

"Diabły z Loudun", czyli Penderecki w Atenach

Teologia Polityczna

 Teologia Polityczna

Jan Pawelec

Ta historia miała wydarzyć się naprawdę. Świadczą o tym wspomnienia i wielokrotnie spisane relacje świadków. Francja pierwszej połowy XVII wieku, kraj pod rządami Ludwika XIII i Armanda Jeana du Plessis, księcia Richelieu, kardynała Kościoła katolickiego, miała aż huczeć od plotek.

Matkę Joannę, przeoryszkę klasztoru urszulanek w Loudun, męczą erotyczne wizje związane z miejscowym, niezwykle urodziwym i libertyńsko usposobionym proboszczem parafii św. Piotra, Urbanem Grandier. Odmawia on prośbie przeoryszy, by służyć jako spowiednik w żeńskim klasztorze, co tylko rozpala namiętności i wyobraźnię mniszki. Wedle jej relacji, Grandier miał nawiedzić ją podczas snu, wprowadzić do kaplicy, by wspólnie z innymi mniszkami klasztoru wyprawić orgię, zakończoną czarną mszą – odprawioną na nagich ciałach kobiet. Wieść o wizjach matki Joanny szybko przedostaje się poza mury mniszej celi i dociera do uszu dostojników kościelnych i mieszkańców miasta. Grandier nie należy do najpopularniejszych postaci wśród miejskiego establishmentu, a jego wrogowie, lekarz Mannoury oraz aptekarz Adam, postanawiają wykorzystać opowieści matki Joanny by pozbyć się niewygodnego księdza. W sukurs przychodzi im faktyczny władca kraju, kardynał Richelieu, który poprzez specjalnego wysłannika rozkazuje władzom Loudun zniszczyć mury miasta. Jak argumentuje kardynał, ufortyfikowane grody na prowincji kraju mogą stać się schronieniem i ogniskiem oporu dla protestantów. Kategorycznie sprzeciwia się temu gubernator Loudun, d'Armagnac, znajdując wsparcie w Grandier. Wizje matki Joanny, jak i wrogość najważniejszej postaci w państwie wobec opornego na rozkazy władzy księdza wydają się wystarczające, by raz na zawsze unieszkodliwić Urbana Grandier.

Do Loudun przybywa królewski komisarz Jean de Martin, baron de Lubardemount, wysłany przez kardynała Richelieu z misją przeprowadzenia sekretnego śledztwa w sprawie buntownika. Z pomocą przychodzą mu, zawsze chętni do współpracy, lekarz

Mannoury oraz aptekarz Adam. W tym samym czasie doświadczony egzorzysta z pobliskiego Chinon, ojciec Barré, poddaje matkę Joannę brutalnym egzorcyzmom, w przekonaniu, iż została opętana przez szatana. Przywołany w wyniku tych praktyk demon Asmodeusz miał wyjawić ojcu Barré, iż wstępując w dusze mniszek korzysta z pomocy księdza Grandier. Mimo iż rzekome opętanie matki Joanny okazuje się chorą intrygą snutą przez mniszkę owładniętą chęcią zaszkodzenia Grandier – mężczyźnie, którego nie może zdobyć, i którego nigdy nie widziała na oczy – baron de Laubardemont doprowadza do aresztowania księdza. Pozostaje przekonać króla – interweniującego z początku na rzecz Grandier, na wieść o fałszywych wizjach matki Joanny – o bezspornej winie bezbożnika i nielojalnego sługi Jego Królewskiej Mości, w czym nieoceniony okazuje się kardynał Richelieu. Urban Grandier zostaje poddany okrutnym torturom, lecz nie przyznaje się do bluźnierstwa przeciw Bogu, ani do znieważenia mniszek. Zostaje spalony na stosie przed klasztorem św. Urszuli, na oczach mieszkańców Loudun.

Rację mają zapewne ci, którzy w historii księdza Urbana Grandier widzą przestrożę przed zaprzęgnięciem ideologii w rydwan politycznej intrygi. Podróż takim rydwanem kończy się często na stosie lub na szafocie. Czarownice i demony rodzą się na deskach kreślarskich politycznych strategów, despotów oraz tyrańskich zauszników, i umierają, gdy tylko spełnią swą funkcję – popychania „pożytecznych idiotów” do walki przeciwko upatrzonym wrogom Kościoła i rzekomym zdrajcom ojczyzny. Złe intencje ukryte za frazeologią powszechnego dobra,

ideologia totalna w służbie polityki – szczególnie, gdy ujęta językiem religii – to zarzewie wojny domowej lub konfliktu o zasięgu globalnym, a także budulec ustroju totalitarnego.

