

Głos Joanny. O paragone sztuk w „Męczeństwie Joanny d’Arc” Carla Th. Dreyera

Na temat dialogiczności ostatniego filmu niemego w dorobku duńskiego reżysera, Carla Theodora Dreyera, napisano wiele. Jej znaczenie dla *Męczeństwa Joanny d’Arc* (1928) po raz pierwszy z pełnym przekonaniem zaakcentował David Bordwell, przeprowadzając wnikliwą analizę niepokojącej, jak to określił, gry filmu z różnymi systemami reprezentacji – obrazem i językiem^[1]. Tropem wyznaczonym przez Bordwella podążała znaczna część krytyków piszących o filmie w ostatnich latach^[2]. Nie sposób zaprzeczyć, że strategia dialogu – rozumianego jako ścieranie się różnych dyskursów – przenika dzieło Dreyera na kilku, jeśli nie wszystkich poziomach filmowej narracji: od najbardziej dosłownie rozumianej wymiany zdań między sędziami a Joanną, stanowiącej podstawę scenariusza, opartego na autentycznych protokołach z procesu^[3], poprzez dialog obrazów, łączonych najczęściej według reguły ujęcie – przeciwujęcie i na zasadzie wizualnego kontrastu, do dialogu (i wzajemnej konfrontacji) słowa i obrazu. Na film ten, jak zauważa James Schamus, składają się w pewnym sensie dwa filmy: proces i kara (dialog Joanny i sędziów) oraz oniryczny pasaż twarzy, pojedynki spojrzeń i ekspresji^[4]. Zderzenie słowa i obrazu, jakie się tu odbywa, jest zarazem zderzeniem dwóch przeciwstawnych porządków, dwóch różnych światów i światopoglądów: to, co obrazowe, sytuuje się po stronie oskarżonej o czary i zdradę, bezbronnej i niepiśmiennej, walczącej o swoje przekonania Joanny; to, co werbalne – słowo, a przede wszystkim pismo, jest po stronie tych, którzy reprezentują instytucję państwa i Kościoła, „ortodoksyjnych teologów i wszechmocnych sędziów” (jak głosi tekst w prologu filmu). Spór

[1] D. Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley 1981, s. 66. Wszystkie tłumaczenia cytatów – jeśli nie zostały zaznaczone inaczej – podaję we własnym przekładzie – A.M. Bordwell polemizuje tu również z własną interpretacją *Męczeństwa Joanny d’Arc* jako koherentnego i spójnego dzieła, którą przedstawił w monografii filmu z roku 1973.

[2] Zob. *Carl Th. Dreyer*, ed. by J. Jensen, essays by Ib Monty et al, New York 1988.

[3] Scenariusz do filmu został napisany przez Carla Th. Dreyera (który swą pracę w zawodzie filmowca rozpoczął jako scenarzysta właśnie, m.in. dla wytwórni Nordisk Film) na podstawie protokołów z procesu Joanny d’Arc. Pierwotnie podstawę scenariusza miała stanowić powieść francuskiego pisarza Josepha Del-

teila, *Jeanne d’Arc* z 1925 roku. Dreyer zrezygnował jednak z tego zamysłu i za radą historyka Pierre’a Championa, który został konsultantem merytorycznym podczas pracy nad filmem (jego nazwisko widnieje w czołówce), oparł scenariusz na oryginalnych zapisach z procesu, trwającego od 9 stycznia do 30 maja 1431 roku, zapisach, które reżyser studiował w Bibliotece Narodowej w Paryżu. Dreyer skupił akcję swego filmu na kilku ostatnich przesłuchaniach; często uważa się, że akcję skoncentrowano w ostatnim dniu, w filmie jest jednak zbyt mało wskazówek dotyczących czasu i jego upływu, a pozwalających na jednoznaczne określenie czasu akcji.

[4] J. Schamus, *Dreyer’s textual realism*, w: *Carl Th. Dreyer*, s. 59.

tych dwóch porządków – słowa i obrazu – to zarazem spór płci na tle ich społecznych i kulturowych uwarunkowań (dziś nazwalibyśmy go sporem genderowym): walcząca o własne przekonania kobieta staje sama naprzeciw zastępu mężczyzn, skupiających w swych rękach wszelką władzę.

Jeżeli jednak dialogiczność rozumieć jako dialog sztuk, to *Męczeństwo Joanny d'Arc* wydaje się – na tle *oeuvre* Dreyera – nawiązywać najbardziej subtelne relacje z innymi sztukami[5]. Jest to bowiem film w pełni otwarty na nowe zdobycze rozwijającej się sztuki filmowej – nie tylko wykorzystuje on wszystkie dostępne w tamtym czasie środki wypracowane przez kino (takie jak montaż, zbliżenie i rytm), lecz także eksponuje je w stopniu, który dla nieprzyzwyczajonego do wymagającego kina widza do dziś pozostaje niełatwy w odbiorze.

