



Studia
Filmoznawcze
30
Wrocław 2009

Agnieszka Przepiórska-Kotkowska

**„MIŁOŚĆ JEST NA DNIĘ WSZYSTKIEGO,
CO SIĘ NA ŚWIECIE DZIEJE”.
MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW
JERZEGO KAWALEROWICZA
JAKO PRZYKŁAD ADAPTACJI FILMOWEJ**

Jeżeli reżyser użyje swego intelektu, by to, co widzą jego oczy, przekształcić w wizję, jeżeli zbuduje swój film zgodnie z tą wizją, odrywając się od rzeczywistości, która ją wywołała, wówczas jego film nosić będzie święte znamię natchnienia.

Carl T. Dreyer¹

KAWALEROWICZ – WIRTUOZ KAMERY

27 grudnia 2007 roku w wieku 85 lat zmarł Jerzy Kawalerowicz, jeden z ostatnich mistrzów polskiego kina, wybitny reżyser i scenarzysta, autor siedemnastu dzieł filmowych. Dziesięć lat wcześniej wyznał: „Zrobiłem szesnaście filmów i wydaje mi się, jakbym przeżył szesnaście żyć”². Słowa te najpełniej charakteryzują postawę twórczą reżysera, który nigdy nie stał się niewolnikiem jednego tematu, jednego gatunku, jednej stylistyki.

¹ Cytat zamieszczony we wstępie artykułu M. Kornatowskiej, *Kawalerowicz, czyli miłość do geometrii*, „Kino” 1978, nr 2, s. 19.

² Cyt. za: M. Dipont, S. Zawisliński, *Faraon kina*, Warszawa 1997, s. 8.

Profil artystyczny Kawalerowicza jest niewątpliwy, ale trudny do uchwycenia, gdyż świat reżysera zmieniał się z filmu na film. Wynikało to przede wszystkim z wielokierunkowości zainteresowań treściowych i formalnych, z braku obsesji determinujących jego sposób widzenia, z potrzeby ciągłego poszukiwania. Co zatem stanowi o odrębności stylu Kawalerowicza? Czy istnieje jakiś klucz do jego dzieł filmowych? Zastanawiając się nad tajemnicą twórczości reżysera, pisał niegdyś na łamach „Kina” Bolesław Michałek: „Kawalerowicz jest autorem i ma swój świat. Tylko dramat, który go pasjonuje, który rodzi kolejne jego utwory, nie jest dramatem idei, ludzi, postaw: dramatem zewnętrznego świata. Jego światem jest walka z oporami języka, konwencji, gatunku, dramat wychwywania tego, co najbardziej nieuchwytnie, dramat wypowiedzenia się, więc dramat sztuki”³.

Już pierwsze filmy, takie jak: *Celuloza*, *Pod gwiazdą frygijską*, *Cień*, *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, a zwłaszcza *Pociąg* z 1959 roku, pozwalają w pełni dostrzec wspólny mianownik owej twórczości: niezwykle wycucie estetyczne, ogromną wrażliwość plastyczną, dążenie do artystycznej perfekcji.

Kawalerowicz był niewątpliwie „wirtuozem kamery”⁴, interesowały go przede wszystkim środki formalne, dzięki którym mógł stworzyć, wręcz namalować nacechowane ukrytym znaczeniem, sugestywne obrazy. Przy czym używał owych środków w wysublimowany, wyważony sposób, bez zbędnego przerysowania, ponieważ kino dla niego to ład i porządek. Jako jeden z nielicznych spośród grona ówczesnych reżyserów⁵ – być może nawet jedyny – wspominał wielokrotnie o znaczeniu estetycznym kształtu dzieła filmowego, o konieczności „przestrzegania harmonii”⁶.

Stanowisko bardziej estety niż ideologa, moralisty określało działalność twórcy świadomego możliwości tworzywa, jakim operuje, i warsztatu, jaki posiada. Właśnie te czynniki zadecydowały o tym, że Kawalerowicz był postrzegany jako zjawisko osobne i osobliwe w polskim kinie. Najpłodniejszy okres jego twórczości przypadł mniej więcej na lata rozkwitu tzw. szkoły polskiej, jednak nie skorzystał on z repertuaru jej środków, nie użył żadnego z charakterystycznych dla niej chwytów stylistycznych. Jego filmy nie wpisywały się w nurt „szkoły polskiej” w sposób oczywisty, lecz podobnie jak filmy Wojciecha Hasa czy Tadeusza Konwickiego należały do schyłkowego okresu „szkoły”, okresu tendencji psychologiczno-egzystencjalnych.

Wielkim sukcesom polskiego kina okresu „szkoły polskiej” na festiwalach międzynarodowych i w prasie zagranicznej towarzyszyła jednocześnie w kraju refleksja

³ B. Michałek, *Czy istnieje świat Kawalerowicza?*, „Kino” 1967, nr 6, s. 6.

⁴ Tak reżysera nazwała Alicja Helman w esejie poświęconym jego twórczości: *Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery*, [w:] *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Łódź 1996, s. 45.

⁵ Chodzi tu o okres „polskiej szkoły filmowej”

⁶ Cyt. za: M. Kornatowska, dz. cyt., s. 20.

krytyczna. Zaczęto zastanawiać się, czy aby widz zagraniczny nie jest epatowany ściśle polskimi sprawami, a zatem polską egzotyką, i czy nie jest to szukanie taryfy ulgowej dla biednego, umęczonego narodu⁷.

MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW – DZIEŁO LITERACKIE A DZIEŁO FILMOWE

Odpowiedzią na postulat poszukiwania tematów uniwersalnych, ważnych zawsze i wszędzie była właśnie *Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza z 1961 roku, zrealizowana na podstawie opowiadania o tym samym tytule Jarosława Iwaszkiewicza z roku 1943. Był to siódmy z kolei film reżysera i stanowił on zarazem kulminację kunsztu formalnego jego autora. Film wzbudził powszechny zachwyt, a na festiwalu w Cannes w 1961 roku otrzymał Srebrną Palmę. Kawalerowicz uważał *Matkę Joannę od Aniołów* za najbardziej perfekcyjny ze swoich filmów⁸. Dzieło to zaspokoilo także niedostatek siły intelektualnej i konfliktu wewnętrznego, jaki czuł po swoich wcześniejszych realizacjach. Marzył o filmie wielkich spraw ludzkich, chciał sięgnąć do rzeczy najtrudniejszych, w obliczu których jego dojrzała sztuka mogłaby w pełni zakwitnąć⁹.

Literatura często służyła najwybitniejszym filmom nurtu „szkoły polskiej”, również twórczości Kawalerowicza dała szansę, której nie sposób przecenić. Zresztą już wcześniej reżyser korzystał z prozy – Igora Newerlego czy Jerzego Zawieyskiego.

Aleksander Jackiewicz pisał: „Nieraz myślę, że Kawalerowicz to wybitny wirtuoz. Z najmarniejszej partytury coś wydobędzie [...]. Cóż dopiero, kiedy ma się do czynienia z dziełem rzeczywiście dużym!”¹⁰. Mowa oczywiście o utworze Iwaszkiewicza, fascynującym opowiadaniu nawiązującym do znanej historii zbiorowego opętania sióstr urszulanek w klasztorze w Loudun w siedemnastowiecznej Francji. *Nota bene*, jest to motyw bardzo atrakcyjny, do którego sięgało wielu artystów (m.in. Aldous Huxley, John Whiting, Krzysztof Penderecki, Ken Russell, Andrzej Wajda), tworząc jego różnorodne wersje¹¹.

