich czy innych walorów, ani nawet — bodaj najlepsza — inscenizacja londyńska, nie zadowoliła kompozytora. Zrozumiał, że nie zdoła przezwyciężyć nawyków operowych, istniejących nawet u najwybitniejszych reżyserów i dyrygentów, toteż jeszcze przed amerykańską premierą *Diabłów* dokonał w partyturze pewnych skrótów i retuszy. Większe zmiany nie były chwilowo możliwe ze względu na wydrukowane przez Schotta głosy i materiał orkiestrowy.

Sposobność do przeprowadzenia poważniejszych korekt i uzupełnień nadarzyła się dopiero w roku 1972, w trakcie przygotowań do wydania polskiego i do wciąż zresztą odkładanej polskiej premiery *Diabłów z Loudun*. Inicjatorem większości tych zmian był Kazimierz Dejmek, wybitny i doświadczony reżyser, który po przeczytaniu tekstu spostrzegł, że w utworze brak dwóch dramatycznie ważnych scen: ślubu ks. Grandier z Philippe i rozmowy w obecności króla i kardynała Richelieu, w której następuje wyjaśnienie do końca zasadniczej intrygi politycznej. Były to sceny, z których kompozytor w swoim czasie zrezygnował,



ponaglany zbliżającym się terminem hamburskiej prapremiery, toteż teraz nie trzeba go było przekonywać o konieczności uzupełnienia partytury. Idąc za radą Dejmka skreślił też jedną scenę z pierwszego aktu, inne połączył, by nadać im większą zwartość. Dokonał również szeregu retuszy instrumentacyjnych, zauważył bowiem, że kameralna faktura pierwszego aktu, tak znakomicie brzmiąca w nagraniu płytowym *Philipsa*, nie daje właściwego efektu w dużych salach teatralnych. Dejmek odniósł się też krytycznie do rozmaitych szczegółów libretta; pastwą ołówka reżyserskiego padły postaci Ninon i De Cerisay'a, wiele kwestii zmieniło swój kształt, a nawet i treść. Kompozytor nie protestował, widział bowiem, że retusze dokonywane przez Dejmka uwypuklają zasadniczą ideę utworu, oczyszczają go ze zbędnej rodzajowości i wyostrzają jego sens moralny i polityczny.

Pendereckiego nie interesowała rodzajowość historyczna ani obyczajowa. Nie myślał o niej pisząc muzykę i teraz chętnie z niej rezygnował w tekście libretta. Postać ks. Grandier od początku wszak miała dla niego wymiar symbolu. Paralela między życiem i męczeństwem bohatera opery a procesem i cierpieniem Chrystusa nie była przypadkowa — przeciwnie, podkreślił ją jeszcze ostatnią sceną, procesją wiodącą umęczonego Grandiera na miejsce kaźni, nieodparcie przywołującą na myśl analogię z drogą krzyżową. Znieważanie prawdy, miażdżenie jednostki przez machinę władzy za pomocą nietolerancji i nieprawości, morderstwo polityczne dokonywane w majestacie oficjalnego prawa — wszystko to mogłoby się odbywać w dowolnym kostiumie. Także i we współczesnym. *Loudun od Kalwarii, lecz także od Guerniki, Oświęcimia i Wietnamu dzieli tylko jeden krok, inna sceneria i kostium* — pisze A. David Hogarth.

Ludwik Erhardt

ALDOUS HUXLEY

DIABŁY Z LOUDUN

(F r a g m e n t)

(...) Dnia 8 grudnia 1632 roku Barré odniósł pierwsze zwycięstwo, wyrzucając Asmodeusza, jednego z siedmiu czartów, którzy obrali sobie siedzibę w ciele przeoryszy. Przemawiając przez usta opętanej Asmodeusz oznajmił, że obwarował się w dolnej części jej brzucha. Przez długie dwie godziny Barré zmagął się z nim. Raz po raz rozbrzmiewały dzwięczne łacińskie frazy. A potem kropił święconą wodą, przykładając stulę, brewiarz, relikwie. Lecz zamiast opuścić swą siedzibę, Asmodeusz śmiał się tylko i wykrzykiwał szydercze bluźnierstwa. Inny człowiek przyznałby się do porażki. Ale nie Monsieur Barré. Wydał rozkaz, aby przeniesiono przeorysę do łóża i pospiesznie posłał po aptekarza. Zjawił się Monsieur Adam, niosąc klasyczne godło swego zawodu, wielką mosiężną szprycę jak z molierowskiej farsy, prawdziwy rekwizyt siedemnastowiecznej medycyny. Kwarta święconej wody była już przygotowana. Napełniono szprycę i Monsieur Adam zbliżył się do łóża, na którym spoczywała Matka Przełożona. Widząc, że nadeszła jego ostatnia godzina, Asmodeusz zaczął rzucać się we wściekłym ataku. Na próżno. Spętano członki przeoryszy, mocne ręce przytrzymały prężące się ciało, a wówczas, z wprawą, jaką mu dała długoletnia praktyka, Monsieur Adam zaaplikował cudotwórczą lewatywę. W dwie minuty później Asmodeusz opuścił ciało opętanej.

Przetłóżyła Renata Sobańska



Historia choroby siostry Joanny Urszulanki, 1627-1665, i Laraxem historia epidemii opętania w klasztorze w Loudun, 1632-1639.

WŁADYSŁAW SZUMOWSKI

Historia opętania panny de Belcier, inaczej siostry Joanny, przełożonej klasztoru urszulanek w Loudun, jej niezwykłe stygmaty oraz cudowna koszula były w XVII wieku tak głośne, że szczegółów o tym wszystkim przechowało się dużo, tym bardziej że ofiarą padł tutaj ks. Grandier, spalony w r. 1634 żywcem na stosie, osobistość w swoim czasie również głośna. Szczegóły całej historii, jakie podajemy niżej, oparte są głównie na rękopisie, znajdującym się w bibliotece komunalnej w Tours, a zawierającym obszerną autobiografię siostry Joanny, która ją pisała na polecenie swoich przełożonych *ku większej chwale boskiej*. Dokument ten, zestawiony z innymi źródłami, został ogłoszony w r. 1886.

Siostra Joanna, ur. w r. 1602, pochodziła z zamożnej rodziny baronów de Belcier. Od dziecka odznaczała się dziwnym, kapryśnym i nierównym usposobieniem. Była ładna, ale zawsze wątła i anemiczna. Lubiła, gdy ją podziwiano. W 10-tym roku życia oddano ją na naukę do klasztoru, w którym przebywała 5 lat. Miała pełno *złych skłonności* tak dalece, że ją w końcu odesłano do rodziców, którzy nie szczędzili jej *ani dobrych rad, ani surowych napomnień*. Ale to niewiele pomagało. Niebawem wstąpiła do klasztoru na stałe, choć nie okazywała prawdziwego powołania. W tym czasie straciła 2 braci i 4 siostry i po-

została jedynaczką. Rodzice starali się ją zatrzymać przy sobie, ale bezskutecznie. W r. 1623 złożyła śluby zakonne. Dla towarzyszek sióstr była niezmiernie przykra, zawsze pełna fantazji, próżna, przy tym fałszywa i przebiegła. Gdy chciała czegoś dopiąć, umiała się przeobrazić, intrygować, zdobyć na wysiłek. Licząc się z możliwością zostania przełożoną klasztoru, doskonale się nagięła na cały rok do roli posłusznej, pobożnej zakonnicy, uprzedzającej dla starszych, dbającej o towarzyszek. Gdy w ten sposób została, mając lat 25, przełożoną klasztoru w Loudun, niebawem znowu puściła wodze swym skłonnościom i kaprysom. Zamiast myśleć o modlitwie, zajmowała się najchętniej sprawami świeckimi, całe dnie przesiadywała w parlatorium i żyła plotkami z miasta.

W tym czasie osobistością, o której wszyscy mówili w mieście, był ks. Grandier, mężczyzna młody, piękny, dobrze zbudowany, o żywym umyśle i przykuwającej uwagę wymowie. Wszystkie kobiety się w nim kochały, z czego on też korzystał w całej pełni bez skrupułu i chyba *tylko stare i brzydkie mogły się chwalić, że mu się oparły*. Siostra Joanna nigdy go nie widziała, ale wciąż o nim rozmawiała i myślała. Chciała go zobaczyć, poznać i szukała sposobności. W tym czasie zdarzyło się, że umarł spowiednik klasztoru, *dyrektor sumień*, i trzeba było szukać innego. Siostra Joanna zaproponowała listownie tę czynność księdzu Grandier, ten jednak odmówił, jakoby pod wpływem jednej ze swoich kochanek, która się obawiała rywalek. Spowiednikiem został inny duchowny, kanonik Mignon, należący do obozu nieprzyjaciół ks. Grandiera.

Siostra Joanna w tym czasie pod wpływem licznych postów i lektury dzieł mistycznych wpadła w stan silnej anemii i miewała halucynacje. Ukazał się jej w nocy zmarły spowiednik, który prosił o modlitwy za spokój swej duszy, a potem ukazał się ks. Grandier, którego nigdy nie widziała, ale o którym wciąż myślała. *Zbliżył się do niej w blasku swej czarującej piękności, mówił słowa miłosne, pieścił zuchwale i nieprzyzwoicie i domagał się, żeby mu dała to, co już nie zależało od jej woli i co ona już ślubami swymi poświęciła swemu świętemu oblubieńcowi*.

Następstwem tych wizji były liczne zaburzenia nerwowe, na jakie zapadała dalej siostra Joanna, broniąc się przed obudzoną zmysłowością. Gdy zwierzyła się ze swoich cierpień przed towarzyszkami klasztoru, zwiększono posty, modlitwy i biczowanie i w ten sposób zakonnice, zabijając ciało, nieświadomie ożywiały jeszcze bardziej umysł. Po kilku dniach i inne zakonnice zaczęły przeżywać te same objawy, jakie miała siostra Joanna, i tak samo i ich myśli skierowały się ku osobie ks. Grandiera.

