

TEATR WIELKI W ŁODZI

Francis Poulenc DIALOGI KARMELITANEK



Matka Maria
od Informacji



Siostra Blanche
od Agonii Chrystusa



Matka Maria
od św. Augustyna



Matka Maria
od Dzieciątka Jezus



Matka Gerald



Siostra Konstanca
od św. Dionizego



Siostra
od św. Karola



Siostra Klara



Siostra Antonina



Siostra Katarzyna



Siostra Felicyta



Siostra Gertruda



Siostra Alcja



Siostra Maria



Siostra Waleryna

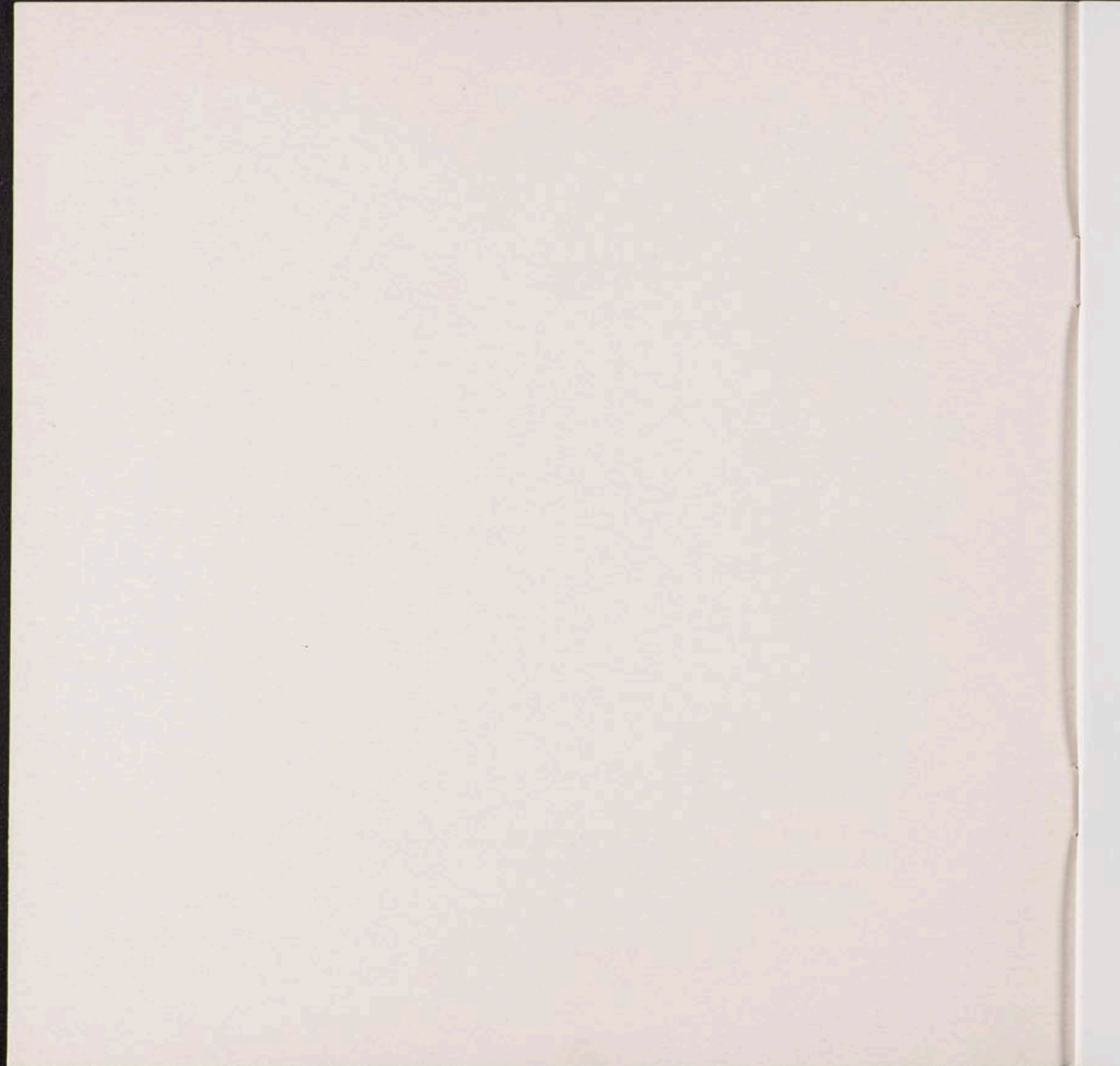


Siostra Maryna



Siostra Anna
od Krzyża

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi





Dyrektor naczelny
Marcin KRZYŻANOWSKI

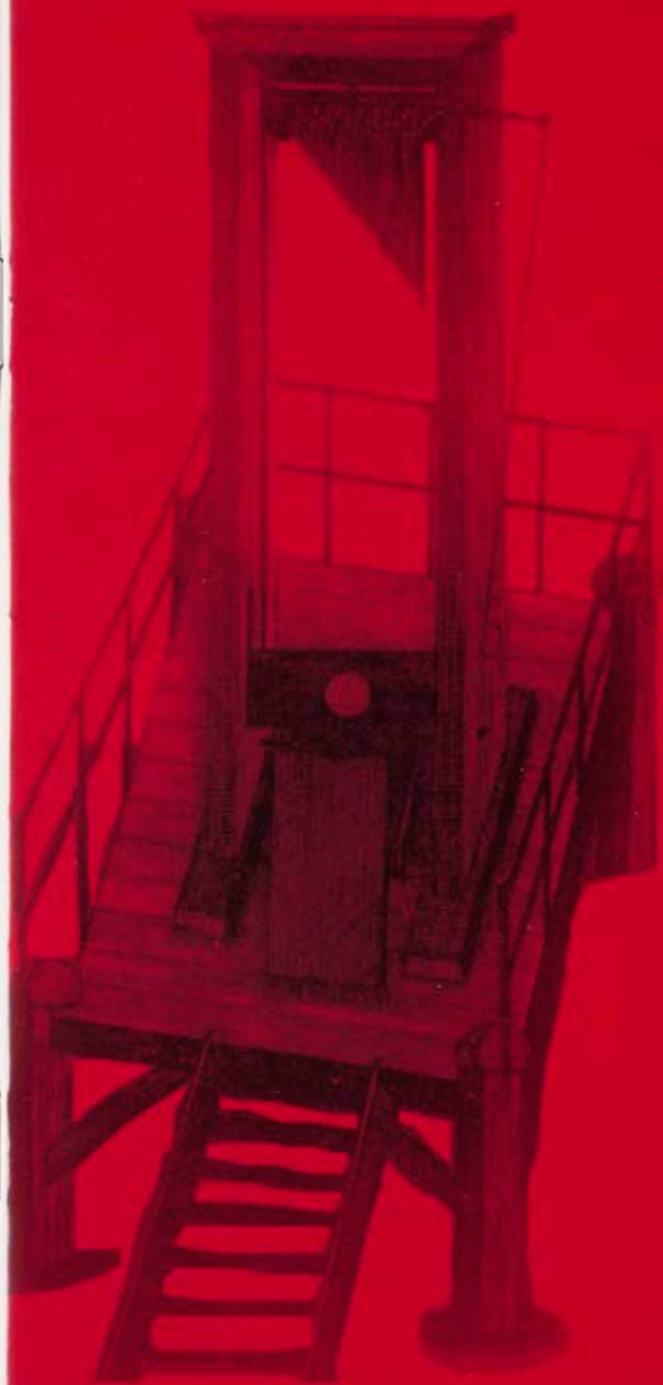
Dyrektor artystyczny
Tadeusz KOZŁOWSKI

Plac Dąbrowskiego
90-249 Łódź
tel. (0-42) 633-99-60
fax 631-95-52
e-mail: teatr@mm.com.pl

**SPEKTAKL JEST WSPÓŁFINANSOWANY
PRZEZ MINISTERSTWO KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO.**

TELEKOMUNIKACJA POLSKA S.A.





Francis Poulenc

DIALOGI KARMELITANEK

(Dialogues des Carmélites)

Opera w trzech aktach

Tekst dramatu Georges'a Bernanosa
opracował Emmet Lavery

Przekład
Roman i Aleksander Kołakowscy

Prapremiera
26 stycznia 1957r.
Mediolan

Polska prapremiera
4 marca 2000r.
Teatr Wielki w Łodzi

Realizatorzy



kierownictwo muzyczne
TADEUSZ KOZŁOWSKI



reżyseria
scenografia
KRZYSZTOF KELM



ruch sceniczny
ILIANA ALVARADO



kierownictwo chóru
MAREK JASZCZAK

współpraca muzyczna
PIOTR WUJTEWICZ

asystenci reżysera
MARIA SZCZUCKA
BARTŁOMIEJ MAJCHRZAK

asystent scenografa
IZABELLA JAGIEŁŁO

dyrygenci chóru
ELŻBIETA KWIECIEN
MAREK JASZCZAK

asystenci Iliany Alvarado
DOBROŚŁAWA GUTEK
KRZYSZTOF BRODEK

inspicjenci
URSZULA RYBICKA
ZBIGNIEW PAWEŁCZYK

sufler
DOROTA ZDOLIŃSKA

pianiści korepetytorzy
DANUTA ANTOSZEWSKA
MARIA CZERKAWSKA
NADIEŻDA PAWLAK
EWA SZPAKOWSKA
MAŁGORZATA ZAJĄCZKOWSKA

konsultant ds. dykcji
BOHDAN WRÓBLEWSKI

Obsada

Markiz de la Force
ZENON KOWALSKI

Blanche, jego córka
(siostra Blanche od Agonii Chrystusa)
MONIKA CICHOCKA
ANNA CYMMERMAN

Kawaler, jego syn
KRZYSZTOF BEDNAREK
IRENEUSZ JAKUBOWSKI
TOMASZ MADEJ

Madame de Croissy
Przeorysza Karmelu
(matka Henrietta od Jezusa)
JOLANTA BIBEL
JOLANTA GZELLA (gościnnie)

Madame Lodoine
Nowa Przeorysza
(matka Maria od św. Augustyna)
ROMA OWSIŃSKA
KRYSTYNA RORBACH

Matka Maria od Inkarnacji
podprzeorysza
MAŁGORZATA BOROWIK
AGNIESZKA MAKÓWKA

Siostra Konstancja od św. Dionizego
nowicjuszka
JOLANTA BOBRAS-PAJĄK
DONATA HOPPEL (gościnnie)

Matka Joanna od Dzieciątka Jezus
BERNADETTA GŁĄB (Akademia Muz.)
AGNIESZKA LIPSKA (gościnnie)

Siostra Matylda
EWA SZYMKIEWICZ

Matka Geralda
JOLANTA SITEK

Siostra Klara
ELŻBIETA GRZELAK

Siostra Antonina, furtianka
JADWIGA ZAJĄC

Siostra Katarzyna
KATARZYNA NOWACKA

Siostra Felicja
IZABELA WESOŁOWSKA

Siostra Gertruda
DOROTA MOSZYŃSKA

Siostra Alicja
HALINA JANOWSKA

Siostra Walentyna
IRENA CHOMKO

Siostra Anna od Krzyża
ELŻBIETA PERLIŃSKA

Siostra Marta
BARBARA WRÓBLEWSKA

Siostra od Świętego Karola
MARIA LEWARSKA

Kapelan
TOMASZ JEDZ
BORYS ŁAWRENIW

I komisarz
KRZYSZTOF MARCINIAK
MARCIN CIECHOWICZ

II komisarz
ROMUALD KISIELEWSKI
WIESŁAW RUDNICKI

Oficer
ANDRZEJ NIEMIEROWICZ

Strażnik
ANDRZEJ KOSTRZEWSKI
PRZEMYSŁAW REZNER

Thierry, służący
WIESŁAW RUDNICKI

Monsieur Javelinot, lekarz
ZBIGNIEW KUŹNIK
JÓZEF MITUTA

oficerowie

komisarze

lud Paryża

CHÓR • BALET • ORKIESTRA

dyrygent
TADEUSZ KOZŁOWSKI
PIOTR WUJTEWICZ

pierwsza przerwa - 20 minut
druga przerwa - 15 minut

Streszczenie libretta



AKT I

Obraz 1

Z głębokiego zamyślenia wyrwa markiza de la Force jego syn, niespokojny o los swojej siostry Blanche. Dotarły bowiem do niego wieści z ogarniętego zamieszkami miasta, że powóz wracającej z kościoła Blanche został zaatakowany przez tłum. Wiadomość ta przypomina staremu markizowi tragiczne okoliczności narodzin Blanche. W czasie uroczystości z okazji zaślubin Delfina - późniejszego Ludwika XVI - z Marią Antoniną, wystraszony wybuchami fajerwerków tłum otoczył powóz będącej w ciąży markizy de la Force. Strach i przerażenie spowodowały przedwczesny poród i śmierć markizy.

Blanche jednak wraca szczęśliwie do domu. Ojciec i brat dyskutują o jej szczególnej wrażliwości, gdy dobiega do nich krzyk dziewczyny. Przestraszył ją cień służącego. Uspokojona przez ojca Blanche oświadcza, że postanowiła wstąpić do klasztoru.

Obraz 2

W rozmównicy klasztoru karmelitanek w Compiègne stara przeorysza opowiada przybyłej Blanche o ofiarach, trudach i wyrzeczeniach, jakie niesie z sobą życie zakonne. Blanche jednak jest zdecydowana. Chce wstąpić do klasztoru i przybrać imię siostry Blanche od Agonii Chrystusa.

Obraz 3

Blanche, obecnie nowicjuszka w Karmelu, i siostra Konstancja odbierają dary przekazane do klasztoru. Blanche czyni wesołej i żartującej Konstancji wyrzuty z powodu jej zachowania w chwili, gdy umiera matka przełożona. Konstancja proponuje, by obie ofiarowały swoje życie za ocalenie przeoryszy, lecz Blanche gwałtownie odmawia. Przerażeniem napętlają ją też zwierzenia Konstancji, która mówi o swych przeczuciach, że obie umrą młodo, jednego dnia.



Obraz 4

W celi dla chorych matka Maria czuwa przy umierającej przeoryszy, którą dręczy strach przed śmiercią.

Przełożona poleca troskliwej opiece matki Marii siostrę Blanche, która jest jej szczególnie bliska, i każe ją wezwać. Przekazuje Blanche rady, jak pokonywać trudy życia i żegna się z nią. Po wracającej z lekarzem matka Maria zastaje chorą już w agonii. W półprzytomnych wizjach przeorysza widzi swój klasztor rozgrabiony i sprofanowany. Twierdzi też, że przy końcu jej życia Bóg się od niej odwrócił. Matka Maria każe wystraszonej siostrze Annie zamknąć okno, by nikt nie usłyszał majaczeń umierającej.

Przeorysza raz jeszcze przyzywa Blanche. Chce jej coś powiedzieć, ale po kilku urywanych słowach umiera.

AKT II

Obraz 1

W klasztornej kaplicy Blanche i Konstancja czuwają przy zwłokach przeoryszy. Gdy Konstancja wychodzi po siostry, które mają je zastąpić Blanche próbuje modlić się sama, lecz ogarnięta lękiem chce uciec z kaplicy. W drzwiach trafia na matkę Marię. Widząc zdenerwowanie Blanche matka Maria zwalnia ją z obowiązku modlitwy i odprowadza do celi.

Interludium I

W ogrodzie przyklasztornym Blanche i Konstancja, układając bukiet na grób zmarłej przeoryszy, zastanawiają się, czy matka Maria zostanie ich nową przełożoną. Konstancja, będąca pod wrażeniem długiej, pozbawionej atmosfery świętości agonii przeoryszy dochodzi do wniosku, że to nie była śmierć karmelitanki, lecz czyjaś inna. Konstancja wierzy, że umieramy dla innych, a także za innych.

Streszczenie libretta



Obraz 2

W refektarzu zakonnice zebrały się na ceremonii przyrzeczenia posłuszeństwa przeoryszy, którą została nowo przybyła matka Maria od św. Augustyna. Przeorysza przypomina siostrze, że jedynym celem życia karmelitanek jest modlitwa i męczeństwo. Na zakończenie uroczystości matka Maria od Inkarnacji intonuje „Ave Maria”.

Interludium II

Słychać dzwonek przy furcie. Matka Maria sprawdza - to kawaler de la Force, który przed wyjazdem z kraju chce zobaczyć się z siostrą. Przeorysza zezwala na odstępstwo od ślubów i pozwala rodzeństwu na spotkanie, ale ma im towarzyszyć matka Maria.

Scena 3

W rozmównicy kawaler de la Force ostrzega Blanche, że rozruchy w kraju nasilają się i nawet w klasztorze nie jest bezpieczna. Namawia ją na powrót do domu, Blanche jednak stanowczo odmawia; dla niej świat poza Karmelem przestał istnieć, chce żyć tylko dla Boga. Kawaler opuszcza rozmównicę. Blanche jest rozgoryczona, że ojciec i brat jej nie rozumieją. Matka Maria przypomina jej o pokorze.

Obraz 4

W zakrystii kapelan żegna się ze zgromadzeniem. Został zmuszony do wyrzeczenia się kapłaństwa i musi żyć w ukryciu. Siostry są przerażone sytuacją w kraju. Matka Maria proponuje męczeńską ofiarę w intencji pokoju, lecz przeorysza opowiada; nikt nie może sam decydować o swoim męczeństwie. Wraca kapelan, uciekając przed rozjuszonym tłumem. Po chwili wkraczają komisarze i odczytują dekret, na mocy którego zgromadzenie zostaje rozwiązane, a karmelitanki muszą opuścić klasztor.

Streszczenie libretta

Po wyjściu komisarzy siostry postanawiają, że przeorysza uda się do Paryża, podejmując próbę ratowania zakonu, a same rozpoczynają adorację figurki Małego Króla Wielkiej Chwały. Przekazują sobie relikwię z rąk do rąk. Blanche, usłyszawszy okrzyki zgromadzonego wokół klasztoru tłumu, wypuszcza z rąk figurkę.

AKT III

Obraz 1

Mimo zakazu karmelitanki zgromadziły się w kaplicy zdewastowanego klasztoru. W zastępstwie nieobecnej przeoryszy zgromadzeniu przewodzi matka Maria, która nakłania siostry do poniesienia ofiary męczeńskiej śmierci w intencji ocalenia zakonu i kraju. Potrzebna jest jednak całkowita jednomyślność. Po tajnym głosowaniu kapelan oznajmia, że jedna z sióstr nie wyraziła zgody. Zakonnice podejrzewają Blanche, lecz Konstancja oznajmia, że to ona lękała się męczeństwa. W rzeczywistości jednak Konstancja sprzeciwiła się sądząc, że Blanche nie zdecyduje się na ofiarę i nie chciała zostawić jej samej z tym postanowieniem. Zorientowawszy się, że Blanche wyraziła zgodę, Konstancja cofa swoją decyzję. Zakonnice kolejno składają przysięgę.