Iwaszkiewicz dokonał transpozycji, przenosząc akcję z Loudun na dalekie kresy Rzeczypospolitej do Ludynia i ubierając ją w polskie realia. Popełnił przy tym błąd rzeczowy, ponieważ urszulanki obecne są w Polsce dopiero od 1857 roku.

⁷ Wstęp A. Wernera do: J. Iwaszkiewicz, *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*, Warszawa 1987, s. 12.

⁸ Zob. M. Dipont, S. Zawisliński, dz. cyt., s. 80.

⁹ A. Jackiewicz, *Matka Joanna od Aniołów*, „Film” 1961, nr 8, s. 5.

¹⁰ A. Jackiewicz, *Mistrzowie kina współczesnego*, Warszawa 1977, s. 91.

¹¹ Pełną bibliografię tego wątku podaje H. Książek-Konicka w artykule *Struktura filmowa „Matki Joanny od Aniołów” na tle innych struktur tego wątku*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 1, s. 30.

Motyw procesu księdza Garnca o czary (oryginalnego Grandiera) umieścił w przedakcji opowiadania i skupił się na losie Matki Joanny i księdza Suryna, eksponując wątek walki egzorcysty o duszę przeorysty.

Do klasztoru panien urszulanek w Ludyniu na rozkaz księdza prowincjała przybywa z Połocka doświadczony egzorcysta – ksiądz Józef Suryn – w celu wypędzenia demonów z ciał sióstr zakonnych. Szczególna relacja tworzy się między nim a siostrą przełożoną – Matką Joanną od Aniołów. W wyniku prywatnych egzorcyzmów – spotkań i rozmów na strychu klasztoru, a także szczerych i usilnych modlitw Suryna o uzdrowienie kobiety – diabły matki przełożonej opanowują duszę jej egzorcysty. Wypełnia się tym samym wróżba starej Cyganki, że pokocha garbatą – w imię miłości za jej duszę ofiarowuje swoją duszę. Diabeł żąda jednak pieczęci, inaczej grozi opanowaniem na nowo ciała Joanny. Suryn, aby zbawić ukochaną kobietę, oddaje się na wieki we władanie Szatana, zabijając siekierą śpiących parobków Kaziuka i Juraja. „Miłość jest na dnie wszystkiego, co się w świecie dzieje” – mówi uczony cadyk, do którego udaje się po radę trapiiony wątpliwościami ksiądz. W zakończeniu dowiadujemy się, że Matka Joanna po paru latach opętania „wyzdrowiała na dobre i do końca długiego żywota sprawowała rządy nad urszulankami ludyńskimi. Po jej świątobliwej śmierci pastorał przeorysty przejęła z jej rąk słynna z pobożności i pracowitości siostra Małgorzata à Cruce”¹².

Utwór pobrzmiewa tonem tragizmu, niewątpliwie temat nierównej walki człowieka z siłami ciemności odbija doświadczenia wojny, niezależnie od historycznego kostiumu. Trafnie zauważył Aleksander Jackiewicz: „*Matka Joanna od Aniołów* powstała w latach okupacji i wojny jak *Doktor Faustus* Manna. Ma to swoje znaczenie. Ciemne siły atakujące człowieka tu i tam. Czarna chmura, cień diabła przesłania niebo nad ojcem Surynem i poraża jego duszę. [...] Zbrodnia, którą pod koniec utworu popełni ten do niedawna święty człowiek, to manifestacja zbrodni powszechnej, zrodzonej z ludzkiej – niestety – natury”¹³.

Matka Joanna od Aniołów Jerzego Kawalerowicza jest wierną adaptacją prozy Iwazskiewicza, nie odwołuje się do innych struktur wątku diabłów z Loudun, nie też nie wskazuje na to, by twórcy korzystali z autentycznych źródeł historycznych.

Jedyne, co zastanawia, to pewna symbolika dat. Scenariusz filmu został oddany do realizacji 9 lutego 1960 roku, a premiera kinowa odbyła się dokładnie rok później. Data 9 lutego wydaje się o tyle znamienna, że to dzień urodzin legendarnego księdza Surina. Z kolei 19 stycznia – dzień urodzin Kawalerowicza, to dzień, w którym tenże Surin poczuł ogień nieczysty opętania¹⁴. Być może to tylko przypadkowa zbieżność dat, jednakże z punktu widzenia mistyki to intrygujące zjawisko.

Kiedy mamy do czynienia z filmem artystycznym (a tak jest bez wątpienia w tym przypadku), to, jak mówi Tadeusz Konwicki, wybór dzieła adaptowanego zależy od reżysera. Wybór pada przeważnie na utwór, który choć w części swojej wymowy

¹² J. Iwazskiewicz, *Matka Joanna od Aniołów*, [w:] *Opowiadania*, Kraków 2004, s. 226.

¹³ Cyt. za: *Historia filmu polskiego*, pod red. J. Toeplitza, t. 4, Warszawa 1980, s. 191.

¹⁴ L. Kotakowski, *Demon i pleć*, „*Twórczość*” 1961, nr 2, s. 93–108.

pokrywa się z tym, co reżyser chciałby przekazać w swoim dziele. „Mamy tu więc najbardziej platoniczną wspólnotę interesu autora tekstu adaptowanego i adaptatora. Adaptator, broniąc siebie, broniąc swojej intencji artystycznej, broni automatycznie autora”¹⁵. Jednocześnie – jak zauważają autorzy *Słownika adaptacji filmowych* – „tłumacz słowa na obraz filmowy zawsze w pewnym sensie jest zdrajcą, bo dla walorów literackich musi znaleźć odpowiednik, który nie jest czymś tożsamym. Odpowiednik w innym materiale. Buduje więc artystyczny byt równoległy, często ograniczając się tylko do fabularnego planu, do strzępów dialogu, do generalnej wymowy. Posługuje się transpozycją, przenosząc akcję utworu literackiego w inne środowisko, w inny czas i kostium. Posługuje się parafrazą niektórych tylko wątków czy postaci. Traktuje utwór literacki tylko jako inspirację dla wyobraźni filmowca”¹⁶.

Kawalerowicz pisał, że w opowiadaniu Iwaszkiewicza znalazł wszystko, co go zawsze najbardziej interesowało. Były to takie motywy, jak kobieta, porozumienie ludzi ze sobą, intymne sprawy miłości, rzeczy ostateczne. „Dwa irracjonalne pojęcia, miłość i wiara zderzyły się tu w walce racjonalnej, bo konkretnej i wpływały na formowanie się postaw ludzkich. Tak dochodzimy do spraw podstawowych, z których jedna – miłość – wynika z biologii, druga – wiara czy filozofia – z pewnych właściwości umysłu ludzkiego, a więc w ostatecznym rozrachunku także z biologii”¹⁷.

Autorzy scenariusza, czyli Tadeusz Konwicki i Jerzy Kawalerowicz, pozostali w dużym stopniu wierni pierwowzorowi literackiemu, jeśli chodzi o wybór postaci i schemat fabuły. Wykorzystali te same motywy, wątki oraz wybrane dialogi, wprowadzili jednak sporo rozwiązań innowacyjnych, dzięki którym film, mimo odwołania do literatury, staje się nową propozycją.

