

Monika Pasiecznik

SZALEŃSTWO I EKONOMIA

W latach sześćdziesiątych Zachód przeżywał rewolucję społeczną i obyczajową. Do przestrzeni publicznej zaczęły przenikać erotyka, zmysłowość, seks – tematy dotąd nieobecne, zakazane. W 1968 roku Niemiec Charles Wipł zaprojektował spoty reklamowe dla afri-coli, w których pokazywał podniecająco uszmiłkowane zakonnice w ekstazie po wypiciu napoju. Rok później Krzysztof Penderecki skomponował operę *Diabły z Loudun* o aferze seksualnej w klasztorze urszulanek w XVI-wiecznej Francji.

Dziś też obserwujemy pewnego rodzaju „rewolucję seksualną” w przestrzeni, która jest chyba ostatnim bastionem fałszywie pojętej niewinności: w strukturach Kościoła katolickiego. Biskupi organizują konferencje prasowe w sprawach, które do niedawna zamiatali pod dywan. Opinia publiczna jest zaszokowana kolejnymi aferami pedofilskimi wśród księży oraz hipokryzją hierarchów, którzy obwiniają za nie ofiary. Z kolei głośny film Małgorzaty Szumowskiej *W imię* podejmuje temat homoseksualizmu wśród kapłanów, który poruszał też brytyjski film *Ksiądz* Antonii Bird, pokazywany w Polsce prawie dwadzieścia lat wcześniej. W 1994 roku towarzyszyło temu święte oburzenie, a pod kinami zbierały się grupy obrońców wartości moralnych. Dziś niejednego katolika zaskakują słowa papieża Franciszka, który ku zdumieniu całego Kościoła wypowiada słowa o równości wszystkich ludzi bez względu na orientację seksualną. Seks w Kościele katolickim, w którym od stuleci obowiązuje prawo celibatu, nie jest tematem nieważnym, a wszystkie niedawne doniesienia tylko potwierdzają, że należałoby z tym coś wreszcie zrobić.

Osiemdziesiąte urodziny Krzysztofa Pendereckiego to doskonała okazja do ponownego wystawienia w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej *Diabłów z Loudun* (w reżyserii Keitha Warnera). Ale czy jedyna? Nie sądzę, by stały za tym intencje polityczne, przyznać jednak muszę, że utwór niezmiennie zaskakuje odważną i jednoznaczną krytyką podejścia do seksu w Kościele katolickim. Pokazuje też, jak przez całe stulecie niewiele się w tej kwestii zmieniło. W drugim akcie, w scenie egzorcyzmów, mamy dialog rozszczępionej jaźni

bohaterki opery Jeanne, przełożonej klasztoru urszulanek, rzekomo opętanej przez demona i wykorzystywanej seksualnie przez ojca Grandiera. Przemawia przez nią na zmianę głos Jeanne i diabła Asmodeusza.

– Jeanne (Asmodeusz): *Porozmawiajmy o życiu seksualnym księży. Czy to prawda, że oni...*

– Jeanne: *O dobry Boże, uwolnij mnie od tej istoty.*

– Jeanne (Asmodeusz): *Milcz, niewiasto. Przerywasz teologiczną dyskusję.*

A kiedy ojciec Barré zapowiada, że tylko najbardziej radykalne metody mogą nam teraz pomóc, Jeanne pyta: *Czy nie ma innego sposobu oprócz egzorcyzmów?*

Cała afeta z Loudun jest w operze przedstawiona z wyraźną ironią. Demon seksu leczony egzorcyzmami i stosem jakoś przetrwał do naszych czasów i sam Bóg tu nic nie zdziała. Dopóki celibat w Kościele katolickim pozostanie, dopóty *Diabły z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego będą zagrzewać do dyskusji na ten temat. To rzadki przypadek w teatrze operowym. Jedno jest pewne, że wszystkich postaci opery najbliższy jest nam dziś libertyn Grandier, który w scenie potajemnego ślubu z Philippe mówi, że małżeństwo daje mu nadzieję na dotarcie do Boga poprzez drugiego człowieka. *Nadzieję, że droga, po której się stąpa w strasznej samotności, która jest drogą rozpacz, dzięki miłości kobiety może być oświecona. Uwierzyłem, że dzięki temu prostemu aktowi powierzenia staje się możliwe dotarcie do Boga przez szczęście.*

