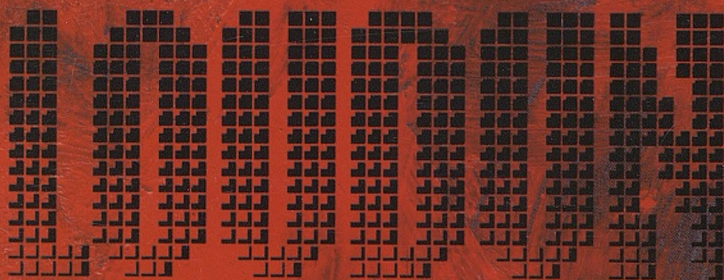
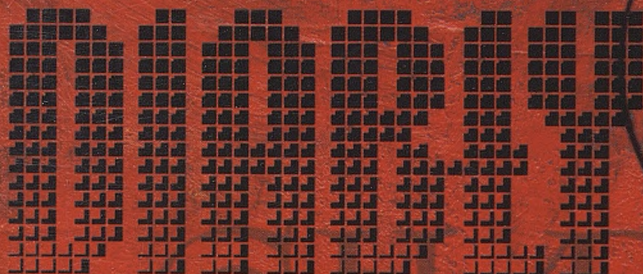


Krzysztof Penderecki



OPERA KRAKOWSKA





Opera Krakowska
instytucja kultury
Województwa
Małopolskiego

The Cracow Opera
is a cultural institution
of the Malopolska
Region

MKIDN
Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Projekt jest współfinansowany
ze środków Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego w ramach
programu „Promocja twórczości”

The project is subsidized by the Ministry
of Culture and National Heritage within
the „Promotion of Creativity” Programme

Krzysztof Penderecki

DIABŁY Z LOUDUN

The Devils of Loudun

75-lecie urodzin Kompozytora

Composer's 75th birthday

premiera 13 grudnia 2008
w dniu otwarcia nowej siedziby
Opery Krakowskiej

First night on December 13th 2008
on the opening night
of the new seat of Opera Krakowska



Krzysztof Penderecki

DIABŁY Z LOUDUN

Die Teufel von Loudun

The Devils of Loudun

opera w 3 aktach

Opera in three acts

libretto

Krzysztof Penderecki

wg sztuki *Diabły* Johna Whitinga

libretto

by Krzysztof Penderecki,

based on John Whiting's *The Devils*

prapremiera światowa

World's first performance

Hamburg 1969

prapremiera polska

Polish first performance

Warszawa 1975

Reżyseria / Director

Laco Adamik

Kierownictwo muzyczne / Musical Director

Andrzej Straszyński

Scenografia / Set Designer

Barbara Kędzierska

Kostiumy / Costume Designer

Magdalena Teśławska

Paweł Grabarczyk

Przygotowanie chóru / Chorus Master

Marek Kluza

Asystent reżysera / Assistant Director

Bożena Walczyk-Skrzypczak

Asystent kierownika muzycznego / Assistant Musical Director

Paweł Szczepański

Asystent scenografa / Set Designer Assistant

Izabela Firek

Inspicjent / Stage manager

Agnieszka Sztencel, Anna Jaworska

Sufler / Prompter

Dorota Sawka



WYSTĘPUJĄ / PERFORMERS

JOANNA

przeorysza urszulanek / the Prioress of St. Ursula's convent

Magdalena Barylak, Ewa Biegas

KLARA

Maria Lenart*, Julia Przyborowska*

GABRIELA

Izabella Matuła*, Karin Wiktor-Kałużka

LUIZA

Joanna Dobrakowska*, Bożena Zawisłak-Dolny

PHILIPPE

młoda dziewczyna / Young girl

Marta Brzezińska*, Katarzyna Oleś-Blacha

NINON

młoda wdowa / Young widow

Anna Borucka*, Agnieszka Cząstka

GRANDIER

proboszcz kościoła św. Piotra / the Vicar of St. Peter's Church

Stanisław Kierner*, Artur Ruciński*, Leszek Skrla*

OJCIEC BARRÉ / FATHER BARRÉ

wikary z Chinon / the Curate from Chinon

Janusz Borowicz*, Przemysław Firek

BARON DE LAUBARDEMONT

komisarz królewski / the Royal Commissioner

Adam Sobierajski, Adam Zdunikowski

OJCIEC RANGIER / FATHER RANGIER

Bogdan Kurowski*, Volodymyr Pankiv

OJCIEC MIGNON / FATHER MIGNON

spowiednik sióstr urszulanek / Ursuline confessor

Janusz Dębowski, Imeri Kawsadze

ADAM

aptekarz / a Chemist

Franciszek Makuch, Paweł Szczepanek

MANNOURY

lekarz / a Surgeon

Andrzej Biegun, Krzysztof Witkowski

D'ARMAGNAC

gubernator miasta / the Governor of Loudun

Stanisław Knapik, Kazimierz Różewicz

KSIĄŻĘ DE CONDÉ / PRINCE DE CONDÉ

wysłannik królewski / Royal emissary

Michał Kutnik, Konrad Szota

OJCIEC AMBROŻY / FATHER AMBROSE

stary ksiądz / Old priest

Wiesław Nowak

BONTEMPS

dozorca więzienny / a Jailer

Władysław Guzik

SĘDZIA / A JUDGE

Adam Sadzik

GŁOS LEWIATANA / LEVIATAN'S VOICE

Marcin Herman, Tomasz Wnuk

**Orkiestra, Chór i Balet Opery Krakowskiej
oraz śpiewacy z Zespołu Chóru Filharmonii Krakowskiej
Orchestra, Chorus and Ballet of Opera Krakowska
and the singers of Filharmonia Krakowska Choir Ensemble**

Dyrygent / Conductor

Andrzej Straszyński

* gościnnie / guest



Palenie czarownic
Witch burning

Mieczysław Tomaszewski

„Diabłom wierzyć nie można...”

To pierwsza część zdania, jakie Krzysztof Penderecki wpisał do swej partytury, jako jej *motto*. Druga część brzmi paradoksalnie: „nawet, gdy mówią prawdę” – i daje do myślenia¹. Bo paradoks to pozorny, skrywający mądrość pochodzącą z życiowego doświadczenia. A doświadczenie zdobyte w wieku nazywanym „wiekiem apokalipsy i nadziei” ostrzega przed uwierzeniem w prawdy częściowe, zwodzące pozorem, przysłaniające prawdy podstawowe.

1. Temat *Diabłów z Loudun* został podjęty przez kompozytora, który urodził się i doświadczył życia w kraju dotkniętym Holo-

kaustem i Katyniem, w kraju, w którym wymuszanie zeznań i procesy pokazowe należały do żelaznego repertuaru środków władzy nie tylko zaborczej. Na własne oczy widział i przeżył do głębi publiczną egzekucję dokonaną na rynku rodzinnego miasta przez tak zwaną „władzę ludową” na chłopcach z Armii Krajowej. Historia księdza Grandier, jego procesu, męczeństwa i stracenia, gdy wpadła mu w ręce, nie mogła nie wzbudzić rezonansu. Zdarzyła się wprawdzie przed paru wiekami, ale nosiła w sobie charakter archetypiczny, ponadczasowy. Prowokowała reakcję sprzeciwu i protestu wobec przemocy władzy totalitarnej. U Pendereckiego, autora *Brygady śmierci*, *Dies irae* i *Polskiego Requiem* – reakcję nie pierwszą i nie ostatnią.

2. U genezy *Diabłów z Loudun* nie stoi żadna fikcja literacka, żaden dramat wywiedziony z pisarskiej wyobraźni. Zdarzenia, o których w operze mowa, miały miejsce w konkretnym czasie i konkretnej przestrzeni. Zostały zresztą doskonale udokumentowane w pamiętnikach i wspomnieniach, również tych, którzy brali w nich udział.

18 sierpnia roku 1634, w miasteczku Loudun, na południowym Zachodzie „słodkiej Francji”, w Akwitanii słynącej z dobrego wina, w obliczu prawa i na oczach trzech tysięcy widzów, spalono na stosie księdza, proboszcza parafii Saint-Pierre-du-Marché. U progu świętego francuskiego klasycyzmu, w wieku myśli filozoficznej Pascala i Kartezjusza, tragedii Corneille’a i Racine’a – zarzucono mu opętanie diabłami mniszek z klasztoru sióstr urszulanek. Osądzono i spalono mimo oficjalnej wypowiedzi miejscowego biskupa, że nie o opętanie diabłami tu chodzi, lecz o erotyczną „histerię głupich mniszek”.

Zarzut opętania był zaledwie pretekstem, który pozwolił na wszczęcie procesu i skazanie osoby niewygodnej dla władzy centralnej, uosobionej w postaci rządzącego ówczesną Francją, niesławnej pamięci kardynała Richelieu. W sporze o sprawy ważne dla swego miasta – dotyczące jego samodzielności obronnej – ksiądz Grandier stanął po słusznej, ale jak się okazało – po „niewłaściwej” stronie. A niechętnych sobie miał również tyle, co tych, których fascynował. W dodatku, na koniec, odrzucił prośbę przeoryszy klasztoru urszulanek „od Aniołów”, by zechciał być jej i ich spowiednikiem. Domyslił się, że nie o spowiedź tu chodzi. Postąpił nierozsądnie. Odmowa stała się kamykiem tworzącym lawinę owej histerii. Prawdziwym wrogiem proboszcza od św. Piotra dała pretekst do ręki.

Historyczny ksiądz Grandier nie był postacią, którą można by postawić dziś za wzór klerykom z seminariów duchownych.

Obok niezłomnej wiary, posiadał niezwykłą urodę i niecodzienny temperament. Porywał wiernych płomiennymi kazaniami. Damy mdlały z egzaltacji, jak zaświadczaali współcześni. To z jednej strony. A z drugiej – życie prywatne mogło wywoływać zgorzelenie, z pewnością zaś wzbudzało uczucie zazdrości. Taki obraz głównego bohatera opery Pendereckiego jawi się na jej wstępie. W jej finale z postaci księdza Grandier odpada wszystko, co akcydentalne. Pozostaje człowiek wierny ideałom tym najgłębszym i najistotniejszym. Nie da się skusić do zaświadczenia swym podpisem nieprawdy. Nawet za cenę własnego życia.

3. U Krzysztofa Pendereckiego temat diabłów z Loudun pojawił się latem roku 1965 nad polskim morzem, gdzie kompozytor, swoim niezmiennym zwyczajem, spędzał wakacje. Spędzał, również jak zazwyczaj – pracować. Pracował nad partyturą *Pasji według św. Łukasza*. Jej prawykonanie zbliżało się z miesiąca na miesiąc, by wiosną roku następnego przynieść rezultat przechodzący wszelkie oczekiwanie: wejście tematu sakralnego na scenę muzyki awangardowej. Wejście poprzez utwór, który zostanie niebawem uznany za arcydzieło.

Otóż w aurę pracy nad znalezieniem muzycznego odpowiednika dla powagi tekstu, mówiącego o męce i śmierci Chrystusa – wkracza temat dotyczący pozornych diabłów ale prawdziwych cierpień i prawdziwej śmierci księdza Grandier. Temat pojawił się wraz z Konradem Swinarskim, który do Karwi zjechał, być może z powodu muzyki do *Nieboskiej komedii*, zamówionej u autora *Trenu* w związku z zamierzonym wystawieniem dramatu Krasińskiego na scenie Starego Teatru. Swinarski przywiózł ze sobą dwie książki, którymi chciał wzbudzić zainteresowanie kompozytora: obszerny esej dokumentalny Aldousa Huxleya, wydany pod nazwą, która stanie się niebawem tytułem

8 opery: *The Devils of Loudun* oraz dramat napisany przez Johna Whitinga w oparciu o fakty zebrane i skomentowane przez tegoż Huxleya, zatytułowany krótko, *The Devils*, w Polsce wystawiany jako *Demony*.

Powie później Penderecki: „Kusi mnie zarówno *sacrum* jak *profanum*, Bóg i diabeł, wzniosłość i jej przekraczanie” (1993). Latem roku 1965 w Karwi dał się łatwo skusić „diabłem” przywiezionym przez Swinarskiego. Temat tak go porwał i pochłonął, że od razu, będąc jeszcze w środku *Pasji Łukaszcowej*, zaczął snuć plany i czynić szkice. Swinarski stał się Janem Chrzcicielem opery, której prapremierę w Hamburgu zainauguruje jej drogę po scenach operowych Europy i świata.

Stanie się to jednak dopiero za cztery lata. Oper nie pisze się z dnia na dzień i w próżnię. Trzeba było skończyć i zaprezentować światu *Pasję* (1966). Za *Pasją* poszło *Dies irae*, pisane na rocznicę związaną z obozem w Auschwitz (1967). Praca nad librettem i partyturą *Diabłów* ruszyła przy tym na dobre dopiero po uzyskaniu zamówienia ze strony opery w Hamburgu, a ściślej mówiąc, jej dyrektora, Rolfa Liebermanna, który na swojej scenie zaczął kolekcjonować najwybitniejsze dzieła operowe XX wieku. Kurtyna poszła w górę 20 czerwca roku 1969. Dyrygował Henryk Czyż, reżyserował oczywiście Konrad Swinarski. W partię księdza Grandier wcielił się niezapomniany Andrzej Hiolski, w partię Matki Joanny od Aniołów – słynny sopran dramatyczny, Tatiana de Troyanos, w partię głównego egzorcysty – Bernard Ładysz. Oklaski po trzecim akcie trwały dwadzieścia minut.