Tymczasem siostra Joanna wymieniła swemu spowiednikowi księdzu Mignon nazwisko tego, który *przyszedł do niej w nocy i namawiał do grzechu*. Spowiednik zamiast



Matka Joanna od Aniołów. Wg współczesnego portretu

oddziałać uspokajająco na rozbudzoną wyobraźnię swej penitentki, przeciwnie, podniósł ją jeszcze bardziej, oświadczwszy, że to jest dzieło szatana. Od tej pory zaczyna się przekonanie siostry Joanny i innych zakonnic klasztoru, że zostały opętane przez diabła. Sprowadzono biegłych egzorcystów, którzy poczęli stosować zaklęcia i wezwania, ażeby złe duchy opuściły ciało siostry Joanny i innych zakonnic. Zaczęły się teraz u zakonnic, zawsze najwięcej u przełożonej, ataki histeryczne od małych do największych z padaniem na ziemię, wykrzywianiem twarzy, wyginaniem ciała w tył, wymawianiem sprośnych słów.

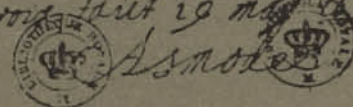
To wszystko sprawiło, że klasztor wpadł niebawem w zupełną nędzę. Urszulanki, które miały pensjonat wychowawczy dla dziewcząt i z tego się utrzymywały, musiały teraz patrzeć, jak wszystkie domy po kolei odbierały swoje córki z klasztoru.

(...) Ale tymczasem wrogowie księdza Grandier, który w życiu dużo nabroił, pokierowali sprawą tak, że się o wszystkim dowiedział kardynał RICHELIEU. Kardynał nie wierzył, być może, w tym stopniu w diabła, ale miał dawne porachunki z księdzem Grandier, który był autorem niecnego pamfletu przeciwko kardynałowi. Na rozkaz kardynała ks. Grandier został aresztowany. Znowu mnóstwo egzorcystów zaczęło odwiedzać klasztor. Wypędzano diabła z zakonnic coraz to w innym kościele, ale to niewiele pomagało. Wielkie ataki histeryczne wciąż się ponawiały, a najgwałtowniejsze miała zawsze siostra Joanna, która też przewyższała inne ilością i jakością sprośnych wyrazów oraz cynicznością ruchów podczas ataków.

Miasto mówiło, że ks. Grandier przy pomocy diabelskiej rzucił czary na klasztor. Sędziowie pod wpływem wysłannika kardynała RICHELIEU ustalili zasadę, że diabeł zmuszony egzorcyzmami jest zniewolony mówić prawdę. Oczywiście diabeł przez usta szalonych zakonnic potwierdzał oskarżenie, że ks. Grandier przychodził do nich w nocy

Dokument podpisany przez s. Joannę od Aniołów imieniem Asmodeusza. W piśmie tym Asmodeusz wyznacza „ponad sercem” miejsce swego wyjścia z ciała Joanny dn. 16 maja 1629 r.

*Je promais en sortant du corps de cete
creature de luy faire une fente au dessus
du coeur de la longueur d'une pique inscrite
ala chemise corps de cote et s'ouvre laquelle
fente sera sanglante et ce demain vintiesme
de may a six heures apres midi jour de samedi
et promes aussi que grosir et amand feront aussi
leur ouverture en la mesme maniere quoy que
plus retente et s'ouvre ce que le malin beheru
beheru ou promes de faire avec leur compaign
pour signe de leur sortie sur ce registre en
l'eglise de ste croix le 16 may 1629*



i że je oczarował, ażeby z nimi obcować cielesnie. Nie mogła konfrontacja. Opętane rzucały się w konwulsjach na widok czarodzieja. Wina była oczywista. Ostatecznie wydano wyrok, mocą którego ks. Grandier dnia 18 sierpnia 1634 roku został żywcem spalony. Nie oszczędzono mu nawet tego, że przed zapaleniem stosu pogruchotano mu członki.

Śmierć męczeńska ks. Grandier bynajmniej jednak nie uspokoiła opętanych histeryczek, ani nimfomanii przeoryszy klasztoru. Siostra Joanna przy pomocy pism diaboliczno-mistycznych swojego spowiednika oraz własnej wyobraźni ustaliła nawet ilość i imiona diabłów, które ją rzekomo opętały. Było ich 7: Asmodeusz, diabeł lubieżności, naczelnik; Lewiatan, diabeł pychy; Behemot — lenistwa; Isakaaron — znowu lubieżności; Balaam, Grezyl i Aman — młodszy. Otóż obecnie Isakaaron, demon nieczystości, który opętał siostrę Joannę najsilniej, ukazał się jej w nocy i podsunął jej myśl, że jest w ciąży.

(...) Ponieważ lekarze potwierdzili ciążę, przybyli znowu egzorcyści i zwykłym ceremoniałem wezwali diabła, ażeby *sam zniszczył swoje dzieło, co się też i stało w ten sposób, że wystąpiły u chorej parokrotnie silne wymioty krwią*, po czym rzekoma ciąża się skończyła. Lekarz klasztorny był bardzo zdziwiony i skonfundowany.

Tymczasem jednak nędza klasztoru i upadek jego opinii nie przestawały zajmować umysłu przełożonej. Opętanie trwało dalej. Egzorcyzmy stosowane przez kapucynów i franciszkanów były bez skutku i zdawało się, że opętanie nie ustąpi nigdy. Wezwano wtedy jezuitów, jako tych, którzy byli najbieglejsi w wypędzaniu diabła. W grudniu 1634 r. przybyło do Loudun czterech jezuitów, z nich ojciec Surin miał sobie powierzone wypędzenie diabła z siostry Joanny. Jednakże długi czas żadne egzorcyzmy nie pomagały, przeciwnie, ataki i halucynacje stały się nawet jeszcze częstsze. O. Surin, sam histeryk, jak to wynika z jego pism, nie dawał siostrze Joannie spokoju ani w dzień, ani w nocy. Kazał jej się rozbierać przy sobie do naga i w celu poskromienia demona nieczystości Isakaarona, biczować dyscypliną. Ostatecznie został odwołany. Na jego miejsce przybył inny jezuita ojciec Ressès, jeszcze bardziej gorliwy.

Te wszystkie praktyki tak dalece odbiły się na zdrowiu fizycznym siostry Joanny, że sama zawiadomiła o tym, iż jest cierpiącą, ojca Ressès, który jednak nie zaniechał egzorcyzmów. Gdy tak dalej męczył nieszczęsną przełożoną, wystąpił u niej gwałtowny ból w boku i gorączka. Przywołany lekarz rozpoznał zapalenie opłucnej i zastosował u niej w ciągu 2 tygodni 10 razy upust krwi. Następstwa były fatalne: anemia i osłabienie doszły do kresu, ataki i halucynacje znowu wystąpiły. Wszyscy oczekiwali śmierci, wskutek czego umierającą namaszczone olejami świętymi...
Tymczasem wbrew oczekiwaniom obecnych nagle wszystko



się zmieniło i umierająca sama siadła na krześle; po czym tak pozostała w skupieniu z oczyma wzniesionymi do góry; jakby zachwycona, z twarzą niezwykle piękną.

Gdy wizja ustąpiła, siostra Joanna zawołała nagle, że jest zdrowa. Lekarz, który przybył do klasztoru nazajutrz rano, spotkał ją z wielkim zdziwieniem na schodach, podtrzymywaną przez inne zakonnice. Opowiedziała mu, że św. Józef ukazał się jej w nocy, trzymając w ręku balsam prześlicznie pachnący. Anioł Stróż posmarował balsamem jej bok bolący, poczem w jednej chwili ból ustąpił. W dowód tego pokazała zdumionemu lekarzowi na swojej koszuli 5 śladów, jakie pozostawiły krople cudownego wonnego środka. Lekarz obrażony, że z niego zadrwiono, oświadczył, że więcej w klasztorze leczyć nie będzie. Dodać tu trzeba, że siostra Joanna odznaczała się zawsze wielką biegłością w przyrządzaniu lekarstw, zwłaszcza maści i wonnych olejków i sporo czasu temu zajęciu poświęcała.

(...)Koszula s. Joanny od tej pory miała wpływ taumatyczny. Zwłaszcza kobiety ciężarne domagały się, żeby im na brzuch położono cudowną koszulę, po czym następowało zazwyczaj szczęśliwe rozwiązanie. Tym sposobem kobiety ciężarne zjeżdżały się do Loudun, ażeby tam odbyć poród, a koszula stała się tak sławna, że zażądała jej nawet królowa Francji ANNA AUSTRIACZKA, żona LUDWIKI XIII, gdy miała odbyć poród. W ten sposób urodził się dnia 6 września 1638 r. syn, późniejszy LUDWIK XIV.

Ale s. Joanna wsławiła się niebawem inną rzeczą, która dla rozgłosu i powszechnego zainteresowania się klasztorem miała jeszcze większe znaczenie. Opętanie s. Joanny trwało od r. 1632 do r. 1638 i przechodziło różne fazy. Halucynacje i ataki powtarzały się ciągle.

(...) Egzorcyzmy przez kilka lat stosowane fatalnie się odbijały na zdrowiu s. Joanny. Przybywający po kolei ojcowie karmelici, kapucyni, franciszkanie, jezuici swymi egzorcyzmami wciąż ulepszanymi zwiększali tylko liczbę i siłę ataków histerycznych s. Joanny. Aż nareszcie sprawa wzięła inny obrót i pierwszy Lewiatan został ostatecznie wypędzony dn. 5 listopada 1635 r. przez jezuitę o. Surin, który wyzdrowiawszy, znowu przybył do Loudun...