Najbardziej spektakularny jest brak barokowości wpisanej w opowiadanie Iwaszkiewicza, całej warstwy rodzajowej – gwaru codzienności, postaci dalszoplanowych, barwnego, tętniącego życiem miasteczka i jarmarku. Nastąpiło wykluczenie wszystkiego, co przypadkowe i okazjonalne w celu wydobycia tego, co uniwersalne, ostateczne i nieprzemijalne. Twórcy świadomie zredukowali tło, rezygnując z wielu realiów, wprowadzili jedność miejsca i wyeliminowali podróże Suryna, aby nie popaść w anegdotkę obyczajową¹⁸. Twierdzili, że zamiast kopiować przeszłość, której i tak nie można prawdziwie oddać, lepiej ją odrealnić dla uwypuklenia współczesności warstwy psychologicznej Iwaszkiewicza¹⁹. Z rzeczywistości siedemnastowiecznej Smoleńszczyzny pozostały jedynie stylizowane kostiumy oraz zbudowane w plenerze dekoracje klasztoru i karczmy.

Do zaprezentowania głównej idei filmu – dramatu natury ludzkiej – przestrzeń wykreowana za pośrednictwem środków artystycznych wydaje się wręcz idealna. Świat zewnętrzny – ponury księżycowy pejzaż pozbawiony jakiegokolwiek roślinno-

¹⁵ T. Konwicki, *Problemy adaptacji filmowej*, „Kwartalnik Filmowy” 1960, nr 4, s. 26.

¹⁶ A. Kołodyński, K.J. Zarebski, *Słownik adaptacji filmowych*, Bielsko-Biała 2005, s. 5.

¹⁷ J. Kawalerowicz, *Więcej niż kino*, Warszawa 2001, s. 51.

¹⁸ S. Kuśmierczyk, *Szkic antropologiczny*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 78.

¹⁹ Tamże, s. 79.

ści, głęboka niecka z inkwizytorskim stołem jako centrum, widnokrag ograniczony karczmą i dzwonem bijącym w klasztorze – jest odbiciem świata wewnętrznego bohaterów. Wyraża ich pustkę, niepokój, potęguje uczucie beznadziejnej i wszechogarniającej samotności.

W *Matce Joannie od Aniołów* sfera fonofotograficzna nabiera szczególnego znaczenia – nie jest tłem, lecz odzwierciedleniem sfery filozoficznej i psychologicznej filmu. W 1961 roku Jerzy Płażewski określił koncepcję topograficzną tego filmu jako jedną z najciekawszych wówczas w polskiej kinematografii²⁰. Warto pamiętać o ogromnym wkładzie w wizualną warstwę dzieła operatora Jerzego Wójcika, który zdaniem Płażewskiego wpisuje się w poczet malarzy ekranu, organizujących przestrzeń filmową dostępnymi środkami filmowego wyrazu tak, jak artysta malarz rozwiązuje postawione sobie zadania w dwuwymiarowej przestrzeni²¹.

Różnice między pierwowzorem a adaptacją wynikają także z odmienności środków wyrazu, jakimi posługują się literatura i film. Kawalerowicz nie tylko przełożył język opowiadania na język filmu, ale także ingerował w utwór. Zmiany, jakich dokonał, wynikały z potrzeb sztuki, obrazu filmowego.

Narracja opowiadania utrzymana jest w tonie kronikarskim, wydarzenia opisane są z punktu widzenia wszechobecnego narratora, który komentuje rzeczywistość. Dodatkową instancją pośredniczącą między światem przedstawionym a odbiorcą jest świadomość głównego bohatera. „Zatrzymując dla siebie przewagę intelektualną, możliwość ingerencji, zmienność dystansu do opisywanych zjawisk, unika Iwaszkiewicz niebezpieczeństw psychologicznego relatywizmu. Zaprawiając relację najtajniejszych przeżyć bohatera delikatną, subtelną, ale wyraźną ironią, nadaje właściwy kierunek ich interpretacji”²². Iwaszkiewicz przy opisach stanów psychiki księdza Suryna posługiwał się formą monologu wewnętrznego lub retrospekcją i za pomocą słowa był w stanie pokazać motywację działań postaci.

Tymczasem w filmie Kawalerowicza brakuje narratora osobowego, żadna z postaci nie występuje w tej roli, żaden głos z offu nie komentuje akcji. Nie ma dostępu do wspomnień Suryna, nie ma scen wizyjnych, retrospekcji. Bohaterowie są nam dani poprzez swoje zachowanie, słowa, mimikę, gest²³. Świat doznań wewnętrznych obecny jest w obrazie, pracy kamery, scenografii. Kamera filmowa, mimo pozornej statyczności obrazu, jest dynamiczna, gdyż pokazuje rzeczywistość z różnych perspektyw, widać to szczególnie w krótkich ujęciach, szybkich cięciach, najazdach. W strukturze narracji mamy do czynienia z umiejętnym połączeniem narracji obiektywnej z subiektywną. Czasem spoglądamy na świat oczami protagonistów, np. z perspektywy Matki Joanny widzimy modlącego się Suryna, a gdy w księdza wstępują demony, widzimy wirujący i usuwający się spod nóg świat z jego punktu widzenia.

²⁰ J. Płażewski, *Matka Joanna od Aniołów – dramat osobowości spełnanej*, „Przegląd Kulturalny” 1961, nr 7.

²¹ J. Płażewski, *Język filmu*, Warszawa 1982, s. 79.

²² H. Książek-Konicka, dz. cyt., s. 34.

²³ A. Helman, *Matka Joanna. Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu*, „Kino” 1986, nr 4, s. 1.

Podstawową zasadą kompozycyjną, której rygorystycznie przestrzegano w trakcie kręcenia zdjęć, był podział kadru na cztery części, związany z przebiegiem osi pionowej i poziomej²⁴. Chodziło głównie o doskonałą symetrię i artykułowanie miejsca centralnego w kadrze. *Nota bene*, już klasycy kina radzieckiego, przede wszystkim Kuleszow i Pudowkin, docenili rolę pustego kadru, w którym znajduje się tylko to, co znaczy. W *Matce Joannie od Aniołów* Kawalerowicza w pustym kadrze znajdują się nie tylko postaci, ale także przedmioty martwe, które w filmie zredukowane do minimum na swój sposób komentują dramaty bohaterów, np. dyscyplina księdza Suryna, krzyż, jaki tworzą ramy okna, czy dzwon klasztorny.

Również drugi plan jest znaczącym kontekstem, współgra ściśle z przeżyciami ekranowych postaci. Tło fizyczne, np. ogień palący się w kominku podczas rozmowy siostry Małgorzaty Akruczy z panem Chrzęszczewskim, urasta do rangi symbolu – może oznaczać budzące się w tych ludziach wzajemne pożądanie lub zapowiedź tego, że Małgorzata spali się w tej miłości jak ćma w ogniu.

Autorzy filmu odtworzyli wizualnie i semantycznie dwa motywy obecne w opowiadaniu: motyw siekiery i motyw dzieci straszących wilki. Sposób ich wykorzystania uzmysławia wspomniane różnice między środkami literackimi a filmowymi.