To jednak, obok warstw obyczajowej i historycznej, nie jedyny kontekst „Diabłów z Loudun” Krzysztofa Pendereckiego – z librettem według sztuki Johna Whitinga, pióra kompozytora. Wystawionych tym razem na deskach nowego gmachu Opery Krakowskiej, w reżyserii Laco Adamika. „Diabły z Loudun” to również opowieść o trudnych relacjach religii i polityki, degeneracji władzy, świeckiej i duchowej, oraz upadku wspólnoty politycznej. Sprawny interpretator wydobędzie z historii opowiedzianej przez Krzysztofa Pendereckiego na bazie XVII-wiecznych przekazów, wielowymiarowy świat namiętności, kłamstw i intryg, a także uniwersalny dramat indywiduum, poddanego presji nieograniczonej władzy. Jak pokazała inscenizacja krakowska, „Diabły z Loudun”, w 40 lat po premierze, mienią się szeroką paletą interpretacji, nie tracąc na aktualności.

Ksiądz Grandier jest przedmiotem politycznej intrygi w kraju, w którym delikatna równowaga między państwem a Kościołem została zachwiana, grzebiąc tradycyjną hierarchię władzy. Gdy losy księdza Grandier ważą się przed obliczem monarchy, widzimy bezsilnego i schorowanego króla Ludwika XIII, za którym stoi niemy biskup, symbol prawomocności i autorytetu władzy monarszej. Obaj schodzą na drugi

plan wobec figury kardynała Richelieu, zstępującej z balkonów komnaty, przechadzającej się przed bezmyślnym obliczem króla i władczym gestem decydującej o losach rozważanej sprawy. Zgodnie z politycznym testamentem kardynała, polityka państwa ma być podporządkowana oświeconej racji stanu. Postulat ten, wskazujący na interes kraju, jako busolę dla rozchwianej nawy państwowej, łatwo ulec może degeneracji. Gdy prawowita władza traci autorytet, państwu grozi anarchia lub nieograniczone rządy oligarchii. W przypadku pierwszym, nawet wszechwładni doradcy królewscy nie będą w stanie uciszyć szalejących żywiołów, które władzę wyrzucę na ulicę, jako łup dla zuchwałych. „Żywot nasz – w rękach pijanych nicponi! – zawoła przerażony Antonio, samozwańczy książę Mediolanu. W przypadku drugim, owym zuchwałym okaże się geniusz politycznej intrygi, który wokół dworu zbuduje wszechwładną, oligarchiczną klikę. I który zacznie rządzić mocą przebiegłych sztuczek, ukrytych za sztafażem pięknych słów i gestów lub za powagą kardynalskiej purpury. We Francji kardynała Richelieu i księdza Grandier król jest nagi, odarty z nimbu boskości.

Mury Loudun mają zostać zburzone w imię politycznej intrygi. Sprawa ta tylko pozornie wydaje się błaha. Do ok. IV w. p.n.e. grecki wyraz, który kojarzymy z miastem – *polis* – oznaczało *twierdzą na szczycie*, ufortyfikowany ośrodek obrony, siedzibę władcy i jednocześnie centrum kultu religijnego. Trudno zaprzeczyć, że w dużej mierze to właśnie potężnym murom obronnym zawdzięczał gród Priama dziesięcioletnią, skuteczną obronę przed najazdem Achajów. Według niektórych przekazów musiano zburzyć zwieńczenie tej potężnej budowli nad bramą miasta, by w jego obręb wprowadzić podstępny dar