Wykonawszy to, co o. Surin nakazał, diabeł padł mu do nóg, przeproszał za swe złe czyny i jednocześnie zrobił na rozkaz o. Surin znak, że już wyszedł i że mnie zostawił wolną — tak opowiada o tym zdarzeniu sama s. Joanna. W ten sposób powstał na czole s. Joanny znak — duży krzyż krwawy.

Autodermatografia histeryczna, tj. występowanie w histirii na skórze znaków, liter i całych wyrazów pod wpływem autosugestii (wzgl. heterosugestii) i zmian naczynioruchowych, jest zjawiskiem w ogóle nieczęstym. Zostało ono dostatecznie wyjaśnione w drugiej połowie XIX wieku

J+M

Monsieur

Le cœur serré de nous soit le deuil éternel le
votre car ~~vous~~ ensergent le sang que
dau vent de nous et les fortes inspirations
gient vous donc de nous assister il n'y pas
une de nos sœurs qui ne soit de bon cœur
ass d'une ardeur pour en souffrir de son
faire et cest pour sa gloire les demons traient
tout cours le pere surin il continue sa sans
relache sa charité en monier d'ost d'la
est ces cours avec le pere c'oreau est
cours voir Monseigneur l'archevêque de
lyons le quel aie que nous avons recu
ce par les personnes de qualites qui a enu
cay na pas de meilleur sentiment pour nous
qui a eu un conacement de nre mal nous
avons bien souvent subit de prostquer le
conseil que vous nous avez souvent donné de
rien dire pour les inroduites car nous en
avons présent beaucoup mais ce qui nous
console cest que nous avons dieu pour
nre et vous sur jek. Hare que le vous
regle en toute humilité de nous consenter
A de croire que sans vous nous serions en
vous a la divine bonté pour votre
conservation e. fait plus que il ne pour
le priver
Monsieur

de Loudun le
30 avril 1635

vous tres humble et plus dejour
elle et seigneur de la main des
Anselme d'Am

List matki Joanny do Laubardemonta



Spalenie Urbana Grandier. Rysunek współczesny.

wraz z rozwojem nauki o histerii. W XVII wieku nikt tego nie rozumiał. Wprawdzie światlejsi ludzie świeccy i duchowni nie bardzo wierzyli w diabła, ani tym bardziej w to, żeby taki krzyż na czole półwariatki miał być zrobiony przez diabła, ale na ciemne masy i na ludzi zabobonnych — a takich było dużo nawet w sferach wykształconych — krzyż widzialny na czole s. Joanny robił wielkie wrażenie. S. Joanna i klasztor nabierały rozgłosu.

Zmęczona stanem opętania, wszedłszy teraz na drogę taumaturgii i autodermatografii, s. Joanna pozostała na niej długi czas. Cóż znaczył jednak krzyż na czole, który zszedł po trzech tygodniach? Przełożona upadającego klasztoru urszulanek pragnęła mieć coś więcej, np. wypisane na ręce jakieś święte imiona. Teraz się powtórzyły z innymi diabłami znowu te same historie, jakie były z Lewiatanem. Są one nader drobiazgowo opisane przez samą s. Joannę. Egzorcysta wzywał coraz mocniej diabła do opuszczenia ciała opętanej, która rzucała się w konwulsjach, wyginała ciało i wyrzucała z siebie potoki słów bluźnierczych i sprośnych. Egzorcyzmy trzeba było wielokrotnie powtarzać, gdyż diabły się nie poddawały. Co jeden wyszedł, to drugi zo-

stał. Ale który wyszedł, ten zostawiał na wyraźny rozkaz egzorcysty pożądaną napis na ręce s. Joanny. W ten sposób powstały dnia 15-go października 1637 r. na lewej ręce s. Joanny wyraźne czerwone napisy w języku francuskim w pisowni XVII wieku: Jezus, Maria, Józef, Franciszek Salezy...

Ostatecznie pod koniec 1638 roku opętanie s. Joanny skończyło się, ustąpiwszy miejsca świętym napisom i szerokiej akcji z cudowną koszulą.

Był to widok niezmiernie pouczający, gdy przełożona klasztoru urszulanek obwoziła po Francji swoją cudowną wonną koszulę i pokazywała tłumom stygmaty na ręce. W różnych miastach po 4—5, a nawet 7 tysięcy osób dziennie przychodziło oglądać rękę. W Paryżu ręka była wystawiona na widok publiczny od 4-ej rano do 10-ej wieczór, nawet przy pochodniach. Sam król Ludwik XIII widział ją i dziwił się. Nikt, nawet lekarze ówczesni, którzy badali rękę, nie umieli napisów wytłumaczyć w sposób przyrodzony. Toteż wszystkie objaśnienia obracały się przeważnie w kole poglądów supranaturalistycznych.

Tymczasem w klasztorze w Loudun zapanował dobrobyt i spokój, dobrobyt — ponieważ zaczęły się sypać hojne dary na klasztor tak sławny, spokój — ponieważ była nieobecna przełożona, której histeria udzielała się wciąż siostrze.

(...) Loudun po powrocie s. Joanny stało się miejscem pielgrzymek ciekawych, nawet cudzoziemców. Stygmaty niekiedy bladły, niekiedy występowały wyraźniej, zawsze jednak były widzialne aż do r. 1661. Posiadanie ich w ciągu 24 lat w końcu zmęczyło i spowszedniało s. Joannę, która wreszcie zapragnęła ich się pozbyć, co też nastąpiło.

Pod koniec życia wystąpił u s. Joanny ogólny upadek fizyczny i psychiczny. Nie mogła więcej pisać. Cała prawa strona ciała uległa porażeniu. Wreszcie umarła w r. 1665 wskutek zapalenia płuc, jakie się przyłączyło do hemiplegii.

Po jej śmierci siostry zapomniały rychło o wszystkich przykrościach, jakich od niej doznawały. Umieściły jej głowę w pięknym relikwiarzu i pokazywały wiernym, którzy składali ofiary. W kaplicy zakonnice umieściły obraz, przedstawiający ostatni egzorcyzm s. Joanny. To trwało do r. 1750. W tym czasie przybył do Loudun biskup, który zgorszony, kazał obraz usunąć. Pod koniec XVIII stulecia klasztor nie miał żadnego powodzenia: pielgrzymi nie napływali, uczennic prawie nie było, nastrój był zawsze chorobliwy, oparty na tradycji zmarłej przed stuleciem histeryczki; inne klasztory urszulanek odmawiały pomocy, odnosząc się do klasztoru w Loudun z pewną pogardliwą rezerwą. W tych warunkach klasztor został skasowany, a pozostałe zakonnice rozproszono po innych klasztorach.

Dr med. i fil. Władysław Szumowski
Historia medycyny filozoficznie ujęta
Kraków 1935 r.

Nie wierzyłam wówczas, że ktoś może być opętany bez własnego przyzwolenia czy też zawarcia paktu ze złym duchem; w czym myliłam się, albowiem nawet najnieвинniejsze i najświętsze istoty mogą być opętane. Ja sama nie zaliczałam się do niewinnych, gdyż setki i tysiące razy oddawałam się w moc szatana, popełniając grzechy i z uporem opierając się łasce... Demony same przenikały myśli i upodobania moje, tak że poprzez złe skłonności, które we mnie znalazły, uczyniły ze mnie istotę do nich samych podobną... Zwykle czarty działały zgodnie z uczuciami, jakie panowały w mojej duszy; czyniły to jednak tak ostrożnie, że sama nie wierzyłam, iż diabeł jest we mnie. Czułam się znieważona, gdy ludzie podejrzewali mnie o opętanie i jeśli ktokolwiek mówił, iż jestem opętana przez diabły, odczuwałam gwałtowny gniew i nie umiałam opanować oburzenia.

Z autobiografii M. Joanny od Aniołów
Przełożyła Renata Sobańska



Biskup Pottier, Monsignore de la Rochepozay, odprawia egzorcyzmy nad matką Joanną. Rycina współczesna

John Whiting

DEMONY

(The Devils)

(Fragment aktu drugiego)

JOANNA

Innym znowu razem...

BARRÉ

Powiedz nam.

JOANNA

Dzień czy dwa później. Był piękny ranek. Po nocy snu nie zmaconego widziadłami. Na progu mojego pokoju leżał bukiecik róż. Podniosłam go i zatknęłam za pasek. I chwyciło mnie gwałtowne drżenie. W lewym ramieniu. I wielka świadomość miłości. Trzymało mnie to przez czas porannych modlitw. Nie mogłam na niczym skupić uwagi. Obraz człowieka, wyryty głęboko wewnątrz mnie, całkowicie mnie wypełnił.

BARRÉ

Czy wiesz, kto przysłał ci te kwiaty?

JOANNA

(długa cisza, spokojnie) Grandier.

BARRÉ

Kim on jest?

JOANNA

Księdzem.

BARRÉ

Przy jakim kościele?

JOANNA

Świętego Piotra.

(Barré odwraca się i patrzy w milczeniu na Cerisay'a.)

DE CERISAY

(spokojnie) To nic nie znaczy.

BARRÉ

(zwraca się do Joanny)

To nas nie przekonało, droga siostró. A rozumiesz chyba, że jeśli nas nie przekonasz, czeka cię wieczne potępienie. (Joanna nagle pada w poprzek łóżka. Zgrzyta zębami. Obecni gwałtownie odsuwają się od niej. Joanna siada wyprostowana, patrzy na nich).

BARRÉ

(przynaglająco) Mów! Mów!

JOANNA

To... była... noc. Dzień minął...

BARRE

Tak?

JOANNA

Szcesałam do tyłu włosy, wymyłam twarz. Powrót do dzieciństwa, tak? Biedna Joasia. Dojrzała kobieta. Stworzona do... do...

BARRE

Mów!

JOANNA

Przyszedł do mnie.

BARRE

Kto?

JOANNA

(*od razu*) Grandier! Grandier! Piękny, złoty lew wszedł do mego pokoju. Uśmiechał się.

