

Kości Grandiera

Tomasz Kubikowski \ Najlepiej chyba zacząć od Julesa Micheleta. Rówieśnik

Mickiewicza, pisarz, filozof, dyrektor Archiwów Państwowych – jeden z najżywszych umysłów ówczesnej Francji – należał do tych romantyków, którzy z upodobaniem zanurzali się w mroki dawnych epok po to, by na ich tle tym jaśniejsze mogło wydać się światło nowoczesności. To on zresztą w swych siedemnastomowych dziejach Francji po raz pierwszy nazwał moment graniczny Odrodzeniem i za jego sprawą wciąż, po półtora wieku, używamy tego słowa w brzmieniu francuskim – *renaissance*. Ważną figurą mechanizmu stały się dla Micheleta łowy na czarownice. W roku 1862 ogłosił książkę-esej o nich – hektyczną, namiętą, burzliwą, rozpędzającą się od czasów pogańskich aż po „tryumf szatana” w wieku XVII, kiedy płonęło najwięcej stosów. Śledząc głośne barokowe procesy o czary – dając cały ich przegląd – opisuje i zdarzenia z Loudun. Opis ten najmocniej z całej serii zostaje w pamięci, tak wiele ludzkich wątków się w nim sprzęga.

Polowanie na czarownice stało się więc figurą społecznych nieprawości. Historia ks. Grandiera i Matki Joanny stała się natomiast figurą polowania na czarownice. Jedną z dwóch naczelnych figur – drugą była bowiem, zdobywająca w XIX wieku coraz większą popularność, historia Joanny d'Arc. Dziewica Orleańska zajmowała jednak w zbiorowej wyobraźni miejsce chwalebne – coraz bardziej chwalebne, instytucjonalnie wspierane przez państwo i przez Kościół, aż do jej kanonizacji w początkach XX wieku, do uczynienia jej symbolem Francji i umieszczenia na znaczkach pocztowych. Mit Joanny był jasny. Mit Loudun – ciemny. Joanna była szlachetna; tutaj szlachetny nie był nikt. Michelet, historyk uczciwy, nie wybiela Grandiera. Uważa go za człowieka pysznego i niemądrego, który grał wrednie jak wszyscy wokół – lecz grał źle, dlatego go zniszczono.

Mit Joanny karmił się falami patriotyzmu, narodowych uniesień, walk wyzwoleniczych. Choć przez stulecia Joannie poświęcono niezliczoną ilość dzieł sztuki wszelkich gatunków, fala jej popularności nieprzypadkowo kulminowała w okolicach Wielkiej Wojny, w szczycie potęgi państw narodowych. Owa fala najbardziej zapewne przyczyniła się do tego, że „polowanie na czarownice” weszło jako metafora do języka potocznego. Mit Loudun ciągnął się jednak za mitem Rouen jako jego cień, pokątny i przykry, tym bardziej natrętny, im mocniej jego szmemrani bohaterowie kontrastowali ze świetlaną Joanną. Mit Dziewicy uczył, że procesy czarownic są złe. Mit Loudun – że brudne.

Brudne dwojako. Po pierwsze – przez brud polityki i socjotechnik. Po drugie zaś, bo cały problem wyrósł tutaj ze sfery uważanej za brudną: ze sfery seksu. Stłumionego, zakisłego, perwersyjnego – takiego, jaki XIX wiek zakrywał, a wiek XX wydobył, zainteresował się nim, a przez modernistyczną prozę i pisma psychoanalityków uczynił z niego klucz do niedostępnych pokoi ludzkiej psychiki. Grandier i Joanna stali się więc teraz ludźmi dwojako uwikłanymi: w płeć i w opresywne, autorytarne społeczeństwo. Jako takimi zainteresowano się nimi w połowie stulecia. Pierwsza była *Matka Joanna od aniołów* – opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza, napisane przezeń w samym środku niemieckiej okupacji. Osobliwe, jak nieobecna jest tu polityka. Rzecz przeniesiono na dalekie kresy Rzplitej. Rozgrywa się za króla Sobieskiego, już po spaleniu księdza Garnca w zabitym deskami, podsmoleńskim Ludyniu i pozostaje w kręgu erotyczno-metafizycznych tęsknot, niuansów

i niedopowiedzeń; z dala od światowych zamętów. Na chwilę zjeżdża tam królewicz Jakub, lecz pozostaje bierny – wszystko rozgrywa się wśród odbić, powidoków i ech. Nic niemal nie jest namacalne, a choć tak starannie prętransponowano opowieść na polski – zostaje bardzo francuska, jakby z odwróconego na nice Bernanosa.

