Studia
Filmoznawcze
40
Wrocław 2019

Ks. Marek Kotyński
Papieski Wydział Teologiczny w Warszawie, Sekcja św. Jana Chrzciciela

NA GRANICY MROKU. JĘZYK ŚWIĘTOŚCI W FILMOWYCH PORTRETACH JOANNY D'ARC

DOI: 10.19195/0860-116X.40.5

Joanna d'Arc, znana też jako Dziewica Orleańska, jest swoistym fenomenem w historii Europy. Wielu uważało ją za histeryczkę lub obłąkaną, inni za mistyczkę i świętą. Dzisiaj dziewczyna, urodzona prawdopodobnie 6 stycznia 1412 roku w ubogiej rodzinie w Domrémy-la-Pucelle, jest czczona jako patronka Francji. Prosta, ale mądra i głęboko religijna chłopka stała się w ciągu wieków najsławniejszą francuską bohaterką narodową, dzięki heroicznej wierze i nadzwyczajnemu męstwu w wypełnieniu niezwykłej i dramatycznej misji powierzonej jej przez Boga oraz, co warto zauważyć, barwnej i wręcz niewiarygodnej historii, jaką napisała swoim życiem. Nic zatem dziwnego, że jej dzieje zainspirowały wielu twórców kultury[1], nie tylko popularnej, stając się tematem powieści, sztuk teatralnych, rzeźb i obrazów malarskich, utworów lirycznych, piosenek i poematów muzycznych, komiksów oraz gier komputerowych, a także prawdopodobnie największej liczby dzieł filmowych wśród tych opowiadających o świętych[2].

[1] Postać Joanny d'Arc zainspirowała między innymi takich twórców, jak: Szekspir, George Bernard Shaw, Friedrich Schiller, Mark Twain, Paul Claudel, Jean Anouilh, Bertolt Brecht, Wolter czy Jan Matejko.

[2] Najbardziej aktualna liczba (43) filmów kinowych i telewizyjnych znajduje się na stronie: https://en.wikipedia.org/wiki/Cultural_depictions_of_Joan_of_Arc. Oto ważniejsze z nich: 1. *Joanna d'Arc* (fr. *Jeanne d'Arc*), reż. Georges Méliès, Francja 1900, krótkometrażowy film niemy, w roli

© for this edition by CNS

FASCYNUJĄCA HISTORIA

Joanna otrzymała w rodzinie głębokie wychowanie religijne. Jacques z Ars, jej ojciec, ze względu na swą roztropność i szczerą pobożność, został wybrany na wiejskiego urzędnika, budząc w sąsiedztwie zaufanie i szacunek. Również jego córka była dzieckiem nadzwyczaj poważnym, wrażliwym i głęboko wierzącym. Od dwunastego roku życia miała nawet słyszeć nadprzyrodzone głosy i w wieku lat trzynastu postanowiła całkowicie poświęcić się Bogu, składając ślub dziewictwa. Pewnego dnia, przebywając w polu, doznała niezwykłego widzenia. Miał się jej ukazać św. Michał Archanioł wraz ze św. Katarzyną i św. Małgorzatą, oznajmiając wprost niesłychane Boże przesłanie. Najwyższy chciał, aby w jego imieniu dziewczyna podjęła misję wypędzenia Anglików z ziem francuskich i doprowadziła do koronacji delfina Francji[3], Karola VII, na króla. To duchowe przeżycie było dla niej zaskakujące, ale tak słodkie i piękne, że gdy głosy odeszły, pogrążyła się w smutku i płaczu. Nadprzyrodzone głosy towarzyszyły jej od tej pory aż do końca życia i kierowały jej postępowaniem, potwierdzając przerastającą jej siły misję i umacniając jej ufność w moc Boga.

W tym okresie Francja była rzeczywiście terenem niekończącej się wojny, określanej mianem „stuletniej", która rozpoczęła się w 1337 roku jako wynik długoletniego sporu oraz walk o sukcesję francuskiego tronu. Przy wydatnej pomocy

głównej Jeanne d'Alcy. To pierwszy w historii kinematografii film o Joannie d'Arc, zrealizowany pięć lat po pierwszej projekcji braci Lumière. Ma formę dwunastu obrazów o życiu i śmierci Świętej Męczennicy; 2. *Joan the Woman*, reż. Cecil B. DeMille, USA 1916, film niemy, w roli głównej Geraldine Farrar; 3. *Męczeństwo Joanny d'Arc* (ang. *The Passion of Joan of Arc*), reż. Carl Theodor Dreyer, Francja 1928, film niemy, w roli głównej Renée Falconetti; 4. *Saint Joan the Maid* lub *The Marvellous Life of Joan of Arc* (fr. *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*), reż. Marco de Gastyne, Francja, Niemcy 1929, film niemy, w roli głównej Simone Genevois; 5. *Dziewica Joanna* (*Das Mädchen Johanna*), reż. Gustav Ucicky, Niemcy 1935; 6. *Joanna d'Arc* (ang. *Joan of Arc*), reż. Victor Fleming, USA 1948, w roli głównej Ingrid Bergman; w roli głównej Angela Salloker; 7. *Joanna d'Arc na stosie* (wł. *Giovanna d'Arco al rogo*, ang. *Joan of Arc at the Stake*), reż. Robert Rossellini, Francja, Włochy 1954, w roli głównej Ingrid Bergman; 8. *Święta Joanna* (ang. *Saint Joan*), reż. Otto Preminger, USA 1957, w roli głównej Jean Seberg; 9. *Proces Joanny d'Arc* (fr. *Procès de Jeanne d'Arc*), reż. Robert Bresson, Francja 1962, w roli głównej Florence Delay; 10. *Początek* (ros. *Naczało*) reż. Gleb Panfiłow, ZSRR 1970, film w filmie, oparty na historii Joanny d'Arc, w roli głównej Inna Czurikowa. 11. *Dziewica Joanna*, cz. 1. *Bitwa*, cz. 2. *Więzienie* (*Jeanne La Pucelle*), reż. Jacques Rivette, Francja 1994, w roli głównej Sandrine Bonnaire; 12. *Joanna d'Arc* (ang. *Joan of Arc*), reż. Christian Duguay, Kanada 1999, film telewizyjny, w roli głównej Leelee Sobieski; 13. *Joanna d'Arc* (ang. *The Messenger: The Story of Joan of Arc*), reż. Luc Besson, Francja 1999, w roli głównej Milla Jovovich; 14. *Jeanne captive* (ang. *The Silence of Joan*), reż. Philippe Ramos, Francja 2011, w roli głównej Clémence Poésy; 15. *Jeannette. Dzieciństwo Joanny d'Arc* (fr. *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc*), reż. Bruno Dumont, Francja 2017, musical, w roli głównej Lisa Leplat Prudhomme.

[3] Delfin (fr. *Dauphin*) nazwa hrabiego Delfinatu. W latach 1349–1830 był to tytuł następców tronu francuskiego, który przysługiwał najstarszemu synowi. Nazwa pochodzi od herbu Guy II, w którym znajdował się delfin.

© for this edition by CNS

Burgundczyków, najlepszych sprzymierzeńców Korony Brytyjskiej, ogromna część kraju znajdowała się pod panowaniem Anglików. Mimo okresów względnego pokoju walki z armią angielską i stosowana przez nią taktyka „spalonej ziemi" doszczętnie wyniszczyły gospodarkę Francji, której ludność nie otrząsnęła się jeszcze po epidemii czarnej śmierci, dziesiątkującej kraj w poprzednim wieku. Dodatkowo kupcy francuscy zostali przez Anglię odcięci niemal całkowicie od rynków zagranicznych, co sparaliżowało handel tak, że „królestwo Francji nie było nawet cieniem swego trzynastowiecznego pierwowzoru"[4].

Pod wpływem objawień Joanna zaczęła domagać się rzeczy nieosiągalnej dla osób jej niskiego pochodzenia: żądała spotkania z niekoronowanym królem Francji Karolem VII. Po trudnych, lecz zaskakująco pozytywnych staraniach o przekonanie dostojników kolejnych stopni hierarchii urzędniczej dziewczyna została rzeczywiście dopuszczona przed oblicze delfina i podczas prywatnej audiencji wywarła na nim wielkie wrażenie. Znajdujący się w fatalnej sytuacji militarnej Karol VII podjął zamiar postawienia Joanny na czele armii Armaniaków, zmierzających do odbicia obleganego przez Anglików Orleanu, by w ten sposób zweryfikować prawdziwość jej roszczeń. Aby nie zostać posądzonym o uległość heretyczce, a może nawet osobie opętanej przez szatana, delfin wysłał ją do Poitiers, by poddać osądowi wybitnych teologów i światłych przedstawicieli nauki jej prawdomówność i ortodoksję. Ku jego zdumieniu Joanna przekonała swymi odpowiedziami zarówno królewskich dygnitarzy, jak i kościelnych uczonych. W kwietniu 1429 roku komisja ekspertów stwierdziła, że „prowadziła nienaganny tryb życia, jest dobrą chrześcijanką obdarzoną cnotą pokory, jest uczciwa i prosta"[5]. Teologowie nie potwierdzili wprawdzie nadprzyrodzonego charakteru objawień, zapewnili jednak delfina o „korzystnym domniemaniu" boskiej natury jej misji wyzwolenia Francji spod panowania Brytyjczyków. W tej sytuacji Joanna zażądała konia, zbroi, miecza, sztandaru i przybocznej świty oraz pozwolenia na wyjazd na czele wojska nad Loarę, do oblężonego Orleanu.