BARRE

Był sam?

JOANNA

Nie. Było z nim szczęście.

BARRE

Potem?

JOANNA

Wziął mnie delikatnie w ramiona i zaniósł do kaplicy. A każdy jego sługa wziął jedną z moich ukochanych sióstr.

BARRE

Co się tam działo?

JOANNA

(*uśmiechnięta*) O, mój drogi ojciec, pomyśl o naszej małej kaplicy — jakże prostej, jakże nieozdobnej. Tej nocy panna w niej przepych i nasycone wonnościami gorąco. Po-wiem ci wszystko. Pełno tam było śmiechu i muzyki. I aksamit, i jedwab, i drogie metale. Tak, i było jedzenie — mięso wspaniałych zwierząt i wino, ciężkie jak owoce Wschodu. Czytałam gdzieś o tym wszystkim...

DE CERISAY

Tak sobie niewinność wyobraża piekło.

BARRE

Sza! Mów dalej.

JOANNA

Ach, zapomniałam! Byłyśmy pięknie ubrane. Nosłam suknie przylegające jak skóra do ciała. Później, gdy byłam





Aleksandra Śląska w roli matki Joanny od Aniołów w sztuce Whitinga *Demony*. Teatr „Ateneum” w Warszawie (1963), reż. Andrzej Wajda.

Vanessa Redgrave jako matka Joanna od Aniołów w filmie Keana Russela *Diabły*.



już naga, upadłam między ciernie. Tak, podłoga była wysypana cierniami. Padłam między nie. Zbliż się.

(przywołuje Barré'ego gestem. Ten pochyla się ku niej. Ona szepcze, później śmieje się.)

BARRÉ

(pośpnie) Powiada, że ją i siostry zmuszono, aby utworzyły z siebie sprośny ołtarz, i modlono się do nich.

JOANNA

I jeszcze coś. (znów szepcze, śmieje się)

BARRÉ

Powiada, że demony usługiwały Grandierowi, i że jej ukochane siostry wtajemniczyły ją. Panowie rozumiecie, co mam na myśli, prawda?

(Joanna znowu przyzywa Barré'ego. Szepcze zapamiętane, stopniowo jej słowa stają się słyszalne.)

JOANNA

...i tak wygnałyśmy Boga z jego domu. Uciekł przerażony tym, że nie jego ręka dała człowiekowi zmysły. Wolni od niego czciliśmy jego odejście po kilkakroć. (Znowu się kładzie) Dla kogoś, kto wie, co ja wiem — Bóg umarł. Znalazłam spokój.

(Cisza. Mignon klęknął i modli się. Barré bierze Cerisay'a pod rękę. Rozmawiając odchodzą daleko od Joanny i innych).

Przetłoczyli
Krystyna Tarnowska i Andrzej Nowicki



Opętane z Loudun Urban Grandier

JULES MICHELET

(...) Aby widzieć rzecz jaśniej, nie należy rozpatrywać sprawy Grandiera w oderwaniu, lecz ustalić jej miejsce w diabelskiej trylogii tych czasów, której była aktem drugim, oświecić ją przez akt pierwszy, odegrany w Prowansji w straszliwej sprawie Sainte-Baume, gdzie zginął Gaufridi, i pokazać jej akt trzeci, sprawę z Louviers, która naśladowała Loudun (tak jak Loudun już było naśladownictwem) i miała własnego Gaufridiego i Urbana Grandier.

Trzy te sprawy są podobne, nawet identyczne. Wszędzie występuje rozpustny ksiądz, zazdrosny mnich i szalona mniszka, przez którą każe się przemawiać diabłu. W finale ksiądz idzie na stos...

(...) Sprawa w Loudun rozpoczęła się od przełożonej i jej siostry służebnej. Dostały konwulsji, mówiły diabelskim żargonem. Inne mniszki poszły ich śladem, zwłaszcza jedna podjęła zuchwale rolę Luizy z Marsylii i tego samego diabła Lewiatana, głównego, napastliwego demona oskarżenia. Zatrzęsło się całe miasteczko. Mnisi wszelkich barw wynajdują sobie mniszki, dzielą je na grupy, egzorcyzmują po trzy, po cztery. Przydzielają sobie kościoły. Sami kapucyni zajmują dwa. Biegają tam tłumy, zwłaszcza kobiety, i w tym przerażonym, rozedrganym audytorium niejedna z nich woła, że także czuje w sobie diabły: opętały one sześć dziewcząt z miasta. A dwie kobiety z Chinon zostały opętane po wysłuchaniu samych tylko opowieści o tych okrutnych sprawach.

Mówiono o tym wszędzie, w Paryżu, na dworze. Hiszpańska królowa Francji, dewotka o nadmiennie rozbudzonej wyobraźni, wysłała na miejsce swego jałmużnika. Co więcej, lord Montaigu, dawny papista, a jej wierny sługa, który zobaczył wszystko i we wszystko uwierzył, zaalarmował papieża. Cud stwierdzony. Widział rany mniszki, stygmaty wypalone przez diabła na dłoniach przełożonej.

Co na to rzekł król Francji? Cała jego pobożność zwrócona była w stronę diabła, piekła, strachu. Powiadają, że Richelieu był zachwycony i podtrzymywał w nim te nastroje. Wątpię: diabły były zdecydowanie hiszpańskie i należały do partii hiszpańskiej: jeśli zajmowałyby się polityką, wystąpiłyby przeciw Richelieu. Może tego właśnie się bał. Oddał im hołd i wysłał swą siostrzenicę, aby dać dowód, że interesuje się sprawą.

Dwór wierzył, ale samo Loudun nie wierzyło. Jego diabły, marni naśladowcy demonów marsylskich, powtarzały rano to, czego je nauczono wieczorem ze znanego podręcznika ojca Michaëlis. Nie wiedziałyby w ogóle, co mówić, gdyby tajne egzorcyzmy, staranne repetycje przed farsą dzienną, nie przygotowały ich i nie wyszkoliły do występów przed ludem.

Dzielny urzędnik, sędzia miejski, wybuchnął gniewem, przyszedł sam, aby wykryć oszustów, groził im, demaskował. Taki sam był milczący sąd arcybiskupa Bordeaux, do którego odwołał się Grandier. Biskup nadesłał regulamin, aby pokierować chociaż egzorcyzmami, odebrać im prawo decyzji. Co więcej, jego chirurg, który przebadał dziewczyny, orzekł, że nie są ani opętane, ani szalone, ani chore. Kim więc były? Z całą pewnością oszustkami.

Ciągnie się tak w tym stuleciu piękny pojedynek lekarza z diabłem, walka nauki i oświecenia przeciw mrocznemu kłamstwu. Widzieliśmy początki tego u Agrippy, Wyera. Niejaki doktor Duncan dzielnie szedł w tym samym kierunku w Loudun i bez obawy ogłosił drukiem, że cała ta sprawa była tylko farsą.

Demon, tak ponoć buntowniczy, przestraszył się, zamilkł, oniemiał. Ale namiętności były zbyt silnie rozbudzone, aby sprawa mogła na tym się skończyć. Fala obrony Grandiera podniosła się z taką siłą, że atakujący zostali zaatakowani. (...) Przełożona czuła się zgubioną. Stwierdzono łatwo, co zobaczył później pewien świadek, że jej stygmaty zostały wymalowane i były odświeżane codziennie. Była jednak krewną radcy królewskiego Laubardemonta i on ją ocalił. Otrzymał polecenie wytępienia niedowiarków w Loudun. Postarał się też o upoważnienie do przeprowadzenia sądu nad Grandierem. Doniesiono kardynałowi, że oskarżony był proboszczem i przyjacielem „Szewcowej z Loudun”, jednej z licznych agentek Marii Medici: że został sekretarzem swej parafianki i pod jej nazwiskiem napisał niecny pamflet. Richelieu zresztą chciał być wielkoduszny i zlekceważyć sprawę, choć przyszłoby mu to z pewnym trudem. Kapucyni i ojciec Józef tylko na to czekali. Richelieu dałby im piękną broń przeciw sobie u króla, gdyby nie okazał gorliwości! Niejaki pan Quillet, który dobrze obserwował sprawę, udał się do Richelieu i wyjaśnił mu wszystko. Ale kardynał bał się go słuchać i spojrzał na niego tak złym okiem, że doradca uznał za rozsądne schronić się w Italii



Spalenie Urbana Grandier. Sztych współczesny.

Laubardemont przybywa 6 grudnia 1633 r., a wraz z nim terror. Nieograniczona władza. To król we własnej osobie. Cała siła królestwa, groźna maczuga, aby zmiażdżyć muchę. Sędziowie byli oburzeni, urzędnik policji uprzedził Grandiera, że nazajutrz mają go aresztować. Ksiądz zlekceważył ostrzeżenie i pozwolił się aresztować. Porywają go natychmiast nie szukając nawet pozorów i umieszczają w więzieniu w Angers. Później sprowadzają go z powrotem, aby zamknąć go w domu, w pokoju jednego z jego wrogów, który każe tam zamurować okno. Ohydne badanie ciała

czarodzieja, wbijanie w nie igieł w celu odnalezienia diabelskiego piętna przeprowadza się również rękami jego oskarżycieli, którzy już teraz częściowo wywierają na nim zemstę, rozkoszując się przysmakami jego męki!

Wloką go do kościołów, do tych dziewczyn, którym Laubardemont dał prawo głosu. Spotyka tam bachantki, które skazany poprzednio aptekarz upoił wywarami, przyprowadzając je o takie szaleństwo, że któregoś dnia Grandier omal nie zginął rozszarpany ich rękami.

(...) Niegodna farsa, widziana z odległości sześćdziesięciu mil, z Saint-Germain, z Luwru, wydawała się cudowna, przerażająca i straszna. Dwór podziwiał i drżał. Richelieu (na pewno, aby zyskać popularność) popełnił podłość. Kazał opłacić egzorcystów i zakonnice.

