

Filmowe wizerunki Joanny d'Arc

Ilustracja etapów rozwoju światowej kinematografii

JERZY PŁĄŻEWSKI

Muszę koniecznie zacząć od truizmu. Joanna d'Arc, Dziewica Orleańska jest jedną z kilku autentycznych postaci historycznych, które zwróciły uwagę rekordowej liczby filmowców.

Co mówię – oczywiście nie tylko filmowców. Postacią literatury stała się Joanna od razu po śmierci, czy nawet jeszcze za życia, skoro *Le dittié de Jeanne d'Arc* Christiane de Pisan, pisarki włoskiej, potem naturalizowanej we Francji, historycy datują na rok 1429, zaraz po koronacji Karola VII, a na dwa lata przed śmiercią Joanny na stosie. Później zajmowali się nią najwięksi: Szekspir, Wolter, Schiller, Mark Twain, George Bernard Shaw, Georges Bernanos, Bertolt Brecht. Naturalnie legion pisarzy był wielokrotnie dłuższy, że nie wspomnę już o muzykach czy malarzach.

Jak widać, zainteresowanie filmowców Joanną nie było żadnym zaskoczeniem, gdyż opierało się na bogatych tradycjach. Nic dziwnego. Młoda dziewczyna niskiego stanu, niewykształcona, słyszająca „głosy”, podrywająca naród do walki z okupantem, zmuszająca leniwego króla do walki o utraconą koronę, triumfująca na czele armii nad wojskami najeźdźcy, wzięta do niewoli, sprzedana przez rodaków wrogim Anglikom, wydana posłusznemu im sądowi inkwizycji, oskarżona o czary, pychę i rozpustę, skazana na dożywocie po przyznaniu się do niepełnionych win, odzyskująca swą dumę i odwołująca przyznanie i ostatecznie spalona na stosie jako czarownica – nie trzeba zbyt wiele wyobraźni, by w tym zyciorysie dostrzec gotowy materiał na dzieło sztuki.

Filmów o Joannie doliczyłem się osiemnastu. I nie samą liczbą chciałbym Czytelników fascynować, ale faktem trochę trudniej uświadamianym, że owych 18 tytułów rozkłada się niemal równomiernie na cały wiek XX, na całą historię kinematografii. Spojrzenie na osiemnastkę łącznie pozwala na dwie rzeczy. Z jednej strony ukazuje całą różnorodność podejścia do bohaterki przez poszczególnych filmowców. Z drugiej strony natomiast temat Joanny, jak nitka Ariadny, przeprowadza nas przez wszystkie kolejne etapy rozwoju kinematografii. Tymi osiemnastoma filmami można by bez mała prześledzić całą historię kina, wskazać kolejne główne jej nurty.

Skoro tak, to historyka kusi, aby artykuł skomponować w sposób najnudniejszy i najbardziej banalny: wyliczyć owe filmy wraz z okolicznościami ich powstania, a postacią ich głównej bohaterki zająć się dopiero potem.

Oto numer jeden naszej listy – *Jeanne d'Arc* z roku 1900, dzieło Georges'a Mélièsa, pierwszego twórcy filmów fabularnych, wyprodukowane w trzy lata po uruchomieniu przez niego pierwszego studia filmowego w Montreuil. Film miał poważną już długość 9 minut i dzieje Dziewicy przedstawiał w dwunastu obrazach. Właściwą wczesnemu Mélièsowi metodą wybrał on z bogatego życiorysu bohaterki 12 momentów znanych każdemu Francuzowi i tylko nieznacznie rozwinął je fabularnie, stosując estetykę „żywych obrazów”.