W swych pismach teoretycznych Dreyer wielokrotnie podkreślał autonomię filmu jako sztuki, w szczególności zaś przeciwstawił go teatrowi[6]. Niewątpliwie dorobek twórczy duńskiego reżysera – liczący czternaście filmów fabularnych zrealizowanych na przestrzeni czterdziestu sześciu lat (1918–1964) – przyczynił się do ugruntowania pozycji filmu jako sztuki dorównującej poziomem artystycznym i możliwościami tylko dla niego właściwych środkom innym, a więc dużo starszym Muzom. Pod względem refleksji nad filmem jako autonomiczną sztuką Dreyer sytuował się blisko twórców radzieckiej awangardy[7]. Bez wątpienia też najbardziej awangardowym dziełem w jego dorobku jest w sensie estetycznym *Męczeństwo Joanny d'Arc*, film zrealizowany we Francji, dla francuskiej wytwórni i z udziałem francuskich aktorów.

Środkiem artystycznym, który Dreyer uważał za czysto filmowy i nieosiągalny w innych dziedzinach sztuki, było zbliżenie. Nie bez powodu *Męczeństwo Joanny d'Arc* zostało nazwane „filmem ze zbliżeń” – Dreyer posługuje się tu zbliżeniami w sposób ekstremalny. To przede wszystkim zbliżenie, według Dreyera, odróżnia film od teatru. Reżyser podkreślał, że gra aktorska w studio filmowym podlega zupełnie innym prawom niż w teatrze, w którym aktor zmuszony jest pamiętać, że jego słowo, gest i mimika muszą trafić do publiczności z ostatnich rzędów. Gra na scenie teatru wymaga odpowiedniej dykcji

[5] O inspiracjach Dreyera teatralnymi scenografiami charakterystycznymi dla dramatu kameralnego i sztuk rozgrywających się w mieszczańskich wnętrzach (dramaty Ibsena i Strindberga), a także o cytowaniu dzieł malarskich (szczególnie duńskiego malarza Vilhelma Hammershoia, ale także Brueghla, Böcklina czy Whistlera) zob. D. Bordwell, op. cit., s. 42–43; J. Schamus, *Carl Theodor Dreyer's Gertrud: The Moving Word*, Seattle 2008; *Hammershoi – Dreyer: The Magic of Images*, ed. by A. Rosenfold Hvidt, Charlottenlund 2006.

[6] Zob. *Dreyer in Double Reflection. Translation of Carl Th. Dreyer's Writings About the Film (Om Filmen)*, edited and with accompanying commentary and essays by D. Skoller, E.P. Dutton & Co., New York 1973, s. 135.

[7] Na temat inspiracji Dreyera myślą i twórczością radzieckiej awangardy, a przede wszystkim filmami S. Eisensteina zob. D. Bordwell, op. cit., s. 87. O inspiracjach filmowych Dreyera (m.in. W. Pudowkinem, D.W. Griffithem czy E. Lubitschem) zob. też Ib Monty, *Carl Th. Dreyer. An introduction*, w: *Carl Th. Dreyer*, s. 16.

i skali głosu, a także przesadnie wyrazistej ekspresji twarzy i ciała, „podczas gdy w studio filmowym wszystko, co potrzebne, to bardzo zwyczajny codzienny język i zupełnie naturalna gestykulacja” [8]. Jednocześnie zbliżenie było dla Dreyera tym środkiem filmowym, który pozwalał na osiągnięcie w sztuce najwyższego poziomu artystycznej prawdy. Nie chodzi tu jednak o prawdę rozumianą w kategoriach klasycznej narracji filmowej, jako realizmu opartego na iluzji rzeczywistości i przezroczystości stylu. Według Dreyera, „realizm sam w sobie nie jest sztuką [...]. Wartość ma dopiero prawda artystyczna, to znaczy prawda wydestylowana z rzeczywistego życia, uwolniona od wszelkich niepotrzebnych szczegółów – prawda przefiltrowana przez umysł artysty. To, co dzieje się na ekranie, nie jest rzeczywistością – w przeciwnym razie nie byłaby to sztuka” [9]. Zbliżenie jest środkiem pozwalającym na wydestylowanie z życia tak rozumianej prawdy.