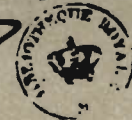
Tak wysoka łaska podnieciła klikę i popchnęła ją w zupełny obłęd... Zapewniają, że ojciec Józef przybył w tajem-

Pismo sędziów z Loudun stwierdzające, że diabeł przekazał przeoryszy zakonu pakt zredagowany przez Grandiera. Ze zbiorów Bibl. Narodowej w Paryżu

126

vire de grandier

Je vous prie de m'envoyer le plus tôt possible
pour mon maître d'iceux de vous prier
de vous sçavoir qu'on le bûcher et on
apportera le bûcher à son autel et à son fût
à a marie et à son bon saint On vult et on
sçait le Catolique et apostolique et romain et
à son bon saint d'iceux et aurais-je
aussi que sonneur pour pour mon maître
vous adorer et pour honorer au monia
son bon saint et à son bon saint
que je pouray et à son bon saint
et pour mon maître et à son bon saint
le bûcher et à son bon saint et à son bon saint
meille et à son bon saint et à son bon saint
tout d'iceux et à son bon saint et à son bon saint
mon maître et à son bon saint et à son bon saint
D'iceux et à son bon saint et à son bon saint
et à son bon saint et à son bon saint et à son bon saint



nicy, ale widząc, że sprawa jest przegrana, wycofał się bez hałasu. Przyjechali także jezuici, odprawili egzorcyzmy, niewiele zdziałali, wybadali opinię, po czym również się usunęli.

Ale kapucyni tak już byli zaangażowani, że pozostało im tylko jedno wyjście: terror... Wreszcie uzyskali nakaz, aby zakończono sprawę Grandiera. Nie mogli już dłużej czekać. Nawet mniszki już się im wymykały. Po strasznej orgii rozpasania seksualnego i po bezwstydnym wezwaniach do przelania ludzkiej krwi dwie czy trzy zemdlaly, poczuły wstręt i grozę, nabrały odrazy do samych siebie. Mimo okrutnego losu, na który się narażały mówiąc prawdę, mimo pewnej śmierci w podziemnym lochu, powiedziały w kościele, że były potępione, że zabawiały się z diabłem, a Grandier jest niewinny.

Zgubiły siebie, ale nie powstrzymały biegu wypadków. Ogólne odwołanie się miasta do króla też niczego nie zmieniło. Skazano Grandiera na spalenie (18 sierpnia 1634 r.).

Zawziętość jego wrogów była tak okrutna, że zażądali, aby przed spaleniem raz jeszcze kluto go po całym cieple igłą, w poszukiwaniu znamion diabelskich. Jeden z sędziów chciał nawet, aby zdarto nieszczęsnemu paznokcie, ale chirurg się sprzeciwił.

Obawiano się stosu i ostatnich słów skazanego. Ponieważ znaleziono w jego papierach pismo przeciw celibatowi księży, ci, którzy go nazywali czarodziejem, sami uważali go za wolnomysliciela. Pamiętano śmiało słowa, jakie rzucali w twarz sędziom męczennicy wolnej myśli. Wspomniano ostatnie słowo Giordana Bruno, brawurę Vaniniego. Ułożono się z Grandierem. Obiecano mu, że jeżeli będzie rozsądny, uniknie śmierci w płomieniach, gdyż zostanie uprzednio uduszony. Słaby ksiądz, hołdujący ciału, jeszcze i to ciało ofiarował i przyrzekł milczeć. Nie powiedział nic w czasie drogi i na szafocie. Gdy go już mocno przywiązano do słupa i wszystko było gotowe, a ogień tak rozłożony, aby płomienie i dym nagle buchnęły na skazańca, mnich, jego własny spowiednik, nie czekając na kata, podpalił stos. Nieszczęsny, ogarnięty ogniem, zaledwie miał czas wyrzec: „Oszukaliście mnie!” Ale uniosły się kłęby dymu i rozżarzyło się piekło cierpienia... Słyszać było już tylko krzyk.

Richelieu w swych pamiętnikach mówi o tej sprawie niewiele i z wyraźnym zawstydzeniem. Daje do zrozumienia, że kierował się otrzymanymi raportami, głosem opinii. Niemniej musiał się wstydzić, że brał na żołądek egzorcyzmy, pobił kapucynów, pozwalał im triumfować we Francji, że zachęcał i prowokował do szalbierstwa. Gauffridi, odrodzony w Grandierze, pojawi się znowu, ale jeszcze obrydlawszy, w sprawie z Louviers.

Jules Michelet
Czarownica
Przełożyła Maria Kaliska
„Czytelnik” — 1961



Ksiądz Urban Grandier. Sztych z r. 1627

O. Znawco serc ludzkich, wiesz przecież, iż nie jestem winien zbrodni, o jakie mnie oskarżają, i że ogień, przez który muszę przejść, jest tylko karą za moją pożydlwość. Odkupicielu ludzkości, przebacz nieprzyjaciołom i oskarżycielom moim, i spraw, aby ujrzeli własne grzechy i żalowali za nie. Najświętsza Panno, opiekunko pokutników, przyjm łaskawie nieszczęsną matkę moją do swego niebieskiego dworu i ześlij jej pocieszenie po stracie syna, który lęka się jedynie tych cierpień, jakich ona dozna na tym padole, a który rychło padł ten opuści.

Ostatnia modlitwa ks. Urbana Grandier w czasie procesu
Przełożyła Renata Sobańska

MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW

(Fragment)

(...) Gdy umilkły organy, księży poczęli na głos odmawiać jakieś łacińskie modlitwy, siostry zaniepokoiły się, ale stały na miejscu. Ta jedna tylko kręciła się bez ustanku. Mały chłopak podał ojcu Laktancjuszowi wodę święconą w misie i kropidło.

Ksiądz Laktancjusz oznaczył znakiem krzyża świętego zakonnice i pokropił je obficie wodą. Wówczas stała się rzecz niespodziewana. Siostry wrzasnęły wszystkie razem przeraźliwym głosem, aż się wszyscy wstrząsnęli, i rozbiegły po prezbiterium. Zrobił się tumult i zamieszanie, nogi zakonnic tupotały, same one wykrzykiwały jak spłoszone wiewiórki i powdrapywały się na ławy, na siedzenia, pokrywały się w festonach zasłon. Niektóre wlażyły wysoko na rzeźbione stalle i usiadły na dębowych ornamentach jak na krzesłach, fajtając nogami, inne pochowały się za panów z orszaku królewicza, którzy się bardzo przestraszyli; jedna usiadła na oparciu ponad Wołodkowiczem, a mała Bielska schowała się za zasłonę tronu królewicza i stamtąd wyzierała od czasu do czasu, strojąc okropne i pocieszne miny. Jedna matka Joanna od Aniołów stała nieruchomo pośrodku posadzki przed ołtarzem i odważnie i wyzywająco patrzyła w oczy ojcu Laktancjuszowi.

Ojciec Laktancjusz przeczekał chwilę, aż się wszystko uspokoiło, aż zakonnice zastygły w małych pozach, aż królewicz Jakub strzepnął sobie tabakę z żabotu, i fala, która przeszła tłumem zebranych w kościele, rozbiła się i zacięła u kruchty.

— Szatanie! — wrzasnął głosem tak potężnym, aż szyby zadzwoniły w oknach, a echo odpowiedziało w dudach organowych. Nastąpiła śmiertelna cisza.

— Szatanie, nakazuję ci — wołał ksiądz Laktancjusz — wynijdź z ciała przewielebnej matki od Aniołów, wynijdź, wynijdź!

Matka Joanna pobladła i stała się nagle jak gdyby wyższa od samej siebie, dostrzegało się, jak sztywniała cała. Jednym gestem wyrzuciła sztywne ramiona w górę i rosła, rosła jak gdyby. Nagle od razu wygięła się w tył jak skoczka jarmarczna, zasłony opadły jej z głowy, odsłaniając cienkie, wątle, przyszczyżone włosy. Powoli przeginała się coraz bardziej, aż sięgnęła głową stóp. Wszyscy przypatrywali się tej pozie ze strachem i podziwem.

Wtem niski, beczący głos wydarł się z ust matki Joanny:

— Nie wynijdę — róbcie co chcecie — nie wynijdę!

— Czy będziesz odpowiadał na nasze pytania? — zawołał ojciec Laktancjusz.

Matka Joanna wyprostowała się gwałtownie, aż kości jej trzasnęły, i jednym ruchem padła na twarz, rozkrzyżowując ramiona, jakby z drewna były uczynione. Bliżej stojący ujrzeli, jak z ust jej wyszedł ogromny, siny język i jak poczęła nim lizać marmurowe stopnie ołtarza. Strach szeroko otworzył oczy panów dworskich. Jeden królewicz zachowywał się ciągle obojętnie. Przywołał pazia i kazał sobie nogi przykryć purpurową, puchową pierzynką. Zawsze marzył w nogi w kościele. Inne siostry poczęły powoli opuszczać swoje pozycje po ścianach prezbiterium kościoła i krok za krokiem zbliżać się do matki opętanej. Z ust Joanny wychodziły jakieś dziwne dźwięki, podobne do mlaskania i mruczenia niedźwiedzi. Księża żegnali się i modlili.

Ksiądz Laktancjusz ciągnął:

— Odpowiadaj! Balaamie, Isaakaronie, Asmodeuszu, Grezylu, Amanie, Begerycie! Któryś jest?

— To ja jestem, Zapaliczka — zawołała nagle cienkim głosem matka Joanna prostując się i powstając ze swej pozycji bez zginania kolan. — Do twoich usług — dodała z szelmowskim uśmiechem.

