

Beata Kotłowska

Libretto w przestrzeni kultury : o relacjach międzytekstowych na przykładzie "Diabłów z Loudun" Krzysztofa Pendereckiego

Aspekty Muzyki 1, 83-100

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



BEATA KOTŁOWSKA

(Akademia Muzyczna, Gdańsk)

Libretto w przestrzeni kultury — o relacjach międzytekstowych na przykładzie *Diabłów z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego

Jeżeli libretto operowe uznamy za kolejny tekst w przestrzeni komunikacji międzyludzkiej, który wchodzi w relacje z innymi tekstami — nie tylko literackimi, ale z szeroko rozumianymi tekstami kultury, to zauważymy, iż branie pod uwagę związków między interesującym nas gatunkiem a innymi, równoległymi od strony konstrukcji, sposobu wypowiedzi czy też tematyki, kieruje nas w stronę jednej z kategorii opisowych literatury XX wieku — intertekstualności. Dodatkowo współczesne badania interdyscyplinarne dowodzą, że intertekstualność nie jest wyłączną własnością literatury, lecz stanowi słumiony bądź jawny wymiar każdego typu wypowiedzi¹. W badaniach muzykologicznych jest ona także często wykorzystywana, szczególnie przez stosujących metodę interpretacji integralnej, która po raz pierwszy została przedstawiona przez jej twórcę, Mieczysława Tomaszewskiego w książce pt. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, wydanej przez Akademię Muzyczną w Krakowie w 2000 roku, jak również w kolejnych pracach, będących egzemplifikacją wdrożenia tejże metody do analiz utworów muzycznych².

¹ Ryszard Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: idem, *Tekstowy świat: poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000.

² Mieczysław Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005.

Metoda interpretacji integralnej zakłada potrzebę zarówno „wysłuchania się” w samo dzieło, jego kontemplację, jak i spojrzenie na nie w paru dopełniających się perspektywach, dających szansę na odczytanie tego, co dzieło ma do powiedzenia. Każda z owych perspektyw otwiera się w wyniku realizacji czterech podstawowych zasad: komplementarności, ontologicznej pełni, kontekstualności i hierarchizacji. Mają one na celu zapobiegać jednostronności badań (postulat „logosu i etosu dzieła”), jej dotychczasowej urywkowości (postulat „od koncepcji do recepcji” czyli widzenia dzieła we wszystkich naturalnych fazach jego egzystencji w przestrzeni kultury), nadmiernej izolacji dzieła (postulat rozpatrywania go w jego organicznym kontekście: biograficznym, historycznym, kulturowym) oraz nadmiernej relatywizacji aksjologicznej utworu (postulat „sfery wartości i sensu dzieła”).

Przywołana na początku intertekstualność jest więc jedną z zasad opisanej metody, która, chroniąc interpretację przed nadmiernym wyizolowaniem dzieła z jego naturalnego środowiska, odwołuje badacza do organicznego kontekstu dzieła, determinującego kształt, charakter utworu, jego funkcję i ekspresję. Pierwszym celem staje się dopełnienie relacji wewnątrz-dziełowych przez relacje między-dziełowe, ukazanie genezy utworu poprzez wskazanie na jego wzorce i inspiracje oraz uchwycenie rezonansu, jaki utwór wzbudził w przestrzeni kultury. Myślenie to współgra z jedną z głównych tez literaturoznawczych Ryszarda Nycza, iż relacji między-tekstowych nie da się ograniczyć do wewnątrz-literackich odniesień, gdyż obejmują one zarówno związki z pozaliterackimi gatunkami i stylami mowy, jak i z pozadyskursywnymi mediami sztuki i komunikacji.

Utworów wokalnie-instrumentalnych, w tym operowych librett, a szczególnie tych dwudziestowiecznych także nie można izolować od szeroko rozumianych tekstów kultury. Przede wszystkim, na badanie opery w perspektywie intertekstualnej pozwala natura i specyfika dzieła, odwołującego się do różnych dziedzin sztuki, a przez to do różnych sposobów wypowiedzi, jak również coraz częstsze i intensywniejsze rozpatrywanie dzieła muzycznego jako komponentu sytuacji znakowej, komunikacyjnej czy dialogowej.

Celem niniejszego tekstu jest prześledzenie literackich zależności i odwołań między-tekstowych jednego z dzieł operowych Krzysztofa Pendereckiego oraz osadzenie tekstu jego libretta w kręgu kulturowym. Pierwsza z oper Pendereckiego *Diabły z Loudun* (1969 r.) zdaje się być odpowiednim przykładem dzieła, którego wymowa zwiększa się wraz z coraz szerzej zakreślonym kręgiem „od genezy do recepcji”.

Krzysztof Penderecki nie tylko nie ucieka od wielkich tematów, uniwersalnych idei czy znanych inspiracji, ale nieodparcie i z pasją sięga po nie, coraz głębiej zanurzając się w kulturę antyczną i judeochrześcijańską, a tym samym wpisując się w szeroko pojmowaną kulturę obszaru śródziemnomorskiego. Za miejsce kulturowej inicjacji uznaje dom, gdyż właśnie tam, za sprawą ojca i dziadka, zainteresował się zarówno antykiem, jak i podstawową książką, za jaką uważa Biblię, a szczególnie Stary Testament. Drżmiąca miłość do szukania korzeni kultury, w której się urodził i wychował, zwłaszcza do filozofii i świata antycznego, odezwała się w latach studenckich, kiedy to w Krakowie uczył na wykłady Romana Ingardena, i Tadeusza Sinki, uczył się łaciny i greki, chłonał literaturę starożytną, pasjonował się architekturą, chodził na przedstawienia teatralne, także te Tadeusza Kantora, kuzyna ze strony matki. Kontakty ze środowiskiem teatralnym przyniosły konkretne owoce. Co prawda, nie napisał muzyki do żadnego ze spektakli awangardowego kuzyna, ten bowiem zbyt nie przejawiał zainteresowania muzyką — Kantorowi wystarczał jeden obsesyjny motyw, którym sam znakomicie się posługiwał — ale za to podejmował współpracę z innymi twórcami teatralnymi. Przynosiło to nie tylko rezultaty w dziedzinie sztuki, ale dawało także obopólne korzyści — Konrad Swinarski otrzymał muzyczną oprawę do realizowanej *Nie-boskiej komedii*, a niedługo potem Penderecki od Swinarskiego — inspirację do napisania pierwszej opery — *Diabłów z Loudun*.