Jednak operowanie w przeważającym stopniu planami bliskimi i bardzo bliskimi, a często także detalami, to nie jedyny zabieg w *Męczeństwie Joanny d'Arc*, eksponujący czy wręcz, posługując się wyrażeniem Dreyera, destylujący filmowość tego dzieła. Uwagę zwracają ekscentryczne ustawienia kamery (na przykład ujęcia od dołu, z bardzo nisko ustawionej kamery lub od góry pod bardzo ostrym kątem), zaskakujące kadrowanie (elementy scenografii i postacie pojawiające się jedynie u brzegu kadru i często tylko fragmentarycznie), montaż zakłócający orientację widza w relacjach przestrzennych (częste „błędy” w montażu zdjęć „na linii spojrzenia”, a więc ukazujących najpierw postać spoglądającą w określonym kierunku, a następnie widziany obiekt, brak ujęć ustanawiających mimo licznych scen dialogowych, „zamienianie” postaci stronami w wyniku nieprzestrzegania reguły 180 stopni) lub scenografia, która w żaden sposób nie podporządkowuje się roli niewidzialnej „podpory” narracji, chwilami osiągając poziom czystej wizualnej abstrakcji (zgeometryzowanie głów mnichów i żołnierzy, tworzenie abstrakcyjnych wzorów z krokwi, narożników, elementów uzbrojenia, łuków okiennych i drzwiowych) [10]. Taki sposób konstruowania filmu nie tylko podkopuje podstawowe zasady klasycznej narracji i przeczy sugerowanemu przez prolog wrażeniu, że widz będzie miał tu do czynienia z filmem realistycznym albo wręcz bliskim dokumentowi (wydają się to zapowiadać ujęcia „prawdziwych” akt procesu i towarzyszący im komentarz odautorski, z którego dowiadujemy się, iż w księgach, które widzimy „[...] pytania sędziów i odpowiedzi Joanny zostały starannie zapisane. Czytając, poznajemy prawdziwą Joannę. Nie w zbroi, lecz prostą i ludzką... Jesteśmy świadkami niezwykłych wydarzeń: młoda, pobożna dziewczyna stawia czoła grupie ortodoksyjnych teologów i wszechmocnych sędziów”). Ten nieharmonijny, wymagający skupienia i zwiększonej aktywności wi-

[8] *Dreyer in Double Reflection*, s. 135.

[9] *Ibidem*, s. 134–135.

[10] Bardzo szczegółowej analizie środków filmowych w *Męczeństwie Joanny d'Arc* dokonał David Bordwell. Zob. D. Bordwell, *op. cit.*

dza sposób narracji sprawia, że film nieustannie zwraca uwagę na własną filmowość.

Zaskakująca w związku z tym wydawać się może wypowiedź Dreyera w wywiadzie udzielonym dla „Cahiers du Cinema” w 1965 roku. Reżyser zauważa w nim, że wbrew powszechnemu postrzeganiu *Męczeństwa Joanny d’Arc* jako „filmu ze zbliżeń” składają się na niego „[...] także słowa! I nawet więcej jest w nim z tragedii, więcej z teatru niż w *Gertrudzie!*”^[11] Dreyer podkreśla też istotność dialogu: „[...] jest dowodem głupoty nie doceniać wielce znaczącej roli dialogu. Każdy podmiot implikuje pewien głos. Na to trzeba zwrócić uwagę. I konieczne jest, by znaleźć możliwość wyrażenia każdego głosu tak bardzo, jak tylko to możliwe [A.M.]. Ograniczanie się do jednej określonej formy, jednego stylu jest niebezpieczne”^[12].

Wydaje się, iż „głosem”, którego Dreyer udziela Joannie, jest na poziomie formy i stylu coś, co można określić mianem esencji filmowości. Nie tylko obrazowość jest tu po stronie Joanny, przeciwstawiona męskiemu słowu. Dokonuje się tu coś więcej: rodzaj aliansu kina i kobiety. Walka Joanny o tożsamość, niezależność i własny język, niepodlegający regułom języka mnichów i pisma, przeniesiona zostaje na poziom języka filmowego, który również wydaje się walczyć o swą autonomię. Głos Joanny to głos czystej filmowości. Fakt, że mamy do czynienia z filmem niemym, tylko potęguje siłę tego sojuszu. Bohaterki Dreyera to kobiety niepokorne, przekraczające społeczne normy, stojące na granicy prawa, szukające własnego języka^[13]. Podobnie można powiedzieć o stylu filmów Dreyera^[14], który w *Męczeństwie Joanny d’Arc* osiągnął formę najbardziej radykalną pod względem eksperymentu z własnymi środkami.

Wspomniany w przytoczonym fragmencie wywiadu z Dreyerem pierwiastek teatralności *Męczeństwa Joanny d’Arc*, któremu chciałabym się tutaj bliżej przyjrzeć^[15], zwraca uwagę na poziom konstrukcji dzieła: akcja rozgrywa się w pięciu „aktach”, z których każdy umiejscowiony jest w innej przestrzeni (kaplica na zamku w Rouen, cela więzienna Joanny, sala tortur, cmentarz i rynek w Rouen). In-

[11] *Interviews With Film Directors*, ed. by A. Sarris and B. Merrill, Indianapolis 1967, s. 118. Wersja oryginalna wywiadu, przeprowadzonego z reżyserem przez Michaela Delahaye’a, ukazała się w „Cahiers du Cinema” (nr 170) we wrześniu 1965; w wersji angielskiej w tłumaczeniu Rose Kaplin tekst został przedrukowany w „Cahiers du Cinema” 1966, nr 4.