Po doprowadzeniu w ciągu zaledwie dziewięciu dni do przerwania oblężenia miasta zyskała powszechny szacunek, przezwyciężając pogardliwą postawę weteranów. Ubrana w męską zbroję walczyła jako rycerz i staczała kolejne zwycięskie bitwy, narażając swoje zdrowie i życie. Odnosiła rany, zapalała do walki podupadłych na duchu żołnierzy, stając mężnie na ich czele. Kilka kolejnych zwycięstw dwunastotysięcznego wojska pod jej komendą doprowadziło do rozstrzygnięcia sporu o sukcesję tronu i namaszczenia Karola VII na króla w katedrze w Reims, w tradycyjnym miejscu koronacji francuskich władców.

Anglicy szybko ocenili powagę sytuacji i ponownie zebrali siły militarne, próbując odzyskać przewagę. Następowały kolejne starcia i batalie, aż po nieudane dla

[4] K. DeVries, *Joan of Arc: A Military Leader*, Gloucestershire 1999, s. 27–28.
[5] M.G.A. Vale, *Charles VII*, Berkeley 1974, s. 56.

© for this edition by CNS

Francuzów oblężenie Paryża. Przez różne zabiegi i machinacje polityczno-dyplomatyczne Burgundczycy doprowadzili do tego, że Joanna zaczęła tracić królewskie poparcie. Gdy w kwietniu 1430 roku wybrała się z wojskiem do Compiègne, aby bronić miasta przed oblegającym wrogiem, została schwytana przez Burgundczyków i przewieziona do Arras. W wyniku zdrady i knowań biskupa Pierre'a Cauchona, który odegrał główną, lecz niesławną rolę także w późniejszym procesie Joanny, książę Burgundii Filip III Dobry sprzedał dziewczynę Anglikom za 10 tys. skudów w złocie.

W kościelnym procesie sądowym, którego akta ujawniono na początku XX wieku, Joanna d'Arc, licząca dziewiętnaście lat, została uznana za heretyczkę i czarownicę oraz spalona na stosie 30 maja 1431 roku w Rouen, będącym wówczas siedzibą Anglików. Proces ów miał zdyskredytować pretensje Karola VII do tronu Francji i został przeprowadzony w sposób stronniczy i całkowicie nieuczciwy. Anglicy chcieli udowodnić, że król przyjął koronę bezprawnie, ulegając kobiecie bezbożnej i opętanej przez szatana. Dwadzieścia pięć lat później, już po zakończeniu wojny stuletniej, papież Kalikst III wszczął jednak rewizję wyroku sądowego, który przez międzynarodowy trybunał duchownych został uznany za niezgodny z prawem. Dzielną wojowniczkę pośmiertnie uniewinniono od postawionych jej zarzutów i uznano za męczennicę (7 lipca 1456), jednocześnie oskarżając o herezję zmarłego biskupa Pierre'a Cauchona — za skazanie niewinnej kobiety w akcie zemsty. Choć przekonanie o jej świętości towarzyszyło wielu Francuzom jeszcze za życia Joanny, to jednak z powodu oporów i machinacji politycznych na różnych etapach historii Francji została ona uznana za błogosławioną dopiero w roku 1909, a jej kanonizacja odbyła się w roku 1920. Dekretem z 11 marca 1922 roku papież Pius XI ustanowił św. Joannę d'Arc drugorzędną (po Najświętszej Marii Pannie Wniebowziętej) patronką Francji.

NIEMY JĘZYK DREYERA

Wśród kilkudziesięciu filmów poświęconych św. Joannie d'Arc niektóre zasługują na szczególniejszą uwagę ze względu na swoje wartości artystyczne i religijne bądź rolę, jaką odegrały w historii światowej kinematografii. Jednym z nich jest niewątpliwie *Męczeństwo Joanny d'Arc*, zrealizowany w roku 1928 przez Carla Teodora Dreyera (1889–1968). Duński reżyser w roku 1926 został poproszony przez francuską wytwórnię Société Générale des Films o nakręcenie filmu. Wytwórnia ta specjalizowała się w filmach monumentalnych i artystycznych i podjęła się nakręcenia serii narodowych epopei, poczynając od *Napoleona*, zrealizowanego w roku 1927 przez sławnego Abla Gance'a. Kolejny projekt zaproponowano właśnie Dreyerowi, który już wcześniej dał się poznać szerszej publiczności jako reżyser opowieści historycznej *Kartki z dziennika szatana* oraz obrazu *Będziesz szanował żonę swoją*, który osiągnął we Francji znaczący sukces komercyjny. Spośród zaproponowanych

© for this edition by CNS

trzech tematów biograficznych: życie Katarzyny Medycejskiej, Marii Antoniny i Joanny d'Arc, Dreyer wybrał ostatni, nie tylko względu na świeżą kanonizację Joanny (1920), lecz także ze względu na frapującą — zwłaszcza dla protestanta — historię katolickiej świętej.

Carl Theodor Dreyer wychował się w przybranej rodzinie gorliwych luteranów, drżących przed popadnięciem w zsyłane na świat pokusy, ale pozbawionych empatii i niezdolnych do prawdziwie rodzicielskich uczuć. Niemożność oczyszczenia się z grzechów ze względu na nieistnienie w luteranizmie sakramentu pojednania i wypływająca stąd niepewność Bożego przebaczenia (predestynacja), oddziaływały głęboko na wewnętrzny dramat protestantów, pozbawionych duchowej miary własnego życia. Praktykujący luteranie próbowali zatem wpływać na swoje przeznaczenie głównie życiem według surowych zasad moralnych, a osiągany wielkim wysiłkiem życiowy sukces miał być swoistą rękojmią ich zbawienia. Przykład takich twórców jak Ibsen, Strindberg czy choćby Bergman, którzy w tamtym okresie stawiają obsesyjnie pytania o sens istnienia, wiary oraz możliwości zbawienia, dowodzi, że kwestia religijna, teologiczna, była determinująca dla wyznawców protestantyzmu, zwłaszcza skandynawskich.

Napięcia te dobrze widać w warstwie merytorycznej i estetycznej obrazów filmowych Dreyera, jednego z najbardziej religijnych twórców w historii kina, pozostającego jednocześnie bardzo krytycznym wobec instytucji i konwencji, w których zamykana jest wiara. „W wywiadach niejednokrotnie przyznawał, choć niezbyt otwarcie, że sytuacja rodzinna zostawiła trwały ślad w jego psychice. Dreyer był uwięziony między brakiem poparcia dla ideologii wyznawanej przez nadzwyczaj surowych rodziców a podświadomym związkiem z luterańskimi przekonaniami"[6], między głębokim pragnieniem odkupienia i skrywanym lękiem przed jego utratą.

Podobnie jak u innych skandynawskich twórców skąpy w światło nordycki klimat, w którym wychował się Dreyer, miał też przemożny wpływ na aurę jego filmów. Twórca starał się ogniskować i maksymalizować obraz tego, co dotknięte jest światłem, co widać, i podnosił to do najwyższej rangi, nadając niezwykłe znaczenie. Pewnie dlatego panujący wtedy w sztuce ekspresjonizm stał się dla Dreyera ulubionym sposobem wyrazu. W jego filmach dominuje wyrazistość, ekspresja, zmetabolizowana według jego własnej wrażliwości i charakteru, często nawet dająca posmak maniery, sztuczności i przesady. Aby zwiększyć ekspresję, używa nietypowych sposobów filmowania, na przykład — niskich kątów kamery, często pomija „zasadę 180 stopni", na długo przed *Obywatelem Kane* decyduje się pokazać statyczne ujęcia sufitu, nienaturalnie ustawia światło, tak aby oświecało postaci od dołu, stosuje zaskakujący montaż oraz specyficzną gestykulację aktorów dla uzyskania dodatkowych znaczeń.

[6] A. Nowak, *Dreyer: W imię ojca?*, http://www.entertheroom.pl/art-design/4216-dreyer-w-imie-ojca (dostęp: 20 listopada 2018).

