

Tomasz Adamski

Od Wiktoryny do Gertrudy – portrety bohaterki kobiecych w wybranych filmach Carla Theodora Dreyera

Od pierwszego do ostatniego filmu Dreyera (1919–1964) minęło czterdzieści pięć lat, przy czym w pierwszych czternastu latach swojej kariery Dreyer nakręcił dziesięć filmów, a w następnych trzydziestu jeden tylko cztery. Ta długa przerwa między powstawaniem poszczególnych dzieł wynikała poniekąd z klęski komercyjnej, jaką poniosły *Męczeństwo Joanny d'Arc* (1928) i *Wampir* (1932), co spowodowało problemy z zebraniem funduszy na kolejne projekty filmowe. Ale też Dreyer był reżyserem nad wyraz wiernym swojej filmowej pasji i bardzo konsekwentnym w swoich działaniach, realizował tylko te dzieła, które całkowicie odpowiadały jego artystycznej wizji¹.

Dziś Carl Theodor Dreyer uważany jest za jednego z największych mistrzów kina, również za jednego z pierwszych, który obok Davida Warka Griiffitha, Charliego Chaplina, Friedricha Murnaua, Siergieja Eisensteina, Victora Sjöströma czy Fritza Langa, przekształcił jarmarczną rozrywkę w nową dziedzinę sztuki.

Jako klucz interpretacyjny jego twórczości przyjąłem postać kobiety, która staje się coraz bardziej złożona i skomplikowana z każdym kolejnym filmem duńskiego mistrza. Jest to, w moim mniemaniu, interesujące, w szczególności dlatego, że postacie kobiece są motywem wiodącym w prawie wszystkich dziełach Dreyera i to im reżyser poświęca najwięcej

¹ T. Szczepeński, *Pasja wg Carla Theodora*, „Film na Świecie” 1989, nr 366, s. 23.

uwagi. Ponadto postać kobiety kruchej i delikatnej, postawionej w obliczu brutalnych sił zagłady, stała się emblematycznym obrazem jego twórczości, wystarczy wspomnieć portret Renee Falconetti jako Joanny d'Arc znany z kart każdej historii filmu.

Kino skandynawskie² od początków swego istnienia przypisywało ważną rolę postaciom kobiecym. Wystarczy odnotować takie nazwiska jak Asta Nielsen czy Greta Garbo, jedne z pierwszych gwiazd filmowych, czy też bohaterki filmowe jak Ingeborga Holm z filmu Victora Sjöströma (1913), panna Julia, bohaterka dzieła N. P. Nilssona (1912) czy Laila z filmu pod tym samym tytułem w reżyserii George Schneevogta (1929). To zainteresowanie postaciami kobiecymi jest odbiciem wysokiej pozycji, którą w rzeczywistości zajmowały i zajmują kobiety w Skandynawii³.

W literaturze skandynawskiej również znajdujemy potwierdzenie ważnego miejsca kobiety. Wystarczy przytoczyć postaci dumnych staroskandynawskich Walkirii, które nierzadko postępowały wbrew Odynowi (czyli prawom je obowiązującym), gdy dążyły do własnego szczęścia, choć ryzykowały tym samym utratę swej nieśmiertelności, a także bohaterki islandzkich sag, takie jak Gudrun z *Sagi rodu z Laxdalur*, jak Krystyna córka Lawransa egzekwująca z podniesioną głową swoją miłość do Erlanda z Husaby, wbrew woli rodziny⁴.

Zmierzając ku naszym czasom wymienić trzeba Norę, bohaterkę *Domu lalki* Ibsena, która postanawia porzucić męża, czy Reginę z *Upiórów*, która opuszcza Rosenlund, by zacząć własne życie w mieście. No i wreszcie panna Julia Strindberga, która sama podejmuje decydujące kroki przesądzające o jej losie. Po literaturze i teatrze również w kinie zaczęły się pojawiać bogate portrety kobiece, co poniekąd wynika również

² W tekście jako kraje skandynawskie rozumiem Danię, Szwecję, Norwegię, Islandię, a także Finlandię – choć trafniejsze byłoby w tym przypadku określenie państwa nordyckie, odwołując się jednak do skojarzeń powszechnych.

³ Status socjalny kobiety jest tam najwyższy na świecie. Gdy przyjrzymy się pod tym kątem historii tych krajów okaże się, że przyszyły one jako jedne z pierwszych prawa wyborcze kobietom (Finlandia 1905, Szwecja 1921), co zaowocowało tym, że dziś Skandynawia ma największy na świecie udział procentowy kobiet w polityce (w 1997 r. Szwecja 40,4% najwięcej na świecie, Finlandia 33,5%). Pierwszą na świecie kobietą prezydentem została Islandka, a od 1958 r. kobieta ma również prawo zostać pastorem szwedzkiego kościoła luterńskiego. Te przykłady można by mnożyć, nie to jest jednak celem tej pracy.

⁴ J. Pietrzak, *Narracje kultury skandynawskiej jako odbicie społecznej specyfiki regionu – na przykładzie kina*, praca magisterska pod kierunkiem dr Kariny Banaszkiewicz, UŚ, Katowice 2005, s. 102.

z faktu, że skandynawska kinematografia zawsze chętnie sięgała do rodzimej literatury, czego efektem były liczne filmowe adaptacje.