[12] Ibidem.

[13] Zob. J. Jensen, *Heretics, witches, saints, and sinners*, w: *Carl Th. Dreyer*, s. 49.

[14] Celowo używam określenia „styl filmów”, a nie „styl filmowy”; Dreyer podkreślał, że każdy jego film reprezentuje inny styl, a on jako reżyser nigdy nie dążył do wypracowania jednolitego autorskiego stylu.

W wywiadzie dla „Cahiers du Cinema” Dreyer powiedział: „[...] zawsze próbowałem to osiągnąć: znaleźć styl, który ma wartość tylko dla jednego filmu, dla tego środowiska, tej akcji, tych postaci, tego tematu. *Wampir*, *Joanna d’Arc*, *Dzień gniewu*, *Gertruda* są zupełnie inne, w tym sensie, że każdy z nich ma swój styl”. Zob. *Interviews With Film Directors*, s. 118.

[15] Poza odniesieniami do teatru, w *Męczeństwie...* można odnaleźć też ślady odwołań do malarstwa (średniowieczne miniatury, kubistyczne przestrzenie, Breughelowskie fizjonomie, konstruktywistyczne abstrakcje w stylu Malewicza) i do innych filmów (m.in. Griffitha, Eisensteina, Légera). Zob. Bordwell, op. cit., s. 42–43 i 87; T. Milne, *The Cinema of Carl Dreyer*,

ną cechą uderzającą swą teatralnością jest oparcie filmu w znaczącym stopniu na dialogach, a także stosowanie rekwizytów w bardzo ograniczonym stopniu i w sposób symboliczny – w scenografii nie pojawiają się żadne elementy przypadkowe lub niepotrzebne.

Jednak element teatralności pojawia się także na poziomie formy i stylu, służąc kreowaniu postaci sędziów, kleru i żołnierzy, nigdy natomiast Joanny. Teatralność i przeciwstawioną jej filmowość można tu rozumieć jako dwie strategie prezentowania świata przedstawionego i postaci, jako dwa ścierające się ze sobą dyskursy – czy też dwie Muzy, niekoniecznie tańczące, lecz raczej toczące walkę o panowanie nad narracją. Jeśli *Męczeństwo Joanny d'Arc* podejmuje dialog z teatrem, to – paradoksalnie – tylko po to, by tę teatralność zanegować. Efektem tej strategii – a więc wprowadzania teatralności i podważania jej poprzez filmowość – jest wydobywanie nie tyle obiecane w prologu autentyzmu Joanny, ile jej autonomii, a w konsekwencji autonomii filmu jako sztuki.

Z przykładem takiej metody mamy do czynienia w pierwszej scenie filmu^[16]. Jest to scena przesłuchania Joanny w kaplicy na zamku w Rouen. Rozpoczyna ją powolna, horyzontalna jazda kamery od lewej do prawej, wzdłuż wznoszącej się schodkowo, amfiteatralnie, stali, w której siedzą mnisi, z wyczekiwaniem zwracający twarze w prawo, w stronę wejścia. Postaci mnichów na pierwszym planie są zaciemnione i niezbyt wyraźne, przez co i my, widzowie, pograżeni jesteśmy w ciemności. Wyostrzona zostaje dzięki temu oświetlona „scena”, właściwe miejsce akcji, położone centralnie w głębi kadru i nieco niżej w stosunku do kamery (wyróżnienie centralnej części pola obrazowego podkreślone jest też przez zaciemnienie obrzeży kadru). Umieszczenie kamery za plecami mnichów, jak gdyby w ostatnim rzędzie, wytwarza poczucie współuczestniczenia widza w wyczekiwaniu na mający się zacząć proces. Poczucie to wzmaga niespokojne poruszenie wśród duchownych, którzy podnosząc się, od czasu do czasu zasłaniają nam „scenę”. Jednak odczuwalny jest tu zarazem pewien dysonans, wynikający z niezgodności między zachowaniem kamery a zachowaniem mnichów: podczas gdy niemal wszyscy spoglądają z wielkim zainteresowaniem w prawo, ku pozakadrowej przestrzeni, kamera niezmiennie skierowana jest na wprost i nie podąża za spojrzeniem postaci (co prawdopodobnie miałyby miejsce w wypadku klasycznie skonstruowanej narracji).

Zamknięta przestrzeń w pierwszej scenie filmu budowana jest więc za pomocą dwóch równoległych planów, organizujących usytu-

New York – London 1971, s. 98. Dreyer czerpie ponadto z literatury: poza ogólnym „rodowodem” Joanny w tradycji skandynawskiego naturalizmu, w którym ważnym tematem była emancypacja kobiety (np. *Dom lalki* Ibsena czy *Panna Julia* Strindberga), bezpośrednio „cytatem” obrazowym z innego dzieła, a mianowicie z *Głodu* Knuta Hamsuna (1890), wydaje się

scena znęcania się nad Joanną przez wartowników, drażniących jej ucho patykami ze słomy.