© for this edition by CNS

Dreyer podporządkował się w sposób absolutny językowi ekspresjonistycznemu, toteż jego filmów nie ogląda się dla rozrywki, gdyż wydają się — zwłaszcza dzisiaj — zbyt poważne i smutne. Zachowują one jednak swą wartość ze względu na zawartą w nich myśl i inteligencję autora, z powodu ich precyzji i spójności koncepcyjnej, rygoru intelektualnego i wierności osobistej wizji twórcy. W przeciwieństwie do komunikacji współczesnej, która jawi się jako niejednoznaczna i nieprecyzyjna, język Dreyera jest zdecydowany i jednoznaczny, a przez to przekonujący. Reżyser przekształcił język ekspresjonistyczny i uczynił go swoim do tego stopnia, że stał się on jego językiem, wraz z specyficzną groźbą czy lękiem przed śmiercią i potępieniem, które wiszą nad bohaterami jego filmów, ze względu na wspomniane powody wyznaniowe.

Nad filmem niemym o Joannie d'Arc Carl Dreyer pracował w latach 1927–1928, a jego premiera odbyła się w roku 1928[7]. Z początku reżyser chciał go nakręcić na podstawie scenariusza zamówionego u pisarza Josepha Delteila, który rok wcześniej wydał powieść poświęconą Męczennicy. Jednak ze względu na zawarty nadmiar elementów fikcyjnych ostatecznie zrezygnował z tego, nawiązując kontakt z historykiem Pierre'em Championem, autorem dwutomowego dzieła wydanego w latach 1920–1921 pod tytułem *Proces Joanny d'Arc. Tekst, przekład i objaśnienia*. To Champion poddał reżyserowi myśl, by stworzył on własny scenariusz, wykorzystując zachowane protokoły trwających blisko pięć miesięcy dwudziestu dziewięciu przesłuchań Joanny[8].

Sugestia naukowca przypadła do gustu twórcy, który świadomie unikał w filmach zbędnych dialogów i opisów. Chciał, aby jego nieme dzieła obrazem oddawały wewnętrzne sytuacje bohaterów, ich uczucia, napięcia i obawy. Stawiał na ekspresję ciała, wyraz twarzy, drobiazgowo zaplanowane ruchy oraz inne szczegóły precyzyjnie konstruowanej kompozycji.

> [Dreyer] był zwolennikiem filmów autorskich, nad którymi reżyser ma pełną kontrolę. Miał obsesję na punkcie detali. Uważał, że to właśnie one pozwalają oddalić się od codzienności. Swoje kadry dopracowywał co do centymetra, lecz słowa traktował z rezerwą. Były dla niego istotne do tego stopnia, że redukował zdania wypowiadane przez aktorów do minimum. Słowa miały być esencją, a nie zbędnym wypełnieniem[9].

Do stworzenia dialogów filmowych reżyser wykorzystał w filmie o Joannie autentyczne protokoły z jej przesłuchań. Wybrał z nich tylko najbardziej istotne kwestie, a całość odnoszących się do nich wydarzeń postanowił skondensować w jednym dniu — 30 maja 1431 roku, w którym została stracona. Resztę powierzył brawurze kierowanych przez siebie operatorów, scenografów i starannie dobranych

[7] Jego pierwsza kopia została ocenzurowana, a potem spłonęła. Następnie została zmontowana od nowa. Współczesna wersja pochodzi z roku 1984.

[8] Por. T. Szczepański, *Męczeństwo Joanny d'Arc*, [w:] *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. A. Garbicz, M. Lis, Kraków 2007, s. 312.

[9] A. Nowak, *op. cit*.

© for this edition by CNS

aktorów, żądając od nich bezwzględnego posłuszeństwa. W swoim filmie doprowadził do perfekcji środki wyrazu kina niemego. Sprawił, że stworzony obraz, ukazując cierpienia mężnej bojowniczki, stał się przejmującym studium świętości, czystej wiary, posuniętych do szaleństwa trudów wyboru woli Bożej oraz obsesyjnego lęku przed potępieniem, a przez to heroicznej wierności Chrystusowi, który obdarza swoją oblubienicę zbawieniem.

Ograniczywszy czas, Dreyer postanowił — już w trakcie realizacji filmu — ograniczyć także przestrzeń, nie chciał bowiem naśladować rzeczywistości, lecz pragnął, by stała się jedynie punktem wyjścia do ukazania świata wewnętrznego bohaterów. Potwierdza to fakt, że nie wykorzystał w pełni wielce kosztownej rekonstrukcji średniowiecznego Rouen, z zamkiem i mostem zwodzonym, na jego prośbę stworzonych na przedmieściach Paryża przez scenografa Hermana Warma i malarza Jeana Victora Hugo. Architektoniczny rozmach tych dekoracji wykorzystano tylko w stopniu minimalnym (ujęcia zaledwie kilku wnętrz, placu i cmentarza), gdyż oszczędny w środkach, przywiązany do minimalistycznej, symbolicznej scenografii Dreyer skupił się ostatecznie na zbliżeniach twarzy Joanny i jej oprawców, ich ruchach i pozach, ukazanych na tle białej, niemal pustej przestrzeni. Rezygnując z bogactwa realiów i efektów scenograficznych, odchodzi w praktyce od konwencji kina historycznego. Historia zostaje tu ujęta w aspekcie psychologicznym i metafizycznym, przejmująco bliski zaś staje się emocjonalny i duchowy dramat człowieka.

Przez kilka miesięcy reżyser starannie poszukiwał do swojego przedsięwzięcia odpowiednich aktorów, zwłaszcza odtwórczyni roli Joanny. Znalazł ją w trzydziestoczteroletniej aktorce estradowej Renée Falconetti z Comédie Française. (Krążą plotki o szczególnych żądaniach Dreyera względem aktorki, którą nie tylko pozbawił makijażu, lecz także kazał jej godzinami klęczeć na marmurowej posadzce, by uzyskać efekt prawdziwego cierpienia…). Rola Joanny uczyniła ją sławną i na stałe zapisała w historii kina. Pozostałe role też tworzyli aktorzy teatralni, nie filmowi, oraz amatorzy, dobierani głównie ze względu na sylwetkę i ekspresję twarzy[10]. Reżyser postawił wyraźnie na teatralną grę aktorów i pozbawił ich charakteryzacji, szukając psychologicznego i artystycznego efektu prawdy.

HEROIZM CZYSTEJ WIARY

Dreyer nienawidził konwencji i ogłupiających doktryn.

> Niejednokrotnie pokazywał, że kobiety, choć często słabsze, znajdujące się w opresji, tłamszone, nie powinny akceptować dominacji mężczyzn. Jednocześnie, choć tak mocno kwestionował utarte schematy, Carl był nie tylko wierzący, ale religia była integralną częścią jego samego.

[10] Dla przykładu — hrabiego Warwicka zagrał w filmie rosyjski emigrant restaurator. Por. *ibidem*.

© for this edition by CNS

> Jego indywidualizm ścierał się z deklarowanym przez reżysera konserwatyzmem. Religii pozostał wierny do końca, nie tylko ukazując w filmach moralne przesłania, ale również podporządkowując wierze swoją filmową estetykę — ascetyczną i niesłychanie wyrazistą[11].

Dlatego zafascynował się na dobre postacią Joanny d'Arc. Jej paradoksalna sytuacja „świętej czarownicy" wyraziście ukazywała prawdę chrześcijańską, akcentowaną zwłaszcza w protestantyzmie, że odkupienie, świętość są w pełni darem Boga, a nie ludzką zasługą, że płyną z wiary, a nie z uczynków, którymi można by zasłużyć na zbawienie. Przypomina o tym w listach św. Paweł: „Łaską bowiem jesteście zbawieni przez wiarę. A to pochodzi nie od was, lecz jest darem Boga: nie z uczynków, aby się nikt nie chlubił" (Ef 2, 8–9). Reżyser ukazywał, iż męczeństwo zostało zadane filmowej Joannie właśnie przez ludzi Kościoła, gdyż był przekonany, że świętość — „najwyższy wzlot ludzkiego ducha dokonuje się nie w ramach oficjalnych instytucji (z Kościołem włącznie), ale poza nimi, a nawet w konfrontacji z nimi"[12]. Świętość, choć realizuje się w człowieku i nie bez jego współpracy, w konkretnych i ograniczonych czasem, miejscem i przestrzenią okolicznościach, jest jednak i pozostaje darem i dziełem samego Boga[13].

Z tego względu Dreyer pragnął wydobyć na pierwszy plan dramatyzm konfliktu nie tylko ludzkiego, jaki zachodził w sercu Joanny d'Arc, lecz także i przede wszystkim konfliktu duchowego, co niektórzy stawiają mu jako zarzut. Oczywiście — uzyskał to środkami filmowymi, jak wykorzystywany często bliski plan, długie i statyczne ujęcia, charakterystyczne światło, pusta scenografia itp., ale także wpływając determinująco na ekspresję gry aktorów[14]: modelując symboliczne gesty,

---

[11] A. Nowak, *op. cit*.

[12] T. Szczepański, *op. cit*., s. 312.