Interludium I

Karmelitanki, już w cywilnych strojach, opuszczają klasztor. Oficer ostrzega je, że będą śledzone i że życie we wspólnocie będzie traktowane jako działanie na rzecz papieżstwa i tyranii. Matka Maria, nie godząc się ze zbyt dużą - jej zdaniem - ostrożnością przeoryszy, opuszcza siostry.

Obraz 2

W splądrowanym, zniszczonym pałacu markiza de la Force przebywa Blanche, ubrana jak służąca. Zjawia się matka Maria, również w świeckim stroju. Namawia Blanche do powrotu do sióstr, przypominając o złożonym ślubie. Blanche, której



Streszczenie libretta

ojciec właśnie został zgilotynowany, załamana i przerażona - odmawia. Maria odchodzi, zostawiając Blanche adres, pod którym przebywają siostry.

Obraz 3

W więzieniu w Conciergerie, gdzie przebywają zakonnice, przeorysza, której nie było w Karmelu, gdy siostry składały ślub, również składa przysięgę.

Siostry niepokoją się o Blanche. Konstancja zapewnia je, że Blanche dołączy do nich.

Strażnik więzienny odczytuje siostrom wyrok Sądu Rewolucyjnego. Wszystkie zakonnice zostają skazane na śmierć. Matka przełożona błogosławi swoje towarzyszki.

Interludium II

Matka Maria, której kapelan mówi o wyroku Sądu Rewolucyjnego, chce dołączyć do karmelitanek, lecz kapłan zabrania jej spełnić ślub, tłumacząc, że ma ona inną rolę do spełnienia.

Obraz 4

Na Placu Rewolucji tłum oczekuje krwawego widowiska. Karmelitanki, śpiewając „Salve Regina”, idą w stronę szafotu. Pierwsza ginie przeorysza. Gdy ostatnia, Konstancja, wchodzi na szafot, z tłumu wybiega Blanche. W uniesieniu, dobrowolnie idzie w stronę gilotyny.

„Dobrym zakonnikiem jest ten, kto całym sercem wyrzekł się świata, rodziców, krewnych, przyjaciół, i wszystkich, od których mógł doznawać pociechy.- Dobrym zakonnikiem jest ten, kto bez ograniczenia oddał się całkowicie w ręce Przełożonych poddając w niewolę rozum, wolę i duszę dla Boga.- Dobrym zakonnikiem jest ten, kto, bez wyjątków dla siebie, zachowuje życie wspólne i regularne, trwa stale w tem świętem postanowieniu.- Dobrym zakonnikiem jest ten, kto wiernie zachowuje uroczyste śluby, Konstytucje zakonne i polecenia Przełożonych.- Dobrym zakonnikiem jest ten, kto prowadzi życie duchowne, chodząc przed oblicznością Bożą i zachowując wyrytą w sercu pamięć na obecność Bożą.- Dobrym zakonnikiem jest wreszcie ten, kto cichy, skromny, pokorny unika wszystkiego, czem by mógł braci swych zgorszyć, a dobrym przykładem stara się wszystkich do pobożności pociągnąć.- To jest święte pokolenie, które Bóg ponad inne miłuje.- Dzielniejszy jest dobry zakonnik od zdobywcy miast, mędrszy niż ten, kto posiadał wszystką wiedzę światową; wyższy od tego, kto włada wszystkimi królestwami świata.”

(z Konstytucji karmelitanów)



Francisco Goya, z cyklu *Okropności wojny*



jąc do "Peleasa i Melizandy", do twórczości Monteverdiego, Musorgskiego czy Verdiego, ograniczając rolę orkiestry na rzecz głosu ludzkiego i eksponując fabularną ośnowę libretta, sytuując się w tradycji barokowej i klasycystycznej. Jak powiadał Poulenc: "Moje karmelitanki potrafią śpiewać tylko muzykę tonalną."

Należy domniemywać, że bardzo istotne musiały być powody, dla których Poulenc podjął tak radykalne decyzje artystyczne. Paradoksalnie sędzę, że należy ich upatrywać w doświadczeniach historycznych i meandrach życia politycznego Francji po 1945 r. Dramatyczne losy społeczeństwa francuskiego w czasie II wojny, problem kolaboracji elit kulturalnych, wieści z Auschwitzu i sowieckich łagrów, okoliczności śmierci Edyty Stein, filozofa-fenomenologa, później karmelitanki bosej, która odmówiła ucieczki przed prześladowaniami i została zamordowana w Oświęcimiu w 1942 r. - musiały uświadomić wszystkim, jak dalece systemy totalitarne wszelkiej maści zagrażają światu. Charakterystyczny melanz ateistycznej, skłaniającej się ku hedonizmowi, awangardowej myśli kulturalnej uprzedmiotawiającej człowieka oraz totalnego terroru brunatnej i czerwonej hordy barbarzyńców spowodował zapaść cywilizacji europejskiej. Nieunikniony stał się zatem powrót do korzeni chrześcijańskiej Europy, a spośród nich duchowość karmelitańska, wyrażająca się przede wszystkim w indywidualnym doświadczeniu Św. Teresy z Avila i Św. Jana od Krzyża, musiała przyciągnąć uwagę swą radykalną regułą.

Postulaterstwo Chrystusowi, wyrażające się także poprzez postulaterstwo przełożonym; praca nad oczyszczeniem serca i całkowitym oddaniem się Bogu w nadziei zbawienia; codzienna Komunia i ciągła modlitwa; asceza połączona z nieustannym praktykowaniem wiary, nadziei i miłości i realizowaniem się poprzez codzienne zatrudnienia (by uniknąć szkodliwego dla duszy próżnowania); troska o bliźnich, ich dobro duchowe i zbawienie, dzielenie się wszystkim; nakaz milczenia, samotność, skupienie na Ewangelii i dążenie do doskonałości (tak właśnie zatytułowała swą książkę o modlitwie Św. Teresa od Jezusa: "Droga doskonałości") - to cnoty karmelitańskie niezbędne dla swoistego katharsis, którego tak bardzo potrzebowała głęboko zainfekowana cynizmem i zwątpieniem kultura powojennej Europy. Warto tu przypomnieć znamienne tytuły powieści: Sartre'a "Młodości" czy Camusa "Upadek" - autorzy byli czołowymi egzystencjalistami francuskimi. Na tej glebie "Dialogi karmelitanek" Georges'a Bernanosa wydawać się musiały idealnym materiałem do oczyszczającej refleksji i głębokiego, emocjonalnego przeżycia religijnego.

Rzecz dotyczyła autentycznego zdarzenia z czasów Rewolucji Francuskiej, którego przejmujący zapis dała "Relacja" Matki Marii od Inkarnacji. Zgilotynowane zakonnice zostały beatyfikowane w 1906 r. Następnie powstała nowela Gertrudy von Le Fort, wreszcie tekst Bernanosa, którego adaptację filmową planował Ojciec Bruckberger, austriacki ksiądz, bojownik francuskiego Ruchu Oporu podczas II wojny. Być może pod jego wpływem Bernanos, pisząc scenariusz filmowy, skoncentrował się na agonii Przeoryszy Karmelu, Madame de Croissy. Z filmu nic nie wyszło, ale powstała adaptacja sceniczna, którą Poulenc obejrzał w 1950 r. Musiały upłynąć aż trzy lata, zanim zdecydował się podjąć temat, następne trzy (1953-1956) zabrało kompozytorowi napisanie opery. Mamy tu więc do czynienia z dziełem głęboko przemyślanym, powstającym powoli i w skupieniu, można domniemywać, że stanowiło ono dla ponad-

pięćdziesięcioletniego kompozytora swoje opus magnum, próbę rozliczenia ze swą awangardową twórczością i mentalną przemianą, głębokie duchowe doświadczenie. Podejmuje tu bowiem Poulenc problematykę śmierci, męczeństwa, braku wewnętrznej zgody na zło i cierpienie; próbuje opisać przemianę wewnętrzną Blanche, jej dojrzewanie do męczeństwa, paradoksalne stany jej umysłu i serca w konfrontacji z brutalną przemocą rewolucyjnych komisarzy. Daje więc swoisty obraz nieszczęść i doznań, które były udziałem społeczeństw europejskich w pierwszej połowie XX w. Opera ma charakter rozrachunku i, rzecz ciekawa, nie przynosi ukojenia: obraz samodzielnie wstępującej na szafot Blanche ewokuje cały bezsens jej śmierci, śmierci w ogóle, absurd rewolucyjnego chaosu i niezbadane wyroki Boskie, na mocy których kondycja ludzka osiąga przejmujący, hiobowy wymiar doświadczenia pustki, absurdu i bezsensu. Nawet osoby, które jak karmelitanki, oddały swe życie Bogu, cierpią dla innych i za innych, w przejmujących obrazach pełnych lęku, samotności i upokorzenia. Czuje się tu melancholię samego Poulenca, jego głęboko osobisty ton, zasadniczy zwrot kompozytora w kierunku liryki i harmonii. Sprzyja temu odwołanie do formy dialogowej wziętej z XVII-wiecznych kompozycji, wokalnych pytań i odpowiedzi (powstało naówczas wiele kantat opartych na tej formie "dialoghi fuor di scena"); może nawet sięgnięcie do XII-wiecznych tzw. tropów dialogowanych, stanowiących pierwowzory dramatu liturgicznego. Wszak praktyka tropowania stosowana była w muzyce francuskich truverów.

Uderza szekspirowski wymiar tragedii Blanche, jej dialogi z bratem i ojcem przywodzą na myśl Ofelię w scenie pożegnania Laertesem na przystani, w obecności Poloniusza. Interludium w ogrodzie przyklasztornym przywołuje scenę rozdawania kwiatów przez szaloną Ofelię, wreszcie końcowa determinacja Blanche może być chyba kojarzona z szaleńczą, samobójczą decyzją szekspirowskiej bohaterki.

Jak więc widzimy, splatają się w utworze motywy i wątki całej europejskiej kultury, łącznie z tak ukochanym przez Francuzów sztafżem rewolucyjnym, ukazanym tutaj w swej pełnej grozy, niszczycielskiej sile. Poulenc, za Bernanosem, sięga więc do korzeni wspólczesnej, racjonalistycznej kultury francuskiej, w przejmujących recytatywach poddaje bolesnej weryfikacji tradycje oświeceniowego ateizmu, ukazuje głębię mistycznego przeżycia, autodestrukcyjną rolę rewolucyjnego terroru. Komunistycznej utopii zhomogenizowanej społeczności przeciwstawia przejmujący obraz zbiorowości zakonnej, ułomaniu konsumpcji - twardość życia, modlitwę i kontemplację, wartościom doczesnym - moc cierpienia i siłę Łaski. W ten sposób wpisuje się Poulenc w tradycję XX-wiecznej sztuki mistycznej, stając w jednym rzędzie z Simone Weil, Paulem Claudelem czy Oskarem Miłoszem.

Wymagało to wielkiej siły ducha, umiejętności wyizolowania z aktualnych trendów w muzyce francuskiej, pójścia pod prąd, weryfikacji własnej postawy. Aczkolwiek w swej wirtuozerii odwołuje się Poulenc w „Dialogach karmelitanek” do swych doświadczeń z lat 1936-1940, używa dosyć ekstrawaganckiej orkiestracji: zwiększa ilość instrumentów dętych i perkusyjnych, dubluje harfy, wprowadza fortepian i dźwięk gilotyny - jednak okazuje wielką wstrzemięźliwość w użyciu orkiestry, przede wszystkim eksponuje głosy: od recytatywu do ariosa i na nich opiera dramatyczną wymowę dzieła. Rzeczywistym tematem opery jest głęboka rozpacz ludzkiego serca wobec ogromu cierpienia, które spowija rzeczywistość; eksponując ludzki głos, Poulenc nadaje głęboki sens egzystencjalny lamentowi tak ciężko doświadczonej Europy. Zstępując na dno zwątpienia i przerażenia, unosi nas jednocześnie siłą swej muzyki ku niedoścignionym wyżynom Zbawienia i Łaski.

WOJCIECH SZULCZYŃSKI

Przy pisaniu tekstu skorzystałem z noty Jeremy Samsa z *"The New Grove Dictionary of Opera"* (edited by Stanley Sadie) oraz tekstu *"Duchowość karmelitańska"* O. Dominika od Matki Boskiej Różańcowej Widera OCD w: *"Duchowość zakonna"*, Kraków, Wydawnictwo Znak, 1994.



Francisco Goya, z cyklu *Okropności wojny*



Francis Poulenc

Francis Poulenc (1899 - 1963)

Francis Poulenc, wraz z pięcioma przyjaciółmi, wszedł na francuską scenę muzyczną lat dwudziestych z ostrą, niemal nihilistyczną siłą, podobną do tej, z jaką punk wdarł się do muzyki pop lat siedemdziesiątych i wczesnych osiemdziesiątych.

Oba ruchy oparte były na ironii i kpinie, także z samych siebie. Celem było zaszkokowanie burżuazji, zerwanie lukrowanej powłoki, w którą obrastała muzyka przez poprzednie dekady. Oba ruchy zostały wchłonięte przez główny nurt zaledwie w dziesięć lat.

Francis Poulenc, pianista i początkujący kompozytor, przyłączył się do grona młodych twórców skupionych wokół ekscentrycznego Erika Satie, autora cudacznie zatytułowanych utworów („Gymnopédies”, „Vexations” itp.) z bezsensownymi komentarzami w partyturze. Uczniowie Satie’ego sprzeciwiali się nieuchwytności impresjonizmu, stylu reprezentowanego przez Claude’a Debussy’ego. Opowiadali się za prostotą i wyrazistością. Uważali również, że emocje należy poskramiać, inaczej niż to było w muzyce romantycznej dziewiętnastego wieku, chociaż grupa Satie’ego często robiła wyjątek od tej reguły na rzecz satyry.

W roku 1920 pewien krytyk nazwał sześciu głównych przedstawicieli tego trendu - Poulenca, Milhauda, Honeggera, Aurica, Tailleferre’a i Dureya - „Les Six”. Nie była to wyjątkowo wymyślna nazwa; nawiązywała do grupy rosyjskich nacjonalistów, zwanych „Wielką Piątką”. Poulenc i jego przyjaciele nie byli nacjonalistami, a „Piątka” opowiadała się w głównej mierze za tym, czemu sprzeciwiała się „Szóstka”. Niemniej jednak nazwa przyjęła się.

Trzymali się razem od czasów wojny, ale nigdy nie uważali się za szkołę. Nie ogłosili żadnego artystycznego manifestu, chociaż interesowali się traktatami Jeana Cocteau, który popierał wyjątkowo nonszalancką formę antyromantyzmu. Grupa też szybko rozpadła się.

Honegger wkrótce stał się poważnym kompozytorem symfonii i oratoriów biblijnych, Milhaud nadal tworzył w „rozzłoszczonym” tonie, ale zajął się politonalnością i innymi zaawansowanymi technikami. Durey, Auric i Tailleferre znaleźli się na marginesie francuskiej świadomości kulturalnej i nigdy nie osiągnęli międzynarodowej sławy. Tylko Poulenc zrobił karierę na stylu „Szóstki”, łącząc go z elementami religijności i sentymentalizmu w swoich najważniejszych dziełach.

To jednak stało się później. Lata po I wojnie światowej to okres rozwoju dadaizmu.

Był to nurt w sztuce i literaturze opierający się głównie na fantazji i absurdalnym dowcipie; to, co konwencjonalne zostało odrzucone i zastąpione przez satyryczną bezcelowość. „Dada” to gaworzenie dziecka. Słowo zostało wybrane przez przywódców ruchu, jako że kojarzyło się wyłącznie z bezsensownym bełkotem. Artyści odeszli od tego nurtu na początku lat dwudziestych, ale Poulenc darzył go sentymentem jeszcze przez długi okres swojej twórczości.

Jako kompozytor Poulenc był w głównej mierze samoukiem. Uczył się, imitując techniki znanych twórców. Wiele jego wczesnych prac naśladuje ironiczny neoklasycyzm Igora Strawińskiego.

Poulenc był wybitnym pianistą, więc instrumenty klawiszowe zdominowały jego wczesne kompozycje. Przykładem jest choćby akompaniament do sześciu wierszy Apollinaire'a „Le bastiars” z lat 1918-1919. Jego przyjaźnie z głównymi awangardowymi poetami tego okresu (Apollinaire, Cocteau, Eluard) skłoniły go również do napisania kilkunastu piosenek. Mimo że proste melodie przypominały te wyśpiewywane np. przez Edith Piaf, to ich słowa dalekie były od sentymentalizmu; była to przecież surrealistyczna poezja.

Urok mniejszych form muzycznych Poulenca - utworów fortepianowych, niektórych piosenek, krótkich utworów orkiestrowych - opiera się w głównej mierze na połączeniu satyry z naturalną, płynną melodią. Poulenc łączy ładną melodię z harmonijnym akompaniamentem, który snuje się przez kilka taktów, by nagle zakłócić wszystko ostrym, fałszywym akordem. W całej twórczości Poulenca widoczne jest umiślowanie dysharmonii i nieoczekiwanych zmian frazy.

Poulenc skomponował też kilka utworów sakralnych, wyrażających głęboką wiarę, jaką odnalazł w sobie po powrocie do kościoła katolickiego w roku 1936, po śmierci bliskiego przyjaciela. Utwory chóralne a capella - zwłaszcza „Msza G-dur” (1937) i kilka motetów - są gorzkie, jeśli nie surowe. Dwa główne dzieła Poulenca na sopran, chór i orkiestrę - „Stabat mater” (1950) i „Gloria” (1959) mają skomplikowaną budowę i przepełnione są żarliwą treścią. Mimo to można w nich odnaleźć motywy muzyczne jakby z sal tanecznych.

Sławę wychodzącą poza Paryż, oprócz utworów fortepianowych, licznych pieśni i utworów kameralnych, przyniósł Poulencowi balet „Les biches” („Łanie”), wystawiony w 1924 roku przez zespół Sergiusza Diagilewa. Kolejne jego sceniczne dzieła - opera komiczna „Les mammeles de Tirésias” („Cycki Tereczasza”) z tekstem



Od lewej: Germaine Tailleferre, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Louis Durey, Francis Poulenc, Jean Cocteau, Georges Auric

Apollinaire'a, wystawiona w Paryżu w 1947 roku, ugruntowała tę sławę. Była to satyra na feminizm napisana w typowym dla Poulenca prześmiewczym stylu.

