

Gołębica w klatce. O *Matce Joannie od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza

1.

Właśnie ma opuścić refektarz. Już dotyka klamki. Nagle zaczyna biegać. Bluźni. Kopie. On wypowiada stosowną formułkę. Ona w końcu wybiega, lecz tam, gdzie oparła się ręką o białą ścianę, pozostał czarny ślad. „Pokazała mu swą sztuczkę z okopconą klamką!” – relacjonuje później siostra Małgorzata. Czyżby opętanie nie było prawdziwe, czy Joanna oszukuje? „Nie, jakież to oszukaństwo? Czyż to nie diabeł jej każe co dzień woskową świeczką okopcić klamkę w refektarzu? Przecież to oczywiste diabelstwo... O nie! To prawdziwi diabli w naszym klasztorze hulają!”¹. Jak wieść niesie, przełożona panien urszulanek w Ludyniu, znana jako matka Joanna od Aniołów, została opętana przez szatana. Do Ludynia zmierza młody ksiądz Suryn, by ratować zbłąkaną duszę. Oparte na motywach autentycznych wydarzeń, do których doszło w latach 30. XVII w. we francuskim miasteczku Loudun, znakomite opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza (1943) przeniesione zostało na ekran. W 1960 roku rozpoczęto zdjęcia. Rok później film w reżyserii Jerzego Kawalerowicza z niezapomnianymi kreacjami Lucyny Winnickiej (*Matka Joanna*) i Mieczysława Voita (*Suryn*) trafił do kin.

2.

Wątek „diabłów z Loudun” fascynował historyków, teologów, filozofów, a także psychiatrów zainteresowanych przypadkiem opętanych dziewczyc, o czym świadczą imponujące materiały archiwalne (listy, raporty medyczne, proto-

¹ J. Iwaszkiewicz, *Matka Joanna od Aniołów* [w:] tenże, *Opowiadania*, t. III, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 203.

koły egzorcyzmów, sądowe sprawozdania itd.). Za badaniami historycznymi poszły oryginalne interpretacje tematu, zarówno literackie, jak i teatralne oraz filmowe².

Historia Loudun jest wciąż opowiadana na nowo. W procesie ustalania etiologii zdarzeń stale powtarza się jednak kilka tropów. Jeden z nich wskazuje na długotrwałe pobudzające wyobraźnię wizje ekstazy z Bogiem, którymi służył XVII w., oraz strach przed piekłem. Ich fuzja nierzadko stawała się podłożem rozmaitych stanów patologicznych. Niezwykłe to czasy, w których ekstaza mistyczna, diabelskie opętanie (lub to, co się nimi nazywa) oraz erotyka łączyły się bezustannie, jednych wynosząc do rangi świętych, innych posyłając na stos. Ale doskonale udokumentowany „teatr opętania” (bo że w historii Loudun o teatr chodziło, nikt nie ma wątpliwości) ujawnia – jak pokazuje Michel de Certeau w znakomitym studium *La Possession de Loudun* (1970) – także inne lęki i obsesje epoki. W publicznym spektaklu, w którego reżyserię zaangażowały się najwyższe władze Francji (z królem Ludwikiem XIII i kardynałem Richelieu włącznie) i który gromadził rzesze widzów, nową oprawę oraz ekscytującą ekspresyjną formę wyrazu zyskały niedawno zażegnane konflikty religijne, rywalizacja o polityczne wpływy, a także rozmaite prywatne animozje i wreszcie podkopująca autorytet kościoła fala libertynizmu. Dramat wypędzenia szatana miał swoich głównych aktorów i swoją topografię: w kościele Sainte-Croix, jednej z kilku świątyń, w których odbywały się egzorcyzmy, przed ołtarzem zbudowano nawet specjalną scenę wyściełaną materacami, by nie poraniły się miotane konwulsjami mniszki. Przedstawienie miało ponadto swój epilog w postaci wielkiego *tournee* tej, od której wszystko się zaczęło, przewielebnej Jeanne des Anges (ur. w 1605 roku, z domu de Belcier), która, uwolniona w mistycznym przebudzeniu od sił szatańskich, ruszyła nieść świadectwo cudowi, pokazując tłumom zgromadzonych dłoń, na której demony wypisały imiona swoich świętych pogromców (Jezus, Maria, Józef, Franciszek Salezy). Także i Loudun stało się celem pielgrzymek, a gdy w 1645 roku przebywający tam przejazdem niejaki Balthasar de Monconys usunął koniuszkiem paznokcia część zapisanej na dłoni litery „M” ze słowa „Maria”

² Wydarzenia z Loudun zainteresowały m.in. Aldousa Huxleya. Jego książka *The Devils of Loudun* (London 1961) stała się inspiracją dla szeregu twórców, wśród których wymienić należy przede wszystkim dramat Johna Whitinga *The Devils* (London 1961). Wątek opętania z Loudun podjął także Leszek Kołakowski – archaizowana relacja rzekomego uczestnika interesujących nas wydarzeń, zatytułowana *Demon i pleć*, stanowi zręczną próbę charakterystyki mentalności epoki, w której mistycy i opętani kroczyli ramię w ramię (pierwotny druk „Twórczość” 1961, nr 2). Dalej wymienić należy operę *Diabły z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego (1969) oraz znakomity film *Diabły* (1971) Kena Russella, a także szereg adaptacji teatralnych dramatu Whitinga (m.in. Andrzeja Wajdy i Wojciecha Adamczyka). Karierę wątku „diabłów z Loudun” przedstawiają m.in. Hanna Książek-Konicka (zob. H. Książek-Konicka, *Struktura filmowa „Matki Joanny od Aniołów” na tle innych struktur tego wątku*, „Kwartalnik Filmowy” 1965, nr 1, s. 29–39) oraz Łucja Demby (esej interesujący także za względu na uwagi metodologiczne – zob. *Wirtualne życie demonów*, „Studia Filmoznawcze” 2006, nr 27, s. 125–147).

– Jeanne des Anges była podobno wielce zdziwiona... Przedstawienie trwało... „Cudownie ocalona” napisała zaś wspomnienia, stylizując swą autobiografię na pisma św. Teresy z Ávila...³

3.

Teatralna oprawa, w którą od początku „ubrały się” diabły z Loudun, stała się punktem wyjścia Iwaszkiewiczowskiej historii. Egzorcyzmy zmieniają się tu w przedstawienie odpustowe, które przybiera formę debaty z diabłem. Wywołany do odpowiedzi, pod naporem teologicznych argumentów, głosić ma chwałę tego, przeciwko któremu się zbuntował. Lecz nie koniec na tym. Sam Ludyń, małe miasteczko gdzieś na Smoleńszczyźnie, przeobraża się w malowniczą arenę cyrkową, na której występują mniszki akrobatki, a na widowni siedzi dwór książęcy. Na czas odpustu wszystko dzieje się tutaj na wspak – wybucha babska rebelia przeciw porządkowi świata. Trudno nawet powiedzieć, gdzie kończy się jarmarczne przedstawienie i kiedy bohaterowie schodzą ze sceny. Jeanne des Anges staje się Joanną, jej przewodnik duchowy Jean-Joseph Surin – Surynem. Oskarżony o czary i spalony na stosie Urbain Grandier (Garniec), autentyczna ofiara teatru opętania, który w Loudun został wprawiony w ruch i trwał bez względu na rosnące „koszta”, w opowiadaniu staje się mrocznym wspomnieniem, które prześladowuje uczestników spektaklu.

Teatr opętania zajmuje także Jerzego Kawalerowicza. Ale reżyser, chociaż dość wiernie adaptuje opowiadanie, przesuwa jednak akcenty. Tym, co interesuje go najbardziej, jest dramat zakazanej miłości i niespełnionego pożądanego doświadczany przez parę głównych bohaterów. Nie ma więc już jarmarku, nie ma straganów, na których piętrzą się towary – nie ma, krótko mówiąc, odpustu. *Matka Joanna od Aniołów* Kawalerowicza to mroczna, utrzymana w czerni i bieli, opowieść o skazanym na porażkę pragnieniu wykroczenia poza narzucone normy. Na ekstremach opiera się także plastyka tego filmu⁴. Ekstrema organizują również filmową narrację: światło i ciemność, dzień i noc, święta i opętana, spoczynek i ruch, męczyzna i kobieta, duch i ciało, anioł i diabeł walczą niczym dwa konie z platońskiego rydwanu, z których jeden jest biały, a drugi czarny; jeden piękny, proporcjonalnie zbudowany, ma władzę nad sobą, a w oczach wstyd, drugi zaś jest pokraczny, gruby, ma oczy nabiegłe

³ Korzystałam z angielskiego tłumaczenia rozprawy de Certeau: *The Possession at Loudun*, tłum. M.B. Smith, The University of Chicago Press, Chicago 2000.