Podczas gdy w kinie światowym zazwyczaj to postać bohatera – mężczyzny jest nośnikiem najważniejszych treści, a kobieta jedynie pewnym uzupełnieniem jego działań, w kinie skandynawskim ta męska dominacja nie jest już tak wyraźna, a ciężar noszenia najistotniejszych dla fabuły treści często złożony jest na barkach bohaterek kobiecych. Przykładem mogą tu być filmy najśłynniejszego szwedzkiego reżysera Ingmara Bergmana: *Milczenie*, *Persona*, *Szepty i krzyki*, *Jesienna sonata*⁵, czy współcześnie Larsa von Triera: *Przełamując fale*, *Tańcząc w ciemnościach*, *Dogvill*, ale również filmy Carla Theodora Dreyera.

Z jednej strony źródła zainteresowania duńskiego reżysera bohaterkami kobiecymi możemy wiązać właśnie z jego wychowaniem w skandynawskiej kulturze. Z drugiej strony jednak inspiracje te mogą mieć swoje głębsze korzenie w jego biografii. Otóż Dreyer był nieślubnym dzieckiem szwedzkiej służącej, która zdesperowana swoim położeniem kilka tygodni po porodzie oddała go na wychowanie obcym ludziom, a dwa lata później umarła samotnie w cierpieniach w wyniku pokątnej próby przerwania ciąży.

Wszystko to składa się na niezmiernie ciekawy obraz postaci kobiecych, które zaludniały filmy duńskiego artysty. Analizując wybrane przeze mnie obrazy Dreyera, chciałbym pokazać przede wszystkim pewną ewolucję, jakiej podlegały jego filmowe bohaterki. Stąd też wybrane przeze mnie filmy pochodzą z różnych okresów twórczości duńskiego reżysera, od samych początków, *Prezydent* (1919), aż po ostatni film, jakim była *Gertruda* (1964).

Ida i Wiktoryna w gorsecie purytańskiej epoki

Pełnometrażowym debiutem Carla Theodora Dreyera był film *Prezydent* z 1919 roku. W tym pierwszym dziele widać cechy charakterystyczne dla całej duńskiej produkcji tego okresu, czyli ukazywanie „przeciwieństw między życiem klas wyższych i najniższych kręgów społeczeństwa, traktowane jednak nie jako fenomen społeczny, ale jako los”⁶, szerzej pisze o tym Aleksander Kwiatkowski, nazywając szereg duńskich filmów tamte-

⁵ Warto też wspomnieć o wybitnych kreacjach aktorek, takich jak: Bibi Anderson, Harriet Anderson, Liv Ullman.

⁶ A. Kwiatkowski, *Film skandynawski*, Warszawa 1986, s. 16.

go okresu dramatai społecznymi. W tę kategorię można również śmiało wpisać debiut Dreyera, choć sam reżyser odnosi się do swego filmu ze sporym dystansem: „powieść, na której oparłem się, była dość przeciętna. Trochę melodramat. Mój film nie był również filmem pierwszej próby”⁷. Warto przyrzeć się temu dziełu, bo tam pojawia się Wiktoryna – pierwsza z dreyerowskich heroin.

W filmie tym postaci kobiece są jedynie tłem dla działającego mężczyzny i służą przede wszystkim do pokazania moralnej czystości głównego bohatera. Trzy razy pojawia się tam motyw porzuconej przez mężczyznę kobiety. Dwa razy kobieta zostaje z dzieckiem, przy trzecim wariacie tej historii dziecko umiera, a matka zostaje oskarżona o dzieciobójstwo i skazana na karę śmierci, od której podstępem ratuje ją Karl Viktor, jej ojciec. Jednak ta historia również ma swój tragiczny finał, ponieważ Karl Viktor w finałowej sekwencji filmu wspina się na zamkowe mury tam, gdzie zmarł jego ojciec i popełnia samobójstwo.

Mimo jawnego melodramatycznego kostiumu, w jaki ubrane jest pierwsze dzieło Dreyera, widać w nim pewne charakterystyczne dla jego twórczości cechy. Sam reżyser zresztą pisał że: „Istnieje pewne podobieństwo między dziełem sztuki a człowiekiem; mówimy wszak o duszy człowieka, tak samo możemy mówić o duszy dzieła sztuki, o jego osobowości”⁸. Przede wszystkim z lubością zbliża on kamerę do twarzy aktora i tam szuka tego, jak wyrażane są emocje, przeżycia wewnętrzne czy charakter postaci. Poza tym fabuła filmu wyraźnie krąży wokół bohaterek kobiecych, wykorzystywanych i porzucanych przez mężczyzn⁹.

Warto też zwrócić uwagę na jeszcze jeden charakterystyczny fakt dla twórczości Dreyera. Otóż wszystkie momenty zbliżenia mężczyzny i kobiety mają miejsce nad wodą, która jest przecież symbolem czystości. Pierwszy pocałunek w filmie *Prezydent* będzie pokazany odbity w lustrze wody. Podobnie sceny tego typu zostaną rozegrane również w jego późniejszych dziełach, między innymi w słynnym *Dniu gniewu* czy *Gertrudzie*¹⁰. Warto

⁷ T. Szczepański, *Filmografia Carla Theodora*, „Film na Świecie” 1989, nr 366, s. 64.

⁸ C. T. Dreyer, *Słów kilka o stylu filmowym*, „Film na Świecie” 1989, nr 366, s. 34.

⁹ W późniejszym czasie (1942) Dreyer nakręcił również publicystyczny dokument pt. *Pomoc matkom*, który również świadczy o zainteresowaniu tematem samotnej, opuszczonej matki.