4. Libretto *Diabłów z Loudun* skomponował sam kompozytor, choć uczynił to w oparciu o sztukę Whitinga. Można by powiedzieć, że jego działanie polegało na odrzuceniu z istniejącego już dramatu tego wszystkiego, co zbędne. Znacznie więc

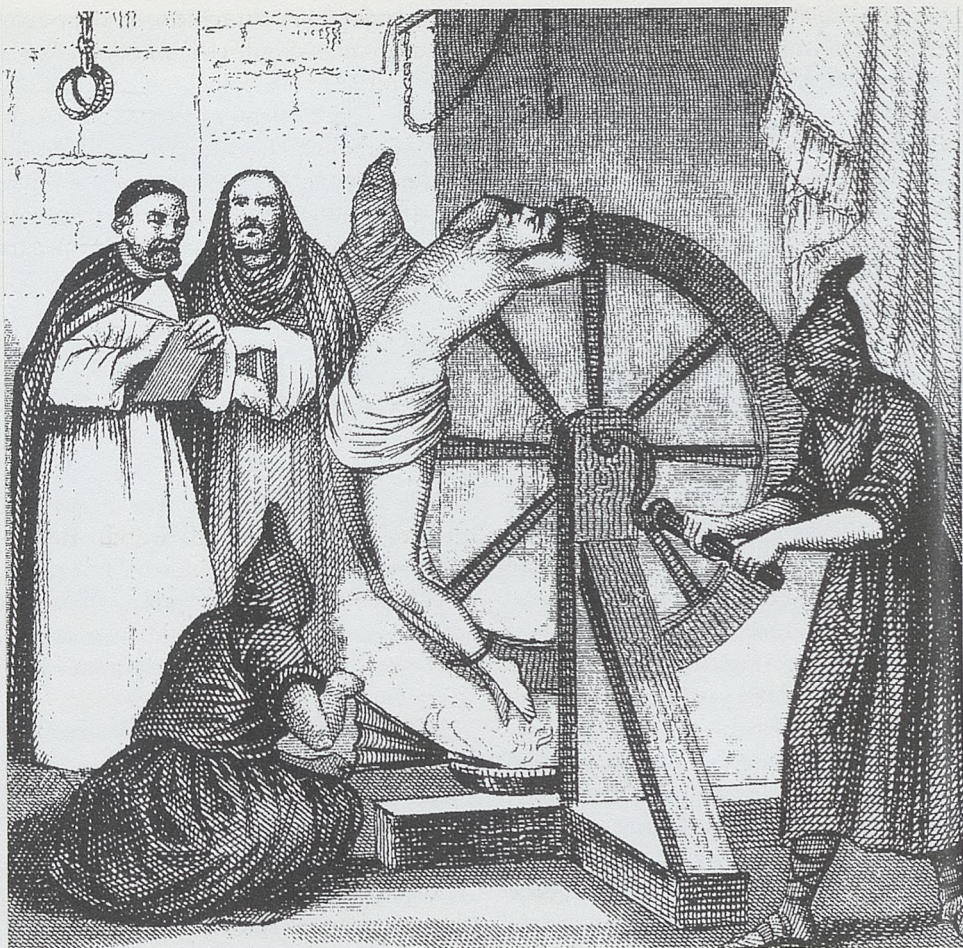
ograniczył ilość postaci, choć i tak pozostało ich немало: dziewiętnaście.

Na pierwszym planie rozgrywa się wątek główny, między matką Joanną a księdzem Grandier. Wątek krańcowo niesymetryczny: z jednej strony – nie dające się ugasić pożądanie, które wbrew własnym intencjom doprowadzi do śmierci uwielbianej osoby. Z drugiej: przemożna wola niezależności i odmowa wejścia w system, który zniewala. Droga od życia poddanego instynktom do heroizmu broniącego najgłębszych pokładów człowieczeństwa. Pośród paru postaci dalszych rozgrywa się równocześnie, na drugim planie, intryga polityczna. Przebiega na kształt kontrpunktu wobec głównego wątku. Reszta osób pojawiających się na scenie daje niezbędną barwę czasu i miejsca.

Trzy akty złożyły się na całość logiczną i spójną, poddaną regułom klasycznej tragedii. Pierwszy przyniósł prezentację osób, charakterów, postaw i zarysowanie konfliktu. Drugi – spotęgowanie napięć i eksplozję nagromadzonych emocji. Trzeci – tragiczne rozwiązanie: wartości najwyższe zostają obronione za najwyższą cenę.

Ale Penderecki okazał się nie tylko urodzonym dramaturgiem. Również narratorem. Opowiada tu muzyka, czyniąc to na sposób kalejdoskopu: zmienia się ze sceny na scenę, używając wszelkich możliwych środków stylu i techniki sonorystycznej. A scen jest trzydzieści. Można by mówić o strukturze bliższej filmu niż teatru. Ale można też zamknąć oczy. I wszystko ma się przed oczyma, bo wszystko zostaje opowiedziane i wyrażone dźwiękiem.

5. Akt pierwszy każe widzowi i słuchaczowi – poprzez wizje i przywidzenia matki Joanny od Aniołów, a także dzięki jej głosowi napiętemu na najwyższy ton – wejść od razu *in medias res*. Pierwsza z wizji antycypuje koniec dramatu: umęczony, ale nadal



Hiszpańska inkwizycja, XVI w.
Spanish Inquisition, 17th century

po męsku piękny ksiądz Grandier, z ogoloną głową i w koszuli skazańca, prowadzony na stos, zatrzymuje się przed klasztorem urszulanek. Odmawia żądaniu, by prosić mniszki o przebaczenie swoich niezawinionych win. Następna halucynacja napędzanej zazdrością wyobraźni ukazuje Joannie księdza Grandier we wspólnej kąpeli z piękną wdową, Ninon. W przestrzeni i czasie realnym Joanna otrzymuje od niego list z odmową: nie zamierza zostać spowiednikiem mniszek. Nie panując

nad swym pożądaniem i zazdrością oskarży go w końcu o nawiedzanie jej w postaci demona. Ale zanim ten moment nastąpi, kompozytor przedstawia nam swego bohaterę, czyniąc to bez taryfy ulgowej: urodziwy ale i rozwiązły ponad miarę, jawi się więc najpierw – już rzeczywiście i naprawdę – w kąpeli z piękną wdową. Ich duet miłosny to igranie melodią i rytmem: „Opętałeś mnie!...” Dialog następny nie jest już taki niefrasobliwy, bo nabrzmiały namiętym *belcantem* młodej dziewczyny, Philippe, wy-

10 znającej księdzu w konfesjonale swoje wobec niego uczucia ekspresją równą ekspresji Schuberta *Matgorzaty przy kołowrotku*. Kompozytorowi wyraźnie chodzi o to, by słuchacz i widz uwierzył, że ksiądz Grandier samym swym istnieniem wprawia wokół siebie w ruch wszystko, co żeńskie. Ale także chodzi chyba o to, by uwierzyć, że sięgnął dna, od którego pragnie się odbić: żarliwą modlitwą wypowiada na tle klasztoru niskich smyczków i zgrzytliwego współbrzmienia organów: „Boże, pokaż mi drogę, uwolnij od siebie!”

Naprzeciw pary czołowych bohaterów, ukazywanych w stylu *serio*, pojawią się nagle dwie postacie całkowicie w stylu *buffo*. I będą się pojawiać wielokrotnie, jak u Szekspira, w *Romeo i Julii*, lub może lepiej, bo bliżej: jak w *Wozzecku* Albana Berga. Tam kapitan i lekarz, tutaj aptekarz (tenor) i chirurg (baryton). Zawsze na ulicy i zawsze jako czyjeś oko i ucho. Dialogi prowadzone scherzoidalnie, więc dźwięki skaczą tu po odległych interwałach, albo zatrzymują się długo na jednym, powtarzanym bez końca tonie. Ale pojawianie się tej pary nie przynosi wytchnienia, a jej obecność staje się coraz bardziej niepokojąca. W scenie przedostatniej padają słowa: „Nareszcie!” Nareszcie Grandier zostaje osaczony.

Akt drugi rozgrywa się w kościele i w klasztorze, pod znakiem egzorcyzmów. Ojciec Barré (bas) i jego pomocnicy próbują bezskutecznie wypędzić diabła z matki Joanny. Rozbrzmiewa łacina skandowana jak chorałowy *accentus*. Joanna mówi na zmianę głosem własnym, wysokim i histerycznym („Jest noc i on, Grandier, złoty Lew, przychodzi do mnie”) i niskim, głosem Asmodeusza („I tak wygnamy Boga z naszego domu”). Równocześnie toczy się walka zakulisowa. Po jednej stronie – przychylni Grandierowi sędzia i burmistrz. Z drugiej – ukryci stronnicy kardynała Riche-

lieu. Następuje chwilowy triumf prawdy i rozsądku: biskup nakazuje zaprzestanie egzorcyzmów. Nie o opętanie szatanem tu chodzi, ale o histerię! Ale ani urażone mniszki, ani siły, dla których Grandier jest pionkiem w politycznych rozgrywkach, nie dają za wygrane. Egzorcyzmy zostają wznowione a mniszki opanowuje zbiorowa histeria. Zgodnie z sugestią partytury nastaje moment „piekielnego spektaklu”: przekrzykują się „głosy diabelskie, krzyki i ryki, chichoty i śmiechy, kwiki i wycia” chóru mniszek. To jednak jedynie wstęp do sceny finalnej, w której Penderecki zderza ów dźwiękowy chaos ze skandowaną łaciną egzorcyistów. Zwycięża chaos rozpętany wszystkimi środkami chóru i orkiestry, totalna orgia, pandemonium. Mniszki zrywają z siebie habity, ksiądz Grandier zostaje aresztowany. Matka Joanna, mówiąca tym razem głosem Lewiatana, może triumfować.

W akcie trzecim miejsce egzorcyzmowania matki Joanny i skupionych wokół niej mniszek zajmuje torturowanie Grandiera, dla wymuszenia przyznania się do nie popełnionych czynów. Krok po kroku, z nieubłaganą logiką zbliża się ten koniec, jaki Joanna ujrzała w pierwszym ze swych przywidzeń. Golenie głowy, ubieranie w koszulę kacerza, seria tortur, droga na miejsce stracenia, spalenie na stosie. Wszystko to ukazywane po kolei lub symultanicznie, na trzech planach równocześnie. Cała polifonia działań, stanów i emocji kontrapunktuje ze sobą. Głos Joanny, raz opętany i zagubiony, innym razem pograżony w modlitwie. Głos Grandiera, który przechodząc tortury nie tylko nie ugina się, lecz mężnieje, nabiera siły i mocy. „Podpisz! – Nie! Przyznaj się! – Nie!” Jak w finale *Don Juana*, tyle, że jako pozytywne odwrócenie tamtej sytuacji. Człowiek, który postępował dotąd jak „il cavaliere estremamente licenzioso” – w sytuacji granicznej odnalazł



Nawracanie i karanie heretyków / Conversion and punishment of Heretics

swoje pełne i prawdziwe człowieczeństwo.

Trzeci akt *Diabłów z Loudun* ukazuje to przeobrażenie. Parę momentów sprawia wrażenie przejmujące: brzmienia blachy w momencie wyrywania paznokci, zderzone z modlitwą mniszek. Lub dziejący się w pełnej ciszy, bez instrumentów – pierwszy i ostatni zarazem – dialog Joanny i Grandiera, wypełniony rozmiągającymi się emocjami. Grandier: „Mogę tylko prosić Boga, by ci wybaczył”. Joanna: „Ludzie wciąż tyle mówili o twojej piękności, teraz własnymi oczyma widzę, że to prawda.” Finał nie mógł być inny: środki, jakimi dysponował sonoryzm ekspresywny zostały użyte, by wyrazić z mocą, bez wątpliwości, to zwycięstwo. Zwycięstwo księdza Grandiera nad sobą i klęskę tych, którzy sądzili, że by uniknąć stosu – ugnie się.

6. Tak się dziwnie stało, że *Diabły z Loudun* miały jak gdyby dwie prapremiery. W dwa dni po Hamburgu wystawione zostały w

Stuttgarcie. I jeśli w Hamburgu niewątpliwy sukces opery można było uznać za umiarkowany, w Stuttgarcie osiągnął on pełnię. Ci, którzy obejrzel i usłyszeli oba spektakle, byli skłonni sądzić, że mieli przed sobą dwa odmienne utwory.

A chodziło jedynie o odmienne odczytania. W *Diabłach* hamburskich – Swinarskiego i Czyża – partytura odczytana została jako opera historyczna, jako epicka opowieść tocząca się niespiesznie przed oczami widzów z należnym szacunkiem dla kolorytu epoki i dla prawdy, rozumianej w duchu scenicznego realizmu. Spektakl stuttgartarcki – wystawiony przez Güntera Rennerta i muzycznie poprowadzony przez Janosa Kulkę – zaprezentował ten sam utwór jako dramat muzyczny, zakorzeniony w ekspresjonizmie. Radykalnie pomysłana partytura została przełożona na radykalne działania sceniczne o naturalistycznym charakterze. Widz został wciągnięty w sceniczne „tu i teraz”, słuchacz

12 poruszony krańcowo napiętą emocjonalnie muzyką, zderzającą przeciwieństwa.

Ów radykalizm działań scenicznych w Stuttgarcie posunął się nawet dosyć daleko, sięgając granicy, za którą zaczyna się to, co nieprzystojne. Recenzentowi jednego z pism londyńskich, porównującemu obie inscenizacje, podobało się właśnie owo dotarcie do granicy. Pisał, zdając relacje z tego, co widział, w sposób dosyć detaliczny: „Swinarski zdecydował się nie pokazywać *bon vivanta* Grandiera kąpiącego się w wannie ze swą kochanką lub przyjmującego wizytę innej kochanki za zasłoną okrywającą konfesjonał. Rennert pokazał jedno i drugie jako sprawy naturalne, a także pozostał wierny prawdzie historycznej, umieszczając na scenie znaczną liczbę zakonnic, opanowanych przez *furor utyrinus*, zdzierających habity ze swych ciał, i tarzających się nago po ziemi.”²

Historia recepcji dopisuje do utworów ich dalsze ciągi. Otóż ta radykalna w środkach scenicznych, sięgająca granicy przyzwyczajenia inscenizacja stuttgartcka wywołała skandal wśród części odbiorców. W prasie miejscowej ogłoszono protest jednej z partii chrześcijańskich, zarzucający *Diabłom* Pendereckiego nieobyczajność. Musiał publicznie zabrać głos biskup stuttgartski, by zapewnić, iż w tym nowym utworze autora *Pasji* nie widzi nic niemoralnego.

7. *Diabły z Loudun* poszły w świat jednak właśnie wraz z opinią dzieła skandalizującego. Za Hamburgiem, Stuttgartem wystawił je Berlin i Monachium, Londyn i Santa Fé, Rzym i Graz, Poznań, Warszawa i około dwadzieścia innych scen. Inscenizatorzy mieli możliwość wyboru kierunku interpretacji a *Diabły* – jak mało która opera – otwierają się na rozmaitość tych interpretacji.

Sceniczne dzieje *Diabłów z Loudun* – porzucawszy od swej podwójnej prapremiery –

przebiegają najczęściej jedną z dwu wspomnianych tu dróg: drogą odczytań historycznych albo obyczajowych. W interpretacjach słownych zaistniała również droga trzecia: odczytania symbolicznego. Rzecz ma swe źródło w pewnym podobieństwie dramatu księdza Grandiera do struktury ostatnich wydarzeń z życia Chrystusa. Stąd też interpretacje, kładące akcent na przesłanie natury ponad-historycznej i ponad-obyczajowej, pojawiają się niemal refrenicznie.