⁴ Alicja Helman pisze: „Biel i czerń, światło i cień kontrastują się stale, zamieniają się rolami, zmieniają pozycję, ale nigdy nie tracą swojej wyrazistej biegunowości” – zob. *Matka Joanna od Aniołów* (*Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu*), „Kino” 1986, nr 226, s. 26.

krwią, a buta i pożądanie to jego żywioł⁵. I jak w platońskim rydwanie tylko bicz jest w stanie zaprowadzić między nimi harmonię.

4.

Zanim bicz stanie się narzędziem przywoływania zmysłów do porządku, funkcję tę spełniać będzie w filmie ubranie. Drobną postać Joanny szczerze spowija habit. W opowiadaniu Iwaszkiewicza czarna szata zakonna, spadająca do połowy pleców chusta na głowie oraz duży biały kołnierz maskują garb mniszki, ukazując zaledwie twarz o wyrazistych oczach i dłonie o bardzo długich palcach, które przestraszonemu młodemu egzorcycie wydawać się będą zrazu szponami czarownicy. Ubranie ukrywa tu przede wszystkim kalectwo. Dotknięta była nim zresztą sama Jeanne des Anges – pierwowzór Joanny. Ułomność Jeanne postanowiono ukryć przed światem, wysyłając ją do klasztoru, gdzie okryła się woalem – wiele wskazuje na to, że pragnienie publicznego pokazywania się i bawienia w towarzystwie młoda kobieta rekompensowała sobie występami w teatrze opętania⁶.

Sporo też łączy ludyńską mniszkę z jej pierwowzorem: Joanna chce się pokazywać, a fakt, że Kawalerowicz uczynił z garbatej zakonnicy Iwaszkiewicza pozbawioną wszelkich defektów fizycznych piękność, niewiele tu zmienia: gra i pokazywanie się stwarzają w obu wypadkach nadzieję na wybawienie z życia w izolacji.

W filmie Kawalerowicza wszystkie zakonnice noszą białe szaty, co nadaje im posagową dostojność. Mniszki przypominają zimne, wykute w marmurze rzeźby. Gdy Joanna pojawia się po raz pierwszy na ekranie – wchodząc do pomieszczenia, w którym czeka na nią Suryń, i zatrzymując się na chwilę w łukowo sklepionym portalu – wygląda jak posąg w niszy: piękna doskonała rzeźba przedstawiająca świętą. I podczas gdy Iwaszkiewicz pisze o czarnorunym stadzie – może wron? – to białe panny urszulanki są niczym stado łabędzi. Alicja Helman zauważa, że układy ruchowe w filmie odznaczają się precyzją baletu⁷.

Habit czyni mnicha! Posuwisty krok i gracia, a nawet patos skrępowanych białymi prześcieradłami ciało jest częścią „ubraniowej etyki”, dzięki której manifestuje się wieczne prawo Ojca⁸. Ubraniowa etyka czyni z mniszek nieruchome kamienne posągi, które zamieszkują równie skamieniały świat – białą

⁵ Por. Platon, *Fajdros* [w:] tenże, *Dialogi*. Tom II, tłum. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 1999, s. 150–152.

⁶ M. de Certeau, dz.cyt., s. 222–224.

⁷ A. Helman, dz.cyt., s. 26.

⁸ Por. K. Kłosińska, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Wydawnictwo eFKA, Kraków 1999, s. 246 i nn.

skorupą jest bowiem zarówno pustynna ludyńska ziemia, jak i (znów białe) mury klasztorne; swego rodzaju drugi ochronny płaszcz, który nie pozwala na kontakt ze światem zewnętrznym. W klasztorze panuje martwa cisza. Jego pomieszczenia przesycone są światłem, które skamieniałe otoczenie czyni niezwykłym i pozbawia materialności. Retoryka uwznioślenia przekłada się na stroje mniszek. Opadające fałdy, podobnie jak płaszcz białych murów, mają wymiar duchowy: „Draperia może ukrywać nawet ciało mistyczne, kompensując tym samym utratę rzeczywistego ciała. Fałda nie jest dekoracją – wyraża zwycięstwo ducha nad materialnością ciała (...) obfite fałdy uniemożliwiają szybkie przemieszczanie się, narzucają uroczysty i wymierzony krok, dostojność ruchów i obojętność na wzburzenie”⁹, a wreszcie unieobecniają. Ale, co najistotniejsze, ciało szczelnie zasłonięte staje się demonstracją samokontroli¹⁰, chociaż także uwięzienia w konwencji. Od czasu do czasu fałdy habitów panien urszulanek jednak powiewają gwałtownie, a zamrożona rzeczywistość Ludynia przeobraża się i dynamizuje.

Fałdy załamane w nienaturalny sposób, stające się żywiołem samym w sobie, wskazują na utratę opanowania. Sztuka XVII–XVIII w. dostarcza wielu przykładów: jeden to święta Teresa Giovanniego Berniniego tonąca w ekspresyjnie pofałdowanej tkaninie, innym są rokokowe rzeźby z ołtarza Niepokalanego Poczęcia NPM w kościele Bernardynów w Leżajsku przedstawiające świętych; ich pogniecione szaty, przypominające abstrakcyjne bryły, stają się oznaką mistycznego uniesienia, w którym ciało niemal znika, a postać staje się pulsującą masą boskiej energii. O leżajskich rzeźbach pisze jeden z badaczy:

Gdybyśmy tym postaciom odjęli ręce i głowy, to nikt by nie poznał, że były to figury ludzkie – są to w gruncie rzeczy abstrakcyjne, skomplikowane bryły, suche i pogmatwane, o dużych, prostych płaszczyznach i ostrych krawędziach. To zrosnięte z sobą olbrzymie, wyzłocone kryształy, to swobodna płatanina ostrych brył geometrycznych, w których zatraciła się i postać ludzka, i konkretna materialność szaty. Oko nasze z podziwem ślizga się po załomach, obserwuje najrozmaitsze natężenia złotego blasku uwięzionego między krawędziami kryształów (...). Ciała to wysuszone, żyłaste, płaszące w nienaturalnych epileptycznych ruchach o konwulsyjnie wygiętych palcach i odrzuconych głowach. Cała postać jest bowiem bardziej wyobrażeniem stanu ducha niż przedstawieniem osoby (...). Ich oczy patrzą donikąd, a twarze oddają stan zatopienia w mistycznej, wyniszczającej ekstazie¹¹.

Wysuszone i żyłaste. Ciała, których prawie nie ma, ponieważ zostały poskromione jako źródło nieczystości i grzechu. Droga do świętości – wiecznej chwały – wiedzie przez praktyki umartwiania, przez ascezę, dzięki której moż-

⁹ Tamże, s. 247.

¹⁰ Por. tamże.

¹¹ M. Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 188.

na zdyscyplinować, a w końcu przekroczyć ograniczenia „powłoki cielesnej”. Powłoka znika, lecz zastępuje ją inna – ekspansywne szaty. Przy tym owa „ekspansja ubraniowa” okazuje się zarazem widzialnym znakiem zdobytej (dzięki tylu wyrzeczeniom) boskiej mocy i ilustracją jej rozprzestrzeniania się.

Powiewające szaty w filmie Kawalerowicza, będąc przewrotną aluzją do przedstawień mistyków, wprowadzają widza w świat obrazów o zupełnie innej proveniencji. Po pierwsze, szaty wiążą się z tańcem¹². Kilkakrotnie powtarza się w filmie motyw wirowania. Wiruje grupa mniszek na klasztornym dziedzińcu. W przesyconej światłem scenie procesji do kościoła znów kręci się w kółko jedna z nich. Następnie (podkreśla to w swojej interpretacji Seweryn Kuśmierczyk) wirowanie schodzi do karczmy, gdzie siostra Małgorzata a Cruce, zrzucając wcześniej zakonny strój i ubrawszy się w strojną, wydekoltowaną suknię, tańczy z Chrzyszczewskim. I w końcu w szalonym pędzie kręci się jego biały rumak¹³. Wirujący koń, podobnie jak wirujące draperie, staje się znakiem szaleństwa i erotycznego uniesienia.