W opowiadaniu narrator informuje o siekierze ze szczególną uwagą, mowa jest o niej już na samym początku: „Wołodkowicz uwijał się koło jezuity, zachodząc to z tej, to z owej strony, ale tak niezręcznie, że potknął się o coś w sieni i omal nie wyrócił. Przy świetle padającym z izby ksiądz Suryn spostrzegł, że była to siekiera oparta o pniak służący do rąbania drzew. Chwycił ją spod stóp chwiejącego się Wołodkowicza i przez chwilę ważył w ręce. Odstawił ją zaraz na swoje miejsce, mówiąc do szlachciury: – Uważaj, panie bracie! Ale przez moment, kiedy trzymał siekierę w ręce, odżyły w nim dawne i nieoczekiwane uczucia. Poznał w ręku oręż i odczuwał, jak ten oręż zrastał się z jego ramieniem w jedną całość, i chciało mu się tym ramieniem zamachnąć potężnie. Zdławił w sobie szybko te uczucia, ale przekraczając próg karczmy, obejrzał się. Siekiera błyszczała na swoim miejscu. Wołodkowicz znowu się potknął o coś i zaklął: – Diabli nadali tę siekierę! Ksiądz Suryn wzruszył ramionami”²⁵.

Owo narzędzie pokazane jest w kontekście przeżyć Suryna. Z retrospekcji dowiadujemy się o pobożnym parobczaku Mykicie zarąbanym siekierą przez oszalałego chłopca. Przypadkowe – wydawałoby się – wspomnienie z dzieciństwa w kontekście dalszych wydarzeń okaże się wyjątkowo złowieszcze.

W filmie siekiera pojawia się nieco później i w innych okolicznościach. *Nota bene*, potyka się o nią Kaziuk, czyli ten, który od jej ciosu zginie. Na twarzy Suryna pojawia się wówczas dziwny uśmiech, przygląda się jej, po czym wbija ją w pień. Powolny odjazd kamery sugeruje ważne znaczenie detalu, które poznamy później. Reżyser może pokazać nam przedmiot tylko z zewnątrz, nawet doskonała gra aktor-

²⁴ S. Kuśmierczyk, *Zagubieni w drodze*, Warszawa 1999, s. 15.

²⁵ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 122–123.

ska Mieczysława Voita nie jest w stanie oddać przedstawionego w prozie stosunku Suryna do siekiery. Nie ma również psychologicznej motywacji czynu protagonisty. Motyw siekiery zostaje wygrany wyłącznie środkami czysto plastycznymi.

Opis zabawy dzieci w straszenie wilków u Iwaskiewicza pojawia się tylko raz, obrazuje narastające zwątpienie w duszy księdza Suryna: „W gruncie rzeczy – tak sobie pomyślał – nie było mniej prawdy w tym straszeniu wilków niż w wyganianiu diabłów... Przeląkł się tej myśli”²⁶. Owo zestawienie dziecięcej zabawy – wilków nie ma i straszy się je „na niby” prowadzi Suryna do zwątpienia w sensowność wypędzania demonów i samo ich istnienie. Demony nie istnieją, podobnie jak wilki, a ich straszenie jest spektaklem, który wymaga zgody widzów na reguły gry²⁷.

W filmie jednorazowe pokazanie zabawy w straszenie wilków nie dałoby oczekiwanego efektu, toteż – aby zwrócić uwagę widza i w pełni wybrzmieć – ów wątek pojawia się aż trzy razy. Reżyser posłużył się tu powtórzeniem – jedną z typowych figur stylistycznych narracji filmowej, której podstawową rolą jest wyeksponowanie faktów o dużym znaczeniu dramatycznym i nadanie sensu uogólniającego pewnym prostym faktom wizualnym. Pierwsze pojawienie się na ekranie dzieci straszących wilki jest zapowiedzią wątpliwości, jakie będą dręczyć Suryna, druga scena tworzy ramę wzmacniającą niesamowity charakter motywu zabawy, a trzecia – wyprzedza morderstwo, a zarazem je zapowiada.

Formalna harmonia oraz idealna precyzja filmu mocno kontrastują z rozdarciem wewnętrznym centralnych postaci. Przeciwieństwa widać wszędzie: w oporowaniu kolorami, czyli bielą i czernią, np. ciemna szata księdza i białe habity mniszek (w opowiadaniu były one czarne), światłem i cieniem (mroczne wnętrza karczmy i jasność klasztoru), opozycją wysokości i niskości, czyli linią wertykalną i horyzontalną, w zestawieniu podniosłego śpiewu chóru *a cappella* z frywolną piosenką mniszki Małgorzaty, bezruchu przyrody z szalonym, baletowym tańcem zakonnicy. Do kontrastów wizualnych dochodzą antynomie cech wewnętrznych postaci – pokora Suryna i pycha Joanny, sprzeczności ideowe świata obecne przez cały czas trwania filmu: Bóg – Szatan, dobro – zło, *sacrum* – *profanum*, anioł – demon, świętość – grzech.

U Kawalerowicza nie ma elementów redundantnych. Zbliżenie kamery, ustawienie dzbanka w tle, ujęcie ptaków na „smutnym” niebie, pokazanie ogarniętego szaleństwem białego konia – każda sekunda filmu, każdy obraz nabiera niezwyklej siły semantycznej. W każdym kadrze, ujęciu, sekwencji widać olbrzymi realizatorski trud, niesłyszczaną precyzję.

Film w założeniu reżysera miał próbować dotrzeć do zakamarków duszy ludzkiej, do prawdziwej natury człowieka. Kawalerowicz – jak sam wyznawał – dążył

²⁶ Tamże, s. 184.

²⁷ A. Helman, dz. cyt., s. 28.

do tego, by widz zapomniał, że bohaterami są ludzie w habitach²⁸, chodziło raczej o modelowe unaocznienie tragedii losu ludzkiego. Cechą filmu jest to, że w najgłębszej istocie porusza problemy uniwersalne. Na tym właśnie polega fenomen dzieła wybitnego, bez wahania jednego z najgłębszych myślowo i najpiękniejszych wizualnie w naszej rodzimej kinematografii.

INTERPRETACJA WARSTWY FABULARNEJ

Fenomen głębi myślowej polega również na tym, że jakby immanentnie wpisana jest w to dzieło wielość możliwości interpretacyjnych, stąd właśnie różnorodność głosów krytycznych. *Matkę Joannę od Aniołów* nazywano: „historią miłości księdza i zakonnic”²⁹, „krytyką obłąkanego doktrynerstwa”³⁰, „dramatem stłumionego człowieczeństwa”³¹, a także „produktem mizoginizmu”³² czy „buntem przeciw jednowymiarowości egzystencji”³³. W latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia film mógł być odczytany w kontekście społecznym, jak sugerował m.in. Bolesław Michałek, który uważał utwór za anarchiczny gest protestu w czasach, kiedy mechanizm cywilizacji upodabnia ludzi do siebie coraz bardziej, kiedy wymogi życia społecznego zaciskają wokół ludzi gęstą sieć norm i zakazów³⁴.