Wyobraźnię kompozytora zajmują więc problemy odwieczne, toposy od dawna zakorzenione w kulturze europejskiej, tematy nurtujące twórców wielu epok; co prawda, niektóre z nich pozostają w sferze planów, zamierzeń — jak często wspomniana Fedra, wieża Babel, Boska komedia, Boże Narodzenie, Sąd Ostateczny, Bramy raj, Faust, Mistrz i Małgorzata³. W przypadku *Diabłów* realizują one jednocześnie dwa zamiary — podejmują temat śmierci, obsesyjnie powracający u Pendereckiego oraz dotyczą tak sytuacji, jak i przestrzeni granicznych — zetknięcia tego co realne z nierealnym, tego co ludzkie z nieludzkim, tego co święte z grzesznym. Owo rozgrywanie muzyki na spięciu, na gorącej krawędzi sacrum i profanum — jak nazywa Mieczysław Tomaszewski⁴ — jest szczególnie bliskie wyobraźni i działaniom artystycznym Pendereckiego. Opera dotycząca świata duchowego, niewytłumaczalnych zjawisk, nieracjonalnych ludzkich zachowań wpisuje się w odrzucony i nieistniejący wówczas nurt sakralny, zapoczątkowany

³ Mieczysław Tomaszewski, *Słowo i dźwięk u Krzysztofa Pendereckiego*, w: *Krakowska szkoła kompozytorska 1888–1988. W 100-lecie Akademii Muzycznej w Krakowie*, red. Teresa Malecka, Kraków 1992, s. 308.

⁴ *Ibidem*, s. 305.

przez krakowskiego kompozytora w 1958 r. przez *Psalmy Dawida*, a kontynuowany przez *Brygadę śmierci*, *Stabat Mater*, *Pasję*, *Jutrznę*, *Dies irae*, *Canticum canticorum*, *Magnificat*, *Raj utracony*, *Te Deum* i *Polskie Requiem*.

Przywiezione przez Swinarskiego do Karwi książki: *Diabły z Loudun* Huxleya i adaptacja *Demonów* Whitinga skłoniły Pendereckiego do napisania operowego libretta, a tym samym do podjęcia tematu obecnego od XVII wieku najpierw w ludzkiej wyobraźni, a następnie w wielorakim piśmiennictwie i sztuce. Sprawa wypadków w Loudun odbiła się szerokim echem po całej Francji, przekraczając granice kraju i niepokojąc ludzkie umysły nie tylko ówczesnie żyjących; zajmowali się nią historycy, duchowni, lekarze, pisarze, filozofowie, ludzie teatru i kin, kompozytorzy⁵. Każdego ta skomplikowana i wielowątkowa historia interesowała z innego powodu, odmiennej też wymowy nabierała w kolejnych opisach, w których za głównego bohatera obierano niejednokrotnie inną osobę.

Dość szczegółowych relacji na temat wypadków z Loudun dostarcza nam lektura *Czarownicy* Jules'a Micheleta — przedstawiciela dziewiętnastowiecznej historiografii, pisarza, filozofa, nieodrodnego w swym myśleniu syna rewolucji francuskiej — który opętany z Loudun, postrzeganym przez niego dwojako: bądź jako ofiary bądź jako współpracujące z diabłem, poświęca rozdział siódmy swojej książki⁶. Michelet w tym utworze z 1862 r., będącym bardziej esejem literackim niż studium historycznym, próbuje streścić „tysiącletnią biografię” czarownicy, aby wykazać, iż nie diabeł jest źródłem ludzkich nieszczęść, ale to ludzkie nieszczęścia są źródłem diabła; interesuje go więc kobieta wobec zła, jej przemiana wypływająca z rozpaczki spowodowanej samotnością, wreszcie zajmuje go stan kobiety — od jej nawiedzenia, opętania, szaleństwa aż do swoistego zjednoczenia ze złym duchem. Jej sylwetkę poetycko kreśli w opozycji do mężczyzny:

Są czarownicami z natury. Jest to talent właściwy kobiecie, zgodnie z jej temperamentem. Rodzi się ona wróżką. Przez regularny nawrót egzaltacji jest Sybillą. Przez miłość jest czarodziejką. Przez swą subtelność, złośliwość (często kapryśną i dobroczynną) jest czarowni-

⁵ Edward Boniecki w swoim tekście *Penderecki's The Devils of Loudun and the Case of Urban Grandier* przywołuje różne opracowania dotyczące opętania w Loudun i przypadku Urbana Grandiera, także te od strony medycznej (Władysław Szumowski, *Historia medycyny filozoficznie ujęta*, Kraków 1935, s. 300–306; Jean Lhermitte, *True and False Possession*, tłum. z francuskiego Patrick J. Hupburne-Scott, New York 1963, s. 40–46, 94–102). Por. Edward Boniecki, *Penderecki's The Devils of Loudun and the case of Urban Grandier*, w: *Krzysztof Penderecki's Music In the Context of 20th-century*, red. Teresa Malecka, Kraków 1999.

⁶ Jules Michelet, *Czarownica*, przeł. Maria Kaliska, przedmową opatrzył Leszek Kołakowski, Warszawa 1961.

cą i kieruje losem, a przynajmniej uśmierza, oszukuje zło. [...] Mężczyzna poluje i walczy. Kobieta wysiła umysł, imaginację, rodzi sny i bogów. Pewnego dnia staje się jasnowiedząca, zaczyna bezkresny lot marzenia i pożądania⁷.

Autor ukazuje kolejne wcielenia i zaistnienia czarownicy w społeczeństwie, jej triumf i upadek, natomiast słynne procesy (m.in. ten z Loudun) wpisuje w etap, w którym ujawnia się już nie czarownica, ale „zauroczona”. Jak w przypadku opisów pozostałych procesów, Michelet nie skupia się tylko na kobiecie, lecz przywołuje szerszy kontekst społeczny i historyczny; odwołuje się do procesu wcześniejszego (Saint-Baume, 1610–1611) i późniejszego (Louviers, 1633–1647), aby wskazać punkty wspólne — rozpustny ksiądz, zazdrosny mnich, szalona zakonnica — i podobieństwo scenariusza, którego finał stanowił idący na stos ksiądz. Wymienia także i ocenia dzieła innych autorów, zainteresowanych wypadkami w Loudun — m.in. *Mémoires d'Etat* spisane przez ojca Józefa, *Relation de Loudun* Tranquille'a z 1634 roku czy *Histoires des diables de Loudun* Aubina z 1716 roku:

Histoire des diables de Loudun, pióra protestanta Aubin, jest książką poważną, solidną i potwierdzoną nawet przez *Procès-verbaux* Laubardemonta. Dzieło zaś kapucyna Tranquille'a to groteska. Procedure jest dostępna w naszej wielkiej Bibliotece Paryskiej. Pan Figuiet dał długi i doskonały opis całej sprawy (*Historie du merveilleux*)⁸.

