

Seweryn Kuśmierczyk

Zablodeli potniki - Mati Ivana Angelska Jerzyja Kawalerowicza

Leta 1960, ko je Jerzy Kawalerowicz¹ začel snemati film *Mati Ivana Angelska* (*Matka Joanna od Aniołów*), je bil motiv »hudičev iz Louduna« že dobro poznan. Zgodba iz 17. stoletja o skupinski obsedenosti uršulink iz samostana v francoskem Loudunu, povezana s sežigom na grmadi tamkajšnjega duhovnika Urbaina Grandierja, prihodom jezuita očeta Surina in z eksorcizmi, ki so jih izvedli, da bi izgnali demone iz prednice samostana Jeanne des Agnes, končali pa so se z obsedenostjo samega eksorcista, je bila znana iz zgodovinskih virov, zasebnih pisem in pripovedi ter študij, ki so te dogodke obravnavale z vidika zgodovinske resnice, teologije, mistike in celo psihopatologije.

V začetku 60. let 20. stoletja se je pojavilo zanimanje za tovrstne dogodke, kar se je odražalo tudi v književnosti in umetnosti. Kawalerowiczev film, leta 1961 nagrajen s srebrno palmo na mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu, je nastal v kontekstu drame Johna Whitinga *Demoni*,² napisane

1 Jerzy Kawalerowicz (1922–2007) – eden največjih poljskih filmskih režiserjev. Med drugimi je posnel filme *Vlak* (*Pociąg*, 1959), *Faraon* (*Faraon*, 1965), *Smrt predsednika* (*Śmierć prezydenta*, 1977), *Oštarija* (*Austeria*, 1982). Več let je bil umetniški direktor filmskega studia Kadr, kjer so bili posneti najznamenitejši filmi *poljske filmske šole*, najpomembnejše umetniške smeri v zgodovini poljskega kina, ki obsega filme, posnete med letoma 1956 in 1963.

2 J. Whiting, *The Devils*, premiera 20. 2. 1961 v Aldwych Theatre v Londonu.

na podlagi romana Aldousa Huxleya *Demoni iz Louduna*³ in uprizorjene v varšavskem gledališču Ateneum⁴ v režiji Andrzeja Wajde, ter poljske izdaje *Čarovnice* Julesa Micheleta.⁵

Drama človeške nravi

Scenarij filma sta napisala Jerzy Kawalerowicz in Tadeusz Konwicki⁶ na podlagi novele Jarosława Iwaszkiewicza *Mati Ivana Angelska*, napisane v letih 1942–1943, v kateri je pisatelj predstavil lastno, umetniško različico dogodkov, pri čemer je dogajanje umestil v okolico Smolenska 17. stoletja. Avtorja scenarija sta glede zasnove dogajanja in izbire likov zvesta literarni predlogi. V scenariju najdemo iste motive in dogodke, prav tako prepoznamo dialoge iz novele. Kawalerowicz in Konwicki se nista sklicevala na zgodovinske vire, povezane z dogodki v Loudunu (Kawalerowicz, Konwicki 1960).

»Kadar pripravljam priredbo,« pravi Konwicki, »je moja ambicija gledalca primorati, da dojame veliko lepoto, ki tiči v delu ... Atmosfera v noveli *Mati Ivana Angelska* je izredno podobna tistemu vzdušju, tisti pokrajini, v kateri sem se rodil in odrasel. Tak melanholičen pogled na človeško usodo mi je bil zelo všeč in pri ustvarjanju *Matere Ivane Angelske* sem deloval kot neke vrste Iwaszkiewiczov zastopnik.« (Michalek 1967: 6)

Jerzy Kawalerowicz je izjavil, da želi ustvariti polemičen film, ki se bori za materijsko razumevanje človeške psihologije in razkrinka ponarejeno resnico o človeški usodi. Režiser je v njem želel povedati zgodbo »o človekovi naravi in o njeni samoobrambi pred vsiljenimi omejitvami in dogmami« (Janicki 1962: 35). V drugi izjavi je dodal: »Glavni liki so ljudje v redovniških oblekah, ki v imenu *velike ljubezni*, ki jo razglaša religija, ubijajo človeško ljubezen. Mati Ivana in duhovnik Surin se vdata ljubezni, sta prešibka« (Kawalerowicz 1960: 10).

3 A. Huxley, *The Devils of Loudun*, New York 1952.

4 Premiera je bila 2. 3. 1963.

5 J. Michelet, *Czarownica*, prev. M. Kaliska, predgovor L. Kołakowski, Warszawa 1961. »Obscencem iz Louduna« je posvečeno 7. poglavje v Drugi knjigi. Velja omeniti tudi prazvedbo opere *Hudiči iz Louduna* Krzysztofa Pendereckega v Hamburgu 20. 6. 1969 (poljska premiera je bila leta 1975) in film Kena Russela *Hudiči* iz leta 1971.

6 Tadeusz Konwicki (1926–2005) – pisatelj, scenarist in filmski režiser.

Na zasedanju Komisije za oceno scenarijev⁷ 26. januarja 1960 je bilo delo Kawalerowicza in Konwickega zelo dobro ocenjeno. Scenarij so pohvalili zaradi jedrnatosti, sugestivnosti in doslednosti pri obravnavi tematike, kot je razvidno iz izjav članov komisije:

Pisatelj Stanisław Dygat:⁸

Menim, da je scenarij odličen, moji vtisi so bili tako sugestivni, kot da bi si ogledal film. To je vse, kar želim najti v scenariju. Menim, da je scenarij tako odličen, da prekosi literarno predlogo; je izjemno jedrnat, hkrati pa izredno jase in enostaven, teme so dosledno predstavljene in pregledno izpeljane. Poleg tega me je osupnilo nekaj, kar je pri scenarijih zelo redko, in sicer vprašanje črno-belih barv. (*Matka Joanna od Aniołów* 1960: 66)

Pisatelj in strankarski aktivist Jerzy Putrament:⁹

Ta scenarij je nezaslišano sugestiven, je boljši kot roman, saj so iz romana odstranili nekatere razvlečene odlomke. To delo je postalo sugestivna, razpoložljiva, dvobarvna slika. [...] [L]e redko imamo opravka z umetniškim delom na tako visokem nivoju. (*Matka Joanna od Aniołów* 1960: 66)

Februarja 1960 se je začela produkcija *Matere Ivane Angelske*. Zunanje prizore za film so snemali poleti 1960 na odlagališču odpadkov v Józefowu pri Lodžu (Wertenstein 1974: 12). Avtorja scenarija sta iz literarne predloge prevzela osnovni potek dogodkov, ki pa sta ga prestavila v povsem drugačen prostor in scenografijo.

Tadeusz Konwicki je v enem izmed intervjujev, ki jih je dal v času zaključevanja produkcije filma, izjavil:

Uvedla sva enotnost kraja, zato sva opustila potovanja duhovnika Surina; da ne bi zašla v dramsko anekdotičnost, sva omejila ozadje, iz katerega sva odstranila številne komponente. Kostumski film se že sam po sebi umešča v zgodovinske kategorije. Midva sva želela poudariti sodobnost psihološke plasti Iwaszkiewiczze del. (Konwicki 1960: 8)

Kawalerowicz je leta pozneje dodal:

Namesto kopiranja preteklosti, ki je tako ali tako ni mogoče resnično poustvariti niti z največjo znanstveno-muzejsko zvestobo dejstvom, jo je bolje upodobiti delno neresnično, namigniti na nekaj, kar je drugačno od sodobnosti in kar

7 Komisija za oceno scenarijev je ocenjevala in potrjevala filmske scenarije za produkcijo. Člani komisije so bili direktorji filmskih ekip, scenaristi, filmski kritiki in strankarski aktivisti.

8 Stanisław Dygat (1914–1978) – prozaist, dramaturg in scenarist.

9 Jerzy Putrament (1910–1986) – pisatelj in publicist.

nam omogoča, da si predstavljamo, kako je lahko bilo v časih, ko se film dogaja. (Wertenstein 1974: 12)

Iz podrobno opisane resničnosti okolice Smolenska 17. stoletja, v katero je dogajanje svoje novele umestil Iwaszkiewicz, so v filmu ostali le stilizirani kostumi likov ter samostan in krčma, zgrajena v eksterierju kot scenografija. *Mati Ivana Angelska* je dobila asketski prostor, ustvarjen z umetniškimi sredstvi, primernimi za predstavitev glavne ideje dela, in sicer »drame človeške nravi«, ki se večkrat pojavlja v izjavah avtorjev scenarija (Konwicki 1960: 8).

Premiera *Materi Ivane Angelske* je bila 9. februarja 1961. Film je gledalce osupnil z izredno pregledno in izbrano obliko. Od baročnosti Iwaszkiewiczzeve novele, ki je bila v scenariju kljub njegovi jedrnatosti še vedno prisotna, ni ostalo niti sledu. Globina v filmu prisotnih pomenov se skriva predvsem v njegovi slikovni plasti. V številnih recenzijah so pisali o okušanju materijskosti stvari (Braun 1961: 7), o vizualno sugestivni in slogovno izbrani meditaciji ter o izjemni lepoti dela (Bukowiecki 1966: 123), o simfoniji beline in črnine (Lessman 1961: 8) in celo o presežku likovne elegance (Grodzicki 1961: 10).

Kritiki so v filmski zgodbi opazali predvsem čustveno zvezo med glavnima likoma. S tega vidika je reprezentativna recenzija Zygmunta Kałużyńskiego (1961: 16),¹⁰ za katerega je bila *Mati Ivana Angelska* »racionalistična zahteva za pravico do sledenja naravnemu instinktu«. Podobno mnenje je več let po premieri izrazil Andrzej Werner (1987: 14), ki je ugotovil, da je notranji konflikt duhovnika Surina »poenostavljen na spolno ali v najboljšem primeru erotično podlago«. Alicja Helman, ki je poskušala na Kawalerowiczev opus gledati celovito, je zapisala:

[I]gra Ivane [je] sublimacija hrepenenja po ljubezni in nemožnosti izpolnitve ženske usode. Čustvo, ki jo poveže s spovednikom Surinom, je najprej neozaveščeno, nato neizgovorjeno, končno pa se paradoksalno uresniči v popolnem duhovnem zlomu in blaznosti duhovnika, ki ubija, da bi Mater Ivano rešil demonov. (Helman 1996: 49)

Zanimivo je tudi sodobno mnenje semeniščnikov o *Materi Ivani Angelski*:

Film sprejemajo kot religiozno podobo. Pokazal sem ga študentom v semenišču. Zavladala je popolna tišina; kdor pozna razmere v semeniščih, ve, da je takšno stopnjo osredotočenosti običajno težko doseči. Eden izmed semeniščnikov je po projekciji povedal, da ta film zadošča za več asketskih konferenc. Pomislil sem, da pretirava, in ga vprašal, kaj ga je v Kawalerowiczevem filmu

