



HEROINA W PÓŁMROKU

*Dla tych, którzy byli światłem
w mroku i pomocnym ramieniem
– nigdy Wam tego nie zapomnę*

René Libert

HEROINA

W PÓŁMROKU

**Szaleństwo i nienormalność
w operach Krzysztofa Pendereckiego**



Poznań 2023

Komitet naukowy

Jerzy Brzeziński, Agnieszka Cybal-Michalska, Zbigniew Drozdowicz (przewodniczący),
Rafał Drozdowski, Piotr Orlik, Jacek Sójka

Recenzja

dr hab. Tomasz Baranowski, prof. UW

Wydanie I

Projekt okładki, stron tytułowych i działowych: Katarzyna Jackowska

Redakcja i korekta: Agnieszka Sterczyńska, Malwina Kozłowska

Łamanie: Marcin Tyma

Edycja przykładów nutowych: Bartosz Witkowski

© Copyright by Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM 2023

© Copyright by René Libert, 2023

Partytury: © Schott Music, Mainz

Wydanie publikacji sfinansowane ze środków otrzymanych
od Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
w ramach programu „Diamantowy Grant” (DI2018 012748)

ISBN 978-83-66983-34-2

ISBN 978-83-7589-094-5

Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
60-568 Poznań, ul. Szamarzewskiego 89AB
www.wnsh.amu.edu.pl, wnsh@amu.edu.pl, tel. (61) 829 22 54

Wydawnictwo Fundacji Humaniora
60-682 Poznań, ul. Biegańskiego 30A
www.funhum.home.amu.edu.pl, drozd@amu.edu.pl, tel. 519 340 555

Druk

Drukarnia Scriptor Gniezno
62-600 Gniezno, ul. Poprzeczna 6A

SPIS TREŚCI

Gdy jeszcze nie było nic...	8
Metodologia	11
Analizy	12
Definicje	14

ASPEKTY TEORETYCZNE

Perspektywy	16
Szaleństwo z perspektywy medycznej	17
Starożytność i średniowiecze	17
Nowożytność	19
Podsumowanie	27
Szaleństwo z perspektywy filozoficznej	28
Starożytność i średniowiecze	28
Nowożytność	34
Podsumowanie	42
Szaleństwo z perspektywy psychologicznej	43
Model psychoanalityczny	44
Model poznawczo-behawioralny	46
Model humanistyczno-egzystencjalno-fenomenologiczny	48
Model rodzinny	49
Podsumowanie	50
Szaleństwo z perspektywy społecznej	51
Starożytność i średniowiecze	51
Nowożytność	53
Podsumowanie	55
Szaleństwo z perspektywy feministycznej	56
Przyczyna interwencji boskiej	57
Wynik zawodu miłośnego	60
Realizacja żądzy zemsty	62
Wyjście z ram roli społecznej	67
Udawanie szaleństwa, by osiągnąć własne korzyści	70
Podsumowanie	73

Szalona czy nie? – oto pytanie	74
Dysfunkcje mowy	76
Afonia i dysfonia	77
Mutyzm	77
Jąkanie	78
Logofobia	78
Schizofazja	79
Zaburzenia prozodii emocjonalnej	79
Zaburzenia zachowania	80
Organiczne zaburzenia psychiczne włącznie z zespołami objawowymi	81
Schizofrenia, zaburzenia schizotypowe i urojeniowe	81
Zaburzenia afektywne	82
Zaburzenia nerwicowe, związane ze stresem i pod postacią somatyczną	82
Zaburzenia osobowości i zachowania u dorosłych	82
Upośledzenie umysłowe	83
Muzyka a objawy zaburzeń psychicznych	85
Teoria afektów	86
Klasyfikacja afektów oraz przykłady	87
Szukając oznak szaleństwa	99

ANALIZY DZIEŁ OPEROWYCH

Matka Joanna od Aniołów czyli <i>Diabły z Loudun</i>	102
Źródła historyczne, literackie i geneza utworu	103
Libretto	107
Akcja opery	107
Portret matki Joanny – tekst	110
Portret matki Joanny – muzyka	158
Strach	159
Powaga	171
Smutek	175
Tęsknota	177
Miłość (patologiczna)	178
Gniew i zazdrość	180
Szyderstwo	182
Radość i podziw	183
Podsumowanie	185
 Benigna, czyli <i>Czarna maska</i>	188
Źródła historyczne, literackie i geneza utworu	189
Libretto	191
Akcja opery	191

Portret Benigny – tekst	194
Podsumowanie	213
Portret Benigny – muzyka	214
Gniew	214
Smutek	219
Zuchwałość/duma	225
Strach	231
Miłość (patologiczna)	245
Wzruszenie	248
Podsumowanie	253
Ubica, czyli <i>Ubu Król</i>	256
Źródła historyczne, literackie i geneza utworu	257
Libretto	259
Akcja opery	261
Portret Ubicy – tekst	263
Portret Ubicy – muzyka	284
Żądza	284
Szyderstwo	287
Irytacja	290
Bezsilność	292
Miłość/wyrachowanie	295
Podsumowanie	297
Podsumowanie	300
Gdyby nie Wy...	304
Bibliografia	308
Źródła	309
Literatura	309
Spis przykładów nutowych	316



GDY JESZCZE
NIE BYŁO NIC...

Ludzie z reguły nie lubią szaleńców, chyba że są dobrzy w malarstwie i dopiero wówczas, gdy są martwi. Ale definicja szaleństwa na Ziemi wydaje się być bardzo niejasna i niespójna. To, co jest całkowicie zdrowe w jednej epoce, okazuje się być szalone w innej. Pierwsi ludzie bez problemu chodzili nago. Niektórzy ludzie, głównie w wilgotnych lasach deszczowych, nadal to robią. Musimy więc dojść do wniosku, że szaleństwo jest czasem kwestią czasu, a czasem kodu pocztowego.

Podstawowa zasada brzmi: jeśli chcesz wyglądać na zdrowego na Ziemi, musisz być we właściwym miejscu, nosić właściwe ubrania, mówić właściwe rzeczy i stąpać tylko po odpowiedniej trawie...

Matt Haig

...a potem nastąpiło szaleństwo. Ten dziwny, odmienny stan od zawsze interesował ludzi. Z jednej strony zaspokajał potrzebę rozrywki, obejrzenia czegoś szczególnego, bycia jednocześnie blisko i daleko jakiegoś monstrum, z drugiej natomiast – wzbudzał niechęć i wywoływał reakcję „inny znaczy zły”. Matt Haig ma rację w wielu aspektach, nie tylko jeśli chodzi o tolerancję, ale przede wszystkim – o definicję: tych bowiem jest wiele, a kryteria w nich zawarte są zależne od wielu czynników.

Mnie zainteresowało nie tylko samo zjawisko szaleństwa, ale również jego odczytanie z różnych perspektyw, silne wskazanie, jakoby dotyczyło ono w większości kobiet oraz pytanie, czy w wypadku bohaterek oper – będących tematem, w którym staram się wyspecjalizować od początku studiów – możemy zastosować obiektywne kryteria diagnostyczne (jak w wypadku każdej innej, niefikcyjnej pacjentki).

Odzwierciedleniem namysłu i badań nad wyżej wymienionymi kwestiami jest niniejsza publikacja składająca się z dwóch części: teoretycznej i analitycznej.

W pierwszej przedstawione są cztery perspektywy: medyczna, filozoficzna, psychologiczna i społeczna. Oprócz rozdziałów kontekstowych pojawia się w niej obszerny rozdział poświęcony metodologii, który zawiera charakterystykę zaburzeń mowy i zachowania oraz objaśnienie teorii afektów pozwalającej, dzięki zastosowaniu figur retorycznych, na zobrażowanie emocji i doświadczeń, które z kolei mogą być pomocne w stawianiu hipotez dotyczących zaburzeń psychicznych bohaterek. W drugiej części opisana wcześniej metoda znajduje zastosowanie w praktyce, zaś

analizowane postacie zostają wpisane w kontekst czasowy i społeczno-kulturowy.

Perspektywa medyczna wydaje się oczywista, bowiem samo hasło „choroba psychiczna” sugeruje podejście biologiczne związane z możliwością stosowania jakiejś formy leczenia. Medycyna, a zwłaszcza psychiatria, ma jednak w swojej historii wiele ciemnych kart pokazujących, że ludzie chorzy – z powodu niedostatecznej wiedzy lub po prostu uprzedzeń – często byli poniżani, traktowani gorzej niż zwierzęta i okaleczani na całe życie. Na szczęście w różnych epokach pojawiali się także działacze społeczni i lekarze pionierzy, dzięki którym pacjenci choć na chwilę zyskiwali godziwą opiekę i humanitarne warunki życia. Zagłębienie się w te kwestie pozwala sprawdzić, w jaki sposób rozwijała się wiedza na temat chorób oraz wyszczególnić objawy mogące wskazywać na zaburzenia psychiczne.

Perspektywa filozoficzna niejako wynika z tej medycznej ze względu na traktowanie szaleńców jako natchnionych przez bóstwa poetów lub też ludzi nieumiejących myśleć racjonalnie. Refleksja myślicieli obejmowała wiele aspektów: czy chorzy powinni być wyjęci spod prawa, czy odpowiadać za swoje czyny? Czy ich dolegliwości są karą zesłaną przez Boga (bóstwa), czy też konsekwencją patologicznego stanu organizmu? Zastanawiali się też, w jaki sposób socjalizować chorych lub zapewniać im godne warunki życia. Co ważne dla niniejszej pracy, w niektórych epokach zadawano sobie również pytania dotyczące szaleństwa kobiet, gdyż to głównie one (według ówczesnych filozofów) były dotknięte zaburzeniami. Szukano przyczyn w ich wrażliwości, delikatności, podatności na wpływy, a nawet w opętaniach. W wielu miejscach jednak było to podejście pełne uprzedzeń i niechęci. Spojrzenie na zagadnienie szaleństwa od strony filozoficznej stanowi wstęp do zarysowania kontekstu społecznego i kulturowego, co pozwala także na przybliżenie najważniejszych tez kształtujących dyskurs społeczny i medyczny, ale również mających wpływ na rozwój sztuki i literatury.

Analiza kontekstu psychologicznego stanowi dopełnienie perspektywy medycznej i filozoficznej. Choć myśl o życiu wewnętrznym jednostki od wieków stanowi przedmiot rozważań, psychologia jako dziedzina nauki ukonstytuowała się dopiero w ostatnich stuleciach. Szukając przyczyn ludzkich problemów, naukowcy wyodrębnili cztery modele (psychoanalityczny, poznawczo-behawioralny, humanistyczno-egzystencjalno-fenomenologiczny i rodzinny), z których stopniowo wykształciły się kolejne, pokrewne. W niniejszej monografii znajomość wyżej wymienionych służy głębszej analizie bohaterek i poszukiwaniu źródła ich zachowań.

Perspektywa społeczna stanowi syntezę wszystkich opisanych wcześniej dziedzin. Trudno jednak zagłębić się w problematykę socjologii, nie definiując słowa „kultura” i nie ograniczając się do konkretnego regionu geograficznego – co zresztą sygnalizują słowa Matta Haiga przywołane przeze mnie na samym początku. Ze względu na tematykę i miejsce powstania analizowanych dzieł oraz muzyczne i humanistyczne wykształcenie kompozytora ograniczam się do myśli i kultury europejskiej. Sięganie do innych obszarów kulturowych byłoby bezcelowe, a przede wszystkim – merytorycznie błędne.

Ostatnim elementem tworzącym kontekstową soczewkę tej pracy jest nurt feministyczny, a więc spojrzenie z perspektywy kobiecego szaleństwa na dzieła literackie, będące przecież zwierciadłem sytuacji społeczno-politycznej i stanu świadomości dotyczącej chorób psychicznych. Wyróżniam pięć głównych powodów kobiecego szaleństwa (oraz sytuacji, w których kobieta traktowana jest jako szalona): interwencja boska, zawód miłosny, żądza zemsty, wyjście z ram roli społecznej, udawanie w celu osiągnięcia własnych korzyści. Każda z tych przyczyn zasługuje na osobną monografię, zwłaszcza że są to jedynie ogólne typy, do których możemy przypisać wiele odmian czy podkategorii. Ten pięcioelementowy podział wystarczy jednak, aby móc – na podstawie dalszej analizy – stwierdzić, czy mamy do czynienia z szaleństwem.

Nie chcę jednak tworzyć fałszywego obrazu opisywanego problemu, bo, choć pacjentek płci żeńskiej w szpitalach psychiatrycznych zawsze było statystycznie więcej, nieprawdą jest, że jedynie kobiety w nich przebywały. Chciałbym, aby wyraźnie wybrzmiało, że zdrowie psychiczne nie ma płci.

METODOLOGIA

W procesie badawczym konieczne było wypracowanie kompletnej i kompatybilnej metodologii uwzględniającej wielość i różnorodność nośników znaczeń w dziele operowym, a więc jednocześnie uspoźnienie i specyfikacja metod służących z jednej strony analizie muzyki, a z drugiej – analizie dialogów, monologów i zachowań każdej z bohatererek.

Wiemy, że zaburzenia psychiczne wpływają na nastrój, zachowanie i myślenie, natomiast badania i doświadczenia lekarzy potwierdzają, że choroby odciskają piętno na zdolnościach komunikacyjnych. Za Danutą Grzesiak-Witek (2021) scharakteryzowałem więc dysfunkcje mowy w zaburzeniach psychicznych.

Drugą, niemniej wyraźną wskazówką pozwalającą podejrzewać, że osoba cierpi na chorobę psychiczną, są zaburzenia zachowania. Mogą być krótkotrwałe lub przewlekłe, stałe, nasilające się lub zmienne, występować pojedynczo lub w grupach...

Obecnie w psychiatrii w celu postawienia dokładnej diagnozy wykorzystuje się dwie klasyfikacje zaburzeń: ICD-10 (opracowane przez Światową Organizację Zdrowia) i DSM-V (stworzone przez Amerykańskie Towarzystwo Psychiatryczne). Na ich podstawie wyróżniam i opisuję różne typy zaburzeń psychicznych. To właśnie ICD-10 było głównym narzędziem pozwalającym mi na stawianie hipotez diagnostycznych.

Jak wynika z analizy dysfunkcji mowy i zachowania, m.in. racjonalność naszych myśli i adekwatność uczuć decyduje o tym, czy społeczeństwo przyklei do nas etykietę szaleńca. W operze zresztą bardzo często spotykamy bohaterów cierpiących na zaburzenia psychiczne, głównie dlatego, że tworzenie ich portretów muzycznych pozwalało wyjść poza ramy przyjętych konwencji. Pomostem między stanami emocjonalnymi a ich dźwiękową reprezentacją była barokowa *Affektenlehre*. Analiza relacji między środkami muzycznymi a słowem pozwala określić nie tylko sam afekt, ale także jego „zasadność”, racjonalność w danej sytuacji, zatem dzięki połączeniu wspomnianych wyżej kryteriów diagnostycznych z rozpoznaniem afektów możemy wysnuć hipotezę badawczą, czy bohaterka jest niepoczytalna, czy jednak bardzo precyzyjnie zarysowuje swój plan działania, a to, co robi, jest w pełni świadome.

Chciałbym jednak z całą mocą zaznaczyć (co czynię też na przestrzeni całej monografii), że książka ta nie ma służyć stawianiu precyzyjnych tez i nazywaniu chorób, gdyż taki proces poprzedzany jest wywiadami z pacjentem oraz szeroką diagnostyką. Sugerowane zaburzenia są więc jedynie hipotezą, która wynika z analizy tekstu libretta i muzyki. Ważniejsza od samego rozpoznania choroby jest konkluzja, czy dana bohaterka jest wolna od zaburzeń psychicznych, czy jednak możemy je u niej podejrzewać.

ANALIZY

Można powiedzieć, iż pierwsza, teoretyczna część skłania do refleksji nad dylematem „szaleństwo czy nienormatywność”. Druga część natomiast już na podstawie konkretnych przykładów pokazuje, jak ten problem zarysowywany jest w dziele scenicznym. Bardzo długo można odpowiadać na pytanie, dlaczego wybrałem akurat Krzysztofa Pendereckiego i jego opery,

a historia ta ciągnęłaby się od dzieciństwa. Dość powiedzieć jednak, że ze względu na nawiązania do teatru ekspresjonistycznego kompozytor ukazuje złożoność psychiki postaci oraz ich, zwykle trudną, historię, co daje nam jeszcze szersze pole analityczne.

Podejmuję się analizy bohaterek z trzech oper: *Diabłów z Loudun* (1969/2012), *Czarnej maski* (1986) i *Króla Ubu* (1991)¹, a więc staram się zarysować portrety Matki Joanny, Benigny i Ubicy.

Najpierw pod lupę biorę „opętana” zakonnicę uczestniczącą w spisku przeciwko ojcu Grandierowi. Choć ta nigdy nie widziała i nie spotkała proboszcza Loudun, ma na jego punkcie obsesję. Kobieta poddaje się manipulacji, nie może też poradzić sobie ze swoim życiem i fizycznymi deformacjami, z jakimi przyszło jej się zmagać. Te oraz inne okoliczności prowadzą do strasznego końca, nie tylko dla ojca Grandiera, ale również dla Joanny.

Kolejną postacią jest niespełna 40-letnia Benigna. Z pozoru idealna, kobieta skrywa mroczne tajemnice. W młodości wykorzystywana przez zbiegłego niewolnika, teraz mierzy się z demonami przeszłości i próbuje na wszystkie możliwe sposoby uciec od wcześniejszego życia. Nie udaje się to, ponieważ jej oprawca sprzed lat dociera do Bolkenhain, gdzie schowała się przed światem razem ze swoim mężem, córką i służbą. Świadomość traumatycznych doświadczeń bohaterki nie wystarcza, by usprawiedliwić jej niezrozumiałe i nielogiczne zachowanie.

Ubica natomiast to karykatura Lady Makbet. Wiemy zatem, że potrafi manipulować. Właśnie to dostrzegamy już na początku, gdy skutecznie przekonuje swojego męża do zabicia króla Wacława. Wraz z rozwojem sytuacji jej sprawczość maleje, a Ubu staje się coraz bardziej nieokiełznany i bezmyślny. Gdy wybucha konflikt polsko-rosyjski, samozwaniec jedzie na wojnę, a Ubica zaczyna działać na własną rękę. Na koniec mimo wszystko małżeństwo spotyka się ze sobą i znów jednoczy siły w działaniu.

Analiza tych postaci za pomocą opisanych wcześniej metod przynosi trzy różne kobiece obrazy, z których każdy prowadzi do próby odpowiedzi na pytania: czy dana heroina jest szalona, czy też świadomie nie dostosowuje się do norm społecznych? W którym momencie mówi nam o tym muzyka, a w którym – tylko tekst? Żeby rozwikłać te kwestie, niezbędne są jeszcze dwa dodatkowe wyjaśnienia.

1 *Raj utracony* (1978) został przeze mnie pominięty ze względu na tematykę dzieła i określenie *sacra rappresentazione*, które określa inny gatunek.

DEFINICJE

Przedstawiona wcześniej metoda już w jakiś sposób zasugerowała odpowiedź na pytanie, jak rozumieć szaleństwo albo przynajmniej, w jaki sposób rozumiem szaleństwo w niniejszej pracy. Za encyklopedią Britannica, słownikiem Merriama-Webstera oraz Collinsa przyjmuję pierwszą z wymienianych tam definicji, a zatem opisuję je jako stan poważnej choroby psychicznej, która uniemożliwia normalne myślenie i zachowanie.

Doprecyzować winienem również znaczenie słowa „nienormatywność”, które także przyjąłem za wyżej wymienionymi słownikami i encyklopedią. Definiuję ją jako coś niezgodnego z normą, zatem mowa będzie tu o zachowaniach niezgodnych z przyjętymi w danym społeczeństwie zasadami.

Mam nadzieję, że niniejsza monografia w pełni odzwierciedla kilka lat pracy nad projektem, a sama materia publikacji, podobnie jak dla mnie, stanie się źródłem nowego spojrzenia i zaskoczeń, a przede wszystkim radości z odkrywania dotąd niezbadanych perspektyw.

Oddaję w Państwa ręce książkę, o której chciałbym myśleć, iż jest udanym mariażem wielu dziedzin nauki oraz inspiracją do tego, by dzieła sztuki czytać szerzej, głębiej, a przede wszystkim – odważnie.

ASPEKTY TEORETYCZNE





PERSPEKTYWY

SZALEŃSTWO Z PERSPEKTYWY MEDYCZNEJ

Za psychologicznymi definicjami, diagnozami medycznymi i etykietami społecznymi kryje się cały kalejdoskop ludzkiego doświadczenia – wszelkie możliwe odmiany normalności i dewiacji, swojskości i obcości. W sposobie myślenia, który podkreśla jedność natury ludzkiej, szaleństwo to nie tyle inność, ile identyczność, nawet jeśli jest to nieco przesadzona i niezwykła identyczność. Często występuje kontinuum między normalnym a nienormalnym zachowaniem oraz między dobrym a złym stanem zdrowia.

Petteri Pietikäinen, *Madness: A history*

Idea szaleństwa w medycynie przeszła wiele krętych dróg. Problemów nastroczało poszukiwanie definicji i przyczyn – do tego stopnia, że zadawano sobie fundamentalne pytanie, czy choroby psychiczne nie są jedynie wymysłem pseudonaukowców i żądnych zysku „lekarzy”.

W niniejszym rozdziale przedstawiam sposób kształtowania się definicji szaleństwa i zaburzenia psychicznego w rozumieniu medycznym oraz kierunki, którymi podążali lekarze, wyjaśniając swoje teorie. Nie opisuję sposobów leczenia chorych – poświęcono temu wiele miejsca w literaturze, zarówno polsko-, jak i obcojęzycznej – ani historii i warunków hospitalizacji, które stanowią kolejny, osobny rozdział tego obszernego tematu.

Ograniczam się do podstawowych informacji dotyczących danej koncepcji lub myśli, gdyż moim celem jest jedynie stworzenie szkicowego zarysu szaleństwa jako zjawiska obecnego w medycynie.

STAROŻYTNOŚĆ I ŚREDNIOWIECZE

W medycynie idea szaleństwa jako choroby psychicznej po raz pierwszy pojawiła się w V i IV wieku p.n.e. Wówczas dominująca była teoria czterech humorów (lub płynów ustrojowych) Hipokratesa. Matrycę dla tej doktryny stanowi światopogląd Greków, w którym materialna rzeczywistość składała się z ziemi, wiatru, ognia i wody (Pietikäinen 2015, 19).

Humory wyróżniane przez starożytnego lekarza to *melaina chole* (czarna żółć), *chole* (żółć), *phlegma* (flegma) i *haîma* (krew). Zdrowie, zarówno fizyczne, jak i psychiczne, zależało od równowagi (eukrazji) między płynami ustrojowymi. Spowodowany nadmierną ilością danego humoru w ludzkim ciele stan nierównowagi (dyskrazji) był przyczyną różnorodnych schorzeń, w tym – szaleństwa (Pietikäinen 2015, 19). Upuszczanie krwi, wywoływanie wymiotów, czystki, stosowanie odpowiedniej diety oraz zażywanie gorących i zimnych kąpiei były środkami służącymi przywróceniu zdrowia poprzez ustabilizowanie równowagi humoralnej. Punkt zwrotny stanowiły ozdrowienie lub śmierć pacjenta. Polibus, zięć Hipokratesa, który mieszkał na wyspie Kos w IV wieku p.n.e., utrwalił doktrynę humoralną, pisząc traktaty medyczne *De Natura Hominis* (O naturze człowieka) i *De Salubri Victus Ratione* (O zdrowej żywności). W historii szaleństwa narodziny teorii Hipokratesa były przełomem ze względu na to, że doprowadziły do klasyfikacji różnych form szaleństwa oraz opracowania nowych metod leczenia. Choroby psychiczne były odtąd postrzegane jako choroby organizmu i opisywane razem z innymi przypadłościami somatycznymi (Pietikäinen 2015, 20).

Oprócz Hipokratesa na medycynę grecką wpływ mieli także Demokryt (ok. 460 – ok. 370 r. p.n.e.) – który sformułował atomową teorię wszechświata – i zainspirowany nią Asklepiades (ok. 124 – 40 r. p.n.e.), najsłynniejszy lekarzy epoki hellenistycznej żyjący i pracujący w Rzymie. Twierdził on, że choroby są spowodowane nieregularnymi lub nieharmonijnymi ruchami atomów lub cząstek ciała. Swoim pacjentom przepisywał kąpiele, masaże, ćwiczenia i zdrową dietę. Zauważył, że przebywanie w jasnych i nasłonecznionych pomieszczeniach wpływa korzystnie na ich stan (Deutsch 1949, 9). Dlatego też przestrzegał współczesnych sobie, że praktyka umieszczania chorych w ciemnych pokojach wyrosła na gruncie błędnego przekonania, iż ciemność koi umysł. Asklepiades wyróżnia się w historii szaleństwa humanitarnym traktowaniem pacjentów. Prawdopodobnie rozumiał lepiej niż wielu psychiatrów, także tych współczesnych, że lekarze nie tylko stawiają diagnozy i przepisują terapie – wchodzi również w interakcje z istotami ludzkimi, które mają osobowości, myśli i uczucia.

W późnej starożytności teorię Hipokratesa rozwinął Galen (Klaudiusz Galenus; 129–ok. 200). W swojej pracy *De Temperamentis* (O temperamentach) stworzył typologię ludzkich temperamentów, która przez wiele wieków stanowiła podstawę myślenia psychologicznego o cechach człowieka (Pietikäinen 2015, 21). Oparł ją na teorii humorów, rozumieniu czterech żywiołów i ich cech (gorącego, zimnego, suchego i mokrego). Temperament sangwiniczny był zdominowany przez gorąco i wilgoć, flegmatycz-

ny – przez zimno i wilgoć, choleryczny przez gorąco i suchość, a melancholijny – zimno i suchość. Każdy z nich opisywał zarówno parametry psychiczne, jak i fizjologiczne, które predysponowały jednostki do określonych chorób: porywczy i ambitny choleryk mógł stać się szalejącym maniakiem, podczas gdy wrażliwy i kontemplacyjny melancholik miał tendencję do depresji (Jackson 1986, 41–45). W późnej starożytności pisma i idee Galena rozprzestrzeniły się szeroko w Cesarstwie Rzymskim. Stał się najważniejszym autorytetem medycznym w Europie, a na jego koncepcję powoływano się przez około piętnaście wieków. Dopiero ostatni punkt zwrotny w medycynie eksperymentalnej na przełomie XIX i XX wieku zadał jej ostateczny cios (Pietikäinen 2015, 21–22).

Najwięcej na temat szaleństwa w starożytności można dowiedzieć się z dzieł Soranusa (I–II wiek n.e.), greckiego lekarza z Efezu. Jego najważniejsze dzieło *Peri oxeon kai chronion pathon* (*O ostrych i przewlekłych chorobach*) przetrwało w tłumaczeniu na łacinę (*De morbis acutis et chronicis*). Ów lekarz i filozof rozróżniał trzy rodzaje szaleństwa: manię, melancholię i frenetis. O ile pierwsze dwa stany nie różniły się od tych opisywanych przez Hipokratesa czy Galena, frenetis pojawiło się po raz pierwszy i oznaczało swoistą gorączkę charakteryzującą się nieregularnością pulsu, majaczeniem i splątaniem psychicznym (Pietikäinen 2015, 24).

W średniowieczu nie istniały szpitale we współczesnym tego słowa znaczeniu. Duchowieństwo stało się dominującą grupą, która wyznaczała normy społeczne, dlatego prestiż lekarzy zmalał. Od połowy X do XIII praktykę lekarską łączono z astrologią, zwłaszcza na dworach książęcych, gdzie wykształceni lekarze uniwersyteccy wykorzystywali tabele astrologiczne do sporządzania prognoz na nadchodzący rok lub tworzenia horoskopów swoich książęcych pracodawców (Siraisi 1990, 13, 68). Lata Czarnej Śmierci były także epoką gwałtownego szaleństwa religijnego, szczególnie jeśli chodzi o członków grupy nazywanej biczownikami. Wędrowali oni po Europie Środkowej, biczując się w przekonaniu, że samodyscyplinowanie jest sposobem na odbycie pokuty za grzechy i formą manifestacji pogardy dla ziemskiej rzeczywistości (Pietikäinen 2015, 34).

NOWOŻYTNOŚĆ

We wczesnej epoce nowożytnej Europa stała się miejscem walki o władzę religijną, polityczną i gospodarczą. Znaczący wpływ na kształtowanie się filozofii politycznej miał Florentczyk Niccolò Machiavelli (1469–1527),

którego dzieło *Il Principe* (Książę; 1513) wywołało poruszenie wśród elit intelektualnych (Pietikäinen 2015, 39). Ogólny światopogląd Europejczyków wciąż jednak opierał się na tradycyjnym sposobie myślenia.

Najbardziej znanym niemieckim lekarzem tego okresu był Paracelsus (Theophrastus Philippus Aureolus Bombastus von Hohenheim, 1493–1541) – reformator medycyny, filozof przyrody i alchemik. Poprzez choroby psychiczne (*Geisteskrankheiten*) rozumiał naturalne zaburzenie spowodowane niezdrowymi zmianami w *spiritus vitae* jednostki. By dobiec, z jakiego powodu chorego dotknęły zaburzenia psychiczne, należało bacznie go obserwować (Ross 1979, 88). Uważał, że mogą istnieć konkretne środki lecznicze na określone schorzenia – np. muzyka dla melancholików czy rodzaj chemiczno-astrologicznej tarczy dla lunatyków chroniącej ich przed szkodliwym wpływem księżyca. Ponadto wysunął twierdzenie, iż niepoczytalność od urodzenia jest wynikiem potraktowania stosunku seksualnego przez rodziców osoby chorej nie jako działanie prokreacyjne, a jedynie jako akt niosący ze sobą przyjemność (Midelfort 1999, 9, 117). Za częstą przyczynę szaleństwa uznawał podporządkowanie rozumu zwierzęcym instynktom, jednak słabość ta miała mieć swoje źródło w ruchach gwiazd (Ross 1979, 89). Co ciekawe, zjawisko pewnego rodzaju nadmiernej obciążenia umysłu przez nieokreślone siły spotykane jest także kilkaset lat później w pracach Carla Junga, według którego emocje miały działać destrukcyjnie i mogły doprowadzić do zamiany miejsc między świadomością i nieświadomością (Jung 1969, 278 i n.). Paracelsus analizował także problem oddziaływania szaleńca na resztę społeczeństwa. Zaznaczał, jak istotne jest odseparowanie go od ludzi, na których mógłby mieć szkodliwy wpływ². Zaczynając, być może, od Paracelsusa aż do teraźniejszości, szaleństwo było coraz bardziej identyfikowane jako relacja psychiki ze światem zewnętrznym, materialnym, naturalnym (Ross 1979, 97).

Pomimo wejścia w wiek „oświecony” wciąż żywe było wierzenie w opętanie przez szatana jako jedną z przyczyn szaleństwa. Bardziej nieufni wobec tej teorii lekarze uważali demony za halucynacje lub urojenia wywołane przez melancholię (Kanerva 2014, 231–232). Inni sceptycy odrzucali rolę demonów, argumentując, że zostały wymyślone przez ignorantów, którzy źle opisali prawdziwe przyczyny stanu psychicznego pacjentów (Rider 2014, 57). Mimo to w swojej książce *Praxis medica* (*Praktyka medyczna*;

2 Obawa, że szaleniec może wywołać zaburzenia psychiczne u innych była częściowo uzasadniona ze względu na obecność popularnego w czasach Paracelsusa zjawiska choreomanii – grupowego tańca aż do wyczerpania sił.

1602) Felix Platter (1536–1614) przyznał, że istnieją zarówno naturalne, jak i nadprzyrodzone formy „konsternacji umysłowych”. Przyczyną tych drugich był diabeł, a samo opętanie mogło być postrzegane jako przejaw pewnego rodzaju szaleńczego wyobcowania z normatywnych nakazów społeczeństwa rządzonego przez surową religijność. Zapotrzebowanie na egzorcyzmy rosło od połowy XVI do połowy XVII wieku, po czym powoli zaczęło spadać. Ważną przyczyną stopniowego odejścia od tej praktyki był sprzeciw władz świeckich i duchownych (postulujących reformę w Kościele).

By zadać kłam teorii, jakoby opętanie miało być przyczyną choroby psychicznej, znany holenderski lekarz Johann Weyer (1515–1588) wydał książkę *De praestigiis daemonum* (*O sztuczkach demonów*; 1563). Opierając się na empirycznych badaniach, przedstawił przełomową obronę szaleństwa: twierdził, że tak zwane czarownice były w rzeczywistości kobietami chorymi psychicznie, a więc nie odpowiadały za swoje czyny. Dla łowców czarownic książka Weyera była ciosem. Lekarz zwrócił także uwagę, że twierdzenia o wszystkich szkodach wyrządzonych przez wiedźmy były pełnym nonsensem – jeśli diabeł chciałby skrzywdzić ludzi, z pewnością nie potrzebowałby ani zachęty, ani wsparcia ze strony człowieka. Czarownice cierpiały na zaburzenia psychiczne, toteż ich złe intencje i „złośliwe” myśli były w rzeczywistości halucynacjami i szkodziły tylko im samym. Weyer próbował zatem udowodnić na gruncie prawnym, że przestępstwo posługiwania się czarami było niemożliwe (Midelfort 1999, 201–211). Pewny swoich tez, konfrontował się z opiniami katolików i udowadniał, że wiele tak zwanych diabelskich czynów było w rzeczywistości wymysłami katolickich księży. Co najważniejsze, prawnicy nie mogli zignorować empirycznego twierdzenia Weyera, iż osoby oskarżone o czary były jedynie szalone, dlatego od tamtej pory musieli traktować diagnozy lekarskie bardziej poważnie.

Narrację tę podtrzymał angielski pionier neurologii Thomas Willis (1621–1675), który wykluczył diabła z listy możliwych przyczyn szaleństwa i wyjaśnił, że uszkodzenie lub defekt nerwów i mózgu może wywoływać objawy podobne do opętania (Pietikäinen 2015, 58). Dołączyli do niego inni lekarze, dzięki czemu medycyna powróciła do poszukiwania przyczyn chorób w zjawiskach naturalnych i deficytach w obrębie organizmu.

Najbardziej znanym dziełem z początku XVII wieku traktującym o szaleństwie jest *The Anatomy of Melancholy* (*Anatomia melancholii*; 1621), nad którą Robert Burton (1577–1640) spędził ostatnie 20–30 lat życia. Na prawie dziewięćuset stronach (kolejne edycje poprawiane przez samego autora były jeszcze dłuższe) opisał wszelkie spotykane wówczas formy, warianty, objawy i przyczyny melancholii, która była jedną z najmodniej-

szych chorób w Europie, do czego przyczyniła się znana i stosowana teoria humoralna Galena. Burton bardzo wyraźnie odróżnia melancholię od szaleństwa, które według niego cechuje się dużo większą gwałtownością, zarówno ciała, jak i umysłu. Rozpatruje obraz melancholii w zależności od płci (mężczyźni mieli być bardziej melancholijni niż kobiety, ale to kobiety działały gwałtowniej), pory roku czy etapu życia. Dzieli przyczyny na czynniki nadprzyrodzone (Bóg, aniołowie, diabeł itd.) oraz naturalne, wśród których wyróżnia pierwotne, wtórne i zewnętrzne. Burton z jednej strony prezentuje postawę renesansowego myśliciela opierającego się na źródłach, z drugiej jednak wciąż tkwi w średniowiecznej mentalności, pisząc zarówno o genezie szaleństwa, jak i jego rodzajach, np. melancholia religijna, której poświęca obszerną część swojego traktatu (Burton 1621). Pozycja stała się natychmiastowym „bestsellerem” dla późniejszych badaczy, natomiast dziś pozostaje cennym dokumentem światopoglądu XVII-wiecznego społeczeństwa.

Oświecenie przyniosło nowe spojrzenie na szaleństwo. Tradycja medycyny galenowej i hipokratycznej ustąpiła miejsca tej zorientowanej bardziej empirycznie, która miała na celu zastąpienie wiedzy medycznej opartej na teoriach i tekście eksperymentalnymi metodami z zakresu anatomii i fizjologii. Wraz z przyjęciem racjonalnej i świeckiej koncepcji natury ludzkiej szaleństwo stało się zjawiskiem bardziej przyziemnym, codziennym w porównaniu z barwnymi starożytnymi i średniowiecznymi obrazami boskiego szaleństwa i świętych głupców. Pomimo nowego spojrzenia na choroby psychiczne – postrzeganych od tej pory jako błędne myślenie, irracjonalność i nieprawidłowe działanie umysłu – nie udało się znaleźć sposobu na ich wyleczenie.

Pacjentów szpitali psychiatrycznych z kajdan uwolnił Philippe Pinel (1745–1826) nazywany ojcem współczesnej psychiatrii. Jego nazwisko stało się synonimem humanitarnego traktowania chorych. Wprowadził rodzaj leczenia moralnego, które znaczyło tyle, co zastosowanie terapii. Jej celem było bezpośrednie oddziaływanie na rozum i emocje, w przeciwieństwie do dotychczasowych działań skierowanych na ciało, takich jak stawianie baniek, wywoływanie wymiotów i stosowanie środków przeczyszczających. Pinel nie nakłaniał do całkowitego porzucenia tych metod, ale uważał je za nieskuteczne, a nawet okrutne (Pinel 1806, 89–90). Definiował chorobę psychiczną jako uszkodzenie funkcji rozumienia (Pinel 1806, 22) i podkreślał rolę namiętności w etiologii chorób psychicznych. Francuski lekarz chciał leczyć swoich pacjentów, wykorzystując w sposób kontrolowany ich pragnienia, ponieważ za Jeanem-Jacquesem Rousseau (1712–1778)

twierdził, że namiętności są nieodłączną częścią ludzkiej natury, dlatego nie wolno ich niszczyć ani tłumić, a zamiast pragnień destrukcyjnych, doprowadzających do szaleństwa, należy ukazywać chorym namiętności silniejsze i bardziej konstruktywne (Pinel 1806, 109). Przyznawał, że nie był pierwszym lekarzem stosującym „moralne” metody leczenia. Wskazywał już na starożytnych, m.in. Aulusa Corneliusa Celsusa i Caeliusa Aureliana, jako pionierów psychologicznego podejścia do chorób psychicznych (Pinel 1806, xlv).

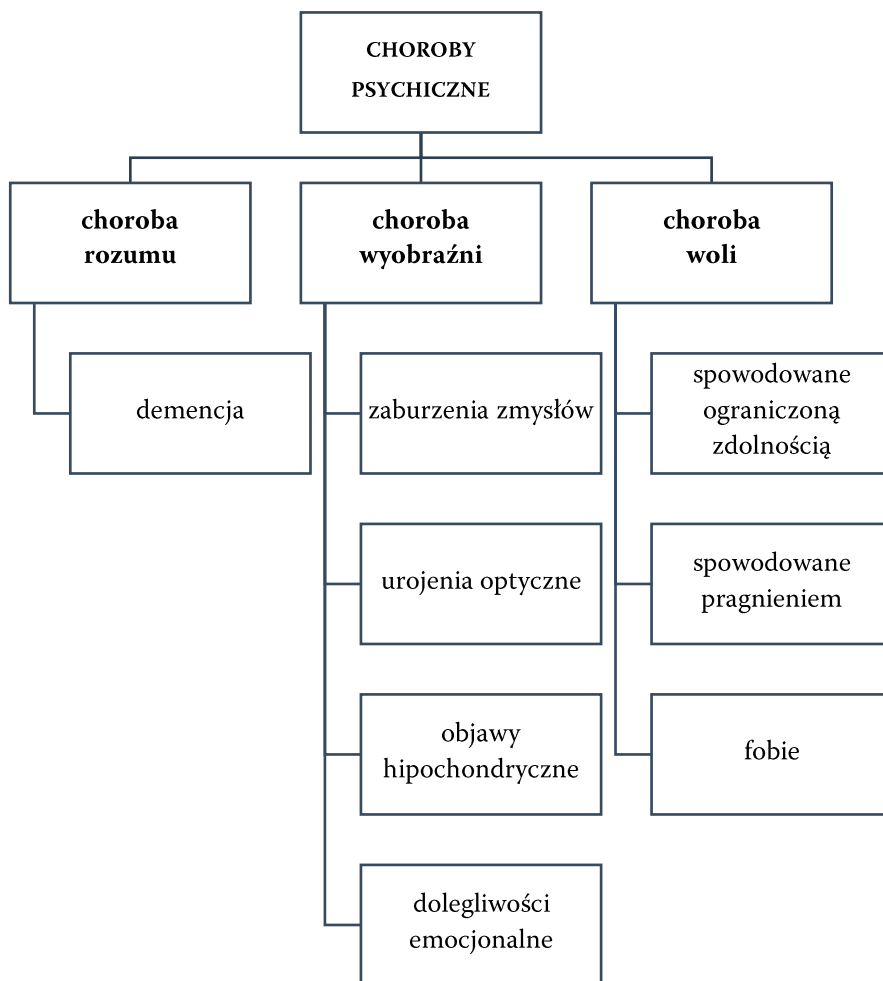
Pinel zadbał nie tylko o pacjentów, ale również o młode pokolenie lekarzy. Położył podwaliny pod psychiatrię naukową pisząc podręcznik *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale, ou la manie* (Traktat medyczno-filozoficzny o psychologicznym wyobcowaniu, czyli manii; 1801). Zawiera w nim m.in. wnioski płynące z obserwacji klinicznej pacjentów – jedynie łagodne traktowanie i dbałość o stan umysłu prowadziły do wyleczenia obłąkania, a gdy przymus był niezbędny, mógł być skutecznie stosowany bez zniewagi cielesnej (Pinel 1806, 108). Książka wywarła ogromny wpływ na medycynę francuską i anglosaską, zasłużenie zyskując status klasyka literatury psychiatrycznej.

Czterdzieści cztery lata później, w 1845 roku, niemiecki psychiatra Wilhelm Griesinger (1817–1868) opublikował inną przełomową książkę *Die Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten* (Patologia i terapia chorób psychicznych). Praca ta stała się fundamentem psychiatrii zorientowanej naukowo. Griesinger odrzucił wszelkie względy religijne i epistemologiczne, a zamiast tego zaproponował stosowanie empirycznych nauk przyrodniczych, racjonalistycznego podejścia i rygorystyczną, opartą na dowodach naukowych analizę. Głównym argumentem było to, że chorzy psychicznie cierpią na choroby mózgu, dlatego też psychiatria jest jak każda inna gałąź medycyny. Z tego wynika, że podejście do choroby, diagnozy, zdrowia i leczenia powinno być przyrodniczo-naukowe i naturalistyczne (Pietikäinen 2015, 114–115). Zaznaczyć trzeba, że Griesinger był jednym z pierwszych akademickich psychiatrów, którzy zainteresowali się psychologią. Wiedział, jak ważne dla zdrowia pacjenta i medycznych prób uporańia się z umysłem chorych psychicznie są subiektywne procesy psychiczne. Dla niego przedmiotem leczenia psychiatrycznego nie była choroba, ale osoba chora. W swojej pracy klinicznej Griesinger łączył metody somatyczne i psychologiczne, starając się unikać wszelkich mechanicznych ograniczeń, takich jak kaftan bezpieczeństwa (Schott i Tölle 2006, 70–76), co sprawia, że można określić go pionierem psychiatrii biologicznej i psychodynamicznej.

Nurt badań empirycznych reprezentował także Karol Linneusz (1707–1778), który, choć bardziej znany ze swojej klasyfikacji flory i fauny, zajmował się również tematem szaleństwa. W 1740 roku szwedzki przyrodnik i lekarz wygłosił na Uniwersytecie w Uppsali cykl wykładów na temat taksonomii chorób. Notatki uczestników, obecnie przechowywane w zbiorach Szwedzkiego Towarzystwa Medycznego, ukazują, że oprócz chorób somatycznych, Linneusz wyróżniał także dolegliwości psychiczne (*morbi mentales*). Podzielił je na trzy kategorie: choroby rozumu, wyobraźni i woli. Choroby rozumu (*morbi judicales*) obejmowały demencję, która oznaczała słabość umysłu bez gorączki i manii charakterystycznych dla furii czy delirium. Choroby wyobraźni (*morbi imaginarii*) obejmowały m.in. zaburzenia zmysłów (np. brzęczenie w uszach), urojenia optyczne, objawy hipochondryczne (np. problemy z sercem, ból brzucha), a także dolegliwości emocjonalne (np. przynębienie, niepokój). Choroby woli (*morbi voluntarii*) spowodowane były ograniczeniem zdolności lub pragnieniem (pożądaniem). Według Linneusza do tej kategorii zaliczyć można „szaleństwa miłosne” (ninfomania, satyriaza), chorobliwą tęsknotę za domem, nieumiarkowane pragnienia, a także różne fobie (włączając do tego uczucie obrzydzenia) (za: Pietikäinen 2015, 160).

Praca Linneusza jest niezwykle istotna z tego powodu, że systematyczne podejście do choroby psychicznej nigdy wcześniej nie stało się podstawą klasyfikacji psychiatrycznej, co więcej, na próżno szukać go w historii psychiatrii aż do XX wieku, gdyż inne klasyfikacje wciąż bazowały na teorii Galena, rozszerzając ją jedynie o demencję, głupotę czy urojenia (Pietikäinen 2015, 160–161).

W XVIII wieku poszukiwano klucza do wyjaśnienia natury szaleństwa i odkrycia metod jego leczenia. W latach 50. brytyjski lekarz William Battie (1703–1776) w swoim *A Treatise on Madness* (*Traktat o szaleństwie*; 1758) wysunął tezę o dziedziczności chorób psychicznych, którą powtórzyli za nim John Haslam (1764–1844) i Johann Christian Reil (1759–1813). Jednak to francuski psychiatra Bénédict Augustin Morel (1809–1873) w 1857 roku wykorzystał to twierdzenie jako punkt wyjścia dla teorii degeneracji. W *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui produisent ces variétés malades* (*Traktat o fizycznych, intelektualnych i moralnych degeneracjach gatunku ludzkiego oraz przyczynach, które powodują te chorobowe zmiany*) stawia tezę o dziedziczności schorzeń. Píše, że w niektórych rodzinach szkodliwa osobowość i cechy charakteru oraz styl życia powodują pogarszanie się zdrowia psychicznego, fizycznego i upadek moralności, które trwają z pokolenia na pokolenie. Na początku zaobserwować można objawy nerwowości,



Schemat 1. Podział chorób psychicznych według Karola Linneusza
Źródło: Shelton 2018, 61.

potem – alienacji, aż w końcu pojawiają się poważne zaburzenia psychiczne, idiotyzm i bezpłodność (Pietikäinen 2015, 124–126). Czynniki powodujące wspomniane stany to alkoholizm, złe odżywianie, niemoralność i niezdrowe warunki życia (np. ciasne pomieszczenia, brud, złe powietrze). Argumentował, że degeneracja może być dziedziczna i kumulatywna³. Do

3 Podobne twierdzenia wysunął Jacques-Joseph Moreau (1804–1884), a w Niemczech Paul Julius Möbius (1853–1907), w związku z tym dalej pominę ich rozważania.

chorób przekazywanych w taki sposób zaliczał m.in.: chorobę Parkinsona, migrenę, histerię, manię samobójczą, alkoholizm i inne zaburzenia psychopatologiczne. Teza ta przez długi czas stanowiła dla alienistów wyjaśnienie braku efektów terapii. Dziedziczność szaleństwa implikowała nieuleczalność, w związku z czym lekarz mógł tylko w niewielkim stopniu ograniczyć skutki choroby przez kontrolowanie środowiska i niektórych zachowań pacjenta (Pietikäinen 2015, 127–128).

Aż do XX wieku spojrzenie na dolegliwości psychiczne ulegało nieznacznym modyfikacjom. Wyrażna zmiana nastąpiła dopiero dzięki Emilowi Kraepelinowi (1856–1926), który w swoim opus magnum *Lehrbuch der Psychiatrie* (*Podręcznik psychiatrii*; 1883–1927) sformułował tezę, iż psychiatria jest gałęzią nauk medycznych, a zatem powinna być badana przez obserwację i eksperymenty, podobnie jak inne nauki przyrodnicze. Wzywał także do szukania fizycznych przyczyn chorób psychicznych i zaczął tworzyć podstawy nowoczesnego systemu klasyfikacji zaburzeń. Wychodził z założenia, że poprzez śledzenie historii przypadków i identyfikowanie określonych zaburzeń można przewidzieć postęp choroby psychicznej z uwzględnieniem indywidualnych różnic w osobowości i wieku pacjenta w momencie wystąpienia choroby (Margaret 2001). W szóstej edycji *Podręcznika* (1899) przedstawił cały system klasyfikacyjny, a największym osiągnięciem był podział chorób endogennych na *dementia praecox*⁴ i depresję maniakalną⁵, które dotychczas traktowano nierozdzielnie.

W ciągu kolejnych stu lat przeprowadzono wiele prób kategoryzacji chorób. Brak uwspólnionego nazewnictwa oraz diagnostyki sprawił, że dyscyplina nie cieszyła się społecznym szacunkiem, mimo to wysiłki na rzecz stworzenia międzynarodowej klasyfikacji podjęto dopiero w drugiej połowie XX wieku. Dwie najważniejsze systematyzacje to *International Classification of Diseases* (ICD) tworzone przez Światową Organizację Zdrowia (ang. WHO) oraz *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM) wydawane przez Amerykańskie Towarzystwo Psychiatryczne (ang. APA). Pierwsze dwie publikacje DSM (1952 i 1968) niewiele wniosły do rozpoznawania i diagnozowania chorób, dopiero trzecia edycja (1980) zawierała ściśle kryteria diagnostyczne umożliwiające przyporządkowanie objawów do konkretnych zaburzeń psychicznych. Najnowsze wydanie,

4 Nazwa ta została skrytykowana przez wielu psychiatrów, a w 1908 roku – zastąpiona przez Eugena Bleulera (1857–1939) określeniem „schizofrenia”.

5 Depresję maniakalną w latach 70. przemianowano na chorobę afektywną dwubiegunową.

DSM-5, zostało opublikowane w 2013 roku, a definicja zaburzeń psychicznych i behawioralnych oraz ich klasyfikacja stała się wzorem dla Światowej Organizacji Zdrowia przy tworzeniu rozdziału V w ramach ICD-11 (Pietikäinen 2015, 321–325).

W historii psychiatrii osobny rozdział stanowi nurt zapoczątkowany przez amerykańskiego psychiatrę węgierskiego pochodzenia Thomasa Szasza (1920–2012), który w książce *Myth of Mental Illness* (*Mit choroby psychicznej*) opublikowanej w 1961 roku stwierdził, że pojęcie choroby psychicznej jest „naukowo bezwartościowe i społecznie szkodliwe” (Szasz 1974, xiii). Według Szasza istnieją tylko choroby, które można wykryć za pomocą obiektywnych metod, np. dzięki badaniom krwi czy prześwietleniom, ponieważ choroby z definicji są zjawiskami, które dotyczą ciała. Skoro nie ma medycznie niezawodnych sposobów weryfikacji dysfunkcji umysłu, bo jest nienamacalny, niemierzalny i niewidoczny, to nie może zachorować. a dolegliwości psychiczne istnieją jedynie jako metafora (Szasz 1974, 267). Utrzymywał również, że w psychiatrii dominuje tendencja do zmiany mentalności pacjentów bez względu na ich wolę, co wyrządza więcej szkody niż pożytku, a zawód lekarza podobny jest do pracy księdza czy duszpasterza. Ruch antypsychiatryczny już od ponad sześćdziesięciu lat kwestionuje zarówno metody leczenia, jak i samo istnienie choroby psychicznej. Znaczna część zastrzeżeń wynika z historii rozwoju dziedziny i wszelkich niecisłości, które rządziły psychiatrią aż do połowy XX wieku.

PODSUMOWANIE

Niniejszy podrozdział ukazuje kierunki rozwoju psychiatrii na przestrzeni dziejów, jej zmagania o to, aby stać się dziedziną wolną od błędów, szanowaną, a przede wszystkim taką, która jest w stanie przyjąć z pomocą pacjentowi. Wiele prac w sposób znacznie szerszy traktuje temat leczenia chorób psychicznych oraz historię psychiatrii i to m.in. one posłużyły mi do stworzenia tej, jakże skrótowej, panoramy. Pozwala ona jednak uwiarygodnić zarówno sposób traktowania i postrzegania chorych, jak i fakt, iż dopiero XX wiek – nie tylko psychiatrom, ale także naukowcom innych dziedzin – przyniósł precyzyjne narzędzia pozwalające w sposób możliwie najbardziej obiektywny i dokładny opisywać schorzenia psychiczne oraz ich objawy.

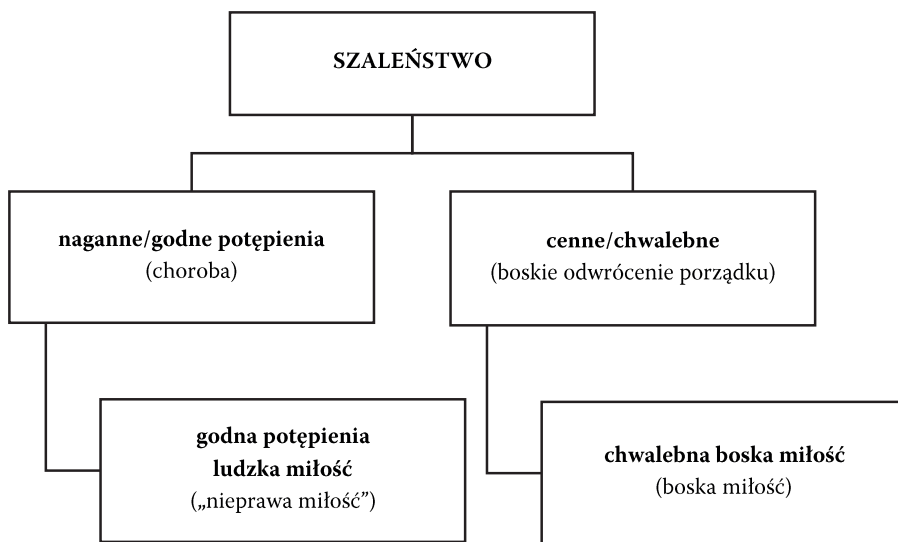
SZALEŃSTWO Z PERSPEKTYWY FILOZOFICZNEJ

Na szaleństwo z perspektywy filozoficznej można spojrzeć przez pryzmat koncepcji pochodzących z różnych kręgów kulturowych. Mając jednak na względzie fakt, że europejską cywilizację w znacznej mierze ukształtowała myśl grecka (rzymscy autorzy czerpali bowiem w znacznej mierze z tego dziedzictwa), ograniczę się do przeglądu dzieł autorów zachodnich. Świadomie pominię także opisy dotyczące leczenia chorych – moim celem jest jedynie stworzenie szkicowego zarysu szaleństwa jako zjawiska obecnego w myśli filozoficznej.

STAROŻYTNOŚĆ I ŚREDNIOWIECZE

Koncepcja choroby psychicznej pojawiła się już w starożytnej Grecji. Wspomnienie o *dikē/graphē paranoias* odnaleźć można w Prawie XII Tablic, zatem w V wieku p.n.e. (Ahonen 2019, 5), zaś początków dyskusji filozoficznej wokół tego zagadnienia należy szukać w dziełach Platona.

W dialogu *Phaidros* (*Fajdros*) wysnuwa on tezę, iż przyczyn szaleństwa można upatrywać zarówno w zjawiskach nadprzyrodzonych (interwencji boskiej), jak i fizjologicznych (Platon 2005) (por. schemat. 1). Autor bez cienia wątpliwości określa szaleństwo jako zjawisko pozytywne, jednak warunkiem tego jest boskie pochodzenie owego stanu. Zaznacza też, iż współczesne mu społeczeństwo traktuje je jako swego rodzaju błogosławieństwo: „wedle świadectwa starożytnych, piękniejsze jest szaleństwo od rozsądku, bo tamto od boga pochodzi, a ten jest od ludzi” (Platon 2005, 26). Szał boski pochodzi od różnych bogów, w związku z czym istnieją cztery jego rodzaje związane odpowiednio z prorocstwem, poezją, obrzędami dionizyjскими i miłością (Platon 2005, 26 i n.). Co ciekawe, w wypadku szaleństwa poetyckiego Platon jednoznacznie stwierdza, że „kto bez tego szału Muz do wrót poezji przystępuje, przekonany, że dzięki samej technice będzie wielkim artystą, ten nie ma święceń potrzebnych i twórczość szaleńców zaćmi jego sztukę z rozsądku zrodzoną” (Platon 2005, 26). Jest więc warunkiem *sine qua non* tego, by sztuka mogła zostać uznana za wartościową.



Schemat 2. Szaleństwo według Platona

Źródło: Shelton 2018, 61.

W dziele *Politeia (Państwo)* z kolei mówi, że niektóre przypadki chorób psychicznych mogą wynikać ze złego charakteru i złej edukacji, a to z kolei, jeśli człowiek nie podejmie się pracy nad sobą, może przerodzić się w obłąkanie, ponieważ to własny rozum i duch pomagają nam się kontrolować. Dopelnieniem samokontroli jest społeczeństwo, które może utrzymać w ryzach niezdrowego obywatela. Jeśli osoba pozbawiona jest obu elementów (kontroli wewnętrznej i zewnętrznej), budzą się w niej najniższe popędy czyniące z niej bestię gotową popełniać najgorsze zbrodnie (Platon 1997, 58 i n.).

Dalsze rozważania na temat szaleństwa odnaleźć można w dialogu *Timajos (Timajos)*, gdzie pojawia się rozróżnienie na choroby ciała i duszy. By zrozumieć sposób, w jaki Platon tłumaczył ich powstawanie, warto najpierw przyjrzeć się samej strukturze duszy. Wyróżnia on trzy części: rozumną, popędliwą i pożądliwą (Platon 1952, 76–80). Cnotą pierwszej części jest mądrość drugiej — męstwo, ostatniej natomiast — umiarkowanie.

Choroby pochodzą od zaburzeń między czterema płynami, z jakich składa się ciało: żółci, flegmy, czarnej żółci i limfy. Zepsute oraz niewłaściwie umiejscowione humory i opary mogą wpływać na poszczególne części duszy, wywołując przygnębienie, zapomnienie, głupotę i inne schorzenia. Na przykład padaczka opisywana jest jako choroba ciała, choć dotyczy siedziby rozumnej duszy – wynika z pomieszania białej flegmy i czarnej żółci.

ci, uniemożliwiającego wykonywanie duszy właściwych ruchów. Podobne przyczyny powodują stany, które są przez filozofa określane „chorobami duszy” (Platon 1952, 96).

Nomoi (Prawa) to jedno z ostatnich dzieł Platona. Być może z tego powodu zauważalna jest w nim zmiana podejścia w stosunku do poprzednich dialogów – pojawia się rozróżnienie na szaleństwo z powodu choroby oraz powstałe w wyniku innych przyczyn, m.in. agresywnego charakteru (Platon 2017, 555, w. 934d). By wyeliminować „choroby duszy”, Platon proponuje utworzenie systemu legislacji oraz całej struktury państwa służących promowaniu zdrowia psychicznego, definiuje bowiem zaburzenia psychiczne jako wady moralne, a nie jako choroby we współczesnym rozumieniu. Obywatel kształtowany jest od najmłodszych lat na człowieka opanowanego, rozsądnego i stabilnego emocjonalnie. Pomimo precyzyjnie określonego systemu wychowania – ze względu na niestałość duszy i kruchość natury ludzkiej – musi istnieć system karny, który będzie określał sposoby zadośćuczynienia pokrzywdzonym, a ponadto kierował przestępców na dobrą drogę prowadzącą do „zbawienia duszy” (Platon 2017, 520, w. 909a). Inne kryteria obowiązuja osoby szalone. Te mają być trzymane pod ścisłym nadzorem rodziny (Platon 2017, 554–555, w. 934c–d), jeśli popełnią przestępstwo, nie ponoszą za nie odpowiedzialności (Platon 2017, 447, w. 864d), a grzywnę płacą członkowie ich rodzin, gdyż nie wywiązali się z obowiązku pilnowania chorego.

Inny z filozofów greckich – Arystoteles (384 r. p.n.e. – 322 r. p.n.e.) – miał na temat osób chorych psychicznie odmienne zdanie. Według niego są wybrykami natury, które nie mają żadnego znaczenia, dlatego też niewiele miejsca poświęcił im w swoich pismach filozoficznych. Jeśli już o nich wspominał, sugerował, iż nie warto zwracać zbytniej uwagi na coś, co jest odstępstwem od normy.

W *Hθikā Eūdēmejskiej* (Etyce eudemejskiej) zauważył, że chorzy i obłąkani mogą, podobnie jak małe dzieci, mieć dziwne pomysły, ale żadna rozsądna osoba nie potraktowałaby szaleńców poważnie ani nie zaczęłaby się z nimi sprzeczać, ponieważ wiadomo, że są wrażliwi nie na argumenty, a jedynie na emocje (Arystoteles 1977, [4]). W *Ėthikā Nikomācheia* (Etyce nikomachejskiej) wspomina o bestialstwie, które wynika m.in. z choroby psychicznej (Arystoteles 1981, 236 i n.) i może mieć charakter zarówno chwilowy, jak i stały (Arystoteles 1981, 253). Nietypowe zachowania są powodowane także przez temperamenty (teoria Hipokratesa była już wtedy znana⁶), o czym pisał w wielu swoich dziełach, m.in. w: *Etyce eudemejskiej* czy *Poetyce*.

6 Szerzej o tym w podrozdziale *Szaleństwo z perspektywy medycznej*.

W rozważaniach Cyserona napotykamy wzmianki o tym, że istnieją dwa rodzaje szaleństwa: jeden z nich to złe postępowanie, niedostosowanie się do norm społecznych, natomiast drugi jest chorobą i nie ma nic wspólnego z moralnością. Ze względu na niemożność władania umysłem filozofowie często zrównywali szaleństwo z głupotą, dlatego też Cyseron nadmieniał, że Prawo XII Tablic słusznie odbiera człowiekowi dotkniętemu chorobą możliwość zarządzania majątkiem, gdyż cierpi on na „umysłową ślepotę” (Cyseron 1877, 95–96).

Inny przedstawiciel filozofii stoickiej – Seneka – w *Epistulae morales ad Lucilium* (*Listach moralnych do Lucyliusza*) jako jedną z przyczyn szaleństwa wskazuje gniew, który rodzi się zarówno z miłości, jak i z nienawiści (Seneka 1961, list XVIII). Osoby chore cechują się zmiennością nastrojów (Seneka 1961, list LXXXV) oraz brakiem strachu wobec zjawisk czy sytuacji, które w osobach zdrowych wywołałyby lęk (Seneka 1961, list XXIX). Za dobrowolne szaleństwo uznaje natomiast pijaństwo (Seneka 1961, list LXXXIII). W usta Arystona wkłada pogląd, że dwa typy szaleństwa – to będące udziałem każdego obywatela i to leczone przez lekarzy – różnią się pod względem przyczyn i sposobów leczenia, ale zasadniczo są do siebie podobne, a szaleńcy obu rodzajów nie potrafią docenić rad dawanych im przez innych (Seneka 1961, list XCIV).

W pismach sceptyków niewiele miejsca poświęcono chorobom psychicznym. Odnaleźć można wzmianki na temat szaleństwa, rozstroju nerwowego oraz halucynacji (Ahonen 2019, 8). Arkezylaos (ok. 316 r. p.n.e. – 241 r. p.n.e.) oraz inni sceptycy (m.in. Karneades, ok. 214 r. p.n.e. – ok. 129 r. p.n.e.) twierdzili, że przedstawienia kataleptyczne nie dają gwarancji prawdziwości i mogą być pomyłone z wyrazistym przedstawieniem fałszywym (sennym, szaleńczym, powstającym pod wpływem alkoholu). Tłumaczyli, że granice jasności są płynne, co oznacza, że „nie znajdzie się żadne takie prawdziwe przedstawienie, które by nie mogło stać się fałszywym” (Ziemińska 2013, 65; 69), zatem wszystko, co uważane za prawdziwe, może okazać się fałszywe.

Karneades rozwija to stanowisko. Wskazując na przedmioty trudne do odróżnienia (jaja, bliźniacy, kolumny) oraz sny i nietypowe stany umysłu (iluzje, upojenie, szaleństwo), dowodzi, że nie można wskazać nieomyłnej oczywistości.

Przyglądając się powyższym świadectwom opisującym stan szaleństwa, można zauważyć, że sceptycy wspominali o nim w celu uargumentowania twierdzeń dotyczących zakwestionowania naszych orzeczeń o własnościach rzeczy (Ziemińska 2013, 82).

Analiza wspomnianych przykładów pozwala zauważyć rozróżnienie pomiędzy chorobami psychicznymi a chorobami duszy, choć nie jest ono tak jasne, jak w przypadku rozważań Platona. Wiadomo jednak, że o ile dolegliwości psychiczne były czymś, co ludzi dotykało mimowolnie, o tyle choroba duszy powodowana była przez zaniedbanie moralne (Arystoteles 1981, 93), dlatego też filozofowie zalecali troskę zarówno o ciało, jak i ducha.

Warto zwrócić jeszcze uwagę na dwie kwestie: pierwsza dotyczy niepoczytalności chorych oraz braku odpowiedzialności na nich ciążyącej, druga natomiast – ich izolacji i ubezwłasnowolnienia. Już Prawo XII Tablic sugerowało, że to nie osoba dotknięta szaleństwem odpowiada za swoje czyny, a rodzina, która jej nie dopilnowała. Kontynuatorami tej myśli byli m.in. Platon i Cyceon.

By skutecznie upilnować chorego, zezwolono rodzinie na trzymanie go w zamknięciu. Ponadto sądzono, iż należy ograniczyć jego możliwości dysponowania wszelkiego rodzaju dobrami materialnymi ze względu na niepoczytalność i niezdolność do rozsądnego rozporządzania majątkiem. To doprowadza nas do refleksji, że idea separacji chorych, traktowania ich gorzej niż zdrowych obywateli oraz pozbawiania ich praw miała swój początek już wiele wieków temu.

Średniowiecze – epoka naznaczona krucjatami i wojnami pod sztandarem Kościoła katolickiego – prezentowało inne spojrzenie na chorobę psychiczną niż starożytność. Szaleństwo zaczęło być postrzegane jako zaburzenie zdolności poznania wiary i rozumu (Ross 1979, 52), dzieło demonów – opętania lub czarów. Rozważania na ten temat znajdują się w traktatach teozoficznych św. Augustyna (354–430) czy św. Tomasza z Akwinu (1225–1274). Dzięki ich dziełom można zrozumieć przyczynę doświadczania szaleństwa i nadać mu sens (przynajmniej z perspektywy religijnej).

Wierzenia dotyczące demonicznego pochodzenia chorób psychicznych utrwalił traktat *Malleus Maleficarum* (*Młot na czarownice*; 1487) Heinricha Kramera (ok. 1430–1505) i Jakoba Sprengera (między 1435 a 1438–1495). Autorzy nakreślili w nim teologiczne argumenty potwierdzające istnienie czarownic oraz opisali metody ich wykrywania i karania. Podręcznik ów dostarczył interpretacji szaleństwa, które już od kilku stuleci obecne było w zachodniej kulturze (Ross 1979, 52–54).

Jeden z pierwszych chrześcijańskich mitów stworzył św. Augustyn. Opisane przez niego twierdzenia były zbieżne z powszechnym wówczas poglądem, że szaleństwo to konflikt między osobą dotkniętą chorobą a Bogiem. Już wówczas głoszono, że każdy człowiek został obdarzony wolną wolą, a więc sam decyduje czy podąży drogą prawdy i cnoty, czy też zbłądzi, ponieważ nie

jest w stanie oprzeć się pokusie (Augustyn 2002, 765). Szaleniec mógł zmienić swoje postępowanie poprzez wiarę w odkupienie i doświadczenie łaski Bożej.

Tomasz z Akwinu pisał o tym jeszcze szerzej: chorobę psychiczną rozumiał jako uzewnętrzniony problem w relacji między racjonalną duszą a Bogiem i defekt właściwego aktu rozumu. Mit stworzony przez Akwinatę ukazuje obraz osoby pokonanej przez namiętność, diabła lub wady umysłowe. Co prawda żaden z tych czynników nie wpływa bezpośrednio na rozum, ale mogą oddziaływać na inne zdolności. Ponadto św. Tomasz wyróżnił jeszcze szaleństwo z powodu grzechu rozumiane jako pogwałcenie przez szaleńca kanonicznych praw Bożych (Ross 1979, 66). Prawo kanoniczne, wzorowane na rzymskim prawie cywilnym, zakładało karę dla wszystkich obłąkanych – bez względu na typ choroby – pociągając ich do odpowiedzialności jako dewiantów, grzeszników, heretyków i opętanych. Kościół, poprzez quasi-prawne procedury, narzucał im pokutę i egzorcyzmy, aby mogli powrócić do zdrowia (Ross 1979, 67).

Z obrazu stworzonego przez św. Tomasza dowiadujemy się o alienacji szaleńca manifestującej się zarówno w postaci rozłamu w jego umyśle, jak i wyobcowania ze społeczeństwa. Konsekwencjami doświadczania zbyt wielu namiętności mogą być nieracjonalność, zaburzenie wewnętrznego ładu moralnego i popadnięcie w grzech. Te z kolei powodują rozpad wewnętrzny i oddzielenie się od racjonalności i niedostosowanie się do zasad.

Szaleństwo widziane z monoteistycznej, chrześcijańskiej perspektywy pokazywało się jako doświadczenie rozdziału rozumu i porządku moralnego oraz doznawanie udręki namiętności. Ta ostatnia metafora pozwala ponownie spojrzeć na szaleństwo poprzez doświadczenie mąk przez Chrystusa i cierpienie obłąkanego zanurzone w bólu Chrystusa (Ross 1979, 70).

Wraz z upływem czasu Kościołowi zagrażały niepokoje polityczne oraz niezadowolenie wiernych. W związku z tym osoby, które nie stosowały się do surowych praw kanonicznych i cywilnych tego okresu, spotykały się z coraz dotkliwszymi konsekwencjami. Wysiłki mające na celu systematyczne karanie każdego, kto zagrażał porządkowi społecznemu, doprowadziły do stworzenia w 1487 roku najbardziej rozbudowanej kodyfikacji. Wtedy to dwaj dominikańscy mnisi – Sprenger i Kraemer – otrzymali akademickie, papieskie i państwowe poparcie dla swojego traktatu *Malleus Maleficarum* (*Młot na czarownice*). W ich pracy szaleństwo i dewiacja mają jedną przyczynę i jest nią działanie diabła. Przedstawiali obłąkanie jako problem wynikający z relacji między duszą czarownicy lub opętanego a diabłem lub jego demonami. Wszelkie formy zaburzeń psychicznych w późnym średniowieczu z dużym prawdopodobieństwem mogły więc być

uznane za demoniczne, a wykroczenie przeciwko porządkowi oznaczało sprzeciwianie się Bogu (Ross 1979, 72).

Uzyskując kościelne poparcie dla swojego traktatu i usankcjonowanie go jako oficjalnej części doktryny chrześcijańskiej, mnisi sprawili, że szaleństwo stało się autorytatywną zasadą wiary. Radykalnie zmalały też szanse na pojawienie się jego alternatywnych wyjaśnień. Uznawano je za „utra-pienie duszy”, a co za tym idzie – kwestionowano zasadność medycznych interwencji, ponieważ czary nie mogły zostać usunięte naturalną mocą. Co więcej, każdy, kto nie rozumiał i nie wierzył w demoniczny mit, z definicji był heretykiem, szaleńcem lub opętanym. W rezultacie większość lekarzy, obawiając się posądzenia o konszachty z diabłem, była ostrożna w zalecaniu jakiegokolwiek lekarstwa dla osób chorych psychicznie.

Sprenger i Kraemer twierdzili, iż kobiety są łatwowierne i wrażliwe, a ich żądza cielesna jest nienasycona, dlatego w celu jej zaspokojenia łączą się nawet z diabłem. Fakt ten miał dowodzić, że są bardziej podatne na działanie demonów niż mężczyźni (Ross 1979, 74).

W miarę jak rozumienie szaleństwa przez ten pryzmat rozprzestrzeniło się w kulturze zachodniej, liczba osób zidentyfikowanych jako szaleńcy i czarownice znacznie się zwiększyła. Inkwizytorzy wyjaśniali, że ów wzrost był spowodowany coraz silniejszym wpływem diabła za pośrednictwem innych czarownic, głównie poprzez wykorzystywanie ludzkich słabości, takich jak: brak woli przeciwstawienia się nękanii i cierpieniom, niezdolność do oparcia się cielesnej żądzy oraz pokusa szaleństwa i dewiacji będąca wynikiem smutku i ubóstwa. Traktat dominikańskich mnichów zawierał także opisy przypadków, a przede wszystkim – metody ich karania, m.in. palenie na stosie, ścięcie, torturowanie. Ostatnia czarownica uznana za winną demonicznego szaleństwa w Europie została ścięta w Szwajcarii w mieście Glarus w 1782 roku, prawie trzysta lat po tym, jak Wydział Teologiczny w Kolonii zatwierdził *Malleus Maleficarum* (Ross 1979, 74).

NOWOŻYTNOŚĆ

Okres renesansu przyniósł nowy kierunek myślenia o szaleństwie. Tematem przewodnim epoki stało się ludzkie doświadczenie, a religia i Bóg odeszły na dalszy plan. Humanizm i zainteresowanie relacjami między człowiekiem a naturą pojawiły się również w pismach i traktatach dotyczących rozumienia zaburzeń psychicznych. Nauki przyrodnicze, filozofia przyrody i medycyna naturalna dostarczały opisów szaleństwa, dzięki którym osoby

chore oraz ich rodziny i grupy, w których przebywały, mogły zrozumieć ich doświadczenia (Ross 1979, 82). Dzięki wczesnym pracom lekarzy i filozofów – Paracelsusa (1493–1541) czy Johanna Weyera (1515–1588) – obalony został mit ugruntowany przez *Młot na czarownice*. Naukowe, medyczne i filozoficzne prace o chorobie psychicznej oraz empiryczne postrzeganie obłąkania doprowadziły do wniosku, że szaleńiec z jego nieracjonalnością powinien zostać bezpiecznie usunięty i odizolowany od społeczeństwa, aby nie narazić go na żadne szkody. Rozwinięte w humanistycznym i racjonalistycznym okresie rozumienie szaleństwa dominuje w kulturze zachodniej aż do chwili obecnej (Ross 1979, 86). Dalsze rozważania o chorobie psychicznej odnaleźć można w filozofii kartezjańskiej, która opisuje proces percepcji oraz błędy, które z niego mogą wynikać. Dzięki uwzględnieniu przez Kartezjusza przypadków szczególnych możemy zrozumieć przyczynę halucynacji, snu oraz obłądu.

Jednym z pierwszych świadectw myśli renesansowej na temat szaleństwa jest satyra *Stultitiae Laus* (*Pochwała głupoty*) napisana w 1509 roku przez Erazma z Rotterdamu (1467–1536). Postać będąca uosobieniem głupoty⁷ tłumaczy czytelnikowi, iż spotkać można dwa rodzaje szaleństwa. Pierwszy polega na oddawaniu się nieograniczonej rywalizacji. Bardziej problematyczny jest status drugiej formy obłądu⁸. Jego doświadczanie pozwala uniknąć ponoszenia konsekwencji działań, które w zwykłych okolicznościach mogłyby mieć poważne następstwa. Szaleństwo to sprawia, że człowiek przekracza wewnętrznego cenzora i pozbywa się masek, które zazwyczaj zakłada w sytuacjach społecznych. Obserwujemy tu zatem odrzucenie fikcji społecznej, bez której nie ma społeczeństwa (z Rotterdamu 1953, 15).

Innym myślicielem, który wywarł znaczący wpływ na rozwój myśli filozoficznej i nauki, jest Kartezjusz (1596–1650)⁹. W swoich *Méditations métaphysiques* (*Medytacjach metafizycznych*; 1641) pisze, że jeśli ludzki umysł będzie opierał się tylko na jasnych i wyraźnych ideach i uwolni się z więzów uprzedzeń, to osądy czy twierdzenia przez niego głoszone będą niepodważalne, ponieważ zagwarantuje je Boska prawdziwość. Z dalszej

7 Głupota według mędrców jest pokrewna szaleństwu lub z nim tożsama.

8 Podczas analizowania tekstu Erazma pozwolę sobie używać tu wymiennie słów szaleństwo, obłąd i głupota.

9 W nurcie kartezjańskim o szaleństwie pisali m.in. Louis De La Forge (1632–1666) czy Henricus Regius (1598–1679), zatem pozwolę sobie pominąć ich w niniejszych rozważaniach.

części lektury dowiadujemy się jednak, że taki osąd możliwy jest jedynie wówczas, gdy umysł i ciało działają niezależnie (Descartes 2001, 73–74). Warunek ten jest konieczny ze względu na to, iż umysł zjednoczony ze swoim ciałem nie może polegać na wrażeniach powstających w wyniku doświadczenia zmysłowego ponieważ te utrudniają drogę do odnalezienia prawdy. Jako stany, w których umysł nie jest w stanie oddzielić doznań cielesnych od wiedzy wskazuje Kartezjusz dzieciństwo i chorobę (Descartes 2001, 133 i n.).

Szałeństwo, choć często nie jest bezpośrednio wspomniane w tekstach filozofa, możemy łatwo zaliczyć do wyżej wspomnianego przypadku choroby, gdyż wówczas umysł nie może powstrzymać się od osądzania, że doświadczenia zmysłowe są prawdziwe, choć w rzeczywistości są zniekształcone. Ponadto filozof często porównuje je ze snem. Przyczynę, która stoi za stawianiem znaku równości między tymi dwoma stanami odnaleźć można w pierwszej medytacji, w której autor zdaje się sugerować, że stanowią one kontrargument dla pewności poznania zmysłowego, gdyż sprawiają, że wątpimy w prawdziwość przedmiotów (Descartes 2001, 43). *Idąc dalej, w Recherche de la vérité par les lumières naturelles (Poszukiwaniu prawdy poprzez światło naturalne; 1684)* Kartezjusz zaznacza, że zarówno w snach, jak i w szaleństwie oszustwo percepcyjne jest nierozpoznawalne jako takie, dopóki utrzymuje się ten stan i to jest powód, dla którego reprezentują one głębszy i bardziej niepokojący poziom oszustwa niż zwykle błędy percepcyjne. Marzyciele i szaleńcy, podobnie jak dzieci i chorzy, dzielą stan, w którym niemożliwe jest uniknięcie błędnych przekonań wywołanych doświadczeniem zmysłowym. Szalony człowiek wierzy, że jego ciało jest wykonane ze szkła, tak jak dziecko wierzy w złudzenie optyczne (Scribano 2016, 605).

W innym swoim dziele – *La Dioptrique (Dioptryce; 1637)* – wyjaśnia w jaki sposób tworzy się widzenie: przyczyną halucynacji doświadczanych w szaleństwie nie jest dysfunkcja układu percepcyjnego, ale właśnie jego specyficzna struktura (Descartes 2018, 63). Kartezjusz oraz inni filozofie nurtu kartezjańskiego w swoich dziełach dają z kolei odpowiedź na to, co jest przyczyną omamów, halucynacji czy błędów percepcyjnych i tym samym pomagają nam zrozumieć sposób postrzegania rzeczywistości przez osoby chore. Myśl filozoficzną na temat szaleństwa kontynuuje Thomas Hobbes (1588–1679). W swoim traktacie *Leviathan (Lewiatan; 1651)* – opisującym struktury społeczeństwa i usankcjonowanego rządu, a także zasady umowy społecznej – zamieszcza rozdział *zdolności umysłu, które ludzie chwalać, cenią i pragną sami posiadać*. Tam też od rozważań na temat dowcipu i rozumowania przechodzi do myśli o szaleń-

stwie bezpośrednio powiązanych z nadmiernymi namiętnościami. Dalej opisuje dwie szczególnie sprzyjające mu cechy: duma, przeradzająca się potem w gniew, powoduje wściekłość lub furję, natomiast przygnębienie – doprowadzające do nieuzasadnionych lęków – wywołuje melancholię. Hobbes traktuje jako niepoczytalność nie tylko nadmierne reakcje, ale również same namiętności, ponieważ przyczyniają się one do złych zachowań.

Niespełna pół wieku później dyskusję o chorobie psychicznej podjął także John Locke (1632–1704). Znaczna część jego refleksji została zamieszczona w czwartym wydaniu *An Essay Concerning Human Understanding* (*Rozważań dotyczących rozumu ludzkiego*; 1700, I wydanie 1689). Opierając się na wpisach do dziennika z lat 1675–79, niektórzy uczeni sugerowali, że wątki wprowadzone do tego wydania były inspirowane bezpośrednimi znajomościami z osobami chorymi psychicznie zawartymi podczas pobytu we Francji (Berrios 1996; Goodey 1994, 235–236). Nie oznacza to jednak, że wówczas temat ten pojawił się po raz pierwszy – obecny jest już we wcześniejszych edycjach, zatem myśl ta była integralną częścią *Rozważań...* od samego początku. Locke używa w nich angielskiego terminu *madness*, aby opisać stan człowieka dotkniętego obłądem. Osoba, której dotyczy przykład, jest określana jako *mad Man* (Locke 1690, *Of Identity and Diversity*). *Madness* to jeden z powszechnie używanych terminów. W dyskursie tego okresu pojawiały się również takie słowa jak *lunacy*, *folly* oraz *insanity*, choć w pracach Locke’a na próżno szukać tych określeń.

Myśliciel w swoich rozważaniach ostro rozgranicza szaleństwo (*madness*) i głupotę (*folly*), przy czym różnica między nimi polega na tym, że w stanie głupoty moce intelektu są w dużej mierze ograniczone, podczas gdy w szaleństwie są po prostu wypaczone. Z rozumowania Locke’a wynika zatem, iż prawdziwym przeciwieństwem rozumu jest głupota, a nie szaleństwo. W rozdziale *Of Discerning, and Other Operations of the Mind* (*O rozróżnianiu i innych czynnościach umysłu*) wyjaśnia, że szaleńcy nie tracą zdolności rozumowania, ale błędnie połączywszy pewne idee, mylą je z prawdami. Sugestywność wyobrażeń sprawia, że odbierają je jako rzeczywistość i działają zgodnie z prawidłowymi dla tych danych wnioskami (Locke 1690, *Of the Association of Ideas* [*O kojarzeniu idei*]). W tym samym rozdziale wyjaśnia, że idioci (*Ideots* – sic!) nie są w stanie przeprowadzić logicznego rozumowania, a ich myśli i koncepcje są nieuporządkowane i mieszają się ze sobą. Dla filozofa w tym tkwi różnica między głupcami i szaleńcami – ci pierwsi są pozbawieni rozumu, podczas gdy obłąkani – nie. Nie oznacza to jednak, że Locke nie dopuszcza istnienia szaleństwa

spowodowanego przez „namiętności”. W eseju *Of the Conduct of the Understanding* (1706) omawia przykład „doskonałego szaleństwa” polegającego na oddaniu się myślom lub badaniom nad jednym przedmiotem. Tego rodzaju fiksacja stanowi według Locke’a przeszkodę w prawidłowym funkcjonowaniu ze względu na niemożność dostosowania się do innych zadań czy ról, proponuje więc rozwiązanie, jakim jest obserwacja i znajomość namiętności, a w konsekwencji prawidłowe kierowanie nimi (Locke 2000, 239–241).

