

Wielka wiara, wielka miłość...
Sacrum w kinie na przykładzie *Matki Joanny od Aniołów*
Jerzego Kawalerowicza (1960)

Great Faith, Great Love
The *Sacrum* in the film *Mother Joan of the Angels*
by Jerzy Kawalerowicz (1960)

Iwona Grodź

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań, Polska;
e-mail: iwogrodz@amu.edu.pl

Abstrakt

Tematem artykułu jest film *Matka Joanna od Aniołów* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza z 1960 roku, zrealizowany na podstawie opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza (wyd. 1943). Nazwisko tego reżysera jest przywoływane przy okazji mówienia o nurcie psychologiczno-egzystencjalnym „polskiej szkoły filmowej”. Historycy filmu umieszczają je w jednym szeregu z działalnością artystyczną: Wojciecha Jerzego Hasa i Tadeusza Konwickiego. Celem tekstu jest zastanowienie się nad sposobem „opisywania” / przedstawiania przez Jerzego Kawalerowicza *sacrum* we wskazanym powyżej filmie.

Słowa kluczowe: *sacrum* w kinie; Jerzy Kawalerowicz; adaptacja: *Matka Joanna od Aniołów* z 1960 roku.

Abstract

The theme of the text is the film *Mother Joan of the Angels* by Jerzy Kawalerowicz (1960) based on the novel by Jarosław Iwaszkiewicz (ed. Warsaw, 1943). The director's name is part of the mainstream “psychological-existential” Polish film school, together with Wojciech Has and Tadeusz Konwicki. The purpose of the text is to consider the way in which Jerzy Kawalerowicz “describes” the *sacrum* in the film.

Keywords: *sacrum* in the cinema; Jerzy Kawalerowicz; adaptation: *Mother Joan of the Angels* from 1960.

*Kino zawsze interesowało się Bogiem [...],
ponieważ samo w sobie jest przypadkiem cudownym.*

André Bazin

„*Sacrum* jest tym, co istnieje naprawdę, twierdzi wielu, w przeciwieństwie do *profanum*, którego naprawdę nie ma” (Dymarski 2013: 17). Skąd biorą się tego typu konstatacje? Otóż w chrześcijaństwie pojęcie *sacrum* odsyła do czystości



Fotos z filmu *Matka Joanna od Aniołów*

(źródło: domena publiczna, fot. Maciej Kijowski, Fototeka Filмотeki Narodowej)

moralnej, duchowej nieskazitelnosci, a więc takich idei jak: dobro, prawda, miłość, nadzieja i piękno. Jest: (1) właściwością stałą bądź ulotną, która przysługuje wyjątkowym ludziom, niezwykłym przedmiotom (np. kultu), niezmiernym przestrzeniom, rzadkim czasom; oraz (2) stanem oddzielenia od tego, co zwykle, codzienne, przede wszystkim dzięki związkowi z doskonałą miłością, cudownością, wyjątkowością. Celem użycia języka *sacrum* – rozumianego bardzo szeroko (np. *sacrum* a „język obrazów”, „język filmu”) jest więc z jednej strony chęć porozumienia się człowieka z tym, co metafizyczne, tajemnicze; a z drugiej – potrzeba opisu tego nadprzyrodzonego świata. Tego, co istnieje naprawdę, choć jest często niedostrzegalne... w życiu, w sztuce, w filmie.

Próby przyjrzenia się związkom *sacrum* z kinem podejmowali liczni badacze (np. Lis red. 2002; Lis, Garbicz red. 2007; Kawecki, Wojciechowski, Żukowska-Gadzińska 2011). W 2002 roku ukazała się książka *Poszukiwania i degradowania sacrum w kinie* pod redakcją Mirosława Przyłipiaka i Krzysztofa Kornackiego (2002)¹. W 2013 roku powrócono do tego zagadnienia publikacją *Sacrum w kinie dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy* (Konefał, Zelent, Kornacki red. 2013). Po ich gruntownej

¹ Por. np. numer monograficzny „Kwartalnika Filmowego” z 2004 roku, *Obraz i transcendencja* (2010).

lekturze pozostaje jednak wrażenie, że choć autorzy w większości przyjęli perspektywę filmoznawczą, to jednak nie zamknęli tematu definitywnie.

Jednym z kluczowych problemów podejmowania tematu związku religii z kinem jest konieczność zmierzenia się z odpowiedzią na pytanie, jak rozumiane są podstawowe pojęcia z tym zagadnieniem związane, choćby tytułowe: *sacrum* ('świętość'; hebr. *qodesze*, od *qadosz* 'święty'; gr. *ἅγιος* (*hágios*) 'stan konsekracji'; ang. *sacred*). Kiedy bowiem wpisemy słowo *sacrum* do wyszukiwarki, pojawiają się liczne publikacje, podejmujące ten temat z wielu perspektyw: antropologicznej, społecznej, porównawczej, w których używane są również pojęcia pokrewne (*Bóg, religia, świętość*). Zauważamy, że pojęcie *sacrum* dotyczy różnych dziedzin życia, kultury i sztuki, jest obecne w literaturze, sztukach plastycznych, w muzyce, filmie, w mass mediach i w nowych mediach.