10 Zygmunt Kałużyński (1918–2004) – poljski filmski kritik, poznan po pronicljivih in brezkompromisnih recenzijah.

najbolj pritegnilo. »To je preprosto zelo lep metafizičen film,« je odgovoril, »čr-
nina, belina in sivina ... poudarjajo „nezemeljsko“ vzdušje. Krščanstvo, religija
Absolutne Ljubezni, ne more ubiti človeške ljubezni. Ampak kristjan v svojem
siromaštvu ... jo lahko.« Treba se je strinjati z mnenji, da ta film ne vzbuja
ganjenosti na prvo žogo, temveč zahteva premislek in udeležbo na duhovnem
izpitu, ki traja že na veke, a ga človek ne zna opraviti z odliko. (Luter 2001: 20)

Film Jerzyja Kawalerowicza in Jerzyja Wójcika

Film je svojo končno obliko in kompozicijo dobil zahvaljujoč delu Jerzyja
Kawalerowicza in direktorja fotografije Jerzyja Wójcika.¹¹ Temelj sodelovanja
obeh ustvarjalcev je bila globoko razumljena ideja avtorstva filmskega dela.
Tako jo je razumel Jerzy Kawalerowicz:

Sem čustven, intuitiven ustvarjalec, »impresionist«. Moj kompas je domišljija.
Posameznih prizorov nikoli ne obravnavam razumsko, prej bi rekel, da obču-
tim, kakšno obliko bi morali dobiti. Prizori »nastajajo« med snemanjem. [...] Med delom ne morem stati ob strani in opazovati, objektivno razmišljati o na-
stajajočem prizoru. Moram ga doživljati, se na nek način vključiti v prikazano.
Biti kamera in igralec. [...] Režiser, če si želi ustvariti lasten slog, mora stalno
posegati v vse prvine nastajanja filma. Če jih ne obvlada, če npr. domišljija
snemalca ali igralcev začenja prevladovati nad režiserjevo domišljijo, ni mo-
goče govoriti o enotnosti filmske podobe in zato tudi ne o slogu. Celovitost,
slogovno enotnost dosežemo samo, če je režiserjeva osebnost zaradi njegovega
stalnega poseganja vidna v vsaki komponenti filmskega dela.

Sem soscenarist skoraj vseh svojih filmov. To je prva in tudi zelo osnovna faza
mojega poseganja v snov filma. [...] Snemalno knjigo pripravim sam in ne
dovolim, da bi kdo posegal vanjo. Snemalna knjiga je zame najpomembnejši
del ustvarjanja filma, saj je umetniški načrt, v katerem zapišem, kaj in kako bom
ustvaril v bodočem filmu; snemalna knjiga je zapis čustveno-likovne vizije bo-
dočega filma. Hkrati natančno določa naloge vseh mojih sodelavcev. (Janicki
1962: 36–38)

Za Jerzyja Kawalerowicza kot režiserja je, kot je opaziti v njegovih filmih,
značilno mišljenje v kategorijah filmskega gradiva in fascinacija nad mo-
žnostmi njegovega oblikovanja. Režiserska orodja je uporabljal za ustvarjanje

11 Jerzy Wójcik (1930–2019) – snemalec, scenarist, filmski režiser in pedagog. Eden največjih
poljskih filmskih ustvarjalcev, slaven snemalec *poljske filmske šole*, soustvarjalec najpomembnej-
ših filmov v 50. in 60. letih 20. stoletja. Kot direktor fotografije je med drugimi posnel filme:
Eroica (*Eroica*, 1957), *Pepel in diamant* (*Popiół i diament*, 1958), *Nihče ne kliče* (*Nikt nie woła*,
1960), *Faraon* (*Faraon*, 1965), *Potop* (*Potop*, 1973), sam pa je režiral filma *Pritožba* (*Skarga*,
1991) in *Vrata Evrope* (*Wrota Europy*, 1999).

proniklijih psiholoških analiz in prikazovanje globine človekovega notranjega doživljanja z vso zapletenostjo človeške narave (Helman 1996: 45–54).

Jerzy Wójcik je že pred začetkom snemanja filma *Mati Ivana Angelska* sodeloval s Kawalerowiczem. Pri produkciji filma *Pravi konec velike vojne* (*Prawy dzwony koniec wielkiej wojny*, 1957) je sodeloval kot drugi snemalec. V isti vlogi je pred tem delal tudi pri produkciji *Kanala* (*Kanał*, 1957) Andrzeja Wajde. Njegovi prvi samostojni, »zreli«¹² deli – snemanje filmov *Eroika* (1957) Andrzeja Munka in *Pepel in diamant* (1958) Andrzeja Wajde – veljata za znamenita dosežka snemalne umetnosti. Ustvarjalni *credo* Jerzyja Wójcika lahko najdemo v njegovih izjavah iz začetka 60. let o »učinkovanju časa na materijo« (Wójcik 1961: 11). Takrat je povedal:

Osnovne prvine [...] so čas (ritem), prostor (kompozicija) in prvina, ki ji rečem materijska prvina in ki obstaja v prostoru. To so prvine, ki jih uporabljajo vsi snemalci, ne glede na to, ali se tega zavedajo ali ne. Zame je najpomembnejše prav opazovanje sprememb materije v času. Človek in predmeti so podvrženi delovanju časa. Pomembno je, kako te spremembe potekajo, kako se spreminja človek, njegov značaj in njegova drža do najrazličnejših stvari. Moja naloga je te postopke opazovati. Ne zanima me, kaj igralec misli, ampak moram opaziti materijskost tistega, kar predstavlja, da bi lahko posnel spremembe, ki se zgodijo v določenem času in prostoru. (Janicki 1961: 108)

Premišljevanja Jerzyja Wójcika, ki določajo njegovo raziskovanje tudi z vidika filozofije filmske slike in drže do sveta, so mu omogočila, da je ohranil ustvarjalno individualnost pri delu z različnimi režiserji. Po njegovem mnenju bi moral snemalec kot avtor slike način snemanja prilagoditi načinu pripovedovanja in režiserjevemu slogu. V izjavi o avtorskem filmu je povedal:

Film pripada izključno režiserju. To ne pomeni, da zame tu ni prostora. Prav nasprotno: ravno zato ga imam. Po mojem mnenju je snemalčevo prilagajanje režiserjevemu slogu nekaj naravnega. O filmu odloča režija, zato je za snemalca najbolj pomembno iskanje prvin, značilnih za režiserjevo osebnost. Po opravljeni izbiri je treba opraviti osebno interpretacijo teh prvin. Nato moram izbrane prvine objektivno posneti. (Janicki 1962: 106)

Dejstvo, da so posnetki Jerzyja Wójcika ne glede na naslov filma in ime režiserja ohranili svojo individualnost, podkrepljuje mnenje Andreja Tarkovskega, predstavljeno v študiji *Ujeti čas* iz druge polovice 60. let, ki je pozneje postala ustvarjalni manifest ruskega režiserja in naslovno poglavje njegove knjige (Tarkowski 2007).

12 Prvo samostojno delo Jerzyja Wójcika je bilo snemanje filma *Konec noči* (*Koniec nocy*, 1956) v sodelovanju s kolegi iz Državne višje šole za film v Lodžu.

Poljski snemalec Jerzy Wójcik pravi, da je čas v filmu povezan s »temperaturo pripovedovanja«, da je občutek ritma izjemno pomemben, teksture pa so »organsko povezane z ritmom, s časom, z opazovanjem. [...] Treba je priznati, da je zmožnost posredovanja spreminjajoče se »patine« časa eden najzanimivejših vidikov Wójcikovega dela. (Tarkowski 1967: 72)

Leta pozneje je Jerzy Wójcik, še vedno v skladu s fascinacijo nad vplivom časa na materijo, izraženo v svojih prvih izjavah, natančneje izrazil svoje ugotovitve:

Kompozicijo razumem kot nekaj, kar organizira celoto zaslonskega izraza. Tudi resničnost je treba razumeti kot celoto. Zato ne smemo npr. misli zoperstaviti materiji; ne smemo govoriti, da je nekaj notranje ali zunanje. [...] Najbolj fantastično je v kinu dejstvo, da lahko fotografiramo spremembo. To je bistvo kina. To velja tako za spremembe v duhovnem svetu kot tudi za spremembe v naravi. Ko govorim o tem, imam občutek, da misli še vedno narobe ubesedujem, da morda uporabljam napačne izraze, saj ne posnemamo ločeno stanj človekovega duha in ločeno stanj narave, ki jih odražajo. (Wójcik 1994: 26)

Ta razmišljanja je snemalec *Materie Ivane Angelske* nanizal v knjigi *Labirint svetlobe (Labirynt światła)*.

Zaprt dogajalni prostor

»Puščavska, mesečeva pokrajina« – s takšnim izrazom so kritiki opisali prostor, v katerem se odvija zgodba filma (Segiet 1961: 7; Eberhardt 1966: 10). Površina je peščena, polna vdolbin, neravna, po obliki spominja na krog ali oval, nekoliko vglobljena v okolico, obdana s pobočjem se dviga proti črti obzorja. Čeprav je konec zime, v razpokah na pobočju ponekod še zmeraj leži sneg (slika 1). Negibna narava čaka na pomlad. Prisotnost sončne energije spremlja hlad tal. Dogajalni čas, vpisan v krog naravnih ciklov, soustvarja pravilo prisotnosti kontrastov, značilno za *Mater Ivano Angelsko*.

V dogajalnem prostoru se nahajajo štiri stavbe. Za njihov obstoj in medsebojno lego izvemo postopoma z razvojem dogajanja. Scenografijo v *Materi Ivani Angelski* sta ustvarila vrhunška poljska scenografa Roman Mann¹³ in Tadeusz Wybult.¹⁴

Na najnižji točki prizorišča stoji gostilna. Tu je tudi zorni kot, s katerega opazujemo prostor. Ker gostilna stoji na nagnjeni površini, lahko dobimo občutek, da je pogreznjena v tla. Na nasprotnem koncu peščene kotanje, skoraj nasproti gostilne, na rahli vzpetini stoji samostan.

13 Roman Mann (1911–1960) – scenograf in arhitekt.

14 Tadeusz Wybult (1921–2004) – eden najpomembnejših poljskih filmskih scenografov.

Večkrat ponavljajoči se kader – pogled z oken gostilne na samostan – omogoča, da v prostorskem razmerju med stavbama prepoznamo nasprotje zgoraj – spodaj.

Iz položaja likov duhovnika Surina in Volodkoviča v enem izmed prizorov lahko sklepamo, da na desni strani, gledano od gostilne, na polovici razdalje med gostilno in samostanom, stoji rabinova hiša. Način, kako so prikazani otroci, ki končajo igro, kaže, da se na levi strani nahaja Brimovo župnišče. V filmu ni prikazanega manjšega mesta, ki je prisotno v Iwaszkiewiczzevi noveli, čeprav je bilo omenjeno v scenariju: »Spodaj za oknom je bil viden del mesteca in vhod v župnijsko cerkev, iz katere sta se zdaj usuli dve tanki črti redovnic, ki jih vodijo duhovniki eksorcisti« (Kawalerowicz, Konwicki 1960: 55).