Dwie ostatnie opery kompozytora w poważny sposób opowiadają o poważnych sprawach. Późniejsza - „La voix humaine” („Ludzki głos”) z 1958 roku to 40-minutowa jednoaktówka, w niezwykle dramatyczny sposób ukazująca kobietę, rozmawiającą z kochankiem, który ją właśnie porzucił. Muzyka odzwierciedla wszystkie stany ducha kobiety, zakłócenia w rozmowie, przerażającą ciszę, w których nie słyszymy słów mężczyzny. To wyraziste studium ludzkiej rozpacz.

„Dialogi karmelitanek” z 1957 roku to jedyna wielka opera Poulenca i jedyna, która weszła do światowego repertuaru. Wierność tekstowi Bernanosa, odznaczającemu się wysoką wartością literacką, ogromnym ładunkiem dramatycznym oraz asceetyczną zwięzłością i surowością podyktowała kompozytorowi charakter i strukturę jego dzieła. Poulenc odrzucił (podobnie jak Debussy w „Peleasie i Melizandzie”) tradycyjną formę klasycznej opery z podziałem na numery; nie zastosował też wagnerowskiej zasady symfonicznego rozwoju tworzywa muzycznego z udziałem śpiewu. Naczelną wartością było pokazanie tekstu, ale pokazanie go przez muzykę. Poulenc w znakomity sposób połączył styl recytacyjny ze stylem lirycznym, wykorzystując wszystkie możliwości ludzkiego głosu, nigdy jednak nie przełamując jego naturalnych walorów. Zasadnicze tematy melodyczne powierzone są nie orkiestrze, lecz właśnie głosom. „Dialogi...” , mimo całej swojej nowoczesności, pozostają typową operą, dziełem wokalnym w całym znaczeniu tego słowa.

Wielka opera Poulenca reprezentuje najlepsze tradycje muzyki francuskiej - od Rameau do impresjonistów. Szczególną uwagę zwraca doskonałość budowy dzieła. Wiele scen ma niezwykłą siłę wyrazu dramatycznego, osiągniętą oszczędnymi środkami, jak scena śmierci przeoryszy, „Ave Maria” w II akcie czy finałowa scena wejścia na szafot.

„Wiem bardzo dobrze, że nie jestem jednym z tych kompozytorów, którzy wprowadzili nowości do harmonii jak Strawiński, Ravel czy Debussy, ale myślę, że jest miejsce na nową muzykę, która korzysta z akordów innych. Czy nie tak było z Mozartem lub Schubertem?” I nawet jeśli Poulenc nie jest całkiem Schubertem, to jest jednym z najpewniejszych dwudziestowiecznych kandydatów na sukcesję po nim.

Dzieła Francisa Poulenca



Francis Poulenc z Jeanem Cocteau i Dariusem Milhaudem

Opery

„Les mamelles de Tirésias” („Cycki Terejasza”)

libretto: Guillaume Apollinaire, Paryż, Opéra Comique, 1944

„Dialogues des Carmélites” („Dialogi karmelitanek”)

libretto: Emmet Lavery (wg Bernanosa), Mediolan, La Scala, 1957

„La voix humaine” („Ludzki głos”) libretto: Jean Cocteau, Paryż, Opéra Comique, 1959

Balety

„Les biches” („Łanie”), libretto na podstawie XVII wiecznych tekstów, Monte Carlo, 1924

„Les animaux modèles” („Przykładne zwierzęta”) libretto wg La Fontaine’a, Paryż, Grand Opéra, 1942

Utwory na orkiestrę

„Concert champêtre”, na klawesyn i orkiestrę, 1927-1928

„Sinfonietta”, 1947

Koncert fortepianowy, 1949

Utwory na chór

Msza G-dur, 1937

Cztery motety (Quatre motets pour un temps de pénitence), 1938-1939

„Salve regina”, 1941

Kantata „Figure humaine” do słów Eluarda, 1943

Pieśni francuskie, 1945-46

„Stabat mater”, na sopran, chór i orkiestrę, 1950

„Gloria”, na sopran, chór i orkiestrę, 1959

„Sept repons des ténèbres”, na chór i orkiestrę, 1961

Utwory na głos solo

„Rapsodie negre”, 1917, nowa redakcja 1933

Kantata „Le bal masqué” do słów Jacoba, 1932

„La dame de Monte Carlo” do słów Cocteau, 1961

Pieśń „Toreador” do słów Cocteau, 1918, nowa redakcja 1932

Pieśń „Cocardes”, 1919

„Trois poèmes de Louise Lalanne”, 1931

Ośiem pieśni polskich, 1934

„Tel jour, telle nuit”, zbiór pieśni do słów Eluarda, 1936 - 1937

„Chansons villageoises” zbiór pieśni do słów M. Fombeure, 1942

„Deux poèmes” do słów Aragona, 1943

Pieśń „Montparnasse” do słów Apollinaire’a, 1941 - 1945

Pieśń „Hyde Park” do słów Apollinaire’a, 1945

„La fraîcheur et le feu”, zbiór pieśni do słów Eluarda, 1950

Utwory kameralne:

Sonata na dwa klarnety, 1918, nowa redakcja 1945

Sonata na klarnet i fagot, 1922

Trio na obój, fagot i fortepian, 1926

Sonata na wiolonczelę i fortepian, 1942 - 1943, nowa redakcja 1949

Sonata na obój i fortepian, 1962

Utwory na fortepian:

Sonata na dwa fortepiany, 1918

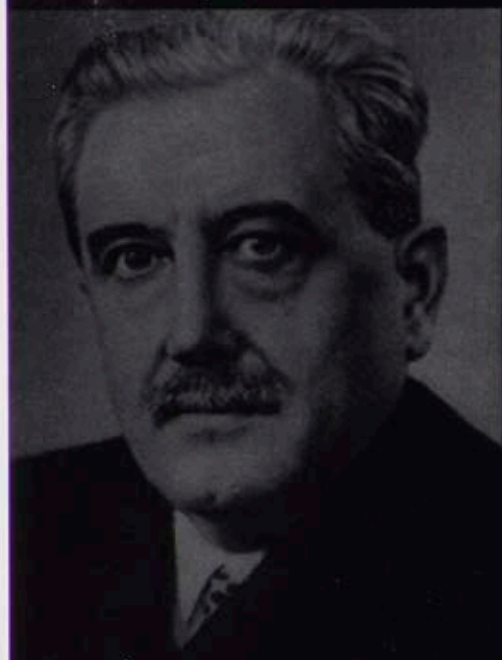
„Trois mouvements perpétuels”, 1918

„Promenades”, 1921

15 improwizacji, 1932 - 1959

Suita „Les soirées de Nazelles”, 1930 - 1936.





Georges Bernanos
i Dialogi karmelitanek

GEORGES BERNANOS

1888 - 1948, powieściopisarz francuski. W młodości związany z kołami nacjonalistycznymi i z Action Française do chwili potępienia tego ugrupowania przez Watykan (1926). Pierwsza jego powieść *Pod słońcem szatana* (*Sous le soleil du satan*, 1926) szybko zyskała rozgłos, który utrwaliły dalsze utwory: *Zakłamanie* (*L'imposture*, 1927), *Radość* (*La joie*, 1928), *Pamiętnik wiejskiego proboszcza* (*Le journal d'un curé de campagne*, 1936). Bernanos powraca w nich do zagadnień nurtujących myśl katolicką. Problem grzechu i łaski, dobra i zła stale walczących w człowieku przewija się przez wszystkie jego powieści. Momentem przełomowym dla jego poglądów politycznych był wybuch wojny domowej w Hiszpanii. W pamflecie *Les grands cimetières sous la lune* (*Cmentarzyska pod księżycem*, 1938) zaatakował ostro faszyzm gen. Franco, sprzyjający mu kler, a także polityczny oportunizm papieża. W artykułach pisanych w czasie II wojny światowej w Brazylii opowiadał się wyraźnie po stronie francuskiego ruchu oporu. Ostatnim jego utworem jest dramat *Dialogi karmelitanek* (*Dialogues des Carmélites*, 1948).

Treść dramatu „Dialogi karmelitanek” nie jest dziełem wyłącznie Bernanosa. Męczeństwo karmelitanek z Compiègne natchnęło powieściopisarkę niemiecką, Gertrudę von Le Fort, do napisania noweli „Ostatnia na szafocie”, której główna bohaterka, Blanche de la Force, jest postacią fikcyjną. Autorka pozwoliła sobie na dużą dowolność w potraktowaniu faktów historycznych (...). Bernanos zapoznał się z tym utworem na długo przed ostatnią wojną, ale dopiero w roku 1947 okoliczności skłoniły go do stworzenia dzieła, którego bohaterkami stały się Blanche i jej towarzyszk.

O. Raymond Bruckberger i Philippe Agostini zwrócili się do Bernanosa z prośbą o napisanie dialogów do opracowanego przez nich scenariusza filmu osnutego na tle noweli „Ostatnia na szafocie”. Propozycja ta spełniła rolę opatrznosciową w życiu pisarza, który od dziesięciu już lat porzucił twórczość literacką na rzecz działalności publicystycznej. (...) Prawdopodobnie nie napisałby już nic poza artykułami polemicznymi, gdyby nie szczęśliwy przypadek, jakim stało się dla niego ponowne spotkanie z karmelitankami z Compiègne. Lecz to spotkanie miało jeszcze inne, głębsze znaczenie w jego życiu osobistym. Nastąpiło w chwili, gdy zbliżał się już kres jego ziemskiej wędrówki. Zakonnice idące spokojnie i radośnie na śmierć, przyjętą dobrowolnie i ochotnie w duchu ekspiacji, stanęły przy nim w chwili konania i sprawiły, że jego burzliwe życie zakończyło się w cichej kontemplacji tajemnicy, która nigdy nie przestawała go niepokoić. Od pierwszych listów z okresu dzieciństwa aż do tego ostatniego dzieła motyw Lęku staje się rodzajem obsesji, do której myśl jego wraca nieustannie. Lęk towarzyszy mu przez okres dzieciństwa i podczas wojny 1914 - 1918, w której brał udział. Lęk włada postaciami jego powieści, ogarnia cały świat stworzony przez jego wyobraźnię. Można by zaryzykować twierdzenie, że zawsze dążył do wysublimowania trwogi ludzkiej. Osiągnął to jednak dopiero wtedy, gdy stopniowo zaczął pojmować, że Przenajświętsza Agonia nadaje sens wszelkiemu konaniu ludzkiemu albo raczej, jak sam to wyraził, jest ona każdą z naszych agonii.

„Dialogi karmelitanek”, które Bernanos pisał od stycznia do połowy marca 1948 roku, stały się ostatnim jego etapem na tej drodze duchowej. W dniu ukończenia pracy powaliła go śmiertelna choroba, z której już nie miał się dźwignąć. Zmarł w niecałe cztery miesiące później ze słowami: „Oto i ja wszedłem w Świętą Agonię”. „Dialogi...” powstały z dnia na dzień kosztem wyczerpującej pracy i cierpień fizycznych. Pisał tę książkę człowiek, który zupełnie jasno widział zbliżając-

cą się własną śmierć. I to sprawia, że karty te są może najpiękniejsze ze wszystkich, jakie skreślił, bo temat ich łączy się tak ściśle z osobistymi przeżyciami autora. (...)

Bernanos traktował scenariusz filmu nie tylko jako ramy dla swych rozmyślań, a przeżywając losy postaci zapożyczonych od Gertrudy von Le Fort, stworzył je jak gdyby na nowo. Pozwolił sobie zresztą i na pewne zmiany w stosunku do treści noweli „Ostatnia na szafocie”, wprowadzając np. zupełnie nowe postacie (Kawaler de la Force), a pomijając te, które stworzyła Gertruda von Le Fort (pani de Chalais, wychowawczyni Blanche).

Krytyka literacka przyjęła „Dialogi karmelitanek” entuzjastycznie. Okazało się, że posiadają one walory sceniczne i lepiej się nadają do teatru niż filmu. Po raz pierwszy wystawiono je w przekładzie niemieckim w Zurychu w 1951 r. Premiera francuska odbyła się w teatrze Héberta w Paryżu w maju 1952 r. Za tymi przedstawieniami poszły dalsze w coraz to innych krajach i językach. (...)

Prawdziwe dzieje szesnastu karmelitanek z Compiègne, ściganych z wyroku francuskiego trybunału rewolucyjnego w Paryżu 17 lipca 1794 roku, beatyfikowanych 25 maja 1906 roku, są obecnie dokładnie znane dzięki obszernej, źródłowej pracy O. Bruno, karmelity bosego. Zgromadził on tam wszelkie szczegóły, jakie dało się ustalić, dotyczące zarówno charakterów zakonnic (analiza graficzna pisma każdej z sióstr), jak ich wyglądu zewnętrznego (rysopisy w dokumentach osobistych). W świetle licznych źródeł przedrukowanych w tej książce (listy zakonnic, relacje osób współcześnie żyjących) widać, jakiemu załamaniu uległa prawda historyczna, przechodząc dwukrotnie przez pryzmat wyobraźni pisarzy, najpierw Gertrudy von Le Fort, później Bernanosa. Zasadnicze odstępstwa od prawdy popełniła powieściopisarka niemiecka. Jej „Ostatnia na szafocie” ujęta została w formę listu arystokraty francuskiego, przebywającego podczas rewolucji w Paryżu, do przyjaciółki, również arystokratki, której udało się uciec za granicę. W jego opowiadaniu występują wprawdzie postacie autentyczne: pani de Croissy, pani Lidoine, siostra Maria od Wcielenia, ale ich charaktery, losy i wzajemne stosunki odbiegają od tego, co wiemy ze źródeł historycznych. Uderzające są zwłaszcza wysunięcie na plan pierwszy postaci Marii od Wcielenia, co pomniejsza postać pani Lidoine, oraz śmierci przeoryszy de Croissy w klasztorze, podczas gdy w rzeczywistości zginęła ona na szafocie. Imiona pozostałych zakonnic, z wyjątkiem siostry Joanny od Dzieciństwa Bożego, która występuje u Gertrudy von Le Fort jako najstarsza z karmelitanek, pochodzą od Bernanosa. Trudno odgadnąć, czy zmienił on je umyślnie, czy też po prostu nie znał imion prawdziwych. Podajemy je więc tutaj wraz z pewnymi danymi biograficznymi:

1. Matka Teresa od świętego Augustyna (Maria Magdalena Klaudyna Lidoine), przeorysza od r. 1786. Ur. w r. 1752 w Paryżu, z rodziny mieszczańskiej, wstąpiła do Karmelu w r. 1773.
2. Siostra od świętego Ludwika (Maria Anna Franciszka Brideau), podprzeorysza. Ur. w r. 1751 w Belfort, wstąpiła do Karmelu w r. 1770.
3. Siostra od Jezusa Ukrzyżowanego (Maria Anna Piedcourt). Ur. w r. 1715 w Paryżu, wstąpiła do Karmelu w r. 1734.
4. Siostra Karolina od Zmartwychwstania Pańskiego (Anna Maria Magdalena Thouret). Ur. w r. 1715 w Mouy, wstąpiła do Karmelu w r. 1736.
5. Siostra Eufrozja od Niepokalanego Poczęcia (Maria Klaudia Cypriana Brard). Ur. w r. 1736 w Bourth, wstąpiła do Karmelu w r. 1756. Królowa Maria Leszczyńska nazywała ją „siostra filozof”.
6. Matka Henrietta od Jezusa (Maria Franciszka de Croissy). Ur. w r. 1745 w Paryżu, cioteczna wnuczka Colberta. Była przeoryszą w latach 1779 - 1786, następnie mistrzynią nowicjuszek.

7. Siostra Teresa od Serca Maryi (Maria Anna Hanisset). Ur. w r. 1742 w Reims, wstąpiła do Karmelu w r. 1763.
8. Siostra Teresa od świętego Ignacego (Maria Gabriela Trézel). Ur. w r. 1734 w Compiègne, wstąpiła do Karmelu w r. 1770.
9. Siostra Julia Ludwika od Jezusa (Róża Cretien de Neuville). Ur. w r. 1741 w Evreux, wstąpiła do Karmelu w r. 1776 jako wdowa.
10. Siostra Maria Henrietta od Opatrzności Bożej (Maria Anna Pelras). Ur. w r. 1760 w Cajare, wstąpiła do Karmelu w r. 1785.
Odnaczała się niezwykłą urodą.
11. Siostra Konstancja (Maria Genowefa Meunier), nowicjuszką. Ur. w r. 1765 w Saint Denis, z rodziny wieśniaczej, wstąpiła do Karmelu w r. 1788 i w grudniu tegoż roku otrzymała habit. Dekret z 28 października 1789 uniemożliwił jej złożenie ślubów zakonnych. Pomimo nalegań ze strony rodziców, by do nich wróciła, odmówiła bratu, który po nią przyjechał, i pozostała w klasztorze.
12. Siostra Maria od Ducha Świętego (Angelika Roussel) konwerska. Ur. w r. 1741 w Fresne Mazancourt, wstąpiła do Karmelu w r. 1767.
13. Siostra od świętej Marty (Maria Dufour) konwerska. Ur. w r. 1741 w Bannes, wstąpiła do Karmelu w r. 1772.
14. Siostra od świętego Franciszka Ksawerego (Elżbieta Julia Verolot), konwerska. Ur. w r. 1764 w Lignieres, wstąpiła do Karmelu w r. 1787.
15. Katarzyna Soiron, furtianka. Ur. w r. 1742 w Compiègne, wstąpiła do Karmelu w r. 1772.
16. Teresa Soiron, furtianka, ur. w r. 1748 w Compiègne, wstąpiła do Karmelu w r. 1773. Była rzadkiej piękności.



Symbol Wolności, dzieło P.P. Prudhona.
W rękach trzyma topór i złamane jarzmo despotyzmu, pod stopami - wielogłowa hydra tyranii.

Siostra Józefina Maria od Wcielenia, ur. w Paryżu w 1761r., nie była nigdy podprzeoryszą ani mistrzynią nowicjuszek. W świecie nazywała się Franciszką Genowefą Philippe i była nieprawą córką księcia de Conty, który zapewnił jej stałą rentę. Mając lat 22 została uzdrowiona z paraliżu na grobie błogosławionej karmelitanek Marii od Wcielenia (pani Acarie) w klasztorze w Pontoise. W dwa lata później sama wstąpiła do Karmelu w Compiègne i otrzymała imię zakonne tej, której wstawiennictwu przypisywała swe cudowne uzdrowienie. W chwili aresztowania karmelitanek z Compiègne znajdowała się w Paryżu, gdzie załatwiała jakieś sprawy osobiste i w ten sposób uniknęła losu swych sióstr. Żyła później w ukryciu i umarła w 1836 roku jako pensjonariuszka w klasztorze karmelitanek w Sens, gdzie napisała historię Karmelu w Compiègne i męczeństwa swych sióstr. Nie ona, lecz Matka Teresa od świętego Augustyna (pani Lidoine) była inicjatorką ślubu męczeństwa, który siostry złożyły w r. 1792. Ofiarowały one swe życie w intencji „zachowania Karmelu i ocalenia Francji”, a także by wyjednać u Boga ustanie okrutnych rządów terroru.