Pojawią się też znane od lat sugestie typu: „Badacze pragnący w dalszym ciągu odwoływać się do kategorii *sacrum* powinni wyjawić, którą z [...] wykładni *sacrum* będą się posługiwać” (Dymarski 2013: 24). Jest to niewątpliwie tzw. modne słowo, którym bardzo chętnie posługują się medioznawcy (Majewski 2010: 25–30; Chmielewski i in. 2015) czy filmoznawcy (Sokołowski 2002; Morstin-Popławska 2010; Kolańska-Pasterczyk 2007). Niektórzy twierdzą, że może nawet za często i zbyt lekko, choćby z tego względu, że piszący nie zastanawiają się głębiej nad jego istotą i rolą².

Ważne jest więc we wstępie ustalenie podstawowych sposobów definiowania pojęcia *sacrum* (i wobec niego synonimicznych: świętość czy antonimicznych – świeckość) w piśmiennictwie na ten temat. Według francuskiego filozofa i socjologa Émila Durkheima (www 1; Szacki 1964; Fabiś 2008) „świętość to początek religii” (1903; cyt. za: Dymarski 2013: 15). Dlatego „*sacrum* stanowi centralny fenomen każdej religii”, z którym wiążą się liczne nakazy i zakazy (tabu) (Dymarski 2013: 15). W historii pojawiały się także głosy twierdzące, że pojęcie świętości jest może nawet istotniejsze od pojęcia *Bóg* (Nathan Söderblom)³,

² Z. Dymarski wymienia cztery powody, które wpłynęły na popularność używania terminu *sacrum*, takie jak: a) „globalizacja”, z którą wiąże się tendencja do ujednoczenia i upodobnienia narodów, państw, kultur itp., a więc też rozumienia pojęć, które stają się kategoriami uniwersalnymi; b) „metodologia nauk” – w myśl używania kategorii *sacrum* „jako zasady porządkującej olbrzymi zakres zjawisk nazywanych do tej pory (z powodu braku innego terminu) religijnymi [...]”; c) „człowiek współczesny/nowoczesny” – który „często wstydzi się używać słów: Bóg, religia, wiara, zaufanie [...]”. Autor sugerował, że „Kategorie te są współcześnie traktowane jako irracjonalne, czyli trochę wstydliwe i niegodne zbyt wysokiego miejsca w hierarchii wartości”; d) „nieostrość terminu” – to kolejny powód używania terminu *sacrum* w wielu, różnych kontekstach, za którym ukrywa się nikła wiedza na temat bogactwa i różnorodności zjawisk religijnych. Nieostrość ta pozwala również wykorzystywać ów termin w argumentacji za identycznością świata religii. Takie sytuacje prowadzą do wielu nieporozumień i zafałszowań” (Dymarski 2013: 12–13).

³ Zob. Lars Olof Jonathan (Nathan) Söderblom (1866–1931) – szwedzki arcybiskup i teolog luterński, religioznawca, laureat pokojowej Nagrody Nobla – „rozbieżności religijne sprowadził do wspólnego mianownika: świętości”. Jego zdaniem istota religii polega nie na wyobrażeniu sobie osobowego Boga, lecz na stosunku do *sacrum* (zob. www 4).

a doświadczenie tego, co radykalnie inne, ale wspólne wszystkim kulturom, nazywano *numinosum* (Rudolf Otto)⁴. Mircea Eliade w *Traktacie o historii religii* wprowadził natomiast pojęcie morfologii *sacrum*. Stwierdził, że nie pojawia się ono bezpośrednio: „*Sacrum* przejawia się w przedmiotach, mitach, symbolach, ale nigdy całkowicie, bezpośrednio, globalnie” (Eliade 1993: 7).

Podsumowując wieloznaczność rozumienia pojęcia *sacrum* w układzie diachronicznym, trzeba też pamiętać, że ma ono ograniczone znaczenie, nie można go używać jako słowa wytrychu (por. Lévinas 1994; 2008; www 2; por też: www 3). Lepszą, ponieważ bardziej uniwersalną, kategorią jest *sanctum*, czyli wskazująca na człowieka świętego – tego, który czyni dobro («jako nośnika boskich znaków-śladów»)⁵ (Dymarski 2013: 23).

W kinie z pojęciem *sacrum* wiąże się dodatkowo problem natury genologicznej, polegający chociażby na rozróżnieniu: film religijny a film metafizyczny (Hendrykowski 1994: 250). Mariola Marczak podjęła ten temat w artykule *Między kontemplacją a dramatem. O pewnej tendencji w kinie religijnym i metafizycznym ostatnich lat* (2013). Autorka przede wszystkim przypominała rozróżnienie – w ramach filmu religijnego – na styl transcendencji i styl inkarnacji (Marczak 1995; Dudley 1995). Pytanie o zło, dobro i inne wartości w tym ujęciu ma charakter bardziej metafizyczny niż religijny (Marczak 2013: 25)⁵. Kino metafizyczne jest według Marczak „określeniem paragatunkowym, zbliżonym w swojej strukturze do terminu: *film poetycki*, tyle że z mniejszym naciskiem na aspekt stylistyczny, a większym na sferę poznawczą, poruszoną problematykę i sferę znaczeń” (2013: 26)⁶.