Grafična predstava prostora, v katerem se odvija dogajanje, je kvadrat včrtan v krožnico – lik, ki simbolno prikazuje dvojnost človeškega življenja, v katerem se združujeta duhovnost, ki jo simbolizira krožnica, in obstoj v stvarnem svetu, ki ga simbolizira kvadrat. Rabinova in duhovnikova hiša se v filmu pojavljata le posredno. Dogajanje *Matere Ivane Angelske* se odvija med gostilno in samostanom, ki določata ne samo zgornjo in spodnjo mejo filmskega kadra, ampak tudi »zgoraj« in »spodaj« notranje prostorske strukture prizorišča.

Omejitev prostora, v katerem se nahajajo junaki, je slogovno sredstvo, značilno za avtorski film Jerzyja Kawalerowicza. Na ta način režiser ustvarja razmere, v katerih lahko ponudi bolj poglobljene psihološke portrete likov. Avtorski prostor Jerzyja Kawalerowicza je dom v filmu *Pravi konec velike vojne* (*Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, 1957), spalni vagon vlaka, ki pelje skozi noč, v filmu *Vlak* (*Pociąg*, 1959), čezoceanka sredi morja v filmu *Srečanje na Atlantiku* (*Spotkanie na Atlantyku*, 1980), gostilna, ki pod svojo streho sprejme potnike, v filmu *Oštarija* (*Austeria*, 1982) in otok, na katerega so izgnali Napoleona, v filmu *Ujetnik Evrope* (*Jeniec Europy*, 1989).

Nasprotje gostilne in samostana

Ko gledamo gostilno in samostan, lahko opazimo, da se nasprotje spodaj – zgoraj napolni z vsebino in dobi več podrobnejših pomenov. Gostilna je temna. Zgrajena je iz počrnelih brun. Znotraj zaradi majhnih oken vlada poltema (slika 2). Duhovnik Surin se mora skloniti, da prestopi njena vrata. Glavni prostor je dokaj velik, toda gledalec filma dobi prav nasprotni vtis. Zdi se mu, da je prostor tesen. Vzrok za to je način uporabe kamere, ki prikaže notranjost gostilne in ljudi v njej. Prevladujejo srednji in bližnji plani, zaradi česar telesna

prisotnost postane skoraj otipljiva. Z veliko intenzivnostjo zaznavamo premikanje Evdokije, ki se vzdolž mize bliža kameri, nenadno pojavitev orjaške silhuete Odrina, tolpo moških, zbranih okoli mize, ki po odhodu duhovnika razpravljajo o dogodkih v samostanu. Sliko gostilne dopolnjujejo svinje, ki se sprehajajo po dvorišču. V krščanski umetnosti simbolizirajo svet greha, zlasti pa nečistost in požrešnost (Kopaliński 1990: 99–100).

Samostan je nasprotje gostilne: visoke svetle stene in bel zid okoli stavbe, prostorno dvorišče, ponavljajoči se arhitekturni motivi v notranjih prostorih, občutek miru, duhovnosti in izoliranosti od zunanjega sveta. V Iwaszkiewiczzevi noveli so zidovi samostana temni, podobno kot redovne obleke uršulink. V filmu pa so samostanski prostori kljub majhnim romanskim oknom svetli, polni svetlobe. Scenografija tega kraja, ustvarjena za potrebe filma, ni imela stropov (slika 3). V svetlih prostorih živijo redovnice, odete v bele redovne obleke. Na podstrešju lahko opazimo golobe, ki se tradicionalno simbolno povezujejo z dobroto, čistostjo in nedolžnostjo (Kopaliński 1990: 419–420).

Črna in mrak, značilna za gostilno, ter belina in svetloba, ki zaznamujeta samostan, plastično poudarjajo simbolno naravo obeh stavb. Skrivnostnemu, slabemu in grešnemu prostoru je zoperstavljen svet, v katerem bi moral biti človek tesno povezan z nebese in Bogom. Ta skrajna različnost se odraža tudi v dveh glavnih likih filma: redovnici Materi Ivani Angelski in duhovniku Jožefu Surinu. Oba sta duhovnega stanu. Izbira takšne življenjske poti pomeni odrekanje dobrinam »tega« sveta in posvetitev svojega življenja v imenu božje ljubezni. Ta odločitev je povezana z željo zoperstaviti se zlu, premagati vplive Šatana. Delitev, prisotna v prostoru, kjer sta se srečala, bi se morala torej odražati tudi v njunem notranjem svetu. Zdi se, da predpodboda prostora, ustvarjenega v filmu, izhaja iz opisa čustev duhovnika Surina v Iwaszkiewiczzevi noveli: »In ves svet se je pred njim razdvajal v luč in mrak, v svetlobo in temo« (Iwaszkiewicz 1965: 18).

Prostor gostilne, prostor samostana in osrednji prostor med njima dodatno opredeljuje zvočna plast, ki spremlja sliko. Prizore v gostilni spremlja vesela melodija, ki jo na lutnjo igra Evdokija. Vrača se kot refren, obogatena z besedilom pesmi o dekletu, ki bi raje kot da se omoži postala redovnica. Pesem poje sestra Margareta a Cruce, ki zahaja v gostilno. Notranjost samostana pa zapolnjuje latinski koral sester, ki molijo.

Med gostilno in samostanom ter med rabinovo hišo in župnijo se nahaja osrednji prostor, ki se zaradi svoje razsežnosti zdi dominanten. Peščeno območje, polno vdolbin, spominja na puščavo. Tu ne raste nobena, niti najmanjša rastlina (slika 4). Na sredi tega prostora je od daleč vidna črna,

zoglenela grmada, na kateri so sežgali duhovnika Garnca. Grmada je središčna točka, simbolna os predstavljenega sveta. Z osrednjim prostorom je povezan zvok zvona.

»Zvonijo. Zakaj zvonijo?«

V filmu se hlapca Kazik in Jurij dvakrat pogovarjata o odmevajočem zvoku zvona.

- Zvonijo. Zakaj zvonijo?
- Takšna je tukaj navada. Zablodelim potnikom.
- Aha ...
- Tako je ukazal škof. Zablodelim v gozdu.¹⁵

Zvok zvona se v *Materi Ivani Angelski* pojavi večkrat. Odmeva v natančno določenih, konkretnih situacijah, ki so si preveč podobne, da bi se lahko udarci zvona pojavljali naključno. Zvenenje spremlja prihod duhovnika Surina, vse prehode sestre Margarete a Cruce iz samostana v krčmo, redovnice na poti v cerkev na eksorcizme, Surina, ko gre proti samostanu. Zvok zvona se torej pojavlja takrat, kadar se filmski liki prikažejo prvič ali so na poti, prehodijo osrednji prostor med krčmo in samostanom. Tako ta prostor dobi lasten, izrazito določevalen zvočni znak.

Alicja Helman je opozorila na način, kako so ustvarjalci filma predelali in razvili prizor igre otrok, rejencev duhovnika Garnca, ki se v Iwaszkiewiczovi noveli pojavi le kot droben detajl. Aleksej in Kristinica se igrata strašenje volkov. V filmu se prizori z otrokoma med igro pojavijo trikrat. Helman meni, da:

zaradi te sopostavitve otroške igre (volkov ni in otroci jih strašijo le namišljeno) z eksorcizmi Surin podvomi o smiselnosti izganjanja demonov in o samem njihovem obstoju. Demoni, podobno kot volkovi, ne obstajajo, njihovo »strašenje« pa je spektakel, ki predpostavlja, da se gledalci strinjajo s pravili igre«. (Helman 1986: 28)

Zdi se, da ima lahko motiv otrok, ki se igrata strašenje volkov, drug, resnejši pomen, saj je kraj, kjer se igrata, okolica grmade in osrednji peščeni prostor. Je isti prostor, katerega prehod je v filmu povezan z zvokom zvona. Otroka »strašita volkove«, ko se duhovnik Surin prvič odpravi v samostan, ko gre k rabinu in ko pride, že obseden, k duhovniku Brimu. Zvenenje zvona in otroka, ki se igrata »strašenje volkov«, se v filmu pojavijo večkrat. To je zaveden element, ki

¹⁵ Citat iz filmskega dialoga.

poudari ta motiva (Kuśmierczyk 1999: 24–25). Njegovo bistvo lahko pojasnijo besede sv. Avguština, ki je v komentarju k Janezovemu evangelijsu vprašal: »In kdo je volk? Ni to hudič?« (Forstner 1990: 308–309).

Volk je predstavnik »temačne« strani življenja, običajno se asociira z nečim demonskim. V mitih in pravljicah se vedno pojavi kot nosilec moči, ki ogrožajo človeka. V srednjem veku so verovali, da se lahko hudič prikaže v podobi volka (Lurker 1989: 264–265). Ali so lahko volkovi, ki jih strašijo otroci, demoni, ki so prevzeli duše Matere Ivane Angelske in drugih redovnic iz samostana?

Pravila kompozicije kadra

V *Materi Ivani Angelski* se klasična pravila kompozicije filmske slike prepletajo z izvirnimi rešitvami, s katerimi ustvarjalci filma uresničujejo svoje estetske zamisli. Jerzy Wójcik se pri kompoziciji slike sklicuje na pravilo zlatega reza¹⁶ in upošteva močne točke kadra. Pojavlja se tudi diagonalna kompozicija, ki učinke dosega s poudarkom diagonal. Omenjeni elementi se pogosto pojavijo skupaj in tako okrepijo estetski učinek posameznih kadrov (Kuśmierczyk 1999: 15–17).

Primer je lahko prizor, v katerem duhovnik Brim blagoslovi duhovnika Surina, ko se ta prvič odpravlja v samostan. Razporeditev likov in pobočje v ozadju tvorita rastočo diagonalo. Brimova roka, iztegnjena v blagoslov, se nad Surinovo glavo pojavi v močni točki kadra, določeni s črtami, narisanimi v skladu s pravilom zlatega reza (slika 5). Uporabljena formalna rešitev okrepi pomen blagoslova. Padajoča diagonala in močne točke kadra pa natančno umestijo prikazana v velikem planu in navzdol obrnjena obraza hlapcev, ki ležeta spat. Takšne rešitve v kompozicijo slike uvedejo nemir, ki se ujema s poznejšo smrtjo obeh moških (slika 6).

Izvirno, avtorsko kompozicijsko pravilo, ki ga je uvedel Jerzy Wójcik, je v *Materi Ivani Angelski* strogo upoštevana delitev kadra na štiri dele, povezana s potekom navpične in vodoravne osi. Poseben pomen ima zlasti navpična os. Njeno prisotnost lahko opazimo že v prvem kadru filma, v katerem duhovnik Surin leži z razprostrtimi rokami, nato vstane in posluša zvenenje zvona. Okvir okna, ki se pojavi v drugem kadru, se ujema s potekom obeh osi. Ko se okno odpre, kamera panoramsko pogleda navzdol, vzdolž navpične črte. Trenutek

16 Zlati rez je razmerje, ki ga ponazarja delitev daljice ali ploskve na dva neenaka dela, pri čemer je razmerje celotne dolžine daljice proti večjemu delu enako razmerju večjega dela proti manjšemu.

zatem lahko to črto zaznamo tudi zaradi simetrične razporeditve dveh konjev na levi in desni strani in hlapcev, ki konja razpregata. Glave konjev in moških so prikazane v višini vodoravne osi.

