



Studia  
Filmoznawcze  
40  
Wrocław 2019

**Maciej Gorczyński**

Uniwersytet Wrocławski

# RÓŻNE STANY DOSKONAŁOŚCI. PROBOSZCZ Z AMBRICOURT WEDŁUG BERNANOSA I BRESSONA

DOI: 10.19195/0860-116X.40.13

## 1. DEFINICJE

Kinematograf jest rodzajem pisma z obrazów w ruchu i dźwięków<sup>1</sup>.

W filmie kinematografu ekspresja powstaje ze związków między obrazami i dźwiękami, a nie dzięki mimice, gestom i intonacjom głosu (aktorów lub nie aktorów). Film kinematografu niech nie analizuje ani nie wyjaśnia. Nie przekomponowuje<sup>2</sup>.

Być (modele) zamiast pozorować (aktorzy)<sup>3</sup>.

Model. Wolny od wszelkich zobowiązań wobec sztuki scenicznej<sup>4</sup>.

Ta n o c, którą, jak mówiliśmy, jest kontemplacja, powoduje w duszy podwójny rodzaj ciemności albo oczyszczenia, stosownie do dwóch części człowieka, tj. jego części zmysłowej i duchowej.

Jedna noc zatem jest oczyszczeniem części zmysłowej. Oczyszcza się dusza co do zmysłów, aby je dostosować całkowicie do ducha. Druga n o c jest oczyszczeniem ducha. Oczyszcza się w niej i ogołaca dusza według swej części duchowej, dostosowując się i przygotowując do zjednoczenia miłości z Bogiem.

---

<sup>1</sup> R. Bresson, *Notatki o kinematografie*, przeł. A. Ledóchowski, „Film na Świecie” 1984, s. 16.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 34.

Noc zmysłów jest dosyć częsta i przechodzą przez nią początkujący, o których najpierw mówić będziemy.

Noc ducha spotyka się bardzo rzadko, przechodzą przez nią dusze już wyćwiczone i wyżej stojące, o których będziemy mówić później<sup>5</sup>.

## 2. BŁOGOSŁAWIONY RAK

Szóstego stycznia 1935 roku Georges Bernanos napisał z Palmy do przyjaciela Roberta Vallery-Radot:

Zacząłem piękną książkę o dziejach starych jak świat, która chyba będzie Ci się podobała. Postanowiłem napisać dziennik młodego księdza od momentu, gdy objął parafię. Będzie sam sobie komplikować życie, będzie pracował za czterech, snuł przecudowne plany kończące się oczywiście fiaskiem, będzie bardziej czy mniej dawał się oszukiwać bałwanom, rozpustnikom lub łajdakom, a kiedy będzie mu się zdawało, że już wszystko stracone, okaże się, że dobrze służył Panu Bogu — w takim stopniu, w jakim sądził, że służy Mu źle. Jego prostoduszność okaże się mądrzejsza nad wszystko i umrze spokojnie na raka.

Napiszę tę powieść równie szybko jak poprzednią i nie będę musiał sobie wyrzucać, że pracowałem li tylko dla chleba powszedniego<sup>6</sup>.

Tempo pracy musiało być rzeczywiście wysokie, bo do listu z 10 stycznia było dołączone „pierwsze pięćdziesiąt stron” oraz kolejne wyjaśnienia:

Możliwe, że się mylę. Możliwe też, że jeszcze nigdy nie osiągnąłem takiej zwięzłości, takiego natężenia uczuć. Chciałbym, żeby ta książka promieniowała.

Domyślasz się, że mój przyjaciel będzie otoczony przez wieś w stanie buntu. Ale to będzie bunt głuchy i on nigdy go sobie nie uświadomi. A poza tym przyjdzie przecież ten błogosławiony rak.

Chciałbym też, aby ta wioska stanowiła rodzaj „próbki” naszego kraju — ziemianin, mer, sklepikarz, dzieciaki, wszystkich już tam widzę. A pośród nich parę dusz bardzo dobrych, co same siebie nie znają i nie znają się między sobą, spotykają się jedynie w Bogu, wcale o tym nie wiedząc<sup>7</sup>.