⁴ Z. Dymarski podaje, że Rudolf Otto (1869–1937) – niemiecki filozof, religioznawca, w 1917 roku opublikował *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych* (tytuł oryginalny: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, wyd. polskie, przeł. B. Kupis, Warszawa 2000). „Podstawowym pojęciem używanym przez Rudolfa Otto jest numinotyczność – łac. *numen*, czyli ‘bóstwo’. Doświadczenie numinotyczne charakteryzujące wyznawcę każdej religii, jest jednak poza możliwością wypowiedzenia. *Numinosum* charakteryzuje się niesamowitością, dziwem” (Dymarski 2013: 16).

⁵ Zgodnie z takim ujęciem do filmów metafizycznych można zaliczyć: *Ofiarowanie*, reż. Andriej Tarkowski (1986); *Powrót*, reż. Andriej Zwiagincew (2003); *Wiosna, lato, jesień, zima i... wiosna*, reż. Kim Ki-duk (2003); *Pusty dom*, reż. Kim Ki-duk (2004); *Requiem*, reż. Witold Leszczyński (2001); *Wyspę*, reż. Pavel Lungin (2006); *Młyn i krzyż*, reż. Lech Majewski (2011) itp.

⁶ M. Marczak wskazuje trzy typy filmowych rozważań nad duchowością człowieka: a) „utwory ekranowe, w których mamy do czynienia z głęboko zakorzenionym i nierzadko ukrytym chrześcijaństwem lub szerzej religijnym światopoglądem”, np. *Pusty dom*, reż. Kim Ki-duk (2004); *Życie ukryte w słowach*, reż. Isabel Coixet (2005); b) „filmy posługujące się narracją subiektywną, to znaczy takie, w których obecny jest podmiot snujący w sposób jawny refleksję nad tym, co jest pokazane w obrazie”, np. *Cienka czerwona linia* (1998), *Podróż do Nowej Ziemi* (2005), *Drzewo życia* (2011) wszystkie w reżyserii Terrence’a Malicka itp.; c) „filmy jawnie religijne, wyznawcze (konfesyjne), mówiące o Bogu, ludziach oddanych Bogu, grzechu, nawróceniu lub z jasną motywacją religijną bohaterów”, np.: *Wiosna, lato, jesień, zima... i wiosna*, reż. Kim Ki-duk (2003); *Wyspa*, reż. Pavel Lungin (2006); *Ludzie Boga*, reż. Xavier Beauvois (2010), (Marczak 2013: 31–33).

Kluczowe w tych rozważaniach jest także uznanie, że dwa typy filmowego przedstawiania i dwa rodzaje artystycznej komunikacji określone: stylem transcendencji (kontemplacja) i stylem inkarnacji (dramat), współlistnieją (Marczak 2002: 28–33)⁷. Dlatego Marczak mówi o pewnej tendencji, którą można włączyć w szersze zjawisko „ponowoczesnej skłonności do interferencji rozmaitych elementów kultury” (2013: 33; 48–49).

Jerzy Kawalerowicz

Wielka miłość, wielka wiara, wielka polityka – tak zazwyczaj opisuje się najważniejsze tematy podejmowane przez jednego z bardziej znanych polskich mistrzów kinematografii – Jerzego Kawalerowicza (2012). To też powód, dla którego nazwisko tego reżysera jest przywoływane przy okazji mówienia o *sacrum* w kinie (Kornacki 2005; Morstin-Popławska 2010; Lis red. 2002) i nurcie psychologiczno-egzystencjalnym „polskiej szkoły filmowej” (Lubelski 2009: 209–218). Twórczość autora *Faraona*⁸, z tego czasu, tj. przełomu lat 50. i 60. (m.in. *Pociąg* z 1956 roku i *Matka Joanna od Aniołów* z 1960), jest oceniana zwykle bardzo wysoko (www 2). Historycy filmu umieszczają ją w jednym szeregu z działalnością artystyczną Wojciecha Jerzego Hasa i Tadeusza Konwickiego. Tak jak wskazanych artystów, Kawalerowicza fascynował przede wszystkim człowiek „uwikłany w różne sytuacje uniwersalne” (Helman 2004: 80), w tym blisko związane z religią, wiarą i miłością.

Jan Rek, monografista twórczości Jerzego Kawalerowicza, przypominał, że jest on ponadto – obok Carla T. Dreyera, Roberta Bressona – jednym z najważniejszych twórców tzw. kina transcendentalnego, a więc kina, które nie potrzebuje „niebiańskich rekwizytów”, gdyż w nim samym ukryta jest magia (2008: 111).

Takie wstępne ustalenia uzasadniają możliwość analizy tematyki: „*sacrum* w filmie”, w kontekście autorskiego stylu Kawalerowicza, rzeczy, narracji, postaci...

⁷ „Pojęcie «kontemplacji» natomiast odnosiłoby się zarówno do «sposobu ukształtowania dzieła», jak i formy jego odbioru. Kontemplacja to obserwacja, wpatrywanie się w coś, co może być trudno dostępne, niewidoczne, często zaskakujące. Takie widzenie dostępne jest nielicznym. Według *Biblii* tylko Bogu. Kontemplacja w wymiarze teorii estetyki odnosi się do afirmacji piękna lub postrzegania czegoś zmysłami. To też praca naszego intelektu, poznanie przedmiotu obserwacji i zawładnięcie nim. Pragnienie wewnętrznego kontaktu, bliskości. Taki odbiór filmu to rodzaj wpatrywania się weń w celu dotarcia do ukrytych znaczeń. Z kontemplacją natomiast wiąże się konieczność działania, a więc także dramaturgia” (Marczak 2002).