Kolejne ważne myśli dotyczące opisywanego tu tematu zawarł David Hume (1711–1776) w swoim najważniejszym dziele *Treatise of Human Nature* (*Traktacie o naturze ludzkiej*; 1739). Opisał w nim kilka rodzajów błędów, z których jeden dotyczył halucynacji oraz szaleństwa. To drugie wynika z „fermentu krwi i duchów” powodującego zaburzenie działania wyobraźni, która tworzy tak realistyczne wizje, że uniemożliwiają one odróżnienie prawdy od fałszu. Każda chimera mózgu jest równie intensywna i żywa jak rzeczywiste obrazy (Hume 1740, 123). Dwie dekady później Hume opublikował swoje kolejne dochodzenie: *An Enquiry Concerning the Principles of Morals* (*Badania dotyczące zasad moralności*; 1751). Pojawia się tam tylko jedno stwierdzenie dotyczące sugestywności wyobrażeń tworzonych przez szaleńca, jednak warto o nim wspomnieć ze względu na fakt, iż szeroko rozważa w nim kwestię sympatii, która obecnie może być porównywana z empatią. Rozwijając ten model, Hume opracował psychologię moralności opisującą podstawę działania sensu moralnego i serdeczności oraz jej skutków (Hume 1912).

Następne wyraźne stanowisko dotyczące chorób psychicznych odnaleźć można w *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (*Antropologii w ujęciu pragmatycznym*; 1798) Immanuela Kanta (1724–1804) oraz w jego wykładach i esejach dotyczących antropologii. Ukazuje w nich jasny opis teorii zaburzeń umysłowych, unika jednak wskazywania konkretnych metod leczenia. Jak pisze Patrick Frierson w swoim artykule, Kant daje współczesnym sobie czytelnikom nieformalny, a nawet zabawny przewodnik do rozpoznawania przypadków, z którymi stykają się na co dzień, oraz przekazuje informacje, w jaki sposób postępować z osobą o danej przypadłości (Frierson 2009a, 271). Mówiąc o chorobach umysłu, filozof oddziela uczucie od pożądania, po czym – opierając się na tym rozróżnieniu – wprowadza pojęcia afektu i namiętności, które odpowiednio na nie wpływają (Kant 2005, 194). Na podstawie trzech podstawowych zdolności duszy oraz ich dalszym podziale Kant konstruuje teorię zaburzeń psychicznych (zob. tab. 1).

Tabela 1. Zdolności (i moce) duszy według Kanta

Zdolności duszy	Poznanie	Uczucie	Chęć/pożądanie
Wyższe	– osąd – doświadczenie – zrozumienie – rozumowanie	– intelektualna przyjemność i niezadowolanie	– wybory opierające się na zasadach
Niższe	– zewnętrzne zmysły – wewnętrzny zmysł – wyobrażenia (w tym pamięć)	– zmysłowa przyjemność i niezadowolanie	– wybory natychmiastowe oparte na instynkcie lub upodobaniach

Źródło: Frierson 2009a, 273.

Ta struktura stanowi podstawę do dalszych opisów. W przypadku zaburzeń zdolności poznawczych Kant rozróżnia niedobory umysłowe – które wiążą się z częściowym bądź pełnym upośledzeniem działania – i choroby w ścisłym sensie. Opisując tę drugą kategorię, filozof wprowadza dalszy podział na melancholię i zaburzenia psychiczne oraz dysfunkcje związane z uczuciami i namiętnościami (pełna taksonomia zob. schemat 3).

Kant nieczęsto wskazuje konkretne sposoby leczenia, niemniej jednak dopuszcza, że to, co wydawałoby się objawem choroby psychicznej, może mieć podłoże fizyczne. Filozof powołuje się np. na majaczenia w gorączce. Sam pacjent jest nazywany szalonym tylko wtedy, gdy jego zaburzenia nie mają wyraźnej przyczyny somatycznej. Wówczas to do lekarza duszy należy proces terapii, dzięki której chory uczy się żyć ze swoimi brakami umysłowymi (Kant 2005, 135–136).

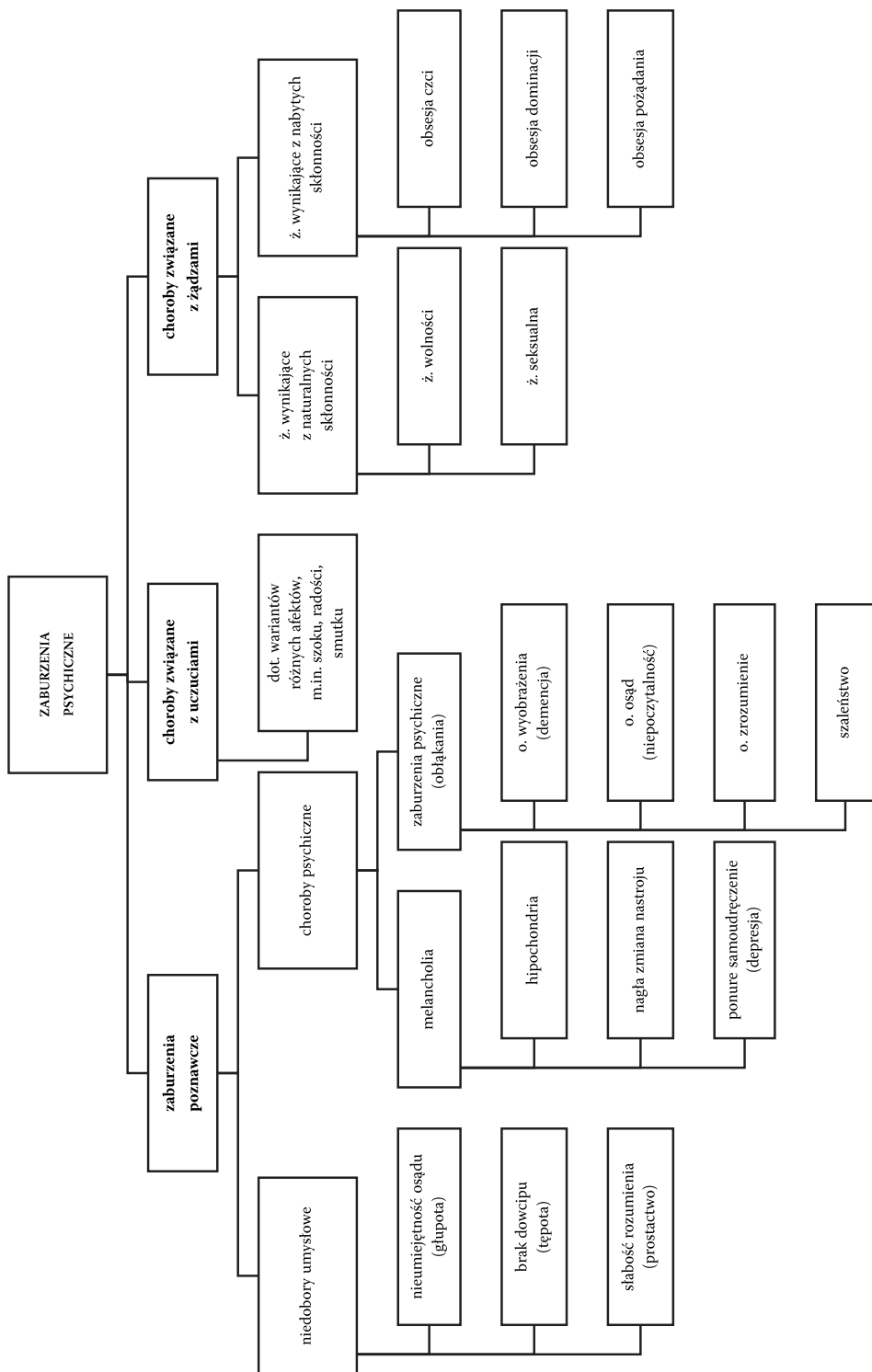
W rozdziale *Antropologii...* dotyczącym charakteru Kant, podając przykłady osób o różnej narodowości, zaznacza, iż „zależy nam tylko na tym, by pokazać ich dzisiejszy charakter na pojedynczych przykładach i, na ile to możliwe, omówić go systematycznie. Pozwoli to ocenić, czego jeden po drugim może oczekiwać i jak jeden może drugiego wykorzystać do swych zamiarów” (Kant 2005, 280–281). Frierson wspomina, iż to samo dotyczy chorych psychicznie – pokazując różnice między kolejnymi zaburzeniami, Kant próbuje pomóc swoim uczniom i czytelnikom w lepszej interakcji z osobami obłąkanymi, nawet jeśli ich przypadłości są nieuleczalne (Frierson 2009b, 295).

Ważną dla filozofii XIX wieku pracą była *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (*Encyklopedia nauk filozoficznych*; 1817) Georga Wilhelma Hegla (1770–1831). W części trzeciej, poświęconej nauce

o duszy, myśliciel szczegółowo omawia zagadnienie szaleństwa, wskazując m.in. punkty zbieżne między stanem pełnej świadomości i choroby (Hegel 1990, 401 i n.). Ten drugi opisuje jako subiektywną projekcję rzeczywistości, cień rzucany na własny umysł, rodzaj halucynacji, podczas którego projekcje marzeń lub snów traktowane są jako prawdziwe. Nie oznacza to jednak całkowitej utraty zdrowia, bo istnieją dwa centra rzeczywistości: obiektywne (zewnętrzne, uśpione podczas choroby) i subiektywne (wewnętrzne, w tym wypadku dominujące). Michael John Petry pisze, że poglądy Hegla są bliskie powszechnym w XVIII i XIX wieku przekonaniom dotyczącym związku obłąkania z mroczną stroną duszy (Petry 1978, 503). Można więc stwierdzić, iż jest to rodzaj zaciemnienia świata, w którym dominuje „bardziej prymitywna” część duszy sprawująca władzę nad stanem snu. W innym swoim dziele – *Phänomenologie des Geistes* (*Fenomenologii ducha*; 1807) – Hegel twierdzi, że świadomość nieuchronnie konfrontuje się ze światem działającym przeciwko zdrowemu rozsądkowi, co prowadzi do splotu i odwrócenia znaczeń (Hegel 2002, 115–121). Daniel Berthold-Bond w tekście *Hegel on Madness and Tragedy* (*Hegel o szaleństwie i tragedii*; 1994) wysuwa twierdzenie, iż filozof stawia znak równości między wskazanymi wyżej elementami nieświadomości a pierwotnym złem, które od zawsze tkwi w człowieku i może stać się źródłem szaleństwa (Berthold-Bond 1994, 93).

Rozmyślenia o zaburzeniach psychicznych w XX wieku zdominowała myśl Michela Foucaulta (1926–1984), którego książka *Histoire de la folie à l'âge classique* (*Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*) „stanowi wykład dotyczący powstania nowożytnego dyskursu psychiatrycznego i psychologicznego” oraz rozważania o charakterze nowożytnej racjonalności i społecznym funkcjonowaniu rozumu (Rogoziecki 1997, 51). Filozof, zarysowując szeroki kontekst kulturowy, opisuje, w jaki sposób zmieniał się obraz chorych. Wskazuje XVI wiek jako czas przełomu, przejścia od pobłażliwości do uznania szaleństwa za „jedną z postaci rozumu”, która „scala się z nim, zaliczając się bądź do jego tajemnych mocy, bądź do momentów, w których się on manifestuje, bądź do paradoksalnych form, przez które uzyskuje samowiedzę” (Foucault 1987, 43). W tej epoce rodzi się proceder zamykania szaleńców, izolowania ich w zamkniętej przestrzeni szpitala. Mimo iż obłąd staje się centralną figurą w sztuce i przez wiele wieków będzie stanowił główny temat zainteresowania artystów, w praktyce społecznej zostaje wyrzucony poza nawias.

Poza mentalnością zmieniło się także sprawowanie władzy. Powstał szpital ogólny, który w rzeczywistości był rodzajem przytułku. Szaleństwo aż do początku XIX wieku należało raczej do świata społecznego niż medycznego.



Schemat 3. Pełna taksonomia chorób według Kanta
Źródło: Frierson 2009, 282.

„Po drugiej stronie murów spotykamy nie tylko ubóstwo i obłąd, ale także najrozmaitsze inne oblicza oraz sylwetki, w których trudno się doszukać wspólnych rysów” (Foucault 1987). Szpitalne budynki stały się więc domem nie tylko dla obłąkanych, ale także dla osób z marginesu społecznego – wszystkich, do których można było zastosować kategorię „nierozumu”. Izolowanie ich z jednej strony przyniosło władzy tanią siłę roboczą, z drugiej – umożliwiło separację każdego, kto jakkolwiek zaburzał porządek społeczny.

Szaleństwo stanowi dla Foucaulta nie tyle przedmiot zainteresowania sam w sobie, co punkt wyjścia do ukazania, w jaki sposób władza panuje nad społeczeństwem na poziomie jednostki. Zwrócił na to uwagę Jacques Derrida (1930–2004) w tekście *Cogito et histoire de la folie* (*Cogito i historia szaleństwa*) stanowiącym replikę na dzieło Foucaulta (Derrida 1963). Spór między filozofami trwał aż do lat 90. XX wieku i zakończył się pracą Derridy «*Être juste avec Freud*». *L’histoire de la folie à l’âge de la psychanalyse* (*Być uczciwym wobec Freuda. Historia szaleństwa w dobie psychoanalizy*), w której główny wątek stanowi sposób odczytania przez autora znaczenia Freuda. Ponieważ jednak treść polemiki nie jest niezbędna do zarysowania dalszego kontekstu służącego głównemu celowi publikacji, jakim jest analiza dzieł Krzysztofa Pendereckiego, pozwolę sobie pominąć te rozważania.

PODSUMOWANIE

Trudno oprzeć się wrażeniu, że podejmowany przez filozofię temat szaleństwa nierozzerwalnie wiąże się z kontekstem społecznym i kulturowym. Ewolucja myśli o chorobie psychicznej pozwoliła wypracować nowe narzędzia opieki, zastanowić się nad przyczynami dolegliwości oraz podjąć (nie zawsze udane) próby zrozumienia osób cierpiących na zaburzenia psychiczne. Wraz z rozwojem nauki, zwłaszcza medycyny, starano się zauważyć w chorych psychicznie ludzi doświadczających cierpienia i potrzebujących uważności oraz opieki, która pozwoliłaby im funkcjonować jako pełnowartościowym członkom społeczeństwa.

Niniejszy podrozdział przybliży kierunki dyskursu filozoficznego dotyczącego szaleństwa oraz nienormatywności na przestrzeni dziejów. Wiele prac w sposób znacznie szerszy traktuje temat szaleństwa i do nich m.in. odwołuję się, tworząc ten skrót myśli filozoficznej. Zdaję sobie sprawę, iż wiele wątków można pogłębić czy rozszerzyć, jednak moim celem jest jedynie przybliżenie najważniejszych tez mających wpływ na rozwój literatury i sztuki, a także kształtujących dyskurs społeczny czy medyczny.

SZALEŃSTWO Z PERSPEKTYWY PSYCHOLOGICZNEJ

Psychologia jako dziedzina akademicka ukonstytuowała się dopiero w XIX wieku, co nie jest jednoznaczne z wcześniejszym brakiem teoretycznych rozważań dotyczących ludzkiej psychiki i mechanizmów nią rządzących. Różnorakie wątki i tematy w czasach „przed psychologią” dogłębnie analizowano w ramach innych dyscyplin – od filozofii (Platon, R. Descartes, J. Locke, D. Hume) przez medycynę (Hipokrates, Paracelsus) aż po teologię (św. Augustyn, św. Tomasz z Akwinu) – nie czyniąc z nich jeszcze odrębnego i spójnego zbioru. Płynność międzydziedzinowych granic stanowi intrygujące zagadnienie w przypadku nauki, która dotyczy tak wielu aspektów ludzkiego funkcjonowania, zajmuje się „czynnościami lub zachowaniami, które składają się zarówno z subiektywnych procesów umysłowych, jak i z zewnętrznych, obiektywnych i fizycznych reakcji” („Psychologia” 2023). Nieuchronną konsekwencją tej złożoności jest włączenie w zakres badań tematyki chorób psychicznych i wszelkiego rodzaju zaburzeń.

Perspektywa psychologiczna stanowi jedynie pewien kontekst dla przeprowadzonych przeze mnie analiz, jednak jej zrozumienie daje głębszy wgląd w złożoność postaci i pozwala zrozumieć ich zachowania.

Istnieje kilka klasyfikacji psychologicznych perspektyw dotyczących chorób psychicznych, ale w podręcznikach akademickich najczęściej pojawia się ta stworzona przez Christophera Petersona. Badacz wymienia cztery modele nieprawidłowości (*Psychological Models of Abnormality*):

- psychoanalityczny,
- poznawczo-behawioralny,
- humanistyczno-egzystencjalno-fenomenologiczny,
- rodzinny (Peterson 2009, 91).

Poszczególne modele opierają się na nieco innych założeniach dotyczących natury ludzkiej, odmiennie interpretują przyczyny występowania zachowań uznawanych za nieadaptacyjne i proponują różne sposoby zapobiegania im lub ich korygowania.

MODEL PSYCHOANALITYCZNY

W 1895 roku Josef Breuer (1842–1925) i Zygmunta Freud (1856–1939) opublikowali książkę *Studies on Hysteria* (*Studia nad histerią*), która zapoczątkowała narodziny psychoanalizy, chociaż Freud użył tego terminu dopiero rok później. W swojej teorii wyróżnił trzy składowe osobowości: id (wrodzone, samozachowawcze, związane z podstawowymi potrzebami i pragnieniami), ego (świadome, odzwierciedlające sposób, w jaki konfrontujemy się z rzeczywistością) i superego (wyuczone, reprezentujące zinternalizowane reguły lub sumienie). Napięcie między tymi elementami wynika z dychotomicznej natury ich relacji – jednoczesnej współpracy i dążenia do opozycyjnych celów. Zachowanie względnej równowagi sił owocuje wykształceniem zdrowej osobowości, zaś nierozwiązanie wewnętrzpsychicznych sporów prowadzi do niepokojących stanów i trudnych emocji, a w konsekwencji – do wytworzenia mechanizmów obronnych. Ich funkcją jest redukcja niepokoju i odseparowanie świadomości od konfliktów, do których przyznanie się byłoby zbyt bolesne. Zgodnie z wykładnią psychoanalityczną wszyscy używają mechanizmów obronnych, ale ich intensywność i stopień destrukcyjności wyznaczają granice normy psychicznej.

Freud przyjął, że osobowość rozwija się w pięciu stadiach, podkreślał też, że wydarzenia z wczesnego okresu życia wpływają na funkcjonowanie w dorosłości. Uważał, że dzieci rozwijają się, przechodząc przez ustaloną sekwencję psychoseksualnych etapów – oralny, analny, falliczny, latencji i genitalny – która zapewnia zaspokojenie popędu seksualnego. Jeśli w danym okresie dziecko doświadcza nadmiernych dla swojego wieku frustracji podstawowych (lub też ich braku), rodzi się fiksacja (osoba zatrzymuje się w miejscu), co ma wpływ na późniejszy rozwój i prawdopodobnie doprowadza do nieprawidłowego funkcjonowania lub psychopatologii.

W naszym codziennym funkcjonowaniu to ego równoważy wolę id i superego, co może wywoływać niepokój oraz inne negatywne odczucia. Istnieją mechanizmy obronne ego, które nas chronią, ale uważa się je za nieprzystosowawcze, jeśli są niewłaściwie wykorzystywane i stają się naszym podstawowym sposobem radzenia sobie ze stresem: z jednej strony bowiem chronią nas przed lękiem, z drugiej – działają nieświadomie, zniekształcając rzeczywistość.

Mechanizmy obronne obejmują m.in:

- represje (*repression*) – zablokowanie w świadomości niedopuszczalnych idei, pragnień lub wspomnień;

- przemieszczenie (*displacement*) – zaspokajanie impulsu innym obiektem, ponieważ skupienie się na głównym obiekcie jest niepożądane;
- projekcja (*projection*) – przypisywanie innym groźnych pragnień lub niedopuszczalnych działań;
- zaprzeczenie (*denial*) – niezdolność przyjęcia często trudnej informacji;
- regresja (*regression*) – przejście od zachowania dojrzałego do infantrylno;
- intelektualizacja (*intellectualization*) – unikanie emocji i skupienie na intelektualnych aspektach sytuacji.

Teoretycy psychoanalizy postrzegają problemy jednostki jako wynik defektów powstałych przy transformacji i wykorzystaniu energii psychicznej, tak więc np. w przypadku ogólnego lęku lub depresji osoba inwestuje zbyt dużo w mechanizmy obronne, przez co nie ma siły na bardziej satysfakcjonujące działania. Odwrotne zjawisko – nadmiaru i wynikającego zeń przytłoczenia popędami – występuje w przypadku nieprawidłowości takich jak schizofrenia. Wspomniane mechanizmy mogą stać się problemem same w sobie; dzieje się tak w sytuacji występowania osobowości mnogiej charakteryzującej się współlistnieniem przynajmniej dwóch odrębnych tożsamości, które funkcjonują przy znikomej świadomości siebie nawzajem.

Terapia psychoanalityczna zwykle polega na zmianie ukierunkowania energii w stronę zdrowych mechanizmów. Procesowi uwalniania (*katharsis*) towarzyszy nagle ulga emocjonalna. Jak zauważono, osiągnięcie wglądu, a tym samym przeniesienie konfliktów do świadomości i rozpoznanie mechanizmów obronnych, jest główną strategią w tego rodzaju interwencji. Uświadomienie idei i impulsów, które wcześniej były tłumione, ma sprawić, by psychologiczna energia stała się dostępna dla celów innych niż podtrzymywanie i używanie dotychczas wypracowanych mechanizmów.

Psychoanalizy opracowali wiele strategii ujawniania nieświadomych konfliktów. Jedną z nich jest technika swobodnych skojarzeń, gdzie osoba jest zachęcana do powiedzenia wszystkiego, co przychodzi jej do głowy. Jedna myśl pociąga za sobą drugą i kolejną, by w końcu doprowadzić do odkrycia nieświadomych wspomnień. Interpretacja snów służy osiągnięciu tego samego celu. Jeszcze inną, wyłaniającą się z teorii psychoanalitycznej metodą, jest badanie relacji przeniesienia między terapeutą a pacjentem. W tym wypadku osoba uczestnicząca w sesjach reaguje na terapeutę tak, jak wcześniej reagowała na osobę, z którą wchodziła w konflikt. Poprzez

ich odtworzenie terapeuta i klient otrzymują wskazówki dotyczące ich działania w przeszłości. Ponownie – celem jest wgląd.

W trakcie długiej kariery Freud przyciągnął wielu zwolenników. Spora część z nich zaproponowała własne wersje psychoanalizy; dzisiaj mamy wiele podejść, w każdym akcent jest kładziony na inne elementy. Zwyczajowo pierwotną teorię Freuda nazywa się psychoanalizą, a rodzinę pokrewnych podejść — teoriami psychodynamicznymi, ponieważ zajmują się dynamiczną pracą umysłu. Współcześni teoretycy często podążają śladami Alfreda Adlera, Carla Junga i neo-freudystów: Ericha Fromma, Karen Horney czy Erika Eriksona, którzy kładli mniejszy nacisk na czysto biologiczne czy seksualne aspekty osobowości, a zwracali większą uwagę na uwarunkowania społeczne. Odsuwając konflikt między id i superego na dalszy plan, skupiali się przede wszystkim na ego jako aktywnym – nie reaktywnym – agencie. Zgodnie z tym tokiem rozumowania część teoretyków odnosi się do mechanizmów obronnych jako narzędzi radzenia sobie, aby podkreślić ich aktywny charakter.

Powstanie modelu psychoanalitycznego otworzyło drogę do dyskusji na tematy, które wcześniej były obszarem tabu i pokazało, że człowiek nie ma świadomego dostępu do znacznej części swojego umysłu. Zgodnie z jego założeniami wszystkie zachowania są wynikiem przemyśleń, chociaż motywacja i związek przyczynowo-skutkowy mogą nie być oczywiste nawet dla osoby wykonującej daną czynność.

Teoria Freuda wywarła znaczący wpływ na współczesne postrzeganie nienormatywności i zaburzeń psychicznych, mimo iż krytykowano ją m.in. za udzielanie złożonych wyjaśnień tam, gdzie w zupełności wystarczy proste. Zarzucano jej brak weryfikowalnych dowodów potwierdzających słuszność głoszonych założeń, ale ich podważenie uniemożliwiała zbyt mała liczba pacjentów objętych działaniem terapeutycznym (Peterson 2009, 91–95).

MODEL POZNAWCZO-BEHAWIORALNY

Druga perspektywa psychologiczna łączy podejścia – z jednej strony kładzie się nacisk na poznanie, z drugiej – na uczenie się, czyli proces prowadzący do względnie trwałej zmiany w zachowaniu pod wpływem doświadczenia i praktyki.

Poznawczo-behawioralny model nieprawidłowości postrzega ludzi jako przetwarzające informacje systemy, które na bazie doświadczenia projektu-

ją możliwe scenariusze w celu maksymalizacji przyjemności i minimalizacji bólu. Wyraźnie widoczne jest tu przekonanie, że człowiek nieustannie wchodzi w interakcje z otoczeniem. Albert Bandura (1925–2021) nazwał tę wymianę wzajemnym determinizmem. Na każdego z nas wpływają dominujące wzorce nagród i kar w środowisku, z kolei nasze działania wpływają na te wzorce. Ponadto reagujemy na rzeczywistość adekwatnie do sposobu, w jaki interpretujemy wydarzenia, a sytuacja i okoliczności, w których dokonują się nasze zachowania, mogą być jedynie subiektywne.

Teoretycy poznawczo-behawioralni kładą nacisk na kilka procesów psychologicznych, zwłaszcza na podstawowe formy uczenia się, czyli warunkowanie klasyczne, instrumentalne oraz modelowanie zastępcze. To pierwsze jest procesem, w wyniku którego człowiek zaczyna kojarzyć określoną reakcję emocjonalną z wcześniej neutralnym bodźcem, instrumentalne z kolei wiąże reakcję z jej następstwami. Jeśli reakcje są wzmacniające, chętniej powtórzymy działania, które je poprzedzały, natomiast bolesne konsekwencje powstrzymują nas od ponownego wykonywania czynności. Modelowanie – lub warunkowanie zastępcze – to proces uczenia się nowych zachowań poprzez obserwację innych osób wykonujących dane działania.

W procesie terapii psycholog uczy klienta dokładniej widzieć świat i skuteczniej rozwiązywać problemy, które wynikają z faktu, że ludzie nie opanowali umiejętności potrzebnych do życia i funkcjonowania w społeczeństwie. Terapia ma ułatwić tę naukę.

W ostatnich dziesięcioleciach opracowano wiele odmian terapii poznawczo-behawioralnych. Jedną z pierwszych szeroko stosowanych jest systematyczna desensytyzacja Josepha Wolpe’a wykorzystująca idee warunkowania klasycznego i instrumentalnego. Jej nadrzędnym celem jest przezwyciężenie strachu poprzez ekspozycję na obiekt, przy jednoczesnym wprowadzeniu klienta w stan relaksacji. Proces ten jest powtarzany aż do momentu wygaszenia reakcji lękowej. Desensytyzacja do dziś jest z powodzeniem wykorzystywana w leczeniu fobii specyficznych. W praktyce psychoterapeutycznej dominują jednak terapie poznawcza i poznawczo-behawioralna, ponieważ uważa się, że modyfikacja sposobu myślenia wpływa na zmianę zachowania i na odwrót (Bandura i National Institute of Mental Health 1986). W procesie terapii skoncentrowanej na rozwiązaniu (*cognitive-behavioral therapy* – CBT) terapeuta aktywnie pracuje z osobą, aby odkryć jej niezdrowe wzorce myślenia oraz ich wpływ na autodestrukcyjne zachowania i przekonania. Następuje tu próba identyfikacji fałszywych i negatywnych przekonań oraz zastąpienia ich myślami bardziej realistycz-

nymi. Powszechnie stosowane strategie leczenia obejmują m.in. restrukturyzację poznawczą, trening poznawczych umiejętności radzenia sobie i techniki akceptacji, które pomagają zmniejszyć niepokój pacjenta. Innym terapeutycznym narzędziem jest odgrywanie ról i modelowanie mające na celu naukę umiejętności społecznych, komunikacji i asertywności. Taktyki poznawczo-behawioralne można stosować w różnych problemach, często z bardzo dobrym skutkiem (Emmelkamp 1994; Engels, Garnefski i Diekstra 1993; Hollon i Beck 1994).

Model behawioralny pomaga ludziom zrozumieć związek między lękami i sytuacjami oraz rolę, jaką odgrywa wzmocnienie w powstawaniu i podtrzymywaniu niewłaściwych zachowań. Największą jego wadą jest jednak ignorowanie dowodów na to, że czynniki genetyczne i biologiczne w niektórych zaburzeniach mają istotne znaczenie.

MODEL HUMANISTYCZNO-EGZYSTENCJALNO-FENOMENOLOGICZNY

Perspektywa humanistyczna, czyli psychologia trzeciej siły, pojawiła się w latach 60. i 70. XX wieku jako alternatywny punkt widzenia dla modeli psychodynamicznych (zimnych, analitycznych, nadmiernie deterministycznych w odniesieniu do rozwoju człowieka) i behawioralnych (zanadto skupionych na obiektywnej perspektywie, mechanicznych, pozbawionych zrozumienia i troski o głębię ludzkiego doświadczenia). Według nich podejścia te koncentrowały się przede wszystkim na patologii zamiast na wierze w zdolność człowieka do doskonalenia się i osobistego spełnienia.

Do grona znanych psychologów tej tradycji należą Abraham Maslow (1908–1970) i Carl Rogers (1902–1987), którzy przesunęli punkt ciężkości na dążenie człowieka do maksymalnego wykorzystania swojego potencjału w procesie zwanym samorealizacją. Może ona być udaremniona przez różne warunki, ale jeśli te ulegną zmianie, jednostka się rozwinie. Podejście to jest zupełnie innym sposobem myślenia o naturze ludzkiej: skupia się na celach, do których człowiek dąży, świadomości i wartości własnych wyborów.

Dla rozwoju tego modelu ważny był także egzystencjalizm, czyli podejście filozoficzne skoncentrowane na zdolności i potrzebie człowieka do zdefiniowania i odnalezienia sensu lub celu w świecie, który sam w sobie nie ma żadnego znaczenia. Ważnym pojęciem w opisywanym modelu jest niepokój lub lęk wywoływany głównie przez poczucie odpowiedzialności za dokonywane przez nas wybory oraz ich konsekwencje. Aby żyć

pełnią życia, konieczna jest akceptacja własnej śmiertelności i strachu przed śmiercią.

Egzystencjalne podejście filozoficzne zostało zastosowane w psychoterapii zwłaszcza przez Paula Tillicha i Irvina Yalom. Pierwszy z nich twierdził, że psychoterapia egzystencjalna koncentruje się na radzeniu sobie z podstawowymi problemami: samotnością, cierpieniem i poczuciem bezsensu, drugi natomiast uważał śmierć, izolację, wolność i pustkę za uniwersalne, nieuchronne elementy ludzkiego doświadczenia. Dlatego terapeuci egzystencjalni postrzegają lęk czy rozpacz nie jako symptom zaburzenia, ale jako integralny komponent konfrontacji z krytycznymi aspektami życia. Kładąc nacisk na empatię i wsparcie, terapeuta może towarzyszyć w drodze do akceptacji lęku i wykorzystania jego energii, aby pomóc pacjentowi w podejmowaniu decyzji i braniu odpowiedzialności za swoje przyszłe życie.

Jedną z kluczowych zalet terapii humanistycznej skoncentrowanej na osobie (*person-centered therapy* – PCT), jest jej wysoka akceptowalność przez pacjentów. Ludzie zazwyczaj uważają wytwarzane w trakcie spotkań wspierające środowisko za bardzo satysfakcjonujące i sprzyjające zmianom. Z tego powodu podstawowe aspekty PCT są obecnie mocno zintegrowane z większością innych form psychoterapii. Główną wadą tego modelu jest jednak to, że trudno ustalić jego skuteczność. Jednym z powodów może być fakt, że leczenie opiera się w znacznej mierze na niespecyficznych czynnikach. Oznacza to, że zamiast stosowania technik, które są nakierowane na przepracowanie konkretnych problemów (tj. specyficzne czynniki leczące), używa się metod, które można zastosować wobec każdego (np. wytworzenie dobrej relacji z pacjentem) (Cuijpers i in. 2012; Friedl i in. 1997).

MODEL RODZINNY

Niektórych problemów nie można opisać inaczej niż przez pryzmat relacji międzyludzkich. Perspektywa ta realizuje się w modelu systemów rodzinnych, który przyjmuje stanowisko, że większość trudności – depresja, lęk, nadużywanie substancji – to przejawy zaburzeń w rodzinie (Jacobson i Addis 1993). Teorie te zwykle są zbieżne co do głównych założeń (Minuchin Salvador 1974; Haley 1976; Stanton 1981).

Jednostki istnieją zawsze w jakimś kontekście, przynależą do grup społecznych, które mają niepowtarzalny charakter przejawiający się w realizowanych wciąż na nowo wzorcach interakcji. Rodzina jest postrzegana jako złożony system – zachowanie każdej osoby stanowi jednocześnie przyczy-

nę i skutek zachowania wszystkich pozostałych, dlatego trudne, jeśli nie niemożliwe, jest określenie prostych związków przyczynowo-skutkowych.

W zdrowej rodzinie panuje homeostaza: równowaga między zachowaniami poszczególnych członków. Jeśli jest zaburzona, co najmniej jedna z osób próbuje kompensować problemy. Podejście oparte na tych systemach często kładzie duży nacisk na trójkąty, uznając je za podstawowy schemat interakcji. Kiedy pojawia się napięcie między dwojgiem ludzi, trzecia osoba robi wszystko, by je rozładować lub wyeliminować, dlatego według teoretyków tego modelu problemy rozwiązuje się w trakcie sesji, na których pojawia się więcej niż jedna osoba.

Jednym ze sposobów prowadzenia tej strategicznej formy terapii jest zastosowanie technik, które zachęcają do łagodniejszej interpretacji tego, co się dzieje. Czasem stosuje się też interwencje paradoksalne: sugestie subtelnie przekazujące komunikat „nie zmieniaj się”, ostatecznie wywołują efekt przeciwny (Haley 1976).

Ta forma pracy z pacjentem nie jest wykorzystywana samodzielnie, ale jako dodatkowy element w terapii uzależnień oraz leczeniu choroby afektywnej dwubiegunowej i schizofrenii (Lebow i Gurman 1995).

PODSUMOWANIE

Psychologia jako młoda dziedzina nie przechodziła tak wielu perturbacji związanych z postrzeganiem nie-człowieka, innego jako wyrzutka czy dziwadła wystawianego na pokaz, jak medycyna czy filozofia. Skupiła się przede wszystkim na życiu wewnętrznym jednostki i jej problemach, które należy rozwiązać przy pomocy dostępnych środków. W tym celu teoretycy wypracowali nie tylko wymienione przeze mnie cztery modele, ale także inne z nich wysnute. Powyższy rozdział stanowi dopełnienie perspektywy medycznej i filozoficznej, a także punkt wyjścia do wykorzystania znajomości tych modeli w trakcie analizy psychologicznej bohaterek szalonych i nienormatywnych. Każdy z nich sugeruje nam, które elementy zachowania mogą być świadome, a które nieuświadomione lub gdzie należy szukać podłoża problemu. Analiza tych zmiennych może prowadzić do hipotezy, czy mamy do czynienia z osobą cierpiącą na zaburzenia psychiczne, czy wręcz przeciwnie.

SZALEŃSTWO Z PERSPEKTYWY SPOŁECZNEJ

W każdym państwie czy grupie istnieją określone normy. W najszerszym rozumieniu „kultura obejmuje to wszystko, co w zachowaniu się i wyposażeniu członków społeczeństw ludzkich stanowi rezultat zbiorowej działalności. Mówi się też o kulturze jako tym, co w zachowaniu się ludzkim jest wyuczone — w odróżnieniu od tego, co biologicznie odziedziczone” („Kultura” 2023). Jest kształtowana przez wspólne doświadczenia i wpływa na sposób życia oraz system wierzeń. Rasa, narodowość, wartości rodzinne i religijne to tylko kilka z wielu czynników tworzących jej podstawę. Bez względu na pochodzenie geograficzne osoby chore nie mieściły się w tych kategoriach, wykaczały poza ramy wspomnianych norm, a ze względu na to, że każde państwo inaczej postrzegało osoby z dysfunkcjami umysłowymi, pochodzenie danej osoby zawsze miało niebagatelny wpływ na przeżywanie i manifestację choroby psychicznej. Historia pokazuje, że traktowanie ludzi cierpiących na zaburzenia psychiczne często było dalekie od humanitarne, choć zdarzały się chlubne wyjątki. Wydawać by się mogło, że postrzeganie osób chorych będzie ewoluować wraz ze wzrostem wiedzy i świadomości na temat przyczyn powstawania zaburzeń, jednak wgląd w dawne dzieje pokazuje, że sytuacja szaleńców przez wiele stuleci pozostawała niezmiennie trudna.

STAROŻYTNOŚĆ I ŚREDNIOWIECZE

Już starożytni Grecy stygmatyzowali chorych. Osoby dotknięte zaburzeniami psychicznymi były odrzucane, nierzadko zamykane w domach lub w ciasnych i ciemnych pomieszczeniach, aby nie wyrządziły krzywdy sobie lub komuś ani nie zniszczyły mienia. Zadaniem rodziny chorego było sprawowanie nad nim kontroli, by nie zakłócał spokoju innych. W zależności od tego, jak ciężka była przypadłość albo pozwalano pacjentom na wólcę po mieście bez celu, albo zmuszano ich do pozostawania w całkowitej izolacji (Porter 2002, 89–122). Podobny, jeśli nie gorszy los spotykał starożytnych Rzymian. Osoby z dysfunkcjami intelektualnymi uważano za równe dzieciom: nie mogli zawierać związków małżeńskich, piastować urzędów

ani wychowywać potomstwa. Społeczeństwo rzymskie uznawało tych ludzi za ciężar (Louhiala 2004), więc aby pozbyć się kłopotu, wielu zabijano we wczesnym dzieciństwie. Ich ciała wrzucano do Tybru, a zgodnie z prawem rzymskim zbrodnie te nie podlegały karze (Laes 2018, 46–54). Powszechne było zamykanie chorych w ciemnym pokoju. Gwałtownych pacjentów temperowano za pomocą chłosty i zakuwania w łańcuchy. Takie traktowanie zostało potępione przez Asklepiadesa z Bitynii i Soranusa z Efezu, którzy przekonywali, że zamiast w ciemnych i ciasnych pokojach pacjenci powinni przebywać w umiarkowanie jasnych pomieszczeniach na parterze, stosować prostą dietę i regularnie ćwiczyć. Zalecali również, aby łańcuchy zastąpić miękkimi tkaninami, np. wełną, a w razie konieczności unieruchamiać chorego przy pomocy rąk drugiej osoby (Celsus 1938). Równie marginalnie traktowano ludzi z dysfunkcjami mowy i demencją. Zaburzenia te postrzegano jako przejaw braku inteligencji, a samego chorego uznawano za nieprzydatnego społeczeństwu (Rembis, Kudlick i Nielsen 2018). Lęk Rzymian przed demencją wynikał z przekonania, że życie bez zdolności intelektualnych nie jest nic warte.

Należy zaznaczyć, że w starożytności chory psychicznie był źródłem wstydu i upokorzenia dla swojej rodziny – do tego stopnia, że pozbycie się go uważano za lepsze rozwiązanie niż sprawowanie nad nim opieki, które było równoznaczne ze sprowadzeniem hańby na domowników. Dlatego też wielu uciekało się do ukrywania swoich bliskich w piwnicach, umieszczania ich w klatkach, przekazywania pod nadzór służby lub po prostu porzucania na ulicach jako żebraków. Posiadanie w rodzinie osoby cierpiącej na zaburzenia psychiczne sugerowało dziedziczną, dyskwalifikującą wadę rodu i podawało w wątpliwość pozycję społeczną jego członków.

W koncepcjach szaleństwa w średniowiecznej Europie można odnaleźć mieszaninę tego, co boskie, diabelskie, magiczne i transcendentalne. Sama choroba była często postrzegana jako kwestia moralna: kara za grzech albo próba wiary i charakteru. Teologia chrześcijańska popierała różne rozwiązania, w tym post i modlitwę za tych, którzy oddalili się od Boga, oraz egzorcyzmy dla opętanych przez diabła (Laffey 2003). Niektóre osoby chore psychicznie padały ofiarami rozpowszechnionych w Europie polowań na czarownice (Schoeneman 1977). Chociaż uważano, że zaburzenia psychiczne są spowodowane grzechem, badano również inne, bardziej przyziemne przyczyny, w tym niezbilansowaną dietę, alkoholizm, przepracowanie i smutek. Należy pamiętać, że średniowiecze naznaczyły epidemie, m.in. dżuma, która zabiła co najmniej jedną trzecią populacji, głód i wojny. Widmo śmierci było zawsze obecne, co doprowadzało do depresji i lęków.

Pod koniec średniowiecza mistyczne wyjaśnienia chorób psychicznych zaczęły tracić na popularności, a urzędnicy państwowi odzyskali część władzy nad obszarami, którymi wcześniej zarządzał Kościół. Po raz kolejny zaczęto podejmować próby zrozumienia natury zaburzeń psychicznych za pomocą wiedzy medycznej i naukowej.

NOWOŻYTNOŚĆ

Od XVI wieku wobec osób uważanych za niebezpieczne dla innych lub siebie samych tudzież zdolne do zniszczenia mienia stosowano ograniczenia i przymusowe zamknięcie (Laffey 2003). Umieszczano je w lokalnych przytułkach i więzieniach, czasami w nowych prywatnych domach powstałych właśnie w celu przejęcia opieki nad pacjentami (Wright 1997).

W okresie oświecenia szaleństwo zyskało status zjawiska fizycznego, które nie ma związku z duszą ani odpowiedzialnością moralną, co wpłynęło na postrzeganie chorych psychicznie jako niewrażliwych, dzikich zwierząt. Surowe traktowanie i przemoc były na porządku dziennym. Krępowanie łańcuchami uznawano za działanie terapeutyczne pomagające stłumić bestialskie namiętności. Właściciele domów dla obłąkanych czasami chwaliли się umiejętnością posługiwania się batem. Metody wykorzystywane w publicznych azyłach można określić mianem barbarzyńskich i porównać z tymi stosowanymi w więzieniach. Jednym z najbardziej znanych i okrytych złą sławą przytułków stał się Bedlam Royal Hospital, gdzie odwiedzający mogli zapłacić za oglądanie pacjentów, zwłaszcza tych dotkniętych większym stopniem upośledzenia („Bedlam” 2013).

Zmiana w myśleniu i postęp w nauce spowodowały, że pojęcia oparte na teorii humoralnej stopniowo ustąpiły miejsca nowym, złożonym schematom klasyfikacji zaburzeń psychicznych, na które wpłynęły pojawiające się systemy biologicznej systematyzacji organizmów i kategoryzacji chorób. Wraz z profesjonalizacją i specjalizacją medycyny coraz więcej lekarzy angażowało się w opiekę nad pacjentami psychiatrycznymi. Pod koniec XVIII wieku rozwinął się ruch leczenia moralnego, który opierał się na bardziej humanitarnym, psychospołecznym i spersonalizowanym podejściu do pacjenta. Do najbardziej znanych lekarzy i działaczy należeli Vincenzo Chiarugi, Philippe Pinel, William Tuke czy Dorothea Dix.

W XIX wieku, czasie industrializacji i przyrostu populacji, w krajach zachodnich masowo budowano wielkie zakłady dla obłąkanych. Chociaż początkowo ich system funkcjonowania opierał się na założeniach leczenia

moralnego, którego sukces podał w wątpliwość skuteczność dotychczasowych metod, w efekcie przeludnienia azyle stały się dużymi instytucjami zamieszkаныmi przez traktowanych bezosobowo pacjentów z problemami zarówno psychicznymi, jak i społeczno-ekonomicznymi (Wright 1997). Konieczność stosowania niehumanitarnych procedur argumentowano dolegliwościami fizycznymi chorych. Ostatecznie po latach dowiedziano, że w nowym systemie w niewielkim stopniu podejmowano działania terapeutyczne, a medycy byli jedynie administratorami, których rzadko obchodził los podopiecznych (Crossley 2006).

Wiele autorytetów opracowywało klasyfikacje terminów diagnostycznych, starając się przyjmować coraz bardziej anatomiczno-kliniczne podejście opisowe. Psychiatria jako specjalizacja medyczna została wyodrębniona i nazwana, gdy zyskała ugruntowaną pozycję w świecie akademickim. Lekarzy pełniących nadzór nad azylami, a późniejszych psychiatrów, nazywano „alienistami”, ponieważ zajmowali się ludźmi społecznie wyobcowanymi. Pełniąc kierownicze funkcje w ośrodkach, sami w dużej mierze zostali odizolowani. Pod koniec XIX stulecia w Ameryce termin „azyl”, wykorzystywany do określania instytucji sprawujących nadzór nad pacjentami, stracił swoje pierwotne znaczenie jako miejsce schronienia, odosobnienia lub bezpieczeństwa i zaczął być kojarzony z nadużyciami, które szeroko nagłaśniano w mediach, m.in. dzięki działalności organizacji The Alleged Lunatics' Friend Society i zaangażowaniu byłych pacjentów (Reaume 2002).

Wiek XX przynosił stopniową poprawę warunków opieki instytucjonalnej, a nazwa „azyl” została zamieniona na „szpital”. Kolejny wzrost liczby osób chorych nastąpił w czasach I i II wojny światowej. W naziistowskich Niemczech chorzy umieszczeni w zakładach psychiatrycznych stali się jednym z pierwszych celów kampanii sterylizacyjnych i programów „eutanazji”. Szacuje się, że na śmierć skazano ponad dwieście tysięcy osób z wszelkiego rodzaju zaburzeniami umysłowymi. W innych krajach często obcinano fundusze na szpitale, zwłaszcza w okresach regresu gospodarczego, w szczególności podczas wojen – wielu pacjentów umierało wówczas z głodu (Fakhoury i Priebe 2007). W latach 60. XX wieku pojawił się ruch antypsychiatryczny. Na Zachodzie stopniowo następowała deinstytucjonalizacja leczenia, a szpitale budowano z dala od centrów miast. Z powodu nieodpowiedniej opieki i ciągłego wykluczenia społecznego osoby z dysfunkcjami umysłowymi często kończyły na ulicy lub w więzieniu.

PODSUMOWANIE

Choroba psychiczna, w wyniku której zachowania ulegają zmianie, również dziś jest piętnowana, zwłaszcza gdy przyjmuje poważniejszą postać. Dla osoby cierpiącej na zaburzenia umysłowe wyzwaniem są więc nie tylko zdrowotne dolegliwości, ale także zakorzenione w społeczeństwie uprzedzenia i obawy. Patrząc wstecz na całe stulecia historii, można więc dojść do wniosku, że mimo iż poprawie uległo traktowanie osób z dysfunkcjami i polepszyła się opieka nad nimi, poziom dyskryminacji i etykietowania wciąż jest wysoki. Choć nasza wiedza dotycząca objawów i przyczyn zaburzeń, psycho- i farmakoterapii oraz funkcjonowania pacjentów znacznie wzbogaciła się na przestrzeni lat, nadal jako społeczeństwo nie zdaliśmy egzaminu z okazywania osobom chorym akceptacji i wsparcia.

SZALEŃSTWO Z PERSPEKTYWY FEMINISTYCZNEJ

W jej szaleństwie nie ma nikogo... Nie ma szalonego „ja” ani w jej czynach, ani w jej wypowiedziach. Nicość wypowiada niezrozumiałe twierdzenia. Umarła. Widzimy pustkę tam, gdzie kiedyś istniała osoba.

Ronald David Laing

W taki sposób Ronald David Laing w jednym z przypisów w książce *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness* (*Podzielone ja: studium egzystencjalne na temat poczytalności i szaleństwa*), omawiając przypadek jednej z pacjentek, odwołuje się do postaci Szekspirowskiej Ofelii.

Wspominam o niej, trudno bowiem, pisząc o kobiecym szaleństwie, nie uwzględnić heroiny uznawanej za jego archetyp. Twierdzenie Lainga jest radykalne ze względu na całkowity rozdział między osobą a patologią psychiczną. Stanowi jednak dla mnie pretekst, by przyjrzeć się zagadnieniu w odniesieniu do przedstawionych powyżej koncepcji (tym razem już bez podziału na poszczególne dziedziny) oraz prześledzić jego reprezentację w dziełach literackich, które stanowią zwierciadło ówczesnej sytuacji społeczno-politycznej i poziomu świadomości dotyczącego chorób psychicznych. W literaturze i sztuce wszystkich epok odnaleźć można kilka typów szalonych postaci. Choroba psychiczna występuje u nich z różnych przyczyn:

- interwencji boskiej,
- zawodu miłosnego,
- żądz zemsty,
- wyjścia z ram roli społecznej potraktowanego jako objaw szaleństwa,
- udawania obłądu, by osiągnąć własne korzyści.

Zdaję sobie sprawę, że dla każdej z tych kategorii można by znaleźć wiele przedstawień i poświęcić jej osobną monografię. Moim celem jest zarysowanie pewnego schematu pozwalającego zakwalifikować daną bohaterkę do wybranej grupy, posługuję się więc przykładami, które wydają mi się najbardziej charakterystyczne i zakorzenione w świadomości odbiorców.

PRZYCZYNA INTERWENCJI BOSKIEJ

Jedną z najstarszych, a zarazem najciekawszych egzemplifikacji tego rodzaju szaleństwa jest historia Kasandry. Κασσάνδρα, bo tak po grecku należałoby zapisać jej imię – córka Priama i Hekabe – to wieszczka, której postać najwybitniejsi – Homer, Ajschylos, Eurypides, Seneka – utrwalił w swoich dziełach. Wszystkie wersje historii są zgodne co do początków życia księżniczki, a przede wszystkim – epizodu zesłania na nią klątwy. Między Kasandrą i Apollem nawiązuje się relacja. Bóg obiecuje dziewczynie moc wróżbiarstwa w zamian za akt seksualny. Tuż po otrzymaniu daru Kasandra wycofuje się z danego Apollowi słowa, łamiąc złożoną przysięgę. Każda próba oszukania bogów (bez względu na jej źródło czy intencje) kończy się srogą karą dla śmiertelnika czy herosa, tak więc i działanie Kasandry nie pozostaje bez reakcji Feba, który przeklina jej proroctwa, by nikt nigdy jej nie uwierzył. I rzeczywiście, Kasandra do końca pozostaje niezrozumiana, zarówno wśród swoich rodaków, jak i na obczyźnie, gdzie na ląd wychodzi jedynie po to, by zginąć.

By zrozumieć szaleństwo Kasandry i jej sytuację jako osoby odrzuconej przez społeczeństwo, warto przywołać fragment *Oresteï* Ajschylosa (1975), w którym księżniczka rozmawia z Przodownikiem Chóru. Nawiazawszy z wieszczką nic porozumienia, mężczyzna z jej ust dowiaduje się, dlaczego mimo ostrzeżeń Troja upadła. Słyszy świadectwo o poprzednich zbrodniach domu Tantalidów, otrzymuje zatem dowód, że Kasandra zna historię władcy i miasta, choć pochodzi zza oceanu. Zostaje nawet powiernikiem opowieści o zgubnej relacji z Apollem. Wciąż jednak nie rozumie jej słów i zachowania:

A! A!

Znów budzi się mój proroczy szał... Wnet się na nowo

zacznie męka... Już idzie... O! O! Biada! Biada!

Widzicie — tam, przed domem — pacholęta, marom

podobne sennym? Dzieci zabite — i jakby

swój był ten, co zabijał... Patrzcie! Rączki pełne

Mięsa... To jadło było — swoje... O, wnętrzności,

Trzewia... Widzę! Okropne, oplakane dzierzgą

brzemień... Ojcu to, ojcu podano do stołu!...

Za to, powiadam, straszną gotuje odpłatę

wilk, co łoże lwa zajął, wilk, co domu strzeże —

temu, co dziś powrócił — biada! — panu memu...

Tak, panu: niewolnica, muszę znosić jarzmo.
Wódz okrętów achajskich, pogromca Ilionu
nie wie, co język chytry nienawistnej suki
zamyśla... Ręce liże, uszy stula — zbrodnię
knując, z mocami złymi w tajemnym przymierzu...
Oto czelność! Mąż pada pod ciosem niewiasty!
Toż to — jakże ją nazwać? Jakiego potwora
złośliwego imieniem? Jadowita żmija?
Skilla wśród skał, nieszczęsnych zagłada żeglarzy?
Jędza z krainy mroku, dziką opętana
nienawiścią do swoich?... Jakież tu wznosiła
okrzyki — niczym w polu, gdy się do ucieczki
wróg rzuca! Tak się niby raduje z powrotu...
Nie dbam, czy kto tym słowom wierzy, czy nie wierzy:
co ma przyjść, i tak przyjdzie. A ty wnet z boleścią
przyznasz, że są me wieszczby aż nadto prawdziwe. (s. 122–123)

W pełnej rozpacz opowieści Kasandry zawarte są zarówno wspomniane wcześniej wątki historii domu Agamemnona, jak i zapowiedź przyszłych wydarzeń. Brak tam jednak logiki i konsekwencji, zdania są poszarpane, urwane w pół. Posługując się współczesnymi kryteriami, wypowiedź można zinterpretować jako opis szybko zmieniających się halucynacji. Monolog wieńczy słowa będące świadectwem powrotu Kasandry do świadomości i zakończenia wizji, jednak w tym wypadku to tylko część wielkiego proctwa, którego dalszy ciąg zostaje ujawniony kilkanaście wersów dalej:

Ach! Ach!... Jakież to ogień?! Chwyta mię, porywa...
O! O! Świetlisty władco, Apollonie! Biada!
To ona — ta dwunożna lwica — ta, co z wilkiem
sypiała, gdy szlachetny odszedł lew — to ona
zabije mnie, nieszczęsną! Do śmiertelnej czary
Trucizny, którą warzy, domiesza i za mnie
zapłatę. Patrz: na męża ostry nóż — i w pysze
chęłpi się, że mojego tu przybycia ceną
krew będzie...
Na cóż jeszcze mam na to pośmiewisko
dzwigać to — posoch wieszczu i wstęgi prorockie
na szyi?! Ciebie zniszczę, zanim sama zginę!
[łamie i odrzuca łaskę wieszczbiarską]
Pójdźcież mi przecz!
[zrywa wstęgi, rzuca je na ziemię]
Tu leżcie! To nagroda wasza!
Inną skarbem przeklętym waszych łask obdarzcie!

Oto mię sam Apollo z szat wieszczych rozdziewa.
Patrzył na to, jak w tych mię ozdobach śmiech ludzki
smagał, jak mię jednako szyderstwem ścigali
wszyscy — wróg, czy przyjaciel! Sypały się na mnie
wyzwiska: szalenica, wróżka, co się po wsi
włóczy i żebrze grosza, nędzarka, ladaco!
[...]

A jednak nie do szczętu wzgardzona od bogów
umieram: przyjdzie kiedyś dzień ten, co śmierć mą pomści:
syn-matkobójca, krwawą niosący zapłatę
za ojca krew... Bezdomny tułacz i wygnaniec,
powróci, by dopełnić miary nieszczęść w rodzinie;
ojca konającego jęk wskaże mu drogę...
Tak będzie: zaprzysięgali to z dawna bogowie.
[...]

Pójdę. Niech się dopełni: przyjmę śmierć. Podwoje
domu tego jak wrota witam Hadesowe.
I tylko bym pragnęła, by cios był śmiertelny;
by strumień krwi, co tryśnie, śmierć mi dobrą przyniósł,
by się bez mąk przedzgonnych zawarły powieki. (s. 123–125)

Ta część zaczyna się bardzo wyraźnie od słów, z których przebija pewność własnej śmierci oraz tego, do kogo będzie należeć ręka zabójczyni. Wiedząc, że zbliża się koniec, Kasandra gwałtownie pozbawia się wieszczych atrybutów, które przyniosły jej bezmiar bólu i cierpienia. Właśnie z tej części tego fragmentu monologu dowiadujemy się, że przez większość życia doświadcziała ona wyzwick i szyderstw. U jego kresu przepowiada swojej zabójczyni, Klitajmestrze, że zginie z ręki własnego syna, Orestesa.

Doznania fizyczne związane z wróżbą: ból i ogień, to moment zetknięcia się świata realnego z urojonym. Wspominane przez wieszczkę obelgi mogą być zarówno jej codziennym doświadczeniem, jak i kolejnym wymysłem. Po raz kolejny wspomina o swoim szczególnym połączeniu z bogiem, relacji, która w świecie rzeczywistym nie może zaistnieć.

Porzucając na chwilę spojrzenie analityczne, widzimy, że Kasandra to nie tylko wieszczka, lecz przede wszystkim nieszczęśliwa i cierpiąca kobieta odsunięta od społeczeństwa. Wypowiadając kolejne przepowiednie, widzi, jak ludzie coraz bardziej z niej szydzą, czekają, aż w milczeniu pójdzie w swoją stronę. Mimo królewskiego statusu, staje się społecznym wyrzutkiem, niezrozumianym nawet przez najbliższych. Jako ofiara swoich wizji, w wyniku szaleństwa zesłanego na nią przez Apolla, pozostaje samotna do końca życia.

WYNIK ZAWODU MIŁOSNEGO

Raz wspomnianej Ofelii nie można byłoby w tym punkcie pominąć, gdyż, jak już padło wcześniej, stała się jedną z archetypicznych postaci doświadczonych załamaniem pod wpływem zawodu miłosnego, który może prowadzić nawet do szaleństwa.

Przez Szekspira przedstawiona została jako delikatna, niewinna i nieświadoma. Jej położenie wydaje się tym gorsze, że jest zależna od większości mężczyzn w dramacie. Jacques Lacan w *Le désir et son interprétation* (*Pożądanie i jego interpretacja*) sugeruje, iż „jest ona na zawsze, od wieków, nieodłącznie związana z postacią Hamleta” (Lacan, Miller i Hulbert 1977). Trudno byłoby przeciwstawić się tej tezie – Ofelia przez innych bohaterów dramatu zawsze bywa wspominana w kontekście Hamleta lub po prostu z nim rozmawia.

Po raz pierwszy pojawia się w sztuce (akt I, scena 3) w trakcie rozmowy z bratem, który wkrótce potem odpływa do Francji. Przed wyjazdem udziela dziewczynie kilku złotych rad dotyczących postępowania wobec Hamleta. Laertes dosadnie przestrzega siostrę przed niestałością księcia:

Uważ, jaka hańba
Grozi twej sławie, jeśli łatwowiernie
Poszeptom jego podasz ucho, serce
Sobie uwieźsz i skarb niewinności
Otworzysz jego zapędom bez wodzy.
Strzeż się, Ofelio, strzeż się, luba siostrze;
I stój w odwodzie twej skłonności, z dala
Od niebezpieczeństw i napaści pokus. (s. 20)

Mówi wprost, że jeśli Ofelia okaże się zbyt „otwarta” na mamiące słowa księcia, może stracić godność. Zamknięte uszy to gwarancja bezpieczeństwa dla jej sfery seksualnej. Co ciekawe, jak zaznacza Monika Sosnowska, Laertes te zalecenia nie obowiązuje, ponieważ sam umysł pomoże mu odróżnić informacje prawdziwe od fałszywych (Sosnowska 2014, 114). Ojciec jest jeszcze surowszy – nakazuje Ofelii zerwać kontakt z księciem. Dziewczyna podporządkowuje się do tego stopnia, że na pytanie Poloniusza dotyczące Hamleta odpowiada: „Nie wiem, co mam myśleć”. Ten jednak stwierdza: „[n]ie wiesz? / To ja ci powiem: Masz myśleć, żeś dziecko” (s. 23). Dostaje więc bezpośrednią informację – jest niedojrzałym stworzeniem: niewiele rozumie ze świata, ma zatem być posłuszna.

Kolejne zejście się Ofelii i Hamleta (akt III, scena 1) zostaje zaaranżowane przez Poloniusza – przynajmniej tak wynika z zachowania dziewczyny, która na początku próbuje realizować ojcowski scenariusz. Wyraźnie odtrącony Hamlet wybucha gniewem i mimo swoich uczuć rani ją ostrymi słowami, oskarża o zwodniczy wygląd i chowanie prawdziwego oblicza pod warstwą makijażu (Sosnowska 2014, 117).

To spotkanie rozpoczyna proces rozpadu ich relacji, którego skutkiem będzie załamanie Ofelii. Nie rozumiejąc zupełnie tego, co się dzieje, dziewczyna rozpacza nad utraconą szansą na szczęście:

[o], jak szlachetny duch zwichnięty został!
Dworaka, wodza, mędrca ton, miecz, umysł;
Kwiat oczekiwań potężnego państwa,
Wzór ukształcenia, zwierciadło poloru,
Cel zwracającej się uwagi świata:
Wszystko to, wszystko wniwecz obrócone!
I ja, ze wszystkich kobiet najnędzniejsza,
Com ssala nektar słodkich jego ślubów,
Skazanam teraz widzieć tę wspaniałą,
Wybraną duszę, jak spękany dzwonek,
Chrapliwe tylko wydającą dźwięki;
To czyste źródło bogatej młodości
Zmącone szalem. O, czemuż musiałam
Ujrzyć, co widzę, widzieć, co widziałam! (s. 61)

Opłakuje to, czego tak naprawdę nie miała. Czuje się oszukana, zwiedziona pozorem słodkich słów i czułych gestów.

Drugim i ostatnim wydarzeniem doprowadzającym dziewczynę do obłędu jest śmierć ojca, o której Ofelia dowiaduje się z dworskich plotek. Rodzina królewska nawet nie próbuje jej poinformować:

Ciągle wspomina o ojcu;
Słyszała, mówi, że świat krzywo idzie;
Wzdycha i chwyta się za serce; lada
Fraszka ją drażni; słowa jej bez związku
Nie określają niczego, jednakże
Zastanawiają; podnosi je słuchacz
I zszywa podług kroju własnych myśli;
Każdy zaś wyraz jej, obok wyrazu
Jej twarzy, ruchów i postawy, takie
Czyni wrażenie, że można by myśleć,
Iż jest w nim jakaś myśl, tylko zawiła
I bardzo smutna. (s. 93)

Królowa nie chce nikogo widzieć, by nie usłyszeć żadnych zarzutów czy komentarzy pod swoim adresem, jednak ostatecznie decyduje się na spotkanie z Ofelią. Doprowadzona przed oblicze Gertrudy obłąkana układa przedziwne piosenki o śmierci ojca. Nikt nie jest w stanie jej zagłuszyć ani przywołać do rzeczywistości słowem lub gestem. W odróżnieniu od wcześniejszych sytuacji, gdy stosowała się do nałożonych zewnętrznie ograniczeń, tym razem dziewczyna ignoruje głosy dookoła, co we wszystkich obecnych budzi lęk.

Przez większość czasu zresztą Duńczycy patrzą na Ofelię jedynie przez pryzmat jej wyglądu i seksualności („Dałby Bóg, luba Ofelio, / Aby potęga twoich wdzięków była / Błogim powodem tej zmiany Hamleta” [s. 58]; „Piękna Ofelia! — Nimfo, w modłach swoich / Pomnij o moich grzechach” [s. 59]), zaś jej światopogląd modelują obecni w jej życiu mężczyźni. Dziewczyna wobec takiego rodzaju manipulacji pozostaje zupełnie bierna. Dopiero gdy opuszczona przez wszystkich jest zdana jedynie na własne zmysły, odzyskuje autonomię i oddziałuje na pozostałe postacie dramatu.

Patrząc na zachowanie Ofelii, a także na postępowanie bohaterów innych renesansowych tragedii, widzimy zbieżność z teoriami myślicieli i lekarzy renesansowych, jak chociażby Paracelsusa, który rozumiał szaleństwo poprzez relacje psychiki ze światem zewnętrznym, materialnym, naturalnym (Ross 1979), czy Johanna Weyera twierdzącego, że obłąkanych należy izolować od społeczeństwa. Tutaj tak właśnie się dzieje: Ofelia ze swoją żałobą, oderwana od rzeczywistości, pozostaje sama. Między nią a pozostałymi bohaterami wzniesiony zostaje mur nie do pokonania, ponieważ nikt nie chce konfrontować się z osobą nieprzewidywalną, a przez to i niebezpieczną.

REALIZACJA ŻĄDZY ZEMSTY

Bohaterką od wieków będącą symbolem zemsty – krwawej, bezwzględnej i całkowitej, bo pochłaniającej niewinne istnienia – jest Medea, córka kolchidzkiego króla Ajetesa, wnuczka boga słońca. Wielu ludzi nauki próbowało zrozumieć jej czyny, które – zwłaszcza w kontekście wiary chrześcijańskiej czy współczesnej moralności – są niedopuszczalne (Clauss i Johnston 1997; Barkhuizen, b.d.; Winter 2018).

Eurypides jako pierwszy uczynił Medeę dzieciobójczynią, jednak w ślad za nim poszli autorzy z różnych epok: Seneka, Pindar, Owidiusz (14/13 r. p.n.e.), Corneille (1635), Loher (1999). Siła oddziaływania historii, którą

opisali wymienieni pisarze i do której odnosiło się wielu innych, ma swoje źródło w relacji heroiny z człowiekiem, któremu zaufała bezgranicznie.

Księżniczka kolchidzka spotyka się z Jazonem, gdy ten przypląwa do jej ojczyzny po złote runo. Gdyby nie jej umiejętności i siła, mężczyzna nie wróciłby do rodzinnego Jolkos. To ona pomaga mu zorać pole ognistymi bykami, pokonać wojsko powstałe z siewu smoczyczych zębów na roli i usypia smoka strzegącego skarbu. Argonauta obiecuje jej małżeństwo, a kobieta stara się zapewnić bezpieczeństwo jemu i członkom jego wyprawy oraz wspierać go magiczną wiedzą w walce o utracony tron. Mimo że Medea poświęca dla Jazona swoją rodzinę, ojczyznę, życie brata Apsyrtosa, a w imię uczucia popełnia kolejne morderstwa, Argonauta ostatecznie porzuca ją i dwóch synów, by poprzez małżeństwo z Glauke zasiąść na tronie Koryntu.

Zarówno w rozdziale *Szaleństwo z perspektywy filozoficznej*, jak i w opisie przypadku Kasandry odwołuję się do źródeł omawiających zaburzenia psychiczne, o których pisali starożytni uczeni. Wierzano wówczas, że przyczyną szaleństwa może być boska interwencja lub „własna odpowiedzialność”. O ile więc kapłanka Apollina została niewątpliwie ukarana przez boga, o tyle za szaleństwem Medei stoją jedynie jej namiętności. Tym bardziej interesujący wydaje się sposób przedstawienia historii Kolchijki przez Senekę Młodszego (2000). Monologi kreowanej przez niego bohaterki z jednej strony ujawniają jej emocjonalność i destrukcyjną siłę namiętności, której kobieta nie może się oprzeć, a z drugiej – charakteryzują się wysokim stopniem samoświadomości.

Zanim jednak skupię się na samej Medei, zatrzymam się na chwilę przy postaci Piastunki – osoby, która najwierniej stoi przy boku Kolchijki. W całym przebiegu tragedii próbuje powstrzymać swoją wychowanicę, stara się być jej głosem rozsądku i przestrzega ją nie tylko przed nierówną walką, ale przede wszystkim przed autodestrukcją („Szał powstrzymaj zgubny, / córeczko! Może pokora cię zbawi”; „Pohamuj słowa, szalona, powstrzymaj / zbytnią zuchwałość, godzi się los przyjąć”; s. [8, 10]). Opisuując jej zachowanie, odwołuje się do kategorii fizycznych dolegliwości: „na twarzy widać gwałtowne uczucia, / policzki płoną, kobieta to dyszy, / to głośno krzyczy lub nagle się łzami / zalewa, to znów radością się płoni, [...] straszną i wielką winę waży w sercu, / siebie pokona — poznaję oznaki / dawnej wściekłości” (s. 20). W trakcie każdej rozmowy dokłada wszelkich starań, by uśmierzyć jej ból i cierpienie, jednak ostatecznie pozostaje w tej walce przegrana.

Konstruując postać głównej bohaterki, Seneka pokazuje jej dwa – zupełnie różne – oblicza. Z Medeą stykamy się już w pierwszym wersie trage-

dii, kiedy ta wzywa wszystkie bóstwa będące świadkami jej drogi do Koryntu, a także przysięg Jazona. Właśnie one mają być wspomoczeniem w planie księżniczki i uraczyć „śmiercią nową małżonkę, teścia i potomstwo” (s. 5). Z każdym kolejnym wersem Medea układa dalsze elementy planu zemsty i pomimo krótkiego wahania mówi do siebie: „nie czas na zwłokę, / dom na zbrodni wzniosłam — w zbrodni go opuszczę” (s. 5).

Usłyszane niedługo potem pieśni weselne nakładają dodatkowy ciężar na już i tak ogromny bagaż trudnych doświadczeń kobiety i są następnym bodźcem do decyzji o zemście. W tym momencie sama Medea używa w stosunku do siebie słowa „szalona”: „Myli się, jeśli sądzi, że straciłam siły! / Nikt nie wie, na co waży się umysł szalony” (s. 7). Kobieta rozbudza w sobie żądzę krwi, wspominając wszystko, co zrobiła dla niewdzięcznego męża. Wie, że skoro wcześniej była gotowa dokonywać zbrodni w imię miłości, teraz, kiedy motorem do działania jest dla niej nienawiść do Argonauty, nic jej nie zatrzyma. Po kolejnych spotkaniach z Piastunką, Kreonem i Jazonem rozpala w sobie coraz większy gniew. W wersach 1101–1114 Kolchijka staje wręcz na skraju jawy i świata wyobrazonego, gdyż przed jej oczyma pojawiają się jej brat i Erynie:

Dokąd to zmierza ta gniewna gromada?
Kogo chce widzieć i komu szykuje
ognisty atak pochodni? Na kogo
potężne węże dybią spiżem zwojów?
Kogo przyzywa Megera pochodnią?
Kto tu się błąka z poszarpanym ciałem?
Brat mój?! Chce kary. Wszyscy ci odpłacą.
Spójrz na pochodnie. Oto moje serce
poddane Furiom. Rozkaż, bracie, odejść
boginiom zemsty do podziemnych siedzib.
Czyn sama spełnię, lecz prowadź mą rękę.
Czy miła tobie, bracie, ta ofiara?
Co to za hałas? Czy mój czas już minął? (s. 45–46)

Medea ma kontakt ze światem nierzeczywistym – rozmawia z bratem przynależącym do sfery wyobraźni, co jest jednym z najbardziej oczywistych objawów choroby psychicznej. Gniew osiąga apogeum w dopełnieniu zbrodni, po której księżniczka sama mówi: „Wstyd serce me dławi. Co biedna zrobiłam? / Biedna... Czy mogę tak siebie nazywać?” (s. 46–47).

Zupełnie inna staje się w starciu z mężczyznami. Podczas spotkania z Kreonem kobieta bardzo świadomie prowadzi rozmowę, aż ostatecznie

udaje jej się osiągnąć cel. Gdy król Koryntu próbuje ją wygnać, argumentując swą decyzję popełnionymi przez nią zbrodniami, ona stanowczo odpie-ra wszystkie ataki i przez cały czas uparcie powtarza, że nie dla siebie, ale dla swojego męża popełniła je wszystkie. Wyraża swą gotowość do opuszczenia Koryntu, ale warunkiem jest odzyskanie męża. Przez cały czas Medea rozmawia z Kreonem jak równa z równym, choć król próbuje swoim autorytetem władzy wpłynąć na jej postawę. Mówi:

To ty jedynie jesteś sprawczynią tych zbrodni,
bo Twoja męska wola na wszystko się waży.
W tobie kobiet przewrotność — nie dbasz o opinię.
Wynoś się! Opuść miasto, zabierz ze sobą
swe śmiercionośne zieliska. Uwolnij od strachu
mych poddanych. Zamieszkaj w jakiejś obcej ziemi
i czarami gdzie indziej mąc niebiański spokój. (s. 15)

Z wypowiedzi Kreona wynika, że Medea przekracza granice między kobiecością a męskością (ale w obu przypadkach ma na myśli negatywne aspekty obu tożsamości) i sam ten fakt może stanowić dowód szaleństwa Kolchijki – w taki też sposób postrzegają ją mieszkańcy Koryntu.

Gdy Medea już wie, że takim działaniem nie uzyska niczego, przyjmuje błagalny ton i prosi o dzień zwłoki, by zdążyła pożegnać się z dziećmi. Tu warto odwołać się do wspomnianego w początkowym rozdziale Celsusa, który w dziele *De Medicina* (1938) opisuje przypadek szaleńca próbującego pozbyć się kajdan po tym, jak został w nie zakuty ze względów bezpieczeństwa. Umysł osoby ograniczonej przez łańcuch nagle przewycięża irracjonalność i wysnuwa logiczne argumenty, za pomocą których uwięziony stara się przekonać innych do oswobodzenia go. Celsus ostrzega jednak przed ułudą. W przypadku Medei takie działanie jest widoczne podczas drugiej części rozmowy z Kreonem. Kobieta odwołuje się do jego uczuć, błaga o chwilę zwłoki, by mogła pożegnać dzieci. Ostatecznie doskonale przemyślany przez nią ruch daje pozytywny rezultat: „choć przestrach wzbrania mi twych słów wysłuchać, / możesz jeszcze dzień zostać przed banicją” (s. 16).

Największym wrogiem i największym krzywdzicielem Medei jest Jazon. Trudno też dziwić się postawie kobiety, skoro powodowana uczuciem do Argonauty, dopuściła się czynów, przez które spaliła za sobą wszystkie mosty. Wypomina to Jazonowi w rozmowie. Atakuje go słowami, wspomina swoje zasługi, które dla niego są ciężarem. Żaden bohater nie chce bowiem być pamiętany jako ten, za którego sukcesem stoi kobieta – potężna, wysoko urodzona, ale jednak kobieta. Z tekstu Seneki wyłania się także obraz

Argonauty, który boi się przeszłości, królów, żony. Stara się zadbać o swoją przyszłość w taki sposób, by przychylność jego najbliższych stała się immunitetem, a miejsce pobytu – azylem, z którego nie będzie musiał już uciekać.

Jazon

Nie cieszy życie pod brzemieniem wstydu.

Medea

Więc porzuć życie razem z tym brzemieniem.

Jazon

Uspokój, proszę, swe wzburzone serce
I gniew pohamuj — ze względu na dzieci.

Medea

Nie chcę, nie mogę już zwać się ich
matką!
[...]

Jazon

Co mógłbym zrobić?

Medea

Dla mnie? Choćby zabić.

Jazon

Z tej strony król jest...

Medea

...z tej — straszna Medea!
Podejmuję walkę, wszak nagrodą Jazon.

Jazon

Jestem nużony przeciwnością losu.
Ty bacz, byś znowu nie popadła w biedę.

Medea

Los zawsze moim planom jest
uległy.

Jazon

Akastos grozi...

Medea

Bliższym wrogiem Kreon.
Obu unikaj, byś swych rąk nie splamił
krwią teścia oraz bliskiego krewnego.
Pókiś niewinny, uciekajmy razem.

Jazon

Kto się ostoi w tej podwójnej wojnie,
Gdy Akast z teściem mym wojska
połączy?

Medea

Dorzuć i Kolchów oraz mego ojca,
Scytów, Pelazgów — ich wszystkich
pokonam.

Jazon

Boję się królów.

Medea

A pragniesz ich berła?!

Jazon

Kończmy rozmowę, by nas kto nie
widział. (s. 25–27)

To tylko fragment rozmowy, jednak już po analizie tej wymiany zdań można stwierdzić, że Medea dominuje nad Jazonem w wielu obszarach: męczyzna nie jest w stanie równać się z nią pod względem intelektu, siły

i determinacji. Czując się bezradny, ostatecznie odbywa z nią tylko jedno spotkanie. Po raz drugi widzi ją, gdy kobieta po dokonaniu zbrodni chce na skrzydlatym rydwanie opuścić Korynt. Dopiero wówczas Jazon konfrontuje się z przeszłością, z powyżętymi decyzjami, a przede wszystkim z faktem, że nigdy tak naprawdę nie poznał swojej żony i nie domyślał się, jak bezwzględna i zapalczywa potrafi być w swoim gniewie. Pozbawiony wszelkiej nadziei mówi: „leć przez wysokie i czyste przestrzenie, / głoś, tam, gdzie będziesz, że już nie ma bogów!” (s. 49).

Seneka, czyniąc Kolchijkę bohaterką swojej tragedii, ukazuje zjawisko szaleństwa wywodzącego się z namiętności, stawia przed oczami czytelnika przykład dla też zawarty w swoim dialogu *O gniewie*:

[namiętność gniewu], byleby tylko komu innemu mogła wyrządzić szkodę, nie zważa na siebie, rzuca się nawet w chmarę pocisków, zionąc pragnieniem zemsty, choćby nawet wraz z sobą miała pociągnąć samego mściciela do zguby. I dlatego niektórzy spośród mędrców nazwali gniew krótkotrwałym szaleństwem. W równej bowiem mierze, jak ono, gniew nie panuje nad sobą, zapomina o przyzwoitości, nie pamięta o związkach przyjaźni i pokrewieństwa, z uporem i natężeniem dąży do wykonania tego, co raz rozpoczął, jest niedostępny dla rozsądku i wszelkiej perswazji, wybucha z błahych powodów, jest niezdolny do rozróżnienia słuszności i prawdy, a przy tym jest do złudzenia podobny do walących się gmachów, które same rozsypują się w gruzy na wierzchu tego, co przytłoczyły swoim ciężarem (Seneca 1965, 244–245).

WYJŚCIE Z RAM ROLI SPOŁECZNEJ

Pionier ruchu antypsychiatrycznego Thomas Szasz w swojej książce *The Myth of Mental Illness (Mit choroby psychicznej)* pisał:

dziewiętnastowieczny europejski lekarz utożsamiał się z państwem kapitalistycznym i często służył jego interesom: uważał na przykład, że obowiązkiem kobiety jest być żoną i matką. Ucieczka od każdej z tych ról – to znaczy od roli uciśnionego pracownika lub uciśnionej żony – była i jest otwarta tylko na kilku drogach, z których być może najważniejsza jest choroba i niepełnosprawność (Szasz 1974).

Choć jego poglądom i twierdzeniom można zarzucić wiele, to przytoczone powyżej stwierdzenie jest bardziej niż prawdziwe. Kobiety od wieków chcą wyzwolić się z ról społecznych narzuconych im przez męski świat, w którym dominuje patriarchy. XX wiek przyniósł ponowny zwrot ku za-

gadnieniu emancypacji. Na podstawie obserwacji społeczeństwa zaczęto rozróżniać szaleństwo jako chorobę i jako niedopuszczalne zachowania społeczne, co otworzyło drogę do utożsamienia go nie tylko z zaburzeniami psychicznymi, ale także z „chorobą” społecznego nieładu (Foucault 2000). Nasze uprzedzone społeczeństwo bardzo często narzuca określone wzorce zachowań zarówno mężczyznom, jak i kobietom i całkowicie odrzuca jednostki, które nie zachowują się zgodnie z czymś, co można nazwać stereotypami ról płciowych. Według tych „mężczyźni mają być niezależni, energiczni, racjonalni, mieć pracę i być żywicielami domu. Kobiety natomiast powinny cechować się zależnością, uległością, sentymentalnością (typ uczuciowy), realizować się jedynie w domu w roli żony i matki. Oznacza to, że jesteśmy – a zwłaszcza kobiety, które pozostają odizolowane – wyszkoleni, aby swoje własne potrzeby stawiać na drugim miejscu” (Chesler 2005). Patrząc z perspektywy historycznej, kobiety znacznie bardziej cierpiały z powodu ograniczeń narzuconych przez role płciowe, a szaleństwo zostało uznane za kobiecą chorobę. Sposób, w jaki opresyjne traktowanie przez mężczyzn może doprowadzić kobietę do szaleństwa, w swoim opowiadaniu *Żółta tapeta* opisuje Charlotte Perkins Gilman.

Historię głównej bohaterki poznajemy dzięki dziennikowi, który ta prowadzi w tajemnicy przed mężem Johnem, znanym lekarzem. Jest młodą mężatką i matką, ale w żaden sposób nie potrafi wejść w tradycyjne role dyktowane jej przez życie i społeczeństwo („na szczęście Mary doskonale radzi sobie z dzieckiem. Jakie to kochane maleństwo! Mimo wszystko nie mogę z nim przebywać, bo zaraz się denerwuję”; „nikt by nie uwierzył, ile wysiłku kosztują mnie elementarne czynności, które staram się wykonywać: poranna toaleta, obowiązki pani domu i wydawanie dyspozycji” [s. 649]).

Wraz z mężem i jego siostrą (odgrywającą rolę opiekunki i tymczasowej pani domu) bohaterka ma spędzić letnie miesiące w domu na wsi, który jej mąż wynajął specjalnie dla niej. Głównym celem zaleconej przez Johna terapii jest odpoczynek od jakiejkolwiek pracy intelektualnej i fizycznej.

Narratorka bardzo wyraźnie już na samym początku zaznacza różnice między sobą a mężem oraz ich poglądami na sprawy zdrowotne:

John jest praktyczny do przesady. Brak mu cierpliwości do wiary, przesady budzą grozę, z jawną pogardą traktuje rozmowy dotyczące wszystkiego, czego nie można dotknąć, zobaczyć i ująć w liczby.

[...]

Sama wierzę głęboko, że ciekawa praca, stanowiąca wyzwanie i pozbawiona monotonii, dobrze by mi zrobiła. Ale cóż mogę poradzić?