Z listów wynika, że jednocześnie kończy rozpoczętą wcześniej *Zbrodnię*, pracuje nad *Monsieur Quine*, pisze teksty publicystyczne — co nie przeszkadza, by Pamiętnik wiejskiego proboszcza ukazał się w marcu 1936 roku. Napisanie swojej najlepszej książki zajęło Bernanosowi około piętnastu miesięcy. Do literatury Bernanos właściwie już nie wrócił, wydaje się, że zawsze interesowało go przede wszystkim mówienie o problemie, a nie nadawanie mu artystycznego wyrazu. Tuż przed śmiercią został poproszony o przygotowanie dialogów do filmu o dramatycz-

<sup>5</sup> Jan od Krzyża, *Noc ciemna*, [w:] *Droga na Górę Karmel. Noc ciemna*, przeł. i oprac. B. Smyrak OCD, Warszawa 2002, s. 370–371.

<sup>6</sup> G. Bernanos, *Listy 1904–1948*, przeł. Z. Milewska, Warszawa 1974, s. 127–128.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 128–129.

nym wydarzeniu z historii francuskich karmelitanek. Tekst został świetnie przyjęty, kilkakrotnie wystawiony na scenie, ale w porównaniu do *Pamiętnika* był to zupełnie inny Bernanos, retoryczny, dydaktyczny, ze skłonnością do sentencji i uwznioślenia historii. Prawdopodobnie takie miał wyobrażenie o filmie i jego potrzebach i nie mógł przypuszczać, co Robert Bresson zobaczy w *Pamiętniku* zaledwie trzy lata po jego śmierci.

### 3. METODA

*Dialogi karmelitanek*<sup>8</sup> są kiczowate, ponieważ, jakby powiedział Herrman Broch<sup>9</sup>, zadbano o to za bardzo. Są wykończone, bardzo gatunkowe, konwencjonalne, wyraźnie uwzględniają funkcje dydaktyczne i potrzeby odbiorców. Utwory zdominowane przez to, co jest do powiedzenia, a nie estetyczną kontemplację, nierówne, nieprecyzyjne kompozycyjnie, są zdaniem Brocha odporniejsze na kicz. Ujawnienie i objaśnienie metafizyki, homofoniczne ustalenie ram klarownej interpretacji — wszystko, czego nie ma w *Pamiętniku* — przekształca tekst literacki w zabytek. Założenia teoretyczne *Pamiętnika* są przecież niespójne: gatunek jednogłosowy, refleksyjny i skierowany na osobę mówiącą ma być obiektywną „próbką” francuskiej prowincji intelektualnej i społecznej. Co się udaje, ponieważ realizacja gatunkowa jest umowna; Waław Rogowicz przetłumaczył tytuł jako „pamiętnik”, nie „dziennik”, co jest rozwiązaniem uzasadnionym. Fragmenty mają chronologię wpisów dziennikowych, ale całość jest otwarta i zamknięta ramami modalnymi charakterystycznymi dla czasu epickiego, w którym punkt widzenia nie przechodzi od dnia do dnia, ale jest umieszczony stabilnie ponad wydarzeniami. Krótkie dodatki kursywą i końcowy list nienapisany przez księdza, czyli pewna wersja chwytu znalezione go rękopisu, wzmacniają wrażenie epickości. Tekst jest epicko obiektywny, ponieważ opierając się na fikcji doskonałej pamięci, narrator przytacza dialogi w postaci niestreszczonej. Ile trwa wspomnienie, jest sprawą umowną, ale dialog w powieści uruchamia czas rzeczywisty: ludzie mówią tak długo, ile w przybliżeniu może trwać głosowa realizacja kwestii — dlatego Bresson te dialogi pokaże, a czas wspomnienia przedstawi jako pismo. To, co u Bernanosa jest niejasnością konstrukcyjną, u Bressona jest wyraźne. Nie chodzi o dziennik (tytułowy *journal*) z ciągiem dziennych wpisów, ale opowieść o człowieku, który dziennik pisze. W ten sposób to, co jest powtarzalną niedoskonałością stylu Bernanosa, staje się cechą stylu księdza. Dla francuskiego krytyka „styl jego jest mocny, ale nierówny, bardziej intensywny niż jasny; porwany lirycznym zapałem nie zawsze potrafi uniknąć oratorstwa

<sup>8</sup> G. Bernanos, *Dialogi karmelitanek*, przeł. M. Wierzbicka, Warszawa 1985.