[16] Odnoszę się do pełnej wersji filmu, pochodzącej z 1985 roku i zrekonstruowanej na podstawie oryginalnej taśmy, odnalezionej przypadkiem w 1981 roku w Norwegii i odrestaurowanej przez Duński Instytut Filmowy.

owanie postaci, a także za sprawą oświetlenia oraz ruchu i umiejscowienia kamery – na podobieństwo wnętrza teatru, na którego scenie za chwilę rozegra się dramat, w tym wypadku – tragedia^[17]. Owa „teatralna” przestrzeń to jednocześnie przestrzeń należąca do wypełniających ją postaci – mnichów, sędziów, inkwizytorów i żołnierzy. To właśnie w tę przygotowaną i zainscenizowaną przez nich przestrzeń mnisi wprowadzą za chwilę Joannę. Zanim jej postać ukaże się po raz pierwszy w kadrze, zastosowany zostanie jeszcze inny zabieg bliski grze teatralnej: otóż bezpośrednio przed odczytaniem aktu oskarżenia przez biskupa Cauchona kamera najpierw podjeżdża w jego kierunku do planu średniego i zatrzymuje się. Dopiero wtedy, jak gdyby na dany mu znak, Cauchon zaczyna odczytywać tekst, co wytwarza właśnie efekt teatralnej sztuczności. Podobne zachowanie kamery zaobserwować można kilkakrotnie w sytuacjach, w których jeden z mnichów albo sędziów ma wypowiedzieć swoją kwestię (na przykład przed pytaniem głównego sędziego, czy Joanna uważa, że została zesłana przez Boga oraz nieco później, gdy sędzia pyta, czy Bóg – według Joanny – nienawidzi Anglików).

W następnym ujęciu widzimy młodego mnicha Massieu (w jego roli wystąpił teoretyk i reformator teatru, Antonin Artaud), „ujętego” między dwiema wertykalnymi osiami trzymany przez żołnierzy włóczni. Massieu w pierwszym momencie spogląda wprost do kamery (stajemy się jej świadomi), a następnie kieruje wzrok ku pojawiającej się obok niego, krótko ostrzyżonej, odzianej w męski strój Joannie (Maria Falconetti), która za chwilę pozostanie sama w kadrze, obramowana wznoszącymi się pionowo drzewcami. Znaczące, że pierwsze zbliżenie w filmie to zbliżenie jej twarzy. To od tego momentu rozpoczyna się pasaż ujęć, wśród których przeważają ekstremalnie bliskie plany, ukazujące na przemian ascetyczną, „nagą”, uduchowioną twarz Joanny i kontrastujące z nią, brzydkie niczym z obrazów Pietera Brueghla Starszego^[18], wykrzywione sarkazmem męskie twarze sędziów, inkwizytorów i mnichów.

Skontrastowanie postaci mnichów i Joanny przejawia się też w sposobie filmowania – mnisi filmowani są najczęściej za pomocą poruszającej się horyzontalnie kamery (jak na początku omówionej sceny), „ślizgającej” się często po samych tylko twarzach, od jednego zbliżenia do kolejnego. Widać to wyraźnie w długim ujęciu sunącej powoli kamery, ukazującej w regularnym rytmie głowy mnichów, którzy szepczą coś do siebie (bezpośrednio przed zadaniem pytania, czy to Bóg kazał Joannie ubierać się jak mężczyzna). Ukazująca mnichów kamera jest więc dynamiczna i porusza się horyzontalnie, a w kadrze często pojawia się ruch. Duchowni gestykują, zmieniają pozycje, zbliżają się nagle do oka kamery. Zupełnie inaczej filmowana jest

[17] O postępującym stopniowo w każdym kolejnym filmie podążaniu w stronę tragedii Dreyer mówi w cy-

towanym wywiadzie dla „Cahiers”. Zob. *Interviews With Film Directors*, s. 118.

[18] Por. D. Bordwell, op. cit., s. 42.

Joanna – kadry ukazujące jej twarz w scenie pierwszego przesłuchania są przeważnie komponowane symetrycznie i wzdłuż wertykalnej osi, kamera zaś pozostaje statyczna, podobnie jak sama Joanna. Dzięki takiemu zabiegowi postać Joanny skontrastowana jest z pozostałymi postaciami, a efekt dramaturgiczny ulega wzmocnieniu^[19]. Ponadto kamera ujmuje Joannę zazwyczaj z góry lub frontalnie, twarze mnichów natomiast ulegają zmonumentalizowaniu na skutek filmowania ich z dołu. Gra aktorska mnichów jest często hieratyczna i teatralna (jak na przykład wtedy, gdy jeden z mnichów, pytając o skrzydła św. Michała, wykonuje gest naśladujący skrzydła, lub wtedy, gdy inny, pytając o koronę, wskazuje palcem na swą głowę). Gra Joanny przejawia się głównie w ekspresji twarzy i spojrzeń, co współgra z istotą zbliżenia^[20]. Kadry wypełnione zbliżeniami jej twarzy cechuje ponadto skrajna płaszczyznowość: tło zredukowane jest do białej plamy i całkowicie pozbawione głębi. Zbliżenia twarzy Joanny to ascetyczny, wydestylowany obraz filmowy.

