

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Polonistyki

Krzysztof Guba  
Nr albumu: 249 556

Film C. T. Dreyera  
*Męczeństwo Joanny d'Arc* w kontekście  
teorii filozoficznej Emmanuela Lévinasa  
ujętej w książce *Całość i nieskończoność*.  
*Esej o zewnętrznosci*

Praca magisterska  
na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze

Praca wykonana pod kierunkiem  
dr. hab. Wojciecha Michery

Warszawa, grudzień 2017

### Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

### *Oświadczenie autora (autorów) pracy*

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przez mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora (autorów) pracy

## Streszczenie

Niniejsza praca poświęcona jest niememu filmowi duńskiego reżysera Carla Theodora Dreyera *Męczeństwo Joanny d'Arc* z 1928 r., opartemu na materiałach z procesu Joanny d'Arc zakończonego spaleniem jej na stosie. Kluczem do analizy filmu są podstawowe terminy filozoficzne opisane w książce Emmanuela Lévinasa *Całość i Nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Szczególny nacisk położono na proces kształtowania się tożsamości bohaterki w kontekście Lévinasowskich kategorii *twarzi* i *innego*. Istotną rolę w niniejszej pracy pełnią również teorie antropologiczne, m.in. R. Girarda, M. Foucaulta i M. Maussa.

## Słowa kluczowe

<Lévinas, Dreyer, twarz, tożsamość, inny, karnawał, wewnątrz, zewnątrz, mistyka>

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

14.7 kulturoznawstwo

Tytuł pracy w języku angielskim

A film by C. T. Dreyer *The Passion of Joan of Arc* against the backdrop of E. Lévinas' philosophical theory as laid out in *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*

## Spis treści

Wstęp.....	s. 5
<b>Rozdział I: Tożsamość.....</b>	<b>s. 8</b>
Zmysły i Persona.....	s. 9
Persona i inni.....	s. 13
Tożsamość – między (a)teizmem a mistycyzmem.....	s. 17
<b>Rozdział II: Oddalenie – wobec innych.....</b>	<b>s. 19</b>
Ciało.....	s. 20
Dwie komunie.....	s. 26
Sacrum.....	s. 31
Tłum.....	s. 39
<b>Rozdział III: Twarz.....</b>	<b>s. 43</b>
Podsumowanie.....	s. 50
Bibliografia .....	s. 52

## Wstęp

Historia Joanny d'Arc jest doskonale zdomowiona w kulturze. Oglądając film Carla Theodora Dreyera, nie sposób od tego faktu abstrahować. Joanna stała się ikoną obecną w przestrzeni społecznej, dzięki trwającej przez wieki historycznej i kulturowej instytucjonalizacji. Dla widza i jego obiektywizującego spojrzenia jest to sytuacja komfortowa. Dzięki temu bardzo łatwo można przemienić film w opowieść o uniwersalnych wartościach: bohaterstwie, poświęceniu czy sile wiary. Znacząco utrudnia to jednak interpretację dzieła, która odnosiłaby się do jego cech konstytutywnych.

Niemy film duńskiego reżysera z 1928 roku oparty jest przede wszystkim na materiałach z trwającego pięć miesięcy procesu Joanny d'Arc. Dreyer ograniczył jego przebieg do jednego dnia. Jest to 30 maja 1431 roku – dzień, w którym Joanna zostaje skazana na śmierć przez spalenie na stosie. Autorzy scenografii (Hermann Warm i Jean Hugo) opierali się na średniowiecznych francuskich manuskryptach. Akcja filmu rozgrywa się w pięciu pomieszczeniach: kaplicy zamkowej, celi więziennej, sali tortur oraz na placu miejskim. Sposób potraktowania przestrzeni w filmie jest znamieny – zakłada realizm, który przejawia się nie w pieczołowitym odwzorowaniu szczegółów pochodzących z określonego okresu historycznego, ale w próbie stworzenia właściwego kontekstu dzieła. Jest on związany ze stylem filmowym, którego wytworzenie odgrywa według Dreyera kluczową rolę w pracy nad filmem: „Gdy reżyser ogranicza się do bezdusznego, bezosobowego odfotografowania tego, co widzą jego oczy, wówczas nie ma on żadnego stylu. Ale gdy to, co widzi, przetworzy w swej duszy i zbuduje obrazy filmowe nieuległe rzeczywistości, ale zgodne z wizją, która go zainspirowała, wówczas jego dzieło będzie naznaczone świętym znakiem natchnienia. Taki film będzie miał swój styl, gdyż styl jest odbiciem osobowości w dziele”<sup>1</sup>.

Parafrazując słowa Dreyera, należy zauważyć, że również stworzone przez niego postacie/obrazy filmowe są „nieuległe wobec rzeczywistości”. Zdanie to można odnieść do sposobu, w jaki duński reżyser opowiada swoje filmowe historie, w rolach głównych obsadzając zwykle jednostki kontestujące zastaną rzeczywistość<sup>2</sup>. Można przy tym zauważyć, że bohaterowie jego filmów są niezwykle autonomiczni także w odniesieniu do samej materii dzieła filmowego. Należy, oczywiście przy zachowaniu wszystkich proporcji, stwierdzić, że

---

<sup>1</sup> C. T. Dreyer, *Słów kilka o stylu filmowym* (1943), przeł. J. Nowak, „Film na świecie”, nr 366, Warszawa 1989, s. 43.

<sup>2</sup> Na przykład w filmach: *Będiesz szanował żonę swoją*, *Gertruda*, *Dzień gniewu*. Aspekt konfliktu między wewnętrznym doświadczeniem jednostki a opresją instytucji podkreśla na przykład Tadeusz Szczepański, charakteryzując twórczość Dreyera w *Historii kina* (T. Szczepański, *Autorskie kino Carla Theodora Dreyera*, w: *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, Kraków 2009, s. 348-350).

jest to autonomia immanentna, czego doskonałym przykładem jest film *Pasja Joanny d'Arc*. Dreyer umieszcza protagonistów swojego filmu w przestrzeni, którą wypełniają psychologiczne portrety bohaterów historycznych, naznaczone piętnem wydarzeń, które faktycznie miały miejsce. Fizyczna przestrzeń dzieła filmowego – to znaczy pomieszczenia, w których poruszają się bohaterowie, elementy architektury, rekwizyty – są częścią psychologii postaci: filmowa przestrzeń i czas stają się przypisanymi do nich kategoriami, organizującymi filmową rzeczywistość. Widz ogląda pięciomiesięczny proces, który w filmie Dreyera trwa jeden dzień, imponująca zaś i kosztowna scenografia jest niemal nieobecna w dziele i może ją podziwiać właściwie tylko w ostatnich minutach filmu – tuż przed śmiercią bohaterki. Na chwilę przed śmiercią widzi ją bowiem również filmowa Joanna.



Dzieło jest konsekwentnym odczytywaniem postaci Joanny „nie w zbroi, ale po prostu człowieka. Młodej, pobożnej dziewczyny, która umarła za swój kraj”<sup>3</sup>. „My intention whilst filming *Joan of Arc* was, through the glory of legend, to reveal the human tragedy. I wanted to show that the heroes of history are also human beings”<sup>4</sup>. Dreyer zaznacza, że chce pokazać bohaterkę jako człowieka, zarazem jednak w jednym z wywiadów dotyczących filmu mówi: „Chciałem stworzyć hymn o tryumfie duszy nad ciałem. Przepływające przez ekran dziwne zbliżenia, które miały poruszyć widza, nie zostały wybrane przypadkowo. Wszystkie te obrazy wyrażają cechy charakteru pokazywanej postaci i ducha epoki. Aby oddać prawdę, odrzuciłem wszystkie «środki upiększające»; moim aktorom nie było wolno używać szminki ani pudru [...]. Rudolf Mate, który stał za kamerą, zrozumiał dramatyczne wymogi

<sup>3</sup> Cytaty pochodzą z filmu C. T. Dreyera *Męczeństwo Joanny d'Arc*, Francja 1928, przekład własny.

<sup>4</sup> R. Murray, *The Epidermis of Reality: Artaud, „The Material Body and Dreyer’s The Passion of Joan of Arc”*, „Film-Philosophy” nr 17.1 (2013), s. 452, dostęp online 1.10.2017: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/981>

psychologii zbliżeń i wykonał to, co było moją wolą, moim uczuciem i moją myślą: mistykę ucieleśnioną”<sup>5</sup>. Fakt, że jest to film niemy, potęguje jego dynamikę. Napięcie jest budowane w krótkich spotkaniach słowa i obrazu, które tworzą kompozycję otwartą, wyczekującą – są umieszczone naprzeciw odbiorców, ukazując antropologię mistycyzmu. Dwie płaszczyzny: ukazanie zwykłego człowieka i próba stworzenia portretu mistycznego, spotykają się ze sobą, umożliwiając tym samym analizę mistycyzmu jako fenomenu występującego nie tylko w określonym dziele filmowym, ale też w kulturze w ogóle.

Punkt widzenia, który przyjmujemy w tej pracy, będzie więc punktem widzenia ze środka dzieła filmowego. Spróbujemy dotknąć, za pomocą kategorii filozoficznych i antropologicznych, emocji postaci filmowych, traktując je jako dane źródłowe, będące punktem wyjścia dla kolejnych etapów analizy. Kluczem do analizy będą podstawowe Lévinasowskie kategorie filozoficzne, opisane w książce *Całość i nieskończoność*<sup>6</sup>: *tożsamość, twarz, inny*, uzupełnione odpowiednimi teoriami antropologicznymi.

---

<sup>5</sup> C.T. Dreyer, *Mistyka ucieleśniona* (1929), przeł. J. Nowak, „Film na świecie”, dz. cyt., s. 33.

<sup>6</sup> E. Lévinas, *Całość i Nieskończoność. Esej o nieskończoności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2014.

## Rozdział I

### Tożsamość

Emmanuel Lévinas polemizuje z teoriami filozoficznymi i antropologicznymi (ze szczególnym uwzględnieniem filozofii Hegla<sup>7</sup>), które zakładają, że tożsamość podmiotu jest określana przez *tu i teraz*, to znaczy to, kim jestem, jaka jest moja tożsamość, jest zdeterminowane przez historię i kulturę – *świat totalizującej całości*. Lévinas ma odmienne zdanie. Podmiot zyskuje tożsamość poprzez przyswojenie sobie obcego i innego świata. Ten proces postępuje od wewnątrz: dzięki wrażeniom rozkoszuję się otaczającym mnie światem. To, czym się rozkoszuję, staje się częścią mojej tożsamości. Pisze Lévinas: „Ale o rozkoszowaniu się i doznawaniu samych wrażeń można też mówić w obrębie widzenia i słyszenia, kiedy przedmiot odsłaniany w doświadczeniu, przedmiot intensywnie oglądany lub intensywnie słuchany, zanurza się w rozkoszy – albo w bólu – czystego wrażenia, które przeżywamy i w którym pławimy się, jak w jakościach bez podstawy”<sup>8</sup>. I dalej: „Specyfika każdego wrażenia, rozumianego właśnie jako owa „jakość bez podstawy i bez rozciągłości»[...], wskazuje na strukturę, której nie sposób sprowadzić do schematu przedmiotu obdarzonego jakościami. Zmysły mają sens, który nie jest predeterminowany jako obiektywizacja”<sup>9</sup>.

Ze sposobu myślenia, jaki proponuje Lévinas, wyłania się kilka interesujących kwestii. Tradycyjna relacja podmiotu i przedmiotu ignoruje w gruncie rzeczy rolę zmysłów. Traktuje je jako rodzaj materiału przygotowawczego dla rozumu, który rozpoznaje i wydaje sąd o rzeczach. Tak więc kategorię racjonalizacji uzupełnia Lévinas kategorią „rozkoszowania się”, słusznie upatrując jakiegoś ważnego *pomiędzy* poznaniem rzeczy a jej doświadczeniem. Pomiędzy poznaniem a doświadczeniem są więc zmysły, a raczej wywołane przez nie wrażenia. Termin „rozkoszowanie się” jednoznacznie budzi pozytywne emocje, warto jednak zauważyć, że w przypadku myśli Lévinasowskiej jest to przede wszystkim kategoria opisowa. Rozkoszować się znaczy w tym przypadku zanurzyć się w tym, co przedstawiają zmysły, choć niekiedy to, w czym się zanurzamy, może sprawiać ból. Historia, rozumiana jako bieg spraw zewnętrznych wobec podmiotu, dzieje się obok procesu uzyskiwania tożsamości. Może go oczywiście brutalnie przerwać lub uniemożliwić, ale nie może rozstrzygać o jego jakości. Lévinas nie mówi bowiem o wpływie otoczenia, w

---

<sup>7</sup> Zob. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia Ducha*, przeł. F. Nowicki, Warszawa 2010, s. 395 – 434; E. Lévinas, dz. cyt., s. 230 – 232.

<sup>8</sup> E. Lévinas, dz. cit. s. 219.

<sup>9</sup> Tamże, s. 219.



znaczeniu warunków historyczno-społecznych, na kształtowanie się podmiotu. Broni on raczej subiektywności, w której ja i świat mogą zostać same ze sobą – stać się *tożsamością*. Poznając świat, czynię go częścią swojego doświadczenia. Świat mojego doświadczenia staje się rzeczywistością na miarę moich potrzeb. Jest, jak zauważył Józef Tischner, obszarem pierwotnej swojskości<sup>10</sup>. Tożsamość zakłada, że mój świat i ja jesteśmy tym samym<sup>11</sup>.