Szczyt artystycznej kariery Loudun przypadł później.

Sygnal dały wydane w 1952 roku – apogeum zimnej wojny – *Diabły z Loudun* Aldousa Huxleya: znów esej historyczny, zbeletryzowany i analizujący cały ludzki spłot – łącznie z histerią tłumy – który w opętaniach się zasuplał. Rok później pojawił się za oceanem lokalny klon historii. *Czarownice z Salem* Arthura Millera wyciągnęły na scenę lokalne łowy czarownic, mniej więcej współczesne ludyńskim, czyniąc z nich teraz metaforę maccarthyzmu: polowanie na nonkonformistów. Metafora ta – w bezpiecznym podwójnym przebraniu – rozkwitła i po naszej stronie żelaznej kurtyny: po raz pierwszy wystawiona w Polsce w roku 1959, doczekała się u nas po dziś dzień trzydziestu premier. Nic dziwnego – sztuka była świetna, a o współczesności mówiono tu wówczas głównie przez taką właśnie metaforę: historyczną i egzotyczną. Inkwizycja świetnie służyła za figurę totalitarnej władzy. Przebrań tych używano wówczas tak masowo, że nie sposób wymienić wszystkie korzystające z nich utwory. Starczy wspomnieć o najważniejszym. Gdy Jerzy Andrzejewski po wieloletnim milczeniu spróbował zmierzyć się ze swym stalinowskim uwikłaniem, napisał *Ciemności kryją ziemię* – rzecz o Torquemadzie.

Porzucając zresztą przebrania – namysł nad ideologiczną zaciekłością wymagał spojrzeń w stronę wojen i prześladowań religijnych; był to naturalny historyczny kontekst. Nie przypadkiem czołowy wówczas filozof polski i marksistowski dysydent Leszek Kołakowski spędził tyle czasu nad dziejami reformacji i nad dociekaniem natury diabła. Żeby zgrabnie zamknąć wątek: to on poprzedził wstępem polskie wydanie *Czarownicy* Micheleta. Salem dołączyło do Loudun, nie zastąpiło go jednak. Skoro Huxley sfabularyzował mit, osiem lat później udratyzował go z kolei inny Anglik – John Whiting. I ta wersja cieszyła się powodzeniem w kraju realnego socjalizmu: polską prapremierę wyreżyserował na jednej z najbardziej wówczas prestiżowych scen warszawskich – w Ateneum – Andrzej Wajda. Pierwsza gwiazda teatru, Aleksandra Ślaska, mogła w roli Matki Joanny zmierzyć się z Lucyną Winnicką, która parę lat przedtem wślawiła się w filmowej adaptacji Iwaszkiewiczowego opowiadania; sam reżyser – mógł rzucić rękawicę Jerzemu Kawalerowiczowi.

I tak mit Loudun w zapisie Whitinga trwał przez lata sześćdziesiąte. W Polsce doprowadził pod koniec dekady do powstania opery *Diabły z Loudun*. Na Zachodzie, z początkiem dekady następnej – do filmu Kena Russella. Film drastyczny, skandalizujący, cięty w wielu krajach i owiany już duchem lat siedemdziesiątych – o ile wydały one *Saló* Pasoliniego czy *Diabła* Żuławskiego. Tu z kolei przeniknął duch Wilhelma Reicha: Loudun szaleje z braku orgazmu, Grandier jest nonkonformistą, tłum – jak tłum – żąda krwi i idzie za silniejszym. Aby dopuścić film na ekrany, wycięto między innymi ostatnią scenę, gdzie Joanna masturbuje się wyciągniętą z popiołów stosu, zwęgloną kością udową Grandiera. I chyba mi tej sceny nie żal.



1

2



1 Przedstawienie w Deutsche Staatsoper, Berlin, 1975

2 Premiera w Teatrze Wielkim-Operze Narodowej, Warszawa, 2013