Ścieranie się teatralności i filmowości – a w rezultacie stopniowo podążanie coraz wyraźniej w stronę tej drugiej – znakomicie obrazuje porównanie pierwszej sceny z ostatnią, rozgrywającą się w otwartej przestrzeni rynku w Rouen. Zestawiając te dwie sceny, dostrzeżemy, że w finale dokonuje się nie tylko triumf Joanny, lecz także zwycięstwo filmowości. Joanna, wierna swej idei, płonie na stosie. W ostatnim ujęciu pozostaje po niej jedynie pustka, rozciągająca się (analogicznie do pierwszego ujęcia Joanny w kaplicy) między skierowanymi wertykalnie w niebo dwoma pionami – białym krzyżem i czarnym, jeszcze płonącym słupem. W scenie spalenia Joanny na stosie kamera wychodzi z zamkniętej przestrzeni pierwszego „aktu” w (jakże filmowy) plener, a dynamicznie zmontowane zdjęcia tłumu, który po jej śmierci podnosi bunt i pacyfikowany jest przez wojsko angielskie, są wielkim popisem sztuki filmowej. Kamera wchodzi niemalże w ogień, od dołu filmuje biegnące tłumy, odwraca kadry „do góry nogami”, spogląda na przelatujące po niebie ptaki, ukazuje rozległą przestrzeń.

Równie istotny wydaje się fakt, że ostatni „akt” filmu całkowicie pozbawiony jest dialogów – padają tu jedynie pojedyncze słowa („Jezus!” i „Spaliliście świętą!”). Słowo, w sensie ogólnym, sytuuje się niewątpliwie po stronie teatralności. W cytowanym wywiadzie dla „Cahiers” Dreyer mówi: „W teatrze są słowa. Wypełniają one scenę, wiszą w powietrzu. Słysząc je, czuć, można ich doświadczyć. Ale w ki-

[19] W eseju z 1943 roku na temat stylu filmowego Dreyer pisze: „Oko jest mimowolnie przyciągane przez obiekty w ruchu, a pozostaje pasywne wobec rzeczy nieruchomych. To wyjaśnia, dlaczego oko z przyjemnością podąża za posuwistym ruchem kamery, szczególnie jeśli jest on miękki i rytmiczny. Powiedziałbym, że jako zasadę można przyjąć filmowanie poprzez utrzymywanie ciągłego, posuwistego, horyzontalnego ruchu kamery. Jeśli wówczas nagle

wprowadzi się linie wertykalne, można dzięki temu uzyskać silny efekt dramaturgiczny”. *Dreyer in Double Reflection*, s. 129.

[20] Według Gillesa Deleuze’a, w zbliżeniu „[...] ciało traci możliwość ekspansji, [więc] ruch staje się zamiast tego ekspresją, która może zostać skoncentrowana w twarzy albo nadać rzeczy cechy twarzy”. Cyt. za: B. Fausing, *Bevægende billeder: om affekt og billeder*, København 2000, s. 59.

nie słowa szybko spychane są w tło, które je wchłania, i dlatego właśnie wolno zatrzymać tylko to [spośród słów – A.M.], co jest absolutnie niezbędne” [21]. Słowo w *Męczeństwie Joanny d’Arc* jest jednak silnie obecne i stanowi integralny element akcji, a wręcz decyduje o jej rozwoju. Tym bardziej znaczący wydaje się całkowity niemal brak słów w finałowej scenie.

Ze względu na ogromną rolę dialogów, film ten okreśłany bywa jako ostatni film niemy i pierwszy film dźwiękowy Dreyera [22]. Jednocześnie podkreśla się, że słowo należy tu do inwigilujących niepiśmienną Joannę sędziów i mnichów. Walka Joanny o duchową wolność prowadzi ją do nieustannego opierania się ich słowom i stawianym jej pytaniom. Istotę tego sporu doskonale obrazuje scena, w której jeden z mnichów podchodzi bardzo blisko do Joanny i mówi do niej podniesionym (jak się domyślamy) głosem – tu następuje zbliżenie samych jego ust, poruszających się w szybkim tempie i opluwających policzki Joanny, która przez cały ten czas milczy. Słowo jawi się w tej krótkiej scenie jako narzędzie bezpośredniej (również fizycznej) zniewagi i opresji. I to nie tylko mówione, lecz także pisane, reprezentuje ono stronę władzy i instytucji występujących przeciwko Joannie. Litera *Pisma Świętego*, na które Joanna musi złożyć przysięgę, zobowiązującą ją do mówienia „całej prawdy i tylko prawdy”, reprezentuje Kościół. Sfingowany przez mnichów list Karola VII to narzędzie pisma w rękach władzy kościelnej. Podpis Joanny pod oświadczeniem, że przyznaje się do winy, wymuszony jest na niej przez jednego z mnichów, który – dosłownie – prowadzi jej dłoń [23].