Wbrew nim pisałam przez jakiś czas, lecz istotnie byłam mocno znużona, ponieważ musiałam się z tym kryć albo stawiać czoło surowej dezaprobacie. Czasami sądzę, że gdyby rzadziej mnie krytykowano, dając w zamian więcej towarzystwa i zachęty... (s. 646)

Mary wyraźnie czuje, że zaproponowany przez męża odpoczynek zwyczajnie jej nie służy, co potwierdza później w wielu miejscach (np. „sama nie wiem, dlaczego muszę to zapisywać. Wcale mi się nie chce. Nie jestem w stanie. Zdaję sobie sprawę, że dla Johna to bzdury, ale muszę wyrazić, co czuję, ponieważ wtedy doznaję ulgi” [s. 651]). Mąż nie pozwala jej na żadne aktywności, dlatego jedynie dzięki tytułowej żółtej tapecie w pokoju na piętrze zyskuje inspirację do pisania; później jednak wzory i wyobrażenia prowadzą ją coraz dalej, prowokując osaczające myśli:

Tapeta patrzy na mnie, jakby wiedziała, że potrafi człowieka doprowadzić do obłędu. W jej wzorze powtarza się deseń podobny do skróconego karku i dwójga odwróconych, wylupiastych oczu patrzących na widza. Złości mnie okropnie ich natręctwo i stała obecność. Pełzną w górę, w dół i na boki. Zewsząd spoglądają na mnie te idiotyczne ślepie bez powiek.

[...]

Kolor jest wyjątkowo dziwny, nieokreślony i okropnie denerwujący, ale wzór to istna tortura. Już się człowiekowi wydaje, że go przeniknął, lecz gdy zaczyna śledzić motyw, ten nagle wywija koziołka. Zupełnie jakby nas spoliczkował, kopnął i podeptał. Wydaje się, że to senny koszmar.

[...]

John bardzo się cieszy, widząc poprawę! Roześmiał się niedawno i powiedział, że najwyraźniej rozkwitam mimo tej okropnej tapety. Ja również wybuchnęłam śmiechem. Nie zamierzam mu zdradzić, że tak się dzieje właśnie dzięki tapecie.

[...]

Nie śpię w nocy, ponieważ obserwowanie zmian jest takie pasjonujące (s. 646–653).

Tapeta staje się obsesją, ciągle myślenie o niej i analizowanie doprowadza kobietę do tego, że zamyka się w pokoju i niszczy tapetę, zrywając ją ze ścian; John, zobaczywszy zdewastowany pokój, mdleje.

Choroba żony Johna, jeśli można tak określić stan kobiety, polega na ogromnym pragnieniu odejścia od tradycyjnych, restrykcyjnych, przypisywanych kobietom ról, wobec których bohaterka nie wykazuje żadnego zainteresowania. Akt odwagi zostaje tu ukazany poprzez dążenie do bycia produktywną. Tapeta początkowo frustruje bohaterkę swoją brzydotą, obskurnością i stopniem zniszczenia. Mierząc się z przymusową bezczynnością, odnajduje ona w znienawidzonej rzeczy inspirację do wyjścia z letargu bezproduktywności, pretekst do ucieczki od znienawidzonych obowiązków poprzez wykorzy-

stanie silnych zdolności intelektualnych i pisarskich, którymi jest obdarzona, a które w świecie zdominowanym przez mężczyzn nigdy nie były doceniane. To właśnie owo niespełnienie czyni z niej postać niespokojną psychicznie.

Opowiadanie Gilman jest rozrachunkiem z własnym doświadczeniem, a także zajęciem stanowiska w kwestii terapii spoczynkowej. Najistotniejszy wydaje się tu fakt, że autorka nie podaje gotowych odpowiedzi – niejednoznaczne zakończenie zachęca czytelnika do interpretacji, czy wynik był pozytywny, czy negatywny. Można bowiem zadać sobie pytanie, czy finał tekstu jest oznaką wolności i niezależności, czy porażki i zniszczenia.

UDAWANIE SZALEŃSTWA, BY OSIĄGNĄĆ WŁASNE KORZYŚCI

Ostatni typ szaleństwa, które zamierzam omówić, należałoby scharakteryzować znacznie szerzej niż poprzednie. Literatura udawała nam wielokrotnie, że udawać szaleństwo i pozorować utratę zmysłów czy głupotę można z wielu powodów: aby uniknąć podejrzeń lub oskarżeń o popełnienie przestępstwa, by przyjąć strategię, jak w przypadku błaznów dworskich, ale także ze względu na to, by uzyskać przywilej łamania tabu, mówienia na głos trudnych, społecznie nieakceptowanych lub niebezpiecznych prawd – jak w przypadku Elizabeth Jane Cochran, znanej jako dziennikarka Nellie Bly.

Elizabeth urodziła się w Pensylwanii w połowie lat 60. XIX wieku. Z gazetą związała się, mając dwadzieścia jeden lat, kiedy w 1885 roku odpowiedziała na opublikowany w „Pittsburgh Dispatch” artykuł *What Girls Are Good For (Do czego nadają się dziewczęta)*, podpisując się jako „samotna sierota”. To wydarzenie spowodowało, że zatrudniono ją jako dziennikarkę. Choć od początku podejmowała ważne i trudne tematy, przeniesiono ją do działu kobiecego. Nieusatysfakcjonowana takim obrotem spraw, dwa lata później porzuciła gazetę i Pittsburg, aby udać się do Nowego Jorku. Przez cztery miesiące bezskutecznie poszukiwała pracy w jakiegokolwiek gazecie, gdyż w czasopiśmie nadal zatrudniano jedynie mężczyzn i nikogo specjalnie to nie dziwiło. Ostatecznie stanęła w biurze redakcji „New York World” Josepha Pulitzera i tam przyjęła zadanie, w ramach którego miała udawać niepoczytalność, aby zbadać doniesienia o brutalności i zaniedbaniach w Women’s Lunatic Asylum na Wyspie Blackwell. Te wydarzenia stały się dla niej kanwą artykułów opublikowanych później jako książka *Ten Days in a Mad-House (Dziesięć dni w domu wariatów; 1887)*. Nellie niewiele miejsca poświęca w niej opisowi przygotowań do swojej misji, jednak interesujące jest to, w jaki sposób podchodzi do problemu:

[n]igdy w życiu nie przebywałam w pobliżu obłąkanej osoby i nie miałam blade-go pojęcia, jak wyglądają jej działania. Potem trzeba było zostać zbadanym przez wielu uczonych lekarzy, którzy specjalizują się w szaleństwie i którzy codziennie mają kontakt z szalonymi ludźmi! Czy mogłam mieć nadzieję, że zostanę przez nich zbadana i zdołam ich przekonać, że zwariowałam? Bałam się, że nie da się ich oszukać. Zaczęłam myśleć, że moje zadanie jest beznadziejne; ale musiałam to zrobić. Podeszłam więc do lustra i przyjrzałam się swojej twarzy. Przypomniam sobie wszystko, co czytałam o poczynaniach szaleńców, a zwłaszcza to, że muszą mieć wytrzeszczone oczy, więc otworzyłam je tak szeroko, jak to możliwe, i bez mrugnienia wpatrywałam się we własne odbicie. Zapewniam was, że widok nie był uspokajający, nawet dla mnie, zwłaszcza w środku nocy (s. 7).

Nellie nie wspomina, z jakich źródeł korzystała, ale wiadomo, że były one powszechnie dostępne. Jednym z nich, do dziś znanym i analizowanym, jest *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (*Ikonoграфия fotograficzna Salpêtrière*; 1876–80) wydana pod czujnym okiem Jeana-Martina Charcota. Publikacja w swoich czasach, bardziej niż dzieło naukowe, stanowiła swoisty podręcznik dla kobiet chcących wyswobodzić się z ram narzuconych przez patriarchalne społeczeństwo (Devereux 2014). Nietrudno jednak zauważyć, że dziennikarka w dużej mierze bazowała na własnej wiedzy, która, jak się później miało okazać, doprowadziła ją do celu.

Następnego dnia po rozmowie w redakcji Pulitzera Nellie udała się do Domu Tymczasowego dla Kobiet przy Second Avenue 84, by odbyć ostatni test przed próbą dostania się na Wyspę Blackwella. Opowiadając o Domu, skupia się na wielu szczegółach, ale dostarcza również faktów dotyczących przede wszystkim rozmów i zachowań, które ostatecznie pozwoliły jej przekonać o swoim szaleństwie mieszkające tam kobiety. Píše o uporczywym przywoływaniu historii o kubańskim pochodzeniu i zaginionych kufrach, powtarzaniu frazy „wszystko jest takie smutne” i ciągłym wygłaszaniu sądu, iż mieszkanki wyglądają na szalone, a ona bardzo się ich boi. Wspomina też o gwałtownych szlochach, które wywoływały największe wrażenie. Wszystkie opisywane przez nią zachowania i kontynuowane później strategie dotyczące zaniku spójności wypowiedzi i jej dezintegracji na różnych poziomach to klasyczny przykład schizofazji (zob. podrozdz. *Dysfunkcje mowy* s. 76).

Po przybyciu do szpitala dziennikarka wyszła ze swojej roli. Mimo to personel nadal traktował ją tak jak inne pacjentki, a działania niedające się zakwalifikować jako objawy choroby zgłaszał jako kolejne symptomy. Nawet prośby kobiety o wypuszczenie zostały zinterpretowane jako oznaki zaburzeń psychicznych. Bly perfekcyjnie wywiązała się ze swojego dziennikarskiego zadania, opisując wszystko: posiłki składające się z her-

baty o smaku miedzi, starego chleba ze zjełczałym masłem, lodowatych ziemniaków, zepsutej wołowiny czy wody niezdatnej do picia (s. 58–59; 72), kąpiele w lodowatej wodzie, rozbieranie siłą i szorowanie przez szpitalny personel (s. 59–60), zmuszanie do prac porządkowych, siedzenie na ławkach przez czternaście godzin dziennie (między 6.00 rano a 20.00) i wpatrywaniu się w ścianę bez możliwości mówienia, czytania czy nawet poruszenia się (s. 77–78).

Przytułek na wyspie Blackwell okazał się strasznym miejscem nie tylko ze względu na warunki bytowe, jedzenie czy plan dnia. Tym, czemu dziennikarka poświęciła osobny rozdział (XIII) – choć opisu takich zachowań nie brakuje również w innych miejscach – była przemoc bezpośrednia stosowana wobec pacjentek. Bly przedstawiła nie tylko przykłady ataków słownych, będących na porządku dziennym (np. rzucane w stronę pacjentek: „zamknij się, ty lafiryndo”), ale także fizycznych, m.in. bicie kijami od miotły (np. s. 78, 86) czy duszenie (np. s. 78, 80, 86). Wspomniane działania zwykle były reakcją na choćby najmniejsze próby narzekania na warunki panujące w zakładzie, ale równie często stanowiły rozrywkę dla personelu. Proceder „zabawy pacjentkami” ukazuje wyraźnie historia starszej, niewidomej kobiety, którą wyniesiono z pokoju i posadzono na twardej, lodowatej podłodze, bo skarżyła się na panujące w nocy zimno. Staruszka, próbując wrócić do pokoju, co rusz wpadała na meble albo osoby z personelu, które szarpały ją ze śmiechem. W pewnym momencie kobieta próbowała położyć się na ławce i wydała z siebie żalostną prośbę o kołdrę i poduszkę; wtedy pielęgniarka usiadła na niej i zaczęła przesuwając zimnymi dłońmi od twarzy pacjentki aż do wewnętrznej strony dekoltu jej sukienki. Sytuację tę Nellie podsumowuje słowami: „na krzyki starej kobiety [pielęgniarka – przyp. R.L.] roześmiała się dziko, podobnie jak inne pielęgniarki, i powtórzyła swój okrutny czyn. Tego dnia staruszkę przeniesiono na inny oddział” (s. 74–76).

Najwięcej wsparcia „niepoczytalna” dziennikarka doświadczyła od innych pacjentek. Wielokrotnie bardzo ciepło wypowiada się o Anne Neville czy Tillie Mayard, natomiast jeszcze z czasów pobytu w Domu Tymczasowym przy Second Avenue 84, wspomina Ruth Caine – jedyną kobietę, która okazała jej sympatię. Poza tym z męskiego grona wyróżnia sędziego Duffy’ego, który z pełną wyrozumiałością starał się zbadać jej sprawę i przez chwilę wzbudził w niej nadzieję, że obłąkane kobiety mogą doświadczyć odrobiny ludzkiego traktowania i sprawiedliwości. Ze wszystkich wspomnianych przez dziennikarkę osób tylko te opisuje jako godne zapamiętania.

Okazało się, że bez względu na to, w jakim miejscu przebywała, reakcje ludzi na jej osobę nie różniły się zbytnio: była ofiarą szyderstw i okrucieństw

stwa, obiektem ciekawości (dotyczącej jednak jej przypadku jako „szalonego dziwadła”, a nie jej samej) lub zderzała się z obojętnością. Wsparcie i pomoc otrzymywała sporadycznie. Oprócz głównego tematu udało jej się okiem bezstronnego obserwatora opisać wielość reakcji na kontakt z kimś, kto cierpi na zaburzenia psychiczne, ale przede wszystkim stworzyć opis społeczeństwa, którego częścią są osoby szalone, a z których istnieniem większość ludzi z różnych przyczyn nie umie sobie poradzić.

Nellie Bly spełniła swoją misję, pomimo że ta wydawała się niemożliwa: dzięki wejściu w rolę szalonej kobiety obnażyła w opublikowanej książce całe okrucieństwo systemu leczenia i opieki psychiatrycznej. W prosty sposób udało jej się przejść wywiady lekarskie i procedury sądowe, które doprowadziły ją do przytułku, co więcej, uzyskała przy tym opinię beznaziejnego przypadku. Zresztą nie tylko ona trafiła do takiego miejsca, będąc całkiem zdrowa. Niektórym z umieszczonych tam kobiet, nawet tym niewykazującym objawów, nigdy nie udało się stamtąd wydostać, bo jak pisała Nellie, „azyl dla obłąkanych na wyspie Blackwell to pułapka na szczury. Łatwo jest wejść, ale kiedy już się tam jest, nie można się wydostać” (s. 93).

PODSUMOWANIE

Powyższy zarys pokazuje kilka typów szalonych postaci oraz przyczyn mogących wywoływać chorobę psychiczną. Zdaję sobie sprawę, że każda z nich ma wiele odmian i podtypów. Błędem z mojej strony byłoby stwierdzenie, że wspomniane kategorie dotyczą jedynie kobiet. Zaburzenia psychiczne nie mają płci, jednak statystyki wskazują, że w szpitalach psychiatrycznych odsetek osób płci żeńskiej był i jest większy. Mają na to wpływ czynniki społeczne, kulturowe, fakt, że kobiety były częściej kierowane do szpitali, zaś mężczyźni bali (i boją) się prosić o wsparcie.

Jak też wspominałem, moim celem w tym rozdziale nie jest stworzenie pełnej i pogłębionej panoramy, a jedynie przedstawienie pewnego schematu w oparciu o który można zakwalifikować daną bohaterkę do wybranej grupy i rozstrzygnąć, czy mieści się w kategorii szaleństwa. Zamknięcie tematu choroby psychicznej za pomocą stworzenia opisu różnych perspektyw stanowi jedynie próbę zwrócenia uwagi na problem, któremu, owszem, poświęcano stronicę czy rozdziały w naukowych książkach, artykułach, filozoficznych rozprawach. Robiono to jednak bez wykorzystania obiektywnych kryteriów badawczych, które dziś mamy do dyspozycji i którymi zamierzam się posłużyć w trakcie pisania o bohaterkach oper Krzysztofa Pendereckiego.



SZALONA CZY NIE? —
OTO PYTANIE

Choć to szaleństwo, jest w nim przecie metoda.

William Szekspir, *Hamlet*

Mierząc się z tematem szaleństwa w operze, niepodjęcie próby zrozumienia, czym jest szaleństwo, jak traktowano je na przestrzeni wieków i w jaki sposób się ono objawia, byłoby ogromnym błędem.

Poprzednie rozdziały mówiące o szaleństwie z różnych perspektyw pokazały pewną prawidłowość, która będzie się wybijać także w próbie wypracowania narzędzi potrzebnych do analizy szaleństwa, jego badania i zrozumienia. Pomimo że pomiędzy poszczególnymi epokami dało się dostrzec się wiele różnic w postrzeganiu szaleństwa, jedna rzecz była wspólna – część ludzi choroba fascynowała, innych wręcz przeciwnie. Czasem szaleńców otaczano opieką, innym razem umieszczano ich w przytułkach i okrutnie traktowano. Zawsze jednak jako „inni”, „obcy”, cieszyli się niegasnącym zainteresowaniem artystów i, jeśli przeanalizować portrety szaleńców w sztuce, okaże się, że w wielu miejscach, bez względu na czas i miejsce powstania, obraz pozostanie taki sam.

By móc rzetelnie i z pomocą odpowiednich narzędzi opisać przypadki choroby psychicznej, warto podjąć próbę określenia pewnych ich wyznaczników widocznych w mowie i zachowaniu – dzięki temu uporządkowanie muzycznych aspektów szaleństwa stanie się łatwiejsze.

DYSFUNKCJE MOWY

Linia między szaleństwem a językiem nie jest prosta [...]; język i szaleństwo są ze sobą powiązane, są częścią skomplikowanej i nierozrwalnej konstrukcji, która ostatecznie nie może być rozdzielona.

Uważam, że istnieje prosta idea, która nam wszystkim jest mniej lub bardziej bliska. Chętnie wierzymy, że szaleniec jest szalony, zanim jeszcze zacznie mówić, i że to z głębi tego szaleństwa, tego pierwotnie milczącego szaleństwa, pozwala niejasnym słowom swojego delirium powstać, w pewnym sensie spóźnionym, i krążyć wokół niego jak rój ślepych much.

Michel Foucault

Zdolność do użycia języka jako środka porozumiewania pojawiła się prawdopodobnie dwieście tysięcy lat temu. Umiejętność ta nie jest redukowalna jedynie do funkcji informacyjnej, ale służy m.in. wytwarzaniu więzi społecznych i relacji. Trudno nam wyjaśnić ogólną potrzebę użycia języka bez wskazania elementu modelowania intencji, zrobienia czegoś w odniesieniu do rozmówcy: przekonania, oszukania, zabawy itp. poprzez mówienie. Mózg człowieka uczestniczącego w rozmowie wykorzystuje takie funkcje, jak analiza krótkich dźwięków oraz ich synteza w słowa, zdolność do przechowania w pamięci dłuższych zwrotów, odniesienie ich do wcześniejszych doświadczeń, a ponadto musi zachować zdolność trwałości i selektywności uwagi oraz możliwość celowego pokierowania rozmową (Mosiołek i Gierus 2016, 98). Używanie języka jako środka komunikacji wymaga także kompetencji dopasowania informacji oraz sposobu jej przekazania do kontekstu, np. poprzez odpowiednio stosowane zaimki czy zwroty grzecznościowe (Wilce 2005, 416).

W literaturze naukowej odnaleźć można coraz więcej potwierdzeń dotyczących tego, że zaburzenia zdrowia psychicznego zakłócają myślenie, nastrój czy zachowanie i pomimo tego, że istnieje całe spektrum objawów, większość z nich wpływa na zdolność jednostki do funkcjonowania w codziennym życiu (Simonsen i in. 2011, 73–83). Zarówno badania socjolingwi-

styczne, jak i doświadczenia lekarzy potwierdzają, że jednym z obszarów, na który oddziałuje choroba psychiczna, są zdolności komunikacyjne (Alvarez-Conrad, Zoellner, i Foa 2001; Cannizzaro i in. 2004). Dysfunkcje mowy w zaburzeniach psychicznych sklasyfikować można w następujący sposób:

- afonia i dysfonia,
- mutyzm,
- jąkanie,
- logofobia,
- schizofazja,
- zaburzenia prozodii emocjonalnej (podział przyjęty za: Grzesiak-Witek 2021, 51 i n.).

Poniżej zostaną scharakteryzowane wszystkie z nich, zaznaczam jednak, że niniejszy rozdział nie ma na celu utworzenia kryteriów diagnostycznych służących do stawiania precyzyjnych diagnoz psychiatrycznych. Zarysuję w nim ogólny obraz tego, w jaki sposób dysfunkcje przejawiają się u osób z zaburzeniami psychicznymi, oraz podejmę refleksję nad tym, w jakim stopniu na podstawie zespołu cech można stwierdzić, czy dana osoba jest dotknięta chorobą.

AFONIA I DYSFONIA

Afonia psychogenna uznawana jest za skrajnie zaawansowane zaburzenie głosu, będące jednym z objawów nerwicy lękowej (Krajewska 2018, 32). W przypadku tego rodzaju dysfunkcji osoba cierpi na tzw. bezgłos (nie ma możliwości wytwarzania dźwięków mowy), a z otoczeniem komunikuje się jedynie przy pomocy pisma bądź szeptu (Szkiełkowska 2012, 185–187). Dysfonia natomiast występuje wówczas, gdy parametry dźwiękowe (jakość głosu, jego wysokość lub głośność) różnią się od tych, które uważa się za normę w danej grupie wiekowej czy u osób danej płci. Głos chorego może być ochrypły, słabo słyszalny, drżący, zachrypnięty, z przydechem, zbyt wysoki lub zbyt niski.

MUTYZM

Mutyzm to zaburzenie mowy polegające na ograniczeniu lub braku mowy własnej przy jednoczesnym zachowaniu umiejętności rozumienia innych. Wyróżnia się dwa rodzaje mutyzmu: selektywny (także sytuacyjny) oraz całkowity.

Pierwszy z nich objawia się tym, iż chory rozmawia tylko z wybranymi osobami lub tylko w niektórych sytuacjach (często zbyt stresujących, wywołujących duże napięcie emocjonalne). Komunikacja niewerbalna, w zależności od osoby, może być żywa lub zredukowana. Ponadto chory na mutyzm może wydawać pojedyncze dźwięki, np. jęki lub krzyki.

JĄKANIE

Jąkanie jest zaburzeniem płynności mowy, którego objawy występują na poziomie układu oddechowego, fonacyjnego i artykulacyjnego (Błachnio i Przepiorka 2013, 212). Tomasz Woźniak wymienia dodatkowo te elementy mowy, które zostają zaburzone: tempo mówienia (liczba głosek wypowiedzianych w jednostce czasu); iloczyn (długość trwania głosek); rytm mówienia (okresowe powtarzanie się identycznych procesów połączonych w jedną całość szczytem dynamicznym); koartykulacja (przechodzenie jednych ruchów artykulacyjnych w drugie); melodia (forma intonacyjna charakterystyczna dla zdań oznajmujących i pytających) (Woźniak 1993).

LOGOFOBIA

Logofobią określaną jest lęk przed wypowiadaniem się i nawiązywaniem kontaktów społecznych. Objawia się unikaniem w relacjach społecznych nawiązywania kontaktów werbalnych – dialogu, wypowiedzi, inicjowania rozmowy. Bardzo często towarzyszy zaburzeniom płynności mowy (Kozłowska i Chęciek 2019, 130). Może ona stanowić jeden z podstawowych objawów jąkania, towarzyszyć fobii społecznej lub być zaburzeniem samym w sobie (Grzesiak-Witek 2021, 73). Bez względu na to, czy jest ona samoistna, czy stanowi objaw innej dysfunkcji, u chorego można zaobserwować skrócenie lub nagłe urwanie wypowiedzi, trudności w jej formułowaniu, ciągłe skupianie uwagi na tym, w jaki sposób coś powiedzieć, obawę przed wypowiedzeniem niepoprawnie jakiegoś słowa lub pojawieniem się niepłynności mowy, a nawet chęć zakończenia rozmowy (Chmielewski 2015, 196; 201).

SCHIZOFAZJA

Schizofazję definiuje się jako kompleks zaburzeń językowych charakteryzujący się zanikiem spójności wypowiedzi, jej dezintegracją na poziomie pragmatycznym, semantycznym i formalnogramatycznym (Woźniak 2015, 1095). W tej przypadłości wypowiedzi pacjenta są trudne do zrozumienia, a słowa nie wiążą się w logiczny ciąg. Zaburzenia mowy w schizofazji najlepiej obrazuje Skala Oceny Myślenia, Języka i Komunikacji, która uwzględnia ubóstwo mowy (skrócenie komunikatu) i treści (redukcję informacji), natłok mowy (ilościowy wzrost nieprzerwanej mowy spontanicznej przy równoczesnym zwiększeniu tempa wypowiedzi), drobiazgowość, rozkojarzenie (niespójność wiążącą się z nieprzestrzeganiem reguł gramatycznych), nielogiczność, zbaczanie z wątku, dźwięczenie (dobór słów determinowany podobieństwem brzmieniowym), wykorzystywanie powtórzeń, echolalii, neologizmów czy częste odnoszenie nawet neutralnej wypowiedzi do swojej osoby (Knapek i Malina 2021, 169–170).

ZABURZENIA PROZODII EMOCJONALNEJ

Mowa jako sposób komunikacji zawiera w sobie elementy językowe (werbalne) i prozodyczne (niewerbalne). Do składowych niewerbalnych zalicza się siłę i barwę głosu, intonację, tempo wypowiedzi, rytm, akcent. Zaburzeniom psychicznym często towarzyszy dysfunkcja prozodii emocjonalnej¹⁰ służącej do wyrażania stanu osoby mówiącej (np. wypowiedź ze smutkiem, lękiem, radością, irytacją, ironią) (Gurańska i Gurański 2013, 580). W zależności od rodzaju choroby mowa może być jednostajna, monotonna (upośledzone rytm i barwa mowy), a głos osłabiony i męczliwy lub wręcz przeciwnie – mowa pobudzona, niejednostajna, wolumen głośny i mocny, wzrasta liczba wypowiedzianych słów (Grzesiak-Witek 2021, 94–96). Dysfunkcji ulega również zdolność rozumienia emocji rozmówcy na podstawie prozodii emocjonalnej oraz jego intencji (np. ton sarkastyczny) (Gurańska i Gurański 2013, 582).

10 Drugim rodzajem prozodii jest p. lingwistyczna.

ZABURZENIA ZACHOWANIA

Obok dysfunkcji mowy to właśnie zaburzenia zachowania są najwyraźniejszą wskazówką pozwalającą podejrzewać, że osoba cierpi na dolegliwości psychiczne. Mogą mieć one różny przebieg – krótkotrwały, nawrotowy, przewlekły, postępujący, występować pojedynczo lub w grupach.

Obecnie w psychiatrii wykorzystywane są dwie tzw. klasyfikacje zaburzeń: ICD-10 opracowana przez Światową Organizację Zdrowia (obowiązująca m.in. w Polsce i obejmująca nie tylko zaburzenia psychiczne) i DSM-V autorstwa Amerykańskiego Towarzystwa Psychiatrycznego (APA). Obie klasyfikacje w najbliższym czasie mają zostać uaktualnione (na podstawie badań i dyskusji zespołów ekspertów). Na podstawie ICD-10 można wyróżnić następujące charakterystyki różnych zaburzeń psychicznych:

- organiczne zaburzenia psychiczne włącznie z zespołami objawowymi;
- zaburzenia psychiczne i zaburzenia zachowania spowodowane używaniem substancji psychoaktywnych;
- schizofrenia, zaburzenia schizotypowe i urojeniowe;
- zaburzenia afektywne;
- zaburzenia nerwicowe, związane ze stresem i pod postacią somatyczną;
- zespoły behawioralne związane z zaburzeniami fizjologicznymi i czynnikami fizycznymi;
- zaburzenia osobowości i zachowania dorosłych;
- upośledzenie umysłowe;
- zaburzenia zachowania i emocji rozpoczynające się zwykle w dzieciństwie i w wieku młodzieńczym (podział za: Klasa 2010, [3–5])¹¹.

11 Ze względu na fakt, iż zaburzenia zachowania spowodowane używaniem substancji psychoaktywnych oraz zespoły behawioralne związane z zaburzeniami fizjologicznymi i czynnikami fizycznymi nie są istotne dla niniejszych rozważań, pozwolę sobie pominąć ich opis. Ponadto zaburzenia zachowania i emocji rozpoczynające się zwykle w dzieciństwie i w wieku młodzieńczym obejmują zaburzenia ze spektrum autyzmu oraz fobie o podłożu rodzinnym, co na podstawie opisywanej przeze mnie metodologii nie jest możliwe do ustalenia, dlatego charakterystykę tego typu zaburzeń również pomijam.

Pojawić się może również kategoria „nieokreślone zaburzenia psychiczne”, która wykorzystywana jest wówczas, kiedy zakwalifikowanie stanu chorego do żadnej z innych kategorii nie jest możliwe.

ORGANICZNE ZABURZENIA PSYCHICZNE WŁĄCZNIE Z ZESPOŁAMI OBJAWOWYMI

Do tego rodzaju zaburzeń należą m.in. zaburzenia świadomości, otępienia, majaczenie czy zaburzenia nastroju, które mają podłoże somatyczne. Zaburzenia świadomości można opisać jako utratę zdolności do prawidłowego odbioru i reagowania na sygnały pochodzące z wnętrza organizmu i otaczającej rzeczywistości (Mazur i in. 2014, 52–53). W piśmiennictwie naukowym wyróżnia się kategorię ilościową oraz jakościową (Bilikiewicz i Strzyżewski 1992, 107–120; Cutting 1997, 411–412). Wśród ilościowych zaburzeń można wymienić senność patologiczną, patologiczny sen głęboki czy śpiączkę. Z zaburzeniami jakościowymi wiążą się natomiast deficyty uwagi, pamięci, wzmożone reakcje na bodźce, omamy czy urojenia.

SCHIZOFRENIA, ZABURZENIA SCHIZOTYPOWE I UROJENIOWE

Ta grupa charakteryzuje się zaburzeniem zdolności kierowania sobą, poczucia własnej odrębności i relacji z innymi. Mogą pojawić się halucynacje wzrokowe, słuchowe itd., powstające bez udziału zewnętrznego bodźca, jednak choremu towarzyszy przekonanie o realności tych doznań. Niektórzy pacjenci pod wpływem halucynacji mają przeświadczenie o swojej wyjątkowości, ponieważ twierdzą, że posiadają wiedzę niedostępną dla innych (Grzesiak-Witek 2021, 85).

Ponadto Eugen Paul Bleuer do objawów wspomnianych zaburzeń zaliczył:

- ambiwalencję, ambisentencję, ambitendencję (sprzeczne, wzajemnie wykluczające się działania, sądy i uczucia);
- autyzm (odcięcie się od rzeczywistości, zamknięcie w świecie wewnętrznym);
- zaburzenia afektu (obojętność, brak reakcji emocjonalnych w odpowiedzi nawet na poważne przeżycia);
- zaburzenia asocjacji (rozkojarzenie, brak związku lub niewielki związek między wypowiedzianymi słowami, które nie układają się w spójną wypowiedź, co jest obrazem zaburzenia myślenia) (Bleuer 1934, 77 i n.).

W zależności od rodzaju schizofrenii objawem może być również przekonanie chorego o byciu prześladowanym lub o byciu ofiarą spisku (s. paranoidalna), wyraźna zmiana osobowości, zaburzenia w sferze emocji (s. hebefreniczna) oraz zahamowanie ruchowe czy stany osłupienia, podczas których chory przyjmuje dziwaczne pozycje (s. katatoniczna) (Gałęcki i Szulc 2018, 159).

ZABURZENIA AFEKTYWNE

Do tej grupy zostały zaliczone zaburzenia afektywne dwubiegunowe, epizod depresyjny, epizod maniakalny i zaburzenia depresyjne nawracające, podczas których zakłócony jest przede wszystkim stan emocjonalny chorego. Objawia się to m.in. głębokim, nieuzasadnionym obniżeniem nastroju i poczuciem beznadziei, spadkiem energii lub wręcz przeciwnie – nadpobudliwością, zmniejszeniem potrzeby snu, przekonaniem o swoich nieograniczonych możliwościach, brakiem zahamowań w kontaktach z innymi. Obniża się zdolność koncentracji i skupienia.

ZABURZENIA NERWICOWE, ZWIĄZANE ZE STRESEM I POD POSTACIĄ SOMATYCZNĄ

Grupa ta obejmuje m.in. wszelkiego rodzaju zaburzenia lękowe i fobie, lęk paniczny z towarzyszącymi doznaniem somatycznymi (np. zawrotami głowy, dusznością, bólami w klatce piersiowej, wtórnym strachem przed śmiercią lub utratą kontroli), depresję i zaburzenia obsesyjno-kompulsywne (z nawracającymi natrętnymi myślami – obsesjami oraz czynnościami przymusowymi, czyli kompulsjami) oraz zespół stresu pourazowego (PTSD) (Klasa 2010, [4]). Chory często unika sytuacji budzących w nim lęk, jest rozkojarzony. W przypadku niektórych schorzeń (np. fobii społecznych) będzie unikał kontaktu z innymi i zaniecha prób tworzenia więzi społecznych (Grzesiak-Witek 2021, 74).

ZABURZENIA OSOBOWOŚCI I ZACHOWANIA U DOROSŁYCH

Do tego typu zaburzeń zakwalifikowane zostały m.in. tzw. specyficzne zaburzenia osobowości (osobowość paranoiczna, schizoidalna, dysocjalna,

chwiejna emocjonalnie, histrioniczna, anankastyczna, lękliwa [unikająca], zależna).

Istotnymi cechami zaburzenia osobowości są upośledzenie funkcjonowania „ja” (tożsamość lub samoukierunkowanie), interpersonalnego (empatia lub intymność) oraz inne patologiczne cechy osobowości (Grabski i Gierowski 2012, 837). Upośledzenia w zakresie funkcjonowania osobowości i obecność typowych cech patologicznych obejmują:

- tendencję do wycofywania się i oddawania innym odpowiedzialności za swoje decyzje;
- niską samoocenę powodowaną oceną siebie jako osoby niekompetentnej społecznie, gorszej;
- nadmierne uczucia wstydu lub nieadekwatności;
- upośledzenie w obszarze funkcjonowania interpersonalnego;
- nadmierną wrażliwość na krytycyzm lub odrzucenie wynikającą ze zniekształconego wnioskowania na temat negatywnej oceny siebie wyrażanej przez innych;
- niechęć do angażowania się w relacje z ludźmi do momentu zyskania pewności bycia lubianym;
- zmniejszoną wzajemność w relacjach intymnych z powodu lęku przed zawstydzeniem lub wyśmianiem, a także unikanie romantycznych związków, przywiązania i intymnych relacji natury seksualnej (Grabski i Gierowski 2012, 838).

UPOŚLEDZENIE UMYŚŁOWE

Pojęcie niepełnosprawności intelektualnej oznacza różnorodne typy zaburzeń rozwoju o odmiennej patogenezie czynników i procesów zaburzających rozwój ośrodkowego układu nerwowego w okresie prenatalnym, okołoporodowym, a także w pierwszym latach życia, czyli w okresie rozwojowym dziecka. Odnosi się nie tylko do sfery poznawczej osoby, lecz także sprawności motorycznych, percepcji, komunikacji, emocji, uspołecznienia i obejmuje całą osobowość (Piotrowicz i Rymarczyk 2015, 155).

Aby można było mówić o upośledzeniu umysłowym, muszą zostać spełnione następujące kryteria:

- obecność deficytów w funkcjonowaniu intelektualnym (wnioskowanie, rozwiązywanie problemów, myślenie abstrakcyjne, planowanie, uczenie się, ocenianie, uczenie się na podstawie doświadczenia);

- występowanie deficytów w przystosowaniu się, skutkujących niepowodzeniami w realizacji standardów społeczno-kulturowych i rozwojowych, a w konsekwencji brakiem niezależności chorego;
- trudności w porozumiewaniu się, czytaniu, pisaniu, poprawnym odczytywaniu komunikatów;
- niezdolność do troski o siebie i o innych, trudności w nawiązywaniu i podtrzymywaniu kontaktów interpersonalnych;
- w niektórych przypadkach brak możliwości wykonania czynności samoobsługowych takich jak toaleta i higiena osobista, spożywanie posiłków;
- u osób z głęboką niepełnosprawnością występują często stereotypie ruchowe, czyli wielokrotnie powtarzane zachowania (np. opukiwanie, kiwanie się itp.) oraz autostymulacje (Piotrowicz i Rymarczyk 2015, 160, 174).

Głębsze i bardziej rzeczowe przedstawienie dysfunkcji mowy i zaburzeń zachowania pozwoli o wiele dokładniej przyjrzeć się perspektywie muzycznej, lepiej zrozumieć pewne mechanizmy, ale też pokaże, że nawet jeśli żyjący przed nami artyści nie mieli do dyspozycji tak dobrze rozwiniętych narzędzi, aby szczegółowo opisać objawy, intuicyjnie wiedzieli, w jaki sposób sportretować chorego bohatera.

MUZYKA A OBJAWY ZABURZEŃ PSYCHICZNYCH

Od początku istnienia gatunku temat szaleństwa był szczególnie ekspozowany w dziełach operowych. Osoby cierpiące na zaburzenia psychiczne charakteryzowane są w niej nie tylko przez tekst (libretto) i mimikę oraz gest (grę aktorską), ale także przez muzykę, która stanowi równoważne medium. Susan McClary, pisząc o kobiecym szaleństwie w publikacji *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (*Kobiece końcówki: Muzyka, płęć i seksualność*; 1991), stwierdziła, że:

[j]eśli przyjrzymy się portretom słynnych szalonych kobiet w muzyce, odkryjemy, że oznaki ich szaleństwa należą zwykle do ulubionych technik awangardy: strategii, które w przypadku każdego stylu [...] przekraczają konwencje „normalnego” postępowania. [...] W operze szaleniec otrzymuje muzykę „najbardziej uprzywilejowaną stylistycznie”, muzykę, która zdaje się być kwintesencją muzyczności, w przeciwieństwie do tej konwencjonalnej. Jest pretekstem do niewłaściwych zabiegów kompozytorskich. To mówi coś bardzo interesującego i ważnego o muzyce, która w zachodniej kulturze jest „zamknięta w ramach” (McClary 1991, 101–102).

Trudno odmówić racji temu stwierdzeniu, ponieważ bez względu na to, w jakiej epoce i w czasie jakich przemian społecznych napisano dzieło, można zaobserwować, że kompozytorzy przekraczali utarte schematy i granice konwencji.

Nie bez powodu przywołuję w tym miejscu słowa autorki patronującej muzykologii feministycznej, czy też „nowej muzykologii”. Już w podrozdziale *Szaleństwo jest kobietą* bardzo wyraźnie widać związek między przyczynami szaleństwa i jego postrzeganiem a sposobem jego przedstawienia w literaturze różnych epok. Opera nie jest tu wyjątkiem, dlatego pewnego rodzaju generalizacja obecna w przytoczonym cytacie nie jest nadużyciem; wręcz przeciwnie – dokładnie odzwierciedla stan rzeczy, gdyż w całej historii opery niewielu męskich bohaterów popadało w obłęd: po Orlandzie, Egisto, Herkulesie czy Ajgeuszu znanych nam z wczesnych dzieł operowych, kontynuacji „męskiego szaleństwa” dopatrywać możemy się dopiero u Borysa Godunowa, Don Josę, Wozzecka czy Petera Grimesa. Casus każdego z nich jest jednak zupełnie inny. Susan McClary historię kobiecego szaleństwa podsumowuje jednoznacznie:

psychiatria i sztuka oddziałują na siebie nawzajem: im bardziej nauka mówi, że kobieta jest tą, która popada w szaleństwo z powodu nadmiaru seksualności i im częściej artyści odzwierciedlają ten stan zrozumienia, ukazując nam coraz szerszą reprezentację kobiet oszalałych z powodu pożądania seksualnego, tym bardziej społeczeństwo (w tym naukowcy) przyjmuje za pewnik więź między szaleństwem a kobiecością (McClary 1991, 84).

Nie mogło być innej przyczyny szaleństwa jak kobieca chuć czy zawód miłosny, których punktem kulminacyjnym są albo załamanie i rozpacz, albo zbrodnia powodowana gniewem i zazdrością. Tu od razu przychodzą na myśl dziesiątki postaci: Elektra, Medea, Elwira, Linda, Amina, Łucja, Ofelia, Violetta, Salome, Maria Antonina... Wymieniać można jeszcze wiele kolejnych, ale już te imiona wystarczą, by zorientować się, że zaburzenia psychiczne przedstawiane w sztuce w znacznej mierze dotyczyły żeńskiej części społeczeństwa.

Jak wyjaśniałem w definicji szaleństwa, jest ono stanem choroby psychicznej, w której myślenie i zachowanie nie łączą się w logiczną i spójną całość. Brak im racjonalnego wyjaśnienia. Niekonsekwencję obserwujemy także w sferze emocjonalnej osoby cierpiącej na zaburzenia psychiczne. Nie ma więc lepszego narzędzia w muzyce niż konkretne kody i figury muzyczne, dzięki którym można oddać to, co czują bohaterowie.

Sztuka dźwięków już od XVII wieku dysponuje *Affektenlehre* – doktryną, „w obrębie której krzyżują się wątki estetyczne i psychologiczne, a nawet – fizjologiczne” (Mianowski 2004, 29). Nie jest moim celem przytaczanie tutaj historii stojącej za ostatecznym wykształceniem się retoryki muzycznej. To bowiem w swoich rozprawach szczegółowo opisują m.in. Szymon Paczkowski (1998), Piotr Zawistowski (2002) Alina Mądry (2003) czy Jarosław Mianowski (2004), jeśli wspomnieć tylko polskich muzykologów i teoretyków. Zamiast tego spróbuję wyjaśnić, co niesie za sobą pojęcie *Affektenlehre*, i podam kilka przykładów, które pozwolą zrozumieć, w jaki sposób możemy wykorzystać ją jako metodę analityczną w odpowiedzi na wielokrotnie już zadane na kartach tej książki pytanie: bohaterka nienormalna czy szalona?

TEORIA AFEKTÓW

Przeszło trzysta lat temu teoretycy muzyki przyjęli tezę, że muzyka jest w stanie wzbudzać różnorodne emocje. W centrum doktryny leżało przekonanie, że stosując odpowiednie zabiegi muzyczne, kompozytor może

stworzyć utwór zdolny do wywołania określonej mimowolnej reakcji emocjonalnej u słuchaczy.

Owe zabiegi kompozytorskie zostały więc skrupulatnie skatalogowane i opisane przez XVII- i XVIII-wiecznych teoretyków takich jak Athanasius Kircher (1602–1680), Andreas Werckmeister (1645–1706), Johann David Heinichen (1683–1729) czy Johann Mattheson (1681–1764).

Możemy zadać sobie pytanie, w jaki sposób owe zabiegi miałyby generować poszczególne afekty. Z pism teoretycznych wnioskujemy, że niemal wszystkie elementy dzieła muzycznego były wykorzystane do tego, by wyzwoić konkretny afekt. Szczególnie jednak zwracano uwagę na:

- melodię (w niej niemal każdy interwał mógł decydować o tym, z jakim afektem mamy do czynienia);
- rytm (motoryka melodii miała duże znaczenie dla afektów);
- tonację (związaną z koncepcją charakterystyki tonacji¹²);
- harmonia (w zależności od tego, jak „ostre” lub „łagodne” były następstwa harmoniczne w utworze, wyzwalany był inny afekt);

a także

- metrum (można było je odczytywać m.in. poprzez symbolikę liczb, np. trójka jako doskonałość, symbol trójjedynego Boga);
- tempo (samo tempo nie świadczy jeszcze o afekcie utworu – stanowi raczej element wspierający pozostałe wykorzystane środki);
- rejestr (tu zarówno, jeśli chodzi o głosy wokalne, jak i instrumentalne istniał podział na wysoki i niski rejestr, które również miały działać na zasadzie skojarzeń);
- rodzaj instrumentu (skojarzenie ich z jakąś sferą, np. harfa symbolizowała m.in. miłość).

KLASYFIKACJA AFEKTÓW ORAZ PRZYKŁADY

Każdy z nas jest w stanie nazwać podstawowe emocje, opisać, w jaki sposób wpływają na zachowanie (czy jesteśmy bardziej gwałtowni, czy wręcz przeciwnie) oraz rozróżnić je na podstawie tego, czy są przyjemne, czy też nie. Tego samego zadania podjęli się teoretycy, którzy z biegiem czasu i kolejnymi wydawanymi rozprawami wymieniali i opisywali kolejne afekty. Ważne były też wzmianki, w jaki sposób muzyka jest w stanie daną emocję oddać.

12 Muzyka od XX wieku włącznie jest zwykle atonalna, dlatego w niniejszej pracy tonacja nie będzie aspektem podlegającym analizie.

Jarosław Mianowski za Christianem Wolffem przytacza podział afektów na pozytywne i negatywne (Mianowski 2004, 59–60):

afekty pozytywne (<i>affectus iucundi</i>)	afekty negatywne (<i>affectus molesti</i>)
– <i>amor</i> – miłość	– <i>commiseratio</i> – współczucie, litość
– <i>odium</i> – nienawiść	– <i>invidia</i> – zazdrość
– <i>irrisio</i> – szyderstwo	– <i>poenitentia</i> – pokuta
– <i>acquiescentia in se ipso</i> – zadowolenie z siebie	– <i>pudor</i> – wstyd
– <i>gloria</i> – chwała, sława	– <i>fuga</i> – odraza
– <i>spes</i> – nadzieja	– <i>metus</i> – strach, lęk
– <i>fiduzia</i> – ufność, wierność	– <i>desperatio</i> – zwątpienie, rozpacz
– <i>animostias</i> – odwaga	– <i>terror</i> – przestraszenie, przerażenie
– <i>hilaritas</i> – wesołość	– <i>pusillitas</i> – trwoga
– <i>cupiditas vindicatae</i> – żądza zemsty	– <i>desiderium</i> – żądza
	– <i>fastidium</i> – przesyt
	– <i>ira</i> – gniew

Nie ma wątpliwości co do tego, że XX wiek – czas rozwoju psychologii – przyczynił się do lepszego i dokładniejszego opisywania emocji. Jesteśmy w stanie znacznie sprawniej niuansować i interpretować to, co czujemy oraz czego doświadczamy. W świetle tego poczynione za Wolffem rozróżnienie dziś możemy potraktować jako niepełne lub jako podstawę do tego, co później będziemy określać bardziej precyzyjnie (jako synonimy lub bardziej wyraziste określenia dotyczące danej emocji). Zanim jednak przejdziemy do samej analizy, warto przyjrzeć się zastosowaniu teorii afektów w praktyce. Zaprezentuję przykłady z oper romantycznych. Ponieważ jednak w późniejszych dziełach trudno o jednoznaczne określenie afektu (społeczeństwo było coraz bardziej świadome tego, że różne emocje mogą oddziaływać na osobę jednocześnie), zdecydowałem się na opisanie dwóch bohaterów. Jedna z nich wykraczała poza normy społeczne, aby osiągnąć cel, jakim było uwolnienie męża. Druga natomiast w swojej arii biernie zadaje pytanie: dlaczego? Dochodzi do wniosku, że sprawiedliwość nie istnieje, ale w jakimś sensie zgadza się na swój los i odważa na to, co wcześniej było dla niej nie do pomyślenia.

Gniew, wierność, nadzieja, miłość – recytatyw i aria Abscheulicher!
Wo eilst du hin?... Komm, Hoffnung z opery Fidelio Ludwiga van
Beethovena

Fidelio to jedyna opera Ludwiga van Beethovena; najważniejszymi wątkami są w niej wzniosłe ideały wolności, braterstwa, miłości i wierności.

Libreciści umieścili akcję w więzieniu oddalonym o kilka mil od Sewilli. Dozorca więzienny – Rocco – sprawuje pieczę nad wtrąconymi do lochów więźniami politycznymi. Pomaga mu odźwierny Jaquino, zakochany w jego córce Marcelinie. Ta jednak zakochała się w Fideliu, nowym pomocniku Rokka. Ten w rzeczywistości jest kobietą o imieniu Leonora, która w męskim przebraniu stara się odnaleźć i uwolnić męża Florestana. Przypuszcza, że jego przeciwnik polityczny, Don Pizarro, bezprawnie umieścił go w tym więzieniu. Florestan odkrył przestępstwa Pizarra, więc ten zamierza go zabić, aby minister podczas najbliższej inspekcji nie dowiedział się o jego wykroczeniach. Rocco na prośbę Fidelia i Marceliny wypuszcza więźniów do ogrodu. Rozzłoszczony Pizarro każe na powrót zamknąć więźniów. Na polecenie naczelnika Rocco ma wykopać grób w podziemnych lochach. Leonora, przypuszczając, że ten ma być przeznaczony dla jej męża, prosi, by mogła mu towarzyszyć.

W podziemiach Florestan, będący u kresu sił, skarży się na swój gorzki los i podłość naczelnika. Ma wizję. Widzi Wolność pod postacią Leonory. Rocco i Fidelio rozpoczynają pracę. Leonora nie poznaje leżącego na ziemi mężczyzny, ale chce go ratować niezależnie od tego, kim jest. Małżonkowie rozpoznają się dzięki krótkiej rozmowie. Gdy nadchodzi zamaskowany Pizarro z zamiarem zasztyletowania Florestana, Leonora staje pomiędzy nimi i wyjawia swoją tożsamość. Niewzruszony zbrodniarz chce dokończyć dzieła, jednak dźwięk trąbki oznajmiający przybycie ministra sprawia, że zamiera, a małżonkowie cieszą się z przybycia wyzwoliciela. Minister spotyka się z więźniami i uwalnia ich, naczelnika spotyka kara, a Leonora wyzwala Florestana z kajdan. Wszyscy razem śpiewają hymn pochwalny na cześć wolności i miłości.

Przyjrzymy się teraz postaci Leonory – wiernej małżonki walczącej o miłość i wolność. Swoim silnym emocjom daje ona wyraz w recytatywie i arii z I aktu:

Tekst oryginalny

Abscheulicher! Wo eilst du hin?
Was hast du vor in wildem Grimme?
Des Mitleids Ruf, der Menschheit Stimme,
Rührt nichts mehr deinen Tigersinn?
Doch toben auch wie Meereswogen
Dir in der Seele Zorn und Wut,
So leuchtet mir ein Farbenbogen,

Tłumaczenie polskie (G. Z.^o)

Potworze! Gdzie się spieszysz?
Co planujesz w dzikiej furii?
Żaden ludzki głos współczucia
nie poruszy twej tygrysiej natury?
Lecz choć tobą miotają wzburzone fale
wściekłości i gniewu,
ja widzę blask kolorowej tęczy,

Der hell auf dunkeln Wolken ruht:
Der blickt so still, so friedlich nieder,
Der spiegelt alte Zeiten wider,
Und neu besänftigt wallt mein Blut.

która zwycięża ciemne chmury.
Świeci tak miło, tak łagodnie, wzbudza
wspomnienie dawnych czasów
i uspokaja krew w moich żyłach.

Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern
Der Müden nicht erleichen!
O komm, erhell' mein Ziel, sei's noch so
fern,
Die Liebe, sie wird's erreichen.
Ich folg' dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe!
O du, für den ich alles trug,
Könnst ich zur Stelle dringen,
Wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
Und süßen Trost dir bringen!

Przyjdź nadziejo, nie pozwól,
by ostatnia twa gwiazda upadła i zgasła.
Rzuć blask na mój cel, tak jeszcze daleki,
i niech miłość cię wspomóż.
Idę za wołaniem mej duszy,
nie waham się ni chwili.
Umacnia mnie obowiązek
wiernej miłości małżeńskiej.
O ty, dla którego już tyle zniosłam,
czy uda mi się dotrzeć do miejsca,
gdzie złość okuła cię w kajdany,
i przynieść słodką pociechę?

* Tłum. libretta Grażyna Zakrzewska. W: Małgorzata Janicka-Słysz, Beethoven Ludwig van – Fidelio. <https://beethoven.org.pl/encyklopedia/beethoven-ludwig-van-fidelio/>, dostęp: 15.02.2024.

W tych słowach wyraża się nie tylko jej stanowczość i męstwo, ale również delikatność i czułość, niewątpliwie wynikające z miłości do Florestana.

Wstęp do recytatywu już od pierwszego dźwięku wskazuje afekt, który będzie rozpoczynał recytatyw: wiolonczele i kontrabasy w tempie *allegro agitato* i dynamice *forte* prezentują figurę szesnastkową, która następnie pojawia się kolejno w partii pierwszych i drugich skrzypiec, altówek oraz – po raz drugi – w partii wiolonczel i kontrabasów. Dalej ostre piony akordowe *sforzato* oddzielone od siebie krótkimi pauzami jeszcze mocniej wyrażają gwałtowność. Wstęp orkiestry kończy się długim akordem instrumentów smyczkowych, w trakcie którego padają pierwsze słowa recytatywu.

Tytułowa bohaterka rozpoczyna monolog epitetem odnoszącym się do Pizarra: „Potworze” (*exclamatio*; Bartel 1997, 265; zob. przykł. 1). Bardzo silne, obelżywe określenie wyraża gniew i niezrozumienie bohaterki kierowane w stronę naczelnika (także muzycznie poprzez opadający interwał septymy małej).

Leonora zastanawia się, czy cokolwiek jest w stanie powstrzymać jego furie i żądzę zemsty. Nie próbując nawet ważyć słów, nazywa Pizarra wściekłym tygrysem, zauważa, że ten pozwala, by jego zachowaniem rządziły negatywne emocje. Fale wściekłości w muzyce oddane zostały przez tremolo orkiestry.

Allegro agitato

Leonore

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc. e B.

Ab-scheu-li-cher! Wo eilst du hin?

Przykład 1. L. van Beethoven, *Fidelio* (1814), recytatyw *Abscheulicher! Wo eilst du hin?*, exclamatio (czerwona ramka)

Kiedy Leonora mówi o gniewie Pizarra i jednocześnie wyraża swoje wzburzenie, śpiewa w tonacji g-moll, opisywanej jako najpiękniejsza tonacja (Mattheson) wyrażająca niezadowolenie, gniew, smutek (Schubart), wyniosłość, radość i przygnębienie (Hand), ale która jest jednocześnie melancholijna i łagodna (Berlioz). Wykorzystując ją, kompozytor z jednej strony ukazał gniew i wzburzenie (Pizarra i Leonory), z drugiej – dobroć i wrażliwość cechujące bohaterkę. W dalszej części kobieta opisuje swoje uczucia w kontraście do tych wyrażanych przez naczelnika więzienia: ona jest pełna nadziei i miłości, ma pewność co do słuszności swojego postępowania. Wspomnienia pozwalają jej przezwyciężyć trudności i prowadzą do wyzwolenia ukochanego (Książek 2021). Warstwa orkiestrowa składa się z długo trzymany akordów (*tenuta*) oddających pewność w realizacji celu (zob. przykł. 2). Dalej melodia sopranu ma znacznie mniejszy ambitus i wykorzystuje kroki sekundowe. Wprowadzona tonacja C-dur symbolizuje radość (Mattheson), niewinność, prostotę (Schubart), człowieczeństwo i ufność (Hand). Poprzez tonację kompozytor odnosi się więc nie tylko do tego, o czym śpiewa Leonora, ale mówi również o niej samej: kobiecie ufnej i pełnej prostoty.

W samej arii Leonora opowiada przede wszystkim o nadziei, która pewnie prowadzi ją do upragnionego celu. Wielokrotnie powtarza się słowo „erreichen” (osiągnąć), dodatkowo podkreślone melizmatami (*epizeuxis*, *emphasis*; zob. przykł. 3). Dzięki nim dowiadujemy się, jakie jest największe pragnienie Leonory. W ostatnim fragmencie arii kobieta mówi o tym, jak bez chwili zawahania idzie za wołaniem duszy, a w tej pewności umacnia ją miłość małżeńska (słowo „Gattenliebe” również zostało podkreślone przez melizmat, *emphasis*; zob. przykł. 4).

Adagio. Colla parte poco sostenuto a tempo

Leonore Wuth, so leu-chtet mir ein Far-ben-bo-gen, der hell auf dun-keln Wol-ken ruht. Der blickst so

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. in A *p*

Fg. *p*

Vn. I *f*

Vn. II *f*

VI. *f*

Vc. e B. *f*

p sempre più p

p sempre più p

p sempre più p

p sempre più p

Przykład 2. L. van Beethoven, *Fidelio* (1814), recytatyw Abscheulicher! Wo eilst du hin?, tenuta (czerwona ramka)

Leonore die Lie-be, sie wird's er-rei-chen, ja, ja, sie wird's er-rei-

Fg. *p*

Cr. in E *p*

Vn. I *cresc. sf*

Vn. II *cresc. sf*

Vla. *cresc. sf*

Vc. e B. *p cresc.*

Przykład 3. L. van Beethoven, *Fidelio* (1814), aria Komm, Hoffnung, emphasis (czerwona ramka) i epizeuxis



Przykład 4. L. van Beethoven, *Fidelio* (1814), aria *Komm, Hoffnung*, melizmat na słowie „Gattenliebe”

Wstyd, strach, zwątpienie i miłość – aria Vissi d’arte z opery Tosca Giacomo Pucciniego

Tosca Pucciniego zamyka XIX wiek, premierę miała bowiem w styczniu 1900 roku. Kompozytor we współpracy z dwoma librecistami: Luigim Illicą i Giuseppe Giacosą stworzył arię do dziś cieszącą się niegasnącą popularnością i budzącą bardzo intensywne emocje w słuchaczach, dlatego też ona posłuży mi za drugi przykład.

Akcja opery rozgrywa się w Rzymie lat 70. XX wieku, w czasie eskalacji przemocy politycznej, zamachów bombowych, ulicznych starć prawicy, lewicy i sił porządkowych, niewyjaśnionych zabójstw i porwań dla okupu.

Artysta malarz, Mario Cavaradossi, odnawia fresk przedstawiający Marię Magdalenę. Nie wie, że w świątyni ukrył się zbiegły więzień Cesare Angelotti, który myśląc, że jest sam, wychodzi i natyka się na Cavaradosiego. Ten obiecuje mu swoją pomoc. W tym momencie zjawia się jednak zazdrosna kochanka malarza, sławna śpiewaczka Floria Tosca. Cavaradossi ukrywa uciekiniera. Tosca, widząc zmieszanie malarza, podejrzewa go o zdradę. Artysta przekonuje ją o swojej miłości i odsyła, po czym wraz z Angelottim opuszczają kościół. Zakrystian przekazuje wieść o domniemanym zwycięstwie wojsk systemowych nad siłami rewolucji. Zarządzone zostają przygotowania do *Te Deum* oraz specjalny koncert, podczas którego zaśpiewać ma Tosca. Nagle zjawia się prefekt policji – Scarpia – w celu przeszukania kościoła i odnalezienia zbiega; pośród wielu śladów obecności Angelottiego znajduje wachlarz jego siostry, która najprawdopodobniej pomogła mu się ukryć. Powraca Tosca; szuka Cavaradosiego, ale zamiast niego spotyka Scarpię, który wyraźnie zabiega o jej względy i sugeruje, że jej ukochany ma romans z hrabiną Attavanti – siostrą zbiegłego więźnia. Kiedy zazdrosna i zrozpaczona Tosca wybiega z kościoła, by rozmówić się z narzeczonym, prefekt rozkazuje ją śledzić. Podczas przeszukania willi Cavaradosiego nie znaleziono zbiega, ale aresztowano malarza. W innej części budynku rozpoczyna się koncert Toski transmitowany przez telewizję. Zostaje wprowadzony Cavaradossi – pytany

o pomoc udzieloną Angelottiemu zaprzecza i wskazuje na brak dowodów. Tosca przychodzi do prefekta. Cavaradossi zostaje odprowadzony na dalsze przesłuchanie i tortury, a Scarpia, szantażując Toskę cierpieniem ukochanego, próbuje wydobyć od niej informację o miejscu, gdzie schronił się więzień. Tosca pod wielkim naciskiem łamie się i zdradza tajemnicę: Cavaradossi ukrył Angelottiego w studni w ogrodzie. Sciarrone, jeden z podwładnych Scarpia, przynosi wiadomość o klęsce wojsk reżimu. Cavaradossi szydzi ze Scarpia, ciesząc się z jego przegranej. Zostaje skazany na śmierć. Tosca zostaje sama ze Scarpia, który wyznaje jej, że od dawna ją obserwuje i że jest ona obiektem jego pożądania. Zszokowana Tosca błaga go o uwolnienie ukochanego, jednak cena jest wysoka. Śpiewaczka ostatecznie przystaje na układ, w którym w zamian za życie Cavaradossiego i przepustkę pozwalającą na opuszczenie Rzymu ma oddać się prefektowi. W kulminacyjnym momencie Tosca zabija Scarpia, zabiera podpisany przez niego glejt i ucieka. Nad ranem akcja przenosi się do Zamku Świętego Anioła – więzienia, w którym Cavaradossi czeka na stracenie. Skazany odmawia spotkania z księdzem, ale chce napisać ostatni list do Toski, która niedługo potem wbiega do więzienia. Opowiada o zabójstwie Scarpia oraz o pomysle, który może ocalić życie ukochanego: instruuje go, jak powinien upaść po rozstrzelaniu, które zgodnie z ostatnim rozkazem Scarpia ma być mistyfikacją. Cavaradossi zostaje odprowadzony na miejsce stracenia. Tosca obserwuje przygotowania do egzekucji, a potem fikcyjne rozstrzelanie. Kiedy jednak pełna nadziei podbiega do ukochanego, odkrywa, że Scarpia ją oszukał i Mario nie żyje. Wkracza policja, która w międzyczasie odkryła morderstwo prefekta. Tosca wyrывa się strażnikom i popełnia samobójstwo („Tosca” 2023).

Wspomnianą wcześniej arię tytułowa bohaterka śpiewa w momencie konieczności podjęcia decyzji: czy ugiąć się przed prefektem, czy też pozostawić ukochanego w jego rękach. Kompozytor dzieli arię na trzy bloki tematyczne: w pierwszym opisane zostają czyny Toski jako osoby, w drugiej jest mowa o działaniach kobiety, ukazujących ją jako osobę wierzącą. Trzecia część natomiast zawiera pytania retoryczne i stanowi próbę zrozumienia, dlaczego, mimo jej starań, los tak mocno ją doświadcza.

Tekst oryginalny

Vissi d'arte, vissi d'amore,
non feci mai male ad anima viva!
Con man furtiva
quante miserie conobbi aiutai.

Tłumaczenie polskie

Żyłam dla sztuki, żyłam dla miłości,
nigdy nie szkodziłam żywej duszy!
Dyskretnie pomagałam
wszystkim napotkanym nieszczęśnikom.

Sempre con fe'sincera
la mia preghiera
ai santi tabernacoli salì.
Sempre con fe'sincera
diedi fiori agli altar.

Zawsze ze szczerą wiarą
moja modlitwa
do świętych przybytków trafiała.
Zawsze ze szczerą wiarą
przyozdabiałam ołtarz kwiatami.

Nell'ora del dolore
perché, perché, Signore,
perché me ne rimunerì così?

W tej godzinie rozpaczy
dlaczego, dlaczego, Panie,
dlaczego tak mnie wynagradzasz?

Diedi gioielli della Madonna al manto,
e diedi il canto agli astri, al ciel,
che ne ridean più belli.

Darowałam klejnoty na strój Madonny,
pieśni ofiarowałam gwiazdom i niebu,
aby lśniły większym pięknem.

Nell'ora del dolore,
perché, perché, Signor,
ah, perché me ne rimunerì così?

W tej godzinie rozpaczy,
dlaczego, dlaczego, Panie,
ach, dlaczego tak mnie wynagradzasz?

Tosca swoją arię rozpoczyna bez wstępu w tempie *andante lento appassionato*. Kompozytor dodatkowo wprowadza określenia *dolcissimo* (bardzo miękko), *con grande sentimento* (z wielkim uczuciem) i dynamikę *pianissimo*. Wszystkie te elementy tworzą mroczny obraz przygnębienia, jakie stało się udziałem postaci. Pierwsze dwa wersy utrzymane są w tonacji es-moll, która opisywana jest jako najczarniejsza melancholia (Schubart 1806). Uczucia beznadziei i rozpaczy Tosca wyraża w tekście, który przypomina jej dobre czyny oraz to, że starała się być także dla innych. Linia melodyczna koresponduje z treścią słów: każde wyliczenie rozpoczyna się od wysokiego dźwięku i ma kierunek opadający (*catabasis*; zob. przykł. 5), wyrażając w ten sposób pokorę, ale także rezygnację.

Andante lento appassionato ♩ = 40
p dolcissimo con grande sentimento

Tosca
Vis - si d'ar - te, vis - si d'a - mo - re, non fe - ci mai ma - le ad a - ni - ma vi - va!

Vn. I
pp con molto dolcezza

Vn. II
pp con molto dolcezza

Vi.
pp con molto dolcezza

Vc.
pp con molto dolcezza

8

poco allarg.
con anima

Tosca
Con man fur - ti - va quan - te mi - se - rie co - nob - bi, a iu - ta - i...

Vn. I
rinforz. *con anima*

Vn. II
rinforz. *con anima*

Vi.
rinforz. *con anima*

Vc.
pp

Cb.
pp
pizz.

Przykład 5. G. Puccini, *Tosca* (1900), aria *Vissi d'arte, catabasis*

Kobieta ożywia się dopiero, śpiewając ostatni wers pierwszej zwrotki, który doprowadza do zmiany tonacji na Es-dur (miłość, oddanie, intymna rozmowa z Bogiem; Schubart 1806, 377). Początek drugiego odcinka rozpoczyna się modlitwą, quasi-melorecytacją na jednym dźwięku. Ambitus melodii rozszerza się, kiedy Tosca wymienia swe kolejne pobożne czyny: ofiarowanie wotów i modlitw. Kompozytor wprowadza też określenia *con anima* oraz powoli zwiększa dynamikę. Rozszerza się też i dywersyfikuje faktura orkiestrowa: słyszymy już nie tylko postawione akordy w rytmie ćwierćnutowym i wspomaganie melodii głosu wokalnego, ale również rozłożone pasaże harfy (instrumentu związanego z miłosnym afektem) czy długo trwające akordy smyczków (*tenuta*), tworzące tło dla pewnego bezruchu, modlitewnego spokoju (zob. przykł. 6). Całość prowadzi do kulminacji – krzyku rozpaczy (*exclamatio*; zob. przykł. 7) na słowie „Panie” i pytania o to, dlaczego mimo wyświadczanego dobra życie zgotowało jej taki los. Zwolnienie (*allargando*) i wyciszenie ostatniego wersu „perché me ne rimunerì così?” („dlaczego mnie tak wynagradzasz?”) świadczy o ostatecznej rezygnacji bohaterki i pogodzeniu się z tym, co nastąpi.

a tempo

I.

Fl. *p*

Ob. *pp*

Cl. in Sib *pp*

Cl.b. in Sib *pp*

Ar. *p*

Tosca

Sem - pre con fe' sin - ce - ra la mia pre - ghie - ra ai san - ti - ta - ber.

Vn. II

VI. *divisi* *pp*

Vc. I. con sordina *p con grande sentimento*

Cb. *pp*

Fl. I. III. *pp* *f* *p*

Ob. I. *ppp* *pp*

Cl. in Sib. I. II. *pp* *pp* *f* *p*

Cl. b. in Sib. *pp* *pp* *f* *p*

Fg. I. II. *mf* *f* *p*

Ar. *f*

Tosca *alzandosi con anima* *p*

- na-co-li sa-li. Sem-pre con fe' sin-ce - ra, die - di fio - ri agli al - tar. Nel-

Vn. I *sulla II. corda portanto* *attacare pp* *f* *p*

Vn. II *sulla II. corda portanto* *attacare pp* *f* *p*

VI. *sempre divise in 2 parti uguali* *unite portanto* *attacare pp* *f* *p*

Vc. *L.* *tutti portanto* *attacare pp* *f* *p*

Cb. *f*

Przykład 6. G. Puccini, Tosca (1900), aria Vissi d'arte, przykład tenuty

Tosca *rall.*

per - ché, per - ché, Si - gnor. ah, per-ché me ne ri-mu - ne - ri co - sì?

Przykład 7. G. Puccini, Tosca (1900), aria Vissi d'arte, przykład exclamatio

SZUKAJĄC OZNAK SZALEŃSTWA

W niniejszym rozdziale przedstawiono najczęściej występujące dysfunkcje mowy i zachowania w zaburzeniach psychicznych oraz elementy muzyczne służące pogłębieniu psychologicznego portretu osoby chorej.

W przypadku mowy dysfunkcje obejmują:

- ograniczenie lub brak stosowania mowy (lub rozmowę z wybranymi osobami, w niektórych sytuacjach);
- zaburzenia płynności (dotyczące tempa, iloczasu, rytmu mówienia, koartykulacji i melodii);
- zaburzenie spójności (ubóstwo lub natłok, rozkojarzenie, drobiazgowość, nielogiczność, zbaczanie z tematu, stosowanie neologizmów);
- dysfunkcję prozodii emocjonalnej (zarówno w stosowaniu, jak i rozumieniu).

Dysfunkcje zachowania dotyczą:

- zaburzeń zdolności kierowania sobą, poczucia własnej odrębności i relacji z innymi;
- halucynacji wzrokowych, słuchowych, urojeń, myśli paranoicznych i obsesyjnych oraz kompulsji;
- sprzecznych, wzajemnie wykluczających się działań, sądów i uczuć;
- obojętności, braku reakcji emocjonalnych w odpowiedzi nawet na poważne przeżycia;
- rozkojarzenia, braku związku lub niewielkiego związku między wypowiedzianymi słowami, które nie układają się w spójną wypowiedź;
- zahamowań ruchowych, stanów osłupienia, podczas których chory przyjmuje dziwaczne pozycje;
- głębokich, nieuzasadnionych obniżen nastroju i poczucia beznadziei;
- spadku energii lub przeciwnie – nadpobudliwości;
- zmniejszenia potrzeby snu i przekonania chorego o swoich nieograniczonych możliwościach;
- braku zahamowań w kontaktach z innymi;
- tendencji do wycofywania się i oddawania innym odpowiedzialności za swoje decyzje;
- deficytów w funkcjonowaniu intelektualnym, przystosowaniu się, czego skutkiem są niepowodzenia w realizacji standardów społecz-

no-kulturowych i rozwojowych, a w konsekwencji brak niezależności chorego;

- w niektórych przypadkach braku możliwości wykonania czynności samoobsługowych takich jak toaleta i higiena osobista, spożywanie posiłków;
- stereotypii ruchowych oraz autostymulacji.

Kompozytorzy, ilustrując objawy zaburzeń psychicznych, odwoływali się przede wszystkim do teorii afektów. Elementami służącymi oddaniu konkretnych emocji są:

- „dialog” między chorą (chorym) a osobą/instrumentem słyszany tylko przez chorą (chorego);
- częste zmiany technik wokalnych;
- zaburzenia prozodii;
- figury retoryczne (także celowe ich wykorzystanie niezgodne z ich znaczeniem);
- bogata koloratura;
- skrajne rejestry danego głosu;
- relacja głosu solowego z chórem;
- „niestabilność” elementów dzieła muzycznego (szybkie zmiany tempa, rejestrów, instrumentacji, współbrzmień itd.);
- nieoczekiwane przebiegi harmoniczne;
- znacząca rozbieżność między znaczeniem tekstu słownego a charakterem muzycznym;
- zaburzenie struktury narracyjnej wykorzystanych form muzycznych;
- tzw. sceny szaleństwa.

Zaznaczyć trzeba, iż kryteria te stanowią pewnego rodzaju uogólnienie, a zespoły objawów nie są identyczne dla każdego schorzenia; nie zawsze też u dwóch pacjentów cierpiących na tę samą jednostkę chorobową zaobserwujemy identyczne symptomy. Pomimo tego zauważyć można, iż opisane wyżej dysfunkcje sugerują podejrzenie występowania zaburzeń psychicznych u danej osoby. One też posłużą za podstawę analizy wypowiedzi bohaterów oper opisywanych w niniejszej publikacji. Jak pokazały analizy muzyczne, środki wykorzystywane przez kompozytorów odwołują się bezpośrednio – świadomie bądź intuicyjnie – do wskazanych dysfunkcji i zaburzeń. Warto więc podkreślić uniwersalność powyższych kryteriów oraz możliwość zastosowania ich zarówno do bohaterów męskich, jak i żeńskich w dziełach z różnych epok.



ANALIZY DZIEŁ OPEROWYCH

MATKA JOANNA
OD ANIOŁÓW,
CZYLI *DIABŁY Z LOUDUN*

Loudun, rok 1627, małe miasteczko na zachodzie Francji. Dwudziestodwuletnia Jeanne de Belcier została wybrana przełożoną zakonu urszulanek. Młoda przeorysza, znana później jako matka Joanna od Aniołów, okazała się prowodyrką napędzającą histerię, psychozę czy też serię lubieżnych aktów dokonywanych przez zakonnice loudenckiego konwentu. Drugim równie ważnym bohaterem tych wydarzeń był proboszcz parafii św. Piotra, 42-letni jezuita Urbain Grandier, znany zarówno z niepospolitej urody i słabości do kobiet, jak i pychy oraz braku politycznego wyczucia. Ten drugi czynnik sprawił, że ojciec Grandier wdał się w konflikt z ówczesnie jedną z najpotężniejszych, jeśli nie najpotężniejszą osobistością Francji – kardynałem Armandem Jeanem Richelieu (Werse 2015, 220–221).

W 1633 roku wielokrotne ataki hysterii oraz erotyczne wizje zakonnic z Loudun wzbudziły zainteresowanie francuskiej społeczności, zarówno świeckiej, jak i duchownej. Przeorysza i młodsze siostry „opętane”¹⁴ przez Lewiatana, Isaacarona oraz inne duchy, zostały poddane serii egzorcyzmów, podczas których wyznały, że diabeł przychodzi do nich pod postacią ojca Grandiera. Ostatecznie proboszcz, oskarżony o czarnoksięstwo i konszachty z nieczystym duchem, zginął na stosie 18 sierpnia 1634 roku (Rapley 1998, 197). To jednak nie koniec tej historii. 15 grudnia 1634 roku do miasta przybył nowy jezuita – egzorcysta Jean-Joseph Surin, który, choć wielu zapewniało o nieprawdziwości opętania, nie miał wątpliwości co do ich autentyczności. Pomimo tego nie był w stanie pomóc Joannie; w efekcie ojciec Surin przeżył załamanie nerwowe i po przeszło roku pobytu w Loudun został odwołany, a na jego miejsce prowincjał przysłał innego duchownego. Kolejne próby egzorcyzmowania zakończyły się dla matki Joanny chorobą,

13 Podrozdziały dotyczące genezy i recepcji dzieła powstały na podstawie pracy magisterskiej pt. *Dwie wersje Diabłów z Loudun (1969 /2012) Krzysztofa Pendereckiego w kontekście przemian estetycznych współczesnego teatru operowego* obronionej w 2020 roku w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, do której badania również zostały zrealizowane w ramach projektu „Diamentowy Grant”.

14 W dalszej części niniejszego rozdziału wyjaśnię przyczynę ujęcia słowa „opętanie” w cudzysłów.

która wydawała się nieuleczalna. Wówczas po raz kolejny nadnaturalne siły miały wkroczyć w życie przeoryszy, ponieważ została uzdrowiona, a święty Józef, do którego żarliwie się modliła, pozostawił na jej koszulce kilka kropli balsamu. Dzięki temu wydarzeniu imię urszulanki po raz kolejny pojawiło się na ustach Francuzów. Do swoich domów zapraszali ją arystokraci i dostojnicy kościoła, m.in. Anna Austriaczka i sam Richelieu. Sława nie trwała jednak długo – o cudownych wydarzeniach zapomniano, a Joanna została w klasztorze aż do swojej śmierci w 1665 roku. Jeszcze w XVII wieku Kościół odniósł się krytycznie do sprawy i potępił praktyki, w których słowa diabła miałyby posłużyć za podstawę oskarżenia, oraz orzekł nieprawdziwość opętań (za: Ferber 2004, 144).

Opisana tutaj historia stała się inspiracją dla wielu twórców, jednak dla powstania dzieła Pendereckiego najbardziej znaczące były publikacje Aldousa Huxleya oraz Johna Whitinga. Na kanwie wydarzeń z Loudun Huxley stworzył w 1952 roku obszerny esej zatytułowany *Devils of Loudun* (2010). Źródłem historycznym stał się dla niego tekst wspomnianego już wcześniej jezuitę – Jeana-Josepha Surina (Surin, Prunair i de Certeau 1991) – oraz zapiski autobiograficzne matki Joanny (des Anges 1886). W toku narracji Huxley wprowadził dygresje dotyczące innych przypadków diabelskich interwencji i kryteriów oceny tego, co może być potraktowane jako opętanie, a co należy zakwalifikować jako zaburzenia psychiczne. Całość eseju to historyczna, socjologiczna i filozoficzna refleksja nad ludźmi, obejmująca lata 1604–1665, a zatem czas od przybycia Urbaina Grandiera do Loudun aż po śmierć matki Joanny i ojca Surina (Kotłowska 2011, 92).

Huxley na pierwszy plan wysunął koncepcję realizacji „ja” oraz ideę konfrontacji jednostki ze złem. I Grandier, i Joanna próbowali odpowiedzieć sobie na pytania dotyczące własnej tożsamości. Różnica między nimi polegała jednak na tym, że proboszcz nie uległ wpływom środowiska, natomiast urszulanka uwierzyła w zapewnienia polityków i duchownych, którzy zachęcili ją do podjęcia konkretnych działań i wydawali sądy na jej temat. Autor zwrócił więc szczególną uwagę na rolę manipulacji: odpowiednio pokierowana osoba może szybko uwierzyć w cuda, opętanie oraz inne zjawiska nadprzyrodzone, jeśli wywierany na nią nacisk trwa wystarczająco długo. To potwierdza tezę, że kłamstwo wypowiedziane wiele razy staje się prawdą.

Drugim źródłem literackim dla opery Pendereckiego stał się dramat *The Devils* autorstwa Johna Whitinga (1961). Angielski dramaturg dokładnie przedstawił w nim przebieg politycznej rozgrywki, której ofiarą padł proboszcz parafii św. Piotra. Wyraźnie podkreślił przy tym rolę barona

de Laubardemonta w reżyserowaniu opętania, a zatem ich fałszywość. Whiting rozwinął także wątek związku księdza i Philippe Trincant, córki prokuratora królewskiego w Loudun, który poprosił Grandiera, żeby ten uczył ją łaciny. W dramacie wyraźnie widać dynamikę zmian, jakie zachodzą w stosunku mieszkańców miasta do ich proboszcza. Louis Trincant, początkowo przychylny kapłanowi i żywiący doń sympatię, ostatecznie go znienawidził i zapalał żądzą odwetu po tym, jak duszpasterz uwiódł jego córkę i porzucił, gdy zaszła w ciążę.

Między dramatem Whitinga a treścią opery uwidacznia się kilka ważnych różnic, które wpływają zwłaszcza na portret psychologiczny Grandiera. Jedną z nich jest pojawienie się w tekście dramatu postaci pracującego w kanałach ściekowych mężczyzny (Sewerman), któremu proboszcz opowiadał o swoich potrzebach i pragnieniach, dzielił się z nim myślami oraz spostrzeżeniami, których nie wyjawiał nikomu innemu. Można stwierdzić, że między tymi mężczyznami zawiązał się pewien rodzaj przyjacielskiej relacji, być może stosunku spowiednik–wierny. To kanalarzowi proboszcz opowiadał o swojej głupocie, ambicji i próżności oraz popełnianych błędach, ale także o doświadczeniu Boga i tym, jak ono się zmieniało się dzięki związkom z kobietami (Whiting 1961, 51–52). Wspominał, że śmierć, której wielokrotnie był świadkiem, a której oglądanie nigdy nie wzbudzało w nim żadnych emocji, nagle stała się dla niego sensem. Sam też, gdy jego życiu zagroziło niebezpieczeństwo ze względu na – związany ze zburzeniem fortyfikacji miasta – sprzeciw wobec kardynała Richelieu, oczekiwał uczucia wyzwolenia, jakie miała przynieść śmierć; pragnął autodestrukcji, dzięki której jego błędy zostałyby zapomniane. Ważne jest to, że dzięki rozmowom z postacią pozornie poboczną Grandier zyskał głębię psychologiczną (Whiting 1961, 42–43).

Również zakończenia obu dzieł znacząco się różnią. W dramacie po raz ostatni Philippe i Grandier spotkali się w drodze na miejsce kaźni. Dziewczyna (będąca w zaawansowanej ciąży) przekonywała wówczas, że wspólnie wychowają dziecko jako szczęśliwa rodzina i błagała o litość dla ukochanego. Została jednak odciągnięta na bok i uciszona. Kiedy proboszcz już płonął na stosie, między Joanną a kanalarzem, który wcześniej był świadkiem zwierzeń Grandiera, wywiązała się rozmowa. Zakonnica, widząc, jak mieszkańcy rozkradają kości księdza, pełna nadziei zastanawiała się, czy uczynią z nich relikwie. Rozmówca pozbawił ją jednak złudzeń, twierdząc, że kości zostaną zbezczeszczone. Nakazał jej też, by nie próbowała się usprawiedliwiać, po czym, podobnie jak inni, odszedł. Urszulanka w samotności płakała, wymawiając imię proboszcza. Whiting, umieszczając w dziele więcej

wątków, zarysował bardziej skomplikowany portret Grandiera. Ukazał go jako filozofa i człowieka owładniętego obsesją samozniszczenia, który wykorzystał swoich wrogów w celu realizacji swojego planu.

Penderecki, czerpiąc z obu tekstów, stworzył własną wersję tej historii. Z jednej strony za Huxleyem wysnuł refleksje nad człowiekiem mierzącym się ze złem, z drugiej – podążył za Whitingiem, co pozwoliło mu ukazać konkretną postać kapłana i wynieść go do rangi męczennika. Ze względu na to, że całkowicie zrezygnował z obecności niektórych postaci drugoplanowych i znacząco zmniejszył udział pozostałych, szczególny nacisk położył na dramat samotności jednostki oraz ponadczasowy motyw śmierci za prawdę.

LIBRETTO

Krzysztof Penderecki wielokrotnie rewidował swoją pierwszą operę. Owo-
cem tego są aż trzy wersje, w których kompozytor dokonał znaczących mo-
dyfikacji w tekście libretta oraz w warstwie muzycznej. Ze względu na brak
nagrań i dostępu do partytury wykorzystanej do przedstawienia warszaw-
skiego, dokonanie dokładnej analizy nie jest możliwe. Jednym z niewielu
śladów tej realizacji pozostała szczegółowa recenzja autorstwa Andrzeja
Chłopeckiego opublikowana w „Ruchu Muzycznym” (1975). Z perspek-
tywy analizy postaci matki Joanny wersje z lat 1969 i 2012 nie zawierają
znaczących zmian, toteż przy analizie tekstu libretta odwołuję się do pier-
wotnej wersji¹⁵.

AKCJA OPERY

Akt I: Joanna – przeorysza zakonu urszulanek – doznaje dwóch wizji, z któ-
rych jedna dotyczy wspólnej kąpieli młodej wdowy Ninon oraz probosz-
cza parafii św. Piotra, Urbaina Grandiera, a druga ukazuje obraz procesji
i spalenia jezuitę na stosie. Zakonnica, choć zna księdza tylko z opowieści
mieszkańców, pożąda go erotycznie. Chcąc nawiązać z nim kontakt, wysyła
więc do niego list z prośbą o pełnienie funkcji spowiednika siostr louden-
skiego konwentu. Mężczyzna odrzuca propozycję. Chirurg Mannoury i ap-
tekarz Adam dyskutują na ulicy o częstych wizytach proboszcza u wdowy,
która rzeczywiście okazuje się jego kochanką. Joanna również zadręcza się
myślami o romansie tej dwójki, a gdy Grandier zjawia się w świątyni, ucieka
z krzykiem. Podczas spowiedzi proboszcz uwodzi kolejną kobietę – cór-
kę prokuratora królewskiego – Philippe Trincant, co ostatecznie decyduje
o tym, że Mannoury i Adam postanawiają doprowadzić go przed sąd.