Już od razu, w roku 1970, jeden z kompetentnych recenzentów zauważył: „Loudun od Kalwarii, lecz także od Guerniki, Oświęcimia i Wietnamu dzieli jeden krok, inna scena i kostium.”³ Ludwik Erhardt nie miał wątpliwości co do tego, iż „postać ks. Grandier od początku miała dla Pendereckiego wymiar symbolu. Paralela między życiem i męczeństwem bohatera opery a procesem i cierpieniem Chrystusa nie była przypadkowa – przeciwnie, podkreślił ją jeszcze ostatnią sceną, procesją wiodącą umęczonego ks. Grandiera na miejsce kaźni, nieodparcie przywołującą na myśl analogię z drogą krzyżową. Znieważenie prawdy, miażdżenie jednostki przez maszynę władzy za pomocą nietolerancji i nieprawości, morderstwo polityczne dokonywane w majestacie oficjalnego prawa – wszystko to mogło by odbywać się w dowolnym kostiumie. Także współczesnym.”⁴

W sposób analogiczny, stawiając już kropkę nad „i” odczytał przesłanie, niesione przez *Diabły*, jeden z wnikliwych interpretatorów opery, Edward Boniecki: „Postać Urbana Grandiera – pisał – urosła do rangi symbolu milionów ludzi zamordowanych przez totalitarne państwa w XX wieku. Symbolu władzy zła nad światem i nadziei na triumfy dobra. Chrześcijańskie przesłanie moralne zawarte w *Diabłach z Loudun* łączy operę Pendereckiego w nurt sztuki zaangażowanej.”⁵

Wpisując swoje *Diabły z Loudun* w nurt sztuki zaangażowanej podążył Krzysztof Penderecki w ślad za wielką tradycją XX wieku, za *Joanną na stosie* Artura Honeggera, *Dialogami karmelitanek* Francisa Poulenc'a i *Intolerancją* Luigi Nona. Można sądzić, iż w tym buncie przeciw nietolerancji i hołdzie dla nieugiętości wobec metod totalitarnych zarezonowały również kompozytora doświadczenia własne.

¹ Słynna sentencja pochodząca od św. Jana Chryzostoma, biskupa Konstantynopola i Ojca Kościoła.

² Paul Moor, *The Devils rehabilitated*, "The Financial Times", 2.VII.1969.

³ A. David Hogarth, *The Truth and the Paradox*, Philips Music Record, lato 1970.

⁴ L. Erhardt, *Spotkania z Pendereckim*, Kraków 1975, s.137.

⁵ Edward Boniecki, *Diabły z Loudun a sprawa Urbana Grandiera*, w: T. Malecka (red.), *K. Penderecki's Music in context of XXth-century Theatre*, Kraków 1999, s. 79.

Entlarvte und jederman zur Schau dargestellte Französische INQUISITION,

Oder:

Geschicht der Bastille,
Worin / nebst vielen leß-würdig / trau-
rigen / auch fetsam- und lustigen Begebenhe-
ten / die alda herrschende / und in unterschiedlichen Ge-
stalten erscheinende Lasten / Seig / Betrug und Ungerechtigkeits
mit aufrichtiger Feder beschriben werden

Von

Monfr. Constantin de Rennerville.



Getrukt im Jahr MDCCXV.



ks. Urban Grandier
Father Urban Grandier



Palenie na stosie, XVI w.

Burning at the stake, 16th century

Mieczysław Tomaszewski

“Devils must not be believed...”

This is the first part of the sentence that Krzysztof Penderecki used as the motto for his score. The other part sounds paradoxical: “even if they’re telling the truth” – and is deliberately thought-provoking.¹ Because the paradox is only apparent, concealing a wisdom born of experience. And experience gained during the century known as the “age of apocalypse and of hope” warns us against believing in partial truths that are misleading in their appearances and block out the truths that are fundamental.

1. The theme of *The Devils of Loudun* was taken up by a composer who was born and experienced life in a country affected by the Holocaust and Katyn, in a country where forcing testimonies and staging show trials had been standard procedure with various authorities, and that not only under annexationist rule. He saw with his own eyes a public execution of boys from the Home Army carried out on the marketplace of his hometown by the so called “people’s government”, and it made a deep impression upon his innermost being. When the story of Father Grandier, his trial, passion and execution found its way into the composer’s hands it could not fail to strike a familiar chord. Although it had

happened several centuries before, there was something archetypal about it, something timeless. It provoked a response of opposition and protest against the violence of totalitarian government. With Penderecki – the composer and author of *Death Brigade*, *Dies Irae* and *Polish Requiem* – this was neither the first nor the last such response.

2. The genesis of *The Devils of Loudun* was no literary fiction, no drama born in a playwright's imagination. The events referred to in the opera did indeed take place at a specific point in time and space. Indeed, they were more than well documented in memoirs and diaries, including some written by those who took part in them.

On 18 August 1634, in the town of Loudun, in the south west of “sweet France”, in Aquitaine, a province famous for its good wine, by operation of the law and before the eyes of three thousand on-lookers, a priest was burned at the stake, the parson of Saint-Pierre-du-Marché. At the dawn of the enlightened French Classicist period, in the age of the philosophical thought of Pascal and Descartes, and of the tragedies of Corneille and Racine, he was charged with having some Ursulan nuns possessed by devils. He was tried and burned to death despite a formal statement by the local bishop that this was not a matter of demonic possession but one of erotic “hysteria of some foolish nuns.”

The charge of satanic possession was merely a pretext that made it possible to hold a trial and convict a person inconvenient to the central government, personified by the notorious Cardinal Richelieu, who held the helm of France at the time. In a dispute over matters important to his town – regarding its ability to defend itself autonomously – Father

Grandier chose the right cause but, as it turned out, the “wrong” side. And his adversaries were as numerous as the people he fascinated. In addition, at the end of all this, he turned down the request of the prioress of the Ursulan convent “of the Angels” who wished to have him as their confessor. He was aware that confession was not what they had in mind. What he did proved mistaken. His refusal became a small stone that started an avalanche of hysteria. It provided the true enemies of the parson at St. Peter's with the perfect pretext.

The historical Father Grandier was not a figure who could be held up as a role model for today's seminarists. In addition to an unwavering faith, he had extraordinarily good looks and a unique temperament. He entranced congregations with his fiery sermons. Ladies fainted in exaltation, according to reports by his contemporaries. That was one side of the story. The other was that his private life could scandalise the public, and it definitely excited envy. This is the image of the main protagonist revealed at the very beginning of Penderecki's opera. In the finale, the figure of Father Grandier becomes stripped of all that is accidental. What remains is a man faithful to his profoundest and most essential ideals. He refuses to be tempted into certifying untruth with his signature. Even at the cost of his life.

3. Krzysztof Penderecki first came across the theme of the Loudun devils in the summer of 1965 while on vacation at the Polish coast, as was his long-standing custom. As usual, he was spending his break diligently, working on the score of the *Passion according to St. Luke*. Its world premiere was drawing nearer month by month, and the following spring was to yield a result beyond all expectations: the entrance of a re-

16 ligious theme onto the stage of avant-garde music. An entrance through a work that was soon to be hailed as a masterpiece.

This aura of work on finding a musical equivalent for the gravity of a text speaking about the passion and death of Christ was invaded by a theme of unreal devils but also the very real suffering and death of Father Grandier. The theme arrived with Konrad Swinarski, who had come to Karwia possibly to talk about the music for *The Undivine Comedy* with which he had commissioned Penderecki for his intended staging of Krasiński's play at the Stary Theatre. Swinarski brought with him two books, hoping to arouse the composer's interest in them: a bulky documentary essay by Aldous Huxley, published under the title that was soon also to become that of the opera: *The Devils of Loudun*, and a play written by John Whiting on the basis of the facts recounted and commented upon in Huxley's book. The play had a shorter title, *The Devils*, and in Poland was staged as *Demony* (*The Demons*).

Later on, Penderecki was to say: "I am tempted by both the sacred and the profane, God and the devil, the sublime and going beyond it" (1993). In the summer of 1965 in Karwia, he was easily tempted by the "devils" brought along by Swinarski. The theme captured and engrossed him so much that, there and then, still in the middle of the *St Luke Passion*, he began to devise plans and make sketches. Swinarski became John the Baptist to the opera whose world premiere in Hamburg was to inaugurate its march around the operatic stages of Europe and the world.

This, however, was only to come four years later. Operas are not written overnight, or in a void. First the *Passion* needed to be finished and presented to the world (1966). The *Passion* was followed by *Dies Irae*, written for an anniversary relat-

ing to the Auschwitz camp (1967). The work on the libretto and score for *The Devils* started in earnest only after it was commissioned by the Hamburg Opera House, and specifically by its director, Rolf Liebermann, who had begun collecting the most outstanding works of 20th-century opera on his stage. The curtain went up on 20 June 1969. The orchestra was directed by Henryk Czyż, the show by Konrad Swinarski – of course. The part of Father Grandier was taken by the unforgettable Andrzej Hiolski, the part of Mother Joan of the Angels by the famous dramatic soprano Tatiana de Troyanos, with Bernard Ładysz as the head exorcist. The applause after the third act lasted twenty minutes.

4. The libretto of *The Devils of Loudun* was composed by the composer himself, although he used Whiting's play as his basis. One could say that his work consisted in discarding all that was redundant in the existing play. Thus, he considerably reduced the number of characters, still retaining quite an impressive number of them: nineteen.

The main plot is played out between Mother Joan and Father Grandier. It is a plot that is extremely unsymmetrical: on the one hand, there is unquenchable desire, which will unintentionally lead to the death of the worshipped person. On the other there is an overwhelming will to remain independent and refusal to become part of a system that enslaves people. A path from a life governed by instincts to heroism in defending the profoundest layers of humanity. Parallel to it, in the background, several other characters are involved in a political plot, as a counterpoint to the main plot. All the other personages that parade through the stage add the indispensable colour of time and place.

The three acts make up a logical and co-

herent whole, according to the rules of classical tragedy. Act One introduces the characters, shows their attitudes and defines the conflict. Act Two augments the tensions and brings about an explosion of the accumulated emotions. Act Three provides the tragic dénouement: the highest values are defended at the highest cost.

But Penderecki proves to be more than a natural playwright here. He is also a narrator. The story is told by the music, in the manner of a kaleidoscope: it changes from scene to scene, using all possible means of style and sonorist techniques. And there are thirty scenes here. The structure is perhaps closer to that of a film than that typical for a stage presentation. But if you close your eyes, you can see everything in your mind's eye, as the whole story is told and expressed through the music.

5. Act One takes the viewer and listener immediately *in medias res* – through the visions and hallucinations of Mother Joan of the Angels, and also through her voice, stretched taut to the highest of tones. The first of the visions anticipates the end of the play: fatigued by torture, but still beautiful in a manly sort of way, Father Grandier, with his head shaved and wearing a convict's shirt, stops in front of the Ursulan convent on his way to the stake. He dismisses the demand that he should ask the nuns' forgiveness for sins he is not guilty of. The next hallucination produced by Joan's jealousy-driven imagination shows Father Grandier taking a bath together with Ninon, a beautiful widow. In real time and space, Joan receives a letter containing his refusal: he has no intention of becoming the nuns' confessor. Unable to control her desire and jealousy, she will finally accuse him of visitations in the form of a demon. But before this moment comes, the composer introduces his pro-

tagonist to us, which he does without much indulgence for his character: handsome but also licentious beyond measure, he does appear to us – in actual reality this time – in a bath with the beautiful widow. Their love duet is an interplay of melody and rhythm: "You have possessed me!..." The ensuing dialogue is not so light-hearted any more, as it is burdened with the passionate *bel canto* of a young girl, Philippe, confessing to the priest her own feelings for him in a confessional, with an expressiveness equal to that of Schubert's *Margaret at the Spinning Wheel*. The composer evidently wants the listener and the viewer to believe that Father Grandier arouses all the feminine element around him by his sheer existence. But it also seems that we are supposed to believe that he has just hit rock bottom and now wishes to make his way back up: he says a passionate prayer against the backdrop of a cluster of low strings and the dissonant consonance of the organ: "God, show me the way, free me from myself!"

The two main protagonists, depicted in a *serio* style, are balanced by the sudden appearance of two characters shown entirely in a *buffo* style. And they will reappear a number of times, like in a play by Shakespeare – *Romeo and Juliette* for instance – or, perhaps more relevantly, like in Alban Berg's *Wozzeck*. There it is the captain and the physician, while here we have the pharmacist (tenor) and the surgeon (baritone). Always in the streets, and always as someone else's eyes and ears. The dialogues are rendered in a scherzo-like manner, so the sounds also leap between distant intervals, or rest on a single, endlessly repeated tone for a long time. But the appearance of this pair affords no relief, and their presence becomes increasingly unnerving. In the penultimate scene, we hear the words: "At last!" At last, Grandier is cornered.

Act Two takes place in a church and in the convent, in the atmosphere of exorcisms. Father Barré (bass) and his aides are trying to cast the devil out of Mother Joan, to no avail. Latin formulae are chanted much like *accentus*. Joan speaks alternately in her own voice, high-pitched and hysterical (“It is night, and he, Grandier, the golden Lion, comes to me”), and a low one, the voice of Asmodeus (“We shall chase God away from our house anyway.”). At the same time, a struggle is raging behind the scenes. On one side are the judge and the mayor, both favourably disposed towards Grandier. On the other are the covert supporters of Cardinal Richelieu. Then comes another momentary triumph of truth and reason: the bishop orders the exorcisms to be stopped. This is not about satanic possession but about hysteria! But neither the offended nuns nor the forces to whom Grandier is a pawn in their political games will give up. The exorcisms are resumed and the nuns are overtaken by collective hysteria. As suggested in the score, this is a moment of “infernal spectacle”, filled with the overlapping “devilish voices, cries and roars, giggles and laughter, shrieks and howls” of the choir of nuns. But this is merely an introduction to the final scene, where Penderecki stages a clash of this acoustic chaos with the Latin chants of the exorcists. What wins is the chaos unleashed by the full potential of the choir and the orchestra, a total orgy, pandemonium. The nuns are tearing off their habits; Father Grandier is arrested. Mother Joan, speaking in the voice of Leviathan this time, can triumph now.

In Act Three, the exorcisms of Mother Joan and her train of nuns are replaced by the torture of Grandier, undertaken to force him into confessing acts he has never committed. Step by step, with relentless logic, the end which Joan saw in the first of

her hallucinations is coming near. The shaving of the head, the donning of a convict’s shirt, the series of tortures, the way to the place of execution, the burning at the stake – all this is shown either sequentially or simultaneously, in three planes of the stage. The whole polyphony of actions, states and emotions is internally counterpointed throughout. Joan’s voice is sometimes possessed and at a loss, and at other points engrossed in prayer. Grandier’s voice not only refuses to break down during torture, but actually becomes more manly, gains strength and power. “Sign it!” “No!” “Confess!” “No!” It is like the finale of *Don Juan*, except that the situation is positively reversed. The man whose previous conduct has been that of a “*cavaliere estremamente licenzioso*” has found his full and true humanity in an extreme situation.