⁸ W tym miejscu warto przypomnieć, że Kawalerowicza nazywano „faraonem polskiego kina” (Dipont, Zawiśliński 1997), a sam reżyser wielokrotnie powtarzał, że żył siedemnaście razy, ponieważ każdy film pełnometrażowy, który zrealizował, był dla niego nowym życiem.

Filmowa *Matka Joanna od Aniołów* (1960)⁹

Pierwszym filmem zrealizowanym przez Kawalerowicza samodzielnie była *Gromada* z 1951 roku. W latach 1953–1954 reżyser zrobił ponadto dwa inne, które wraz z debiutem tworzą rodzaj tryptyku: *Celulozę* (1953/1954) i *Pod gwiazdą frygijską* (1954). Pierwszy z wymienionych projektów został zrealizowany według *Pamiętki z celulozy* Igora Newerlego. Ten etap twórczości zakończył Kawalerowicz filmem *Cień* (1956), po którym powstały: w 1957 roku *Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, w 1959 roku *Pociąg*, a w 1960 (premiera w 1961 roku) *Matka Joanna od Aniołów* – jako jedno z ostatnich dzieł „polskiej szkoły filmowej”¹⁰; w 1965 roku *Faraon* – jako jeden z pierwszych polskich supergigantów lat 60. Przez następne dwadzieścia lat Kawalerowicz realizował filmy bardzo różne (Kawalerowicz, Chrostowski, Słowiński 2008), poczynawszy od nowatorskiej *Gry* z 1968 roku, poprzez zaskakującą, nawet dziś, *Maddalenę* z 1971 roku, aż po *Śmierć prezydenta* (1977), *Spotkanie na Atlantyku* (1980), *Austerię* (1982), *Jeńca Europy* (1989), *Dzieci Bronsteina* (1990), *Za co?* (1995), a skończywszy na *Quo vadis* (2001/2002). Wszystkie te filmy zasługują na szczegółową analizę¹¹. Kilka z nich można nawet określić mianem arcydzieł. W tym gronie znajduje się też pierwszy film, dzięki któremu Kawalerowicz został zauważony (m.in. dzięki Srebrnej Palmie na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w 1961 roku) – *Matka Joanna od Aniołów* (Kuśmierczyk 1999, Marczak 2000; Luter 2007).

Niewątpliwie pionierskim arcydziełem adaptacyjnym w wykonaniu Kawalerowicza jest filmowa wersja opowiadania autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza (z 1943 roku) i to jej będzie poświęcona dalsza część rozważań¹². Adaptacja *Matki Joanny...* z 1960 roku ma dla zrozumienia twórczości Jerzego Kawalerowicza znaczenie pierwszoplanowe, bo przełomowe. Stała się ona pierwszym krokiem reżysera do twórczości w pełni autorskiej, a więc osobistej, niepowtarzalnej i uniwersalnej. Z czasem okazała się niejako „zastępczym autopoportretem” samego twórcy, który chciał się przecież uwolnić z konieczności porównywania go z innymi reżyserami tego czasu, np. przedstawicielami „polskiej szkoły filmowej” (Rek 2008: 95–114). Ponadto film *Matka Joanna od Aniołów* poruszał tematy ważne, choć kontrowersyjne, np. problem wiary i wolności, zagadnienie „niemoż-

⁹ Zmodyfikowane fragmenty tego podrozdziału zostały opublikowane (Grodz 2016: 71–90).

¹⁰ Scenariusz i scenopis filmu *Matka Joanna od Aniołów*, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, S-9278, S-1165. W latach 1965 i 2006 zrealizowano ponadto dwa spektakle teatralne na motywach opowiadania Iwaszkiewicza; pierwszy w reżyserii Adama Hanuszkiewicza, drugi Marka Fiedora.

¹¹ Tym bardziej, że do tej pory pojawiła się tylko jedna monografia twórczości tego reżysera, autorstwa Jana Reka (2008).

¹² Film Jerzego Kawalerowicza *Matka Joanna od Aniołów* swego czasu wzbudził liczne medialne dyskusje. Warto, jak sądzę, wrócić po latach do tego tematu i porównać, jak współcześnie kino i media podejmowały/podejmują podobne zagadnienia, np. w kontekście filmu *Pokuszenie* Barbary Sass czy *Ida* Pawlikowskiego.

liwej” dla duchownych (bo ziemskiej) miłości, kwestię sytuacji kobiety w strukturze kościelnej, jej całkowite podporządkowanie.

Sacrum w filmie Kawalerowicza objawia się na wielu płaszczyznach, np. związane jest z tematem: tajemnicy opętania i ziemskiej, zmysłowej miłości; postaciami głównych bohaterów: ksiądz i zakonnica; przestrzenią, w której rozgrywa się akcja filmu: klasztor, kościół, ale i „przestrzenią pustynną” pomiędzy klasztorem i karczmą; rekwizytami znaczącymi, np.: dzwonem; sposobem pokazywania w filmie rzeczywistości w sposób minimalistyczny, z sugestią, że chodzi o czysty przekaz, o wymiarze uniwersalnym, a nie zwodniczym czy działającym jak wabik. W opowiadaniu i filmie wypowiedane są ponadto dwa bardzo ważne zdania: „miłość jest na dnie wszystkiego” i „miłość jest mocna jak śmierć” (zob. Iwazskiewicz 1975, t. 3: 252). Warto o nich pamiętać, gdyż to w nich kryje się sekret istoty fenomenu tej adaptacji i *sacrum*.