Jeszcze wcześniej, 4 sierpnia 1790 roku, władze rewolucyjne przeprowadziły inwentarz klasztoru. Każda z sióstr musiała wówczas odpowiedzieć na pytanie, czy dobrowolnie chce pozostać w klasztorze i złożyć odpowiednie oświadczenie na piśmie. Wszystkie stwierdziły, że chcą żyć i umrzeć jako zakonnice. Kiedy przeorysza zaproponowała zgromadzeniu złożenie ślubu męczeństwa, początkowo dwie najstarsze siostry, Karolina od Zmartwychwstania i siostra od Jezusa Ukrzyżowanego, obie prawie osiemdziesięcioletnie staruszki, wysunęły zastrzeżenia. Lecz zaraz na drugi dzień wyraziły żal z powodu

swego braku odwagi i całkowitą gotowość złożenia ślubu wraz z innymi siostrami. Tak się też stało i odtąd zgromadzenie przygotowywało się na ową chwilę, gdy przyjdzie im ślub wypełnić. Nie czekały długo.

14 września 1792 roku zmuszono je do opuszczenia klasztoru i kazano zdjąć habity. Podzielone na trzy grupy zamieszkały wówczas w domach prywatnych w Compiègne i starały się nadal prowadzić życie możliwie jak najbardziej zbliżone do zakonnego. Lecz Karmel w Compiègne znany był z tego, że cieszył się poparciem i sympatią dworu królewskiego. Siostry były więc śledzone, przeprowadzono u nich ścisłą rewizję, podczas której skonfiskowano całą ich korespondencję, wreszcie 22 czerwca 1794 roku aresztowano je pod zarzutem działalności kontrrewolucyjnej. Oskarżono je o działanie przeciw prawu, ponieważ mieszkając nawet w oddzielnych domach prowadziły życie wspólne, zachowując regułę swego zgromadzenia, o utrzymywanie korespondencji, wskazującej na dążenie do obalenia republiki i o przechowywanie pism antywoleńskich. Po krótkim pobycie w więzieniu w Compiègne, gdzie odczuwały brak najniezbędniejszych rzeczy, siostry zostały przewiezione do Paryża 10 lipca 1794 roku i umieszczone w więzieniu Conciergerie. Tam je osądzono 17 lipca i skazano na bezzwłoczne ścięcie. Zgodnie z relacjami naocznych świadków egzekucja ich miała charakter jak gdyby ceremonii religijnej i wywarła na obecnych wielkie wrażenie. Znalazło ono swój wyraz w głębokim milczeniu tłumu otaczającego szafot. Siostry przywdziały po raz ostatni swoje habity i białe płaszcze zakonne, które udało im się zabrać do więzienia. Szyje miały obnażone, gdyż same podcięły wysoko nad karkiem swe kwefy, aby kat nie potrzebował ich dotykać. Po przybyciu na plac egzekucji przeorysza zwróciła się do katów z prośbą, by mogła pójść na śmierć ostatnia. Otrzymawszy pozwolenie stanęła u stóp gilotyny i każda z wstępujących kolejno na szafot sióstr klękała przed nią, by otrzymać jej błogosławieństwo. Pierwsza weszła na szafot najmłodsza, siostra Konstancja, która według relacji jednego z patrzących wyglądała jak „królowa idąca po swój diadem”. Przez cały czas zakonnice śpiewały psalmy i hymny. Relacje świadków wymieniają psalm „Laudate Dominum omnes gentes”, „Salve Regina” i „Veni Creator”. Śpiew umilkł, gdy spadła głowa ostatniej skazanej - matki przeoryszy.

W dziesięć dni później zakończył się we Francji okres terroru.

MARIA WIERZBICKA (z postowia do dramatu)



Eugène Delacroix,
Wolność wiodąca lud na barykady

Rozkład dnia karmelity bosego w ogólnym zarysie przedstawia się następująco:

O godz. 1/2 5 rano zakonnicy udają się do chóru dla odmówienia prymy i tercji.

Od 5 do 6 godzina rozmyślania.

O 6 msza św. wspólnie słuchana przez Zgromadzenie.

O wpół do 12-tej Sexta, Msza i rachunek sumienia.

O godz. 12-jej obiad, po którym odbywa się zawsze godzina rekreacji, jak mówią Konstytucja: „Stosując się do praktyki Ojców Świętych, którzy zwykli byli przerywać swą pracę, aby móc tym pilniej jej się potem oddawać, rozkazujemy, aby codziennie po obiedzie bracia zgromadzali się w miejscu odpowiednim i spędzali razem godzinę w radości wspólnej miłości”...

O godz. 1/2 3 odmawianie w chórze nieszporów i Litanii do Matki Najświętszej.

O 5-jej rozmyślanie wieczorne do 6-jej - po czym kompleta.

Bezpośrednio po komplecie wieczerza, po której Zgromadzenie powraca do chóru na rachunek sumienia, pokropienie wodą święconą i modlitwy wieczorne.

Następnie każdy idzie do celi na spoczynek.

O północy jutrznia i laudes, po czym spoczynek do rana.

Dwa razy dziennie, t.j. przed obiadem i przed spoczynkiem, odprawiają zakonnicy wspólnie rachunek sumienia dla utrzymania czystości serca usuwając przez to wszelkie przeszkody kontemplacji i ułatwiając rozmyślanie o rzeczach niebieskich.

Milczeniem zagradzają dostęp do serca i ducha sprawom doczesnym i znikomym, by nie zatracić pamięci na sprawy wieczne. Zakonnikom nie wolno bez pozwolenia przełożonego prowadzić między sobą rozmów poszczególnych, a tym bardziej z ludźmi świeckimi.

Celem umartwienia fizycznego jest ujarzmienie ciała, usposabiające tym samym ducha do łatwiejszego wznoszenia się ku rzeczom niebieskim. Jest ono dosyć surowym w naszym Zakonie; wzbrania więc reguła pożywania potraw mięsnych (wyjąwszy czas choroby), przepisuje 7 miesięcy postu, nie licząc wszystkich piątków całego roku oraz i wigilii świąt uroczystych.

Odzież gruba, nogi bose, łóżko z kilku desek, pokrytych paroma kocami z poduszką wełnianą.

Trzy razy w tygodniu przepisana jest dyscyplina. Okazji do ćwiczenia się w ubóstwie apostoelskim nie brak - a to wszystko ma na celu poddanie ciała duchowi, który pozbawiony pociech ziemskich, tym bardziej szuka swej pociechy w świętym i poufnym obcowaniu z Bogiem.

O. BERNARD OD MATKI BOŻEJ - karmelita bosy, Zakon Najświętszej Marii Panny z Góry Karmelu

Wielka Rewolucja Francuska...



Rewolucja Francuska a Kościół katolicki



Powstańcy niosą na pikach głowy oficerów z załogi Bastylli.

1) starego ładu (fr.)

2) gallikanizm (fr.) - ruch dążący do ograniczenia na rzecz państwa wpływów i uprawnień papieskich

W połowie XVIII w., gdy Oświecenie nabierało rozmachu, wiara religijna była we Francji znacznie bardziej zakorzeniona w umysłach i sercach, niż się potocznie przypuszcza, katolicyzm zaś wcale nie był w jakimś upadku. (...) Prawdą jest jednak także, iż wiara katolików stawała się coraz bardziej zgaszona, powściągliwa, mało intensywna. W porównaniu z nią nowa wiara filozoficzna była znacznie gorętsza, bardziej zaangażowana, niekiedy wręcz fanatyczna. (...) W przypadku warstw ludowych, dość paradoksalnie, zbyt energiczne wysiłki świątłych katolickich reformatorów, by uszlachetnić wiarę i oczyścić ją z ludowych przesądów i zabobonów, wywoływały często niechęć i stygnięcie katolickiej gorliwości. Z kolei wśród warstw średnich i wyższych długi okres dobrej koniunktury, wzrost zamożności, postępu cywilizacyjnego - rodził zaufanie do świata doczesnego, zadowolenie z jego stanu i chęć jak najwygodniejszego urządzenia się na nim. Człowiek, który „oswoił” sobie świat, który uwierzył w jego poznawalność i w przewidywalność zdarzeń, który zdobył poczucie wpływu na swe sprawy, bynajmniej nie musi być antyreligijny, ale często skłania się ku indyferentyzmowi religijnemu. Koncentruje się on chętnie na trosce o naprawę ułomności świata widomego (stosunków politycznych, życia rodzinnego itd.), a jego wiara staje się letnia, praktyki religijne się formalizują.

Wreszcie, cały ów postęp cywilizacji materialnej i duchowej nie pozostawał bez wpływu na stan umysłów i postępowanie kleru. Obok szlachetnych i świątłych reformatorów dwustutysięczna armia księży liczyła teraz cały legion ludzi moralnie odpychających: hipokrytów, karierowiczów, chciwców, spekulantów, rozwiązłych libertynów, zeświecczonych niedowiarków...(...)

Zwróćmy uwagę jeszcze na dwa zjawiska charakterystyczne dla *ancien régime*¹, które pozwalają lepiej rozumieć niektóre wydarzenia rewolucji. Pierwszym jest zwierzchnictwo państwa nad organizacją kościelną, wyrastające z tradycji gallikańskich², potwierdzone przez konkordat boloński i wiekową praktykę. To król swobodnie mianuje biskupów Francji, żąda od całego kleru politycznego poparcia i propagowania z ambony rządowych decyzji; to państwo kasuje niektóre domy zakonne, a nawet usuwa z Francji potężny zakon jezuitów (1764). Królewskie sądy najwyższe, parlamenty, skłócone z episkopatem, potrafią anulować niektóre decyzje biskupów. I tak dalej.

Drugi fenomen, mniej znany, to demonstracyjna wrażliwość społeczna wielu złotoustych kaznodziejów *ancien régime*^u. (...) Kaznodzieje tępią więc egoizm i arogancję bogaczy, lichwę, wyzysk ubogiego ludu, klasową stronnictwość sądów, obojętność w obliczu nędzy bliźnich... Nieraz potępienia takie są gwałtowniejsze niż podobne wywody Filozofów, ba, mogą nawet konkurować z późniejszymi wypowiedziami rewolucjonistów ze skrajnej lewicy! (...)



Bourgeois prezentuje Deklarację Praw Człowieka i Obywatela.

Król jako dwugłowy Janus: patriocie obiecuje zachować Konstytucję, kontrrewolucji (symbolizowanej przez księdza) przyrzeka zniszczyć nowy ustrój.

Egzekucja Ludwika XVI

U progu rewolucji tacy znani później jej działacze jak ksiądz Fauchet czy ksiądz Lamourette potrafili połączyć wrażliwość społeczną z polityczną odwagą: głosili alians Ewangelii z Wolnością, odwoływali się do ideałów pierwotnego chrystianizmu, by uzasadnić żądania poprawy losu ludzi ubogich, przedstawiali Chrystusa jako przyjaciela biedaków. W społeczeństwie braterskim - powie potem Fauchet - nie może być ubogich! Religia pojmowana więc jest jako spoiwo braterskiej jedności Francuzów, Chrystus jako „człowiek z ludu” i wróg społecznych nierówności; rewolucja staje się instrumentem realizacji prawdziwego, egalitarnego i braterskiego chrześcijaństwa, rękonią Wolności i powszechnego Szczęścia. (...)

Ciosem dla tej zredukowanej już wspólnoty będzie demokratyczna reforma Kościoła, zapisana w tak zwanej konstytucji cywilnej kleru. (...) Po zniesieniu dziesięcin i nacjonalizacji dóbr kościelnych niezbędne było trwałe uregulowanie zasad finansowania Kościoła katolickiego z budżetu państwa: Konstytucja cywilna to załatwiła. Potrzeba reformy struktur kościelnych (diecezji, parafii) była odczuwana przez kler już przed rewolucją, dyskutowano o niej wiele w kręgach duchownych, ale Kościół okazał się niezdolny do samoreformowania. W duchu tradycji gallikańskiej nie chciano też powierzać tej sprawy ówczesnemu papieżowi, pozbawionemu prestiżu. Ostatecznie po roku 1789 Kościół francuski nie bez zaufania, często wręcz z ulgą spoglądał na Konstytuantę pracującą nad reformą Kościoła. Konstytucja cywilna dopasowała struktury kościelne do nowego podziału administracyjnego państwa i powierzyła obsadzanie funkcji biskupów oraz proboszczów wyborom - na ogólnych zasadach wybierania funkcjonariuszy publicznych. Można było upatrywać w tym nową wersję wielowiekowej symbiozy Kościoła Francji z państwem, z władzą polityczną.

Kler był przeświadczony, zgodnie z tradycją, iż nie może być posłuszeństwa władzy bez moralności, a moralności bez katolicyzmu. Nawet radykalny zwolennik rewolucji i egalitaryzmu ksiądz Fauchet uważał, że to katolicyzm jest podstawą równej, braterskiej wspólnoty Francuzów. Czyż braterstwo nie jest przesłaniem „czystego”, „prawdziwego” chrystianizmu? Fauchet dopuszczał w sferze socjopolitycznej nawet najśmielsze reformy, ale w ramach „religii narodowej”, jako że „Francja jest katolicka aż do korzeni”. Oznaczało to postulat utrzymania hegemonicznej pozycji katolicyzmu, tego spoiwa jedności narodowej. Konstytucja cywilna kleru nie uznawała tej hegemonii, lecz zapewniała ściśle związki Kościoła z państwem. (...)

Odrzucenie przez papieża Piusa VI konstytucji cywilnej kleru w istocie było gwałtownym, nieodwołalnym potępieniem wszystkich idei rewolucji, z którą wielu księży tak żarliwie się identyfikowało. Ich wiara, że „religia narodowa” utrwać będzie jedność zregenerowanego Narodu, poniosła rozdzierającą klęskę. Papieskie potępienie rewolucyjnej Francji spowodowało w jej Kościele dramatyczną schizmę.

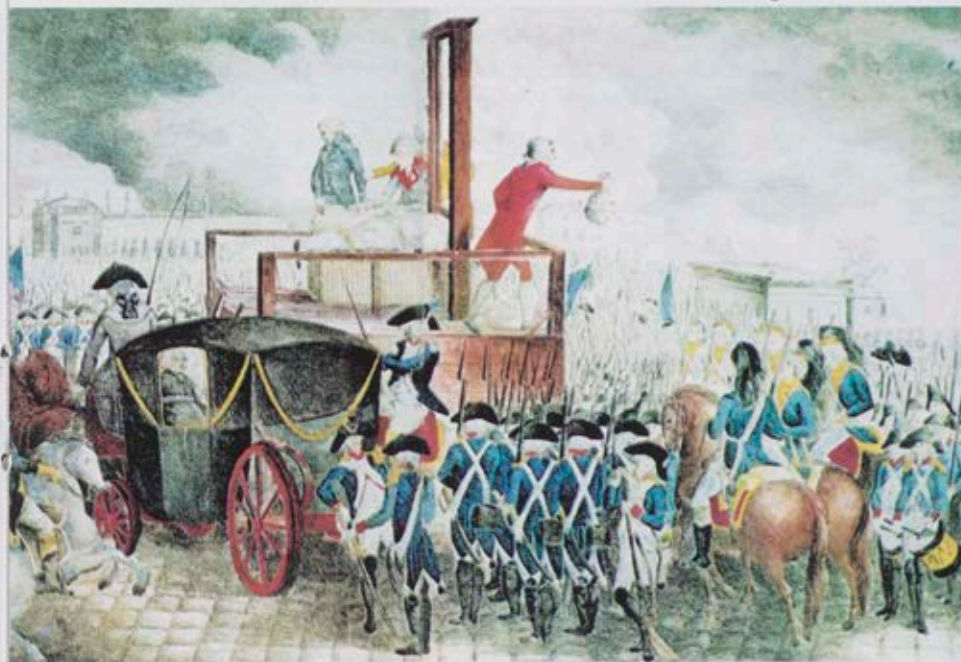
A więc przede wszystkim głęboki przedział między klerem „konstytucyjnym”, który



złożył wymaganą przysięgę, i „opornym”, niezaprzysiężonym (w tej kategorii znalazła się przynajmniej większość biskupów). (...)

Nie koniec na tym. Po stronie „opornych” księży opowiedziały się duże grupy ludności, zwłaszcza na wsi i zwłaszcza kobiet. To dlatego światli *bourgeois* oburzają się na głupotę „wiejskich bigotów”, zaś lojalni wobec rewolucji chłopci z departamentu Cantal żądają, by położyć kres „intrygom opornych księży, których sekretne machinacje sięją wrogość między synem i ojcem, mężem i żoną”. O powadze sytuacji świadczy dekret Konstytuanty z maja 1791 roku, który pod określonymi warunkami zezwalał „opornym” księżom na odprawianie mszy. Pojawiały się zarazem symptomy rozvodu rewolucji z religią. Dotąd rewolucyjnym uroczystościom i świętom towarzyszyła tradycyjna oprawa religijna: msza, *Te Deum*, udział biskupów i księży. W lipcu 1791 r., w atmosferze otwartego kryzysu religijnego (ale i politycznego, po ucieczce króla do Varennes), uroczyste przeniesienie prochów Woltera do Panteonu staje się modelem święta laickiego. (...)

Między księdzem „konstytucyjnym” i „opornym” istniała z reguły głęboka przepaść; nie było wszelako między nimi większych różnic w kwestii postępującej laicyzacji życia społecznego. Wystąpiła ona wyraźnie w roku 1792: przejście przez państwo stanu cywilnego, cywilne śluby, rozwody, laickie projekty oświatowe... Unicestwiły one wizję harmonijnego mariażu katolicyzmu i rewolucji (...). Wiara katolicka zamiast fundamentem nowego braterstwa w Wolności i Równości, stała się zarzewiem bratobójczych konfliktów.



W odstępie kilkunastu miesięcy dwie gwałtowne fale uderzyły w katolicyzm. Dramatyczny konflikt z lata 1792, który pogrzył monarchię, dotknął boleśnie księży „opornych”. Masowe deportacje (w sumie na emigracji znalazło się około 25 tysięcy księży), uwięzienia, masakry (księża to większość wśród ok. 400 „politycznych” ofiar masakr wrześniowych w więzieniach paryskich) - wszystko to zrujnowało siłę Kościoła „opornego”. Wśród pozostających na placu księży „konstytucyjnych” bardzo żywe były sympatie żyrondistowskie, toteż klęska „rewolty federalistów” przyniosła zgubę wielu tuzom kościoła „konstytucyjnego”. Wreszcie, od października 1793 r. do wiosny 1794 r. przelewała się przez większą część Francji fala dechrystianizacji: jej ofiarą padał właśnie lojalny, zaprzysiężony kler.