### Zmysły i Persona

Dreyer skupia się na pokazaniu tożsamości bohaterki. Jej sędziowie i oskarżyciele wydają się tłumem – nie w sensie liczebnym, ale w znaczeniu psychologii behawioralnej, tłumem bez tożsamości.



<sup>10</sup> J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 177 – 186.

<sup>11</sup> Zob. E. Lévinas, dz. cyt., s. 116 – 131.



Między osobą, która ma tożsamość, a zewnętrzem pozbawionym tożsamości rozgrywa się dramat filmu. W jaki sposób Joanna uzyskuje tożsamość? Reżyser pokazuje różne elementy jej osobowości, które na tle innych – sędziów, tłumu, który możemy zobaczyć w ostatnich sekwencjach filmu – zdają się być w nieustannym, dialektycznym ruchu. Punktem odniesienia dla tego, co dzieje się wokół bohaterki, jest pustka, nabierająca niekiedy – poprzez pracę kamery – wyraźnych cech przestrzennych. Tożsamość Joanny dzieje się na oczach widza i dramatycznie określa się poprzez to, czego jej brakuje. Dlatego niemal wszystkie ujęcia pokazują jej twarz przepelnioną bólem. Jest to ból potrzeb, które nie mogą zostać zrealizowane: potrzeby zrozumienia, potrzeby bezpieczeństwa (w tym integralności cielesnej), potrzeby życia i w końcu potrzeby Boga, którą zdradza ból doświadczany w najgłębszej samotności.



Na początku filmu oglądamy scenę, która wprowadza w nas w jego nastrój i stanowi ważny klucz interpretacyjny.



Widzimy Biblię – księgę prawdy, która jest przygnieciona, spętana grubym łańcuchem. W podobnych okowach na salę rozpraw wprowadzona zostaje sama oskarżona. Joanna mówi: „Przysięgam mówić całą prawdę i tylko prawdę”. Film pokazuje konstruowanie (lub dekonstruowanie) prawdy w dialogu międzyludzkim. Jest to dialog, w którym po jednej stronie jest osoba, która widziała i słyszała – Joanna, po drugiej zaś ci, którzy są jej sędziami, a właściwie sędziami jej zmysłów, i w ostatecznym rachunku serca – bowiem to, co poznawcze, jest w filmie wyjątkowo mocno związane z tym, co bliskie i intymne. Przeciwnicy Joanny, podając w wątpliwość to, co widziała i słyszała, próbują obalić ściśle personalną hierarchię wartości. Chcą zderzyć z twarzy Joanny maskę osoby wybranej i posłanej przez Boga, która określa jej miejsce w przestrzeni społecznej – jej usytuowanie

wobec innych. Jest to akt demaskacji, który grozi depersonifikacją<sup>12</sup>. Cechy te, pomijając elementy kompozycyjne – na przykład dążenie do jedności czasu, miejsca i akcji – rozstrzygają o tym, że dzieło Dreyera nabiera cech antycznego dramatu. Tak więc pierwszą potrzebą Joanny jest potrzeba afirmacji ze strony otoczenia jej wartości poznawczych – widzenia i słyszenia. W gruncie rzeczy sprawą drugorzędną jest to, czy Joanna mówi prawdę, czy kłamie, czy też trwa w złowrogim złudzeniu. Dochodzenie to jest bezcelowe, nie rozstrzyga bowiem o jakości subiektywnych wrażeń, które przy pomocy kategorii obiektywnych łatwo można uznać za niebezpieczne i wywrotowe. Subiektywność i wrażenia, które są w niej umocowane, są poza byciem i niebyciem, a co za tym idzie, poza klasycznie rozumianą prawdą lub fałszem. W filmie Dreyera poznanie rozumiane jako rozstrzygnięcie o statusie (prawdzie lub fałszu) wizji Joanny zostaje pokazane jako narzędzie opresywnej instytucji.

Tożsamość personalna Joanna jest ściśle połączona z jej wyglądem, którego integralną częścią jest męski strój. Tożsamość ta jest wpisana w jej posłanie przez Boga. To z tym próbują w pierwszej kolejności walczyć jej sędziowie. Dialog, który toczy się w filmie na temat stroju głównej bohaterki, jest znamieny także dzięki pierwotnej opozycji między ciałem ubranym a nagim. Przyjrzyjmy się filmowemu dialogowi:

SĘDZIA

Powiedziałaś, że ukazał Ci się św. Michał... w jakiej formie? [...] Jak był ubrany? Jak rozpoznałaś, czy był mężczyzną, czy kobietą? Czy był nagi?

JOANNA

Czy myślisz, że Bóg nie byłby w stanie go ubrać?

Nagość jest przede wszystkim czymś spoza porządku społecznego. Jest wartością poza zasięgiem standardowych reguł rządzących dramatem społecznych – w tym sensie jest *(a)personalna*. Dlatego też w odpowiedzi Joanny, poza pewnym retorycznym sprytem, pobrzmiwa również echo innego porządku, który w jej mniemaniu jest ponad regułami rządzącymi życiem społecznym (można by się odnieść w tym miejscu do Księgi Rodzaju i zagadnienia pierwotnej nagości). Konsekwencją tej odpowiedzi jest kolejne pytanie:

---

<sup>12</sup> Zob. M. Mauss, *Pojęcie osoby, pojęcie „ja”*, w: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. A. Mencwela, Warszawa 2005, s. 253 – 260 i J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 57 – 62.

SĘDZIA

Dlaczego nosisz męski strój? Jeśli przyniesiemy Ci damskie ubranie, założysz je?

JOANNA

Kiedy misja powierzona mi przez Boga dobiegnie końca, założę znowu damski strój.

Joanna, zgodnie ze świadectwem własnych zmysłów, stała się nową personą. Natomiast z punktu widzenia sędziów jest człowiekiem niebezpiecznym. Jest inna innością, która zobowiązuje do działania. Z perspektywy Joanny jest to próba zerwania jej maski/persony. Z punktu widzenia jej sędziów będzie to praktyka *repersonalizacji* – czyli osadzenia na nowo w porządku społecznym, nadania jej nowej tożsamości społecznej.

Błędem byłoby, jak się zdaje, upatrywanie w trwaniu Joanny przy swoich postanowieniach, przede wszystkim decyzji o noszeniu męskiego stroju, jakiejś antycypacji feministycznej. Dreyer pokazuje bowiem, jakie zagrożenie może wiązać się z uznaniem poznania obiektywnego za najwyższą wartość. Bezpośrednią konsekwencją jest erozja etosu religijnego, który bardzo łatwo zmienia się we własną karykaturę, stając się częścią mniej lub bardziej partykularnych celów. Proces ten jest doskonale widoczny w scenie, w której fizycznie bardzo już słaba Joanna boi się, że wkrótce umrze i prosi, aby pochowano ją w poświęconej ziemi. Wówczas w jej celi zaczyna się celebrować Eucharystię (do analogii między udreńczonym ciałem Joanny a ofiarą eucharystyczną jeszcze wrócimy w tej pracy). Przeciwnicy Joanny kuszą ją komunią świętą, podsuwając do podpisu dokument odwołujący zeznania. Komunia staje się w tej scenie definitywnym znakiem zerwania i oddzielenia. Podkreśla to praca kamery, która pokazuje gwałtowne odsuwanie/cofanie się twarzy przeciwników Joanny. Domknięciem tej sceny są słowa bohaterki: „twierdźcie, że jestem posłana przez szatana... to nieprawda. Aby sprawić mi cierpienie, szatan wysłał [tu Joanna zwraca się bezpośrednio do każdego z obecnych] ciebie i ciebie...”. Po tych słowach wzburzeni sędziowie gwałtownie opuszczają salę. Przewodniczący trybunału dodaje: „nie ma tu już nic do zrobienia. Zarządzić egzekucję”.

### **Persona i inni**

Pojęcie persony rozwijało się w dwóch zasadniczych kierunkach, które kształtowały się w świecie grecko-rzymskim. Według pierwszego z nich persona to „sztuczne

indywiduum, maska i rola w komedii i tragedii, chytryść i hipokryzja”<sup>13</sup>. Według drugiego zaś *persona* jest przywilejem – „ustaliło się także prawo do *persona*. Tylko niewolnicy nie byli nim objęci. *Servus non habet personam*. Niewolnik nie ma osobowości”<sup>14</sup>. Niekiedy te dwa znaczenia istniały obok siebie i wzajemnie się uzupełniały. Karl Kerényi w kontekście greckiej maski pisze, że „jej najbardziej podstawową i pierwotną funkcją była jednocząca przemiana, albo jeszcze pierwotniejsze, przemieniające zjednoczenie. Istotnymi zaś funkcjami pobocznymi pozostają ukrywanie i straszenie”<sup>15</sup>. Pierwotne zjednoczenie odnosi się na ogół do istot z zaświatów: bogów, demonów czy w końcu zmarłych. Ta ostatnia funkcja jednoczenia ze zmarłym stała się, jak zauważył Marcel Mauss, przyczyną przemiany maski w personę. Personę miał ten, kto posiadał przeszłość zamieszkaną przez przodków<sup>16</sup>.

Pierwotne funkcje maski/persony znakomicie koegzystowały z kluczowymi dla świata grecko-rzymskiego rolami społecznymi: obywatela i polityka. Dzięki temu możliwa była ewolucja tego pojęcia. Zgodnie z nią owa pierwotna funkcja jednocząca przestała odnosić się do zjednoczenia z innymi (przodkami), a stała się drogą do zjednoczenia z własnym ja<sup>17</sup>. Mauss cytuje w swojej pracy słowa Epikteta, który za Markiem Aureliuszem zaleca: „Wyrzeźbij swoją maskę. Upozuj swoje indywiduum”. *Persona* przestaje być więc tylko funkcją społeczną (rolą społeczną), a staje się przedmiotem refleksji wewnętrznej.

Film Dreyera jest dramatem masek, a kluczową rolę odgrywa w nim oczywiście maska Joanny. Joanna ma za sobą określoną przeszłość: osoby, która twierdzi, że została wybrana i posłana przez Boga. Sędziowie widzą ją w perspektywie tej przeszłości i towarzyszącej jej legendy, która ma także bardzo konkretne implikacje polityczne. Jedną z pierwszych scen filmu przedstawia grupę duchownych i sędziów oraz obecnych wśród nich angielskich żołnierzy. Ich szczególny wpływ na toczący się proces zostaje podkreślony w momencie, w którym Joanna składa przysięgę na Biblię. Ekspresja ciała angielskiego żołnierza, którego chwilę po tej scenie możemy zobaczyć, podpowiada, że rozpoczynający się właśnie proces będzie miał również polityczny kontekst.

---

<sup>13</sup> M. Mauss, dz. cyt., s. 191. Do tego rozumienia persony nawiązywał także C. G. Jung. *Persona* według Junga to przede wszystkim zespół pewnych zewnętrznych i niekiedy opresyjnych wobec *ja* norm, którym jednostka musi czynić zadość, aby sprawnie funkcjonować w społeczeństwie. Jego analiza krąży więc wokół owego sztucznego indywiduum, dostrzegając związane z nim różne odcienie chytryści. „The persona is a complicated system of relations between individual consciousness and society, fittingly enough a kind of mask, designed on the one hand to make a definite impression upon others, and, on the other, to conceal the true nature of the individual”. C. G. Jung, *Two Essays on Analytical Psychology*, wyd. II, przeł. R. F. C. Hull, Nowy Jork 1966, s. 192.

<sup>14</sup> M. Mauss, dz. cyt., 191.

<sup>15</sup> K. Kerényi, *Człowiek i maska*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. L. Kolankiewicza, s. 649-650.

<sup>16</sup> M. Mauss, dz. cyt. 192.

<sup>17</sup> Tamże.



Atmosfera procesu politycznego i związana z nim kwestia wypędzenia Anglików z Francji jest tłem stale obecnym w filmie Dreyera. To dlatego persona Joanny jest groźna i wywrotowa. W pewien sposób potwierdza to sama bohaterka:

SĘDZIA

Twierdzisz, że zostałeś posłana przez Boga?

JOANNA

Aby ocalić Francję – oto dlaczego się urodziłam.

SĘDZIA

Twierdzisz więc, że Bóg nienawidzi Anglików?

JOANNA

Nie wiem, czy Bóg kocha, czy nienawidzi Anglików, wiem, że będą oni przepędzeni z Francji. Z wyjątkiem tych, którzy zginą tutaj!

Sędziowie chcą zdemaskować Joannę – zdjąć z niej niebezpieczną maskę, za którą chowają się chytryść i hipokryzja. Odebranie jej dotychczasowej osoby społecznej, w której zawiera się także historia jej życia, usunęłoby także niebezpieczną tożsamość. Proces, który oglądamy, zaczyna się od pytań o przeszłość bohaterki: jej wiek, imię, pochodzenie. Jego konsekwencją ma być bezwolna postać bez przeszłości. *Servus non habet personam*. Widać to doskonale w momencie, kiedy akcja filmu przenosi się na zewnątrz: konfrontując Joannę z tym, co zewnętrzne, sędziowie dopełniają aktu demaskacji. Zdejmują fałszywą maskę z twarzy tej, która założyła ją po to, aby kłamać i zwodzić. Czynią to wobec świata, który w pewnym sensie ową zwodniczość legitymizował. W scenie tej w pewnym momencie sędzia trybunału wygłasza osąd o Joannie: „Francja nigdy nie widziała takiego monstrum!”.