Sacrum – kilka uwag o miłości i rzeczach

Miłość, silnie zakotwiczona w paradygmacie kultury europejskiej, to temat, który nie sposób przemilczeć, ale też nie sposób ująć w jakieś z góry obrane ramy (Sobolewski red. 2004: 75–96). Opowieść o Matce Joannie otwarcie i najdobitniej podejmuje ten wątek. Z uwagi na wybór jednej adaptacji istotna będzie analiza przebiegu związków uczuciowych (etapy ich budowania) na przykładzie relacji między dwoma parami bohaterów: matką Joanną i księdzem Surynem oraz siostrą Małgorzatą i Chrzęszczewskim. W tym celu ważne staną się poszczególne etapy rozwoju emocji: spotkanie, poznanie, fascynacja i spełnienie. Duże znaczenie mają w tej ekscytującej „grze” rekwizyty, tytułowe „rzeczy”, ponieważ to one, owe martwe przedmioty są niczym autoportrety zastępcze „zarażonych” wewnętrznym „wydrażeniem” bohaterów:

a) okno – jako zapowiedź „otwarcia” Suryna na nowe uczucie – i kielich pomagający Małgorzacie „otworzyć” się na mężczyznę;

b) krzyż, brama i kraty jako symboliczna bariera uniemożliwiająca spełnienie uczucia¹³;

c) siekiera (narzędzie przyszłej zbrodni) jako zapowiedź „zamknięcia” na miłość, zarówno do Boga, jak i przymus „zamknięcia” na miłość do kobiety;

d) zwierciadło, czyli zapowiedź wewnętrznego rozdwojenia księdza, rozpadu jego światopoglądu, zejścia z wcześniej obranej drogi;

e) habit i suknia jako „zamknięcie” i „otwarcie” na miłość zmysłową;

f) dzwon jako „serce Kościoła”, które bije tylko na początku filmu, w ostatniej scenie jest widoczny w ruchu, ale już niesłyszalny – to sygnał braku miłości do Boga¹⁴.

¹³ Por. S. Kuśmierczyk w artykule *Forma obrazu* wskazał zasadę podziału kadru w filmie Kawalerowicza na cztery części, odwołał się do zasady złotego podziału (2012: 92–94).

¹⁴ W „Iluzjonie” z 1993 roku zamieszczono szczegółowy protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszowych w dniu 26 I 1960 w sprawie projektu literackiego filmu *Matka Joanna od Aniołów*

Widok z perspektywy okna, jako jednego z ważniejszych elementów architektonicznych scenografii w *Matce Joannie od Aniołów*, z jednej strony wyzwala, ale z drugiej zapowiada cierpienie, dlatego to przed nim leży krzyżem i odmawia modlitwę po łacinie ksiądz Suryń. Habit informuje o czystości postaci filmowanych, a więc wskazuje na możliwość ich wyzwolenia. Krzyż oznacza cierpienie, które wiązać można nie tylko z obraniem drogi życiowej, ale też z koniecznością zmierzenia się z „krzyżem” innych ludzi. Bólem tych, którzy żyją poza murami klasztoru. Brama, w przeciwieństwie do okna, niczego nie otwiera, a raczej zamyka zakonnicę przed światem, podobnie jak krata: najpierw ażurowa (ozdoba skrywająca pustkę i „retorykę” ornamentacji), a następnie drewniana (prosta, ale mocna w wymowie), uniemożliwia realny związek emocjonalny między dwójką głównych bohaterów.

Najważniejszym rekwizytem znaczącym w tym filmie jest dzwon. W literackim pierwowzorze nazwany „sercem Kościoła”, które bijąc, ratuje zagubionych w lesie podróżnych. Wskazuje im drogę do klasztoru. Dzwon słyszany jest w dwóch pierwszych scenach: modlitwy księdza Suryńa i tuż po pierwszym spotkaniu z matką Joanną; a następnie w scenie w karczmie, którą otwiera obraz twarzy karczmarki. W drugiej części filmu jest niemy. Reżyser pokazuje go tylko w ostatniej odsłonie. Dzwon – dzwoniący, ale niewidoczny był dźwiękową metonimią słów: *Miłość jest mocna jak śmierć*. To symbol miłości złożonej w ofierze Bogu. Tylko taki dzwon wskazuje drogę. Dzwon – milczący, ale widoczny na ekranie w ruchu wahadłowym, sugeruje zmianę... przejście do ziemskiego, ludzkiego wymiaru miłości. Drogowskaz dźwiękowy przestał być słyszalny. Nikogo już nie uratuje. Zwiastuje, co najwyżej, nowy etap w życiu klasztoru i jego mieszkańców. Konieczność pogodzenia się z własnym losem (Piłat 2000: 10–19).

