

To być może Jezus O Chrystusie i figurach Chrystusa*

PAUL COATES

Nawracanie świeckości – figury Chrystusa i imiona biblijne

Komentatorzy pragnący „nawrócić” przytłaczającą większość współczesnych filmów świeckich na religię lub też odkryć w nich podtekst religijny, często głoszą, że świeckość ta jest po prostu złudna. Wydaje się, że teologicznie nastawieni kinomani upodobali sobie dwa rodzaje hermeneutycznych strategii łączenia filmowych opowieści z tematami religijnymi: po pierwsze – przez komentarz dotyczący imion, które albo pochodzą z Biblii albo ją przywołują, po drugie – przez powtarzane odkrycie, że bohater jest figurą Chrystusa. Jednak związki, jakie rodzą się na podstawie tych procedur, są bardzo wątpliwe, a niekiedy wątpliwe. Odbiorcy często mają prawo podejrzewać, że interpretator mylnie rozpoznaje, wręcz zaciemnia, prawdziwą naturę tekstu, błędnie przypisując marginalnym elementom zbyt istotne znaczenie. Można też przypuszczać, że to sami twórcy nadają swym dziełom fałszywie uszlachetniający blask biblijnej konotacji.

Kategoria „figury Chrystusa” nieodczwornie przywołuje kwestie analogii pomiędzy Jezusem a figurami wyrzeźbionymi na jego podobieństwo. Zdarza się na przykład, że komentator religijny opisuje postać jako figurę Chrystusa, ponieważ pełni on (ona) funkcję odkupieńczą. Taką figurą staje się na przykład Superman, bez względu na brak w tym filmie jakichkolwiek odniesień do chrześcijaństwa. Superman mógłby więc wejść w obręb schryścianizowanej perspektywy jako jeden ze świętych pośredniczących między Bogiem a nami lub jako anioł. A przecież wyjątkowość odkupieńczej roli przypisanej Jezusowi nie dopuszcza innego uzurpatora. Superman jest w najlepszym razie figurą pseudochrześcijańską, ekspresją współczesnej tęsknoty za Zbawcą w bardziej współczesnym kostiumie i niecierpliwie, nie po chrześcijańsku, pragnącego naprawić całe zło tu i teraz. Jego ukrycie się za okularami Clarka Kenta ucieleśnia kluczowy element chrześcijańskiej moralności – pokorę – ale trudno to porównać z „tajemnicą mesjańską” tak ważną dla Ewangelii św. Marka¹.

Jednak na innym gruncie wykorzystanie kategorii „figury Chrystusa” może być usprawiedliwione, gdy ożywia chęć uniknięcia klisz religijnego przedstawiania, które są zazwyczaj typowe dla kiczu. Podatność sztuki religijnej na kicz wzrosła dramatycznie w wieku XIX, kiedy to po raz pierwszy nazwano ów fenomen. Dla Umberto Eco słowo „kicz” wskazuje na desygnaty niezdołne do wygenerowania nowego kontekstu². Definicja Eco użytecznie precyzuje prob-

* Tekst pochodzi z ostatniej książki Paula Coatesa pt. *Cinema, Religion and the Romantic Legacy* Ashgate, Aldershot 2002.