Temni okvirji z okenskimi križi določajo osrednjo točko kadra. Na začetku tretjega kadra se v njem pojavi glava duhovnika. Način kadriranja, uporabljen v filmu, je *a priori* predpostavljal, da se liki pojavljajo v središču kadra. To kompozicijsko načelo velja ne samo za umestitev človeškega obraza, ki se v velikem planu naravno pojavlja v osrednjem položaju, kar v filmskem jeziku beremo kot potret notranjega sveta. V *Materi Ivani Angelski* so v poudarjeni, osrednji točki slike prikazani tudi izbrani elementi resničnosti, ki človeka obdaja. Zdi se, da tak način prikazovanja izbranim sestavinam slike dodeli status *dramatis personae*. Poleg že omenjenega okna je na prav takšen način prikazan bič, ki ga Surin obesi na steno, in ogenj v kaminu v krčmi. Podobno velja za grmado, na kateri so sežgali duhovnika Garnca, sekiro v veži krčme in temne ravnine vrat, ki se odpirajo pred eksorcistom in ga vodijo v prostor krčme, samostana in parlatorija.

Analiza Surinovega položaja v kadru, ko v krčmi moli pred jedjo, kaže, da navpična os ravnino slike razdeli na dva dela, nekako na dve neodvisni sliki, ki sta v medsebojnem ravnovesju. Na desni strani vidimo duhovnika, ki stoji, na levi pa Volodkoviča, ki sedi za mizo. V sredini kadra je vrč, umeščen v nišo. Črta navpične osi postane vidna, saj teče vzdolž roba mize. Nekoliko pozneje, med pogovorom, so glave ljudi, ki sedijo v sobi, v višini vodoravne osi kadra. V skladu s sprejetim kompozicijskim načelom se ena oseba prikaže v sredini kadra. Dve osebi se najpogosteje prikažeta simetrično glede na sredino slike, številčnejše skupine pa so prostorsko razporejene tako, da poudarijo osrednjo točko ali navpično središčnico.

Nekateri kadri filma še posebej močno spominjajo na sprejete kompozicijske predpostavke. Popolna ureditev prostora slike, skladna s potekom navpične in vodoravne osi, je v *Materi Ivani Angelski* prisotna med drugim ob prvi pojavitvi morišča duhovnika Garnca in ob prikazu notranjosti cerkve pred eksorcizmi. Navpičen, ožgan drog se natanko v sredini kadra križa z vodoravnim zgornjim robom spodnje ploskve grmade (slika 7). Znotraj cerkve pa črta, ki jo tvori kolona redovnic, zadene ob temno vodoravno ravnino klopi.

V kadru, ki se pojavi pred to sliko, vidimo redovnice, ki odhajajo iz samostana na eksorcizme. V nekem trenutku prečkajo mejo med globoko zasenčeno notranjostjo stavbe in dvoriščem, osvetljenim s soncem. Mejnica med temo in svetlobo teče vzdolž navpične osi kadra. Tudi strani odprte knjige, ki je edina priča pogovora med duhovnikom Surinom in rabinom, razdelita sliko na dva dela.

S poudarjanjem navpičnih in vodoravnih črt, simetrije in središčne točke sta

povezana tudi premikanje in zorni kot kamere. Večina panoram je izvedena v vodoravni liniji. Vidimo jih v krčmi in v samostanu. Število navpičnih panoram je omejeno na minimum. Kamera, ko sledi pogledu duhovnika Surina, prikaže dvorišče z vozom in hlapcema med pogovorom. V prizoru pogovora z rabinom kamera s panoramskim posnetkom prikaže knjigo na mizi. Ker je prisotnost navpične osi izrazito poudarjena v kompoziciji kadrov in posnetkov, bi navpične panorame nepotrebno dodatno okrepile pomene, že prisotne v sliki. Zlasti zato, ker v nekatere prizore navpično prvino vnaša tudi zorni kot kamere. Evdokija v krčmi od zgoraj gleda prestrašenega redovnika, medtem ko mu vedežuje. Surin med molitvijo z velike višine pogleduje Volodkoviča, ki stoji ob mizi. V parlatoriju je Mati Ivana, ko eksorcistu pripoveduje o svoji želji po veličini, prikazana s perspektive klečečega duhovnika (slika 8). To svojevrstno »vzvišenje« napove besede o želji po svetosti, ki jih redovnica izgovori nekaj trenutkov zatem.

Zdi se, da sta režiser in direktor fotografije želela, da je v filmskih kadrih prisotno stanje ravnotežja in pomirjujoče preglednosti, ki se, preneseno na notranje doživljanje človeka, lahko asociira z utišanjem in željo po doseganju notranjega miru, duhovnega ravnotežja. Vprašanje, kako globoko je domišljena ta predpostavka, ki v resnici izhaja iz želje po »utelešenju« močne disonance v obliki filmskega dela, bo obravnavano še v nadaljevanju.

Zlati rez v časovni strukturi filma

Naslednje pomembno kompozicijsko načelo, prisotno v Kawalerowiczevem filmu, je pravilo zatega reza, uporabljeno za čas trajanja posameznih kadrov in prizorov. Kot je znano, se pravilo *divina proportione* v filmski umetnosti uporablja predvsem za kompozicijo kadra. V *Materi Ivani Angelski* je zlati rez vpisan tudi v časovne poteke. Prisoten je v kadrih, razmerjih med sosednjimi kadri in v posameznih prizorih.¹⁷ Njegova uporaba okrepi estetsko izkušnjo gledalcev in poudari mesta, ki so pomembna za dramaturgijo posameznih odlomkov filma.

Zlati rez¹⁸ se na primer pojavi v prvem prizoru *Materi Ivane*, ki se začne, ko duhovnik Surin moli in pri tem leži z razprostrtimi rokami, in se konča s

17 Zlati rez v času filmskega dela določajo točke, opredeljene s številčkama 0,382 in 0,618 v izbranim odlomku filma.

18 O prisotnosti zatega reza bomo govorili samo takrat, kadar se ta pri predvajanju filma pojavi z natančnostjo do dveh sekund. Pri izračunu razmerij med kadri se bom skliceval tudi na dolžino posameznih kadrov, izraženih v metrih filmskega traku. Podatke o dolžini traku ter številke in opis kadrov navajam na podlagi montažnega seznama *Materi Ivane Angelske*. Predpostavljam, da se trak premika s hitrostjo 25 sličic na sekundo, tako da ena sekunda filma ustreza 0,475 m filmskega traku.

prihodom eksorcista v krčmo, točka zlatega reza nastopi v trenutku, ko prostor kadra zapolnjuje okno, ki se odpre v duhovnikovi sobi.¹⁹ Velja se spomniti pomena, ki ga imajo za kompozicijo slike okenski križi. Dodaten poudarek tega mesta z zlatim rezom kaže, da je to pomemben element predstavljenega sveta. Pomen, ki ga prinaša pogled na okno, bo obravnavan še v nadaljevanju.

Prisotnost eksorcista v krčmi – v času obedovanja in pogovora – sproži vrhunec napetosti v trenutku, ko se Volodkovič približa Surinu in začne omenjati »zadevice«, ki jih počnejo »svete gospodične«. Moralno pretresen redovnik vstane in močno ozmerja sogovorca. Razburjeni Surin vstane v trenutku, določenem z zlatim rezom.²⁰

V prizoru hoje duhovnika Surina v samostan se ta romanska zgradba pojavi dvakrat, najprej v splošnem, nato pa v bližnjem planu. S pojavitvijo samostana v kadru so povezane točke zlatega reza. Prva je v trenutku, ko duhovnik Brim z roko pokaže na samostan, ki se hip zatem prikaže v celotni podobi. Druga točka se ujema z drugo pojavitvijo stavbe v kadru.²¹

Zlati rez je prisoten tudi v prizoru srečanja duhovnika Surina z rabinom. Če zlati rez poskusimo določiti v času celotnega pogovora, se ta pojavi v trenutku, v katerem eksorcist rabina vpraša, ali lahko Satan obsede človekovo dušo.²²

V časovnih razmerjih med kadri v filmu *Mati Ivana Angelska* lahko opazimo še eno kompozicijsko načelo, ki ga velja omeniti. Čas trajanja nekaterih sosednjih kadrov je skoraj enak. Analiza pomenov, vsebovanih v na ta način sopostavljenih kadrih, kaže, da je ta način montaže nameren. V pogovoru duhovnika Surina z rabinom se pari kadrov z enako dolžino pojavijo trikrat.

Duhovnik Surin, ki poskuša priti do dna skrivnosti zla, gre po nasvet k judovskemu modrecu. Vendar tam sreča samega sebe, pogovor z rabinom pa postane potovanje v notranjost njegove lastne duše. V filmski predstavitvi tega srečanja gledalec vidi dva pogovarjajoča se moška (slika 9). Oba imata isti obraz, saj je v obeh vlogah nastopil Mieczysław Voit (slika 10). Ko eden od sogovornikov zapre oči, jih drugi trenutek kasneje, v naslednjem kadru, odpre. Ko eden izmed njiju pogled usmeri navzdol proti knjigi, ki leži na mizi, njegov

19 Trajanje celotnega prizora: 4 minute in 12 sekund. Razmerje 0,618 = 2 minuti in 35 sekund.

20 Duhovnik je v krčmi 7 minut in 22 sekund. Redovnik vstane: 0,618 = 4 minute in 33 sekund.

21 Prizor se pojavi po kadru, ki prikazuje grmado, in pred kadrom, ki prikazuje odpiranje vhodnih vrat samostana. Trajanje: 6 minut. Duhovnik Brim pokaže na samostan: 0,382 = 2 minuti in 17 sekund. Drug kader, ki prikazuje samostan: 0,618 = 3 minute in 42 sekund.

22 Pogovor duhovnika Surina z rabinom traja 7 minut in 28 sekund. 0,618 = 4 minute in 37 sekund.

sogovornik dvigne pogled z mize. Knjiga je v tem prizoru simbol skrivnosti sveta, ki jo želi spoznati eksorcist.

Surin: Kdaj lahko Satan obsede človekovo dušo?

Rabin: Kadar ga človek močno vzljubi.

Surin: Kakšna neki ljubezen do Satana?