Sacrum – kilka uwag o narracji

Analiza pozycji narratora w literackim pierwowzorze, w opowiadaniu *Matka Joanna od Aniołów*, pokazuje, że mamy do czynienia, niemal w całości, z klasyczną opowieścią, w której narrator nie uczestniczy w świecie przedstawionym. Taka postawa pozwala na dystans i, przynajmniej częściowo, interpretację. W ekranizacji Kawalerowicza na wskazaną narrację nałożony został inny sposób opowiadania. Jest to wyraźny sygnał odreżyserski, sugerujący

Jerzego Kawalerowicza. W czasie posiedzenia na sali obecni byli: ówczesny dyrektor artystyczny Zespołu „Kadr” – Janusz Zaorski, Stanisław Dygat, Goldberg, Bohdziewicz, Hager, Karpowski, Kawalerowicz, Konwicki, Pollak, Putrament, Rybkowski, K.T. Toeplitz, Starski, Ścibor-Rylski, Wajda, Zarzycki. (Zob. *Matka Joanna od Aniołów*. Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy z dnia 26 I 1960: 65). Na marginesie trzeba dodać, że częściowo wypowiedzi zebranych dotyczyły sytuacji Kościoła katolickiego w Polsce w tamtym czasie i ewentualnego rezonansu, jaki mógł wywołać film Kawalerowicza. Na ten temat zob. też Kawalerowicz (2012: 24, 29; Kawalerowicz, Chrostowski, Słonimski 2008: 33, 70, 124, 152). Podobno Jarosław Iwaszkiewicz również był zaniepokojony możliwymi interpretacjami ekranizacji swojego tekstu.

autorski pomysł na jej prowadzenie. W ekranizacji łączą się zasadniczo dwie perspektywy: autorska z wycofanym narratorem, reżyserska z narratorem, który – mimo tego, że się nie ujawnia – ukazuje świat przedstawiony tak, jakby on się jawił zorientowanemu w sytuacji obserwatorowi. W kontekście kilku fragmentów filmu można mówić o narracji pierwszoosobowej, a więc o utożsamieniu punktu widzenia kamery ze sposobem widzenia bohatera (Stanzel 1980, 229–244).

Niezwykle kuszącą perspektywę otwiera przyjrzenie się narracji wizualnej w tym filmie z uwzględnieniem operatorsko-technicznych meandrów, np. wybór planów, punkty widzenia kamery, rodzaj jazd. W przypadku *Matki Joanny...* najistotniejszą kwestią są: dominujące zbliżenia twarzy głównych postaci – sugerujące, że to emocje są w tym momencie najważniejsze; preferowanie ukazywania bohaterów z góry, często z ukosa – a więc jakby z ukrycia; przewaga ujęć statycznych nad dynamicznymi – które ułatwiają kontemplacyjny odbiór tej adaptacji. Na końcu warto wspomnieć o użyciu taśmy czarno-białej (i związane z nią pomysły realizacyjne operatora Jerzego Wójcika (2006) oraz scenografów: Romana Manna i Tadeusza Wybulta). Na ascetyzm formalny i wizualną niezwykłość tego filmu wpływ ma bowiem nie tylko organizacja przestrzeni w filmie, wybór rekwizytów, ale świadome i sfunkcjonalizowane zastosowanie oświetlenia i strojów bohaterów (por. scenę wirującego ruchu-tańca zakonnic). Nie ma więc przypadku w przywoływaniu w kontekście filmów Kawalerowicza słów Edwarda Pałczyńskiego: „Jeśliby nasze filmy oceniać według cienia,/ jakże chętnie bym blaski na cienie powymieniał” (Kawalerowicz 2012: 51).

Minimalizm, cyzelatorstwo wizualne i wyciszenie narracji werbalnej oraz muzyki ma swoje źródło w tekście. Jest to przecież opowieść o klasztorze i zakonnicy. Ascetyzm jest więc w pełni uzasadniony. Dodatkowo autorzy scenariusza opisują siostrę Joannę takimi słowami: „Białe jesienne światło padało prosto na nią, prześwietlając jasną cerę tak, że się wydawała jak gdyby przezroczysta” (Kawalerowicz, Konwicki 1965: 18). Poza tym reżyser otwarcie przyznawał, że choć uważa się za melomana, to celowo używał muzyki bardzo oszczędnie, bo uważał, że jest ona konkurencją dla obrazu, a nie chciał takiej „rywalizacji”. Ponadto głos ludzki może idealnie wypełnić ciszę. Twórca *Faraona* odkrył to już jako chłopiec, kiedy był ministrantem w kościele ojców bernardynów w Gwoźdźcu. Tamtejsza dzwonnica podobno była nawet inspiracją na tyle trwałą, że pojawiła się w *Matce Joannie od Aniołów* (Kawalerowicz 2012: 171, 228).

„Przezroczysta” jest nie tylko twarz zakonnicy, ale perspektywa autora filmu. Narracja wielokrotnie pokrywa się z punktem widzenia głównego bohatera księdza Suryna. Ponadto „transparentność” uzasadnia nakładanie się wielu punktów widzenia w jednym przekazie. W filmie zostaje to potwierdzone i podkreślone wyborem dominanty kolorystycznej: biel (habity zakonnic są białe) – skojarzenie z „czystością”, i „multiplikacją horyzontów poznawczych” bohaterek, także w sposobie oświetlania scenografii, np. kierowanie ostrego światła na głowy aktorów. Reżyser sugeruje tym samym, że to twarze lub odwrócone głowy – jaśnie-

jące „plamy” na ekranie – są najważniejsze. To wyraźna informacja o obecnej lub byłej „jasności” umysłu głównych postaci: księdza Suryna i matki Joanny. Trzeba zaznaczyć, że w kontekście użycia taśmy czarno-białej nie posługujemy się określeniem: „kolor”, a raczej informujemy o sposobach wykorzystania oświetlenia, a więc o walorowości. To więc „jasności” i „ciemności” w tym filmie mają zasadniczy wpływ na przekazywanie treści za pośrednictwem jakości czysto wizualnych (Wójcik 2006).