lem tradycji, której symptomem jest kicz. Problematyczny status tradycji wynika ze skostnienia obrazów, których tradycja dostarcza (i w których się odbija). Jezus mógł nosić brodę lub nie. Przez wieki był przedstawiany czasem z brodą, czasem bez niej. Mógł mieć długie włosy albo nie (i jest wysoce prawdopodobne, że nie miał). Ale w sztuce końca XIX wieku cechy te uległy zamrożeniu i stały się niezmiennymi wyznacznikami obrazu Jezusa – w dwójnasób anachroniczną mieszaniną cech „z innego świata” i akademicko-precyzyjnej rekonstrukcji historycznej. Nie do pomyślenia, by przedstawiano go jako człowieka współczesnego, jak u średniowiecznych czy renesansowych artystów. Podwójne zakleszczenie – w „innym świecie” i w dawnym stroju – sprawiało, że jego obraz stawał się cytatem, który nie mógł wygenerować nowego kontekstu ani ukształtować się w nim tak, aby móc oddziaływać w chwili bieżącej. Obraz-kicz z zasady pozbawiony jest mocy. Impotencja charakteryzuje nie tylko jego własną estetykę, ale osłabia także obiekt przedstawienia, wystawiając go na śmieszność. Stąd w *Mlecznej drodze* (1967) Buñuela tak wiele pozornie poważnych (czasami naciąganych) skeczy o tajemniczych herezjach, np. o Marii, która przekonuje Jezusa, żeby się nie goił, ponieważ lepiej mu z brodą. Po swoim wcześniejszym filmie, *Piękność dnia* (1967), Buñuel planował film o życiu Jezusa, którego główną właściwością miałby być szybki chód – ale pomysł ten był zbyt wąty, aby udźwignąć cały film. Satyra na konwencjonalne pojmowanie świętości przewija się przez całą *Mleczną drogę*, gdzie kelner czyni komentarze na temat powagi, z jaką Jezus jest zwykle pokazywany. Idea „figury Chrystusa” sprzeciwia się uwięzieniu Jezusa w fizycznej zgodności ze stereotypem. W zamian ma ona pokazywać jego istotę ujawnioną w działaniu. Może on jeszcze działać w tym świecie i czyni to za pośrednictwem ludzkich istot. Mimo to pojęcie owo ma słabe strony. Po części dlatego, że trudno tu rozróżnić tych, którzy mu służą, od tych, którzy nic o nim nie wiedzą, a częściowo też dlatego, że podobieństwo jakiejś postaci do Chrystusa zawsze zostanie zakwestionowane przez jej jednocześnie odmienność od niego. Nasuwa się konkluzja, że Chrystus może pojawić się w teraźniejszości tylko w wyidealizowanej już przestrzeni sztuk wizualnych, jak to się dzieje we wspomnianych dziełach Średniowiecza i Odrodzenia. Prześtrzenność malarstwa wyabstrahowuje go z czasu, a więc chroni jego „bycie nie z tego świata”, nawet gdy jest on odziany jak ówczesni widzowie. Jednak czasowe sztuki narracyjne w sposób nieuchronny odsłaniają rozdziew pomiędzy „chrystusowością” a zwyczajnym człowieczeństwem. Nikt nie działa zawsze tak słusznie, jak to czynił Jezus. Chrześcijanie wierzą, że Jezus jest w nich, ale jeszcze nie w pełni się w nich zrealizował. Pojęcie „figury Chrystusa” oznacza więc aporię, która nęka całą narracyjną sztukę religijną, nie tylko filmową.

Można też rozwijać paralełę między postaciami współczesnymi a biblijnymi, śledząc sposoby wykorzystania w opowieści imion biblijnych. Przypuszcza się, że natura tekstu, który posługuje się tymi imionami, wskazuje, że nie są to tylko konwencjonalne imiona z kręgu kultury mocno związanej z chrześcijaństwem, ale że raczej mają za zadanie wywołać skojarzenia z ich źródłowymi nosicielami biblijnymi. W przypadku *Krótkiego filmu o miłości* Kieślowskiego (1988), na przykład, porównanie między Jezusem a Tomkiem, młodym podglądaczem, może się wydawać usankcjonowane przez imię kobiety, którą szpieguje – Magdaleny³. Jednak logicznie rzecz biorąc, jej imię usprawiedliwia jedynie skojarzenie