Act Three of *The Devils of Loudun* depicts this transformation. Some moments produce a truly moving impression: the sounds of the brass as the nails are torn out clash with the nuns’ prayer; or the first – and last – dialogue between Joan and Grandier, amid utter silence, with no instruments, filled with their mismatched emotions. Grandier: “All I can do is ask God to forgive you.” Joan: “People kept talking so much about your beauty, and now I can see with my own eyes that it is true.” The finale could not be any different: the means available to expressive sonorism are used to convey this victory powerfully, without any doubt. Father Grandier’s victory over himself and the defeat of those who thought he would give in to avoid the stake.

6. By a rather odd coincidence, *The Devils of Loudun* had two original premieres, as it were. Just two days after the Hamburg performance, it was staged in Stuttgart. And if the undoubted success of the opera in

Hamburg could be considered moderate, that in Stuttgart reached its fullness. Those who saw and heard both performances were inclined to believe they were two different works.

But it was all merely about different readings. In the Hamburg production – directed by Swinarski and Czyż – the score was read as a historical opera, an epic story unfolding at an unhurried pace before the eyes of the audience, with due respect for the colour of the period and for the truth, conceived of in the spirit of stage realism. The Stuttgart production – staged by Günter Rennert and directed musically by Janos Kulka – presented the same work as a musical play, rooted in expressionism. The radically-devised score was translated into radical, naturalist stage action. The spectator was drawn into the “here and now” of the stage, the listener was moved by the extreme emotional tension of the music, and by the juxtaposition of the opposites.

That radicalism of stage action in Stuttgart actually went quite far, reaching the border beyond which the unseemly starts. The fact that this border was reached crossed was exactly what commanded the favour of a reviewer in one of the London newspapers who compared the two productions. He wrote, in his account of what he had seen, in quite an amount of detail: “Swinarski decided not to show the *bon vivant* Grandier taking a bath with his lover or visited by another lover, hiding behind the curtain of a confessional. Rennert showed both as natural things, and also remained faithful to the historical truth, placing a considerable number of nuns on the stage, seized by the *furor uterinus*, tearing off their habits and rolling on the ground naked.”²

The history of the reception of works of art writes their sequels. The Stuttgart production, radical in its use of means of the-

atrical expression to the point of reaching the remotest limits of decency, scandalised some of the audience. One of the Christian political parties announced its protest in the local press, accusing Penderecki's *Devils* of indecency. It took a public statement by the Bishop of Stuttgart to assure the public that there was nothing immoral in this new work by the author of the *St. Luke Passion*.

7. Nevertheless, *The Devils of Loudun* embarked on its world tour accompanied by this opinion of a scandalous work. After Hamburg and Stuttgart, it was staged in Berlin and Munich, London and Santa Fé, Rome and Graz, Poznan, Warsaw, and on some twenty other stages. Those who staged it had a choice of the overall direction of interpretation of *The Devils* which – like hardly any other opera – is open to a diversity of interpretations.

The history of the productions of *The Devils of Loudun* – starting with its double original premiere – has since run along one of the two paths recalled here: either in historical readings or as a drama of manners. In terms of verbal interpretations, a third path has emerged: that of a symbolic reading. This originated in a certain similarity between the drama of Father Grandier and the structure of the last events in the life of Christ. Thus, interpretations emphasising the message whose nature goes beyond history and manners recur in cycles, much like a refrain.

As early as in 1970, one competent reviewer noted that the distance “from Loudun to Calvary, but also to Guernica, Auschwitz, and Vietnam, is but a step, a change of scene and costume.”³ Ludwik Erhardt had no doubt that “from the start the figure of Father Grandier had a symbolic dimension to Penderecki. The parallel between the life and passion of this

20 opera's protagonist and the trial and suffering of Christ was not accidental – quite the contrary, he underscored it with his final scene, the procession leading the tortured Father Grandier to the place of his execution, which inevitably produced an association with the way of the cross. The debasing of truth, the crushing of an individual by the wheels of power, through intolerance and unrighteousness, a political murder perpetrated in the full majesty of official law – all this could happen in any costume whatsoever. Including that of our time.”⁴

Similarly, without leaving anything untold, the message of *The Devils* was deciphered by the insightful interpreter of opera, Edward Boniecki: “The figure of Urbain Grandier”, he wrote, “has become a symbol of the millions of people murdered by the totalitarian states of the 20th century, a symbol of the power of evil over the world and of hope for the triumph of good. The Christian moral message of *The Devils of Loudun* qualifies Penderecki's opera as socially involved art.”⁵

By placing *The Devils of Loudun* within the vein of a socially engaged art, Krzysztof Penderecki was following in a great tradition of the 20th century, established by such works as *Joan d'Arc at the Stake* by Arthur Honegger, *Dialogues of the Carmelites* by Francis Poulenc, and *Intolleranza* by Luigi Nono. It could be argued that this rebellion against intolerance and tribute to relentlessness in the face of totalitarian methods is a resonance of the composer's own experience.

TRANSLATED BY JERZY JURUŚ

¹ Famous maxim by St John Chrysostom, Bishop of Constantinople and a Church Father.

² Paul Moor, “*The Devils Rehabilitated*”, *Financial Times*, 2 July 1969.

³ A. David Hogarth, “The Truth and the Paradox”, *Philips Music Herald*, summer of 1970.

⁴ L. Erhardt, *Spotkania z Pendereckim*, Krakow 1975, p. 137.

⁵ Edward Boniecki, “Penderecki's *The Devils of Loudun* and the Case of Urban Grandier”, in: T. Malecka, ed., *K. Penderecki's Music in the Context of 20th-Century Theatre*, Krakow 1999, p. 79.



Ks. Adam Boniecki

Unde malum?

„Pierwszą operę Penderecki napisał w 1969 r. na zamówienie Rolfa Liebermanna, który był szefem Państwowej Opery w Hamburgu. *Diabły z Loudun* powstały na podstawie adaptacji scenicznej eseju Aldousa Huxleya *The Devils of Loudun*, której dokonał John Robert Whiting. Historia spalonego na stosie w 1634 r. księdza Urbana Grandiera, oskarżonego przez przeoryszkę klasztoru o niemoralność i satanistyczne skłonności, musiała zaintrygować Pendereckiego (...). Zawsze krytyczny, wątpiący, a jednocześnie – przez wzgląd na wychowanie – zorientowany ekumenicznie, kompozytor zwykł interpretować religijne wierzenia i kościelne rytuały po swojemu. Muzycznie zbliżone do *Pasji wg św. Łukasza*, pełne emocjonalnej intensywności, gęstych klasterów orkiestry, ale i punktualistycznej faktury zespołu, demonicznych okrzyków chóru, choć i chorałowych sekwencji, *Diabły z Loudun* stanowią dzieło rozpięte między liturgicznym

obzędem, misterium, oratorium, dramatem muzycznym a współczesnym teatrem ekspresjonistycznym” (Daniel Cichy *Mroczno i żarliwie* w „Tygodniku Powszechnym” z 11 maja 2008).

To, co się wydarzyło w siedemnastym wieku w Loudun fascynowało wielu pisarzy. Dalszy ciąg historii, której początek stał się kanwą libretta *Diabłów*, opisał Jarosław Iwaszkiewicz w mikro-powieści *Matka Joanna od Aniołów*, przenosząc jej akcję na teren Polski. Leszek Kołakowski w eseju *Demon i płeć* znakomicie całą historię opowiedział, „spisując ją wiernie z książek rozmaitych i memuarów”. Chcąc lepiej ją poznać i zrozumieć, można mu zawierzyć, jako że „niczego w kronice tu pomieszczonej piszący od siebie nie dodał”. Osobliwością kroniki Kołakowskiego jest to, że wydarzenia są w niej oglądane i oceniane okiem i umysłem jej protagonistów.

Zderzenie fanatyzmu religijnego, ambicji politycznych i erotycznych namiętności wyzwala demony. Potworności, które działają się w Loudun mają swój początek w ludzkich myślach. Zło, z iście szatańską skutecznością ogarnia coraz większe

22 przestrzenie. Opowieść o diabłach jest tu właściwie opowieścią o człowieku wiecznie tak samo podatnym na pokusy zła czynionego pod pozorem dobra. A zdeformowana religijność znakomicie temu służy. Nabożna formuła świetnie zastępuje logikę w ocenie wydarzeń i ludzi. Tak potraktowana religia budzi odrazę, jest destrukcyjna i przerażająca.

Ktoś może się zdziwić, że jeszcze dziś, ponad trzysta lat po tym, jak się to działo, artyści i filozofowie (Koźlakowski) sięgają właśnie do wydarzeń w Loudun. Dlaczego, może ktoś zapyta, nie powstają libretta, filmy, powieści o normalnych klasztorach, czym osobliwa przeorysza nazwiskiem de Berciel, córka barona de Coze, Matką Joanną od Aniołów nazwana, bardziej pociąga wielkich twórców, niż np. Matka Teresa czy niedawno zmarła wspaniała opiekunka ubogich siostra Emmanuela? Czemu twórców bardziej inspiruje zło, niż dobro?

Myślę, że u podłoża tego zjawiska jest strach. Za normalne i oczywiste uważamy pytanie „skąd zło?”, a nie zastanawiamy się, „skąd dobro?”. Drzemiące w nas pokłady destrukcyjnego zła nie dają nam spać spokojnie. Jak je w sobie rozbroić, jak je przezwyciężyć w innych?

I przychodzi tu na myśl tischnerowska fenomenologia zła. „Fenomen zła – napisał Tischner w *Filozofii dramatu* – zostaje umieszczony gdzieś na skrzyżowaniu między ułudą a przejawem. Jako ułuda zło ma w sobie coś z głupstwa, jako przejaw ma w sobie coś z groźby. Czymże jest więc ów specyficzny fenomen zła? Wydaje się, że specyfikę fenomenu zła oddaje trafnie polskie słowo: *zjawą*. Zło jest *zjawą*, złą *zjawą* – przy czym przymiotnik *zły* jedynie analitycznie wyraża to, co kryje się w samym pojęciu *zjawą*. Zjawą kłamie i nie kłamie zarazem, grozi i nęci, odbiera jedną nadzieję, aby ożywić drugą. Realność zjawy nie jest realnością bytu, ani realnością braku w bycie. Zjawą

jest *międzyrzeczywistością*, która rodzi się *po między człowiekiem a człowiekiem* jako owoc wspólnych struktur dialogicznych”

A diabły? Krzysztof Penderecki partyturę *Diabłów z Loudun* opatrzył tacińską sentencją wziętą od św. Jana Chryzostoma: „Diabłu nie można wierzyć, nawet gdyby mówił prawdę”.

Kraków, 26 października 2008



Father Adam Boniecki

Unde malum?

“Penderecki wrote his first opera in 1969, on commission from Rolf Liebermann, head of the Hamburg State Opera. *The Devils of Loudun* was based on John Robert Whiting’s stage adaptation of Aldous Huxley’s essay of the same title. Penderecki must have been intrigued by the story of Father Urbain Grandier, burnt at the stake in 1634 after being accused of immorality and satanism by a convent prioress (...). Always critical, sceptical, and at the same time – due to his upbringing – ecumenically oriented, the composer has always treated religious beliefs and church rituals in his own idiosyncratic way. Musically close to the *St. Luke Passion*, full of emotional intensity and thick orchestral clusters, but also featuring a punctualist texture, demonic cries by the choir, though also some plainsong sequences, *The Devils of Loudun* is a work spanning rit-

ual, mystery, oratory, musical drama and modern expressionist theatre.” (Daniel Cichy, “Mroczno i żarliwie”, *Tygodnik Powszechny*, 11 May 2008)

What happened in Loudun in the seventeenth century has since fascinated a number of writers. The story whose beginning formed the basis for the libretto of Penderecki’s opera was continued by Jarosław Iwaszkiewicz in his novella *Mother Joan of the Angels*, who moved the setting to Poland. Leszek Kołakowski tells the story superbly in his essay *The Demon and Sex*, which he claims to have “copied faithfully from sundry books and memoirs.” He is to be trusted if one wishes to fathom and understand it better, as “the author has not added anything of his own to the chronicle recounted here.” A peculiarity of Kołakowski’s chronicle is that the events are viewed through the eyes and minds of the protagonists.

Any clash of religious fanaticism, political ambitions and erotic passions is bound to unleash demons. The monstrosities that took place in Loudun had their origin in human thoughts. Evil of

24 truly satanic efficacy encompasses ever vaster spaces. This story of devils is actually the story of man, eternally susceptible to the temptations of evil perpetrated under the guise of good. And deformed religiosity is perfect for that. A pious formula will readily replace logic in assessment of events and people. Treated this way, religion evokes repugnance, is destructive and terrifying.

Some may be surprised that today, over three centuries later, artists and philosophers (Kořakowski) still draw on the events at Loudun. Some may ask why no librettos, screenplays, or novels are written about normal convents, and what it is about the strange prioress by the name of de Berciel, daughter of Baron de Coze, also known as Mother Joan of the Angels, that is more attractive to great artists than, say, Mother Teresa, or the recently deceased Sister Emmanuela, the wonderful guardian of the poor? Why are they inspired by evil rather than by goodness?

I think what lies at the base of this phenomenon is fear. We deem it normal and obvious to ask the question "Where does evil come from?" but we seldom give much thought to "Where does good come from?". The potential of destructive evil that is dormant within us is bound to keep bothering us. How do we disarm it in ourselves; how do we overcome it in others?

What comes to mind here is the Tischnerian phenomenology of evil. "The phenomenon of evil", Tischner wrote in his *Filozofia dramatu*, "is positioned somewhere at the intersection between illusion and manifestation. As illusion, evil has something of folly in it; as manifestation, it has something of a threat in it. What is that peculiar phenomenon of evil then? It seems that the specific nature of the phenomenon of evil is aptly conveyed by the

Polish word *zjawia* (apparition). Evil is an apparition, an evil apparition – where the adjective *evil* is only an analytical expression of what is inherent in the very notion of *apparition*. An apparition lies and does not lie at the same time, threatens and tempts, removes one hope only to arouse another. The reality of an apparition is not a reality of being, or the reality of a deficiency in being. An apparition is an *interreality*, which is born *between* one person and another as the outcome of their shared dialogical structures."

And the devils? Krzysztof Penderecki added a Latin maxim to his score of *The Devils of Loudun*, taken from St. John Chrysostom: "You can't believe the devil even if he's telling the truth."