Zakończenie

Motyw opętania jest tylko *preludium* dla rozmów toczonych między dwójgim bohaterów nieco później, na zupełnie innym poziomie. Obłąd matki Joanny objawił się po raz pierwszy w czasie pierwszego spotkania z księdzem. Inne rozłożenie akcentów, tj. wysunięcie na pierwszy plan tematów: miłość, kobieta (Helman 1986) i bunt (Hopfinger 1971), zapowiada rozmowa księdza z cadykiem (Iwaszkiewicz 1980: 253). Na koniec warto pamiętać, że to z miłości (przejęcie na siebie bólu kobiety) Suryn zabija parobków. Dlatego mówi siostrze Małgorzacie: „Powiedz, siostrze, matce Joannie, że to wszystko dla niej. Rozumiesz, dla jej dobra, żeby ją ocalić... aby szatanów zatrzymać przy sobie... bo chcieli do niej wrócić... rozumiesz? Powiedz, powiedz... Nie zapomnij... powiedz, że to z miłości...” (Iwaszkiewicz 1980: 306).

Najważniejszym tematem filmu jest więc pragnienie miłości i gotowość poświęcenia dla niej wszystkiego. Tę tezę potwierdza historia drugiej pary bohaterów: siostry Małgorzaty i Chrzęszczewskiego. Dzieje tych dwóch par stanowią kanwę opowiadania. Każdorazowo są to opowieści, które powielają pewne schematy fabularne, ale jednocześnie pogłębiają świadomość mechanizmów, jakie kierują ludźmi w różnych sytuacjach. Nie bez znaczenia pozostaje w tym układzie charakter bohaterów. Siostra przełożona, Joanna, nie przypomina Małgorzaty. Osobowość tej drugiej wpisuje się w umowność, prostotę, zdyscyplinowanie i związany z nimi chłód, nie pozbawiony jednak uroku dawnej dziewczęcości...

Film Kawalerowicza porównywano do średniowiecznego moralitetu (Jackiewicz 1961), a także interpretowano w kontekście zmian społeczno-politycznych w latach 60. XX wieku (Rek 2008: 95). Jan Rek zauważył:

Pod względem tematycznym *Matka Joanna od Aniołów* wpisywała się w dyskusje, które inicjowały wchodzące właśnie na polskie ekrany filmy Ingmara Bergmana oraz warszawska inscenizacja dramatu Jean Paula Sartre’a *Diabeł i Pan Bóg* w roku 1960. Pytania: czy Bóg istnieje i jaka jest natura grzechu, z ambony i sal klasztornych przedostały się do mediów. Równoległe powieści Tadeusza Brezy *Spizowa brama* oraz *Urząd* (obie wydane w 1960 roku) uruchomiły rozważania nad sposobem istnienia instytucji Kościoła. Pozwalały konstruować taką jego wizję, która nawiązuje do tradycji kafkowskiej – traktowanej jako skomplikowany i niedający się zgłębić mechanizm – wymykający się spod kontroli (2008: 96).

Alicja Helman po latach spojrzała na ten film z dystansu, stawiając jedno z ważniejszych pytań: „jakie znaczenie przypisują tym odległym w czasie i przestrzeni faktom współcześni artyści. Jak czytają tekst tych zdarzeń, jakie znaczenia docierają do nas i jak się w nas aktualizują?” (2010: 76). Uniwersalizacja przekazu, a więc też częściowo jego obiektywizacja, zbliża współczesnych odbiorców do konieczności odbierania go jako niemal transcendentального. Przysłużyła się temu, wspomniana już wcześniej, „przezroczystość” w podejściu do tekstu literackiego. Dystans w *Matce Joannie od Aniołów* jest wynikiem odwrotu reżysera od konkretności. Abstrakcyjność, minimalizm z jednej strony mogą sugerować chęć zmierzenia się z tajemnicą *sacrum*. Mogą jednak, i o tym trzeba zawsze w takich sytuacjach pamiętać, odsłonić pustkę, która się za tym minimalizmem kryje.