¹⁰ Warto też zwrócić uwagę jak ważną rolę w twórczości Larsa Von Triera odgrywa woda, patrz: *Szukając Von Triera*, A. Piotrowska (red.), Kraków 2000.

też wspomnieć, że ten pierwszy film Dreyera jest jedynym, w którym pojawiająca się na ekranie kobieta przedstawiona jest w sposób jawnie erotyczny¹¹. W późniejszych filmach kobiety będą pozbawione tak wyraźnych cech zmysłowości, ubrane od stóp do głowy z odsłoniętą jedynie twarzą i dłońmi, włosy będą schowane pod czepkiem, krótkie jak u mężczyzny, albo mocno upięte z tyłu głowy.

Ida jest bohaterką innego filmu Dreyera pt. *Pan domu*¹² z 1925 roku. Film ten również jest adaptacją, tym razem sztuki Svena Rindoma pt. *Upadek tyrana*. Przez prostą akcję, ograniczoną do kilku osób i nacisk na psychologizm postaci, film przypomina trochę w swoim stylu niemieckie dokonania Kammerspielu. Jest to historia pewnej mieszczańskiej rodziny, w której Viktor, mąż Idy i ojciec trójki dzieci zachowuje się niczym rozkapryszony władca, dręcząc żonę i dzieci przy każdej nadarzającej się okazji.

Układ sił w tej rodzinie określa nam już wstępna scena, która ma miejsce o szóstej trzydzieści rano, kiedy żona sprząta mieszkanie, gotuje, ceruje ubrania, a aktywność męża ogranicza się do zmiany pozycji, w której śpi wygodnie w swoim łóżku, by następnie zasiąść do śniadania, gdy już wszystko będzie gotowe. Viktor jest często pokazywany w kadrze sam, gdy siedzi przy stole tyłem do rodziny¹³, lub gdy góruje nad żoną, np. w sytuacji, gdy ona pomaga mu włożyć buty. Pierwsze ujęcia Viktora w kuchni przy pracy pojawiają się dopiero, gdy opuściła go żona i kiedy został sam ze starą służącą. Natomiast żona zazwyczaj pokazywana jest przy jakichś pracach domowych, nawet gdy opuszcza Viktora, nie zapomina o tym, by naprawić mu buty. Okazuje się, że bez żony, która zajmowała się domem, Viktor nie jest w stanie wykonać nawet najprostszych czynności. Dopiero w momencie, gdy mąż przechodzi swoistą metamorfozę (z wydatną pomocą służącej, która utrudnia mu samotne życie jak się da) i zmienia swoje zachowanie względem żony, zasługuje na jej powrót. Początek nowego, lepszego ży-

¹¹ Mowa tu o scenie, w której ojciec Karola Victora cofa się w retrospekcji do swojej młodości i poznaje służącą swego wuja, pierze ona ubrania, jest pokazana w mocno rozpiętej bluzce, widać fragment jej piersi.

¹² Spotkałem się również z innymi wersjami tego tytułu np.: *Będziesz szanował żonę swoją* (pod takim tytułem pisze o tym filmie A. Kwiatkowski), *Pan mieszkania*. Tytuł w oryginale brzmi: *Du skal aere din hustru*.

¹³ Lars Von Trier charakteryzując styl Dreyera przyrównał jego filmy do obrazów duńskiego malarza Vilhelma Hammershoia. Artysta ten malował tylko wnętrza, czasem pojawiała się, zawsze odwrócona tyłem, sylwetka jego żony.

cia określa wspólne nakręcenie zegara w ostatniej scenie filmu, wahadło w kształcie serca znów zaczyna się rytmicznie poruszać.

Warto też zwrócić uwagę na symboliczne znaczenia niektórych przedmiotów, jakie pojawiają się w tym filmie. Zegar z wahadłem w kształcie serca, ptaki w klatce, biała, czysta pościel czy kapcie. Wszystkie te przedmioty pojawiają się w określonym momencie, by odegrać przypisaną im rolę. Ale takim przedmiotem w przypadku tego filmu jest również kobieta, o czym wspomina Grażyna Stachówna, analizując melodramat, jako gatunek filmowy: „Uprzedmiotowanie kobiety w melodramacie służy pomniejszeniu jej społecznego znaczenia jako osoby samodzielnej i odpowiedzialnej, np. pracownicy, matki, żony, pani domu (...) Melodramat poucza bowiem, że kobieta nie może realizować się poza mężczyzną, to on nadaje sens jej życiu, zapewnia szacunek i bezpieczeństwo”¹⁴.

Również w przypadku tego filmu warto odnotować dramatyczną siłę zbliżeń, gdzie z ludzkich twarzy, które zajmują niemal cały ekran, czytamy uczucia, odgadujemy stany psychiczne bohaterów, a niewielki dystans kamery wobec aktorów czyni ten świat jeszcze bardziej intymnym.

Oba omówione przeze mnie filmy mieszczą się w konwencji melodramatu, w którym kobieta miała ściśle określoną rolę: „(...) najlepiej dla kobiety, gdy jest młoda i ładna; powinna słuchać ojca, męża, zacnego księdza lub siwowłosego lekarza, ostatecznie starej babki, która wiele w życiu przeżyła, gdyż oni wszyscy lepiej wiedzą, co jest dla niej dobre i właściwe; przeznaczeniem kobiety jest być żoną i matką; kobieta w pełni realizuje się w domu i w rodzinie; (...) każdy jej bunt czy sprzeciw jest zawsze surowo karany; społeczeństwo nie lubi i nie toleruje kobiet samodzielnych, wolnomyślących, lekceważących swe prawdziwe powołanie i zna wiele sposobów aby je zmusić do posłuszeństwa”¹⁵. Bohaterki Dreyera często próbują wyłamywać się z tych schematów, za co zostają ukarane, postawione przed sądem, spalone na stosie, bądź zmuszone do popełnienia samobójstwa¹⁶.