Zygmunt Kałużyński zauważył, że *Matka Joanna do Aniołów* mimo średnio-wiecznego tematu, literackiego pomysłu i wyrafinowanego „estetyzmu”, ocierającego się o abstrakcję, należy jak najbardziej do pedagogiki „szkoły polskiej” i wpisuje się jako dalszy ciąg filozoficzny *Kanału, Popiołu i diamentu, Eroiki, Lotnej, Zezowatego szczęścia* i innych filmów atakujących pasożytnicze mitologie trawiące społeczeństwo ówczesnego okresu historycznego. Krytyk podkreślił, że film w swej warstwie fabularnej wymierzony jest przede wszystkim w fideizm. „Nie opuszczając jałowego terenu, na którym dręczy się para w pętach abstrakcyjnego kodeksu, czujemy przerażający nacisk niewidocznej siły ciężącej nad całym krajem, Europą, może światem rządzonym przez religianctwo”³⁵. Generalnie „szkoła polska” ilustruje proces utraty wiary w Boga i zdolności religijnego odczuwania świata przez jej bohaterów. Kałużyński obronił tym samym pozycję *Matki Joanny*

²⁸ S. Janicki, *O swoich i cudzych filmach oraz o „Matce Joannie od Aniołów” mówi Jerzy Kawalerowicz*, „Nowa Kultura” 1960, nr 51/52, s. 11.

²⁹ *Historia filmu polskiego*, t. 4, s. 192.

³⁰ Z. Kałużyński, *Tragedia antydogmatyczna*, „Polityka” 1961, nr 7.

³¹ B. Michałek, *Anioły, demony, człowieczeństwo*, „Nowa Kultura” 1961, nr 8.

³² Z. Kałużyński, dz. cyt.

³³ M. Hopfinger, *Perspektywa moralna szkoły polskiej*, „Kino” 1971, nr 11.

³⁴ B. Michałek, *Anioły, demony, człowieczeństwo*.

³⁵ Z. Kałużyński, dz. cyt.

od *Aniołów* jako dziedzica „polskiej szkoły filmowej”, zauważając jednocześnie wielowarstwowość różnych tradycji, skojarzeń literackich i filozoficznych, jakimi obrośnięty jest film jako wielowymiarowe dzieło sztuki.

Gdy w 1961 roku film wszedł na ekrany, był dla wielu widzów tylko i wyłącznie dziełem Kawalerowicza, autor pierwowzoru literackiego został wówczas odsunięty na plan dalszy, a historię mniszek z Ludynia odbierano jako dzieło scenarzystów. Dziś film funkcjonuje w świadomości widzów inaczej. Kontekst innych opracowań tego wątku sprawia, że w recepcję filmu Kawalerowicza wpisywana jest wiedza o świecie przedstawionym i bohaterach czerpana skądinąd, co oczywiście zmienia jego percepcję³⁶.

Po prawie pół wieku od premiery współczesny widz odbiera film nieobciążony przeszłością polityczną, ale kulturową na pewno. Dzieło filmowe odczytuje się przez pryzmat dzieła literackiego i odwrotnie. Utwory nie pozostają w opozycji do siebie, lecz uzupełniają się, zachowując przy tym autonomiczność artystyczną. Poza różnicami *stricte* formalnymi film Kawalerowicza przynosi również nowe sugestie interpretacyjne.

Jedną z możliwości jest odczytywanie dzieła Kawalerowicza w duchu psychoanalizy rozumianej jako suma doświadczeń i przemyśleń wielu twórców, poczynając od Dostojewskiego przez Charcota, Adlera, Freuda aż do Junga, a nawet Fromma. Można powiedzieć, że Dostojewski intuicyjnie przeczuwał to, co później zostało ujęte w pewien paradygmat i poddane obserwacji medycznej, mianowicie to, że natura ludzka jest skłonna zarówno do dobra, jak i zła, stąd jej wewnętrzne konflikty postaw i marzeń.

Iwaszkiewicz, który wielbił Dostojewskiego, podejmował w swej twórczości również owe „przekłète problemy”. Nie ma u niego jednoznacznych rozwiązań ani odpowiedzi na pryncypialne pytania. Kłębią się one dramatycznie poprzez rozpisanie na „wielogłosowość” różnych narratorów. Kawalerowicz w swoim filmie zachował ową polifonię pierwowzoru literackiego, wkładając w usta postaci sądy, które wyrażają ich odmienne, często sprzeczne ze sobą postawy, np.:

Ksiądz Brym: „W kobiecie jest ta naturalna skłonność do upadku”.

Ksiądz Suryń: „Ale i do świętości”³⁷.

Matka Joanna pyta Suryń: „Cóż jest kłamstwo – ojciec wielebny – a co prawda?”, ten odpowiada ze spokojem: „Každy chrześcijanin winien mieć sumienie, które mu wskaże granicę między czarnym a białym”. Jednak ta granica okazuje się względna, zresztą jak większość wydarzeń w przedstawionym świecie utworu.

³⁶ Zob. A. Helman, dz. cyt., s. 1.

³⁷ Tekst przytoczony z nagrania filmu na taśmie VHS.

Reżyser nie proponuje jednoznacznego rozumienia czegokolwiek, jego dzieło jest strukturą otwartą na wielość odczytań i interpretacji, które z racji odwiecznej dialektyki świata i człowieka muszą być dysonansowe. Również wszechobecna w filmie miłość może być rozumiana dwoiście.

Film cytuje zawarte w opowiadaniu poglądy na temat miłości: „Miłość jest na dnie wszystkiego, co się w świecie dzieje. Szatan posiada duszę z miłości” i „Miłość jest mocna jak śmierć”. Miłość jest główną motywacją postaci, główną racją i głównym żywiołem ludzkiego istnienia, ale też jak żywioł bywa niepojęta i groźna. Jest siłą niszczącą, wciągającą w konflikty dramatyczne i nierozwiązywalne. W *Matce Joannie od Aniołów* ukazane są wielorakie aspekty i odcienie miłości: miłość do Boga i miłość do szatana, miłość narcystyczna, miłość skłonna do poświęcenia, swoiste *caritas* i miłość erotyczna traktowana jako flirt, przygoda.

Suryn i Matka Joanna nie mogą i nie chcą przyznać się do ludzkiej, ziemskiej miłości, na tym właśnie polega ich dramat. W imię głoszonej przez religię „wielkiej miłości” zabili miłość ludzką. Z ich wzajemnego stosunku wynika jedynie, że to, co nazywają demonami, to, przed czym się bronią, jest miłością. Odzywa się w nich tłumiona dotąd potrzeba przeżywania miłości i doznawania opieki, odszukania porozumienia z drugim człowiekiem.

W opowiadaniu Suryn nieustannie czuje realną obecność złego, rozmawia z nim równie często jak z Bogiem: „Wizja czarta nabrała przed nim tak plastycznych kształtów, że widział po prostu przed sobą, pomiędzy oknem a gwiazdami rozciągnięte olbrzymie, czarne ciało, potężne i okropne³⁸”. Ksiądz uważa szatana za przedstawiciela innego królestwa: „Widzę Cię, widzę! Widzę, jako się sierdzisz dlatego, że przyszedł walczyć z tobą. Tu jest królestwo twoje, ale ja jestem posłany przez innych ludzi w imię boże. Jestem z innego królestwa, jestem ze światła, jak ty jesteś z ciemności, jestem z dobra, jak ty jesteś ze zła...³⁹”.