Jean d'Armagnac, mer Loudun, otrzymuje od komisarza królewskiego,
barona de Laubardemonta, rozkaz zburzenia fortyfikacji, lecz mu się nie

15 Szczegółowe informacje na temat różnic między wersjami opery zawiera
rozdział *Diabły z Loudun – sposoby konstrukcji dramaturgicznej* we wspo-
mnianej wcześniej pracy magisterskiej (por. przyp. 13).

podporządkowuje. Grandier, zapytany o opinię, popiera sprzeciw mera. Joanna spowiada się ojcu Mignon ze swoich mar sennych i wizji, w których proboszcz ma sprowadzać na nią gorszące obrazy; jej wyznania ostatecznie prowadzą do tego, iż przeciwko ojcu Grandierowi zawiązuje się spisek, którego pomysłodawcami stają się Adam i Mannoury.

Ojciec Barré, egzorzysta z Chinon, stwierdza, że przeorysza jest we władzy demona Urbanusa Grandiera, i razem z ojcem Mignon oraz Rangierem rozpoczynają egzorcyzmy, które mają swoją kontynuację w akcie II.

Akt II: Kapłani za pomocą lewatywy z wody święconej decydują się wypędzić przemawiającego przez Joannę Asmodeusza. Loudeński sędzia de Cerisay oraz d'Armagnac ostrzegają Grandiera, że jego nazwisko nieustannie przewija się w sprawie urszulanek prowadzonej przez księdza z Chinon, co jezuita jednak lekceważy. Podczas kolejnego przesłuchania jedna z zakonnic opisuje spotkanie z proboszczem, podczas którego kapłan razem ze swoimi szatańskimi sługami przeprowadził czarną mszę z udziałem sióstr. Arcybiskup zakazuje kontynuacji egzorcyzmów i wywołuje tym wściekłość spiskowców. Wydarzenia z Loudun zaczynają stanowić miejscową atrakcję, a ludzie zjeżdżają się ze wszystkich stron, by obejrzeć niezwykle widowisko. Tymczasem Grandier, dowiedziawszy się od Philippe o ciąży, oddala ją od siebie. Sam prosi Boga o pomoc, świadomy tego, że poparłszy bunt d'Armagnaca, sprzeciwia się woli kardynała Richelieu.

Barré pomimo zakazu arcybiskupa kontynuuje egzorcyzmy pod nadzorem de Laubardemonta, a wezwany wcześniej książę Henri de Condé przywozi ze sobą relikwię – szkatułkę z fiolką krwi Chrystusa. To sprawia, że Joanna obwieszcza, iż została uwolniona, jednak chwilę później okazuje się, że szkatułka przywieziona przez księcia jest pusta. Mignon i Rangier w reakcji na tę wiadomość symulują atak opętania, który Barré leczy uderzeniami krucyfiksa. Zdegustowany i zniesmaczony książę opuszcza Loudun, a Grandier zostaje aresztowany przez Laubardemonta.

Akt III: Na początku toczą się trzy równoległe sceny: widzimy osamotnionego Grandiera oczekującego na wyrok w celi więziennej, aptekarza i chirurga przygotowujących się do współudziału w torturach przeprowadzanych na proboszczu oraz urszulanę przekonującą ojca Mignon o nocnych wizytach jezuity. Adam goli skazańcowi brodę, brwi i głowę, a paznokcie wyrywa mu Strażnik Więzienny. Na placu Woźny Sądowy odczytuje wyrok skazujący Grandiera na badanie zwyczajne i nadzwyczajne, a następnie spalenie żywcem. De Laubardemont przesłuchujący księdza żąda przyznania się do winy oraz ujawnienia współników, jednak mimo tortur proboszcz odmawia. Sprzeciwia się także przymusowi podpisania

obciążających go zeznań. W klasztorze matka Joanna chce popełnić samobójstwo, a później, odwiedziona przez współsiostry od tego zamiaru, modli się wraz z nimi o zbawienie duszy. Grandier zostaje zawleczony na miejsce kaźni. Pochód przystaje tylko przed bramami klasztoru, gdzie proboszcz po raz kolejny zapewnia, że nigdy go tu nie było, czemu przysłuchują się przeorysza i trzy inne siostry, które wyszły mu na spotkanie. Ostatecznie ksiądz zostaje doprowadzony na stos i pomimo nacisków egzorcyistów odmawia podpisania swojego aktu oskarżenia. Barré składa ostatni pocałunek na policzku Grandiera, jednak nazwany przez tłum Judaszem, z wściekłością podpala stos, w czym pomagają mu Rangier i Mignon. W tym czasie Joanna pozostaje pogrążona w modlitwie (streszczenie za: Kamiński 2008, 71–72).

PORTRET MATKI JOANNY – TEKST

Z przeoryszą urszulanek widz spotyka się już w trakcie pierwszej sceny. Zakonnica doznaje wówczas dwóch wizji. Podczas pierwszej, tej dotyczącej śmierci Grandiera, śpiewa:

Ich will einen Weg finden. Ja. Ich will einen Weg finden zu Dir. Ich werde kommen.
Du wirst mich umfassen mit Deinen geheiligten Armen. Das Blut wird zwischen
uns fließen und uns verreinigen. Meine Unschuld ist Dein (s. 4–7)¹⁶.

Jakoś znajdę drogę. Tak, jakoś znajdę drogę do Ciebie. Przyjdę do Ciebie. Weźmiesz mnie, weźmiesz mnie w swe święte ramiona. Krew, która popłynie między nami, zjednoczy nas. Moja niewinność jest Twoją (s. 38).

Słowa zakonnic z jednej strony można zinterpretować jako modlitwę, poufały zwrot do Boga. Pragnie relacji z Nim, a krew Chrystusa przelana na krzyżu pozwala, mimo wszelkich trudności czy ludzkich ułomności, zjednoczyć się z Najwyższym. Jeśli jednak wziąć pod uwagę obraz widziany przez urszulankę, którego głównym bohaterem jest pożądanym przez nią jezuita, trudno nie odnieść tych słów właśnie do Grandiera. To jego ramiona kobieta określa jako święte, wynosi go do roli bóstwa. Jej żądza doprowadziła do momentu, w którym jest w stanie wykroczyć poza wszelkie normy społeczne, byle tylko ksiądz „zjednoczył się” z nią. Słowa te można interpretować jako rodzaj proroctwa, zapewnienie, że przeoryszy nic nie powstrzyma przed osiągnięciem celu, jakim jest spotkanie z Grandierem oraz stworzenie duchowej (a przede wszystkim fizycznej) wspólnoty. Joanna zdradza tutaj skłonności socjopatyczne¹⁷ – przedstawiana wizja oraz tekst o krwi płynącej między bohaterami i oddania się Grandierowi mogą

16 Wszystkie cytaty oryginalne pochodzą z: Krzysztof Penderecki (1969). *Die Teufel von Loudun. Oper in drei Akten*, natomiast cytaty polskie pochodzą z: Witkowska Iwona (red.) (2013). *Libretto. „Diabły z Loudun”* [książka programowa spektaklu]. Warszawa, 38–57. W nawiasach dodano tylko numery stron.

17 W ICD-10 osobowość dyssocjalna lub antyspołeczne zaburzenie osobowości (ASPD, F60.2). Definiuje się je jako tendencję do lekceważącego podejścia do ludzi, praw oraz norm społecznych. Osoba chora dopuszcza się czynów przestępczych, manipulacji i oszustw, by osiągnąć własne cele. Cierpiący na

świadczyc o tym, że zakonnica świadomie dąży do przewidywanego finału, odrzucając uczucia innych oraz normy, reguły i zobowiązania społeczne.

Dalej Joanna wypowiada słowa:

Demütig weihe ich mich Deinen Dienst, der Du mir in Deiner unendlichen Weisheit diese sichtbare Burde und auf meinen Rücken gelegt hast, um mich Tag für Tag daran zu erinnern, was ich tragen muß. O mein lieber Herrgott, ich finde es schwer mich in meinem Bett umzuwenden, und so erinnere ich mich in den verzweifelten Stunden nach Mitternacht Deiner Bürde das Kreuzes auf dem langen Weg. (*Schweigen, dann mit anderer Stimme*) Bitte, Lieber Gott, nimm meinen Höcker von mir, so, daß ich auf dem Rücken liegen kann, ohne den Kopf zu Seite rollt (s. 8–11).

Oddaję Ci się pokornie w służbę, który w swej nieskończonej mądrości dałeś mi ten widoczny ciężar na grzbiecie, by przypominał mi co dzień o mym cierpieniu. Dobry Boże, jak trudno mi obrócić się w łóżku, przez co w bardzo wczesnych, rozpaczliwych godzinach po północy przychodzą do mnie myśli o Twoim brzemieniu, o Krzyżu na długiej drodze. (*Szlocha. Cisza, a następnie innym głosem*) Proszę, najdroższy Boże, zabierz ode mnie ten garb, bym mogła leżeć na wznak bez wykręcania głowy (s. 38–39).

Na krótki moment urszulanka odrywa się od wizji dotyczącej Grandiera i powraca do rzeczywistości. Podejmuje próbę modlitwy, w której ubolewa nad swoją fizyczną deformacją. Dziękuje za nią, ale w następnych słowach prosi Boga, by pozbawił ją tego brzemienia, ponieważ garb nastręcza jej wiele trudności w codziennym funkcjonowaniu. Kompozytor nie określił sposobu, w jaki Joanna powinna wypowiedzieć ostatnie zdanie, jedna przez ten krótki fragment przebija duży smutek wywołany fizycznym cierpieniem i bolesną konfrontacją z reakcjami ludzi – odrzuceniem, szyderstwem, naigrywaniem się. Chwilę później zakonnica powraca do swojej wizji – ostatniej drogi proboszcza. Powtarza też zapewnienie: „Ich will einen Weg finden. Ja, es gibt einen Weg zu dir. Ich werde ihn finden. Mag das Licht deiner ewigen Liebe” (1969, 11–12; „jakoś znajdę drogę. Tak, istnieje droga do Ciebie. Odnajdę drogę. Niech blask Twej nieśmiertelnej miłości...”; 2013, 39), co pozwala sądzić, że miota się między Bogiem a Grandierem.

Po tych słowach następuje spotkanie Claire i Joanny oraz wręczenie listu. Dramatyczny okrzyk przeoryszy upewnia widzów w tym, jak wielkim

to zaburzenie charakteryzują się m.in. chłodem emocjonalnym, niezdolnością do odczuwania poczucia winy i brakiem empatii.

ciosem musiała być dla niej odmowa. Proboszcz informuje, iż pilne obowiązki w mieście nie pozwalają mu objąć funkcji przewodnika duchowego zgromadzenia. Urszulanka znów pozostaje sama i ironicznie stwierdza, że niemal zwróciła się do Boga w tej sprawie – chęci pocucia bliskości, miłości (także tej cielesnej) i ciepła – podczas gdy trzeba było do mężczyzny. Prawie szeptem i z nabożną czcią wypowiada imię ukochanego, a wyobrażenia podsuwa jej drugą wizję: Ninon i Grandiera w miłosnych uniesieniach. Przepełniona ironią opisuje scenę, zwracając się bezpośrednio do księdza:

Was hast Du getan? Dich ausgestreckt, um die fallenden Betttücher zu erhaschen. Wollest Du Deine Blöße bedecken? Gibt es da Schamgefühl? Wie jung ihr beide aussieht. Das Mädchen ist schwer in Deinen Armen. Sie hat gegähnt. Und Du hast den Schänder ihres Körpers an Dich gezogen. Du zitterst wider Willen. Sieh die Sonne zerreißt die Dünste auf den Feldern. Du wirst überschwemmt werden vom Tag. Nimm, was Du kannst. Sollen beide nehmen, was sie können. Jetzt. Jetzt. Fleisch auf des Metzgers Brett. Wo bist Du? Geliebter? Liebe? Wo bist du? Jetzt? Jetzt. Jetzt (s. 11–18).

Co właściwie zrobiłeś? Sięgnąłeś, by chwycić opadające prześcieradła. Czy po to, aby ukryć nagość? Czy jest tu jeszcze skromność? Jak młodo oboje wyglądacie. Dziewczyna tak bezwolna w twych ramionach, Grandier. Właśnie ziewnęła. Ty zauważyłeś, jak drży jej ciało. Sam drżysz, na przekór sobie. Patrz, słońce przedziera się przez mgły na polach. Zaraz pochłonie was dzień. Bierzcie, ile się da. Oboje bierzcie, ile zdołacie. Teraz, teraz. Mięso na rzeźniczym stole. Gdzie jesteś? Miłości? Miłości? Ach, gdzie jesteś? (s. 39).

Joanna bardzo dokładnie „śledzi” przebieg sceny między kochankami. Dostrzega każdy, nawet najmniejszy gest, każde drżenie. Jest oczywiste, że przemawia przez nią zazdrość, ponieważ sama chciałaby znaleźć się na miejscu Ninon. Sugeruje, że wkrótce relacja między kobietą a kapłanem się zakończy, nie tylko ze względu na nadchodzący poranek, który zmusi ich do fizycznego rozstania, ale również dlatego, iż są dla niej „mięsem na rzeźniczym stole”. Jest pewna, że Ninon to jedynie chwilowa przeszkoda, a Grandier jako jej ukochany w końcu się z nią spotka.

W otwierającej scenie I aktu widać zmianę w stanach Joanny: od pełnej świadomości do nieświadomości, od modlitwy do urojeń (gdyż jedynie w taki sposób można potraktować tę drugą wizję). Zakonnica żyjąca za klasztorną kratą nigdy nie miała możliwości, by przekonać się o prawdziwości plotek krążących po mieście, a tylko z nich dowiadywała się o romanсах proboszcza. Przeplatanie modlitwy socjopatycznymi monologami

wyraźnie wskazuje na niestabilność emocjonalną bohaterki, a nawet może być objawem ostrych zaburzeń psychiatrycznych¹⁸.

Kolejny raz matka Joanna pojawia się w 6 scenie I aktu. Na początku nawiązuje się dialog między nią a jedną z sióstr:

Jeanne

Rührt meinen Rücken nicht an!
[nach einiger Zeit] Claire?

Joanna

Nie dotykaj moich pleców!
[po chwili] Claire?

Claire

Ja?

Klara

Tak?

Jeanne

Es heißt, ich habe schöne Augen. Ist das wahr?

Joanna

Mówią, że mam piękne oczy. Czy to prawda?

Claire

Ja, Mutter

Klara

Tak, matko.

Jeanne

Anscheinend so schön, daß ich sie nicht schließen darf, nicht einmal, um zu schlafen. (s. 33–34)

Joanna

Tak piękne, jak się zdaje, że mogę ich w ogóle nie zamykać – nawet w nocy, by spać. (s. 40)

Na podstawie słów Joanny można przypuszczać, że żywi ona lęk przed dotykiem, jednak ze względu na fakt, iż to jedyna sytuacja w operze, gdy ktoś dotyka przeoryszy, nie można mieć pewności co do tej hipotezy. Uwidacznia się tu natomiast jej obsesja na punkcie oczu. Przez zachowanie i słowa dotyczące deformacji ciała przebija niskie poczucie własnej wartości, świadomość własnej brzydoty i brak akceptacji swojego wyglądu. Przeorysza przywiązuje więc dużą wagę do opinii ludzi na temat jej oczu, ponieważ

- 18 W ICD-10 ostre i przemijające zaburzenia psychiatryczne (F23.0) – występują w nich omamy, urojenia i inne zaburzenia postrzegania są wyraziste, lecz ulegają szybkim zmianom – z dnia na dzień lub nawet z godziny na godzinę. Często występuje też ekscytacja emocjonalna z intensywnymi, przemijającymi uczuciami. Prawdopodobne jest też rozpoznanie F23.3, czyli inne ostre zaburzenie psychiatryczne z przewagą urojeń, które obejmują ostre zaburzenia psychiatryczne, których główną cechą są względnie trwałe urojenia lub omamy, które jednak nie uzasadniają rozpoznania schizofrenii (Puzyński i Wciórka 2000, 92–95).

zdanie loudieńczyków pozwala jej twierdzić, iż są jedynym elementem akceptowalnym społecznie. Dysmorfofobia (zaburzenia dotyczące obrazu ciała)¹⁹ spowodowała u Joanny kompleks Quasimoda (poczucie inności, mniejszej wartości), uciekanie się do zabiegów obronnych (np. kamuflaż czy ograniczenia w stylu życia) oraz zaburzenia w relacjach społecznych i seksualnych (Kimszal i Van Damme-Ostapowicz 2016, 260). Niewątpliwie jednym z jej mechanizmów obronnych było wstąpienie do klasztoru. Z historii opowiedzianej przez Huxleya wiemy, że matka Joanna nie czuła powołania i nie chciała wstąpić do zgromadzenia, jednak zarówno ona, jak i jej rodzina jedynie tam widzieli dla niej miejsce. Ów brak powołania uwidacznia się również w potrzebie kontaktów społecznych, poszukiwaniu pokłasku i uwielbienia ludzi (co jeszcze wyraźniej zostało zaznaczone po scenach egzorcyzmów). Nietrudno też dostrzec zaburzenia w sferze seksualności, gdyż zarówno wizja z I aktu, jak i dalsze sceny składają się na obraz jej silnego pożądania wobec ojca Grandiera.

W dalszej części sceny Joanna modli się i składa obietnicę: „Du gahst meinem Leben Sinn, indem Du mich in dieses Ursulinenhaus brachtest. Ich will meine Pflicht tun nach meinem besten Wissen und Gewissen” (1969, 34–35; „nadałeś memu życiu sens, kierując mnie do tego zakonu urszulanek. Postaram się być dobrą przewodniczką mych sióstr i spełniać obowiązki w zgodzie ze sobą”; 2013, 40). Przeorysza w młodym wieku przyjęła funkcję przełożonej, jej działania od początku były na to nastawione. Joanna celowo szukała relacji – czasem kosztem innych osób – które miały doprowadzić ją do objęcia wyższych funkcji w zgromadzeniu, co stanowi kolejny dowód jej skłonności socjopatycznych oraz potrzeby akceptacji społecznej i próby zdobycia jej poprzez zabezpieczenie uprzywilejowanej pozycji. Wielokrotnie jej słowa zdradzają jednak, że nie odnajduje się zarówno w roli przeoryszy, jak i w ogóle w stanie duchownym. Gdy pod koniec sceny 6 do kościoła powraca Grandier, zakonnica przerywa modlitwę i wybiega z krzykiem ze świątyni, co świadczy o jej niezrównoważeniu emocjonalnym: z jednej strony pragnie spotkać się z proboszczem, z drugiej panicznie boi się konfrontacji z nim i unika jej, jak tylko może.

19 W ICD-10 zaburzenia obrazu ciała, dysmorfofobia (BDD, F45.2) – są jedną z podkategorii zaburzeń hipochondrycznych. Charakteryzują się koncentracją uwagi na własnej fizyczności, objawiającej się m.in. przez częste przeglądanie się w lustrze lub wręcz przeciwnie – unikanie odbicia, wrogie nastawienie wobec innych osób, próby ukrycia defektu, próbę odwrócenia uwagi od defektu poprzez ubiór czy biżuterię (Puzyński i Wciórka 2000, 141–142).

Dalej Joanna pojawia się w scenie 11 podczas rozmowy z ojcem Mignon, nowym przewodnikiem duchowym urszulanek. Opowiada mu o swoich wizjach, w których ukazuje się jej diabeł w postaci ojca Grandiera. Przeorysza zapewnia spowiednika, że jest świadoma powagi tego oskarżenia i prosi o pomoc. W tym momencie urszulanka staje się częścią spisku mającego doprowadzić do ostatecznego uciśnienia proboszcza. Trudno jednak odpowiedzieć na pytanie, czy od początku zna konsekwencje tej intrygi, dla życia zarówno konwentu, jak i wielu innych osób.

Egzorcyzmy rozpoczynają się w scenie 13 (w wersji z 2012 roku w scenie 15). Na początku Joanna modli się w swoim pokoju, zza ściany słysząc modlitwę różańcową:

Bitte, lieber Gott, mache ein braves Mädchen aus mir. Kümmere mich um meinen lieben Vater und meine Mutter, und behüte meinen Hund Kapitän, der mich liebte und der nicht verstand, warum ich ihn damals zurücklassen mußte.

Oh Gott, Gott, ich würde so gern zu Dir beten, wie es sich gehört, aber das kann ich nur nach dem Buch, in der Kapelle. Hab mich lieb. Amen (s. 53–54).

Proszę, Boże, spraw, abym była dobrą dziewczyną. Miej w opiece mojego drogiego ojca i matkę. Opiekuj się psem Kapitanem, który mnie kochał i nie rozumiał, dlaczego musiałam go opuścić.

Boże, Boże, chciałabym modlić się do Ciebie, tak jak należy... Ale potrafię jedynie z modlitewnika, w kaplicy. Miłuj mnie! (*widać GRANDIERA i PHILIPPE przechodzących obok miejskich murów; do GRANDIERA*) Miłuj mnie! (*pokornie*) Amen! (s. 43–44)

Przeorysza w dość infantylnej modlitwie prosi m.in. o opiekę nad psem Kapitanem. Nie umie znaleźć odpowiednich słów, czego sama jest świadoma. Przyznaje, że jedynym rozwiązaniem jest odczytywanie tekstów z modlitewnika. To pokazuje, że osobisty kontakt z Bogiem stanowi dla Joanny żmudne zajęcie, które w żaden sposób nie służy jej rozwojowi duchowemu. Przyczyną tych trudności mogą być również zaburzenia asocjacji²⁰, jako że Joanna, nie korzystając z modlitewnika, nie wie, co mówić. Być może pojawia

20 Charakteryzują się one brakiem logicznego związku pomiędzy słowami czy zdaniami oraz rozkojarzeniem, mimo że sprawność intelektualna i świadomość chorego są zachowane.

się tu kolejny trop – przeorysza w jakimś stopniu ma poczucie winy, choć trudno jednoznacznie to ocenić. Na koniec modlitwy błaga o miłość. Kiedy ponownie wypowiada tę prośbę, widząc Grandiera i Philippe na miejskich murach, pewne jest, że pragnie miłości nie boskiej, ale ludzkiej – miłości proboszcza parafii św. Piotra.

Chwilę po tym do pokoju wchodzi de Laubardemont, Mignon, Barré, Rangier, Adam i Mannoury. Rozgrywa się scena między egzorcystą i przeoryszą:

Barré

Über laßt diese Sahe mir. weitermachen.
Guten Morgen, Schwester. Seid Ihr wohl auf?

Jeanne

Ja, dank Euch, Vater. Ich bin wohl auf.

Barré

Ausgezeichnet. Wollt Ihr niederknien?
(*JEANNE kniet nieder; BARRÉ schreit plötzlich*) Bist du hier? Bist du hier? (*Schweigen. Er wendet sich den anderen zu*) Die antworten nie beim ersten Mal. Haben Angst, sich festzulegen. (*Zu JEANNE gewendet*) Los! Erkläre dich! In nomine Domini nostri Jesu Christi. (*JEANNE wirft plötzlich ihren schiefen Kopf zurück, und lautes, männliches Lachen dringt aus ihrem offenen, verzerrten Mund. BARRÉ zufrieden, zu den anderen*) Das funktioniert immer.

Jeanne

Hier sind wir und hier bleiben wir!

Barré

Eine Frage.

Jeanne

Puh!

Barré

Seid nicht unverschämt! Eine Frage: Wie habt Ihr Einlaß in dieses Frauenzimmerlangt?

Barré

Pozwólcie mi się tym zająć. Witam, siostró. Dobrze się czujesz?

Joanna

Tak, dziękuję, ojcze. Czuję się bardzo dobrze.

Barré

Świetnie. Czy możesz uklęknąć? (*JOANNA klęka, BARRÉ nagle wydaje okrzyk*) Jesteś tu? Jesteś tu? (*cisza, zwraca się do pozostałych*) Nigdy nie odpowiada od razu. Boją się przyznać. (*odwraca się do JOANNY*) Dalej! Ujawnij się! In nomine Domini nostri Jesu Christi. (*JOANNA nagle odrzuca do tyłu swą przekrzywioną głowę, a z jej otwartych, wykrzywionych ust wydobywają się salwy męskiego śmiechu. BARRÉ z satysfakcją*) To zawsze działa.

Joanna

Jesteśmy tutaj i pozostaniemy.

Barré

Jedno pytanie.

Joanna

Pierdołę!

Barré

Nie bądź bezczelny! Jedno pytanie. Jak znalazłeś dostęp do ciała tej zakonniczki?

Jeanne (Asmodeus) *(mit tiefer Stimme)*
Durch Vermittlung eines Freundes.

Barré
Sein Name?

Jeanne (Asmodeus)
Asmodeus.

Barré
Das ist Euer Name. Wie ist der Name Eures Freundes?

Jeanne (Asmodeus)
Urbanus.

Barré
Dic qualitatem?

Jeanne (Asmodeus)
Sacerdos.

Barré
Cuius ecclesiae?

Jeanne (Asmodeus)
Sancti Petri.
(Schwankt auf den Knien hin und her. Er gibt unartikulierte Sie gibt unartikulierte Schreie von sich, die sich nach und nach zu einem Wort formen) Grandier, Grandier, Grandier, Grandier! *(Tiefes, grollendes Lachen)*. (s. 53–58)

Joanna (Asmodeusz) *(niskim głosem)*
Z pomocą przyjaciela.

Barré
Jego imię?

Joanna (Asmodeusz)
Asmodeusz.

Barré
Przecież to twoje imię. Jak brzmi prawdziwe imię twego kolegi?

Joanna (Asmodeusz)
Urbanus.

Barré
Dic qualitatem? [Powiedz, kim jest?]

Joanna (Asmodeusz)
Sacerdos. [Kapłanem.]

Barré
Cuius ecclesiae? [Z jakiego kościoła?]

Joanna (Asmodeusz)
Sancti Petri. [Świętego Piotra]
(kiwa się w przód i w tył na kolanach. Wydaje nieartykułowane dźwięki, które stopniowo przeradzają się w jedno słowo) Grandier, Grandier, Grandier, Grandier! *(głęboki, dudniący śmiech)*. (s. 44)

Rozmowa między ojcem Barré i Joanną na początku ma normalny przebieg. Dopiero po chwili egzorcysta zadaje pytanie o obecność szatana. Nikt jednak nie odpowiada, ale to nie zbija ojca Barré z tropu. Jako ekspert od spraw nadprzyrodzonych jest pewny swego i może wytłumaczyć każdy element obrzędu oraz wszystkiego, co jest z nim bezpośrednio i pośrednio związane. Egzorcysta dowodzi słuszności swojej tezy w chwili, gdy wydaje diabłu polecenie, by ten się ujawnił: przeorysza przyjmuje nienaturalne pozy, ma wykrzywioną twarz, a z jej ust wydobywają się salwy męskiego śmiechu. Należy jednak wziąć pod uwagę, iż przyjmowanie niecodzien-

nych pól i wydawanie nieartykułowanych dźwięków (mamrotanie) także są objawami ostrych zaburzeń psychiatrycznych.

Jeśli zestawić początek i koniec sceny oraz założyć szczerą Joannę, która obiecuje, iż postara się być dobrą przełożoną, można pomyśleć, że mamy tu do czynienia również z ambitendencją (współistnieniem sprzecznych dążeń) – kolejnym objawem ostrych zaburzeń psychiatrycznych. Seksualne pożądanie mężczyzny i jednocześnie bycie w celibacie oraz działania mające na celu skrzywdzenie innego człowieka i dążenie przy tym do bycia dobrą przełożoną, mającą stanowić wzór do naśladowania dla młodszych sióstr, są bowiem ze sobą sprzeczne.

Akt drugi rozpoczyna się od sceny egzorcyzmów i recytacji formuły o uwolnienie wykorzystywanej w rzymskim rycie (Penderecki posłużył się tekstem rzeczywistej modlitwy). Po wielu działaniach księży rozpoczyna się dialog Joanny i ojca Barré:

Jeanne (Asmodeus)

Entschuldigt mich...

Joanna (Asmodeusz)

Przepraszam...

Barré

Exi, seductor...

Barré

Exi, seductor... [Wyjdź, kusicielu...]

Jeanne (Asmodeus)

Bedaure, ich muß Euch unterbrechen.

Joanna (Asmodeusz)

Wybacz, że przerywam.

Barré

Nun, was ist's?

Barré

Czego chcesz?

Jeanne (Asmodeus)

Ich versteh' kein Wort. Ich bin ein beidnischer Teufel.

Joanna (Asmodeusz)

Niczego nie rozumiem. Jestem prymitywnym diabeł.

Barré

Es ist brauch, den Exorzismus auf lateinisch zu volziehen.

Barré

Egzorcyzmy są zawsze odprawiane w języku nauki.

Jeanne (Asmodeus)

Latein ist für mich eine fremde Sprache. Sprechen wir über das geschlechtliche Treiben der Priestern.

Joanna (Asmodeusz)

Łacina to dla mnie obcy język. Porozmawiajmy o seksualnym życiu księży.

Barré

Nein, keines wegs!

Barré

Nie, nie ma mowy!

Jeanne

O lieber Gott, treibe dies Wesen aus mir!

Jeanne (Asmodeus)

Schweig, Weib! Du unterbrichst eine theologische Diskussion.

Jeanne

Vater, hilf mir!

Barré

Mein liebes Kind, ich tue, was ich kann. Er scheint im Augenblick tief im Unterleib zu stecken. Sind Adam und Mannoury da?

Rangier

Sie warten.

Barré

Sie sollen sich fertig machen und dasweicht das Wasser! ([...] *BARRÉ wendet sich an JEANNE*) Schwester, es werden äußerste Maß nahmen nötig sein.

Jeanne

Was meint Ihr, Vater?

Barré

Der böse Feind muß mit Gewalt aus Euch herausgetrieben werden.

Jeanne

Gibt es den einen Weg außer dem Exorzismus?

Barré

Jawohl, mein Kind, es gibt einen Weg. (*Er schreit*) Hörst du mich, Asmodeus?

Asmodeus

Erbarmen, Erbarmen!

Barré

(*Er schreit*) Unsinn!

Joanna

O dobry Boże, uwolnij mnie od tej istoty.

Joanna (Asmodeusz)

Milcz, niewiasto, przerywasz teologiczną dyskusję.

Joanna

Ojczy, pomóż mi!

Barré

Drogi dziecko, robię, co mogę. Wygląda na to, że usadowił się w dolnych partiach trzewi. Czy są tu Adam i Mannoury?

Rangier

Czekają.

Barré

Niech się przygotowują i szykują wodę święconą! ([...] *BARRÉ zwraca się do JOANNY*) Siostró, tylko najbardziej radykalne metody mogą teraz pomóc.

Joanna

Jakie metody, ojczy?

Barré

Trzeba zmusić biesa do opuszczenia Twojego ciała.

Joanna

Czy nie ma innego sposobu oprócz egzorcyzmu?

Barré

O tak, moje dziecko, jest inny sposób. (*krzyczy*) Słyszysz mnie, Asmodeuszu?

Asmodeusz

Litości... Litości!

Barré

(*krzyczy*) Bzdura!

Barré, Rangier

Die Kirche muß mit der Zeit gehen,
Schwester.

Mignon

Die Kirche muß mit der Zeit...

Barré

(Unterbricht ihn brutal) Kommt, teure
Schwester. Es ist Euer Heil. Helft mir, Ran-
gier. *(RANGIER kommt zu BARRÉ, und ge-
meinsam halten sie JEANNE fest.)*

Jeanne

Nein, nein! Ich hab' es nicht gemeint!

Barré, Mignon, Rangier

Los!

Barré

Zu spät, Asmodeus!

Jeanne

Vater! Vater Barré!

Mignon, Adam, Mannoury

Asmodeus!

Rangier

Erwartest du Erbarmen, schweige!

Mignon, Mannoury

Asmodeus.

Jeanne

Ich bin's die jetzt Euch spricht, Schwester
Jeanne von den Engeln!

Barré

Du sprichst mit vielen Stimmen, Asmo-
deus.

Mignon, Adam, Mannoury, Barré

Asmodeus.

Barré, Rangier

Kościół musi iść z postępem,
siostro.

Mignon

Kościół musi iść z postępem...

Barré

(brutalnie mu przerywa) Dalej, droga sio-
stro. Tam jest twoje zbawienie. Pomóż mi,
Rangier. *(RANGIER podchodzi, we dwóch
przytrzymują JOANNĘ.)*

Joanna

Nie, nie, nie mówiłam poważnie!

Barré, Rangier, Mignon

Dalej!

Barré

Za późno, Asmodeuszu!

Joanna

Ojcze! Ojcze Barré!

Mignon, Adam, Mannoury

Asmodeuszu!

Rangier

Oczekujesz litości? Cisza!

Mignon, Mannoury

Asmodeuszu.

Joanna

To ja teraz mówię, siostra Joanna od Anio-
łów!

Barré

Potrafisz mówić wieloma głosami, Asmo-
deuszu.

Mignon, Adam, Mannoury, Barré

Asmodeuszu.

Jeanne

Aber ich bins wirklich, Vater. Mutter dieses Klosters...

Rangier

Schweige, Bestie! Hinein, los!

Barré

Hinein mit ihr! Seid Ihr bereit, Adam?

Mignon, Adam, Mannoury

Los!

Mignon

Schweige, hinein!

Jeanne

Nein, nein!

Adam, Mannoury

Fix und fertig.

(BARRÉ und RANGIER tragen die widerstrebende Frau. Klistierszene hinter einem Leinentuch. MIGNON ist allein zurückgeblieben; kniet nieder und beginnt zu beten. Drinnen hört man JEANNE schreien. Das Schreien lost sich in Schluchzen und Gelächter auf MIGNON betet lauter. Seine leere, aufgeregte kleine Stimme steigt ins Nichts auf). (s. 64–68)

Joanna

Ależ to naprawdę ja, matka przełożona tego klasztoru...

Rangier

Milcz, bestio! Tam! Dalej!

Barré

Dalej z nią tam! Jesteś gotów, Adamie?

Adam, Mannoury

Dalej!

Mignon

Cisza tam!

Joanna

Nie, nie!

Adam, Mannoury

Wszystko gotowe.

(BARRÉ i RANGIER wynoszą wyrrywającą się kobietę. Scena z lewatywą odbywa się za zasłoną. MIGNON pozostał sam; klęka i zaczyna się modlić. Słysząc wrzaski JOANNY. Wrzaski zamieniają się w szlochy i śmiech. MIGNON modli się głośniej. Jego pusty, podniecony głosik wznosi się aż do zaniku.) (s. 44–46)

W tej dość długiej wymianie zdań zawiera się scena komiczna – z wielu powodów. Barré wchodzi w dialog z Joanną (Asmodeuszem) dotyczący niezrozumienia obrzędu po łacinie, gdyż duch, który opętał zakonnicę, mówi o sobie, że jest prostym diabeł. Zamiast tego chce porozmawiać o życiu seksualnym duchownych, czym gorszy pozostałych obecnych.

Zachowanie Joanny można tu zinterpretować z różnych perspektyw. Jeśli przyjąć, że urszulanka naprawdę jest opętana, a egzorcyzm rzeczywisty, jako obrzęd powinien mieć pewien scenariusz, określony przebieg, którego nie wolno w żaden sposób zaburzyć (*Rituale Romanum...* 1913, 353–370). Barré – ksiądz wyznaczony do pełnienia obowiązków egzorcysty – doskonale zna ryt (o czym świadczy też fakt, że do pewnego momentu ściśle się

go trzyma), jest zatem również świadomy, że – aby egzorcyzm „przyniósł skutek” – powinien kontynuować modlitwy, ignorując nawoływania przeoryszy oraz jej działania. Po raz kolejny dostajemy więc dowód, że są to wyłącznie działania na pokaz, w których zachowano jedynie pozory modlitwy. Urszulanka natomiast nie jest do końca świadoma tego, co się wokół niej dzieje. Wątpliwości budzi też fakt, że niemal natychmiast po słowach ojca Barré: „dalej, droga siostró. Tam jest twoje zbawienie” wraca do pełni świadomości i mówi jako ona – matka Joanna.

Przyjmując założenie, że nie mamy tu do czynienia ani z opętaniem, ani z egzorcyzmem, można wysnuć przypuszczenie, że zakonnica wykazuje objawy osobowości wielorakiej²¹. Widać jednak, że „przełącza się” między osobowościami przy zachowaniu pełnej świadomości i pamięci, co oznacza, że ten trop nie jest właściwy. U chorego z zaburzeniami dysocjacyjnymi tożsamości obserwujemy różne zachowania, tożsamości, różnice w ilorazie inteligencji czy identyfikacji płciowej, a przede wszystkim odrębne wspomnienia. Joanna doskonale wie, co się z nią dzieje, a gdy przytomnieje, nie wydaje się zdezorientowana, należy zatem porzucić tę hipotezę. Można natomiast stwierdzić, że – podobnie jak we wcześniejszej scenie – ma objawy ostrych zaburzeń psychotycznych, czyli schizofazję²².

Istnieje jeszcze jedna możliwość związana ze wspomnianymi w analizie pierwszej sceny skłonnościami socjopatycznymi. Być może Barré i urszulanka odgrywają wcześniej już umówiony spektakl (czego potwierdzenie stanowiłaby reakcja egzorcyisty na wtręty przeoryszy i przerwanie obrzędu), który przebiega zgodnie z planem do momentu, w którym Joanna nie orientuje się, że inną możliwością, jaką proponuje jej Barré, jest lewatywa z wody święconej. Przestraszona, wychodzi z roli demona i próbuje przekonać zgromadzonych, że przemawia jako matka Joanna. Ponieważ Barré nie pozwala na przerwanie przedstawienia – wie bowiem, że wówczas ich praca poszłaby na marne, a obserwatorzy uznaliby opętanie za fałszywe – musi wytrwać w swej roli do końca²³.

21 W ICD-10 osobowość wieloraka, in. zaburzenie dysocjacyjne tożsamości (DID, F44.81) – zaburzenie dysocjacyjne, polegające na występowaniu przynajmniej dwóch osobowości u jednej osoby. Zazwyczaj poszczególne osobowości nie wiedzą o istnieniu pozostałych (Pużyński i Wciórka 2000, 138).

22 Zob. podr. *Dysfunkcje mowy*, s. 76.

23 W operze trudno znaleźć potwierdzenie na to, że wszyscy odgrywają pewnego rodzaju spektakl – pewności można nabrać dopiero po przeczytaniu eseju Huxleya, z którego jasno wynika, kto należał do spisku przeciwko Grandierowi i w jaki sposób manipulowano Joanną.

Scena 3 aktu II przynosi zwrot akcji. Świadkiem dalszego przesłuchania przeoryszy staje się de Cerisay, który jest przychylny Grandierowi, a zarazem, jak wspomina w późniejszej rozmowie z d'Armagnakiem i proboszczem, próbuje dbać o porządek w mieście:

Barré

Liebe Schwester in Christo, ich muß Euch weiter hin befragen.

Jeanne

Ja, Vater.

Barré

Entsinnt Ihr Euch, wenn sich Eure Gedanken zum ersten mal diesen bösen Dingen zuwandten?

Jeanne

Ganz genau

Barré

Dann sagt es uns! (*JEANNE wirft sich plötzlich quer über das Bett. Sie knirscht mit den Zähnen. Die Männer weichen vor ihr zurück. JEANNE setzt sich au fund start sie an*)

Jeanne

Es... war... Nacht. Kein Tag mehr!

Barré

Ja?

Jeanne

Er kamm zu mir.

Barré

Nennt seinen Namen!

Jeanne

Grandier! Grandier! Der herrliche, goldene Löwe trat in meine Kammer ein, er lächelte.

Barré

Najdroższa siostró w Chrystusie, muszę pytać dalej.

Joanna

Tak, ojczy.

Barré

Czy przypominasz sobie, kiedy te okropne wizje opętały twój umysł, moje dziecko?

Joanna

Tak, pamiętam.

Barré

To opowiedz nam. (*JOANNA nagle rzuca się w poprzek łóżka, zgrzyta zębami. Mężczyźni odsuwają się. JOANNA siada i wpatruje się w nich. BARRÉ ponaglająco*)
Mów! Mów!

Joanna

To było nocą. Dzień się skończył.

Barré

Tak?

Joanna

Przyszedł do mnie.

Barré

Mów, jak się nazywał!

Joanna

Grandier! Grandier! Piękny, złoty lew przyszedł do mnie tej nocy. Uśmiechał się.

Barré, Mignon, Rangier

War er allein?

Jeanne

Nein! Sechs seiner Kreaturen waren bei ihm.

Barré, Mignon, Rangier

Und dann?

Jeanne

Er nahm mich sanft in seine Arme und trug mich in die Kapelle. Jede seiner Kreaturen nahm eine meiner geliebten Schwestern.

Rangier

Weiter! Weiter!

Barré

Und was geschah?

Jeanne

Die Kapelle war voller Lachen und Musik. Es gab Essen: gewürztes Fleisch und Wein. Schwer wie die Frucht aus dem Morgenland.

de Cerisay

Eine recht unschuldige Vision der Holle.

Barré

Psst! Sprecht weiter!

Jeanne

Ich vergaß: wir waren prächtig gekleidet. Doch dann, als ich nackt war, fiel ich auf die Dornen, der Boden war mit Dornen bestreut. Ich fiel auf die Dornen. Kommt her.

Barré

Sie sagt, sie und ihre Schwestern wurden gezwungen, mit ihren Leibern einen obszönen Altar zu bilden. An dem dann eine Andacht verrichtet wurde.

Barré, Mignon, Rangier

Czy był sam?

Joanna

Nie! Sześć jego bestii weszło z nim do mego pokoju.

Barré, Mignon, Rangier

I co dalej?

Joanna

Delikatnie wziął mnie w ramiona i zaniósł do kaplicy. Każdy z jego kompanów wziął jedną z moich drogich siostr.

Rangier

Dalej! Dalej!

Barré

I co się stało?

Joanna

Kaplica wypełniona była śmiechem i muzyką. Było też jadło: przyprawione mięsowa i wino. Ciężkie jak owoce ze Wschodu.

de Cerisay

To jest naiwna wizja piekła.

Barré

Ciii! Dalej!

Joanna

Zapomniałam: miałyśmy wspaniałe stroje. Później, gdy byłam naga, upadłam między ciernie. Tak, na podłodze były rozrzucone ciernie. Upadłam na nie. Zbliży się. *(szepcze coś do BARRÉ i śmieje się)*

Barré

Ona mówi, że wraz z siostrami były zmuszone do utworzenia ze swoich ciał obscenicznego ołtarza i że następnie na ich plecach odprawiano czarną mszę.

Jeanne
Noch einmal.

Barré
Sie sagt, Dämonen leisteten Grandier Handlanger dienste, und ihre geliebten Schwestern versetzten sie in Erregung. Meine Herren, Ihr versteht, wie ich das meine (*JEANNE zieht BARRÉ abermals zu sich. Sie flüstert ihm heftig zu, nach und nach werden ihre Worte hörbar*).

Jeanne
...und so vertrieben wir Gott aus Seinem Hause. Befreit von Ihm feierten wir Seine Flucht wieder (*und immer wieder*) (*Sie legt sich zurück*) Für eine, die erfahren hat, was ich erfahren habe, Gott ist tot. Gott ist tot. Ich habe Frieden gefunden.

[...]

Barré
Das war ein unschuldiges Frauenzimmer.

de Cerisay
Aber das war kein Teufel. Sie sprach mit ihrer eigenen Stimme. Die Stimme einer unglücklichen Frau.

Barré
Aber die verworfene Phantasie und unflätige Sprache ist nicht die einer von der Welt abgeschlossenen Frau. Sie ist jemand's Schülerin.

de Cerisay
Grandiers Schulerin?

Barré
Ja!

[...]

Joanna
Bliżej, ojczcie. (*znów szepcze i śmieje się*)

Barré
Mówi, że we wszystkich poczynaniach Grandierowi towarzyszyły demony i że jej drogie siostry namawiały i zachęcały ją. Panowie, wiecie, o co chodzi. (*JOANNA ponownie przyciąga BARRÉ. Szepcze jak najęta i jej słowa stopniowo stają się słyszalne*).

Joanna
I tak wypędziłyśmy Boga z Jego domu. Uwolnione od Niego, świętowałyśmy jego odejście bez końca. (*kładzie się*) Dla każdego, kto doświadczył tego, co ja, Bóg umarł. Bóg nie żyje. Odnalazłam spokój, nareszcie spokój.

[...]

Barré
To niewinna niewiasta.

de Cerisay
To nie był żaden diabeł. Mówiła własnym głosem. Głosem nieszczęśliwej niewiasty.

Barré
Ale haniebna wyobraźnia i plugawy język nie mogą wydobywać się z zakonnicy bez pomocy. Nauczono ją tego.

de Cerisay
Jest uczennicą Gradniera?

Barré
Tak.

[...]

de Cerisay

Er schwört aber, daß er nie hier im Kloster war.

Barré

Nicht in seiner eigenen Person. Drei von den Schwestern haben zu Protokoll gegeben, daß sie mit Dämonen kohabitiert haben und defloriert worden sind. Mannoury hat sie untersucht, und es ist wahr. Keine von ihnen ist unberührt.

de Cerisay

Mein gutter Vater, man weiß ja, was es für gefühlvolle Verbildungen zwischen den jungen Frauenzimmern in klöstern gibt.

Barré

Ihr wollt Euch eben nicht überzeugen lassen.

de Cerisay

O doch! Aber ich werde den Fall gründlich untersuchen und befehle Euch, die Exorzismen sofort einzustellen.

(BARRÉ wendet sich wütend um und get ab. GRANDIER und D'ARMAGNAC kommen.)
(s. 74–81; 83–84)

de Cerisay

Ale on przysięga, że nigdy nie był w klasztorze.

Barré

Nie we własnej osobie. Trzy siostrzyczki zeznały, że odbyły kopulację z demonami i straciły dziewictwo. Mannoury je zbadał, rzeczywiście żadna nie jest nienaruszona.

de Cerisay

Drogi ojczu, wszystkim wiadomo o sentymentalnych więziach zachodzących w takich miejscach.

Barré

Nie chcesz dać się przekonać.

de Cerisay

Ależ chcę! Przeprowadzę gruntowne dochodzenie. Tymczasem muszę zarządzić natychmiastowe przerwanie egzorcyzmów.

(BARRÉ odwraca się z wściekłością i wychodzi.) (s. 46–47)

Joanna w swoich zeznaniach bardzo szczegółowo opisuje scenę, w której ona i, co ważne, sześć innych sióstr spotykają się z ojcem Grandierem. Biorąc pod uwagę użyty przez nią język, jest to wizja raczej romantyczna niż opętańcza. Przeorysza podkreśla delikatność dotyku, śmiech, muzykę, jedzenie i stroje. Następnie opisuje bardziej erotyczne obrazy, szepcząc je do ucha ojcu Barré, jakby to jego wybrała, żeby podzielić się bardziej pikantnymi szczegółami. Rodzi się pytanie, czy Barré tylko powtarza to, co urszulanka po cichu wypowiada, czy sam wymyśla tę historię, lecz by stworzyć pozory, że to Joanna przekazuje mu wszystkie informacje, wysłuchuje jej „szepków”. Wątpliwości pojawiają się zwłaszcza ze względu na fakt, iż chwilę przedtem swój sprzeciw dotyczący niewiarygodności opowieści wyraża de Cerisay. Druga część historii bardziej przypomina satanistyczne wizje: orgia, czarna msza itd.

O opisanych wydarzeniach de Cerisay i Barré rozmawiają w odosobnieniu. Egzorcysta próbuje przekonać de Cerisaya, że Joanna naprawdę jest opętana, w co loudeński sędzia zupełnie nie wierzy. Według niego cała scena jest „obrazem urojeń nieszczęśliwej kobiety”. Nawet najpoważniejsze według księdza argumenty dotyczące utraty dziewictwa przez zakonnice nie pomagają go przekonać, ponieważ jest świadomy związków erotycznych w klasztorach²⁴. Przesłuchanie w obecności sędziego kończy się nakazem wstrzymania egzorcyzmów, co wywołuje złość Barrégo ze względu na konieczność odsunięcia w czasie realizacji planów wymierzonych w Grandiera. Co do Joanny, można rozważać trzy hipotezy: pierwsza zakłada, że zakonnica po raz kolejny prezentuje objawy socjopatii, gdyż – przy zachowaniu pełni świadomości – działa zgodnie z planem, który na początku powzięła, a w realizacji którego zjednoczyła siły z ojcem Barré. Druga zakłada występowanie objawów ostrych zaburzeń psychotycznych, ponieważ kobieta na głos opowiada o swoich obsesjach i urojeniach. Trzecia natomiast dotyczy coraz częściej występujących u przeoryszy zachowań związanych z autofobią²⁵. W jej opowieści bardzo widoczne jest pragnienie bliskości, ciepła i miłości, których nigdy nie doświadczyła. Odgrywanie opętania przez cały czas pozwala jej mieć wokół siebie innych ludzi.

Kolejna scena (7) z udziałem przeoryszy ukazuje rozmowę zakonnice:

Louise
Mutter...

Ludwika
Matko...

Jeanne
Ja, Kind?

Joanna
Tak, moje dziecko?

Louise
Warum der Erzbischof Vater Barré verboten weiter hin zu kommen?

Ludwika
Dlaczego arcybiskup zabronił ojcu Barré widywać nas?

24 Fakt ten był powszechnie znany ludziom świeckim, stąd de Cerisay bardzo szybko odparł argument egzorcysty (Elliott 1999).

25 Autofobia (F40.248) to ogromny, trudny do opisania lęk przed pozostaniem w samotności (także w poczuciu osamotnienia w towarzystwie innych osób). Niektóre z objawów to: obawa, że stanie się coś złego, gdy jesteśmy sami; poczucie, że konieczna jest ucieczka z miejsca, w którym jesteśmy sami, do miejsca, gdzie będziemy mieć towarzystwo; strach przed tym, że do miejsca, w którym przebywamy, mogą przyjść niepożądane osoby, np. złodziei; wszechogarniający lęk przed przebywaniem samemu w pomieszczeniu; lęk przed śmiercią; w skrajnych przypadkach mogą wystąpić myśli samobójcze (Pużyński i Wciórka 2000, 121–122).

Jeanne

Weil man ihm berichtet hat, wir sind törrichte Frauen Zimmer.

Louise

Was sollen wir tun, Mutter?

Jeanne

Tun?

Louise

Die Leute nehmen ihre Kinder von uns Fort.

Claire

Und wir haben keine Hilfe mehr.

Jeanne

Können wir es ihnen verdenken?

Claire

Wir müssen alle Hausarbeiten selber tun.

Gabrielle

Es ist sehr anstrengend.

Jeanne (*mit plötzlichem Gelächter*)

Wer kann sie tadeln? Warum bittet Ihr nicht die Teufel. Hand mitanzulegen?

Louise

Mutter, haben wir gesündigt?

Jeanne

Durch das, was wir getan haben?

Louise

Haben wir gesündigt?

Jeanne, Claire, Gabrielle, Louise

Ja. Wir haben Gott verspottet! (s. 95–96)

Joanna

Ktoś powiedział arcybiskupowi, że naiwne i niemądre z nas niewiasty.

Ludwika

Co mamy robić?

Joanna

Robić?

Ludwika

Matko? Ludzie zabierają swoje dzieci.

Klara

I nie ma nikogo do pomocy.

Joanna

Czy możemy ich winić?

Klara

Musimy same wykonywać wszystkie prace domowe, matko.

Gabriela

To bardzo męczące.

Joanna (*śmiejąc się nagle*)

To czemu nie poprosicie diabłów... o pomoc?

Ludwika

Matko, czy byliśmy grzeszne?

Joanna

Masz na myśli to, co zrobiłyśmy?

Ludwika

Czy byliśmy grzeszne?

Joanna, Klara, Gabriela, Ludwika

Tak. Sztydziłyśmy z Boga! (s. 48–49)

Kobiety są same, więc czują się znacznie swobodniej. Rozmawiają o konsekwencjach egzorcyzmów, w tym o utracie zaufania mieszkańców Loudun, którzy zabierają z powrotem swoje dzieci powierzone urszulankom na wychowanie. Sposób, w jaki młodsze siostry się wypowiadają, świadczy o tym, że przywykły do wygodnego życia, ponieważ uczennice wykonywały za nie wszystkie obowiązki. Nie kryją też pretensji do rodziców byłych podopiecznych. Joanna akceptuje te konsekwencje i wydaje się zobojętniała. Niewątpliwie jednak jest poruszona faktem, że coraz więcej osób obraca się przeciwko nim. Zaskakiwać może fakt, że dopiero po ironicznym pytaniu przeoryszy, dlaczego nie zwrócić się o pomoc do diabłów, zakonnice zaczynają myśleć o poprzednich wydarzeniach jako moralnie złych. Rozmowa kończy się wnioskiem, że to, co się zdarzyło, było szyderstwem z Boga. Mimo smutku, który Joanna przeżywa, żadna zmiana planów nie wchodzi w grę.

Potwierdzeniem tego jest scena 9, podczas której Mignon rozmawia z zakonnicami:

Mignon

Man sagt, Ihr waret nicht wahrhaft von Dämonen besessen, sondern habt das nur gespielt.

Jeanne

Erzbischofs Arzt hat uns das gesagt Er sprach von Hysterie. Der Schrei aus dem Schoß.

Mignon

Oh, versichere mir, es ist wahr, daß Ihr seid von der Hölle besessen!

Jeanne

Es ist wahr.

Gabrielle, Claire, Louise, Ursulinen

Es ist wahr.
Wir sind von der Hölle besessen.

Mignon

Und der Anstifter?

Mignon

Mówią... Mówią, że wcale nie byłaś opętana przez diabła, a jedynie odgrywałaś rolę.

Joanna

Lekarz arcybiskupa powiedział to samo: to tylko histeria, krzyk z wnętrza łona.

Mignon

Och, zapewnij mnie, że to prawda – że zostałyście opętane przez diabła!

Joanna

To prawda.

Gabriela, Klara, Ludwika, Urszulanki

To prawda.
Zostałyśmy opętane przez diabła.

Mignon

Podżegacz?

Jeanne, Gabrielle, Claire, Louise, Ursulinen
Grandier!

Ursulinen
Grandier

Mignon
Das Schweigen der Teufel ver urteilt Euch.
Ah, meine Schwestern, dieses Schweigen
ist ein Vorzeichen Eurer ewigen Verdammnis.
Ich flehe Euch an, bedenkt Euch Lage!

Jeanne
Vater, wir haben Angst, verlaßt uns nicht!

Mignon
Was kann ich tun? Ich werde für Euch beten.
(*MIGNON wendet sich an DE LAUBARDE-MONT*)

Jeanne (Leviathan) (zynisch)
Dürfte ich ein Wörtchen sagen?

Mignon
Gott sei gelobt! Wie ist dein Name?

Jeanne (Leviathan)
Leviathan

Mignon
Wo haust du, unheiliges Wesen?

Jeanne (Leviathan)
In der Stirne dieser Dame.

Louise
Hier spricht Isacaaron.

Jeanne (Begerit)
Ich sitze im Magen. Mein Name ist Begerit.

[...]

Joanna, Gabriela, Klara, Ludwika, Urszulanki
Grandier!

Urszulanki
Grandier

Mignon
Milczenie diabła was oskarża. Ach, moje
siostry... ta cisza zapowiada dla was wieczne
potępienie. Błagam was wszystkie, rozważcie
swoje położenie.

Joanna
Ojcze, boimy się, nie opuszczaj nas!

Mignon
Co mogę zrobić? Będę się za was modlić.
(*MIGNON odwraca się w stronę DE LAUBARDEMONTA*)

Joanna (Lewiatan) (cynicznie)
Czy mogę słówko?

Mignon
Chwała Bogu! Jak się nazywasz?

Joanna (Lewiatan)
Lewiatan

Mignon
Gdzie się ulokowałeś, nieczysta istoto?

Joanna (Lewiatan)
W czole tej kobiety.

Ludwika
Tu Isaakaron.

Joanna (Begerit)
Ja jestem w żołądku. Imię moje Begerit.

[...]

Claire

Ich bin auch da.

Gabrielle

Und ich auch.

Ursulinen

(Höllenspektakel: teuflische Stimmen schreien durcheinander. Höllengelächter. Quiecken. Heulen. DE LAUBARDEMONT geht auf MIGNON zu)

de Laubardemont

Gut gemacht! Wir werden schnell handeln müssen. Barré...

Mignon

Barré!

de Laubardemont

... muß aus Chinon zurück geholt werden und so gleich mit Exorzismus beginnen.

Mignon

In aller Öffentlichkeit.

de Laubardemont

Ich muß noch heute nach Paris. Ein Vertreter des königlichen Hofes wird zugegen sein. Tragt Sorge für alles. (*MIGNON läuft nach vorne und schreit*)

Mignon

Öffnet die Tore! Öffnet die Tore! Öffnet die Tore! (s. 102–107)

Klara

Ja także!

Gabriela

Jestem tutaj.

Urszulanki

(zgiełk diabolicznych głosów, szyderczego śmiechu, chrząkania, pisków, wycia. DE LAUBARDEMONT podchodzi do MIGNONA)

de Laubardemont

Świetnie! Teraz musimy szybko działać. Barré...

Mignon

Barré!

de Laubardemont

...musi przybyć z Chinon i natychmiast rozpocząć egzorcyzmy.

Mignon

Tym razem publicznie.

de Laubardemont

Muszę jechać dzisiaj do Paryża. Będzie obecny przedstawiciel sądu. Dopilnuj tu wszystkiego. (*MIGNON biegnie naprzód z krzykiem*)

Mignon

Otworzyć drzwi! Otworzyć drzwi! Otworzyć drzwi! (s. 49)

Kolejne osoby potwierdzają tezę dotyczącą reżyserowania opętania: Mignon powołuje się na głosy wielu niezidentyfikowanych ludzi, natomiast Joanna wspomina lekarza arcybiskupa – człowieka o dużym autorytecie. Uważa on, że przeorysza wykazuje objawy histerii²⁶. Jest to wyraźny znak

26 Histeria określała zaburzenia, które obecnie można zaliczyć do „zaburzeń dysocjacyjnych, konwersji oraz zaburzeń nerwicowych” (w ICD-10: F44.0).

dla zakonnic i księży, że są mało wiarygodni w odgrywaniu swojego spektaklu. Po tym jak Mignon prowokuje zakonnicę informacją o swoim odejściu, siostry podejmują jeszcze jedną desperacką próbę zatrzymania go, na którą kapłan dość przewrotnie reaguje słowami: „Chwała Bogu!”. Obecność de Laubardemonta nie jest tu bez znaczenia, ponieważ, jak możemy dostrzec w rozmowie między nim a spowiednikiem urszulanek, to baron wydaje instrukcje co do dalszego postępowania. Za jego natchnieniem Mignon proponuje upublicznienie egzorcyzmów, ponieważ to, co dzieje się na oczach widowni, trudno przerwać. Ponadto dzięki temu, że działania zakonnic ujrzą światło dzienne, księża zyskają argument, iż musieli kontynuować egzorcyzmy mimo sprzeciwu arcybiskupa i sędziego.

Joanna przyjmuje wszystkie opinie, odczuwa ich wagę, dlatego zaczyna się bać, że plan zawodzi. Po odejściu ojca Barré i w obliczu nieobecności Rangiera przeoryszą wręcz wstrząsa groźba, że ich ostatni sprzymierzeniec opuści ją i pozostałe siostry. W desperackim odruchu po raz kolejny próbuje odegrać swą rolę, jednak tym razem idą za nią również pozostałe kobiety, co sprawia, że widowisko staje się jeszcze ciekawsze, być może również bardziej emocjonujące dla widzów. Kolejny raz dostajemy dowód na to, że urszulanka boi się porzucenia i że może cierpieć na autofobię, którą pogłębia coraz silniejsza świadomość faktu, iż spisek przeciwko Grandierowi zmierza w nieprzewidywanym przez nią kierunku.

W scenie 10 widzimy liczny tłum: są w nim zakonnicy i mieszkańcy miasta w każdym wieku, a egzorcyzmy rozpoczynają się uroczystym wyjściem ojca Barré z kościoła:

Barré

Ruhe, Schwester. Qui ti metis Dominum laudate eum! In nomine Patris et Filii et...

Barré

Pokój z tobą, siostro. Qui ti metis Dominum laudate eum! In nomine Patris et Filii et... [Wy, którzy boicie się Pana, chwalcie Go! W imię Ojca i Syna...]

Rangier

Des Königs Gesandter ist da. Prinz Henri de Condé.

Rangier

Jest już przedstawiciel króla. Książę Henri de Condé.

Barré

Von königlichem Geblüt! Vortrefflich! (Bogenshützen kommen und drängen die Menge zurück. Es wird nahezu still. Die Schützen nehmen gegen die Menge Aufstellung und

Barré

Szlachetnej krwi! Doskonale. (Nadchodzą łucznicy i odsuwają tłum. Prawie kompletna cisza. Łucznicy rozstawiają się przed tłumem i oddzielają SIOSTRY, LEWIATAN

isolieren DIE SCHWESTERN. LEVIATHAN spricht mit lauter Stimme aus JEANNE) Konstabler! Mignon! Wasser, ein Meßbuch, die Stolen, das Ziborium. Den Fingernagel des Heiligen und das echte Stück Kreuzes holz. Laßt sie mir alle herbringen.

Rangier

Des Herr gotts Rüst zeug! Da ist es! (BARRÉ legt seinen Ornat an und rüstet sich, unterstützt von MIGNON und RANGIER. DE CONDÉ zieht einen DER KNABEN an sich. DIE KARMEliter haben die Reliquien nach vorne gebracht und stellen sie auf.)

Barré

Mit Eurer Erlaubnis, Monsieur, werde ich anfangen.

de Condé

Bitte, laßt Euch nicht stören (BARRÉ hält das Ziborium auf seinem Kopf und geht auf JEANNE zu).

Barré

Leviathan!

Jeanne (Leviathan)

Geh weg!

Barré

Erhebe dich! In nomine...

Barré, Mignon, Rangier

Domini nostri Jesu Christi.

[(URSULINEN lächt)]

Jeanne (Leviathan)

Bringt nicht immer zu den Namen dieses Hochstaplers ins Gespräch!

mówi przez JOANNĘ donośnym głosem) Konstable! Mignon! Woda, mszał, stuły, cyborium. Paznokiec świętego i drzazga z prawdziwego Krzyża. Niech mi wszystko przyniosą.

Rangier

Oreż naszego Pana! Jest! (BARRÉ wdziewa szaty i przygotowuje się z pomocą MIGNONA i RANGIERA. DE CONDÉ przyciąga do siebie jednego z CHŁOPCÓW. KARMElici przynoszą i układają relikwie.)

Barré

Z waszym łaskawym przyzwoleniem, zaczne już.

de Condé

Ojcze, zaczynaj, kiedy chcesz (BARRÉ trzyma nad głową cyborium i podchodzi do JOANNY).

Barré

Lewiatanie!

Joanna (Lewiatan)

(Mówi przez JOANNĘ śpiącym głosem.)
Precz!

Barré

Rusz się! In nomine... [W imię...]

Barré, Mignon, Rangier

Domini nostri Jesu Christi. [Pana naszego Jezusa Chrystusa.]

[(śmiej URSZULANEK)]

Joanna (Lewiatan)

Przestań wspominać imię Tego oszusta.

Barré

Ich werde dir einen Namen nennen: Grandier!

Jeanne

Ach...

Claire, Louise, Gabrielle

Ach!

Jeanne (Leviathan)

Das ist ein angenehmer Klang. Sagt das noch einmal.

Barré

Grandier.

[...]

Männliche stimmen (*zwei Bässe und zwei Tenore in Schesterntracht tanzend*) Wir dienen ihm, wir dienen ihm, wir dienen ihm...

[...]

de Condé

Vater, könnte ich diese Wesen befragen?

Barré

Gewiß, wenn Ihr wollt Monsieur. ([...] *DE CONDÉ spricht, zu DEN SCHWESTERN gewendet.*)

de Condé

Beherit! Sagt mir dies: Was ist Eure Meinung über Seine Majestät, den König von Frankreich, und seinen Ratgeber, den großen Kardinal?

Jeanne (Begerit)

Versteh's nicht.

de Condé

Ihr versteht sehr gut. Wenn Ihr, Beherit, den König und seinen Kardinal lobt, dann

Barré

Teraz wypowiem imię: Grandier.

Joanna

Ach...

Klara, Ludwika, Gabriela

Ach!

Joanna (Lewiatan)

To bardzo miły dźwięk, powiedz to jeszcze raz.

Barré

Grandier.

[...]

Głosy męskie (*dwa basy tańczące w habitach*) Jemu służymy, tak, jemu służymy, tak, jemu służymy, tak, jemu służymy...

[...]

de Condé

Ojcze, czy pozwolisz mi przepytąć te istoty?

Barré

Oczywiście, jeśli sobie życzysz, panie. ([...] *DE CONDÉ mówi do SIÓSTR*)

de Condé

Begerit. Powiedz mi. Co sądzisz o Jego wspaniałej Wysokości, Królu Francji, i o jego doradcy, potężnym kardynale?

Joanna (Begerit)

Nie rozumiem.

de Condé

Świetnie rozumiesz. Jeśli ty, Begericie, wychwalać będziesz króla i jego ministra... to

deutet Ihr damit an, daß ihre Politik des Teufels ist. Wenn Ihr, Schwester Jeanne, anders als mit Lobesworten von ihnen spricht, dann riskiert Ihr die Anklage des Hochverrates angesichts meiner mächtigen Person. Ich habe Mitleid mit Eurem Dilemma. Vater Barré. ([...]) Ich habe hier eine Reliquie, mächtig genug, diese Dämonen zu vertreiben. Eine Phiole mit dem Blut unseres Herrn Jesus Christus.

Barré

In nomine Patri nostri coelestis. Beschwöre ich Euch, furchtbare Wesen, bei dieser hochheiligen Substanz zu entweichen! Adiuro ergo te, draco nequissime, in nomine Agni immaculati, qui ambulavit super aspidem et basiliscum, qui conculavit leonem et draconem, ut discedas ab hoc homine discedas ab Ecclesia Dei! Contremisce et effuge! *(Die Teufel verlassen JEANNES Körper durch ihren verzerrten Mund in einer Folge von schrecklichen Schreien. BARRÉ fällt auf die Knie und betet, JEANNE erhebt sich zu ihrer vollen Höhe. Sie singt mit ihrer „eigenen“ Stimme).*

Jeanne

Ich bin frei. Ich bin frei. *(Sie geht zu DE CONDÉ, kniet und küßt seine Hände).*

Barré

Oramus te, Deus omnipotens ut spiritus iniquitatis amplius non habeat potestatem in hac famula tua Ioanna sed fugiat et non revertatur!

oznacza akceptację oraz sugestię, że ich polityka jest z piekła rodem. Jeśli ty, siostrzo Joanno, skrytykujesz ich, ryzykujesz oskarżenie o zdradę potężnych panów. Rozumiem twój problem. Ojciec Barré. ([...]) Mam tu w skrzynce relikwię na tyle potężną, by przepędzić najgorsze demony. To fiolka z krwią samego Pana naszego, Jezusa Chrystusa. *(BARRÉ nabożnie bierze skrzynkę, całuje ją).*

Barré

In nomine Patri nostri coelestis. [W imię Ojca naszego niebieskiego] Wzywam was, najstraszniejsze monstra, przez tę cieczeni najświętszą, do odejścia! *(BARRÉ podchodzi do JOANNY i przykładą skrzynkę do jej czoła).* Adiuro ergo te, draco nequissime, in nomine Agni immaculati, qui ambulavit super aspidem et basiliscum, qui conculavit leonem et draconem, ut discedas ab hoc homine discedas ab Ecclesia Dei! Contremisce et effuge! [Zaklinam Cię, smoku niegodziwy, w imię Baranka bez skazy, który przeszedł po żmii i bazyliisku, który lwa i smoka podeptał, abyś wyszedł z tego człowieka, wyszedł z Kościoła Bożego. Zadrżij i odejdz!] *(Diabły opuszczają ciało JOANNY jako seria okropnych wrzasków wydobywających się z jej zdeformowanych ust. BARRÉ pada na kolana i modli się. JOANNA wyciąga się na pełną wysokość. Śpiewa swoim „własnym” głosem).*

Joanna

Jestem uwolniona. Jestem uwolniona *(podchodzi do DE CONDÉ, kłeka i całuje jego dłonie).*

Barré

Oramus te, Deus omnipotens ut spiritus iniquitatis amplius non habeat potestatem in hac famula tua Ioanna sed fugiat et non revertatur! [Modlimy się do Ciebie, Boże Wszchemogący, aby duch nieprawości nie

miał dłużej mocy nad służebnicą Twoją Joanną. Niech odejdzie i nie powróci.]

de Condé

Ich bin hochofrennt, Euch einen kleinen Dienst erweisen zu haben, Madame.

Barré (*triumfierend*)

Seht Ihr, Monsieur?

de Condé (*nimmt BARRÉ die Kasette ab, öffnet sie und stülpt sie um. Sie ist leer.*)
Seht Ihr, Vater?

Barré

Monsieur! Was für ein Kunststück habt Ihr uns da vor gespielt?

de Condé

Ehrwürdiger Vater, was für ein Kunststück spielt Ihr uns vor? (*Schweigen zwischen den beiden Männern. DE CONDÉ lächelt. Die Menge ist verstummt. Die Frauen sind entsetzt. Plötzlich beginnt MIGNON in winzigen Kreisen umherzulaufen. Er hält seinen Kopf mit beiden Händen*)

Coro

Ach! Ach! Ach!

Mignon (Leviathan)

Abermals betrogen!

Mignon (Begerit)

Mach Platz! Mach Platz! (*MIGNON schreit auf, während BEHERIT sich einen Weg bahnt. RANGIER beginnt plötzlich wie Pferd zu wiehern und macht hohe, hüpfende Schritte. Nur JEANNE bleibt allein stehen, unbeweglich. EIN KNABE an DE CONDÉS Seite beginnt schallend und hysterisch zu lachen. In der Menge entsteht Unruhe, Zwei Frauen sind besessen. BARRÉ blickt entsetzt um sich, dann schwingt er*

de Condé

Bardzo się cieszę, że mogłem pomóc, pani.

Barré (*triumfalnie*)

Widzisz, panie?

de Condé (*bierze kasetę od BARRÉ, otwiera ją i odwraca do góry dnem. Jest pusta.*)
Widzisz, ojczu?

Barré

Ach, panie! Cóż to za sztuczkę nam uczyniłeś?

de Condé

Wielebny ojczu, cóż za sztuczkę nam uczyniłeś? (*Między mężczyznami zapada cisza. DE CONDÉ uśmiecha się. Tłum wyciszony. Kobiety przerażone. Nagle MIGNON zaczyna biegać w kółeczko, trzymając się za głowę.*)

Chór

Ach! Ach! Ach!

Mignon (Lewiatan)

Znowu oszukany!

Mignon (Begerit)

Z drogi! Z drogi! (*MIGNON krzyczy, gdy BEGERIT siłą weń wchodzi. Nagle RANGIER zaczyna rzeć jak koń i truchtać. Tylko JOANNA stoi sama bez ruchu. CHŁOPIEC obok DE CONDÉ wybucha głośnym i hysterycznym śmiechem. W tłumie zamieszanie. Dwie kobiety zostały opętane. BARRÉ rozgląda się przerażony. Następnie trzymając krucyfiks jak maczugę, wbiega między diabły, nakładając krzyż na prawo i lewo.*)

sein Kruzifix wie eine Keule und stürzt sich unter die Teufel, nach allen Seiten dreinschlagend.)

Barré

Wir sind belagert! Räumt den Platz! (*DIE KARMELITER drängen DIE SCHWESTERN weg, ebenso den tanzenden MIGNON und RANGIER. DIE WACHEN zerstreuen die Menge. BARRÉ geht unter die Leute, legt sein Kreuz Besessenen und Nicht-Besessenen gleichermaßen auf und schreit*) Per factorem mundi pre eum qui habet potestatem mittendi te in gehennam ut ab hoc famula Dei, quae ad sinum Ecclesiae recurrit, cum metu et exercitu furoris tui festinus discedas.

Karmeliter

Exorcizo te, immundissime spiritus, [...]. (*RANGIER, MIGNON und DIE SCHWESTERN entfernen sich, gefolgt von BARRÉ. Die Menge geht gähmend nach Hause. CLAIRE, GABRIELLE und LOUISE treten in einiger Entfernung von JEANNE auf. Ihre Stimmen sind heiter.*)

Gabrielle

Zum Beten habe ich nie getaucht..

Claire, Louise

Ich auch nicht (*JEANNE betet stehend, bewegungslos*).

Jeanne

Ich habe Angst (*DER KNABE, der neben DE CONDÉ steht, lacht immer noch Tränen*).

de Condé

Still, mein Kind. (*DE CONDÉ starrt zu JEANNE hinüber, die in einiger Entfernung*

Barré

Oblegają nas! Oczyszczyć to miejsce! Natychmiast! (*KARMELICI spiesznie zabierają SIOSTRY i tańczących MIGNONA i RANGIERA. STRAŻNICY rozpędzają tłum. BARRÉ chodzi między ludźmi, krzycząc i nakładając krucyfiks na opętanych i nieopętanych*) Per factorem mundi pre eum qui habet potestatem mittendi te in gehennam ut ab hoc famula Dei, quae ad sinum Ecclesiae recurrit, cum metu et exercitu furoris tui festinus discedas. [Na Twórcę świata, na Tego, który ma moc wtrącić do piekła, prędko odstęp, zabierając lęk i porywy Twego szału od tej służebnicy, która na łono Kościoła powróciła.]

Karmelici

Exorcizo te, immundissime spiritus, [...]. (*RANGIER, MIGNON i SIOSTRY oddalają się, za nimi idzie BARRÉ. Znudzony tłum rozchodzi się do domów. KLARA, GABRIELA i LUDWIKA pojawiają się w pewnej odległości od JOANNY. Głosy mają wesole.*)

Gabriela

Nigdy nie byłam zbyt dobra w modlitwach.

Klara, Ludwika

Ani ja (*JOANNA stoi, modląc się bez ruchu*).

Joanna

Boję się (*CHŁOPIEC stojący obok DE CONDÉ nadal płacze ze śmiechu*).

de Condé

Cicho, moje dziecko. (*Patrzy w stronę JOANNY, która stoi w pewnej odległości*). Czy

steht). Wißt Ihr, was Euch das kostet? Die Verdammnis Eurer unsterblichen Seele in einer endlosen Wüste ewiger Bestialität (*DE CONDÉ und DIE KNABEN gehen*).

Claire

In der Stadt verkauft man mein Bild.

Gabrielle

Wir sind in ganz Frankreich berühmt.

Louise

Sorgst du dich immer noch wegen der Verdammnis?

Gabrielle

Nein.

Claire

Nicht mehr, seit deine schönen Beine so bewundert worden sind!

Louise

Sag, Liebling, woran denkst du während der letzten Tage in der Kapelle?

Claire

Ach, dies und das, was man so tun könnte.

Gabrielle

Um sich zu vergnügen?

Claire, Louise

Ja.

Claire, Louise, Gabrielle

Kommt, kommt! (*Sie gehen lachend ab. JEANNE steht einen Augenblick schweigend da.*)

Jeanne

Ich habe Angst.

Jeanne (Leviathan)

Unsinn. Wie helfen dir, in allem, was du tust. (s. 109–127)

wiesz, jaką cenę za to zapłacisz? Wieczne potępienie twojej nieśmiertelnej duszy na nieskończonej pustyni wiecznego bestialstwa (*DE CONDÉ i CHŁOPCY wychodzą*).

Klara

W mieście sprzedają moje wizerunki.

Gabriela

Jesteśmy znane w całym kraju.

Ludwika

Nie obawiasz się już potępienia?

Gabriela

Teraz nie.

Klara

Nie, odkąd tak bardzo uwielbiane są twoje piękne nogi!

Ludwika

Klaro, kochanie, o czym rozmyślasz ostatnimi dniami w kaplicy?

Klara

Och, o tym, o tamtym, o nowym, różnie.

Gabriela

O nowych rozrywkach?

Klara, Ludwika

Tak.

Klara, Ludwika, Gabriela

Chodźmy, chodźmy! (*Odchodzą roześmiane. JOANNA stoi przez chwilę w ciszy.*)

Joanna

Boję się.

Joanna (Lewiatan)

Nonsens. Wesprzemy cię we wszystkim, co zrobisz. (s. 50–51)

Przedsięwzięcie idzie po myśli zakonników aż do momentu, w którym do rozmowy włącza się hrabia de Condé. Z jego obecności jako wysoko postawionego świadka kapłani początkowo się cieszą, jednak hrabiemu wystarcza zadanie tylko jednego pytania, by zyskać pewność zarówno co do stanu Joanny, jak i prawdziwości wydarzeń z Loudun. Być może celem jego przyjazdu jest zdemaskowanie spisku. Poinformowany przez sędziego o sytuacji, przywozi rzekome relikwie, dzięki którym przeorysza „zostaje uwolniona”. To wydarzenie stanowi dowód na to, że opętania nie ma, a siostry jedynie udają. W momencie odkrycia prawdy księża próbują na nowo zapanować nad sytuacją i znaleźć inny sposób na przekonanie publiczności o prawdziwości opętania, jednak bezskutecznie.

Młodsze siostry – Gabriela, Ludwika i Klara – nie przejmują się tym, co się stało. Napawają się faktem, że są znane w całym kraju, i nie obchodzi ich powód tej sławy – cieszą się i pragną więcej. Dzięki temu dialogowi przekonujemy się, że decyzji o wstąpieniu do klasztoru nie podjęły samodzielnie; najpewniej z różnych powodów zostały tam wysłane przez rodzinę. Egzorcyzmy to dla nich forma rozrywki, której konsekwencje, nawet jeśli poważne, są dla nich akceptowalne.

Interesujące jest tu zachowanie Joanny, która po zdemaskowaniu przeżywa szok. Nie porusza się, nie odzywa, pozostaje osłupiała. Dopiero gdy sytuacja powoli się uspokaja, głośno mówi o swoim strachu. Wyznaje go jednak przed kimś, kto jednoznacznie potępia jej zachowanie, nie współczuje jej i nie próbuje zrozumieć. Oskarżycielskim tonem mówi o czekającej ją wiecznej karze. Gdy odchodzi, urszulanka po raz kolejny wspomina, że się boi. Powstaje jednak pytanie, czy mówi tylko do siebie, czy też do głosu/istoty, który/a dodaje jej odwagi i udziela wsparcia. Być może w tym momencie u Joanny pojawiają się pierwsze objawy schizofrenii lub ostrych zaburzeń psychotycznych z objawami schizofrenii. Możliwe również, że jej przeżycia były tak traumatyczne, iż uwidaczniają się symptomy ostrej reakcji na stres, które mogą się później przerodzić w zespół stresu pourazowego²⁷. Pewne

27 W ICD-10 ostra reakcja na stres (ASD, F43.0.) to krótkotrwały stan doświadczane bezpośrednio po urazie psychicznym. Może trwać od kilku dni do czterech tygodni. Objawami są m.in. niepokój, intensywny strach, bezradność, doświadczanie retrospekcji lub koszmarów, uczucie odrętwienia lub oderwania od ciała (Pużyński i Wciórka 2000, 128).

Zespół stresu pourazowego (PTSD, F43.1) to zaburzenie psychiczne będące formą reakcji na skrajnie stresujące wydarzenie, które przekracza zdolności osoby do adaptacji i radzenia sobie. Typowymi objawami są: napięcie lękowe, poczucie bezradności, uczucie wyczerpania, halucynacji lub

jest, że kobieta odczuwa strach przed karą i konsekwencjami, które mogą ją spotkać. Przede wszystkim jednak najtrudniejsze do zniesienia będą samotność (tu po raz kolejny zwracamy się w stronę autofobii) i niezrozumienie.

Potwierdzeniem tych wniosków jest ostatnia scena II aktu, a dokładniej moment, w którym Joanna pozostaje osamotniona i „rozmawia sama ze sobą”:

Jeanne

Ich möchte rein sein.

Joanna

Pragnę być czystą.

Jeanne (Leviathan)

Das gibt es nicht.

Joanna (Lewiatan)

Niemożliwe.

Jeanne

Oh Gott, mein Gott! Doch, das gibt es.
Das gibt es.

Joanna

O Boże, mój Boże! Ależ możliwe! Och.
Tak, możliwe!

Jeanne (Leviathan)

Nein, das gibt es nicht. Überleg's doch nur, meine Liebe, weißt du noch, die nächtlichen Visionen! Er kam und... Ach, dieses Ding – und du, ganz offen – nein, nein, meine Süße, nicht Reinheit, nicht einmal Würde. Wo denkst du hin? Nicht nur alles unrein, sondern auch alles lachhaft. Erinnere dich doch! (*JEANNE beginnt zu lachen, LEVIATHAN lacht mit. Dunkelheit.*) (s. 129–131)

Joanna (Lewiatan)

Nie, to już niemożliwe. Moja droga, pomyśl, przypomnij sobie nocne wizje. On przyszedł i... och, i to – a ty rozdziawiona – nie, nie, kochana, żadnej czystości, żadnej godności. Co ci chodzi po głowie? Nie dość, że same bezceństwa, to jeszcze absurdalne! Chyba pamiętasz? (*JOANNA zaczyna się śmiać, dołącza LEWIATAN*) (s. 52)

Przez Joannę przemawia tęsknota za czystością, lecz pod tym pojęciem może kryć się zarówno dosłowna czystość ciała, jak i niewinność, którą zakonnica straciła wraz z pojawieniem się ojca Grandiera oraz rozpoczęciem całego spisku. Odzyskanie jej nie jest jednak możliwe ani na poziomie fizycznym, ani moralnym. Przez cały czas u przeoryszy występują objawy obsesji na tle seksualnym – erotomanii²⁸. W jej wyobraźni wciąż żywe są

koszmarów sennych o tematyce związanej z doznaną traumą, flashbacków, nawracających, gwałtownych mimowolnych wspomnień traumatycznego wydarzenia oraz unikanie sytuacji kojarzących się z doznaną traumą (Puzyński i Wciórka 2000, 129–130).

- 28 W ICD-10 inne dysfunkcje seksualne bez przyczyn organicznych lub chorobowych (F52.8) włączające w to rozpoznanie także erotomanię występującą najczęściej (choć nie tylko) u pacjentek nieśmiały, zależnych i niedoświad-

obrazy stosunku z ojcem Grandierem, a być może również inne doświadczenia cielesne. Nie da się cofnąć czasu, więc powrót do stanu, w którym urszulanka jeszcze nie rzuciła fałszywego oskarżenia na proboszcza, na zawsze już pozostaje poza jej zasięgiem.