Akt demaskacji z pozoru wydaje się być uwieńczony pełnym sukcesem. Jednak wyraźne napięcie między oczekiwaniami wynikającymi z misji Joanny a postawą jej samej ustępuje z czasem miejsca roli, którą odgrywa ona sama przed sobą, stając się, w pełnym tego słowa znaczeniu, podmiotem dramatu<sup>18</sup>. Joanna broni swojego prawa do osoby rozumianej jako synonim prawdziwej natury jednostki<sup>19</sup>. Film pokazuje wyraźnie, że persona ta nie wyczerpuje się w narzuconej bohaterce z zewnątrz roli społecznej. To intymny sposób postrzegania – owo rzeźbienie maski dla samej siebie staje się fundamentem jej wyborów. Doskonale pokazuje to dialog, który toczy się tuż przed spaleniem bohaterki na stosie. Kluczowe pytania stawia Joannie grany przez Antonina Artauda dobry mnich.

SĘDZIA

Jak możesz dalej wierzyć, że zostałaś posłana przez Boga?

JOANNA

Jego drogi nie są naszymi drogami. Tak, jestem jego dzieckiem

SĘDZIA

A wielka wygrana?

JOANNA

Moje męczeństwo.

SĘDZIA

A twoje uwolnienie?

JOANNA

Śmierć...

---

<sup>18</sup> Por. J. Tischner, dz. cyt., s. 5-15.

<sup>19</sup> M. Mauss, dz. cyt., s. 191.



Są to pytania postawione w imieniu schodzącej ze sceny osoby społecznej. Odpowiedzi zaś zostają udzielone w imieniu tożsamości mistycznej.

### **Tożsamość – między (a)teizmem a mistycyzmem**

Dla Lévinasa warunkiem przyjęcia *Innego*, za którym może (choć nie musi) chować się Bóg, jest postawa (a)teistyczna. Jest to sytuacja, w której podmiotowi niczego nie brakuje. Sytuacja w wymiarze religijnym niezwykle radykalna – Bóg nie tylko nie jest narzędziem odpowiedzialnym lub współodpowiedzialnym za spełnianie potrzeb, ale On sam nie może być przywołany imieniem żadnej potrzeby, choćby była to potrzeba doskonała. Sens tego sposobu myślenia w kontekście filozofii Lévinasa jest przejrzysty. Jeśli spełnienie rozumiemy jako realizację różnych uporządkowanych hierarchicznie potrzeb, w tym wzniosłych, to przy założeniu kontekstu religijnego na szczycie ich hierarchii będzie znajdował się Bóg. Można w skrócie rzec, że jest to coś na kształt ontologicznego łańcucha potrzeb, którego gwarantem jest Bóg.

Tymczasem *inny*, o którym pisze Lévinas, mówi do mnie spoza świata. Nie mogę go bowiem poznać i zinternalizować. Dopiero kiedy posiadam świat, w którym niczego mi nie brak (także Boga), mogę odczuć *pragnienie*. Mogę spróbować myśleć i mówić z *innym*<sup>20</sup>.

Zarówno Joanna, jak i jej przeciwnicy, opierają się w sporze na autorytecie religijnym. Pozornie więc są do siebie podobni. Naprzeciw Joanny, która twierdzi, że jest *córką Boga* – określenie to jest bardzo wyraźnie związane z jej wizjami i wynikającym z nich posłannictwem – stają sędziowie, którzy nazywają ją *córką szatana*. Nie jest to jednak walka dwóch subiektywności. Po stronie tej, która widzi, stoi bowiem subiektywność świata przeżyć, której definitywny kształt nadaje przeżycie mistyczne. Po stronie sędziów jest obiektywność i świat potężnej wiedzy/władzy – *świat doktorów*, słowem *świat całości*, także instytucjonalnej, kościelnej. Jedną z największych sankcji, która przychodzi ze *świata całości*, jest samotność. Znamienna jest scena w pokoju tortur. Joanna odmawia złożenia podpisu pod dokumentem odwołującym jej zeznania.

### **SĘDZIA**

Kościół otwiera przed Tobą ramiona, lecz jeśli odtrącisz go, Kościół cię porzuci i zostaniesz

---

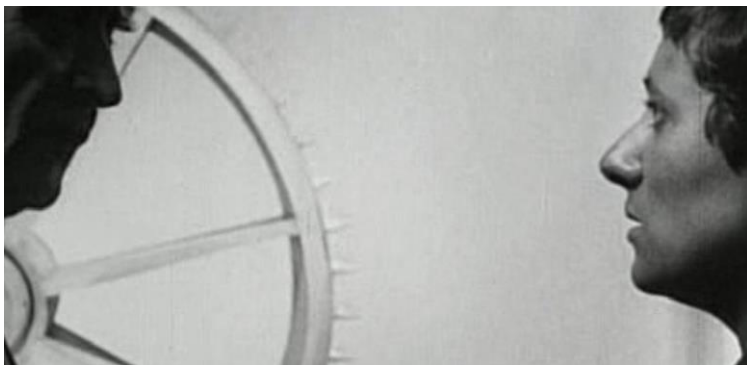
<sup>20</sup> Zob. E. Lévinas, dz. cyt., s. 227 – 257.

sama. Sama!

JOANNA

Tak, sama, sama z Bogiem.

Po tej scenie następuje prezentacja narzędzi tortur. W tym miejscu pojawia się Joanna waleczna: „nawet jeśli oddzielicie moją duszę od ciała, do niczego się nie przyznam, odwołam też zeznania, które zastałe wymuszone siłą”. Pod wpływem widoku narzędzi tortur Joanna mdleje.



## Rozdział II

### Oddalenie – wobec innych

Przyjrzyjmy się teraz bliżej kwestii dystansu między jednostką a innymi – jako najważniejszej kategorii organizującej przestrzeń (także w wymiarze psychologicznym) w filmie Dreyera.

W filozofii Emmanuela Lévinasa kategoria oddalenia jest fundamentalną i zobowiązującą kategorią etyczną. Oto, co na jej temat powiedział jej błyskotliwy komentator i kontestator, Jacques Derrida: „To, że nadmiar nieskończoności wobec całości trzeba wypowiadać w języku całości, to, że Inne trzeba wypowiadać w języku tego samego, to, że prawdziwą zewnętrżność trzeba myśleć jako niezewnętrżność, czyli jeszcze w perspektywie struktury wewnątrz-zewnątrz i metafory przestrzennej, że trzeba jeszcze zamieszkiwać ruiny metafory, przywdziewać łachmany tradycji, łachy diabła, wszystko to oznacza być może, że nie istnieje filozoficzny logos, którego nie trzeba by najpierw wypędzać ze struktury wewnątrz-zewnątrz. Ta deportacja logosu z jego miejsca do przestrzennego umiejscowienia, ta metafora przynależy doń z istoty”<sup>21</sup>.

Derrida zwięźle i trafnie referuje klasyczne paradoksy filozofii Lévinasa. Jesteśmy zawsze uwikłani w język ontologii. Tylko w tym języku możemy precyzyjnie opisywać rzeczywistość, w której żyjemy<sup>22</sup>. Rzeczy, których doświadczamy i które porządkujemy na scenie świata, mogą być źródłem rozkoszy lub bólu. Kierunek doświadczenia jest jasny i, z punktu widzenia osoby wrzuconej w świat, niepodważalny: od ontologii – czyli, jak powiedziałby Lévinas, *świata całości* – do tego, co nieskończone. Ma to swoje konsekwencje. Każde doświadczenie świata jest internalizowane w języku i poddawane aktom obiektywizacji. Obiektywizujemy, uprzedmiotawiając. Tym samym to, co obce, staje się bliskie i podręczne. Zamieszkuje przestrzeń tego samego. Toż-samość w pełnym tego słowa znaczeniu jest progiem, za którym może pojawić się myśl o radykalnie *innym*, który nie może być uniesiony przez żaden filozoficzny dyskurs istniejący na świecie<sup>23</sup>. Perspektywa jego oddzielenia, kategoria wewnątrz-zewnątrz, jest w gruncie rzeczy rozpaczliwą (retoryczną) próbą doświadczenia Innego, który w świecie logosu, a więc w świecie dostępnego nam języka i filozofii, jest tylko tropem, śladem śladu. Najważniejszym z tych śladów w filozofii Lévinasa jest twarz, o czym szerzej będę mówić w rozdziale III tej pracy.

---

<sup>21</sup> J. Derrida, *Przemoc i metafizyka*, przeł. B. Banasiak, Kraków 1993, s. 194.

<sup>22</sup> Por. E. Lévinas, dz. cyt., s. 18-38.

<sup>23</sup> Tamże, s. 145-167.

Jedną z cech charakterystycznych filmu Dreyera jest to, że unika on klasycznego konstruowania opowieści, z której odbiorca, w miarę rozwoju fabuły, wydobywa określone wątki. Dzieło w całości jest rodzajem ekspresji, a nawet jej nadmiarem. Dzięki temu możliwe staje się zbudowanie między postaciami pojawiającymi się w filmie płaszczyzny oddzielenia, którą możemy również wyrazić poprzez słowo odległość. Pełni ona w niniejszej pracy rolę ważnej kategorii badawczej, a zarazem kategorii poznawczej, pozwalając odczytać obraz Dreyera jako dzieło mistyczne.

Można zauważyć, że sędziowie Joanny są na zewnątrz – oddaleni od niej nie tylko w sensie przestrzennym, ale też w sensie etycznym. Nie jest to jednak zewnętrżność, oddalenie Innego, będące fundamentem relacji etycznej w filozofii Lévinasa, ale zewnętrżność świata ontologii, który Lévinas nazywa światem totalizującej całości<sup>24</sup>. Mamy więc w filmie trzy zewnętrżności, trzy oddalenia: zewnętrżność Joanny wobec jej sędziów, która wyraża spór ze światem całości; zewnętrżność Joanny, która jako jedyna zdaje się posiadać tożsamość, wobec Innego; a w końcu zewnętrżność bohaterki wobec tłumu.

## **Ciało**

Joanna w filmie Dreyera ma przed wszystkim ciało. Ono jest podmiotem – podstawą, na której opiera się spór bohaterki z jej oponentami. Przyjrzyjmy się opiniom na temat ciała wyrażonym przez dwóch filozofów: Emmanuela Lévinasa i Michaela Foucaulta.

Lévinas pisze: „Ciało, w przedstawieniu ukazujące się jako rzecz wśród rzeczy, jest w istocie sposobem, w jaki byt, który nie jest ani przestrzenny, ani też całkiem obcy geometrycznej lub fizycznej rozciągłości, istnieje oddzielnie. Jest samym porządkiem separacji”<sup>25</sup>. Ciało, z uwagi na sam fakt fizycznej obecności, determinuje przestrzeń dookoła, to znaczy już samo ułożenie ciała (postawa) jest jakimś odniesieniem się do zewnętrżności. Ciało jest więc zawsze dynamiczne: może być obecne, chować się, walczyć lub uciekać. We wszystkich sposobach ekspresji, którymi ono dysponuje, manifestuje się jego oddzielenie, bowiem we wszystkich swych aktach sytuuje się zawsze wobec kogoś lub czegoś. Kiedy Lévinas wspomina o tym, że ciało jest manifestacją bytu, który nie jest ani przestrzenny, ani całkiem obcy geograficznej rozciągłości, to odnosi się właśnie do wspomnianej dynamiczności ciała. Francuski filozof określa miejsce ciała w przestrzeni „osadzeniem duszy w rozciągłości ciała”. Lévinas w charakterystyczny dla siebie sposób zwraca uwagę na doniosłą rolę

---

<sup>24</sup> E. Lévinas, dz. cyt., s. 3-18.

<sup>25</sup> Tamże, s. 195

subiektywności, rozumianą tu jako pierwotną i niezwykle dynamiczną intymność podmiotu, manifestującą się w ciele.

Interesujące jest zestawienie myśli Lévinasa z opinią na temat duszy, którą wyraził Michael Foucault w książce *Nadzorować i karać*. Foucault przygląda się duszy rozumianej jako istotna funkcja społeczna. Lévinas czy Foucault?: „Zamiast widzieć w duszy reaktywne resztki jakiejś ideologii, trzeba dostrzegać w niej aktualny korelatyw pewnej technologii sprawowania władzy nad ciałem. Twierdzenie, że dusza jest złudzeniem, albo ideologicznym produktem, to błąd. Ależ ona istnieje, posiada jakąś realność, jest ciągle produkowana wokół ciała, na jego powierzchni i wewnątrz niego dzięki funkcjonowaniu władzy, której podlegają ci, których się karze”<sup>26</sup>. Cytat ten można uznać za rodzaj syntezy myśli zawartej w pracy *Nadzorować i karać*, która opisuje technologię sprawowania władzy nad ciałem. Ciało jest tu prowokującą realnością, obok której nie sposób przejść obojętnie, dlatego staje się ośrodkiem i celem praktyk związanych z szeroko rozumianym wychowaniem, którego elementem były w dawnych wiekach tortury. Te praktyki wychowawcze wokół ciała stają się jego więzieniem, które Foucault nazywa duszą. Ta dusza, „rzeczywista i bezcielesna”, nie jest żadną substancją; to element łączący skutki pewnego typu władzy z referencjami wiedzy. Można postawić tezę, że ciało tak mocno zaznacza swoją obecność i różnicę wobec innych, że przyczynia się do powstania ogromnego i zinstytucjonalizowanego aparatu wiedzy, który służy jego wychowaniu. Jeśli w tej perspektywie popatrzymy na ciało filmowej Joanny, to wyraźnie dostrzeżemy, jak wokół niego wytwarza się aparat władzy, którego celem jest pokonanie jego oporu. Ciało i jego emocje w pewnych sekwencjach filmu są sobie tak bliskie, że nie sposób dostrzec jakiegokolwiek dychotomii duszy i ciała. Drżenie, które pojawia się na obliczu Joanny oglądającej narzędzia tortur, jest na wskroś fizyczne. Pierwsza część filmu przedstawia proces, którego podstawowym celem jest określenie zinstytucjonalizowanej prawdy. Oddzielone od innych walczące ciało Joanny jest umieszczone pośrodku potężnego aparatu władzy, którego głównym narzędziem jest wiedza.