W filmie padają te same słowa, ale nie ma personifikacji szatana. Suryn rozmawia z samym sobą, właściwie ze swoim odbiciem w szybie. Zamiast odpowiedzi szatana, pojawia się tylko czarny kadr. Zło ma twarz ludzką: księdza Suryna, Matki Joanny lub kuscielskiego Wołodkowicza.

Zdroworozsądkowo myślący proboszcz Brym uważa, że jeżeli zło istnieje, to jest większe lub mniejsze, duży diabeł nazywa się Behemot, a mały diabełek – może piwko? Demony są w każdym z nas, bo każdy z nas ma skłonność do grzechu, zwłaszcza kobiety (film ujawnia postawę antifeministyczną twórców, o czym wspomnę w dalszej części wywodu). Suryn zastanawia się pod wpływem rozmowy z proboszczem, czy może Matka Joanna jest ofiarą nieistniejącego naprawdę konkretnie szatana, ale opanował ją brak dobra, że to tylko jej grzechy i winy, które

³⁸ J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 128.

³⁹ Tamże, s. 128.

nazywa imionami diabłów. Cadyk również sugeruje, że to nie są może demony, tylko brak aniołów: „Anioł odleciał od Matki Joanny i oto została sama z sobą. Może to tylko własna natura człowieka?”⁴⁰.

W owych poglądach pobrzmiewa echo filozofii świętego Augustyna, który rozważał problem zła na świecie i który przez jakiś czas wyznawał manicheizm, doktrynę religijną głoszącą, że życie ludzkie to walka między dobrem i złem, Bogiem i materią, a zalecającą życie w ascezie, by uwolnić się od sił zła⁴¹.

Centralnym zagadnieniem manicheizmu jest geneza zła. Wszechobecne zło nie może być wytworem dobrego transcendentnego Boga, lecz musi pochodzić od boskiego przeciwnika. Cadyk pyta: „A jeżeli szatan stworzył świat?”, a potem dodaje: „Wszystko zło, które popełnia człowiek, nie wykląda zła, które człowieka dręczy”⁴².

Z rozważań zawartych w utworze wynika, że anioły to życie w metafizycznym strachu, w ustawicznym tłumieniu namiętności, w niweczeniu ludzkich możliwości⁴³, a demony to paradoksalna manifestacja dążeń do bogactwa natury człowieka, do jego wolności⁴⁴.

Rabin manichejskimi poglądami mąci Surynowi w głowie, burzy jego pozornie poukładany świat, zasiewa niepokój w duszy. Wyznawanemu przez księdza dualizmowi kosmicznemu przeciwstawia dualizm natury ludzkiej. Wizyta u cadyka Rebeego Isze to tak naprawdę wyprawa Suryna w głąb siebie.

W pewnym uporządkowaniu dyskursu filozoficznego, jaki pojawia się w opowiadaniu i filmie na temat dobra i zła, demonów i aniołów, opętania i egzorcyzmów, mogą pomóc przemyślenia twórców psychoanalizy, zwłaszcza spostrzeżenie przez Freuda analogii współczesnej nerwicy, hysterii czy neurotycznego owładnięcia umysłu przez jakąś myśl do średniowiecznego opętania. Zbieżność tę zauważymy, gdy podstawimy formułę psychologiczną zamiast demona, pochodzącego z umysłu kapłana⁴⁵.

Carl Gustav Jung doszukał się analogii między poszukiwaniem przyczynowego czynnika owładnięcia w celu wyleczenia pacjenta a średniowiecznymi próbami, by raz na zawsze wygnać złe duchy za pomocą egzorcyzmów⁴⁶. Ponadto Jung zakładał, że zarówno analityk, jak i pacjent są zaangażowani w równym stopniu i że istnieje między nimi dwustronna interakcja.

Relacja typu analityk–pacjent istnieje właśnie między głównymi bohaterami filmu Kawalerowicza: księdzem Surynem, który przybywa po to, aby wyleczyć

⁴⁰ Tamże, s. 191.

⁴¹ Zob. *Filozofia, Leksykon PWN*, pod red. W. Łagodzkiego i G. Pyszczka, Warszawa 2000, hasła: Augustyn, manicheizm, s. 47, 213.

⁴² J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 192.

⁴³ J. Płażewski, *Matka Joanna od Aniołów – dramat osobowości spętanej*.

⁴⁴ B. Michałek, *Anioły, demony, człowieczeństwo*.

⁴⁵ A. Samuels, B. Shorter, F. Plaut, *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, tłum. W. Bobecki, L. Zielińska, Wrocław 1994, s. 142.

⁴⁶ Tamże, s. 142.

Matkę Joannę, ale także między Surynem a cadykiem Rebem Iszem, będącym w rzeczywistości nieświadomioną częścią jaźni Suryna. Klęska Suryna polega na tym, że nie chce bądź nie umie on na drodze procesu indywidualizacji dojść do osiągnięcia pełni, do połączenia w jedno świadomości i nieświadomości. Cierpi na dysocjację, czyli „rodzaj rozłączenia od siebie samego”⁴⁷. Nie potrafi zaakceptować ciemnej strony swojej ludzkiej natury, traktuje zło i szatana jako coś zupełnie oddzielnego, jako byt niezależny od człowieka. Kapłan tłumi otchłan ciemności w swojej naturze, zatem swój cień⁴⁸, nabawiając się w efekcie nerwicy, która prowadzi go we frenetycznym szale do zbrodni na niewinnych parobkach.

Kawalerowicz pokazał rozszczepienie Suryna poprzez filmowy zabieg nadania za pomocą kontrującego dwóm rozmawiającym tej samej twarzy Mieczysława Voita. „Ja jestem ty – ty jesteś ja!” – mówi cadyk, bo w istocie są jednością, tyle że Suryn nie chce tego sobie uświadomić.

Znaczący jest również aspekt leczenia miłością, o którym pisał Freud jako o podstawowej funkcji psychoanalizy. Z pism Freuda można wywnioskować o konieczności współodczuwania, zrozumienia duszy pacjenta i emocjonalnej bliskości analityka. Znajduje to odzwierciedlenie w słowach Suryna: „Miłość wypędza zło. Napelnij się nią cała. Czyż można nie odpowiedzieć miłością na miłość?”. W filmie Suryn wypowiada te słowa, modląc się. Przeorysza z zachwytem obserwuje jego złożone dłonie, skupioną twarz. Na jej twarzy rysuje się słodycz, rozkosznie przymyka oczy. Nagle ściąga welon zakonny i zrywa szatę, obnażając przed księdzem swe piersi. W tym samym czasie pozostałe siostry zakonne zbiegają ze schodów z okrzykiem na ustach: „Hosanna!”.

Iwaskiewicz opisuje Matkę Joannę jako kobietę garbatą i niezbyt urodziwą, z którą – zdaniem Kaziuka – nikt by się nie ożenił. „Miała jasne, bardzo duże oczy w nierównej, skrofulicznej twarzy. Nos nieregularny, usta małe i wypukłe, bardzo blada cera pozwalały ją raczej uważać za nieładną, ale w oczach było tyle siły, blasku, pewności siebie – a jednocześnie tyle uniesienia – że tylko oczy widziało się w tej twarzy. Chorobliwie długie palce bawiły się różańcem – milczała przez chwilę. Na widok tej znikomej, drobnej postaci, która zdawała się ginąć w czarnych fałdach habitu, ojca Suryna nie wiadomo dlaczego ogarnęło zdumienie”⁴⁹.