Na początku III aktu akcja dzieje się równolegle w trzech miejscach: celi Grandiera, w klasztorze i w pomieszczeniu, w którym zbierają się spiskowcy. Istotne są rozmowy, które odbywają się w pierwszych dwóch pokojach:

Bontemps

Habt Ihr geschlafen?

Grandier

Nein, der Lärm, Die Menge. Haben die geschlafen?

Bontemps

Es sind dreißigtausend in die Stadt gekommen und warten schon alle drauf.

Grandier

Worauf?

Bontemps

Auf die Hinrichtung (*GRANDIER steht vom Bett auf*).

Grandier

Man hat mir noch nicht den Prozess gemacht!

Bontemps

Na schön, wie Ihr wollt. Auf den Prozess also. (*BONTEMPS ab.*)

Grandier (*Er betet*)

Es werden Schmerzen sein.

czonych seksualnie. Obiektem złudzeń jest zazwyczaj mężczyzna, nieosiągalny ze względu na wysoki status społeczny lub finansowy, małżeństwo lub brak zainteresowania. Obiektem obsesji może być również wyimaginowana osoba, zmarły lub ktoś, kogo pacjent nigdy nie spotkał. Zwykle początek erotomanii jest nagły, a jej przebieg przewlekły (Jordan i in. 2006).

Grandier

Die werden Gott töten. Meine Angst treibt ihn jetzt schon aus. Werde ich die Schmerzen ertragen?

Grandier

Mutter, Mutter, erinnere Dich meiner Angst.

Grandier

O Vater im Himmel, ob ich mich auch sträube in Deinen Händen wie ein geängstigtes Kind...

Grandier (*Er betet*)

Lass mich in diese Leere sehen.

Grandier

Lass mich in mich selbst hinein sehen!

Jeanne (*zu Vater MIGNON*)

Geht nicht fort!

Mignon

Es ist drei Uhr morgens. Ich bin ein alter Mann, brauch' Schlaf.

Jeanne

Ich will nicht mit ihm allein gelassen werden.

Mignon

Mit Eurem Verfolger? Grandier?

Jeanne

Ja.

Mignon

Er ist streng bewacht.

Jeanne

Nein, er ist hier. In mir wie ein Kind. Ich sag' Euch, er ist in mir. Er liegt in meinem Herzen aber er ist still.

Jeanne

Er lebt in meinem Atem und in meinem Blut.

Jeanne

Und er macht mir Angst. Ich bin besessen.

Mignon

Eben jetzt, in den tiefen Nachtstunden, schickt der Satan seine geheimen Sendboten, dass sie ihre Botschaften des Zweifels flüstern.

Jeanne

Ich weiß nicht.

Grandier

Gibt es auch nur ein Ding in der Vergangenheit Oder Gegenwart, das Sinn und Zweck hatte?

Grandier

Nichts.

Grandier

Nichts!

Grandier

Was, Tränen?

Grandier

Wann war es das letzte Mal, dass das geschah? Tränen um was?

Grandier

Sie müssen um das fließen, was verloren ist, nicht um das, was ich gefunden habe.

Grandier

Denn Gott ist hier. (s. 133–144)

Bontemps

Spałeś?

Grandier

Nie, przez hałas. Przez ten tłum. Ciekawe, czy oni spali?

Bontemps

Co najmniej trzydzieści tysięcy przybyło do miasta, a teraz czekają.

Jeanne

Ich weiß nicht.

Jeanne

Ihr alle sprecht mit so vielen Stimmen.

Jeanne

Und ich bin sehr müde. Vater!
[...]

Jeanne

Geh nicht fort, Vater! Ich habe Angst. [...]

Jeanne

Wo bist du?

Jeanne

Geliebter.

Jeanne

Vater.

Jeanne

Vater Grandier.

Grandier

Na co?

Bontemps

Na egzekucję (*GRANDIER wstaje z łóżka*).

Grandier

Jak dotąd nie zostałem osądzony.

Bontemps

W porządku, niech ci będzie. W takim razie na proces. (*BONTEMPS wychodzi.*)

Grandier

Będzie ból.

Grandier

Ból, który zabije Boga. Mój strach już go przepędza. Czy zniosę taki ból?

Grandier

Matko, Matko, miej wzgląd na mój potworny strach.

Grandier

O Najświętszy Ojcze Niebieski, choć wyrwam się z Twych objęć niespokojny, jak przerażone dziecko...

Joanna (*do ojca MIGNON*)

Proszę, zostań!

Mignon

Jest trzecia rano. Jestem stary, potrzebuję snu.

Joanna

Boję się z nim zostać sama.

Mignon

Masz na myśli prześladowcę Grandiera?

Joanna

Tak.

Mignon

Jest pod ścisłą strażą.

Joanna

Nie, on jest tutaj. We mnie, jak dzieciątko. Mówię ci, jest we mnie. Mam go pod sercem... ale się nie rusza.

Joanna

On żyje w moim oddechu i w mojej krwi.

Grandier

(*modli się*) Niech spojrzę w pustkę przede mną.

Grandier

Pozwól mi spojrzeć wewnątrz, w siebie!

Joanna

Napełnia mnie strachem. Jestem opętana.

Mignon

To są właśnie godziny w środku nocy, kiedy Szatan wysyła swoich tajnych posłańców, a oni przybywają i sięją zwątpienie podszepem.

Joanna

Nie wiem.

Grandier

Czy nie ma niczego ani w tym, co było, ani w tym, co jest, co miałoby sens?

Joanna

Nie wiem.

Grandier

Nic.

Joanna

Mówicie tyloma głosami.

Grandier

Nic!

Joanna

Jestem taka zmęczona. Ojczy!
[...]

Joanna

Nie odchodź! Ojczy! Boję się.
[...]

Grandier

Co to? Łzy?

Joanna

Gdzie jesteś?

Grandier

Kiedy ostatni raz to się zdarzyło? A teraz z jakiego powodu...?

Joanna

Ukochany.

Grandier

To raczej łzy za tym, co utracone, nie za tym, co odnalezione.

Joanna

Ojczy.

Grandier

Bo jest tu Bóg. (s. 52–53)

Joanna

Ojczy Grandier.

Joanna jest przestraszona i boi się samotności. Po raz kolejny posuwa się do desperackich próśb o obecność jakiegokolwiek człowieka. Nie chce zostać sama. Zdaje się, że nie chodzi tylko o odosobnienie jako takie, ale też o walkę z myślami dotyczącymi Grandiera. W tej materii przeorysza pozostaje bezradna, bo nawet jeśli proboszcz fizycznie jest pod ścisłą strażą, ona nie potrafi przestać o nim myśleć. Stwierdza też, że jezuita istnieje w niej „jak dzieciątko”. Przekonuje ojca Mignon: „Mówię ci, jest we mnie. Mam go pod sercem... ale się nie rusza”. Te słowa mogłaby wypowiedzieć matka, opisując poczęte dziecko, które obdarza miłością. Nasuwa się więc wątpliwość, czy przeorysza jest w ciąży urojonej, czy też nadal jej zachowanie świadczy o erotomanii. Pod koniec sceny słowa proboszcza i urszulanki uzupełniają się. Pytanie Grandiera o łzy mogłoby odnosić się zarówno do niego samego, jak i do Joanny.

W scenie 4 Joanna pojawia się ze sznurem na szyi i świecą w rękę. Pewny jest jej zamiar popełnienia samobójstwa:

Claire

Kommt hinein, teure Mutter.

Klara

Chodź do środka, najdroższa matko.

Jeanne

Nein, Kind.

Joanna

Nie, moje dziecko.

Louise

Aber die Sonne ist sehr heiß nach dem Regen. Sie wird Euch nicht gut tun.

Ludwika

O wiele tu za gorąco.

Jeanne

Finde mir eine Stelle, sie muss gar nicht hoch sein, wo ich diesen Strick fest machen kann.

Joanna

Znajdźcie mi jakieś miejsce, niezbyt wysoko, gdzie można ten sznur dobrze przywiązać.

Gabrielle, Claire, Louise

Nein!

Gabriela, Klara, Ludwika

Nie!

Louise

Nein, Mutter!

Ludwika

Matko.

Claire

Nein, das ist furchtbarste Sünde.

Klara

To przecież największy grzech.

Jeanne

Sünde?

Joanna

Największy grzech?

Claire

Ja.

Louise

Ängstigt uns nicht, Mutter. (*CLAIRE löst den Knoten und nimmt den Strick fort. LOUISE tritt mit einem Mantel hervor, den sie JEANNE umlegt*)

Jeanne

Ich bin auf geweckt worden, Nacht für Nacht, von einem Weinen. Ich bin herumgegangen und habe versucht, heraus zu finden, wer er ist.

Louise

Aber es weint niemand.

Jeanne

Niemand?

Gabrielle

Vielleicht ist es der Teufel?

Claire

Mutter, denkt nur Vater Grandier möchte eben, dass Ihr zur Hölle fahrt!

Louise

Ja. Der kann nach Noten wimmern.

Jeanne

Der Teufel?

Gabrielle

Der Teufel.

Louise

Also schickt er den Teufel. Er soll nachts weinen, um Euch das Herz zu brechen.

Gabrielle, Claire, Louise

Lasst Euch nicht betrügen. (s. 159–161)

Klara

Tak.

Ludwika

Nie strasz nas, matko. (*KLARA odwiązuje sznur i zabiera go. LUDWIKA podchodzi z peleryną, którą okrywa JOANNĘ*)

Joanna

Co noc budzi mnie czyjś szloch. Chodziłam i chodziłam, próbując dociec, kto to jest.

Ludwika

My nikogo nie słyszałyśmy.

Joanna

Nikogo?

Gabriela

A może to diabeł?

Klara

Matko, otóż to. Ojciec Grandier chce cię zabrać ze sobą do piekła!

Ludwika

Tak. Łka na rozkaz.

Joanna

Diabeł?

Gabriela

Diabeł.

Ludwika

Dlatego przysyła diabła. Przychodzi nocą i chlipie, aby złamać twe serce.

Gabriela, Klara, Ludwika

Nie daj mu się oszukać. (s. 55)

Decyzja o samobójstwie zawsze opiera się na wielopoziomowej strukturze. W wypadku urszulanki na podstawie naszej wiedzy możemy wymienić kilka czynników (a z pewnością nie byłby to koniec listy, lecz część przyczyn pozostanie dla nas niewiadomą): Joanna, ginąca śmiercią samobójczą, podobnie jak Grandier byłaby potępiona i nie miałaby wstępu do raju; wynikałoby z tego, że jeśli się powiesi, znajdzie się tam, gdzie proboszcz. Ponadto ze względu na to, że oboje zginęliby śmiercią haniebną, którą sami wybrali (Grandier bronił prawdy i nie podpisał oświadczenia, które być może uratowałoby mu życie), zarysowałaby się między nimi paralela. Jeśli popatrzyć jednak na sprawę z innej perspektywy, Joanna mogła czuć się odpowiedzialna za wyrok wydany na ojca Grandiera i nie umiała poradzić sobie z poczuciem winy. Przeorysza czuła, że wraz ze śmiercią proboszcza zostanie zupełnie sama i ostatecznie to mogło doprowadzić ją do skrajnego stanu lękowego.

Jak wspominałem, powodów może być jeszcze więcej, niemniej jednak już te wymienione powyżej dają nam obraz piętrowości i poziomu skomplikowania sytuacji. Podczas rozmowy z siostrami przeorysza wydaje się nieobecna, mówi o dźwiękach, których nie słyszy nikt inny poza nią. Gdy siostry zdejmują sznur i dają jej okrycie, bez protestów się im poddaje. Staje się obojętna na to, co się z nią dzieje, opanowuje ją poczucie beznadziei, co stanowi objaw niestabilności emocjonalnej i kieruje hipotezę diagnostyczną w stronę depresji. Młodsze zakonnice usiłują przekonać Joannę, iż to, że słyszy płacz, jest diabelską sztuczką mającą doprowadzić ją do załamania. Wyszukują nawet argument, że to Grandier chce zabrać ją ze sobą i zgotować wieczne potępienie. Ostatecznie udaje im się odwieść przeoryszę od zamiaru popełnienia samobójstwa. Zauważyć jednak trzeba, że coraz trudniej jest jej ponosić konsekwencje swojego postępowania, gdyż poczucie winy doprowadza ją do niestabilności psychicznej, a to z kolei wywołuje na zmianę poczucie beznadziei i pewność co do obranej drogi. Hipotez dotyczących diagnozy można by postawić jeszcze wiele, jednak na pierwszy plan wysuwają się autofobia, depresja i erotomania. Po raz kolejny jednak zaznaczam, że dojście do ostatecznych wniosków czy wskazanie konkretnej hipotezy nie będzie równoznaczne z „postawieniem diagnozy”.

W kolejnej scenie Penderecki ponownie tworzy sytuację, w której wypowiedzi Joanny i Grandiera układają się w sposób naprzemienny, co wywołuje wrażenie dialogu między nimi:

Barré

Wollt Ihr gestehen? (*GRANDIER schüttelt langsam den Kopf. BARRÉ wirft DE LAUBARDEMONT, der mit dem Rücken zur Wand steht, einen Blick zu*)

de Laubardemont

Noch einen. (*BONTEMPS hebt einen weiteren Keil auf, aber er wird ihm sofort von RANGIER aus der Hand gerissen. Er besprengt den Keil mit Weihwasser und macht Zeichen über ihn.*)

Rangier

Nur einen Augenblick! Sehr nötig. Der Teufel hat die Macht, versteht Ihr, sonst den Schmerz geringer zu machen als er sein sollte.

Bontemps

Fertig?

Rangier

(*Er gibt BONTEMPS den Keil. BONTEMPS setzt ihn an*) Ja.

Barré

Schlag! Schlag! Gesteht! (*Ein Schrei. BARRÉ neigt sich vor.*)

Grandier

Glaubt Ihr, dass ein Mensch, nur um sich Schmerz zu ersparen, ein Verbrechen gestehen soll, das er nicht begangen hat??

Jeanne

(*Sie betet in ihrer Zelle*) Sanguis Christi, in agonia decurrens...

Ursulinen

Salva nos!

Jeanne

Sanguis Christi, in flagellatione profulens...

Ursulinen

Salva nos!

Jeanne

Sanguis Christi, in coronatione spinarum emanans...

Barré

(*wütend zu BONTEMPS*) Schlag! Schlag!

Grandier

Wo bleibt die Barmherzigkeit des Heiligen
Franziskus?

Ursulinen

Salva nos!

Jeanne

Sanguis Christi, flumen misericordiae...

Ursulinen

Salva nos!

de Laubardemont

Gesteht!

Noch einen! (*BONTEMPS schlägt*) Nein,
zwei!

Grandier

Ich war ein Mann, ich habe Frauen geliebt.

Barré

Ihr wart ein Hexer.

Rangier

Ihr habt mit dem Teufel gehalten.

Grandier

Nein, nein!

Barré

Noch einen! Nein, gebt ihn mir!

(*nimmt den Hammer, brüllt bei jedem
Schlag*) Dicas! Dicas! Dicas!

Rangier

Schlag.

Grandier

Domine, in auxilium tuum respice!

Jeanne

Hinab. Hinab. Ins idiotische Vergessen.

Grandier

Lass mich Dich nicht vergessen in meinen Schmerzen.

Grandier

Exaudi, Domine, vocem neque despicias me, Deus salutaris meus!

Barré

Dicas, dicas! (*BARRÉ schwitzend mit dem Hammer, angefeuert von VATER RANGIER*)

Rangier

Schlag! Schlag! Gestehe!

Grandier

Foltert mich, wie Ihr wollt. In einer kleinen Weile wird es alles eins sein, auf ewig. (*GRANDIER fällt in Ohnmacht*)

de Laubardemont

Nehmt ihn heraus. Es nützt nichts. (*BARRÉ, RANGIER und BONTEMPS heben GRANDIER aus der Kiste und setzen ihn auf einen Hocker. BONTEMPS bedeckt GRANDIERS zerschmetterte Beine mit einer Decke. GRANDIER blickt starr an sich nieder*)

Grandier

Attendite et videte, si est dolor, sicut dolor meus. Sanguis Christi, levamen laborantium...

Jeanne

Kein Gedanke. Kein Gefühl. Nichts. Ist Gott hier?

Jeanne

Nicht denken. Nicht fühlen. Nichts. Ist Gott hier?

Ursulinen

Sanguis Christi, victor daemonium, Sanguis Christi, victor daemonium.

Ursulinen

Sanguis Christi, fortitudo Martyrum
In fletu solatium
Spes poenitentium
Solamen morientium...

Jeanne

Wo bist du?

Ursulinen

Salva nos.

Jeanne

Miserere nobis. (s. 162–166)

Barré

Przyznajesz się? (*GRANDIER powoli kręci głowę. BARRÉ spogląda na DE LAUBARDEMON-
TA, który stoi plecami do ściany.*)

de Laubardemont

Jeszcze jeden. (*BONTEMPS bierze kolejny klin, ale natychmiast wyrwa mu go RANGIER,
który kroi klin wodą święconą i wykonuje nad nim znaki.*)

Rangier

Chwileczkę. To konieczne. Diabeł, widzicie, ma moc uśmierzenia bólu lub uczynienia
go dużo mniejszym.

Bontemps

Skończone?

Rangier (*oddaje klin BONTEMPSOWI, który wkłada go na miejsce*)

Tak.

Barré

Raz! Raz! Przyznaj się! (*wrzask, BARRÉ pochyla się.*)

Grandier

Czy myślisz, że człowiek, chcąc oszczędzić sobie bólu, powinien przyznać się do zbrodni, której nie popełnił?

Joanna

(*modli się w swojej celi*) Sanguis Christi, in
agonia decurrens... [Krwi Chrystusa, przy
konaniu spływająca na ziemię...]

Urszulanki

Salva nos! [Wybaw nas!]

Joanna

Sanguis Christi, in flagellatione profulens...
[Krwi Chrystusa, tryskająca przy biczowa-
naniu...]

Urszulanki

Salva nos! [Wybaw nas!]

Barré

(*do BONTEMPSA, z furią*) Raz! Raz!

Grandier

Okaż mi odrobinę litości i zmiłowania
w imię św. Franciszka.

de Laubardemont

Przyznaj się!

Jeszcze jeden (*BONTEMPS uderza*) Nie, dwa!

Grandier

Byłem mężczyzną ze słabością do kobiet.

Barré

Byłeś czarownikiem.

Rangier

Trzymałeś spółkę z Szatanem.

Grandier

Nie, nie!

Barré

Jeszcze jeden! Nie, daj mi to. (*bierze młotek. Z każdym uderzeniem krzyczy*) Dicas!
Dicas! Dicas! [Wyznaj! Wyznaj! Wyznaj!]

Rangier

Raz.

Grandier

Domine, in auxilium tuum respice! [Panie,
Twojej pomocy oczekuję!]

Joanna

Sanguis Christi, in coronatione spinarum
emanans... [Krwi Chrystusa, brocząca
spod cierniowej korony...]

Urszulanki

Salva nos! [Wybaw nas!]

Joanna

Sanguis Christi, flumen misericordiae...
[Krwi Chrystusa, źródła miłosierdzia...]

Urszulanki

Salva nos! [Wybaw nas!]

Grandier

Boże, chroń mnie, bym nie zapomniał
o Tobie w mym cierpieniu.

Grandier

Exaudi, Domine, vocem neque despicias me,
Deus salutaris meus! [Wysłuchaj, Panie, głosu
mojego i nie gardź mną, Boże, Zbawco mój!]

Barré

Dicas, dicas! [Wyznaj, wyznaj!] (*BARRÉ
poci się, machając młotkiem, zachęcany
przez ojca RANGIERA*)

Rangier

Raz, raz, przyznaj się!

Grandier

Torturujcie mnie, ile chcecie. Wkrótce bę-
dzie po wszystkim – na zawsze. (*mdleje*)

de Laubardemont

Zabierzcie go, to na nic. (*BARRÉ, RAN-
GIER i BONTEMPS wyjmują GRANDIERA
ze skrzynki i sadzają na stołku. BONTEMPS
przykrywa zmasakrowane nogi GRANDIE-
RA kocem. GRANDIER przygląda im się*)

Joanna

W dół. W dół. W kompletną nicość.

Joanna

Żadnego uczucia. Żadnej myśli. Nic. Czy
jest tu Bóg?

Joanna

Żadnej myśli. Żadnego uczucia. Nic. Czy
jest tu Bóg?

Urszulanki

Sanguis Christi, victor daemonium, San-
guis Christi, victor daemonium [Krwi
Chrystusa zwyciężająca złe duchy, Krwi
Chrystusa zwyciężająca złe duchy...]

Urszulanki

Sanguis Christi, fortitudo Martyrum
In fletu solatium
Spes poenitentium
Solamen morientium...
[Krwi Chrystusa, męstwo Męczenników /
pociecho płaczących / nadziejo pokutują-
cych / otucho umierających...]

Joanna

Gdzie jesteś?

Grandier

Attendite et videte, si est dolor, sicut dolor meus. Sanguis Christi, levamen laborantium... [Spójrzcie i zobaczcie, czy jest ból, jak mój ból. Krwi Chrystusa, wytchnienie cierpiących...]

Urszulanki

Salva nos. [Wybaw nas.]

Joanna

Miserere nobis. [Zmiłuj się nad nami.]
(s. 55–56)

Tym razem to Joanna tkwi w poczuciu beznadziei i pustki. Choć na początku wypowiada słowa modlitwy, brak jej pewności, że ktokolwiek jest w stanie ją wysłuchać. W odróżnieniu od niej Grandier po raz pierwszy odczuwa obecność istoty wyższej i wydaje się szczerzy w swoich modłach. Przeorysza czuje się skrajnie osamotniona, co wymownie wyraża w pytaniu: „Gdzie jesteś?”. W tym miejscu jeszcze bardziej uwidaczniają się objawy depresji: obniżony nastrój, apatia i czarne widzenie przyszłości.

W trakcie sceny 7 następuje jedyne, bardzo krótkie spotkanie Grandiera i Joanny:

(Die Prozession kommt zur Klostertüre und macht halt. Der GERICHTSVORSTHER gibt GRANDIER eine zweipfündige Kerze in die Hand.)

(Procesja dochodzi do drzwi i staje. SEKRETARZ SĄDOWY wkłada w dłoń GRANDIERA dwufuntową świecę.)

de Laubardemont

Hier müsst Ihr herunter.

de Laubardemont

Tu musisz zejść.

Grandier

Was ist das für ein Ort?

Grandier

Gdzie jesteście?

de Laubardemont

Es ist das Kloster Sankt Ursulas. Ein Ort, den Ihr besudelt habt. Tut, was getan werden muss.

(Ein SOLDAT hebt GRANDIER von der Bahre und setzt ihn auf den Boden.)

de Laubardemont

To klasztor urszulanek. Miejsce, które pohańbiłeś. Czyńcie waszą powinność. *(ŻOŁNIERZ podnosi GRANDIERA z lektyki i sadza na ziemi.)*

Grandier

An diesem fremden und mir unbekannten Ort bitte ich Gott, den König und die Gerechtigkeit um Vergebung. Ich bitte, dass ich...

(Er fällt nach vorne auf das Gesicht und schreit auf:) Deus meus, miserere mei, Deus!

(Die Klostertür öffnet sich und aus dunklem Eingang kommen JEANNE, GABRIELLE, CLAIRE und LOUISE.)

de Laubardemont

Bittet die Priorin hier und diese guten Schwestern um Vergebung.

Grandier

Ich habe ihnen nichts angetan. Ich kann nur den Herrgott bitten, ihnen zu vergeben.

Jeanne

Die Leute haben immer von Eurer Schönheit gesprochen. Nun sehe ich mit eigenen Augen, und ich weiß, es ist wahr.

Grandier

Seht das an, was ich bin und kennet, was Liebe heißt.

(GRANDIER wird wieder auf die Bahre gehoben. Die Prozession geht weiter.) (s. 308–311)

Grandier

W tym dla mnie całkowicie obcym i nieznanym miejscu proszę Boga, Króla i Sprawiedliwość o łaskę. Błagam... *(pada na twarz i krzyczy)* Deus meus, miserere mei, Deus! [Boże mój, zmiłuj się nade mną, Boże!] *(drzwi klasztoru otwierają się, a z ciemnego wejścia wychodzą JOANNA, GABRIELA, KLARA i LUDWIKA)*

de Laubardemont

Proś przeoryszę i te dobre siostry o łaskę.

Grandier

Nie uczyniłem im żadnej krzywdy. Mogę jedynie prosić Boga, by wybaczył im grzechy.

Joanna

Wiele razy mówiono mi, jak jesteś piękny. Teraz na własne oczy widzę, że to prawda.

Grandier

Obejrzyj mnie sobie i ucz się, co może uczynić miłość.

(GRANDIERA wkładają do lektyki. Procesja rusza dalej.) (s. 56–57)

Joanna zupełnie nie dostrzega cierpienia Grandiera. Zachwyca się jego zewnętrznym pięknem, co w tej sytuacji wydaje się absurdalne. Proboszcz ma zmiażdżone nogi, powyrywane paznokcie, ogolone głowę i brwi, a za ubranie służy mu koszula heretyka nasączona siarką. Ten obraz w wielu wzbudziłby litość lub smutek, ale nie w przeoryszy. Niemożność zobaczenia Grandiera takim, jaki w tym momencie jest, stanowi najbardziej jaskrawy przykład erotomanii; urszulanka przekracza wszelkie granice moralno-

ści, żeby móc tylko raz ujrzeć Grandiera oraz żeby żadna inna kobieta go nie pożądała.

W całej operze u Joanny dominują objawy erotomanii, depresji i autofobii. Możliwe jest współwystępowanie wielu chorób psychicznych (Kasprzak i Kiejna 2010), a osoby cierpiące na jedno z zaburzeń są bardziej podatne na kolejne (Boyd i in. 1984).

Przeorysza pożąda, miota się, desperacko potrzebuje czyjejś obecności ze względu na swój paniczny strach, szuka akceptacji, pomimo trudności próbuje spełniać swoje obowiązki. Ostatecznie przegrywa walkę ze swoimi demonami, choć biorąc pod uwagę tak wiele objawów i okoliczności, nietrudno się dziwić, że Joanna tę wojnę kończy na tarczy. Mężczyźni, którzy nią kierują, wykorzystują wszystkie jej słabości, by dzięki urszulance zyskać pretekst do poprowadzenia politycznej rozgrywki. Ze względu na swoje zaburzenia przeorysza staje się narzędziem, którym łatwo manipulować. By potwierdzić wskazane tu hipotezy, konieczne byłoby wykonanie wielu badań i wywiadów, jednak kiedy pytamy o szaleństwo i nienormatywność, zdecydowanie bliżej nam do stwierdzenia, że nie wszystkie wybory i decyzje urszulanki były w pełni świadome, a co za tym idzie, nie działała z premedytacją.

PORTRET MATKI JOANNY – MUZYKA

Pod względem muzycznym *Diabły z Loudun* należałoby określić operą postmodernistyczną, choć najbardziej uwidacznia się w niej nawiązanie do estetyki ekspresjonizmu. Kompozytor, podobnie jak w swoich utworach z lat 60., wykorzystał techniki sonorystyczne, masy brzmieniowe, klaster i rozszerzone techniki wokalne²⁹.

Próby analizy pierwszej opery Pendereckiego był wielokrotnie podejmowane – zarówno przez polskich, jak i zagranicznych muzykologów. Przykładów nazwisk badaczy i badaczek można by mnożyć: Regina Chłopicka (2012), Zofia Helman (1999), Stephen Downes (1999), Robert S. Hatten (1999), Dorothea Rapp (1970) oraz wiele innych. Za każdym razem zamieszczana w artykułach „diagnoza” dotycząca stanu Joanny była taka sama: histeria (Downes 1999, 98; Helman 1999, 86, 93). Niezależnie od tego, czy autorzy mieli na myśli bardziej współczesne, czy niefunkcjonujące już znaczenie tego terminu, w obu wypadkach spotykamy się z niewiele mówiącym ogólnikiem. Nieco bardziej rozbudowaną charakterystykę stworzyli Regina i Władysław Chłopiccy. Jak pisali, Joanna odgrywa w operze dwie role: narzędzia zemsty na ojcu Grandierze manipulowanego przez władzę kościelne oraz ofiary (Chłopicka 2012, 536). „Rozdarta między modlitwą a bluźnierstwem, posłuszeństwem Bogu i buntowaniem się przeciwko Niemu, bezradna w obliczu gwałtownych emocji, które nią targają, balansuje na krawędzi jawy i snu, szukając pomocy u przedstawicieli Kościoła” (Chłopicka 1995, 72). Jak pokazała analiza tekstu, u Joanny wyraźnie występują objawy kilku zaburzeń psychicznych. Idąc o krok dalej, warto się zastanowić, czy bardziej dogłębne przyjrzenie się materii muzycznej przyniesie równie złożone wnioski. Analizie poddane zostaną:

- wszystkie środki sonorystyczne użyte przez kompozytora,
- wykorzystanie figur retorycznych,
- rola chóru,
- sposób orkiestracji,
- techniki kompozytorskie,
- horyzontalne oraz wertykalne ukształtowanie materiału muzycznego.

29 Więcej informacji dotyczących powiązań gatunkowych odnaleźć można w podrozdziale *Związki Diabłów z Loudun ze stylami opery XX-wiecznej* we wspomnianej wcześniej pracy magisterskiej (Książek 2020).

Kompozytor skupia się w znacznej mierze na afektach, które pozwalają dopełnić portret psychologiczny bohaterów, m.in. matki Joanny. Po zapoznaniu się z tekstem libretta wiemy, że w przypadku przeoryszy dominują: tęsknota, powaga, gniew, strach, szyderstwo, smutek, miłość, radość. Przypatrując się bliżej konkretnym sytuacjom, możemy wysnuć ogólne wnioski co do tego, jaki afekt jest dominujący w danym kontekście i jakie środki muzyczne zostały wykorzystane przez kompozytora, by ów afekt uwidocznić, wzmocnić lub – przeciwnie – osłabić:

- gniew zauważamy zwłaszcza w scenie otwierającej operę, kiedy Joanna opisuje i komentuje wizję, podczas której widzi Grandiera i Ninon w kąpiele;
- tęsknota pojawia się tylko w odniesieniu do ojca Grandiera, ponieważ to on stał się obiektem cielesnego pożądania urszulanki;
- miłość dotyczy pragnienia Joanny, by być z Grandierem, przy czym okazuje się, że w ostatecznym rozrachunku nie chodzi tu o rozbuchaną żądzę, a jedynie o to, by kobieta miała poczucie, że ktoś (w tym wypadku proboszcz) jest jej i że ona należy do niego;
- radość przychodzi wraz z ostatnią sceną, kiedy przeorysza ma wreszcie okazję ujrzeć na własne oczy obiektu swoich myśli i snów. Jest to jednak obraz dosyć dramatyczny i jego jaskrawość podkreśla, jak bardzo przeorysza straciła już kontakt z rzeczywistością;
- powagę dostrzec można podczas modlitw Joanny oraz niektórych rozmów z zakonnikami;
- szyderstwo wybrzmiewa w scenach egzorcyzmów i wypowiedziach o Bogu, roztaczaniu „piekielnych wizji” oraz próbie oszukania widzów spektaklu przygotowanego przez duchownych i de Laubardemonta;
- smutek dominuje w chwilach refleksji Joanny nad sobą i swoim postępowaniem, ale również wtedy, gdy ogarnia ją poczucie beznadziei, ma myśli samobójcze i brakuje jej poczucia sensu;
- strach to uczucie najczęściej ogarniające przeoryszę. Pojawia się ono zawsze, kiedy urszulanka ma zostać sama.

W jaki sposób kompozytor wykorzystuje środki brzmieniowe, by ukazać te wszystkie afekty?

STRACH

Jak wspomniałem, dominującym uczuciem w życiu Joanny jest strach naczynający chwile jej samotności, niektóre sytuacje związane z Grandierem

oraz te momenty, w których bohaterowie ostrzegają ją przed opuszczeniem. Pierwszym obrazem, gdzie bardzo wyraźnie widać strach urszulanki, jest scena 6 z I aktu. Brzmieniowo nie odznacza się ona niczym, co byłoby niezwykle dla wnętrza kościoła – słysząc bowiem dźwięki organów i dzwonów oraz chór śpiewający najpierw pojedyncze samogłoski, a później modlitwy po łacinie. Wszystkie teksty pochodzą z komplety należącej do cyklu Liturgii Godzin (Church 1854). Między Claire i Joanną rozpoczyna się rozmowa, podczas której przeorysza nakazuje, by współsiostra nie dotykała jej pleców. Śpiewa wówczas szesnastkowy pasaż w dół i w górę w dynamice *forte* (*emphasis*; Bartel 1997, 251; zob. przykł. 8, czerwona ramka) świadczący o tym, że urszulanka z jednej strony jest przestraszona, z drugiej wyraża irytację, że ktokolwiek dotknął jej zdeformowanego ciała. Chwilę później – po rozmowie o oczach – przeorysza odprawia Claire, a sama odmawia modlitwę – z pozoru pełną spokoju i powagi: wypowiedzianym słowom towarzyszą długie nuty w partii chóru i orkiestry (*tenuty*, zob. przykł. 9). Gdy przyznaje się do trudności, towarzyszy jej opadające glissando nisko brzmiących instrumentów (zob. przykł. 10, niebieska ramka), będące odzwierciedleniem nieudanych prób wypełniania obowiązków życia zakonnego. Początkową ciszę przerywa krzyk przełożonej – w dynamice *fortissimo*, realizowany na najwyższym dźwięku możliwym do

The image shows a musical score for K. Penderecki's *Diabły z Loudun* (1969), Act I, Scene 6. The score is written for a large ensemble, including voices (Soprano, Alto, Tenor) and instruments (Cello, Bass). The music is marked *mf legato* and *p*. A red box highlights a specific passage in the bass line, which is marked *f* and contains the text "Rührt mei-nen Rü-cken nicht an!". Above this passage, there is a German instruction: "(Sie bekommt einen Hustenanfall. CLAIRE legt die Hand auf ihren Rücken.)".

Przykład 8. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 6, *emphasis*

S *P gliss. lento*
Visita, quæsumus Domine, habitationum istam, et omnes insidias inimici ab ea longe repelle! Angeli tui sancti habitent in ea, qui nos in pace custodiant;
et benedictio tua sit super nos semper.

A *P gliss. lento*
Visita, quæsumus Domine, habitationum istam, et omnes insidias inimici ab ea longe repelle! Angeli tui sancti habitent in ea, qui nos in pace custodiant;
et benedictio tua sit super nos semper.

T *P gliss. lento*
bocca chiusa

Coro
Pa-ter Per
- se - ri - cors Pa-ter Per
et Fi-li-us et Spi-ri-tus sanc-tus! Per
et Fi-li-us et Spi-ri-tus sanc-tus! Per
Do-mi-nus, Per
Do-mi-nus, Per

Campane di chiesa

Org.

Jeanne *(CLAIRE geht, JEANNE betet.)* *(JEANNE liest in einem Erbauungsbuch.)*
Du gabst meinem Leben Sinn, indem Du mich in dieses Ursulinenhaus brachtest. Ich will meine
Pflicht tun nach meinem besten Wissen und Gewissen.

Cb. 1-6

Przykład 9. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 6., *tenuty*

wydobycia (*exclamatio*; zob. przykł. 10, czerwona ramka) – związany z pojawieniem się w kaplicy ojca Grandiera. To spotkanie urszulanki z proboszczem, mimo że upragnione, w tamtym momencie wzbudziło w Joannie głęboki strach, być może dlatego, że nie czuła się jeszcze gotowa na kontakt z proboszczem twarzą w twarz.

Coro

S. A - men.

A. A - men.

T. A - men.

B. Do - mi - num.

pp

pp *fischio*

pp *fischio*

pp *fischio*

pp *fischio*

Pfe.

pizz.

Org.

Campane tubolari

Perc.

Campanelle da messa (auf der Bühne)

p

Jeanne

O Gott! O Gott! Das Beten fällt mir so schwer...

ff

(Sie schreit auf und flieht aus der Kirche)

(Schrei)

Vc.

pp

Cb.

pp

Przykład 10. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 6, *exclamatio* (czerwona ramka) i opadające glissanda (niebieska ramka)

Drugą sceną, w której wybrzmiewa strach Joanny, jest scena egzorcyzmów. Okazuje się bowiem, że nie wszystko idzie zgodnie z planem lub też nie o wszystkim przeorysza została poinformowana przez zakonników. W związ-

ku z tym próbuje ochronić siebie przed ich pomysłami niosącymi realne cierpienie fizyczne – czym bowiem jest w XVII wieku wykonywana w sposób teatralny lewatywa z wody święconej? Joanna wykrzykuje imię ojca Barré, błaga, by usłyszał, że nie przemawia przez nią żaden demon, że to ona rozmawia z duchownym. Na początku jasno się sprzeciwia – dwukrotne „nie!” zostaje wyraźnie oddzielone od siebie pauzami (*abruptio*; zob. przykł. 11, niebieska ramka). Jej emocje eskalują, co możemy zauważyć również po szybko wypowiedzianym tekście, którego wyśpiewywanie przeorysza rozpoczyna od coraz wyższego dźwięku (*gradatio*, zob. przykł. 11, zielona ramka). Dalej pozostaje jej już tylko rozpaczliwe i bezskuteczne wołanie (*exclamatio*; zob. przykł. 11, czerwona ramka), dlatego dalszą część sceny stanowią krzyki i jęki bohaterki zmuszonej do przeczyszczenia jelit wodą święconą.

W scenie 7 z II aktu strach Joanny przybiera inne oblicze – tym razem wiąże się on ze świadomością, że ludzie z miasta, którzy nie wierzą w opętanie, opuszczają zakonnice. Przeorysza wie dobrze, że za ten stan rzeczy

1. Tn. 2. Tb. 3. Joanne Mignon Adam Mannoury Barré Rangier Vc. 1-8 Ch. 1-4

Nein, nein! Ich hab es nicht ge-meint, Va-ter! Va-ter Bar-ré! Ich bin's, die jetzt zu Euch spricht, Schwester Jeanne von den Engeln. A-ber ich bin's wirk-lich, Va-ter.

Loß! Loß! As-mo-de-us, As-mo-de-us, schwei-ge! As-mo-de-us, As-mo-de-us, As-mo-de-us, As-mo-de-us, Du sprichst mit vie-len Stim-men, As-mo-de-us, Er war-test du Er-bar-men, schwei-ge!

arco s. p. pizz. arco gliss. arco s. p. pizz. arco gliss.

Przykład 11. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 1, *abruptio* (niebieska ramka), *gradatio* (zielona ramka), *exclamatio* (czerwona ramka)

odpowiadają wszystkie urszulanki biorące udział w spisku. Strach i bezradność wyraża tu figura *patopoi* na słowach: „któż może ich za to winić?”. Drugą taką figurę słyszymy w chwili, kiedy zakonnice mówią o poczuciu winy spowodowanym szydzeniem z Boga (zob. przykł. 12).

The musical score is for Act II, Scene 7 of 'Diabły z Loudun' by Krzysztof Penderecki. It is in 3/4 time. The vocal parts are for Jeanne, Claire, Louise, and Gabrielle. The instrumental parts are for Violins (VI), Violas (Va), Cellos (Vc), and Contrabass (Cb). A red box highlights a passage in Jeanne's vocal line with the lyrics 'Wer kann sie ta - deln?' and the instruction '(mit plötzlichem Gelächter)'. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *fort*, *sf*, and *pizz.*

Przykład 12. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 7, *patopoi* (czerwona ramka)

Dwie sceny później widzimy ojca Mignon, który próbuje zmobilizować siostry do zwiększenia starań, ponieważ ze względu na decyzję miejskiego sędziego odprawianie egzorcyzmów zostało zakazane. Dając wyrażnie do zrozumienia, że odejdzie, tak jak wszyscy inni gra na najczulszej strunie przeoryszy – strachu przed samotnością. Joanna przyjmuje błagalny, pełen desperacji ton, kiedy mówi do Mignona: „Boimy się, nie opuszczaj nas”. Wyraża więc jasno uczucia oraz ich podłoże. Kompozytor wprowadza tu figurę *suspiratio* – westchnienia, wybrzmiewającego początkowo bez towarzyszenia innych instrumentów (dopiero od słowa „Angst” pojawiają się

The musical score is for a scene where Mignon turns away and Laubardemont addresses her. The score is in 4/4 time and features the following parts:

- Arm.** (Armonica): Plays a short melodic phrase at the end of the scene, marked *p*.
- Jeanne**: Sings the lyrics "Va-ter, wir ha-ben Angst, ver-läßt uns nicht". Her vocal line includes three phrases, each marked *p* and enclosed in a red box. The first box contains a quarter note G4 and a quarter note A4. The second box contains a half note B4 and a quarter note C5. The third box contains a half note D5 and a quarter note E5. The lyrics are written below the notes.
- Mignon**: Sings the lyrics "be-denkst Eu-re La-ge!". Her vocal line includes a half note G4 and a half note A4, marked *p*.
- Vc.** (Violoncello): Plays a short melodic phrase at the end of the scene, marked *p*.
- Cb.** (Cello): Plays a short melodic phrase at the end of the scene, marked *p*.

The lyrics for Jeanne are: "Va-ter, wir ha-ben Angst, ver-läßt uns nicht". The lyrics for Mignon are: "be-denkst Eu-re La-ge!". The lyrics for the other parts are: "Was kann ich tun? Ich werde für Euch beten."

Najbardziej spektakularne egzorcyzmy odbywają się jednak w kolejnej, 10 scenie. Wówczas księża odprowadzają je przy publiczności złożonej już nie tylko z mieszkańców Loudun, ale także przybyszów z okolicznych miast. Wszystko poszłoby zgodnie z planem zakonników i de Laubardemonta, gdyby nie hrabia de Condé. Swoim pierwszym pytaniem o króla i kardynała zbija przeoryszę z tropu, a pustą szkatułką z relikwiami ostatecznie obnaża kłamstwo spiskowców. Kiedy księża próbują jeszcze ratować sytuację, a siostry skupiają się na rozmowie o sławie, Joanna zastyga w bezruchu. Wokół niej brzmi cała orkiestra smyczkowa, chór oraz flet, talerze, dzwony i fisharmonia. Przeorysza, niejako obok tego wszystkiego, znów w dynamice *piano*, mówi do siebie na powtarzanym dźwięku: „Boję się” (*suspiratio*, zob. przykł. 14). Hrabia swoimi słowami tylko upewnia ją, że powinna odczuwać lęk, ponieważ sama skazała duszę na wieczne potępienie. Stwierdzenie de Condé bardzo mocno rezonu-

2/4

pp b.ch. poco a poco normale

S

pp b.ch. poco a poco normale

pp b.ch. poco a poco normale

pp b.ch. poco a poco normale

A

pp b.ch. poco a poco normale

pp b.ch. poco a poco normale

pp b.ch. poco a poco normale

Coro

pp b.ch. poco a poco normale

pp b.ch. poco a poco normale

pp b.ch. poco a poco normale

pp b.ch. poco a poco normale

T

pp b.ch. poco a poco normale

pp b.ch. poco a poco normale

pp b.ch. poco a poco normale

B

pp b.ch. poco a poco normale

pp b.ch. poco a poco normale

pp b.ch. poco a poco normale

pp b.ch. poco a poco normale

Fl. *morendo*

Piatto sospeso *morendo*

Batt. *morendo*

Campane da chiesa *morendo*

Arm. *morendo*

Jeanne

Ich ha - be Angst.

(Der KNABE, der neben DE CONDÉ steht, lacht immer noch Tränen.)

(DE CONDÉ starrt zu JEANNE hinüber, die in einiger Entfernung steht.)

De Condé

Still, mein Kind. Wißt Ihr, was Euch das kos- tet? Die Verdammnis Eurer unsterblichen Seele in einer endlosen Wüste ewiger Bestialität.

Vn. 1-20

VI. 1-8

Vc. 1-8

Cb. 1-6

Przykład 14. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 10, *suspiratio* „Ich habe Angst“

je w późniejszych zachowaniach przeoryszy, której stan psychiczny z czasem tylko się pogarsza. Pod koniec sceny, kiedy pozostaje zupełnie sama, „rozma-
wia” z Lewiatanem, a dokładniej to demon „przez nią przemawia”. Być może
są to omamy słuchowe stanowiące jeden z objawów zaburzenia psychiczne-
go, co w tym wypadku byłoby najbardziej prawdopodobne, gdyż w warstwie
orkiestrowej występują glissanda oraz szybkie pasaże. Kiedy Joanna mówi
o pragnieniu bycia czystą, słyszy sprzeciw doprowadzający ją do poczucia
beznadziei (zob. przykł. 15).

Ostatnim momentem, w którym wybrzmiewa strach, jest scena otwiera-
jąca III akt. Klaster nisko brzmiących instrumentów wprowadza nas w noc
i ciemność, a także lęk dwójki bohaterów przed opuszczeniem, pustką i bez-
nadzieją. Joanna przebywa w swojej celi z ojcem Mignon, a pierwsze słowa
wypowiadane do niego to: „Proszę, zostań tu. Boję się pozostać z nim całkiem
sama.” Znow nie musimy nawet domyślać się, jakie uczucia targają przeory-
szą. Potwierdza to warstwa muzyczna – w pierwszym zdaniu pojawia się
opadająca sekunda mała (*passus duriusculus*; zob. przykł. 16), w drugim –
opadający interwał trytonu (*saltus duriusculus*; zob. przykł. 17). Od początku
urszulanka mówi, że pozostanie sam na sam z proboszczem byłoby dla niej
piekłem. Kiedy Mignon wyjaśnia, że jezuita znajduje się pod ścisłą strażą,
Joanna z towarzyszeniem żeńskiego chóru i unisona wiołonczeli oznajmia,
że ojciec Grandier jest w niej. W ten sposób sugeruje ciążę. Stwierdzeniu
temu towarzyszy wznoszący kierunek linii melodycznej (zob. przykł. 18).

meno mosso
♩
(JEANNE steht einen Augenblick schweigend da. Dann:) (LEVIATHAN spricht aus JEANNE.)

The musical score for Example 15 is presented on multiple staves. The top staff is for Jeanne (Leviathan) in treble clef, with lyrics in German: "Ich ha-be Angst. Unsinn. Wie helfen dir, in allem, was du tust." Below this are staves for Violins (Vn. 1-20), Violas (Vl. 1-8), Violoncellos (Vc. 1-4 and 5-8), and Contrabasses (Cb. 1-3 and 4-6). The score includes various musical markings such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), *p* (piano), *gliss.* (glissando), and *arco* (arco). The tempo marking *meno mosso* is at the top, and a fermata is placed over the first staff.

Przykład 15. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 10, glissanda i szybkie pasaże

Cb. Cl.

Jeanne

(zu Vater MIGNON)

Geht nicht fort!

Grandier

p

Es wer - den Schmer-zen sein. Die wer den Gott tö - ten.

Vc.

1

2

3

4

5

6

7

8

1

2

3

4

5

6

Cb.

Przykład 16. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 1, *passus duriusculus*
(czerwona ramka)

2/4

Jeanne

Ich will nicht mit ihm al - lein ge - las - sen wer - den.

Mignon

Mit Eu - rem Ver-

Grandier

Mut - ter e - rin-ne-re Dich mei-ner Angst. O Va - ter im Him-mel, ob ich mich auch sträu-be in Dei-nen Hän-de

1

2

3

4

Vc.

5

6

7

8

1

2

3

Cb.

4

5

6

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

Przykład 17. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 1, *saltus duriusculus* (czerwona ramka)

Takie opracowanie muzyczne świadczyć mogłoby o tym, iż kobieta cieszy się, że „nosi pod sercem”³⁰ dziecko swoje i proboszcza, jednak późniejszy dialog z ojcem Mignon wskazuje, że przeorysza boi się nie tylko samego jezuitę, ale również tego, że w jej głowie pojawia się wiele głosów. Śpiewana przez bohaterkę partia jest wówczas nieregularna – zawiera duże skoki interwałowe i niespodziewane zmiany kierunku linii melodycznej. Właśnie te elementy potwierdzają, że Joanną zaczynają rządzić emocje, których nie jest już w stanie opanować.

Po omówionych tu scenach widać, że strach dominuje w życiu urszulanki i dotyczy wielu obszarów: od konkretnych sytuacji z codzienności lęku przed konsekwencjami spisku, i po objawy, które mogą świadczyć o zaburzeniach psychicznych. Jednak by móc powiedzieć więcej o urszulance i spróbować zrozumieć jej zachowanie, konieczne jest przyjrzenie się sytuacjom zdominowanym przez inne emocje.

POWAGA

Jak pisała Zofia Helman, partie mówione przypisane są osobom wydającym się najbliższej rzeczywistości i trzeźwo oceniającym sytuację (2009, 27). Posługiwanie się mową powinno więc świadczyć o tym, że bohaterowie mają kontakt z rzeczywistością. Pytanie, czy ta zasada obowiązuje również w przypadku Joanny. Jako punkt wyjścia warto dostrzec pewną prawidłowość – mówione partie urszulanki występują zawsze w chwilach modlitwy, czasami również w trakcie rozmów z zakonnikami (głównie tych o egzorcyzmach).

Modląc się przeoryszę obserwujemy w scenie otwierającej operę. Najpierw zderzamy się z jej wizją dotyczącą śmierci Grandiera. Dopiero później – „innym głosem”, jak zapisuje Penderecki – kobieta dzieli się z Bogiem codziennymi trudnościami, których przysparza garb na jej plecach. Oprócz smutku w jej modlitwie czuć powagę – matka przełożona mówi o sprawie dla siebie trudnej i ważnej (co jest istotą modlitwy), a elementy muzyczne, czyli klaster w dynamice *piano*, towarzyszą jej słowom jako delikatny, statyczny akompaniament potęgujący skupienie (*tenuty*, zob. przykł. 19). Ten głęboko duchowy moment kończy się równie szybko i niespodziewanie jak początkowa wizja. Po słowach „bez wykręcania głowy” Joanna znów zagłębia się w wyobrażeniach dotyczących proboszcza, co powoduje zmianę afektu.

30 Używam cudzysłowu, ponieważ ciąża jest urojona.

2/4

S

A

T

B

1

2

Fl.

1

2

C. l.

1

2

Cr.

Tr.

Jeanne

pp *p* *gliss.* *gliss.*

Ich will ei - nen Weg fin - den.

1

2

3

4

Vn.

1

2

3

4

VI.

pp *secco*

Vc. 1-8

ff^{sub.} pp *secco*

Cb. 1-6

ff^{sub.} pp

Przykład 19. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 1, *tenuty* (głosy instrumentalne)

Bardziej zastanawiająca modlitwa pojawia się w scenie 6 z I aktu. Zakonnica dziękuje wówczas za życie klasztorne i składa obietnicę dobrego wypełniania obowiązków przełożonej. Obok pojedynczych dźwięków organów i wiolonczeli słysząc też śpiew chóru – wznoszące i opadające ruchy glissandowe (zob. przykł. 20). Modlitwa wypowiedana przez zespół wchodzi

S *p gliss. lento*
Visita, quesumus Domine, habitationum istam, et omnes insidias inimici ab ea longe repelle! Angeli tui sancti habitent in ea, qui nos in pace custodiant; et benedictio tua sit super nos semper.

A *p gliss. lento*
Visita, quesumus Domine, habitationum istam, et omnes insidias inimici ab ea longe repelle! Angeli tui sancti habitent in ea, qui nos in pace custodiant; et benedictio tua sit super nos semper.

T *p gliss. lento*
bocca chiusa

Coro
Pa-ter Per
- se - ri - cors Pa-ter Per
et Fi-li-us et Spi-ri-tus sanc-tus! Per
et Fi-li-us et Spi-ri-tus sanc-tus! Per
Do-mi-nus, Per
Do-mi-nus, Per

B

Org.
Campane di chiesa

Jeanne
(CLAIRE geht, JEANNE betet.) (JEANNE liest in einem Erbauungsbuch.)
Du gabst meinem Leben Sinn, indem Du mich in dieses Ursulinenhaus brachtest. Ich will meine Pflicht tun nach meinem besten Wissen und Gewissen.

Cb. 1-6

Przykład 20. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 6, ruchy glissandowe

w skład błogosławieństwa będącego częścią niesporów: „Prosimy Cię, Panie, nawiedz ten dom i oddal od niego wszelkie zasadzki nieprzyjaciół. Niech przebywają w nim święci Twoi Aniołowie i strzegą nas w pokoju, i niech nam zawsze towarzyszy Twoje błogosławieństwo. Amen”. Można zastanawiać się, czy fałsz, który uwidacznia się dzięki warstwie dźwiękowej, dotyczy tylko słów chóru, czy także modlitwy Joanny. W kontekście innych scen wiemy, że nie odnajduje się ona zarówno w roli przeoryszy, jak i w ogóle w stanie duchownym.

The musical score is for Act I, Scene 13 of 'Diabły z Loudun' by K. Penderecki. It is a large-scale work for a vocal ensemble and instruments. The tempo is 2/4. The vocal parts (Soprano and Alto) have Latin lyrics. The instrumental parts include Flute, Saxophone, Bassoon, Clarinet, Organ, Violin, Viola, and Cello. The score is characterized by its minimalist and modern style, with many rests and dynamic markings. The vocal parts are divided into 'Solo' and 'Tutti' sections. The instrumental parts include a prominent organ part and a cello part with a 'p' (piano) marking.

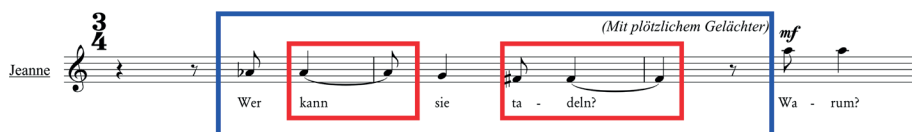
Przykład 21. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 13, *tenuty* (głosy instrumentalne)

Ostatni moment, podczas którego urszulanka wydaje się mieć kontakt ze światem rzeczywistym, to 13 scena z I aktu, kiedy wypowiada słowa dość infantylnej modlitwy: jako przeorysza zakonu prosi o opiekę m.in. nad psem Kapitanem. Słowa te przykuwają uwagę, ponieważ nie spodziewamy się ich ani ze względu na poziom intelektualny, jaki powinna reprezentować 32-letnia, dobrze wykształcona kobieta, ani na to, że Joanna jest osobą duchowną. Modlitwie tej towarzyszą szerokie pasma klasterów (*tenuty*, zob. przykł. 21), które mimo dynamiki od *piano* do *pianissimo possibile* przeczą spokojowi, z jakim przeorysza zwraca się do Boga.

SMUTEK

Chwile refleksji nad sobą i swoim postępowaniem, wszechogarniające poczucie beznadziei, myśli samobójcze i brak poczucia sensu wywołują w Joannie (lub są wywoływane przez) smutek.

W scenie 7 aktu II wszystkie siostry narzekają na konsekwencje egzorcyzmów. Mimo tego przeorysza jest skupiona na sobie i swoich myślach. Początkowo nie włącza się w rozmowę, a na pytania podopiecznych odpowiada z pozoru beznamiętnie. Dialogi sióstr, choć w większości melorecytowane, zawierają małe i duże skoki interwałowe, a ponadto stosowane są w nich grupy niemiarowe. W wypowiedziach Joanny dominują natomiast dłuższe wartości rytmiczne, poprzez które daje wyraz swojemu smutkowi, zwłaszcza w pytaniu: „Czy możemy ich za to winić?”. Kompozytor zastosował opadający pochód chromatyczny (*pathopoia*, zob. przykł. 22, niebieska ramka), wydłużonymi nutami zaznaczając słowa „może” oraz „winić” (*accentus*, zob. przykł. 22, czerwona ramka). Trzeba jednak podkreślić, że Joanna nie wyraża tu chęci rezygnacji z udziału w spisku przeciwko Grandierowi – mimo nasilającego się poczucia smutku i osamotnienia zamierza uczestniczyć w nim do końca.



Przykład 22. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 7, *patopoia* (niebieska ramka), *accentus* (czerwona ramka)

Smutek i poczucie beznadziei stają się najbardziej widoczne w scenie 4 z III aktu, kiedy Joanna, z oczywistym zamiarem popełnienia samobójstwa, kroczy ze sznurem na szyi. O przyczynach i sytuacjach mogących doprowadzić ją do takiego stanu, pisałem już w podrozdziale dotyczącym analizy tekstu, jednak kilka z nich warto przypomnieć ze względu na to, co sugeruje nam materiał muzyczny. W partii przeoryszy pojawia się nona w obu kierunkach: wznoszącym (od początku opery związana z osobą jezuity) i opadającym (przypisana do postaci Boga) (*saltus durusculus*, zob. przykł. 23, niebieska ramka). Istotny w instrumentacji jest fakt, że jedynie postaci przełożonej towarzyszy harmonicznie harfa. Penderecki sugeruje tu więc przyczyny samobójstwa: chodzi zarówno o Grandiera, jak i Boga, ponieważ obaj są tu muzycznie reprezentowani. W dalszej części wypowie-

dzi, realizowanej z towarzyszeniem glissand altówkowych, Joanna mówi o dźwiękach, których nikt poza nią nie słyszy. Nie mamy więc pewności, czy jest w pełni świadoma, czy po raz kolejny wkracza do świata imagina-cji, choć zdaje się logicznie odpowiadać na pytania podopiecznych. Bardzo prawdopodobne, iż nie chce popełnić samobójstwa, ale rozpaczliwie woła o pomoc, ponieważ nie potrafi mierzyć się z konsekwencjami swoich dzia-łań i osaczającym ją poczuciem winy. Tego rodzaju trudności prowadzą ją

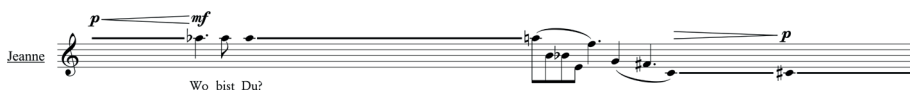


Przykład 23. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 4, *saltus duriusculus* (niebieska ramka)

Przykład 24. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 5, *tenuta* (czerwona ramka), *apokopa* (niebieska ramka)

do rozchwywania emocjonalnego i balansowania między pewnością co do obranej drogi a poczuciem braku sensu życia.

W scenie 5 z aktu III Joanna początkowo modli się razem z urszulankami słowami *Litanii do Krwi Chrystusa*. Następnie, rozpoczynając od długiej nuty (*tenuta*, zob. przykł. 24, czerwona ramka) mającej oddać poczucie beznadziei, śpiewa o swoim stanie psychicznym. Przeorysza już nic nie czuje, nie myśli, w jakimś sensie jest odseparowana od realnego świata. Słowa: „Nic. Czy jest tu Bóg?”, oddzielone od siebie pauzami, jeszcze wyraźniej ilustrują pustkę, jaka otacza urszulankę (*apokopa*, zob. przykł. 24, niebieska ramka). Jej bezradność i rezygnacja uwidaczniają się najwyraźniej w pytaniu: „Gdzie ty jesteś” – słowo „ty” zaznaczone jest długą nutą przechodzącą potem w kilkudziesiękowy melizmat o szerokim ambitusie kwartdecymy (*emphasis*, zob. przykł. 25). Trudno w tym wypadku stwierdzić, do kogo odnosi się to pytanie.



Przykład 25. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 5, *emphasis*

TĘSKNOTA

Joanna na obiekt westchnień wybiera człowieka niedostępnego, dlatego możemy się domyślać, że jej uczuciom zawsze będzie towarzyszyć tęsknota. Ten właśnie afekt otwiera całą operę i jego spełnienie kończy dzieło. Monolog przeoryszy rozpoczynają słowa: „Znajdę drogę do ciebie”. Początkowe „ich will” to dwie długo trwające nuty (*tenuta*, zob. przykł. 26, czerwona ramka). To one wzmacniają przekaz – cel jeszcze nie został osiągnięty. Powtórzenie tego zdania, występujący w partii wokalne wznoszący interwał nony oraz ponowne zaznaczenie tenutą – tym razem również słowa „Weg” – upewniają nas, że determinacja przeoryszy jest ogromna. Kobieta idealizuje w głowie obraz nieznanego sobie człowieka, pragnie wtulić się w jego święte dłonie (znów nona – *saltus duriusculus*) i zaznać jego bliskości. Kompozytor wprowadza interwał nie tylko przy okazji sformułowania „geheiligten Armen” („święte ramiona”), ale również słów „dein” („twój/twoje”) czy „vereinen” („zjednoczyć”). Dwukrotne powtórzenie: „Moja niewinność jest twoją” przypieczętowuje sprawę oddania się Grandierowi, przy czym za pierwszym razem urszulanka tylko wypowiada to wyznanie, ale powtarza je, już śpiewając. Po raz kolejny *tenuta* jest tu ważną figurą – tym razem mającą wzmocnić znaczenie zaimków dzierżawczych („meine”, „dein”, zob. przykł. 27).



Przykład 26. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 1, *tenuta*

Przykład 27. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 1, *tenuta* (czerwona ramka), *saltus duriusculus* (niebieska ramka)

MIŁOŚĆ (PATOLOGICZNA)

Wiedząc, jaki los urszulanka swoim zachowaniem zgouje Grandierowi, trudno uwierzyć w jakąkolwiek jej miłość do jezuitę. Kontrargument stanowi fragment 3 sceny z II aktu.

Przeorysza podejmuje wówczas dialog z braćmi zakonnymi dotyczący opętania jej przez proboszcza. Zapytana o to, jak wyglądały wizyty, szep-tem rozpoczyna swoje opowiadanie:

Es... war... Nacht. Kein Tag mehr! Er kamm zu mir. Grandier! Grandier! Der herrliche, goldene Löwe trat in meine Kammer ein, er lächelte. Sechs seiner Kreaturen waren bei ihm. Er nahm mich sanft in seine Arme und trug mich in die Kapelle. Jede seiner Kreaturen nahm eine meiner geliebten Schwestern. Die Kapelle war voller Lachen und Musik. Es gab Essen: gewürztes Fleisch und Wein. Schwer wie die Frucht aus dem Morgenland (s. 74-75).

To było nocą. Dzień się skończył. Przyszedł do mnie. Grandier! Grandier! Piękny, złoty lew przyszedł do mnie tej nocy. Uśmiechał się. Sześć jego bestii weszło z nim do mego pokoju. Delikatnie wziął mnie w ramiona i zaniósł do kaplicy. Każdy z jego kompanów wziął jedną z moich drogich sióstr. Kaplica wypełniona była śmiechem i muzyką. Było też jadło: przyprawione mięsiwa i wino. Ciężkie jak owoce ze Wschodu (s. 46).

Urszulanka zaczyna od cichych mówionych zwierzeń przy akompaniamencie glissand kontrabasu i gitary basowej. Uzupełniają je nisko brzmiące pasaże

realizowane w szybkim tempie przez drugi ze wspomnianych instrumentów. Dalej Joanna porównuje proboszcza do złotego lwa. Oprócz nawiązań chry-stologicznych zwierzę to często jest symbolem szatana (Pastouoreau 2006, 55–72). Wobec tworzonej przez urszulankę narracji – w której proboszcz to diabeł opętujący ją i współsiostry oraz wobec faktu, że Grandier, stawszy się obiektem jej erotomanii, zastąpił w jej modlitwach Boga – trudno o wprowadzenie bardziej trafnej alegorii. Jeszcze ciekawsze jest jednak zderzenie tej symboliki z opracowaniem muzycznym, gdyż dokładnie na słowa „piękny, złoty lew wszedł” przypadają dwa pasaże harfy w kierunku wznoszącym (zob. przykł. 28). Podkreślić trzeba, że brzmienie harfy (oraz trąb) kojarzono z dźwiękowym odzwierciedleniem obrazu nieba (van Vechten 1919, 553). Zestawienie tych dwóch elementów pozwala stwierdzić, że to, co Joanna opisuje jako opętańcze wizje, dla niej jest obrazem raju. Biorąc pod uwagę język, jakiego urszulanka używa, jest to wizja raczej romantyczna niż opętańcza, w której pojawiają się delikatność dotyku, śmiech, muzyka, jedzenie i stroje. Do tego momentu opisom towarzyszą instrumenty w wysokim rejestrze tworzące warstwę brzmieniową. Kiedy d’Armagnac zaznacza, iż to naiwna wizja piekła, kobieta zaczyna wspominać obsceniczne ołtarze. Od tej chwili muzyka zmienia się: instrumenty dęte grają pasaże w szybkich tempach, a w partiach instrumentów smyczkowych obecne są glissanda. Jest to wyraźny komentarz do słów przeoryszy, w których kompozytor odczytuje groteskowe, parodystyczne wizje piekła.

Chorus (Cht. b) part: $7/8$, $4/4$, $3/4$ time signatures. Dynamics: f , mf , pp .

Arpa (Ar.) part: Dynamics: p . The harp part is highlighted with a red rectangular box.

Jeanne part: Lyrics: -dier! Gran - dier! Der herr - li - che, gol - de - ne Ló - we trat in mei-ne Kam-mer ein, er lä-chel-te.

Violins (Vc.) part: Dynamics: p , mf . Includes markings: $s. p.$, ord .

Cellos/Double Basses (Cb.) part: Dynamics: mf , p . Includes markings: $s. p.$, ord .

Przykład 28. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 3, pasaże harfy na słowach „piękny, złoty lew wszedł” (czerwona ramka)

Fragment tej sceny stanowi wyraźny dowód na to, że Joanna potrzebuje delikatności i ciepła. Nie chodzi jedynie o pociąg fizyczny, ale również o połączenie duchowe.

GNIEW I ZAZDROŚĆ

Zakochanej urszulance towarzyszy nie tylko tęsknota za ukochanym, ale także gniew podszyty zazdrością. W scenie rozpoczynającej operę przeorysza odczytuje list, który staje się przyczyną gwałtownych uczuć.

Pierwszy okrzyk „odmówił” zapowiada fragment o dużej intensywności emocjonalnej (*exclamatio*, zob. przykł. 29, czerwona ramka). Pada żądanie odpowiedzi na to, „czym jest ta boska tajemnica”, przy czym znając treść wizji, wiemy, że chodzi o możliwość fizycznego zjednoczenia kobiety i mężczyzny. Tu znów opadający interwał nony (*saltus duriusculus*, zob. przykł. 29, niebieska ramka) wskazuje, do kogo aktualnie zwraca się przeorysza lub o kim mówi. Dzięki rysunkowi linii wokalne orientujemy się, że mimo iż Joanna ów fragment wypowiada jako modlitwę do Boga, ma na myśli jedynie proboszcza. Nikt inny nie mógłby dać jej odpowiedzi, to do niego woła dwukrotnie: „Laßt mich sehen” („pozwól mi zobaczyć”), wykorzystując chromatyczny pochód w górę (*passus duriusculus*, zob. przykł. 29, zielona ramka). Melorecytacja w opowiadaniu przeoryszy stwarza pozory emocjonalnego opanowania bohaterki. Jednak pojedyncze figury muzyczne zdradzają tłące się pod powierzchnią gniew i zazdrość, z którymi mierzy się Joanna. Sformułowanie „ist schwer in” („jest trudne”) zostało opracowane jako synkopa (zob. przykł. 30, czerwona ramka), natomiast „in Deinen Armen” („w Twoich rękach”) – jako wznosząca nona (*saltus duriusculus*). Kompozytor zaznaczył dodatkowo zaimek krótkim trzydzięciowym melizmatem (*accentus*, zob. przykł. 30, zielona ramka), a dwie sylaby kończące zdanie wydłużył do wartości ćwierćnutowych. Takie ukształtowanie melodyczno-rytmiczne jednoznacznie sugeruje, że ktoś powinien zająć miejsce Ninon, i wiadomo, że będzie to kobieta, która o proboszczu wyraża się bardzo delikatnie i subtelnie, a swoimi, na razie krótkimi, melizmatami „próbuję uwieść” jezuitę. Przeorysza – całkiem już racjonalnie – ostrzega, że ich chwile bliskości dobiegają końca. Sama czeka na możliwość spotkania z Grandierem i, coraz bardziej podniecona (wznosząca linia wokalna przełamana pojedynczymi skokami w dół i w górę), kilkakrotnie artykułuje pytanie: „Gdzie jesteś?”, po czym trzykrotnie wykrzykuje: „Jetzt!” („teraz!”) i pada na kolana w konwulsjach. Już we wcześniejszym podrozdziale

2

Org.

Jeanne

(JEANNE nimmt von CLAIRES einen Brief entgegen, öffnet ihn und liest.)

mf

Er hat ab - ge - lehnt.

(liest laut)

Meine teure Schwester! Es bereitet mir tiefstes Bedauern, daß ich Eure Einladung, geistlicher

Clairs

p

Das da wur - de - ben an der Pfor - te ab - ge - ge - ben.

Va - ter Gran - diet?

Vc. 1-8

p

Ch. 1-6

p

==

Org.

Jeanne

(JEANNE reißt den Brief mitten durch und drückt ihn an sich.)

(CLAIRE geht ab, JEANNE bleibt allein.)

p

Besitzer Eures Hauses zu werden, ablehnen muß. Die dringlichen Pflichten, die mir in der Stadt obliegen, würden mir keine Zeit lassen.

Dan - ke, Schwes - ter.

Ch. 1-6

==

1

Cr.

2

1

2

Tr.

3

4

Perc.

Campane da chiesa

Jeanne

pp

Was

p

ist die - ses göt - li - che Mys - te - rium? Laßt

mf

mich we - ßen laßt mich we - ßen. (Lachen)

f

Ich

1-4

sf

Vc.

5-8

p

Ch. 1-6

Przykład 29. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 1, exclamatio (czerwona ramka), saltus duriusculus (niebieska ramka), passus durusculus (zielona ramka)

Jeanne

ihr bei-de aus-seht. Das Mäd-chen ist schwer in Dei-nen Ar-men. Sie hat ge-gähnt. Und Du hast derßan-derihres Körpers

an Dich gezogen. Du zitterst wider Willen. Sieh, die Sonne zerreißt die Dünste auf den Feldern. Du wirst überschwemmt Jetzt. Jetzt. werden vom Tag. Nimm, was Du kannst. Sollen beide nehmen, was sie können.

(JEANNE fällt auf die Knie, in Zuckungen. GRANDIER und NINON sind nicht mehr zu sehen.)

Jeanne

Fleisch auf de Metz-gers Brett. Wo bist Du? Ge-lieb-ter? Lie-be? Wo bist Du? jetzt? Jetzt. Jetzt.

Przykład 30. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 1, synkopa (czerwona ramka), *accentus* (zielona ramka)

zasugerowałem, że w opracowaniu muzycznym i obecnym w nim napięciu emocjonalnym możemy doszukiwać się podobieństwa do fizycznego współżycia i osiągnięcia orgazmu.

W otwierającej scenie I aktu, jak w tekście, tak i w muzyce widoczne jest przechodzenie Joanny ze stanów świadomości do nieświadomości, od modlitwy do urojeń. Mimo niestabilności emocjonalnej i balansowania na granicy realności przeorysza zamierza być konsekwentna w swojej walce. Jej determinacja znajduje odzwierciedlenie w warstwie muzycznej, ale sposoby realizacji celu w tej scenie wciąż pozostają niewiadomą.

SZYDERSTWO

W trakcie 13 sceny I aktu Joanna najpierw doświadcza halucynacji, a następnie powoli wraca do rzeczywistości. Na pierwszy plan brzmieniowy wysuwają się coraz głośniejsze i szersze klastera, a po nich następuje powrót do faktury punktualistycznej, dzięki której można przypuszczać, że przeorysza powoli wraca do świadomości. W tym czasie odwiedzają ją zakonnicy. Rozmowa między nimi nie trwa długo i ma przynieść z góry określoną odpowiedź tylko na jedno pytanie. Orkiestrę w trakcie tego dialogu – nisko brzmiące instrumenty dęte, obecność gitary basowej i punktualistyczna faktura oraz przebiegi i pasaże instrumentów dętych o bardzo drobnych wartościach rytmicznych – Penderecki wykorzystuje właśnie do zilustrowania elementów szyderczych, komicznych lub związanych z halucynacjami i wizjami (tego, co wytworzyć mogła wyobraźnia – także działająca pod wpływem zaburzeń).

Przedłużeniem tej sceny jest początek II aktu i bardzo widowiskowy obraz egzorcyzmu tworzony poprzez sceniczną obecność wszystkich braci i siostr zakonnych oraz księży w szatach liturgicznych. W warstwie muzycznej dominują potężne, nisko brzmiące płaszczyzny dźwiękowe oraz chór śpiewający w dynamice *piano* wezwania do Chrystusa. Do wypowiedzianego przez Barré tekstu modlitwy o uwolnienie wtrąca się Joanna (Asmodeusz) – od tej pory wywiązuje się między nimi komiczny dialog. Kompozytor wykorzystuje tu podobne środki muzyczne jak w scenie poprzedniej: glissanda nisko brzmiących instrumentów, rozdrobnione wartości rytmiczne oraz szybkie przechodzenie między technikami wokalnymi. Przejście od mowy do śpiewu następuje czasem nawet takt po takcie. Sama treść dialogu dotycząca różnic intelektualnych pomiędzy księżmi i diabłami, a także wątek stosunków seksualnych księży stanowią szyderstwo z kleru i instytucji Kościoła. Barré jednak bardzo szybko ucina temat, który – co wyraźnie widać po jego zachowaniu – jest dla niego drażliwy. Cała ta sytuacja i kpiący ton Asmodeusza doprowadzają bohaterów do podjęcia radykalnych kroków.

Po analizie tych fragmentów dostrzegamy, że Penderecki, chcąc wyrazić szyderstwo Joanny, posługuje się przez cały czas taką samą, dość wąską paletą środków muzycznych. Mimo to z pewnością możemy stwierdzić, że są one wystarczające, by widz dostrzegł zarówno komizm w scenie egzorcyzmów, jak i wkradającą się (choć czasem też bardziej widoczną) dezaprobatę, którą kompozytor okazuje zwłaszcza męskim bohaterom.

RADOŚĆ I PODZIWIW

Radość (połączoną z podziwem) Joanna wyraża tylko raz – podczas spotkania z Grandierem idącym na stos. Już podczas analizy tekstu zwróciłem uwagę na to, że przeorysza nie widzi cierpienia kapłana, nie dostrzega stojącego przed nią zmaltretowanego człowieka, a jedynie wyimaginowany obraz, który przez cały czas dopieszczą, idealizowała. Jej zachwyty proboszczem i radość ze spotkania pokazują jedynie, że przeorysza nie myśli już racjonalnie. Dialog między nią i Grandierem odbywa się szeptem, w dynamice od *pianissimo* do *forte*, bez towarzyszenia jakichkolwiek instrumentów, co tworzy atmosferę intymności i zamknięcia w ich świecie. Partia Joanny jest w większości melorecytowana. Duże skoki i melizmaty zaznaczają jedynie słowa „twojej”, „i ja wiem” oraz „to jest prawda” (*emphasis*, zob. przykł. 31, niebieskie ramki). W jakimś sensie urszulanka cheł-

pi się możliwością osobistej oceny urody jezuity i doświadcza tak dużego natężenia uczuć, że nie chce go zepsuć żadnym głośniejszym dźwiękiem. Grandier – wręcz przeciwnie – najpierw głośno i wyraźnie każe jej patrzeć na cień osoby, którym się stał, a potem, także szeptem, udziela jej ostatniego kapłańskiego pouczenia: „naucz się, do czego może prowadzić miłość”.

tempo rubato

Jeanne
Die Leu - te ha - ben im - mer von

Grandier
Ich ha - be ih - nen nichts an - ge - tan. Ich kann nur den Herr-gott bit - ten, ih - nen zu ver - ge - ben

Vc. 1-8

Cb. 1-6

Jeanne
Eu - rer Schön - heit ges - pro - chen. Nun se - he ich mit ei - ge - nen Au - gen und ich weiß es ist wahr.

Grandier
Schl - das an, was ich bin, und ler - net, was

Perc.
Campane da chiesa

Timp.

Grandier
(GRANDIER wird wieder auf die Bahre gehoben. Die Prozession geht weiter.)
Lie - be heißt.

Vn. 1-20

Przykład 31. K. Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 7, *emphasis* (niebieska ramka)

PODSUMOWANIE

Wejrzenie w głąb partytury stworzonej przez Pendereckiego pokazuje, jak nierozzerwalną całość muzyka tworzy z tekstem. Kompozytor sugeruje nam, jak odczytywać postać Joanny, wyjaśnia, kim tak naprawdę są tytułowe diabły, a nawet – jak to czyni w scenie 10 aktu III – ocenia moralność poszczególnych postaci. Muzyka ukazuje zmiany zachodzące w psychice urszulanki: od pierwszych symptomów zaburzeń takich jak erotomania aż po oznaki depresji czy schizofrenii. Penderecki, sięgając po dość wąski katalog figur retorycznych, realizowanych jednak w muzyce w wieloraki sposób, bardzo wyraźnie ilustruje afekty stanowiące podstawowy przedmiot obserwacji postaci, i dzięki temu pomaga nam dojść do wniosków związanych z konkretnymi hipotezami dotyczącymi zaburzeń psychicznych. W tabeli na końcu rozdziału znajduje się zestawienie wszystkich tych środków, możemy więc raz jeszcze spojrzeć z dystansu na cały bagaż muzyczny dzieła.

Dzięki przeprowadzonej analizie wiemy, że życie urszulanki jest pełne strachu, ale też pragnienia miłości i bycia widzianą przez drugiego człowieka, czego marny substytut daje jej udział w spisku przeciwko Granderowi. Przewijające się w trakcie nazwy zaburzeń psychicznych, takie jak autofobia, depresja, erotomania oraz inne, prawdopodobnie mogły u niej wystąpić, być może też współistniały ze sobą. Po raz kolejny jednak zaznaczę, iż są to jedynie hipotezy, do potwierdzenia których konieczne byłoby przeprowadzenie wywiadów oraz innych koniecznych badań psychiatrycznych.

Afekt	Figura retoryczna	Realizacja muzyczna
Strach	<i>emphasis</i>	szesnastkowy pasaż w dół i w górę w dynamice <i>forte</i> (przykł. 8)
	<i>tenuta</i>	długie nuty w partii chóru i orkiestry towarzyszące wypowiedzianym słowom (przykł. 9)
	<i>exclamatio</i>	krzyk w dynamice <i>fortissimo</i> , realizowany na najwyższym dźwięku możliwym do wydobywania (przykł. 10)
	<i>abruptio</i>	dwukrotne „nie!” wyraźnie oddzielone od siebie pauzami (przykł. 11)
	<i>gradatio</i>	szybko wypowiedziany tekst, którego wyśpiewywanie rozpoczyna się od coraz wyższego dźwięku (przykł. 11)
	<i>patopoeia</i>	opadający pochód chromatyczny na słowach: „Któż może ich za to winić?” (przykł. 12)
	<i>suspiratio</i>	oddzielenie pauzami słów i krótkich wyrażań wywołujące wrażenie westchnień (przykł. 13 i 14)
	<i>passus duriusculus</i>	opadający krok sekundy malej na słowach: „Proszę, zostań tu” (przykł. 16)
	<i>saltus duriusculus</i>	opadający interwał trytonu na słowach: „Boję się pozostać z nim całkiem sama” (przykł. 17)
Powaga	<i>tenuta</i>	klastery w dynamice <i>piano</i> towarzyszące słowom Joanny jako delikatny, statyczny akompaniament (przykł. 19) szerokie pasma klasterów, w dynamice od <i>piano</i> do <i>pianissimo possibile</i> (przykł. 21)
Smutek	<i>pathopoeia</i>	opadający pochód chromatyczny na słowach: „Czy możemy ich za to winić?” (przykł. 22)
	<i>accentus</i>	wydłużone wartości rytmiczne zaznaczając słowa „może” oraz „winić” (przykł. 22)
	<i>saltus durusculus</i>	interwał nony opadającej (przykł. 23)

	<i>tenuta</i>	długa nuta zaznaczająca słowo „kein” [„żadnej”] (przykł. 24)
	<i>apokopa</i>	oddzielenie od siebie pauzami kolejnych części wypowiedzi: „nic. Czy jest tu Bóg?” (przykł. 24)
	<i>emphasis</i>	słowo „ty” w pytaniu „gdzie jesteś?” zaznaczone długą nutą przechodzącą w kilkudźwiękowy melizmat o szerokim ambitusie kwartdecymy (przykł. 25)
<i>Tęsknota</i>	<i>tenuta</i>	słowa „ich will” realizowane jako dwie długo trwające nuty (przykł. 26) długie wartości rytmiczne mające wzmocnić znaczenie zaimków dzierżawczych („meine”, „dein”) (przykł. 27)
<i>Miłość (patologiczna)</i>	harfa jako niebiański instrument	pasaże harfy w kierunku wznoszącym, towarzyszące słowom „piękny, złoty lew wszedł” (przykł. 28)
<i>Gniew i zazdrość</i>	<i>exclamatio</i>	okrzyk „odmówił” (przykł. 29)
	<i>saltus duriusculus</i>	skok o interwał nony między słowami „Misterium” oraz „laßt” (przykł. 29)
	<i>passus duriusculus</i>	chromatyczny pochód w górę na słowach „laßt mich sehen” (przykł. 29)
	synkopa	schemat rytmiczny krótka-długa-krótką realizowany na słowach „ist schwer in” (przykł. 30)
	<i>saltus duriusculus</i>	skok nony realizowany na słowach „in Deinen Armen” (przykł. 30)
	<i>accentus</i>	trzydźwiękowy melizmat zaznaczający zaimek „deinen” (przykł. 30)
<i>Radość i podziw</i>	<i>emphasis</i>	słowa „twojej”, „i ja wiem” oraz „to jest prawda” zaznaczone przez duże skoki i melizmaty (przykł. 31)

BENIGNA,
CZYLI CZARNA MASKA

Czarna maska jako jedna z części dyptyku *Strachy* powstawała pod koniec lat 20. XX wieku w Rapallo, a jej twórca – Gerhart Hauptmann – był wówczas u szczytu sławy. Dość powiedzieć, że szesnaście lat wcześniej otrzymał Nagrodę Nobla, trzykrotnie uhonorowano go nagrodą im. Franza Grillparzera oraz przyznano mu tytuł doktora *honoris causa* na uczelniach w Lipsku, Pradze i Wiedniu.

Sławę i uprzywilejowaną pozycję pisarz zawdzięczał swym tekstom z pierwszego okresu twórczości (m.in. *Tkaczom*, *Szczurom*, *Przed wschodem słońca*, *Futru bobrowemu*, *Woźnicy Henschelowi* i *Rose Bernd*), w których często podejmował problematykę społeczną i naturalistyczną. Później jednak próbował wzbogacić swoje sztuki o wymiar metafizyczny, który określał mianem „podwójnej rzeczywistości”, co oznaczało, że świat idealny – mistyczny, uniwersalny – miał się manifestować w wykreowanej rzeczywistości zwłaszcza pod postacią symboli i figur parabolicznych. Tego rodzaju zabiegi nie przyniosły jednak powodzenia i o premierze *Czarnej maski* w 1929 roku w Burgtheater szybko zapomniano, podobnie jak o samej treści dramatu. Dopiero po przeszło pięćdziesięciu latach tekst został na nowo odkryty dla sceny teatralnej.