Krakow, 26 October 2008

TRANSLATED BY JERZY JURUŚ



Palenie ksiąg
Book burning

Inkwizytor torturuje mężczyznę
An Inquisitor torturing a man



Akt I. Rzecz dzieje się w XVII-wiecznej Francji za panowania króla Ludwika XIII, przy którym faktyczne rządy krajem sprawował wszechwładny kardynał de Richelieu. Ponure zaś i tragiczne wydarzenia, o jakich opowiada dramat Johna Whitinga, który z kolei posłużył Krzysztofowi Pendereckiemu za kanwę libretta jego opery, nasuwały aż nadto wyraźne skojarzenia z rzeczywistością rządzonych totalitarnie krajów Europy Środkowej w 60-tych latach ub. stulecia. Wtedy to nietolerancja, okrucieństwo i zbrodnicze poniżenie ludzkiej godności w imię narzuconego z zewnątrz systemu, były tu wręcz na porządku dziennym.

Oto więc od razu w pierwszym akcie opery poznajemy matkę Joannę, przeoryszą klasztoru urszulanek z Loudun, której chorą, egzaltowaną wyobraźnię rozpałiło namiętne a grzeszne uczucie do urodzivego i znanego z libertyńskiego trybu życia księdza Urbana Grandier. Widziała go raz tylko i to z daleka - on nie widział jej nigdy; nie przeszkadza to jej jednak skarżyć się przybytemu do klasztoru sędziwemu ojcu Mignon, iż nocami nawiedza ją demon przybierający postać... właśnie księdza Grandier. Bystra inteligencja, wszechstronna wiedza i światowe maniere tego duchownego od dawna są solą w oku ciemnych i ograniczonych miejscowych notabli - lekarza Mannoury'ego i aptekarza Adama, którzy radzi byliby oskarżyć go o konszachty ze złymi siłami, jak też o grzeszne związki z urodziwą wdówką Ninon i młodą penitentką Philippe - gdyby tylko znalazły się mocniejsze dowody.

Równocześnie ksiądz Grandier naraża się możliwym ówczesnego świata, stając odważnie (choć twierdzi, że jest człowiekiem pokoju) po stronie gubernatora Loudun d'Armagnaca sprzeciwiającego się zburzeniu murów miejskich, nakazanemu przez kardynała Richelieu, który nie chce, aby ufortyfikowane prowincjonalne grody

stały się schronieniem dla protestantów i miejscami ich zbrojnego oporu. Z takim bowiem właśnie nakazem przybył do Loudun królewski komisarz baron de Laubardemont, który zarazem prowadzi sekretne śledztwo w sprawie księdza Grandier. Więści o wizjach matki Joanny i innych mniszek, do których z niedalekiego Chinon sprowadzono wytrawnego egzorcystę, ojca Barré (ten zaś zmusił jakoby do ujawnienia się demona Asmodeusza, który wyznał, że wstępując w ciała pobożnych zakonnic korzysta z pomocy kapłana imieniem Urban), jak też oskarżenia zawistnego doktora i aptekarza, są mu jak najbardziej na rękę...

Akt II. W kościele św. Piotra odbywa się przejmująca scena egzorcyzmów prowadzonych przy użyciu nader drastycznych metod. Przerywa je trzeźwo myślący sędzia, który szybko orientuje się, że rzekome wizje i całe opętanie Joanny, to jedynie owoc nienawiści, zrodzonej z wybujałych pragnień niespełnionej miłości. Teraz oświadcza on, że sam gruntownie zbada sprawę zgodnie z obowiązkami, jakie nakłada nań jego urząd. Dalszych egzorcyzmów zakazuje także arcybiskup w oparciu o świadectwo swojego nadwornego lekarza. Mimo to, gdy Joanna wraz z towarzyszkami ponownie odgrywa scenę obłądki i przemawiania „diabelskimi głosami”, de Laubardemont poleca egzorcyzmy wznowić. Równocześnie gubernator d’Armagnac, którego powiadomiono, iż przeciwny pierwotnie burzeniu miejskich murów król uległ woli kardynała Richelieu, ostrzega Grandiera, że musi co rychlej myśleć o swoim ratunku. Jednakże ksiądz Grandier, któremu niedawno Philippe zwierzyła się, iż za jego sprawą jest w poważnym stanie, oświadcza, iż ufając w boże miłosierdzie gotów jest przyjąć ciężką próbę, jaka go czeka. Kiedy zaś udaje się do kościoła, zostaje tam aresztowany przez żołnierzy Laubardemonta.

Akt III. W więziennej celi ksiądz Grandier po żarliwej modlitwie usiłuje zasnąć, przeskadza mu jednak gwar licznego tłumu zgromadzonego przed oknami - jak się okazuje - w oczekiwaniu na egzekucję, której ludność Loudun jest pewna, chociaż proces nawet się jeszcze nie rozpoczął.

Wiedziony chrześcijańskim współczuciem sędziwy ojciec Ambrose odwiedza Grandiera w celi, pragnąc go pocieszyć i modlić się z nim razem. Niebawem jednak strażnicy polecają mu odejść, co Grandier doskonale rozumie; nieposzlakowana szlachetność i uczciwość czcigodnego zakonnika mogłaby być niebezpieczna dla zamierzeń trybunału...

Rozpoczyna się proces - oczywista parodia autentycznego wymiaru sprawiedliwości. W jego wyniku nieszczęśny skazaniec ma być poddany „zwyczajnym oraz nadzwyczajnym” torturom, a następnie spalony na stosie. Jednakże nawet najśrozsze tortury nie są w stanie wymusić na nim przyznania się do czegoś, co - jak oświadcza - jest absolutnie nieprawdziwe. Do niedawna wytworny światowiec o libertyńskich obyczajach, okazuje on teraz zdumiewający hart ducha i wierność wierze oraz swoim przekonaniom.

Ponury pochód kroczy z wolna na plac kaźni. Przed klasztorem św. Urszuli, gdzie jakoby miał dopuszczać się swych występków, ksiądz Grandier raz jeszcze oświadcza, że miejsce to jest mu całkowicie nieznane, a o przebaczenie może prosić jedynie Boga. Gdy zaś do ostatniej chwili nie chce potwierdzić stawianych mu zarzutów, a zgromadzony tłum przybiera wobec oskarżycieli wrogą postawę, wściekły ojciec Barré sam chwyta z rąk kata pochodnię i podpala stos. Męczeńska śmierć Grandiera przeradza się teraz w przedziwną apoteozę...

Act I. The story takes place in France in the 17th century, under the reign of King Louis XIII, when the actual governor of the country was the omnipotent Cardinal de Richelieu. The gloomy and tragic events discussed in John Whiting's play, used by Krzysztof Penderecki as the treatment for his opera, suggested very clear associations with the reality of the Eastern European countries of the 1960's under totalitarian regimes, when intolerance, cruelty and criminal humiliation of human dignity in the name of an externally imposed regime was a daily norm.

Right in the first act of the opera, we meet Mother Joanne, the prioress of the Ursuline convent in Loudun, whose sick and exalted imagination was excited by sinful passion towards a good-looking Father Urban Grandier. She saw him only once from a distance, although he has never noticed her. That is not an obstacle, however, for her to complain to the old Father Mignon, claiming that a devil visits her at night, disguised as Father Grandier. Sharp intelligence, extensive knowledge and world manners of the latter are hated for long by stupid and ignorant local officials, Doctor Mannoury and Chemist Adam. The latter plots to indict Grandier on account of dealing with evil forces, as well as sinful connections with the beautiful widow Ninon and the young Philippe, only if strong evidence can be found.

At the same time, Grandier exposes himself to mighty rulers, standing bravely on the side of d'Armagnac, the Governor of Loudun (although Grandier himself declares to be a man of peace). The Governor opposed the demolition of town walls, ordered by Cardinal Richelieu. The Cardinal does not want the fortified towns to become the places of armed defence for protestants. An order to that ef-

Tortury inkwizycji
Inquisition tortures



fect is brought to Loudun by the Royal Commissioner, Baron de Laubardemont, who also conducts secret investigation concerning Grandier. The news of the skilful exorcist Father Barré visiting Mother Joanne and other nuns is useful to the Baron. Allegedly, Father Barré forced the devil Asmodeus to appear and confess that he uses the help of Father Urban to enter the bodies of pious nuns. Also, the accusations of the envious Doctor and Chemist are suitable.

Act II. An impressive scene of exorcisms is conducted at St. Peter's, with the application of fairly drastic methods. The scene is interrupted by Judge who quickly finds that apparent Joanne's visions and obsessions are only the results of hatred borne from excessive desires of unfulfilled love. The Judge declares to investigate the case in accordance with his duties imposed on him by his office. Also, the archbishop orders to stop the exorcisms, based on the witness account of his physician. Despite that, once Joanne and her nuns play the obsession scene again, speaking in "devilish voices", de Laubardemont orders to resume the exorcisms. At the same time, Governor d'Armagnac, notified that the King who had initially opposed the town wall demolition succumbed to the Cardinal's will, warns Grandier and suggests that he should rather try to save himself. However, Father Grandier, to whom Philippe recently confided that she has been pregnant with him, declares that he trusts God's mercy and is ready to face a hard test. Once he arrives at the church, he is arrested by Laubardemont's soldiers.

Act III. Father Grandier prays ardently in his cell and tries to fall asleep, but is disturbed by the noise of the crowd gathering in front of his window, waiting for Grandier's execution, as he finds out, although no trial has been held.

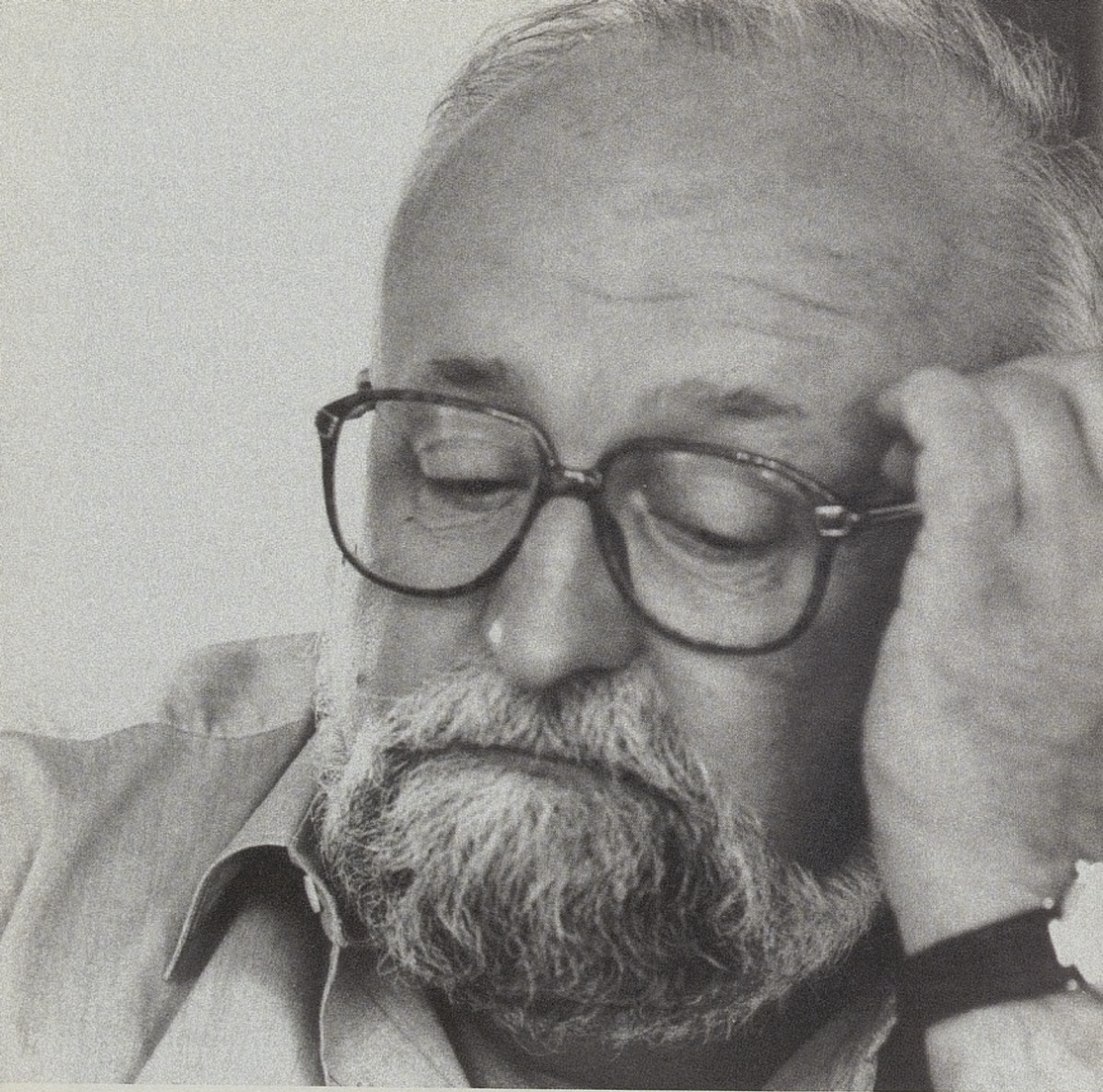
Led by Christian compassion, the old Father Ambrose visits Grandier in his cell. Father Ambrose intends to console Grandier and pray with him. Soon, however, the guards order Father Ambrose to leave, which is understandable to Grandier: the spotless opinion and integrity of the monk could threaten the tribunal's intentions.

A trial starts, an obvious parody of authentic justice. Finally, the miserable defendant is supposed to be subjected to "ordinary and extraordinary" tortures, followed by death on the stake. But even the most severe tortures are unable to force Grandier to admit anything what he claims is absolutely untrue. Until recently, a smart man of the world with libertine habits, he demonstrates great bravery, ardent faith and strong convictions.

A dark procession is heading slowly to the place of execution. When arriving in front of St. Ursula's, where he allegedly committed his offences, Father Grandier declares again that the place is completely unknown to him, asking only God to forgive him. When he refuses to admit the allegations until the last moment, and the crowd is getting hostile, angry Father Barré catches a torch and sets the stake alight. Grandier's martyrdom changes into strange apotheosis...

Józef Kański

translated by Henryk Zwolski



Urodził się 23 listopada w Dębicy. Studiował kompozycję u F. Skołyszewskiego, a następnie w PWSM w Krakowie u A. Malawskiego i S. Wiechowicza.

Jest laureatem wielu nagród artystycznych krajowych i zagranicznych, w tym m.in.: I, II i III nagrody na II Konkursie Młodych Kompozytorów ZKP (1959), Nagrody Państwowej I st. (1968, 1983), Nagrody Związku Kompozytorów Polskich (1970), Nagrody im. Herdera (1977), im. Honeggera (1978), im. Sibeliusa (1983), Premio Lorenzo Magnifico (1985), fundacji im. Karla Wolfa (1987), Grammy Award (1998, 1999, 2001), Grawemeyer Music Award (1992), Międzynarodowej Rady Muzycznej UNESCO (1993), nagrody Best Living World Composer (2000), Nagrody Księcia Asturii (2001).