Drugi film powstał 8 lat później, w 1908, kiedy dążenie do nobilitacji widza wywołało akcję rzekomego uszlachetniania widowiska filmowego, które chciano zmienić w „film artystyczny” (jak wiadomo, tak brzmiała wręcz nazwa jednego z produkujących te filmy przedsiębiorstw). Inna firma, o nie mniej pompacyjnej nazwie, Towarzystwo Kinematograficzne Autorów i Literatów, włączyła się do tego nurtu, który bezmyślnie naśladować chciał teatr. Swemu głównemu reżyserowi, Albertowi Capellaniemu, powierzyła film *Jeanne d'Arc*, który oceniono jako „teatr pod gołym niebem”. Obok historycznych wydarzeń Capellani obficie wprowadzał duchy, zjawy, a kończył film – wniebowzięciem Joanny.

W niespełna rok później, w 1909, został zrealizowany film Włocha Mario Caseriniego *Giovanna d'Arco*. Co nie było przypadkiem, ponieważ właśnie włoskie wytwórnie zaczęły się specjalizować w monumentalnych spektaklach historycznych ze znaczną liczbą statystów, rekwizytów i kostiumów. Tematem dla filmu „kostiumowego” (jak zaczęto wówczas mówić) okazała się oczywiście zdobyczyni Orleanu zagrana przez Marię Caserini-Gasperini, narzeczoną, potem żonę reżysera, który już się wyróżniał skłonnościami do melodramatu, a po tym filmie oddał się wyłącznie superprodukcjom historycznym.

Czwarty film pod identycznym tytułem *Giovanna d'Arco* powstał również we Włoszech, w r. 1913. Był podobno mniej widowiskowy, kameralniejszy, nieco bardziej zwracający uwagę na psychologię bohaterki, którą kreowała Maria Jacobini, wybitna aktorka teatralna i również narzeczoną reżysera. Był nim Nino Oxilia, nie tylko filmowiec, ale również poeta i dziennikarz. W dwa lata później poszedł jako ochotnik na front, a w cztery lata później, już jako dowódca baterii w Alpach, zginął rozerwany austriackim szrapnelem. Jego film, który podobno ocalał w jednej z włoskich filmotek, liczył 2000 metrów, trwał więc bite półtorej godziny, co wówczas było jeszcze wyjątkiem.

Piąta pozycja cieszy się sławą do dziś. To *Joan the Woman* (*Kobieta Joanna*) Cecila Blount De Mille'a, pierwsza amerykańska próba sięgnięcia po bożyszcze Francuzów, wielki i kosztowny przebój, którego sukces niejako skazał reżysera na zajmowanie się odtąd kostiumowymi kolubrynami. Według uświęconych recept hollywoodzkich „dla każdego coś miłego”, było tu wszystko od razu: religia, sex-appeal, feudalizm, gigantyczne dekoracje, masy statystów walczące w planach ogólnych i zbliżeniach, pożary, sceny intymne. Całość skąpana była w erotyzmie nieco sadystycznym. Rolę główną De Mille powierzył Geraldinie Farrar, śpiewaczce operowej, która w tym filmie niemym wykazała się niezłym aktorstwem. Na niezwykle powodzenie filmu wpłynęła data jego premiery. Nastąpiła ona wczesną wiosną roku 1917, na parę tygodni przed spodziewanym od dłuższego czasu przystąpieniem Ameryki do wojny. Obraz Francji najechanej przez

okupanta i walecznie stawiającej mu czoło był istotnym elementem potężnej kampanii propagandowej, mającej przygotować społeczeństwo duchowo na ten doniosły akt polityczny.