Micheleta w tej historii interesuje więc nie tylko postać i rola czarownicy — widzi on całą sprawę szerzej, przede wszystkim jako sieć intryg i rozgrywek między sądem świeckim i duchownym, między zakonnikami a diecezjalnymi księżmi, między królewskim dworem a prowincjonalną szlachtą i Kościołem. Czarownica, a może przede wszystkim diabeł zostają wprzęgnięci w ludzką historię interesów, a ich instrumentalne potraktowanie w konkretnych celach niejako zakrywa porządek nadprzyrodzony. Tak zjawisko to postrzega we wstępie do francuskiego dzieła Leszek Kołakowski:

Rozmnożony bez miary, rzec można: zbanalizowany, diabeł stworzył teraz sytuację, którą można było z największą łatwością wykorzystać dla potrzeb najrozmaitszych. Wszystkie codzienne interesy ludzkie, nade wszystko kościelne, dochodziły do głosu w procesach czarownic: sprawy pieniężne, nienawiści osobiste, nienawiści i konkurencja w obrębie kleru, intrygi

⁷ Ibidem, s. 13.

⁸ Ibidem, s. 170.

dworskie, konflikty i prześladowania polityczne. Czarodziejstwo stwarzało system, w którym donosy i oskarżenia stały się tak niesłychanie łatwe, iż musiał on być wykorzystywany dla każdej okazji. Broń była obosieczna, ale była uniwersalna, łatwa w użyciu i niemal każdemu dostępna: trudno się dziwić, że tak długo korzystano z jej dobrodziejstw⁹.

Tak więc wypadki z lat 1632–34 Michelet opisuje jako typowy przykład wieloplanowej rozgrywki, która miała miejsce nieprzypadkowo, gdyż jej grunt warunkowany był szczególną sytuacją zakonnicy, uprzywilejowaną osobą spowiednika, ścieraniem się wpływów zakonników i władzy biskupiej, w końcu rywalizacją między władzą świecką a kościelną. Pojawienie się w miasteczku elokwentnego, młodego proboszcza Urbana Grandiera budzi nie tylko zainteresowanie — szczególnie wśród kobiet, ale nade wszystko budzi drzemiące w każdym diabły. Zagrożeni bowiem czują się tak ojcowie, mężowie, jak i zakonnicy, pełniący rolę spowiedników sióstr. Opętanie może najbardziej spektakularne u urszulanek, zatrutych herezją kwietyzmu, która to miała ciało w tak wielkiej pogardzie, że żaden grzech dotyczący go nie mógł skalać ducha, ogarnia całą społeczność w sercu Poitou. Do skandalu natury obyczajowej w mieście dołączają więc zakonnice na początku tylko ze swoimi zjawami i strachami. Grandier, raz wygnany z probostwa przez trybunał duchowny, to znów uniewinniony przez trybunał świecki, powraca do Loudun w glorii chwały, a wtedy jego przeciwnikom pozostają już tylko diabły, które atakują najpierw siostrę przełożoną i jej siostrę służebną, następnie pozostałe siostry, jak również kobiety oglądające publicznie przeprowadzane egzorcyzmy czy tylko słuchające o tym opowieści. Sprawa opętania zaczęła zataczać coraz to większe kręgi; im dalej, tym większej nabierała oczywistości i wiarygodności; im bardziej znana i rozumiana na dworze francuskim i hiszpańskim, tym mniej jasna w samym miejscu wydarzeń. Michelet nie raz więc podkreśla, że

sprawa Grandiera pozostała niezupełnie jasna. Jej historyk, kapucyn Tranquille, cudownie dowodzi, że był on czarownikiem, nawet diabłem i w procesie nazywa go, jakby mówił o Astarocie, Grandier od Panowań. Ménage, przeciwnie, skłania się do wliczenia go w poczet wybitnych ludzi oskarżonych o magię, męczenników walki o wolną myśl. (...) Jestem, jak zobaczymy, przeciw tym, co palili, ale wcale nie po stronie palonego. To śmieszne robić z niego męczennika znieprawionego przez kardynała Richelieu. Był to pyszałek, zarozumialec, rozpustnik, który zasługiwał nie na stos, ale na dożywotnie więzienie¹⁰.

⁹ Leszek Kołakowski, Wstęp w: Jules Michelet, op. cit., s. 10.

¹⁰ Jules Michelet, op. cit., s. 170.

Nie jest zadaniem tego tekstu dociekać prawdy, rozstrzygać o prawdziwości relacji albo oceniać dzieło Micheleta od strony źródła historycznego. Na użytek dalszej analizy wystarczy zauważyć, iż bohaterami opowieści czyni on ofiary opętania i proboszcza, nadając rozdziałowi siódmemu swej książki tytuł *Opętane z Loudun — Urban Grandier (1632–1634)*, w którym opisuje samego Grandiera, spowiedników i egzorcystów, w końcu sędziów. Poza Grandierem, z imienia wzmiankuje jedynie kanonika Mignon, spowiednika urszulanek; Sourdis, arcybiskupa Bordeaux; doktora Duncana („który bez obawy ogłosił drukiem, że cała ta sprawa była tylko farsą”)¹¹; radcę królewskiego Laubardemonta — w przeciwieństwie do opętanych kobiet, spośród których wyróżnia tylko przełożoną i jedną szczególnie zuchwałą zakonnicę w napastliwości oskarżenia. Za moment przełomowy uznaje nie ekscesy zakonnic czy gorszące lud egzorcyzmy, nie silną falę obrony proboszcza, lecz przybycie do Loudun królewskiego radcy, zresztą krewnego przełożonej klasztoru, który postarał się o upoważnienie do przeprowadzenia sądu nad Grandierem, na świadków powołując... opętane siostry. Ksiądz nie uwierzył przestrogom policji i sędziów o zbliżającym się terrorze, nie ratował się ucieczką, ale pozwolił się aresztować. Po licznych torturach skazano go na stos, przed czym nie uchroniły go ani końcowe zapewnienia opętanych o jego niewinności, ani ogólne odwołanie się miasta do króla. Zemsta i niegodziwość królowały do końca — nawet obietnica dotycząca uprzedniego uduszenia skazanego za cenę jego milczenia nie została dotrzymana, dlatego jego śmierci w płomieniach towarzyszył okrzyk: Oszukaliście mnie!