Obok tańca kolejnym lejtmotywem filmu, znów związanym z szatami, jest lot. Poruszone szaty przenoszą wyobraźnię widza w świat aniołów, ptaków i motyli. Gdy podczas sceny egzorcyzmów w kościele Joanna zmuszona zostaje oddać cześć Panu Zastępów, tak jak to czynią Serafyny i Trony, powłóczyście rękawy habitów służą jej za anielskie skrzydła. To motyw zaczerpnięty prosto z opowiadania:

Matka Joanna uniosła w górę ręce i wstrząsnęła głową. Jej płaszcz, przywiązany u szyi, spłynął z niej ku dołowi, oddzielając się jak gdyby od całej postaci. Uczyniła trzy kroki naprzód ze wzniesionymi rękami i schylając się, opuściła w dół ramiona, trzepocząc dłońmi jak zraniony ptak. Potem cofnęła się w lewo i znowu uczyniła taki sam ukłon, opuszczając ramiona i poruszając dłońmi i palcami, po czym cofnęła się. Teraz była naprzeciw królewicza Jakuba [tej postaci nie ma w filmie, dop. P.C.] i pochyliła się przed nim w tym samym geście, potem odchyliła się w tył i znowu naprzód, ramionami i dłońmi czyniąc faliste ruchy niby-ptak, niby-motyl¹⁴.

Metafora lotu jest właściwie wszechobecna w filmie. Leżące krzyżem na posadzce kościoła mniszki, które oko kamery ujmuje z lotu ptaka, wyglądają jak szybujące żurawie. Potrząsanie szatami przypomina zaś za każdym razem szamotanie się ptaka, który pragnie wzbic się w powietrze.

Niezwykle wymowna wydaje się scena prezentacji pomieszczenia, w którym odbywać się będą „egzorcyzmy prywatne”. Siostra Małgorzata otwiera drzwi do izby na poddaszu, gdzie suszą się habit mniszek – wystraszone

¹² Motyw ten podkreśla w swojej interpretacji Seweryn Kuśmierczyk – zob. *Szkic antropologiczny*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 17, s. 82.

¹³ Tamże.

¹⁴ J. Iwaszkiewicz, dz.cyt., s. 233.

gołębie (wszystkie białe!), które tam się załęgły, płoszą się na widok ludzkich postaci. Urszulanki, łopocząc sukniami i powiewając długimi rękawami, a jednocześnie wyginając się w konwulsjach i przewracając oczami, manifestują swoje pragnienie uwolnienia się z więzienia, jakim stały się dla nich klasztorne mury, obowiązująca w nich reguła i religijna symbolika. Wolność, jaką odzyskują ptaki, które uciekły z klasztoru – ptaki realne, postrzegane wręcz jako szkodniki, które się zagnieździły na strychu – jest w pewnym sensie także wolnością od przeanielenia czy uduchowienia, której białe gołębie za sprawą tradycji ikonograficznej stały się znakiem. Wymowa sceny wypłaszania gołębi z klasztoru staje się jednak zupełnie inna, jeśli pozostać w granicach wytyczonych przez religijną symbolikę – nawet gdyby w klasztorze pojawiły się anioły, nikt by ich nie rozpoznał i zostałyby przepędzone podobnie jak każdy przychodzący z zewnątrz „inny”. Dość wspomnieć, że filmowa scena egzorcyzmów w kościele nawiązywać będzie do płoszenia ptaków. Siostry kropione święconą wodą rozpierschają się niczym przestraszone zwierzęta i kryją, gdzie tylko mogą: na ambonie, za kolumną, w kościelnych ławach. I tutaj opis Iwaszkiewicza zasadniczo pokrywa się z koncepcją Kawalerowicza. Różnica tkwi w tym, że w opowiadaniu mniszki zmieniają się drapieżne wiewiórki czy pokraczne małpy, gdy tymczasem w obrazie Kawalerowicza to właśnie ptaki wydają się głównym punktem odniesienia:

Ksiądz Laktancjusz oznaczył znakiem krzyża świętego zakonnice i pokropił je obficie wodą (...). Siostry wrzasnęły wszystkie razem przeraźliwym głosem, aż się wszyscy wstrząsnęli, i rozbiegły się po prezbiterium. Zrobił się tumult i zamieszanie, nogi zakonnice tupotały, same one wykrzykiwały jak spłoszone wiewiórki i powdrapywały się na ławy, na siedzenia, poukrywały się w festonach zasłon. Niektóre wlażyły wysoko na rzeźbione stalle i usiadły na dębowych ornamentach jak na krzesłach, fajtając nogami, inne pochowały się za panów z orszaku królewicza, którzy bardzo się przestraszyli (...). Ojciec Laktancjusz poczekał chwilę, aż wszystko się uspokoiło, aż zakonnice zastygły w małpich pozach, aż królewicz Jakub strzepnął sobie tabakę z żabotu, i fala, która przeszła tłumem zebranych w kościele, rozbiła się i zacichła u kruchty¹⁵.

U źródeł utożsamienia mniszek ze zwierzętami znajduje się mit metamorfozy. Z fantazmatu przemienienia, zaklętego w obrazie wzbijających się w przestworza ptaków, pozostaje (przynajmniej u Kawalerowicza) bardzo dużo. Z chwilą, gdy mniszki zaczynają łopotać sukniami i porzucają wyznaczoną im rolę – „odmieniają się”. Pytanie tylko, czy tak nakazywałaby tradycja, zgodnie z którą ofiarowano je na służebnice kościoła? Lewitują święci, ale przecież latają – na miotłach i innych sprzętach domowych – czarownice.

Metamorfoza i magiczny lot oznaczają transgresję. W opowiadaniu zachodzi ona pod znakiem hysterii (o czym dalej). Nasuwa się więc interpretacja,

¹⁵ Tamże, s. 218.

zgodnie z którą fałdowanie szat i rozdzieranie sukien służy demonstracji nie tyle potrzeb duszy, co ciała.

Transformacje tematu silnie udrapowanych szat wiązać się będą właśnie z eksponowaniem ambiwalencji ekstatycznego uniesienia. Pomięte, jakby przeniknięte powietrznym żywiołem suknie, zamiast konotować świętość, staną się znakiem rozwiązłości. Wyłamując się z ram czasowych filmu, wspomnieć można prace francuskiej artystki Orlan, będące współczesnymi trawestacjami przedstawień świętych dziewczyc w sztuce barokowej (głównie rzeźbie). Artystka nasycza je jawnym erotyzmem. Spod zwichrzonych szat wyłania się naga pierś Orlan – Święta Orlan kusi, uwodzi, bruka święty porządek. Jej erotyczno-mistyczna zatrata jest oddaniem się żywiołom. Obok powietrza, dwie inne niszczycielskie siły natury kryją się w obrazie pomarszczonych, wzburzonych tkanin: woda i ogień. Fałdy czasem wydają się płonąć (ogień zmysłów?). Innym razem spływają obfitymi kaskadami (jak w *Ekstazie św. Teresy*). I jak ogień czy woda zawłaszczają i pochłaniają tego, który pozwolił im ożyć.

Ale uniesiona lub rozdarta szata (ten motyw także pojawia się w filmie), niczym kurtyna w teatrze, to także sygnał, że zaczyna się przedstawienie. Ubranie, nie przestając być rumieńcem wstydu¹⁶, staje się rekwizytem, który zachęca do rozkoszy, zapowiadając sekretny świat pod nim ukryty. Suknia jest niczym kurtyna, która – podniesiona – zaprasza do zagłębienia się w „inną rzeczywistość”. Joanna przy pierwszym spotkaniu z Surynem eksponuje spod czarnej opończy swoją łydkę – odkrywając to, co nie powinno być ujrzeć światła dnia, lecz powinno zostać w ciemności i co ukryć miała powaga stroju.

Pod szatą kryje się grzeszne ciało. Można się zastanowić, czy, korzystając z figury małpy (oszalałe urszulanki zastygają w małpich pozach), Iwaszkiewicz opisuje obsceniczność zachowania mniszek? Małpa to zwierzę nieprzyzwoite. Podręcznik *Ikonologii* Cesarego Ripy (ur. ok. 1560–zm. ok. 1625) radził artyście przedstawiać alegorię „Bezwstydu”, zestawiając postać kobiety i małpy: „Bezwstyd: Kobieta o oczach wytrzeszczonych i szerokim czole, z powiekami przekrwionymi, ubrana nieskromnie; obiema rękami unosząc suknię, pokazuje gołe nogi aż po uda. Obok siebie ma Małpę pokazującą części srome”¹⁷. Jednakże małpa ma także inne znaczenie: robi miny, przedrzeźnia, pokazuje „sztuki”. Diabeł, który nieudolnie stara się naśladować boską moc, uważany był za małpę Boga. Ale bez małp nie obejdzie się również żaden występ cyrkowy. Tym sposobem Iwaszkiewicz, a także Kawalerowicz, zmieniają egzorcystów w treserów, których zadaniem jest uspokoić niesforne zwierzątko (ze źródeł historycznych wiadomo, że treserskie praktyki niektórych egzorcystów

¹⁶ Por. K. Kłosińska, dz.cyt., s. 253.