Autorzy scenariusza świadomie zrezygnowali z kalectwa przeoryszy, ukazała ją jako kobietę piękną, niewątpliwie zasługującą na miłość. Lucyna Winnicka stworzyła niezwykłą kreację, nadała swojej postaci odcień tragizmu, którego brakuje w prozie. Poznajemy kolejno: sztywną przeoryszę, przewrotną, opętaną i pełną miękkości kobietę⁵⁰.

Jej kompleks nie wynika z wyglądu, ale z zaburzeń emocjonalnych, z niezaspokojenia potrzeb. Jej opętanie, histeria jest sublimacją treści wypartych, nie tylko

⁴⁷ Tamże, s. 55.

⁴⁸ Zob. o „cieniu” [w:] tamże, s. 48.

⁴⁹ J. Iwaskiewicz, dz. cyt., s. 146.

⁵⁰ J. Płażewski, *Matka Joanna od Aniołów – dramat osobowości spętanej*.

libidalnych, choć te są najbardziej czytelne, np. we wspomnianym geście rozrywania przez nią habitu i obnażania piersi – nieobecny u Iwaskiewicza. Nadmiar energii psychicznej, zwłaszcza seksualnej, bywa tu nazywany demonami.

W opowiadaniu jest zaledwie wzmianka o tym, że ksiądz Suryń i Matka Joanna biczowali się wspólnie na strychu. Kawalerowicz rozwinął w filmie ten wątek do sceny, w której biczują swe nagie ciała rozdzieleni schnącym praniem, *nota bene* habitami zakonnymi. Można to odczytać jako metaforę, że na drodze do ich miłostnego spełnienia stoi strój zakonny i złożone śluby czystości. Po wyjściu ze stryżku Matka Joanna chce pocałować dłońe Suryna, mówiąc, że szatany zaczynają w niej szaleć. Suryń krzyczy „Sama jesteś szatanem”, odpycha ją i ucieka klasztornym korytarzem. Matka Joanna leży na ziemi, szlochając. „Szatany znów we mnie szaleją” – mówi, a tak naprawdę szaleją w niej hormony.

W *Krytycznym słowniku analizy Jungowskiej* czytamy: „Eros jest podstawową zasadą psychicznego związku, uznawaną czasami przez Junga za coś, co leży u podstaw psychologii kobiet. [...] To nieświadoma moc, której siła wzrasta proporcjonalnie do stopnia pozostawania w nieświadomości”⁵¹. Za przeciwieństwo Erosa uważa się fobię, lęk i wolę mocy. W Jungowskich interpretacjach pozwala to zrozumieć, dlaczego nieświadomy Eros nieuchronnie znajduje wyraz w popędzie mocy⁵². Tłumaczy to siłę, chęć władzy nad Bogiem poprzez demony, a zarazem słabość i kruchość Matki Joanny. Widać w jej oczach pewien smutek, nie do końca uświadomione pragnienie bycia kochaną. Wynika to z innego kompleksu Joanny, „z kompleksu ojca”⁵³. Gdy była młodą dziewczyną, ojciec oddał ją do klasztoru, uniemożliwiając jej zrealizowanie się jako kobiety i matki. Nosi w sobie kompleks odrzucenia, stąd gdy Suryń odrzuca jej fizyczność, czuje się poniżona. Krzywda, jaką w jej mniemaniu wyrządził jej rzeczywisty ojciec, wpisuje się w archetypiczny obraz Boga Ojca. Ambiwalentny stosunek zakonnicy do Boga wynika z ambiwalentnego stosunku do własnego ojca. Uważa, że to Bóg wpędził ją w samotność, lecz naprawdę zrobił to jej ojciec, oddając ją do klasztoru.

Matka Joanna to osobowość neurotyczna, sfrustrowana klasztorną nudą i ograniczeniami stanu duchownego. Cierpi na narcystyczne zaburzenia osobowości, stąd jej pycha i pragnienie wywyższania się. W psychoanalizie uważa się, że owe zaburzenia pochodzą z pozbawionych empatii związków z rodzicami, co prowadzi do niemożności rozwinięcia autentycznej miłości do siebie i do innych. Pycha maskuje uczucie pustki i niskiej samooceny⁵⁴.

Suryń, podobnie jak Matka Joanna, nie zna prawdziwego świata, nosi w sobie archetypiczny obraz kobiety wynikający z tego, że wychowywał się z matką – kar-

⁵¹ *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, s. 61–62.

⁵² Tamże, s. 62.

⁵³ Tamże, s. 97.

⁵⁴ Tamże, s. 124.

melitanką i dwiema siostrami – zakonnicami, które były – jak wynika z jego relacji – niemalże święte, dlatego tak chce też postrzegać Joannę, co ta mu wypomina: „Chcesz mnie upodobnić do tysięcy ludzi, jacy błądzą bez celu po świecie! Chcesz mnie widzieć modlącą się z rana, w południe, wieczorem, chcesz, abym jadła fasolę w oleju, codziennie, codziennie. I co mi za to obiecujesz? Zbawienie? Ja nie chcę takiego zbawienia⁵⁵”. Joanna marzy o innym rodzaju świętości – o świętości za życia, o wyniesieniu na ołtarze – a skoro tego nie może mieć, woli już zadawać się z demonami i być potępiona. Paradoksalnie opętanie dodaje jej animuszu, gdyby demony ją opuściły, byłaby znowu znudzona, złą mniszką, która nie ma pewności, czy dostąpi wiecznej szczęśliwości.

Charakterystyczne jest również co najmniej trzykrotne zaakcentowanie w filmie słów: „Nie chcę” wypowiedzianych przez Joannę, Suryna i Małgorzatę. „Nie chcę” wyraża indywidualną wolę człowieka, która jest budzeniem się świadomości⁵⁶.

Najbardziej widocznym odstępstwem od pierwowzoru literackiego jest scena zamykająca film. Małgorzata Akruczy, zrozpaczona porzuceniem przez Chrzyszczewskiego i przejęta zbrodnią dokonaną przez Suryna, biegnie do klasztoru, klęka przed Matką Joanną i szlocha. Przeorysza przez kratę przytula Małgorzatę i tkwią tak, obie płacząc, w milczącym porozumieniu. W tle pojawia się głuchy klasztorny dzwon.

U Iwaskiewicza wspomniany wcześniej kronikarski epilog łagodzi i osłabia dramatyczność finału, tymczasem u Kawalerowicza wręcz odwrotnie. Nadaje utworowi bardziej tragiczną wymowę. Dźwięk dzwonu – o czym kilkakrotnie była mowa w filmie – miał być znakiem dla zabłąkanych podróżnych, miał ich ostrzegać przed czającymi się w lesie wilkami. Jego zamilknięcie w finale ma wymowę metafizyczną. Niemy dzwon nie wskaże już drogi ziemskim pielgrzymom, nie uchroni przed złem. Dzwon w chrześcijaństwie symbolizuje głos Boga, ale także – odstraszenie demonów⁵⁷. Pozornie poważne egzorcyzmy to tylko dziecinna zabawa w straszenie wymaganych wilków.