Z każdym kolejnym filmem Dreyera kobiety pojawiające się w jego dziełach stają się coraz ważniejsze z punktu widzenia opowiadanej historii. W melodramacie kobiety nie mogły realizować się poza mężczyznami, to oni

¹⁴ G. Stachówna, *O melodramacie filmowym*, w: *Kino gatunków wczoraj i dziś*, K. Loska (red.), Kraków 1998, s. 42.

¹⁵ G. Stachówna, *Niedole miłowania. Ideologia i perswazja w melodramatach filmowych*, Kraków 2001, s. 213–214.

¹⁶ Jak Siri z czwartej noweli *Kartek z dziennika szatana*, 1919.

narzucali im wymagania, ale zapewniali też społeczny prestiż i bezpieczeństwo, jak pisze Grażyna Stachówna: „Bycie kobietą związane jest najpierw z panięską niewinnością, a potem małżeństwem i macierzyństwem, w życiu kobiety najważniejsze jest podporządkowanie, poświęcenie i zgoda na bycie ofiarą”¹⁷. Jeśli jednak w omówionych przeze mnie do tej pory filmach kobiety stawały się ofiarami jakichś konkretnych mężczyzn, to w późniejszych dziełach ciężar położony na barki bohaterek będzie znacznie większy, a ofiara coraz bardziej świadoma, bo dokonana z własnej woli. Kobiety będą stanowiły coraz większe zagrożenie dla panującego porządku społecznego, dla męskiej dominacji, za co czekać je będzie powolna śmierć na stosie, co spotkało Joannę i Annę, bohaterki *Męczeństwa Joanny d’Arc* (1928) i *Dnia gniewu* (1943).

Joanna, Anna – ucieleśniona mistyka

Kiedy francuska wytwórnia Societe Generale de Films w Paryżu zaproponowała Dreyerowi realizację filmu historycznego, związanego z dziejami Francji, Dreyer podał do wyboru trzy postacie kobiece: Katarzynę Medycejską, Marię Antoninę i Joannę d’Arc, widać więc, że interesowała go przede wszystkim wyrazista postać kobieca. Taka jest Joanna, główna protagonistka filmu *Męczeństwo Joanny d’Arc* (1928).

Wiele już napisano o tym arcydziele „chorym na niemotę”, o „napisach rozsadzających ekran”, o specyficznych metodach pracy Dreyera z aktorami, o naturalności ich gry osiągniętej między innymi przez brak makijażu, czy o niezapomnianej kreacji Louise Renee Falconetti. Wszystko to również sprawia, że film nie zestarzał się ani trochę, a w pamięci pozostają nam opasłe i powykrzywiane twarze mnichów i piękna, skupiona i przejęta bólem twarz Joanny d’Arc. Twarz pokazywana w licznych zbliżeniach, twarz, z której czytamy wszystkie emocje i stany ducha, którym ulega bohaterka. Dreyer doskonale wiedział, że to właśnie mimika oddziałuje na nasze uczucia bezpośrednio, bez udziału intelektu. To mimika łączy twarz z duszą.

Postać Joanny d’Arc jest równocześnie kolejnym etapem w rozwoju kobiecych bohaterek Dreyera. Motywacja jej postępowania jest bardziej złożona i pomimo iż śledzimy tylko relację z jednego, ostatniego dnia jej życia,

¹⁷ G. Stachówna, dz. cyt. s. 20–21.

dowiadujemy się o niej znacznie więcej, niż o bohaterkach *Prezydenta* czy *Pana domu*.

W przypadku tego dzieła ważny jest sam fakt wyboru Joanny na główną bohaterkę filmu, ale też sposób, w jaki została pokazana przez autora *Słowa*, który w tworzeniu tego filmu oparł się na oryginalnych kronikach procesu i na dwóch książkach Josepha Delteila¹⁸. Przez formę, którą zastosował Dreyer widać, że nie interesuje go wierne odzwierciedlenie epoki historycznej, lecz przede wszystkim wewnętrzny dramat człowieka, pokazanie duchowych zmagania, walki osaczonej, biednej ludzkiej istoty, jaką była Joanna d'Arc. Widać to szczególnie w przeniesieniu akcentów ze scenografii, traktowanej z ascetyczną niemal prostotą, na ludzkie twarze¹⁹. Taki sposób postępowania jest zgodny z tym, o czym pisał Dreyer w swoich pracach teoretycznych: „ (...) sztuka musi przedstawiać wewnętrzne, a nie zewnętrzne życie (...). Ambitny reżyser winien szukać wyższej rzeczywistości niż ta, którą może otrzymać poprzez kopiowanie rzeczywistości. Jego obrazy winny nieść nie tylko wizualne, ale także duchowe przeżycie”²⁰.