Mimo iż sporo napisano o ścieraniu się słowa i obrazu w *Męczeństwie Joanny d’Arc* [24], to jednocześnie niewiele uwagi poświęcono wypowiedzianym zdaniom, przyjmując za pewnik, że dialogi oparte są na oryginalnym tekście protokołów procesu, i jakby z tego względu zwalniając się z konieczności przyjrzenia się ich znaczeniom. Tymczasem warto podążyć za sugestią wyrażoną w wywiadzie dla „Cahiers” przez samego reżysera (który przecież z protokołów „wydestylował” według własnego uznania takie, a nie inne kwestie) i przywiązywać większą wagę do dialogów. Jeśli wsłuchać się uważnie w poszczególne głosy, dostrzec można na przykład, iż kreowana przez Marię Falconetti postać Joanny bynajmniej nie jest dostatecznie przejrzysta. Na podstawie odpowiedzi dziewczyny trudno jednoznacznie ustalić jej tożsamość, a przynajmniej opisać ją za pośrednictwem schematów pojęciowych, które byłyby zrozumiałe dla jej sędziów. W sposób całkiem dosłowny ilustruje to pierwszy dialog. Na

[21] Dreyer mówi tu o swej metodzie adaptacji w odniesieniu do filmu *Dzień gniewu* (1943). *Interviews With Film Directors*, s. 117.

[22] J. Drum i D.D. Drum, *My Only Great Passion. The Life and Films of Carl Th. Dreyer*, London 2000, s. 127.

[23] Ciekawe w tym kontekście jest spostrzeżenie Jamesa Schamusa, że niepiśmienna Joanna najpierw

rysuje pod dokumentem kółko, zero, nic nieznaczący znak – „antyznak”, a dopiero potem męska dłoń opada na jej dłoń i prowadząc ją, wymusza na niej podpis. Zob. J. Schamus, *Dreyer’s textual realism*, s. 62.

[24] Zob. D. Bordwell, op. cit., s. 84–92; J. Schamus, *Dreyer’s textual realism*, s. 59–63.

pytanie o imię, bohaterka odpowiada: „We Francji mówią mi Joanna... a w mojej wiosce Jeannette...” Zapytana o wiek, Joanna kontynuuje po chwili zastanowienia: „Dziewiętnaście... tak sądzę...” Żądanie sędziogo, by odmówiła modlitwę *Ojcze nasz*, Joanna pomija milczeniem. Podchwytliwym pytaniem mnichów nieustannie wymyka się nie tyle za pomocą sprytu, ile dzięki wierności sobie. I tak na prowokację, czy twierdzi, że Bóg nienawidzi Anglików, odpowiada: „Nie wiem, czy Bóg kocha, czy nienawidzi Anglików... ale wiem, że wszyscy Anglicy zostaną wypędzeni z Francji... oprócz tych, którzy zginą tutaj!” Pytanie, czy św. Michał, który się jej objawił, był nagi, Joanna odeprze innym pytaniem: „Czy myślicie, że Boga nie stać, aby go ubrać?”; a zapytana o to, czy Święty miał długie włosy, doda: „Dla czego miałby je skracać?”

Tożsamość Joanny wymyka się jasnym klasyfikacjom i normom społecznym, nie daje się ujarzmić i dookreślić. Dotyczy to też wyglądu dziewczyny – jej włosy są krótko przystrzyżone, odziana jest w męski strój, co również staje się przedmiotem szyderczych pytań mnichów i dowodem na jej „bezbożność”. Podważając środki rządzące narracją kina klasycznego (w tym Hollywoodzkiego), Dreyer stawia zarazem Joannę w opozycji do wypracowanego na jego gruncie wzorku kobiety. Krótkowłosa, odziana w zgrzebny, męski strój, pozbawiona makijażu Joanna to w jakimś sensie „antydiwa”.

Jednak problem tożsamości Joanny wydaje się istotny także dlatego, że stanowi ważny składnik konstrukcji narracyjnej i dramaturgicznej filmu. Punktem zwrotnym akcji jest pojawiający się pod koniec czwartego „aktu” moment, kiedy Joanna dostrzega podobieństwo między sobą a Chrystusem, między swym męczeństwem a Jego pasją. To spostrzeżenie pomaga jej podjąć konkretne działanie, którego nikt nie jest w stanie na niej wymusić – Joanna decyduje się wycofać oświadczenie o winie i doprowadzić swą misję do końca, umierając na stosie.