W opisie Micheleta uderza zamierzony chaos, liczne niedopowiedzenia, dopuszczanie do głosu niepewności, kilku wersji wydarzeń przy jednoczesnym komentowaniu i jasnym precyzowaniu własnego sądu, często bardzo emocjonalnego, a okazywanego przez wykrzyknienia, narrację pełną dynamiki osiągniętą poprzez zastosowanie krótkich zdań lub równoważników, nagromadzenie czasowników, liczne enumeracje. Wbrew deklarowanej przez pisarza chęci przybliżenia postaci zauroczonej kobiety, na plan pierwszy wysuwa się refleksja nad tłem i przyczynami wypadków z Loudun, a więc nad ówczesną herezją głoszącą mistyczną miłość, sytuacją we francuskich klasztorach żeńskich, relacjami między duchowieństwem diecezjalnym a zakonnym, polityką kardynała Richelieu, wszechobecnymi intrygami i zawiścią ludzi, zasłaniających się niecnymi postępkami diabła. Choć stwierdza, że wszystko wzięło swój początek od przełożonej i jej siostry służebnej, które „dostały konwulsji, mówiły diabelskim żargonem”, a sam jałmużnik królowej „widział rany mniszki, stygmaty wypalone

¹¹ Ibidem, s. 175.

przez diabła na dłoniach przełożonej”, to jednak o opętanych kobietach dowiadujemy się nic ponad to, że stygmaty zostały wymalowane, a po wyuzdanych widowiskach, okraszanych wyzwiskami i garścią łaciny, one same przyznały, że „zabawiały się z diabłem, a Grandier jest niewinny”¹². Michelet więcej miejsca poświęca demaskatorskim działaniom sędziego i lekarza, ich porażce w starciu z królewskim wysłannikiem Laubardemontem, intrygom miejskim i dworskim oraz oszukanemu Grandierowi, który kończy swój żywot 18 sierpnia 1634 r. przywiązany do słupa i spalony.

W zupełnie innym kontekście, kostiumie i wymiarze temat wypadków z Loudun pojawia się po raz pierwszy w literaturze polskiej dzięki twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. *Matka Joanna od Aniołów* z 1943 r. to jedno ze znaczących opowiadań „bardzo prężnego nurtu religijnego, który właściwie zdominuje wyobraźnię pisarza w okresie wojennym i po roku 1945”¹³, którego głównym tematem staje się problem istnienia zła w świecie, rozpatrywany pod kątem religijnym. Jednak wbrew tytułowi, najbardziej wyrazistą postacią utworu jest osoba księdza Suryna, wpisująca się w kalejdoskop sylwetek księży zmagających się ze złem, które, zdawało się, zatriumfowało nad światem (*Kościół w Skaryszewie, Młyn nad Kamionką*). Autor *Sławy i chwały* wykorzystuje historię opętanych z Loudun dla snucia opowieści o samotności człowieka w walce z wszechogarniającym złem. Ponieważ nie czyni tego z pobudek kronikarskich, pozostawia jedynie czas akcji (siedemnasty wiek — wzmianka o przybywającym królewiczu Jakubie, synu Jana III Sobieskiego), zmieniając jej miejsce i nazwę na nam bliższe — zagubiony w smoleńskich lasach Ludyń. Ogranicza ramy opowieści: ksiądz Suryń z Połocka wkracza do słynącego z niezwykłych wydarzeń miasteczka już po spaleniu Grandiera — tu ksiądz Garnca — aby z polecenia swego prowincjała zająć się bezpośrednio przełożoną klasztoru urszulanek, matką Joanną od Aniołów. Oskarżonego o czary księdza poznajemy tylko z relacji miejscowych i podczas rozmowy Suryna z proboszczem, księdzem Brymem:

Ksiądz Garniec, ksiądz Urban, był młody, piękny, oczy miał czarne jak Wołoszyn, jednym słowem, gładki... [...] Ukazywał się i za rączki brał, i do różnych złych rzeczy namawiał. Przenikał podobno przez mury klasztorne na skwoź! [...] Podobno zaczęło się od tego, że przerzucił im przez mur bukiet kwiatów, jakich nikt nigdy nie widział w naszym zapadłym

¹² Por. *ibidem*, s. 174–178.

¹³ Eugeniusz Sobol, *Jarosław Iwaszkiewicz i literatura rosyjska: rekonesans*, Gdańsk 2008, s. 81.

kącie. Róże takie pachnące, że kiedy je zaniesiono do przełożonej, to całą drogę wonność zalała, a w celi... E, co tam dużo gadać! Czego baby nie wymyślą!¹⁴

Od samego początku Suryn skazany jest na klęskę, a miłość, w której upatrywał ratunku i zwycięstwa, a która w klasztornych murach przybiera postać diabelskiego obłąkania, staje się główną przyczyną jego upadku. Z miłości bowiem i troski o zbawienie zakonnicy przejmują jej opętanie, potwierdzając czy niejako przypieczętowując owo przejęcie, zatrzymanie diabłów u siebie przez zabicie siekierą niewinnych ofiar — dwóch parobków, Kaziuka i Jurija¹⁵.

Film Jerzego Kawalerowicza z 1960 r. pod takim samym tytułem jest dość wierną adaptacją opowiadania Iwaszkiewicza (warto nadmienić, iż w tym samym roku zostają opublikowane *The Devils* Johna Whitinga). Pominięto wątek królewicza Jakuba, ograniczono ilość bohaterów drugoplanowych (małżeństwo prowadzące zajazd, organistę Aniołka), połączono karczmę na rozstajach z zajazdem, zawężając miejsce akcji do Ludynia, zmieniono habity siostr z czarnych na białe. Pozostawiono natomiast w centrum uwagi zmagania Suryna ze złem i opętaniem przełożonej urszulanek, rozbudowując sceny egzorcyzmów, utrzymując od początku do końca filmu narrację przygnębiającą, pełną niedopowiedzeń i melancholijnej rozpacz w ascetycznej scenografii i z minimalnym towarzyszeniem dźwięku i muzyki — łacińskie śpiewy lub bicie dzwonów (ostatniej scenie towarzyszy symboliczne kołysanie dzwonu bez słyszalnego dźwięku, który miał chronić podróżnych przed złem).

Temat opętania w Loudun powróci wielokrotnie w tekstach Leszka Kołakowskiego¹⁶, począwszy od wstępu do *Czarownicy* Micheleta, datowanego na rok 1961. Polski filozof skupia się jednak bardziej na postaci diabła, jego funkcjach (psychologicznej, politycznej, artystycznej), przyznając mu osobne miejsce

¹⁴ Jarosław Iwaszkiewicz, *Matka Joanna od Aniołów*, Kraków 2009, s. 39.