Szóste miejsce zajmuje arcydzieło. To *La passion de Jeanne d'Arc* (*Męczeństwo Joanny d'Arc*) nakręcone we Francji przez Duńczyka Carla Theodora Dreyera z wielką Renée Falconetti i głośnym poetą, reformatorem teatru i aktorem Antoninem Artaud. Dreyerowi, który po sukcesach w kinie skandynawskim podpisał kontrakt we Francji, zostawiono wybór między trzema protagonistkami: Katarzyną Medycejską, inspiratorką nocy św. Bartłomieja, zgilotynowaną Marią Antoniną i Joanną. Reżyser bez wahania wybrał tę ostatnią. I był pierwszym, który odmówił sobie zupełnie batalistyki i okresu chwały Joanny, a skupił się wyłącznie na jej procesie, na starciu niepiśmiennej dziewczyny z kohortą zaslepionych teologów i dogmatycznych prawników. Żaden – do dziś – film na świecie nie operował w tak wielkim procencie zbliżeniami nagiej, niecharakteryzowanej twarzy ludzkiej, której wyrazistości dowiedli już wcześniej Eisenstein z Pudowkinem. Równocześnie żaden film, gwołi koncentracji widza na najważniejszym, nie ograniczył tak drastycznie liczby rekwizytów. Białe niskie sklepienia, krucyfiks, koło tortur były równie nagie jak twarze, na których rozgrywał się dramat. Jednak ten wspaniały film zapowiadał już koniec kina niemego. Przerywanie akcji sążnistymi dialogami danymi w napisach było złem koniecznym w oczekiwaniu na słowo.

Ciekawe, że w tym samym roku 1928, w tej samej Francji, nakręcił film *Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* (*Cudowne życie Joanny d'Arc*) Marc de Gastyne, skądinąd nagradzany malarz i scenograf. Jego psira batalistyka miała być zaprzeczeniem Dreyerowskiej ascezy i uhonorowaniem tradycyjnych przyzwyczajęń widza. Dziś o filmie wszyscy zapomnieli.

W 1935 do tematu Joanny włączyli się Niemcy, w dwa lata po dojściu do władzy Hitlera. Film *Das Mädchen Johanna* (*Dziewczyna Joanna*) przypinał niejedną łatkę Anglikom, którzy zbrojnie najechali Francję i zdradzał pewien wigor plastyczny wzorowany na sztychach Albrechta Dürera. W roli głównej wystąpiła głośna aktorka teatralna Angela Salloker, zaś wyreżyserował film Gustav Ucicky, którego uprzednie filmy, *Brzask* i *Zbiegowie*, wątkami nacjonalistycznymi sprytnie wpisywały się w założenia programowe NSDAP. Sześć lat później, w czasie wojny, Ucicky nakręcił osławiony *Powrót* (tendencyjne dziełko o krwawych prześladowaniach mniejszości niemieckiej w Polsce).

Dziewiąty film o Joannie powstał już po wojnie, w Hollywood w roku 1948, znowu pod tytułem *Joan of Arc* i był dziełem Victora Fleminga, chodzącego w glorii reżysera *Przemiętło z wiatrem*. Była to ekranizacja powieści wziętego autora Maxwella Andersena *Joanna z Lotaryngii*. Mimo roli tytułowej zagranej przez wschodzącą dopiero ku wielkości Ingrid Bergman i towarzyszącego jej w roli króla Karola José Ferrera film okazał się klęską artystyczną.

Pałeczkę przejęli w 1953 r. Francuzi filmem *Destinées* (*Losy*), o polskim tytule *Elżbieta, Joanna, Lizystrata*, której środkową nowelę zrealizował stary wyga Jean Delannoy, angażując do głównej roli jasnowłosą Michèle Morgan. Obrął sobie jeden tylko fragment losów Joanny: gdy po triumfalnym doprowadzeniu Karola VII do koronacji w Reims przeżywa zawód odrzucenia, zawiści i podejrzeń skorumpowanego dworu. W akcie mistycznego uniesienia dokonuje



Renée Falconetti w *Męczeństwie Joanny d'Arc*, reż. Carl Th. Dreyer (1928)



Ingrid Bergman w *Joan of Arc*, reż. Victor Fleming (1948)

cudu – wskrzesza zmarłe dziecko i wyrusza do Compiègne, gdzie zostanie uwięziona przez wrogów. Zarówno nowela Delannoy, jak i dwie pozostałe, akcentowały silną wymowę antywojenną, co stanowiło reakcję na przybierające na doniosłości konflikty zimnej wojny.