(...) Zjawisko to, w Paryżu dość szybko powścią-



Męczennik Rewolucji.
Jacques Louis David, Śmierć Marata.

gnięte przez rząd, na prowincji trwało przez pół roku (z lokalnymi przedłużeniami) i ogarnęło w sumie jakieś dwie trzecie kraju. Było wielce złożone, obejmowało działania oficjalne i półoficjalne (kalendarz republikański, zmiana nazw miejscowych odwołujących się do religii, konfiskata kosztowności kościelnych i dzwonów na cele obrony narodowej), a także i takie, w których dochodziła do głosu spontaniczność, źle widziana przez rząd (masowe zamykanie kościołów, niekiedy niszczenie ich, burzenie dzwonnicy, wymuszanie na konstytucyjnych księżach „abdykacji”, tj. zrzeczenia się kapłaństwa i skłanianie ich do małżeństwa). (...)

Dechrystianizacja nie była jedynie drastyczną destrukcją. Jej pozytywnym projektem było zastąpienie „fanatyzmu”, „zabobonu”, „błędu” - tak określano wiarę objawioną - przez kult rewolucyjny. Zamknięte dla obrzędów katolickich kościoły otwierane więc były jako świątynie Rozumu. Oczywiście, nie wszystkie i nie wszędzie, być może zaledwie około jednej czwartej gmin Francji wyposażało się w takie przybytki ateistycznej wiary.

Utożsamienie nowego kultu z antyreligijnymi maskaradami w kościołach nie jest zasadne. Kult ów szukał swojej tożsamości z trudem, ale nie bez powagi i żarliwości. Nie poprzestawał na okazjonalnych uroczystościach ku czci Rozumu, pragnął bowiem wypełnić swoimi treściami świąteczne dni dekadowe ustanowione przez republikański kalendarz. Sens owych poszukiwań jest jasny: skoro odrzucamy katolicyzm jako religię narodową i spoiwo braterskiej, cnotliwej wspólnoty - musimy znaleźć inny fundament jedności narodowej i republikańskiej moralności. Tworzymy nowe społeczeństwo na racjonalnych podstawach, Rozum ukazuje nam podstawowe społeczne wartości - Wolność, Równość, Szczęście, Cnotę - a zatem nie jest nam potrzebna wiara w inne bogi. Rozum wskazuje nam też skuteczne sposoby walki o zwycięstwo naszych wartości. Tak się krystalizuje nowy Panteon „laickich bóstw”: Rozumu najpierw, lecz także Wolności, Równości, Zwycięstwa... Personifikują je podczas świąt młode, piękne kobiety, a wyjątkowo także najbardziej sędziwe matrony. Nie, nie były to ani jakieś bachanalia, ani przejawy bałwochwalstwa, lecz efektowny, patriotyczny teatr. Kult wielkich wartości wzmacniała - bo zbliżała do ludzi - cześć oddawana w tej nowej liturgii „męczennikom Wolności”, a więc bohaterom, którzy dla Sprawy poświęcili swoje życie. (...)

Komitett Ocalenia Publicznego postrzegał w dechrystianizacji manewr polityczny paryskich „ultrarewolucjonistów”, hebertystów, wyraźnie już prących do władzy. Robespierrescy i dantonieści zdecydowani byli powściągnąć tę opozycję z lewa, a więc i falę walki z religią, która zdawała się nieść ultrasów, przynajmniej w Paryżu. Błazeńskie maskarady antyreligijne w stolicy irytowały poważnych, antyklerykalnych, lecz i religijnych działaczy takich, jak Robespierre czy Billaud-Varenne. Wreszcie w grudniu zaczęły się zjawiać informacje o zamieszkach wywołanych na prowincji przez dechry-



Czternastoletni Joseph Barra, żołnierz i młodzieniec Republiki, przedstawiony przez Davida jako efeb.

stianizację. Republika miała dość wrogów, aby ich lekkomyślnie mnożyć; rząd uznał więc, że otwieranie nowych frontów walki wewnętrznej na tle religijnym jest, jeśli już nie zdradą to zbrodniczą głupotą. (...)

W kampanii przeciw ekscesom antyreligijnym Robespierre powracał do ważnego wątku: zaczęły się one wówczas, gdy „tliły się jeszcze zarzewia wojny domowej” i, oczywiście, pogłębiały rozdarcie wewnętrzne. Jako dobry uczeń Jana Jakuba, Robespierre zdawał sobie sprawę ze znaczenia więzi religijnej dla narodowej wspólnoty. Zresztą nie tylko „russoistyczna lewica” doceniała społeczne pożytki religii. Liberalni *bourgeois* w typie Dantona czytali Diderota i pamiętali jego nauki: są przecież, pisał ów mędrzec, nietolerancyjne, dogmatyczne „religie pozytywne”, które uzbrajały ludzi przeciw ludziom (Francja doświadczyła tego boleśnie w XVI wieku), jest jednak także „religia naturalna”, nie obciążona zawilgocionymi dogmatami, nie uciekająca w gąszcz „tajemnic wiary”, nie obciążona szczegółowymi nakazami i zakazami. Jej pożytki wydawały się oczywiste. Przyswajała ona ludziom moralność prywatną i społeczną, uczyła szacunku dla bliźnich i dla władzy, fundowała jedność Narodu; przykład republikańskiego Rzymu uznawano za dowód nieodparty takich zalet religii obywatelskiej. (...)

Robespierriści nie tylko starali się powściągnąć dechrystianizację; powstającą w jej wyniku religijną próżnię (ściślej: to, co za próżnię uważali) wypełnić chcieli deistycznym kultem, któremu patronowałaby Republika. Oficjalnie nie była ona laicka (rozdział Kościoła od państwa nastąpi dopiero po termidorze), ale szczątki Kościoła konstytucyjnego, który tak pragnął pogodzić katolicyzm i rewolucję, przestały już mieć polityczne znaczenie.

W tej sytuacji pojawił się oficjalny kult Istoty Najwyższej. Jego filozofię wyłożył Robespierre w wielkim raporcie dla Konwencji, przedstawionym 7 maja 1794 r. *O związkach idei religijnych i moralnych z zasadami republikańskimi, i o świętach narodowych*. W tytule raportu mowa o „związkach”, ale w istocie chodzi tu raczej o wtopienie moralności republikańskiej w system „wiecznych zasad”, a więc w religię. Robespierre wyklada posłom Konwencji (ilu z nich ze zdumienia nie dowierzało własnym uszom?) i całemu Narodowi doktrynę zaskakującą. Oto „społecznym arcydziełem byłoby stworzenie w każdym człowieku instynktu skłaniającego od razu ku wartościom moralnym; instynktu, który - bez spóźnionej pomocy rozumowania - pociągałby człowieka do czynienia dobra i unikania zła. Bowiem indywidualny rozum każdego człowieka, zwiedzionego na manowce przez jego namiętności, staje się często sofistą broniącym ich [sc. namiętności] podszeptów. Ludzka władza zaś zawsze może być podważana przez miłość własną człowieka. Otóż tym, co stwarza albo wyręcza ów bezcenny instynkt, tym, co uzupełnia niedostatek ludzkiej władzy - jest uczucie religijne. Przyswaja ona ludzkim душom ideę sankcji, jaką nakazom moralnym nadaje władza od człowieka wyższa”.

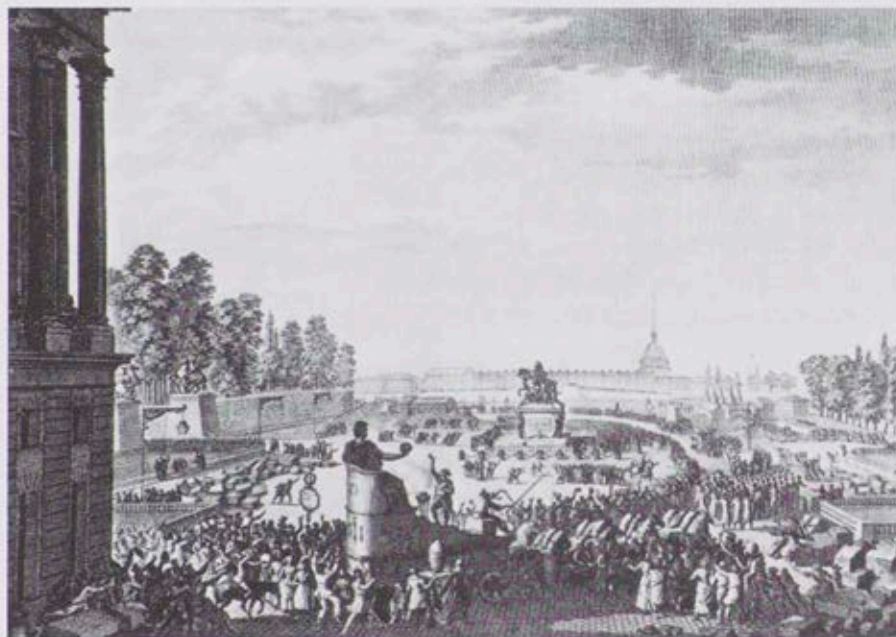
Wynika stąd w sposób oczywisty, że kult Rozumu nie może wystarczyć cnnotliwej Republice, skoro pomoc rozumu w sprawach moralnych zwykle się opóźnia, a nieraz wręcz zwodzi nas na manowce... (...)

Świątynie Rozumu znów zostały przemianowane, tym razem na świątynie Najwyższej Istoty. Jednakże nie wszyscy awangardiści, nawróceni na kult Rozumu, musieli to odczuwać jako cios. Nie zawsze bowiem dostrzegano ostrą linię demarkacyjną między ateistyczną religią Rozumu i kultem deistycznym. Pojawiały się ciekawe koncepcje swoistego „federowania” trzech wątków: Istoty Najwyższej, Rozumu i kultu męczenników Republiki; koncepcje wyprzedzające jeszcze robespierrowski dekret z maja. Dość enigmatyczna Istota Najwyższa, Wielki Architekt Świata, daje więc ludziom Rozum jako przewodnika, zaś męczennicy są bohaterami poświęcającymi życie w imię zwycięstwa Rozumu i Wolności. Przy takim sposobie myślenia poślizg od jednego kultu do drugiego nie był szczególnie gwałtowny.

Ludzie wyznający łagodny sceptycyzm religijny mogli witać z satysfakcją „robespierrowski” kult jako zamknięcie okresu nietolerancji i prześladowań religijnych. Ludzie wierzący - nawet niektórzy katolicy - mogli próbować się odnaleźć w tym deistycznym wyznaniu wiary. Nawet ci katolicy i protestanci, którzy trwali w zamkniętym prywatnym kulcie, dobrze przyjmowali koniec persekucji religijnych, uznanie zasady wolności kultów i gwałtowne potępienie ateizmu podczas czerwcowych uroczystości*. Trudno powiedzieć, jaka byłaby dalsza ewolucja poglądów i postaw, gdyż kult Istoty Najwyższej pozostał epizodem; od maja do lipca 1794 roku zdołano zaledwie naszkicować jego kontury. Było to więc zjawisko „niedookreślone”, nie stanowiło jednak takiego skoku w nieznaną jak dechrystianizacja i wielu ludziom niosło ulgę, poczucie większego bezpieczeństwa. O, z pewnością kult „robespierrowski” nie miał szans zdominować sumień Francuzów. Gdyby jednak mógł trwać dłużej, być może wniósłby jakiś nowy ton do ich religijnej kultury.

JAN BASZKIEWICZ, *Nowy człowiek, nowy naród, nowy świat: mitologia i rzeczywistość rewolucji francuskiej* (fragmenty)

**) Uroczystą inauguracją nowego kultu, zgodnie z dekretem Konwencji, były święta Istoty Najwyższej, obchodzone w całej Francji 8 czerwca 1794 roku.*



Obchody pierwszego Święta Wolności
(15 kwietnia 1792r.)

Religia Natury



Symbol Republiki: postać kobieca w „czepku Wolności”, wsparta na tablicach Praw Człowieka i Obywatela.

Dnia 10 Sierpnia 1793 r. obchodziła rewolucja pierwsze święto „religii natury”. Na gruzach zburzonej Bastylli stanął olbrzymi posąg Natury, wyobrażający kobietę, przyciskającą rękami pełne piersi, z których tryskały dwa strumienie wody. Wszyscy członkowie Konwentu, ustrojeni w szarfy trójkolorowe, niosąc bukiety kwiatów i owoców, przyszli się pokłonić nowej bogini Francji. „Naturo, przyjmij wyrazy wieczystego przywiązania Francuzów za twoje prawa” - modlił się prezydent Ciała Prawodawczego. To rzekłszy, wziął pełny puhar, uczynił libacyę, i podał go najbliższemu delegatowi z prowincji.

Puhar szedł z rąk do rąk, wychylano go, modlono się do „Natury”.

Miała więc już Natura swój kult, ale nie ubóstwiono jeszcze Rozumu. Pomyśleli o nim Hébert, Cloutz i Chaumette.

W kilka miesięcy po pierwszym święcie Natury, dnia 10 Listopada 1793 roku bawił się Paryż nowem widowiskiem. Oto ustanowili ateusze nową „religię”, religię Rozumu, która była zaprzeczeniem wszelkiej religii wogóle. Zwolennicy tej „religii” przysięgali: „Przysięgam nie wyznawać żadnej religii oprócz religii Natury, nie uznawać żadnej świątyni oprócz świątyni Rozumu, żadnych ołtarzów, oprócz ołtarzów ojczyzny, żadnych kapłanów oprócz prawodawców, żadnego kultu, oprócz kultu wolności, równości i braterstwa.”

Naturaliści zadowolili się posągami Natury; wyznawcy Rozumu zapragnęli bogiń żywych.

W prezbiterium katedry paryskiej (Notre Dame) urządzono „świątynię filozofii,” przyozdobiwszy ją portretami mędrców i „ojców rewolucji.” Pochodnia Prawdy płonęła na zaimprovizowanej skale.

Wszyscy wyznawcy nowego kultu, który był ostatnim wyrazem destruktywnej roboty rewolucji, postowie, urzędnicy, żołnierze, szeregi dziewcząt w bieli z wieńcami z liści dębowych na głowach, wypełniali ową świątynię po brzegi.

Na krześle, umajonem zielenią, zasiadła bogini Rozumu w białej, powłóczystej szacie, w płaszczu błękitnym, w czerwonej frygijskiej czapce na głowie, z piką w ręku. W Notre Dame przedstawiała boginię piękna Maillard, była tancerka, dama wesola, otoczona śpiewaczkami opery; w innych kościołach paryżkich odgrywały tę rolę pani Momoro, żona księgarza i aktorka Candeille - na prowincji żony i siostry najwybitniejszych rewolucjonistów.

Dziewczęta śpiewały, na czem skończyła się ceremonia, opowiada

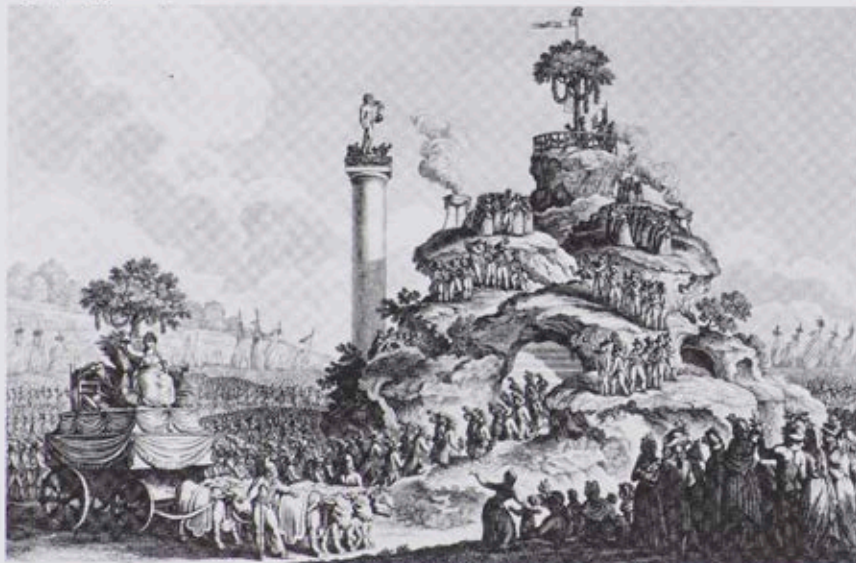
Michelet. Ale bracia de Goncourt, lepsi znawcy „szopek” rewolucyjnych od Micheleta, mówią, opierając się na świadectwie dokumentu współczesnego (*Le nouveau Paris*): „W katedrze huczały organy, dobosze bębnil, fanfary rozbrzmiewały, krzyki i ohydne piosenki, przekleństwa zapalały się i gasły w potwornych tonach potwornej karmanioli, saboty uderzały o groby biskupów. Oto sabat w jasny dzień! Wódka wypełnia cyborya... A gdy wszystko wypito, gdy zabrakło już wina i wódki, wylewa się z katedry na place i ulice motłoch, obnoszący święto wariatów końca świata, bluźnierstwo jego maskarad z szynku do szynku”.

Przekupnie z hal wzięli tancerkę Maillard na ramiona i zanieśli ją w tryumfie do Konwencji, gdzie, „boginię Rozumu” prezydent posadził obok siebie i uczcił pocałunkiem w imieniu narodu francuzkiego. A Konwencja zadekretowała: „lud francuzki i jego władze zasłużyli się dobrze ojczyźnie, dając tak wielki przykład światu”.

W kilka dni potem wniósł słynny rozpustnik, zwyrodniały erotoman, margrabia de Sade, do Konwencji następującą petycję: „Człowiek oświeca się i dusząc ręką czcze zabawki religii fałszywej, wznosi drugi ołtarz dla najdroższego bóstwa serca. W pobliżu świątyni Rozumu nie możemy już czcić Sulpicyuszów i Pawłów, Magdalen i Katarzyn. Niech w każdym kościele symbol cnoty moralnej zajmie miejsce na tym samym ołtarzu, na którym wznoszono bezużyteczne modły do fantomów, niech miłość dzieci do rodziców, wielkoduszość, odwaga, równość, dobra wiara, miłość małżeńska, dobroczynność - niech wszystkie te cnoty, mówię, ustanowione w naszych dawnych świątyniach, staną się odtąd jedynymi przedmiotami naszych hołdów... Wówczas szczęście powszechne, niezawodny rezultat szczęścia jednostki, ogarnie najdalsze zakątki świata i wszędzie obrzydliwa hydra ultramontańskiego przesądu, ścigana przez złączone pochodnie rozumu i cnoty, nie znajdując innego schroniska oprócz ohydnych nor dogorywającej arystokracji, zginie z rozpacz w obliczu tryumfu filozofii na ziemi.”