Już pierwsza scena, w której poznajemy Joannę d'Arc, jest dla widza nośnikiem informacji o tym, jaka Joanna będzie interesowała Dreyera. Jeszcze zanim zacznie się relacja z procesu, widzimy starą księgę i napis, który brzmi: „czytając (ocalałe dokumenty) poznajemy prawdziwą Joannę, nie w zbroi, ale prostą i ludzką, młodą kobietę, która zginęła za kraj”²¹. Właśnie taki portret kobiety będzie interesował Dreyera. Przede wszystkim młodej dziewczyny, nie świętej walczącej w zbroi, a kobiety postawionej wobec brutalnych sił nieuniknionej zagłady. Widać to już w trakcie pierwszej jazdy kamery, kiedy pokazywana jest liczna grupa mnichów, teologów czekających na proces. Są to w większości postawni mężczyźni o nalanych twarzach, którzy siedzą wygodnie, bądź bardzo żywiłowo dyskutują, dalej widzimy żołnierzy w zbrojach, hełmach i z halabardami, a następnie między nimi pojawia się skromna, bezbronna dziewczęca sylwetka. Joanna jest jedyną kobietą na sali, jest prowadzona przez kilku strażników, a na nogach ma założony łańcuch. Jest ubrana jak mężczyzna w szary strój zakrywający całe

¹⁸ J. Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 2, Warszawa 1956, s. 299.

¹⁹ W filmie tym występują tylko cztery dekoracje: kaplica, więzienie, sala tortur i plac w Rouen, na którym stoi stos.

²⁰ C. T. Dreyer, *Wyobrażenia i kolor*, przeł. J. Nowak, „Film na Świecie” 1989, nr 366, s. 44.

²¹ Cytat ze ścieżki dźwiękowej, *Męczeństwo Joanny d'Arc*, C. T. Dreyer, 1928.

ciało, ma krótkie włosy, idzie powoli, a to, na co widz od razu zwraca uwagę, to jej oczy, duże, żywe, smutne, niewinne jak oczy dziecka z zaciekawieniem obserwujące otaczający ją świat. Jest sama przeciw wszystkim.

W tym filmie to Joanna jest najważniejszą postacią, wokół której ogniskują się pozostałe zdarzenia, bardzo często też z jej perspektywy patrzymy na toczące się wydarzenia. Szczególnie wyraźnie widać to, gdy Joanna obserwuje mnichów, którzy są filmowani z perspektywy zabiej, co ma dodawać im majestatu, Joanna zaś zazwyczaj filmowana jest z góry, co sprawia, że jej postać wydaje się jeszcze mniejsza i skromniejsza. Poza tym pojawiają się liczne ujęcia, w których filmowana jest z charakterystycznie przekrzywioną głową, niczym Chrystus wiszący na krzyżu. Tych paraleli między postacią Joanny a Chrystusem jest znacznie więcej, jak na przykład korona cierniowa, wkładana Joannie na głowę przez drwiących z niej żołnierzy, słomka, którą dźgają ją w bok niczym Chrystusa na krzyżu włócznią. Joanna jak Chrystus jest świadoma swego losu i wie, co ją czeka. Widać to gdy siedzi samotnie w celi i płacze, uspokaja się dopiero widząc krzyż, którego cień pada na podłogę, dopiero wtedy na jej umęczonej twarzy pojawia się lekki uśmiech, który znika wraz z widokiem krzyża, zasłoniętym przez sutannę jednego z mnichów. Poza tym scena upuszczania Joannie krwi, która płynie z jej ręki niczym z boku Chrystusa, czy ostatnia droga Joanny, w której pomaga jej jedna z kobiet ze wsi dając jej wodę, no i napis nad jej głową, przytwierdzony do pała stojącego na stosie. Również ostatnie spojrzenie Joanny skierowane jest na krzyż, a z jej ust pada imię Jezusa.

W przypadku sekwencji śmierci Joanny na stosie, warto zwrócić uwagę na pracę kamery. Otóż wcześniej stosowane były liczne poziome ruchy kamery, tu po raz pierwszy tak wyraźnie spotykamy się z elementem pionowym, jakim jest pał. Ta nagła zmiana może wywoływać u widza niepokój, po wcześniejszym płynnym, przesuającym się poziomo ruchu.

Śmierć Joanny na stosie jest jej świadomą decyzją, podjętą z pełną odpowiedzialnością i wiarą w to, że jest to jedyna i słuszna droga. Świadczy o tym scena, kiedy Joanna po przyznaniu się do winy trafia do celi, następnie żołnierz obcina jej włosy i zmiata je bardzo dokładnie z ziemi wraz z koroną cierniową, która leżała na kamiennnej podłodze. To właśnie w tym momencie Joanna każe mu zawołać sędziów i powiedzieć, że skłamała przyznając się do służby szatanowi, bo przestraszyła się stosu. Przez gest zmiatania włosów i korony, wydaje się, jakby uciekła temu, co było jej pisane, a tego nie chciała zrobić. Chciała wypełnić wolę Boga do końca. Przed samą śmiercią jeden z mnichów zapytuje ją: „Joanno, a wielkie zwycięstwo?”, na

co słyszy w odpowiedzi „Moje męczeństwo”, „A oswobodzenie?” pyta dalej mnich, „Śmierć”²². W ten sposób zwycięża, bo nie daje sobie odebrać tego, w co wierzy, że jest córką Boga i że to przez Niego została zesłana na ziemię.

Joanna świadomie rezygnuje z wypełnienia swojej ziemskiej roli, by wypełnić to, co zaplanował Bóg. Widać to w scenie tuż przed śmiercią, gdy Joanna leży na stosie ściskając krzyż, co jest zestawione z obrazem matki karmiącej dziecko piersią. Joanna trzyma w ramionach krzyż, matka trzyma dziecko. Podobnie jak bohaterka późniejszego *Dnia gniewu* zamiast dawać życie, traci je.