[13] Przypomina o tym także papież Franciszek: „Kościół wielokrotnie nauczał, że nie jesteśmy usprawiedliwieni przez nasze uczynki lub nasze wysiłki, ale przez łaskę Pana, który podejmuje inicjatywę. Ojcowie Kościoła, jeszcze przed św. Augustynem, jasno wyrazili to podstawowe przekonanie. Św. Jan Chryzostom powiedział, że Bóg od razu wylewa na nas źródło wszelkich dóbr »i to przed walką«. Św. Bazyli Wielki zauważył, że tylko w Bogu wierny doznaje chwały, ponieważ »wie, że wprawdzie nie posiada prawdziwej sprawiedliwości, jednak jest usprawiedliwiony przez samą wiarę w Chrystusa«", Adhortacja apostolska *Gaudete et exultate. O powołaniu do świętości w świecie współczesnym*, 52), http://w2.vatican.va/content/francesco/pl/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20180319_gaudete-et-exsultate.html.

[14] Z. Machwitz wskazuje: „Zbliżenia ukazują ludzkie reakcje i ujawniają stany wewnętrzne. Widzimy cierpienia, ból i strach Joanny; przebiegłość, złość, pogardę lub litość sędziów. Nieustanna konfrontacja osób opiera się na kontrapunkcie, skupieniu bohaterki przeciwstawiana jest agresja oskarżających. W rezultacie film przynosi obraz głębi przeżyć człowieka, w sytuacji tragicznej chroniącego swą godność i wyznawane wartości", http://www.akademiafilmowa.pl/program,13,287,1,Carl-Theodor-Dreyer.html (dostęp: 20 listopada 2018). Aby aktorzy całkowicie wcielili się w filmowe sylwetki, „zrośli się" z nimi, jak najdoskonalej odzwierciedlając wewnętrzne przeżycia bohaterów, Dreyer zabraniał im zdejmowania kostiumów nawet podczas przerw na palnie filmowym, a film nakręcono zgodnie z chronologią wydarzeń. W tym samym celu, choć był to film niemy, grający musieli wygłaszać pełne dialogi.

© for this edition by CNS

wyzywające spojrzenia, ekspresyjną mimikę, a ostatecznie tak dobierając kwestie aktorów, by na tle wyraźnie nakreślonych kontekstów sytuacyjnych, mówiły o duchowym dramacie więźniarki.

Niezwykła rola przypadła tu twarzy Joanny, która stała się w filmie prawdziwym zwierciadłem człowieczej duszy, walczącej o prawdę i własne zbawienie. Pod kierunkiem Dreyera Falconetti w sposób nieporównywalny z innymi kreacjami kina niemego ukazała nie tylko dramat moralny niewinnej i wewnętrznie czystej dziewczyny wobec fałszywych oskarżeń, okrucieństwa i pychy ze strony reprezentantów Kościoła, prawdziwej „dziewicy orleańskiej", w której nie ma podstępu, lecz nade wszystko najwyższej wagi sytuację duchową świętej niewiasty. W interpretacji Dreyera na pierwszy plan wysunął się bowiem heroizm wiary bohaterki, wyrażający się w jej trosce o wypełnienie woli Boga, od której zależało jej osobiste zbawienie.

Podczas filmowego procesu Joanna jest całkowicie osamotniona jak Chrystus modlący się w ogrodzie oliwnym. Podkreśla to pusta, ascetyczna przestrzeń towarzysząca ujęciom jej postaci, na której koncentruje się uwaga widza. Z rzadka pochylające się nad nią przyjazne oblicza najczęściej okazują się fałszywymi maskami, chcącymi ją upokorzyć i pognębić, poddać kolejnej próbie duchowej, wrzucić w wir pokusy[15]. Kiedy szukając nadprzyrodzonego wsparcia, święta zwraca się do biskupa Cauchona z prośbą o odprawienie mszy świętej, podstępna odpowiedź hierarchy przyprawia ją o gwałtowny zawrót głowy. Purpurat wykorzystuje bowiem to pragnienie, płynące z troski o wypełnienie woli Boga, do pozbawienia jej męskiego odzienia. Gdy Joanna odmawia, biskup gnębi jej duszę, oskarżając o większe przywiązanie do upokarzającego płeć niewieścią stroju niż do uczestnictwa w świętej Eucharystii. W końcu sprawiając jej jeszcze straszniejsze cierpienie duchowe, stwierdza przewrotnie, że nie jest córką Boga, lecz narzędziem szatana!

Wybierając ten właśnie dialog z kroniki procesowej prawdziwej Joanny, reżyser wskazuje, że zasadniczy dramat rozegrał się właśnie w sferze sumienia, na dnie delikatnej i umęczonej duszy świętej, w której na szali wyborów ważyło się jej zbawienie i wieczne potępienie. Wyraża to częsty i przytłaczający pierwszy plan lunatycznej, zapłakanej twarzy Joanny, zwłaszcza patrzące w dal oczy, mówiące, że świadomość bohaterki tkwi w jej wnętrzu, na dnie jej własnego serca, gdzie rozgrywa się ostateczna batalia.

> Reżyserowi udało się dzięki konsekwentnemu zastosowaniu wielkich planów natchnionej twarzy Joanny, skontrastowanej ze zbliżeniami jej tępych i okrutnych oprawców, ucieleśnić w obrazie bezbronnej istoty — rozdartej między wiarą i zwątpieniem, ufnością i rozpaczą, triumfem i paniką, dumą i upokorzeniem, nadzieją i lękiem przed śmiercią — mistyczny fenomen świętości i stworzyć, jak sam to określił, „triumf duszy nad życiem"[16].

---

[15] Scena ta przypomina do złudzenia pełne pogardy i podchwytliwych pytań przesłuchanie Jezusa przed Kajfaszem, opisane w Ewangelii św. Mateusza (26, 59–69).

[16] T. Szczepański, *op. cit*., s. 312.

© for this edition by CNS

Wymownym momentem Dreyerowskiego procesu jest także ten, w którym przesłuchujący starają się doprowadzić półprzytomną ze zmęczenia i bliską rozpaczy Joannę do podpisania dokumentu stwierdzającego, iż jej wizje nie pochodzą od Boga. Wobec stanowczego sprzeciwu kobiety sędziowie oznajmiają podstępnie, że odrzucając „otwarte, matczyne ręce Kościoła", zostanie całkiem sama. Podchwyciwszy te słowa, Joanna mówi, że „chętnie zostanie sam na sam z Bogiem". Wobec ukazanych jej narzędzi tortur stwierdza, że choćby oddzielono jej duszę od ciała, nie wyrzeknie się prawdziwości swoich wizji. Wiara jej jest mocna, nieugięta i w całej pełni objawia się dopiero wobec cierpień duchowych, „moc bowiem w słabości się doskonali" (2 Kor 12, 9).

Bohaterka znikąd nie doznaje ludzkiego pocieszenia, a nawet sam Bóg zdaje się jej daleki, nieobecny — jak Chrystusowi konającemu na krzyżu. Jej pełne bólu modlitwy trafiają w pustkę, stając się jednocześnie znakiem niezwykłej ufności w Bożą miłość, miarą heroizmu jej wiary — obrazem jej świętości. Wtedy jej zwykłe, lecz pełne mądrości słowa[17], padające w dialogach z oskarżycielami lub w krótkich monologach modlitw, nabierają nowego, wyższego sensu. W świadomości widza stają się nieoczekiwanie ponadczasowymi sentencjami, prorockim przepowiedniami, orzeczeniami Boskiego sądu, który odbywa się nad oprawcami świętej i nad całym światem[18].

Niektóre ujęcia i kadry wyraźnie wpisują Dreyerowskie przedstawienie Joanny w tradycję ikonografii chrześcijańskiej, ukazującej biblijny sąd nad Chrystusem. Szczególnie wyraźnie widzimy to, na przykład gdy kaci wciskają na głowę dziewczyny słomianą koronę, a w jej rękę strzałę — na podobieństwo ubiczowanego Odkupiciela przedstawianego w malarstwie chrześcijańskim z trzciną w ręce. Filmowi oprawcy drwią z Joanny, a chcąc ją upokorzyć, stwierdzają, że dopiero tak „przyozdobiona" dziewica wygląda na „córkę Boga". Okrutni głupcy nieświadomie wypowiadają proroctwo, czyli prawdę o tym, że autentyczna świętość polega

[17] Na przykład przesłuchujący duchowni zadają Joannie podchwytliwe i trudne teologicznie pytanie: „Czy jesteś pewna, iż jesteś w stanie Bożej łaski? Jeżeli jesteś pewna zbawienia, to nie potrzebujesz Kościoła!". Strwożona Joanna waha się i nie wie, jaką powinna dać odpowiedź. Z jednej strony jest pewna swego otrzymanego od Boga posłannictwa i ufa w Jego łaskę, z drugiej nie ma przecież całkowitej pewności, gdyż jest ono przedmiotem wiary. Natarczywie przynaglana odpowiada poprawnie i roztropnie: „Jeśli jestem w stanie łaski Bożej — niech Bóg mnie w niej utrzyma, a jeśli nie jestem — niech Bóg mnie doprowadzi do swojej łaski". Filmowi duchowni są zdumieni jej pełnymi mądrości odpowiedziami, które przypominają te, których udzielał Chrystus przed sądem Annasza i przed Piłatem (por. J 18, 23; 18, 33–37).