Ksiądz egzorcysta nie stracił jednak powagi. Przeżegnał w powietrzu głowę Joanny i powiedział:

Lucyna Winnicka (m. Joanna od Aniołów) i Anna Ciepielewska (S. Małgorzata) w filmie Jerzego Kawalerowicza wg noweli J. Iwaszkiewicza



— Odpowiedz, Zapaliczko, czy opuścisz ciało tej kobiety na moje wezwanie?

— Opuśćcę natychmiast — odpowiedział Zapaliczka ustami matki Joanny — ale co zrobisz z moimi braćmi? Balaamem, Isaakaronem, Asmodeuszem, Grezylem, Amanem, Begerytem? Balaam siedzi w głowie, Isaakaron w ramionach, Aman w piersiach, Grezyl w brzuchu, Begeryt w nogach, a Asmodeusz w...

Jęk wstrząsnął kościołem na te okropne słowa wypowiedziane przez Zapaliczkę wesolutkim głosem. Księża się przeżegnali i odmówili króciutką modlitwę zadośćuczynienia za bluźnierstwa. Matka Joanna śmiała się tymczasem cichutkim, drobnym śmiechem. Inne szalone zbliżały się do niej i otoczyły ją półkolem, trzymając się za ręce.

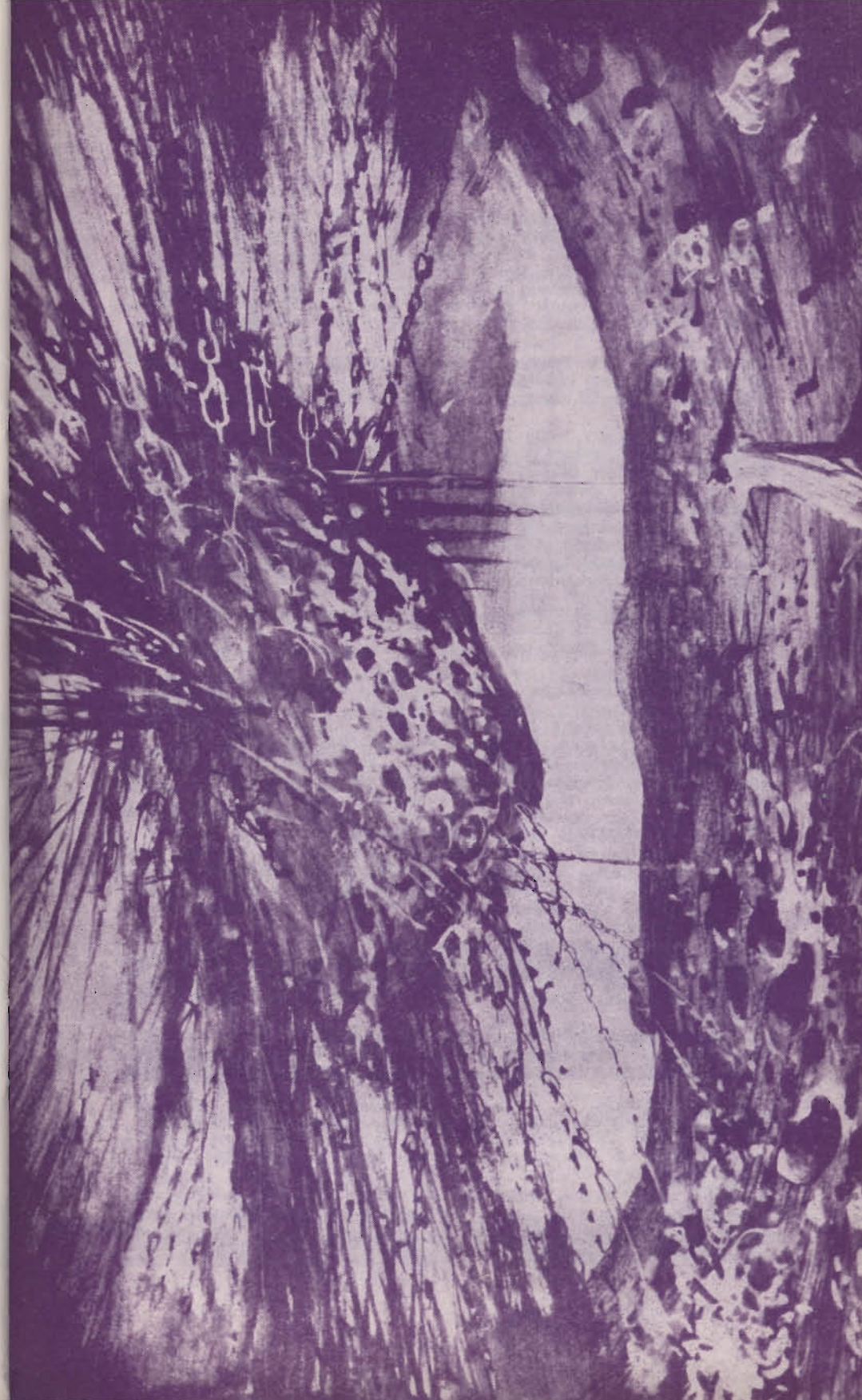
Ksiądz Laktancjusz skinął na ojca Salomona. Ten poprawił na sobie kapy, umocnił się na krótkich nogach i nagle pisnął rozpaczliwie jak schrypnięty sierżant:

— Szatanie, rozkazuję ci, wyjdź!

Matka Joanna przewróciła się w tył, jakby szarpnięta niewidzialną ręką, i sztywno oparła się na ramionach podtrzymujących ją siostr. Przez chwilę dyszała ciężko, po czym wydała długi, przerywany jęk. Potem stanęła, wytarła sobie chusteczką usta i skroplone rosą potu czoło i poprawiła nakrycie głowy. Twarz jej przybrała wyraz normalny. Powiedziała zwykłym swoim głosem:

— Zapaliczka wyszedł!

Po czym zaczęła się lekko wachlować chusteczką. Wśród zebranych rozległy się głosy podziwu, rozczarowania; wymieniano zdania po długim milczeniu, królewicz Jakub znowu zażył tabaki.



„DIABŁY Z LOUDUN”

Treść opery

AKT PIERWSZY

Cela matki Joanny, przełożonej klasztoru Urszulanek w Loudun. Joanna modląc się prosi Boga, aby ją wspierał, ratował od grzechu i dozwolił dźwigać z pokorą brzemię kalectwa, jakie na nią zesłał.

Klara, siostra zakonna, przynosi przełożonej list, w którym ksiądz Urban Grandier, proboszcz miejscowego kościoła św. Piotra, odrzuca proponowaną mu godność spowiednika klasztoru. Wyobraźnia Joanny podsuwa jej wizję Grandiera obejmującego ją w miłosnym uścisku.

Ulica w Loudun. Z kościoła św. Piotra wychodzą aptekarz Adam i chirurg Mannoury. Mówią o księdzu Grandier, nazywają go niebezpiecznym heretykiem i bluźniercą.

Grandier spowiada młodą dziewczynę Philippe. Dziewczyna wyznaje mu, że go kocha.

Adam i Mannoury niosą nabytą przez nich „do celów naukowych” głowę przestępcy, powieszoną w mieście poprzedniego dnia. Po drodze spotykają Grandiera idącego w towarzystwie Philippe, który informuje ich, że skazaniec przed egzekucją wyznał mu swe grzechy. Ukradł z miłości do pewnej dziewczyny i za to został powieszony. Jego wina polegała tylko na tym, że był człowiekiem, mężczyzną obdarzonym przez naturę zmysłami. Adam i Mannoury są na Grandiera oburzeni: jest tak wyrozumiały, bo sam uprawia rozpustę z Philippe.

Matkę Joannę coraz trudniej się modlić. Obraz Grandiera nie znika sprzed jej oczu.

Pomiędzy Grandierem i Philippe rodzi się gorąca, ukrywana na razie przed ludźmi miłość.

Grandier modli się żarliwie, aby Bóg okazał mu łaskę i wskazał właściwą drogę życia.

D'Armagnac, gubernator Loudun, oznajmia Grandierowi, że król polecił mu zburzyć mury obronne wokół miasta, gdyż ułatwiają one jakoby hugonockie rebelie. D'Armagnac wie, iż rozkaz ten jest wynikiem politycznych rozgrywek i machinacji kardynała Richelieu, toteż gdy namiestnik królewski De Laubardemont potwierdza rozkaz osobiście, gubernator oświadcza, że nie zgadza się na zburzenie fortyfikacji. Grandier, mimo ostrzeżeń, postanawia mu dopomóc.

Aptekarz i doktor nie mają jeszcze wystarczająco mocnych dowodów, aby oskarżyć Grandiera, postanawiają więc czekać.

Joanna uskarża się nowo przybyłemu spowiednikowi klasztoru, ojcu Mignon, na straszne przywidzenia pochodzące od diabła. Oto którejś nocy pojawił się przy jej łóżku zmarły poprzednik ojca Mignon, mówiąc same sprośności i plugastwa. Przyszedł jednak nie we własnej postaci, lecz jako ...ksiądz Grandier.

Ojciec Mignon wtajemnicza Mannoury'ego i Adama w szatańskie widzenia Joanny. Trzeba zrobić wszystko, ażeby wypędzić diabła z niebezpiecznej przeoryszy. Rozmowę ich przerywa wejście De Laubardemonta, który prosi obecnych o bliższe informacje na temat księdza Grandiera.

Joanna w czasie modlitwy znów widzi Grandiera. Do celi wchodzi wezwany przez ojca Mignon egzorzysta, ojciec Barré, w towarzystwie namiestnika królewskiego, doktora i aptekarza. Barré rozpoczyna egzorcyzmy.

Nocą w kościele św. Piotra Urban Grandier zaślubia tajemnie Philippe. Może teraz poprzez miłość kobiety zbliży się do Boga.

AKT DRUGI

Ojciec Barré odprawia egzorcyzmy nad Joanną. Wyczerpawszy wszystkie inne możliwości postanawia, mimo próśb i oporów Joanny, uciec się do środków medycznych.