¹⁷ C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Universitas, Kraków 1998, s. 227.

przybierały czasem brutalne formy, ocierając się – gdy zawodziły inne sposoby prowokowania i poskramiania diabła – o tortury).

Ciała miotanych konwulsjami opętanych kobiet przestają być ludzkie, a stają się zwierzęce. W czasie „ataków” Joanna wierzga, kopie, sapie i wydaje z siebie inne „niehumanne dźwięki”. Jak pouczają średniowieczne bestiariusze, właśnie zwierzęta są narzędziami diabła. Nie przypadkiem roi się w opowiadaniu od zwierzęcych metafor: małpy, wilki, rysie, myszy, koty, żmije, pająki, muchy, nietoperze ucieleśniają tu diabelskie zło. Kawalerowicz redukuje szatańską menażerię, która tak ubarwia dzieło Iwaszkiewicza – w filmie nie ma małp, rysiów czy pająków, są natomiast trzymane w zagrodzie świnię, będące symbolem nieczystości kobiecej. Pierwszoplanowy status nadaje zaś reżyser wspomnianym już ptakom, wykorzystując ambiwalencję, która kryje się w obrazie „lotu”. Kto zatem fruwa – święte czy wiedźmy?

Zakonnicy treserzy, którzy w filmowej scenie egzorcyzmów próbują ogarnąć rozpierzchające się „ptactwo”, zmieniają się także w reżyserów tragikomicznego przedstawienia, które ma zostać odegrane ku przestrodze, ale i ku ucieście zgromadzonego tłumu. Proboszcz Brym tłumaczy Surynowi rolę ojca Laktancjusza: „On twierdzi, że skoro lud widzi diabła – to lepiej wierzy w Pana Boga i Kościół katolicki. Toteż pokazuje ludowi, co tylko może – jak sztuczki na jarmarku”¹⁸.

„Diabelski jad” staje się „lekarstwem”, a to, co niedopuszczalne, powraca i zostaje oswojone, by ponownie ulec symbolicznemu wykluczeniu. Bez udomowienia diabła („trucizny”) nie może zostać wytyczona granica, której nie wolno przekraczać. Nie może też zostać określona scena, na której odbywa się spektakl. Dyrygujący nim egzorcyci zachęcają Joannę, by wykonywała rozmaite figury – udawała Serafyny, Trony. W całym przedstawieniu, w którym habit okazuje się teatralnym kostiumem, powoli zaciera się jednak to, co miało być tak wyraźnie rozgraniczone i ustawione na przeciwległych biegach – uniesienie mistyczne i diabelskie opętanie wyglądają dla postronnych właściwie tak samo: szaty tak samo „łopocą”¹⁹. To egzorcysta reżyser ustala

¹⁸ J. Iwaszkiewicz, dz.cyt., s. 186.

¹⁹ Przywołać należy tutaj koniecznie uwagę Kazimierza Wyki, który zauważa, iż sceny egzorcyzmów wyglądają jak „jakieś wynalazcze i eksperymentalne próby psychologii behawiorystycznej”. W szkicu poświęconym opowiadaniom Iwaszkiewicza, co warto również zasygnalizować, Wyka analizuje ponadto barokową stylizację *Matki Joanny od Aniołów* – barokowe umiłowanie dysonansów i sprzeczności, ale przede wszystkim realizm szczegółów, alegoryczność (dusza jako orzech włoski) oraz coś, co można określić jako turpistyczną estetykę (mięsne ciało szatana). Zabiegi te służą jednak nie tylko potęgowaniu niesamowitości, ale również „obronie przed niesamowitością”, czyli jej „demaskowaniu przez sprowadzenie do stanów i zjawisk namacalnych” – zob. *Oblicza świata* [w:] H. Zaworska, „Opowiadania” *Jarosława Iwaszkiewicza*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1985, s. 182–188. Nie trzeba chyba dodawać, że demaskowaniu świata „nadprzyrodzonego” posłужy także motyw zabawy dzieci w wypędzanie wilków.

znaczenia, hierarchie i napięcia, posługując się przy tym pokrętną kazuistyką, wedle której nawet symulowanie opętania staje się argumentem na jego rzecz – wszak diabeł jest ojcem kłamstwa, diabeł zwodzi, a więc nawet to, co daje się wytłumaczyć bez odwołania do sił nadprzyrodzonych, przedstawione zostanie jako sztuczka szatańska²⁰.

5.

Egzorcysta ustala znaczenia. Po pierwsze, dostrzega diabła i jego pomocników. „Czarodziej” Garniec (młody ksiądz zaledwie wspomniany w opowiadaniu), uznany winnym podpisania paktu z diabłem oraz deprawacji urszulanek, zostaje żywcem spalony na stosie, spełniając rolę kozła ofiarnego. Los Garnca dramatyzuje spektakl i ma zaprzeczyć, że wszystko, do czego doszło, to tylko teatr. Śmierć młodego księdza nadaje spektaklowi pozór prawdziwości. Odwołując się do przeświadczenia, że śmierć nie może być daremna, egzorcyci legitymizują swoją władzę²¹. Ze stosu, na którym odbyła się ofiara (miejsce kary i ołtarz zarazem), Kawalerowicz uczynił swego rodzaju centrum topograficzne Ludynia²². Tu się wszystko zaczęło, tu „inkwizytorzy” uświęcili swoją misję.

Dowodem oskarżenia potwierdzającym szatańskość Garnca stał się krzak róży, który ten rzucić miał za klasztorne ogrodzenie. Zapach uwiódł niewinne panny. Bajkowy, zdawałoby się, motyw – magiczny przedmiot, który dzięki swojej mocy decyduje o wszystkich, widzialnych i niewidzialnych, związkach między postaciami utworu – nie był inwencją Iwazkiewicza. Stanowił kluczowy rekwizyt teatru opętania, jakim okazały się wydarzenia w Loudun, które zainspirowały pisarza. Michel de Certeau odkrywa wymowę tematu upojenia cudowną wonią, wskazując na wszechobecność olfaktorycznych narracji w XVII w. Urban Grandier (pierwowzór Garnca) stał się podejrzany, bo władał zapachami, którą to moc postrzegano niemal jako umiejętność władania życiem i śmiercią. Epoka słynąca z braku higieny, różnych pandemii, w tym dżumy, którą zresztą Loudun zostało dotknięte tuż przed „diabelską zarazą”, żyła w przeświadczeniu, że istnieją aromaty, które ratują przed śmiercią – i odwrotnie – które śmierć zwiastują, ponieważ są choroby, które biorą się ze „złego powietrza”. Doktorzy przed postawieniem diagnozy obwąchują otoczenie chorych, a jako ochronę przed zarazą zalecają stosowanie wonnych pachnid²³. Wspomnieć warto, że jednym ze sposobów na dżumę, której przyczyn szuka-

²⁰ Por. E. Trillat, *Historia hysterii*, tłum. Z. Podgórska-Klawe, E. Jamrozik, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 41–43; por. komentarz siostry Małgorzaty przytoczony na wstępie.

²¹ Por. M. de Certeau, dz.cyt., s. 52–53.

²² Por. S. Kuśmierczyk, dz.cyt., s. 81.

²³ M. de Certeau, dz.cyt., s. 31–31.

no w świecie nadprzyrodzonym, stały się egzorcyzmy. Można w tym kontekście postawić pytanie o to, czy fakt, iż do opętania urszulanek w Loudun doszło wkrótce po tym, gdy miasto uporało się ze straszliwą plagą, był tylko dziełem przypadku?²⁴ Jakkolwiek zabrzmi odpowiedź, jedno jest pewne – „coś wisiało w powietrzu”. Ale dodajmy jeszcze do tego „literacką fikcję święta”, która (o czym pisał m.in. Michel Foucault) zaistniała wokół dżumy. Święta „zawieszonych praw, zniesionych zakazów, gorączki mijającego czasu, łączących się bezwstydnie ciało, zrzucających maski ludzi, rezygnujących ze związanej ze swym statusem tożsamości i postaci, z jaką ich dotąd identyfikowano, by ujawnić odmienną prawdę”²⁵. Dodajmy również „polityczny sen o dżumie” (znów Foucault) i jego scenariusz – zupełnie odmienny od poprzedniego – zakładający ostre podziały i hierarchie: „Nie nakładanie i zdejmowanie masek, ale przypisanie każdemu jego «prawdziwego» imienia, «prawdziwego» miejsca, «prawdziwego» ciała i «prawdziwej» choroby”²⁶. Nieważne, czy prawdziwa, czy urojona, czy też rozumiana metaforycznie – na fantazmat „dżumy” nieodmiennie składają się dwa kontrastowe obrazy. Pierwszy kieruje ku poruszeniu: to rozpasany i lubieżny karnawał zmysłów i zrzucanych szat. Drugi wskazuje na dążenie do znieruchomienia i wprowadzenia hieratycznego spokoju: to poddanie się klauzurze, zaszycie się w kokon, to bezdech, bezwietrzna pogoda. Ale jadowite powietrze morowe jest zaledwie jedną z odśłon olfaktorycznej mitologii, którą żyła przedoświeceniowa Europa. Moc zapachów potwierdzały także legendy o świętych, którzy wydzielać mieli cudowne, niekiedy lecznicze, fluidy. Magia woni polega na tym, że chociaż niewidoczna, przenika mury, dopada każdego i czyni bezbronnym. Zapach roztacza się, sączy, płynie, ulatuje. Nie umiając go uwięzić, nie można się jednocześnie od zapachu uwolnić.