W czasie gdy Joanna płonie na stosie, na wieży pobliskiego kościoła na krzyżu siadają gołębie. Gdy umiera, gołębie odlatują ku niebu. Należy tutaj pamiętać, że gołąb w sztuce chrześcijańskiej symbolizuje miłość, pokój, ale także Ducha Świętego i duszę wyfruwającą z ust zmarłych świętych. Jest to kolejny znak, mówiący o zwycięstwie Joanny po tym, jak wypełniła swój ziemski los.

O ile we wcześniej omówionych przeze mnie filmach bohaterki kobiece pojawiały się jako tło dla bardziej wyrazistego zobrazowania sylwetki mężczyzny, o tyle w tym filmie to postać kobiety staje się najważniejsza, a inni stanowią tło. Między Świętą a Bogiem nie ma już nikogo, bo nie potrzebuje ona żadnych pośredników. Sama jest silna jak cały Kościół, sama występuje przeciw wszystkim. Jest dla innych zagrożeniem, dlatego musi zostać spalona na stosie jak czarownica. Warto dodać, że czarownica również uważana była za buntownicę – jako odszczepieniec powstający przeciw Bogu oraz jako spiskowiec przeciw politycznemu, społecznemu i moralnemu porządkowi ludzkiemu²³.

Również śmierć na stosie czeka bohaterkę kolejnego filmu Dreyera *Dzień gniewu* z 1943 roku. Podobnie jak losy Joanny możemy przewidzieć zestawiając je z losem Chrystusa, tak i w *Dniu gniewu* na początku pojawia się wątek starej Marty, która na torturach przyznaje się do uprawiania czarów, jej losy z kolei możemy traktować jako paralele dla późniejszych dziejów Anny, głównej bohaterki dramatu. Tym razem jest to również młoda i piękna kobieta, druga już żona pastora Pedersena, który osłonił niegdyś jej matkę przed oskarżeniem o czary. Grzechem Anny nie jest miłość do Boga, a miłość do człowieka, syna pastora, więc Anna nie jest niewinna jak Joanna

²² Cytat ze ścieżki dźwiękowej, *Męczeństwo Joanny d'Arc* C. T. Dreyer, 1928.

²³ B. P. Levack, *Polowanie na czarownice w Europie wczesnonowoczesnej*, przeł. E. Karwat, Kraków 1991, s. 146.

czy bohaterka drugiej noweli *Kartek z dziennika szatana* (1919), która również została spalona na stosie. Anna jest grzesznicą, bo kocha tego, kogo nie ma prawa obdarzyć miłością, a za swoje postępowanie zostaje oskarżona o czary i spalona na stosie. Jednak wydaje się, że jak poprzednie bohaterki, odnosi moralne zwycięstwo i to za nią opowiada się reżyser filmu. Ale przyjrzyjmy się Annie bliżej.

Akcja filmu dzieje się w 1623 roku w protestanckiej gminie. Anna mieszka ze starym pastorem i jego matką, która jej nienawidzi za jej młodość i witalność. Jej świat to przytłaczająca, duszna atmosfera domu, wieczne konflikty z teściową, obcy, dręczony zgryzotą mąż. Nie ma mowy, aby Anna mogła się realizować w tym świecie jako kobieta. Pastor nigdy nie spytał jej, czy go kocha, po prostu wziął ją, jak się bierze rzecz. Gdy ona rzuca mu się w ramiona i chce, by ją uszczęśliwił, on powoli odpycha ją od siebie i mówi, że musi się spotkać z Bogiem. Nie ma więc nic dziwnego w tym, że w momencie gdy pojawia się Martin, młody syn pastora z pierwszego małżeństwa, rodzi się w niej wielka i namiętna miłość, bo wreszcie może zaspokoić potrzeby swego ciała i swego serca. To tłumione pożądanie współgra ze stłumionym światłem jakie używane jest w trakcie realizacji filmu, ale też z powolnym rytmem, nieśpiesznym rozwojem akcji, czy prostotą scenografii.

Przypatrzmy się też uważniej temu, jak kamera pokazuje pastora, a jak jego żonę. Otóż Absalon jest zazwyczaj pokazywany sam w ciemnych, ciasnych pomieszczeniach, gdy modli się przy stole, bądź w towarzystwie wielkich zakurzonych ksiąg, lub w jednym kadrze ze swoją starą matką o wykrzywionej z nienawiści twarzy. Dwa razy widzimy go na zewnątrz i zawsze w kontekście czyjejś śmierci; raz, gdy Marta płonie na stosie i drugi, gdy wraca od swego zmarłego przyjaciela. Anna natomiast często jest pokazywana na tle falujących łąków zbóż, płynącej rzeki, zielonej łąki czy kwitnących drzew. Podkreślany jest jej związek z naturą, jej witalność. Nawet gdy jest w domu, zazwyczaj wyszywa coś na białym płótnie²⁴, a jeśli już czyta fragmenty z *Biblii*, to jest to *Pieśń nad pieśniami*. Anna cały czas jest ubrana w biało-czarny strój, zakrywający skrzętnie każdy fragment jej ciała, oprócz dłoni i twarzy i tylko raz ma rozpuszczone włosy, gdy wraca ze schadzki z Martinem. W przedstawionej przez Dreyera purytańskiej gminie bardzo wyraźnie odczuwa się lęk przed kobiecą seksualnością, często utoż-

²⁴ Za pierwszym razem jest to matka z dzieckiem, za drugim drzewo jabłoni – co nie jest bez znaczenia.

samianą z ekspansją natury, to dlatego kobiece ciała są jak najdokładniej zasłaniane, by zapomnieć o potrzebach i instynktach, które tkwią we wnętrzu. Aż chciałoby się przywołać diagnozę Nietschego, który pisał, że kultura, w której następuje wyhamowanie siły witalnej, bliższa jest śmierci niż życiu. To dlatego Anna musi zginąć.