¹⁵ Iwaszkiewicz nie bez przyczyny każe na początku opowiadania jednemu z bohaterów potknąć się o jakiś przedmiot, aby księdzu Surynowi — i czytelnikowi — podsunąć siekierę rodem z „dostojewszczyzny”, która zostanie użyta pod koniec opowiadania. Jak zauważa Piotr Mitzner: „Siekiera, którą ojciec Suryn zabija parobków, jest cytatem ze *Zbrodni i kary*, tak wyraźnym, że ocierającym się o pastisz, czyli nawet parodię.” Por. Piotr Mitzner, *Na progu: doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 2003, s. 90.

¹⁶ Leszek Kołakowski, *Demon i płęć w: „Twórczość”* 1961, nr 2, s. 93–108 (ten sam tekst przedrukowany w: idem, *Rozmowy z diabłem*, Warszawa 1965, s. 88–122; idem, *Bajki różne. Opowieści biblijne. Rozmowy z diabłem*, Warszawa 1990, s. 235–256); idem, *Świadomość religijna i więź kościelna. Studia nad chrześcijaństwem bezwyznaniowym siedemnastego wieku*, Warszawa 1965, s. 313–325; idem, *Diabeł*, w: idem, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Kraków 2006, s. 246–274.

wśród innych uniwersalnych zjawisk i trwałych składników kultury; analizuje więc wyłaniającą się z przywoływanych opisów sylwetkę diabła, jego sposoby działania oraz postrzeganie go przez ludzi kolejnych epok.

Doniosłość diabła łatwo sobie uprzytomnić, gdy pomyślimy o tym, ilu arcydzieł literatury europejskiej — włączając utwory Dantego, Milтона, Marlowe’a, Goethego, Van den Vondela, Williama Blake’a i Tomasza Manna — nie mielibyśmy bez niego i co by się stało z naszymi dziełami sztuki i katedrami, gdyby wszystko, co się do diabła odnosi, nagle z nich znikło. Jest to najbardziej powierzchowny, chociaż prawomocny, sposób spojrzenia na doniosłość diabła. Jego trwałość w kulturze europejskiej — mimo okresów upadku, przemian w znaczeniu i w rodzajach jego aktywności — dowodzi, że obecność jego zakorzeniona jest głęboko w naszym umyśle. Pochodzenie diabła nie jest jasne, nie wiemy także, czy kiedykolwiek go się pozbedziemy¹⁷.

Powróćmy jednak na karty literatury europejskiej, a dokładnie angielskiej, w której temat wypadków z Loudun zagościł po II wojnie światowej w dwóch zgoła odmiennych rodzajach literackich. Najpierw tło historyczne siedemnastowiecznej Francji staje się kanwą obszernego eseju historycznego Aldousa Huxleya (1894–1963) — angielskiego powieściopisarza, novelisty, eseisty, poety. Znamienne, iż Huxley chętnie korzysta z zapisków nie tylko ojca Surin, ale także próbuje przedstawić niecodzienne wypadki od strony opętanych. Ogrom przywołanego materiału skłania autora do filozoficznych, historycznych i socjologicznych refleksji, które przybrały kształt jedenastu rozdziałów, obejmujących czas wyznaczony przez przybycie Urbaina Grandiera do Loudun (1604 r.) aż do śmierci Jeanne de Belciel¹⁸ oraz Jean-Josepha Surin (opętana zakonnica i jej egzorcysta umierają w tym samym roku 1665). Wśród tez Huxleya na plan pierwszy zdaje się wysuwać koncepcja samotranscendencji:

Bez zrozumienia głęboko zakorzenionego w człowieku łaknienia samotranscendencji, jego wynikającej z nader zrozumiałych przyczyn niechęci do wyruszenia ku niej drogą wyboistą i stromą, jak również jego poszukiwań pozornego wyzwolenia na poziomie poniżej osobowości czy wyłącznie z jednej jej strony — żadną miarą nie możemy pojąć współczesnych dziejów ani historii w ogóle, ani też życia; zarówno w przeszłości, jak i obecnie. Dlatego

¹⁷ Leszek Kołakowski, *Diabeł*, w: idem, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Kraków 2006, s. 246.

¹⁸ U Edwarda Bonieckiego pojawia się nazwisko Balcier. Por. Edward Boniecki, *Penderecki's The Devils of Loudun and the case of Urban Grandier*, op. cit., s. 71.

chciałbym omówić niektóre z pospolitych substytutów Łaski, służących mężczyznom i kobietom jako środki ucieczki od dręczącej ich świadomości, iż nie są kimś innym, tylko sobą¹⁹.

Autor w bohaterach snutej opowieści zauważa ludzi, którzy nie chcą pogodzić się z prawdą o swoim życiu, lecz dążą do przekroczenia samych siebie. Pragną więc innego życia, pełnego wyzwań (ksiądz Grandier), innej rzeczywistości niż ziemska codzienność (wizje Joanny), większej świętości, rozumianej jako doskonałość (stąd przeświadczenia ojca Surin o własnym potępieniu). Jednakże owo przekraczanie siebie może przybrać formę „drogi wiodącej ku samotranscendencji w dół”, a najbardziej popularnymi sposobami owej samotranscendencji są według Huxleya „narkotyki, elementarny seksualizm oraz stadne odurzenie”²⁰.

W swojej teorii natury ludzkiej pisarz kładzie nacisk na konfrontację jednostki ze złem, szczególnie tym wszechogarniającym, totalitarnym:

Od czasów Laubardemonta zło poczyniło pewien postęp. Pod rządami komunistycznych dyktatorów ci, którzy stają przed sądem ludowym, przyznają się, zgodnie z oskarżeniem, do popełnienia przestępstw — przyznają się, nawet gdy te ostatnie były czystą fantazją. [...] Dla totalitarnych polityków naszego bardziej oświeconego wieku nie ma żadnej duszy i żadnego Stwórcy — istnieje po prostu odrobina psychicznego surowca, uformowanego przez odruchy warunkowe oraz presję społeczną w twór, który przez grzeczność wciąż nazywany jest istotą ludzką. Ów produkt stworzonego przez człowieka środowiska jest wewnętrznie niczym i nikim, ani też nie posiada wolnej woli. Istnieje dla Społeczeństwa i jego powinnością jest podporządkowanie się Zbiorowej Woli. Oczywiście w praktyce [...] ta Zbiorowa Wola jest po prostu wolą dyktatora, by posiadać i sprawować władzę — wolą niekiedy złagodzoną, niekiedy zaś wyolbrzymioną do granic szaleństwa przez jakąś pseudonaukową teorię, która w świetlanej przyszłości okaże się możliwą do przyjęcia przez jakąś statystyczną abstrakcję określaną mianem „ludzkości”²¹.