Wystawienie opery Pendereckiego było oczekiwane również ze względu na zapowiadaną przez kompozytora korektę partytury. Nowa wersja *Diabłów z Loudun* jest mocno „odchudzona”, aparat orkiestrowy został zmniejszony, a sama tkanka dźwiękowa przereźdzona. Penderecki wyraźnie też zretuszował sonorystyczną patynę oryginalnej wersji z czasów apogeum tej estetyki, którą przecież współtworzył. Muzyka brzmi teraz gładko i niemalże eufonicznie, niewiele jest momentów gryzących, dysonansowych, kolorystycznie jaskrawych. Na czoło wysuwają się recytatywnie napisane partie wokalne, które z powodzeniem niosą ciężar

całego przedstawienia (Jeanne – Tina Kiberg, Grandier – Louis Otey). Rola orkiestry jest tu niejako dopełniająca, drugoplanowa (dyrygował Lionel Friend).

Z wywiadu przeprowadzonego z Krzysztofem Pendereckim przez Marcina Gmęsa dowiadujemy się, że kompozytor dokonał korekty partytury za namową swego niemieckiego wydawcy. Powodem miały być trudności przy realizacji: ponad stuosobowa obsada wykonawcza oryginalnej wersji opery podobno zniechęca teatry operowe do wystawiania dzieła. Jak mówi Penderecki, wydawca zasugerował mu nawet wyznaczenie sprawnego instrumentatora, który dokonałby owej redukcji. Ostatecznie kompozytor znalazł czas i wprowadził poprawki sam, przy okazji premiery w Warszawie.

Przypadek to niezwykle interesujący, nasuwa też wiele pytań. Wiemy oczywiście, że jest kryzys, że kultura operowa z jej wielkimi i kosztownymi dziełami to relikty XIX-wiecznej struktury społecznej, politycznej i ekonomicznej, który spełnia dzisiaj pewną funkcję wyszukanej rozrywki dla klasy średniej. I dobrze, że spełnia, nie chcemy w tym miejscu przekonywać, że należy pozamykać teatry operowe. Po ładnie ze strony wydawcy i samego kompozytora, że szanują pieniądze publiczne i skłonni są ograniczyć swoje wymagania artystyczne. Nie umiem sobie jednak wyobrazić, żeby jakiś wydawca czy menedżer przyszedł do Harry'ego Partcha i powiedział: niech pan lepiej przepisz swoją operę na tradycyjne instrumenty, bo te, które pan buduje, ograniczają możliwość i podnoszą koszty wystawiania utworu na świecie. W sierpniu, w Bochum, na festiwalu Ruhrtriennale odbyła się europejska premiera *Delusion of the*

Fury Partcha z 1969 roku, w której użył on kilkadziesiąt samodzielnie zbudowanych instrumentów. Żeby było to w ogóle możliwe, dyrektor artystyczny festiwalu Heiner Goebbels oraz zespół musikFabrik zainwestowali w rekonstrukcję tych instrumentów oraz przez rok uczyli się na nich grać. Być może mamy do czynienia z dwoma różnymi obiegami, a być może w operę Pendereckiego teatry operowe rzeczywiście nie chcą dziś inwestować? Bo przecież tendencji do upraszczania idei artystycznych pod dyktando ekonomii jakoś nie widać. Napisana na olbrzymią, ponadstuosobową orkiestrę, piekielnie trudna pod względem wykonawczym opera *Dziewczynka z zapalkami* Helmuta Lachenmanna we wrześniu została ponownie wykonana, również na Ruhrtriennale, niecały rok po premierze berlińskiej. Chciałabym zobaczyć minę Lachenmanna, gdyby wydawca zaproponował mu redukcję partytury na poczet częstszych wykonania. Albo Stockhausen i jego cykl operowy *Licht*, który od czasu śmierci kompozytora w roku 2007 regularnie pojawia się w różnych miastach na świecie. W październiku w Paryżu wykonano jego *Kwartet helikopterowy*, a więc rok po premierze *Mittwoch* w Birmingham – czy kompozytor byłby skłonny ograniczyć się w trzeciej scenie tej opery do konwencjonalnej muzyki kameralnej?

Szafeństwo jest w sztuce wartością autonomiczną, chłodna kalkulacja ekonomiczna to domena biurokracji. Do tego dochodzi jeszcze pewność, a wręcz konieczność użycia określonych środków. Czego brakowało Pendereckiemu w jego pierwotnej idei, że zdecydował się na zmianę? Prywatnie wolę *Diabły z Loudun* w wersji z 1969 roku, tej bezkompromisowej artystycznie i ekonomicznie.

Monika Pasiecznik



„Diabły z Loudun”, reż. Keith Warner