Krzysztof Penderecki jest doktorem honoris causa kilkunastu uniwersytetów, m.in. w Rochester, Bordeaux, Leuven, Waszyngtonie, Belgradzie, Madrycie, Poznaniu, Warszawie, Buenos Aires, Glasgow, Münster, Seulu, Krakowie i członkiem honorowym Royal Academy of Music w Londynie, Accademia Nazionale di Santa Cecilia w Rzymie, Kungl. Musikaliska Akademien w Sztokholmie, Akademie der Künste w Berlinie, Academia Nacional de Bellas Artes w Buenos Aires, Académie Internationale de Philosophie et de l'Art w Bernie, Académie Nationale des Sciences, Belles-lettres et Arts w Bordeaux, Royal Irish Academy of Music w Dublinie, American Academy of Arts and Letters. Posiada wysokie odznaczenia państwowe i zagraniczne.

W latach 1973-1978 wykładał w Yale University w New Haven, w latach 1972-1987 był rektorem Akademii Muzycznej w Krakowie, w latach 1987-1990 dyrektorem artystycznym Filharmonii Krakowskiej. Jest pierwszym gościnnym dyrygentem Nord-

Born in Dębica, Poland, on 23 November 1933. He studied composition with F. Skołyszewski and in the classes of A. Malawski and S. Wiechowicza at the State Higher School of Music in Kraków.

Mr. Penderecki is the winner of many Polish and foreign artistic awards and prizes, including I, II and III Prizes at the Second Polish Composers' Association Young Composers' Competition (1959), First-Degree State Awards (1968 and 1983), Polish Composers' Association Award (1970), Herder Award (1977), Honegger Award (1978), Sibelius Award (1983), Premio Lorenzo Magnifico (1985), Karl Wolf Foundation Award (1987), Grammy Awards (1998, 1999 and 2001), Grawemeyer Music Award (1992), UNESCO International Music Council Award (1993), Best Living World Composer Award (2000), The Prince of Asturias Award (2001).

Mr. Penderecki holds honorary doctorates of several dozens of universities, e.g. those in Rochester, Bordeaux, Leuven, Washington, Belgrade, Madrid, Poznań, Warsaw, Buenos Aires, Glasgow, Münster, Seoul and Kraków, and is an honorary member of the Royal Academy of Music in London, Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rome, Kungl. Musikaliska Akademien in Stockholm, Akademie der Künste in Berlin, Academia Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires, Académie Internationale de Philosophie et de l'Art in Bern, Académie Nationale des Sciences, Belles-lettres et Arts w Bordeaux, Royal Irish Academy of Music in Dublin, and American Academy of Arts and Letters. He holds high distinctions granted by Polish and foreign governments.

In 1973-78, Mr. Penderecki lectured at Yale University in New Haven. In 1972-87, he was the Rector of the School of Music in Kraków. In 1987-90, he was the Artistic Di-

32 deutscher Rundfunk Orchester in Hamburg und der Mitteldeutscher Rundfunk Sinfonie Orchester in Leipzig. Od 1992 roku pełni funkcję dyrektora artystycznego Festiwalu Casals w San Juan (Puerto Rico). W 1997 roku został dyrektorem artystycznym orkiestry Sinfonia Varsovia. Od 1998 roku jest doradcą Beijing Music Festival w Pekinie, a od 2000 – gościnnym dyrygentem China Philharmonic Orchestra.

Prowadzi koncerty z czołowymi orkiestrami symfonicznymi w Stanach Zjednoczonych i Europie. Obok własnych utworów dyryguje dziełami symfonicznymi twórców z różnych epok.

Pierwszy występ kompozytora na arenie międzynarodowej miał miejsce w 1959 roku na Festiwalu „Warszawska Jesień”, podczas którego wykonał *Strofy*, jeden z trzech utworów, za które otrzymał pierwsze nagrody na II Ogólnopolskim Konkursie dla Młodych Kompozytorów. Pozostałymi były *Psalm Davida* i *Emanacje*. W tym samym roku powstał *Tren ofiarom Hiroszimy* uhonorowany nagrodą UNESCO. Utwór ten zapoczątkował pasmo sukcesów takich dzieł, jak: *Anaklasis*, *Polymorphia*, *Fonogramy*, *Psalm* czy *Pasja wg św. Łukasza*. Następnie powstały kolejno: *Dies irae*, opera *Diabły z Loudun*, *Jutrznia*. W 1972 roku rozpoczął karierę jako dyrygent i od tej pory prowadził największe orkiestry świata.

Prapremiera *I Koncertu skrzypcowego* odbyła się w Bazylei (1977). Drugim dziełem operowym był *Raj utracony* wykonany po raz pierwszy w Lyric Opera of Chicago (1978).

Te Deum zadyrygował kompozytor podczas prapremiery w Asyżu (1980), *Polskie Requiem* powstało na zamówienie Radia i Państwowego Teatru Wirttembergii dla uczczenia 40. rocznicy zakończenia II wojny światowej (1984), a *Czarną maską* dyrygował na Festiwalu w Salzburgu (1986). W 1988 roku otrzymał nagrodę Grammy za *II Koncert wiolonczelowy* nagrany wspólnie z Mieczysławem Roztropowiczem.

rector of the Kraków Philharmonic Orchestra. He was the first guest conductor of the Norddeutscher Rundfunk Orchester in Hamburg and the Mitteldeutscher Rundfunk Sinfonie Orchester in Leipzig. Since 1992, Mr. Penderecki has been the Artistic Director of the Casals Festival in San Juan, Puerto Rico. In 1997, he became the Artistic Director of the Sinfonia Varsovia. Since 1998, he has been the consultant of the Beijing Music Festival, and, since 2000, a guest conductor of the China Philharmonic Orchestra. He has been conducting concerts with leading symphonic orchestras in the United States and Europe. In addition to his own compositions, he conducts symphonic works composed in various periods.

The composer appeared for the first time on the international arena at the Warsaw Autumn Festival in 1959 when he performed the *Strofy*, one of the three pieces for which he received the First Prizes at the Second Polish Composers' Association Young Composers' Competition. The remaining two were *Psalm Dawida* and *Emanacje*. In the same year, the *Tren ofiarom Hiroszimy* was composed, honoured by the UNESCO Award. That piece started a streak of success, with such compositions as: *Anaklasis*, *Polymorphia*, *Fonogramy*, *Psalm* or *Pasja wg Św. Łukasza*, followed by *Dies irae*, the opera *Diabły z Loudun* and *Jutrznia*. In 1972, Mr. Penderecki started his conductor's career and has worked with the greatest orchestras in the world since then.

The premiere of the *Violin Concerto No. 1* took place in Basel (1977). The second opera piece was *Raj utracony*, performed for the first time in the Lyric Opera of Chicago (1978). *Te Deum* was conducted by the composer during the premiere in Assisi (1980), the *Polskie Requiem* was composed by the order of the Radio and State Theatre of Wirttemberg to celebrate the 40th anniversary of the end of World War II (1984), while

Prapremiera czwartej opery, *Króla Ubu* miał miejsce w Operze Monachijskiej (1991). Kolejne jego nowe dzieła to m.in.: *Sinfonietta*, *Benedicamus Domino*, *V Symfonia*, *Koncert fletowy*, *Siedem bram Jerozolimy* (3000 lat Jerozolimy), *Hymn do św. Danilla* (850-lecie Moskwy), *Hymn do św. Wojciecha* (1000-lecie Gdańska), *Credo*, *Sonata na skrzypce i fortepian*. W styczniu 2001 kompozytor ukończył *Concerto Grosso*, którego prawykonanie odbyło się w czerwcu tego samego roku w Tokio, pod dyktando Charlesa Dutoit.

9 maja 2002 w Carnegie Hall odbyła się światowa prapremiera *Koncertu fortepianowego „Zmartwychwstanie”*.

W roku 2005 miały miejsce 3 kolejne premiery: *Largo na wiolonczelę i orkiestrę*, *VIII Symfonia „Lieder der Vergänglichkeit”* i *Chaconne* – część Polskiego Requiem, zadedykowana Papieżowi Janowi Pawłowi II.

14 grudnia 2005 roku Krzysztof Penderecki został uhonorowany najwyższym polskim odznaczeniem – Orderem Orła Białego. We wrześniu 2007 roku otrzymał tytuł Honorowego Profesora St. Petersburgskiego Konserwatorium im. N. Rimskiego-Korsakowa. Jego imię znalazło się wśród tak wybitnych osobistości świata muzycznego jak Juri Temirkanov, Rodion Szchedrin, Galina Wiszniewskaja.

W kwietniu 2008 r. Krzysztof Penderecki został uhonorowany Złotym Medalem Ministra Kultury Armenii, otrzymał Dyplom Honorowego Profesora Państwowego Konserwatorium w Erevaniu i odebrał nagrodę Orły 2008 za najlepszą muzykę do filmu „Katyń” Andrzeja Wajdy.

the *Czarna maska* was conducted by the composer at the Salzburg Festival (1986). In 1988, Mr. Penderecki received the Grammy Award for his *Violin Concerto No. 2*, recorded together with Mieczysław Rostropowicz.

The premiere of the fourth opera, *Król Ubu*, took place in the Munich Opera (1991). Subsequent compositions included, among others: *Sinfonietta*, *Benedicamus Domino*, *Symphony No. 5*, *Flute Concerto*, *Siedem bram Jerozolimy* (3000 Years of Jerusalem), *Hymn do Św. Danilla* (850 Years of Moscow), *Hymn do Św. Wojciecha* (1000 Years of Gdańsk), *Credo*, and *Sonata for Violin and Piano*. In January 2001, the composer completed the *Concerto Grosso* whose premiere performance took place in Tokyo in June of the same year, conducted by Charles Dutoit. On 9 May 2002, the world premiere of the “*Zmartwychwstanie*” *Piano Concerto* took place in Carnegie Hall. In 2005, three more premieres took place: *Largo for Cello and Orchestra*, *Symphony No. 8 “Lieder der Vergänglichkeit”* and *Chaconne*, part of the *Polish Requiem* dedicated to Pope John Paul II.

On 14 December 2005, Krzysztof Penderecki was honoured with the Polish supreme distinction, the White Eagle Order. In September 2007, he received the title of Honorary Professor of the N. Rimsky-Korsakov Conservatory in S. Petersburg. The Professor's name was placed among such outstanding personalities of the music world as Yuri Temirkanov, Rodion Shchedrin, or Galina Vishnevskaya.

In April 2008, Krzysztof Penderecki was honoured with the Gold Medal of the Minister of Culture of Armenia and received the Honorary Professor Diploma of the State Conservatory in Erevan and the Orły 2008 Prize for the best music to the film “*Katyń*” directed by Andrzej Wajda.



Laco Adamik

Urodził się w 1942 roku. Słowak od lat mieszkający w Polsce. Studiował architekturę w Bratysławie i reżyserię na Filmowej Akademii (FAMU) w Pradze. Reżyseruje widowiska teatralne, muzyczne, poetyckie, koncerty piosenki aktorskiej, koncerty festiwalowe.

W latach 1982 - 1990 pracował jako reżyser na największej scenie operowej w Polsce - w Teatrze Wielkim w Warszawie, gdzie zrealizował m.in. *Amadigi di Gaula* Haendla, *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet* Mozarta, *Kniazia Igora* Borodina, *Złotego Kogucika* Rimskiego-Korsakowa. Współpracował z innymi scenami operowymi kraju; w Teatrze Wielkim w Łodzi przygotował *Cyganerię* Pucciniego i *Carmen* Bizeta, w Operze Wrocławskiej - *Halkę* Moniuszki, w bydgoskiej Opera Nova - *Manru* Paderewskiego. W repertuarze Opery Krakowskiej znajdują się jego inscenizacje *Toski* Pucciniego, *Łucji z Lammermoor* Donizettiego, *Strasznego dworu* Moniuszki, *Barona cygańskiego* Straussa. Reżyserował na scenach operowych za granicą

Born in 1942. Slovak, living in Poland for years. He studied architecture in Bratislava and direction at the Film Academy (FAMU) in Prague. He directs theatre, music, and poetry shows, theatre song concerts, festival concerts.

Between 1982 - 1990, he worked as a director of the biggest opera scene in Poland - Teatr Wielki in Warsaw where he produced, among others, Haendel's *Amadigi di Gaula*, Mozart's *The Marriage of Figaro* and *The Magic Flute*, Borodin's *Prince Igor*, Rimski-Korsakov's *The Golden Cockerel*. He cooperated with other opera scenes in Poland; in Teatr Wielki in Łódź he staged Puccini's *La bohème* and Bizet's *Carmen*, in Opera Wroclawska - Moniuszko's *Halka*, in Opera Nova in Bydgoszcz - Paderewski's *Manru*. The repertoire of Opera Krakowska includes his productions of Puccini's *Tosca*, Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, Moniuszko's *The Haunted Manor*, Strauss's *The Gypsy Baron*. As a director of opera scenes abroad he produced *The Golden Cockerel* in

- *Złotego kogucika* w Opera Liège (Belgia), *Króla Rogera* w Dortmundzie.

W swoim dorobku posiada realizacje na scenach dramatycznych m.in. *Don Carlosa* Schillera w Starym Teatrze, *Ubu*, czyli *Polacy* Jarry'ego w Teatrze Śląskim w Katowicach i scenach muzycznych - *Dyzma* Młynarskiego i Korcza oraz *West Side Story* Bernsteina w Teatrze Rozrywki w Chorzowie.

Twórczość telewizyjna obejmuje w jego dorobku kilkadziesiąt pozycji. Są to widowiska o charakterze poetyckim, muzycznym oraz przedstawienia teatralne. W Teatrze TV wyreżyserował m.in. następujące sztuki: *Biała zaraza* Čapka, *Pocztą* Tagore, *Żegnaj laleczko* Chandlera, *Burza* Szekspira, *Elżbieta, królowa Anglii* Brucknera, *Król Edyp* Sofoklesa *Don Carlos* Schillera, *Matka Courage* Brechta, *Lord Jim* Conrada, *Pastorałka* Schillera.

Jest autorem filmów fabularnych i telewizyjnych: *Wsteczny bieg*, *Cham*, *Mężczyzna niepotrzebny*, *Crimen*.

Jego twórczość była wielokrotnie nagradzana. Otrzymał m.in. kilkakrotnie Nagrodę Prezesa Telewizji Polskiej za realizacje (1983, 1984) oraz w 1993 roku za całokształt twórczości telewizyjnej. W 1993 roku zdobył Złotą Tarczę w Międzynarodowym Konkursie Dramatów Telewizyjnych przy Prix Italia. Jest laureatem Nagrody Profesora Bardiniego XXVI Przeglądu Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu.