Rabin: Ljubezen je na dnu vsega ...²³

Duhovnikovo potovanje v globino lastne notranjosti je prikazano s filmskimi plani, ki se med pogovorom spreminjajo. Bližnji plani in veliki plani poudarjajo obraz in bleščeče oči sogovornikov, ki so v resnici oči enega človeka. Kadri se vrstijo v parih (kader – notranji protiplan) in imajo enako dolžino. Ta prijem dodatno poudari identiteto sogovornikov. Zgroženi duhovnik se pomakne nazaj, rabin pa obsedi za mizo in s prstom kaže nanj in na sebe.

Surin: Moji demoni so moja skrb, moja duša pa je moja duša.

Rabin: Jaz sem ti, ti si jaz.²⁴

Surin: Moj bog, kaj praviš? Nisem vedel, da ničesar ne veš.

Rabin: (glas v offu): Ti, duhovnik, ničesar ne veš. Hodiš v temi in tvoje neznanje je kakor črni plašč noči. Jaz te že ne bom ničesar naučil, ker se ti ne moreš ničesar naučiti in moja znanost ni več tvoja znanost.

Surin: Ti si jaz ...

Rabin: Pojdi proč ... proč ... tudi jaz ničesar ne vem ... ničesar ne vem ...²⁵

Odhod duhovnika iz rabinove hiše je nagel, spominja na t. i. hiter povratek, značilen za potovanje po »onstranstvu« lastne notranjosti, poznan iz pravljič in mitičnih pripovedi.

Načelo sopostavljanja kadrov enake dolžine je prisotno tudi v drugih prizorih *Matere Ivane Angelske*. V začetnem delu filma dva kadra prikazujeta »srečanje« duhovnika Surina s sekiro v veži krčme. Njuna enaka dolžina omogoča,

23 Kader 164. Surin s spuščnim pogledom. Metraža: 13,25 m. Kader 165. Rabin v velikem planu. Metraža: 13,23 m.

24 Kader 170. Zgroženi Surin se pomakne nazaj. Metraža: 2 m. Kader 171. Rabin stoji za mizo. S prstom kaže proti kameri in nase. Metraža: 2,5 m.

25 Kader 172. Surin se pomakne nazaj. Metraža: 10,28 m. Kader 173. Vznemirjen rabin s knjigo udarja po mizi. Metraža: 11 m. Zadnjih besed, ki jih izgovori rabin, ni niti v Iwaszkiewiczovi noveli niti v scenariju. Med zasledanjem Komisije za oceno scenarijev so njegovi člani opazili, da so v zgodbi nastajajočega filma z demoni obsedene redovnice in katoliški duhovnik predstavljeni v nasprotju s privilegiranim, pametnim rabinom. Menili so, da bi v poljskih razmerah takšna sopostavitev pomenila »tempirano bombo«. V snemalno knjigo sta Kawalerowicz in Konwicki uvedla popravek: dodala sta zadnjo rabinovo poved.

da bolje opazimo povezavo med eksorcistom in orodjem, ki ga dvigne s tal.²⁶ Kadra z enako dolžino se pojavita tudi v prizoru zadnjega pogovora duhovnika Surina z Materjo Ivano v parlatoriju, tik pred njegovim nenadnim pobegom in padcem po stopnišču. Ob koncu tega pogovora eksorcista obsedejo demoni.²⁷

Na pragu notranjega sveta

»Snemalec ima posebne spretnosti,« je menil Jerzy Wójcik, »predvsem izostreno pozornost. Pri meni je ta izostrenost pozornosti usmerjena v človeški obraz. Moje oko se na nekaterih obrazih ustavi dlje in jih opazuje bolj poglobljeno, veliko podrobnosti zapiše v spominu« (Wójcik 1984: 117). V *Materi Ivani Angelski* se obrazi likov pojavijo v pomembnih trenutkih. Veliki plani omogočajo, da opazujemo končno fazo psihološkega postopka, ki spremlja posamezne razvojne faze dogajanja. Na ta način potek dogodkov dobi razsežnost notranje izkušnje človeka.

Moški, ki se v krčmi pogovarjajo o eksorcizmih in sežigu duhovnika Garnca, se po odhodu duhovnika Surina prikažejo v velikih planih. Šele takrat dobijo pogum, da neposredno obravnavajo temo, ki razburja vse, in z obrazov snamejo krinke, ki so si jih nadelo za čas pogovora z eksorcistom. Krčma je tudi obraz Evdokije, ki gleda skozi okno. V konjušnici lahko pogledamo globoko v notranji svet Kazika in Jurija, ki se odpravljata spat. Izrazito sliko obsedenosti Matere Ivane prinašajo veliki plani njenega obraza, izkrivljenega med pogovorom v obednici in okamnelega med eksorcizmi v cerkvi (slika 11). Tudi norost duhovnika Surina opazimo na njegovem obrazu med obiskom pri duhovniku Brimu. Negotovost in skrivnostnost ob prihodu duhovnika v rabinovo hišo in poznejši nenaden prihod eksorcista v samostan se odražajo na radovednem obrazu Vincencija Volodkoviča, ki se prikaže na ozadju zapirajočih se vrat.

Poseben način stopnjevanja napetosti, povezan s prikazovanjem obrazov likov, uporabljen v filmu *Mati Ivana Angelska*, je hitro bližanje kamere od zadaj vse do bližnjega plana. Na ta način se prikazana oseba vznemirjena obrne in opazi, da jo nekdo gleda. Bližanje kamere pri gledalcu ustvari občutek pričakovanja, napetost; omogoča, da vstopimo v svet opazovanega človeka, začutimo njegovo bojazen, poskusimo predvideti izraz na njegovem obrazu. Ob takšnem

26 Kader 74. Surin gre ob steni, za njim Kazik. Kazik se spotakne in pade. Surin vzame sekiro, jo ogleduje, se nasmehe in zamahne. Metraža: 6,49 m. Kader 75. Na tnilo pade rezilo sekire. Oddaljevanje od tnila s sekiro. Metraža: 6,49 m.

27 Kader 189. Surinov obraz se skloni pred kamero. Metraža: 3,12 m. Kader 190. Ivanin obraz. Zapre oči. Metraža: 3,35 m.

bližanju kamere se v krčmi obrne Surin, ki se na ta način odzove na Evdokijin pogled (slika 12). Podobno se obnaša Mati Ivana v obednici. Ob bližanju kamere se med eksorcizmi obrne oče Imber, ko opazi, da ga gleda predstojnica samostana. Pod vplivom pogleda Hroščevskega se v krčmi obrne sestra Margareta a Cruce.

V Kawalerowiczevem filmu srečamo tudi drug način vstopa v notranji svet likov, ki je hkrati še en dokaz v filmski sliki prisotne enotnosti notranjega sveta človeka in materije okoli njega, o kateri je govoril Jerzy Wójcik. Duhovnik Surin po prihodu v krčmo v svoji sobi razpakira popotno torbo. V nekem trenutku vzame iz nje bič in z njim naredi znamenje križa. Pred katerimi skušnjavami zemeljskega sveta se z njim poskuša ubraniti? Odgovor prinašajo veseli zvoki lutnje, ki se v tem trenutku zaslišijo v offu iz notranjosti krčme. Navidezno nepomemben dogodek, zaprt v kadru kot v kristalu časa, postane pomemben detajl, ki veliko pove o liku, prisotnem v kadru. Duhovnik Surin je gotovo šibkega duha, saj se mora pred prežečimi skušnjavami braniti z bičem, ki ga obesi na steni.

Bližanje notranjemu svetu lika s pomočjo filmskih izraznih sredstev se v *Materi Ivani Angelski* odraža tudi v načinu prikaza trenutka, v katerem junak prečka mejo med prostoroma, stopi čez prag. Pred prvim vstopom duhovnika Surina v samostan, ko se Kazik in eksorcist bližata vratom, na njihovih obrazih vidimo napetost, nakopičeno med potjo na to mesto (slika 13). Pozneje je prostor kadra zaslonjen s temno površino masivnih vrat v zidu samostana. Vrata se odprejo, toda duhovnika Surina, ko jih prestopa, ne vidimo. Subjektivna kamera ta trenutek prikaže z zornega kota lika. Na ta način je prikazano tudi odpiranje okna v duhovnikovi sobi. Ko se Surin odpravlja k rabinu in mora prestopiti nizka vrata, se subjektivna kamera »skloni«, kakor bi to moral narediti visok redovnik. Vendar njegovih korakov ni slišati. To je trenutek vstopa v lasten notranji svet.

Prostor, v katerem se odvija dogajanje filma, je ustvarjen skoraj na teatralen način. Zaprt oval kotanje, temen prostor krčme, z zidom obdan samostan, svetla obednica, parlatorij, notranjost rabinove hiše, konjušnica. Je prostor, izoliran od konkretne resničnosti, pripravljen za opravljanje vloge nosilca pripovedi o notranjem svetu filmskih junakov.

Zvočna plast filma in pomen glasbe

Zdi se, da je naravno zvočno stanje dogajalnega prostora tišina. Zvočna plast je omejena in prilagojena likovni surovosti slike. Poleg zvočnih ustreznikov posameznih delov dogajalnega prostora – zvokov lutnje in pesmi v krčmi,

psalmov, ki jih v samostanu pojejo redovnice, udarcev zvona, ki spremljajo prehajanje osrednjega prostora – slišimo samo glasove ljudi, smeh in šepetanje, zvok korakov, žvižganje vetra, prasketanje drv v kaminu, lajanje vznemirjenega psa, udarjanje sklede ob mizo, škripanje vhodnih vrat samostana, gruljenje golobov v podstrešju.

Daljši trenutki tišine spremljajo pogovore in se pojavljajo med posameznimi izjavami. Poudarijo pomen besed in hkrati namigujejo, da je v njih prisoten globlji smisel. Zvoki in tišina so v kontrastu in se medsebojno poudarjajo. Med pogovorom duhovnika Surina z rabinom ima gledalec občutek, da sta se srečala v prostoru, ki je od zunanjega sveta zvočno izoliran. Spremembe čustvene napetosti in glasnosti govora obeh sogovornikov jasno začutimo. Tišina poudarja tudi pomen nekaterih slik, ki se pojavijo v kadru. Takšno vlogo opravlja v prvem kadru, ki prikazuje grmado in prihod Matere Ivane v parlatorij. Zelo dolga, skoraj triminutna tišina, spremlja prihod redovnic v cerkev na eksorcizme. Sestre in redovniki, ki bodo izpeljali obred zaklinjanja Satana, molče stojijo drugi nasproti drugim, kot vojski, ki se bosta čez trenutek spopadli (Kuśmierczyk 2014: 129–130).

Načelo nasprotja lahko v filmu opazimo tudi v načinu, kako poteka dogajanje. Prizori z veliko dinamiko se pojavijo ob kadrih, v katerih se zdi, da vsakršno premikanje izgine. Ritem filma se na ta način upočasni. Vendar je to vedno le navidezno zatišje, ki skriva nevihto, ki divja v človekovi notranjosti. Simbolična slika takšnega stanja je notranjost krčme, v katero prvič vstopi duhovnik Surin. Evdokija neha igrati na lutnjo in zapusti prostor. Nasprotje tišini, praznini in mirovanju prostora je »živ« ogenj, ki z visokimi plameni gori in prasketa v kaminu.