[18] Gdy kaci przeprowadzają przerażoną Joannę do sali tortur, gdzie przejdzie ostatnią fazę przesłuchań, kobieta zostaje posadzona po środku, aby patrzyła prosto w twarz duchownych. Jeden z nich pyta, czy nie sądzi, że teologowie są od niej mądrzejsi. Joanna odpowiada, że Bóg jest jeszcze mądrzejszy od wszystkich teologów, jest ponad wszystkimi. Jest to głębokie wyznanie wiary, a jednocześnie potępienie zarozumialstwa teologów.

© for this edition by CNS

na całkowitym upodobnieniu się do Chrystusa przez wiarę. Obeznani z biblijnym kodem spektatorzy, odkrywają w tych treściach zaskakującą zbieżność z wypowiedziami Jezusa, skazywanego na śmierć (por. Mt 26, 63–65; 27, 27–30).

Końcowa scena śmierci świętej przewiązanej do słupa i spoglądającej na krzyż jaskrawo przypomina tę, którą znamy z ewangelicznych opisów ukrzyżowania Zbawiciela (por. Mt 27, 39–44) oraz chrześcijańskich wizerunków pasyjnych. Dodatkowo w kilku znaczących ujęciach reżyser celowo umieszcza fruwające na tle nieba białe gołębie — zwykle symbol Ducha Świętego, obdarowującego łaską wiary i mocą w cierpieniu. Możliwe jednak, iż jest to tylko potwierdzenie niewinności i heroicznej wiary Joanny oraz znak, że misja powierzona jej przez Boga została wypełniona. Dzięki tej scenie Carl Dreyer po mistrzowsku urzeczywistnia swe natchnione pragnienie, aby jego dzieła wywoływały w widzach głębokie i autentyczne doznania duchowe. W *Męczeństwie Joanny d'Arc* reżyser wspiął się niewątpliwie na szczyty artyzmu, czyniąc z filmowej sylwetki dziewicy i męczennicy wiarygodną ikonę świętości, wyrażającej się w heroizmie wiary, będącej darem Ducha. Nic zatem dziwnego, że jego obraz umieszczono na watykańskiej liście czterdziestu pięciu najważniejszych filmów w kategorii dzieł o szczególnym znaczeniu religijnym.

ASCETYZM BRESSONA

Proces Joanny d'Arc w reżyserii i według scenariusza Roberta Bressona (1901–1999) miał być swoistą polemiką z niemym, lecz niezwykle ekspresyjnym *Męczeństwem Joanny d'Arc* Carla Dreyera. W istocie Bressonowska opowieść o Joannie różni się od *Męczeństwa* nie tylko udźwiękowieniem, wartkimi i gęstymi dialogami czy fotografią, w której niemal całkowicie znikły ulubione przez Dreyera plany bliskie, skupiające widza na pełnej bólu, uduchowionej twarzy głównej bohaterki, przeważają w niej bowiem zdecydowanie plany średnie, tworzące większy dystans, pozwalające widzowi na bardziej „obiektywne" spojrzenie na bohaterkę. Między wspomnianymi twórcami istnieje jednak także wiele podobieństw: choćby skłonność do poruszania w filmach wątków związanych z bohaterstwem i świętością, predylekcja do zdjęć czarno-białych (przed kolorem Bresson bronił się bardzo długo[19]), zamiłowanie do angażowania aktorów amatorów czy — w kwestii tematu św. Joanny — oparcie dialogów filmowych na autentycznych aktach rozprawy inkwizycyjnej. Trzeba też zauważyć, że obu reżyserów łączyła predylekcja do ascetycznej reprezentacji filmowej, ale paradoksalnie właśnie ona najbardziej ich także różniła, gdyż Francuz pojmował ów ascetyzm i realizował go zgoła odmiennie.

[19] Bresson w swoich filmach unikał stosowania kolorów, uważając to za „niebezpieczne", gdyż stwarzające „fałszywy realizm". Dopiero w *Łagodnej* (1969) po raz pierwszy zastosował barwną taśmę i był zadowolony z efektu.

© for this edition by CNS

Proces Bressona jest kolejnym i prawdopodobnie najbardziej udanym przykładem urzeczywistnienia jego utopijnego postulatu „czystego kina", czyli prawdziwej sztuki filmowej, w odróżnieniu od tej „fałszywej", bardzo zapożyczającej z maniery i ekspresyjności języka teatralnego, w stylu klasycznych dzieł hollywoodzkich. Już na początku swojej kariery reżyser zaczął zdecydowanie hołdować minimalizmowi i ascezie w doborze środków wyrazu. Był praktycznym przeciwnikiem ekspresjonizmu w kinie. Uważał, że w filmie wolno operować tylko środkami czysto kinematograficznymi, żądał oczyszczenia obrazu filmowego z wszystkiego, co nadaje historii sensacyjny, przygodowy czy melodramatyczny charakter. Upraszczał zatem lub ograniczał do minimum wszelkie „zbędne" elementy, które czynią „klasyczny" film atrakcyjnym: scenariusz, płynna akcja, scenografia, muzyka, dialogi, tradycyjna gra aktorów. Stawał się przez to twórcą ekstremalnym, tworzącym dzieła niekonwencjonalne i trudne w odbiorze.

Być może ze względu na wcześniejsze doświadczenia malarskie Bresson postrzegał film jako dzieło całkowicie autorskie, tworzone wyłącznie przez artystę, na podstawie własnej, precyzyjnie przemyślanej wizji. Koncentrował się przede wszystkim na formie, która miała wyrazić treść, unikając jednak wszelkiej interpretacji. Podstawowym celem filmu według Bressona było bowiem poszukiwanie i docieranie do prawdy— nie tylko w sensie historycznym, czemu miały służyć na przykład naturalna sceneria i oszczędna, nieekspresyjna interpretacja aktorska. Reżyser był więc zwolennikiem wielokrotnego powtarzania ujęć i odrzucania tych elementów, które wpływały na fałszowanie głębokiej prawdy.

Bresson prawie nie współpracował z aktorami zawodowymi, lecz zastępował ich pozbawionymi jakiejkolwiek maniery naturszczykami. Mawiał: „kiedy widzę film z zawodowymi aktorami, uciekam przerażony; zbyt tu pachnie »grymasem«"[20]. Dlatego odtwórców swych postaci filmowych nie nazywał aktorami, lecz „modelami" i właśnie w ten sposób traktował ich na planie filmu. Modele musieli odpowiadać psychicznie i fizycznie przedstawianym sylwetkom, a więc mogli się pojawić tylko w jednym filmie. Musieli też całkowicie podporządkowywać się twórcy, który kształtował ich grę. Właściwie Bresson wymagał od wykonawców nie tyle gry, to znaczy interpretacji filmowej postaci, ile świadomej i intensywnej obecności na ekranie. Jego dzieła i system pracy stały w opozycji do wielu obowiązujących w tym czasie konwencji kina tradycyjnego. Świadomie pozbawiał swoje filmy dynamiki, odrzucał efekty działające na uczucia, które wzmagały widowiskowość, ułatwiając widzowi odbiór filmu, ale nie objawiały wewnętrznej prawdy postaci i nie sięgały do wewnętrznej głębi odbiorcy. Bresson tworzył zatem kino pozornie wyprane z emocji, a przez to trudne i wyjątkowe.

[20] https://www.film.org.pl/europa/bresson.html.

© for this edition by CNS

ŚWIĘTOŚĆ POD PRĘGIERZEM

Proces jest szczytowym osiągnięciem języka filmowego Bressona, a jednocześnie wspaniałym i niepowtarzalnym przykładem uchwycenia istotnych wymiarów świętości chrześcijańskiej. Bresson relacjonuje sprawę sądową prostej kobiety z Domrémy, która dokonała rzeczy nadzwyczajnej — wydobyła Francję z wieloletniej zapaści wojennej, wyzwalając spod angielskiej dominacji. W zamian została zdradzona przez niewdzięcznego króla i pojmana przez wrogów. Jej proces przed sądem inkwizycyjnym — ukazany na podstawie stenogramów przesłuchań oraz dokumentów późniejszej rewizji sprawy — jest stronniczy, poddany politycznym machinacjom ze strony Anglików i sprzyjającym im Burgundczyków. Twórca ukazuje realistycznie i skrupulatnie starcie jednostki z polityczno-biurokratyczną machiną Kościoła, nieuczciwie sprzymierzonego z władzą świecką.

Filmowa Joanna jest jedyną kobietą w procesie, słabą i pozbawioną ratunku, zdaną na siebie samą wobec nikczemnych sędziów. Fakt ten pogłębia w widzach świadomość jej całkowitej niemocy i wzbudza szlachetne współczucie. Dysproporcja między siłą urzędników i kryjących się w tle angielskich polityków, między podłością prymitywnych pachołków i zaciekłą nienawiścią tłumu żądnego uczestnictwa w igrzysku śmierci a Joanną staje się coraz bardziej rażąca i widz przygląda się tej okrutnej farsie z coraz większym niedowierzaniem.