jej z nowotestamentową Magdaleną – obie w końcu są „kobietami upadłymi”. Ale to nie uzasadnia upodabniania Tomka do Jezusa. W istocie fakt, że nie nazwano go, powiedzmy, Krzysztofem, sprawia, że miejsce, które mógłby zajmować Jezus, pozostaje raczej puste, co ewentualnie sugeruje skłonność Kieślowskiego do podkreślenia nieobecności Zbawiciela w jego filmowym świecie. To właśnie podpowiadał mu jego programowy pesymizm. Ponadto „Tomek” może nasuwać myśl o Tomaszu kojarzonym ze sceptycyzmem, byłby więc on „figurą Tomasza”. Tak więc sama koncepcja „figury Chrystusa” jest otwarta na logiczne wyzwania, jako budzące wątpliwość połączenie boskiej transcendencji i zwyczajnego, nieodkupionego człowieczeństwa. Rodzi się podejrzenie, że analiza religijna usiłuje przeobrazić szeroko pojętą duchowość w konkretną religię, przenosząc odniesienie do Chrystusa pod często nieprzekonującym pretekstem, uwznioślając ogólną kategorię „bohatera-odkupiciela”, w quasi-Jungowski Archetyp, ex-post scalony z wyjątkową osobowością, jaką był Jezus. W *Terminatorze* (1984) John Connor ma te same inicjały, co Jezus Chrystus, ale status Zbawiciela uzyskuje w sposób skrajnie odmienny od tego, jaki jest przypisany Jezusowi. Ocala ludzkość od zewnętrznego wroga, a nie od jej własnej grzeszności. Niemniej w *Terminatorze 2* (1991) wyznaczniki zbawicielstwa zostały rozdzielone równo pomiędzy Connora, jak i samego Terminatora, ponownie granego przez Arnolda Schwarzeneggera, ale już w łagodnej postaci. O ile temu pierwszemu przypisano rolę odkupicielską, ten drugi dostępuje ofiarniczej śmierci. Rozdzielenie funkcji Chrystusa może być równie dobrze zaprzeczeniem chrześcijańskiej narracji, jak jej afirmacją. *Matrix* jednak (1999) prezentuje głównego bohatera (Neo – alias Thomas Anderson) jako tego, który przez śmierć zostaje wzmocniony, a więc w pewnym sensie „zmartwychwstaje”. Koktajl hebrajskich i helleńskich imion (Apoc, Trinity, Cypher i Morpheus) ma, jak się wydaje, przede wszystkim wstrzyknąć w dzieło uogólniony sens duchowości, a nie dostarczać celowych analogii ze zdarzeniami z Nowego Testamentu. Imiona te są jednocześnie tak wewnętrznie sprzeczne, jak proroctwa Oracle dotyczące nadejścia Zbawiciela. Tak więc rodzinne miasto wojowników Ruchu Oporu, dążących do unicestwienia iluzorycznej rzeczywistości wirtualnej Matrixa, zwie się Zion (Syjon), a ich statek Nebuchadnezzar (Nabuchodonozor). Jedno kojarzy się ze świętością, a drugie z pogaństwem. Argument na rzecz wyboru takich imion przypomina ten o odprawianiu mszy po łacinie. Rezonujące wyrazy wielozgłoskowe w dziwnym języku ewokują dystans, jakim żywi się majestat. Co więcej, *Matrix* ma ogromną rozmaitość innych intertekstów, takich jak Biblia czy *Alicja w Krainie Czarów* (czy też może wariant tego tekstu autorstwa Jeffersona Airplane’a *Biały królik*, skoro komputer Neo poleca mu iść śladem Białego Królika, a Morpheus proponuje dwie pigułki, jak dwa brzegi grzyba Alicji), *Czarodziej z Oz* (1939 – po wzięciu pigułki Neo słyszy: *Zapnij pasy Dorotko, Kansas mówi ci do widzenia*), czy *Orfeusz* (1950) Jeana Cocteau (stapiające się lustro). Poszukiwanie odkupiciela, nosiciela prawdy i wolności, wyraża uogólnione pragnienie duchowości, a nie kryptochrześcijaństwa: Morpheus mówi Neo, że *świat, który wyłonił mu się przed oczami, uczynił go ślepym na prawdę, jest obecny także wtedy, gdy idzie do kościoła*. A słowo „Jezus” figuruje w filmie tylko jako profanacja. *Matrix* w rzeczywistości jest głęboko synkretyczny ze swoją podstawową przesłanką o iluzorycznym charakterze „realności” – właściwi raczej buddyzmowi niż chrześcijaństwu.

Jednak w jednym, wyjątkowym tekście, użycie biblijnych imion i przekształcenie opowieści o Chrystusie ma głębokie znaczenie. To *Tam, gdzie rosną poziomki* Ingmara Bergmana (1957), którego koncepcja jako *snu wewnątrz snu* usprawiedliwia dokładną analizę marginalnych elementów dokonaną metodą psychoanalityczną, dla której to, co incydentalne często stanowi kluczowy element w przemieszczonej, skondensowanej, metaforycznej i – oczywiście – zreprezentowanej formie.