W rok później mistrz Roberto Rossellini podpisał film *Giovanna d'Arco al rogo* (*Joanna d'Arc na stosie*). Rozmyślnie sięgrał po Ingrid Bergman, wykonawczyni filmu Fleminga, ale materiał wyjściowy zaczerpnął ze zgola odmiennych źródeł niż Fleming. Było nim... oratorium Paula Claudela do muzyki Artura Honeggera. W namaszczonego stylu operowym Joanna, już po swej kaźni, prosi mnicha Dominika, by wyjaśnił jej sens wydarzeń, w których uczestniczyła i które w krótkich błyskach odtwarza.

Dwunastą propozycję filmową zgłosili znowu Amerykanie. *Saint Joan* (*Święta Joanna*) z 1957 r. była może najdojrzałszym filmem Hollywoodu o świętości. Otto Preminger, Austriak z pochodzenia, we współpracy z Grahamem Greenem adaptował sztukę George'a Bernarda Shawa i odważnie zrezygnował z malowniczej widowiskowości życia Joanny na rzecz psychologicznej analizy postępowania postaci, ich czasem przeciwnych, a często skrywanych motywacji. Oryginalne było także skomponowanie filmu jako cyklu wyrzutów sumienia Karola VII (Richarda Widmarka), którego sypialnię zaludniają koszmary senne: uczestnicy wydarzeń sprzed lat z otoczenia Joanny (młodziutkiej wówczas Jean Seberg).

W tym samym roku Irvin Allen nakręcił pretensjonalną *Story of Mankind* (*Historia ludzkości*), której jedyną osobliwością było powierzenie roli Joanny Hedy Kieslerowej-Lamarr, która w czeskiej *Ekstazie* Machatego jako pierwsza aktorka filmowa pojawiła się na ekranie całkowicie nago.

Rok 1961, rok rozkwitu Nowej Fali, przyniósł czternaste wcielenie filmowej Joanny w *Procesie Joanny d'Arc* Roberta Bressona. Ten zdeklarowany spirytualista określił film Dreyera jako *dziś już nieoglądalny*, ale postąpił identycznie jak Duńczyk, ograniczając się tylko do losów Joanny w więzieniu i posługując tymi samymi, wiarygodnie przechowywanymi do dziś replikami rzeczywistej Joanny w trakcie przesłuchań. Zgodnie ze swymi przekonaniem trudną rolę Dziewicy powierzył aktorce-amatorce Florence Carrez i uzyskał efekt naiwnej, nieco dziecinnej dziewczyny komunikującej się wprost z Niebem.

Następne wcielenie Joanny było nieoczekiwanie dziełem kinematografii radzieckiej. *Początek* (*Nacząto*) Gleba Panfilowa z roku 1970 przedstawił współczesną, bardzo zwyczajną robotnicę prowincjonalnej fabryki o pospolitej twarzy aktorki Inny Czurikowej. Zostaje ona zauważona przez filmowca w teatrzyku amatorskim i ma zagrać w filmie Joannę d'Arc. Sens utworu Panfilowa polegał na wydobyciu idei piękna z szarej powszedniości. To piękno rodziło się w człowieku ze sprawdzenia swych możliwości w jakimś wielkim egzaminie życiowym, nawet fizycznie czyniąc piękną – banalną brzydotę.