Agamemnona dla Troi, drewnianego konia. W późniejszym okresie *polis* nabrało podwójnego znaczenia, miasta w sensie geograficznym i państwa w sensie wspólnoty politycznej, skupionej wokół ośrodka miejskiego. Trudno sobie wyobrazić, aby „państwo-miasto”, zrodzone, jak chciał Platon, między innymi z potrzeby bezpieczeństwa i w tym celu – w swej wersji idealnej – wychowujące sobie osobną klasę stróżów, wojowników, odpowiedzialnych za przyłączanie do *polis* nowych terytoriów, ochronę przed zagrożeniem zewnętrznym oraz za utrzymanie porządku wewnętrznego, pozbawione było murów. Faktycznie, *polis* było – w wersji znanej z historycznych przekazów – wspólnotą obywateli w ramach określonego ustroju politycznego, stanowiącą jednocześnie rząd, a więc uchwalającą prawa, prowadzącą wojny, nakładającą podatki i decydującą o wydatkach publicznych. Przede wszystkim jednak było to zrzeszenie ludzi wolnych, zobowiązanych do wspólnej obrony przed zagrożeniem zewnętrznym. Wolność do życia publicznego i współdecydowania o losie wspólnoty była okupiona obowiązkiem noszenia broni, gdy okazywało się to konieczne. Obywatelskim obowiązkiem stawania na murach w imię przetrwania *polis*. Podobnie rzecz miała się z I Rzeczpospolitą, choć tej, czerpiącej ducha z bezprecedensowej w owym czasie wolności, zabrakło defensywnej siły murów.

To jednak Włochy, kraj Francesco Guicciardiniego i Niccolò Machiavellego, okazały się ojczyzną nowożytnej polityki, prowadzonej z za ciężkich fortyfikacji. Intrygi państw-miast włoskich, owych kunsztownych „arcydzieł sztuki” politycznego rękodzielnictwa, osiągały niekiedy – jak pisał Jakub Burckhardt – „doskonałość o pozorach wytworności i wspaniałości”, gdy całość robiła wrażenie

bezdennej otchłani. I choć wojna stała się domeną *stricte* państwową dopiero w wieku XVII, gdy dyplomacja międzynarodowa święcić zaczęła swe triumfy, to już w renesansowych Włoszech objawiła się konieczność trwałej instytucji państwa, zamkniętej w granicach określonego terytorium, posiadającej sprawny rząd, mający władztwo nad wspólnotą obywateli. Państwa jako tworów świadomego, w nowoczesnym znaczeniu. Państwa chronionego murami, których zasięg z wolna rozszerzał się poza opłotki miast, anektując coraz to większe obszary.

Widać już więc doniosłość rozpatrywanej sprawy. Decyzja kardynała Richelieu by zburzyć fortyfikacje obronne miasta Loudun wymierzona jest w symbol jedności i długiego trwania wspólnoty państwowej. Wraz z murami znika przestrzeń stanowienia i egzekwowania jednolitego prawa, przestaje istnieć obszar, w którym można spodziewać się, że cnota zostanie nagrodzona, a występki ukarany – w imię sprawiedliwości. Obszar, w którym ludzie wolni cieszą się gwarancją praw i wyciągają konsekwencje z nakładanych na nich obowiązków. Wreszcie, znika przestrzeń uprawiania polityki, jako, czy to mechanizmu łagodzenia sporów, czy też prowadzenia walki na forum publicznym, bez użycia muszkietu. Wykorzystując lokalne niesnaski, których symbolicznymi figurami są lekarz Mannoury oraz aptekarz Adam, kardynał Richelieu pozbywa się swego politycznego przeciwnika. Grając na przesądach ludności, tępcie umysłowej i religijnym oddaniu kleru, słabości matki Joanny oraz faktycznych występkach księdza Grandier, realizuje swe prywatne interesy, nazywając je racją stanu. Szafując autorytetem monarchy i posługując się hierarchiami Kościoła, deprawuje państwo, zamieniając je w

oligarchię. Rozpadowi więzi społecznej i upadkowi autorytetu władzy towarzyszy ogólne rozprężenie moralne. Państwo nie różni się niczym od zgrai zbójców.