Ojciec Barré przesłuchuje matkę Joannę, która opowiada mu o orgii, do jakiej zmusił ją i jej towarzyszkę ksiądz Grandier w kaplicy klasztornej. Ojcowie Barré, Mignon i Rangier są tym wstrząśnięci, jednak D'Armagnac ma poważne zastrzeżenia co do prawdziwości zeznań Joanny. Na razie, jako gubernator Loudun, nakazuje natychmiastowe wstrzymanie egzorcyzmów.

Grandier dziękuje gubernatorowi za działanie w jego obronie. D'Armagnac przypomina mu raz jeszcze, że występując za pozostawieniem murów miejskich zyskał potężnego wroga w osobie kardynała Richelieu. Teraz wszystko zależy od postawy króla. Jeśli król ulegnie podstępom Richelieu'go, miasto upadnie, a ksiądz będzie zgubiony.

Philippe oznajmia Grandierowi, że spodziewa się dziecka, którego on jest ojcem.

Ojcu Barré za sprawą D'Armagnaca zabroniono wstępu do klasztoru. Lekarz arcybiskupa zbadał wszystkie zakonnice i oświadczył, że nie może być mowy o żadnym opętaniu. Wrogowie Grandiera są w rozpacz.

Kardynał Richelieu w końcu zwyciężył, król zmienił zdanie. Mury obronne mają być zburzone. Nad głową księdza Grandiera kłębią się chmury coraz groźniejsze.

O. Mignon prowokuje matkę Joannę i jej towarzyszkę, aby nadal zachowywały się jak opętane. Gdy wysiłki spowiednika dały pożądany rezultat, De Laubardemont postanawia znów wezwać o. Barré i odprawić egzorcyzmy w obecności specjalnego przedstawiciela króla.

W czasie egzorcyzmów wysłannik królewski, książę De Condé, wręcza ojcu Barré pudełeczko, w którym znajduje się flakonik z kroplą krwi Chrystusa. Działanie relikwii jest piorunujące. Diabły opuszczają ciało Joanny, po czym cudowne pudełeczko okazuje się ... puste.

Nocne posiedzenie Rady Państwa w obecności króla Ludwika XIII i kardynała Richelieu. De Laubardemont zdaje relację z przebiegu wypadków w Loudun, wskazując na Grandiera jako głównego winowajcę. Oznajmia ponadto, że w domu księdza znaleziono pamflet przeciwko kardynałowi oraz traktat o celibacie księży. Książę De Condé jako świadek egzorcyzmów w Loudun broni gorąco Grandiera, stwierdzając, że opętanie matki Joanny jest mistyfikacją. Niestety wysiłki jego są bezskuteczne.

Grandier zostaje aresztowany w chwili, gdy zamierza wejść do kościoła.

AKT TRZECI

Więzienie w Loudun. Grandier, zatopiony w modlitwie, u Boga szuka ratunku i pomocy. Do celi przybywa ojciec Ambroży. Grandier kaja się przed nim za popełnione grzechy, skarży się na torturę strachu i samotności.

Adam i Mannoury, wezwani przez De Laubardemonta, oczekują wraz z nim na przybycie Grandiera, aby go przygotować do wysłuchania skazującego wyroku. Dowódca straży wprowadza Grandiera, który zostaje pozbawiony zarostu i ostrzyżony do gołej skóry.

Sędzia odczytuje wyrok, skazujący Urbana Grandiera na tortury, a potem na spalenie na stosie za kontakty z diabłem, rozpustę i bluźnierstwa. Grandier wysłuchawszy wyroku oznajmia, że nigdy nie zajmował się czarną magią i jest niewinny. De Laubardemont usiłuje go namówić, żeby przyznał się do winy i podpisał przygotowany już dokument. Grandier stanowczo odmawia.

Joanna nie może znaleźć spokoju. Myśli o samobójstwie. Siostry zakonne odwodzą ją od tego kroku.

Nieludzkie tortury, jakim poddano Grandiera, nie mogą zmusić go aby przyznał się do niepopelnionych win, nawet w imię dobra katolickiej wiary. Wyrok zostaje więc wykonany, Grandier ginie na stosie.

Z.K.

LES DIABLES DE LOUDUN

Sujet de l'opéra

ACTE I

La cellule de la Mère Jeanne, supérieure au couvent des Ursulines à Loudun. Plongée dans la prière, Jeanne supplie Dieu de la soutenir, la sauver du péché et lui donner la force de supporter avec soumission l'infirmité, dont il l'a frappée.

Une des religieuses, soeur Claire, lui apporte une lettre du curé de l'église paroissiale St. Pierre, l'abbé Urbain Grandier, par laquelle il refuse d'accepter les fonctions de confesseur du couvent. Dans son imagination, Mère Jeanne se voit dans les bras de l'abbé Grandier.

Une rue à Loudun. Le pharmacien Adam et le chirurgien Mannoury sortent de l'église St. Pierre. Ils parlent de l'abbé Grandier en le traitant de dangereux hérétique et blasphémateur.

Grandier écoute la confession d'une jeune fille, nommée Philippe qui avoue son amour pour lui.

Adam et Mannoury portent, achetée pour des „recherches scientifiques” la tête d'un criminel, pendu la veille en ville. Ils rencontrent l'abbé Grandier avec Philippe. Le curé leur dit qu'il a entendu la dernière confession du condamné, qui lui a avoué d'avoir commis un vol par amour pour une femme. Son seul crime fut d'être une créature humaine, un homme que la nature a doté de sens. Adam et Mannoury sont indignés: rien d'étonnant que le curé soit aussi indulgent, puisqu'il vit lui-même dans la débauche avec Philippe.

Mère Jeanne ne peut plus se concentrer dans la prière. La vision de l'abbé Grandier ne cesse de hanter son imagination.

Cependant, entre le curé et Philippe naît un amour profond qu'ils tâchent de tenir au secret.

Grandier supplie Dieu de lui accorder la grâce et lui indiquer la juste voie qu'il devrait suivre dans la vie.

Le commandant de Loudun, M. d'Armagnac, annonce à l'abbé Grandier l'ordre du roi de détruire les murailles entourant la ville, car soi-disant elles facilitent les rébellions des huguenots. D'Armagnac sait bien que cet ordre résulte des intrigues politiques et des machinations du cardinal de Richelieu, donc lorsque le gouverneur du roi, M. de Laubardemont lui confirme cet ordre personnellement, il refuse de démolir les fortifications. Malgré les avertissements, Grandier se décide de prêter son aide à d'Armagnac.

Le pharmacien et le docteur n'ont pas encore trouvé assez de preuves pour accuser Grandier; ils se décident donc à attendre.

Mère Jeanne se plaint au nouveau confesseur du couvent, le Père Mignon, des visions terrifiantes qui la hantent et qui sont certainement l'oeuvre du diable. Voici qu'une nuit elle vit apparaître à son chevet le prédécesseur défunt du Père Mignon, qui lui tenait des propos obscènes. Toutefois, il n'est pas venu sous sa propre forme, mais sous l'aspect de... l'abbé Grandier.

Le Père Mignon fait part à Mannoury et à Adam des visions démoniaques de Mère Jeanne. Il veut essayer tous les moyens pour chasser

le Malin du corps de la malheureuse. Leur entretien est interrompu par l'arrivée de M. de Laubardemont qui leur demande des informations plus détaillées sur l'abbé Grandier.

Pendant sa prière, Jeanne a encore une fois la vision de l'abbé Grandier. Le Père Barré, exorciste, appelé par le Père Mignon, vient dans la cellule de la Mère Prieure en compagnie du gouverneur, du docteur et du pharmacien. Barré commence les exorcismes.

Pendant la nuit, à l'église St. Pierre a lieu le mariage de l'abbé Grandier avec Philippe. Peut-être, grâce à l'amour d'une femme, pourra-t-il se rapprocher de Dieu...

ACTE II

Le Père Barré exorcise la Mère Jeanne. Ayant épuisé tous les expédients, il se décide à recourir à des moyens médicaux, malgré les protestations et la résistance de la malheureuse.

Le Père Barré interroge Mère Jeanne qui lui avoue qu'avec ses compagnes elle fut forcée par l'abbé Grandier à prendre part à une orgie dans la chapelle du couvent. Barré, Mignon et Rangier en sont bouleversés, par contre d'Armagnac éprouve des doutes sérieux quant à la véracité des aveux de la religieuse. En tant que commandant de Loudun il ordonne de cesser immédiatement les exorcismes.

Grandier remercie son ami d'être venu à son aide. D'Armagnac lui rappelle encore une fois qu'en se déclarant contraire à la destruction des fortifications, il a gagné un ennemi redoutable dans la personne du cardinal de Richelieu. Maintenant tout dépend de l'attitude du Roi. Si de Roi prête oreille aux insinuations du cardinal, la ville se rendra et le curé sera perdu.

Philippe annonce à Grandier qu'elle attend un enfant dont il est le père.

A la suite d'une intervention de d'Armagnac, le Père Barré n'a plus le droit d'entrer au couvent. Le médecin de l'archevêque a examiné toutes les nonnes et a déclaré qu'aucune d'elles n'est possédée par le diable. Cette déclaration met les ennemis de l'abbé Grandier au désespoir.

Finalement, c'est le cardinal de Richelieu qui a le dessus, le Roi a changé d'avis. Les fortifications de Loudun vont être détruites. Grandier se trouve en danger mortel.

Le Père Mignon incite Mère Jeanne et ses compagnes à confirmer de se comporter comme possédées. Ces efforts réussis, M. de Laubardemont se décide à rappeler le Père Barré et d'exorciser la religieuse en présence d'un envoyé spécial du Roi.