Paradoksalnie, dysonans między nikczemnością a niewinnością staje się tym jaskrawszy, im mniej ekspresywne są w filmie Bressona reakcje bohaterów. Na pierwszy rzut oka wydaje się niemal, że mamy do czynienia ze zwykłą procedurą urzędniczą, w której chodzi o proste ustalenie racji między stronami sporu. Praktyka precyzyjnych pytań i jasnych odpowiedzi przebiega profesjonalnie, bez emocji, szybko i sprawnie. Jest przy tym ukazana bez żadnej emfazy, co jednak powoli, sukcesywnie, wywołuje w odbiorcy coraz większe zakłopotanie, zważywszy na ciężar zarzutów stawianych młodej kobiecie. Najpierw widz dziwi się opanowaniu Joanny, która sprawia wrażenie osoby spokojnej, przeżywającej proces obojętnie, jakby nie chodziło o jej własne życie lub śmierć, lecz o spełnienie zwykłej formalności. Jednak zaplanowany przez reżysera „nienaturalny" chłód uczuciowy filmowych bohaterów — także przeciwników podsądnej, sprawia, że odbiorca cierpi i przeżywa dramat Joanny we własnym wnętrzu, nie widząc jego emocjonalnej ekspresji na ekranie. Ból powodowany jaskrawą niesprawiedliwością przenika do świadomości odbiorcy, świdruje głębsze pokłady jego uczuć, dotykając w końcu duchowego wymiaru jego wnętrza. W pewnym momencie staje się jasne, że Bresson nie idzie na łatwiznę, nie jest zainteresowany standardowym, zwykle przerysowanym, wyobrażeniem podłości sędziów i oprawców pastwiących się nad ofiarą, lecz nadzwyczajną postawą młodej kobiety, jej zdumiewającym opanowaniem i męstwem. Widać, że reżyser chce zwrócić uwagę na sferę duchową Joanny i zaciekawić nią widza.

© for this edition by CNS

Gdy zabiegi oskarżycieli przybierają na sile, Bresson uchyla rąbka tajemnicy i wskazuje na źródło siły wewnętrznej oskarżonej, na jej osobisty kontakt z Bogiem. Zamknięta w celi i podglądana przez strażników więziennych Joanna modli się, rozmawia z Najwyższym. Nie są to jednak lapidarne dialogi, w których z offu słychać głos Boga, lecz dokonują się one we wnętrzu więźniarki, w niedostępnej tajemnicy. Widz słyszy wyłącznie jej głos pozbawiony emocji, błagający o wewnętrzne światło, które pozwoliłoby rozpoznać wolę Boga. Czasem na twarzy Joanny widzimy cierpienie i łzy — zdaje ona sobie sprawę z własnej słabości, ale są to zaledwie skąpe chwile. Joanna nie wzdycha do Boga, by wyzwolił ją z mocy sędziów, nie błaga o oszczędzenie jej cierpienia, lecz o to, by mogła właściwie wypełnić to, czego pragnie od niej Bóg.

Święta chce ocalić swoją duszę, a nie życie: pragnie wypełnić wolę ukochanego Pana. Jej cierpienie duchowe i niepokój, których możemy się bardziej domyślać, niż obserwować na ekranie, płyną z tego, że w natłoku pytań i nacisków ze strony urzędników kościelnych niełatwo oskarżonej zająć właściwą postawę: rozpoznać wolę Najwyższego i dokonać właściwych wyborów. Z miłości do Boga nie chce się wyrzec prawdy, nie chce zaprzeczyć prawdziwości głosów świętych, które słyszy. Te mistyczne doświadczenia nie zwalniają jej jednak z dramatycznej walki o właściwe rozeznanie, wola Boża nie objawia się jej w sposób jednoznaczny. Świadoma własnej ułomności Joanna lęka się błędu, nie jest pewna, czy zdoła podjąć właściwe decyzje.

Troskę tę widać w sposób elokwentny, gdy pod ogromną presją sędziów i w wielkim zamieszaniu wewnętrznym Joanna zgadza się podpisać dokument sporządzony przez fałszywych doradców, stwierdzający nieprawdziwość jej objawień. Podpisuje go jednak nie w chwili załamania swojej wiary w moc Bożą, ale dlatego że duchowni zapewniają, iż tylko tak spełni wolę Boga i Kościoła, inaczej zostanie potępiona — oddzielona na zawsze od swojego Zbawiciela. Gdy Joanna uświadamia sobie, iż padła ofiarą oszustwa, odwołuje swoje zeznania, ogłasza, że głosy, które słyszy, są jednak prawdziwe i że to z woli Boga została posłana do króla, by dokonać wyzwolenia Francji. Przez ten bolesny incydent odzyskuje pewność: jej decyzja staje się jeszcze bardziej przemyślana i suwerenna. Bresson ukazuje, że hipokryzja, okrucieństwo i zdrada mogą zabić człowieka, lecz nie są w stanie go zniszczyć. Przez upokorzenie podpisania dokumentu Joanna, jakby przy okazji i nieświadomie, ukazuje prawdę o chrześcijańskiej doskonałości, że to nie człowiek jest jej autorem. Świętość jest dziełem Boga, Jego niczym niezasłużoną łaską[21].

[21] Papież Franciszek przypomina, że: „Sobór Trydencki, podkreślając także znaczenie naszej współpracy dla rozwoju duchowego, potwierdził to nauczanie dogmatyczne: »Mówi się, że bez własnej zasługi jesteśmy usprawiedliwieni, czy to wiara, czy uczynki, nie wysługuje samej łaski usprawiedliwienia: ‘Jeżeli zaś dzięki łasce, to już nie ze względu na uczynki, bo inaczej łaska nie byłaby już łaską’« (Rz 11, 6)", Adhortacja apostolska *Gaudete et exultate*, 53.

© for this edition by CNS

Warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki francuski twórca ukazuje głębokie prawdy duchowe. Nie czyni tego słowami czy tworząc banalne, bo zbyt jednoznaczne, sytuacje sceniczne. Dla Bressona najważniejsze jest to, co poza kadrem, to, czego widz może się domyślać, tyle, ile jego wrażliwość i zdobyte kody kulturowe mu na to pozwalają. Przez świadomie ograniczoną liczbę środków: scenerie naturalne, pozbawione dodatkowego oświetlenia, nieobecność muzyki (twórca posiłkuje się wyłącznie dźwiękami otoczenia, uzupełnionymi czasem odgłosem werbla), brak rozbudowanych dialogów, ascetyczną, pozbawioną emocji narrację, Bressonowi udaje się stworzyć szczególny nastrój napięcia. Dzięki niemu widz koncentruje się na głębokim, metafizycznym sensie słów oraz na zachowaniach postaci, w których zaczyna dostrzegać najgłębszy wymiar prawdy. Stan ten sprawia, że na pierwszy plan wysuwa się „głos wewnętrzny", cisza, milczenie obliczone nie na budzenie płytkich wzruszeń, lecz poruszające całą gamę odczuć, przeżyć i stanów emocjonalnych, zbliżonych do kontemplacji. Zgodnie z odkryciem, które fascynowało francuskiego twórcę, że „istotą kina nie jest ruch, tylko bezruch", lecz akcja, wydarzenia, fabuła odgrywają w nim rolę drugorzędną[22].

Mamy tu do czynienia z językiem czy lepiej — ze „stylem transcendentalnym", który dostrzegł u Bressona (a także Dreyera i Ozu) sławny Paul Schrader[23]. Zwłaszcza twarz głównej bohaterki staje się na ekranie nie wyrazem powierzchownych emocji, lecz „zwierciadłem duszy", gdyż — jak mawiał reżyser — „w twarzach zawarte jest wszystko. Wierzę, że kamera może odczytać, co się dzieje w ludzkim wnętrzu. Musi być w tym celu skierowana wprost na twarz"[24]. Twarz Bressonowskiej Joanny jest twarzą mistyczki, kryjącą w sobie głębokie doświadczenie spotkania z Bogiem, które wykracza poza emocje. Przez tak skonstruowany język reżyser

[22] Por. A. Krupińska, *Kino europejskie: Robert Bresson*, https://film.org.pl/a/ludzie/kino-europejskie-robert-bresson-143699/ (dostęp: 20 grudnia 2018). Podobne rozważania zajmują również dziś filozofów kina: „Czy bez statycznych obrazów film mógłby być tym, czym jest? Z całą pewnością nie, ale też nie byłby sobą, gdyby nie zostały »wprawione w ruch«. Co w takim razie przesądza o jego istocie — same obrazy czy ich ożywienie? Obie przeciwstawione strony wydają się równie ważne, z łatwością możemy sobie wyobrazić linie obrony każdej z nich. Pierwsza polegałaby na wykazywaniu, że — wbrew pozorom — nieustannie mamy do czynienia ze statyczną nieruchomą podstawą wszelkich możliwych przedstawień. Dzięki zdobyczom filmowej techniki obrazy mogą wywoływać w nas złudzenie przemiany i imitować stawanie się rzeczy o tyle tylko, o ile nie przestają być sobą, tzn. o ile każdy z nich (z osobna) pozostaje w bezruchu. Z drugiej natomiast strony wszystko się staje, wszystko zmienia — niczego niepodobna zatrzymać w ontologicznym kadrze, a co za tym idzie nigdy nie mamy do czynienia ze statycznymi obrazami rzeczywistości, choć sądzimy, że utrwalamy, a nawet — że uwieczniamy jej momenty. Ponieważ żadne z tych ujęć nie może być całkowicie odrzucone, bo jedno okazuje się uchwytne na tle drugiego (jako jego przeciwstawienie), należałoby przyjąć tezę o statyczno-dynamicznej strukturze rzeczywistości i zastanowić się nad możliwościami jej odwzorowania", A. Bastek, *Początki kina. Rozważania filozoficzne*, „Hybris. Internetowy Magazyn Filozoficzny" 33, 2016, s. 128.