Niewątpliwie takie rozumienie przez Huxleya problemu ludzkiej jednostki wobec totalitarnego zła było bliskie Pendereckiemu i znalazło rezonans w jego myśleniu nie tylko o wydarzeniach z Loudun. Również naprzemienne przedstawianie losów kolejnych postaci i centralne potraktowanie sceny spalania Grandiera, dodatkowo udratyzowane poprzez wprowadzenie dialogu, uka-

¹⁹ Aldous Huxley, *Diabły z Loudun*, przeł. i przypisami opatrzył Bartłomiej Zborski, Warszawa 2010, s. 412.

²⁰ Ibidem, s. 422.

²¹ Ibidem, s. 277–278.

zywało bogate możliwości kryjące się w opracowaniu tematu. Natomiast forma eseju, i to w dodatku historycznego, kreślonego z olbrzymim rozmachem, z wieloma dygresjami natury psychologicznej, filozoficznej i socjologicznej nie mogła stanowić bezpośredniej podstawy dla opery. Stąd też kompozytor wskazuje dwójki rodowód swojego dzieła wokalnie-instrumentalnego — z jednej strony epicki (wydane w 1952 r. *Diabły z Loudun* Huxleya zostały przywołane w partyturze jako baza libretta; podobnie uczynił Ken Russell ze scenariuszem do swojego filmu *The Devils* z 1971 r.), z drugiej zaś dramatyczny dzięki powstałej osiem lat później sztuce Johna Whitinga pt. *The Devils*. W ten oto sposób obie książki przyczyniają się do zmieszania epiki i dramatu w utworze Pendereckiego²².

John Whiting (1917–1963) — z wykształcenia aktor, krytyk teatralny, przedstawiciel awangardy brytyjskiej (lewicowo-liberalni *angry young men*) uznawany jest za jednego z najciekawszych dramaturgów angielskich nie tylko okresu powojennego. Zadebiutował w teatrze swoją trzecią sztuką (*Penny For a Song*) w 1951 r., a dziesięć lat później w teatrze „Aldwych” wystawiono jego ostatnie dzieło, będące sukcesem zarówno teatru, jak i jego twórcy — napisane na zamówienie tegoż Teatru Szekspirowskiego *The Devils*. Whitinga nazwano dramaturgiem pełnym obsesji: „obsesją, która wspólna jest wszystkim jego bohaterom i stanowi chyba jakąś projekcję jego własnej osobowości, jest samozagłada”²³. Nic więc dziwnego, że zafascynowała go wizja świata, wyłaniającego się z kart dokumentalnej pracy Huxleya, w którym to wszyscy ulegają jakiejś formie obsesji — pychy, zazdrości, płci, diabolicznej zmysłowości, władzy. Na tym tle wyróżnia się główny protagonista, Grandier, „ukazany w całej złożoności człowieka Bożego, lubieżnika, renesansowego filozofa, ofiary politycznych intryg”²⁴, egzystencjalista owładnięty niespotykaną obsesją samozniszczenia, którego wrogowie są jedynie narzędziem do osiągnięcia tego celu:

GRANDIER: Wszystkie sprawy tego świata mają jeden cel dla człowieka mego pokroju. Polityka, potęga, zmysły, bogactwa, duma i władza. Wybieram je z taką samą starannością, z jaką pan wybiera broń. Ale moja intencja jest inna. Potrzebuję ich, by obrócić je przeciw samemu sobie.

²² Wolfram Schwinger, *Penderecki: his life and work. Encounters, Biography and Musical Commentary*, translated from the German by William Mann, London 1989, s. 250.

²³ Bolesław Taborski, *Obsesyjny świat Johna Whitinga*, w: idem, *Nowy teatr elżbietański*, Kraków 1967, s. 153–181.

²⁴ Ibidem, s. 176.

D'ARMAGNAC: Aby spowodować własny koniec?

GRANDIER: Tak. Mam wielką potrzebę zjednoczenia z Bogiem. Życie wysączyło ze mnie potrzebę życia. Używanie zmysłów całkowicie mnie wyczerpało. Jestem człowiekiem martwym, któremu kazano żyć²⁵.

Dramat samotności jednostki wobec świata i innych ludzi, boleśnie świadomego wobec nieświadomych, aktywnego i zaangażowanego wobec biernych, którzy nie wiedzą, gdzie kryje się sens i o co walczyć. A właśnie odpieranie do końca fałszywych zarzutów i brak przyznania się do niepopelnionych czynów, choć prowadzi Grandiera do okrutnych tortur i śmierci, to nadaje jego życiu i śmierci upragniony sens. Takie widzenie człowieka nadaje twórczości Whitinga wymiar uniwersalny i paradoksalnie wpisuje tego „stojącego z boku” i odżegnującego się od wszelkiej propagandy dramaturga w nurt pisarstwa zaangażowanego.

Zakrojona na miarę teatru szekspirowskiego, zbudowana z efektownych obrazów, dysponująca wieloma postaciami (23 bez statystów) epicka sztuka Whitinga nie znalazła uznania ani w oczach angielskich miłośników teatralnego nowatorstwa, ani polskich odbiorców, którzy bez większego entuzjazmu przyjęli inscenizację *Demonów* w warszawskim „Ateneum” w 1963 r. w reżyserii Andrzeja Wajdy. Jednakże owo „kronikarskie” podejście angielskiego twórcy teatralnego dołączyło do polskiej dyskusji o wypadkach z Loudun, ukształtowanej przez wcześniejsze głosy Iwaszkiewicza, Kawalerowicza i Kołakowskiego.

W tym czasie Krzysztof Penderecki dał się być poznać jako sprawny kompozytor, twórca nie tylko *Psalmów Dawida*, *Strof* czy *Trenu* (wykorzystanego w *Bramach raj*u Wajdy), ale także ilustracji muzycznych do rozlicznych przedstawień teatralnych i filmów. Znał więc doskonale fascynacje twórców kultury rodzimej, a po swoim pierwszym wyjeździe na Zachód (Włochy, 1959 r.) również tej europejskiej. Pierwsze bezpośrednie zetknięcie się z tekstami Huxleya i Whitinga przypada na lato 1965 r., kiedy to powstaje *Pasja wg św. Łukasza*. Postrzeżenie Grandiera przez pryzmat głównego bohatera *Pasji* doprowadzi do szczególnego kształtowania sylwetki tego pierwszego w odniesieniu do osoby Chrystusa.²⁶ Samotne cierpienie, niezrozumienie i odrzucenie przez świat, ofiar-

²⁵ Ibidem, s. 177.