**Sny o odkupieniu – odmieniając scenę pierwotną⁴
w *Tam, gdzie rosną poziomki***

Filmowi *Tam, gdzie rosną poziomki* często przypisywano odniesienia do problematyki chrześcijańskiej. Według Robina Wooda *reprezentuje on kulminację i spełnienie chrześcijańskiej strony osobowości Bergmana*⁵, zaś Peter Harcourt przekonuje, że *na tym etapie życia Bergman zastanawiał się nad ważnością chrześcijaństwa w metafizycznym znaczeniu tego słowa*⁶. Wskazuje na sekwencję obiadu, która jest poruszającym obrazem komunii. W centrum jego zainteresowania chrześcijaństwem tkwi problem dziedziczenia, odpowiedzialności za grzechy ojców – chłodu rodzicielskiego, który niszczy przyszłe pokolenia przez jeszcze większe ich zamrożenie. Dziedzictwo to prowadzi do całkowitej bezpłodności martwych drzew, pod którymi stoją niemowlęce kotłyski lub które rzucają złowrogi cień nawet na wspomnienie o ciąży. Nostalgia zarówno za wiarą, jak i za miłością staje się szczególnie dojmująca, kiedy podczas kolacji odzywają się nie-diegetyczne, melancholijne skrzypce. Ich dźwięk towarzyszy recytacji wiersza opowiadającego o przyjacielu, który mógłby być Bogiem albo kochankiem, albo obydwoma. Sam Bergman opisuje ten film jako *desperackie dążenie do usprawiedliwienia się przed mitycznie wyolbrzymionymi rodzicami, którzy odeszli*. Zastanawia się też oczywiście nad możliwością przebaczenia, winą rodzicielską i synowskim długiem, a w efekcie nad relacją między Starym a Nowym Testamentem, a w pewnym sensie nad relacją pomiędzy Izaakiem a Jezusem, oraz nad ukrzyżowaniem jako realnością i jako wyobrażeniem.

W pewnym momencie podczas podróży do Lund na jubileuszową ceremonię odnowienia doktoratu siedemdziesięcioośmioletni Isak Borg wstępuje do domu, w którym spędził wiele wakacji w dzieciństwie i spotyka tam dziewczynę, która przedstawia się jako Sara. Isak odpowiada, wymieniając swoje imię. Myśląc o Izaaku starotestamentowym, współczesna Sara zastanawia się: *Czyż oni nie byli małżeństwem? Niestety nie. To był Abraham i Sara* – odpowiada Borg. Jego replika jest szczerze smutna i zarazem żartobliwa. Ponadto, jak się wydaje, sytuuje naznaczone żalem fiasko pod znakiem niemożności wynikającej z przeznaczenia – Sara nie mogła oczywiście poślubić Izaaka, gdyż ten był jej synem. Temat powraca w tonacji majorowej – odzwierciedla uniwersalną wariację tematyczną fugi, odnotowaną przez Robina Wooda⁷ – kiedy matka Isaka wspomina, jak rozśmieszyło ją wyznanie jej córki Brigitty, że wyjdzie za mąż za tatusia. Nawet pojawienie się młodej Sary z przywołanego tu i teraz dzieciństwa Borga (obie role gra Bibi Andersson) nie daje szansy na powrót przeszłości i jej transformację (nie oglądamy opowieści o podróży w czasie). Współczesna Sara (Sara 2, jak nazywa ją Wood) jest zawieszona pomiędzy dwoma innymi młodymi

potencjalnymi kochankami, Andersem i Victorem. Zawieszenie to odtwarza jej dawny układ między Isakiem i Siegfriedem, z których żadnego w rzeczywistości nie pragnęła. Jednak imię Siegfried prefiguruje późniejszego Victora, który przypomina doktora Isaka, który jest także do pewnego stopnia Andersem, Innym, tym, który pragnie zostać duchownym, który zajmuje się problemem życia wiecznego, jak skarży się Sara w retrospekcji. Istnienie dwóch Sar mimowolnie zlewa współczesną rzeczywistość filmową z fantazją, ale najważniejszym celem jest wskazanie możliwości zmiany w obrębie współczesności (której Isak nigdy nie był w stanie uruchomić), a w konsekwencji szansy, że następstwo pokoleń zadziała w sposób pozytywny, zmierzając ku przekształceniu, już nie jak klątwa wiecznej zmarzliny.