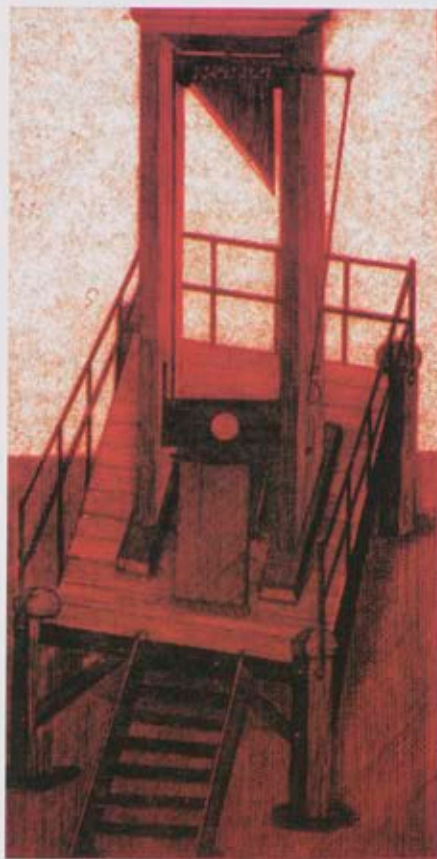
TEODOR JESKE - CHOIŃSKI, *Kobiety rewolucji* (fragment)

W tekście zachowano oryginalną pisownię.



Obchody Święta ku czci Istoty Najwyższej.

Gilotyna



Akwaforta, koniec XVIII wieku

U podstaw wynalezienia gilotyny leżała humanitarna troska, by oszczędzić cierpień skazanym na śmierć, jednak w krótkim czasie bezbolesne narzędzie zagłady zamieniło się w instrument masowej rzezi. Nowy wynalazek nie zdołał udoskonalić przestarzałego systemu prawa, które w okresie *ancien régime* u sankcjonowało niesprawiedliwość w wykonywaniu kary śmierci, rozpętał natomiast anarchię i chaos. Prostota demokratycznej zasady, zakładającej, że wszystkim skazanym, niezależnie od ich pochodzenia, przysługuje ta sama forma kary śmierci, stała się w rezultacie narzędziem totalitarnego ucisku.

Gilotyna od początku - od momentu przedłożenia projektu maszyny dekapitacyjnej pod dyskusję francuskiego rewolucyjnego Zgromadzenia Narodowego - zaczęła wywierać głęboki - i bardzo niejednoznaczny - wpływ zarówno na wyobraźnię artystów, jak i ludu. Żaden inny środek zagłady nie cieszył się nigdy takim rozgłosem. Gilotyna bezustannie oddziaływała na wyobraźnię, czego dowodem są niezliczone jej przedstawienia w sztuce, literaturze i kulturze masowej dwóch ostatnich wieków.

Dla wielu gilotyna jest dramatycznym dowodem wynaturzenia najszczytniejszych ideałów rewolucji, które bardzo szybko zamieniły się we własne przeciwieństwo. Potwierdza najgorsze obawy zarówno konserwatystów, jak i reakcjonistów, odslaniając perwersyjną stronę ludzkich dążeń do radykalnych przemian społecznych. Gilotyna wabiła utopijnymi obietnicami nowego humanitaryzmu, zamiast tego jednak przyczyniła się do nadużyć dużo gorszych niż te, które rewolucjoniści starali się naprawić. Szybki szafarz sprawiedliwości przemienił się w straszliwy instrument zniszczenia. W konsekwencji gilotyna przeszła do historii jako ponury symbol niepowodzenia Rewolucji - personifikacja dzikiej żądzy krwi i brutalności tłumu.

W swym dążeniu do zniszczenia starego społeczeństwa francuscy rewolucjoniści nie zdołali uniknąć przemocy i rozlewu krwi. Gilotyna dostarczyła środków do rytualizacji i skanalizowania długo tłumionego w ludzkich sercach pragnienia zemsty na swych ciemnych życielałach: „Przemoc zrodzona z ponurej ciemnoty i zapiekłego gniewu” - jak wyraził się francuski historyk kultury Jean Starobinski -



Scena egzekucji

Atak na Bastylę

znalazła w geometrycznej sylwetce gilotyny najdoskonalszą miarę. „Czarne Serce Rewolucji” i „jej żyzny chaos” domagały się jakiegoś instrumentu i celu i rozszalałe tłumy odnalazły oba te elementy w gilotynie. To narzędzie ery Rozumu okazało się czymś więcej niż tylko połączeniem technicznego nowatorstwa XVIII wieku z dobrodziejstwem Oświecenia. Wraz z gilotyną w sferę śmierci wtargnęła rewolucja przemysłowa, dając początek mechanicznej bezwzględności dziewiętnastego stulecia i torując ponownie drogę erze ciemności.

Ale czy podziwianie gilotyny za błyskotliwość jej koncepcji jest przestępstwem? W swej formie była ona równie abstrakcyjnie piękna, jak rewolucyjne ideały, którym miała służyć. Podobnie jak architektura projektowana na miarę rewolucyjnej epoki, tak i kształt gilotyny był smukły i monumentalny, wdzięczny i wyniosły, jej symetria zaś fascynowała.

Przy całym jej posępnym demonizmie trudno odmówić gilotynie stylu. Jej surowe linie, wyzywająca sylwetka i matematyczna prostota konstrukcji złożyły się na niezaprzeczalnie elegancką całość. Doskonałość proporcji stanowiła triumf geometrii - a pod koniec osiemnastego stulecia ta właśnie gałąź nauki była językiem rozumu. Ale jednocześnie funkcjonalność jej przeznaczenia rzucała się od razu w oczy. Pusta prostokątna przestrzeń między zawieszonym u góry ostrzem a jego celem wymierzała czas unicestwienia. Dopiero później, gdy gilotyna zaczęła działać, groza, jaką budziła, przeważała nad podziwem dla bezwzględnej surowości tej formy. To dynamiczne napięcie między urodą formy a śmiercionośną siłą, między wzniosłymi ideałami a morderczą rzeczywistością nadało gilotynie ów potężny, symboliczny rozgłos.

W debacie na temat reformy francuskiego prawa karnego w Zgromadzeniu Narodowym jesienią 1789 roku dr Joseph-Ignace Guillotin, poseł z Paryża i profesor anatomii w Akademii Medycznej, argumentował na rzecz jednakowej kary za te same przestępstwa, bez względu na status społeczny i majątek winnego. Łaskawy doktor przedstawił plastyczny obraz okrutnych tortur stosowanych w minionym okresie barbarzyńskiego feudalizmu i zaproponował jedyną humanitarną metodę egzekucji - dekapitację przy pomocy prostego mechanizmu, który powinno się wynaleźć.

Opisując swój model dekapitacyjnego urządzenia, sympatyczny doktor dał się ponieść fantazji. „Mechanizm opada niczym błyskawica, odlatuje głowa, tryska krew, człowiek przestaje istnieć”. Zgromadzenie z uwagą słuchało jego wywodów. Ale kiedy rozentuzjasmowany lekarz ciągnął dalej - „Panowie, przy pomocy mego urządzenia zetnę wam głowy w ciągu sekundy, i to bez żadnego bólu” - sala zareagowała gromkim śmiechem. Wprawdzie minęły jeszcze dwa lata, zanim machina Guillotina nabrała realnych kształtów, niemniej jego pomysł natychmiast przyniósł mu sławę, a istniejące tylko w zamyśle urządzenie zostało ochrzczone „gilotyną”, nazwisko doktora zaś posłużyło paryżanom za temat do licznych żartów, piosenek i kalamburów.

Rewolucja francuska była buntem przeciwko śmierci. Jej celem było zlikwidowanie głodu i nędzy oraz zredukowanie przyczyn śmierci do absolutnego minimum. Jeżeli sytuacja nie pozwalała na razie na zniesienie kary śmierci, powinna przynajmniej być wykonywana prosto, szybko i demokratycznie oraz - na ile to możliwe - bezboleśnie. Jako wcielenie ludowej sprawiedliwości gilotyna miała na celu uzdrowienie społeczeństwa.

Dramat śmierci odgrywany na szafocie - zawsze będący jedną z najbardziej intrygujących państwowych ceremonii - wykreował zupełnie nową technikę teatralną.



Podczas Rewolucji, która w swej istocie była bardzo teatralnym zjawiskiem, zawsze postrzeganym, zarówno przez uczestników, jak i widzów, w kategoriach sceny, najbardziej widowiskowym elementem było gilotynowanie ludzi. Bez wątpienia w publicznych egzekucjach zawsze były elementy widowiska teatralnego. Szafot to scena, na której głównymi aktorami są kat i jego ofiara (z pomocnikami, spowiednikami i urzędnikami na drugim planie). Tłum natomiast



tworzy publiczność. Nieuchronne rozwiązanie akcji znane jest od samego początku niemal jak w dramacie klasycznym.

Z chwilą wprowadzenia gilotyny natura starożytnego spektaklu publicznej egzekucji zmieniła się całkowicie. Główni bohaterowie pozostali ci sami, ale wszystkie relacje przybrały inny kształt. Długotrwała fizyczna męka drugiego człowieka przestała być głównym punktem zainteresowania. Tym razem to raczej raptowność śmierci tworzyła czynnik dramatycznego napięcia. Kiedy pojawiała się konieczność likwidacji trzydziestu, czterdziestu ludzi naraz, szybkość i precyzja obsługującej maszynę ekipy były rzeczą najistotniejszą. Każda ofiara musiała być prowadzona na szafot i położona na desce z głową w lunecie w przyspieszonym tempie, jak w zmechanizowanym balecie.

Mechanizacja śmierci pod nożem rewolucyjnej gilotyny, jej nowatorska techniczna maestria i synkopowana choreografia, składały się na czysto widowiskowe zalety narzędzia zagłady, które uwypuklał fakt, iż same ofiary w pełni zdawały sobie sprawę z tego, że mają do odegrania przed publicznością określoną rolę. W czasach Rewolucji skazańcy często śpiewali, tańczyli i żartowali w obliczu gilotyny, wygłaszając mądre maksymy i patetyczne słowa pożegnania. Starając się pokonać strach przed okrutną śmiercią, ci męczennicy - zarówno skazani na zagładę arystokraci, jak i rewolucjoniści pokonani przez innych rewolucjonistów - „grali”, jak gdyby byli członkami teatralnej trupy. Śmierć stała się pierwszorzędnym widowiskiem.

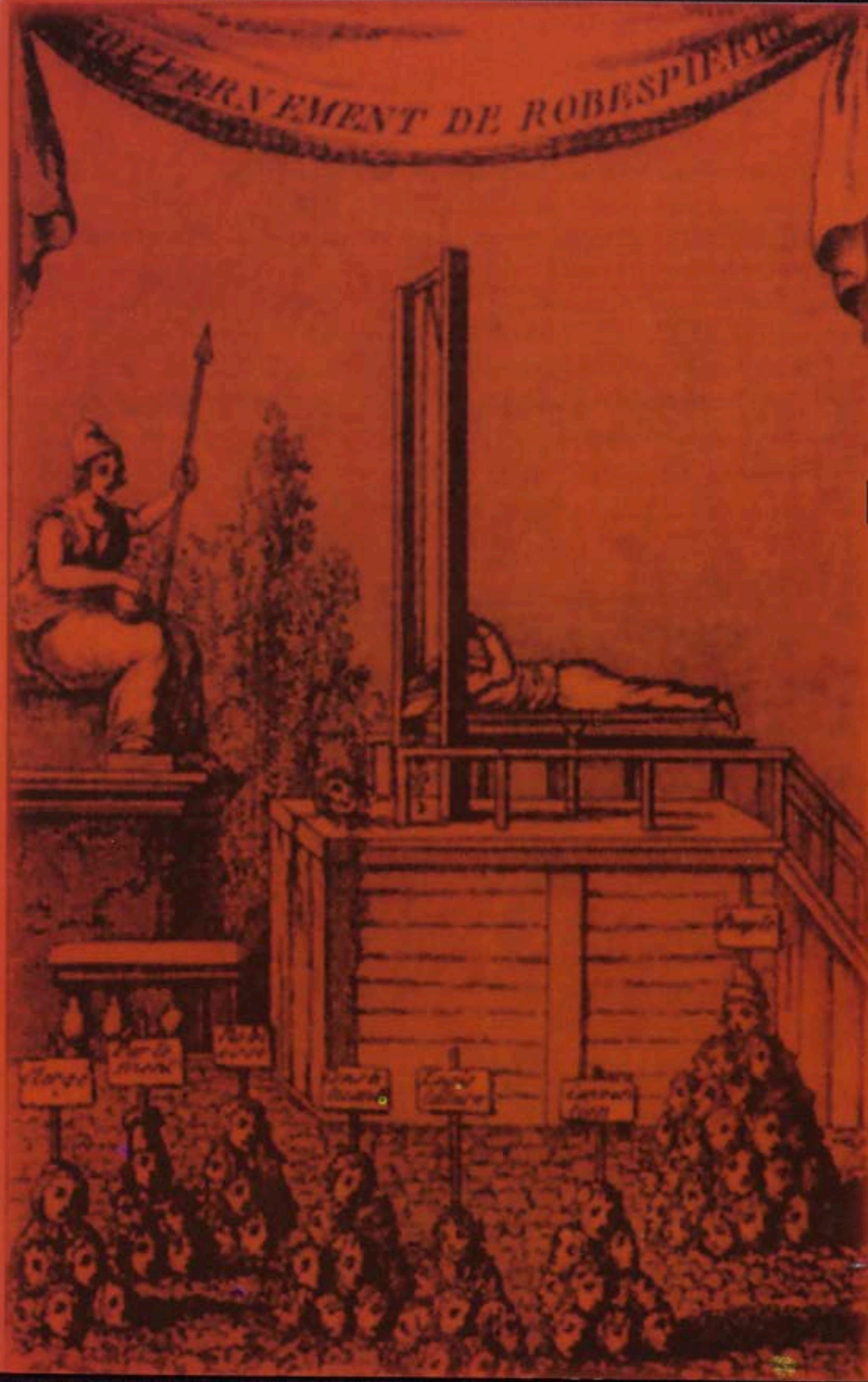
DANIEL GEROULD, *Historia gilotyny (fragmenty)*

Przekład: Anna Kruczkowska

Fontanna Odrodzenia w ruinach Bastylii

Głowy Augusta i Abła Pollet, zgładzonych w 1909r.





Konteksty



Francisco Goya, z cyklu Okropności wojny

I

Powiedziano w sposób przedziwny: „O sens życia pytać należy śmierci samej tylko, nie zaś jakiejś przyszłości czy życia dalszego, kiedy nas nie będzie. Jest ona zakończeniem każdego z nas, a wszystko dzieje się w odległości, w jakiej od niej jesteśmy. Nie chcę słyszeć o złudnym przedłużaniu, które ma dla ludzi dziecięcy urok liczby. Nie chcę słyszeć o społeczeństwach czy ludziach, które trwać będą, gdy ja sam umrę w zupełności i bez reszty. Rzeczywistość i trwanie istotne mieści się tylko pomiędzy jedną kolebką i jednym grobem. Reszta to powiększanie, złudne widowisko i fałsz optyki. Ludzie zwań mnie mistrzem z powodu pewnych powabów i zalet mego słowa czy myśli, jednak wobec śmierci jestem jeno trwożnym dziecięciem!”

II

Oto nasz punkt wyjścia. W całym naszym życiu, w całym wszechświecie istnieje jedna tylko ważna rzecz: śmierć własna. Jest to punkt centralny, do którego zmierza i spiskuje przeciw szczęściu to wszystko, co wymyka się baczności naszej. Im bardziej usiłujemy odwrócić myśli od śmierci, tym mocniejszym i zwartszym ją obejmują kręgiem. Im większą przed nią uczuwamy trwogę, tym jest straszniejsza, bowiem czerpie życie z tego strachu. Ten, kto chce zapomnieć, przepaja ją myśli swoje, ten, kto przed nią ucieka, niczego prócz niej nie napotka. Na wszystko rzuca swój cień. Myślimy o niej ciągle, ale bezwiednie, nie rozumiejąc zgoła, czym jest. Wysiłamy całą uwagę, by się do niej obrócić plecami, zamiast wystąpić wprost z podniesionym czołem. Wyczerpujemy wolę na oddalenie od niej wszystkich sił, które mogłyby zmierzyć się z nią. Wydajemy ją w niepewne ręce instynktu, nie poświęcając jej ni godziny refleksji. Czy wobec tego należy się dziwić, że idea śmierci, która powinna być najdoskonalszą, najjaśniejszą ze wszystkich naszych idei, jako najtrwalsza i najbardziej nieunikniona, jest najsłabszą i pozostaje najdalej w tyle za wszystkimi? Trudno poznać tę siłę szczególną, skoro nigdy nie patrzymy jej w oczy. Czy może idea ta skorzystać ze światła, które zapalamy dopiero w momencie ucieczki? W najkrótszych i najsmutniejszych chwilach życia spozieramy w tę otchłań. Myślimy o niej wówczas dopiero, kiedy brak nam siły nie tylko myśleć, ale nawet oddychać.

Człowiek innej epoki znalazłszy się nagle pośród nas, z wielką trudnością mógłby rozpoznać w duszy współczesnej obraz swoich bogów, swego obo-

1) MARIA LENÉRU *Wyzwolenie*, akt III, scena 4

wiązku, miłości i świata, którym żył, natomiast poznałby niezawodnie oblicze śmierci, mimo że wszystko wokół uległo zmianie, a znikło często nawet to, co ją powoduje i od czego zawisła. (...) Choć nie oświetlona już dziś wyraziście, przepaść ta rozwiera się ciągle na końcu życia, straszniejsza może jeszcze przez to, że mniej znana. Toteż kiedy nadchodzi chwila, która na nas ciążyła zawsze i ku której nie śmieliśmy nigdy podnieść oczu, wszystkiego nam brak od razu. Dwie czy trzy mgliste myśli, na których mieliśmy nadzieję oprzeć się, nie badając ich zresztą wcale, ustępują jak giętka trzcina pod ciężarem minut ostatnich. Daremnie szukamy schronienia pośród refleksji płochliwych, obcych nam i nie znających drogi do naszego serca. Nikt nas nie oczekuje na tym brzegu, gdzie nic nie jest gotowe i pewne, prócz samego strachu.