Skladatelj Adam Walaciński²⁸ je v filmu ustvaril glasbena »svetova«, povezana s krčmo in samostanom. Lahkotni pesmici, ki jo pojejo v krčmi ob zvokih lutnje, so zoperstavljeni psalmi, ki jih *a capella* poje ženski pevski zbor. V krčmi se razlega preprosta melodija, ki jo je Walaciński zložil k besedilu iz obdobja baroka. V pesmi se izmenično pojavljajo péte kitice in instrumentalni uvod. Melodija ima plesni značaj, po ritmu spominja na ljudski ples krakovjak (Czachorowska-Zygor 2013: 151). Pesem simbolizira zemeljsko ljubezen, je sopomenka za tisto, kar je čutno, povezano s tem svetom. Bolj ko se dogajanje filma razvija, bolj pomenljivo postane besedilo pesmi. Postane napoved, da bo sestra Margareta zapustila redovniški stan.

Sakralni prostor samostana v zvočni plasti določajo trije psalmi, zloženi za potrebe filma. Skladatelj se je tu navezoval na psalmsko in koralno tradicijo.

28 Adam Walaciński (1928–2015) – skladatelj, napisal je glasbo za več poljskih filmov.

Asketski in surov značaj melodije se sklicuje na srednjeveške glasbene lestvice. Preprostost psalmov, ki simbolizirajo versko dimenzijo predstavljenega sveta in prisotnost *sacrum*, poudarja zaprt in izoliran značaj romanskega prostora samostana. Psalmi so izvedeni na pristen in naraven način, saj je Jerzy Kawalerowicz v filmu uporabil njihovo poskusno izvedbo Pevskega zbora Poljskega radia v Krakovu (Czachorowska-Zygor 2013: 151).

Vloga vrtenja in kroženja

V likovni plasti filma imata zelo velik dramaturški pomen vrtenje in kroženje, ki se prvič pojavita v drugem prizoru filma. Omrtvelost in negibnost, ki vladata v krčmi, prekine vrnitev Evdokije, ki duhovniku prinese obrok. Potem gre okrog mize in tako obkroži Surina, ki sedi za mizo. Volodkovič jo nagovarja, da bi duhovniku vedeževala:

- Povej mu vse ... vse ... Na primer, ali mu bo potovanje uspelo, koga bo srečal daleč na poti, koga videl ...²⁹

Ko to pove, z žlico meša juho, ki jo ima v skledi pred sabo. Ali morda, ko govori o vedeževanju, z gibom posnema mešanje v čarovnikovem kotlu?

Ko je duhovnik Surin ob grmadi, okrog njega tekata razigrana otroka. Ob koncu njegovega pogovora z Materjo Ivano v obednici redovnica, ki je obsedena ali pa v tistem trenutku obsedenost samo igra, obkroži dvorano.

Kroženje se v filmu pojavlja postopoma, na začetku skoraj neopazno. Njegovega pomena se lahko zavemo verjetno šele takrat, ko na dvorišče samostana pritečejo redovnice, ki se vrtijo okrog lastne osi. Vrtenje odraža njihovo obsedenost (slika 14). Motiv vrtenja, ki ga na začetku štejemo za simbol obsedenosti redovnic z demoni, se razširi izven samostana in objame celoten prostor.

Z razvojem dogodkov postaja prisotnost vrtenja čedalje bolj vidna, saj se pojavi v prostoru filmske slike, urejenem v skladu s prej obravnavanimi načeli: kompozicije, ki se ujema z vodoravno in navpično osjo in upošteva zlati rez. Vrtenje se zoperstavi ravnotežju in preglednosti planov in harmoničnosti, ki jo ustvarja zlati rez. Motiv vrtenja se v filmu pojavi večkrat – v najbolj pomembnih trenutkih zgodbe. Gibanje, na začetku prisotno v zunanjem prostoru kot obkrožanje duhovnika Surina, kroženje kamere okoli sekire, zasajene v tnilo, kroženje golobov nad samostanom, se v prizoru vrtenja redovnic »utelesi« in izda svoj izvor, ki tiči v človeški duhovnosti.

²⁹ Citat iz filmskega dialoga.

V osrednjem prostoru se vrtil ves svet, ki ga potem, ko so duhovnika Surina obsedli demoni Matere Ivane, gledamo z njegovimi očmi. Ko se dogajanje filma preseli na dvorišče pred krčmo, kamor se pripelje plemič Hroščevski, da bi s sabo odpeljal sestro Margareto a Cruce, ki je zaradi njega zapustila red, začne v zblaznelem galopu obkrožati dvorišče njegov sivi konj.³⁰

Trenutek zatem se vrtenje začne v krčmi: Hroščevski in sestra Margareta vneto plešeta okrog mize. Vrtenje doseže največjo dinamiko v istem mestu, kjer se je pojavilo prvič. To se zgodi tik pred nastopom noči, v kateri duhovnik Surin s sekiro ubije hlapca, ki spita v konjušnici.

Vrtenje, ki odraža spremembe v notranjem svetu likov, se kot slikovna komponenta pogosto pojavlja v avtorskem kinu Jerzyja Kawalerowicza. Prisotno je med drugim v filmih *Pravi konec velike vojne*, *Faraon*, *Srečanje na Atlantiku*, v plesu hasidov v *Oštariji*. Je izviren element Kawalerowiczeve filmske ustvarjalnosti, čeprav je v filmih iz začetka 60. let 20. stoletja postala popularna »vrteča se kamera«, ki se navezuje na posnetke Sergeja Urusevskega v prizoru smrti Borisa v filmu Mihaila Kalatozova *Letijo žerjavi* (*Letyat zhuravli*, 1957). Tak način premikanja kamere po zgledu Urusevskega se pojavlja med drugim v »plesu brez« v *Ivanovem otroštvu* (*Ivanovo detstvo*, 1962) Andreja Tarkovskega (Kuśmierczyk 2012: 97–98), v poljski kinematografiji pa v filmu *Verne duše* (*Zaduski*, 1961) Tadeusza Konwickega.

Belina, črnina in liminalna sivina

V enem izmed prvih kadrov filma duhovnik Surin iz popotne torbe vzame belo platno, v katero je zavil kruh, in črn bič, ki ga spremlja v duhovnih bojih. Bistvo dogodkov, o katerih film pripoveduje, je na filmskem platnu izraženo s paletto treh barv, ki celostno pripovedujejo o dogajalnem mestu in poteku dogodkov v materialnem zunanjem prostoru in v notranjem svetu človeka.

Avtor barvnega koncepta *Matere Ivane Angelske* je snemalec Jerzy Wójcik. Belina in črnina sta v načrtu filma prisotni vse od začetka. Njuna prisotnost je izrazito poudarjena v scenariju. Jerzy Wójcik je med ti dve barvi uvedel vizualen prag, ki ju hkrati ločuje in povezuje: liminalno sivino. Ideja te rešitve se je pojavila med pripravami na produkcijo filma:

Spomnim se, ko je med obiskom v Pragi, v eni od romanskih cerkva SIVINA kamna v svoji izjemni lepoti zame nenadoma postala prava ILUMINACIJA

30 Velja opozoriti, da v tem prizoru ustvarjalci filma *Mati Ivana Angelska* namigujejo na prizor s konjem, ki drvi po dvorišču v filmu *Krvavi prestol* Akire Kurosawe.

– neposredno, čisto razumevanje ENOTNOSTI in HKRATI LOČENOSTI pojma SIVINE PROSTORA, ki je zapolnjevala ladjo cerkve.

Nekaj BELEGA mi je zastrlo pogled – mogoče je bila to alba ali bela ženska obleka – in je spet za trenutek odgrnilo SIVINO kamna in sosednjo SIVINO prostora ladje. Nato je nekaj znova zagrnilo to sivino – tokrat je bila to ČRNINA redovniške obleke ...

Tedaj se mi je, le za nekaj sekund, razodel ključ za celotno kompozicijo slike MATERE IVANE Angelske. (Wójcik 2006: 39)³¹

Wójcik je pojasnil tudi uvedbo sivine med belino in črnino:

Če pogledamo sivino, prisotno v pojmovnem prostoru kot sestav med BELINO in ČRNINO, potem lahko takšna sivina opravlja različne vloge in vsebuje različne smisle.

V prvem primeru, ko imam ČRNINO nekje za hrbtom, je pred mano SIVINA, za katero obstaja BELINA in SVETLOBA. SIVINA je takrat morebitna pot k SVETLOBI.

Ista sivina dobi drugačen smisel, če stojim v coni svetlobe, s hrbtom obrnjen proti njej. Takrat je zame sivina, ki je pred mano, pot k temi in črnini.

Sivina sama po sebi ima torej lahko neskončno število značilnosti, lahko je neenotna v svoji strukturi; lahko deluje tako na ozkem, strnjemem, ostrorobem področju svojega obstoja, lahko pa je obširna in skoraj neopazna za človeško oko v svoji prostorski razsežnosti.

Takšno razumevanje beline, sivine in črnine, predstavljenih na zaslonu z energijskimi polji različnih velikosti, nasičenosti in kontrastnosti, je ključ za oblikovanje kompozicije filmskega dela. (Wójcik 2006: 40)

Sivina, pozabljena v kulturni tradiciji Zahoda, je v *Materi Ivani Angelski* dobila posebno mesto. Toda Jerzy Wójcik je šele leta kasneje opazil podobnost uporabljene kompozicijske rešitve z razumevanjem pojma sivine v vzhodno-azijskih kulturah.

SIVINA je kot zastor praznine, ki se z ugašanjem svetlobe stopnjuje proti ČRNINI, in hkrati kot razsvetljena in razsvetljujoča se ČRNINA v namernem premikanju k belini, je oznaka ne toliko za pojav barve, kolikor za proces, ki poteka v strukturi določene celote. Sivina, poševne in ukrivljene črte predstavljajo element nastajanja, premikanje od enih vrednosti k drugim. Bistvo tega premikanja Laozi razlaga kot pot k doseganju stanja neskrainosti:

»Če poznam (naravo tistega, kar je) belo (torej svetlo, aktivno, moško), (ampak) se držim (tistega, kar je) črno (torej pasivno, temno, žensko), postajam merilo (za cel svet) pod nebom. Ko sem merilo (za cel svet) pod nebom, (moč moje)

31 Poudarki Jerzyja Wójcika. Enako velja za ostale citate iz knjige *Labirint svetlobe*.

nespremenljive vrline (Te) ni v presežku in se ponovno vrnem v stanje, v katerem ni skrajnosti.« (Ślósarska v: Wójcik 2006: 40)³²

Da je filmsko pripovedovanje s pomočjo beline, črnine in sivine mogoče, se je treba odreči globokim kontrastom *svetlo – temno*. Pri snemanju *Materie Ivane Angelske* so bili uporabljeni posebej zasnovani žarometi, ki lahko oddajajo razpršeno svetlobo, ki poudarja strukturo in teksturo beline, sivine in črnine (Wójcik 2006: 145).