Akcja dramatu toczy się w Bolkenhein (dzisiejszym Bolkowie) na Dolnym Śląsku w 1662 roku. Czternaście lat wcześniej zakończyła się wojna trzydziestoletnia (1618–1648), która była najbardziej wyniszczającym konfliktem w Europie w czasach nowożytnych. Główna bohaterka dramatu to czarująca, niespełna czterdziestoletnia Benigna, która ma za sobą mroczną przeszłość. Dorastała w Amsterdamie, jednym z najbogatszych miast w tamtym okresie. Nie wiadomo nic o jej rodzicach ani o domu, z którego pochodzi. Najwcześniejsza informacja, jaką dysponujemy, mówi o tym, że jako piętnastolatka Benigna została kochanką zbiegłego czarnoskórego niewolnika – Johnsona, ojca jej córki Arabelli. Benigna stała się narzędziem w jego rękach: mężczyzna uczynił z niej tancerkę, która swoimi wdziękami miała kusić bogaczy, w tym handlarzy żywym towarem. Jedną z jej „zdobyczy” okazał się siedemdziesięcioletni Mijnhen van Geldern, który oprócz

31 Informacje w tej części zaczerpnięto z artykułu Antoniego Libery (2020a).

tę, że był gotowy poślubić osiemnastolatkę, adoptował również jej córkę (w oficjalnej wersji – dziecko, które zabrał ze statku handlowego i postanowił wychować). Johnson szantażował van Gelderna, a ostatecznie go zamordował. Benigna bezskutecznie usiłowała zerwać ze swoim „panem”. Udało jej się to dopiero wtedy, gdy poznała Sylvana Schullera. Wyszła za niego za mąż, po czym wyjechała z nim na Śląsk i zabrała cały majątek po van Geldernie. Kobieta nie dzieliła jednak łóża z nowo poślubionym małżonkiem. Zamiast tego podsunęła mu młodą służącą Dagę, a sama uwikłała się w wiele romansów – najpierw z pożądlwym hrabią Hüttenwächterem, a potem z Robertem Dedo, młodziutkim opatem księżącym, któremu chciała zapisać część ziem należących do męża.

LIBRETTO

W 1982 roku Penderecki przez przypadek natknął się na tekst Hauptmanna. Wraz z Harrym Kupferem (przyszłym reżyserem spektaklu premierowego) dostosowali dzieło do potrzeb opery: usunęli część tekstu dotyczącą tematów historycznych, religijno-filozoficznych i społecznych, wprowadzili powtórzenia i refreny oraz zmienili zakończenie, ponieważ w wersji operowej nikt poza Perlem nie pozostaje przy życiu. Prawykonanie dzieła odbyło się 15 sierpnia 1986 roku w ramach festiwalu w Salzburgu, po czym pokazy przeniesiono do Opery Wiedeńskiej. Na swoją polską premierę *Czarna maska* czekała nieco ponad rok: w październiku 1987 roku, w tłumaczeniu Antoniego Libery i Janusza Szpotańskiego, wystawiono ją w Teatrze Wielkim w Poznaniu pod dyrekcją Mieczysława Dondajewskiego i w reżyserii Ryszarda Peryta.

AKCJA OPERY

Rok 1662, Bolkenhain. Do domu burmistrza przybywa długo wyczekiwany przyjaciel, żydowski kupiec Löwel Perl. Jego wizyta wprawia wszystkich w dobry nastrój. Powoli na uroczyste obchody urodzin Benigny, żony gospodarza, zjeżdżają się pozostali goście: opat (katolik), hrabia i jego żona (luteranie) oraz pastor (protestant). Podają im do stołu służący (jansenista) i ogrodnik (hugenot). Wprawdzie w domu panują „pokój wyznaniowy”, harmonia i jedność, ale mimo to czuć napięcie wiszące w powietrzu.

Oczarowani urokiem gospodyni goście zastanawiają się, co skłoniło ją do osiedlenia się w domu na odludziu, skoro wcześniej żyła w Amsterdamie. Wesolą atmosferę burzy jednak wiadomość, z którą przybywa organista, czyli ostatni z zaproszonych gości: otóż „czarna śmierć” zbiera swoje żniwo. Dźwięki kurantów dobiegające z kościoła wywołują w Benignie ogromny niepokój, a w jej służącej i towarzyszce Róży, córce Arabelli oraz służącym Jedidji – wzruszenie, ponieważ te przywodzą im na myśl Holandię i przeszłość.

Do zgromadzonych dociera przeraźliwy krzyk młodej służącej, Dagi. Kobieta mówi, że przez mur ogrodu przeskoczył mężczyzna w czarnej ma-

sce. Ta nowina budzi lęk, ponieważ nie wiadomo, kto tak naprawdę skrywa się za maską – przestępca, uczestnik karnawału czy widmo dżumy... Pojawienie się tej postaci powoduje, że na jaw wychodzą tajemnice, dotąd skrywane przez zebranych. Hrabia Ebbo Hüttenwächter oskarża Benignę o romans z opatem, któremu burmistrz Schuller na prośbę żony chce przepisać ziemię, będące przedmiotem sporu i zainteresowania hrabiego. Gospodyni w prywatnej rozmowie wyjawia Perlowi tajemnicę swego życia: gdy była piętnastolatką, zbiegły niewolnik, Johnson, uwiódł ją i wciągnął w relację zależności seksualnej. Zmusił ją również do poślubienia sędziego i bogatego kupca van Gelderna, co miało mu pomóc zawłaszczyć jego majątek. Benigna z czasem pokochała męża, który adoptował Arabellę – córkę jej i Johnsona – oraz uwolnił ją spod władzy uwodziciela. Niedługo potem van Geldern zmarł w niewyjaśnionych okolicznościach, a podejrzanemu o zabójstwo niewolnikowi udało się uciec. Kobieta ze strachu przed szantażującym ją Johnsonem powtórnie wyszła za mąż. Nieświadomy niczego Sylvan Schuller zgodził się na wyjazd z Amsterdamu do miasteczka na Śląsku, w którym Benigna razem z Arabellą, Różą i Jedidją Potterem chciała ukryć się przez prześladowcą.

Tymczasem Löwel Perl przywozi ze sobą list z kolejnymi żądaniem od byłego partnera Benigny, co oznacza, że jej ucieczka zakończyła się niepowodzeniem. Kobieta czuje się osaczona i bezradna. Nie umie otworzyć się przed mężem, który kocha ją nad życie, a Arabellę uważa za dziewczynę znaną na statku niewolników i wziętą na wychowanie przez van Gelderna. Schuller ubóstwia Benignę i nie wyobraża sobie życia bez niej, lecz w relację intymną wszedł nie z nią, a z podsuniętą mu Dagą, znaną w ruinach domu. Z kolei Jedidja (służący) jest zakochany w Dadze, Hadank (organista) zaś stara się o względy Róży. Obaj więc w chwilach samotności usiłują przekonać swoje wybranki do tego, aby ich pokochały.

Przez pokój nagle przelatuje puszczyk – zwiastun śmierci, a gości trwożą dziwne dźwięki i pojawiająca się w zakamarkach domu postać w czarnej masce. Przerażony Jedidja zaczyna się modlić. Po chwili Johnson zadaje mu cios. Niewolnik zabija współnika i jedyne świadka zbrodni na van Geldernie.

Benigna nabiera pewności, że Johnson jest w jej domu. Z jednej strony obawia się, że nigdy nie zyska wolności od swojego prześladowcy, z drugiej – nie chce tego zrobić, ponieważ w głębi duszy nadal go pożąda. Po kłótni z Różą spostrzega zwłoki Jedidji. Na ten widok ucieka z krzykiem i prosi o spowiednika.

Zaproszeni odkrywają ciało służącego. Podejrzewają, że zmarł na dżumę. Opat, powróciwszy do nich, ogłasza wiadomość o śmierci Benigny. Zrozpaczony Schuller biegnie do pokoju żony, po czym odbiera sobie życie. Pozostali goście uciekają w popłochu. Rozlega się śpiew *Dies irae* (streszczenie za: Grzenkiewicz, Kocięcka i Szczepaniak 1987).

PORTRET BENIGNY – TEKST

Na początku poznajemy Benignę jedynie na podstawie relacji innych osób. Już pierwszy dialog między postaciami dotyczy młodej gospodyni. Perl, który od progu próbuje dowiedzieć się czegoś na temat jej samopoczucia, od wszystkich po kolei dostaje informację, która przeczy poprzedniej:

Jedidja

Bitte, nur weiter, Herr Löwel Perl, Sie sind sehnlichst erwartet.

Perl

Ich habe mich in Hannover und Braunschweig über Voraussicht versäumen müssen.

Jedidja (*empfang von Pelzen*)

Was macht das liebe Haarlem? das liebe Amsterdam?

Perl

Augenblicklich schlechte, schlechte Geschäfte.

Jedidja

O du mein! Muß ich erschrecken?

Perl

Keine Angst, den Erspartes hat um ein reichliches Drittel zugenommen.

Jedidja

Gotteslohn! Sozusagen ein Gnadenstrahl in der Finsternis.

Perl

Was steht's im Hause? Ist man gesund? Die hohe Frau?

Jedidja

Proszę, niech pan wchodzi, panie Perl. Czekamy tu wszyscy na pana.

Perl

Niestety przedłużył mi się pobyt w Brunz-wiku i Hanowerze.

Jedidja (*odbierając futro*)

A co w Haarlemie? Co w miłym Amsterdamie?

Perl

O, kiepskie interesy.

Jedidja

Doprawdy? Są powody do obaw?

Perl

Bądź spokojny! Twój kapitał wzrósł o jedną trzecią.

Jedidja

Bóg zapłać! To promień łaski w tym mroku.

Perl

A co u was, Jedidja? Wszyscy zdrowi?

Jedidja

Etwas Bestimmtes ist schwer zu sagen. Es ist das beste, Ihr urteilt selbst.

(Auf der Galerie erscheint Arabella, gefolgt von François Torteбат.)

Arabella

Bring alles, was du von blühenden Tulpen und Hyazinthen hast. Tante Benigna hat es befohlen

François

Kann sie befehlen, daß Blumen treiben, wo Kälte und keine Sonne ist?

Arabella

Was Tante will, kann sie befehlen.

François

Madame peut commander, mais l'accomplissement est chose de Dieu.

[...]

Arabella

Endlich! Heut wird es bei Tische lustig werden.

Perl

Lustig sieht es nun gerade hierzulande nicht aus. Arabellchen! Und wie geht es unserer Frau Tante?

Arabella

Tante geht es gut.

[...]

Rosa

Herr Löwel Perl!

Jedidja

Właściwie trudno powiedzieć. Sam się pan wkrótce przekona.

(Na galerii ukazuje się Arabella. Za nią idzie François Torteбат.)

Arabella

Masz przynieść kwitnące kwiaty: hiacynty i tulipany. Ciotka Benigna tak rozkazała.

François

Jak można kwiatom rozkazać, aby nagle zakwitły, gdy nie ma słońca i zima?

Arabella

Jak ciotka rozkazuje, to musi tak się stać.

François

Madame peut commander, mais l'accomplissement est chose de Dieu.

[...]

Arabella

Nareszcie! Jest pan wreszcie! Tęskniliśmy za panem. A więc nareszcie będzie przy stole dziś wesoło!

Perl

Po prawdzie, to wesoło nie wygląda ten kraj. A jak się mają sprawy pani szanownej ciotki?

Arabella

U ciotki Benigny wszystko w najlepszym porządku.

[...]

Róża

Pan Perl! Pan Löwel Perl!

Perl

Wie macht man es, daß man von Jahr zu Jahr jünger wird?

Perl

Jak pani to robi, Rózo, że z roku na rok młodnieje?

Rosa

...laßt Euch nicht durch das Zwielficht läuschen. Es wird die Frau Bürgermeisterin wie im Handumdrehen gesund machen.

Róza

Och, zwodzi pana półmrok! Bardzo się cieszę, że pan przyjechał. Benigna, jak o tym się dowie, na pewno odzyska siły.

Perl

Ist sie krank?

Perl

Czyżby nie była zdrowa?

Schuller

Nicht gerade krank...

Schuller

Nie, nie jest chora... w zasadzie...

Rosa

Kann ich Sie anmelden?

Róza

A więc przyjdziecie, panowie? Czy mogę was zapowiedzieć?

Perl

Wie darf ich mich blicken lassen, wo ein Fürstabt zugegen ist!

Perl

No, a książęcy opat? Czy można tak? Czy wypada?

Schuller

Kaum über dreißig. Einfacher Mensch. Ausburger Kaufmannssohn. Gehen Sie, Rosa, wir würden bald nachkommen.
(s. 6–39)

Schuller

To młody i prosty człowiek. Ma ledwo trzydzieści lat. Jest synem kupca z Augsburga. Idź, Rózo, zaraz przyjdziemy.
(s. 10–12)

32 Wszystkie cytaty z oryginalnej wersji językowej libretta pochodzą z *Die Schwarze Maske. Oper in einem Akt nach dem gleichnamigen Schauspiel von Gerhart Hauptmann. Klavierauszug* (1986), natomiast cytaty polskie pochodzą z *Czarna maska (Die Schwarze Maske). Libretto opery Krzysztofa Pendereckiego na podstawie dramatu Gerharta Hauptmanna pod tym samym tytułem* (Libera 2020b). W nawiasach znajdują się numery stron, z których pochodzą dane cytaty.

Na początku Perla zadowalała informacja o zdrowiu pani domu, jednak wraz z upływem czasu zaczyna być coraz bardziej zdezorientowany. Rozbieżność opinii co do stanu Benigny może wynikać z tego, że fizycznie kobieta ma się dobrze, jednak sposób jej postępowania i samopoczucie psychiczne nie podlegają już tak jednoznacznej ocenie. Ponieważ jednak w domu panuje zbyt duże zamieszanie, Perlowi nie udaje się dowiedzieć niczego więcej. Wkrótce zresztą mają się pojawić pozostali goście; wtedy mężczyzna będzie mógł osobiście spotkać się z burmistrzową.

Zanim jednak to nastąpi, swoje zdanie na temat zdrowia pani domu wyrażają kolejni domownicy. Schuller rozwiewa obawy kupca związane z zaproszeniem towarzystwa mieszanego pod względem wyznaniowym i zapewnia, że jego żona troszczy się o wzajemny szacunek i zrozumienie:

Schuller

Benigna hat einen wirklichen Burgfrieden zustande gebracht.

Perl

Sie ist eine königliche Frau.

Schuller

Hoch über den Dingen, Ihr habt sie gekonnt vor meiner Zeit.

Perl

Nicht früher, als sie die Witwe von Mijnheer van Geldern wurde.

Schuller

Sie ist mir hierher gefolgt, In die entlegenen Wüsteneien, die der entsetzliche Glaubenskrieg geschaffen hat, diese Frau, der das ganze reiche üppige, prunkstrotzende Holland zu Füßen lag! Ist es ein Wunder, ist es ein Wunder, daß alle blindlings in ihren Lichtkreis hineinfliegen? Übrigens habe ich mir eine kleine Überraschung für sie ausgedacht: das Glockenspiel-sie weiß nicht davon,-das Ihr mir in Utrecht habt besorgen müssen, ist jetzt in den Turm der Stadtkirche eingebaut und wird heute zum erstenmal in Gang gebracht.
(s. 43–49)

Schuller

Nie ma obawy. Benigna zaprowadziła tutaj prawdziwy ład wyznaniowy.

Perl

Królewska dama, zaiste.

Schuller

Ona jest ponad tym wszystkim. A zresztą pan ją zna: znał pan ją, jeszcze zanim została moją żoną.

Perl

Odkąd została wdową po starym van Geldernie.

Schuller

Zdecydowała się przyjechać tutaj ze mną. Godne podziwu, prawda? Na takie dzikie odludzie, w dodatku wyniszczone przez wojnę religijną. Kobieta, co miała u stóp całą bogatą Holandię! Cóż więc dziwnego w tym, że wszyscy garną się do niej – garną jak ćmy do światła! Przygotowałem dziś dla niej maleńką niespodziankę: kuranty, o które pan kiedyś wystarał się w Utrechcie, zamontowano w końcu na wieży miejskiego kościoła i dziś, o czym ona nie wie, zagrają po raz pierwszy.
(s. 12–13)

Burmistrz mówi o swojej żonie z uwielbieniem i podziwem dla jej „zdolności dyplomatycznych”. Postrzega ją jako nieskazitelną kobietę, która przyciąga innych swoją osobowością i jest skora do najwyższych poświęceń (o czym świadczy jej przyjazd na Śląsk). Uważa, że zasługuje na wszystko, co najlepsze, i chce się o nią zatroszczyć w każdy możliwy sposób. Jednocześnie dowiadujemy się, że Perl zna Benignę dłużej niż Schuller, a zatem wie o niej znacznie więcej, co potwierdza jego dialog z Różą:

Rosa

Gott sie Dank! Habt Ihr etwas für uns?
Sie ist außer sich, bevor sie weiß, was sie
zu gewärtigen hat.

Perl (*Er übergibt Rosa einen Brief*)

Nur das alte Lied, immer das alte Lied.

Rosa

Was für ein Lied?

Perl

Geld, Geld!

Rosa

Also wieder um frei? Armesdikke Stäbe
von Eisen hatten ihn nicht.

Perl

Ja, entsprungen.

Rosa

Ihr saht ihn? Wo?

Perl

Hat mich wie immer, diesmal in Ham-
burg, zu finden gewußt.

Rosa

Acqua in bocca! Still! Kein Wort!
(s. 68–70)

Róża

Szukałam właśnie pana! No, chwała
Bogu, jest pan! Ma pan coś dla nas? Bła-
gam! Ona odchodzi od zmysłów i chyba
oszaleje, jeśli nie dowie się zaraz, czego
się ma spodziewać.

Perl (*podając list*)

Ciągle tego samego. To ciągle ta sama
śpiewka.

Róża

Jaka ta sama śpiewka?

Perl

Forsa! – Forsa i forsa!

Róża

Więc znowu jest na wolności? Kraty
więzienia nie powstrzymały go.

Perl

Tak, uciekł.

Róża

Widział go pan? Gdzie?

Perl

W Hamburgu. Wiedział, jak mnie od-
naleźć.

Róża

Acqua in bocca! Sza!
(s. 14)

Rozmowa między Perlem a Różą nie jest do końca jasna. Wiadomo jednak, że dotyczy kogoś, kto budzi ogromne obawy Benigny. Wydaje się, że ten ktoś to osoba naprawdę niebezpieczna, skoro więzienne kraty nie powstrzymały jej przed ucieczką i wysunięciem w stosunku do burmistrzowej żądań, które przekazuje Perl. Cała ta grupa tkwi w błędnym kole, ponieważ jej członkowie utrzymują w tajemnicy informacje o podejrzanym człowieku i jego szantażu – zresztą nie po raz pierwszy. W najtrudniejszym położeniu znajduje się jednak Benigna, bo to ona ma spełnić roszczenia przestępcy.

Niedługo później kobieta pojawia się wśród gości – jest dobrą gospodynią i wytworną panią domu, gotową zadbać o każdego z przybyłych. Przy stole podejmuje dyskusje o różnej tematyce. Czasem, gdy trzeba, zręcznie obłaskawia obrażonych. Wydaje się czuć świetnie w zebranych towarzystwie. Jej spokój i dobre samopoczucie burzą jednak znajome dźwięki:

[*Aus der Kirche erklingt das Glockenspiel.*]

(*Z kościoła dochodzą dźwięki kurantów.*)

Ebbo

Was ist das?

Ebbo

A což to takiego?

Schuller [*nach Benigna*]

Du hast das Glockenspiel in der Marienkirche zu Amsterdam immer so gern gehört. Ich habe es nachbilden lassen.

Schuller (*do Benigny*)

Zawsze z taką błogością słuchałaś tych kurantów w kościele w Amsterdamie, że poleciłem i tu zainstalować takie – w wieży naszego kościoła.

Plebanus [*die Melodie erkannt hat, beginnt zu singen*]

„Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott, erhöre mein Rufen, denn so du willst das sehen an, / was Sünd und Unrecht hat getan wer kann, Herr, vor dir bleiben!”

Pleban (*rozpoznałszy melodię, zaczyna śpiewać*)

„Z otchłani tej przyzywam Cię, wysłuchaj mego głosu! I zechciej spojrzeć, Boże, co / tu sprawił grzech i straszne zło, i zmiłuj się nade mną!”

Benigna (*mit zitternder Stimme*)

„Aus tiefer Not schrei ich zu dir, Herr Gott, erhöre mein Rufen”. Du meintest es gut, aber fast ergreift es mich über die Maßen.

Benigna (*wtórując, drżącym głosem*)

„Z otchłani tej przyzywam Cię...” Wiem, że chciałeś jak najlepiej, ale wzruszenie, jakie mnie ogarnęło, jest ponad wszelką miarę.

Arabella

Tante, das Glockenspiel wie in Nieuwe Kerk zu Amsterdam.

Arabella

Zupełnie jak kuranty w Nieuwe Kerk w Amsterdamie, naprzeciw naszego domu!

(*Rosa Sacchi kommt schnell herein.*)

(*Wchodzi podniecona Róża Sacchi.*)

Rosa

Ach, gnädige Frau, hören Sie das? Genau das Glockenspiel wie in der Nieuwe Kerk, an Dam!
(s. 114–117)

Róża

Słyszysz pani? Zupełnie jak kuranty w Nieuwe Kerk nad tamą!
(s. 18)

Dźwięki kurantów bardzo mocno poruszają Różę, Arabellę i Benignę, przywołując wspomnienia. Każda z nich wraca jednak pamięcią do czegoś innego. Benigna przypomina sobie trudne chwile – okres dzieciństwa, mrocznej młodości i małżeństwa z van Geldernem. Tekst pieśni wydaje się szczególnie w obliczu przeszłości kobiety, być może dlatego budzi w niej tak silne emocje.

Atmosferę rozładowuje śmiech Arabelli, której wtóruje reszta gości. Także Benigna się odpręża, jednak nie na długo, chwilę później bowiem przerażona Daga ogłasza zgromadzonym, że przez mur w ogrodzie przeskoczyła osoba w czarnej masce. Informacja ta powoduje ogólne zamieszanie i popłoch przy stole. By zapanować nad sytuacją, François i Schuller sprawdzają, co dzieje się na zewnątrz, a kobiety wychodzą z salonu, aby uspokoić Dagę i nieco odetchnąć. Rozejście się gości stwarza możliwość, aby poplotkować o żonie burmistrza. Hrabia Ebbo, Pleban, Hadank i Opat zastanawiają się, dlaczego tak wspomniała kobieta „o kryształowym głosie”, „mówiąca we wszystkich językach”, „której muzyka, śpiew i taniec nie sprawiają żadnej trudności”, zgodziła się przeprowadzić do takiego miejsca. Po raz pierwszy ktoś odważa się wspomnieć na głos plotkę o zabójstwie pierwszego męża Benigny. Z jednej strony więc mężczyźni podziwiają żonę burmistrza za jej wygląd i umiejętności, z drugiej – jej tajemniczość i niepewna historia budzą w nich strach i dystans.

Po raz kolejny problem wydaje się rozwiązany, jednak tylko pozornie:

(Rosa stürzt herein.)

(Wchodzi Róża.)

Rosa

Darf ich bitten daß Potter oder François hinunter kommt, ein Trupp Masken will sich nicht obweisen lassen!

Róża

Niech służący coś zrobią: zgraja masek jest w sieni!

Benigna

Weshalb habt ihr die Haustür nicht geschlossen?

Benigna

Drzwi nie były zamknięte?

Rosa

Sie mußte aus Versehen von ihrgend jemand offengelassen worden sein.

Schuller

Offengelassen?

(Plötzlich, tanzt ein longinusartiges Wesen durch den Raum. Der Maskentänzer, der an Stelle des Kopfes einen Totenschädel trägt, kann sich, in einen Mantel gehüllt, zu unnatürlicher Größe verlängern und zu unnatürlicher Kleinheit verkürzen. Es geschieht dies durch einen Stock, an dem oben der Schädel und der Mantel befestigt sind. Benigna sinkt zu Boden.)

Schuller

Benigna!

Fürstabt

Die Bürgermeisterin! Was ist?

Benigna

Nichts, nichts...

Ebbo (do Benigny)

Frau Benigna, was ist?

Benigna

Nichts, nichts ...

Arabella (Sie hält es ihr unter die Nase)

Tante, das Riechfläschen!

Benigna

Es war nur ein Augenblick, aber wirklich, ich hatte das Bewußt sein verloren. Laßt Rosa kommen.

Rosa

Ich bin da, Madame, ich war hier.

Róża

Widocznie ktoś w roztargnieniu zostawił je otwarte.

Schuller

Zostawić otwarte drzwi?

(Rusza w stronę drzwi. Nagle wpada do sali tanecznym krokiem nienaturalnej wysokości postać, która zaczyna tańczyć wokół stołu. Tancerz od stóp do głów spowity jest w czarny płaszcz, a w miejscu głowy ma trupa czaszkę, na którą nasadzony jest czarny kapelusz z odgiętym szerokim rondem. Benigna traci panowanie. Schuller zawraca.)

Schuller

Benigno!

Opat

Pani burmistrzowo, co się z panią dzieje?

Benigna

Nie, nic... nie, nic...

Ebbo (do Benigny)

Co pani jest?

Benigna

Nie, nic...

Arabella (podsuwając jej flakonik pod nos)

Ciociu! Sole trzeźwiące!

Benigna

Już-już, to tylko chwila... taka przelotna słabość. Niech zaraz tu przyjdzie Róża.

Róża

Jestem, jestem, madame. Jestem tu cały czas.

Benigna

Ruhe, ein wenig, weiter nichts. Aber bitte, Herr Fürstabt, keine Flucht! Keine Flucht, lieber Graf, keine Flucht! Laßt mir das Haus nicht etwas öde und leer zurück.

(Ab mit Rosa und Arabella.)

(s. 203–220)

Benigna

Chwilę, chwilę spokoju! Zaraz mi przejdzie, na pewno. Tylko, wielbny ojcze, proszę cię, błagam, nie odchodź! I pan, kochany hrabio, niech pan też nie odchodzi. Drodzy panowie i panie! Nie odjeżdżajcie jeszcze! Nie chcę, aby ten dom znów stał się pusty i głuchy.

(Wychodzi odprowadzana przez Różę i Arabellę.)

(s. 22–23)

Z każdą chwilą Benigna czuje się coraz gorzej. Jest rozchwiana emocjonalnie, a w jej zachowaniu daje się dostrzec paniczny strach, dotychczas skrywany pod maską uprzejmości i konwenansów – strach przed kimś, kogo przypomina jej nieproszony gość. Ze względu na to, jak wysoki jest poziom lęku, jak często występuje oraz jakie objawy somatyczne mu towarzyszą, można przypuszczać, że Benigna cierpi na zaburzenia lękowe z napadami lęku³³. Rozmowa z Löwelem Perlem, swego rodzaju spowiedź, pozwala zrozumieć jej stan:

(Die Bürgermeinsternin erscheint sehr aufgeregt mit Löwel Perl, einen Brief in der Hand.)

Benigna (mit größter Heftigkeit)

Ich habe den Brief gelesen, Johnson soll mich in Ruhe lassen! Ihr wißt Bescheid, Ihr seid der einzige, der es weiß, was ich für ihn getan, was ich für ihn geopfert habe. Was habe ich gelitten und was habe ich von ihm leiden müssen, ehe ich Arabella gebar. Ich war ihm treu bis ans Ende der Welt, aber ich konnte mich nicht mein ganzes Leben von diesem verbrecherischen, gold-

(Wchodzi Benigna, trzymając w ręce list przywieziony przez Perla. Jest wzburzona.)

Benigna (gwałtownie)

Przeczytałam ten list. Niech Johnson da mi spokój. Oto moja odpowiedź. Przecież pan wie – pan jeden – ile dla niego zrobiłam i do jakich poświęceń byłam dla niego zdolna. Czegóż nie wycierpiałam! Ileż wyłamałam łez, nim przyszła na świat Arabella! A teraz jeszcze muszę strzec ją przed tym potworem. Byłam mu wierna jak nikt! Nie mogę jednak dopuścić, aby przez całe ży-

33 W ICD-10 zaburzenia lękowe z napadami lęku (F41.0) – istotną ich cechą stanowią napady ciężkiego lęku (panika). Wśród objawów powszechne są: napad bicia serca lub bólu w klatce piersiowej, uczucie duszności, zawroty głowy, poczucie nierealności. Pacjent w napadzie paniki przeżywa narastające uczucie strachu i ma objawy autonomiczne, co ostatecznie powoduje ucieczkę z sytuacji, w której się znajduje (Puzyński, Wciórka 2000, 122–123).

gierigen Tier miß brauchen lassen! Er hielt mich mit Recht für seine Hörige! Aber ich war erst fünfzehn Jahr! Und achtzehn, als mich van Geldern tanzen sah. Dann hat mich dieser farbige Hund nach und nach, mit wachsender Habgier, in die Ehe mit van Geldern hineingestoßen. Welch Unsummen hat er damals im Spiel vertan, mit Weibern vergeudet und durch die Gurgel gejagt! Aber dann kam bei mir Sinnesänderung. Van Geldern war ein Edelmann. Er nahm das farbige Kind, dessen Herkunft er kannte, weil es mein kind war, als seinen an. Da lernte ich zum erstenmal einen Mann schätzen, und damit kam es ganz anders, wie es Johnson beabsichtigt hatte. Wenn ich anfänglich einige Male seinen bestialischen Gelüsten doch nach erlegen bin, habe ich ihm dann meinen eisernen Willen entgegengesetzt und später sogar van Geldern geraten, seine unverschämten und erpresserischen Betteleien, ein für allemal abzuweisen! Dann trat ein was Ihr wißt. Mit dem Leben hat mein armer Gatte meinen verhängnisvollen Ratschluß gebüßt! (*Mit Bezug auf den Orgel spielenden Hadank*) Aber bitten Sie doch den lieben Meister Hadank aufzuhören. (*Löwel Perl geht ins Nebenzimmer. Perl kommt wieder.*) Und wissen Sie, was das für ein verwünschtes Gehämmer ist? Handwerker sind ja doch nicht im Hause! (*Sie setzt eine silberne Klingel in Bewegung, Jedidja kommt*). Potter, ich wünsche, daß man aufhört mit Nägeleingeschlagen! (*Potter schnell ab*) (s. 240–258)

cie wykorzystywał mnie, żądając ciągle złota. Uważał mnie – i słusznie – za swoją niewolnicę. Ale ja wtedy miałam zaledwie piętnaście lat! A osiemnaście w chwili, gdy ujrzał mnie w tańcu van Geldern. I wtedy ten czarny pies, niezwykle chytry i chciwy, po prostu siłą mnie pchnął w ramiona van Gelderna. Krocie roztrwonіл na grę, a drugie tyle przepił i przeputał z dziwkami. Lecz przyszło opamiętanie. Van Geldern był człowiekiem szlachetnym i roztropnym. Choć wiedział, czym dzieckiem jest moja śniada córka, zaadoptował ją i zrobił wszystko, co można, aby zapewnić jej najlepsze wychowanie. To właśnie wtedy pojęłam, jaki może być człowiek. I na tym potknął się Johnson. Bo jeśli nawet z początku ulegał kilka razy jego zwierzęcej żądzy, to jednak w końcu stanowczo przeciwstawiłam mu się, a nawet namówiłam samego van Gelderna, by nic już dla niego nie robił i skończył raz na zawsze z tą podszytą szantażem bezczelną żebranią. Wie pan, co z tego wynikło i czym się to skończyło. Straciłam przez to męża. (*Reagując na grę Hadanka*) Błagam, niech pan uciszy natchnionego Hadanka i pośle go na galerię. Nie da się przy tym mówić! (*Perl wychodzi. Muzyka milknie. Perl wraca.*) A ten okropny łomot... jakby kto młotkiem stukał. Co to takiego jest? Przecież nie ma tu teraz żadnego robotnika. (*Dzwoni dzwonkiem na służbę. Wchodzi Jedidja.*) Kto wbija ciągle gwoździe? To ma się zaraz skończyć! (*Jedidja wychodzi.*) (s. 24–25)

To z wyznań samej Benigny wynika, że Johnson uwiódł ją i wszedł z nią – jako nieletnią – w długotrwałą relację seksualną. Ten związek odcisnął piętno na psychice kobiety, ponieważ mężczyzna był jej pierwszym partnerem, a sama inicjacja nie miała nic wspólnego z miłością czy bliskością. W trakcie tego związku sfera seksualna stanowiła dla Benigny nie element umocnienia relacji, lecz jedynie akt czysto cielesny. Niestabilność emocjonalna żony bur-

mistrza, niezdolność do stworzenia silnej więzi uczuciowej, skłonności do dewiacji seksualnych – wszystko to było skutkiem jej mrocznej przeszłości³⁴. Stan Benigny pogorszyły nieplanowana ciąża oraz to, że ta młoda, wówczas nastoletnia dziewczyna została wykorzystana jako przynęta na bogaczy, za pomocą której Johnson zamierzał mścić się na handlarzach niewolnikami (sam bowiem doświadczył niewolnictwa). Z wypowiedzi bohaterki jasno wynika, że jej partner uzależnił ją od siebie i pomimo oporów, a czasem nawet wstrętu czy obrzydzenia, Benigna ulegała mu, zarówno gdy chodziło o szantaż i wyłudzenie pieniędzy, jak i utrzymywanie relacji seksualnej. Dopiero kiedy van Geldern wziął pod opiekę ją i Arabelle, kobieta odważyła się przeciwstawić spirali przemocy i szantażu. Jednak Johnson, napędzany chciwością i żądzą zemsty, zamordował van Gelderna.

Rozedrgana emocjonalnie kobieta opowiada o tym wszystkim niespokojnie, a silny stres związany ze wspomnieniami powoduje, że dźwięki muzyki – gra „muzycznego geniusza” Hadanka – są dla niej uciążliwe.

Powróciwszy do pokoju, Perl staje się świadkiem jej dalszych zwierzeń:

Benigna

Nun ja, wo blieben wir stehen, Perl?

Perl

Wo diese schreckliche Sache geschah, bei der man immer noch nicht weiß, wer der Täter gewesen ist.

Benigna (*hastig*)

Der ist es gewesen – obgleich er es leugnetder leider der Vater meines Kindes ist.

Perl

Das sagtet Ihr immer...

Benigna

Ich weiß gewiß! Sein Gedanke war, ich würde van Gelderns Erbin sein und er dann naturgemäß mit mir freie Hand haben. Aber Gott sei Dank mußte er fort, die Häscher waren hinter ihm her. Trotzdem gab er die Hoffnung nicht auf, wie Ihr

Benigna

Wieder na czymśmy to stanęli?

Perl

Na tym, gdy się to stało: gdy zaszła ta straszna rzecz. Lecz kto się tego dopuścił? Kto zabił van Gelderna?

Benigna (*w porywie*)

Jak to kto! ON! Nikt inny. Chociaż temu zaprzecza. On, ojciec mego dziecka!

Perl

Tak pani twierdzi...

Benigna

Ja wiem! Zakładał – i jak najśluszniej – że spadek po van Geldernie w całości przypadnie mnie, a wtedy będzie już mógł czerpać z niego garściami. Na szczęście musiał wiać. Deptali mu już po piętach. Lecz wie pan, co to za ty: on nawet wtedy

34 Por. np. Coker i inni 1994, 372–377 czy Jankowiak i Gulczyńska 2014, 181–182.

wißt, mich unter das alte Joch zu biegen und Nutznießer meines Vermögens zu sein. Ich stieß ihn fort! Er klammerte sich an Euch. Ihr spracht mir von seinen Forderungen und Drohungen und rietet mir ihm mit Geldsummen zu beschwichtigen, Sie waren groß! [...] Dann habe ich Schuller geheiratet. Habe ich unrecht daran getan, einen Mann zu nehmen, der mich mit einer heiligen Liebe liebt, und dem ich mich doch nicht hingeben kann? Ich habe ihm Daga beigegeben. Er leidet still. Ich bewundere, ich liebe ihn! Unsere Seelen sind innig verbunden! Es hatte sich bei mir das Bedürfnis nach einer ganz anderen Existenz, Existenz geltend gemacht. Er hat mir nie einen Wunsch versagt, aber was hatte ich für Wünsche. Und auch Schuller wünschte wie ich, ein Leben in Zurückgezogenheit. Wir haben uns also hier vergraben. Und nun drängt Johnson sich wieder mit diesem Brief ein! Er sei am Verhungern, er habe Sehnsucht nach seiner Tochter, ich dürfte ihm seine Tochter nicht vorenthalten! Will er Schullers Leben zugrunde richten, der nicht weiß, daß Arabella meine Tochter ist! Er greift zum Strick, wenn er erfährt, daß ich mich mit einem Farbigen vergangen habe! Ich kann nicht weiter, ich werde wahnsinnig! (s. 258–280)

próbował uzależnić mnie jakoś i czerpać z mego majątku. Przegnałam go jak psa i odtąd nigdy już nie ważył się stać przede mną. Uczepił się wtedy pana, bo wiedział, gdzie pana szukać. I pan mi przekazywał te jego żądania-groźby. I radził mi pan płacić, aby go obłaskawić. Pan wie, co to były za sumy. [...] Tymczasem spotkałam Schullera, który pokochał mnie prawdziwie świętą miłością, i wyszłam za niego za mąż. Ale nie żyję z nim. Widzi pan w tym coś złego? Podsunęłam mu Dagę. On milczy, ale cierpi, widać to gołym okiem. Podziwiam go za to i wielbię! Ależ tak, kocham go! Wiąże nas miłość duchowa. Zrodziło się we mnie pragnienie całkiem innego życia. Chciałam usunąć się w cień i żyć w odosobnieniu. Przystał na to bez słowa. On by mi nieba przychylił! I tak zjechaliśmy tutaj. I proszę, nawet tutaj Johnson wdziera się z listem. Dalej nienasycony, żąda widzenia z córką. Jak mogę przed nim kryć jego rodzoną córkę? Lecz on chce zniszczyć Schullera, który o niczym nie wie: nie wie, że Arabella jest moim... moim dzieckiem! Jeśli się o tym dowie, jeśli dotrze do niego, że ja żyłam z Murzynem, to chyba się zabije. Ja dłużej tego nie zniosę! Ja tego nie wytrzymam! (s. 25–26)

Benigna ma pewność co do tego, kto zabił jej męża. Nie ulega wątpliwości, że to wybieg Johnsona, który planował przejąć spadek po zmarłym. Dalsze wynurzenia Perla stawiają pod znakiem zapytania jego lojalność oraz szczerłość intencji względem Benigny. Kupiec doradził jej, aby spełniała żądania szantażysty, co tylko pogorszyło sytuację. Ponadto sam Johnson wiedział, że Perl zawsze doprowadzi go do jego niewolnicy. Na jaw wychodzi też relacja Benigny z mężem i to, że sama zachęciła go do kontaktów seksualnych z inną kobietą. Wykorzystała uczucie Schullera, aby zrealizować swój plan ucieczki.

To, że ma przed mężem wiele tajemnic, sprawia, że pomimo dotychczas stwarzanych pozorów Benigna nie umie zapanować nad emocjami:

(Die Bürgermeisterin ist immer erregter geworden und in die Nähe des Tisches gekommen Plötzlich erblickt sie irgend etwas auf der Decke von weißem Damast.)

Benigna

Was ist das?

Perl

Es hat jemand seine Hand in Kienruß gesteckt.

(Jedidja Tritt ein.)

Jedidja

Es war kein Hämmern, es war die Kugel des Rauchfangkehrers. Das Schleifen kommt von dem Besen!

Benigna

Mich schaudert's vor dieser schwarzen Hand! Mich schaudert's vor diesem Klopfergeräusch! Mich schaudert's vor jeder Kleinigkeit! Mich schaudert's, alle Gesichter schneiden mir Fratzen! Der Graf, der Abt sind mir schreckliche Masken! Ich wittere Komplote! Mich umgibt etwas Gruftiges! *(ohne Text hysterisch)* Was wird geschehen sein, wenn die Uhr eine Stunde weiter gelaufen ist?

Perl

Ich denke, wir müssen doch einen Arzt rufen?

Benigna

Wer kommt?

Jedidja

Herr Bürgermeister.

Benigna *(zu Perl)*

Kein Wort! Totenstill.

(Sie eilt fort.)

(s. 282–293)

(Wzburzona Benigna podchodzi do stołu i spostrzega na obrusie odcisk dłoni pozostawiony przez Murzyna.)

Benigna

Co to jest?

Perl

Ktoś odcisnął swą dłoń, którą umazał w sadzy.

(Wchodzi Jedidja.)

Jedidja

Jaśnie wielmożna pani, nikt gwoździ tutaj nie wbijał. Stukanie pochodziło od kuli kominiarza, który czyścił przewody – właśnie tu, nad kominkiem. A to szuranie czy szelest pochodziło od miotły: po prostu ktoś zamiatał.

Benigna

Przeraża mnie ta dłoń! Przeraża mnie ten stukot! Przeraża mnie każde głupstwo! Wydaje mi się, że wszyscy krzywią do mnie swe twarze. Ten hrabia! Ten opat i pleban! Co za potworne maski! Wietrzę tu jakąś zmwowę. Duszo mi jak w mogile. Co tu się dzieje? Co będzie?

Perl

Czy wezwać lekarza?

Benigna

Kto tutaj idzie?

Jedidja

Pan burmistrz.

Benigna *(do Perla)*

O tym tu – ani słowa! Niech mnie pan przed nim nie wyda!

(Wybiega.)

(s. 26)

Benigna sama przyznaje, że przerażają ją niemal wszystko: z pozoru nic nieznaczące dźwięki; ludzie, z którymi łączyły ją różne relacje, a którym nie jest w stanie w żaden sposób zaufać; wizja śmierci. Po raz kolejny zachowanie i słowa kobiety mogą świadczyć o zaburzeniach lękowych z napadami lęku. Emocje burmistrzowej, jej sposób opowiadania o przeszłości oraz trauma, z którą po tak wielu latach wciąż nie może się uporać – wszystko to wskazuje na zespół stresu pourazowego (Flory i Yehuda 2015)³⁵.

Kiedy Benigna po raz kolejny powraca na scenę, jest rozdrażniona, ponieważ w całym domu słychać dźwięk, który – podobnie jak przeszłość – prześladowuje ją i przypomina o tym, co chciałaby raz na zawsze wymazać z pamięci:

(Das Glockenspiel beginnt wieder. Die Bürgermeisterin, gefolgt vom Bürgermeister, tritt ein.)

(Wchodzą Benigna i Schuller.)

Benigna

Schon wieder! Nur nicht dieses Glockenspiel!

Benigna *(reagując na dźwięk kurantów)*

Nie zniosę tego dłużej!

Schuller

Wie kann es dich so erregen, Benigna?

Schuller

Benigno, co cię tak drażni?

Benigna

Wenn ich es höre, seh' ich immer van Geldern aufgebahrt.

Benigna

Gdy słyszę te kuranty, to widzę van Gelderna leżącego na marach.

Schuller

Potter! Potter, laufe und sage dem Glöckner... Potter, wo bist du? Er soll das Glockenspiel augenblicklich abstellen. Ich habe den Doktor und den Notar bestellt. Dein Wunsch wird erfüllt: die Schenkung an Hohenwaldau wird heute rechtskräftig.

Schuller

Jedidja!... No, gdzieżeś jest? Leć do kościoła i powiedz, aby to zatrzymano.

(Do Benigny)

Zaraz przybędą tutaj adwokat i notariusz. Twej woli stanie się zadość. Twój dar na rzecz klasztoru nabierze dziś mocy prawnej.

Benigna

Meine Sünden sind schwer nach allen Seiten. Zu was für Dingen verleite ich dich!

Benigna

Ciężkie są moje grzechy! Do czegoż ja cię namawiam!

35 W ICD-10 zespół stresu pourazowego (PTSD, F43.1) – patrz przypis 27.

Schuller

Benigna, ein Engel kann nicht sündigen.

Benigna

Ich möchte reisen, ich möchte fort.

Schuller

Befiehl nur, wann und wohin, Benigna.

Benigna

Silvanus, besuche mich heute Nacht! Ich will dir gehören, ich will dir abbitten!

Schuller

Benigna. Was willst du mir abbitten? Hast du mich nicht trotz allem unaussprechlich glücklich gemacht?

Benigna

Ich will dir abbitten und ich will aller Welt will ich abbitten! Aller Welt ich beichten! Aller Welt will ich abbitten! Denk an van Geldern! Stoße mich von dir, wie man die Otter von sich stößt! Verstoß mich, Silvanus, du wirst wieder froh werden! Komm, Silvanus, küsse mich! Aber nein, laß uns fliehen! Licht! Ich brauche Licht!

Schuller

Reisen wir über Prag, Wien nach Venedig hinunter!
(s. 331–342)

Schuller

Jak anioł może grzeszyć?

Benigna

Chcę stąd wyjechać, natychmiast! Wyjechać! Jak najszybciej!

Schuller

Oczywiście, Benigno! Dokąd? Proszę, rozkazuje.

Benigna

Przyjdź do mnie dzisiaj w nocy. Chcę w pełni do ciebie należeć. Chciałabym cię przebłagać!

Schuller

Przebłagać? Mnie? Benigno! Przynosisz mi samo szczęście!

Benigna

Chcę cię przebłagać, Sylwanie. Przebłagać chcę cały świat! Pragnę się wypowiadać i prosić o wybaczenie. Nieszczęsny, biedny van Geldern! O, powinieneś mnie przegnać! Jak przegania się zmiję. Wtedy byłbyś szczęśliwy. Chodź, obejmij mnie mocno! Chodź, obejmij i całuj! Albo nie, uciekajmy! Światła, Sylwanie, światła! Ja potrzebuję światła!

Schuller

Jedźmy więc do Wenecji! Przez Pragę, Wiedeń i Graz.
(s. 30)

Nie są jasne powody, dla których Benigna pragnie wyznać wszystko mężowi. Niewykluczone, że ma już dość kłamstw i sekretów lub boi się, że zdradza ją gorączkowa reakcja na dźwięk dzwonów. Może przypuszcza, że Johnson wszedł do jej domu, i chce odwrócić uwagę męża. Choć brakuje jej pewności, czy którekolwiek z powyższych przypuszczeń jest trafne, kobieta nie panuje nad sobą, miota się i nie wie, czego chce. Podejmuje też sprzeczne działania, których kulminację stanowi rozmowa z Różą:

(Benigna und Rosa treten auf.)

Benigna

Was hast du gesehen, verheimliche nichts!

Rosa

Ich habe mehr geahnt als gesehen.

Benigna

Rosa, was hast du geahnt?

Rosa

Etwas wie eine fürchterliche unsichtbare Gegenwart.

Benigna

Warum fürchterlich?

Rosa

Mir ist als ob das Verbrechen hinter jedem Schrank laure, der Mord hinter jeder Wand, der Raub hinter jeder Tür...

Benigna

Rosa, du lügst, ich fühle, du denkst nur an ihn! Ich hab' es gewußt!

Rosa

Um des Himmels willen, was hast du gewußt!

Benigna

Ich hab' es auf der Stelle gewußt, sobald dich den Brief hier in Händen hielt...

Rosa

Was um Christi willen hast du gewußt?

Benigna

Durch meinen Pulsschlag hab' ich's gewußt, durch das qualvolle Hüpfen meines

(Rozglądając się, wychodzi. Wchodzi Benigna i Róża.)

Benigna

Mów, co widziałaś! Nie ukrywaj!

Róża

Raczej wyczułam, niż widziałam.

Benigna

No, powiedz wreszcie, co takiego?

Róża

Coś okropnego... potwornego...

Benigna

Coś potwornego?

Róża

Tutaj za każdą ścianą, za każdą szafą czy drzwiami czai się zbrodnia i grabież.

Benigna

Co ty mi opowiadasz? Mów prawdę! To nie to! Tobie chodzi o niego! Wiedziałam, przeczuwałam!

Róża

Benigno, co wiedziałaś? Na Boga, co ty mówisz?

Benigna

Wiedziałam to od razu, gdy tylko dostałam ten list.

Róża

Co wiedziałaś? I skąd?

Benigna

Powiedział mi to mój puls. Łomot mojego serca. Ten wicher, co w okna bije. Te

Herzens hab' ich's gewußt, jeder Windstoß verriet es, der an der Türplärte, jeder Schatten, den das Kaminfeuer auf die Mauern warf: er ist hier! Es gibt gegen ihn keinen Widerstand...

Rosa

Löwel Perl leugnet alles ab. Er nennt dich krank, er sagt, du müßtest aus dieser toten Gegend fort.

Benigna

Er lügt, er lügt. Löwel Perl, er weiß es anders. Rosa, du lügst, lüge nur jetzt nicht, Rosa!

Rosa

Er sagt: Postpferde nehmen und davon jagen!

Benigna

Es ist also richtig, Johnson ist da?

Rosa

Ich weiß nur, was Perl dir geraten hat.

Benigna

Er ist hier! Jeder Augenblick kann das Verhängnis herabrufen. Ich kenne Johnson. Ich weiß in dieser Sekunde ganz genau, wessen sein Haß, seine Wut, seine Eifersucht, seine Verzweiflung fähig ist. Schuller ist keine Minute mehr sicher. Geh! Er verhandelt in seinem Arbeitszimmer mit dem Abt, bring es ihm bei, wie du willst, Rosa, wenn es sein muß, stelle mich bloß, gib mir preis – nur mach, daß er flieht und zwar auf der Stelle!

wszystkie cienie na ścianie. Stąd właśnie o tym wiem. Że on już tutaj jest. Że nie ma już przed nim ucieczki.

Róża

Perl nie potwierdza tego. Mówi, że jesteś chora i powinnaś najrychlej wyjechać z tej trupiarni.

Benigna

To nieprawda, to kłamstwo. On dobrze wie, jak jest! Albo ty, Różo, kłamiesz. Błagam, nie kłam mi teraz!

Róża

Powtórzę ci dokładnie, co mi powiedział Perl: „Zaprzęgać konie pocztowe i jechać. Jechać natychmiast!”. To znaczy: burmistrz i ty.

Benigna

A zatem to jest prawda! Nie ma już wątpliwości. A zatem Johnson tu jest!

Róża

Powiedziałam ci tylko, co powiedział mi Perl.

Benigna

On tutaj jest, to pewne. Więc może się zdarzyć nieszczęście. O, ja go dobrze znam! Wiem, do czego jest zdolny. Co to jest jego gniew, nienawiść, zawiść, rozpacz. Schuller nie jest już tutaj ani chwili bezpieczny. Jest teraz w gabinecie, pertraktuje z opatem. Idź tam i powiedz mu wszystko. Mnie możesz zostawić samą. Tylko błagam cię, zrób coś, aby natychmiast wyjechał.

Rosa

Und du? Jedidja, wir wollen Jedidja zum Postmeister schicken! Jedidja! François! Die Pelze für die Frau Bürgermeisterin!

Benigna

Rosa, ich kann nicht fort, wenn er im Hause ist! Kein Engel und kein Teufel kann mich dazu bereden, wenn er im Hause ist! Oder wenigstens muß ich ihn sehen, wenn auch nur einmal, ein letztes Mal! Ich bin ein verworfenes Tier, hat er oft gesagt, verachtet, geschlagen, niedergetreten... Johnson! Johnson!

Rosa

Benigna, sprich diesen Namen nicht aus!

Benigna

Ich spreche ihn aus! Warum nicht? Führe mich hin! Bring ihn her! Ihn allein! Schaffe mir alle anderen Menschen fort! Schaffe mir alle diese zappelnden, plappernden, schmatzen den Leichname fort! Laß mich allein mit diesem Verworfenen! in nächsten Stall...

Rosa

Benigna, man muß dich fesseln!

(Rosa sucht die Bürgermeisterin, die außer sich ist, zu bändigen.)

Rosa

Was hast du, Benigna, was ist mit dir?

Róża

Nie, nie zostaniesz tu sama! Jedidja! – Niech żywa poczmistrza! Jedidja! François! Futro dla jaśnie pani!

Benigna

Nie, Rózo, ja nigdzie nie jadę! Jeśli on jest w tym domu, nikt mnie do tego nie skłoni. Nikt, nawet anioł czy diabeł. Muszę go chociaż zobaczyć. Choć raz, ostatni raz. Jeśli on jest w tym domu, muszę go chociaż ujrzeć. Jestem jak zwierzę, wiem o tym. Tak zresztą o mnie mówił. Bita, poniewierana, nie przestaje się łaścić. Johnson to zbiegły niewolnik. A ja od kogoś wiem – od kogoś, kto jak on pojony był octem i żółcią – że cały swój majątek van Geldern zbił na wyzysku i handlu niewolnikami.

Róża

Benigno, dość, nie mów tego!

Benigna

A dlaczegoż by nie? Właśnie że będę to robić! Rzucę mu świat do stóp! Prowadź mnie zaraz do niego! Lub jego przyprowadź tu! Wyrzuć te kreatury! Te wszystkie mizdrzące się trupy! I zostaw mnie sam na sam – w najbliższej karczmie lub stajni – z tym łotrem, z tym nikczemnikiem!

Róża

Ciebie trzeba skępować! Tyś chyba oszalała!

(Próbuje skępować szalejącą Benignę. Podczas szamotaniny Benigna spostrzega nagle trupa Jedidji i zamiera z przerażenia.)

Róża

Benigno, co ci jest?

Benigna

Es ist alles nicht wahr! Es ist alles Trug!
Weck mich, Rosa! Mach mich aufwachen!
Oder sage mir... was das ist?

Rosa

Jedidja! Jedidja hast du es büßen müssen.

(Rosa geht rückwärts hinaus. Immer wiederholend.)

(s. 346–375)

Benigna

Nie-nie, to wszystko nieprawda! To mająki, to sen! Zbudź mnie, Rózo, potrząśnij, i powiedz mi... co to jest?

Róza

Jedidja! A więc to ty... zapłaciłeś za wszystko.

(Obie wybiegają. Przez chwilę scena jest pusta. Z góry słyszać muzykę.)

(s. 30–32)

Benigna na początku nie jest w stanie odróżnić prawdy od wyobrażeń. Wkłada w usta służącej słowa, których ta nie wypowiedziała. Nie chce słuchać żadnych argumentów; skupiona jest jedynie na swoim przeczuciu, że Johnson wtargnął do jej domu, a co za tym idzie – że jej mężowi zagraża niebezpieczeństwo. Może to świadczyć o wystąpieniu u niej zaburzeń urojeniowych³⁶. Wysła Różę, aby jak najszybciej odprawiła nie tylko burmistrza, lecz także pozostałych gości. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy wydaje takie polecenie z powodu niebezpieczeństwa, które mogłoby grozić wszystkim, gdyby Johnson rzeczywiście pojawił się w jej domu, czy dlatego, że chciałaby zostać z nim sam na sam.

Kobieta szczegółowo opisuje swój związek z byłym kochankiem, dzięki czemu można wywnioskować, że ich relacja opierała się na przemocy seksualnej, która bardzo mocno ugruntowała poczucie zależności i uległości pomiędzy katem a ofiarą. Johnson bez wątpienia był w niej postacią dominującą. Na każdym poziomie uzależnił Benignę od siebie od tego stopnia, że była – i wciąż jest – gotowa znieść poniżenie oraz przemoc psychiczną i fizyczną. Świadczy to o tym, że kobieta może cierpieć na zaburzenia objawowo-lękowe³⁷, podporządkowuje się bowiem potrzebom Johnsona, ulega

36 W ICD-10 zaburzenia urojeniowe (F22.0) – w ich przebiegu chory doświadcza urojeń bez współwystępujących zaburzeń myślenia, nastroju itd. Struktura osobowości osoby dotkniętej tym zaburzeniem pozostaje zachowana. Urojenia mogą być usystematyzowane, możliwe do zaistnienia (np. dotyczące zdrady, napadnięcia) bądź irracjonalne. Pomimo występowania urojeń (urojeń) ludzie dotknięci zaburzeniem nadal mogą angażować się towarzysko i prawidłowo funkcjonować, a ich zachowanie nie musi odbiegać od powszechnej normy (choć zmaganie się z urojeniami może mieć także negatywny wpływ na każdy aspekt ich życia) (Pużyński i Wciórka 2000, 91).

37 W ICD-10 osobowość zależna (DPD, F60.7) (Pużyński i Wciórka 2000, 174).

mu i spełnia jego żądania, a ponadto nie chce, aby ją opuścił, mimo że początkowo tak deklarowała. Ich patologiczna relacja spowodowała, że dla Benigny akty erotyczne były jedynie zaspokojeniem fantazji seksualnych. Kobieta tworzyła powierzchowne więzi, bo nie potrafiła zaufać ludziom, a jej normy moralne uległy znacznemu rozluźnieniu – do tego stopnia, że w momencie kiedy mogła wydać Johnsona w ręce policji, pozwoliła mu uciec przed wymiarem sprawiedliwości. Widok martwego Jedidji to dla niej znak pewnego rodzaju ostateczności, nieuchronności, zwiastun apokalipsy. Ucieka w panice, a o jej śmierci dowiadujemy się od spowiednika, o którego chwilę wcześniej poprosiła. Być może zabiła ją dżuma, być może Benigna popełniła samobójstwo, a być może stało się jeszcze coś innego – ta kwestia pozostaje bez odpowiedzi.

PODSUMOWANIE

„Ma kryształowy głos”, „mówi we wszystkich językach”, „muzyka – śpiew i taniec – nie sprawia jej żadnych trudności”, „i nogi ma, jak mówią, wprost oszałamiające”. Wszyscy, a zwłaszcza mężczyźni, widzieli w Benignie piękną, młodą kobietę – i choć w rozmowach wspominają o przymiotach jej charakteru, to z pewnością pociąga ich głównie jej fizyczność. Dowodem na to są przygodne romanse Benigny z hrabią i opatem. Uroda już w młodości sprowadziła na kobietę cierpienie. Gdyby nie spotkanie z Johnsonem, jej życie potoczyłoby się inaczej. Przede wszystkim nie doświadczyłaby patologicznej relacji oraz dewiacji seksualnych, a w konsekwencji wspomniane wcześniej zaburzenia psychiczne, czyli osobowość zależna, zaburzenia urojeniowe, zespół stresu pourazowego czy zaburzenia lękowe z napadami lęku w ogóle by nie wystąpiły lub miałyby inny przebieg. Przede wszystkim jednak zachowanie Benigny prowadzi ją do autodestrukcji. Pomimo tego, że kobieta nie chce ranić bliskich, zraża do siebie inne osoby, wchodzi w przygodne romanse, porzuca kochanków i wyłudza pieniądze od mężów, aby spełnić żądania Johnsona. Podporządkowuje się swojemu oprawcy, jest gotowa zgodzić się na każde cierpienie i upokorzenie. Warto jednak zauważyć, że zdarzają się chwile, w których Benigna ma świadomość swojej zależności i położenia, co sprawia, że tym mocniej cierpi, ponieważ miota się między potrzebą zakończenia przemocowej relacji a chorą namiętnością do Johnsona.

PORTRET BENIGNY – MUZYKA

Po pierwszym polskim wystawieniu drugiej opery Krzysztofa Pendereckiego Jacek Marczyński w swojej recenzji pisał: „Nie ulega [...] wątpliwości, że siłą *Czarnej maski* jest idealne przedstawienie skomplikowanych nastrojów i stanów psychicznych postaci właśnie za pomocą dźwięków” (Marczyński 1988, 23). Ponownie jak w przypadku próby zrozumienia Joanny, tak też w przypadku historii i Benigny możemy się domyślić, że dźwigany przez bohaterkę bagaż doświadczeń odcisnął wyraźne piętno na jej zachowaniu. O jej dzieciństwie nie wiemy prawie nic: znamy dopiero wydarzenia z nastoletniości. Każda nowa informacja, jaką dostajemy od pozostałych postaci, budzi pytanie o to, kim naprawdę jest burmistrzowa i czego możemy się po niej spodziewać, skoro plotki przedstawiają ją jako niebezpieczną osobę. Idąc tym samym tropem, jaki przyjęliśmy w analizie postaci matki Joanny, zastanowimy się, jakie afekty dominują w muzyce i w jaki sposób tworzy ona całość z librettem.

Dzięki analizie tekstu wiemy, że w operze przeważają takie afekty jak: strach, smutek, gniew, miłość, wzruszenie i radość. Spróbujemy teraz przyjrzeć się temu, jakie środki muzyczne wykorzystał kompozytor, by jeszcze mocniej wyrazić wspomniane emocje.

GNIEW

W przypadku *Czarnej maski* nie można stwierdzić, że którekolwiek uczucie jest ważniejsze od pozostałych: wszystkie przenikają się na wielu poziomach. Zatem rozpoczęcie analizy muzycznej od afektu gniewu nie wynika z jego szczególnej pozycji w hierarchii, ale z faktu, że dominuje w przedostatnim bezpośrednim spotkaniu widzów z główną bohaterką, które jest zarazem jednym z dwóch najważniejszych w procesie poznawania burmistrzowej. Mowa o arii nazywanej przez badaczy i recenzentów arią-spowiedzią. Benigna opowiada bowiem Perlowi o swojej przeszłości z Johnsonem. Wydaje się jednak, iż próbuje przekonać bardziej siebie niż swego rozmówcę, że zbyt wiele oddała byłemu partnerowi i zniosła dla niego ogrom cierpień. Stara się też udowodnić Perlowi, że we wszystkich

sytuacjach, które ją spotkały, postąpiła najlepiej, jak umiała. Już w sześciotaktowym wstępie do arii skondensowana została cała emocjonalność bohaterki: wybrzmiewają wówczas jej wzburzenie i potrzeba ucieczki od przeszłości. Rozpoczyna go grany z tłumikami, powtórzony dwukrotnie akord *crescendo* w partii instrumentów dętych, dodatkowo wspomagany przez instrumenty perkusyjne. Przyspieszony puls Benigny można wy-czuć dzięki szybkim pochodom w partiach instrumentów smyczkowych, które nie tylko ilustrują nieustanną gonitwę emocji i myśli o Johnsonie przebiegających przez głowę burmistrzowej, ale także oddają jej zde-nerwowanie i panikę. Wszystko to odbywa się w tempie *allegro agitato* i z głośną dynamiką (zob. przykł. 32).

Każde kolejne zdanie wyśpiewywane przez kobietę – „**Ihr** wißt Be-scheid” („**pan** wie”), „**Ihr** seid der einzige” („**pan** jeden wie”), „es **weiß**, was ich für ihn getan” („**wie**, co dla niego zrobiłam”), „ehe ich Arabella gebar” („zanim urodziłam Arabellę”) – rozpoczyna się od dłuższej wartości ryt-micznej (*tenuta*, zob. przykł. 33, niebieska ramka), po czym poprowadzone jest w kierunku opadającym. Wydłużenie początkowej wartości pozwala przede wszystkim zaakcentować słowa odnoszące się do Perla, w których Benigna sugeruje, że tylko on tak naprawdę zna jej historię i powinien dostrzec jej poświęcenie dla Johnsona. Wydaje się, że narodziny Arabelli stanowiły bardzo trudny moment w życiu burmistrzowej, ponieważ słowo „gebar” („urodziłam”) śpiewane jest na dźwięku *h*, będącym blisko granicy skali sopranu (zob. przykł. 33, czerwona ramka). Słowa skargi wzmacniane są przez partię pierwszych skrzypce oraz – później – także przez flet, obój i klarnet, zdwajające melodię głosu solistki lub dublujące ją w oktawie.

W dalszej części arii Benigna na chwilę zmienia temat – mówi o swo-im pierwszym mężu, kupcu van Geldernie. Wówczas muzyka na chwilę się zmienia: przez krótki moment słowom bohaterki towarzyszą jedynie dźwięki kontrabasów; zaraz potem faktura znów rozbudowuje się o instru-menty smyczkowe i dęte, kiedy burmistrzowa znów opowiada o Johnsonie: „Dann hat mich dieser farbige Hund nach, mit wachsender Habgier in die Ehe mit van Geldern hineingestoßen. Welche Unsummen hat er damals Spiel vertan, mit Weibern vergeudet und durch die Gurgel gejagt!” („Po-tem, krok po kroku, ten kolorowy pies, z rosnącą chciwością, popchnął mnie do małżeństwa z van Geldernem. Jakie ogromne sumy pieniędzy roz-trwoniał potem na gry, kobiety i wpakował sobie w gardło!”). Coraz szybsze tempo opowiadania (*poco più mosso*) oraz figuracyjne fragmenty obecne w partiach smyczków pozwalają nam, podobnie jak chwilę wcześniej, od-czuć wciąż żyjące w Benignie gniew, żal i pogardę do samej siebie za to, że

(60) Allegro agitato

Fig. 1-5

Cfg.

con sord.
mf

Tr. 2

con sord.
mf

3

con sord.
mf

1-2

con sord.
mf

3-4

con sord.
mf

5

con sord.
mf

Tn.

con sord.
mf

6

con sord.
mf

Tb.

Tamburo militare

Perc.

Piatti

Timp.

Vn. I

Vn. II

Vi.

Vc.

Cb.

(Die Bürgermeisterin erscheint sehr aufgeregt mit Löwe! Perl, einen Brief in der Hand.)

Tam-tam
mf

Przykład 32. K. Penderecki, Czarna maska (1986), wstęp do arii Benigny, cz. B, s. 52, nr 60

217

62

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Sax. sopr.

Cl. 1

B. Cl.

Fg. 1

Cb.

Tr. 1-3

1-2

Tb. 3-4

1-2

Timp.

Benigna

ha - be ich von ihm ge - op - fert ha - be ich ge - lit - ten ha - be ich ge - lit - ten und

Vn. I

Vn. II

Vi.

Vc.

Cb.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1

Tr. 1-3

1-2

Tb. 3-4

1-2

Tb.

Benigna

ha - be ich von ihm Lei - den, Lei - den müs - sen, e - he ich A - ra - bel - la ge - hat

Vn. I

Vn. II

Vi.

Vc.

Cb.

Przykład 33. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigny, *tenuta* (niebieska ramka),
dźwięk *h* blisko granicy skali sopranu (czerwona ramka), cz. B, s. 53–54, nr 61–62

zgadzała się na przedmiotowe traktowanie. Ważnym elementem opowieści o jej zranieniu jest unieważnienie, którego – świadomie lub nie – dokonała, a które istotnie przyczyniło się do uzależnienia od Johnsona.

SMUTEK

Drugim afektem, równie często pojawiającym się w arii Benigny, jest smutek. Frazę „Ich war ihm treu bis ans Ende des Welt” („byłam mu wierna aż do granic”) realizuje słodko i delikatnie, w dynamice *piano*, w nieco dłuższych wartościach rytmicznych niż we wcześniejszym fragmencie. Zaznacza też słowo „Welt” przez krótki melizmat (*emphasis*, zob. przykł. 34, niebieska ramka), a później poprzez wydłużoną wartość (*tenuta*, zielona ramka). To chwilowe uspokojenie daje nam obraz oddania i stałości uczuć burmistrzowej względem zbiegłego niewolnika. Nietrudno uwierzyć, że jej gotowość poświęcenia wszystkiego dla Johnsona była pełna. Zaraz po tym następują pochody chromatyczne, pasaże trzydziestodwójek w partiach altówki i skrzypiec oraz bardziej rozdrobniony rytm, gdy Benigna śpiewa: „Aber ich konnte mich nicht mein ganzes Leben von diesem verbrecherischen goldgierigen Tier miß brauchen lassen” („Ale nie mogłam pozwolić, by to żądne złota zwierzę znęcało się nade mną przez całe życie”) (*passus duriusculus*, zob. przykł. 34, czerwona ramka). Wykorzystane tu środki muzyczne podkreślają bunt burmistrzowej, jej pragnienie ucieczki i uwolnienia się od Johnsona. Prawdopodobnie do głosu dochodzi również niezagojona rana sprzed lat spowodowana niewspółmiernością uczuć tych dwojga – ona kochała szczerze, natomiast Johnson traktował ją przedmiotowo. Kobieta urywa swoje zwierzenia (*apokopa*, zob. przykł. 34, żółta ramka) na słowie „lassen” („pozwolić”), po czym w chwilową ciszę wdziera się fragment organowy rozdrobniony rytmicznie, w tempie *vivace* i dynamice przechodzącej od *forte* do *fortissimo*. Jest to jednak tylko krótki przerywnik, po którym następuje kolejna, jeszcze mroczniejsza część historii Benigny.

Przy delikatnym towarzyszeniu tryli skrzypiec, altówek i celesty oraz opadających melodii w partiach rożka angielskiego i – później – klarnetu basowego kobieta śpiewa: „Er hielt mich mit Recht für seine Hörige! Aber ich war erst fünfzehn Jahr” („Słusznie uważał mnie za swoją niewolnicę! Ale miałam zaledwie piętnaście lat”). Przyznaje to spokojnie (*quieto*), co odzwierciedla się również w ukształtowaniu linii melodycznej: każde słowo pierwszego zdania bohaterka śpiewa na powtarzającym się dźwięku (*anafora*; zob. przykł. 35, niebieska ramka). Kiedy padają słowa: „Aber ich war

63

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Benigna

Ich war ihm treu bis ans En-de der Weh, ans En-de der Weh, a-ber ich komm-te mich

Vn. I

Vn. II

Vc.

Cb.

Tr.

Cr. 1-2

Tn. 1

Perc.

Org.

Benigna

nicht mein gan-zes Le-ben, mein gan-zes Le-ben von die-sem ver-bre-che-ni-schen, gold-gie-ni-gen Tier mit brau-chen las-sen!

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

Cb.

Przykład 34. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigny, *passus duriusculus* (czerwona ramka), *tenuta* (zielona ramka), *emphasis* (niebieska ramka), *apokopa*, (żółta ramka), cz. B, s. 54–55, nr 63

erst fünfzehn Jahr”, fraza ma kierunek opadający (*katabasis*; zob. przykł. 35, czerwona ramka). Przyznanie się do tego, że w wieku piętnastu lat była zależna od sutenera, który wykorzystywał ją seksualnie³⁸, musiało być dla Benigny trudne, nawet jeśli mówiła o tym ze spokojem. Dalej wspomina:

38 Bez względu na to, czy za punkt odniesienia weźmiemy wiek XVII, XX, czy czasy współczesne, Benigna była jeszcze zbyt młoda, by w świetle obyczajów i prawa nawiązywać kontakty seksualne (Coker i inni 1994).

221

accel.

The musical score is for K. Penderecki's 'Czarna maska' (1986), specifically the aria 'Benigna'. The score is written for a full orchestra and voice. The Benigna part is highlighted with a yellow box. The lyrics are: 'dern tan - zen tan - zen, tan - zen, tan - zen tan - zen sah.' The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cello (Cel.), Percussion (Perc.), Benigna (voice), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vl.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Benigna part is highlighted with a yellow box. The lyrics are: 'dern tan - zen tan - zen, tan - zen, tan - zen tan - zen sah.'

Przykład 35. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigna, katabasis (czerwona ramka), *anafora* (niebieska ramka), *circulatio* (żółta ramka), cz. B, s. 55–56, nr 65

„Und achtzehn, als mich van Geldern tanzen sah” („I osiemnaście, kiedy van Geldern zobaczył mnie tańczącą”). Czyni to przy orkiestrowym akompaniamencie walca (*tempo di valse*) i kilkakrotnie powtarza słowo „tanzen” („tańczącą”), jak gdyby na chwilę zastygła we wspomnieniu opanowującego ją wiru tańca (*circulatio*, zob. przykł. 35, żółta ramka).

Dalej Benigna opisuje początek swojego małżeństwa. Linia melodyczna zawiera kilkakrotnie powtarzane dźwięki lub wykorzystuje niewielkie interwały. Kobieta opowiada, że czuła ogromną wdzięczność wobec van Gelderna, który przyjął ją i Arabellę pod swój dach, ale nie pozostała mu

wierna. Prawie beznamiętnie przyznaje, że nadal podporządkowywała się Johnsonowi. Trudno jednak dziwić się temu, że nie potrafiła mu się przeciwstawić, skoro przez kilka lat na różne sposoby była przywiązana do zbiegłego niewolnika. Samo opowiedzenie o tym, jak wiele dla niego zrobiła, jak wiele jeszcze gotowa była znieść, świadczy o jej skrajnie chorym uczuciu. Fakt, że ostatecznie zdecydowała się na sprzeciw wobec Johnsona, a co ważniejsze, zrealizowała powzięty zamiar, wskazuje na to, że dzięki relacji z van Geldernem zyskała pewnego rodzaju niezależność. Mówi o tym w dalszej części arii i choć z jej słów wybrzmiewają pewność i niezłomność, muzyka sugeruje odmienny kierunek (*antiteton*): gdy Benigna wspomina o sprzeciwie, zmienia się tempo (*poco più mosso*) i ukształtowanie melodyczno-rytmiczne w głosach orkiestrowych (przejście od długich wartości i powtarzanych dźwięków lub niewielkich interwałów do szybkich przebiegów melodycznych o szerokim ambitusie). Istotna modyfikacja zachodzi również w głosie wokalnym, ponieważ śpiewomowa przeradza się w pełny śpiew; rytm, podobnie jak w warstwie instrumentalnej, ulega rozdrobnieniu, a ambitus znacznie się rozszerza w porównaniu do poprzedniej części wypowiedzi (z septymy małej zwiększa się prawie dwukrotnie – do duodecymy).

Po jednotaktowym przerywniku organowym bohaterka kontynuuje: „[d]ann trat ein, was Ihr wißt. Mit dem Leben hat mein armer Gatte meinen verhängnisvollen Ratschluß gebüßt!” („Potem stało się to, o czym wiesz. Mój biedny mąż zapłacił życiem za moją fatalną decyzję!”). Sam kompozytor daje nam wskazówkę co do stanu emocjonalnego i fizycznego kobiety, ponieważ w didaskaliach zapisuje słowo „erschöpft” („wyczerpana”). Mimo tego nawet bez didaskaliów słyszymy, że Benigna jest już u kresu sił: po raz drugi melodia głosu wokalnego kończy się na dźwięku *h*, towarzyszenie orkiestry ograniczone jest do minimum, poszczególne frazy są przerywane pauzami (*apokopa*; zob. przykł. 36, czerwona ramka), a od słowa „Gatte” („mąż”) pojawia się już tylko tremolo kotła, przechodzące później w opadające glissando (*tirata*; zob. przykł. 36, niebieska ramka).

72

Tr. 1-2, 3

Cr. 1-2, 3-4

Tn. 1-2, 3

Tb.

Timp.

Perc. Tamtam, Campana

Benigna

(erschöpft)

Dann trat ein was Ihr wißt. Mit dem Le-ben hat mein ar-mer Gat-te mei - nen ver-häng-nis-vol-len Rat-schluß ge-büßt!

Vn. I, Vn. II, Vl., Vc., Cb.

con sord. p

Przykład 36. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigna, *apokopa* (czerwona ramka), *tirata* (niebieska ramka), cz. B, s. 63, nr 71

ZUCHWAŁOŚĆ/DUMA

Po raz pierwszy widzimy Benignę w scenie na przyjęciu, gdy służący już przywitani gości; kobieta jest spóźniona, ale piękna i pewna siebie. Jej pojawienie się oznajmia głośny akord instrumentów dętych i trzydziestodwójkowe przebiegi w partiach fletu piccolo i smyczków (*hiperbola*; zob. przykł. 37, czerwona ramka). Wylewnie wita się ze wszystkimi, jednak najserdeczniej przyjmuje żydowskiego kupca, o czym świadczy figuracja (*emphasis*) na słowach „bester Löwel Perl” („najdroższy Löwel Perl”).

Kolejny obraz to wspomnienie Benigny o tym, jak przechytrzyła kochanka (Johnsona). Mamy tutaj do czynienia ze szczególnym rodzajem zuchwałości zmieszanej z triumfem. Choć ta część opowieści jest prowadzona równie niespokojnie jak pozostałe, nietrudno wyczuć satysfakcję burmistrzowej:

Sein Gedanke war, ich würde van Gelderns Erbin sein und er dann naturgemäß mit mir freie Hand haben. Aber Gott sei Dank mußte er fort, die Häscher waren hinter ihm her. Trotzdem gab er die Hoffnung nicht auf, wie Ihr wißt, mich unter das alte Joch zu biegen und Nutznießer meines Vermögens zu sein. **Ich stieß ihn fort!** [wyr. R.L.] Er klammerte sich an Euch. Ihr spracht mir von seinen Forderungen und Drohungen und rietet mir ihn mit Geldsummen zu beschwichtigen, Sie waren groß!

(Myślał, że zostanie spadkobierczynią van Gelderna i wtedy, naturalnie, będzie miał ze mną wolną rękę. Ale dzięki Bogu musiał uciekać, ścigali go bandyci. Mimo to, jak Pan wie, nie stracił nadziei, że znów nałoży na mnie swe jarzmo i będzie beneficjentem mego majątku. **Odepchnęłam go!** Przyłgął [więc] do Pana. Opowiadał mi Pan o jego żądaniach i groźbach oraz radził, abym go ułagodziła dużymi sumami pieniędzy!)

Ogólny niepokój i nerwowość sugerują zarówno określenie tempa i nastraju (*vivo agitato*), jak i obecne przez cały czas w poszczególnych partiach instrumentalnych triole szesnastkowe. Kobieta jest zdenerwowana, ale to nie przeszkadza jej szczyścić się swoim – przynajmniej częściowym – zwycięstwem nad Johnsonem. Przy towarzyszeniu tremola orkiestry *fortissimo* trzykrotnie wyśpiewuje zdanie: „Odepchnęłam go!” (*anaphora*, zob. przykł. 38, czerwona ramka). Benigna nie zapomina o roli Perla w opowiadanej historii i tę kartę również wyciąga na stół. Muzycznie najbardziej odznaczają się tu melizmaty (*accentus*, zob. przykł. 39, czerwona ramka) na słowach „rietet” („radził”), „Geldsummen” („sumy pieniędzy”) i „beschwichtigen” („ułagodzić”) – wydaje się, jakby bohaterka chciała przez nie

61 Allegro

Picc. *f*

Fl. 1-2 *f*

Ob. 1-2

CL. 1

Tr. 1-2

Cr. 3-4

Tn. 1-2

Perc. *mf*

Timp. *f*

Benigna

Schaller

Plebanus

(zu Plebanus)

Will - kom - men Hoch - wür - den Will -

Un - ter - ti-nigt will kom - men in un - se - rer nie - der - ren Hüt - te Fürst - li - che Gna - den

oh - ne den Herrn Gra - fen wä - re ich nicht hier. Er hat mich

Vn. I *f*

Vn. II *f*

VI. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

p

p

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Cl. 1

Cl. 1

Bg. 1

Bg. 2

Cr. 1

Benigna

kom - men Graf. Und vor al-lem Din-gen, wie geht es Euch, wie seid Ihr ge-reist

Piccolo

in ei-nes Schnei-we-he auf-ge - grif - fen.

Perc

mf

Wer gut an-kommt ist schließ-lich auch gut ge-reist.

Vn. I

Vi.

Vc.

Cb.

Przykład 37. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), *hiperbola* (czerwona ramka), *emphasis* (niebieska ramka), cz. All, s. 17, nr 61

powiedzieć, może nawet wytknąć to, że „**przecież to Pan** radził, żeby mu płacić”. Dodatkowo podkreśla, że choć żądania Johnsona były ogromne, kupiec wciąż sugerował, żeby nie sprzeciwiać się sutenerowi.

Przykład 38. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigny, *anaphora* (czerwona ramka),
cz. B, s. 66, nr 77

78

Fl. 1-2 $\frac{7}{8}$ $\frac{3}{4}$

Ob. 1-2 p

Sax. sopr. p

Cl. 1-2 p

Fg. 1-2 p

Cfg. p

1. p

Tr. 3. p

3. p

1. p

Cr. 2. p

3. p

1. p

Tn. 2. p

3. p

Tb. p

Sega

Campanelli

Perc.

Piatto sospeso

Gran cassa

Tam-tam

Campane

Benigna

Ihr spracht mir von sei-nen For-de-run-gen und Dro-hun-gen und rie-tet mir ihn mit Gold

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

Cb.

(79) *vivo*

3/8 2/4

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Sax. sopr.

Cl. 1-2

Fg. 1-2

Cfg.

1

Tr. 3

3

1

Cr. 2

3

1

Tn. 2

3

Tb.

Perc.

Triangolo

Timp.

Benigna

sum - men zu be - schwei - chit - gen sie wa - ren groß, sie wa - ren groß

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

Cb.

Przykład 39. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigny, *accentus* (czerwona ramka),
cz. B, s. 67–69, nr 77

Ostrożność i nieufność to afekty, które zdają się wybrzmiewać w każdym takcie partytury Pendereckiego. Bohaterowie nie mają bowiem zaufania do siebie nawzajem, zarówno z powodu wyznawanej wiary, jak i łączących ich relacji osobistych. Benigna również pozostaje nieufna i bardzo ostrożna; jej ataki paniki i uczucie przerażenia, czasem nawet połączone z desperacją, są wywoływane przez bardzo konkretne zjawiska: wspomnienia o czarnej masce, sam kolor czarny oraz dźwięk kurantów.

Ten ostatni słyszymy w momencie, kiedy zebrani prowadzą ożywione rozmowy przy stole. Chwilę potem z kościelnej wieży rozlega się motyw pieśni kościelnej (*aluzja*). Każdy z obecnych reaguje inaczej, a między małżonkami wywiązuje się dyskusja o tym, jak to się stało, że z wieży kościelnej słychać tę znajomą muzykę. Schuller, nie mając pojęcia o przeszłości żony i chcąc jej zrobić przyjemność, rozkazał zainstalować kuranty, które słyszała w Holandii. Benignę porusza ten gest, lecz przez jej głowę cały czas przelatują nieproszone wspomnienia. Po wymianie zdań z mężem, kobieta niepewnym głosem, razem z zebranymi, intonuje *Aus tiefer Not* (zob. przykł. 40, czerwona ramka). Nietrudno zauważyć, że emocje biorą górę nad burmistrzową: wartości rytmiczne w jej partii stają się coraz drobniejsze (w efekcie wypowiada zdania coraz szybciej). Ponadto trudności, jakie przynosi jej zmierzenie się ze znajomą pieśnią, a przede wszystkim ze wspomnieniami, jakie przywołuje, odzwierciedla opadający kierunek melodii (*katabasis*) na słowach „aber fast ergreift es mich über die Maßen” („ale wzruszenie, które mnie ogarnia, jest ponad miarę”) (zob. przykł. 40, zielona ramka).