<sup>9</sup> H. Broch, *Kilka uwag o kiczu*, przeł. D. Borkowska, [w:] *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przeł. D. Borkowska et al., Warszawa 1998.

i rozwlekłości, a obraz zdaje się pociągać za sobą myśl<sup>10</sup>. Dwojako potwierdzają to listy, które bywają retoryczne i w których Bernanos rozpoznaje i krytykuje sentymentalną retorykę innych pisarzy. Chociaż krytycy wspominają o realizmie czy naturalizmie<sup>11</sup>, trudno ustalić spójne zaplecze literackie Bernanosa. Ogólne wrażenie dążenia do opisowości, brak zainteresowania kategorią sztuki i dzieła, brak ustępstw na rzecz stylu, bezkompromisowość, cele właściwie poznawcze, a nie estetyczne — to wszystko spotkało się z koncepcją kinematografu Bressona.

Notatki o kinematografie, dające wgląd w reguły Bressona, powstawały równoległe z filmem, zawierają rodzaj poetyki sformułowanej<sup>12</sup>, której głównym założeniem jest uwolnienie filmu od istniejących tradycji i konwencji filmowych z jednej strony i od teatru z drugiej. Zatem nie kino, film, aktor, teatr, ale rzecz nowa i niezależna — kinematograf. Bresson pracował z zawodowymi aktorami, ale wybierał takich, których twarz była widzom jeszcze nieznaną, oraz unikał współpracy z tymi samymi aktorami przy różnych filmach. „Modele”, jak ich nazywał, mieli raczej po prostu być niż odgrywać i tworzyć efekt fikcyjności. Ich mimika i gestykulacja były ograniczone do minimum, tak by nie wyrażały czegoś specyficznie aktorskiego. Tylko „niezbędne” obrazy, czyli żadnych pejzaży, symbolicznej przyrody — oraz muzyki; żadnego wywoływania uczuć przez wydarzenia: „Niech uczucia wywołują zdarzenia. Nigdy odwrotnie”<sup>13</sup>.

Podobieństwo do koncepcji „stylu zero” Rolanda Barthes’a jest nieprzypadkowe — książka wyszła dwa lata po premierze filmu, a obu twórców zastanawiał ten sam problem: styl klasyczny jako taki, w którym słowo, znak, obraz, rzecz odsyłają do ustalonych konwencjonalnie znaczeń w ramach Tradycji i Historii<sup>14</sup>. Eliminacja znaczeń jest w *Dzienniku* wyraźna: to, co dzieje się w nocy, nie jest czymś do ukrycia, upadek w błoto nie jest upadkiem moralnym, picie wina nie jest — nie musi być — spożywaniem krwi. Nie ma tu łatwych analogii, mówiących, że to, co literalnie prowadzi do wyniszczenia organizmu, w sferze duchowej zapewnia świętość i zbawienie. Niemniej chodzi o usunięcie stałych stosunków znaczenia, a nie znaczeń w ogóle. Metoda „eliminacji, rezygnacji z poszczególnych atrybutów literackiego czy też teatralnego kina”<sup>15</sup> oraz „styl zero” to — jak się Barthes zreflektuje po latach — najmocniej nacechowane formy. Brak muzyki, która określa emocjonalność wydarzeń, brak ujęć krajobrazu, który oddaje stany duchowe bohatera to nieobec-

<sup>10</sup> P.-H. Simon, *Georges Bernanos i świętość*, [w:] *idem, Świadectwo człowieka*, przeł. K. Żyto-wiecka, Warszawa 1966, s. 160.

<sup>11</sup> Np. W. Tarnawski, *Georges Bernanos*, [w:] *Uchwycić cel. Szkice krytyczne*, wyb. J. Dąbała, Lublin 1993.

<sup>12</sup> A. Ledóchowski, *Notatki o notatkach*, „Film na Świecie” 1983, nr 300, s. 4.

<sup>13</sup> G. Bresson, *op. cit.*, s. 24.

<sup>14</sup> R. Barthes, *Stopień zero pisania oraz nowe eseje krytyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2009, s. 55.

<sup>15</sup> K. Eberhardt, *Bresson*, „Film na Świecie” 1983, nr 300, s. 65.

ność metafory, która jednak nie pociąga za sobą braku relacji metonimicznej<sup>16</sup>. Film Bressona jest idiomem, w którym nie zmienia się rzecz podstawowa: „każde zjawisko świata zewnętrznego na ekranie przemienia się w znak”<sup>17</sup>.