Bardzo skupiona, żarliwa, przepełniona wiarą w swoją misję jest *Dziewica Joanna* (*Jeanne la Pucelle*) w filmie z roku 1994 Jacques'a Rivette, jednego z głównych reżyserów francuskiej Nowej Fali. Podzielony na dwie części, *Bitwy* i *Więzienia*, kładzie nacisk nie na triumfy, ale na rozterki i cierpienia Joanny, zagranej przez dynamiczną Sandrine Bonnaire. Dowodem choćby to, że część o tytule *Więzienia* rozpoczyna się największym zwycięstwem bohaterki, doprowa-



Florence Carrez w *Procès de Jeanne d'Arc*, reż. Robert Bresson (1961)

Milla Jovovich w *Joannie d'Arc*, reż. Luc Besson (1999)



dzeniem do koronacji Karola VII, w czym autor upatruje już zarodek klęski Dziewicy. Całość została zbudowana jako montaż zeznań świadków na procesie rehabilitacyjnym Joanny, późniejszym o 20 lat od jej spalenia. Taki układ fabuły pozwolił Rivette'owi na błyskotliwe przejścia montażowe do kolejnych retrospekcji.

Przedostatnią – na razie – próbę filmowego wskrzeszenia Joanny podjął rok temu pod tytułem *Joan of Arc* Christian Duguay dla amerykańskiej i kanadyjskiej telewizji. Podobno bardzo wyrazista Leelce Sobieski kreowała postać tytułową w widowisku zalecającym się głównie inscenizacyjnym rozmachem, niezwykłym w warunkach telewizyjnych, bo brało w nim udział 500 statystów i aż 1000 koni.

No i wreszcie osiemnaste, ostatnie wcielenie Joanny, to *Joanna d'Arc* Luca Bessona, również z roku 1999, z wybitną kreacją Milli Jovovich, zamierzenie świadomie przeciwstawne niedawnemu przecież filmowi Rivette'a. Joanna jest tu przedstawiona jako osobowość nawiedzona, postępująca jak automat pod wpływem zwidów i halucynacji i dopiero u kresu ziemskiej wędrówki zastanawiająca się nad słusznością obranej drogi. Jako twórca okrzyczany postmodernistą Besson nasycił swój film jaskrawymi kolorami dla oddania naiwności rojeń wiejskiej dziewczyny, zdjęciami przyspieszonymi, pojawianiem się zjaw, a w finale ryzykownym upostaciowaniem sumienia bohaterki w osobie Dustina Hoffmana jako tajemniczego mnicha.

Nie istnieje zapewne żadna osoba fizyczna, która widziała wszystkie z osiemnastu wyliczonych filmów. Ja widziałem ich osiem, w tym chyba najważniejsze, co pozwala mi, z pewnym przybliżeniem, mówić o obrazie Joanny stworzonym przez filmowców.

Co się rzuca w oczy przede wszystkim? Chyba fakt, że twórcy kładli niejednokrotnie nacisk na istotne fakty z życia Joanny. Ci, którzy przywiązywali wagę przede wszystkim do widowiska i scen batalistycznych (Caserini, De Mille), akcentowali zdumiewający fakt zwycięstw analfabetki nad zawodowymi armiami i ich wodzami. Ci, którzy, po Dreyerze zajmowali się głównie czy wręcz wyłącznie, „więzieniami” Joanny, widzieli w niej fenomen więźnia cierpiącego za niepopelnione grzechy (Bresson, ale także Rossellini).

Skomentujmy jednak tę dwoistość. Heroldowie zwycięstw Joanny byli równocześnie heroldami jej ziemskich, politycznych funkcji: zjednoczenia Francji, walki z najeźdźcą, zaprzestania walk bratobójczych. Apologeci męczeństwa Joanny byli z kolei piewcami jej niezłomnej wiary, jej przekonania o swym posłannictwie i naturalności w obcowaniu z Absolutem. Ta druga tendencja w rozwoju kina zwycięża.

Podstawowym problemem dla twórców było przyjęcie założenia wyjściowego: czy Joanna była wysłanniczką Boga, realizującą otrzymywane z innego wymiaru dyrektywy, czy głęboko wierzącą dziewczyną o nieco naiwnym patriotyzmie, sfrustrowaną obcym najazdem i ekscesami wojny domowej. Zależnie od tego wyjściowego stanowiska „głosy” słyszane przez bohaterkę były traktowane bądź jako metafizyczny przekaz nadprzyrodzony (u Capellaniego), bądź przeciwnie, racjonalistycznie, jako emanacja wrodzonej inteligencji Dziewicy, jako jej zwer-

balizowane przecucia czy przypuszczenia (wyraźnie u Premingera, ale także u Rivette'a).