---

<sup>26</sup> Por. M. Foucault, *Nadzorować i karać*, przeł. T. Komendant, Warszawa 1993, s. 36.

SĘDZIA

Czy nie uważasz, że ci uczeni doktorzy najpewniej są obdarzeni większą mądrością niż ty?

JOANNA

Ale mądrość Boga jest jeszcze większa!

Sędziowie Joanny oczekują, że stanie się ona podmiotem na miarę ich wiedzy i władzy. Idąc tropem Foucaulta, można postawić tezę, że dusza – rozumiana jako Weberowski typ idealny – byłaby rodzajem koniunkturalizmu personalnego: odpowiedzią na oczekiwania władzy zespolonej z wiedzą. Możemy tu też dostrzec odniesienie jednostki do społeczeństwa, które G.H. Mead nazwał *uogólnionym innym*. „Zorganizowaną wspólnotę lub grupę społeczną, która daje jednostce jedność osobowości, można nazwać uogólnionym innym [...]”. Proces społeczny w formie uogólnionego innego wywiera wpływ na zachowanie zaangażowanych w niego lub realizujących go jednostek, to znaczy, że wspólnota reguluje zachowanie swych członków. W ten sposób proces społeczny lub wspólnota stają się czynnikiem regulującym myślenie człowieka<sup>27</sup>. Według Meada zrównoważona osobowość to ta, która w spójny i autonomiczny sposób odpowiada na oczekiwania świata zewnętrznego, mówiąc inaczej – rozpoznaje siebie w oczekiwaniach innych.

Sposobem bycia ciała Joanny – jego usytuowaniem wobec innych – jest dystans. Przeciwnicy próbują dotrzeć do tego, co w Joannie najbardziej wewnętrzne, łamiąc opór jej ciała. Jest to perspektywa wyznaczona przez odwieczny sens tortur, który polega na pokonywaniu dystansu wyznaczonego przez ciało.

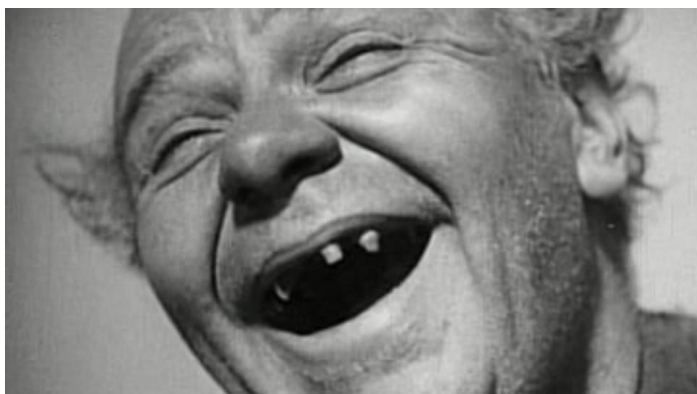
Film Dreyera zawiera pewne symptomatyczne sceny, które pokazują, że owo pokonywanie naturalnego dystansu określonego przez ciało odbywa się także poprzez bliskość i pokrewieństwo materii cielesnej: „The haptic imagery always evokes not only touch and vision, but also smell and sound, for example when we see a fly walking slowly across Joan’s face twice in the film, or when we see the close-up of a mouth shouting or spitting, exposing rotten teeth. The intersensorial impression given off by such images does not work towards emphasising the individual but rather creating a collective affect, or a touching between bodies<sup>28</sup>. W scenie wyszydzania Joanny przez zamkowych służących miarą nieuporządkowania wewnętrznego oprawców jest ich fizyczność – brak uzębienia,

---

<sup>27</sup> G.H. Mead, *Osobowość*, w: *Antropologia widowisk*, dz. cyt., s. 765.

<sup>28</sup> R. Murray, dz. cyt., s. 455.

spocone, nalane twarze, zezujący wzrok – które wzorem średniowiecznej ikonografii są znakiem tyleż zła, co głupoty.



Również scena upuszczania krwi Joannie niezwykle plastycznie pokazuje owo pokrewieństwo cielesności, które spełnia się także w rywalizacji, walce lub zadawaniu cierpienia. Zabieg upuszczania krwi osadzony w kontekście historycznym będzie oczywiście zabiegiem leczniczym, ale w kontekście filmu jawi się przede wszystkim jako znak życia, które słabnie wraz z ciałem oddanym w ręce innych.



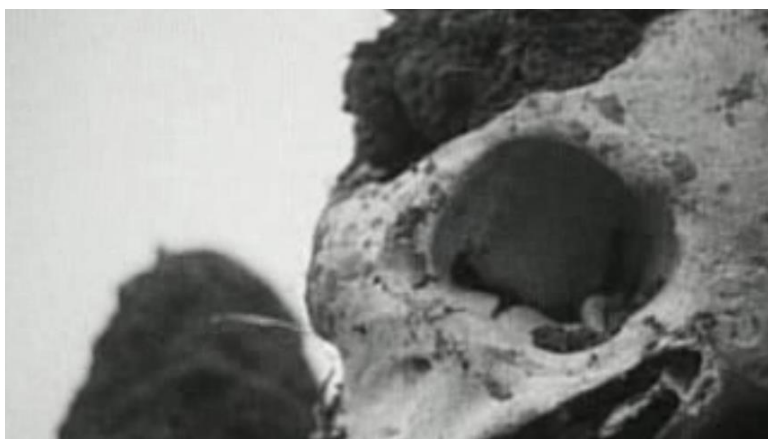
Pierwsza część filmu rozgrywa się wyłącznie w trzech pomieszczeniach. Jest to czas, kiedy Joanna prezentuje zdecydowaną defensywną postawę. Natomiast kiedy akcja przenosi się na zewnątrz (około 50. minuty filmu), Joanna zaczyna słabnąć. Reżyser nie pokazuje nam wówczas niemal w ogóle scenografii, skupiając się przede wszystkim na ludziach, którzy z zainteresowaniem przyglądają się temu, co się dzieje.



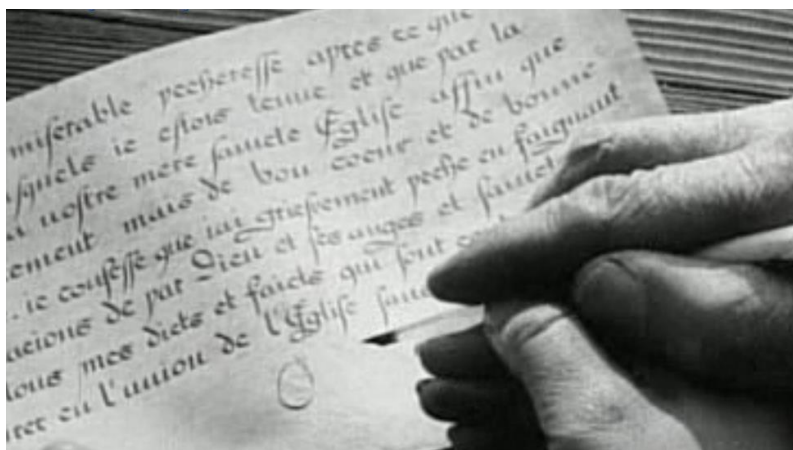
Joanna zostaje bowiem wystawiona na widok publiczny. Jest bezbronna i w pewnym sensie naga. Jednym z obserwatorów jest grabarz, który wykonując swoją pracę, spokojnie przygląda się procesowi. Jest on symbolem vanitatywnym – dyskretną personifikacją śmierci, która zwiastuje definitywne przełamanie dystansu wyznaczonego przez ciało. Joanna, przyglądając się pracy grabarza, zauważa wykopane przez niego czaszki, po których spacerują białe robaki – niezwykle sugestywny znak rozpadu ciała i śmierci. Jej zmęczony wzrok odwraca się od tego widoku i zatrzymuje na polnych kwiatach.







Wyrażony tu kontrast między życiem a śmiercią przyspiesza akt jej kapitulacji. Jeden z sędziów ujmuje jej dłoń i niejako wspólnie z nią składa podpis pod dokumentem odwołującym zeznania. Podpis, który poświadcza także władzę nad ciałem Joanny.



Ciało Joanny, które obserwujemy w filmie, jest jednak czymś więcej – ono transcenduje opór. Film wyraźnie sugeruje, że jest ono ponad fizyczną obecnością, która sprzeciwia się oprawcom. Jest przełamaniem struktury wewnątrz – zewnątrz, buduje bowiem dystans, którego nie są w stanie przebyć jej sędziowie.

### **Dwie komunie**

Dreyer umieszcza w swoim filmie dwie sceny przedstawiające sprawowanie Eucharystii. Pierwsza z nich, o której już wspominaliśmy, domyka sceny, w których Joanna jest niezwykle waleczna, i zapowiada jednocześnie akt jej kapitulacji, którym jest złożenie podpisu pod dokumentem odwołującym zeznania. Warto zauważyć, że przygotowaniem do pierwszej komunii Joanny jest bardzo ważna scena pokazująca upuszczanie krwi. Oczywiście są w tym miejscu skojarzenia z cierpiącym Chrystusem: oto wycieńczona po morderczym procesie Joanna oddaje krew, znak życia i ofiary, prosząc o możliwość przyjęcia komunii, która jest mistycznym uobecnieniem wydarzeń rozgrywających się na Golgocie. Komunia nie dochodzi jednak do skutku, stając się znakiem oddzielenia między Joanną a jej sędziami. Mistyczne znaczenie komunii zostaje przez reżysera chwilowo ukryte, aby ujawnić swój potencjał w swej drugiej odsłonie. Centralną rolę zaczyna odgrywać ciało Joanny, które począwszy od tej sceny, konsekwentnie poddaje się władzy jej sędziów. Na znaczeniu zyskuje również przestrzeń w filmie – kiedy dystans wyznaczony przez ciało bohaterki zostaje pokonany, jej pokazanie na zewnątrz staje się znakiem władzy. Więcej, sama przestrzeń jest tu imieniem władzy, którą się manifestuje. Od tego momentu Joanna staje się

(a) *personalnym* elementem w paradzie, którą aranżują jej sędziowie – ci, którzy wygrali. Scena, którą oglądamy po powrocie Joanny do celi po zakończeniu parady, łączy ze sobą dwie części filmu – personalną i mistyczną. Przyjrzyjmy się bliżej dynamice tej sceny.

Joanna jest w swojej celi. Golone są jej włosy. Kamera z wielką dokładnością pokazuje kolejne ich fragmenty spadające na podłogę. Wraz z nimi opadają resztki tożsamości głównej bohaterki. Reżyser decyduje się w tym momencie na znacznie dokładniejsze pokazanie świata zewnętrznego. Tak więc widzimy nie tylko twarze, ale również ich kontekst – pełen życia świat, który, jak się wkrótce okaże, znajduje się na progu społecznego wrzenia.



Następuje korelacja napięcia wewnętrznego Joanny ze wzburzeniem, które zaczyna wzrastać na zewnątrz. Za chwilę nastąpi bowiem zakwestionowanie relacji wewnątrz-zewnątrz. Pozbawiona już włosów Joanna przygląda się, jak są one zamiatane. Wraz z nimi na szufle trafia korona (przypominająca koronę cierniową Chrystusa), którą uplotła dla siebie w trakcie wcześniejszego pobytu w celi.



Joanna zostaje więc pozbawiona nie tylko włosów – siły i tożsamości, ale również znaku potwierdzającego szczególny charakter jej życia wewnętrznego. Woła więc: „Idź! Poszukaj sędziów! Chcę ich widzieć z powrotem. Skłamałam! Szybko!”. Sędziowie pojawiają się w celi.

JOANNA

Popełniłam wielki grzech. Zdradziłam Boga, aby ratować życie.

SĘDZIA

Joanno, przecież wyznałaś wszystko już wcześniej. Powiedziałaś, że uwiódł Cię diabeł.

Nadal wierzysz, że zostałaś posłana przez Boga?

JOANNA

Wszystko, co powiedziałam wywołane było lękiem przed stosem.

SĘDZIA

Nie masz nam już nic do powiedzenia?

Joanna zaprzecza. Sędziowie wyraźnie poruszeni opuszczają jej cele (płacze również ten, który wcześniej ją opluł).

Druga komunia jest ostatnim sakramentem Joanny. Procesja, która wraz z księdzem wkracza do celi Joanny, jest zaproszeniem tego, co zewnętrzne, do środka.