Zarazem opisanie relacji, które w *Dzienniku* tworzą znaczenia, jest trudne. Badacze wskazują na „efekt swoistej tautologiczności”<sup>18</sup> i „dublowania lub nawet potrażania znaczników mediacji”<sup>19</sup>, ponieważ fragmenty, w których pisany i czytany jest dziennik, nie dodają niczego do scen filmowych, są ich wiernymi powtórzeniami. U Bernanosa jest podobnie: ksiądz nie tylko pisze dziennik, jest też jego czytelnikiem:

Skoro tylko przerywam prowadzenie dziennika, czuję, jak zapadam w półsen, który mąci wszystkie perspektywy wspomnienia, czyni z każdego dnia jakiś mglisty krajobraz, bez punktu oparcia dla oka, bez dróg. Pod warunkiem pisania skrupulatnie rano i wieczór mój dziennik wiąże te chwile samotności i zdarza mi się wsuwać ostatnie kartki do kieszeni, żeby je odczytać, gdy podczas mych monottonnych i tak męczących spacerów w filii do filii parafii obawiam się, że ulegnę memu zamroczeniu<sup>20</sup>.

Pokazując pisanie, Bresson chce zachować terapeutyczną funkcję dziennika, dzięki której ksiądz zachowuje tożsamość z samym sobą. Tworzy się w ten sposób struktura znaczeniowa bohatera, który nie powinien być rozumiany przede wszystkim w świecie życia odbiorcy, ale w kontekście własnego życia duchowego — dziennika. Świata naturalnego z interpretacji wykluczyć się nie da, niemniej to dziennik jest podstawową dziedziną interpretacji. *Dziennik* jest dziełem fabularnie i znaczeniowo zamkniętym, co — jak zauważył Umberto Eco<sup>21</sup> — paradoksalnie otwiera go na niepokojący ogrom interpretacji.

## 4. POLIFONIA

Pisząc o Bernanosie, Simon niechętnie przywoływał etykietę pisarza katolickiego czy religijnego, wolał postawić go w rzędzie pisarzy dręczonych przez „przeklęte problemy” — zwłaszcza obok Dostojewskiego<sup>22</sup>. Efekt polifonii, braku oceny

<sup>16</sup> „Film [...] idzie drogą metonimii lub metafory [...]”, R. Jakobson, *Czy upadek filmu?*, przeł. H. Kuligowska, [w:] *idem, W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, t. 1, wyb. M.R. Mayenowa, Warszawa 1989, s. 94.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> S. Bobowski, *Między świętością a potępieniem. Martin Scorsese i religia*, Wrocław 2007, s. 197.

<sup>19</sup> D. Andrew, *Private Scribbings: The Crux in the Margins around „Diary of a Country Priest”*, [w:] *Film in the Aura of Art*, New Jersey 1984, s. 122, cyt. za: M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 44.

<sup>20</sup> G. Bernanos, *Pamiętnik wiejskiego proboszcza*, przeł. W. Rogowicz, Warszawa 2011, s. 203–104.

<sup>21</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte: forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka, Warszawa 1994.

<sup>22</sup> P.-H. Simon, *op. cit.*, s. 161.

moralnej i nadrzędnego autorytetu powieściowego Dostojewski osiągał przez rozbudowane dialogi, w których racje były rozłożone w sposób nieoczywisty, oraz ograniczenie kompetencji narracyjnych: narrator, przytacza, właściwie wysłuchuje, ale nie ocenia, nie sugeruje interpretacji. Bernanos osiąga to samo w konstrukcji pierwszoosobowej, co jest niezwykle. Ksiądz słucha i spiera się, ale ludzie, przez których przemawia doświadczenie, mają dobre argumenty, poza tym ksiądz jest niepewny, nie potrafi się odnaleźć, „zapada w półsen”. Nie wie: „Czy jestem tam, gdzie Pan nasz chce, żebym był?”<sup>23</sup>. Nie jest, jak często pisze się o postaciach Bernanosa, manichejski; razem z mieszkańcami wsi reprezentuje wszystkie stopnie szarości życia, razem z proboszczem z Torcy i księdzem dziekanem przedstawia trzy wizje kapłaństwa, z których każda ma swoje dobre uzasadnienie. Jest postacią w antycznym sensie tragiczną — „Bohater tragiczny jest jednocześnie wielki i nędzny”<sup>24</sup>.