Tu dochodzimy do istoty świętości Joanny, świętości, której w zasadzie żaden z wymienionych filmów nie kwestionuje. Ale otwierają się znowu dwie, niemal przeciwstawne perspektywy. Z jednej strony dowodem tej świętości mają być cuda, sprzeczne z prawami natury, a wytłumaczalne jedynie Boską interwencją. Tak jest, najdobitniej, ze wskrzeszeniem dziecka w filmie Delannoy'a. Większość twórców za cud uważa jednak sam fakt zdojścia przez prostą wieśniaczkę niesłychanych kompetencji. Jedni autorzy na czoło tych kompetencji wysuwają nieoczekiwane talenty militarne Joanny i jej umiejętność lawirowania w zmieniających koniunkturach królewskiego dworu (De Mille). Inni, jak przede wszystkim Dreyer i Bresson, za cudowne uważają tezy i argumenty wysuwane przez zastraszoną analfabatkę w odpowiedzi na inkwizytorskie pytania formułowane przez najwyższe autorytety. Takie pojmowanie świętości czyni ją bliższą świadomości naszych współczesnych.

Konsekwencją tego ostatniego stanowiska jest heroizowanie samotności Joanny. Filmowcy tak postępujący zdają sobie sprawę, że Joanna stanęła naprzeciw najtęższych znawców katechizmu i teologii. Dziesięciu biskupów i opatów, pięćdziesięciu trzech doktorów, licencjatów i bakałarzy, którzy starannie przygotowali proces Dziewicy, stanowiło śmietankę owego groźnego Uniwersytetu Paryskiego, podówczas najwyższego autorytetu w sprawach wiary, wpływającego nawet na decyzje papieży. Samotność opuszczonej przez niewdzięcznego króla dziewczyny była rzeczywiście przerażająca i wydawałaby się ciężarem ponad siły, gdyby nie ufność Joanny w pomoc Bożą. W jednym tylko filmie, u Rosselliniego, bohaterka szuka pomocy na zewnątrz, u rozważnego mnicha, by wytłumaczyć sobie sens swojej drogi życiowej (bo już spory sądzonej Joanny z mnichem o aparycji Dustina Hoffmana w filmie Bessona są w istocie rozmowami z własnym sumieniem i z sobą samą).

Różnie traktowana jest swoboda wyboru drogi przez Dziewicę. Im bardziej słyszane przez nią „głosy” interpretowane są imperatywnie, zwłaszcza jako znaki z Nieba, tym bardziej bohaterka grana jest jako posłuszny wykonawca uprzednio istniejących założeń, w kluczowych momentach prawie jako zdalnie zaprogramowany automat (często u Bessona). Ale zdecydowanie przeważa podziw dla wolnej woli Joanny, psychologicznie umotywowanej, zwłaszcza w partiach finałowych procesu, gdzie przyszła święta załamuje się, uznając się za grzesznicę, a potem to przyznanie odwołuje. W wolną wolę Joanny wierzy wyraźnie Panfilow, każąc sowieckiej robotnicy zmienić postawy życiowe pod wpływem podziwu dla postępowania świętej; tego podziwu nie wywołałby automat mechanicznie wykonujący polecenia.