Zapach wziął w posiadanie francuskie Loudun, gdzie egzorcyści przygotowali swoje przedstawienie. Także Ludyń przesiąka przede wszystkim lotnymi substancjami różanymi. Kawalerowicz wprowadzie róż nie przedstawia, ale widzowie filmu dowiadują się, że Garniec rozbudził zmysły mniszek właśnie pachnącym krzewem, a potem uwiódł ludyńskie panny. Różany aromat, który nie poddał się zaporze murów, zwiastował inne raje niż ten klasztor. I tak młody piękny Garniec zaczął ukazywać się we śnie matce Joannie. Jak zapach – i niczym duch, dla którego żadna materialna zaporza nie istnieje – zaczął przenikać przez grube klasztorne mury i odwiedzać jego mieszkanki. Zagrożenie musiało zostać wyeliminowane. Ogień miał przywrócić kosmiczny porządek. Ale w oczach niektórych spalony na stosie „czarodziej” z winnego stał

²⁴ Tamże, s. 11–14.

²⁵ M. Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Fundacja Aletheia, Warszawa 1998, s. 193.

²⁶ Tamże, s. 193.

się ofiarą: „Czego to baby nie wymyślą!”²⁷. Okazuje się, że Garniec *nigdzie nie był*, przez mury nie przechodził, a jednak „baby (...) go zgubiły”²⁸.

6.

„Wszystko zrobiła Ewa. W kobiecie jest ta skłonność naturalna do upadku”²⁹ – mówi proboszcz Brym. Matka Joanna powtórzy grzech Ewy i przywiedzie do zguby Adama (tu: Suryna). Nie ulega jednak wątpliwości, że bardziej niż „córka” Ewy będzie ona córką Lilit.

Lilit uchodziła za pierwszą żonę Adama. Zanim przeistoczyła się w diabolicę, zajmowała miejsce tej, którą Biblia uczyniła pramatką rodzaju ludzkiego. Lilit „nie udała się” Bogu, czego dowodem miało być jej ciągłe sprzeciwianie się mężowi, podważanie jego autorytetu i manifestowanie niezależności. Nie mogła wyobrazić sobie, że w raju może być tylko jeden pan. Nie chciała być uległą. Nie chciała podczas miłosnego aktu, jak nakazywał zwyczaj, przyjmować pozycji leżącej. Krnąbrna i zbuntowana, zamiast rajskiego ogrodu wolała zburzyć kosmiczny ład i skazać się na potępienie. W legendzie i zbiorowej wyobraźni zapisała się jako nimfomanka i nierządnica, która spółkuje z demonami i niszczy mężczyzn. Lilit bywa też żoną diabła. Artyści przedstawiali ją czasem jako węża z głową kobiety – na obrazie *Grzech pierworodny* Hugo van der Goesa to Lilit-wąż zakrada się do raju, by doprowadzić pierwszych rodziców do upadku³⁰.

W filozoficznej powiastce o opętaniu w Loudun Leszka Kołakowskiego anioły opuściły przeoryszę i ta przypomniała sobie o swojej płci: „Nie może tedy to być, aby płeć jaka aniołom była dana, a także trudno przypuścić, by dana im była zrazu, a potem dopiero Stwórca najwyższe swe kreatury niejako, wstyd powiedzieć, owłaszył, nie godzi się to nijak z doskonałością stworzenia”³¹. Demon i płeć (taki jest zresztą tytuł utworu Kołakowskiego) stanowią nieodłączną parę: płeć, z powodu której człowiek cierpi „katusze pożądań”, wciska go w ogień piekielny.

Panseksualizm znajduje przełożenie na zachowanie opętanych kobiet opisywane przez Iwaszkiewicza. I jeszcze jedno „zwierzątko” wydaje się ukrytym bohaterem opowiadania. Zwierzątko to jest częścią „mitologii hysterii”, w którą wydarzenia we francuskim Loudun zostały wpisane. W kobiecie zamieszku-

²⁷ J. Iwaszkiewicz, dz.cyt., s. 185.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże, s. 188.

³⁰ M. Rakusa-Suszczewski, *Trzy twarze Lilit*, „Albo albo” 2001, nr 3, s. 57–64.

³¹ L. Kołakowski, *Demon i płeć* [w:] tenże, *Rozmowy z diabłem*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, s. 87.

je tajemnicze „coś” – jakby organizm, który żyje na podobieństwo zwierzęcia i może się przemieszczać, a gdy podchodzi do gardła, wywołuje atak duszności. W czasach antycznych tak wyobrażano sobie „wędrującą macicę”. To właśnie jej zagadkowe przemieszczenia, łączone z zakłóceniami życia seksualnego, uznano za przyczynę kobiecej hysterii. Z czasem „wędrująca macica” przeobraża się w siedlisko szatana, a histeria – długo określana jako specyficznie kobieca patologia – przybiera formę szczególnego upodobania do bycia penetrowaną przez diabła³².

„Balaam siedzi w głowie, Isaakaron w ramionach, Aman w piersiach, Grezyl w brzuchu, Begeryt w nogach, a Asmodeusz w...”³³, urywa Joanna i po chwili zaczyna chichotać (w filmie chichoczą także jej towarzyszki). Mniszki to „panny rozognione”³⁴, które „opowiadają takie rzeczy, że niejeden stary rajtar by się zawstydził”³⁵. Opętanie okazuje się niczym innym jak przypiływem libidalnej energii, która szuka ujścia – nie choruje jedynie siostra Małgorzata, która wdaje się w romans z przybyłym do Ludynia szlachcicem. Jednocześnie winną opętania, przynajmniej zgodnie z „mitologią hysterii”, staje się niezaspokojona „kobieca natura”: „Niewiasta sama źródłem zła bywa”³⁶.

Iwaskiewicz znał zapewne (choćby mogłoby to być jedno z wielu źródeł, z których pisarz korzystał) wydaną w 1935 roku *Historię medycyny* Władysława Szumowskiego (profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego), w której wątek „diabłów z Loudun” – dość szczegółowo zresztą zrelacjonowany – występuje (m.in. obok równie słynnego opętania urszulanek w Auxonne w latach 1658–1663) w rozdziale na temat hysterii³⁷. Szumowski podkreśla, że objawy histeryczne pojawiają się zawsze dla czyichś oczu: histeryczka zatem (podobnie histeryk) pokazuje się, wystawia na publiczny widok, a jednocześnie szczególnie łatwo poddaje się różnym sugestiom. To fascynujący obiekt spojrzenia. Szumowski opisuje histeryczne ataki i wylicza charakterystyczne symptomy: drgawki, przykurcze kończyn, wyuzdane ruchy, spazmatyczny śmiech lub płacz, czkawkę, kaszel przypominający głosy zwierząt itp. Poświęca ponadto sporo miejsca tzw. łukowi kolistemu (*arc de cercle*) – ciało leżące na łóżku lub podłodze opiera się tylko na głowie i na piętach, podczas gdy brzuch wypięty zostaje ku

³² P. Dybel, *Histeria – „inny język” kobiecości*, „Teksty Drugie” 2006, nr 6, s. 124–126.

³³ J. Iwaskiewicz, dz.cyt., s. 220.

³⁴ Tamże, s. 240.

³⁵ Tamże, s. 186.

³⁶ Tamże, s. 188.