Kolejny raz główną bohaterkę przepełnia strach chwilę po tym, gdy Perl, hrabia Hüttenwächter, Pleban, Hadank i Opat plotkują o jej przeszłych losach, ale też zachwycają się nią samą i aurą tajemnicy, jaką jest owiana. W tym momencie burmistrzowa wraca po wyprowadzeniu z pokoju przestraszonej Dagi. Sama też potrzebuje wytchnienia od niespodzianek wieczoru. Gdy jednak schodzi do salonu, dalej odgrywa rolę perfekcyjnej gospodyni. Nie udaje jej się jednak ciągnąć tego przedstawienia zbyt długo, bo jakiś czas później do domu wpada postać – cała w czerni, z czaszką zamiast głowy. Ten moment, wzbudzający w niej obawy z przeszłości, sprawia, że kobieta nie jest w stanie dłużej zachowywać pozorów, a – i tak już naprężona – struna jej wytrzymałości psychicznej powoli zaczyna pękać. Benigna próbuje odzyskać równowagę i jednocześnie dosadnie prosi, aby nikt jeszcze nie opuszczał domu. Muzycznie zaznaczono to postawionym akordem

78

Fl. 1-2 p

Ob. 1-2

Cl. I.

Cl. 1-2 p

Bs. 1-2

Trp. 1-2

Org. p

Perc.

Tambourine p

Snare f

Cymbals f

Triangles f

Toms p

Timpani p

Bassoon

Saxophone f

Ebhorn

Alto

Trombone

Violin I

Violin II *pizz.*

Viola *pizz.*

Cello p

Lyrics: Du hast das Gluck - spied in der Ma - rie - en - Kir - che zu An - schein - in - ter so gern ge - hirt. Ich ha - be es nach nicht ver - an - wort - lich. Aus fer - fer

Przykład 40. K. Penderecki, Czarna maska (1986), aluzja (czerwona ramka), katabasis (zielona ramka), cz. All, s. 32–33, nr 78–79

orkiestry w dynamice *forte* oraz w solo klarnetu, będącym przekształceniem głównego *Leitmotivu* opery (zob. przykł. 41, a i b, brązowa ramka), opadającego pochodu chromatycznego (*patopoi*) ukazującego cierpienie i antycypującego tragedię.

a)

The musical score is for a full orchestra and solo instruments. It is divided into four measures. The time signatures are 3/8, 2/4, 3/8, and 3/8. The instruments and their parts are:

- Cl. 1-2:** Clarinet 1 and 2. The first measure is marked *mf* and contains a chromatic descent (Bb, A, G, F) which is highlighted by a brown box. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mf*.
- B. Cl.:** Bass Clarinet. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mf*.
- 1:** First Flute. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mf*.
- 2:** Second Flute. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mf*.
- Cfg.:** Cello. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mf*.
- Cr. 1-2:** Clarinet 1 and 2. The first measure is marked *p* and contains a chromatic descent (Bb, A, G, F) which is highlighted by a brown box. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *p*.
- Tn. 1:** Trumpet 1. The first measure is marked *p*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *p*.
- 2:** Trumpet 2. The first measure is marked *p*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *p*.
- Tb.:** Trombone. The first measure is marked *p*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *p*.
- Timbales:** The first measure is marked *p*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *p*.
- Perc.:** Percussion. The first measure is marked *p*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *p*.
- Tam-tam:** The first measure is marked *p*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *p*.
- Timp.:** Timpani. The first measure is marked *p*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *p*. The fourth measure is marked *p*.
- Cb.:** Double Bass. The first measure is marked *mf*. The second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf*. The fourth measure is marked *mf*.

b)

Cl. 1-2

Benigna

Schuller

Vl.

(Ab mit Rosa und Arabella)

Haus nicht et-wa ö - de und leer zu-rück

Er - laub nur, daß ich zum Rech-ten se - he und ähn - li - chem wei - te - ren

mf

Przykład 41. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), *Leitmotiv* (brązowa ramka): (a) pierwsza prezentacja, s. 1; (b) jedno z pojawień się, cz. B, nr 40

W swojej arii Benigna wspomina, że Arabella to dziecko Johnsona, które od początku trzymała od niego z daleka. Przez chwilę zastanawia się, czy nie powinna jednak była mu pozwolić widywać się z córką. Natychmiast opanowuje ją strach, ponieważ Schuller nie wie, że to ona jest matką dziewczyny. Troszczy się jednak nie o męża, a jedynie o swój obraz w jego oczach. Muzyka oddaje to rozdwojenie: zespół na scenie (*Bühnenmusik*) gra szybkie wartości rytmiczne w zmiennym metrum, orkiestra natomiast – mimo tempa *vivo* – wykonuje długie płaszczyzny brzmieniowe, klaster (tenu-*ta*, zob. przykł. 42, zielona ramka). Tym bardziej wyróżnia się stopniowo wznoszący kierunek melodii w głosie wokalnym (*anabasis*, zob. przykł. 42, niebieska ramka) i wrażenie nerwowości wywołane nie tylko szybkim tempem, ale także pauzami rozdzielającymi kolejne zdania (*apokopa*, zob. przykł. 42, czerwona ramka).

Burmistrzowa wspomina Perłowi o swoim strachu, który wzbudzą w niej nawet najbardziej niewinne dźwięki, takie jak stukanie młotka. Zaczyna też mówić otwarcie o tym, w jak złym stanie emocjonalnym i psychicznym się znajduje. Odnosi wrażenie, że każdy element życia potrafi przypomnieć jej przeszłość, a niebezpieczeństwo czyha na nią z każdej strony. Kobieta opowiada też o swoich urojeniach – krzywiących się do niej maskach; ma wrażenie, że ktoś spiskuje przeciwko niej. Ostatecznie wybiega z pokoju, ponieważ nie chce ani pomocy lekarskiej, ani spotkania

1 3 3 3 2 3 3
 Tr. 3
 3
 1
 Tr. 2
 3
 Perc.
 Schellen
 Tamburino
 Tamburo rollante
 Fl. 1-2
 Ob. 1-2
 Sax. sopr.
 Sax. a. 1-2
 Cl. 1-2
 Fg. 1-2
 Clg.
 Tr. 3
 Cr. 1-2
 Perc.
 Piatto sospeso
 Campane
 Org.
 Benigna
 Tsch - ur nicht vor - em - hal - ten Will er schel - len Le - ben zu - gen - de rich - ten der nicht
 Vn. I
 Vn. II
 Vl.
 Vc.
 Kb.

z którymkolwiek z domowników. Równolegle ze wspomnieniem o młotku pojawia się dźwięk piły, zwykle wiązany ze śmiercią (np. George Enescu, *Œdipe* [1936]) lub zjawiskami nadprzyrodzonymi (np. Franz Schreker, *Christophorus* [1929]). To realizowany przez ten instrument jednostajny rytm skojarzył się Benignie ze stukaniem narzędzia. Możemy jednak podejrzewać, że kompozytor dokonuje tu podobnego zabiegu jak Schreker i za pomocą tego instrumentu zwraca uwagę widza na urojenia burmistrzowej. Mimo skrajnego zmęczenia fizycznego i psychicznego kobieta kontynuuje spowiedź – nadal pełną emocji, nerwów i żalu. Im dalej wkraczamy w sferę jej problemów psychicznych i urojeń, tym gęstsza i głośniejsza fakturę tworzy orkiestra, co zmusza bohaterkę do coraz głośniejszego wykonywania partii wokalne. Można uznać, że ten fragment to chwila walki o wypowiedzenie na głos tego, co w rzeczywistości stanowi źródło jej problemów. Na słowach „etwas Gruftiges” („coś mrocznego”) śpiewa najdłuższą w całej operze koloraturę (*emphasis*, zob. przykł. 43, czerwona ramka), zwieńczoną najwyższym możliwym do wydobycia dźwiękiem (także instrumentów orkiestry) i figurą retoryczną, którą możemy utożsamić z *aposiopesis* (zob. przykł. 43, niebieska ramka), czyli zerwaniem narracji muzycznej poprzez wprowadzenie pauzy generalnej. Jej pojawienie się wynika z niemożności kontynuowania z powodu wielkiego rozedrgania, oburzenia i wyczerpania. Tak też jest w przypadku burmistrzowej – każde kolejne słowo odbiera jej coraz więcej sił fizycznych i psychicznych. Arię Benigny wieńczy rezygnacja: kobieta na nic już nie liczy, niczego nie chce. Brzmi teraz tak, jakby wszystko się dla niej skończyło. Jej apatię wyraża fraza śpiewana *piano*, w wąskim ambitusie, przy często repetowanych dźwiękach.

Kolejne wydarzenia coraz bardziej wyczerpują Benignę; opada z sił, balansuje na granicy między światem realnym i urojeniami. Tak też dzieje się w rozmowie z Różą, podczas której służąca (za radą Perla) zachęca swoją panią do wyjazdu. Burmistrzowa natomiast jest przekonana, że w jej domu pojawił się Johnson i pragnie się z nim spotkać. Silne napięcie między kobietami jest wyrażone poprzez tempo *allegro assai*, nakładanie się na siebie poszczególnych kwestii oraz szybkość ich wypowiedzania. Całą wymianę zdań dodatkowo napędzają drobne wartości rytmiczne w partiach różnych instrumentów. Wrażenie chaosu potęguje nieoczekiwane wprowadzanie motywów sygnałowych, tryli instrumentów dętych, krótkich tremolo w partii smyczków i gry pizzicato. Wszystkie te elementy znajdują się niejako na drugim planie. Podobne środki zostały wykorzystane w dialogu – linia wokalna burmistrzowej obfituje w duże skoki, zmiany rytmiczne i pauzy, podczas gdy partia Róży jest w dużej mierze mówiona, znacznie

99 2/4

Fl. 1-2

Ob. 1-2

C. I.

Cl. 1-2

B. Cl.

Fg. 1-2

Cfg.

Tr.

Cr.

Tn.

Tb.

Perc.

Timp.

Benigna

Vn. I

Vn. II

Vi.

Vc.

Cb.

wu-te-re-Kom-plot-tel Mich um gibt et was Gruf-ti-ge!

(ohne Text, misterisch)

Silofono
 Piatto

pizz.

The musical score is for K. Penderecki's 'Czarna maska' (1986), aria Benigny. The score is for a large orchestra and includes various instruments. The Benigna part is highlighted with a red box, and the anaphora section is highlighted with a blue box. The score includes measures 88-89 and 90-91.

Instrument list:

- Picc.
- Fl. 1-2
- Ob. 1-2
- Cl. 1-2
- B. Cl.
- Fg. 1-2
- Tr.
- Cr.
- Tn.
- Tb.
- Perc.
- Benigna
- Vn. I
- Vn. II
- VI
- Vc.
- Cb.

Measure numbers: 88, 89, 90, 91.

Tempo/Style: 2/4, 5/8, 3/4.

Dynamic markings: *mf*, *ff*, *gliss.*

Performance instructions: *lunga*, *gliss.*

Other markings: *Tam-tam I, II*, *Campane*.

Przykład 43. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigny, *emphasis* (czerwona ramka), *anafora* (niebieska ramka), cz. B, s. 88–89, nr 98

rzadziej pojawiają się w niej większe skoki. Róża bezskutecznie próbuje się przedrzeć przez potok słów Benigny, której myśli od początku dyskusji wędrują w jedną stronę: przybycia Johnsona.

Główna bohaterka ostatni raz ukazuje się widzowi, gdy gwałtownie wbiega do salonu, słysząc dźwięk kościelnych dzwonów. Po raz kolejny między małżonkami wywiązuje się kłótnia o kuranty. Dopiero tutaj kobieta wyjaśnia Schullerowi, że budzą w niej skojarzenia związane z zamordowanym van Geldernem. Wówczas burmistrz reflektuje się i każe wyłączyć dzwony. Dalsza wymiana zdań jest interesująca, ponieważ kilka chwil wcześniej mężczyzna mówi, że nie czuje się spełniony w małżeństwie, a Benigna – że zdradza męża. Widzimy tu więc zdesperowane małżeństwo: męża, który nie umie zrozumieć motywacji swojej partnerki, i żonę pragnącą zmian w erotycznej sferze związku po kilkuletnim życiu w relacyjnej stagnacji. Ich rozmowie towarzyszy wyraźnie słyszalna melodia chorału *Aus tiefer Not*, grana na dzwonach i wiolonczeli (*aluzja*). Tło tworzą orkiestrowe klasterki w wysokich rejestrach. Jak wcześniej, także i tu pojawia się motyw złożony z grup niemiaryowych. Warstwa muzyczna przez zmianę orkiestracji, rytymizacji i dynamiki uwypukla szybki rozwój rozmowy Schuller zdaje się nie rozumieć, skąd biorą się różne reakcje jego żony, jej zmienność i ogromna chęć prześlągnięcia świata – ta bowiem w jej wypowiedzi pojawia się aż pięciokrotnie (*climax*, zob. przykł. 44), a muzyka za każdym razem akcentuje inne słowo. Warstwa dźwiękowa sygnalizuje nam, że poczucie winy Benigny wobec innych ludzi, wobec rodziny, wobec Boga jest ogromne i trudne do zniesienia.

Należy jeszcze podkreślić fakt, że od samego początku w partiach różnych instrumentów przewija się opadający pochod chromatyczny – *Leitmotiv*. Drugim elementem konstrukcyjnym jest powracający nieustannie w tle lub wyłaniający się na pierwszym planie motyw grup niemiaryowych, zwłaszcza triol – równie często pojawiających się w materiale dźwiękowym całej opery. Towarzyszy scenom rozgrywanym w atmosferze ogólnego niepokoju, ale również tym, podczas których postacie doświadczają i dokonują aktów przemocy. Wysłuchawszy historii burmistrzowej, wiemy przecież, iż w całym jej dotychczasowym życiu niepokój i przemoc były stałymi elementami.

Benigna

will dir ge - hö - ren. Ich wil dir ab - bit - ten.

Schuller

Be - nig - na, Be - nig - na. Was willst du mir ab -

Vn. I

Vn. II

VL

Vc.

arco

pizz.

Cb.

arco

pizz.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Sax. sopr.

Benigna

Ich will dir ab - bit - ten und ich will al - ler

Schuller

bit - ten? Hast du mich nicht trotz al - lem un - aus - sprech - lich glück - lich ge - macht?

Vn. I

Vn. II

VL

Vc.

arco

Cb.

arco

(38)

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Sax. sopr.

Cl. 1-2

1

Fg.

2

Cfg.

1-2

Cr.

3-4

1-2

Tn.

3

Tb.

Benigna

Welt, al - ler Welt will ich ab - bit - tent Al - ler

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

Cb.

(39)

FL. 1-2

Ob. 1-2

Cl. 1-2

1

Fg.

2

Cfg.

1-2

Cr.

3-4

1-2

Tn.

3

Tb.

Perc.

Tamtam

Timp.

Benigny

Welt will ich reich - - - - - tent! Al - - - - - ler Welt will ich

Vn. I

Vn. II

VI.

Vc.

Cb.

The musical score is for K. Penderecki's 'Czarna maska' (1986). It features a complex orchestration with multiple staves for woodwinds, brass, strings, and a vocal part labeled 'Benigna'. The lyrics are in German: 'beich - ten, will ich beich - ten, al - ler Welt will ich ab - bit - - - ten.' The score shows various melodic variants for the vocal part, with dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The Benigna part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The orchestration includes Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (Cf.), Cor Anglais (Cr.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), Violin II (Vn. II), Viola (Vl.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Przykład 44. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), powtórzenie słów „Aller Welt will ich abbit-ten” w różnych wariantach melodycznych, cz. C, s. 34–36, nr 37

MIŁOŚĆ (PATOLOGICZNA)

To, że Benigna kocha Johnsona, możemy stwierdzić po części na podstawie arii, w której jednak dominują gniew i poczucie krzywdy, ponieważ kobieta ma świadomość, iż nic nie znaczy dla zbiegłego niewolnika. Inny fragment: rozmowa z Różą (następująca po poleceniu wyjazdu), pozwala dostrzec, że burmistrzowa czuje się zraniona, ale kocha Johnsona i nie może (nie chce) z niego zrezygnować. Mówi o sobie, że jest jak wytrenowany, pogardzany, bity pies. W końcu prosi, by pozbyć się wszystkich z domu, a ją zostawić sam na sam tym „niechcianym” gościem. Jest tak oszalała z żądz, że do rzeczywistości przywraca ją dopiero widok leżącego na podłodze martwego Jedidji. W warstwie muzycznej na początku słyszymy linię melodyczną przerywaną pauzami (*apokopa*, zob. przykł. 45, czerwona ramka) z towarzyszeniem smyczków i krótkimi motywami instrumentów dętych drewnianych. W ten sposób kompozytor podkreślił, że Benigna od początku wyczuwała obecność Johnsona, na którą jej puls był wyczulony. Na końcu frazy słyszymy okrzyk (*exclamatio*, zob. przykł. 45, niebieska ramka): „Er ist da!” („On tu jest!”). Trudno jednak stwierdzić, czy w owym okrzyku wyraża się strach, czy raczej radość związaną ze spełnionym oczekiwaniem. Dalej jednak przyspieszona śpiewomowa ujawnia ciemną stronę kobiety – Benigna zachowuje się niczym perfekcyjnie wyszkolone zwierzę, które wyczuwa obecność pana. Różnica między nią a psem polega na tym, że ona, mimo wyrządzonych krzywd, do końca pozostaje uzależniona od Johnsona. Za każdym razem gdy porównuje się ze zdeptanym zwierzęciem, rozpoczyna opadający melizmat (*emphasis i katabasis*, zob. przykł. 46, czerwona ramka) sekundę lub tercję wyżej (*epizeuxis*), a jej partia zostaje zdwojona przez obój, saksofon sopranowy, klarnet basowy i wiolonczelę (zob. przykł. 46, czerwona ramka). Walczy w niej wiele emocji i pragnień: od poczucia wstydu przez chęć ponownego spotkania z Johnsonem po fizyczne pożądanie. Wszystko to sprawia, że Róża nie może oczekiwać od burmistrzowej rozsądnego myślenia, gdyż ta nie znosi głosów sprzeciwu wobec jej rozpaczliwej potrzeby zobaczenia mężczyzny z przeszłości. Służąca nie jest w stanie nawet na chwilę przedrzeć się przez potok słów. Stara się przywrócić panią do rzeczywistości i ochronić ją przed tym, przed którym ona sama nie umie się uratować, jednak, mimo wykorzystania wszystkich dostępnych środków, ponosi klęskę. Rozpaczliwe wołania-melizmaty, że Benigna odeszła od zmysłów i powinna zostać unieruchomiona, giną wśród tych śpiewanych przez burmistrzową, która obsesyjnie powtarza słowa: „Bring ihn her ihn allein!” („Przyprowadź go tu samego!”) (*climax*, zob. przykł. 47, czerwona ramka).

Benigna
 mei - nen Puls - schlag hab' ich ge - wußt, durch das qual - vol - le Hüp - fen mei - nes Her - zens hab' ich ge -

VI.
 pizz.
 mf
 pizz.
 mf

Benigna
 wußt, je - der Wind - stoß ver - rie - tes der an der Tür - plätz - te je - der Schat - ten

VI.
 Vc.
 Ch.

Tr.
 2-3
 Cr. 1-2
 Timp.

Benigna
 den das Fa - min - feu - er auf die Mau - ern warf: er ist hier! er ist da! Es gibt gegen ihn keinen Widerstand...

Vn. I
 Vn. II
 VI.
 Vc.
 Ch.

Przykład 45. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), *apokopa* (czerwona ramka), *exclamatio* (niebieska ramka), cz. C, s. 45–46, nr 49



Przykład 47. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), *climax* (czerwona ramka), s. 54–55, cz. C, nr 57–58

WZRUSZENIE

Kiedy Benigna w arii wspomina o swoich mężach, jest pełna wdzięczności i wzruszenia. Mówiąc o van Geldernie, podkreśla dobroć, jaką okazał jej i Arabelli (bo przecież wychował dziewczynkę jak własne dziecko). Wtedy – jak sama przyznaje – po raz pierwszy doceniła mężczyznę. O tym etapie swojego życia na początku opowiada spokojniej (*meno mosso*), w dynamice *piano*, natomiast orkiestra tworzy długo trwające klastery *pianissimo*, zmieniające się co kilka taktów (*noema*, zob. przykł. 48). Sposób, w jaki burmistrzowa przedstawia ten etap swojej historii oraz zmiana, jaka zachodzi w warstwie orkiestrowej sugerują, że relacja z van Geldernem stanowiła jeden z przełomowych momentów w życiu kobiety. Mąż dał jej szansę na to, by czuła się ważna, dlatego życie z nim wspomina z niejakim rozrzewnieniem. Zaraz potem w poszczególnych głosach orkiestry zaczynają pojawiać się szesnastki, triole szesnastkowe i tremola, które wprowadzają element niepokoju i symbolizują przemoc doznaną przez Benignę, jeszcze zanim poznała męża (zob. przykł. 48, czerwona ramka). Dodatkowymi elementami pogłębiającymi to wrażenie są przyspieszone tempo (*poco agitato*) i *crescendo* orkiestry oraz urwana gwałtownie melodia w partii wokalne (*abruptio*, przykł. 48, zielona ramka). Dzięki temu możemy być pewni, że właśnie te cechy van Gelderna budzące szacunek kobiety i powodujące zmianę jej stosunku do męża – poczucie bezpieczeństwa i ważności, opiekuńczość i dobroć – stały się przyczyną nieprzewidzianych zdarzeń.

Kobieta poświęca fragment swojej arii również Schullerowi, swojemu drugiemu mężowi. Zanurza się w marzeniach i stara się przywołać pragnienia, które pozwoliłyby jej choć na chwilę zapomnieć o przeszłości. Kilkukrotnie powtórzone słowa „Existenz” („egzystencja”), „Wunsch” („życzenie”), czy „hatte ich” („miałam”) oraz zaznaczające je melizmaty potwierdzają tylko moment powrotu do pierwszych miesięcy, być może lat

Meno mosso

The score is for a piece titled "Portrait of Benigny" (Portret Benigny). It is in 4/4 time and marked "Meno mosso". The instrumentation includes a full orchestra and two vocal soloists (Tenor 1 and Tenor 2). The score is written for the following instruments:

- Flutes (Fl.)
- Oboes (Ob.)
- Clarinets (Cl.)
- Bass Clarinet (B. Cl.)
- Bassoon (Fg.)
- Trumpets (Tr.)
- Trombones (Tb.)
- Percussion (Perc.) including Triangle, Tom-tom, and Cymbals
- Timpani (Timp.)
- Bassoon (Bn.)
- Violins I (Va. I)
- Violins II (Va. II)
- Viola (Vi.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (Cb.)

The vocal parts are for Tenor 1 (Tn. I) and Tenor 2 (Tn. II). The lyrics are in Polish and German. The score includes several passages highlighted with red boxes, indicating specific musical features or performance instructions.

Lyrics (Polish):
 A - - - - - her - - - - - dan - - - - - bei mir - - - - - sin - - - - - na - - - - - in - - - - - de - - - - - rung. Von - - - - - Gel - - - - - durs war ein
 E - - - - - del - - - - - mann. Er - - - - - nahm - - - - - das - - - - - für - - - - - bi - - - - - ge Kind, - - - - - das - - - - - sen - - - - - Her - - - - - handt er - - - - - kann - - - - - u, - - - - - weil es mein kind war, als sei - - - - -

68

poco agitato

Benignus
an. Du fern-er ich fern-er-ten - mal - er-ten Mann schen-ken und da-mit ken-est ganz an - der, wie es John - son be - ab-sicht hat-te.

Przykład 48. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), *noema* (brak ramki – długie wartości), *abruptio* (zielona ramka), szesnastki, triole szesnastkowe i tremola (czerwona ramka), cz. B, s. 58–59, nr 67–68

związku, kiedy jeszcze codzienność nie przyćmiła marzeń i nadziei bohaterki na zupełnie nowe życie. Ostatecznie jednak małżonkowie znaleźli się w Bolkenhain, które, jeśli wsłuchać się w komentarz muzyczny, okazało się raczej rozczarowaniem niż realizacją planów. Skupiając się jednak na wypowiedzi Benigny, dowiadujemy się, że darzy ona męża ogromnym szacunkiem oraz że zauważa jego poświęcenie i oddanie. Kiedy mówi, że nie potrafi być z Schullerem, ale ich dusze są ze sobą połączone, nasuwa się pytanie, co tak naprawdę rozumie przez słowa „ich mich doch nicht hingeben kann” („nie mogę mu się oddać”), skoro wiązała ją niedwuznaczna relacja z hrabią (sam mężczyzna takową sugeruje, a ona potwierdza), a teraz w podobnych stosunkach jest z innym ze swoich gości. Wyznanie to można wyjaśnić na wiele sposobów: kobieta ze względu na swoją przeszłość nie umie być wierna lub nie chce skalać świętego uczucia, którym obdarza ją mąż wstydzi się, że burmistrz nie zna prawdy o jej przeszłości i nie wie o jej macierzyństwie a może związek zgodny z literą prawa, oparty na wierności, nie jest dla niej atrakcyjny... Domysły można by mnożyć. Warstwa muzyczna pomaga nam, przynajmniej częściowo, te niejasności rozwikłać: gdy Benigna mówi o tym, że Schuller kocha ją świętą miłością, w warstwie muzycznej nachodzą na siebie dwie równoległe płaszczyzny: pierwsza to klastery instrumentów smyczkowych, druga – przechodzące kolejno przez poszczególne instrumenty dęte drewniane (flet, klarnet 1. i 2.) i blaszane (trąbka, waltornia) elementy sygnałowe (ósemka – triola szesnastkowa połączona z dłuższą wartością) (zob. przykł. 49). Od słów „einen Mann” („mężczyznę”) głos wokalny i pierwsze skrzypce równoległe rozpoczynają fragment *cantabile*, któremu na początku towarzyszą ostatnie dwa akordy smyczków; później pozostają już tylko skrzypce i głos burmistrzowej. O ile wcześniejsze fragmenty jej opowieści „potwierdzili” w swoich rozmowach inni bohaterowie, zwłaszcza Róża, która wiernie trwa u boku swej pani, o tyle przy deklaracji „nie mogę mu się oddać” jesteśmy zdani tylko na słowa Benigny oraz na muzykę, która daje nam jasny sygnał, że bohaterka wyraźnie rozmija się z rzeczywistością. Każda z partii ma zupełnie inne ukształtowanie melodyczno-rytmiczne: kiedy w głosie wokalnym zapisane są szesnastki, a melodia ma kierunek opadający, skrzypce prezentują melodię wznoszącą i ukształtowanie rytmiczne, w którym dominują triole (zob. przykł. 49, czerwona ramka). Jak przekonujemy się niedługo później, słuchając rozmowy kupca i burmistrza, muzyczna sugestia okazuje się niezwykle trafna, bo mimo tego, że Schuller „spisuje testamenty pod dyktando” i „spełnia wszystkie jej [żony] życzenia”, czuje się naprawdę samotny.

82 *Meno mosso*

Fl. 1 *pp*

Cl. 1 *pp*

Cl. 2 *pp*

Tr. 1 *con sord. pp*

Cr. 1 *con sord. pp*

Vibrafono *pp*

Perc. *pp*

Piatta sospeso *pp*

Campane *pp*

Benigna

Dann ha-be ich Schul-ler ge-bei-ra-tet. Ha-be ich un-recht da-ran ge-tan, ei-nen Mann zu neh-men, der mich mit ei-ner hei-li-gen Lie-be liebt,

Vn. I *con sord.*

Vn. II *con sord.*

Vi. *con sord.*

Vc. *con sord.*

Cb. *pizz. sf*

83

Benigna

und - dem ich mich doch nicht hin-ge-ben kann? Ich ha-be ihm Da - ga bei-ge-ben. Er

Vn. I

84

Benigna

lei-det still. Ich be-wun-de-re, ich lie-be, lie-be ihn! Un-se-re Seelen sind in-mig-ver-bun-dent

Vn. I

Vn. II *con sord. mf*

Przykład 49. K. Penderecki, *Czarna maska* (1986), *anabasis i catabasis* (czerwona ramka), cz. B, s. 71–72, nr 82–83

PODSUMOWANIE

Kreacja Benigny na dobrą panią domu, kogoś, kto troszczy się o wszystkich, z każdym jej pojawieniem się sprawia, że coraz mniej wierzymy w przedstawiany przez nią obraz. Warstwa orkiestrowa pozwala nam jeszcze szybciej odkryć przemoc nie tylko doświadczaną przez burmistrzową, ale również taką, którą ona sama jest w stanie stosować wobec bliskich. To muzyka sprawia, że mimo współczucia, jakim darzymy bohaterkę, nie wierzymy jej bezgranicznie i ostrożnie podchodzimy do jej opowieści. Warstwa brzmieniowa demaskuje uzależnienie kobiety od Johnsona, jej potrzebę bycia z nim bez względu na wszystko. Jej emocje, halucynacje, powolną utratę kontaktu z rzeczywistością, a w końcu jej chorobliwą potrzebę spotkania z Johnsonem – każdy z tych elementów jest pokazany w muzyce, nawet jeśli tekst mówi nam o Benignie coś zupełnie innego. Po raz kolejny kompozytor za pomocą figur retorycznych tworzy pogłębiony portret psychologiczny, z jednej strony ukazując rzeczywiste cierpienie bohaterki i jej niemożność uporania się z przeszłością, z drugiej demaskując jej manipulacje, bez których nie umie już funkcjonować.

Afekt	Figura retoryczna	Realizacja muzyczna
Gniew	<i>tenuta</i>	zaznaczenie zaimka „ihr”, wyrażającego pretensję do Perla (przykł. 33)
Smutek	<i>emphasis</i>	słowo „Welt” zaznaczone przez krótki melizmat (przykł. 34)
	<i>tenuta</i>	słowo „Welt” zaznaczone przez przedłużoną wartość rytmiczną (przykł. 34)
	<i>passus duriusculus</i>	kroki sekundowe zaznaczające frazy „aber ich” („ale ja”), „mein ganzes Leben” (całe moje życie”), „miß brauchen lassen” („wykorzystywał mnie”) (przykł. 34)
	<i>apokopa</i>	urwanie toku wypowiedzi na słowie „lassen” („pozwolić”) (przykł. 34)
	<i>anafora</i>	wyrażenia „er hielt mich mit Recht” („słusznie uważał mnie”), „Hörige” („niewolnica”) (przykł. 35)
	<i>katabasis</i>	kierunek opadający frazy „aber ich war erst fünfzehn Jahr” („Ale miałam zaledwie piętnaście lat”) (przykł. 35)
	<i>antiteton</i>	opozycja zarysowana między słowami mówiącymi o niezłomności i pewności a muzyką – w głosach orkiestrowych szybkie przebiegi melodyczne o szerokim ambitusie; w głosie wokalnym rytm rozdrobniony, szeroki ambitus duodecymy
	<i>apokopa</i>	poszczególne frazy są przerywane pauzami (przykł. 36)
	<i>tirata</i>	tremolo kotła towarzyszące słowu „Gatte” („mąż”) (przykł. 36)
Zuchwałość/ duma	<i>hiperbola</i>	zejście spóźnionej Benigny oznajmia głośny akord instrumentów dętych i trzydziestodwójkowe przebiegi w partiach fletu piccolo i smyczków (przykł. 37)
	<i>emphasis</i>	figuracja na słowach „bester Löwel Perl” („najdroższy Löwel Perl”) (przykł. 37)
	<i>anaphora</i>	trzykrotne powtórzenie zdania „Ich stieß ihn fort!” („odepchnęłam go!”) (przykł. 38)
	<i>accentus</i>	melizmaty na słowach „rietet” („radził”), „Geldsummen” („sumy pieniędzy”), „beschwichtigen” („ułagodzić”) (przykł. 39)

Strach	<i>aluzja</i>	wykorzystanie chorału <i>Aus tiefer Not</i> jako melodii przywołującej traumatyczne wydarzenia z przeszłości (przykł. 40)
	<i>katabasis</i>	opadający kierunek melodii na słowach „aber fast er- greift es mich über die Maßen” („ale wzruszenie, które mnie ogarnia, jest ponad miarę”) (przykł. 40)
	<i>patopoia</i>	opadający pochód chromatyczny ukazujący cierpienie i tragedię (przykł. 41)
	<i>tenuta</i>	długie płaszczyzny brzmieniowe i klastery w partii orkiestry (przykł. 42)
	<i>anabasis</i>	wznoszący kierunek melodii mający wywołać poczucie nerwowości (przykł. 42)
	<i>apokopa</i>	rozdzielenie pauzami kolejnych zdań (przykł. 42)
	<i>emphasis</i>	melizmat na wyrażeniu „etwas Gruftiges” („coś mrocz- nego”) kończący się najwyższym możliwym dźwiękiem do wydobywania (przykł. 43)
	<i>aposiopesis</i>	pauza generalna (przykł. 43)
	<i>climax</i>	powtórzenie słów „Aller Welt will ich abbitten” („Chcę przebłagać cały świat”) w różnych wariantach melo- dycznych (przykł. 44)
Miłość (patolo- giczna)	<i>apokopa</i>	rozdzielenie pauzami kolejnych zdań (przykł. 45)
	<i>exclamatio</i>	okrzyk „er ist da!” („on tu jest!”) (przykł. 45)
	<i>emphasis</i>	melizmat na wyrażeniu „ich bin” („jestem”) (przykł. 46)
	<i>epizeuxis</i>	powtórzenie melizmatu o sekundę lub tercję wyżej (przykł. 46)
	<i>climax</i>	obsesyjne powtarzanie wyrażenia „bring ihn her ihn allein!” („przyprowadź go tu samego!”) (przykł. 47)
Wzruszenie	<i>noema</i>	długo trwające klastery (przykł. 48)
	<i>anabasis</i>	wznosząca melodia w partii skrzypiec (przykł. 49)
	<i>katabasis</i>	opadający kierunek melodii głosu wokalnego (przykł. 49)

UBICA,
CZYLI *UBU* KRÓL

ŹRÓDŁA HISTORYCZNE, LITERACKIE I GENEZA UTWORU

Historia *Ubu Króla* rozpoczyna się, można rzec, na strychu domu państwa Morin w Rennes w 1888 roku. Właśnie tam uczniowie miejscowego gimnazjum, a wśród nich również Alfred Jarry, wystawili napisaną wspólnie sztukę *Polacy* (Sugiera 2011, 46). Jeszcze w tym samym roku dzieło, którego tytułowa postać inspirowana była nauczycielem fizyki Felixem Hebertem, przybrało swój ostateczny kształt dzięki wyobraźni i talentowi czternastoletniego wówczas Jarry'ego. Na swoją premierę w paryskim Théâtre de l'Œuvre owa groteska czekała aż osiem lat. Biorąc pod uwagę, że prym wiedli wówczas naturaliści, symboliści i twórcy dramatów romantycznych, nietrudno zrozumieć, dlaczego unosiło się nad nią widmo skandalu (Boy-Żeleński 1936, 47). Następnego dnia po premierze w Paryżu rozniosła się wieść, że w l'Œuvre zagrano ciekawą sztukę. Przybywało tych, którzy twierdzili, że uczestniczyli w premierze, a sam jej przebieg opisywano coraz dokładniej. Drukowane wydanie *Ubu Króla* było niedostępne aż do 1922 roku, zatem aż przez dwadzieścia sześć lat po pierwszym i jedynym spektaklu. Wszystko to wystarczyło, aby dzieło i jego twórca na dobre zapisałi się w historii literatury.

Tak przynajmniej twierdzi Tadeusz Boy-Żeleński, którego tekst *Od tłumacza* w polskojęzycznym przekładzie *Ubu Króla* podtrzymuje legendę narosłą wokół przedstawienia. Małgorzata Sugiera w swojej monografii pisze jednak, że:

[...] historycy francuskiego teatru i znawcy twórczości Jarry'ego nie potrafią jednoznacznie ustalić, co się stało którego wieczoru. Kiedy to właściwie Alfred Jarry z białą twarzą, na którą nałożył zbyt wiele szminki w obawie, że światła rampy mogą wydobyć na jaw prześladowający go wciąż młodzieńczy trądzik, wygłosił swoje wprowadzenie przy stoliku nakrytym szarym płótnem z worka? Kiedy to właściwie już pierwsze słowo z ust grającego tytułową postać Firmina Gémiera wywołało trwające kilkanaście minut prawdziwe pandemonium na podzielonej na dwa wrogie obozy widowni, a burzliwe protesty powtarzały się, już z mniejszym natężeniem, po każdym następnym, jednym z trzydziestu trzech „merdre”? (Sugiera 2011, 14)

Badaczka wspomina, że historie krążące wokół próby generalnej i premiery z grudnia 1896 roku miały niewiele wspólnego z tym, co w rzeczywistości wydarzyło się na scenie i widowni paryskiego Théâtre de l'Œuvre (jeśli wierzyć archiwalnym świadectwom i zapiskom z pamiętników):

9 grudnia 1896 roku Gémier wypowiedział po raz pierwszy swoje „merdre”. I... nic się nie stało. Tu i ówdzie rozległy się akceptujące śmiechy, wręcz zachęcające do dalszej zabawy. Podobne śmiechy i dodające odwagi oklaski towarzyszyły dwom pierwszym aktom *Ubu Króla* (Sugiera 2011, 20).

Jak się później okazało, wybuchł skandal. Co prawda nie przez owo „merdre”, co rusz rzucane ze sceny, ale przez to, że publiczność nie spodziewała się, że o tak poważnych sprawach jak obraz społeczeństwa mieszczańskiego XIX wieku można mówić w tak kpiący sposób. Bez względu na to, jakie kontrowersje wywołał sam spektakl, Jarry zadbał, aby Paryż nie mógł się od Ubu uwolnić. W 1893 roku gazeta „L'Écho de Paris” opublikowała pierwsze próby literackie Jarry'ego, które nosiły wspólny tytuł *Guignol*. Pojawiły się w nich: postać Ojca Ubu, jego Sumienie i specyficzna nauka zwana patafizyką. Ubu znalazł się również na kartach *Les Minutes de Sable Mémorial* (1894) oraz w dramacie *César-Antéchrist* (1895) (Sugiera 2011, 21–22). Ubu zadowolił się jednak nie tylko w dramatach, opowiadaniach, fragmentach powieści czy esejach, lecz także w realnym świecie, ponieważ Jarry zdecydował się ucieleśnić wymyśloną przez siebie postać (Sugiera 2011, 57). Jak pisze Boy-Żeleński: „historia Alfreda Jarry i Króla Ubu przedstawia ciekawy przykład mimetyzmu literackiego, wchłonięcia autora przez stworzoną przezeń postać”, ponieważ Ubu i młody autor złączyli się w jedno: mężczyzna wyzbył się swojej nieśmiałości, zaczął przemawiać językiem brutalnym, istic rabelaisowskim, i mówił o sobie w liczbie mnogiej (Boy-Żeleński 1936, 57). Pomimo tego, że napisał kilka powieści (m.in. *Noce i dnie*, *Miłość absolutną*, *Messalinę* i *Nadsamca*) oraz pozostawił po sobie wiele dzieł poetyckich, jego nazwisko kojarzy się dziś niemal wyłącznie z Ubu.

Sama sztuka jest „zabawką”, zrzuconiem z piedestału autorów greckich, Szekspira, Rabelais'ego... To próba spojrzenia na ówczesną naukę historii z perspektywy nastoletniego ucznia przyswajającego wiedzę o krwawych bitwach, okrutnych władcach, inkwizycji, fałszerzach i zbrodniarzach. Historia zostaje „rozebrana z pięknych szat, a uproszczona i zbrutalizowana do ostatnich granic. [...] Wychodzi na scenę nie tylko nago, ale z bardzo nieprzystojnym gestem” (Boy-Żeleński 1936, 52).

LIBRETTO

Lata 90. XX wieku, czyli czas powstania opery *Ubu Rex*, nie były pierwszym zetknięciem się Pendereckiego się z groteską Jarry'ego. Kompozytor poznał ten dramat trzydzieści lat wcześniej, w 1963 roku, gdy napisał muzykę do realizacji wystawianej w sztokholmskim teatrze marionetek. Od tamtego momentu chciał zaadaptować tekst na scenę teatru operowego, stworzyć dzieło dla Opery Bawarskiej, festiwalu w Schwetzingen czy Opery Paryskiej. Zanim tego dokonał, upłynęło wiele lat. W tym czasie kompozytor oprócz dzieł mniejszych rozmiarów stworzył nie tylko wielkie formy instrumentalne czy wokalo-instrumentalne, lecz także trzy, jakże różniące się od siebie, opery.

Wspólne libretto Krzysztofa Pendereckiego i Jerzego Jarockiego skupia się na komicznym i groteskowym charakterze poszczególnych postaci, na dalszy plan spycha natomiast walory językowe, wulgarność i agresywność (zarówno w warstwie słownej, jak i sytuacyjnej). Z przyczyn technicznych autorzy skrócili tekst, a ze względu na opracowanie ensamblowe w niektórych fragmentach ograniczyli jego słyszalność. Wielokrotnie jednak w warstwie tekstowej pojawiają się słowa kluczowe, hasła charakterystyczne dla całej sztuki i jej poszczególnych bohaterów (np. francuskie słowo *merdre*, inaczej *Schreise/grówno/żówno* czy „na moją zieloną świeczkę”).

Libretto operowe rządzi się swoimi prawami, dlatego też zmienić musiała się sama konstrukcja dzieła. Penderecki wraz z Jarockim stworzyli dwuaktową strukturę, w której w prologu i epilogu pojawia się piosenka *Wenn die Sonne*, traktująca o wymóżdżaniu i stanowiąca motyw przewodni całej opery. W akcie I twórcy wyróżnili sceny Wielkiego Żarcia i Parady (w tej drugiej następuje zabójstwo króla Wacława i objęcie władzy przez Ubu). Akt II otwiera wielka scena Wymóżdżania (egzekucji), a jego kulminację stanowi scena bitwy (Chłopicka 1999).

Wprawdzie dramat i libretto są zbieżne w najważniejszych punktach, ale usunięte fragmenty nie pozostają bez znaczenia. W dziele Jarockiego i Pendereckiego brakuje sceny w górskiej grocie (w dramacie akt II, scena 5). Jako widzowie nie wiemy więc, że Byczysław poprzysiągł zemstę nie tylko swojej matce, lecz także przodkom (podobnie jak to uczynił Hamlet u Szekspira). Co istotne dla portretu psychologicznego Ubicy, w ope-

rze brakuje także sceny rozpoczynającej akt IV dramatu, w której kobieta kradnie złoto z katedry wawelskiej. Matka Ubu zachowuje się bardzo pewnie – wie, jak skutecznie szukać skrytek i schowków, co sugeruje, że prawdopodobnie nie po raz pierwszy zabiera pieniądze i kosztowności bez wiedzy ich właścicieli. Pojawia się w niej wahanie, może nawet obawa, ale ignoruje to i kontynuuje swoją misję. Brak tej sceny w libretcie powoduje, że postrzegamy Ubicę jako ambitną manipulatkę, która jednak nie jest gotowa na to, aby wziąć sprawy w swoje ręce. Gdy w grotcie podczas jednej ze scen końcowych mówi, że przywłaszczyła sobie część pieniędzy, nie do końca wiadomo, czy popełniła poważne przewinienie, czy wyolbrzymia swój występki. W dramacie Jarry ukazuje nie tylko ambicję Ubicy i jej zdolność do manipulacji, lecz także jej determinację i gotowość do działania, bezwzględność (bądź co bądź, oszukiwała własnego męża) oraz chciwość, która nigdy nie zostaje zaspokojona. Jarocki i Penderecki nieco uładzają matkę Ubu. W relacji małżeńskiej to ona uchodzi za osobę roztropniejszą, mądrzejszą, bardziej przewidującą, bo to Ubu „brudzi sobie ręce”.

Także scena otwierająca akt V u Jarry’ego różni się od wersji operowej (w librecie akt II, scena 5). W dramacie Ubica udaje zjawę i przedstawia się przestraszonemu Ubu jako Święty Gabriel. Podając się za niebiański autorytet, próbuje ukazać przestraszonemu mężczyźnie cnoty jego żony i wskazuje mu drogę pokuty – przebaczenie Ubicy, „że zwędziła trochę pieniędzy”. Dopiero wówczas Ubu rozpoznaje (bądź odkrywa się z tym, że rozpoznał) żonę, po czym następuje kłótnia, w trakcie której małżonkowie opowiadają sobie nawzajem, co ich spotkało. Ostatecznie Ubu chce rękoczynami wymusić na swojej żonie posłuszeństwo. Nie udaje mu się jednak, ponieważ do groty wpada Byczysław, co zmusza oboje do ucieczki.

Przebieg akcji w librecie znacząco odbiega od oryginału. Tu Ubicy w ogóle nie udaje się oszukać męża (lub ten zdradza się od razu z odkryciem jej podstępów). Następnie oboje opowiadają sobie o swoich cierpieniach, litują się nad sobą i łagodnie mówią o tym, że spotkały się ze sobą piękne dusze. Nie ma między nimi szorstkości i okrucieństwa, jakie panują między postaciami w dramacie; wręcz przeciwnie – między Ubicą a Ubu następuje zgoda.

Zupełnie inny wydźwięk ma zakończenie utworu. W dramacie małżeństwo płynie w stronę Francji wraz ze swoimi towarzyszami. Dwóch z nich, Piła i kapitan, wyśmiewa głupotę Ubu oraz jego bezsensowne komendy. Operowe zakończenie zestawia ze sobą dwie skrajności – romantyczny dialog między małżonkami dotyczący podróży do ukochanej Francji oraz domykającą całość przedstawienia piosenką o wymóżdżeniu. Uzyskany

w ten sposób efekt absurdu i groteski niezwykle celnie oddaje charakter całej sztuki, a jednocześnie każe odbiorcom przemyśleć relacje między ojcem a matką Ubu i zadać sobie pytanie, czy na pewno są takie oczywiste i czy nie dajemy się zwieść pozorom.

Prapremiera opery *Ubu Rex* odbyła się 6 lipca 1991 roku na scenie Bawarskiej Opery Państwowej w Monachium w ramach Monachijskiego Festiwalu Operowego. Ludwik Erhardt pisał o tym dziele tak:

[o]pera Pendereckiego nie jest utworem politycznym. Bardziej niż satyra zainteresował kompozytora aspekt parodystyczny zawarty w tej wielowarstwowej sztuce, toteż zastosował zabieg analogiczny do metody Jarry'ego: jeśli *Ubu Król* jest błazeńską karuzelą, na której wirują postaci z historii literatury, to *Ubu Rex* jest krzywym zwierciadłem, w którym odbija się groteskowo potraktowana historia muzyki (Erhardt 1993, [10]).

Penderecki stworzył tu pastisz muzyczny wszelkiego rodzaju stylów i gatunków. Tak jak Jarry drwi z autorów antycznych, Szekspira czy innych, bardziej współczesnych sobie, tak polski twórca z ogromnym dystansem podchodzi nie tylko do twórczości swoich poprzedników, lecz także do własnego dorobku. Nasuwa się wniosek, że bez względu na to, czy kompozytor nie podjął wcześniej tematu króla Ubu ze względu na inne zobowiązania, czy świadomie odsunął go na późniejszy czas, trzydzieści lat pracy twórczej pozwoliło mu w pełni ukształtować własny język i zgromadzić doświadczenia, dzięki którym zyskał szerszą perspektywę i twórczy dystans do całego muzycznego dziedzictwa.

AKCJA OPERY

Akcja utworu Jarry'ego dzieje się – wedle słów autora z przemówienia przed premierą – w Polsce, czyli nigdzie (*Ubu Król* 2016).

Akt I: Ubu – pełniący ważne funkcje wojskowe i państwowe „rotmistrz dragonów, oficer przyboczny króla Wacława, kawaler polskiego orderu Czerwonego Orła i były król Aragonii” (Jarry 1936, 4) – jest zadowolony ze swojej pozycji społecznej. Stoi tu w zupełnej opozycji do swojej żony, która, kierowana ambicją, wyśmiewa go i namawia do wymordowania rodziny królewskiej oraz przejęcia tronu. Udaje się jej rozbudzić w sercu męża żądzę władzy. Podczas przyjęcia towarzyskiego Ubu i Ubica zdradzają Bardiorowi, śmiertelnemu wrogowi króla Wacława, plany dotyczą-

ce przejęcia korony, a sam Ubu obiecuje mu, że uczyni go księciem Litwy. Rotmistrz dragonów zostaje mianowany przez króla hrabią Sandomierza, jednak łaska ta nie sprawia, że rezygnuje z powziętych zamiarów. Podczas rewii wojskowej na polu marsowym Ubu i jego ludzie atakują, a następnie zabijają króla oraz jego synów – Bolesława i Władysława. Jego żona, Rozamunda, ucieka, jednak mimo to wkrótce umiera. Z całej rodziny uchodzi z życiem jedynie Byczysław – najmłodszy spośród dziedziców polskiego tronu, dlatego to właśnie on musi zemścić się na uzurpatorze wedle złożonej obietnicy. W tym czasie Ubu świętuje swoje zwycięstwo. Z ogromnym trudem podąża za radą żony oraz Bardiora i rozdaje pieniądze poddanym, aby zdobyć ich przychylność.

Akt II: Ubu, kierowany coraz większą chciwością, postanawia wymordować szlachtę, aby zająć jej majątki. Następnie reformuje prawo i finanse – postanawia m.in., że sędziowie, zamiast otrzymywać wynagrodzenie, będą przejmować dobra skazanych oraz dostawać od nich grzywny. Wprowadza nowe podatki, z których połowę zawłaszcza dla siebie. Protestujących sędziów i finansistów pacyfikuje, a zabiwszy urzędników, osobiście wyrusza, aby ściągać pieniądze. Stanisław Leszczyński, biedny wieśniak, który uregulował już wszystkie należności, broni się przed nałożeniem kolejnych sankcji. Rozzłoszczony samozwaniec w odpowiedzi zrównuje dom chłopca z ziemią. Cel Ubu jest jasny – szybko się wzbogacić, zabić wszystkich i wyjechać. Przerażeni obywatele chcą starych rządów. Oszukany Bardior, którego Ubu nie tylko pozostawił bez obiecanego tytułu księcia Litwy, lecz także osadził w więzieniu, ucieka do Moskwy, aby błagać cara o pomoc, co doprowadza do wybuchu wojny polsko-rosyjskiej. Do bezpośredniej konfrontacji Polaków i Rosjan dochodzi w Ukrainie. Dowodzący kozakami Bardior dostaje się w ręce Ubu i ginie. Ostatecznie Polacy uciekają, a samozwaniec wraz ze swoimi towarzyszami chowa się w grocie na Litwie. Podczas gdy Ubu śpi, do groty dociera uciekająca Ubica. Uduje zjawę, lecz jej mąż nie daje się na to nabrać. Kiedy opowiadają sobie swoje losy, litują się nad sobą nawzajem i wyznają sobie miłość. Małżeństwo planuje dostać się do Francji, gdzie Ubu ma nadzieję otrzymać posadę mistrza finansów.

PORTRET UBICY – TEKST

Zarówno Ubu, jak i Ubicę poznajemy na samym początku dzieła:

Vater Ubu

Schreie!

Mutter Ubu

Ah, was du nicht sagst, Vater Ubu, du bist ein gewaltiger Flegel!

Vater Ubu

Soll ich dir den Hals umdrehen, Mutter Ubu? (*Dreht sich auf den Rücken und bedeckt seinen Kopf mit der Bettdecke.*)

Mutter Ubu

Nicht mir, nicht mir, einem andern sollst du das Licht ausblasen.

Vater Ubu

Bei meinem grünen Kerzenständer, das verstehe ich nicht!

Mutter Ubu

Wie, Vater Ubu, bist du etwa mit deinem zufrieden?

Vater Ubu

Bei meinem Grünen! Schreie! Ich bin zufrieden, gnädige Frau, jawohl, ich bin zufrieden. Bin ich nicht Dragonerhauptmann ... (*lachen Mutter Ubu*)... Adjutant König Wenzels... (*lachen Mutter Ubu*)... dekoriert mit dem roten Adlerorden von Polen und Exkönig von Aragon, was willst du eigentlich noch? (*lachen Mutter Ubu*)

Ubu

Grówno!

Ubica

Ach! Tylko nie tak, mosje Ubu. Okropne z ciebie chamidło! Gbur!

Ubu

Ucisz się babo zaraz, bo cię stuknę w łeb! (*Odwraca się plecami i zakrywa kołdrą głowę.*)

Ubica

Dawno powinieś był stuknąć – kogoś. Nie mnie.

Ubu

Na mą zieloną świeczkę! Tego nie rozumiem!

Ubica

Doprawdy? Byłbyś więc zadowolony ze swego losu?

Ubu

Na mą zieloną... grówno! Mój los jest piękny, moja pani. Czyż nie jestem kapitanem dragonów... (*śmiech Ubicy*) ... adiutantem króla Wacława... (*śmiech Ubicy*) ...odznaczonym Złotym Krzyżem Zasługi dla Dworu i eks-królem Aragonii? (*śmiech Ubicy*) Czego byś chciała jeszcze?

Mutter Ubu

Wie! Du bist König von Aragon gewesen und gibst dich damit zufrieden, fünfzig mit Käsemessern bewaffnete Schlawiner anzuführen? Dabei könntest du auf deiner Birne die polnische Krone tragen.

Vater Ubu

Ich verstehe kein Wort!

Mutter Ubu

Du bist einfach zu dumm!

Vater Ubu

Bei meinem grünen Kerzenständer! König Wenzel lebt noch vergnügt, und selbst wenn er stirbt, hat er nicht unzählige Kinder? (*Vater Ubu legt sich wieder zu schlafen, dreht Mutter Ubu den Rücken zu. Stille. Nach einer Weile fängt Mutter Ubu an, ihm den breiten Rücken zu kratzen.*)

Mutter Ubu

Wer hindert dich, wer hindert dich, die ganze Familie zu massakrieren?

[...]

Mutter Ubu

und dich an ihren Platz zu setzen, und dich an ihren Platz zu setzen, zu setzen.

Vater Ubu

Zu setzen?

Mutter Ubu

...und dich an ihren Platz zu setzen, zu setzen.

Vater Ubu

Du beleidigst mich! Und du wirst gleich in der Teufelspfanne schmoren!

Ubica

Wstyd! Były król Aragonii zadowala się dowodzeniem garstką konusów z kozikami? Tak, garstką brudnych konusów z kozikami! Zamiast ustroić swoją pałę polską koroną?

Ubu

Nie rozumiem, ni w ząb!

Ubica

Boś jest głupi, jak głąb!

Ubu

Na mą świeczkę, suko, król Wacław żyje, szczęśliwie dość. A gdyby umarł, czyż nie ma całej chmary dzieci? (*Odwraca się plecami do Ubicy. Ubica ostrożnie, pojednawczo drapie go w plecy.*)

Ubica

A któż ci broni wyróżnić tę całą rodzinę?

[...]

Ubica

A potem zasiąść na ich tronie.

Ubu

Na tronie?

Ubica

Tak właśnie, na ich tronie, ach, tronie!

Ubu

Fe! Ublizas mi i zamknę cię w ciemnicy!

Mutter Ubu

In der Pfanne? Wer soll dir dann den Hosenboden flikken?

Vater Ubu

Na und, na und? Habe ich nicht einen Hintern, einen wie jeder andere.

Mutter Ubu

An deiner Stelle würde ich eben diesen Hintern auf einem Thron in stallieren. Du könntest dich unendlich bereichern, ununterbrochen Blutwurst essen und dich in einer Kutsche durch die Straßen fahren lassen...

Vater Ubu

Wenn ich König wäre, wenn ich König wäre, würde ich mir eine große, eine große Kapuze machen lassen, genau so eine, wie ich in Aragon hatte die mir die Spanier gestohlen habe, diese Lumpenkerle ...

Mutter Ubu

Du könntest dir auch einen Regenschirm leisten und einen Regenmantel, der bis über die Füße reicht!

Vater Ubu

Ah, wie soll ich der Versuchung widerstehen?

Mutter Ubu

Aaaaaaaa...

Vater Ubu

Nein, ich bin Dragonerhauptmann, ich soll den König von Polen massakrieren? Eher sterbe ich!

[...]

Ubica

Tylko kto wtedy załata portki na dupsku twym?

Ubu

Mym, czym? Mam przecież zad, normalny zad, jak każdy inny zad.

Ubica

Fenomenalny to zad! Na twoim miejscu chciałabym przepiękny zadek ten zainstalować wyżej, na jakimś tronie! A wtedy możesz się bogacić... ha, w nieskończoność! Krwawą kaszankę jadać, karetą rozjeżdżać sobie...

Ubu

Gdybym został królem, gdybym został królem... Rozkazałbym, żeby mi wielką, ale to... wielką uszyto kapuzę! Dokładnie taką, jaką miałem w Aragonii, zanim mi ją ukradli Hiszpanie, złodziejskie nasienie...

Ubica

I zażądałbyś też parasola, i wielkiej kacabai! Kacabai długiej... do samej ziemi!

Ubu

Czy można się oprzeć tak strasznej pokusie?

Ubica

Aaaaaaaa...

Ubu

Nie! Ja, kapitan dragonów... miałbym zabić króla? Nigdy! Raczej zginę!

[...]

Mutter Ubu

Du willst also ewig arm bleiben wie eine Kirchenmaus, Vater Ubu?

Vater Ubu

Ach!

Mutter Ubu

Und die Kapuze? Und der Schirm? Und der lange Regenmantel?

Vater Ubu

Ah, ah, ah, Schreiße. Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, Schuftschreiße, Schreißschart, wenn ich ihm jemals im finsternen Wald begegne, wird er!

(s. 19–35)

Ubica

Biedny jak mysz kościelna, ojczulku?

Ubu

Ach!

Ubica

A kacabaja, parasol, karet, wielka kapuza?

Ubu

Ach, grówno! Nie sprostam tej pokusie! Łajdackie grówniane grówno! Jak go dopadnę, o zmroku, w ciemnym lesie, samego i bez broni, to marny jego los!

[s. 31–32]

Już pierwsze fragmenty dramatu wprowadzają nas *in medias res* – nie wiadomo, jakie przemyślenia, spotkania, wydarzenia czy działania spowodowały rozmowę małżonków. Ubica najpierw sugeruje, a później mówi wprost, że Ubu powinien zabić króla Wacława. Ten na początku nie chce się na to zgodzić przez wzgląd na pełnione funkcje i twierdzi, że honoru na to nie pozwala. Ubica kusi go jednak coraz to nowymi przywilejami i luksusami. W pewnym momencie wydaje się już, że plan obalenia króla dojdzie do skutku, Ubu jednak po raz kolejny zaznacza, że ze względu na zaufanie swojego władcy nie może tego zrobić. Opór wywołuje tylko śmiech Ubicy, która wytrwale przekonuje męża i manipuluje nim, tym razem kwestionując jego męskość, której ojciec Ubu zdołałby dowieść w każdej chwili niczym innym, jak tylko przemocą. Tytuły i wyobrażenie majestatu nie stanowią dlań żadnej wartości, co innego trywialne rzeczy, takie jak pieniądze czy majątek.

39 Wszystkie cytaty z oryginalnej wersji językowej libretta pochodzą z: K. Penderecki, *Ubu Rex. Opera buffa in zwei Akten. Libretto von Jerzy Jarocki und Krzysztof Penderecki nach dem Schauspiel „Ubu Roi” von Alfred Jarry* (1990/91), natomiast cytaty polskie pochodzą: Jerzy Jarocki, Krzysztof Penderecki, *Ubu Rex* (2003). W nawiasach znajdują się numery stron, z których pochodzą dane cytaty. Zapis pozostawiam niezmienny.

Ubica doskonale zna męża – wie, w jakie struny uderzyć, aby przekonać go do swojego planu. To, że król ma kilkoro dziedziców, nie stanowi dla niej żadnej przeszkody. Z pełną świadomością namawia Ubu do morderstwa (nawet wielokrotnego), a ponadto manipuluje nim, nie wahając się podważać jego wartości jako mężczyzny i żołnierza. Kobieta czyni chłodne kalkulacje, jest opanowana. Proponuje mężowi zabójstwo z zimną krwią. Na zachowanie Ubicy, w przeciwieństwie do postępowania Benigny czy matki Joanny, trudno patrzeć przez pryzmat rozwijających się zaburzeń psychicznych. Zarówno w jej emocjach, jak i postępowaniu nie ma wahania, gwałtowności, niepoczytalności. Kobieta jest w pełni świadoma wagi czynu, do którego namawia męża.

Niedługo po rozmowie małżonków następuje scena uczty, podczas której Ubica kontynuuje realizację ukutego przez siebie planu. Nadal nagabuje Ubu, podważając jego męskość i autorytet, tym razem jednak posuwa się o krok dalej: ubliża mu w obecności innych żołnierzy: „Hören Sie nicht auf ihn! Er ist ein Einfaltspinsel” („nie słuchaj go, to prostak”). Punktem zwrotnym i ostatecznym przełamaniem dla Ubu okazuje się moment, w którym nakarmiona hałastrza zaczyna skandować imię Ubicy. Mężczyzna oburza się i stwierdza, że wkrótce to jego imię będzie na ustach wszystkich: „Ruhe! bald werdet ihr schreien, bald werdet ihr schreien: Hoch, hoch, hoch lebe Vater Ubu!” („Spokój! Niedługo, będziecie krzyczeć: niech żyje nam Ubu król!”). Od tej pory plan zostaje niejako przypieczętowany – do spisku dołączają kolejne osoby, którym przyświeca jeden cel: chęć gromadzenia dóbr. Nie da się jednak ukryć, że Ubu gotowy jest wyprzeć się udziału w spisku. Jak pokazuje ciąg dalszy tej sceny, nie zważa na żadne relacje i łączące go więzy:

Bote

Ha ha ha ha ha ha ha... Ha ha habe Mitleid mit mir, mein Herr. Iiiiich muß dir sagen, duuuu bist zum König befohlen!

Vater Ubu

Was will er? Weg mit dir! Du gehst mir auf die Nerven. Hau ab! (*Der Bote steht auf und verläßt die Bühne im Laufen. Vater Ubu läuft voller Angst auf der Bühne hin und her, wendet sich schließlich schutz-*

Posłaniec

Hamuj się, panie, bo, bo, bo, bo to król cię wzywa do, do, do, do siebie, na, na, na, natychmiast!

Ubu

Idź precz! (*Posłaniec pośpiesznie wstaje i ucieka. Ubu biega po scenie, niezdeterminowany, co robić. Szuka wsparcia u Ubicy, ta go odpycha*) Och grówno, och grówno! Na moją świeczkę, och, Ubico! Już się wydało,

suchend an Mutter Ubu) Oh Schreibe, oh Schreibe! Bei meinem grünen Kerzenständer: Ich bin verraten, ich bin verraten, verraten, verraten. Oh weh, oh weh, oh weh, ich werde geköpft!

[Alles]

Vielleicht wird er geköpft!

Vater Ubu

Oh weh, ich werde geköpft!

Mutter Ubu (*schiebt Vater Ubu von sich weg*)

Du Jammerlappen, beeile dich!

Vater Ubu

Oh weh, ich werde geköpft!

[Alles]

Vielleicht wird er geköpft!

Vater Ubu (*für sich*)

Ich werde einfach sagen, Mutter Ubu und Bordure sind es gewesen.

Mutter Ubu

Verlier keine Zeit!

(s. 35–98)

przepadło wszystko, odrąbią mi głowę!
Lub wbiją na pal!

Wszyscy

Na pal, na pal, nabiją go!

Ubu

Tylko nie to, tylko nie to!

Ubica (*znów go odtrąca*)

Śmierdzący tchórz, no, weź się w garść!

Ubu

Już boli, już boli, wsadzają mi pal!

Wszyscy

Na pal, na pal, nabiją go!

Ubu (*na stronie*)

Zwałę na nich, po prostu oni to uknuli, Bardior i Ubica.

Ubica

Nie trać czasu!

[s. 34]

Ubica jest zdecydowana, zachowuje zimną krew, wspiera męża i zarzuca go do walki. Po raz kolejny ukazuje się nam jako bezwzględna przywódczyni, gotowa podążać różnymi drogami, byle tylko osiągnąć zamierzony cel. W odróżnieniu od Ubu wie jednak, co to lojalność względem wspólników:

Vater Ubu

Das Klügste wäre, ich würde schnell hin laufen, um euch zu verraten. Vielleicht gibt er mir sogar Geld dafür!

Ubu

Najmądrzej chyba będzie was zdradzić, donieść i wtedy dostanę jakąś sumkę!

Bordure

Verräter, Feigling!

Cotice, 2 Gäste

Feigling!

Mutter Ubu

Räudiger Hund!

Pile, Giron

Spuckt ihm ins Gesicht!

[...]

Vater Ubu

Du, Bordure, wirst es also übernehmen...
wirst es also übernehmen, den König mit
dem Säbel zu spalten!

Mutter Ubu, Rüfels, 2 Gäste

Sollen wir uns nicht lieber alle zusammen
auf ihn stürzen? Schreiend und johlend?

Bordure

Vielleicht gelingt es uns, die Truppen mit-
zureißen!?

Vater Ubu

Gut, gut, ich werde suchen, ihm auf die
Füße zu treten. Er wird ausschlagen, und
ich rufe: Schreibe!

Mutter Ubu

Schreibe! Schreibe!

Vater Ubu

Auf dieses Zeichen...

Cotice, 2 Gäste

Wie wunderbar!

Mutter Ubu, Rüfels, 2 Gäste

Auf dieses Zeichen: Schreibe...

Bardior

Zdrajca, zdrajca, tchórz!

Kotys, Dwaj Goście

Tchórz!

Ubica

Podły jak pies!

Piła, Żyron

Plunąć mu w ryj!

[...]

Ubu

Przejmujesz to na siebie, Bardiorze, i roz-
płatasz króla, szablą na pól!

Ubica, Najemnicy, Dwaj Goście

Albo może lepiej, jak wszyscy razem rzu-
cimy się... Wyjść i krzycząc?

Bardior

Może to wystarczy? I poprze nas wojsko!?

Ubu

Kupuję. Będzie tak: ja nadepnę mu na
nogę, on zacznie mnie odpychać, krzyk-
nę – grówno!

Ubica

Grówno! Grówno!

Ubu

I na to hasło...

Kotys, Dwaj Goście

O! Jak fajnie!

Ubica, Najemnicy, Dwaj Goście

I na to hasło: grówno...

Vater Ubu

Auf dieses Zeichen, stürzt ihr euch auf ihn!

Bordure

Und ich verfolge mit meinen Leuten, mit meinen Leuten, königliche Familie...

Mutter Ubu

Ja, wie wunderbar, nimmst du sein Szepter und seine Krone...

Vater Ubu, Mutter Ubu, Rüpels, 2 Gäste

Und wir verfolgen und masakrieren die ganze Familie.

Vater Ubu

Jawohl, jawohl, jawohl, ich lege dir besonders den jungen Bougrelas ans Herz.
(s. 142–160)

Ubu

Na to hasło rzucicie się na niego!

Bardior

A ja pobiegnę ze swymi ludźmi za królewską rodziną...

Ubica

Jak pięknie, a ty weźmiesz berło i koronę...

Ubu, Ubica, Najemnicy, Dwaj Goście

A my w tym czasie zmasakrujemy całą rodzinę.

Ubu

Tak jest! Specjalnie miej na sercu młodego Byczysława.
[s. 36–37]

Ostatecznie spiskowcy zawierają wspólnie przysięgę, którą przypieczętowuje nie kto inny, jak odpowiedzialna za cały plan Ubica, co w tej sytuacji jest znamienne. Właśnie ta silna kobieta stoi za sukcesem przedsięwzięcia, to dzięki niej Ubu może nosić kacabąę i kapuzę oraz wozić się karetą, a zatem (przynajmniej częściowo) zaspokaja swoją chciwość. Od początku widać jednak, że jego ambicje – w przeciwieństwie do pragnień Ubicy – nie sięgają zbyt daleko. Gdyby nie żona, mężczyzna nie wiedziałby, co zrobić, aby przekonać do siebie podwładnych:

Bordure

Vater Ubu, siehst du denn nicht, daß das Volk die Gaben des fröhlichen Regierungsantritts erwartet.

Volk

Wir warten!

Mutter Ubu

Wenn du nicht Fleisch und Gold verteilen läßt, bist du in zwei Stunden gestürzt.

Bardior

Spójrz, Ubu, to lud się zgromadził. Od nowej władzy czekają na gest łaski.

Lud

Czekamy!

Ubica

Trzeba dać, trzeba coś dać. Złota i mięsa, bo nie poprą. Mięsa i forsy, bo nas zmiotą.

Vater Ubu
Fleisch ja, Gold nein!

Volk
Wir warten! Wir warten!

Vater Ubu
Schlachtet drei alte Pferde, das reicht für diese Dreckschweine.

Volk
Wir warten!

Mutter Ubu
Selber Dreckschwein, selber Dreckschwein. Wie bin ich nur an einen solchen Schreißkerl geraten?

Volk
Wir warten!

Vater Ubu
Wir warten! Ich will reich werden.

Mutter Ubu
Und dabei sind alle Schätze Polens in deiner Hand, alle Schätze!

Vater Ubu
Nicht einen Heller rücke ich heraus, einen Heller, nicht einen Heller!

Bordure
Vater Ubu, wenn du nichts verteilst, dann wird das Volk auch keine Steuern zahlen.

Volk
Wir warten!

Vater Ubu
Ist das wirklich wahr?

Mutter Ubu
Aber ja doch, ja!

Ubu
Może trochę mięsa!

Lud
Czekamy, czekamy!

Ubu
Zabić trzy stare konie, to wystarczy dla motłochu.

Lud
Czekamy!

Ubica
[Twoja własna brudna świnia, własna brudna świnia; tłum. R.L.] Jak mogłam być tak ślepa, że wyszłam za takiego matoła!

Lud
Czekamy!

Ubu
Cóż, czekajmy wszyscy na koniunkturę!

Ubica
Po co czekać? Mamy całą Polskę. Coś im dać, resztę wyprzedać!

Ubu
Nie wyrzucę w błoto ani grosza, ani grosza!

Bardior
Jeśli im dziś nic nie dasz, Ubu, jutro nie będą ci płacić podatków.

Lud
Czekamy!

Ubu
Czy to możliwe?

Ubica
No, tak! To pewne!

Vater Ubu, Mutter Ubu

Keine Steuern, keine Steuern, keine Steuern!

Ubu, Ubica

Bez podatków trudno będzie, nie da rady!

Vater Ubu

Dann bin ich mit allem einverstanden!
(s. 222–237)

Ubu

W takim razie zgadzam się na wszystko!
[s. 39–40]

Także Bardior rozumie, że jeżeli ojciec Ubu nie ofiaruje części skarbu ludziom, jego panowanie nie potrwa długo. Po wypowiedziach żony Ubu widać, że kobieta wie, jak rządzić i zdobywać autorytet wśród podwładnych: nie tylko dogłębnie przemyślała plan zbrodni, lecz także dostrzega dalszą perspektywę. Nie zadowala jej wyłącznie bogactwo, choć oczywiście stanowi ono bardzo ważną składową planu. Postępuje racjonalnie, jest wyrachowana i świadoma tego, że władca musi kierować się rozsądkiem, aby utrzymać władzę na długo:

Vater Ubu

Bei meinem grünen Kerzenständer jetzt bin ich König dieses Landes. Ich habe mir schon den Magen verdorben, und gleich wird man mir meine große Kapuze bringen.

Ubu

Na moją sterczącą, zieloną świeczkę, teraz jestem królem tej krainy! Tak! Choruję już na niestrawność, ale... zaraz przyniosą mi Wielką Kapuzę!

Mutter Ubu

Vorsichtig, vorsichtig, Vater, Vater Ubu, wenn wir auch König sind, so müssen wir doch sparen.

Ubica

Ostrożnie z wydatkami, mój mężu, jesteśmy królami, ale oszczędzać trzeba.

Vater Ubu

Mein liebes Weibchen!

Ubu

Samiczko moja!

Mutter Ubu

Wir müssen sparen.

Ubica

Ale oszczędzać trzeba.

Vater Ubu

Wir müssen sparen.

Ubu

Ale oszczędzać trzeba.

Nein! (*Die Schneider bringen die Kapuze.*)

Nie! (*Dwóch krawców wnosi Wielką Kapuzę.*)

Mutter Ubu

Das ist schön, aber noch schöner ist, König zu sein.

Ubica

To cudownie być królem.

Vater Ubu

Ja Mutter, du hast recht gehabt.

Bordure

Wie wäre es, wenn wir ein Wettrennen veranstalten würden?

Vater Ubu

Gute Idee! Bringt mir eine Kiste mit Gold!
(*Die Kiste wird gebracht. Bordure instruiert die Leute.*)

Bordure

Meine Freunde! Seht ihr diese Kiste? Sie enthält tausend Goldtaler in echter, guter, harter polnischer Währung. Wer sich am Rennen beteiligen will, soll sich am Ende des Hofes aufstellen. Sobald Vater Vater Ubu mit dem Taschentuch winkt, lauft ihr los. Wer zuerst bei der Kiste ist, bekommt sie.

Volk

Welch ein guter König! Ja, ja gut! So etwas gab es zu Wenzels Zeiten nie.

Mutter Ubu

Wir sind dem Herzog von Litauen sehr zu Dank verpflichtet.

Vater Ubu

Wem?

Mutter Ubu

Hauptmann Bordure.

Vater Ubu

Ich bitte dich in ständig, Mutter Vater Ubu, sprich mir nicht von diesem Hunds-fott! Jetzt, wo ich ihn nicht mehr brauche soll er mir den Buckel herunterrutschen. Der bekommt sein Herzogtum nie! (*Er ruft*

Ubu

Masz rację...

Bardior (*przerywając*)

Może to uczcić? Jakiś festyn dla ludu, biegi uliczne z nagrodami?

Ubu

Dobra idea. (*do pachotków*) Przynieście skrzynię ze skarbca. (*Bardior instruuje ochotników, pacholek przynosi skrzynię.*)

Bardior

Przyjaciele, widzicie tę skrzynię? Widzicie? Zawiera tysiąc pięćset złotych. To dobry, twardy, polski pieniądz. Kto chce wziąć udział w zawodach, niech się ustawi pod ścianą. Jak król da znak chusteczką tą – (*pokazuje*) ruszajcie. Kto pierwszy dobiegnie do skrzyni, bierze wszystko!

Lud

Co za wspaniały król, król, król! Za Wacława tego nie było. Nie!

Ubica

Widzisz? Musimy być księciu Litwy bardzo zobowiązani.

Ubu

Komu?

Ubica

Bardiorowi!

Ubu

Nawet mi nie wspominaj tego sukinsyna! Teraz, kiedy go już nie potrzebuję – niech spada! Żadnego księstwa nie dostanie! (*Woła Żyrona i szepcze mu coś do ucha, pokazując na Bardiora.*)

Giron, flüstert ihm etwas zu und zeigt in Bordures Richtung.)

Mutter Ubu

Das ist sehr unklug von dir! Er wird sich gegen dich auflehnen.

[...]

Vater Ubu

Ich habe die Ehre, euch anzukündigen, daß ich den gesamten Adel vernichten werde, um das Königreich zu bereichern.

Adlige

Oh Gott, oh Gott!

Vater Ubu

Bringt den ersten Adligen, und gebt mir den Fleischer haken!

Mutter Ubu

Vater Ubu, mäßige dich!

Vater Ubu

Die zum Tode Verurteilten werde ich in das Groschengrab versenken, Groschengrab, wo man ihnen das Gehirn auspressessen wird.

Mutter Ubu

Du bist zu grausam.

Giron

Wo man ihnen das Gehirn auspressessen wird.

[...]

Rüfels

Hurra, Adlige im Loch, Vater Vater Ubu lebe hoch! (*Die Rüpel drehen den Mechanismus mit einer großen Kurbel.*)

Ubica

Niemądrze kombinujesz. On się obróci przeciw tobie!

[...]

Ubu [*do szlachty, którą Ubu kazał pojmać – przyp. R.L.*]

Mam zaszczyt oficjalnie was zawiadomić, że dla dofinansowania kasy państwowej mam zamiar puścić was z torbami i dodatkowo zgładzić.

Szlachta

Święty Boże!

Ubu

Dawać pierwszego z brzegu i hak szlachecki!

Ubica

Ubu, nie tak ostro!

Ubu

Tych skazanych przeze mnie wpychamy do jamy, potem wymóźdzamy.

Ubica

Miarkuj się nieco.

Żyron

Tak jest, wpychamy do jamy, a potem wymóźdzamy!

[...]

Najemnicy

Hurra! Czworthy już do jamy wpadł! Papo Ubu, żyj sto lat!

(Maszyna do wymóżdżenia zostaje wprowadzona w ruch przy pomocy olbrzymiej korby.)

Mutter Ubu

Du bist zu grausam.

Vater Ubu

Ah was, ich bereichere mich. Meine Liste von meinem Besitz! (*Herunter kommt eine große Tafel: „Fürstentum von Podolien, Großherzogtum Posen, Herzogtum Kurland, Grafschaft Sandomir, Grafschaft Witebsk, Pfalzgrafschaft Polock, Markgrafschaft Thorn“*) Ist das alles?

Giron

Das ist alles!

Mutter Ubu, Rüpels

Das ist alles!

Vater Ubu

Ist das alles?

Mutter Ubu, Rüpels

Das ist alles!

Vater Ubu

Ich werde nie aufhören, mich zu bereichern, schneller!

Rüpels

...dich zu bereichern.

Mutter Ubu

...dich zu bereichern.

Vater Ubu

Was, das ist alles?

Rüpels

Das ist alles!

Ubica

Okrutne! Jesteś niemożliwy!

Ubu

No cóż, muszę się bogacić! (*Z góry zjeżdża tablica.*) Widzisz, to lista moich włości: Księstwo Podolskie, Wielkie Księstwo Poznańskie, Księstwo Kurlandzkie, Hrabstwo Sandomierskie, Hrabstwo Witebskie, Palatynat Połocki, Margrabstwo Toruńskie. Czy to wszystko?

Żyron

Tak, to wszystko!

Ubica, Najemnicy

Tak, to wszystko!

Ubu

Co? To już wszystko?

Ubica, Najemnicy

Tak, to wszystko!

Ubu

Mało! Nie mogę przestać bogacić się. Nie ustawać, prędkiej! Ruszać się, ruszać się! Teraz będę stanowić prawa.

Najemnicy

Nie ustawać, nie ustawać.

Ubica

Wciąż bogacić się.

Ubu

Co, to jest wszystko?

Najemnicy

To jest wszystko!

Vater Ubu

Ich werde nie aufhören, mich zu bereichern, schneller! (*Die Kurbel wird gedreht*)
(s. 260–301)

Ubu

Nie! Nie mogę przestać bogacić się. (*Maszyna do wymóżdżania kręci się szybciej.*)
[s. 40–42]

Scena wymóżdżania to moment, w którym przekonujemy się najbardziej dosadnie, że nikomu ani niczemu nie można ufać. Ubu zrywa sojusz i wtrąca Bardiora do więzienia, ponieważ sam chce zagarnąć obiecany mu tytuł i bogactwo. Ubica po raz kolejny próbuje uprzytomnić mężowi, że postępuje niesłusznie, jednak jej troska kończy się tam, gdzie jej interes.

Bote

D d d d d d d Brrrrrr...

Posłaniec

Li, li, li, list.

Vater Ubu

Was will denn der schon wieder hier? Hau ab!

Ubu

Czego chce znowu ten głupek? Spadaj!

Mutter Ubu

Ein Brief.

Ubica

List.

Vater Ubu

Ein Brief? Oh, ich sterbe, er kommt von Bordure.

Ubu

Jaki list? Och, zemdleję, to od Bardiora.

Mutter Ubu (*nimmt den Brief und liest ihn*)
Der Vogel ist aus geflogen.

Ubica (*zabiera mu list*)
Ten ptaszek uciekł ci z klatki.

Vater Ubu

Ich verliere meinen Verstand.

Ubu

Och, ja chyba padnę trupem.

Mutter Ubu

Er sagt, der Zar habe ihn sehr wohlwollend aufgenommen und habe die Absicht, in dein Reich einzufallen, Bougrellas wieder auf den Thron zu bringen und dich zu hängen.

Ubica (*czyta*)

Pisze, że car przyjął go przyjaźnie, ma zamiar uderzyć na nasz kraj, by Byczysława osadzić na tronie. A ciebie powiesić.

Vater Ubu

Zar! Dieser böse Mensch wird mich töten. Heiliger Antonius, beschütze mich! Herr, was soll jetzt werden? Ich habe Angst!
Die Russen kommen, ich muß sterben.

Ubu

Car! Ten zły człowiek, on mnie zabije. Święty Antoni! Ratuj mnie. Panowie, co teraz począć? Po prostu, boję się!
Rosjanie idą! Czy muszę umrzeć?

Rüpels

Die Russen kommen, wir haben Angst!
Die Russen kommen, wir haben Angst!

Mutter Ubu

Die Russen kommen, ich habe Angst!
Es gibt nur ein Mittel.

Vater Ubu

Und das wäre?

Mutter Ubu

Krieg!

Rüpels

Krieg! Krieg! Gott! Hoch lebe der Krieg!

Mutter Ubu

Hoch lebe der Krieg!

Vater Ubu

Hoch lebe der Krieg!
Ach, Mutter Vater Ubu, gib mir meinen
Panzer und mein kleines Hölzchen! Bald
werde ich so beladen sein, daß ich nicht
mehr davonlaufen kann, wenn ich ver-
folgt werde.

Mutter Ubu

Feigling!

Vater Ubu

Ich werde nie fertig, und die Russen kom-
men immer näher und werden mich töten.

Rüpels

Die Russen kommen, wir haben Angst.

Mutter Ubu

Die Russen kommen, ich habe Angst.

Najemnicy

Rosjanie idą, my się boimy!
Rosjanie idą, my się boimy!

Ubica

Rosjanie idą. Oj strach, oj strach!
Jest tylko jedno wyjście.

Ubu

Tylko jedno?

Ubica

Wojna!

Najemnicy

Wojna! Wojna! Bóg! Niech żyje wojna!

Ubica

Niech żyje wojna!

Ubu

Niech żyje wojna!
Ach, pani Ubu, daj mi pancerz mój, moją
małą szabelkę drewnianą – by się nie prze-
ciążyć na wypadek ucieczki.

Ubica

Tchórz!

Ubu

Prędzej, bo nie zdążę, a Rosjanie przyjdą
za wcześniej i mnie uśmiercą.

Najemnicy

Rosjanie idą. Oj strach, oj strach!

Ubica

Rosjanie idą, ja boję się.

Vater Ubu

Die Russen kommen, ich muß, ich muß sterben.

Mutter Ubu, Vater Ubu

Die Russen kommen näher und näher!
Wir haben Angst!

Giron

Vater Ubu hat Angst!

Mutter Ubu

Wie schön er ist mit seinem Helm und seinem Panzer wie ein Kürbis in Waffen.

Vater Ubu

Bringt mir mein Pferd!

[...]

Mutter Ubu

Es hat seit fünf Tagen nichts gefressen und ist halb tot.

Vater Ubu

Ich werde aufsteigen. O Gott, ich falle
Haltet das Vieh!

Mutter Ubu, Rüpels

Haltet das Vieh!

Vater Ubu

Ich bin halb tot. Aber das macht nichts.
Ich ziehe in den Krieg und bringe alle um.

Rüpels

Hoch lebe Krieg!
Hoch lebe Polen!