²⁶ „Według wypowiedzi kompozytora problem *Diabłów z Loudun* postawiony jest blisko problemu *Pasji*. Stwierdza, że i w *Pasji* i w *Diabłach* jaskrawo rysuje się problem męczeństwa, wielkiego procesu i śmierci. Abstrahując od polemiczności takiej interpretacji, ważny jest tu stosunek samego kompozytora do problemu i takie właśnie jego rozumienie. Można przypuszczać, iż w wyborze tekstu jako libretta opery podstawową rolę odegrała główna idea tematu, a nie konkretna treść i akcja.” Teresa Malecka, „*Diabły z Loudun*” Krzysztofa Pendereckiego, w: *Koncepcja, notacja*,

ne trwanie przy Prawdzie skłoni kompozytora do własnego spojrzenia na losy niewinnie oskarżonego księdza, do odmiennego odczytania obu tekstów, a tak naprawdę do stworzenia tekstu innego, przez Edwarda Bonieckiego nazwanego „tekstem autonomicznym”²⁷. W pewnym sensie Penderecki dokonał udanej próby pogodzenia obu stanowisk angielskich literatów. Huxley poprzez ukazanie wypadków z Loudun snuł refleksje w aspekcie historycznym nad losem ludzi w obliczu maszyny zła w rękach ludzkości, podczas gdy Whiting chciał ukazać konkretnego człowieka (stąd jego troska o fakty, uwiarygodniane przez wprowadzenie dodatkowych postaci). Polski kompozytor za Whitingiem w centrum umieszcza jednego bohatera, Urbana Grandiera, aczkolwiek dokonuje zabiegów odwrotnych do posunięć dramaturga — redukuje postaci drugoplanowe, rezygnuje z psychologicznych charakterystyk i przydługich dywagacji, a zamiast nadawania wymiaru egzystencjalistycznego uwzniośla osobę kapłana, podnosząc go do rangi męczennika za Prawdę i kierując go w stronę ponadczasowego wymiaru symbolu męczeństwa, także tego w totalitarnych państwach XX wieku. Dlatego też za motto swej opery obrał słowa św. Jana Chryzostoma: „Dæmoni, etiam vera dicenti, non est credendum”, aby przestrzec w każdym czasie przed wszystkimi, którzy uchylając to zdanie, chcą wierzyć i powoływać się nawet na diabły, byle osiągnąć wyznaczony cel pogrążenia niewinnej ofiary i dowieść swojej racji. W zaangażowaniu społecznym²⁸ Penderecki posuwa się dalej niż Whiting, usuwając jego poetycką fikcję i dystans. Nie dość, że oglądamy (u Whitinga poznajemy tylko z opowiadań) realistyczną scenę egzekucji Grandiera na stosie, to jeszcze mamy jej zapowiedź w rozpoczynającej operę wizji Joanny. Staje się ona kluczem do otwarcia i zrozumienia całego dzieła, będącego „aktem humanistycznego wyznania, sztuką o tolerancji i nietolerancji”²⁹.

realizacja w twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Seminarium 28 I 1975 w Krakowie. Wybór materiałów, Kraków 1975, s. 21.

²⁷ Edward Boniecki, *Penderecki's The Devils of Loudun and the case of Urban Grandier*, op. cit., s. 79.

²⁸ Por. artykuły o aspektach socjologicznych i etyczno-społecznej problematyce *Diabłów z Loudun*: Andrzej Tuchowski, *The Music Theatre in Relation to Socioethical Problems: „The Devils of Loudun” by Penderecki as Seen in Contrast to Peter Greemes and other Operas by B. Britten*, w: *Krzysztof Penderecki's Music In the Context of 20th-century*, red. Teresa Malecka, Kraków 1999, s. 109–116; idem, „Czytalne” a „pisałne” — etyczny kształt twórczości Krzysztofa Pendereckiego, w: *Krzysztof Penderecki — muzyka ery intertekstualnej*, red. Mieczysław Tomaszewski, Ewa Siemdaj, Kraków 2005; Regina Chłopcicka, *Problem dobra i zła w twórczości scenicznej Krzysztofa Pendereckiego*, w: *Muzyka, słowo, sens. M. Tomaszewskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. Anna Oberc, Kraków 1994, s. 113–134.

²⁹ Wolfram Schwinger, *Penderecki: his life and work. Encounters, Biography and Musical*

Zmiany nie dotyczą więc układu formalnego. Penderecki jako „człowiek teatru” przejmuje klasyczną strukturę dramatu (ekspozycja, rozwinięcie, kulminacja, perypetie, rozwiązanie)³⁰ z trójfazowością na wzór sztuki Whitinga (trzy akty), jednakże w łączeniu niektórych scen lub symultaniczności ukazywania kilku planów czy obrazów daje o sobie znać myślenie bardziej filmowym scenariuszem niż tradycyjnym librettem, co jest coraz częstszą praktyką dwudziestego wieku w przypadku dzieł wokalnie-instrumentalnych, stojących na pograniczu konwencjonalnej opery i dramatu muzycznego.

Dynamiczne następstwo scen pierwszego aktu, rozgrywających się w różnych miejscach, poruszających różne problemy i prezentujących różne postacie, przywodzi na myśl metodę montażu filmowego, operującego bardzo szybkimi ujęciami. Film zapewne też podsunął kompozytorowi pomysł wprowadzenia w trzecim akcie wieloplanowości akcji, swoistego filmowego przenikania się dwóch planów — często komplementarnych. Konstrukcja pierwszych scen jest przeniesiona dosłownie z oryginału Whitinga, natomiast konstrukcje scen wielowarstwowych to pomysł samego kompozytora, który w ramach jednej sceny dokonywał syntezy kilku scen z adaptowanego dramatu³¹.

Opuszczone fragmenty lub dokonane skróty wynikają z chęci nadania operowej narracji odpowiedniego tempa, a jednocześnie są one równoważone poprzez wprowadzenie chóru, a wraz z nim łańcuchów tekstów modlitw.

Owo przestrzeganie podstawowych konwencji opery przejawia się także w sposobie kreacji Joanny, której postać nabiera także innej wymowy niż w sztuce Whitinga czy eseju Huxleya. Na początku zostaje przedstawiona jako bohaterka stojąca na przeciwnym biegunie niż Grandier, jednak im bliżej końca, tym bardziej udręczona opętaniem i egzorcyzmami zakonnica „staje się nie tylko narzędziem zemsty w ręku władzy, ale i budzącą litość ofiarą.”³² Stąd też często

Commentary, op. cit., s. 255.