W polifonii filmowej Bressona technika jest analogiczna, narrator, reżyser, oko kamery — wszystkie środki filmowe są nieobecne. Nie ma obrazów, które mogłyby wytworzyć sama technika filmowa (ujęcia przestrzeni bez ludzi) lub styl reżysera (pokazywanie rzeczy, których nie widzi bohater). W każdej scenie filmu występuje ksiądz, jego obecność decyduje o tym, co widać, on reżyseruje to, co Simon nazwał „dramatem świętości”.

## 5. NOC CIEMNA

W 1950 roku okazało się, że z książek, nad którymi Bernanos pracował na początku lat trzydziestych, pozostało coś jeszcze — wydana pośmiertnie powieść miała tytuł *Un mauvais rêve*, w angielskim tłumaczeniu *Night is Darkest*. Doświadczenie nocy ciemnej pojawiało się u Bernanosa wielokrotnie, a odniesienie do *Pamiętnika* jest najmniej wątpliwe. Opis, który zostawił Jan od Krzyża, jest wystarczająco precyzyjny, by w tekście dało się wskazać dokładne przykłady, a jeden z zapisów ujmuje to dosłownie: „Napisałem to w wielkiej i całkowitej udręce serca i zmysłów. Zamęt myśli, obrazów, słów. Dusza milknie. Bóg milknie. Cisza”<sup>25</sup>. Pewne wątki listów wskazują, że mogłoby to być również doświadczenie Bernanosa. Jan od Krzyża daje kompletny opis etapów, które musi przejść dusza poszukująca zjednoczenia z Bogiem; to, co przeżywa wiejski proboszcz, to etap początkowy, co istotne —

<sup>23</sup> G. Bernanos, *Pamiętnik wiejskiego proboszcza*, s. 100.

<sup>24</sup> M. Edwards, *Ku poetyce chrześcijańskiej*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2017, s. 41. W kontekście krytyki stylu klasycznego wcześniejsza uwaga Edwardsa jest znacząca: „Zgodna z chrześcijańskim odczytaniem zła w szerszym znaczeniu tego słowa, tragedia odrzuca powierzchowne i jedynie z pozoru »chrześcijańskie« widzenie zła. Tym samym zobowiązuje chrześcijanina, by spojrzął na postawiony problem z bardziej radykalnej perspektywy. Charakterystyczne dla tragedii jest to, że odrzuca typowy dla neoklasycyzmu wymóg, by cierpieli tylko winowajcy” (s. 37).

<sup>25</sup> G. Bernanos, *Pamiętnik wiejskiego proboszcza*, s. 144.

tylko ten. Książd umiera, ale też następny etap, noc duchowa, jest przeznaczony dla bardzo nielicznych, zaznacza Jan, ten pierwszy — dla wszystkich, którzy sprawy swojej wiary traktują poważnie. Oczyszczenie zmysłów polega na odebraniu wszystkiego, co się wcześniej uważało za pewne, od poznania zmysłowego poczawszy, a skończywszy na wierze. W zamian nie pojawia się pewność niewiary, ale nieustanny dramat wątpliwości. Właściwością tego stanu są grzechy pychy i „łakomstwa duchowego”. Pierwszy przejawia się w przekonaniu, że udręczenie jest rodzajem doskonałości i świętości<sup>26</sup>, drugi objawia się niezadowoleniem ze swojego stanu, potrzebą posiadania doskonalszej duszy:

Obawiam się, że jest we mnie zarodek wielkiej pychy. [...] Niedbanie o siebie, wrodzona niezręczność, z którą już nie walczę, a nawet przyjemność, jaką mi sprawiają pewne wyrządzone drobne niesprawiedliwości — bardziej zresztą bolesne niż wiele innych — czy w tym wszystkim nie kryje się rozczarowanie, którego źródło w oczach Boga nie jest czyste?<sup>27</sup>