Vater Ubu

Hoch lebe Polen!
Gnade dem, der nicht vorwärts marschierst! Ich stecke ihn in die

Ubu

Rosjanie idą. Czy muszę umrzeć?

Ubica, Ubu

Rosjanie idą. Bliżej, wciąż bliżej! Oj strach, oj strach!

Żyron

Ubu się boi!

Ubica

Jaki on piękny w tym hełmie i w tym pancerzu. Jak gruszka w rurze.

Ubu

Gdzie jest mój koń? (*Ubica przyprowadza mu konia.*)

[...]

Ubica

Trudno. Nie jadł owsa od pięciu dni. Trochę przyszczędziłam.

Ubu

Jednak wskoczę na niego. Boże!
Stój! Ty krowo! Trzymać go!

Ubica, Najemnicy

Trzymać krowę, trzymać krowę!

Ubu

Ledwo żyję. Nic nie szkodzi, i tak pójdę na wojnę i zabiję wszystkich.

Najemnicy

Niech żyje wojna!
Niech żyje Polska!

Ubu

Niech żyje Polska!
Nie ma litości dla tych, co nie chcą iść na wprost! Wsadzę ich do kieszeni, wyrwę

Tasche! Ich zerquetsche ihm die Nase,
breche ihm sämtliche Zähne und reiße
ihm die Zunge aus!

Mutter Ubu

Viel Glück, Herr Vater Ubu, viel Glück!

Vater Ubu

Adieu!

Mutter Ubu

Viel Glück!

Vater Ubu

Adieu!

Mutter Ubu

Und bring mir den Zaren gut um!

Vater Ubu

Gewiß, aber das große Finanzbuch nehme
ich mit. Dein Pech. Adieu!

*(Vater Ubu und die Armee entfernen sich
singend)*

Mutter Ubu

Endlich ist er weg, der große Hampel-
mann. Ans Werk, Mutter Ubu, jetzt wol-
len wir den Schatz rauben.
(s. 380–403)

język i wybije zęby, i zmiżdżę pięścią
nos!

Ubica

Bądź zdrow. Szczęść Boże. Bądź zdrow!

Ubu

Adieu!

Ubica

Bądź zdrow!

Ubu

Adieu!

Ubica

Zabij mi pięknie cara!

Ubu

Jasne! Ale tę Księgę Finansów zabieram.
Twój pech! Adieu, pani Ubu! Adieu, adieu!

(Ubu i jego armia oddalają się, śpiewając.)

Ubica

Nareszcie wyjechał ten głupi pajac! Do
dzieła, królowo! Do zobaczenia!
[s. 45–46]

Ubica wysyła męża na wojnę, żeby zadbać o swoje prywatne finanse oraz – prawdopodobnie – ocalić się przed Rosjanami. Można by nawet pomyśleć, że zależy jej na śmierci Ubu, ale takiej hipotezie przeczy to, że małżonkowie nie mogą bez siebie żyć, choć zarazem nie znoszą się. Nie ma też między nimi zaufania i wzajemnego szacunku. Chciwa Ubica, kierując się własną korzyścią, okrada męża. Po raz kolejny otrzymujemy dowód na to, że brak jej kręgosłupa moralnego. Każda decyzja i każde przewinienie pociągają jednak za sobą pewne konsekwencje. Swoim postępowaniem Ubica przysparza sobie wielu wrogów, co powoduje, że musi uciekać, aby chronić własne życie:

Mutter Ubu

Endlich sehe ich jemanden. Durch ganz Polen in zwei Tagen. Ich sterbe vor Kälte und Müdigkeit. Ich möchte nur wissen, was aus meinem dikken Hanswurst geworden ist? Wieviel Finanzen habe ich ihm entwendet! Wie viele Reichstaler habe ich ihm gestohlen, ha, ha!

Vater Ubu (*beginnt zu erwachen*)
Schreie!

Mutter Ubu

Gott, wo bin ich? (*Mutter Ubu erkennt ihn*) Ich verliere den Kopf!

Vater Ubu
Schreie!

Mutter Ubu

Nun, mein Dickerchen, hast du gut geschlafen?

Vater Ubu
Gut. – Beim Heiligen Antonius, hier spricht jemand?

Mutter Ubu (*mit veränderter Stimme*)
Ja, Herr Ubu, es ist Sankt Gabriel, der Euch einen guten Rat.

Vater Ubu
Schweige! Da haben wir's. Ich sehe wohl, daß du es bist, ausgekochte Giftkröte?

Mutter Ubu
Nein!

Vater Ubu
Ja, Mutter Ubu!

Ubica

W ciągu dwóch dni, przez całą Polskę. Umieram z zimna i zmęczenia. Chciałabym tylko wiedzieć, co się dzieje z moim grubym knurem. Ha, ha. Och, żeby on wiedział, ile finansów mu zwinęłam! Ha, ha! Ile państwowej kasy mu przeszyłam. Ha, ha, ha!

Ubu (*budzi się powoli*)
Grówno!

Ubica

Boże, gdzie jestem? (*rozpoznaje Ubu*) Odchodzę od zmysłów!

Ubu
Grówno!

Ubica

No, mój grubasie, wyspałeś się już?

Ubu
Nieźle... Oj, Święty Antoni, tu gada coś?

Ubica (*zmienionym głosem*)
Tak, panie Ubu. Jam Święty Gabriel! Chcę ci dać parę dobrych rad.

Ubu
Grówno! Rozpoznałem cię. Te nerwiki w oczach! Więc kradłaś nie tylko owies? To ty?

Ubica
Skądże!

Ubu
Tyś jest Ubica!

Mutter Ubu

Ja! Oder nein! Erst mußt du Mutter Ubu verzeihen, daß sie dir ein wenig Geld entwendet hat.

Vater Ubu

Du Rabenaas!

Wie zum Teufel kommst du hierher?

Mutter Ubu (*weinend*)

Alle sind tot, und mich haben die Polen verjagt

Vater Ubu (*weinend*)

...und mich haben die Russen verjagt.

Mutter Ubu

Erzähl mir von deinem Feldzug, Vater Ubu!

Vater Ubu

Das ist zu lang. Ich weiß nur eines: daß ich von allen geschlagen wurde!

Mutter Ubu

Wie?

Vater Ubu

Du blöde Gans! Ich habe gemeint, sie wollten mich vierteilen!

Mutter Ubu

Du, mein Dickerchen, auch! Ich wurde von allen geschlagen.

Vater Ubu

Die schönen Geister begegnen sich.

Mutter Ubu

Die schönen Geister begegnen sich.
(s. 504–510)

Ubica

Tak albo nie. Najpierw musisz przebaczyć pani Ubu te drobne fynansowe przekręty.

Ubu

Grówno! Ty latawico!

Skąd się, u diabła, tu wzięłaś?

Ubica (*placząc*)

Wszyscy zabici, a mnie Polacy wygnali...

Ubu (*też placząc*)

I mnie też Rosjanie wygnali...

Ubica

Opowiedz o swojej wyprawie na Moskwę!

Ubu

Grówno! Za długie. Wszyscy mi dali w dupę!

Ubica

Jak?

Ubu

O, głupia gęś! Myślałem, że mnie rozerwą!

Ubica

Ach, ty grubasku mój, mnie także wszyscy wygrzmocili!

Ubu (*łagodnie*)

Tak, piękne duchy spotkały się.

Ubica

Tak, piękne duchy spotkały się.
[s. 52]

Zarówno Ubu, jak i Ubica zostali pokonani przez swoich oponentów. Porażka wywołuje w nich następujące jedna po drugiej skrajne reakcje emocjonalne. Najpierw wyżywają się na sobie nawzajem, ale ich złość szybko przeradza się we współczucie, dzięki któremu przypominają sobie łączącą ich niegdyś miłość. W pełnej zgodzie opuszczają kraj i lud, któremu dla własnej korzyści wyrządzili wiele krzywd:

Vater Ubu, Mutter Ubu, Rüfels

Holla he,
volle Kraft voraus!
Werft den Anker aus,
segeln wir,
Millionen Knoten pro Stunde!

Vater Ubu

Eine schöne Brise!

Mutter Ubu

Oh, welch ein Glück, daß wir bald das
liebliche Frankreich wiedersehen!

Vater Ubu

Wir werden gleich an Schloß Helsingör
vorbeifahren. Und jetzt stürzt unser edles
Schiff in die düsteren Wogen der Nordsee.
Das wilde, unwirtliche Meer, in dem Land
badet, das Germanien heißt, so benannt
nach den Germanisten, die dort wohnen.

Mutter Ubu

Es soll ein sehr schönes Land sein.

Vater Ubu

Ach, wie schön es auch sei, es ist noch
lange nicht so schön wie Polen. Wenn es
Polen nicht gäbe, gäbe es keine Polen.

[...]

Rüfels

Holla he,
volle Kraft voraus!
Werft den Anker aus,

Ubu, Ubica, Najemnicy (z oddali)

Hola he, hola he,
całą naprzód pędź!
Zerwij kotwic więź!
Płyńmy więc, płyńmy więc,
miliony węzłów, miliony węzłów,
miliony mil na godzinę!

Ubu

Piękny wiatr, co za bryza!

Ubica

Och, co za szczęście zobaczyć znowu umi-
łowany Paryż!

Ubu

Opływamy na razie zamek w Elsynorze
i wtargniemy niebawem na złowrogie fale
Morza Północnego. Dziś, ponure morze,
które oblewa kraj Germanią zwany, bo
zamieszkuje go lud Germanistów.

Ubica

To pewno jest bardzo piękny kraj.

Ubu

Nie przesadzajmy. Jak piękny by nie był,
nie może się równać z Polską. Gdyby Pol-
ski nie było, nie byłoby Polaków.

[...]

Najemnicy

Hola he, hola he,
całą naprzód pędź!
Zerwij kotwic więź!

segeln wir,
Millionen Knoten pro Stunde!

Mutter Ubu

Was! Wir entfernen uns von Frankreich,
Vater Ubu?

Vater Ubu

Mach die keine Sorgen um das Land, in
dem wir landen. Es ist bestimmt ein Land,
wo Freiheit gleich Brüderlichkeit ist, nur
vergleichbar mit der Gleichheit der Rech-
theit und der Rechtheit der Schlechtheit.
Ein außergewöhnliches Land und würdig,
uns aufzunehmen.

[...]

Vater Ubu, Mutter Ubu, Rüpels

Wenn die Sonne am Sonntag uns lachte,
gingen wir aus
wie die feinen Leute, um dabei zu sein,
wenn man Gehirnschlammmacht.
Das war eine Freude,
Freude, Freude, Freude,
das war eine Freude!
(s. 510–522)

Płyńmy więc, płyńmy więc,
miliony węzłów, miliony węzłów,
miliony mil na godzinę!

Ubica

Cóż to? Oddalamy się od Francji? Ojczy-
Ubu?

Ubu

Nie przejmuj się. Kraj, ku któremu zmie-
rzamy, jest jakby dla nas stworzony. To
kraj, gdzie Wolność rozplywa się w Bra-
terstwie, Braterstwo – w Równości, Rów-
ność – w Sprawiedliwości, a Sprawiedli-
wość – w Bezprawiu. To niezwykły kraj
i jedyny – godny nas przyciągać.

[...]

Ubu, Ubica, Najemnicy

Gdy niedzielne słońeczko nas budzi,
pędzimy tam,
gdzie wśród samych zacnych ludzi
gapimy się znów,
jak z mózgów leci szlam!
Ach, co to za frajda,
frajda, frajda, frajda!
Ach, co to za frajda!
[s. 52–53]

Groteskowa sztuka Jarry'ego wytykała zepsucie, bezwzględność, egoizm i ambicję ówczesnego społeczeństwa. Tropem tym poszedł także Penderecki, tworząc portrety swoich antybohaterów: rozbuchanego w żądzy bogactwa Ubu i pragnącej władzy manipulantki Ubicy.

Cechami dominującymi u żeńskiej postaci dramatu są: zdecydowanie, determinacja, świadomość sytuacji i odporność psychiczna. W świecie Ubicy – w przeciwieństwie do rzeczywistości, w jakiej funkcjonuje Lady Makbet, która z czasem coraz gorzej radzi sobie z dręczącymi ją wyrzutami sumienia – skrupuły i poczucie winy nie istnieją. Jest tylko walka o upragnioną pozycję. Patrząc na Ubicę, widzimy kobietę w pełni władz umysłowych. Nie możemy jej cech i zachowań usprawiedliwić zaburzeniami czy chorobą psychiczną – co najwyżej socjopatią⁴⁰, jednak trudno dopatrywać się choroby tam, gdzie za postępowaniem stoi trzeźwa kalkulacja.

40 W ICD-10 osobowość dyssocjalna lub antyspołeczne zaburzenie osobowości (ASPD, F60.2) – patrz przypis 17.

PORTRET UBICY – MUZYKA

Muzycznym wprowadzeniem do świata Ubu jest Prolog – pieśń żeglarska przypominająca chór marynarzy z III aktu *Holendra tułacza*. Penderecki, parodiując Wagnera, przenosi kontekst i sytuację psychologiczną. Oba fragmenty – autorstwa tak niemieckiego, jak polskiego twórcy – są zaproszeniem do zabawy. Przedstawione wydarzenia będą mieć jednak zupełnie inny charakter.

ŻĄDZA

Dominującym afektem w całej operze jest żądza (władzy i pieniędzy). Ubica pragnie sterować ludźmi (mężem oraz poddanymi), a Ubu – po czasie – pożąda pieniędzy, choć wcześniej był uczciwym wojskowym z tytułem. To nie kto inny, jak jego żona rozbudza w nim chęć przejęcia władzy królewskiej, po którą wcześniej nie miał ambicji ani zamiaru sięgać. Już w 1 scenie I aktu Ubica namawia męża do zabicia króla Wacława. Kłaster w partii smyczków i pojawiające się co jakiś czas tremola werbla czy fanfary trąbek *con sordino* nawiązują do splendoru władzy królewskiej. Gra z tłumikiem zwiastuje kadłubowość samowwładczych rządów, ale na tym etapie możemy jedynie się domyślać, czy zabraknie w nich majestatu, mądrości i dobra, czy też za dużo pojawi się zła i niekompetencji. Zauważmy też, że sytuację, w której jedna osoba nakłania inną do zabicia władcy, znamy bardzo dobrze z innych tekstów kultury.

W historii opery w szczególny sposób zapisała się postać kobieca śpiewająca o śmierci, odwecie i tym, co się wydarzy, jeśli zemsta się nie dopełni. Mowa o Królowej Nocy, która w arii *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* opowiada właśnie o pragnieniu śmierci Sarastra. Monarchini próbuje namówić swoją córkę Paminę, by zabiła kapłana oraz odebrała mu amulet Siedmiokrotnego Kręgu Słonecznego, stanowiący symbol jego władzy. Wręczając dziewczynie sztylet, przysięga, że jeśli ta nie będzie jej posłuszna, przeklnie ją i odtrąci. Podobieństwo sytuacyjne nie jest jednak jedynym punktem stycznym obu oper. Motywy melodyczne zawarte w partii Ubicy również do złudzenia przypominają staccata ze wspomnianej Mozartowskiej arii (*aluzja*, zob. przykł. 50 a i b). Matka Ubu wykorzystuje swą

a)

K. d. N. mehr

K. d. N. mei - ne Toch - ter nim - mer - mehr

b)

Mutter Ubu Ha ha ha ha! Ha ha ha ha ha! Ha!

Przykład 50. Porównanie motywów melodycznych: (a) W.A. Mozart, aria Królowej Nocy *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*, (b) K. Penderecki, *Ubu Rex*, partia Ubicy

uwodzicielską moc, kusząc męża wizjami posiadania upragnionych przez niego rzeczy (hełm, parasol, kacabaja) i przyszłości obfitującej w bogactwa. Każdy przedmiot jest muzycznie reprezentowany przez odmienne środki: mowa (hełm) przechodzi w wokalny motyw, który pojawia się w wersji podstawowej (kapuza), a następnie zostaje powtórzony od niższego dźwięku (*epizeuxis*) i dodatkowo rozwinięty o quasi- kantyleny oraz kadencję (zob. przykł. 51). Dzięki temu odnosimy wrażenie, jakby Ubica chciała, by słowa oplatały jej męża niczym wąż, hipnotyzowały go. Kiedy jednak wspomina o nedorzecznym według niej wyborze pozostania wiernym, choć niezamownym rycerzem króla, jej wypowiedź brzmi ostro, szyderczo, budowane frazy są krótkie, niczym szybkie i, jak się okazuje, niezwykle celne ciosy. Ponadto wzburzenie kobiety oddaje również partia smyczków w szybkim szesnastkowym rytmie jako nawiązanie do *stile concitato*. Paralela między Ubicą i Królową Nocy jest wyraźnie dostrzegalna. Powstaje jednak pytanie, czy pierwsza z kobiet ma tak dalece rozwinięte umiejętności manipulacji, by ostatecznie przekonać Ubu do swojego planu.

W scenie Wielkiego Żarcia dowiadujemy się, że Ubu poddał się woli swojej żony i dlatego rozpoczyna w towarzystwie dyskusję na temat możliwego spisku. Gdy najważniejszy z zaproszonych gości odkrywa przed małżeństwem, że przejrzał ich zamiary, pomimo zaskoczenia i zakłopotania wszyscy jednocześnie się w celu realizacji planu, który dla Bardiora oznacza likwidację śmiertelnego wroga, a dla Ubu – zdobycie tronu polskiego. Muzyka na początku odzwierciedla stan emocjonalnego wzburzenia małżonków wywołany faktem, iż tak szybko i niespodziewanie rozszyfrowano ich nikczemny plan. Co ciekawe, znacząca zmiana tematu (żarcie vs. obale-

accel.

Cl. 1

Fg. 1

Cfg. (2)

Perc. Triangolo

Cel.

Vater Ubu

Mutter Ubu

Und der lange Regenmantel? Und die Ka - pu - ze? Und der Schirm?

Vn. II

Vl.

Vc.

Cb.

Mutter Ubu

Mutter Ubu

Cl. 1

Mutter Ubu

Cl. 1

200

ff

2/4

Przykład 51. K. Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *emphais* (czerwona ramka), akt I, scena 1,
t. 191–200

nie króla i likwidacja rodziny królewskiej) nie jest zaznaczona w warstwie muzycznej. Zastosowane zostają te same środki: akcentowanie słabej części taktu (wprowadzenie quasi-tanecznego nastroju), krótkie postawione akordy, dynamika *forte* lub *fortissimo*, zwięzłe i urywane frazy. Wszystko to nadaje nie tylko komicznego charakteru całej scenie, ale z całą jaskrawością ukazuje, z jak wypaczoną moralnością mamy do czynienia w przypadku głównych spiskowców. Chwilowa zmiana atmosfery następuje w momencie wizyty Ubu u króla, ale zaraz potem powracamy do stanu euforii i podniecenia związanego z ustaleniem szczegółów planu. Warto jednak zwrócić uwagę, że choć Ubica jest pomysłodawczynią przedsięwzięcia, pozwala Ubu grać pierwszoplanową rolę, sama natomiast „łączy się z tłumem”, wykrzykuje pochwały na cześć męża, a jej głos zostaje wpleciony w odcinki ansamblowe. Dodaje tylko krótkie koloratury, bardziej słyszalny jest również jej rejestr. Pod względem muzycznym jej głos zyskuje autonomię w momencie, gdy nakazuje żołnierzom przyrzec realizację planu, by zagwarantować sobie i mężowi (względne) bezpieczeństwo. Dopiero po ceremonii złożenia przysięgi Ubica śpiewa długą koloraturę, tym razem skupiając uwagę jedynie na sobie i ciesząc się, że już niedługo będzie królową Polski. W tym fragmencie wyraża się przekonanie bohaterki o skuteczności uknutego spisku i jednocześnie ujawnia się jej ambicja.

SZYDERSTWO

Ubica wielokrotnie ostrzega swojego męża, widząc, jak włada krajem i ludźmi. Przez cały czas próbuje być jego głosem rozsądku, on jednak woli skupiać się na wydawaniu pieniędzy i wręcz maniakałnym gromadzeniu dóbr. Kiedy rządy wymykają mu się spod kontroli, a zdradzony przez samozwańca Bardior ucieka z więzienia, sprawy przybierają zły obrót. Skazaniec bowiem przedostaje się za granicę – przed tron rosyjskiego cara. Stamtąd przesyła list, w którym zapowiada przyszły koniec Ubu. W odpowiedzi na taki zwrot akcji Ubica znów przejmuje inicjatywę, ponieważ jej przestraszony mąż nie wie, co robić. Kobieta przekonuje go, że jedynym wyjściem z sytuacji jest wypowiedzenie wojny, czemu przyklaskuje całe zgromadzenie, wyśpiewując hymn pochwalny na cześć walki i Polski. Wraz z przejściem korony Ubu nie przybyło jednak odwagi, rozsądku ani gotowości do rezygnacji z wygodnictwa. Dlatego też, by zmusić go do spełnienia swoich oczekiwań, Ubica publicznie z niego szydzi: wylicza kolejne elementy jego zbroi, po każdym z nich robiąc pauzę (*abruptio*, zob. przykł. 52), by uzmy-

Fl. 1 2 $\frac{2}{4}$ $\sharp$ a2 $\frac{3}{4}$ $\flat$ rit. $\frac{4}{4}$ meno mosso $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Ob. 1 2 $\frac{2}{4}$ $\sharp$ (a2) $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Cl. 1 $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ p $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

2 $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Fg. 1 $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ pp

Cfg. (2) $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ pp

Cr. 1 $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Timp. $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Perc. Triangolo $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Mutter Ubu $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$
 ha - ben Angst! Wie schön er ist mit sei-nem Helm und sei-nem Pan-zer wie ein Kür-bis im Waf-fen.

Vater Ubu $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$
 ha - ben Angst!

Giron $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$
 U-bu hat Angst!

Vn. I $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $pizz.$

Vn. II $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $pizz.$

VI. $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $pizz.$

Vc. $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $pizz.$ (pizz.)

Cb. $\frac{2}{4}$ $\sharp$ $\frac{3}{4}$ $\flat$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

Przykład 52. K. Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *abruptio* (czerwona ramka), akt II, scena 3,
 t. 254–258

słowiec słuchaczom, że to, w jaki sposób prezentuje się jej mąż, stanowi jedynie parodię żołnierza. Nie robi tego jednak tylko po to, żeby osiągnąć cel, ale również dlatego, że naprawdę tak o Ubu myśli (o czym mamy okazję upewnić się chwilę później). Ten jednak zdaje się nie odczytywać sarkazmu w jej głosie i niczym prawdziwy wódz gotowy do walki każe sobie przyprowadzić konia. Ubica nawet nie kryje się z wybuchem śmiechu realizowanym na opadającym pochodzie chromatycznym, wzmacnianym dodatkowo przez smyczki (*pathopoia*, zob. przykł. 53), gdyż rzeczony koń – a dokładnie szkap, ze względu na poczynione przez Ubicę oszczędności – jest na wpół żywy. Pomimo czulego i delikatnego pożegnania, w którym kompozytor wykorzystał interwały tercji i oktawy, samozwaniec zabiera ze sobą księgę finansów (czyli okazuje żonie zupełny brak zaufania). Ubica ma jednak plan awaryjny i podczas gdy wszyscy idący na wojnę, śpiewając wesołą piosenkę, ona z całą stanowczością stwierdza: „Ans Werk, Mutter Ubu, jetzt wollen

The musical score is for K. Penderecki's *Ubu Rex* (1991), Act II, Scene 3, measures 259-263. It is in 2/4 time, marked *più mosso*. The score includes parts for Clarinet (Cl.), Cor Anglais (Cr.), Mutter Ubu, Vater Ubu, Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vl.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Mutter Ubu's line includes the lyrics "Dein Pferd? Ha ha ha ha ha ha. Es hat seit". A red box highlights the "Ha ha ha ha ha ha" sequence. Various performance instructions like "con sord.", "div.", "arco", "pizz.", "mf", "f", "p", and "unis." are present throughout the score.

Przykład 53. K. Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *pathopoia* (czerwona ramka), akt II, scena 3, t. 259–263

wir den Schatz rauben. Ich komme wieder" („Do dzieła, matko Ubu, teraz pora obrabować skarbiec. Nadchodzę ponownie”), zaznaczając przy tym słowo „Schatz” („skarbiec”; *emphasis*, czerwona ramka, zob. przykł. 54). Niewzruszoność owego postanowienia przypieczętowała trzykrotne dokładne powtórzenie rozłożonego trójdźwięku F-dur na słowach „ich komme wieder” (*circulatio*, zob. przykł. 54).

IRYTACJA

Ubu na początku nie interesuje korona ani władza nad ludem, w związku z czym nie ma żadnej wiedzy na temat rządzenia państwem. To Ubica stara się wytłumaczyć mu działanie poszczególnych mechanizmów z tym związanych. Ponieważ jednak jej mąż stawia silny opór wobec przyswojenia jakiegokolwiek informacji, kobieta traci cierpliwość. W pewnym momencie nawet wtrąca: „Wie bin ich nur an einen solchen Schreißkerl geraten?” („Jak mogłam być tak ślepa, że wyszłam za takiego matoła!”), dodatkowo podkreślając słowo ubliżające mężowi⁴¹. Gdy Ubu nadal nie chce wyjść naprzeciw żądaniom ludu, jego żona mówi: „Und dabei sind alle Schätze Polens in deiner Hand, alle Schätze” („wszystkie skarby Polski są w twoich rękach, wszystkie skarby”). Pokazuje mu więc, że jego pragnienie się spełniło, bo już władza Polską, a to, czego potrzebował, ma w swoich rękach. Ta argumentacja również nie przynosi skutku, więc spiskowcy usiłują przekonać samozwańca, by podzielił się złotem z ludem, który w przeciwnym razie nie będzie płacił podatków. Muzycznie słowa „keine Steuern” („żadnych podatków”) zostały więc opracowane ansamblowo: w kolejnych głosach najpierw pojawia się imitacja motywu (*anaphora*), a następnie każdy z głosów wielokrotnie powtarza wyżej wspomniane słowa, jednak na innych motywach dźwiękowych. Całość tworzy wrażenie zapętlenia (*circulatio*) mającego wywołać strach u samozwańca o majątek zgromadzony w skarbcu. Ostatecznie mężczyzna decyduje się oddać część złota poddanym. Trudno stwierdzić, czy podchwycony przez pozostałych spiskowców wywód Ubicy ostatecznie przesądza o zmianie postępowania Ubu, czy w ogóle nie jest dla niego

41 Znaczenie słownikowe słowa *Scheißkerl* (tu *Schreißkerl*) to: 1. gnój; 2. gnojek, 3. dupek, co oznacza, że tłumaczenie Jarockiego zostało znacznie uładzone. Za: (1) depl.pl; (2, 3) pl.pons.com, bit.ly/3O3Hxla, dostęp: 14.11.2022.

1
Fl.

2
Ob.

1
Cl.

2
Fg.

1
Cf.

2
Cr.

Timp.

Mutter Ubu
Ans Weis, Mut-ter U-bu jetzt wol-len wir den Schatz rau-ben.
(Ubu und die Räpel gehen singend ab.)

Ubu
al - le ste-hen in Reih' und Glied stramm. Brot und Zwie-beln wer - den ver-teilt.

Vater Ubu
stramm, bis al - le ste - hen in Reih' und Glied stramm.

Coriase
al - le ste-hen in Reih' und Glied stramm. Brot und Zwie-beln wer - den ver-teilt.

4. Räpel
al - le ste-hen in Reih' und Glied stramm. Brot und Zwie-beln wer - den ver-teilt.

5. Räpel
al - le ste-hen in Reih' und Glied stramm. Brot und Zwie-beln wer - den ver-teilt.

Giron
al - le ste-hen in Reih' und Glied stramm. Brot und Zwie-beln wer - den ver-teilt.

Vn. I
div. unis. div.

Vn. II
unis. div.

Vl.
unis. div.

Vc.
Cb.

Przykład 54. K. Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *emphasis* (czerwona ramka), akt II, scena 3,
t. 320–321

znaczący. Wydaje się jednak, że to początek końca wpływu, jaki kobieta ma na męża, ponieważ od II aktu podąża on za podszeptami własnej, niezrozumiałej dla innych logiki.

BEZSIŁNOŚĆ

Problem z podejściem Ubu do bogactwa narasta do momentu, kiedy Ubica zupełnie traci wpływ, jaki dotąd miała na męża. Mężczyzna nie rozumie, że rozrzutność sprowadzi na nich kłopoty, więc beztrząsco trwoni majątek, rozkoszuje się wymarzoną kapuzą i możliwością nieograniczonego jedzenia. Ubica jednak nie daje za wygraną, dlatego jesteśmy świadkami kłótni małżeńskiej: w takcie 53 rozpoczyna się szybka wymiana zdań, gdzie Ubu powtarza: „Mein liebes Weibchen” („moja kochana samiczko”), na co Ubica odpowiada: „Wir müssen sparen” („musimy oszczędzać”). Partia tenoru jest w tym miejscu zdublowana przez instrumenty smyczkowe, a sopranu – przez instrumenty dęte (ponownie *circulatio*). Wielokrotne, coraz szybsze powtarzanie zdań tworzy wrażenie jednoczesnej intensyfikacji i zakleszczania bohaterów w sytuacji bez wyjścia. Pojedyncze nuty *staccato* w głosach instrumentów dętych obrazują nie tylko niemożność osiągnięcia zgody między Ubu i Ubicą, ale także chaos i rozbieżne wizje małżonków na temat objęcia tronu. Ostatecznie wymiana zdań przybiera na sile i tempie, aż między obojgiem padają już tylko słowa „sparen” („oszczędzać”) i „warum” („dlaczego”). Napięcie rozładowuje okrzyk „nein!”, który towarzyszy pojawieniu się krawców przynoszących kapuzę. Być może pokonana, a być może próbująca uzmysłwić mężowi błędną kolejność priorytetów kobieta kwituje jego nowy ubiór stwierdzeniem: „Das ist schön, aber noch schöner ist, König zu sein” („Jest piękn[y], ale piękniej jest być królem”). Dalsze próby przemówienia mężowi do rozsądku okazują się bezowocne. Metody perswazji, które jeszcze nie tak dawno działały, tym razem nie robią na mężczyźnie większego wrażenia, co widać w momencie rozpoczęcia procesu wielkiego wymóżdżania i ściągania od szlachty ziem i tytułów. Na słowach: „Ich flehe dich an, mäßige dich, Vater Ubu” („Błagam, opanuj się, ojczu Ubu”) w partii Ubicy słyszalne są ornamenty (*emphasis*, zob. przykł. 55), których kobieta zwykle używa, by omamić męża i osiągnąć swój cel – jak chociażby w pierwszych scenach, kiedy próbuje nakłonić go do morderstwa. Skuteczne wówczas sposoby tracą teraz moc.

The musical score is for K. Penderecki's *Ubu Rex* (1991), Act II, Scene 1, measures 186-190. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass), percussion (Timpani, Silofono, Piatto sospeso, Tamburino), and vocal soloists (Mutt Ubu, 1. Rüpel, 2. Rüpel). The score is in 3/4 time, with a tempo marking of *poco meno mosso* and a section marked *senza misura*. The Mutt Ubu part features a complex rhythmic passage highlighted by a red box, consisting of dense sixteenth-note patterns and a vocalization of "terrrrr". The score includes various dynamic markings, including *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando), and articulation markings such as *pizz.* (pizzicato) and *gliss.* (glissando). The percussion parts include a *coperto con un piatto* (covered with a cymbal) section. The vocal parts include the lyrics: "Ich fle-he dich an, mä-ßi-ge dich, Va-ter U - bu, Va - ter U - bu".

Przykład 55. K. Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *emphasis* (czerwona ramka), akt II, scena 1, t. 186–190

Dalej, kiedy Ubica nadal prosi Ubu o odrobinę rozsądku, jest już tylko ignorowana (jak np. w taktach 217–221 czy 229–232) pomimo wsparcia głosów instrumentalnych. Decyduje więc, że przyłączy się do pozostałych, i razem z nimi wyśpiewuje pochwałę męża (zob. przykł. 56), a później także piosenkę o wymóżdżaniu. Być może dochodzi do wniosku, że jej opór nie ma sensu, bo ostatecznie stan skarbcza, który w dalszej perspektywie wpadnie w jej ręce, i tak się powiększa?

Mutter Ubu
Hur - ra, hur - ra, Ad - li - ge im Loch, Va - ter U - bu le - be hoch!

Pile
Hur - ra, hur - ra, Ad - li - ge im Loch, Va - ter U - bu le - be hoch!

Vater Ubu
Hur - ra, hur - ra, Ad - li - ge im Loch,

Cotice
Hur - ra, hur - ra, Ad - li - ge im Loch, Va - ter U - bu le - be hoch!

1. Rüpel
Hur - ra, hur - ra, Ad - li - ge im Loch, Va - ter U - bu le - be hoch!

2. Rüpel
Hur - ra, hur - ra, Ad - li - ge im Loch, Va - ter U - bu le - be hoch!

Giron
Hur - ra, hur - ra, Ad - li - ge im Loch, Va - ter U - bu le - be hoch!

Przykład 56. K. Penderecki, *Ubu Rex* (1991), akt II, scena 1, t. 264–267

W trakcie analizy wspomnianych wyżej scen widać, jak bardzo Ubu wymyka się Ubicy spod kontroli. Coś, co na początku udaje się realizować jako dobrze ułożony plan, teraz staje się wielkim chaosem i drogą do upadku.

MIŁOŚĆ/WYRACHOWANIE

Od początku wiemy, że Ubu i Ubica są małżeństwem, a afekt, który nieodmiennie kojarzy się ze związkiem dwóch osób, to miłość. Obserwując relację tych dwojga, dalecy jesteśmy jednak od przypuszczenia, że żywią oni do siebie choćby okrucieństwo tego uczucia. W ostatnim spotkaniu z matką Ubu dostajemy jednak coś, co na pierwszy rzut oka może przeczyć naszemu wrażeniu. W scenie 5 aktu II dochodzi do powtórnego, bardzo krótkiego spotkania małżonków po wojnie z Rosjanami. Na przestrzeni zaledwie sześćdziesięciu taktów rozgrywa się skomplikowana relacja między małżonkami: rozpoznanie, opowiedzenie sobie nawzajem o ostatnich przeżyciach i duet miłosny. Wydaje się, że akcja toczy się bardzo szybko: kobieta, wchodząc do jaskini, żali się, że musiała przejść całą Polskę w dwa dni, a teraz umiera z zimna i zmęczenia (cierpienie z powodu tego ostatniego odzwierciedla *patopoia*). Jej stan znajduje muzyczne potwierdzenie w śpiewanej przez nią na tle jednostajnego klasteru smyczków opadającej frazie. Chwilę później wyczerpanie ustępuje miejsca radości, pewności siebie i dumie, że ostatecznie udało jej się oszukać męża, bo „zwędziła mu pieniądze”. W tej frazie podkreślone zostaje słowo „gestohlen” („ukraść”), użyte dwukrotnie, za każdym razem z innymi figuracjami (*emphasis, paranomasia*, zob. przykł. 57).

Mutter Ubu Reich - sta - ler ha - be ich ihm ge - stoh -

Mutter Ubu len, ge - stoh - len. Ha ha ha ha ha ha ha ha!

poco accel.

Przykład 57. K. Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *emphasis, paranomasia*, akt II, scena 5, t. 40–45

Towarzyszące tym melizmatom dźwięki krotali i czelesty wywołują skojarzenia z brzęczącymi monetami. Radość kobiety przerywają jednak tryle smyczków i nieśmiertelne „Schreiß” jej męża. Kiedy się rozpoznają, oboje płaczą, opowiadając sobie, jak zostali pobici i wygnani – ich partie wokalne przeplatają się i wykorzystują podobne motywy z zaznacze-

niem słowa „verjagt” („przegoniony”) przez melizmat (*emphasis*, czerwona ramka) lub duży skok interwałowy (*saltus duriusculus*, niebieska ramka; zob. przykł. 58).

The musical score is for K. Penderecki's *Ubu Rex* (1991), Act II, Scene 5, measures 72-77. It includes vocal parts for Mutter Ubu and Vater Ubu, and instrumental parts for Vn. I, Vn. II, VI, Vc, and Cb. The vocal parts have German lyrics. The instrumental parts include various performance instructions like 'poco rall.', 'p (weinend)', 'div.', 'unis.', 'con sord.', 'tutte div. a 2', and 'pp'. A red box highlights the word 'ver-jagt' in the Mutter Ubu part, and a blue box highlights the interval jump in the Vater Ubu part.

Przykład 58. K. Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *emphasis* (czerwona ramka), *saltus duriusculus* (niebieska ramka), akt II, scena 5, t. 72–77

Na koniec, w taktach 87–94, pojawia się duet miłosny o pięknych duszach: metrum trójdzielne, dynamika *pianissimo*, określenie *dolce* i quasi-kantylena narzucają to nieodparte skojarzenie. Elementem niepasującym do atmosfery jest solo waltorni, która, chociażby ze względu na swoją historię, kojarzy się z polowaniem. W kontekście całego libretta, podczas ostatniej sceny trudno oprzeć się wrażeniu, że w ten sposób kompozytor podsumowuje relację Ubu i Ubicy: nastawieni na zysk i własną korzyść, oboje co rusz zastawiają na siebie sieci.

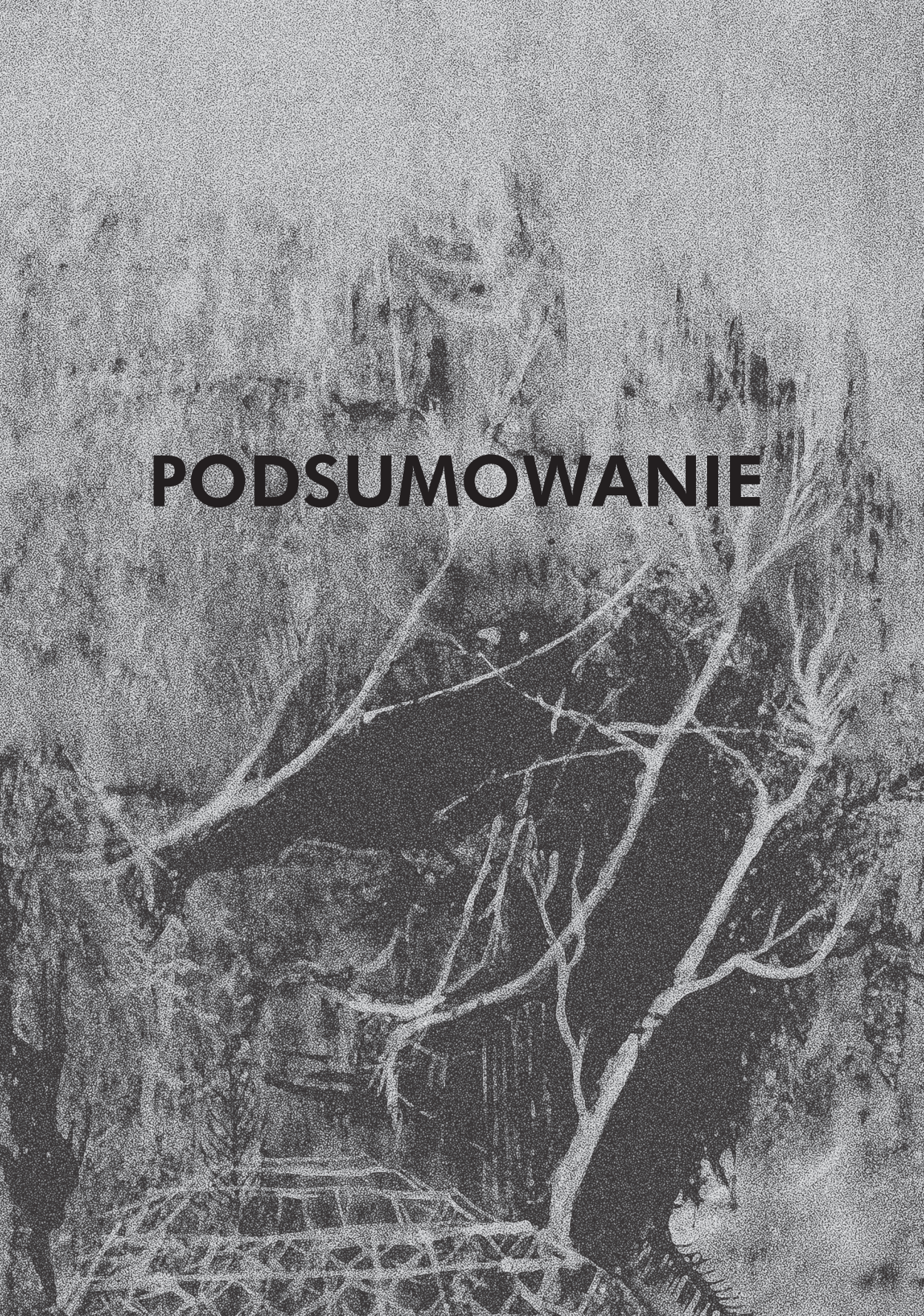
PODSUMOWANIE

Nie ma wątpliwości, że Ubica Pendereckiego i Jarockiego jest mniej wyrazista i mniej skuteczna niż ta z dramatu Jarry'ego. Świadczą o tym ginące w tłumie wokalizy, niezauważane przez męża uwodzicielskie kantyleny, ignorowanie kobiety przez większość czasu – zarówno przez Ubu, jak i przez żołnierzy oraz dowódców (wyjątkiem jest scena Wielkiego Żarcia). Wszystkie te elementy sprawiają, że nie tylko jej skretyniałego męża, ale także ją samą traktujemy mniej poważnie: odmawiamy jej sprawczości, inteligencji oraz umiejętności logicznego myślenia, które w dziele francuskiego dramaturga co rusz prowokują pytanie, dlaczego ścieżki tych dwojga zetknęły się ze sobą. Analizując jednak warstwę słowną i muzykę, nie mamy wątpliwości, że zachowania Ubicy cechuje konsekwencja. Na tej podstawie możemy stwierdzić, że w jej przypadku – w odróżnieniu od Benigny i matki Joanny – nie zachodzi podejrzenie żadnego zaburzenia psychicznego. Penderecki kreuje portret spójny, klarowny, ale także pozbawiający wszelkich złudzeń – Ubica ma pełną świadomość wychodzenia poza granice moralności, jednak nie przeszkadza jej to w kroczeniu raz obraną przez siebie drogą.

Afekt	Figura retoryczna	Realizacja muzyczna
Żądza	<i>aluzja</i>	nawiązanie do arii Królowej Nocy z opery W.A. Mozarta <i>Czarodziejski flet</i> (przykł. 50 a i b)
	<i>epizeuxis</i>	powtórzenie odcinka melodycznego od coraz niższych dźwięków (przykł. 51)
	<i>abruptio</i>	przerywanie melodii pauzami, by wykić kolejne elementy zbroi Ubu (przykł. 52)
	<i>pathopoia</i>	opadający pochód chromatyczny, oddający żałosny obraz żołnierza z wychudzoną szkapą zamiast konia (przykł. 53)
Szyderstwo	<i>emphasis</i>	zaznaczenie słowa „Schatz” („skarbiec”) (przykł. 54)
	<i>circulatio</i>	trzykrotne dokładne powtórzenie rozłożonego trójdźwięku F-dur na słowach „ich komme wieder” („nadchodzę ponownie”) (przykł. 54)
	<i>anaphora</i>	imitacja motywu „keine Steuern” („żadnych podatków”) w kolejnych głosach
Irytacja	<i>circulatio</i>	zapętlenie wyrażenia „keine Steuern” („żadnych podatków”) i jego realizacji muzycznej, wyrażające niepokój o dalsze losy środków zgromadzonych w skarbcu
	<i>circulatio</i>	wielokrotnie powtarzająca się wymiana zdań „mein liebes Weibchen” („moja kochana samiczko”) i „wir müssen sparen” („musimy oszczędzać”)
Bezsilność	<i>emphasis</i>	ornamenty na słowach „Ich flehe dich an, mäßige dich, Vater Ubu” („Błagam, opanuj się, ojciec Ubu”) (przykł. 55)

	<i>patopoiia</i>	opadający pochód chromatyczny, wyrażający cierpienie z powodu zimna i zmęczenia
	<i>emphasis, paranomasia</i>	zaznaczenie słowa „gestohlen” („ukradłam”), użytego dwukrotnie, za każdym razem z innymi figuracjami (przykł. 57)
<i>Miłość/ wyrachowanie</i>	<i>emphasis</i>	podkreślenie melizmatem słowa „verjagt” („przegoniony”) (przykł. 58)
	<i>saltus duriusculus</i>	podkreślenie słowa „verjagt” („przegoniony”) dużym skokiem interwałowym (przykł. 58)

PODSUMOWANIE



Po przelaniu na papier myśli związanych z tematem szaleństwa, dylematem, gdzie leży granica między nienormatywnością a chorobą psychiczną, wciąż mam w pamięci słowa Matta Haiga, będące cytatem otwierającym wstęp: szaleństwo jest czasem kwestią czasu, a czasem i kodu pocztowego. W niniejszej pracy ograniczyłem się do obrębu kultury europejskiej, dokonując jednocześnie analizy historycznej i opisując, w jaki sposób ludzie współcześni bohaterkom oper interpretowali ich zachowanie. Jednocześnie, przenosząc to na dzisiejszy grunt, starałem się nazwać to, co wówczas jeszcze wymykało się definicjom.

Dostępne nam współcześnie narzędzia pozwoliły mi natomiast zarysować bardzo precyzyjne ramy poruszanych przeze mnie zagadnień. Przyjęte definicje szaleństwa („stan poważnej choroby psychicznej, która uniemożliwia normalne myślenie i zachowanie”) i nienormatywności („coś niezgodnego z normą, zachowania niedostosowane do przyjętych w danym społeczeństwie norm”) wyznaczyły ścieżkę, którą podążyłem podczas analizowania kolejnych dzieł.

Pytanie, które postawiłem sobie podczas pisania niniejszej książki – czy możemy zastosować obiektywne kryteria diagnostyczne do wstępnego potwierdzenia lub wykluczenia zaburzeń psychicznych u bohaterek oper – zyskało odpowiedź twierdzącą. Stało się to możliwe dzięki ukazaniu wielu kontekstów oraz wykorzystaniu obranej metodologii.

Opisane zaburzenia mowy i zachowania mogą zostać odtworzone w teatrze za pomocą gry aktorskiej. Choć ze względu na jakość techniczną niemożliwe było przeanalizowanie nagrań spektakli (pod kątem ruchów i gestów postaci), analiza libretta pozwoliła na zidentyfikowanie dysfunkcji mowy oraz stała się źródłem wiedzy na temat zachowania bohaterów dzięki zawartym w nim didaskaliom. Komunikaty werbalne i niewerbalne wysyłane przez bohaterki dopełnia muzyka, która oddaje emocje i myśli postaci, wzmacnia ich wypowiedzi, przeczy im lub wprowadza ambiwalencję wynikającą z niezgodności informacji pojawiających się jednocześnie w warstwie słownej i dźwiękowej. Tabele z zestawieniami figur retorycznych wykorzystanych przez kompozytora dodatkowo upewniają nas, że wprowadzenie ich stanowiło niezwykle trafny zabieg pozwalający na ukazanie wyrazistych portretów każdej z postaci.

Zsyntezowanie przesłanek pozostawionych przez twórców w tekście i muzyce umożliwiło ICD-10 – narzędzie niezbędne do precyzyjnego nazwania konkretnych zaburzeń, choć, jak wielokrotnie już wcześniej podkreśliłem w niniejszej książce, nie zależało mi na pełnym zdiagnozowaniu choroby, a na postawieniu hipotezy, na jakie zaburzenia może cierpieć bohaterka – poczynione to zostało na podstawie dostępnego po analizie zbioru danych. Pracy zarzucić można pewną anachroniczność, zważywszy na to, że od 1 stycznia 2022 roku oficjalnie zaczęła obowiązywać klasyfikacja ICD-11. Niech jednak na moją obronę przemówi fakt, iż prace nad polską wersją mają się zakończyć w 2023 roku, a termin całkowitego przejścia na nowy system wyznaczony został na koniec roku 2026 – to zadecydowało ostatecznie o wykorzystaniu starszej klasyfikacji. Ważne jednak, że nie ujmuje to niczego uniwersalności wypracowanej przeze mnie metody, ponieważ równie dobrze możemy tu zastosować każdą inną klasyfikację – wówczas zmieni się jedynie kod i nazwa zaburzenia (choć to nie zawsze) lub, w pojedynczych przypadkach, dana choroba zostanie wykreślona z klasyfikacji. W niniejszej pracy mogłem posłużyć się także podręcznikiem DSM-V stworzonym przez Amerykańskie Towarzystwo Psychiatryczne, jednak jak zaznaczałem wcześniej, ograniczyłem się do kręgu europejskiego, stąd też wybór padł na ICD-10.

Myślę, że dokonane w niniejszej monografii analizy pozwoliły dowieść, iż w obecnych czasach możemy nazwać to, co dotychczas pozostawało nienazwane. Mamy również narzędzia do tego, by pokazać szaleństwo za pomocą wielu środków językowych, muzycznych i te-

atralnych. Wracając do analiz postaci Joanny, Benigny czy Ubicy, mogę stwierdzić, że główny cel został osiągnięty. Niezamierzonym, acz myślę, że niezmiernie ważnym społecznie wnioskiem jest odkrycie, iż sztuka współcześnie ma jeszcze większy potencjał oswajania „inności”, pokazania ludzkiej strony choroby oraz oddania głosu osobom dotkniętym zaburzeniami psychicznymi, ponieważ oferujemy im narzędzia do tego, by mówiły, co i jak czują. Do nas należy decyzja, czy chcemy przynajmniej spróbować wsłuchać się w ich głos.

A black and white photograph of a rocky beach. The foreground is filled with dark, jagged rocks of various sizes scattered across a lighter, sandy or pebbly surface. In the background, the ocean is visible with white foam from breaking waves crashing against the shore. The sky is dark and overcast. The overall mood is somber and contemplative.

GDYBY NIE WY...

Praca nad badaniami i stworzeniem tej publikacji trwała pięć lat. Był to czas pełen różnych sztormów i upadków, ale również niespodziewanych odkryć i nieoczywistych wniosków. Tych ostatnich nie byłoby jednak, gdyby nie osoby, które spotkałem na swojej drodze.

W pierwszej kolejności chciałbym podziękować moim opiekunom naukowym: dr hab. Alinie Mądry, prof. UAM i dr. hab. Krzysztofowi Kurkowi, prof. UAM. To oni w czasach wielkiego kryzysu przygarnęli mnie pod swoje skrzydła, otrzepali z kurzu i po przerwie wyprowadzili w dalszą naukową drogę. Dali mi przy tym mnóstwo rad, przesyłali komentarze i oferowali pomocną dłoń, by uczynić ze mnie lepszego naukowca (co prof. Mądry czyni nieprzerwanie od jedenastu lat). Pragnę w tym miejscu podziękować także dr hab. Małgorzacie Gamrat, która jeszcze w czasie studiów licencjackich dała mi szansę udziału w projektach naukowych, ale przede wszystkim zawsze wspierała i kibicowała mi w osiągnięciu naukowych marzeń.

Dziękuję Jej Magnificencji, pani rektor Bogumile Kaniewskiej, za wsparcie, troskę o mój stan zdrowia i przychylanie się do wniosków będących reakcją na różne wersje planu badawczego, który burzyło i na powrót układało samo życie.

Ogromne podziękowania należą się także osobom, które pomagały mi w najróżniejszy sposób: od wsparcia mentalnego (czasem nawet motywującego szturchnięcia) przez rozmowy merytoryczne aż po redakcję i sprawdzanie literówek. Dziękuję zatem Kasi Osior-Szot, Darii Cegiełce, Alicji Derych, Magdzie Pasternak, Agacie Czemerzys, Joannie Macnar, Barbarze Bibik, Kasi Szarli, Beacie Wojnarowskiej i Asi Kołodziejskiej – mojej rodzinie z wyboru.

Dziękuję Kasi Jackowskiej za wspianą okładkę i wszystkie grafiki, bo dzięki nim opisywane w książce aspekty związane z chorobą psychiczną, byciem więźniem własnego umysłu, ale też niewpisywaniem się w normy społeczne zyskały swoją artystyczną reprezentację. Osobno dziękuję też Albertowi Kozikowi i Karolinie Ćwiek-Rogalskiej, którzy w nieskończoność pomagali mi w tworzeniu wniosku grantowego.

W moim życiu pojawiła się organizacja, dzięki której moje marzenia o byciu naukowcem powoli stawały się rzeczywistością. Mam tu na myśli Krajowy Fundusz na rzecz Dzieci. To dzięki spotkanym tam ludziom jestem o krok od realizacji kolejnego etapu tego marzenia. Dziękuję więc Marii Mach, Ewie Chałupce, Karolinie Suchan-Okulskiej, Hannie Borguńskiej, Igorowi Kraszewskiemu, Erykowi Zywertowi, Dorocie Kołodziej oraz wszystkim bezpośrednio i pośrednio związanym – każda, nawet krótka rozmowa z Wami stanowiła bodziec do większego wysiłku i jeszcze bardziej wyężonej pracy.

Jak wspominałem, ten projekt nie powstałby, gdyby nie wiele czynników; jednym z nich jest zaufanie otrzymane od Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. To Diamentowy Grant⁴² sprawił, że trzymają Państwo w rękach tę publikację.

Równie ważna była kwerenda w Lusławicach, za którą dziękuję serdecznie pani Jadwidze Kani i Europejskiemu Centrum Muzyki. Materiały badawcze (partytury i nagrania) otrzymałem od wydawnictwa Schott oraz Teatru Powszechnego im. Zbigniewa Hübnera. Wyrazy wdzięczności kieruję także w stronę personelu Bibliothèque nationale w Paryżu, który cierpliwie i z uśmiechem pomagał mi w poszukiwaniach materiałów dotyczących oper oraz źródeł historycznych o egzorcyzmach w Loudun.

Last but not least swoje podziękowania kieruję w stronę mojej partnerki: stojącej przy mnie każdego dnia i dodającej otuchy, kiedy nie miałem już siły na kolejne zdania, przynoszącej do biurka herbatę malinową, gdy wiedziała, że nie mogę oderwać się od pracy. Agnieszka przeczytała tę książkę tak wiele razy, że prawdopodobnie zna ją już znacznie lepiej niż ja. To dzięki jej erudycji, niezwykle trafnym pytaniom, które sprawiały, że musiałem przekonstrować i dopowiedzieć wiele rzeczy, oraz uważnej lekturze i konstruktywnej krytyce, publikacja ta jest najlepszą wersją siebie. Podobnie jak ja.

42 „Diamentowy Grant” był realizowany w latach 2019–2024 (nr projektu DI2018 012748 z dn. 7.10.2019).



BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

- Penderecki Krzysztof (1969). *Die Teufel von Loudun. Oper in drei Akten*. Mainz.
- Penderecki Krzysztof (2012). *Die Teufel von Loudun. Oper in drei Akten*. Mainz.
- Penderecki Krzysztof (1985). *Die Schwarze Maske. Oper in einem Akt nach dem gleichnamigen Schauspiel von Gerhart Hauptmann. Klavierauszug* Mainz
- Penderecki Krzysztof (1990–1991). „Ubu Rex”. *Opera buffa in zwei Akten. Libretto von Jerzy Jaroński und Krzysztof Penderecki nach dem Schauspiel „Ubu Roi” von Alfred Jarry*. Mainz.

LITERATURA

- Ahonen Marke (2019). Ancient Philosophers on Mental Illness. *History of Psychiatry*, 30 (1), 3–18.
- Alvarez-Conrad Jennifer, Zoellner Lori A., Foa Edna B. (2001). Linguistic Predictors of Trauma Pathology and Physical Health. *Applied Cognitive Psychology*, 15 (7), 159–170.
- Anges Jeanne des (1886). *Autobiographie d'une hystérique possédée*. Paris.
- Arystoteles (1977). *Etyka eudemejska*. Tłum. Witold Wróblewski. Warszawa.
- Arystoteles (1981). *Etyka nikomachejska*. Tłum. Daniela Gromska. Warszawa.
- Augustyn (2002). *Państwo Boże*. Tłum. ks. Władysław Kubicki. Kęty.
- Bartel Dietrich (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln–London.
- Berrios German E. (1996). *The History of Mental Symptoms: Descriptive Psychopathology since the 19th Century*. Cambridge.
- Berthold-Bond Daniel (1994). Hegel on Madness and Tragedy. *History of Philosophy Quarterly*, 71–99.
- Bilikiewicz Adam, Strzyżewski Włodzimierz (1992). *Psychiatria*. Warszawa.
- Bleuer Eugen P. (1934). *Textbook of Psychiatry*. New York.
- Bly Nellie (1887). *Ten days in a mad-house; or, Nellie Bly's experience on Blackwell's island. Ten days in a mad-house; or, Nellie Bly's experience on Blackwell's island*. New York.
- Błachnio Agata, Przepiorka Aneta (2013). Jąkanie jako zaburzenie z perspektywy psychologicznej: przegląd badań. *Psychology of Quality of Life*, 11 (2), 211–222.
- Bogucki Marcin (2018). *Szaleństwo w operze. Dzieje motywu w epoce nowoczesnej*. Warszawa.
- Boy-Żeleński Tadeusz (1936). Od tłumacza. W: Alfred Jarry, *Ubu Król, czyli Polacy*. Tłum. Tadeusz Boy-Żeleński. Warszawa.
- Boyd Jeffrey H. i in. (1984). A Study of Co-occurrence of Hierarchy-Free Syndromes. *Archives of General Psychiatry*, 983–989.
- Burton Robert (1621). *The Anatomy of Melancholy: What It Is, With All the Kinds, Causes, Symptoms, Prognostics, and Several Cures of It. In Three Maine Partitions with their several Sections, Members, and Subsections. Philosophically, Medicinally, Historically, Opened and Cut*. London.

- Cannizzaro Michael i in. (2004). Voice Acoustical Measurement of the Severity of Major Depression. *Brain and Cognition*, 56 (1), 30–35.
- Charcot Jean-Martin, Richer Paul (1887). *Les Démoniaques dans l'art*. Paris.
- Charland Louis C. (2014). John Locke on Madness: Redressing the Intellectualist Bias. *History of Psychiatry*, 137–153.
- Chłopicka Regina (1999). Teatr muzyczny Krzysztofa Pendereckiego. W: Maciej Jabłoński, Halina Lorkowska, Jan Stęszewski (red.), *Opera polska w XX wieku* (95–104). Poznań.
- Chłopicka Regina (1995). Torture and Stake in Krzysztof Penderecki's „The Devils of Loudun”. *Theatre et drame musical. Revue européenne bilingue*, 67–75. Paris.
- Chłopicka Regina, Chłopicki Władysław (2012). Female Characters in Krzysztof Penderecki's Musical Theatre. W: Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff (red.), *Beethoven: Studien und Interpretationen* (533–540). Cracow.
- Chmielewski Grzegorz (2015). Jakość wybranych czynników psychospołecznych a skuteczność terapii osób jękających się. W: Katarzyna Węsierska (red.), *Zaburzenia płynności mowy. Teoria i praktyka* (189–206). Katowice.
- Catholic Church (1854). *The Compendious Vesper-Book*. London.
- Chłopecki Andrzej (1975). Nad partyturą „Diabłów z Loudun”. *Ruch Muzyczny*, 8–9.
- Coker Ann L. i in. (1994). Correlates and Consequences of Early Initiation of Sexual Intercourse. *Journal of School Health*, 372–377.
- Cutting John (1997). *Principles of Psychopathology: Two Worlds — Two Minds — Two Hemispheres*. Oxford.
- Cyceron (1877). *Tusculan Disputations*. Tłum. Charles Duke Yonge. New York.
- Della Seta Fabrizio (2013). *Not Without Madness: Perspectives on Opera*. Tłum. Mark Weir. Chicago.
- Dell'Osso Liliana i in. (2002). Insight into Illness in Patients with Mania, Mixed Mania, Bipolar Depression and Major Depression with Psychotic Features. *Bipolar Disorders*, 4 (5), 315–322.
- Descartes René (2018). *Dioptryka*. Tłum. Piotr Błaszczuk, Kazimierz Mrówka. Kraków.
- Descartes René (2001). *Medytacje o pierwszej filozofii*. Tłum. Maria Ajdukiewicz, Kazimierz Ajdukiewicz, Stefan Swieżawski, Izydora Dąbmska. Kęty.
- Deutsch Albert (1949). *The Mentally Ill in America — A History of Their Care and Treatment from Colonial Times*. New York.
- Downes Stephen (1999). Daughters of Kundry? Laughter and the Grotesque in Penderecki's „The Devils of Loudun”. W: Teresa Malecka (red.), *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-Century Theatre: Studies, Essays, and Materials* (95–107). Cracow.
- Elliott Dyan (1999). *Fallen Bodies. Pollution, Sexuality and Demonology in the Middle Ages*. Philadelphia.
- Erazm z Rotterdamu (1953). *Pochwała głupoty*. Tłum. Edwin Jędrkiewicz. Wrocław.
- Erhardt Ludwik (1993). Ubu śpiewany. W: *Ubu Król* [książka programowa spektaklu] (8–11). Kraków.
- Ferber Sarah (2004). *Demonic Possession and Exorcism: In Early Modern France*. London.

- Flory Janine D., Yehuda Rachel (2015). Comorbidity between Post-Traumatic Stress Disorder and Major Depressive Disorder: Alternative Explanations and Treatment Considerations. *Dialogues in Clinical Neuroscience*, 141–150.
- Foucault Michel (2015). *Language, Madness and Desire on Literature*. Ed. Mathieu Potte-Bonneville, Jean-François Bert. Minneapolis.
- Foucault Michel (1987). *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. Tłum. Helena Kęszczycka. Warszawa.
- Frierson Patrick (2009a). Kant on Mental Disorder. Part 1: An Overview. *History of Psychiatry*, 267–289.
- Frierson Patrick (2009b). Kant on Mental Disorder. Part 2: Philosophical Implications of Kant's Account. *History of Psychiatry*, 290–310.
- Gałecki Piotr, Szulc Agata (2018). Schizofrenia, zaburzenia typu schizofrenii i urojenio-we (F20–F29). W: Piotr Gałecki, Agata Szulc (red.), *Psychiatria*. Wrocław.
- Gmys Marcin (2013). Chichot diabelski, droga krzyżowa, demon przeróbki – z Krzysztofem Pendereckim rozmawia Marcin Gmys. *Diabły z Loudun* [książka programowa spektaklu], 10–16. Warszawa.
- Goodey C.F. (1994). John Locke's Idiots in the Natural History of Mind. *History of Psychiatry*, 215–250.
- Grabski Bartosz, Gierowski Jan Krzysztof (2012). Zaburzenia osobowości – różne spojrzenia i próby ich integracji. *Psychiatria Polska*, XLVI (5), 829–844.
- Grzenkowicz Izabella, Kocięcka Beata, Szczepaniak Ireneusz (1987). *Czarna maska* [książka programowa spektaklu]. Poznań.
- Danuta Grzesiak-Witek, Piotr Sobolewski, Paweł Witek (2021), *Dysfunkcje mowy i zaburzenia funkcjonowania społecznego w chorobach psychicznych*. Kielce.
- Gurańska Joanna, Gurański Konstanty (2013). Zaburzenia prozodii emocjonalnej w przebiegu schizofrenii. *Psychiatria Polska*, XLVII (4), 579–586.
- Hatten Robert S. (1999). Penderecki's Operas in the Context of Twentieth-century Opera. W: Teresa Malecka (red.), *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th Century Theatre: Studies, Essays, and Materials* (15–25). Cracow.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich (1990). *Encyklopedia nauk filozoficznych*. Tłum. Światosław Florian Nowicki. Warszawa.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich (2002). *Fenomenologia ducha*. Tłum. Światosław Florian Nowicki. Warszawa.
- Helman Zofia (1999). „The Devils of Loudun” by Krzysztof Penderecki: Genre–Form–Style. W: Teresa Malecka (red.), *Krzysztof Penderecki's Music in the Context of 20th-Century Theatre: Studies, Essays, and Materials* (81–94). Cracow.
- Helman Zofia (2009). „Diabły z Loudun” Krzysztofa Pendereckiego: gatunek – forma – styl. *Polski Rocznik Muzykologiczny*, 21–32.
- Hobbes Thomas (1651). *Leviathan*. London.
- Hume David (1739–1740). *A Treatise of Human Nature*. Oxford.
- Hume David (1912). *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*. London.
- Huxley Aldous (2010). *Diabły z Loudun*. Tłum. Bartłomiej Zborski. Warszawa.
- Hofmann Stefan G. i in. (2012). Linguistic Correlates of Social Anxiety Disorder. *Cognition and Emotion*, 26 (4), 720–726.

- Huertas Rafael, Winston C.M. (1992). Madness and Degeneration, I: From 'Fallen Angel' to Mentally Ill. *History of Psychiatry*, 391–411.
- Insel Thomas i in. (2010). Research Domain Criteria (RDoC): Toward a New Classification Framework for Research on Mental Disorders. *American Journal of Psychiatry*, 7 (167), 748–751.
- Jackson Stanley W. (1986). *Melancholia and Depression: From Hippocratic Times to Modern Times*. New Haven.
- Jankowiak Barbara, Gulczyńska Anna (2014). Wczesna inicjacja seksualna młodzieży – przyczyny i konsekwencje. *Kultura – Społeczeństwo – Edukacja*, 171–187.
- Jarry Alfred (1936). *Ubu Król, czyli Polacy*. Tłum. Tadeusz Boy-Żeleński. Warszawa.
- Jarocki Jerzy, Penderecki Krzysztof (2003). Ubu rex. W: Paweł Chynowski (red.), *Ubu rex* [książka programowa spektaklu] (31–53). Warszawa.
- Jordan Harold W. i in. (2006). Erotomania Revisited: Thirty-four Years Later. *Journal of the National Medical Association*, 787–793.
- Jung Carl Gustav (1969). *The Structure and Dynamics of the Psyche*. Tłum. R.F.C. Hull. Princeton.
- Kamiński Piotr (2008). *Tysiąc i jedna opera*. Kraków.
- Kanerva Kirsi (2014). Disturbances of the Mind and Body. Effects of the Living Dead in Medieval Iceland. W: Sari Katajala-Peltomaa, Susanna Niiranen (red.), *Mental (Dis)Order in Later Medieval Europe* (219–242). Leiden.
- Kant Immanuel (2005). *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*. Tłum. Ewa Drzazgowska, Paulina Sosnowska. Warszawa.
- Kasprzak Maja, Kiejna Andrzej (2010). Współchorobowość zaburzeń psychicznych – dane epidemiologiczne. *Psychiatria*, 1–10.
- Kimszał Ewelina, Van Damme-Ostapowicz Katarzyna (2016). Emocje związane z zaburzonym obrazem ciała. *Polski Przegląd Nauk o Zdrowiu*, 3 (48), 259–262.
- Knapiek Magdalena, Malina Urszula (2021). O zagadnieniach spójności wypowiedzi w schizofrenii. W: Agnieszka Ścibior (red.), *Niezrealizowane, niesfinalizowane, niedokończone* (165–180). Kraków.
- Kotłowska Beata (2011). Libretto w przestrzeni kultury — o relacjach międzytekstowych na przykładzie „Diabłów z Loudun” Krzysztofa Pendereckiego. *Aspekty Muzyki*, 1, 83–100.
- Kozłowska Sylwia, Chęciek Mieczysław (2019). Zastosowanie technik poznawczo-behawioralnych w zmniejszaniu stanów logofobii – studium przypadku. *Biuletyn Logopedyczny*, 33, 129–144.
- Krajewska Małgorzata (2018). Psychiatria w logopedii – problem zaburzeń somatofornicznych i nerwic mowy. *Neurolingwistyka Praktyczna*, 4, 32–42.
- Książek Paulina (2020). Dwie wersje „Diabłów z Loudun” (1969/2012) Krzysztofa Pendereckiego w kontekście przemian estetycznych współczesnego teatru operowego. Poznań.
- Książek Paulina (2021). Was Leonore Really a Woman? On Leonore's Evolution in Subsequent Versions of „Fidelio”. W: Magdalena Chrenkoff (red.), *Beethoven 8, Studies and Interpretations* (364–374). Kraków.
- Libera Antoni (2020a). Od jednoaktówki Hauptmanna do opery Pendereckiego. *Kwartalnik Artystyczny*, 3–8.

- Libera Antoni (2020b). „Czarna maska” (Die Schwarze Maske). Libretto opery Krzysztofa Pendereckiego na podstawie dramatu Gerharta Hauptmanna pod tym samym tytułem. *Kwartalnik Artystyczny*, 9–34.
- Lindstedt Iwona (2010). *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*. Warszawa.
- Locke John (1690). *An Essay Concerning Humane Understanding*. London.
- Locke John (2000). *Of the Conduct of the Understanding*. Keele.
- Margaret Alic (2001). Kraepelin Emil. *Gale Encyclopedia of Psychology* (360–362). Detroit–New York–San Francisco–London–Boston–Woodbridge, CT.
- Mądry Alina (2003). *Carl Philipp Emanuel Bach. Estetyka – Stylistyka – Dzieło*. Poznań.
- McClelland Clive (2017). *Tempesta: Stormy Music in the Eighteenth Century*. Lanham.
- Midelfort Erik (1999). *A History of Madness in Sixteenth-century Germany*. Stanford.
- Marczyński Jacek (1988). *Teatr. Razem*, 23.
- Mazur Roman i in (2014). Zaburzenia świadomości — spojrzenie interdyscyplinarne. *Polski Przegląd Neurologiczny*, 10 (2), 51–58.
- McClary Susan (1991). *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis.
- Mianowski Jarosław (2004). *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*. Poznań.
- Mosiłek Anna, Gierus Jacek (2016). Funkcje poznawcze a radzenie sobie z problemami życia codziennego w schizofrenii. *Psychiatria*, 13(2), 98–104.
- Pachter Henry M. (1951). *Magic Into Science: The Story of Paracelsus*. New York.
- Paczkowski Szymon (1998). *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*. Lublin.
- Pastoureaux Michel (2006). *Średniowieczna gra symboli*. Tłum. Hanna Igalson-Tygielska. Warszawa.
- Petrakis John A. (2019). *Punishment, Self-Defence, and Madness in Hobbes's Leviathan*. Montreal.
- Perry Renae (2019). „Shame! Fury! Grief!”: Mozart's „Hysterical” Arias. Arlington.
- Petry Michael John (1978). *Hegel's Philosophy of Subjective Spirit*. Tom 2. Dordrecht.
- Pietikäinen Petteri (2015). *Madness: A History*. New York.
- Pinel Philippe (1806). *A Treatise on Insanity. In which Are Contained the Principles of a New and More Practical Nosology of Maniacal Disorders than Has Yet Been Offered to the Public*. Tłum. David Daniel Davis. Sheffield.
- Platon (2005). *Fajdros*. Tłum. Władysław Witwicki. Kęty.
- Platon (1997). *Państwo*. Tłum. Władysław Witwicki. Kęty.
- Platon (2017). *Prawa*. Tłum. Dorota Zygmuntowicz. Kęty.
- Platon (1952). *Timajos*. Tłum. Władysław Witwicki. Warszawa.
- Piotrowicz Radosław, Rymarczyk Krystyna (2015). Niepełnosprawność intelektualna – neurorozwojowe zaburzenie. W: Anna Rozetti, Filip M. Rybakowski (red.), *Spektrum autyzmu – nerorozwojowe zaburzenia współwystępujące* (155–179). Łódź–Warszawa.
- Pużyński Stanisław, Wciórka Jacek (red.) (2000). V rozdział. W: tychże, *Klasyfikacja zaburzeń psychicznych i zaburzeń zachowania w ICD. Opisy kliniczne i wskazówki diagnostyczne*. Tłum. Celina Brykczyńska. Warszawa.
- Rapley Robert (1998). *A Case of Witchcraft: The Trial of Urbain Grandier*. Montreal.

- Rapp Dorothea (1970). Krzysztof Penderecki: „Die Teufel von Loudun”. Wege der Modernen Kunst. *Die Drei: Zeitschrift für Anthroposophie in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben*, 189–192.
- Rituale Romanum Pauli V Pontificis Maximi jussu editum, a Benedicto XIV et a Pio X castigatum et auctum cui accedunt benedictionum et instructionum appendices duæ* (1913). Ratisbonæ.
- Rider Catherine (2014). Demons and Mental Disorder in Late Medieval Medicine. W: Sari Katajala-Peltomaa, Susanna Niiranen (red.), *Mental (Dis)Order in Later Medieval Europe* (47–69). Leiden.
- Rochester Sherry (1979). *Crazy Talk: A Study of the Discourse of Schizophrenic Speakers*. New York.
- Rogoziecki Robert (1997). Kim jest Michel Foucault? *Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka*, 45–56.
- Rosand Ellen (1992). Operatic Madness: a Challenge to Convention. W: Steven Scher (red.), *Music and Text: Critical Inquiries* (241–287). Cambridge.
- Ross Thomas Wiliam (1979). *Myths of Madness: An Essay on the Science of Soul*. Kalamazoo.
- Schott Heinz, Tölle Reiner (2006). *Geschichte der Psychiatrie*. Munich.
- Scribano Emanuela (2016). Descartes on error and madness. *Rivista di storia della filosofia*, 599–614.
- Seneca Lucius Annaeus (1961). *Listy moralne do Lucyliusza*. Tłum. Wiktor Kornatowski. Warszawa.
- Seneca Lucius Annaeus (2000). *Medea*. Tłum. Elżbieta Wesołowska. Poznań.
- Shelton Matthew James (2018). *Madness in Socratic Philosophy Xenophon, Plato and Epictetus*. St Andrews.
- Simonsen Carmen i in. (2011). Neurocognitive Dysfunction in Bipolar and Schizophrenia Spectrum Disorders Depends on History of Psychosis rather than Diagnostic Group. *Schizophrenia Bulletin*, 37 (1), 73–83.
- Siraisi Nancy G. (1990). *Medieval & Early Renaissance Medicine*. Chicago.
- Sirois Fuschia M. (1982). Perspectives on Epidemic Hysteria. W: Michael J. Colligan, James W. Pennebaker, Lawrence R. Murphy (red.), *Mass Psychogenic Illness: A Social psychological analysis* (217–236). New York.
- Sugiera Małgorzata (2011). *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim (od Jarry'ego do Lagarce'a)*. Kraków.
- Surin Jean-Joseph, Prunair Jacques, Certeau Michel de (1991). *Le Triomphe de l'amour divin sur les puissances de l'enfer en la possession de la Mère supérieure des Ursulines de Loudun... et Science expérimentale des choses de l'autre vie*. Grenoble.
- Szasz Thomas (1974). *Myth of Mental Illness*. New York.
- Szkiełkowska Agata (2012). Klasyfikacja zaburzeń głosu. W: Stanisław Grabias, Marek Kurkowski (red.), *Logopedia. Teoria zaburzeń mowy. Podręcznik akademicki*. Lublin.
- Till Nicholas (1992). *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*. New York.

- Trillat Etienne (1993). *Historia hysterii*. Tłum. Zofia Podgórska-Klawe, Elżbieta Jamrozik. Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Ubu Król* (2016). [encyklopediateatru.pl, bit.ly/3UgijOI](http://encyklopediateatru.pl/bit.ly/3UgijOI), dostęp: 16 grudnia 2022.
- van Vechten Carl (1919). On the Relative Difficulties of Depicting Heaven and Hell in Music. *The Musical Quarterly*, 553–560.
- Waite Arthur Edward (red.) (1894). *The Hermetic and Alchemical Writings of Paracelsus*. London.
- Werse Nicholas R. (2015). Loudon Possessions. W: Joseph P. Laycock (red.), *Spirit Possession around the World: Possession, Communion, and Demon Expulsion across Cultures* (218–221). California–Denver.
- Whiting John (1961). *The Devils*. London.
- Wilce James M. (2005). Language and Madness. W: Alessandro Duranti (red.), *A Companion to Linguistic Anthropology* (414–430). New Jersey.
- Witkowska Iwona (red.) (2013). *Libretto. „Diabły z Loudun”* [książka programowa spektaklu], 38–57. Warszawa.
- Woźniak Tomasz (1993). Pojęcie jąkania a metodyka postępowania logopedycznego. W: Stanisław Grabias (red.) *Opuscula Logopaedica: in honorem Leonis Kaczmarek* (313–319). Lublin.
- Woźniak Tomasz (2015). Schizofazja. Zasady postępowania logopedycznego. W: Jolanta Panasiuk i in., *Logopedia. Standardy postępowania logopedycznego* (1093–1108). Lublin.
- Zawistowski Piotr (2003). Rozważania temat retoryki w muzyce baroku. *Z praktycznych zagadnień pedagogiki muzycznej*, (2),.
- Ziemińska Renata (2013). *Historia sceptycyzmu. W poszukiwaniu spójności*. Toruń.

SPIS
PRZYKŁADÓW
NUTOWYCH

1. Ludwig van Beethoven, *Fidelio* (1814), recytatyw *Abscheulicher! Wo eilst du hin?*, *exclamatio* (czerwona ramka).
2. Ludwig van Beethoven, *Fidelio* (1814), recytatyw *Abscheulicher! Wo eilst du hin?*, *tenuta* (czerwona ramka).
3. Ludwig van Beethoven, *Fidelio* (1814), aria *Komm, Hoffnung, emphasis* (czerwona ramka) i *epizeuxis*.
4. Ludwig van Beethoven, *Fidelio* (1814), aria *Komm, Hoffnung*, melizmat na słowie „Gattenliebe”.
5. Giacomo Puccini, *Tosca* (1900), aria *Vissi d'arte, catabasis*.
6. Giacomo Puccini, *Tosca* (1900), aria *Vissi d'arte, tenuty*.
7. Giacomo Puccini, *Tosca* (1900), aria *Vissi d'arte, exclamatio*.
8. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 6, *emphasis*.
9. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 6, *tenuty*.
10. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 6, *exclamatio* (czerwona ramka) i opadające glissanda (niebieska ramka).
11. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 1, *abruptio* (niebieska ramka), *gradatio* (zielona ramka), *exclamatio* (czerwona ramka).
12. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 7, *patopoia* (czerwona ramka).
13. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 9, *suspiratio* (czerwona ramka).
14. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 10, *suspiratio* „Ich habe Angst”.
15. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 10, glissanda i szybkie pasaże.
16. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 1, *passus duriusculus* (czerwona ramka).

17. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 1, *saltus duriusculus* (czerwona ramka).
18. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 1.
19. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 1, *tenuty* (głosy instrumentalne).
20. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 6, ruchy glissandowe.
21. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 13, *tenuty* (głosy instrumentalne).
22. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 7, *patopoiia* (niebieska ramka), *accentus* (czerwona ramka).
23. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 4, *saltus duriusculus* (niebieska ramka).
24. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 5, *tenuta* (czerwona ramka), *apokopa* (niebieska ramka).
25. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 5, *emphasis*.
26. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 1, *tenuta*.
27. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 1, *tenuta* (czerwona ramka), *saltus duriusculus* (niebieska ramka).
28. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt II, scena 3, pasaże harfy na słowach „piękny, złoty lew wszedł” (czerwona ramka).
29. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 1, *exclamatio* (czerwona ramka), *saltus duriusculus* (niebieska ramka), *passus durusculus* (zielona ramka).
30. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt I, scena 1, synkopa (czerwona ramka), *accentus* (zielona ramka).
31. Krzysztof Penderecki, *Diabły z Loudun* (1969), akt III, scena 7, *emphasis* (niebieska ramka).
32. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), wstęp do arii Benigny, cz. B, s. 52, nr 60.
33. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigny, *tenuta* (niebieska ramka), dźwięk *h* blisko granicy skali sopranu (czerwona ramka), cz. B, s. 53–54, nr 61–62.
34. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigny, *passus duriusculus* (czerwona ramka), *tenuta* (zielona ramka), *emphasis* (niebieska ramka), *apokopa*, (żółta ramka), cz. B, s. 54–55, nr 63.
35. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigny, *katabasis* (czerwona ramka), *anafora* (niebieska ramka), *circulatio* (żółta ramka), cz. B, s. 55–56, nr 65.
36. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigny, *apokopa* (czerwona ramka), *tirata* (niebieska ramka), cz. B, s. 63, nr 71.
37. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), *hiperbola* (czerwona ramka), *emphasis* (niebieska ramka), cz. AII, s. 17, nr 61.
38. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigny, *anaphora* (czerwona ramka), cz. B, s. 66, nr 77.
39. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigny, *accentus* (czerwona ramka), cz. B, s. 67–69, nr 77.

40. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), *aluzja* (czerwona ramka), *katabasis* (zielona ramka), cz. AII, s. 32–33, nr 78–79.
41. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), *Leitmotiv* (brązowa ramka): (a) pierwsza prezentacja, s. I; (b) jedno z pojawień się, cz. B, nr 40.
42. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), *apokopa*, (czerwona ramka), *tenuta* (zielona ramka), *anabasis* (niebieska ramka), cz. B, s. 77–78, nr 88.
43. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), aria Benigny, *emphasis* (czerwona ramka), *anafora* (niebieska ramka), cz. B, s. 88–89, nr 98.
44. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), powtórzenie słów „Aller Welt will ich abbitten” w różnych wariantach melodycznych, cz. C, s. 34–36, nr 37.
45. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), *apokopa* (czerwona ramka), *exclamatio* (niebieska ramka), cz. C, s. 45–46, nr 49.
46. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), *emphasis* i *katabasis* (czerwona ramka), s. 53, cz. C, nr 56.
47. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), *climax* (czerwona ramka), s. 54–55, cz. C, nr 57–58.
48. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), *noema* (brak ramki – długie wartości), *abruptio* (zielona ramka), szesnastki, triole szesnastkowe i tremola (czerwona ramka), cz. B, s. 58–59, nr 67–68.
49. Krzysztof Penderecki, *Czarna maska* (1986), *anabasis* i *catabasis* (czerwona ramka), cz. B, s. 71–72, nr 82–83.
50. Porównanie motywów melodycznych:
 (a) Wolfgang Amadeusz Mozart, aria Królowej Nocy *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*,
 (b) Krzysztof Penderecki, *Ubu Rex*, partia Ubicy.
51. Krzysztof Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *emphais* (czerwona ramka), akt I, scena 1, t. 191–200.
52. Krzysztof Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *abruptio* (czerwona ramka), akt II, scena 3, t. 254–258.
53. Krzysztof Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *pathopoia* (czerwona ramka), akt II, scena 3, t. 259–263.
54. Krzysztof Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *emphasis* (czerwona ramka), akt II, scena 3., t. 320–321.
55. Krzysztof Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *emphasis* (czerwona ramka), akt II, scena 1, t. 186–190.
56. Krzysztof Penderecki, *Ubu Rex* (1991), akt II, scena 1, t. 264–267.
57. Krzysztof Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *emphasis*, *paranomasia*, akt II, scena 5, t. 40–45.
58. Krzysztof Penderecki, *Ubu Rex* (1991), *emphasis* (czerwona ramka), *saltus duriusculus* (niebieska ramka), akt II, scena 5, t. 72–77.