Kiedy Joanna raz jeszcze wychodzi na zewnątrz, to struktura wewnątrz-zewnątrz definitywnie się załamuje. Jej ciało przestaje być miarą dystansu między nią samą a innymi –

tak jak było to do tej pory. Bohaterka przyjmująca Komunię pokazana jest z wielkim mistycznym spokojem. Następuje szczególnego rodzaju substytucja – ciało Joanny zostaje zastąpione ciałem eucharystycznym. Scena ta wyróżnia się też na tle całego filmu bardzo silnymi elementami rytualnymi.



Opisując ofiarę mszalną, C. G. Jung pisał: „Świadomość ludzka (reprezentowana przez kapłana i wiernych) staje w obliczu pewnego autonomicznego procesu, który zachodzi w wymiarze transcendentnym wobec świadomości (procesu „boskiego” lub „ponadczasowego”), staje w obliczu czegoś, co w żaden sposób nie zależy od działania człowieka, wręcz przeciwnie – co pobudza człowieka do działania, a nawet może nim zawładnąć i uczynić uczestnikiem boskiego dramatu”<sup>29</sup>. Dramat personalny, który do tej pory oglądaliśmy, zostaje zastąpiony dramatem boskim. Pierwsza komunია, którą oglądaliśmy, była znakiem oddzielenia i zerwania, druga staje się znakiem porozumienia między Joanną i innymi. Zapowiedź zmiany możemy dostrzec już w reakcjach sędziów, którzy są wyraźnie poruszeni jej postawą. Eucharystii przygląda się przez cały czas jeden z nich, biorąc w niej czynny udział.

---

<sup>29</sup> C. G. Jung, *Ofiara mszalna*, w: *Antropologia widowisk*, dz. cyt., s. 289.



Druga komunia zbliża Twarze w znaczeniu, jakie nadał temu terminowi Lévinas. Sceny ukazujące sędziów Joanny przedstawiają wyraźnie rozwijającą się nić relacji etycznej – porozumienia religijnego między sądzącymi a sądzoną. Możliwość spotkania z twarzą byłaby w tym miejscu współodpowiedzialnością sędziów za dramat egzystencjalny bohaterki.

Jung w swoim komentarzu na temat ofiary mszalnej zwrócił uwagę przede wszystkim na wielką autonomiczność procesu, który się dokonuje. Istotnie, to, co widzimy na ekranie, na nowo organizuje rzeczywistość filmową. Dreyer jednak położył dużo większy nacisk na podmiotowość Joanny. W kontekście słów Junga należy zauważyć, że Joanna faktycznie jest pobudzonym do działania uczestnikiem boskiego dramatu, ale jest też podmiotem realnie współuczestniczącym, nie zaś tylko poddającym się działaniu. Wyznacznikiem dystansu – miarą przestrzeni – staje się odtąd ciało Joanny i ciało Eucharystyczne, dlatego też dotychczasowe reguły organizujące rzeczywistość filmową zmieniają swój sens. Wraz z procesją Joanny wkracza do jej celi pewna uniwersalność, która zdaje się abstrahować od kantowskich kategorii umysłu: przestrzeni i czasu<sup>30</sup>. Ministranci, którzy towarzyszą księdzu, noszą współczesne stroje. Możemy również zauważyć, że jedna z obecnych osób ma na sobie okulary. Czas został przełamany. Dotychczas patrzyliśmy na świat oczami postaci filmowych: było to spojrzenie immanentne – ze środka postaci filmowej. Teraz spojrzenie to zachowuje swój charakter, kieruje się jednak poza czas i nabiera cech uniwersalnych.

Warto również zauważyć, że film Dreyera właściwie przez cały czas wymyka się dychotomii ciała i duszy. Co więcej, to właśnie element cielesny jest elementem wiodącym. Komunia nie tyle daje jej siły do zmierzenia się z własną śmiercią, ile jest przede wszystkim przeobrażeniem jej działającego ciała. W tym sensie film Dreyera staje się spójny z tradycją

---

<sup>30</sup> Por. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, cz. I, *Estetyka transcendentalsa*, rozdział I *O przestrzeni* i rozdział II *O czasie*, przeł. R. Ingarden, Kęty 2001.

biblijną, która nie zna wyraźnej opozycji duszy i ciała. Słowa Jezusa: „Nie bójcie się tych, którzy zabijają ciało, ale nic więcej uczynić nie mogą” (Łk 12, 4-5), spełniają się w Joannie, która broni swojej tożsamości, a raczej na nowo ją interpretuje. Choć druga komunia zbliża twarze, to jest również zapowiedzią nadciągającego wzburzenia społecznego.

### *Sacrum*

Przyjrzyjmy się jednej z najciekawszych i najważniejszych opinii na temat *sacrum*, której autorem jest René Girard. „Sacrum to coś, co panuje nad człowiekiem tym mocniej, im bardziej człowiek sądzi, że zdolny jest nad nim zapanować. Są to więc, oprócz zjawisk drugorzędnych, burze, pożary i epidemie dziesiątkujące ludzi. Lecz jest to także i przede wszystkim przemoc samych ludzi, przemoc uważana za coś zewnętrznego i mylona odtąd z tymi wszystkimi siłami, które zagrażają ludziom z zewnątrz. To właśnie przemoc stanowi ukryte serce i duszę *sacrum*”<sup>31</sup>. Słowa Girarda wskazują na niezwykle połączenie porządku przyrody z porządkiem ludzkim. Siła żywiołów, które zagrażają człowiekowi, staje się wzorem dla sił społecznych. Przemoc zewnętrzna – naturalna i autonomiczna – jest prefiguracją przemocy wewnętrznej, rozwijającej się wewnątrz społeczeństwa i traktowanej jako równie naturalna co siły przyrody. Girard mocno podkreśla w swoich pracach heteronomię podmiotów w społeczeństwie<sup>32</sup>. Zarówno rytuał, który urzeczywistnia się jako „rodzaj przemocy bez ryzyka zemsty”, jak również kryzys związany z zanikiem kluczowych różnic społecznych, którego ostatecznym rezultatem jest pojawienie się kozła ofiarnego, pokazują społeczeństwo, którym rządzą ukryte siły ludyczne i w którym zupełnie marginalną rolę pełni indywidualne działanie. Sacrum jest u Girarda siłą na progu instytucjonalizacji. Jest pierwotną energią, manifestującą się w swej dosłowności, posiadającą cechy naturalnego żywiołu regulującego życie społeczne. Oczywiście sacrum Girarda chowa się za parawanem rytuału, ale swoją prawdziwą naturę ujawnia w momencie kryzysu, kiedy system ofiarniczy zostaje rozregulowany. *Sacrum* ma dwie twarze: instytucjonalną i ludyczną, rewolucyjną. Tylko ta druga odnosi się do głębokich zmian społecznych. Tym samym Girard podpowiada, że przemoc ma większą moc niż instytucje, które jej strzegą.

Zobaczmy teraz, jak do kwestii możliwego spotkania z *sacrum* odnosił się Lévinas. „Inaczej niż relacja z *sacrum*, relacja etyczna wyklucza wszelkie znaczenie, którego

---

<sup>31</sup> R. Girard, *Kryzys ofiarniczy*, w: *Antropologia widowisk*, dz. cyt., s. 303.

<sup>32</sup> Por. R. Girard, *Sacrum i przemoc*, przeł. M. Plecińska i M. Pleciński, Poznań 1993, s. 40 – 104 i R. Girard, *Kozioł Ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1991.

pozostający w niej człowiek byłby nieświadomy. Kiedy pozostaję w relacji etycznej, odrzucam rolę, jaką grałbym w dramacie, którego nie jestem autorem albo którego zakończenie ktoś inny zna przede mną, odmawiam bycia figurantem w dramacie zbawienia i potępienia, który grałby mną wbrew mnie”<sup>33</sup>. Postawa, którą prezentuje bohaterka filmu Dreyera, jest bliska temu, o czym mówi Lévinas. Jest ona przywołaniem *nieskończonego*, który nie może ochronić żadnego dobra przychodzącego ze świata. Ten *inny* i *nieskończony* nie odpowiada również na wołanie zawiedzionej nadziei. „[Nieskończoność tzn czyj? L czy G? Tak czy inaczej – informacja zbędna] nie ma mitycznego formatu bytu, któremu nie sposób stawić czoła i który chwyta ją w swe niewidzialne sieci. Nie jest numeryczna: ja, które się do niej zbliża, nie zostaje unicestwione ani wyniesione poza siebie, ale pozostaje u siebie i zachowuje swą odrębność. Tylko byt (*a*)*teistyczny* może odnosić się do innego i zarazem *wyabsolutniać* się z tej relacji”<sup>34</sup>. Koncepcja Lévinasa nie neguje istnienia *sacrum*, rozumianego jako przejmująca i groźna siła, z którą nie sposób podjąć równorzędnego dialogu. Dialog, który prowadzi *sacrum*, jest zapośredniczony przez rytuały i przemawia zawsze z wysokości społeczeństwa. Francuski filozof zwraca jednak uwagę na inną możliwość: *wyabsolutnienie*, o którym wspomina, jest z jednej strony uwolnieniem od lęku, który budzi irracjonalność *sacrum*, owo *tremendum*, o którym wspominał Rudolf Otto<sup>35</sup>, z drugiej zaś wejściem w relację z *nieskończonym*, a więc ustawieniem się poza kontekstem społecznym i poza regułami gry, które rządzą życiem społecznym. Warunkiem jest tu przywoływana już wcześniej kategoria (*a*)*teizmu*, zgodnie z którą świat, także w znaczeniu świata społecznego, nie jest źródłem żadnych potrzeb, które ewentualnie mogłyby być spełnione poprzez *sacrum* lub też za jego pośrednictwem. W postawie tej rezygnuje się w istocie z rytualizacji, która towarzyszy na ogół mitycznemu przeżywaniu sfery *sacrum*. Spotkanie, o którym pisze Lévinas, nie odnosi się bowiem do ważnej dla mitu funkcji związanej z objaśnieniem świata i rządzących nim reguł. Postawa, którą proponuje Lévinas, w gruncie rzeczy jest bliska mitycznemu odcięciu się od świata, który jawi się jako fundamentalne i zbędne w gruncie rzeczy oddalenie między podmiotem a *nieskończonym*<sup>36</sup>. Tym niemniej warto podkreślić, że mimo podobieństw stanowiska Lévinasa do postawy mistycznej, występują między nimi także pewne znamienne różnice. Mistyk na ogół porzuca świat, który jest niego zbędnym balastem. Natomiast postawa zaproponowana przez Lévinasa

---

<sup>33</sup> E. Lévinas, dz. cyt., s. 79.

<sup>34</sup> Tamże, s. 77.

<sup>35</sup> Por. R. Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999.

<sup>36</sup> Por. J. A. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001.



zakłada zanurzenie się w świecie, aby następnie odkryć wymiar istnienia podmiotowego, którego świat nie jest w stanie zaspokoić. „Życie prawdziwe jest nieobecne”, pisze Lévinas. Nie jest to echo idealizmu, ale przesunięcie ciężaru bycia człowieka w świecie ze sfery współuczestniczenia w żywiołach świata, które w taki lub inny sposób odnoszą się do poznania, do sfery, która jest poza kategoriami epistemologicznymi<sup>37</sup>. Jest czuciem, wrażeniem, które potwierdza się po uprzednio pojętym trudzie, związanym z kontaktem ze światem.

Postawa, którą prezentuje Joanna w filmie, bliska jest owemu *wyabsolutnianiu*, o którym wspomina Lévinas. Przede wszystkim postać ta ma za sobą doświadczenie potrzeb, które płyną ze świata i są rozumiane jako potrzeby najbliższe, w tym tak fundamentalne, jak potrzeba życia, czy nawet ważniejsza od niej i wyraźnie obecna w filmie potrzeba tożsamości społecznej, a więc ściśle określonego i niezwykle intymnego sposobu bycia wśród innych. W pewnym sensie punkt przełomowy, jakim jest druga komunia Joanny, pokazuje nieracjonalność działania instytucji, w które wplecione jest również *sacrum*. Dreyer pokazuje bowiem struktury społeczne, które są głębokim nieładem i nieporządkiem. Po pierwsze, widzimy w filmie rozpad struktury instytucji władzy religijnej sprzężonej z władzą świecką, po drugie – daje o sobie znać rozchwianie elementu ponadinstytucjonalnego reprezentowanego przez tłum.

Dzieło Dreyera można odczytywać jako opowieść ewangeliczną – w tym sensie, że istnieje daleko idąca zgodność archetypiczna między historią opowiedzianą przez duńskiego reżysera a ewangelicznymi scenami męki i śmierci Jezusa Chrystusa. Bez problemu więc możemy odnaleźć w filmie podstawowe elementy pasyjne: niesprawiedliwy sąd, wyszydzenie przez oprawców i męczeńską śmierć w obronie prawdy, w którą się wierzy. Fakt ten, jak zauważył Bordwell, może narzucać odbiorcy określony kontekst interpretacyjny. „The outcome of the film is programmed from the beginning not only because we know the historical Joan but also because we know the story of the passion”<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> E. Lévinas, dz. cyt., s. 151-167.