III

„Niegodnym chrześcijanina (dodajmy: człowieka) - powiada gdzieś Bossuet, wielki poeta grobu - jest zajmować się śmiercią i buntować przeciw niej dopiero w chwili, gdy ona poń przybywa. Zbawienną byłoby rzeczą, by każdy z nas wyrobił sobie wyobrażenie o niej w blasku słońca, w całej sile rozumu i by nauczył się trzymać tej idei. Rzekłby wówczas śmierci: Nie wiem, czym jesteś, gdyż w przeciwnym razie zapanowałbym nad tobą, ale w czasie, kiedy oczy moje patrzyły bystrzej niż dziś, zrozumiałem to, czym nie jesteś, a tego dość, byś ty mną nie zawładnęła.” Człowiek miałby wryty w pamięci obraz jasny, którego by nie przysłoniła twoga chwil ostatnich i który ukoiłby oczy nękane widziadłami.

Zamiast straszliwych modłów konających, które są modłami rozpacz, odmówiłby pacierz własny, modlitwę szczytu życia, gdzie tkwiłyby zebrane, niby anioły pokoju, myśli najwyrazistsze i najjaśniejsze całej jego egzystencji. Czymże jest w gruncie rzeczy modlitwa, prawdziwa i dostojna, jak nie wysiłkiem najgorętszym i bezinteresownym uchwycenia tego, co nieznane?

Przekład: Franciszek Mirandola

Ladvenu *(czytając spokojnie, poważnie)*

„Ja, Joanna, pospolicie Dziewicą zwana, grzesznica nędzna, wyznaję ninie, że ciężko grzeszyła w materiach poniżej wyłuszczonych: wieściłam fałszywie, jakobym objawienia miewała od Boga i aniołów, i błogosławionych świętych; opacznie o krnąbrnie odrzucałam przestrogi Kościoła, że to pokusy i zabiegi szatanów; bluźniłam sromotnie, strój nieprzystojny przyodziewając na przekór Pismu świętemu i przykazaniom Kościoła; włosy postrzygłam takż na modłę męża i wbrew powinnościom wszelakim, które rodzaj niewieści czynią godnym przybytku niebieskiego, miecza się jęłam gwoli przelewowi krwi ludzkiej, mężów do mordu wzajemnego judząc, moce piekieł wzywając, by ich zwodziły, a wszystkie te grzechy uporczywie, bluźnierczo i bezecznie Bogu Wszechmogącemu przypisując. Przyznaję się do grzechu buntu, grzechu bałwochwalstwa, grzechu nieposłuszeństwa, grzechu pychy i grzechu kacerstwa. Wszystkich tych grzechów ninie się wyrzekam, odrzekam się od nich i wypieram, dzięki kornie czyniąc Doktorom i Mistrzom, którzy mnie przywiedli z powrotem ku prawdzie i ku łasce Pana naszego. Przeto obiecuję i przyrzekam, że do błędów onych nigdy już nie powrócę, że trwać będę w komunii z naszym Kościołem świętym i w posłuszeństwie naszemu ojcu świętemu, Papieżowi Rzymskiemu. Wszystko to zaprzysięgam na Boga Wszechmogącego i na Ewangelię świętą i świadczę znakiem imienia mego, na akcie niniejszego odwołania położonym.”

Inkwizytor

Pojmujesz, co ci odczytano, Joanno?

Joanna *(martwo, bez wyrzutu)*

Toć oczywiście wszystko, samo się rozumie.

Ladvenu *(podejmując pióro i księgę, podchodzi do niej szybko, jakby w obawie, że jakieś słowo niebaczne może sprawę popsuć)*

Ujmij pióro, moje dziecko; ja ci dłoń powiodę. (...)

Inkwizytor *(biorąc akt z rąk Cauchona)*

Mocą tego aktu deklarujemy cię wyzwoloną od niebezpieczeństwa ekskomuniki, które ci groziło. *(składa akt na stole)*

Joanna

Bóg wam zapłać, ojczyste wielebny.

Inkwizytor

Żeś jednak w pysze i zarozumiałości grzeszyła przeciw Bogu i Kościołowi świętemu, przeto byś mogła błędy swe odpokutować w rozmyślaniach samotnych, byś mogła uchronić się od pokus wiodących ku nim z powrotem, my, sędziowie twoi, skazujemy cię - dla dobra duszy twojej i gwoli pokuty, która by zmasała winy twoje i przywiodła cię ostatecznie nieskalaną do tronu łaski - skazujemy cię na chleb umartwienia i wodę boleści w celi więziennej do końca dni twoich na ziemi.

Joanna *(wstając w oszołomieniu i strasznym gniewie)*

Coście wy rzekli?! Ja, w celi... w więzieniu?! Do końca życia!!! To mnie na swobodę nie puścicie?!

Ladvenu *(lekko zgorzany)*

Na swobodę? Dziecko! Ty chyba śnisz?! Po tych wszystkich niegodziwościach i zdrożnościach?!

Joanna

Dajcie to pismo!! *(rzuca się ku stołowi, porywa dokument i rwie go w drobne kawałki)*

Rozniećcie wasz ogień! Mniejsza mi groza ognia niż życie szczura w potrzasku!! Prawda była w głosach moich! Prawda!! (...)

Ladvenu

Niegodziwa dziewczyno! Gdyby twe głosy były od Boga, czyżby Bóg nie wyzwolił cię z tej obieży?

Joanna

Boże drogi nie są waszymi drogami. Bóg przez ogień każe mi iść ku sobie. Stań się wola Jego, bom ja Jego dziecię, a wyście niegodni, bym pośród was żyła. To dla was ostatnie moje słowa.

Przekład: Florian Sobieniowski

Przybysz z Narbony

- *Credo ut intellegam*. Wierzę, żeby zrozumieć. Nie tylko tajemnice dogmatów niedostępne dla ludzkiego rozumu, ale tajemnice świata i ludzi. I wiara moja pozwala mi zrozumieć ciebie. Nadmierna odwaga pochodzi z zarozumiałości, zaś zarozumiałość złaczona jest z pychą. A pycha jest przeciwieństwem pokory. Pycha żydowska i pokora chrześcijańska! Wielu Żydów dało się przekonać, że tak jest...

- Znacznie więcej nie dało się przekonać. Czy słowa *credo ut intellegam* tłumaczą też nienawiść?

- O jaką ci idzie nienawiść? Jeśli do Żydów, to w słowach tych zawiera się zrozumienie, że oni są najważniejsi dla chrześcijaństwa. Nikt tak nie gardzi nami i naszą religią. Od kąd narodził się Chrystus, wypowiedzieli nam wojnę. Krwawo nas prześladowali. Apostołowi Narodów stawiali przeszkody. Wydali go na śmierć. Judzili Rzymian przeciw pierwszym chrześcijanom. Talmud jest pełen obelg rzucanych na Chrystusa. Jerozolima była mózgiem oszczerstw, a kupcy żydowscy nosili je po świecie, zaszczeplali jad nienawiści do chrześcijan.

Szfach chematcha al hagoim - „wylej swą złość na narody”, mówicie codziennie w waszej modlitwie. Wasza nienawiść jest złem ziemi, napiętnowani jesteście dlatego przez Boga jak Kain. Bóg nakazał nam oczyścić naszą ziemię, jak ogrodnik oczyszcza jabłonkę od robactwa. Ażeby przybliżyć Królestwo Boże.

- Człowiek stworzony na podobieństwo Boga przyrównany do robaka!

Inkwizytor rozciągnął wąskie usta w uśmiechu:

- Jest człowiek zły i jest człowiek dobry. Jest twarz od boskiego podobieństwa jasna i taka, której rysy zniekształcił demon zła. Karząc złych, naśladujemy Boga. Bóg też chciał jak dobry ogrodnik oczyścić ziemię i zesłał potop.

- Robactwo! Naród, który zrodził Chrystusa? Jaki naród może się równać z Izraelem?

- Żydowska psycho! Bóg wytrącił berło z rąk Izraela i dał je nam. Bo Izrael zgrzeszył. Bóg odwrócił się od Starego Zakonu i dał światu Nowy.

- ... który każe palić na stosie. Róbcie tak dalej - Eli podniósł głos - wy, dobrzy sędziowie! Dla tłumu będziecie o wiele miłsi, jeśli mu nas poświęcicie. Więc męczcie nas, katujcie, skazujcie na śmierć i niszczone nas. Wasza niesprawiedliwość jest dowodem naszej niewinności... - Eli mówił coraz głośniejszym głosem, aż zaczął krzyczeć. - Dlatego Bóg pozwala, żebyśmy tak cierpieli... Między sprawą ludzką i Boską jest walka... Kiedy wy nas skazujecie, uwalnia nas Bóg.

- Jakbym słyszał naszych męczenników... To są ich słowa. Ale dotyczą tylko chrześcijan.

- Dotyczą wszystkich prześladowanych.



Święta Joanna na stosie

Szpada pana admirała

W mieście mordowano wszystkich hugenotów. Okazało się rychło, że choć dwór zamierzał wygubić jedynie najznaczących, księżę de Guise w porozumieniu z władzami miasta Paryża skrupulatnie przygotował plan wyniszczenia wszystkich innowierców. Na wiele dni przedtem wykonano dokładne spisy hugenotów, oznaczono ich domy, zorganizowano oddziały morderców, gotowe w każdej chwili do działania. Głos dzwonów z Saint-Germain-l'Auxerrois zastał ich oczekujących na sygnał. Niezwłocznie przystąpili do działania. „Komisarze, naczelnicy dzielnic i dziesiętnicy paryscy chodzili ze swymi ludźmi od domu do domu, tam gdzie spodziewali się zastać hugenotów, rozkazując otworzyć bramę w imieniu Króla, i mścili się na tych biednych rzemieślnikach, młodzieńcach, starcach, kobietach i dzieciach za ich rzekomy spisek, nie zważając na pleć, wiek ani stanowisko.”

Zaczęto od szlachty hugenockiej. „Rzeź była największa na ulicy św. Honoriusza i w jej okolicach, gdyż tutaj znajdowały się liczne oberże napelnione panami kalwińskimi (...). Lecz rychło upojeni krwią mordercy przenieśli się w dalsze dzielnice, gdzie dołączyli się do nich bandy rzeźmieszków z całego miasta. Pod ich ciosami padli hugenoccy radcy parlamentu, kupcy, rzemieślnicy, księgarze. Zamordowano szereg protestanckich kupców zagranicznych, przybyłych na krótko do Paryża w sprawach handlowych. Szukając nie tyle heretyków, co bogatych sklepów i pięknych kobiet, zamordowano również szereg kupców katolickich, zgwałcono ich żony i córki. Mordercy, odróżniający się białą szarfą z hiszpańskim krzyżem, zabijali każdego podejrzanego, ich zdaniem, przechodnia. Aby się od tego uchronić, trzeba było nosić medal z napisem „Jezus - Maria”. Przed wszystkimi kościołami stały zawczasu już przygotowane kramiki z podobnymi medalami i księża sprzedawali je po wygórowanej cenie.

Dzięki temu, że bandy katolików pociągnęły najpierw w bogate dzielnice kupieckie, ocalała część szlachty protestanckiej zamieszkałej w położonej na drugim brzegu Sekwany dzielnicy Saint-Germain-des-Prés. Niektórzy naiwni pośpieszyli szukać schronienia w zamku królewskim, gdzie podzieliłi los swych wymordowanych towarzyszy, lecz roztropniejsi co rychlej ratowali się ucieczką. (...)

Lecz stali mieszkańcy Paryża nie mieli dokąd uciekać. Bandy morderców wtargnęły nawet do kolegiów, nie szanując przywilejów uniwersyteckich. Zrzucono z okna słynnego uczonego Piotra Ramusa, a następnie ciało jego włożono po ulicach. Z wściekłością rzucono się na domy protestanckich mieszkańców „Małej Genewy”, jak nazywano przedmieście Saint-Germain-des-Prés. Matki z dziećmi wleczono wąskimi ulicami ku Sekwanie, nad brzegiem dopiero zabijano i wrzucano trupy do rzeki. Nawet niemowlęta dzieliły los rodziców; widziano ludzi, którzy zabiwszy dorosłych, wlekli do Sekwany worki z dziećmi, by je tam potopić.

Zorganizowano sprzątanie trupów. Nad Sekwanę długim szeregiem zjeżdżały wózki pełne martwych i dogorywających hugenotów. Wkrótce wymyślono usprawnienie całego proceduru, polegające na tym, że schwytych heretyków prowadzono na brzeg rzeki i tam topiono. Noc zapadała, a rzeź się nie kończyła. Przetrzęsano dachy, strychy, mieszkania katolików, spośród których wielu starało się ukryć ściganych hugenotów.

Rozmiary masakry przerosły zamysły dworu. Patrole jazdy, wysłane dla uspokojenia miasta, niewiele mogły zdziałać. Dopiero następnego dnia przerwano masowe rzezie, sporadyczne jednak wypadki mordowania schwytych hugenotów powtarzały się jeszcze przez szereg dni. Król postanowił początkowo przedstawić wypadki paryskie jako wynik waśni rodowej pomiędzy rodami Gwizjuszów i Chatillonów, ale już w dwa dni później nacisk Gwizjuszów zmusił Karola IX do publicznego oskarżenia hugenotów o spisek przeciwko bezpieczeństwu publicznemu i przedstawienia rzezi jako aktu sprawiedliwości. Tak też przedstawiały sprawę listy króla do monarchów europejskich (...).



Zespoły Teatru Wielkiego
w Łodzi

DYREKTOR NACZELNY
DYREKTOR ARTYSTYCZNY
ZASTĘPCA DYREKTORA D/S ADMINISTRACYJNYCH
ZASTĘPCA DYREKTORA D/S PRODUKCJI
GŁÓWNY KSIĘGOWY

MARCIN KRZYŻANOWSKI
TADEUSZ KOZŁOWSKI
STANISŁAW DYZBARDIS
RYSZARD KULESZA
ELŻBIETA NOJEK

DYRYGENCI TADEUSZ KOZŁOWSKI, KAZIMIERZ WIENCEK, PIOTR WUJTEWICZ, JACEK BONIECKI*, ANDRZEJ STRASZYŃSKI*

SOLIŚCI ŚPIEWACY

SOPRANY JOLANTA BOBRAS-PAJĄK**, MONIKA CICHOCKA, JOANNA CORTÉS*, ANNA CYMMERMAN**, DANUTA DUDZIŃSKA-WIECZOREK, IRENA GŁOWATY, ANNA JEREMUS, SYLWIA MASZEWSKA, TERESA MAY-CZYŻOWSKA, ELŻBIETA NIZIOŁOWA*, IZABELLA MOLL*, KATARZYNA NOWAK-STAŃCZYK, ROMA OWSIŃSKA, KRYSZYNA RORBACH, IZABELLA SZCZERBA**, MARIA SZCZUCKA*, ANNA SZOŁAJSKA*, AGNIESZKA SZOTT**, JOANNA WOŚ, DOROTA WÓJCIK
MEZOSOPRANY JOLANTA BIBEL, MAŁGORZATA BOROWIK, AGNIESZKA MAKÓWKA, ALICJA PANEK, ALICJA PAWLAK*, EWA SZYMKIEWICZ
TENORY KRZYSZTOF BEDNAREK, IRENEUSZ JAKUBOWSKI, TOMASZ JEDZ, ANDRZEJ M. JURKIEWICZ, BORYS ŁAWRENIW, TOMASZ MADEJ**, KRZYSZTOF MARCINIAK, DARIUSZ PIETRZYKOWSKI*, DARIUSZ STACHURA*, JERZY WOLNIAK
BARYTONY WIESŁAW BEDNAREK*, PRZEMYSŁAW FIREK*, ANDRZEJ KOSTRZEWSKI, ZENON KOWALSKI, ANDRZEJ NIEMIEROWICZ, EUGENIUSZ NIZIOŁ*, PRZEMYSŁAW REZNER, RAFAŁ SONGAN
BASY JANUSZ BOROWICZ*, TOMASZ FITAS, KAZIMIERZ KOWALSKI, ZBIGNIEW MACIAS*, ANDRZEJ MALINOWSKI, PIOTR MICIŃSKI, TOMASZ RAKOCZ, WŁODZIMIERZ ZALEWSKI
AKTOR BOHDAN WRÓBLEWSKI*
PIANIŚCI KOREPEYTORZY DANUTA ANTOSZEWSKA, MARIA CZERKAWSKA, NADIEŻDA PAWLAK, EWA SZPAKOWSKA, MAŁGORZATA ZAJĄCZKOWSKA

BALET

KIEROWNIK BAKETU KAZIMIERZ WRZOSEK

PRIMABALERINA EDYTA WASŁOWSKA

PIERWSI SOLIŚCI MALWINA POLESZAK, KRZYSZTOF BRODEK

SOLIŚCI BEATA BRODEK, MONIKA MARZEC, MIROŚŁAWA MIŁOŃ*, AGATA PAWLAK, KAROLINA SASIN, MONIKA SZYMURSKA, JAROSŁAW BIERNACKI, KAMIL CHMIELECKI, JERZY GĘSIKOWSKI, ADAM GRABARCZYK, TOMASZ JAGODZIŃSKI, BOGDAN JANKOWSKI*, KAZIMIERZ KNOL*, JAN ŁUKASIEWICZ, ALEKSANDER MIEDWIEDIEW, JACEK MISZCZAK, KRZYSZTOF PABJAŃCZYK, KRZYSZTOF ZAWADZKI

KORYFEEJE AGNIESZKA ANTOSZCZYK, AGNIESZKA GAŚIEWICZ, MARIOLA HELBIK, LIDIA NOWAK*, MAGDALENA REDLEWSKA, MARIUSZ CABAN, GRZEGORZ CECHERZ, KAZIMIERZ DWORCZAK*, ARTUR FIRAZA, GINTAUTAS POTOCKAS, JAKUB SPOCINSKI, PAWEŁ STOJKO,

ZESPÓŁ GRAŻYNA BŁASZCZYK, DOMINIKA BARAŃSKA, BEATA BOGUSZ, KRYSZYNA BUKOWIECKA, JOANNA DWORCZAK, JOLANTA HENKE, MAJA IWIŃSKA, AGATA JANKOWSKA, JOANNA KOPKA, MARIOLA KUŹNIAK, ANETA KRÓL, EWA KOWALSKA, KATARZYNA LEWANDOWSKA, MONIKA MACIEJEWSKA, ANNA PRUSZYŃSKA, DOROTA STĘPIEŃ, AGNIESZKA WOJDA, LUCYNA WOJNOWSKA, ANETA WĘŻYK, DAGMARA WIŚNIEWSKA, ANNA ZAMOJSKA,