Ani dla Jana od Krzyża, ani dla Bernanosa człowiek nie jest jednością cielesno-duchową, zgodnie z tradycją ciało jest wrogiem wspieranym przez świat i szatana. Jedyna tożsamość, jaką chrześcijanin może osiągnąć, to utożsamienie ze swoimi obowiązkami wobec ludzi i zasad<sup>28</sup>. Dlatego ciało i dusza reagują inaczej na tę samą udrękę, a to, co zewnętrznie widać, może być — jak zauważa Jan od Krzyża — interpretowane przez otoczenie jako melancholia lub choroba, lub, jak w *Pamiętniku*, jako alkoholizm. Bresson zachowuje dziennik w filmie, by pokazać odrębność udręki duchowej oraz nie sugerować zwykłej wymiany znaczeń: choroba ciała — choroba duszy. Zresztą „model”-aktor tych znaczeń wewnętrznych przekazać nie może, zgodnie z fabułą słabnie coraz bardziej, ale jego zewnętrzny wygląd nie zmienia się aż do końca<sup>29</sup>. Jest to jedyny sposób, by powiedzieć, że z duszą dzieje się coś innego.

Czy osiąga świętość? To nie jest właściwie postawione pytanie. „Ostatecznie bowiem każdy postępuje stosownie do stanu doskonałości, jaki posiada”<sup>30</sup>. Nie jest nawet pewne, czy uprawia ascezę<sup>31</sup>; sam nigdzie tak nie twierdzi, a z dwóch podstawowych zadań ascety, postu i modlitwy, wywiązuje się różnie. Wybór tego, co zjada, jest uzasadniany w sposób empiryczny, nie religijny, i przy każdej poprawie zdrowia

<sup>26</sup> Jan od Krzyża, *op. cit.*, s. 353.

<sup>27</sup> G. Bernanos, *Pamiętnik wiejskiego proboszcza*, s. 277.

<sup>28</sup> „A swoją drogą jakimże prawem tak się upierasz, żeby wiedzieć, kim jesteś? To nie ma absolutnie znaczenia, biedactwo moje kochane. Czy ja na przykład wiem, kim jestem? Są przed nami obowiązki, które należy spełniać, cierpienia, które należy znosić, krzywdy, do których należy się pocizuwać. Przede wszystkim zaś złudzenia, które należy tracić, a przy tego rodzaju okaleczeniach zawsze grozić może gangrena. Ocinajmy jednak śmiało, odważnie. Lepiej iść na śmierć kalekim niż zgniłym”, Do Marii Vallery-Radot, 23 marca 1933, [w:] G. Bernanos, *Listy 1904–1948*, s. 110.

<sup>29</sup> Por. M. Marczak, *op. cit.*, s. 47.

<sup>30</sup> Jan od Krzyża, *op. cit.*, s. 351.

<sup>31</sup> M. Marczak, *op. cit.*, s. 56–57.

stara się zjeść coś innego. Wielokrotnie pojawiają się rozważania o umiejętności modlitwy, ona sama — nie. Ontologicznie świętość przysługuje tylko Bogu, człowiek może w niej uczestniczyć lub zbliżać się za pomocą *imitatio Christi*. Ale to, co istnieje w czasie oraz w ciele, stanu całkowitej doskonałości osiągnąć nie może. Jeżeli człowiek staje się coraz doskonalszy, to znaczy, że każdy etap — stan wcześniejszy — był grzeszny. Bernanos minimalizuje wpływ czasu przez brak ewolucji wewnętrznej: natężenie i treść wewnętrznych sprzeczności proboszcza z Ambricourt się nie zmienia. Bresson, jak powiedziano, pozostawia bez zmian wygląd bohatera. Kategoria świętości jest sprzeczna z procesualnością zjawisk umieszczonych w czasie i ksiądz żyje w środku tej sprzeczności: nie zmienia się, ale jest wrzucony w społeczny, historyczny i psychologiczny świat, którego główną cechą jest zmiana. Dziennik zaś nie jest pieśnią pochwalną, ale gatunkiem wątplenia i przygotowań. Wynik tych przygotowań jest sprawą otwartą, podobnie jak dialektyka nocy ciemnej: tej walki nie można wygrać, ale można jej nie przegrać („błogosławiony rak”). „Świat Bernanosa nie jest rozpaczliwy, gdyż ukazuje on lub pozwala przeczuwać zwycięstwo istot czystych”<sup>32</sup>. Jest to tragedia, która „przekracza swój horyzont”, to znaczy nie każe się domyślać pośmiertnej nagrody, ale przedstawia coś, co nie może się skończyć ani w sensie indywidualnym, ani w sensie historii zbawienia<sup>33</sup>.