[23] Por. P. Schrader, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley 1972.

[24] Por. A. Krupińska, *op. cit*.

© for this edition by CNS

przenosi w swoim filmie akcent z cierpień fizycznych i psychicznych na poszukiwanie duchowej głębi religijnego przeżycia.

Warto dodatkowo zauważyć, że styl Bressona jest spójny z wewnętrzną sylwetką ujawniającą się w wypowiedziach Joanny. Przesłuchiwana jawi się inkwizytorom jako zrównoważona i panująca nad emocjami. Mimo młodego wieku i braku wykształcenia jest nadzwyczaj dojrzała i pewna tego, co mówi. W swoich odpowiedziach wyklucza przy tym, bez namysłu, jakiekolwiek kontakty z wróżkami, zjawami czy też magią, o którą jest podejrzewana, oraz mądrze odpowiada nawet na podchwytliwe kwestie sędziów. Gdy pytają ją, dlaczego głosy nie przekazują tak ważnych wiadomości bezpośrednio samemu królowi, dziewczyna komentuje, że chciałaby, aby tak właśnie było, lecz być może nie jest to wolą Bożą. Joanna jest przekonana, że głosy, które słyszy, naprawdę przekazują jej wolę Boga i żądają, by podczas przesłuchań nie bała się mówić całej prawdy. Dlatego stwierdza bez zażenowania, że większą przykrość sprawiłoby jej niespełnienie wymagań stawianych przez głosy niż obraza majestatu samych sędziów.

Stworzona przez Bressona postać Joanny d'Arc jest niezwykła, pełna mocy, którą czerpie ona nie z własnego wnętrza, lecz z obcowania z Tajemnicą Boga, jaka się w niej objawia. Tej tajemnicy filmowa Joanna podporządkowuje swój los, nie waha się nawet poświęcić własnego życia, byleby tylko wypełnić wolę Boga. W końcowej sekwencji filmu potwierdzają to dodatkowo autentyczne, prorocze, słowa skazanej: „Za siedem lat Anglicy przegrają i opuszczą Francję. Mówię to, aby zostało zapamiętane, że to powiedziałam". Jest to portret przenikliwy, poruszający głębokie uczucia i zmuszający widza do przemyśleń dotykających duchowych pokładów egzystencji. Nic więc dziwnego, że w 1962 roku reżyser za swój znakomity obraz otrzymał Nagrodę Specjalną Jury MFF w Cannes oraz nominację do Złotej Palmy.

SAMOZWAŃCZA EMISARIUSZKA JOANNA

Jednym z nowszych portretów filmowych Dziewicy Orleańskiej jest dzieło Luca Bessona *Joanna d'Arc* zrealizowane w roku 1999, dlatego przyjrzeć się mu warto dla kontrastu. Jego angielski tytuł *The Messenger: The Story of Joan of Arc* sugeruje, raczej bez przekonania, że chodzi o historię kobiety świętej, posłanej przez Boga. W rzeczywistości film ukazuje francuską chłopkę, Joannę z Domrémy, która pretenduje do niezwykłej misji wyzwolenia Francji, rzekomo powierzonej jej przez Boga.

Film obrazuje najpierw sielankowe dzieciństwo kochanej przez rodziców żywej dziewczynki o nadwrażliwym sumieniu, która spowiada się każdego dnia, gdyż chce żyć w zażyłej przyjaźni z Jezusem. W pewnym momencie przeżywa ona mocno straszliwą śmierć starszej siostry, brutalnie zgwałconej i zamordowanej na jej

© for this edition by CNS

oczach przez Anglików. Od tego czasu wrodzona nadwrażliwość staje się obsesją, a dziewczynkę spotyka niezwykłe doświadczenie. Znajduje na łące miecz rycerski i słyszy gwałtowny szum wiatru, widzi też Jezusa siedzącego na tronie na leśnej polanie, raz w osobie dojrzałego mężczyzny, a raz w postaci dziecka. W głowie dziewczyny kłębią się dziwne myśli i obrazy: zbrojnych bitew, krwawych walk, to znów ociekającego krwią Zbawiciela. Są one bardziej plątaniną lęków i wyobrażeń niż misją skierowaną do niej przez Najwyższego. Joanna jednak interpretuje je jako przekazane jej przez Boga przesłanie do delfina Francji o konieczności wyzwolenia kraju spod panowania Anglików.

Resztę burzliwej i krwistej historii, stworzonej ze sporym rozmachem, w znakomitych sceneriach, dekoracjach i kostiumach, ozdobionej przekonywającą grą sławnych aktorów, reżyser prowadzi według scenariusza historycznego: zwycięstwo pod Orleanem, walki o Les Tourells, przegrana pod Paryżem do porażki pod Compiègne i schwytanie Joanny, proces i spalenie jej na stosie. Barwna epicka narracja z licznymi scenami batalistycznymi ma jednak niewiele wspólnego z filmami Dreyera czy Bressona. Jest ona z pewnością bardziej porywająca emocjonalnie, bezpośrednia i trzymająca w napięciu, okraszona znakomitymi dialogami, trikami dostosowanymi do szybko nudzącego się w kinie współczesnego odbiorcy. Nie zawiera jednak tych elementów, które pozwalają wyniknąć choć trochę w tajemnicę świętości. Jest to raczej postmodernistyczna opowieść charakteryzująca się niewiarą w możliwość interwencji chrześcijańskiego Boga, w której zabrakło zrozumienia, czym właściwie jest świętość.

Besson oczywiście podziwia Joannę d'Arc, ale czujemy, że nie wierzy w jej boskie posłannictwo. W jego wizji jest to raczej osoba niezrównoważona emocjonalnie, o zaburzonej psychice. Dzięki niepohamowanej pasji kompensującej trudne doświadczenia z dzieciństwa oraz nadzwyczajnemu uporowi udało się jej wzbudzić entuzjazm prostego ludu i zaufanie, a nawet przyjaźń ospałych przywódców wojskowych, by na czele skąpych oddziałów dokonać paru spektakularnych zwycięstw. „Reżyser postawił na dosłowność: sceny, w których oglądamy wizje przyszłej świętej, przypominają wideoklipy. Podziwia ją jako człowieka, który uwierzył w swoją misję i do końca pozostał jej wierny, mimo dworskich intryg i manipulacji"[25].

Jednak film Bessona nie jest całkiem wyzuty z obrazów, które odnoszą się do świętości. Oprócz wspomnianego wcześniej dzieciństwa, naznaczonego słodką bliskością z Bogiem i pierwszymi wizjami Dziewicy z Lotaryngii, na szczególną uwagę zasługują w tym względzie także dwa inne etapy rozwoju filmowej akcji, w których sugestywną rolę stworzyła Milla Jovovich. Pierwszy rozpoczyna się pojawieniem się dorosłej już bohaterki, przyjeżdżającej do Chinon, aby przekazać królowi rzekome Boże przesłanie. Oczekując na nadchodzącą dziewczynę, delfin zakłada swój książęcy płaszcz jednemu ze swych rycerzy, a sam kryje się w tłumie,

[25] E. Kabiesz, *Joanna d'Arc*, [w:] *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, s. 226.

© for this edition by CNS

aby sprawdzić, czy dziewczyna okryta famą świętości jest jej rzeczywiście warta, czy potrafi go rozpoznać. Joanna bezbłędnie odnajduje prawdziwego Karola VII i przekazuje mu na osobności Boże przesłanie.