WOJCIECH DOMAGAŁA, PIOTR KOPKA

ASYSTENCI CHOREOGRAFA

KRZYSZTOF BRODEK, ANNA FRONCZEK - LEWANDOWSKA, EDYTA WASŁOWSKA

KOORDYNATOR PRACY BALETU JOLANTA WICHLIŃSKA

AKOMPANIATORZY BALETU ELŻBIETA BRUC, NADIRA BURCHANOWA

ORKIESTRA

INSPEKTORZY SŁAWOMIR GRZEGORCZYK, JACEK RURAK

I SKRZYPCE ANDRZEJ MARCHEL (I koncertmistrz), IWONA TOMASZEWSKA (II koncertmistrz), RYSZARD DUTKOWSKI, IWONA HABRAŚ, ANNA KUNAT, LECH MAKOWSKI, HENRYKA NIERYCHŁO, MAREK NOWAKOWSKI, JANINA PRZYŁĘCKA-BIERKOWSKA, WIESŁAWA RYCZEL, ANDRZEJ STAŃCZYK, GRZEGORZ WOGIEL

II SKRZYPCE BEATA BUGAŁA, WOJCIECH CŁAPIŃSKI, ANNA PIETRZAK, LECH GUTOWSKI, PRZEMYSŁAW JELIŃSKI, ELŻBIETA KOŁODZIEJ, ANDRZEJ KOWALCZYK, BEATA PĘDZIWIATR, ANNA PIETRZAK, STANISŁAW PŁAWNIEC

ALTÓWKI ANDRZEJ BABSKI, PRZEMYSŁAW FLORCZAK, KAZIMIERZ MAZUR, FRANCISZEK NIERYCHŁO, WIESŁAW NOWAK, WOJCIECH PAŁUBA, JACEK RURAK, TERESA ZATKE

WIOLONCZELNIE PAWEŁ TOMASZEWSKI (koncertmistrz), RYSZARD BEDNARCZUK, MARIAN DĄBROWSKI, RÓŻA MARCIK, HELENA MUDZA, MAREK PRZYBYŁA, EWA ŻENO

KONTRABASY MAREK BŁASZCZYK, KAZIMIERZ GŁUCH, JERZY KNAPKIEWICZ, SYLWESTER MASŁOŃ, STANISŁAW ŚLEBOCKI*, MARCIN WAJCH

HARFA DOROTA SZYSZKOWSKA

FLETY CEZARY DYNOWSKI, HELENA GIERMAZIAK, SŁAWOMIR GRZEGORCZYK, MARZENA KOWALCZYK

OBOJE SZYMON JANIKOWSKI, ZDZISŁAW KACZMAREK*, MICHAŁ KOCIMSKI, KRYSZYNA MARCINKOWSKA, BOGDAN PAWEŁCZYK, KRZYSZTOF SIEMIŃSKI, STANISŁAW TETERA*

KLARNETY WALDEMAR DOBIEC*, ZUZANNA FABIJAŃCZYK, MARIUSZ GRZELAK, PIOTR MACIEJEWSKI, KRZYSZTOF PŁOSZYŃSKI

FAGOTY ANDRZEJ KALKANDZIS, MICHAŁ ŁABECKI, BEATA STREMBICKA
TRĄBKI KONRAD BONIŃSKI, GRZEGORZ GŁOWACKI, ADAM KOWALCZYK, ZDZISŁAW WIELOGÓRSKI*
PUZONY TOMASZ KACPRZAK, JACEK KASPRZAK, WALDEMAR PAŚ, DARIUSZ SPRAWKA, KAROL SZPIKOWSKI, WALDEMAR SZUBSKI
WALTORNIĘ ZBIGNIEW GALANT*, ANDRZEJ KOWALIK, TOMASZ SOPUR, WALDEMAR SZELAŃGOWSKI, MIECZYŚLAW WOŹNICA
TUBY JAROSŁAW JASTRZĘBSKI, JAN PNIAK
PERKUSJA MAŁGORZATA BARANOWSKA, SEBASTIAN DWORCZAK, BOŻENA KOZŁOWSKA, ANDRZEJ MIKOŁAJCZYK, LESZEK WANDAS
GITARY PAWEŁ STĘPNIK*, HUBERT STOPNICKI*, ANDRZEJ WALCZAK*, IRENEUSZ WALCZAK*

CHÓR

KIEROWNIK CHÓRU **MAREK JASZCZAK**

DYRYGENCI CHÓRU ELŻBIETA KWIECIEN, MAREK JASZCZAK

INSPEKTORZY CHÓRU ELŻBIETA GRZELAK, MAREK TWARDOWSKI

SOPRANY EWA ANDERS, AGORIKA BASIURAS, GRAZYNA BRAKOWSKA, MARIA BROJEK, ANNA GAJEWSKA*, HALINA GIBKA*, LILIANA GONDEK-WALCZAK,
ELŻBIETA GORZĄDEK, ELŻBIETA GRZELAK, HALINA JANOWSKA, TERESA KMIĘCIK-BIERNACKA, MARIA LEWARSKA, DOROTA MOSZYŃSKA,
KATARZYNA NOWACKA, ELŻBIETA PERLIŃSKA, BOŻENA RUDNIK, DOROTA SZYMCAK, XYMENA TOMCZYŃSKA, BARBARA WRÓBLEWSKA, JADWIGA ZAJĄC
ALTY IRENA CHOMKO, ANNA DYLIKOWSKA, WIESŁAWA JAŚKIEWICZ, ALICJA JARZYŃSKA, KATARZYNA KACZMAREK, ANTONINA KIERUS, ANNA KOBYLAŃSKA,
BOŻENA KROCZAK*, TERESA PRZYBYŁA, JOLANTA SITEK, OTYLIA ŚWIDERSKA, WIESŁAWA ŚWISTAK, IZABELA WESOŁOWSKA, IWONA WOJNAR,
MARZENA ZARZYCKA, DOROTA ZATKE

TENDRY RYSZARD ADAMUS, MARCIN CIECHOWICZ, ZDZISŁAW CHUDECKI*, FELIKS DŁUBAK, WACŁAW DOBROWOLSKI, KRZYSZTOF DYTUS,
MAREK GRABOWSKI, JAN KACZMAREK, WOJCIECH KRYGER, WITOLD MARCINKIEWICZ, KRZYSZTOF POŁOŃSKI, GRZEGORZ SIWIŃSKI, JERZY SPEŁAK,
CEZARY SOCHA, WOJCIECH STRZELECKI, MAREK TWARDOWSKI

BASY ZBIGNIEW GAWROŃSKI, ANDRZEJ KRACIŃSKI*, LUDWIK KROGULSKI*, ROMUALD KISIELEWSKI, ZBIGNIEW KUŹNIK, JAN ŁOJEWSKI*,
LECH MACIEJEWSKI, JÓZEF MITUTA, WOJCIECH NAGAJCZYK, STEFAN PASKA, ZBIGNIEW PLICHTA*, WIESŁAW RUDNICKI, HENRYK RZEPA,
TADEUSZ SOBIERAŃSKI, ANDRZEJ STANIEWSKI, RYSZARD STAŚ, ADAM SUWALD, IRENEUSZ WÓJCIKOWSKI*

AKOMPANIATOR CHÓRU HELENA RUDENKA

ASYSTENCI REŻYSERA MARIA SZCZUCKA, WALDEMAR STAŃCZUK

INSPIJCJENCI ANNA GAWĘŁ, URSZULA RYBICKA, STANISŁAW KRAWIEC, ZBIGNIEW PAWEŁCZYK

SUFLEK DOROTA ZDOLIŃSKA

DZIAŁ ORGANIZACJI PRACY ARTYSTYCZNEJ EWA KAMIŃSKA, ZOFIA HAY-FYGASS

IMPRESARIAT ARTYSTYCZNY MAŁGORZATA ŁAPOT, ANNA MACIEJEWSKA, KRYSZYNA ŻABICKA

KIEROWNIK BIURA OBSŁUGI WIDZÓW ELŻBIETA MAGIN

KIEROWNIK ZESPOŁU OBSŁUGI SCENY ADAM KULIKIEWICZ

KIEROWNIK DZIAŁU OBSŁUGI ARTYSTÓW ANNA KRAWCZYŃSKA

GŁÓWNY BRYGADIER OŚWIECENIA SCENY JERZY STACHOWIAK

GŁÓWNY AKUSTYK RYSZARD ŁOPACIŃSKI

MISTRZOWIE BRYGADY MONTAŻU DEKORACJI SYLWESTER BOROWSKI, ANDRZEJ KUŹNIEWICZ

GŁÓWNY SPECJALISTA D/S PRODUKCJI SCENOGRAFICZNEJ WANDA ZAŁASA

KIEROWNIK ZESPOŁU PRODUKCJI KOSTIUMÓW KRYSZYNA KOCAY

KIEROWNIK ZESPOŁU PRODUKCJI DEKORACJI ZYGMUNT DZIUBIŃSKI

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ BEATA ADAMIAK

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ EWA RYKOWSKA

MISTRZ PRACOWNI SZEWSKIEJ LEONARD SINICA

KIEROWNIK PRACOWNI MALARSKIEJ KRZYSZTOF LISOWSKI

MISTRZ PRACOWNI KAPELUSZY I KWIATÓW ANNA KOŁOMAŃSKA

KIEROWNIK PRACOWNI STOLARSKIEJ JACEK TOMCZYK

MISTRZ PRACOWNI ŚLUSARSKIEJ JERZY URBANIAK

MISTRZ PRACOWNI MODELATORSKIEJ MAŁGORZATA GORĄCY

MISTRZ PRACOWNI TAPICERSKIEJ ZDZISŁAW KAPITUŁA

KIEROWNIK PRACOWNI PERUKARSKIEJ JÓZEFA ADAMCZYK

BRYGADZISTA PRALNI I FARBARNI PIOTR DAWIDCZYŃSKI

* - współpraca

** - adept

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

Sezon 1999/2000

Polska prapremiera 4 marca 2000r.

Bibliografia:

- The International Cyclopedia of Music and Musicians*, New York, 1964
Mały słownik pisarzy świata, Wiedza Powszechna, 1972
Georges Bernanos *Dialogi karmelitanek*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa, 1985
Jan Baszkiewicz *Nowy człowiek, nowy naród, nowy świat: mitologia i rzeczywistość rewolucji francuskiej*, Warszawa, PIW, 1993
Teodor Jeske - Choiński *Kobiety rewolucji francuskiej*, Warszawa, 1906
Daniel Charles Gerauld *Historia gilotyny: legenda i moral*, Gdańsk, Marabut, 1996
Zakon Najświętszej Marii Panny z Góry Karmelu. Jego historia - duch - życie, Kraków, 1937
Maurycy Maeterlinck *Śmierć*, Wydawnictwo Tulipan, 1993
George Bernard Shaw *Święta Joanna*, PIW, Warszawa, 1960
Stanisław Grzybowski *Szpada pana admirała. Dzieje hugenotów*, Warszawa, 1961
Julian Strykowski *Przybysz z Narbony*, Czytelnik, Warszawa, 1983

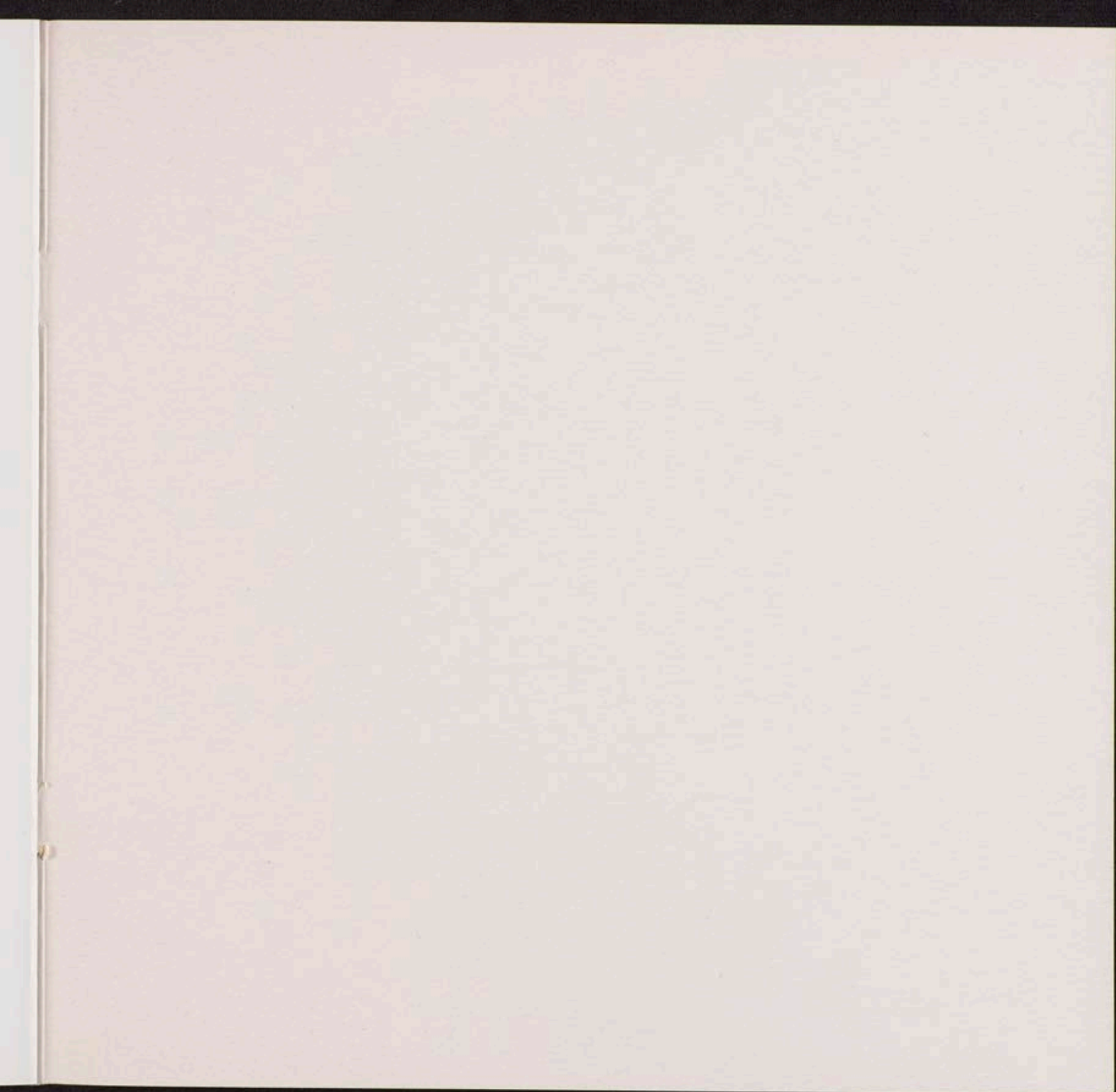
Ilustracje pochodzą z następujących źródeł:

- Goya 1746 - 1822, Edition Weber, Paris
Antoine Schnapper *David. Swiditel swojej epoki*, Izobrazitelnoje Isskustwo, Moskwa, 1984
Kuno Mittelstädt *Eugène Delacroix*, Henschelverlag, Berlin, 1974
Pierre Miquel *La veritable histoire des Français*, Editions Fernand Nathan, 1997

Wydawca Teatr Wielki w Łodzi

Ogólne założenia graficzne programu Krzysztof Tyczkowski
Projekt okładki Krzysztof Kelm
Opracowanie programu Agnieszka Smuga
Współpraca Bartłomiej Majchrzak
Druk Polydruk

**Teatr Wielki w Łodzi dziękuje
firmie 101 STUDIO TĘGI za pomoc w realizacji programu**



REALIZACJE „DIALOGÓW KARMELITANEK” NA ŚWIECIE OD 1996 ROKU

De Nederlandse Opera, Amsterdam
4.12.1997 - 30.12.1997, 10 spektakli

Berkeley Opera, Berkeley
9.05.1998 - 17.05.1998, 3 spektakle

Deutsche Oper, Berlin
8.09.1996 - 20.09.1996, 3 spektakle

Birmingham Hippodrome, Birmingham
19.11.1999, 1 spektakl

Indiana University Opera Theater, Bloomington
21.02.1998 - 7.03.1998, 4 spektakle

Bristol Hippodrome, Bristol
4.11.1999, 1 spektakl

Teatro Lirico di Cagliari, Cagliari
30.04.2000 - 7.05.2000, 5 spektakli

Welsh National Opera, Cardiff
2.10.1999 - 20.10.1999, 3 spektakle

Central City Opera, Denver
15.07.2000 - 13.08.2000, 11 spektakli

Aalto Theater, Essen
14.02.1998

Det Kongelige Teater, Kopenhaga
7.02.1997 - 9.12.1997, 13 spektakli

Wildwood Park, Little Rock
16.06.2000 - 18.06.2000, 2 spektakle

Empire Theatre, Liverpool
25.11.2000, 1 spektakl

English National Opera, Londyn
20.05.1999 - 10.06.1999, 8 spektakli

Royal Albert Hall, Londyn
5.08.1999, 1 spektakl

Victoria State Opera, Melbourne
21.04.1998 - 9.05.1998, 6 spektakli

Teatro alla Scala, Mediolan
17.05.2000 - 31.05.2000, 8 spektakli

L'Opera de Montreal, Montreal
11.03.2000 - 25.03.2000, 6 spektakli

Opéra National du Rhin, Mulhouse
5.02.1999 - 7.02.1999, 2 spektakle

Opéra de Nantes, Nantes
1.03.1996 - 5.03.1996, 3 spektakle

Apollo Theatre, Oxford
9.12.1999, 1 spektakl

Opéra National de Paris, Paryż
13.11.1999 - 28.11.1999, 8 spektakli

Curtis Institute of Music, Filadelfia
10.12.1998 - 12.12.1998, 2 spektakle

Grand Théâtre „L'Esplanade”, Saint-Etienne
9.02.1996 - 11.02.1996, 2 spektakle

Santa Fe Opera, Santa Fe
31.07.1999 - 25.08.1999, 5 spektakli

Savonlinna Opera Festival, Savonlinna
28.07.1999 - 1.08.1999, 3 spektakle

The Mayflower, Southampton
28.10.1999, 1 spektakl

Opéra National du Rhin, Strasbourg
17.01.1999 - 31.01.1999, 6 spektakli

Sydney Opera House, Sydney
17.10.1997 - 9.05.1998, 13 spektakli

Canadian Opera Company, Toronto
25.01.1997 - 7.02.1997, 6 spektakli

Teatro Comunale Giuseppe Verdi, Triest
30.03.1999 - 11.04.1999, 8 spektakli

Tulsa Opera, Tulsa
6.03.1999 - 13.03.1999, 3 spektakle

Teatro Filarmonico, Verona
13.02.1996 - 18.02.1996, 5 spektakli