<sup>38</sup> A. H. Redmon, „Come out of Here, My People”: Pandemonium and Power in Carl Theodor Dreyer's *La Passion de Jeanne d'Arc*, „Studies in French Cinema”, tom 6, nr 3, February 2007, s. 185.



Dreyer unika jednak rozstrzygnięć, które wpisywałyby się w jeden założony z góry schemat. Jego bohaterowie są przedstawieni w sposób silnie zindywidualizowany i dynamiczny. Nieuchronność losu Joanny, rozumiana także jako określone rozwiązania fabularne, faktycznie daje się zauważyć. Należy jednak w tym miejscu oddzielić postać filmową od postaci historycznej. Joanna Dreyera jest zjawą – fenomenem, który pojawia się w przestrzeni filmowej gdzieś na granicy między instytucjonalnym przedrozumieniem odbiorców a techniką filmową, która powołała go do życia. Postać, o której opowiada duński reżyser, próbuje znaleźć swoje miejsce w dramacie władzy i wiedzy, którego jest częścią. Dlatego elementy pasyjne filmu pokazują różne sposoby rozumienia i uczestniczenia w *sacrum* – przede wszystkim w perspektywie głównej bohaterki, potwierdzając jej niezależność. Reżyser, wbrew pozorom, nie pokazuje *sacrum*, które jest siłą regulującą życie społeczne. Stara się raczej opowiadać o prostocie, z jaką *sacrum* zmienia się w instytucję. Nie chodzi tu tylko o mechanizm opisany przez Michela Foucault, zgodnie z którym przemoc z czasem staje się siłą sankcjonowaną przez państwo w ramach wyspecjalizowanych instytucji<sup>39</sup>, ale też o to, że rytualna przemoc wypełnia całą przestrzeń zajmowaną przez instytucje. Staje się jej głównym celem i sensem, dla którego istnieje.

Jednym z podstawowych artefaktów pasyjnych pojawiających się w filmie jest krzyż. Pełni on rolę swoistego łącznika między filmem a Ewangelią. Krzyża nie sposób oddzielić od historii, która za nim stoi, i od trwających przez wieki procesów, które korzystały z tych znaczeń. Już w Ewangeliach, które dostarczyły jego pierwszej interpretacji, można zauważyć, że jest on wydarzeniem z porządku życia społecznego. Jego celem jest w gruncie rzeczy rewolucja, która organizuje to życie na nowo. Film Dreyera, który jest bardzo blisko tych

---

<sup>39</sup> Por. M. Foucault, dz. cyt.

znaczeń, staje się więc opowieścią o rewolucji. Po pierwsze jest to rewolucja, która rozgrywa się we wnętrzu głównej bohaterki; po drugie rewolucja, która rezonuje społecznie.

Krzyż obecny jest w filmie w dwóch formach. Pierwszą z nich jest cień, drugą zaś realny krucyfiks. Pierwsza postać pojawia się, kiedy światło prześwietla kratę celi – na podłodze widoczny jest wówczas wyraźny znak krzyża.



Druga zaś jest przedmiotem wnoszonym do celi Joanny (na przykład w scenie komunii) oraz trzymany przez nią lub przed nią w zasięgu jej wzroku w momencie śmierci. Każde ze znaczeń łączy pierwotny kontekst, w którym krzyż odnosi się przede wszystkim do męki Chrystusa, z indywidualnym doświadczeniem bohaterki. Krzyż będący cieniem dyskretnie zaznacza swoją obecność jako znak pocieszenia i nadziei. Pełni rolę drogowskazu – wpatrując się w niego, Joanna wykonuje dla siebie koronę ze słomy na wzór korony cierniowej. Jest to jednak znak kruchy, który znika pod stopami wkraczającego do celi fałszywego protagonisty. O wiele wyraźniej i bardziej wieloznacznie obecny jest w filmie

realny krucyfiks. Jest sztandarem, pod którym wkraczają do celi jej sędziowie w scenie pierwszej komunii. Zwiastuje nadejście mrocznego *sacrum*, za którym stoi potęga instytucji. Pojawia się również w scenie drugiej komunii i towarzyszy scenie mistycznego zjednoczenia Joanny z Bogiem. Jest w końcu obecny w momencie jej śmierci. Tuż przed podłożeniem płomieni Joanna przyciska go z czułością do swej piersi. Kiedy zaś płonie na stosie, krzyż trzymany na długim proporcu przez mnicha staje się dla niej niepewnym znakiem Boskiej opieki, ledwie widocznym przez płomienie.



Obecny w filmie wątek społeczeństwa będącego w trakcie gwałtownych przemian obecny jest również w pracy Allena H. Redmona. Według niego kluczową rolę pełnią w filmie jego ostatnie sceny. „La Passion shifts in the final moments of the film from the story of the young heroine to a depiction of community engulfed in crisis”<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> A. H. Redmon, dz. cyt., s. 184.



Redmon przytacza opinie na temat filmu Dreyera, które zgodnie określają to dzieło jako jedno z najtrudniejszych w odbiorze (w znaczeniu czysto sensualnej przyjemności oglądania), podkreślając zarazem, że jest to jedno z największych dokonań w dziejach filmu artystycznego. Autor opowiada o filmie nie w kontekście dramatu podmiotów, ale dramatu społecznego, którego centrum jest postać Joanny. Podstawową rolę w opowiedzianej przez Dreyera historii pełni według niego krzyż. Analizując jego rolę, autor skupia się ostatecznie na księdze Nowego Testamentu – Apokalipsie. Film Dreyera zostaje odczytany przez autora jako apokaliptyczna opowieść o męce i jej konsekwencjach – zwłaszcza konsekwencjach społecznych. Korzystając z teorii René Girarda, interpretuje on postać Joanny w kategoriach, które odpowiadają Girardowskiej figurze kozła ofiarnego<sup>41</sup>. Film w tym kontekście byłby opowieścią o społeczeństwie w dobie kryzysu, sama Joanna zaś zbawiennym wyjściem – *sacrum*, które na nowo wprowadza ład społeczny. Autor zauważa, że krzyż, który pojawia się w filmie, odnosi się wprost do jego profetycznych znaczeń obecnych w Apokalipsie. Znaczeniom tym odpowiada postawa, którą przyjmuje Joanna wobec swoich sędziów. Pierwsze znaczenie krzyża ma charakter ofiarniczy (*sacrificial*). Powtarzając za Girardem, Chrystus umarł na nim, aby zadość uczynić okrutnemu Bogu. Drugi zaś to krzyż nieofiarniczy (*non-sacrificial*) – na którym umiera się z powodu grzechów, nie zaś za nie. W porządku apokaliptycznym odpowiadają temu dwie personifikacje Chrystusa: Lew – krzyż ofiarniczy i Baranek – krzyż nieofiarniczy.

Autor przenosi ten schemat na postać Joanny. Jej lwia odwaga wobec prześladowców rozkwitałaby w cieniu krzyża ofiarniczego, pokora zaś i słabość rosłyby w siłę w perspektywie stosu, któremu ostatecznie towarzyszy krzyż nieofiarniczy. Autor słusznie

---

<sup>41</sup> R. Girard, *Kozioł Ofiarny*, przeł. Mirosława Goszczyńska, Łódź 1991.

zauważa przemianę głównej bohaterki, która przechodzi od postaw ofensywnych (lew) do pokory (baranek). Jest to zgodne z Ewangeliczną interpretacją męki Chrystusa, której moc płynie z pokornego przyjęcia śmierci krzyżowej. „Military reading of the cross can only lead to a parody of the cross”<sup>42</sup>. Triumf baranka, który widzimy w Apokalipsie, odnosi się właśnie do tak rozumianej siły krzyża. W pewnym momencie baranek uzyskuje przymioty boskie właśnie jako doskonała ofiara, tracąc przy tym pierwotny starotestamentowy kontekst Mesjasza, który miał być lwem z pokolenia Judy, a więc zatriumfować dzięki potędze, której wyrazem byłyby konkretne wpływy polityczne i władza. „Baranek zabity jest godzien wziąć potęgę i bogactwo, i mądrość, i moc, i cześć, i chwałę, i błogosławieństwo [...]. Zasiadającemu na tronie i Barankowi błogosławieństwo i cześć, i chwała, i moc, na wieki wieków!” (Ap 5, 12;14). Jak pisze Redmon, „the power of the lion is expressed through the performance of the lamb”<sup>43</sup>.

Proces Joanny przypomina oczywiście proces Jezusa Chrystusa, ale jego przebieg pokazany w filmie duńskiego reżysera jest osadzony w odmiennych kontekstach społecznych niż te, które możemy opisać, opierając się na źródłach ewangelicznych. Tym samym nie da się wprost zastosować w odniesieniu do filmowej Joanny Girardowskiej kategorii kozła ofiarnego. Kozioł ofiarny jest odpowiedzią na społeczeństwo pogrążone w kryzysie, w którym wartości i zasadnicze różnice społeczne ulegają zachwianiu. „W kryzysie ofiarniczym przeciwnicy uważają się za podzielonych przez dobroczynną różnicę. W rzeczywistości wszystkie różnice zacierają się. Wszędzie panuje to samo pragnienie, ta sama nienawiść, ta sama strategia, to samo złudzenie dobroczynnego zróżnicowania w coraz bardziej kompletnej jednostajności. W miarę, jak kryzys utwierdza się, wszyscy członkowie wspólnoty stają się bliźniętami przemocy. Można powiedzieć, iż stają się swoimi sobowtórami, odbiciem siebie samych”<sup>44</sup>. Pojawia się wówczas potrzeba złożenia niewinnej ofiary, aby scedować na nią obecne pod postacią rozchwiania społeczne zło. Opis można dopasować do sytuacji historyczno-społecznej w czasach Chrystusa: czasach ścierających się autorytetów, fałszywych proroków i niepokoju społecznego, które zauważa również elita świątynna, oświadczająca ustami arcykapłana: „Będzie korzystniej, jeśli jeden człowiek umrze za lud, niż gdyby miał zginąć cały naród” (Jan 11, 50). Tłum, który widzimy w filmie Dreyera, jest pełen namiętności. Reżyser jednak nie podpowiada nam, że są one zarzewiem kryzysu, który wymagałby złożenia ofiary. Tak więc również Girardowska teoria *mimesis* – „zła, które

---

<sup>42</sup> A. H. Redmon, dz. cyt., s. 189.

<sup>43</sup> Tamże, s. 187.

<sup>44</sup> R. Girard, *Kryzys ofiarniczy*, dz. cyt., s. 305.

rośnie jak kula śnieżna” – nie znajduje tu zastosowania. Bezrefleksyjną mimetyczność możemy ewentualnie zauważyć wśród sędziów, w sensie ścisłym nie stanowią oni jednak tłum. Tłum stoi niewątpliwie po stronie Joanny. Jego zjawienie się nie tyle wpisuje się w apokaliptyczną przepowiednię, która nakazuje wyjście, opuszczenie grzesznego Babilonu, ile zdobycie go i poddanie innej władzy. *Sacrum* w filmie Dreyera zostaje pokonane przez (a)teistyczną postawę Joanny, która sakralnej przemocy instytucji wytrąca argumenty. *Sacrum*, które widzimy w filmie, nie jest obrzędem, w którym bierze udział lud – jest przypisane do opresyjnej instytucji.

## Tłum

Obok świata Joanny i jej sędziów, bohaterem filmu Dreyera jest także barwny tłum, który zbiera się pod zamkiem w oczekiwaniu na proces, niczym podczas średniowiecznego święta, o którym Bachtin pisał, że „stawało się niejako Janusem o dwóch twarzach. Jeżeli jego oficjalne, kościele oblicze zwrócone było ku przeszłości, uświęcając i sankcjonując istniejący ustrój, to jego twarz ludowa i jarmarczna spoglądała w przyszłość, śmiejąc się na pogrzebie przeszłości i teraźniejszości”<sup>45</sup>. Tłum Dreyera śmieje się w inny sposób. Jeżeli śmiech potraktujemy jako rodzaj zerwania z zastanymi regułami, to w tym przypadku owo zerwanie wyraża się w amorficzności przedstawionych postaci. Kamera wydobywa z tłumy różnej maści błaznów, cyrkowców i sztukmistrzów, wyginających się w nienaturalnych pozach. Amorficzność ta umocowana jest w napięciu między przeszłością i przyszłością. Ten stan pomiędzy – stan zawieszenia – zwiastują ich ciała poddawane różnego rodzaju nienaturalnym, niestandardowym zabiegom. Ciało jest miejscem, w którym spotyka się struktura społeczna. Gimnastyka ciała, którą obserwujemy, jest gimnastyką wokół samej struktury, naginaniem jej tworzywa, które w pewnym momencie pęka. Oglądając te sceny, możemy odnieść wrażenie, że oto stają przed nami postacie jakby zainspirowane obrazami Hieronima Boscha. Boschowski byłby styl, który zakłada karnawalizację, a więc istnienie świata odwróconego i przejaskrawionego, w którym „głupcy i błazni stają się nosicielami szczególnej formy życiowej, realnej i idealnej równocześnie. Znajdują się na pograniczu życia i sztuki – jak gdyby w jakiejś osobliwej sferze przejściowej: nie są to zwyczajnie cudacy czy ludzie głupi (w sensie potocznym), ale i nie aktorzy komiczni”<sup>46</sup>. Można tu też zauważyć pewne niedopasowanie, które oglądamy na zewnątrz, do tego, co dzieje się w środku.