Dość kontrowersyjnie filmy o Dziewicy Orleańskiej przedstawiają jej stosunek do wojny. Delannoy w postawie swej bohaterki dopatruje się protestu przeciw nieszczęściom powodowanym wojną. Bliżsi prawdy historycznej są jednak Preminger i Besson, którzy podkreślają, że po koronacji leniwy Karol VII spoczął na laurach, nie chcąc wdawać się w ryzyko dalszej wojny, natomiast Joanna domagała się jej kontynuowania, aż do zupełnego wyparcia najeźdźców angielskich, czyli zjednoczenia całej Francji. W tej perspektywie święta okazuje się zwolenniczką zasady wojny sprawiedliwej, nieodzownej do spełnienia wyższego celu.

Wizerunek Joanny kształtują jeszcze dwa elementy. Jej relacje z kościołem i z dworem. Utwierdzając się w słuszności swej misji, Dziewica nie widzi szczególnej konieczności pośrednictwa między nią i Niebem, zwłaszcza jeśli rzeczniccy owego pośrednictwa sprzymierzają się z okupantem. Tak jest u Bressona, nie mówiąc już o wszystkich filmach niemych (oprócz Dreyera), w których wątek Joanna – biskup Cauchon został sprowadzony do czarno-białego schematu. Wraz z postętami języka filmowego wątek ten się kompikuje, by nie rzec – wzbogaca. Oczywiście przeciwko Joannie sprzymierzają się Anglicy z inkwizycją, ci ze względów politycznych, tamci – religijnych. Ale po stronie kleru, już od filmu Dreyera, ujawnia się wzrastająca dwuznaczność. Owszem, pozostaje ta część trybunału, która wysługuje się Anglikom i pragnie za wszelką cenę wymusić śmierć oskarżonej. Ale Rossellini, a zwłaszcza Rivette, nie odmawiają wielu sędziom dobrej woli: tym sędziom się po prostu nie mieści w głowie, by mógł zostać zbawiony ktoś, kto chce wchodzić z Bogiem w kontakt bezpośredni. Niejeden z sędziów, ba, sam biskup Cauchon szczerze mniema, że walczy o duszę Dziewicy, ocalając ją przed piekłem. W *Męczeństwie Joanny d'Arc* wielki Artaud grający mnicha Massieu zadaje wstępującej na stos Joannie słynne pytanie: czy niezależnie od ziemskiego osądu uważa się nadal za wysłanniczkę Boga.

Natomiast relacje Dziewicy Orleańskiej z dworem są na ogół traktowane bardziej skrótowo i prostolinijnie, w przeciwieństwie do niektórych źródeł literackich. Joanna musi być twarda i stanowcza, męska (co podkreśla częste ubieranie jej przez reżyserów w męskie odzienie), musi mieć wielką siłę przebicia, by dostać się przed oblicze przyszłego króla. Jej błyskawiczna kariera, oszałamiający awans nie może się podobać wozzom i dworskiej kamaryli, ale Joanna liczy się z tym i nie oczekuje zbyt wiele, zbrojna w moc, która nie ma charakteru ziemskiego. Pozostaje przypatrzeć się aktorskim wieceniom Joanny. Poza pojedynczym wyskokiem, polegającym na obsadzeniu w roli świętej przez Irvina Allena bohaterki libertyńskiego filmu *Ekstaza*, wszystkie inne wybory reżyserów zmierzały ku aktorkom bardzo młodym (co jest zgodne z historią) i bardzo pięknym (by wykluczyć, że dziewictwo Joanny było konsekwencją jej nieatrakcyjnej aparycji). W każdym razie taką politykę aktorską stosowano od ostatniej wojny. Kreowały Dziewicę słynne wielkości, Ingrid Bergman i Michèle Morgan, ale we wczesnych momentach ich karier, co jeszcze wyraźniej widać w przypadku Jean Seberg i ostatnio Milli Jovovich, dla których rola Joanny była właściwym początkiem międzynarodowej kariery.