Warto zwrócić uwagę na podobieństwo sytuacji Anny i Joanny. Anna chce kochać, ale w jej świecie na miłość nie ma miejsca, ona się na nią decyduje pomimo wiedzy, że „Wszystko co ukryte zostanie ujawnione, a każda zbrodnia pomszczona”²⁵ – słyszy to zdanie kilkakrotnie śpiewane po łacinie przez chłopięcy chór. To dlatego ta, co ma dawać życie, traci je. Wydaje się również, że Annie jest o tyle trudniej, niż jej poprzedniczce, ponieważ zostaje zdradzona przez mężczyznę, który przyrzekał jej miłość. Anna jest rozdarta między cielesnością a duchowością, podczas gdy miłość Joanny była skierowana ku obiektowi nie z tego świata. Ten splot miłości i śmierci, Tanatosa z Erosem jest również bardzo charakterystyczny dla skandynawskiej wizji ludzkiego losu.

Zwróćmy uwagę, że zarówno Joanna jak i Anna są zagrożeniem dla swoich społeczności, w związku z tym muszą zostać stracone. Przywołuje to na myśl koncepcję kozła ofiarnego Girarda lub ateńskiego *pharmakosa*. Rene Girard w swojej książce *Sacrum i przemoc* pisze o tym zjawisku tak: „Zapobiegliwe miasto Ateny utrzymywało pewną liczbę nieszczęśników aby uczynić z nich ofiarę. W razie konieczności tzn. wtedy kiedy miastu groziło nieszczęście lub już je dotknęło *pharmakos* był do dyspozycji wspólnoty”²⁶.

Czyli „*pharmakos*” może być czymś podobnym do gąbki, którą czyści się stół, a która nasycona wchłoniętymi nieczystościami ulega zniszczeniu, aby wraz z nią zostały zniszczone zawarte w niej nieczystości. Rzuca się ją, pali, lub ciska do morza. Ludność oczyszcza się poprzez złożenie ofiary, którą wymazuje, eliminuje z siebie wszelkie zło oraz wszystkie winy. To zagrożenie widać bardzo wyraźnie szczególnie w filmie *Dzień gniewu*, który zaczyna się i kończy hymnem *Dies irae*, obwieszczającym koniec świata. Anna była zagrożeniem dla purytańskiej społeczności, bo chciała postąpić tak, jak kazała jej natura, a nie normy społeczne, obowiązujące w protestanckiej gminie. Ona, jak Joanna, sama zdecydowała o swoim losie, przyznając się do winy.

²⁵ Cytat ze ścieżki dźwiękowej, *Dzień gniewu*, C. T. Dreyer, 1943.

²⁶ R. Girard, *Sacrum i przemoc*, <http://www.geocities.com/Athens/Forum/5921/books/girard/Gira43.html>

Gertruda – pragnienie ciała i nieuleczalna samotność duszy

Gertruda (1964) to ostatni film Carla Theodora Dreyera; jest to adaptacja sztuki szwedzkiego pisarza Hjalmara Soderberga. Ze wszystkich swoich bohaterek, to jej Dreyer poświęca najwięcej uwagi, przedstawiając jej portret z wielką dokładnością, w trakcie całego filmu trudno jest znaleźć scenę, w której nie brałaby udziału Gertruda. Jest ona znacznie starsza niż jej poprzedniczki, na początku filmu ma około czterdziestu lat i jest piękną, dojrzałą, dumną i wyniosłą kobietą, niegdyś była śpiewaczką operową, ale przerwała karierę dla małżeństwa z adwokatem Kenningiem.

Jest ona równocześnie najbardziej skomplikowaną Dreyerowską bohaterką pod względem psychologicznym, najbardziej niezależną. Ponieważ nikt nie jest w stanie dzielić z nią wizji świata i odpowiedzieć na jej miłość, decyduje się spędzić resztę życia sama, na poznawaniu złożoności ludzkiej natury, studiując psychoanalizę w swojej samotni.

Gertruda niemal przez cały film ma wzrok wbity gdzieś w dal, a jej spojrzenie prawie nigdy nie spotyka się ze spojrzeniami mężczyzn, choć przez znaczną część filmu kamera pokazuje ją prowadzącą dialog z jakimś mężczyzną. I to właśnie z tych rozmów wyłania nam się coraz wyraźniejszy obraz głównej bohaterki. Wszyscy mężczyźni bez wyjątku jej pragną, wszyscy ją kochają i chcą z nią spędzić całe życie. Mąż nie pozwala jej opuścić rodziny, poeta Lidman pragnie zabrać ją ze sobą, wyjeżdżając za granicę, przyjaciel Gustaw składa jej propozycję wyjazdu do Paryża i nawet młody przystojny muzyk Erland, który ma mnóstwo kochanek, decyduje się na romans z Gertrudą. W pewnym momencie Lidman pyta Gertrudę: „Czy żyje jakiś mężczyzna, którego ty kochasz, a który Ciebie nie pragnie?”²⁷ Mimo to ona zostawia wszystkich i decyduje się na samotne życie w swojej pustelni.