Krzysztof Penderecki frazą przewodnią swego dzieła uczynił słowa zapisane przez św. Jana Chryzostoma: „Diabłom nie można wierzyć, nawet wówczas, gdy mówią prawdę.” Wydaje się, że równie stosowne, a dla tej interpretacji nawet istotniejsze, wydaje się podkreślenie słów wypowiedzianych przez jednego z dostojników króla Ludwika XIII w trakcie dyskusji w monarszych komnatach o winie i niewinności Urbana Grandier. Dyskusji rozstrzygniętej ostatecznie na niekorzyść księdza, decyzją kardynała Richelieu. W sporze z baronem de Lubardemount, naciskającym na rychłe skazanie księdza za rozwiązłość, bluźnierstwa i nielojalność wobec króla, ów królewski dostojnik stwierdza – tonem rezygnacji i zwątpienia – iż, jeśli Grandier koniecznie ma zginąć, niech się to stanie mocą samej władzy królewskiej, nie zaś w wyniku „podstępnych sztuczek”. Rola doradców króla, wobec słabości i choroby samego monarchy, jest tutaj kluczowa. Jak niebezpieczne mogą okazać się ich rady pokazał już przypadek innego władcy, bohatera „Tragedii króla Ryszarda Drugiego”, a także historia Antonia, samozwańczego księcia Mediolanu, odmalowana w „Burzy” przez Shakespeare’a. Spór o winę Grandier wygrywa baron de Lubardemount, przedstawiciel frakcji „podstępnych sztuczek”, pod wodzą arcy-doradcy Richelieu. Przegranym okazuje się królewska władza i elementarna sprawiedliwość.

Sztuczki kardynała Richelieu nie tylko dla królewskiego dostojnika wydają się podejrzané. Mimo iż los Grandier zdecydował się już w monarszym pałacu, baron de Lubardemount organizuje fikcyjny proces, w którym oskarżony, wśród orgii i zabaw mieszkańców Loudun, zostaje uznany winnym i skazany na śmierć. By farsa stała się prawem i król – a z nim władza państwa – nie utraciły autorytetu, wystarczy jedynie podpis księdza Grandier na sądowym wyroku. Mimo tortur i ogólnego poniżenia – przebrany w szmatę, z ogoloną głową, wyrwanymi paznokciami i połamanymi nogami, Grandier wystawiony jest na widok mieszkańców Loudun – ksiądz nie przyznaje się do winy. Tłum obserwujący męczarnie skazańca zaczyna się niecierpliwić, powątpiewając w sens całego widowiska. Urban Grandier nie godzi się na symboliczną legalizację anarchii władzy, opartej na kłamstwie. Nie chce odgrywać roli, jaką Achajowie przypisali zmontowanej przez siebie, potężnej drewnianej maszynie. Grandier nie pogrąży Loudun. Zostaje spalony na stosie dzięki determinacji barona de Lubardemount, który osobiście rzuca pochodnię. Mimo wzrastającego niezadowolenia tłumu, krucha władza zostaje ocalona.

Dzieląc w czasie wojny los więźnia Gułagu z Nahamesem Stieklowem, przyjacielem Włodzimierza Lenina i byłym redaktorem *Izwestii*, Aleksander Wat zadał Stieklowowi pytanie, które męczyło go od czasu pierwszych stalinowskich czystek. Dlaczego, w obliczu prześladowań, starzy i zaprawieni w bojach bolszewicy do wszystkiego się przyznawali? Dlaczego składali samokrytykę, gotując sobie pewną śmierć? Wszyscy oni – miał odpowiedzieć Stieklow – mieli ręce po łokcie umoczone we krwi. Niepotrzebne były tortury, gdyż każdy z nich

miał przed oczami długi katalog własnych zbrodni. To, do czego zmuszeni byli się przyznać, okazywało się niczym wobec tego, co w rzeczywistości obciążało ich sumienia. Wat był w szoku.

Ksiądz Urban Grandier bynajmniej nie uchodził za świętoszka. Jego słabość do kobiet, jak choćby wdowy Ninon, była powszechnie znana. Ciężarnej z nim niewieście Philippe odmówił pomocy po tym, jak uległ jej pokusom i zaciągnął ją do konfesjonału. W komentarzach do libretta pióra Krzysztofa Pendereckiego przyjęło się interpretować los księdza Grandier w duchu męczeństwa i śmierci Chrystusa, w imię prawdy i wierności zasadom. Jako symbolu niezłomności oraz nadziei na ostateczny triumf dobra nad panujący powszechnie złem. Celowali w tym między innymi Edward Boniecki i Ludwik Erhardt. W tym kierunku poszedł też Laco Adamik, reżyser krakowskiej inscenizacji. Błędem byłoby jednak sądzić, że Grandier był bez grzechu lub też, że umarł ze świadomością odkupiciela zbiorowej winy. Kompozytor i autor libretta niewątpliwie wykreował księdza Urbana Grandier na postać symboliczną. Można się jednak zastanawiać, czy kolejni interpretatorzy dramatu Pendereckiego, krytycy, inscenizatorzy i scenografowie, nie przerysowują tego wątku. Ofiarą politycznej intrygi jest tu przecież zwykły śmiertelnik, grzesznik, za którego podstawić by można dowolnego mieszkańca miasta Loudun. I który doprawdy nie ma dobrego powodu, by przyznać się do stawianych mu zarzutów. W świecie bez władzy i prawa, a więc bez elementarnej sprawiedliwości – nie tyle wymierzonej przed obliczem Sądu Ostatecznego, ile tej ogłaszanej na sali sądowej – nikt nie jest bez winy, wszyscy są grzeszni.