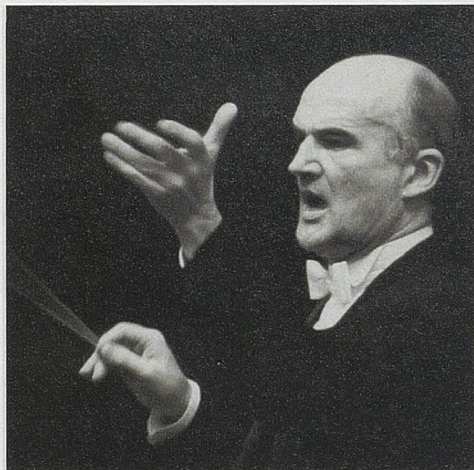
Opera Liège (Belgium), *King Roger* Dortmund.

His output includes productions on drama scenes, among them Schiller's *Don Carlos* in Stary Teatr, Jarry's *Ubu Rex* in Teatr Śląski in Katowice as well as on music scenes - Młynarski and Korcz's *Dyzma* and Bernstein's *West Side Story* in Teatr Rozrywki in Chorzów.

His TV output lists tens of productions including spectacles of poetry and music as well as theatre plays. His productions for the TV Theatre among others include the following plays: Čapek's *The White Disease*, Tagore's *The Post Office*, Chandler's *Farewell, My Lovely*, Shakespeare's *Tempest*, Bruckner's *Elisabeth of England*, Sophocles's *Oedipus the King*, Schiller's *Don Carlos*, Brecht's *Mother Courage*, Conrad's *Lord Jim*, Schiller's *Pastorale*.

He is also an author of feature and TV films: *Wsteczny bieg* (*Reverse Gear*), *Cham*, *Mężczyzna niepotrzebny* (*Man Unnecessary*), *Crimen*.

His works have been winners of numerous awards. Among others, he received the TVP Chairman Award for productions (1983, 1984) and in 1993 for the whole of his TV output. In 1993, he took the Golden Shield at the International Contest of TV Drama at Prix Italia. He is a laureate of Professor Bardini Award of XXVI Theatre Song Review in Wrocław.



Andrzej Straszynski

Dyrygent operowy i symfoniczny. Studiował w klasie skrzypiec u prof. Ireny Dubiskiej oraz w klasie dyrygentury u prof. Stanisława Wisłockiego. Bezpośrednio po ukończeniu obu tych wydziałów w warszawskiej Akademii Muzycznej w 1972 r. został dyrygentem Teatru Wielkiego w Warszawie. W latach 1991-94 był dyrektorem artystycznym, a do dziś jest stałym dyrygentem warszawskiej sceny operowej. Przygotował jako dyrygent kilkanaście premier operowych i baletowych w Teatrze Wielkim, prowadził niezliczoną ilość codziennych przedstawień. Wśród jego realizacji muzycznych znalazły się kolejno: *Łucja z Lammermooru* Donizettiego, *Macbeth* Verdiego, *Cyganeria* Pucciniego, *Manru* Paderewskiego, *Nabucco* Verdiego, *Capuletti i Montecchi* Belliniego, *Cyrulik sewilski* Rossiniego, *Salome* Richarda Straussa, *Raj utraczony* Pendereckiego i *Faust* Gounoda.

Był w Warszawie szefem muzycznym re-

An opera and symphony orchestra conductor, he studied the violin in Prof. Irena Dubiska's class and conducting in Prof. Stanisław Wisłocki's class. Straight after graduation from these two departments of the Warsaw Academy of Music, in 1972 he became a conductor of the Grand Theatre in Warsaw. In 1991-1994 he was the theatre's artistic director, and continues to be the Warsaw opera's resident conductor to this day. As a conductor, he has prepared many opera and ballet premieres at the Grand Theatre, and has conducted innumerable performances. His music productions include Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, Verdi's *Macbeth*, Bellini's *Capuletti and Montecchi*, Rossini's *The Barber of Seville*, Richard Strauss's *Salome*, Penderecki's *Paradise Lost* and Gounod's *Faust*.

He was the musical director in Warsaw of the ballets *Cinderella* and *La Sylphide* as well as ballet evenings by choreographers

alizacji baletowych: *Kopciuszką* i *La Sylphide* oraz wieczorów baletowych takich choreografów, jak: Maurice Béjart, Walentin Jelizariew, Teresa Kujawa, Hans van Manen i Yuriko. Współpracuje ze scenami operowymi Krakowa, Łodzi i Poznania. Szczególnie ceni sobie wieloletnią współpracę z wybitnym polskim dyrygentem Jerzym Semkowem, dzięki któremu miał okazję pracować z czołowymi orkiestrami symfonicznymi i teatrami operowymi, z najwybitniejszymi śpiewakami i reżyserami.

W swoim bogatym dorobku ma występy z tak wybitnymi artystami, jak: Irina Archipowa, Katia Ricciarelli, Stefania Toczyska, Lucia Valentini-Terrani, Teresa Żylis-Gara, Placido Domingo, Nicolai Gedda, Leo Nucci, Ruggiero Raimondi i Martti Talvela. Występował przed publicznością Brukseli, Genewy, Kopenhagi, Luksemburga, Paryża, Pekinu, Petersburga, Rzymu, Seulu, Tokio i Wiednia. W kręgu jego zainteresowań znalazła się również muzyka symfoniczna, od klasyki po awangardę. Zapraszany jest przez Filharmonię Narodową oraz orkiestrę filharmoniczne całego kraju.

Wielokrotnie koncertował za granicą, m.in. w Buenos Aires, Bukareszcie, Halle, Montevideo i Salzburgu. Towarzyszył jako dyrygent występom takich wirtuozów, jak: Peter Donohoe, Jean Fournier, Benedetto Lupo, Mischa Maisky, Garrick Ohlsson i Grigorij Sokolow. Znane i cenione są jego nagrania muzyki polskiej dokonane z Wielką Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia i Telewizji w Katowicach. Nagrywał również za granicą.

including Maurice Béjart, Valentin Yelizarev, Teresa Kujawa, Hans van Manen and Yuriko. He also works with the opera theatres of Cracow, Łódź and Poznań. He particularly values working together with outstanding Polish conductor Jerzy Semkow, thanks to whom he could work with leading symphony orchestras and opera theatres, and with the most outstanding singers and stage directors.

His extensive career includes performances with such eminent artists as Irina Arkhipova, Katia Ricciarelli, Stefania Toczyska, Lucia Valentini-Terrani, Teresa Żylis-Gara, Placido Domingo, Nicolai Gedda, Leo Nucci, Ruggiero Raimondi and Artti Talvela. He has performed before audiences in Beijing, Brussels, Copenhagen, Geneva, Luxembourg, Paris, St. Petersburg, Rome, Seoul, Tokyo and Vienna. Symphony music, from the classics to the avant-garde, is also within his area of interest. He is invited by the National Philharmonic and philharmonic orchestras all over Poland.

He has given many concerts abroad, including Buenos Aires, Bucharest, Halle, Montevideo and Salzburg. He has conducted during performances by such virtuosos as Peter Donohoe, Jean Fournier, Benedetto Lupo, Mischa Maisky, Garrick Ohlsson and Grigori Sokolov. His recordings of Polish music with the Polish Radio and Television Great Symphony Orchestra in Katowice are famous and highly valued. He has also recorded abroad.



Barbara Kędzierska

Scenograf, kostiumolog. Ukończyła Wydział Architektury Wnętrz ASP w Warszawie. W roku 1971 rozpoczęła stałą współpracę z Telewizją Polską, gdzie zrealizowała scenografię do kilkudziesięciu spektakli teatralnych, widowisk muzycznych i poetyckich, wielkich festiwali i koncertów. Dla teatru TV zrealizowała m.in. spektakle: *Burza* Szekspira, *Elżbieta, królowa Anglii* Brucknera, *Fedra* Racina, *Sokół maltański* Hammeta, *Don Carlos* Schillera, *Woyzeck* Büchnera, *Lord Jim* Conrada, *Król Edyp* Sofoklesa. Za scenografię do spektaklu telewizyjnego *Przybysz z Narbony* J. Strykowski otrzymała Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki w konkursie na najlepsze wystawienie polskiej sztuki współczesnej (1998). Na festiwalu Dwa Teatry Sopot 2002 została nagrodzona za scenografię do spektaklu teatru telewizji pt. *Przemiana* L. Amejko.

W jej dorobku znalazły się także reali-

Scenographer, costumer. A graduate of the Faculty of Interior Design of the Academy of Fine Arts in Warsaw. In 1971, she commenced permanent co-operation with Polish TV (Telewizja Polska) where she produced stage design to tens of theatre plays, music and poetry shows, big festivals and concerts. For the TV theatre, among numerous others spectacles, she realised the following plays: Shakespeare's *Tempest*, Bruckner's *Elisabeth of England*, Racine's *Fedra*, Hammett's *The Maltese Falcon*, Schiller's *Don Carlos*, Büchner's *Woyzeck*, Conrad's *Lord Jim*, Sophocles's *Oedipus the King*. In 1998, she took the Award of the Minister of Culture and Art for the scenography for a TV play based on J. Strykowski's novel *Przybysz z Narbony* (*A Visitor from Narbonne*) in the contest for the best rendering of a Polish contemporary play. In 2002, at the Two Theatres Festival in Sopot she was awarded for the scenog-

zacje w teatrach dramatycznych – Starym Teatrze w Krakowie, w warszawskich Teatrze Powszechnym i Teatrze Ateneum.

Pokaźna część twórczości artystki to przedstawienia operowe. W latach 1982 – 1990 pracowała jako scenograf w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, gdzie zrealizowała scenografię i kostiumy do wielu spektakli. To m.in. *Wozzeck* Berga, *Włoszka w Algierze* Rossiniego, *Fidelio* Beethovena, *Manru* Paderewskiego, *Amadigi di Gaula* Haendla, *Książ Igor* Borodina, *Złoty kogucik* Rimskiego-Korsakowa.

Współpracuje także z innymi scenami operowymi kraju. W Operze Wrocławskiej zrealizowała *Carmen* Bizeta i *Sprzedaną narzeczoną* Smetany, w Teatrze Wielkim w Łodzi – *Makbeta* Verdiego i *Purytanów* Belliniego, w Operze Śląskiej w Bytomiu – *Tannhäusera* Wagnera i *Aidę* Verdiego.

W Operze Krakowskiej przygotowała scenografię i kostiumy do *Dydony i Eneasa* Purcella, *Toski* Pucciniego, *Łucji z Lammermoor* Dinizettiego, *Makbeta* Verdiego, *Strasznego dworu* Moniuszki, *Barona cygańskiego* Straussa.

raphy for TV play *Przemiana* (*Metamorphosis*) by L. Amejko.

Her output includes also productions in drama theatres – Stary Teatr in Kraków and in Warsaw's Teatr Powszechny and Teatr Ateneum.

Opera spectacles constitute a substantial part of the artist's creative output. From 1982 – 1990, she worked as a scenographer in Teatr Wielki – Opera Narodowa in Warsaw, where she produced scenography and costumes to numerous shows including Berg's *Wozzeck*, Rossini's *The Italian Girl in Algiers*, Beethoven's *Fidelio*, Paderewski's *Manru*, Haendel's *Amadigi di Gaula*, Borodin's *Prince Igor*, Rimski-Korsakov's *The Golden Cockerel*.

She also co-operates with other opera scenes in Poland. In Opera Wrocławska, she realised Bizet's *Carmen* and Smetana's *The Bartered Bride*, in Teatr Wielki in Łódź – Verdi's *Macbeth*, Bellini's *The Puritans*, in Opera Śląska in Bytom – Wagner's *Tannhäuser* and Verdi's *Aida*.

In Opera Krakowska she produced scenography and costumes for Purcell's *Dido and Aeneas*, Puccini's *Tosca*, Donizetti's *Lucia di Lammermoor*, Verdi's *Macbeth*, Moniuszko's *The Haunted Manor*, Strauss's *The Gypsy Baron*.



Magdalena Tesławska

Kostiumolog filmowy i telewizyjny, projektantka mody. Absolwentka Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (1969). Projektowała kostiumy do produkcji filmowych takich reżyserów jak Andrzej Barański, Ryszard Ber, Paweł Komorowski, Andrzej Krauze, Wojciech Has, Jerzy Hoffman (*Potop*, *Ogniem i mieczem*), Juliusz Machulski (*Szwadron*), Jan Rybkowski (*Gniazdo*), Jerzy Wójcik i Andrzej Żuławski (*Na srebrnym globie*, *Borys Godunow*, *Błękitna nuta*, *Szamanka*). Uczestniczyła w realizacji kostiumów do hollywoodzkiej produkcji *Ostatni smok*. Pracowała dla teatrów dramatycznych i Teatru Telewizji - m.in. *Wesele* (Teatr Powszechny, reż. K. Nazar), *Tristan i Izolda* (Teatr TV, reż. K. Janda), *Cezar i Pompejusz* (Teatr TV, reż. J. Antczak), *Ksiądz Marek* (Teatr TV, reż. K. Nazar), *Ryszard III* (Teatr Adekwatny, reż. H. Boukołowski), *Upiór w Operze* (Teatr Roma, reż. W. Kępczyński) i do

TV and film costumer, fashion designer, a graduate of The National School of Art in Łódź (1969). She has designed costumes for film productions of such directors as Andrzej Barański, Ryszard Ber, Paweł Komorowski, Andrzej Krauze, Wojciech Has, Jerzy Hoffman (*Potop* [*The Deluge*], *Ogniem i mieczem* [*With Fire and Sword*]), Juliusz Machulski (*Szwadron* [*Squadron*]), Jan Rybkowski (*Gniazdo* [*The Nest*]), Jerzy Wójcik i Andrzej Żuławski (*Na srebrnym globie* [*On the Silver Globe*], *Boris Godunov*, *Błękitna nuta* [*Blue Note*], *Szamanka* [*Chamanka*]). She participated in production of costumes for the Hollywood production *Dragonheart*. She has worked for drama theatres and the TV Theatre - among others *Wesele* [*The Wedding*] (Teatr Powszechny, directed by K. Nazar), *Tristan and Isolde* (TV Theatre, directed by K. Janda), *Cezar i Pompejusz*

wielu innych.