Dreyer tak pokazuje swoją bohaterkę, by zaznaczyć jej wyższość nad mężczyznami. Kiedy mąż pyta, czy może ją pocałować, ona odwraca się i odchodzi. Erlandem również przyjmuje typowo kobiece pozy, na przykład kokieteryjnie leżąc na ławce, a Gertruda siedzi bądź stoi obok niego, wyraźnie nad nim górując. Poza tym to ona adoruje mężczyznę, to ona wysyła mu róże, mówi, że musi go mieć, aż w końcu go zdobywa. Jej zachowanie jest „męskie”. Młody muzyk zarzuca Gertrudzie, że jest zbyt dumna, zbyt wynio-

²⁷ Cytat ze ścieżki dźwiękowej, *Gertruda*, C. T. Dreyer, 1964.

sła, często zresztą pokazywana jest na tle posągu, który może symbolizować kobiecość idealną.

Wydaje się również, że jej wizja miłości była tak totalna, że nie mógł na nią odpowiedzieć żaden mężczyzna. Gertruda żądała, by kochać ją całkowicie, całym sercem, całym ciałem i całą duszą. Wyjawiając powody odejścia od męża, mówi mu „Ty kochasz wiele rzeczy: pracę, hawańskie cygara, szampana, może czasem i mnie”²⁸. Przed laty zostawiła również swego kochanka Lidmana, zdając sobie sprawę z jego egoizmu. W wizji miłości Gertrudy nie ma żadnych kompromisów, albo miłość totalna, albo pustka – „Mężczyzna z którym jestem musi być całkowicie mój. Nie chcę być okazjonalną zabawką”²⁹.

Postać Gertrudy przypomina ibsenowskie bohaterki, jak choćby Norę z *Domu Lalki*, która odważyła się porzucić męża i trójkę dzieci, aby „stać się człowiekiem”³⁰. W dramacie Ibsen poddał analizie skomplikowany mechanizm uprzedmiotowienia kobiety i pokazał problem wolności i samorealizacji. Problematyka ta pojawia się w ostatnim filmie Dreyera.

Zauważmy również, że zarówno w dziełach Ibsena jak też u Dreyera bardzo rzadko, bądź w ogóle nie pojawia się spełniona miłość, pożądania seksualne bohaterów zostają wyparte, a ich miejsce zajmują formy zastępcze (poczucie obowiązku, żądza władzy, akt twórczy, normy religijne), które prowadzą na ogół do zniszczenia partnera lub autodestrukcji. U obu twórców również bardzo wyraźnie pojawiały się różne warianty zniewolenia przez małżeństwo.

Wiktoryna, Ida, Joanna, Anna i Gertruda to tylko wybrane bohaterki z bogatego dorobku filmowego duńskiego mistrza, było ich oczywiście znacznie więcej, jak choćby Siri z ostatniej noweli *Kartek z Dziennika szatana*, o której tylko wspomniałem, Kari z filmu *Wdowa po pastorze czy też Inger*, bohaterka cudu filmu *Słowo*. Wydaje mi się jednak, że na tle tych kilku dreyerowskich heroin, które pojawiły się w mojej pracy, widać wyraźnie,

²⁸ Cytat ze ścieżki dźwiękowej, *Gertruda*, C. T. Dreyer, 1964.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tych podobieństw między sztuką Ibsena a filmem Dreyera jest znacznie więcej, warto wspomnieć tylko o tym, jak ważną rolę dla fabuły odgrywa zawodowy awans męża, czy traktowanie kobiety w kategoriach ozdoby.

jakim przeobrażeniu ulegał portret kobiety pojawiający się w kolejnych filmach duńskiego mistrza.

Zdaję też sobie sprawę, że filmy Dreyera, szczególnie *Męczeństwo Joanny d'Arc* i *Dzień gniewu* często odczytywano jako swego rodzaju traktaty religijne, co w moim tekście jest bardzo słabo zaakcentowane. Mnie interesowała przede wszystkim postać kobiety, która ewoluowała wraz z kolejnymi filmami Dreyera. Myślę też, że do takiego postępowania (a nie traktowania tych filmów przede wszystkim jako kina religijnego), uprawnia mnie fakt, że sam Dreyer, który uchodzi za czołowego przedstawiciela tego rodzaju kina, w opublikowanych tekstach nigdy nie wypowiedział się na temat swojej wiary, zaś przybrana rodzina wychowywała go w duchu świeckim³¹.

Na koniec warto dodać, że bohaterki Dreyera były niejednokrotnie źródłem inspiracji dla innego Duńczyka Larsa Von Triera, który co i rusz podkreśla artystyczne więzi, jakie łączą go ze starszym mistrzem. Jako przykład można wymienić zrealizowanie przez Von Triera filmu *Medea* na podstawie scenariusza Dreyera, pomysł na film dokumentalny o powstawaniu *Gertrudy* czy angażowanie dawnych współpracowników Dreyera (operatora, aktorów)³². Wszystko to świadczy o tym, że kino Dreyera nie odeszło w zapomnienie, a bohaterki kobiece pojawiające się w jego filmach inspirowały do dziś.

³¹ T. Szczepański, *Dreyer i Von Trier: perwersyjne dziedzictwo*, w: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, M. Przyłipiak, K. Kornacki (red.), Gdańsk 2002, s. 207.

³² Również słynna historia z nabyciem fraka Dreyera, w którym Lars Von Trier występował po zakończeniu kolejnych odcinków serialu *Królestwo*.