³⁷ W. Szumowski, *Historia medycyny filozoficznie ujęta. Podręcznik dla lekarzy i studentów z ilustracjami*, Sanmedia, Warszawa 1994, s. 275–312, 324–332. Książka Szumowskiego początkowo wydana została w trzech oddzielnych tomach, a w 1935 roku całość ukazała się w jednym woluminie w twardej oprawie; odwołanie do książki Władysława Szumowskiego pojawia się w dyskusji na temat scenariusza do filmu Kawalerowicza: zob. „Matka Joanna od Aniołów”. *Protokół Komisji Oceny Scenariuszy w dniu 26 I 1960 r.*, „Iluzjon. Kwartalnik Filmowy” 1993, nr 3–4 (51–52), s. 70.

górze. „Jeżeli histeryczka ma takie ataki często, wówczas tak wygimnastykuje sobie kręgosłup i mięśnie, że oba końce łuku – głowa i pięty – mogą się zbliżyć ku sobie. W tej pozycji bohaterki opętania klasztornego w Auxonne nawet «chodziły»³⁸. Joanna (z opowiadania) liże stopnie ołtarza, młaska i mrczy jak niedźwiedź³⁹, przyjmuje również analogiczną do wyżej opisanej pozę: „Nagle od razu wygięła się w tył jak skoczek jarmarczny, zasłony opadły z jej głowy, odsłaniając cienkie, wątle, przyszczyżone włosy. Powoli przeginała się coraz bardziej, aż sięgnęła głową stóp. Wszyscy przypatrywali się tej pozie ze strachem i podziwem⁴⁰. O łuku kolistym przeczytać można także u Kołakowskiego. Po wielokroć, w różnych regionach i przy różnych okazjach, obserwowane przez egzorcystów dziwne wygięcie ciała staje się w ich oczach dowodem istnienia wpływów szatańskich: „I nie może to być, iżby o chorobę jaką albo obłąd, lub hipochondrię chodziło, bo nie mogła przecie moc ludzka tego sprawić, aby matka de Nogeret (co od diabła Lasa opętana była) głową w tył aż do ziemi się przeginała, pięt własnych sięgając (...)»⁴¹.

Wybryki filmowej Joanny są wprawdzie o wiele bardziej powściągliwe, niemniej mniszka wykonuje podobną figurę, tyle że opierając się na rękach. W scenie egzorcyzmów zobrazony zostaje natomiast inny rys historyczny: naśladownictwo. Urszulanki zgodnie, chociaż dość nieporadnie, próbują małpować ruchy matki przełożonej, gdy ta odgrywa anielskie ukłony. Wiemy również, że opętanie w Ludyniu przypomina przebieg „choroby zakaźnej” (udzielało się coraz to kolejnym mniszkom), w której dochodzi do momentów rywalizacji – ta spośród mniszek, która ma w sobie więcej demonów, staje się przedmiotem największego zainteresowania. Trochę przerażające, a trochę komiczne pozy i grymasy twarzy, jakie można oglądać na ekranie – zamasytne ruchy, teatralne gesty, mimika zdradzająca gwałtowne przejścia z jednego stanu emocjonalnego w drugi – pasują natomiast do opisu jednej z faz histerii zwanej kloniczną lub błazeńską (mówi się także o „manieryzmie błazeńskim”)⁴². Czy jednak histeria pozbawiona wyuzdania jest jeszcze histerią? I czy podłoże histerii zawsze wiąże się z seksualnością?

Histeria, ta „dziwna istota”, ta „fabryka obrazów”, stała się terenem – jak pisze Etienne Trillat – do którego różne władze roszczą sobie pretensje: „ksiądz, lekarz, filozof (...) w tym czy innym momencie, jeden czy drugi, bądź wszyscy naraz, interesowali się tym, co lekarze nazywają histerią⁴³. Liczne dyscypliny pragnęły histerię uczynić swoją własnością, zatłocząc jej postrzeżenie prze-

³⁸ Tamże, s. 281–282.

³⁹ Por. J. Iwaszkiewicz, dz.cyt., s. 219.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ L. Kołakowski, dz.cyt., s. 104.

⁴² Por. E. Trillat, dz.cyt., s. 119.

⁴³ Tamże, s. 6–7.

różnymi fantazmatami. Po dziś dzień tajemnicza. Po dziś dzień objawia się za każdym razem inaczej; w zależności od tego, kto histerię „opowiada”, prezentuje się ona w innym świetle albo co innego zaciemnia⁴⁴. Ma wiele twarzy: „... dolegliwość o podłożu seksualnym... nerwica pourazowa...”⁴⁵. Niemal zawsze pozostaje wołaniem ciała, które pojawia się, gdy zawodzą inne sposoby artykulacji lęków bądź fantazji. Jeśli więc w histerii widzieć bunt lub wręcz dramatyczną próbę przewartościowania *status quo*, to zapytać należy, czy jest ona skuteczną strategią?

Jeśli chodzi o przypadek Joanny, próba uczynienia z histerii broni⁴⁶, dzięki której przełamana zostanie klasztorna reguła, wydaje się nie wchodzić w grę. Przeciwnie, histeria staje się tu czynnikiem konserwującym, a nawet paliwem napędzającym działania egzorcystów, którzy kolejno ściągają do Ludynia i wcale nie spieszy się im wyjeżdżać. Reżyserują spektakle konwulsji, trochę tak, jak Jean-Martin Charcot reżyserował występy swoich pacjentek w Salpêtrière⁴⁷. W „fabryce obrazów” uzdrawianie „pacjentek”, które musiałyby się okazać odrzuceniem panującej hierarchii, jest całkowicie wykluczone. I właściwie tutaj dopiero zaczyna się dramatyczna opowieść Kawalerowicza, który „romantyzuje” histerię, wycisza podtekst erotyczny opowiadania i czyni Joannę postacią tragiczną, uwikłaną w teatr, którego jest tyleż (nie)świadomą sprawczynią, co ofiarą, która musi zakładać coraz to inne kostiumy, aby zostać zauważoną. Joanna chce uciec od fałszywej, bo narzuconej wbrew jej woli egzystencji pokornej mniszki, którą stała się na mocy decyzji ojca. Efekt? Ojcowski porządek, tyle że wyższego stopnia, wciąż określa jej los. Nawet jeśli zaczyna mówić, gdy tylko otwiera usta, grzeszy złamaniem cnoty milczenia i okazuje się, że przemawia przez nią diabeł. Równie bezowocne okazuje się wykroczenie poza przyjęte formy komunikacji, poza obowiązujący język, na rzecz mowy ciała – mowy spazmów, konwulsji i „popisów akrobatycznych”.

⁴⁴ K. Kłosińska, dz.cyt., s. 213.

⁴⁵ Elaine Showalter mówić będzie, że histeria ma swoją *history* – słowo powstałe z połączenia „historii” i „histerii” – zob. np. J. Topolewski. *Histeria, kobiecość, feminizm – według Elaine Showalter* [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, (red.) G. Borkowska, L. Sikorska, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, s. 214 i nn. Na marginesie warto zwrócić uwagę na związek histerii i nerwicy wojennej, czy w ogóle traumy pourazowej, a to głównie z tego powodu, iż opowiadanie Iwaszkiewicza napisane w 1943 roku często bywa interpretowane przez pryzmat wydarzeń II wojny światowej jako swego rodzaju paraboliczna historia na temat zła, cierpienia, zakazu, prześladowania.

⁴⁶ Na temat histerii jako „mowy kobiecej” – zob. P. Dybel, dz.cyt., s. 123–136, a także: K. Kłosińska, dz.cyt., s. 215–219, 236–243.

⁴⁷ Wątek erotycznego transu, w który wpadają mniszki, bywa często pomijany w analizach opowiadania Iwaszkiewicza, chociaż wspomina o nim np. ukraiński badacz Hryhorij Werwes, pisząc, że zakonnice grają „pod publiczność” i wywołują „ogóle podniecenie” – zob. H. Werwes, *Jaroslav Iwaszkiewicz. Szkic krytyczno-literacki*, tłum. T. Hołyńska, Czytelnik, Warszawa 1979, s. 131.

A wydawało się, że nadarzyła się okazja, by ktoś wysłuchał jej prawdziwego głosu.