Każdy paść może ofiarą gwałtu i poniżenia. Gdy niesprawiedliwość staje się prawem, pojedyncze jej przejawy są tylko wypryskami tej samej reguły. I to jest prawdziwy dramat historii księdza Grandier.

„Diabły z Loudun” nie są też wyrafinowanym i brutalnym oskarżeniem rzuconym chrześcijaństwu – czyn też dobremu smakowi, jak chcieliby niektórzy. Przedstawieniu skandal towarzyszył od dnia premiery, szczególnie od wersji zaprezentowanej w Stuttgarcie, w reżyserii Güntera Rennerta. Nagość księdza Grandier w wizjach przeoryszy klasztoru urszulanek, czy też zakonnice zrzucające habity w przypływie namiętnej furii, kazały niektórym widzom opuszczać salę, zaś biskupowi Stuttgartu uspokajać oburzonych. Łatwowierność i tępota kleru, wypędzającego złego ducha z ciała matki Joanny za pomocą lewatywy z wody święconej, mogła szokować. Bezдушność i brutalność władzy przywoływała najgorsze skojarzenia. Nie o epatowanie i szokowanie publiczności tu jednak chodzi. Wątek obyczajowy XVII-wiecznej opowieści przypomnianej nam przez Krzysztofa Pendereckiego jest niewątpliwie najsłabszym i najmniej ciekawym tropem w interpretacji jej przesłania.

Dzieło Krzysztofa Pendereckiego stanowi część spuścizny zaangażowanej kompozytora. Jego premiera odbyła się w Hamburgu w 1969 roku. Autor był świadkiem anarchii władzy we własnym kraju oraz, jak można przypuszczać, świadomym obserwatorem upadku

moralnego zniewolonego społeczeństwa. Wśród mieszkańców Loudun oraz w klasztorze urszulanek ze świecą szukać moralnie nieskazitelnej istoty, lub choćby bohatera pozytywnego. W komnatach Wersalu zasiada schorowany i nie zainteresowany losem swych poddanych władca, manipulowany przez wszechwładnego i cynicznego intryganta w kardynalskich szatach. W „Diablach z Loudun” nie ma bohaterów jednoznacznych, wszystkich obciąża grzech popełniony przeciwko Bogu i bliźniemu. Jest to sugestywny obraz piekła na ziemi, które człowiek może zgotować człowiekowi, gdy zacznie składać hołd ziemskim bożkom – czy to zmysłom, czy też Lewiatanowi. Moralnej anarchii lub totalnej idei. Gdy zwątpi w sprawiedliwość, oddając się rytuałom na cześć rubasznego cielca, z ideologicznym farszem.

Geniusz dzieła Pendereckiego polega na tym, iż zdołał on wyłuskać wszystkie wątki historii, które złożyły się na ów piekielny obraz oraz oddać je przy pomocy instrumentarium operowego. Szkoda, że przy okazji warszawskiej inscenizacji pod kierownictwem Kazimierza Dejmka, kompozytor nie zdecydował się dodać sceny rozjaśniającej polityczne tło wydarzeń. Mimo to Penderecki potrafił zuniwersalizować XVII-wieczną przypowieść nie tylko w wymiarze jednostkowej tragedii, lecz również w wymiarze społecznym, pokazując anarchię władzy i chaos społecznej anomii. Nie tylko dostrzegł istotę rozpadu więzi społecznej oraz znalazł słowa, a przede wszystkim muzykę, by wyrazić powszechne zwątpienie w moc wiary i autorytetu. Lecz również wniknął w mechanizmy władzy, która sieje zwątpienie i potrafi obalać państwowe mury. Stał poza miastem, na wzgórzu, by lepiej dostrzec tragedię jego mieszkańców. Lub, lepiej, na dziobie achajskiej galery, obserwując i szkicując na pięciolinii ruiny płonącej Troi.

Jan Pawelec