BIBLIOGRAFIA

- (www 1) http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/durkheim.html [dostęp: 26.12.2016].
- (www 2) <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=122211> [dostęp: 26.12.2016].
- (www 3) <http://www.levinas.nl> [dostęp: 26.12.2016].
- (www 4) https://pl.wikipedia.org/wiki/Nathan_S%C3%B6derblom [dostęp: 22.05.2018].
- Chmielewski M., Jodkowski M., Sonak D., Woźniak J., red., 2015, *Sacrum w mediach*, Lublin.
- Dipont M., Zawiśliński S., 1997, *Faraon kina*, Warszawa.
- Dudley A.J., 1995, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, tłum. A. Kołodyński, Łódź.
- Durkheim E., 1903, *Próba określenia zjawisk religijnych*, tłum. S. Brzozowski, Warszawa.
- Dymarski Z., 2013, *Między sacrum a sanctum, czyli o pewnej próbie uchwycenia rzeczywistości religijnej w erze ponowoczesnej*, w: *Sacrum w kinie dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk, s. 11–24.
- Eliade M., 1970, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, tłum. A. Tatarkiewicz, wyd. II: 1974; wyd. III: 1993, Warszawa.
- Eliade M., 1993, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa.
- Fabiś P., 2008, *Emile Durkheim jako teoretyk kultury*, Poznań.
- Grodź I., 2016, *Miłość jest na dnie wszystkiego. Sacrum w kinie na przykładzie „Matki Joanny od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza (1960)*, w: *Blask religii. Media w poszukiwaniu sacrum i autorytetów*, red. M. Sokołowski, Toruń, s. 71–90.
- Helman A., 1986, *Matka Joanna od Aniołów. Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu*, „Kino” 1986, nr 4, s. 1–28.
- Helman A., 1988, *Pod znakiem formy*, „Film”, nr 9, s. 4–5, 17.
- Helman A., 1997, *Mistrz psychologicznej gry*, „Kino”, nr 3, s. 21–22.
- Helman A., 2005, *Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery*, w: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków, s. 79–92.
- Hendrykowski M., 1994, *Film religijny* [hasło], w: tegoż, *Słownik terminów filmowych*, Poznań, s. 250.
- Hopfinger M., 1971, *Perspektywa moralna „polskiej szkoły filmowej”*, „Kino”, nr 11, s. 12–20.
- Iwazkiewicz J., 1980, *Matka Joanna od Aniołów*, w: tegoż, *Opowiadania*, t. 3, Warszawa.

- Jackiewicz A., 1961, *Matka Joanna od Aniołów*, „Film”, nr 8, s. 4–5.
- Jackiewicz A., 1965, *Zapiski krytyczne. Matka Joanna od Aniołów w telewizji* (felieton), „Film”, nr 41, s. 14.
- Kawalerowicz J. i in., 2012, *Jerzy Kawalerowicz. Malarz X Muzy* (katalog wystawy), Łódź.
- Kawalerowicz J., Chrostowski W., Słowiński M., 2008, *Nie powtarzałem siebie. Z Jerzym Kawalerowiczem rozmawiali W. Chrostowski i M. Słowiński*, Warszawa.
- Kawalerowicz J., Konwicky T., 1965, *Matka Joanna od Aniołów. Scenariusz i scenopis filmu „Matka Joanna od Aniołów”*, FilMOTEKA Narodowa, Warszawa, S-9278, S-1165.
- Kawecki W., Wojciechowski J.S., Żukowska-Gadzińska D., red. 2011, *Kultura wizualna – teologia wizualna*, Warszawa 2011.
- Kolasińska-Pasterczyk I., 2007, *Piekła Luisa Buñuela: wokół problematyki sacrum i profanum*, Kraków.
- Konefał S.J., Zelent M., Kornacki K., red., 2013, *Sacrum w kinie dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*, Gdańsk.
- Kornacki K., 2005, *Kino polskie wobec katolicyzmu*, Gdańsk.
- Kuśmierczyk S., 1999, *Zagubieni w drodze*, Warszawa.
- Kuśmierczyk S., 2012, *Forma obrazu*, w: *Jerzy Kawalerowicz. Malarz X muzy*, Łódź, s. 19–24.
- Lévinas E., 1994, *O Bogu, który nawiedza myśl*, tłum. M. Kowalska, Kraków.
- Lévinas E., 2008, *Bóg, śmierć i czas*, tłum. J. Margański, Kraków.
- Lis M., red., 2002, *Ukryta religijność kina*, Opole.
- Lubelski T., 2009, *Historia kina polskiego. Twórcy. Filmy. Konteksty*, Katowice 2009.
- Luter A., 2007, *Matka Joanna od Aniołów*, w: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Kraków, s. 307.
- Majewski J., 2010, *Religia, media, mitologia*, Gdańsk.
- Marczak M., 1995, *Kino a transcendencja. Rozważania ks. Amédeé Ayfre*, „Przegląd Powszechny”, nr 10, s. 68–76.
- Marczak M., 2002, *Film religijny czy duchowość w kinie?*, „Dekada Literacka”, nr 3/4, s. 28–33.
- Marczak M., 2013, *Między kontemplacją a dramatem. O pewnej tendencji w kinie religijnym i metafizycznym ostatnich lat*, w: Konefał i in. red., s. 25–49.
- Matka Joanna od Aniołów*. Protokół z Komisji Oceny Scenariuszy w dniu 26 I 1960 (przedruk), „Iluzjon” 1993, nr 3–4, s. 65–72.
- Morstin-Popławska A., 2010, *Jak daleko stąd do raju? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Kraków.
- Piłat R., 2000, *Wartość milczenia*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 29–30, s. 10–19.
- Przyłipiak M., Kornacki K., red., 2002, *Poszukiwania i degradowania sacrum w kinie*, Gdańsk.
- Rek J., 2008, *Matka Joanna od Aniołów, czyli jak „szkoła polska” stała się ciężarem*, w: *Kino Jerzego Kawalerowicza i jego konteksty*, Łódź, s. 95–114.
- Sobolewski T., red., 2004, *Odwieczne od nowa. Wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, Kraków.
- Sokołowski M., 2002, *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmu o tematyce religijnej*, Olsztyn.
- Stanzel F., 1980, *Typowe formy powieści*, w: *Teoria formy narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, red. R. Handke, Warszawa, s. 229–244.