Poprzeczkę realizatorską od razu bardzo wysoko zawiesiła Renée Falconetti u Dreyera, tak porwana pierwszą i jedyną swą rolą filmową, że w przypływie entuzjazmu dała sobie naprawdę wygolić głowę. Choć film Dreyera był pozbawiony partii widowiskowo-batalistycznych, aktorka i tak miała do wygrania w trakcie procesu niezmiernie szeroką gamę uczuć: głęboką wiarę w Jezusa i w swoją misję, protest przeciw uwięzieniu, nienawiść wobec najeźdźcy, pogardę dla sędziów, lęk przed śmiercią w męczarniach, poczucie godności pozwalające odwołać swe przyznanie. A zadanie było szczególnie trudne dla rasowej aktorki teatralnej, przyzwyczajonej do wygrywania swej roli dla osiemnastego rzędu krzeseł, gdy wypadło zagrać w filmie po raz pierwszy tak wyłącznie opartym na agresywnych zbliżeniach i przy braku żywego słowa, gdzie jeden zbyt duży gest, jedno przedwczesne drgnienie warg mogło podkopać wiarygodność całej sytuacji.

Przy widocznym i pogłębiającym się dążeniu kolejnych, coraz bliższych nam w czasie wykonawczyń, by grać świętą jak prostą dziewczynę, łatwą do akceptowania przez współczesnego widza, można by zapewne utworzyć rodzaj tabeli wskazującej, która z aktorek którą cechę Joanny uczyniła dominującą. Z niejakiym uproszczeniem można by twierdzić, że Michèle Morgan ucieleśniła przede wszystkim wolę walki, Ingrid Bergman – pokorę, Jean Seberg – miękką refleksyjność, Florence Carrez – bezkompromisową pobożność, Sandrine Bonnaire – zdecydowane połączenie męskiej stanowczości i kobiecej wyrozumiałości, a Milla Jovovich – posłuszeństwo woli Bożej.

Oczywiście chodzi tu o jedną z wielu cech składających się na osobowość Joanny. W każdym wypadku jest ona tak bogata i otwiera tyle możliwości interpretacyjnych, że i w przyszłości każda aktorka będzie traktowała jako wyróżnienie i życiową szansę kreowanie Dziewicy Orleańskiej.

JERZY PŁĄŻEWSKI

FILMY O JOANNIE D'ARC

rok	tytuł filmu	reżyser	główna rola
1900	<i>Jeanne d'Arc</i>	Georges Méliès	
1908	<i>Jeanne d'Arc</i>	Albert Capellani	Catherine Fontenay
1909	<i>Giovanna d'Arco</i>	Mario Caserini	Maria Gasperini
1913	<i>Giovanna d'Arco</i>	Nino Oxilia	Maria Jacobini
1917	<i>Joan the Woman</i>	Cecil B. De Mille	Geraldine Farrar
1928	<i>Passion de Jeanne d'Arc</i>	Carl Th. Dreyer	Renée Falconetti
1928	<i>Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc</i>	Marc de Gastyne	Simone Genevois
1935	<i>Das Mädchen Johanna</i>	Gustav Ucicky	Angela Salloker
1948	<i>Joan of Arc</i>	Victor Fleming	Ingrid Bergman
1953	<i>Destinées (Elżbieta, Joanna, Lizystrata)</i>	Jean Delannoy	Michèle Morgan
1954	<i>Giovanna d'Arco al rogo</i>	Roberto Rossellini	Ingrid Bergman
1957	<i>Saint Joan</i>	Otto Preminger	Jean Seberg
1957	<i>The Story of Mankind</i>	Irvin Allen	Hedy Lamarr
1961	<i>Le procès de Jeanne d'Arc</i>	Robert Bresson	Florence Carrez
1970	<i>Naczało</i>	Gleb Panfilow	Inna Czurikowa
1994	<i>Jeanne la Pucelle</i>	Jacques Rivette	Sandrine Bonnaire
1999	<i>Joan of Arc</i>	Christian Duguay	Leelee Sobieski
1999	<i>Jeanne d'Arc</i>	Luc Besson	Milla Jovovich