Rola kreowana po mistrzowsku przez Jovovich ma w sobie coś niezwykłego i zarazem prawdziwego, co dobrze oddaje misję, jaką ma do spełnienia doznający objawień święty. Jej Joanna nie wygląda tu na propagatorkę własnych idei ani wymyślonej przez siebie misji, lecz na rzeczywistą depozytariuszkę nadzwyczajnego doświadczenia Boga, którego to doświadczenia nie potrafi objąć swoim umysłem, gdyż całkowicie ją przerasta. Doświadczenie owo zdumiewa ją i jednocześnie trwoży, gdyż nie jest zwykłym, codziennym przeżyciem. Jovovich świetnie oddaje całkowitą bezradność Joanny wobec niespodziewanego i niczym niezasłużonego daru. Z jednej strony w jej oczach widać niezatarte poczucie prawdziwości jej przeżyć, a z drugiej świadomość niesłychanej wielkości Boga, który jest źródłem tego doświadczenia. Dlatego stworzona postać wydaje się na wskroś autentyczna, bo choć oszołomiona wybraniem przez Boga i nieumiejąca okiełznać swych emocji, nawet przez chwilę nie grzeszy pychą i wyniosłością, przeciwnie, świadoma wagi swojej misji ze łzami w oczach błaga Karola, aby wypełnił wolę Najwyższego i to natychmiast. W postaci wykreowanej przez aktorkę na tym etapie można by rzeczywiście dostrzec osobę natchnioną, pełną świętej gorliwości o wypełnienie woli Bożej, ukazanej ekspresywnie na potrzeby filmu. Nie widać w niej wcale dbałości o siebie, o własną wygodę czy prestiż, a bijąca z niej żarliwość scala i uwiarygodnia jej postawę.

Z początku Joanna Bessona jest mądra i dobra, za szaleńczy można uznać najwyżej żar, z jakim chce walczyć o zwycięstwo. Jawi się też jako osoba o wrażliwym sumieniu moralnym, wie, że wojna niechybnie pociągnie za sobą ofiary w ludziach, dlatego zanim podejmie atak na Anglików, kieruje do nich listy, w których pokornie ich ostrzega przed grożącą im śmiercią i błaga, aby zawczasu wycofali się do własnego kraju. Sama nie walczy i nie zabija, tylko z mieczem w ręku zagrzewa swych żołnierzy do walki, prosząc ich, aby nie torturowali i nie rabowali swych ofiar, aby po każdej bitwie szczerze się wyspowiadali i prosili Boga o wybaczenie. Gdy jej przyjaciel, francuski dowódca, pyta, skąd wie, że głosy które słyszy, nie są po prostu nią samą, odpowiada mu, że głosy płyną rzeczywiście z jej wnętrza, ale właśnie w ten sposób Bóg do niej przemawia.

Besson jednak zdecydowanie rozwiewa nadzieje widza na spotkanie ze świętą, podważa wartość sugerowanych na początku „oznak świętości". W ostatnich bitwach z wrogiem postawy Dziewicy z Lotaryngii budzą coraz większy niepokój spektatorów. Osiąga on punkt kulminacyjny, gdy uwięziona Joanna poddana jest najcięższej próbie — nie tyle przez podstępnych sędziów, ile przez pojawiającą się w celi więziennej tajemniczą postać, graną przez Dustina Hoffmana, a reprezentującą „Sumienie". Swoim wyglądem i rozdwajającym się głosem przypomina ona raczej szatana, który kusi ją, by zaparła się nadprzyrodzonego charakteru swojej mi-

© for this edition by CNS

sji. „Szatan zasiewa w niej zwątpienie i rozpacz, tocząc rozmowę, w której poddaje analizie motywy czynów Joanny i dowodzi, że prawdziwym powodem jej wystąpienia była chęć zemsty na Anglikach za zamordowanie siostry, a »głosy« istnieją tylko w schizofrenicznej wyobraźni dziewczyny"[26]. Bohaterka rzeczywiście wypiera się swej misji i przyznaje, że jest ona tylko emanacją ukrytego pragnienia wendetty.

Dodatkowo szatan/sumienie (a może sam Besson) podważa religijną świadomość Joanny, pytając, jak śmie uważać, że Bóg mógłby potrzebować człowieka, wysyłać w swoim imieniu posłańców? Takie przekonanie jest zwyczajnie śmieszne… W ten sposób pozbawia ją wiary w sens Biblii, proroków, apostołów i świętych, czyli Kościoła. Joanna przyznaje, że wszystko, co głosiła, jest tylko projekcją jej wątłego, zranionego umysłu. Na końcu oskarża samego Boga, że jej nie powstrzymał, że to On winien jest wojen i wszelkich okropności na świecie.

W ten sposób Besson odziera swoją bohaterkę z prawdziwej świętości, sprowadza jej fenomen do rodzaju szaleństwa, obłąkania, którego przyczyny tkwią wyłącznie w głębokich i niezaspokojonych potrzebach psychicznych, w ukrytej żądzy zemsty, dominacji czy może braku satysfakcji doznań seksualnych, gdyż chodzi tu przecież o dziewicę. W rezultacie film staje się wolną i nieliczącą się z faktami postmodernistyczną interpretacją historii katolickiej świętej, która z prawdziwą świętością nie ma nic wspólnego. W Joannie nie działa łaska, a jedyną siłą, która sprawiła, iż udało jej się porwać za sobą naiwne i żądne cudu pospólstwo oraz uwieść władców tego świata, jest fenomen jej niezwykle oryginalnej i na swój sposób fascynującej, chociaż chorej osobowości.

W poddanej takiej dekonstrukcji Joannie nie ma zatem świętości, nie ma nadprzyrodzonej łaski, nie ma Bożego działania, bo w rzeczywistości jest ono tylko złudzeniem, kulturową narracją, która wcześniej czy później zostanie zdemaskowana[27]. Właściwie ani w Dziewicy Orleańskiej, ani w innych postaciach filmowej opowieści nie ma żadnej metafizycznej czy duchowej głębi, lecz tylko kolejne warstwy podświadomości, które wystarczy prześwietlić, by wyzwolić człowieka z obsesji religijności i okazać, kim jest naprawdę — nędznym i kruchym, choć ekscytującym bytem, igraszką historii. Prowadzi to do nieodpartej konkluzji, że Luc Besson „jeszcze raz wytoczył św. Joannie proces, którego wyrok w dużej mierze pokrył się z tym, jaki wydali sędziowie w Rouen"[28].

---

[26] *Ibidem*.

[27] Dla umocnienia tej wizji w filmie pojawiają się też inne sceny, banalizujące i kpiące z wszelkich świętości. Na przykład tuż przed namaszczeniem delfina na króla duchowny odkrywa, że zabrakło świętego oleju, który według tradycji miał przynieść z nieba sam „Duch Święty na koronację króla Chlodwiga". Matka Karola VII wlewa wtedy do ampułki zwykły olej i stwierdza, że to jest właśnie cudem! W innych scenach końcowej części filmu żołnierze drwią z cudów, nazywając tym imieniem banalne i groteskowe sytuacje w przebiegu bitwy.

[28] E. Kabiesz, *op. cit.*, s. 226.

© for this edition by CNS

ZAKOŃCZENIE

Tajemnica świętości jest na ekranie kina od jego niemych początków i obrazowana była różnorodnie i bogato. Często zależało to od nowych osiągnięć technicznych, takich jak dźwięk, kolor czy efekty specjalne, dających nowe możliwości wyrazu tajemniczej i nigdy w pełni niewyrażalnej więzi łączącej Boga z człowiekiem. W historii kina widać wyraźnie, że jedne z tych środków banalizowały się i były odrzucone, inne natomiast udoskonalały się, rozszerzając swój potencjał w ujmowaniu *sacrum*, bez trywializowania chrześcijańskiej świętości. Jednak największe możliwości w tym względzie stały zwykle przed środkami prostymi, które ułożone w alfabet sensów tworzyły język kina, pozwalający smakować Niewyrażalne. Warto przy tym zauważyć, że język filmowy rozwijał się najbardziej właśnie wtedy, gdy próbował mierzyć się z Tajemnicą, gdy jej nie pomijał i nie wulgaryzował. Język kina udoskonalał się zwłaszcza wtedy, gdy w zranionych charyzmą — iskrą bożą — umysłach twórców, niekoniecznie obdarzonych łaską wiary chrześcijańskiej, znajdowało wyraz owo nienasycone poszukiwanie, będące najpotężniejszym motorem napędowym ludzkiego istnienia.

ON THE BORDER OF DARKNESS. THE LANGUAGE OF SAINTHOOD IN FILM PORTRAITS OF JOAN OF ARC

Summary

The unusual history of the patroness of France — Saint Joan of Arc — became the inspiration for many creators of culture, including film directors, who most willingly chose this figure from among all the Christian saints. The article firstly presents the history of life of the French saint and in the next part consists of the analysis of the film language of the devoted to her three emblematic movies in which the well known film creators tried to "show" the sainthood of Joan or/and to assume an attitude towards the phenomenon of sainthood. The first movie analyzed by the author of the article is *The Passion of Joan of Arc* (1928) by Carl Theodor Dreyer, the second one is *The Trial of Joan of Arc* (1961) by Robert Bresson, who used an ascetic idiom to present the sainthood of Joan. And at the end of the text the film by Luc Besson — *Joan of Arc* (1999) — is discussed as a postmodern deconstruction of the figure of the saint.

© for this edition by CNS