Na ustroniu, z dala od publicznego spektaklu, rozpoczął więc Suryn prywatne egzorcyzmy, by podczas intymnej spowiedzi uleczyć duszę mniszki. Zaczyna się wówczas opowieść o bezsilności i zaułku, z którego nie ma wyjścia:

A więc dobrze, powiem ci: ja sama, ja sama niejednokrotnie otwieram duszę mą, by w nią wchodziły demony (...). Ale ty chcesz mnie upodobnić do tysięcy, tysięcy ludzi, jacy błądzą po tym świecie (...). I co mi za to obiecujesz? Zbawienie? Ja nie chcę takiego zbawienia. Jeśli nie można być świętą, to lepiej już być potępioną (...). Pomyśl – być świętą! Zrozumieć wszystko, być u Boga na łonie, w mądrości bożej najwierniejszą, stopić się ze światłością wiekiustą – a jednocześnie pozostać na ziemi, stać na ołtarzach otoczona różami, kadzidłem, świecami, powracać w modlitwie na wszystkie usta, żyć we wszystkich pobożnych ksiązkach! Ach, to jest życie, to jest życie wieczne! A tak? To już lepiej z diabłami...⁴⁸

Rozmiar grzechu Joanny okazuje się uzależniony od intensywności blasku katolicyzmu. Ujawnia ona mimochodem szczególne zjawisko: wskazuje, jak chrześcijański kult świętej dziewicy zostaje okupiony obsesją czarownicy, jak za gestem wywyższenia, który umieszcza kobietę na ołtarzach, ukrywa się strach przed powrotem wiedźmy, który na wspak wywróci uświęcony świat rygorów⁴⁹. Wskazuje wreszcie, że bez wiedźmy ów świat blasku blednie.

Ekstrema wyznaczają scenę, na której przyszło zagrać Joannie. Alternatywy właściwie nie ma: może być świętą lub na wieki potępioną grzesznicą. I rzecz w tym, że Suryn nie przerywa przedstawienia. W jego scenariuszu Joannie przypada rola spowiadającej się, a więc zgodnie z nim mniszka nie może wyznaczyć niczego więcej poza grzechami. Czy i tej roli nie odgrywa przypadkiem Joanna zawodowo?

7.

Wątek prywatnych egzorcyzmów pojawia się w materiałach archiwalnych dotyczących opętania w Loudun. W ich świetle Jean-Joseph Surin jawi się jako postać bardzo niejednoznaczna. Michel de Certeau widzi w nim neurotycznego idealistę, pozostającego pod wrażeniem pism mistyków, któremu nadwrażliwa wyobraźnia nie pozwala na trzeźwy ogląd sytuacji. Surin, który wyłania się ze studium de Certeau, wierzy w autentyczność opętania i zdaje się być również przekonany, że to cierpi dusza Joanny. W opętaniu, któremu sam ulega (a na-

⁴⁸ J. Iwaszkiewicz, dz.cyt., s. 261–262.

⁴⁹ Por. uwagi Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorno na marginesie *Julii de Sade'a: Dygresja II: Julia albo oświecenie i moralność* [w:] tychże, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, posł. M.J. Siemek, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 1994, s. 124, 129.

wet pragnie ulec), widzi – Chrystusowy w swej doniosłości – akt odkupienia grzechów⁵⁰. Ale jest też Surin histeryk – i tak przedstawia go Władysław Szumowski – Surin, który nie daje matce Joannie spokoju ani w dzień, ani w nocy, każąc jej rozbierać się do naga w swojej obecności i biczować dyscypliną⁵¹.

Iwaskiewiczowy Suryn jedzie do Ludynia ogarnięty panicznym lękiem przed diabłem i ekstatyczną miłością do Matki Boskiej. W histerycznych wizjach, których doświadcza, mrok walczy ze światłością, a ciało z duchem. W ciemności wyzwała się popęd i szaleństwo, a więc to, co nieświadome. I mroku boi się Suryn. Po zmroku grasują przeciw „wilcy”. Noc jest organiczna, mięsna, kobieca. To olbrzymie czarne ciało, obdarzone giętkimi mackami, w którym jezuita widzi czarta. Czarne ciało nocy jest zarazem kobietą potworem, która niesie śmierć: „I świat mu się wydał tak ponury, czarny, pełen śmierci. Gdy spojrzął teraz ku oknu, gwiazdy nawet znikły, a czarne ciało nocy stało się jak gdyby namacalne, jakby wymiona szatańskie zwisały przez okno (...)”⁵². Zwisająca z monstualnego cielska olbrzymia pierś, która, niczym na słynnym obrazie Witkacego, kusi Adama, praojca ludzkości (*Kuszenie Adama*, 1920), kusić będzie Suryna, przybierając postać matki Joanny, która rozhisteryzuje i tak już patologicznie nadwrażliwego zakonnika. Bawi się nim. Drwi. Prowokuje. Próbuje zgorszyć. Kokietuje, opowiadając o małych namiętnościach i grzesznym przywiązaniu do różnych rzeczy. W końcu rozpacza. I tutaj „mitologia hysterii” znów o sobie przypomina. Szumowski pisze:

Wiedzą o tym doświadczeni spowiednicy, którym histeryczki-dewotki nie dają spokoju, wyznając im na spowiedzi niestworzone rzeczy i zwracając wciąż na siebie ich uwagę. Lekarze, autorzy wskazówek medycznych dla duchowieństwa katolickiego, ostrzegają spowiedników, żeby w takich przypadkach mieli się na baczności, gdyż z przesadnej dewocji histeryczka może przejść od razu do propozycji miłosnych, a gdy te będą odrzucone, może uwikłać księdza w sieć intryg, najszkaradniejszych kłamstw i oszczerstw⁵³.

Iwaskiewicz wyposaża Joannę w cechy klasycznej „osobowości histerycznej” (znów mitologia?): kapryśna, dziwaczna, perwersyjna, nieobliczalna i na dodatek mitomanka, komediantka, która chce być dostrzeżona, zmyśla, a zmyślając, wpada we własne sidła, albowiem w obawie, że straci twarz, od stworzonego przez siebie obrazu nie może się uwolnić, a co gorsza, pociąga za sobą też innych⁵⁴. Egzorcyzmy prywatne Suryna są więc igraniem z ogniem. Chociaż wspólne biczowanie nie pomaga, Suryn nie ma na tyle silnej woli, by je prze-

⁵⁰ M. de Certeau, dz.cyt., s. 199–203.

⁵¹ W. Szumowski, dz.cyt., s. 328.

⁵² J. Iwaskiewicz, dz.cyt., s. 172.

⁵³ W. Szumowski, dz.cyt., s. 283–284.

⁵⁴ Por. E. Trillat, dz.cyt., s. 238.

rwać. Ulega Joannie i jej demony wstępują w jego ciało. Histeryczka-diablica-kusicielka sprowadza na drogę patologii/zła/grzechu swojego przewodnika duchowego. Zabójstwo dokonane na parobkach przez Suryna – uwiedzionego przez kusicielkę i grzeszącego myślą – sankcjonuje prawdę mitu o przebiegłej naturze kobiecej. Najpierw w ogniu spłonął Garniec, a więc mord wprowadził Suryna na scenę. Później także zbrodnia – tym razem popełniona przez samego Suryna – zakończy spektakl.

Jednak historię tę opowiedzieć można także inaczej, tym bardziej że Kawalerowicza interesuje fatalizm losu bohaterów przedstawionych przez Iwaszkiewicza. W filmie niemal bez przerwy włączają się za postaciami ich cienie. Reżyser nasycy atmosferę filmu tajemniczością, wysubtelniając to, co pisarz przerysowywał. Walka bieli i czerni, światła i mroku, staje się zagłębianiem w nieświadomość i następującym zaraz po tym cuceniem zmysłów, będącym zarazem tłumieniem głosu nieświadomości. Świat widziany oczami Suryna, który w filmie wyraźnie wychodzi na pierwszy plan, nabiera pewnego patosu i odsłania popęd śmierci wplątany w sieci zastawione przez Erosa.

Ludyńskie noce przepojone zostają romantyczną grozą, a w Surynie rodzi się jakieś wszechogarniające i destrukcyjne zarazem uczucie, które przekracza wszelkie granice, nie poddaje się żadnym prawom i wypala wewnątrz, rodząc rozpacz i szaleństwo. Pretekstu znów dostarcza Iwaszkiewicz, który w coraz bardziej halucynacyjne „wizje” Suryna wplótł opowieści grozy, w tym ulubiony chociażby przez romantyków temat uprowadzenia przez ducha: szaleńczo zakochana para zostaje rozłączona, on umiera, ona rozpacza, ale umarły powraca i porywa narzeczoną – miłość sięga poza grób⁵⁵. Bardzo podobną historię opowiada Surynowi rabin, do którego zakonnik udaje się po poradę: młodzieniec tak pokochał dziewczynę, że po śmierci wszedł w nią i jego dusza stała się jej duszą... i ona umarła... „Mocna jest miłość jako śmierć”⁵⁶. Pod piórem Iwaszkiewicza opowieść rabina niepostrzeżenie zmienia się w historię o demonach – tych, które pomieszkują w ciele niewiasty, a następnie wchodzi w ciało mężczyzny⁵⁷. „Chcesz wiedzieć coś o demonie? (...) pozwól mu wejść w swoją duszę (...)”⁵⁸.