Alicja Helman pisała w kontekście końcowej tragedii filmu: „Wilków nie ma, straszenie jest zabawą, lecz ofiary istnieją mimo to – trupy są prawdziwe”⁵⁸.

Zdaniem Krzysztofa Kornackiego, autora książki *Kino polskie wobec katolicyzmu*, opisującej mechanizmy społeczno-polityczne realizacji filmów dotyczących tematyki religijnej, głuchy dzwon jest wyrazem fałszu kościelnej pedagogiki i ideologii, a egzorcyzmy – „praniem mózgu”, bo zamiast przekazywać wiedzę o naturze ludzkiej, księży zniewalają Matkę Joannę i wyganiają z niej nieistniejące demony⁵⁹.

⁵⁵ Tekst przytoczony z nagrania na taśmie VHS.

⁵⁶ *Krytyczny słownik analizy Jungowskiej*, s. 224.

⁵⁷ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 87.

⁵⁸ A. Helman, dz. cyt., s. 28.

⁵⁹ K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004, s. 236.

Kobiety zostają same ze swoją tragedią w świecie bez Boga i Miłości. Ujawnia się tu częsty u Kawalerowicza motyw kobiety jako istoty obcej w świecie rządonym przez mężczyzn, niezrozumianej i nieszczęśliwej. „Kobiety się męczą. Niech się męczą. Taki los kobiet, a losu nie ujdzie człowiek” – mówi cadyk.

Zygmunt Kałużyński zauważył, że w zakresie literackim film jest interesującym produktem mizoginizmu, czyli manieri antyfeministycznej często występującej u Iwaszkiewicza. Na ów profil literacki filmu wpłynął też niemało współautor scenariusza, Konwicki, który w swej twórczości reprezentuje mizoginizm. „Gdy dołączymy do tego inscenizatora *Matki Joanny*, w którego filmach przewija się podobna nieufność możliwości kontaktu uczuciowego – również jako rezultat niepokojących czasów oddalających płci od siebie – będziemy mieli w sumie najpotężniejszą zapewne dawkę powątpiewania w element kobiecy w naszej sztuce ostatnich lat” – pisał na łamach „Polityki”⁶⁰.

„Wszystko odkupienie jest w miłości” – mówi Suryn i to wyraża zasadniczą prawdę tego wywodu. Bunt protagonistów dokonał się jako sprzeciw wobec nieobecności w ich świecie elementarnych ludzkich wartości. Może gdyby w centrum świata bohaterów stał krzyż jako symbol miłosierdzia, przebaczenia i łaski zamiast stosu będącego wspomnieniem zbrodni, może wtedy losy bohaterów potoczyłyby się inaczej?

KAWALEROWICZ – MISTRZ FILMOWYCH ADAPTACJI LITERATURY

O prozie Iwaszkiewicza mówi się, że jest „filmowa”, tzn. łączy w sobie staranną narrację, szczegółowy rysunek psychologiczny bohaterów i obrazowość języka. Jego twórczość doczekała się ponad dwudziestu adaptacji filmowych, jednak tylko nielicznym udało się niełatwa sztuka transpozycji, w tym oczywiście Kawalerowiczowi. Nakręcił on wirtuozerską estetycznie i poruszającą emocjonalnie parabolę, dorównując wielkością własnej wizji dziełu pisarza. Twórcy filmu podchwycili główną myśl noweli Iwaszkiewicza, którą jest klęska osobowości spętanej. Tadeusz Konwicki po latach wspominał: „Uważam, że zrobiliśmy najdelikatniejszą i najwierniejszą *Matkę Joannę*, jaką można sobie wyobrazić”⁶¹. Mimo to film spotkał się z ogromną krytyką ze strony Kościoła katolickiego, który zarzucał mu, że ośmieszając praktyki religijne, ceremonie i modlitwy kościelne, ma na celu zohydzić życie zakonne i stan kapłański. Biuro Episkopatu Polski do spraw Filmu, Radia, Telewizji

⁶⁰ Z. Kałużyński, dz. cyt.

⁶¹ <http://www.polskieradio.pl/kultura/archiwum/FilmNaZawsze/art.aspx?aid=523&s=FilmNaZawsze>.

i Teatru zaliczyło dzieło do „filmów niedozwolonych, które wprost lub pośrednio występują przeciwko chrześcijańskim zasadom wiary i obyczajów”⁶², co wydaje się opinią przesadną, zwłaszcza po latach.

Kawalerowicza można bez wątpienia nazwać mistrzem filmowych adaptacji literatury, gdyż połowa zrealizowanych przez niego filmów powstała właśnie na kanwie literatury, która została przetworzona w oryginalne dzieła i naznaczona twórczą indywidualnością reżysera. Na siedemnaście filmów aż dziewięć to adaptacje literatury:

- 1953 *Celuloza* (wg powieści Igora Newerlego *Pamiętka z celulozy*)
- 1957 *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (wg opowiadania Jerzego Zawieyskiego)
- 1961 *Matka Joanna od Aniołów* (wg opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza)
- 1965 *Faraon* (wg powieści Bolesława Prusa)
- 1982 *Austeria* (wg powieści Juliana Strykowskiego)
- 1989 *Jeniec Europy* (wg powieści Juliusza Dankowskiego)
- 1990 *Dzieci Bronsteina* (wg powieści Jurka Beckera)
- 1995 *Za co?* (wg opowiadania Lwa Tołstoja)
- 2001 *Quo vadis?* (wg powieści Henryka Sienkiewicza)

Głównymi wyróżnikami reżyserii Kawalerowicza są umiar, dyscyplina i chłód – ascezę widać nawet w sposobie adaptacji. Twórca nie wchodził nigdy w polemikę z literackim oryginałem. Przeciwnie – traktował literaturę za ledwie jako pretekst do opowiadania własnych historii. Tworzył filmy wielkiej urody plastycznej, które skupiały się bardziej na jego indywidualnych pasjach i obsesjach niż na dialogu z tradycją⁶³.

**“LOVE IS AT THE BOTTOM OF EVERYTHING
IN THIS WORLD.”
JERZY KAWALEROWICZ’S *MOTHER JOAN OF THE ANGELS*
AS AN EXAMPLE OF FILM ADAPTATION**

Summary

Jerzy Kawalerowicz’s *Mother Joan of the Angels* is one of the inwardly deepest and one of the most visually beautiful films in Polish cinematography. The story of nuns possessed by demons was the excuse for showing the inside of man, his aim to be happy and his tragic defeat.

⁶² J.F. Lewandowski, *100 filmów stulecia*, Katowice 2002, s. 96.

⁶³ www.filmschool.lodz.pl/listpages/view/151-doktoraty-honoris/causa.

The subject of this article is the reading of this movie as an adaptation of the Iwaszkiewicz's short story and finding new ways of its interpretation.

In the first part the author characterizes creative attitude of the director and the analyses of differences between the movie and its literary prototype caused by different means of expression used in both of them. In the movie the sound and picture aspects have a special meaning – they are not only background but they are a reflection of the philosophical and psychological sphere of the movie.

In the second part of this article the author reviews what was written about the movie for almost half a century and suggests an interpretation of the movie in the context of the thoughts of psychoanalysis and depth psychology authors, with the special accent on circumscription analogy of modern neurosis to medieval possession, the aspect of treatment by love, and the emotional disorders of the protagonist.

Translated by Agnieszka Przepiórska-Kotkowska