Podobnie z własną, filmową tożsamością wydaje się (i)grać dzieło Dreyera. Film walczy tu o własny język, przeciwstawiając obraz nie tylko słowu, reprezentowanemu przez mnichów i pisemne dokumenty^[25], lecz także innym sztukom, a przede wszystkim teatralności, która sytuuje się po stronie mnichów, zhierarchizowanej władzy i schematyczności. Tak jak postać Joanny wymyka się klasyfikacjom i ujęciom w „języku” mnichów (którego elementem są strategie teatralizujące), tak też język filmu Dreyera, triumfujący w ostatnim „akcie”, nie pozwala się wyjaśnić za pomocą logiki i ustalonych schematów;

[25] Ma tu jednak miejsce pewien paradoks, na który zwrócił uwagę James Schamus: Dreyer, podkreślając w prologu do *Męczeństwa Joanny d'Arc*, że film oparty jest na autentycznych aktach z procesu Dziewicy Orleańskiej, wprowadza w czyn to, przeciw czemu walczy Joanna, a więc dominacji słowa i pisma. Księgi z protokołami gwarantują tu oddanie historycznej

prawdy, i to „prawdy o Joannie”, funkcjonują bowiem jako niepodważalny autorytet. Strategię polegającą na powoływaniu się na autentyczny dokument historyczny, który ma gwarantować możliwie największe zbliżenie dzieła filmowego do prawdy, Schamus określa jako „realizm tekstualny” Dreyera. Zob. J. Schamus, *Dreyer's textual realism*, s. 62–63.

pozostaje dziełem pełnym dysonansów, niejasności i niespotykanych rozwiązań formalnych.

O artystycznej unikalności i niewyczerpanym bogactwie *Męczeństwa Joanny d'Arc* decyduje w ogromnym stopniu fakt, że jest to film oparty na szeregu paradoksów. Dążąc do osiągnięcia skrajnego realizmu – jednocześnie ów realizm podważa^[26]. Ukazując wyższość obrazu nad słowem – sam opiera się na słowie jako swoim głównym źródle. Dążąc do ukazania pełnej – wydestylowanej poprzez filmową transformację – prawdy, obnaża się jako wielopoziomowa konstrukcja. Pragnąc wyrazić głęboki humanizm (nazywany też przez Dreyera i krytyków realizmem psychologicznym) – zaburza, poprzez różnego rodzaju nietypowe zabiegi filmowe, ludzki wymiar, skalę i poczucie grawitacji^[27]. Paradoksem – podobnie jak pozostałe – przyczyniającym się do złożoności warstwy znaczeniowej filmu, jest też fakt, iż będąc dziełem skrajnie filmowym, *Męczeństwo Joanny d'Arc* czerpie zarazem z innych sztuk, przywoływanych po to, by je zanegować i wydobyc siłę filmowości.

Współzawodnictwo sztuk, czyli *paragone*, już od czasów starożytnych postrzegano przez pryzmat opozycji między tym, co żeńskie, a tym, co męskie^[28]. Najczęściej pierwiastek żeński kojarzony był z obrazem, milczeniem, biernością i poddaniem się oglądowi, podczas gdy pierwiastek męski utożsamiano z podmiotem aktywnego spojrzenia i słowem^[29]. Carl Theodor Dreyer w *Męczeństwie Joanny d'Arc* podtrzymuje ten stereotypowy podział (kobieta / milczenie / obraz *versus* mężczyzna / mówienie / słowo), ukazując – podobnie jak w innych swych filmach (*Dzień gniewu*, *Słowo*, *Gertruda*) – że kobieta niedostosowująca się do panujących reguł społecznych i kulturowych skazuje się na nieuchronne unicestwienie. Joanna d'Arc Dreyera to kobieta walcząca o niezależność od uprzedzeń, o duchową wolność – otwarta na Boga, i to w sposób, który przekracza granice ludzkiego rozumu, przeciwstawiająca się religijnemu fanatyzmowi mnichów, kurczowo trzymających się litery pisma i prawa^[30]. Poprzez jej postać reżyser przełamuje schemat właściwy dla *paragone* sztuk, ukazując ze zdwojoną siłą – za sprawą sojuszu niepiśmiennej, mówiącej własnym językiem, aktywnie decydującej o swym losie Joanny oraz **niemego** kina – triumfujący głos czystej filmowości.

[26] Zob. Bordwell, op. cit.

[27] Zob. Bordwell, op. cit., s. 52.

[28] Zob. J.A.W. Heffernan, *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 1993, s. 6.

[29] Zob. W.J.T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*, w: *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago 1994, s. 151–181.

[30] Należy tutaj zaznaczyć, że Dreyer nie buduje jednolitego obrazu duchowieństwa. Młodszy mnisi, Massieu i Ladvenu, po cichu wspierają Joannę, natomiast starszy od nich de Houpeville otwarcie sprzeciwia się jej prześladowaniu, za co zostaje pojmany przez żołnierzy.