Ale kim jest tajemniczy rabin? Jest wcieleniem archetypu Starego Mędrca, który udziela rad – z jednej strony, z drugiej – to demoniczny Inny, który przeraża. Kawalerowicz uczynił z niego alter ego Suryna, jego wewnętrzny głos:

⁵⁵ Romantycznym „wcieleniem doskonałym” tej ludowej, jakby nie było, legendy jest historia Lenory (od tytułu ballady G.A. Bürgera), znana chociażby z *Ucieczki* Adama Mickiewicza – zob. znakomity esej Marii Janion *Panna i miłość szalona* [w:] *teżże, Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa 2006, s. 102–134.

⁵⁶ J. Iwaszkiewicz, dz.cyt., 251–252.

⁵⁷ Por. tamże, s. 253.

⁵⁸ Tamże, s. 254.

„cień”. Voit gra zarówno młodego egzorcystę, jak i rabiego. Prowadzi dialog z samym sobą: „Ja jestem ty – ty jesteś ja!”⁵⁹. Mówi podświadomość. Powoli zakonnik uświadamia sobie, czym tak naprawdę jest walka z szatanem⁶⁰. Kwestia „Ja jestem ty – ty jesteś ja!” pojawi się raz jeszcze: mówiąc, „on jest ja, ja jestem nim”, przyzna Suryn, że demon (to, co wyparte zostało ze świadomości i znalazło się w strefie mroku) opanował go całkowicie⁶¹. Egzorcysta popada w obłąd, który doprowadzi go do zbrodni. Jednak wielowymiarowość tego czynu pozwala dopiero odsłonić opowiadanie.

Czy młody egzorcysta zapragnął tej, która przyjęła śluby, by zostać Oblubienicą Boga? Oblubienicy tak niedoskonałej, przynajmniej w porównaniu z jego matką nieboszczką, która wstąpiła do zakonu karmelitanek. I czy dlatego: „Błagał Boga o uzdrowienie tej kobiety. – Więcej, za mało mu było uzdrowienie, chciał ją uświęcić. Największym szczęściem byłoby dla niego wskazanie matce Joannie drogi do mistycznej modlitwy, wtajemniczenie jej w to, co dla niego było najcenniejsze?”⁶²

Mamy więc, po pierwsze, obraz Matki Najświętszej, którą zakonnik adoruje (Iwaskiewiczowski Suryn ma np. wizję, w której Maryja mówi do niego: „Masz teraz we mnie matkę, pracuj i służ dla mnie! Bacz tylko, abyś duszy swojej nie dał na zatracenie”⁶³), która dla Joanny winna być wzorem. Po drugie – obraz matczynej pobożności. A dalej – doświadczenie razów ojcowskiej dyscypliny⁶⁴. I doświadczenie razów dyscypliny, wymierzanych samemu sobie przy okazji każdego przewinienia wobec Ojca Najwyższego, któremu Suryn oddał się pod opiekę. I w końcu – zamach siekierą, którą zakonnik uśmierca, wydawałoby się, przypadkowe ofiary – ale w szaleństwie jest chyba metoda, gdyż jeden z zamordowanych to Juraj, który pragnął zabić swojego ojca.

Patrząc na opętanie Suryna jako na psychoanalityczny dramat, źródeł choroby szukać należałoby w ambiwalentnym (z powodu doznanej przemocy) stosunku do wcześniej utraconego rodzica: z jednej strony pragnienie zdobycia aprobaty (tęsknota za ojcowską miłością), z drugiej – pragnienie upokorzenia ojca (za doznane krzywdy), przekładać się będzie tak na „kobiece” nastawienie w stosunku do ojca, jak i na odrzucenie nastawienia kobiecego, co – jak pisze Zygmunta Freud – znajduje wyraz w „przeciwstawnej fantazji polegającej na wykastrowaniu ojca i zrobieniu z niego kobiety”⁶⁵. W eseju zatytułowanym

⁵⁹ Tamże, s. 253.

⁶⁰ Por. A. Helman, dz.cyt., s. 3.

⁶¹ Por. tamże, s. 2.

⁶² J. Iwaskiewicz, dz.cyt., s. 257–258.

⁶³ Tamże, s. 245.

⁶⁴ Por. tamże, s. 166.

⁶⁵ Z. Freud, *Nerwica diaboliczna w XVII wieku* [w:] tenże, *Charakter a erotyka*, tłum. R. Reszke i D. Rogalski, oprac. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 251.

Nerwica diaboliczna w XVII wieku Freud podkreśla także: „Powiedzmy więc przede wszystkim, że Bóg jest zastępstwem ojca, czy słuszniej: jest on ojcem wywyższonym, czy jeszcze inaczej: jego wyobrażenie zostało ukształtowane podług obrazu ojca, jakiego człowiek widział i jak go przeżywał w okresie dzieciństwa”⁶⁶. Dalej Freud pisze:

Jeśli chodzi o złego demona, wiemy, że jest on pomyślany jako przeciwnik Boga, a jednak podług swej natury jest on mu bardzo bliski (...). Zły demon wiary chrześcijańskiej – średniowieczny Diabeł – był podług mitologii chrześcijańskiej upadłym aniołem o naturze równej Bogu. Nie trzeba szczególnej przenikliwości analitycznej, by zgadnąć, że Bóg i Diabeł pierwotnie stanowili jedno, że tworzyli jedną osobę, którą później rozłożono na dwie przeciwne wartości⁶⁷.

Gdy matka Joanna „zrywa boskie zaręczyny” i „poślubia” diabła, Suryń zawiera z nim rodzaj paktu: „On jest ja, ja jestem on! – ale nie chcę, nie chcę wygnać go precz! Przecież to jest szatan, który posiadał jej duszę i ciało”⁶⁸. Lilit? Oblubienica diabła? Więcej – diabeł zajmuje jej miejsce, kradnie i ubiera się w jej „szaty”. Jeśli zgodzić się z Freudem, Ojciec zdegradowany do roli diabła przybiera kobiece atrybuty: w opowiadaniu to owo mięsne cielsko z wymionami, a jego szept jest niczym szept kochanki, dla której Joanna staje się zresztą w pewnym momencie nieomal rywalką: „I nie porzucisz mnie nigdy? – zapytał ksiądz Suryń ciemności, z nadzieją i rozpaczą. Nigdy – szepnął szatan, jak kochanka. – I nie wrócisz do matki Joanny?”⁶⁹.

We wspomnianym wyżej eseju Freuda o nerwicy diabolicznej interesuje przypadek malarza Christopha Heizmanna, który, zawarwszy pakt z diabłem (sceną dramatu jest tym razem Mariazell koło Wiednia), swoje opętańcze wizje uwiecznia w obrazach. Jest na nich brodaty, „godny” (jak określi go w pewnym momencie Freud) mieszczanin, który w kolejnych odsłonach staje się coraz bardziej demoniczny: szpony, skrzydła itp. Przede wszystkim zaś wyrastają mu kobiece piersi. Psychiatra wskazuje właśnie na fantazję o wykastrowaniu ojca⁷⁰.

Chęć pozbawienia mocy, usunięcia i zajęcia miejsca rywala, by zjednoczyć się z Joanną? Projekcja własnej „kobiecości” Suryńa na zastępstwo ojca? Istotne, że krnąbrność wobec ojca musi zostać pomszczona/odkupiona. Suryń zabija wiejskiego chłopca, który fantazjował na temat śmierci ojca⁷¹. Morderstwo, które przypieczętowało pakt z diabłem, jednocześnie restytuuje boskie

⁶⁶ Tamże, s. 247.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ J. Iwaszkiewicz, dz.cyt., s. 274.

⁶⁹ Tamże, s. 287.

⁷⁰ Z. Freud, dz.cyt., s. 251.

⁷¹ German Ritz interpretuje zabójstwo dwóch chłopaków jako „figurę sadystycznej śmierci z miłości jako wyrazu niemożliwej relacji homoseksualnej” – zob. *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, tłum. A. Kopacki, Universitas, Kraków 1998, s. 226.

prawo. Kończy się spektakl, a publiczność, która poznaje istotę pożądanego, tę ciemną stronę rzeczywistości, zostaje postawiona w obliczu konieczności zinterioryzowania zakazu i zasad symbolicznego porządku, w którym role raz na zawsze zostały jasno rozpisane. Świat powinien wrócić do normy. Leczą czy aby na pewno? Okazuje się, że demony znów dopadają Joannę i dopiero po kilku latach mniszka zdrowieje na dobre (opowiadanie). A jeśli chodzi o filmową Joannę – ta kończy jako biała gołębica w klatce – w jednej z ostatnich scen filmu opiera dłoń o kratę, którą Suryn zarządził przegrodzić poddasze – czy zbawiona wbrew swojej woli? Zbawiana bezustannie?