³⁰ Por. Małgorzata Matynia-Szukalska, *Elementy dramaturgii Diabłów z Loudun*, w: *Współczesność i tradycja w muzyce Krzysztofa Pendereckiego. II seminarium poświęcone twórczości Pendereckiego Kraków 19–20 grudnia 1980 (wybór materiałów)*, red. Regina Chłopicka, Krzysztof Sz wajgier, Zeszyt Naukowy nr 5, Akademia Muzyczna w Krakowie, Katedra Edytorstwa Muzycznego, Zespół Analizy i Interpretacji Muzyki, Kraków 1983, s. 94–104; Zofia Helman, *The Devils of Loudun by Krzysztof Penderecki. Genre—Form—Style*, w: *Krzysztof Penderecki's Music In the Context of 20th-century*, red. Teresa Malecka, Kraków 1999, s. 81–94.

³¹ Małgorzata Matynia-Szukalska, *Elementy dramaturgii Diabłów z Loudun*, op. cit., s. 100.

³² Regina Chłopicka, *Krzysztof Penderecki. Między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnie-instrumentalną*, Kraków 2000, s. 451.

punkty ciężkości spoczywają na obu postaciach, które dzięki swojej odmienności pozwalają kompozytorowi nie tylko eksponować i realizować wpisany w operę konflikt osób, ich postaw i przeżyć, ale również umożliwiają zestawianie różnych strategii stylistycznych: sceny realistyczne z tymi zawierającymi elementy fantastyki (diabelskie głosy), wymiar egzystencjalny z symbolicznym, rzeczowe dialogi z ekspresjonistycznym tonem opętanej Joanny. Z potrzeby wykorzystywania kategorii kontrastowych wyłoniły się również postaci rodem z opery buffo — aptekarz Adam i chirurg Mannoury, szpiegujący i osaczający swojego proboszcza fałszywymi zarzutami.

Krzysztof Penderecki do dotychczasowych interpretacji historyków, literatów, filozofów i reżyserów dołącza swoje wokarno-instrumentalne odczytanie wypadków z Loudun. Mając świadomość nośności tematu, jego literackiej tradycji i zakorzenienia w europejskiej kulturze, wprowadza takie zmiany i retusze do sztuki Whitinga, które decydują o autonomiczności jego libretta. Za pomocą tego swoistego tekstu podejmuje trojaki dialog, który można dookreślić idąc za wskazaniem Ryszarda Nycza, postulującego w posługiwaniu się kategorią intertekstualności konieczne ustosunkowanie się do trzech relacji: tekst – tekst; tekst – gatunek; tekst – rzeczywistość³³.

1. Tekst – tekst.

Niewątpliwie libretto Pendereckiego bezpośrednio przez tytuł odwołuje nas do eseju Huxleya, podczas gdy zawężenie opowieści i jej kształt dramatyczny przejęty został ze sztuki Whitinga. Jednakże owemu przejęciu towarzyszą liczne zmiany związane z koncepcją głównego bohatera i wynikającymi z niej partiami tekstu pominiętego lub dopisanego, sposobem przedstawienia jego przemiany z libertyna w człowieka broniącego wartości, wreszcie z końcowym przesłaniem, bliższym nadziei niż nihilizmowi. Od kompetencji odbiorcy, jak również od realizacji scenicznej, zależy odczytanie aluzji czy odwołań do tekstów leżących u źródeł angielskich konkretyzacji tematu oraz jego rodzimej interpretacji.

2. Tekst – gatunek.

Propozycja kompozytora nie dotyczy tylko wspomnianego wcześniej połączenia epiki i dramatu, lecz dotyka samej formy opery. Stworzenie bowiem dzieła wokarno-instrumentalnego na pograniczu opery i dramatu muzycznego, u którego podłoża leży kierowanie się kanonami filmowymi (libretto jako scenariusz) wpisuje się w znaną i częstą w dwudziestym wieku praktykę kompozytorską. Dość wspomnieć np. *Dialogi karmelitanek* Francisca Poulenca, w których na próżno szukać typowych arii czy tradycyjnego podziału na muzyczne numery,

³³ Ryszard Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, op. cit., s. 65.

a kształt formalny determinowany jest przez podporządkowanie się dramaturgii libretta. Przeniesienie przez Pendereckiego punktu ciężkości na partie recytatywu jako głównego nośnika akcji dramatycznej, z której wynika muzyka, a jednocześnie zastosowanie partii solowych i zespołowych, elementów opery *buffa* i *seria*, jak i misterium czy oratorium jest świadectwem jego szczególnego dialogu z operowym gatunkiem.

3. Tekst – rzeczywistość.

Zdaje się, że wpisane w tę relację zagadnienie reprezentacji i referencjalności rozpatrzyć można dwojako. Z jednej strony libretto polskiego kompozytora odnosi się nie tylko do tekstów z przeszłości, ale bezpośrednio do terażniejszości. Dzięki kreacji Grandiera, niedoskonałego i grzesznego, jednak będącego ponadczasowym symbolem tych, którzy ginąc za sprawę, odnajdują sens życia, Penderecki zabiera głos w imieniu zniewolonych i milczących. Z drugiej strony jego pojemna formuła libretta, koncepcji muzycznej oraz scenicznego przedstawienia jest zarówno zaproszeniem, wręcz niejako wyzwaniem rzuconym współczesnemu odbiorcy do podjęcia trudu konkretyzacji zawartych w dziele propozycji, jak i własnym wkładem do kształtującej się na naszych oczach, a więc wciąż nieo określonej Sztuki.

SUMMARY

Libretto in the Sphere of Culture — Intertextual Relations in *The Devils of Loudun* by Krzysztof Penderecki

An opera libretto can be thought of as another text in the area of interpersonal communication, which enters into relations with other texts — not only literary works, but also cultural texts in a broader sense. The taking into account of relations between genre of interest here and others that are parallel with it in terms of construction, expressivity, and subject matter, leads to one of the descriptive categories of 20th century literature: intertextuality, often referred to in musicological research, especially by those who use the method of integral interpretation. The aim of the present article is to place the libretto of *The Devils of Loudun* by Krzysztof Penderecki in a cultural context. First, literary texts have been analysed (J. Michelet, *La Sorcière*, J. Iwaszkiewicz, *Matka Joanna od Aniołów*, A. Huxley, *The Devils of Loudun*, J. Whiting, *The Devils*), and also other cultural texts (philosophical works by Leszek Kołakowski, and films). Penderecki adds his own vocal-instrumental version of the events in Loudun. Being aware of the range of

the subject, its literary tradition and roots in the European culture, the composer introduces modifications and retouches to Whiting's play that are crucial for the autonomy of the libretto — a peculiar text, by means of which he takes up a dialog with texts not only from the past, but also from the present. His capacious form of the libretto, as well as the musical and staging concepts, not only seem to be an invitation to make a great effort to concretize that which is proposed within the work, but also a challenge to the contemporary audience.

KEYWORDS: Penderecki Krzysztof, opera, libretto, intertextuality, integral interpretation, *The Devils of Loudun*