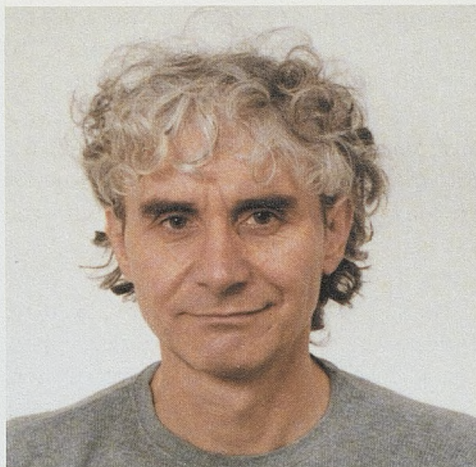
W Teatrze Wielkim w Warszawie wraz z Pawłem Grabarczykiem przygotowywała kostiumy do *Strasznego dworu* w reżyserii A. Żuławskiego (1998), do *Madame Butterfly* (1999) i *Otella* w reżyserii M. Trelińskiego (2001). Ponadto zrealizowała kostiumy do słynnych produkcji operowych M. Trelińskiego - *Damy Pikowej* w berlińskiej Staatsoper Unter Den Linden (2003) i w Operze Narodowej w Warszawie (2004) oraz do *Andrei Chénier* w Teatrze Wielkim w Poznaniu (2004), Operze Waszyngtońskiej (2004) i Operze Narodowej w Warszawie (2005). Przygotowała kostiumy do *Madame Butterfly* dla Teatru Maryjskiego w Sankt Petersburgu (2005), a ostatnio kostiumy do wieczoru baletowego *Szymanowski i taniec* dla Opery Narodowej w Warszawie (2006). Dla Opery Krakowskiej wspólnie z Pawłem Grabarczykiem zrealizowała kostiumy do *Halki* (2004).

Jej pasją jest projektowanie mody. Do swoich sukcesów w tej dziedzinie zalicza kolekcję autorską pokazaną w Lyonie i kolekcję polską przedstawioną na międzynarodowym pokazie w Rouen.

[*Cesar and Pompeius*] (TV Theatre, directed by J. Antczak), *Książdz Marek* [*Father Mark*] (TV Theatre, directed by K. Nazar), *Richard III* (Teatr Adekwatny, directed by H. Boukołowski), *The Phantom of the Opera* (Teatr Roma directed by W. Kępczyński) and many others.

In Teatr Wielki in Warsaw together with Paweł Grabarczyk she prepared costumes for *Straszny dwór* [*The Haunted Manor*] directed by A. Żuławskiego (1998), for *Madame Butterfly* (1999) and *Othello* directed by M. Treliński (2001). Moreover, she realised costumes for M. Treliński's famous opera productions - *The Queen of Spades* in Berlin's Staatsoper Unter Den Linden (2003) and in Opera Narodowa in Warsaw (2004) and for *Andrei Chénier* in Teatr Wielki in Poznań (2004), Washington Opera (2004) and Opera Narodowa in Warsaw (2005). She prepared costumes for *Madame Butterfly* in Marinsky Theatre in Sankt Petersburg (2005), and recently costumes for the ballet evening *Szymanowski i taniec* [*Szymanowski and dance*] for Opera Narodowa in Warsaw (2006). Together with Paweł Grabarczyk, she produced costumes for *Halka* (2004) for Opera Krakowska.

Fashion design is her passion. Her successes include her own collection presented in Lyon and the Polish collection presented at an international show in Rouen.



Paweł Grabarczyk

Kostiumolog i grafik. Absolwent Wydziału Grafiki Warsztatowej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi (1983). Pracuje jako projektant lub współpracuje przy realizacji kostiumów dla filmu i teatru, m.in. *Przypadki miłosne Baltazara Kobera* (reż. W. Has), *Kanclerz i Żelazną ręką* (reż. R. Ber), *Borys Godunow*, *Błękitna nuta i Szamanka* (reż. A. Żuławski), *Szwadron* (reż. J. Machulski), *Oczy niebieskie* (reż. W. Szarek), *Kiler* (reż. J. Machulski), *Palimpsest* (reż. K. Niewolski), *Twarzą w twarz* (reż. P. Vega) i *Pora mroku* (reż. G. Kuczeriszka). Projektował kostiumy do produkcji J. Hoffmana *Ogniem i mieczem*, do *Quo Vadis* J. Kawalerowicza (2001), był także współtwórcą kostiumów teatralnych do spektakli w reżyserii K. Nazara – *Wesele* w Teatrze Powszechnym i *Ksiądz Marek* w Teatrze Telewizji oraz do *Ryszarda III* w reż. H. Bo-

Costumer and graphic designer, graduate of the Faculty of the Workshop Graphics of the National Higher School of Arts in Łódź (1983). He works as a designer or co-operates at realisation of costumes for film and theatre, among others *Przypadki miłosne Baltazara Kobera* (directed by W. Has), *Kanclerz and Żelazną ręką* [The Iron Hand] (directed by R. Ber), *Boris Godunov*, *Błękitna nuta* [Blue Note] and *Szamanka* [Chamanka] (directed by A. Żuławski), *Szwadron* [Squadron] (directed by J. Machulski), *Oczy niebieskie* [Blue Eyes] (directed by W. Szarek), *Kiler* (directed by J. Machulski), *Palimpsest* (directed by K. Niewolski), *Twarzą w twarz* (directed by P. Vega) and *Pora mroku* (directed by G. Kuczeriszka). He designed costumes for J. Hoffman's production *Ogniem i mieczem* [With Fire and Sword], for *Quo Vadis* directed by J.

ukołowskiego. Był współtwórcą kostiumów do musicalu *Upiór w Operze* w Teatrze Roma (2008).

W Teatrze Wielkim w Warszawie wraz z M. Tesławską przygotowywał kostiumy do *Strasznego dworu* (1998) w reż. A. Żuławskiego, *Madame Butterfly* (1999) oraz do *Otella* Verdiego w reż. M. Trelńskiego (2001). Projektował kostiumy do przedstawień operowych, reżyserowanych przez M. Trelńskiego - *Damy Pikowej* w berlińskiej Staatsoper Unter Den Linden (2003) i w Operze Narodowej w Warszawie (2004) oraz do *Andrei Chénier* w Teatrze Wielkim w Poznaniu (2004), Operze Waszyngtońskiej (2004) i warszawskiej Operze Narodowej (2005). W 2005 roku przygotował kostiumy do *Madame Butterfly* dla Teatru Maryjskiego w Sankt Petersburgu, a w roku 2006 scenografię dla Opery Narodowej do wieczoru baletowego *Szymanowski i taniec*. Dla Opery Krakowskiej wspólnie z M. Tesławską zrealizował kostiumy do *Halki* (2004).

Jako grafik jest autorem wielu wystaw w kraju, a także za granicą: we Francji, w Hiszpanii, Japonii i USA.

Kawalerowicz (2001), he is also a co-designer of theatre costumes for plays directed by K. Nazar Wesele [*The Wedding*] in Teatr Powszechny and *Ksiądz Marek* [*Father Mark*] in TV Theatre as well as for *Richard III* directed by H. Boukołowski. He is a co-designer of the costumes for the musical *The Phantom of the Opera* in Teatr Roma (2008).

Together with M. Tesławska, in Teatr Wielki in Warsaw he prepared costumes for *Straszny dwór* [*The Haunted Manor*] (1998) directed by A. Żuławski, *Madame Butterfly* (1999) and for Verdi's *Othello* directed by M. Trelński (2001). He designed costumes for opera spectacles directed by M. Trelński - *The Queen of Spades* in Berlin's Staatsoper Unter Den Linden (2003) and in Opera Narodowa in Warsaw (2004) and for *Andrei Chénier* in Teatr Wielki in Poznań (2004), Washington Opera (2004) and Warsaw's Opera Narodowa (2005). In 2005, he prepared costumes for *Madame Butterfly* for the Marinsky Theatre in Sankt Petersburg, and in 2006 the scenography for Opera Narodowa for the ballet evening *Szymanowski i taniec* [*Szymanowski and Dance*]. Also in co-operation with M. Tesławska, he prepared costumes for *Halki* (2004) staged by Opera Krakowska.

As a graphic artist he exhibits both in Poland as well as abroad - in France, Spain, Japan, and the USA.



Marek Kluza

Dyrygent i pedagog, absolwent Akademii Muzycznej w Krakowie. W 1989 roku założył Chór Kameralny *Cantores Cracovienses*, z którym wielokrotnie koncertował w Austrii, Niemczech, Francji, Włoszech i Szwajcarii. Od 1989 roku związał się z Zespołem Państwowych Szkół Muzycznych im. M. Karłowicza w Krakowie, będąc początkowo nauczycielem klasy skrzypiec, a obecnie - dyrygentem orkiestr młodzieżowych. W latach 1993-1994 był wykładowcą i chórmistrzem na Bilkent University w Ankarze. Od 1995 do 2008 roku pełnił funkcję zastępcy dyrektora Chóru Polskiego Radia w Krakowie. W 2006 roku objął stanowisko Kierownika Chóru Opery Krakowskiej.

Conductor and educator, graduate of the Music Academy in Kraków. In 1989, he founded *Cantores Cracovienses* Chamber Choir, with which he gave multiple concerts in Austria, Germany, France, Italy, and Switzerland. Since 1989 he has been connected with the M. Karłowicz Music Schools in Kraków, initially as a violin teacher and presently as a youth orchestra conductor. From 1993 to 1994, he was a lecturer and choirmaster at the Bilkent University in Ankara. From 1995 to 2008 he held the position of the Deputy Director of the Polish Radio Choir in Kraków. In 2006, he took the post of the Kraków Opera Choir Manager.

Dyrektor Naczelny/General Direktor
BOGUSŁAW NOWAK

Główny Reżyser/Senior Director
LACO ADAMIK

Kierownik muzyczny/Music Director
TOMASZ TOKARCZYK

Z-ca Dyrektora d/s organizacyjnych
Deputy Manager for Organisation
KATARZYNA RYTYSY-BĄBUŁA

Z-ca Dyrektora d/s produkcji
Deputy Manager for production
ANDRZEJ GURDA

Główny księgowy/Chief Accountant
MAŁGORZATA ŻAK

Kierownik Działu Koordynacji Artystycznej
Artistic Coordination Manager
KRZYSZTOF SZAFRAN

Impresariat/Event Management
IZABELA KOSOWSKA

Kierownik Działu Marketingu
Marketing Manager
GRAŻYNA NOWAK

Sekretarz Literacki/Editing Secretary
ELŻBIETA TOSZA

Kierownik Działu Kadr
Human Resources Manager
JÓZEF KOPEĆ

Główny specjalista ds. administracji i inwestycji
Chief Administration and Investment Specialist
WIESŁAW SAWA

ZESPÓŁ TECHNICZNY/TECHNICAL STAFF

Z-ca Kierownika Działu d/s Produkcji
Production Manager
WERONIKA KOWALCZYK

Z-ca Kierownika Działu d/s Eksploatacji
Stage Manager
GRZEGORZ WOŹNIAK

Pracownia Scenotechniczna/Instalment Section
TADEUSZ SAJAK

Pracownia Akustyczna/Acoustic Section
ZBIGNIEW ZAWIŚLAK

Pracownia Elektryczna/Electrical Section
PIOTR POPEK

Pracownia Stolarska/Carpenters Section
HENRYK CZARNECKI

Pracownia Modelarska/Modeling Section
WACŁAW DIDUR

Pracownia Ślusarska/Ironwork Section
FRANCISZEK SZUMNY

Pracownia Malarska/Painting Section
MAREK JAROSZ

Pracownia Krawiecka Damska
Ladies' Dressmaking Atelier
KATARZYNA KLĘBCZYK, ALICJA TEKIELA

Pracownia Krawiecka Męska
Men's Dressmaking Atelier
EWA DURA

Pracownia Perukarsko-Fryzjerska/Hairdressers
KAROLINA ADAMSKA

Pracownia Modniarska/Millinery Atelier
EULALIA SZLACHETKA

*W programie wykorzystano XVII- i XVIII- wieczne
ryciny o tematyce, związanej z metodami,
stosowanymi przez inkwizycję.*

*In this Programme, we have used 17th and
18th century illustrations on the themes related
to Inquisition methods.*

Redakcja programu/Editing: Elżbieta Tosza

Opracowanie graficzne/Artwork: StuDio™

Druk/Printing: Drukarnia Pasaż

Wydawca/Publisher: Opera Krakowska

Listopad/November 2008

OPERA KRAKOWSKA

ul. Lubicz 48

31-512 Kraków

tel. +48 12 296 61 00

sekretariat@opera.krakow.pl

www.opera.krakow.pl

Rezerwacja/Reservation:

tel. +48 12 296 62 62 (63)

Kasy biletowe:

Pl. Św. Ducha 1, tel. +48 12 421 16 30;

ul. Lubicz 48, tel. +48 12 296 62 60 (61)

e-mail: bilety@opera.krakow.pl;

tickets@opera.krakow.pl

kasa.opera@neostrada.pl

Najbliższa premiera
Comming Premiere

W.A. Mozart
DON GIOVANNI

Don Juan

reżyseria, scenografia i kostiumy
director, set and costume designer

Michał Znaniecki

kierownictwo muzyczne
musical director

Łukasz Borowicz

w roli tytułowej
in the title role

Mariusz Kwiecień



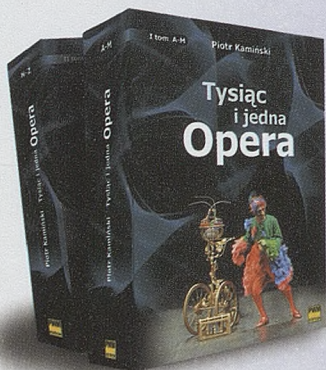
LUTY/FEBRUARY 2009

Tysiąc i jedna Opera

Piotr Kamiński

Największy na świecie
„niezbędnik” operowy
Biblia opery (wg *Le Point*)

- ponad cztery wieki opery
- 1000 oper, 230 kompozytorów
- 2 tomy, ponad 2000 stron



Zapraszam do mojego świata...

Publikacja dostępna w empikach, dobrych księgarniach
oraz na stronie **www.1001opera.pl**

Patroni medialni:  RZECZPOSPOLITA

POLITYKA

 POLSKIE RADIO

**TVP
KULTURA**

onet.pl

Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA Al. Krasińskiego 11 a, 31-111 Kraków www.pwm.com.pl

Design: **2to2**

DWUTYGODNIK

ruch muzyczny

Najstarsze polskie czasopismo poświęcone muzyce poważnej
Recenzje koncertów i przedstawień operowych, recenzje płyt
Relacje z festiwalu i konkursów, krajowych i zagranicznych
Artykuły o sprawach nurtujących środowisko muzyczne
Artykuły o pedagogice muzycznej i upowszechnieniu muzyki
Materiały historyczne

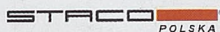


„Ruch Muzyczny” jest dwutygodnikiem,
wychodzi 26 razy w roku,

do nabycia w salonach Empiku, księgarniach muzycznych,
w filharmoniach i teatrach operowych oraz w prenumeracie

www.ruchmuzyczny.pl

Sponsorzy



Patroni Medialni



OPERA KRAKOWSKA
ul. Lubicz 48
31-512 Kraków
tel. +48 12 296 61 00
fax +48 12 296 61 03
sekretariat@opera.krakow.pl
www.opera.krakow.pl