---

<sup>45</sup> M. Bachtin, *Ludowe formy świąt karnawałowych*, w: *Antropologia widowisk*, dz. cyt., s. 379.

<sup>46</sup> M. Bachtin, dz. cyt., s. 376.

Pozornie sprawia to wrażenie obojętności świata zewnętrznego, który pulsuje swoim własnym rytmem, jedyną zaś formą jego zaangażowania się w dramat procesu jest owa dziwność, inność, która jest potencjałem zakładającym możliwość odcięcia się od struktury czy instytucji. Jak się okazuje, ta ludyczna inność sytuuje się w filmie po stronie bohaterki. Znamienne, że owo opowiedzenie się za nią osiąga swój szczyt w momencie jej śmierci. Joanna bowiem sama jest inna. Jest elementem niepasującym do struktury. Jej tożsamość w tym kontekście staje się procesem, który nabiera nowego ciężaru, obrasta w konteksty w rytmie przesilenia społecznego, które widzimy.







Dreyer nie nazywa wprost procesów społecznych, które możemy zobaczyć w filmie. Można odnieść wrażenie, że na ekranie toczą się dwa przewody sądowe: jawny i utajony. Pierwszy odnosi się do Joanny i statusu jej objawień. Natomiast drugi związany jest ze społeczeństwem i jego związkiem z instytucjami władzy. Sędziowie zachowują się niekiedy jak tłum, ale granice ich władzy wyznacza przestrzeń celi Joanny. Kiedy próbują oni zmanifestować ją wobec świata zewnętrznego, ponoszą porażkę. Kiedy przestrzeń, jak już wyżej wspominaliśmy, staje się na chwilę imieniem władzy, dokonuje się gwałtowny zwrot akcji: rewolucja podmiotowa głównej bohaterki. To w jej rytmie zaczyna pulsować gniew ludu, który zdaje się wydzierać instytucjom kolejne obszary władania. Im bliższy jest koniec życia Joanny, tym częstsze są kadry pokazujące niepokój, który tli się wokół niej, przyspiesza też praca kamery: reżyser pokazuje serie dynamicznie zmieniających się ujęć. Kiedy ciało zaczyna płonąć, widz ogląda już regularną bitwę między tłumem a władzami. Joanna staje się pochodnią oświetlającą społeczny gniew.





Karnawał odwraca rzeczywistość, żeby przynieść nowy ład – a ten nowy ład na nastać po jej śmierci. Proces budowania tożsamości przez Joannę zaczyna się właśnie w momencie zetknięcia się z tłumem. Karnawał, który jest również świętem, w którym podmiotowość w barwnej wielości nieustannie zmienia swój kształt, rozpoczyna proces przejmowania tożsamości Joanny. Zdanie, które pada z tłumu po dokonanej egzekucji: „spaliliście świętą!”, jest nie tylko znakiem i głosem oburzenia, ale też znakiem i głosem przywłaszczającym. Odtąd podmiotowość Joanny rośnie i splata się nierozzerwalnie z życiem wśród innych i dla innych. Staje się podmiotowością na progu instytucjonalizacji.

## Rozdział III

### Twarz

Główną rolę w filmie Dreyera grają twarze. Są one nośnikami niemal wszystkich obecnych w nim treści. W poprzednich rozdziałach krążyliśmy wokół zagadnień związanych z twarzą, skupiając się jednak na elementach, które jej towarzyszą: tożsamości, masce, i wreszcie ich usytuowaniu wobec innych. Teraz zaś spróbujemy zbliżyć się do samej twarzy, która przejawia się w różnych formach ekspresji, będących pierwotnymi wrażeniami, z których utkana jest materia filmu Dreyera.

Według Lévinasa „twarzą nazywamy sposób, w jaki *inny* ukazuje się, przewyższając ideę Innego we mnie”<sup>47</sup>. Lévinas, mówiąc o twarzy, nie odnosi się oczywiście wyłącznie do części ciała człowieka ujmowanej dosłownie w jej fizyczności. Twarz staje się dla niego najbardziej pojemną kategorią opisową, którą można wyrazić za pomocą języka. Twarz jest sposobem wyrażania się Innego – rozmowy, którą z *innym* podejmuje. Jest to jednak szczególna rozmowa. Twarz stale jest przede mną, albo, mówiąc precyzyjniej, nade mną. „Twarz nie daje się osiąść. Wymyka się mojej władzy. W swej epifanii, w swej ekspresji, dający się jeszcze ujmować byt zmysłowy przeobraża się w byt, który stawia totalny opór ujmowaniu. [...] Opór wobec ujmowania nie jest bowiem nieprzewycięzalnym oporem twardej skały, która łamie wysiłek ręki. Nie przypomina też oddalenia gwiazdy w bezmiernej przestrzeni. Ekspresja, jaką do świata wprowadza twarz, nie odsłania słabości moich władz, lecz powtarza samą możliwość władzy. Twarz, choć jest rzeczą wśród rzeczy, przebija formę, która ją ogranicza. Znaczy to konkretnie, że twarz do mnie mówi, a tym samym zaprasza do relacji, która nie ma wspólnej miary ani z władzą rozkoszowania się, ani z władzą wiedzy”<sup>48</sup>.

Pisząc o zjawianiu się twarzy, Lévinas używa słowa *epifania*, które w tradycji starotestamentowej służyło do opisu pojawiania się Boga lub rzeczywistości będącej bardzo blisko niego. Twarz odnosi się do *nieskończonego*. *Nieskończony* i *nieskończoność* (te słowa filozof często stosuje zamiennie) są miarą inności wobec świata wiedzy i władzy (*świata całości*). „Nieskończoność ukazuje się jako twarz w etycznym uporze”<sup>49</sup>. Twarz stawia totalny opór ujmowaniu, tzn. przekreśla cały wysiłek, którego można użyć, aby ją wyjaśnić i zrationalizować, przy czym racjonalizacja jest tu wyraźnie powiązana ze zdobywaniem. Lévinas odrzuca kategorię poznania, która mogłaby odsłonić twarz. Ostateczną konsekwencją

---

<sup>47</sup> E. Lévinas, dz. cyt., s. 41.

<sup>48</sup> Tamże, s. 232.

<sup>49</sup> Tamże, s. 235.

poznania jest przemoc. Twarz według Lévinasa nie jest przedmiotem poznania, ale zobowiązania. Nie reprezentuje żadnej mocy, czy to w znaczeniu fizycznym, czy to w znaczeniu intelektualnym – jest naga i bezbronna.

Oddajmy głos Antoniemu Kępińskiemu: „Należy przypuszczać, że u wyższych przynajmniej kręgowców głowa jest istotnym czynnikiem we wzajemnym rozpoznawaniu się i w rozpoznawaniu podstawowych stanów emocjonalnych. Na pewno jest tak u człowieka – twarz jest jego legitymacją. (...) W stosunkach międzyludzkich, w przeciwieństwie do reszty ciała, twarz pozostaje zawsze *naga*. Inaczej ludzie nie mogliby się wzajemnie rozpoznawać”<sup>50</sup>. Można odnieść wrażenie, że twarz zaświadcza o tożsamości. Należy jednak zwrócić uwagę na napięcie między obecnością twarzy a stopniem jej odsłonięcia. Niekiedy nagość twarzy może generować nadmiar komunikatów, czyniąc w gruncie rzeczy tożsamość nieuchwytną. Twarz poprzez to, że jest naga, zakłada pojawienie się kategorii tożsamości związanej z identyfikacją i poznaniem. Jednocześnie otwiera perspektywę płynnej tożsamości – jej nieustannej ucieczki w procesie komunikacji<sup>51</sup>.

Sytuację tę możemy zaobserwować w filmie Dreyera. Kamera skupia się przede wszystkim na twarzy Joanny. Jest ona zarazem jedyną spośród filmowych postaci, która pokazywana jest niemal wyłącznie od linii ramion w górę. Wspominaliśmy już o tym, że w filmie toczy się walka o zachowanie tożsamości. W kontekście twarzy należałoby ująć rzecz precyzyjniej i powiedzieć, że twarz Joanny komunikuje sędziom różne warianty tożsamości: osoby udręczonej i cierpiącej, mistyczki przeżywającej uniesienie, błyskotliwej wojowniczką, która zamierza walczyć do samego końca. Twarz Joanny jest projekcją całego jej życia wewnętrznego, jest nadmiarem ekspresji – tym samym stanowi prowokację i wyzwanie, tym większe, że wciąż wymyka się władzy sędziów. Jej oczy zdają się ich nie dostrzegać – w chwilach uniesień spoglądają w górę ponad nich, tak jakby widziały rzeczy innym osobom na sali niedostępne.

„Żywej twarzy nie można oglądać jako rzeczy samej w sobie, niezależnej od obserwatora. Twarz zawsze odbija patrzącego. (...) Każda więc twarz ma coś z aspektu sędziowskiego. W jej wyrazie mimicznym zawarty jest wyrok na patrzącego”<sup>52</sup>. Twarz Joanny w sensie komunikacyjnym pełni rolę centralną: naprzemian odbijając i skupiając reakcje emocjonalne sędziów. Sędziowie próbują wyrzucić na oskarżonej wrażenie przy

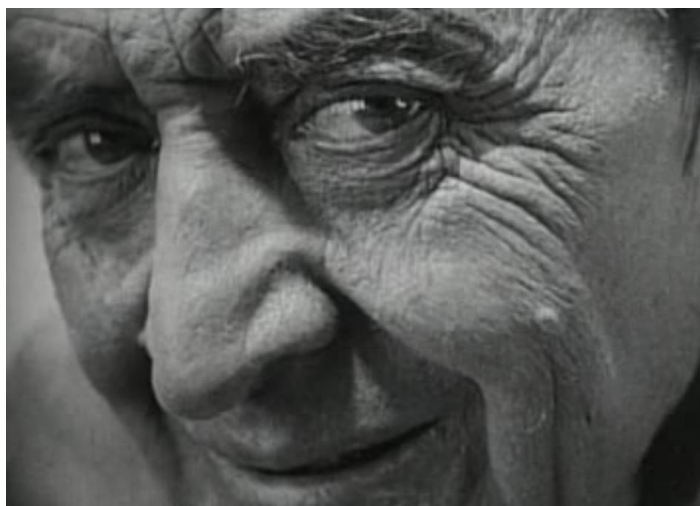
---

<sup>50</sup> A. Kępiński, *Twarz, ręka*, w: *Antropologia kultury*, dz. cyt., s. 166.

<sup>51</sup> W twarzy jest obecna pewna aporia związana z rozumianą po Lévinasowsku tożsamością, która jest byciem u siebie, a zarazem transcendowaniem tego bycia poprzez pragnienie w stronę Innego. Ślad relacji dialogicznej, którą ustanawia Lévinas dla spotkania tożsamości z Innym, można zauważyć już w obrębie samej twarzy. Byłby to wówczas rodzaj autodialogiczności.

<sup>52</sup> A. Kępiński, dz. cyt., s. 167.

pomocy ekspresji twarzy: poprzez drwinę, szyderstwo, pogardę, groźbę – tym silniejsze, że zwielokrotnione przez mnogość ich twarzy. W scenach, kiedy po kolei przekazują sobie na ucho kolejne pytania do oskarżonej, widzimy, że oprócz słów z twarzy na twarz przenosi się również określony komunikat niewerbalny. W niektórych ujęciach możemy dostrzec bliźniaczą mimikę na twarzach sędziów, która potęguje wrażenie, że są oni – jak już wspomniano – tłumem bez tożsamości. „Spojrzenie pogardliwe czy ironiczne detronizuje drugiego człowieka z jego pozycji”<sup>53</sup>. W reakcjach Joanny nie znajdują jednak oczekiwanej odpowiedzi, a detronizacja przesłuchiwanej – strącenie jej z piedestału – wciąż nie może zakończyć się sukcesem. Desperacką próbą uzyskania dostępu do twarzy Joanny jest splunięcie na nią przez jednego z mnichów. Ona jednak wciąż, mówiąc słowami Lévinasa, wymyka się ich władzy i na splunięcie reaguje jedynie sennym gestem otarcia twarzy.



---

<sup>53</sup>A. Kępiński, dz. cyt., s. 169.



Kłeska komunikacyjna sędziów skłania ich do obrania innej drogi. Próbą przezwyciężenia nieładu na poziomie porozumienia jest wprowadzenie fałszywego przyjaciela Joanny – starszego mnicha, który podaje się za wysłannika Karola VII (postać ta przedstawiona jest w filmie jako łącznik między władzami kościelnymi a pilnującymi procesu angielskimi żołnierzami). Preparuje on list z podpisem króla, w którym pojawia się

informacja, że ten wkrótce ruszy z odsieczą na miasto, w którym przetrzymywana jest Joanna. Z punktu widzenia opisywanej tu komunikacji twarzy ważny jest sam moment odczytania sfalszowanego listu. Okazuje się bowiem, że Joanna nie potrafi czytać. Jediną mową, którą dysponuje, jest mowa jej twarzy. Jest to mowa żywa, zawsze otwarta (*dire*), przeciwstawiona temu, co zostało wypowiedziane, utrwalone w swej formie i uznane w pewien sposób za martwe (*dit*)<sup>54</sup>. Pismo i tekst są tu zawłaszczone przez jej przeciwników. Raz jeszcze potwierdza się tu nagość twarzy, która konotuje podwójny sens: po pierwsze jest bezbronna, także wobec pisma, które może stanowić najpierwotniejsze narzędzie działania instytucji, a po drugie wyraża zdecydowany nadmiar *mowy żywej*, która stanowi o jej sile. Joanna nie zakłada masek – ma je tylko z punktu widzenia sędziów, którzy chcą widzieć w niej heretyczkę, oszustkę, wysłanniczkę diabła. W liście padają słowa: „Przesyłam ci zaufanego księdza, który będzie trwał przy tobie” – Joanna wierzy więc, że mnich jest w istocie jej cichym sprzymierzeńcem. Od tego momentu dostrzegamy porozumienie między ich twarzami. Kamera pokazuje emocjonalny dialog twarzy Joanny i fałszywego przyjaciela, oparty na wzajemnym naśladownictwie pozytywnych reakcji mimicznych. Poczucie bezpieczeństwa wynikające z nawiązania tej relacji okazuje się jednak zgubne dla Joanny – zaczynać ona udzielać niebezpiecznych odpowiedzi na pytania.