## 6. FATALNA ETYKIETA: PISARZ KATOLICKI, FILM RELIGIJNY

Wątpliwe, by Bernanos stawiał sztukę przed religią, wręcz przeciwnie, bieżąca publicystyka w sprawach, które uznawał za najważniejsze, na lata odciągnęła go od pisania powieści. Dlatego etykieta „pisarza katolickiego”<sup>34</sup> jest trafna. Jej fatalizm polega na tym, że katolicyzm definiował postawę pisarską Bernanosa, który jednak nie był pisarzem tendencyjnym<sup>35</sup>. Znajomość doktryny nie jest niezbędna do zrozumienia transcendentnego wymiaru książki i filmu. Bohaterem jest człowiek, niekoniecznie ksiądz, którego przy pracy z ludźmi i wobec obowiązków osaczają problemy natury kantowskiej. Dziennik jako zbiór wewnętrznych i zewnętrznych postrzeżeń nie musi być przypisywany autorowi, właściwie jest to powieść psychologiczna — ale czy wtedy nie pojawi się niebezpieczeństwo egzemplaryzmu? Autentyzm tekstu opiera się na tym, że nie jest to psychologiczno-społeczna analiza stanu kapłańskiego na podstawie dobrze dobranego przykładu.

<sup>32</sup> P.-H. Simon, *op. cit.*, s. 185.

<sup>33</sup> Zob. M. Edwards, *op. cit.*, s. 51.

<sup>34</sup> Używa jej między innymi W. Tarnawski, *op. cit.*, s. 99.

<sup>35</sup> Dlatego twierdzenie, że „[ś]wiat powieściowy B.[ernanosa] może być zrozumiały jedynie w ramach teologii kat.[olickiej] [...]”, jest uzasadnione, ale zbyt mocne, M. Strzałkowa, *Bernanos Georges*, [hasło w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, red. E. Gryglewicz, Lublin 1976, s. 295.



Notatki Bressona nie wskazują żadnych kontekstów religijnych, to, co Paul Shrader nazwał stylem transcendentnym<sup>36</sup>, jest efektem konsekwencji stylistycznej. Na ekranie nie ma transcendencji dosłownej ani metaforycznej — pojawia się wyłącznie metonimicznie jako potencjalne znaczenie rzeczy lub wydarzenia. Bresson pomija wszystko, co w książce jest literalnym wskazaniem na transcendencję, zostawia właściwie tylko jeden znaczący składnik: fakt, że bohater jest konsekrowany. Empiryczny wymiar wydarzeń, dialogów, monologów i świata rzeczowego otwiera się na transcendencję i numinosum, ponieważ w każdej scenie występuje osoba konsekrowana. Przecinają się w niej dwa horyzonty: w każdym sensie prowincjonalna perspektywa wsi z nieskończonością doświadczenia wewnętrznego. W pisaniu dziennika nie chodzi bowiem wyłącznie o treść, ale sam akt pisania, który jest ćwiczeniem duchowym — dlatego Bresson pokazuje nie tylko tekst, lecz także piszącą rękę. W ten sposób proboszcz z Ambricourt wpisuje się w długą tradycję „kultury siebie”, w której „ja, mizerny księżyna” kieruje swoją troską na siebie, nie świat. Świat zawsze ustanawia horyzont ograniczony, tylko życie wewnętrzne, życzliwa samoobserwacja otwierają podmiot na wymiar kosmiczny<sup>37</sup>. Warunkiem jest troska o wewnętrzne przeżycia, nawet drobiazgi, którym należy się przyglądać z przyjaźnią.

## **DIFFERENT STATE OF PERFECTNESS. THE PRIEST FROM AMBRICOURT ACCORDING TO BERNANOS AND BRESSON**

### Summary

In the paper the author draws a comparison between Georges Bernanos' *Journal d'un curé de campagne* (The diary of a country priest), and Robert Bresson's adaptation of the book. The aim of the comparison is to show, how different artistic principles affected the way the holiness is presented. The author claims that it is not actually holiness, but a peculiar state, which Saint John of the Cross called Dark Night of the Senses. The paper represents fields of literary studies, and film studies.

<sup>36</sup> Zob. M. Marczak, *op. cit.*, s. 32, *passim*.

<sup>37</sup> Zob. P. Hadot, *Mędrzec i świat*, „Znak” 2019, nr 1, s. 32.