Sivina je postala grafična predstavitev liminalnega položaja filmskih likov, ki so podvrženi preizkusu, se soočajo s situacijo, ko morajo prestopiti prag (Wójcik 2004: 116), izbrati med svetlobo in temo, med dobrom in zlom.

Karakteristika krčme in samostana, vključno z njunimi simbolnimi pomeni, je bila že predstavljena. Poglejmo si поблиže še širni, sivi osrednji prostor. V njem sta prisotni tudi dve preostali barvi iz kompozicijske trojice. Črnina je prisotna v zogleneli grmadi, ki je njena najizrazitejša pojavna oblika v celotnem filmu, belina pa se pojavi na več mestih, kjer vztraja sneg.

Podobno so barvni poudarki razporejeni v samostanu. Ko duhovnik Surin prvič prestopi samostanska vrata, je razlika med osončenim notranjim dvoriščem in prostorom zunaj zidov izrazito opazna. Ta element poudari obstoj meje med samostanom in svetom okoli njega.

Opazna je svetla sivina sten samostana, belina njegovega obzidja, črnina oken-skih niš in vhodnih vrat. V notranjosti samostana, na ozadju sivih sten s povišano svetlobno vrednostjo, se pojavlja belina redovniških halj in črnina duhovniške obleke Surina (slika 15).

Med prvim pogovorom eksorcista z Materjo Ivano ju v obednici spremlja črnina miz in klopi, ki se v tem prizoru vedno, vsaj delno, pojavljajo v kadrih. Napad obsedenosti prednice samostana z demoni, resničen ali samo zaigran, je izpeljan iz ravnine vhodnih vrat. Njihova črnina, iz katere pride in v katero se vrne Mati Ivana, kompozicijsko poveže prizor.

V odmaknjen prostor na strehi samostana, kjer potekajo eksorcizmi, vodi dvoje vrat. Skozi črna pride Mati Ivana, skozi bela pa duhovnik Surin. Pogovarjata se, ločena z belimi haljami, ki se sušijo na gredeh. Mati Ivana razmika halje in s tem povzroči, da gredi začnejo vibrirati v nežnem ritmu, ki postane kontrapunkt resnosti vprašanj, o katerih razpravljata, in odnosa med Surinom in Materjo Ivano (Wójcik 2007: 30). Ozadje pogovora je sivina sten in sivina talnih desk, ločenih z belimi črtami špranj, v katerih so ostanki moke, ki so jo tu nekoč hranili.

32 Dopisi v oklepajih so del izvirnega besedila Jerzyja Wójcika.

Sivina sten krčme je temnejša od sivine sten samostana in ima različno gostoto. V njej se skriva poltema, ki čaka na razvoj dogodkov. Duhovnik Surin v to sivino vstopi v črni obleki in na mizo položi kruh, zaviti v belo platno. Sestra Margareta a Cruce, ki stoji v beli halji na ozadju sive stene, ima v roki črn kozarec.

Z belino in črnino redovniških oblek se v krčmi srečuje sivina kostumov likov iz drugega plana. Izstopa obleka Kazika, ki ima medtem ko duhovnika Surina spremlja v samostan na sebi belo-sivo-črn ovčji kozuh.

Svetlost posameznih barv je različna glede na kontekst, v katerem se te pojavljajo. Ko duhovnika Brim in Surin prideta v bližino grmade, opazimo, da črnina obleke duhovnika, obleke eksorcista in grmade predstavlja tri različne odtenke črnine.

Ko se na zaslonu ob grmadi pojavi duhovnik Surin v črni obleki, se črnina njegove obleke in globoka črnina grmade razlikujeta. Kostum ima drugačno teksturo in drugačen barvni odtenek, bližji temno rjavi barvi, ki učinkuje na drugem področju barvne občutljivosti črno-belega negativna, črnina grmade pa je barva sežganega lesa. Grmada je osvetljena s sončno svetlobo, ki poudarja globino teksture, kostum pa je raven, je v tem prizoru nedoločen teksturni madež. Določnost je na strani tistega, kar je sežgano. (Wójcik 2006: 45)

Med eksorcizmi, ki potekajo v cerkvi, je belina halje Matere Ivane svetlejša od nekoliko manj izrazite beline halj preostalih sester.

Belina kostumov je sestavljena iz treh vrednosti. Iz popolnih belin, belin, ki izgledajo, kot da bi bile nekako potopljene v nežno sepijo, in tistih belin, ki bi lahko v velikih planih konkurirale človeškemu obrazom. V smislu scenografskih priprav so bile različne sivine, beline in črnine potrebne, da smo lahko natančno operirali s tem, kar je v filmu prisotno kot ena belina in ena črnina. (Wójcik 2006: 71)

Trojica beline, sivine in črnine se v filmu pojavlja na fraktalen način. Je prisotna v splošni scenografiji dogajalnega prostora in v njenih posameznih delih. Obstaja v prizorih in v kadrih, v kompoziciji kadrov, v barvah kostumov in rekvizitov (slika 16).

V nekaterih kompozicijskih rešitvah, ki jih uporablja Jerzy Wójcik, sivina izgine, da se lahko prag med belino in črnino prikaže na neposreden način. Tako se zgodi na začetku prizora eksorcizmov. Redovnice, ki gredo v cerkev, so v prvem kadru prikazane na ne izrazito kontrastnem ozadju, v drugem pa pridejo iz teme v zelo ostro svetlobo. Vidimo njihove obraze v velikih planih. Kontrapunkt pred prizorom eksorcizmov razodene resnično bojišče: duhovno notranjost človeka.

Sinteza sprememb med belino, sivino in črnino je nem zvon, ki udarja ob koncu filma. Vlogo zvoka je prevzela svetloba (Wójcik 2006: 47).

»In postal sem samemu sebi pokrajina pomanjkanja«

V boju, ki se v *Materi Ivani Angelski* odvija med svetlobo in temo, zmaga zlo, ki s čedalje globljo sivino postopoma vstopa v svet filma. Med posameznimi obiski duhovnika Surina v samostanu vidimo, kako na dvorišču, na začetku osvetljenim s soncem, postopoma prevlada sivina in vedno globlja senca.

Globok mrak vstopi tudi v krčmo, kjer sestra Margareta a Cruce potem, ko je slekla redovniško haljo, v temni obleki pleše s Hroščevskim. Črnina noči, tuljenje vetra, v okenskem steklu odsev obraza, ki utone v temo, spremljajo pogovor duhovnika Surina s Satanom, ki mu ukaže, naj ubije hlapca.

Naslednji dan zjutraj se globoka senca na površini stene zliva v eno s črnino Surinove duhovniške obleke. Odločitev je padla.

Čeprav se prizor umora hlapcev ne pojavi, si ga lahko gledalec predstavlja. Prej je bila dvakrat prikazana pot, ki sta jo Kazik in Jurij prehodila od vrat konjušnice do mesta, kjer sta spala. Po tej poti se jima je najverjetneje približal duhovnik Surin. Gledalec se spomni tudi pogleda na moška, ki sta se že ulegla spat, v kadru pa sta prikazana na poseben način, z glavama obrnjenima proti spodnjemu robu kadra. Jerzy Kawalerowicz je o tem prizoru povedal:

Ko npr. v *Materi Ivani Angelski* v nasprotju z drugimi kadri ležeča hlapca slikam »narobe obrnjena«, želim na ta način doseči ne likovni, temveč dramaturški učinek. Želim doseči, da sta ta človeka odtujena od okolja, prikazati njuno osamljenost. Poleg tega gledalcu namignem, prišepetavam njegovi domišljiji, kako jih je videl duhovnik Surin, kako je izgledal prizor umora, saj ga ne prikažem. Kompozicija ne more biti brez dramaturške vrednosti. (Janicki 1962: 39)

Norost duhovnika, ki sredi noči zagreši umor, spremlja kontrastna, skoraj živahna belina konjev, ki se ruvata ob jaslih.

Zakaj je Surinova misija propadla? Ali lahko odgovor na to vprašanje najdemo v filmu? Ali *Mati Ivana Angelska* govori o moči ljubezni med ljudmi, ali prej o ljudeh, ki so izgubili globoko vero v Boga in je ne znajo ponovno najti?

Vrnimo se k trenutku, ko duhovnik Surin zapusti parlatorij in gre proti središčni točki prostora, v katerem se odvija dogajanje filma. Ustavi se ob grmadi. Kleči ob njej z glavo, položeno na dlan, naslonjeno na zогlenel les. V besedah, ki jih eksorcist izgovori v tem trenutku, se morda skriva ključ za razumevanje skrivnosti, prisotne v Kawalerowiczevem delu, drame, ki združuje prostor in ljudi, ki v njem živijo.

Pozoren gledalec bi lahko rekel, da je to skrivnost spoznal že prej. Gotovo bi jo znal izraziti s parafrazo legende o Gralu: Mati Ivana je bolna in pokrajina je jalova. Ali je to pravilna intuicija? Ali struktura filma *Mati Ivana Angelska* vsebuje element, ki bi bil enako pomemben kot legendarni Gral, na katerega bi bilo treba preusmeriti pozornost in mu postaviti vprašanje, moč tega vprašanja pa bi bila sposobna ozdraviti prostor in ljudi? In kdo bi lahko to vprašanje postavil? Ali so to vprašanje besede, ki jih duhovnik Surin izgovori ob grmadi: »Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?« Eksorcist uporabi besede, ki jih je Kristus izgovoril na križu (Mt 27, 46; Mk 15, 34).

Ali duhovnik Surin, ko kleči ob grmadi, opazi, da bi moral na tem mestu stati križ?³³ Ali lahko križ, ki se pojavi v središčni točki filmskega prostora in postane os predstavljenega sveta, ki s svojima ramenoma določa zunanji prostor in svet človeških vrednot, ponovno vzpostavi pravilen odnos med nebese in zemljo, svetlobo in temo, dobrim in zlom, da Materi Ivani moč, da se odreče svojemu jazu, duhovniku Surinu moč preganjanja duhov, zemlji pa rodovitnost?

Naslov pesnitve Thomasa Stearnsa Eliota *Pusta dežela* je vzet iz zadnje povedi druge knjige: *et factus sum mihi regio egestatis* (Kubiak 1987: 401–402). To so besede, ki bi jih lahko pod križem izgovoril duhovnik Surin: »[O]ddaljil sem se od tebe, moj Bog, in blodil sem, daleč proč od tvoje utrte poti in postal sem samemu sebi pokrajina pomanjkanja«.

Toda duhovnik Surin križa ne opazi. Trenutek pozneje odskoči od grmade, ko ga Volodkovič, ki ga je opazoval od strani, prestraši z besedami:

– Oče, oče! Umazali si boste roke!³⁴

Surinova misija se konča neuspešno. Morda on ni bil tista oseba, ki bi morala postaviti odrešilno vprašanje? Morda bi ga moral postaviti gledalec in hkrati sprejeti poučni odgovor, ki izhaja iz filma, in s tem spoznati, da ima Kawalorowiczew film veliko resnejšo vsebino, kot samo zgodbo o ljubezni duhovnika do redovnice.