SĘDZIA

Czy Bóg obiecał ci, że pójdziesz do nieba?

JOANNA

(przytakuje)

SĘDZIA

Jesteś więc pewna swojego zbawienia?

JOANNA

(przytakuje)

SĘDZIA

Skoro jesteś pewna swojego zbawienia, to nie potrzebujesz już Kościoła?

W tym momencie jednak – gdy Joanna bliska jest już wypowiedzenia herezji – na jej twarzy siada mucha. Widzimy wówczas na twarzy bohaterki grymas zdradzający dyskomfort. Owad zdaje się być elementem z tego samego turpistycznego porządku, co pokazywane

---

<sup>54</sup> Por. E. Lévinas, dz. cyt., s. 213 i B. Skarga, *Wstęp* do E. Lévinas, dz. cyt., s. 22.

wcześniej zepsute zęby i spocone, nalane twarze szyderców, robaki toczące czaszkę. Elementy te pokazują realność, bliskość materii cielesnej, która w kontekście śmierci wiszącej nad Joanną jest echem *memento mori*, które towarzyszy procesowi bohaterki. Rzecz jasna każdy z wymienionych tu elementów spełnia nieco inną rolę. Mucha zatrzymuje i zmienia bieg akcji – jest interwencją zewnętrzną, która przerywa komunikację opartą na fałszu. Aby ją odpędzić, Joanna wykonuje charakterystyczny gest jakby obmycia twarzy, otrząśnięcia się. Na kolejne pytanie udziela odpowiedzi, która wprawia w osłupienie całe zgromadzenie sędziów.

SĘDZIA

Czy jesteś pewna, że jesteś w stanie łaski?

JOANNA

Jeśli nie jestem, to Bóg może mnie nią obdarzyć, a jeśli jestem, Bóg może mnie w niej zachować.



„Zabójstwo jest pokusą zdobycia władzy nad czymś, co wymyka się wszelkiej władzy. O tyle jeszcze władzy, o ile twarz wyraża się w rzeczywistości zmysłowej; ale jest również niemożnością, bo twarz rozdziera porządek zmysłowy. Inność wyrażająca się w twarzy stanowi jedyną możliwą materię totalnej negacji. Mogę chcieć zabić tylko byt absolutnie niezależny, który nieskończenie przerasta moją władzę, który zatem nie przeciwstawia się jej, lecz paraliżuje samą możliwość władzy”<sup>55</sup>.

Twarz jest przede wszystkim podporządkowana zmysłom – przedstawia się zmysłom. Jest to w pierwszej kolejności zmysł wzroku, w drugiej zaś – swego rodzaju kooperacja

---

<sup>55</sup> E. Lévinas, dz. cyt, s. 233.



zmysłów, której konsekwencją jest proces rozumienia. Twarz jest naga i jako taka stanowi pokusę – zaprasza do morderstwa. U Lévinasa owo odsłonięcie twarzy idzie w parze z manifestacją siły. Tym samym doprowadzenie do sytuacji, w której twarz zagrożona jest śmiercią, jest przyjęciem dogodnej perspektywy poznawczej. Lévinas dodaje: „Epifania twarzy rodzi pokusę, by nieskończoność zmierzyć zabójstwem, pokusę, która jest nie tylko możliwością całkowitej destrukcji, ale też niemożliwością – czysto etyczną – takiej pokusy i takiej próby”<sup>56</sup>, i nieco dalej: „W pragnieniu ruch idący ku wysokości innego wiąże się z jego poniżeniem”<sup>57</sup>.

Film Dreyera dość dokładnie pokazuje, czego oczekują od Joanny jej oponenti, ale mówi niewiele na temat procesu tożsamościowego, który toczy się w niej samej. Wnioskujemy o nim na podstawie pytań i odpowiedzi, które pojawiają się w trakcie procesu. Momentem przełomowym jest odwołanie zeznań, które stanowi odsłonięcie procesu tożsamościowego zachodzącego w głównej bohaterce. Twarz Joanny uzyskuje wówczas maksymalną autonomię. Wprost proporcjonalnie rośnie zarazem jej prowokująca strona, która zaprasza do morderstwa. Sytuacja jest tak dramatyczna, że wybór między ocaleniem a morderstwem staje się pozorny – sędziowie przyjmują decyzję Joanny ze współczuciem, ale też ze zrezygowaniem. Drogi prowadzące do wyboru innego niż śmierć zostały zamknięte. Twarz, która daje się poznać, stanowi największą prowokację – otwiera perspektywę morderstwa. Autonomii twarzy odpowiada więc fatalny determinizm po stronie tych, którzy są jej świadkami.

---

<sup>56</sup> E. Lévinas, dz. cyt., s. 234.

<sup>57</sup> Tamże, s. 235.

## Podsumowanie

Film Dreyera narzuca odbiorcy silną perspektywę antropologiczną. Dreyer, opowiadając historię świętej, patrzy głównie jej oczami i oczami tych, którzy patrzą na nią. Pokazuje świat dzieła filmowego od środka wraz z krzyżującymi się procesami tożsamościowymi w ich dynamicznym trwaniu. Bliski jest tym samym Lévinasowskiemu sposobowi myślenia, w którym optyką (sposobem patrzenia) była etyka, rozumiana jako wiedza o zwyczajach i sposobach zachowania, które towarzyszą wrzuceniu człowieka w świat – jego obecności wśród innych.

Jednym z najważniejszych wątków obecnych w filmie jest napięcie między osobą a instytucją. Widzimy, jak wokół głównej bohaterki koncentrują się działania sędziów, którzy wiedzę i władzę kierują przeciwko intymnej pierwotności jej wrażeń: widzeniu i słyszeniu. Film koncentruje się mocno na Joannie, która ma ciało. Kiedy decyduje się ona odwołać zeznania, usłyszy od mnichów, że w ten sposób ocaliła swoje życie i duszę. Dusza, którą możemy tu rozumieć jako rodzaj wewnętrznego doświadczenia Joanny, jest podporządkowana przez znaczną część filmu życiu rozumianemu jako fizyczne trwanie.

Ważnym bohaterem filmu jest tłum. Jego rola wiąże się ściśle ze zmianami, które zachodzą w Joannie. Barwny tłum płynnie przechodzi od cech karnawałowych do cech apokaliptycznych, zwiastując przełom we wnętrzu głównej bohaterki. Przede wszystkim jednak ma do spełnienia ważną rolę, która wychodzi poza ramy filmu. Przenosi Joannę w jej doświadczeniu śmierci w przyszłość.

Dramat Dreyera jest jednak przede wszystkim dramatem twarzy. Twarz Joanny, chowająca się pośród innych twarzy za nadmiarem ekspresji, jest ośrodkiem łączącym główne wątki filmu: walkę o tożsamość, rywalizację między wiedzą a wrażeniem, siłę i słabość instytucji, dynamikę tłumy. Istotną rolę pełnią dialektyczne opozycje: bliskości i oddalenia, wnętrza i zewnątrz. To przede wszystkim one i twarz Joanny, która próbuje poza nie wykraczać, budują napięcie w dziele Dreyera. Twarz Joanny staje się widoczna dla oponentów w momencie, kiedy jest najbardziej bezbronna, kiedy ma za sobą moment kapitulacji i kiedy struktura wewnątrz – zewnątrz, której odpowiada racjonalny porządek i ład społeczny, zdążyła się już rozpaść.

Bycie Joanny jako fenomenu filmowego jest zewnętrżnością, która ukazuje się nie dzięki opozycji wewnętrzne – zewnętrzne, ale dzięki relacji z twarzą. Prawda przestaje być w tym kontekście kategorią obiektywną – obrazem, także w znaczeniu intelektualnym, który można przyjąć i poddać pewnym technicznym zabiegom konceptualizacji i obiektywizacji.

Jest umieszczona w subiektywnym polu widzenia, obarczonym ograniczeniami kultury i percepcji. Niemniej to właśnie dzięki tym ograniczeniom, lub, jak pisze Lévinas, zniekształceniom, „zewnętrznosc może się wypowiedzieć”<sup>58</sup>. Ta z pozoru dziwna konstrukcja, która sugeruje, że obiektywnosc może istnieć w nieobiektywnosci, ma pokazać „przewagę prawdy nad bytem”<sup>59</sup>. Prawdą jest zobowiązanie, które trzeba podjąć, nie zaś sens, który należy ukazać. Lévinas nazywa tak rozumianą prawdę „krzywizną przestrzeni”<sup>60</sup>, w której być może obecny jest sam Bóg. Tak zwana obiektywna natura bytów oznacza więc nieobecność prawdy. Prawdziwe jest to, co zobowiązuje, nie zaś to, co jest przedemną, co staje się przedmiotem mojej władzy i wiedzy. Innymi słowy, nie jest to rzeczywistość *techné*, taka, jak widział ją Martin Heidegger w *Czasie światobrazu*, gdzie logiczność jest związana z produktywnością, a myślenie, bardzo wyraźnie połączone z siłą, staje się odbiciem nowożytnego świata<sup>61</sup>. Lévinas proponuje sposób myślenia, w którym prawda przestaje być związana z poznaniem. Tym samym intymna subiektywnosc wrażeń zostaje postawiona przed logosem. Nie mamy innego dostępu do prawdy niż przez twarz innego.

---

<sup>58</sup> E. Lévinas, dz. cyt., s. 222.

<sup>59</sup> Tamże, s. 223.

<sup>60</sup> Tamże, s. 222.

<sup>61</sup> M. Heidegger, *Czas światobrazu*, w: *Budować, mieszkać, myśleć*, pod red. K. Michalskiego, Warszawa 1997.

## Bibliografia

1. C.T. Dreyer, *Męczeństwo Joanny d'Arc*, Francja 1928.
2. C. T. Dreyer, *Słów kilka o stylu filmowym* (1943), przeł. J. Nowak, „Film na świecie”, nr 366, Warszawa 1989.
3. T. Szczepański, *Autorskie kino Carla Theodora Dreyera*, w: *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, Kraków 2009.
4. R. Murray, *The Epidermis of Reality: Artaud, „The Material Body and Dreyer's The Passion of Joan of Arc”*, „Film-Philosophy” nr 17.1 (2013), s. 452, dostęp online 1.10.2017: <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/article/view/981>
5. C.T. Dreyer, *Mistyka ucieleśniona* (1929), przeł. J. Nowak, „Film na świecie”, nr 366, Warszawa 1989.
6. E. Lévinas, *Całość i Nieskończoność. Esej o nieskończoności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 2014.
7. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia Ducha*, przeł. F. Nowicki, Warszawa 2010.
8. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006.
9. M. Mauss, *Pojęcie osoby, pojęcie „ja”*, w: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. A. Mencwela, Warszawa 2005.
10. C. G. Jung, „Two Essays on Analytical Psychology”, wyd. II, przeł. R. F. C. Hull, Nowy Jork 1966.
11. K. Kerényi, *Człowiek i maska*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. L. Kolankiewicza, Warszawa 2005.
12. G.H. Mead, *Osobowość*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. L. Kolankiewicza, Warszawa 2005.
13. C. G. Jung, *Ofiara mszalna*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. L. Kolankiewicza, Warszawa 2005.
14. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, cz. I, *Estetyka transcendentálna*, rozdział I *O przestrzeni* i rozdział II *O czasie*, przeł. R. Ingarden, Kęty 2001.
15. R. Girard, *Kryzys ofiarniczy*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. L. Kolankiewicza, Warszawa 2005.
16. R. Girard, *Sacrum i przemoc*, przeł. M. Plecińska i M. Pleciński, Poznań 1993.
17. R. Otto, *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999.
18. J. A. Kłoczowski, *Drogi człowieka mistycznego*, Kraków 2001.

19. A. H. Redmon, „*Come out of Here, My People*”: *Pandemonium and Power in Carl Theodor Dreyer's La Passion de Jeanne d'Arc*, „*Studies in French Cinema*”, tom 6, nr 3, February 2007, s. 184.
20. M. Bachtin, *Ludowe formy świąt karnawałowych*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. L. Kolankiewicza, Warszawa 2005.
21. A. Kępiński, *Twarz, ręka*, w: *Antropologia kultury. Zagadnienia i wybór tekstów*, pod red. A. Mencwela, Warszawa 2005.
22. M. Heidegger, *Czas światobrazu*, w: *Budować, mieszkać, myśleć*, pod red. K. Michalskiego, Warszawa 1997.