Pendant les exorcismes, l'envoyé du Roi, prince de Condé, remet au Père Barré une petite cassette contenant un flacon dans lequel se trouve une goutte du sang de Jésus-Christ. L'effet produit par la relique est foudroyant: les diables quittent le corps de Jeanne, mais la cassette miraculeuse se révèle... vide.

Une séance de nuit du conseil d'état en présence du Roi Louis XIII et du cardinal de Richelieu. De Laubardemont fait son rapport des incidents qui ont eu lieu à Loudun, en indiquant l'abbé Grandier comme principal coupable. Il déclare en outre que dans la maison du curé on a trouvé un pamphlet contre le cardinal et un traité sur le célibat des prêtres. Le prince de Condé, témoin des exorcismes à Loudun, défend chaleureusement Grandier en démontrant que la possession de Mère Jeanne n'est qu'une mystification. Hélas, ses efforts restent sans résultats.

Grandier est arrêté au seuil de l'église.

ACTE III

La prison à Loudun. L'abbé Grandier cherche aide et réconfort dans la prière. Le Père Ambroise se présente dans son cachot. Urbain Grandier confesse ses péchés. Il se plaint de souffrir les tortures de la peur et de la solitude.

Adam et Mannoury, appelés par M. de Laubardemont, attendent l'arrivée de Grandier pour le préparer à écouter la sentence.

Le juge lit la sentence qui condamne l'abbé Grandier aux tortures et ensuite au bûcher, pour coupable avec le Malin, débauche et blasphèmes. Après avoir écouté la sentence, Grandier prend la parole et jure de n'avoir jamais exercé les pratiques de la magie noire, il clame son innocence. De Laubardemont s'efforce de lui faire avouer son crime et de signer un document préalablement préparé. Grandier refuse avec force.

Mère Jeanne ne peut plus retrouver la paix. Elle veut se suicider. Les religieuses l'empêchent de commettre ce crime.

Les tortures inhumaines auxquelles est soumis Grandier n'arrivent pas à lui arracher l'aveu des fautes qu'il n'a pas commises, même au nom de la foi catholique. La sentence va donc être exécutée — Urbain Grandier périt dans les flammes du bûcher.



KRZYSZTOF PENDERECKI

DIABŁY Z LOUDUN

Opera w trzech aktach

Libretto

wg powieści Aldousa Huxleya "The Devils of Loudun" oraz dramatu
Johna Whitinga "The Devils"

w oparciu o przekład niemiecki Ericha Frieda
KRZYSZTOF PENDERECKI

Przekład libretta — LUDWIK ERHARDT

Kierownictwo muzyczne — MIECZYSLAW NOWAKOWSKI

Reżyseria — KAZIMIERZ DEJMEK

Scenografia — ANDRZEJ MAJEWSKI

Kierownictwo chóru — HENRYK WOJNAROWSKI

Osoby

Matka Joanna od Aniołów	— Krystyna Jamroz, Anna Malewicz-Madey, Krystyna Szostek-Radkova
Siostra Klara	— Maria Olkisz, Anna Vranova
Siostra Gabriela	— Bożena Betley-Sieradzka, Marina Hristova-Klimek, Halina Stonicka
Siostra Luiza	— Danuta Huk, Irena Słifarska
Philippe	— Urszula Trawińska-Moroz, Hanna Zdunek
Urban Grandier	— Jan Czekay, Andrzej Hiolski
Ojciec Barré	— Bernard Ładysz, Jerzy Ostapiuk
De Laubardemont	— Roman Węgrzyn
Ojciec Rangier	— Marek Dąbrowski, Edward Pawlak
Ojciec Mignon	— Jan Góralski, Kazimierz Pustelak
Adam	— Kazimierz Dłuha, Bogdan Paprocki
Mannoury	— Feliks Gatecki, Jerzy Kulesza
D'Armagnac	— Lesław Wacławik, Andrzej Szczepkowski (gościnnie)
Książę de Condé	— Zdzisław Klimek, Robert Młynarski
Ojciec Ambroży	— Włodzimierz Denysenko, Edmund Kossowski
Bontemps	— Lech Jackowski, Władysław Skoraczewski
Sędzia	— Eugeniusz Banaszczyk, Zbigniew Koczanowicz (gościnnie)

CHÓR i ORKIESTRA TEATRU WIELKIEGO

Statyści

Prapremiera polska dnia 8 czerwca 1975 roku

Program ilustrują projekty dekoracji i kostiumów ANDRZEJA MAJEWSKIEGO.

Na artykuł *Ludwika Erhardta* złożyły się fragmenty książki o Pendereckim, która ukaże się nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego.

Streszczenie libretta na język francuski przełożyła Renata Sobńska.

Zdjęcia dokumentalne i archiwalne zaczerpnięto z wydawnictw: Romi — *Matamorphoses du diable*, Paris 1968, Francois Ribadeau Dumas — *Histoire de la magie*, Paris 1970, z programu Sadler's Wells Opera w Londynie oraz z archiwów Hamburskiej Opery Państwowej, Sadler's Wells Opera, Wydawnictw Artystycznych i Filmowych oraz dwutygodnika *Ruch Muzyczny* w Warszawie.

Reprodukcje zdjęć wykonała Helena Hartwig.

Redakcja programu
ZBIGNIEW KRAWCZYKOWSKI

Projekt okładki
STANISŁAW TOEPFER

Projekt obwoluty
i opracowanie graficzne
ZENON JANUSZEWSKI

Redaktor techniczny
ANDRZEJ ŻUK

Wydawca
TEATR WIELKI W WARSZAWIE



ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

Kierownik artystyczny
ANTONI WICHEREK

Dyrektor
ZDZISŁAW SLIWIŃSKI

KRZYSZTOF PENDERECKI

DIABŁY Z LOUDUN

OPERA W TRZECH AKTACH

Libretto

wg powieści Aldousa Huxleya *The Devils of Loudun*
i dramatu Johna Whitinga *The Devils*
w oparciu o przekład niemiecki *Die Teufel*
von Loudun Ericha Frieda

KRZYSZTOF PENDERECKI

Przekład libretta LUDWIK ERHARDT

Kierownictwo muzyczne

MIECZYSLAW NOWAKOWSKI

Reżyseria

KAZIMIERZ DEJMEK

Scenografia

ANDRZEJ MAJEWSKI

Kierownictwo chóru

HENRYK WOJNAROWSKI

PRAPREMIERA POLSKA 8 i 10 CZERWCA 1975

WARSZAWA

Osoby

Matka Joanna od Aniołów, przeorysza klasztoru urszulanek w Loudun	— <u>Krystyna Jamroz</u> <u>Anna Malewicz-Madej</u> <u>Krystyna Szostek-Radkova</u>
Siostra Klara	— <u>Maria Olkisz</u> <u>Anna Vranova</u>
Siostra Gabriela	— <u>Bożena Betley-Sieradzka</u> <u>Marina Hristova-Klimek</u> <u>Halina Słonicka</u>
Siostra Luiza	— <u>Irena Slifarska</u> <u>Danuta Huk</u>
Philippe, młoda dziewczyna	— <u>Urszula Trawińska-Moroz</u> <u>Hanna Zdunek</u>
Urban Grandier, proboszcz kościoła św. Piotra	— <u>Jan Czekay</u> <u>Andrzej Hiolski</u>
Ojciec Barré, wikary z Chinon	— <u>Bernard Ładysz</u> <u>Jerzy Ostapiuk</u>
Baron de Laubardemont, komisarz królewski	— <u>Roman Węgrzyn</u>
Ojciec Rangier	— <u>Marek Dąbrowski</u> <u>Edward Pawlak</u>
Ojciec Mignon, spowiednik siostr urszulanek	— <u>Jan Góralski</u> <u>Kazimierz Pustelak</u> <u>Józef Sojka</u>
Adam, aptekarz	— <u>Kazimierz Dłuha</u> <u>Bogdan Paprocki</u>
Mannoury, chirurg	— <u>Feliks Galecki</u> <u>Jerzy Kulesza</u>
D'Armagnac, gubernator miasta Loudun	— <u>Andrzej Szczepkowski</u> (gościnnie) <u>Lesław Wacławik</u>
Książę Henri de Condé, wysłannik królewski	— <u>Zdzisław Klimek</u> <u>Robert Młynarski</u>
Ojciec Ambroży	— <u>Włodzimierz Denysenko</u> <u>Edmund Kossowski</u>
Bontemps, dozorca więzienia	— <u>Lech Jackowski</u> <u>Władysław Skoraczewski</u>
Sędzia	— <u>Eugeniusz Banaszczyk</u> <u>Zbigniew Koczanowicz</u> (gościnnie)
Urszulanki, karmelici, lud, strażę, żołnierze.	

Rzecz dzieje się w Loudun, częściowo w Paryżu
w pierwszej połowie XVII wieku

ORKIESTRA I CHÓR TEATRU WIELKIEGO

Statysty

Dyryguje

MIECZYŚLAW NOWAKOWSKI

Asystenci dyrygenta

Andrzej Straszyński, Jacek Kasprzyk

Asystenci reżysera

Donka Madej, Piotr Widlicki

Przygotowanie solistów

Helena Christienko, Jerzy Gaczek, Alina Liwska

Przygotowanie chóru

Henryk Wojnarowski, Lech Gorywoda
Andrzej Banasiewicz

Scenografowie asystenci

Ewa Mikułowska, Anna Zakrzewska-Rodziejewicz,
Juliusz Zamecznik

Inspicjenci

Jadwiga Bursztynowicz, Bogumił Skorski, Franciszek Tutak,
Zygmunt Wojtiuk

Suflerzy

Magdalena Grabarkiewicz, Barbara Rakowska, Romuald Walter

Kierownik statystów

Bolesław Osik

Dźwięk

Janusz Pollo

Światło

Stanisław Zięba

Kierownictwo działu sceny

inż. *Mirosław Łysik*

Główni brygadierzy sceny

Stanisław Marciniak, Stefan Piźnior