Vrnimo se na začetek filma. Med dolgo uvodno špico vidimo napise s priimki ustvarjalcev, v ozadju pa duhovnika Surina, ki leži z razprostrtimi rokami in moli. Napisi se končajo, ampak zorni kot kamere se ne spremeni. Duhovnik

33 Kol, ki v filmu štrli iz grmade, je deblo drevesa s posekanimi vejami, ki po obliki spominja črko Y. Mogoče je to poskus slikovnega namiga na način, kako so križ predstavljali v srednjem veku. Ker je opravljal vlogo osi sveta, mosta ali lestve k Bogu in je združeval nasprotja in duhovno načelo z načelom pojavnega sveta, so si ga lahko predstavljali v obliki črke Y ali kot rastoče drevo z ljubem in grčami in celo z vejami (Kopaliński 1990: 175).

34 Citat iz filmskega dialoga.

se dvigne in gre naravnost proti kameri. Njen zorni kot se ujema s smerjo, v katero je bila obrnjena duhovnikova glava med molitvijo. Po montažnem rezu v protikadru vidimo ... križ, ki ga tvori okenski okvir. Pred tem križem je molil duhovnik Surin. Kamera se bliža in okno se odpre, križa ni več, pred gledalcem pa se razprostre širen prostor, v katerem se odvija dogajanje filma. To okno omogoča, da razumemo dramo, predstavljeno v filmu *Mati Ivana Angelska*. To okno je križ.

Prevedel Adam Sewastianowicz,
uredila Lidija Rezonik

Slikovno gradivo

Slika 1



Slika 2



Slika 3



Slika 4



Slika 5



Slika 6



Slika 7



Slika 8



Slika 9



Slika 10



Slika 11



Slika 12



Slika 13



Slika 14



Slika 15



Slika 16



Bibliografija

Viri

- IWASZKIEWICZ, Jarosław, 1965: *Mati Ivana Angelska*. Prev. France Vodnik. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- IWASZKIEWICZ, Jarosław, 1975: *Matka Joanna od Aniołów*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- KAWALEROWICZ, Jerzy, KONWICKI, Tadeusz, 1960: *Scenariusz filmowy „Matka Joanna od Aniołów” według Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny. Sygnatura S 9279. Maszynopis 1–93.

Literatura

- BRAUN, Andrzej, 1961: Matka Joanna od Aniołów. *Zwierciadło* 9. 7.
- BUKOWIECKI, Leon, 1960: Szesnaście lat – osiem filmów – dzieło Jerzego Kawalerowicza. *Życie i Myśl* 6. 122–128.
- EBERHARDT, Konrad, 1966: Kawalerowicz. *Film* 18. 10.
- FORSTNER, Dorothea, 1990: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Prev. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- GRODZICKI, Andrzej, 1961: Wielki sukces „Matki Joanny” na Festiwalu w Cannes. *Głos Szczeciński* 109. 10.
- HELMAN, Alicja, 1986: „Matka Joanna od Aniołów”. Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu. *Kino* 4. 28.
- HELMAN, Alicja, 1996: Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery. NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Ewelina (ur.): *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. 45–60.
- JANICKI, Stanisław, 1962: *Polscy twórcy filmowi o sobie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- KAŁUŻYŃSKI, Zygmunt, 1961: Tragedia antydogmatyczna. *Polityka* 7. 16.
- KAWALEROWICZ, Jerzy, 1960: O swoich i cudzych filmach oraz o „Matce Joannie od Aniołów” mówi Jerzy Kawalerowicz, pogovarjal se je S. Janicki. *Nowa Kultura* 51–52. 10.
- KONWICKI, Tadeusz, 1960: Trójgłos o „Matce Joannie od Aniołów”. *Życie Warszawy* 216. 8.
- KOPALIŃSKI, Władysław, 1990: *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- KUBIAK, Zygmunt, 1987: Od Tagosty do Ostii. V: Święty Augustyn, *Wyznania*. Prev. spremna beseda in časovnica Z. Kubiak. Warszawa: Wydawnictwo PAX. 401–402.

- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 1999: *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*. Warszawa: Skorpion.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2012: *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*. Warszawa: Skorpion.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2014: *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2015: Analiza antropologiczno-morfologiczna jako praktyka filmoznawcza. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): *Antropologia postaci w dziele filmowym*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 11–29.
- LURKER, Manfred, 1989: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Prev. Kazimierz Romaniuk. Poznań: Wydawnictwo Pallotinum.
- LESSMAN, Jerzy, 1961: Demony są w nas. *Express Ilustrowany* 39. 8.
- LUTER, Andrzej, 2001: Książd w polskim filmie. *Kino* 9. 20.
- „MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW”, 1993: Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 26.01.1960 r. *Iluzjon* 3–4. 65–67.
- MICHAŁEK, Bolesław, 1967: Czy istnieje świat Kawalerowicza. Rys do portretu. *Kino* 6. 6.
- SEGIET, Janusz, 1961: Matka Joanna od Aniołów. *Głos Olsztyński* 48. 6.
- TARKOWSKI Andriej, 1967: Zapieczętlennoje wriemia. *Iskustwo Kino* 4.
- TARKOWSKI Andriej, 2007: *Czas utrwalony*. Prev., opombe in spremna beseda S. Kuśmierczyk. Warszawa: Świat literacki.
- WERNER, Andrzej, 1987: Siedem opowiadań – siedem filmów (predgovor). IWA-SZKIEWICZ, Jarosław: *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*. Warszawa: Czytelnik. 6–21.
- WERTENSTEIN, Wanda, 1974: Nie podrabiać historii. Wywiad z Jerzym Kawalerowiczem. *Film* 17. 12.
- WÓJCIK, Jerzy, 1961: Interesuje mnie materia, która ulega deformacji, rozmawiała W. Czapińska. *Ekran* 2. 11.
- WÓJCIK, Jerzy, 1984: Nie rzeźby... *Film na świecie* 7–8. 115–118.
- WÓJCIK, Jerzy, 1994: Światło kadru, światło życia... Rozmawia Janusz Gazda. *Kwartalnik Filmowy* 7–8. 26–36.
- WÓJCIK, Jerzy, 2004: Z niewidzialnego w widzialne. *Images* 3–4. 114–117.
- WÓJCIK, Jerzy, 2006: *Labirynt światła*. Uredil Seweryn Kuśmierczyk. Warszawa: Canonia.
- WÓJCIK, Jerzy, 2007: Zintegrowany obraz filmowy. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.), *Głosy wolności. 50 lat Polskiej Szkoły Filmowej*. Warszawa: Skorpion. 29–32.

Zabłąkani podróżni. Matka Joanna od Aniołów Jerzego Kawalerowicza

STRESZCZENIE

Rozdział zawiera szczegółową analizę i interpretację zrealizowanego w 1960 roku filmu *Matka Joanna od Aniołów* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza, ze zdjęciami wybitnego operatora Jerzego Wójcika. W rozdziale została zastosowana metodologia analizy antropologiczno-morfologicznej dzieła filmowego.

Po przedstawieniu założeń filmowej adaptacji opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza przez reżysera, omówiono ocenę filmu przez Komisję Ocen Scenariuszy oraz recenzje po premierze.

Rozdział zawiera analizę miejsca akcji z uwzględnieniem ukształtowania i wyglądu przestrzeni oraz roli karczmy i klasztoru wraz z charakteryzującą je symboliką mroku i światła. Została przedstawiona interpretacja przestrzeni środkowej pomiędzy karczmą a klasztorem jako miejsca symbolicznego przenikania się dobra i zła, pozwalającego na interpretację bohaterów filmu jako toczących wewnętrzną walkę „zabłąkanych podróżnych”.

Analiza przedstawia zastosowane przez operatora zasady budowy kadru odwołujące się do przebiegu osi horyzontalnej i wertykalnej, obejmujące kompozycję diagonalną i wykorzystanie zasady „złotego podziału”.

Została także omówiona obecność „złotego podziału” w strukturze czasowej wybranych scen i ujęć. Szczególna uwaga została poświęcona obecności w filmie bieli, czerni wraz z ich symboliką oraz szarości traktowanej przez Jerzego Wójcika jako barwa pośrednia, łącząca biel i czerń wraz z ich znaczeniami symbolicznymi. Została omówiona obecność ruchu wirowego jako sposobu wyrażenia motywu opętania sióstr zakonnych.

Formę filmu, pozostającą w bardzo ścisłym związku z treścią, cechuje minimalizm. Jest to „tworzenie przez odejmowanie”. Zostały zastosowane jedynie środki wyrazu – elementy scenografii, kostiumy, rekwizyty – niezbędne do charakterystyki filmowych postaci i przedstawienia ich wewnętrznych zmaganiań.

Osobny podrozdział jest poświęcony analizie warstwy muzycznej i dźwiękowej: obecności piosenki w karczmie, chóralnych psalmów w klasztorze oraz dźwięków istniejących w przestrzeni akcji ze szczególnym uwzględnieniem dźwięku bijącego dzwonu i jego niemej obecności w ostatniej scenie filmu.

Strayed Travellers. *Mother Joan of the Angels* by Jerzy Kawalerowicz

ABSTRACT

The chapter presents a detailed analysis and interpretation of *Mother Joan of the Angels*, a 1960 film directed by Jerzy Kawalerowicz and photographed by the outstanding director of photography Jerzy Wójcik. Anthropological and morphological methodology was applied to the analysis of this cinematic piece.

After discussing the premises of the film adaptation of Jarosław Iwaszkiewicz's short story by the director, the text presents the evaluation of the Committee for Script Assessment and post-premiere reviews.

The chapter analyses the location of the plot with regard to its construction and visual aspects. It also examines the role of the tavern and the convent, along with the meaning of light and darkness that characterises them. An attempt is made to interpret the intermediary area between the tavern and the convent as a symbolic space of the interplay between good and evil. This approach allows the protagonists to be perceived as leading an internal battle of "stray travellers".

The analysis includes the frame composition guidelines as applied by the camera operator, which refer to the horizontal and vertical axes, including the diagonal composition and the "golden ratio" rules. Particular attention is devoted to the presence of black and white as well as their symbolic meanings, while Jerzy Wójcik's treatment of grey is regarded as an in-between colour, combining black and white and their significance. The swirling manner of movement is presented as a means of depicting the possession of the nuns.

The cinematic form, closely linked with the content, is minimalist and can be described as "creating by removing". Only those means of expression – elements of scenography, costumes, props – that are essential to characterise the protagonists and their inner struggles have been used.

A separate subchapter is devoted to the music and sound layer of the film: the song in the tavern, the choral psalms in the convent and environmental sounds, especially the tolling of the bell and its silent presence in the last scene.

Proofreading: Neville Hall