Odwieczna świadomość ojcowskiego panowania nad matką jest oczywiście istotą sceny pierwotnej, powracającej wciąż na nowo w wielu obrazach, widzianych przez Isaka z ukrycia, na co kiedyś zwrócił uwagę Alan Casebier⁸. Jednak scena pierwotna ma znacznie szersze rozgałęzienia w całym filmie, niż to rozpoznał Casebier i to będzie tematem dalszej części rozdziału. Jako wysniona przez Isaka kobieta Sara 1, mówiąc, może także przedstawiać jego sen. Toteż kiedy pojawia się z lustrem na początku długiej sekwencji snu, wokół którego obraca się cała opowieść – jej stwierdzenie, że jej wcześniejsza życzliwość była mimowolnie okrutna, stanowi zapowiedź snu, który przyjmie strategię przeciwną (co naświetla również dawne skutki uprzejmości samego Isaka – i stanowi odwrotność tego, czego pragnął). Jej pouczające okrucieństwo powraca echem w okrucieństwie jego synowej Marianny i samego Bergmana, których Robin Wood ze sobą powiązał⁹. Tak więc Sara 2 ze snu staje się na pewnym poziomie transformacją Marianny (w ekspresjonistycznym podtekście dzieła wszystkie kobiece figury są transformacją jednej kobiety i wszyscy mężczyźni odbiciem jednego mężczyzny, patrzącego Isaka. Są oni jego odbiciem zarówno w sensie myśli, jak i obrazów). W następstwie wysnionej wypowiedzi Sary niebawem on sam doświadcza okrucieństwa, raniąc sobie rękę gwoździem – o czym będzie mowa później. Te elementy początkowo ujawnione przez Sarę-sen zostają poddane deklinacji, kiedy jej napomknienie o braku wspólnego języka z Borgiem staje się niezrozumiałą płataniną słów na tablicy. Jak wszystkie kobiety – kobieta nad kobietami, pożądana jako żona, ale nigdy nie zdobyta Sara, nosicielka lustra, ulega przemianie w żonę z lustrem w poniżającej scenie miłosnej, której świadkiem był Isak we wtorek, 1 maja 1917 r. (co jest sennym, częściowym przekształceniem spotkania jego brata Siegfrieda i Sary 1 na poziomkowej polanie, którego świadkiem był już wcześniej. Przypomnienie tytułowych poziomek wskazuje na ważność tej sceny jako pierwszego przeczucia przez Isaka utraty Sary). A ona oczywiście jest kolejną odmianą Berit, dręczonej i dręczącej żony Alemana, którym Isak i Marianna oferują miejsce w samochodzie. Można tu zobaczyć, jak wielokierunkowy i jak często powtarzany jest ten atak świadomości sennej, która nakłada się na upór Isaka wobec odmienienia swojego życia. Spalona drabina obok Isaka, podczas tej wydłużonej sekwencji snu, może symbolizować scenę pierwotną i karę za podglądanie – w końcu Freud łączy scenę pierwotną z zainteresowaniem miejscami wysokimi. To tak jakby została ona spalona piorunem przez ojca. Kara, która uniemożliwia dostęp do szczytów, może również tłumaczyć niemożność zrealizowania planu zostania duchownym. Empatyczna obecność drabiny akurat w momencie, gdy Isak jest świadkiem niepokojącego

zespołu zdarzeń: niewierności żony i gwałtu – dowodzi ważności tego rekwizytu. Kryjąc twarz w cieniu, staje się podglądaczem – jakby pragnął uniknąć poniżenia i zwykłej niemocy. Kafkowskie *orzeczenie winy* pojawia się w oskarżeniu żony, kiedy to własne poczucie winy sprawia, że chcemy je wzbudzić u innych (w sferze seksualnej, na przykład, kiedy to wzbudza się poczucie winy u dziecka, którego kazirodcze fantazje są z założenia karalne, o czym sen w końcu opowiada). Wina w grupie języków germańskich, do których należy szwedzki, jest etymologicznie spokrewniona ze słowem „dług”, wraca więc w terażniejszości, w której ojciec Isaka – sam łaknący przebaczenia – nic nie może zmienić, dopóki nie będzie gotów do przebaczenia synowi jego win. (U samego Bergmana poczucie winy wypływa po części z jego dziecięcego entuzjazmu dla Hitlera ¹⁰. „Aleman” – sugestywna nazwa Niemca – przypomina o tej winie i być może ma znaczenie fakt, że postać ta jest skojarzona z nieprzeniknionym językiem obcym pojawiającym się na tablicy w sekwencji snu).

Status Isaka jako śniącego łączy się z jego dzieciinną bezzadnością, nie więc dziwnego, że Sara I przyrównuje go do dziecka. Istotnie, nigdy nie pozostaje on w zgodzie ze swoim czasem. Nigdy nie podejmuje działań w porę (by zebrać poziomki w tym krótkim czasie, gdy są akurat dojrzale). Do tych dzieciennych cech nie dołączyły dorosłe, a fascynacja życiem pozagrobowym, jaką przejawiał w młodości, również była niestosowna w jego wieku. Dzieło zrównuje młodość z dzieciństwem, kiedy Marianna, synowa Borga – opisuje Sarę 2 i jej towarzyszy podróży jako „dzieci”, wypraszając skłóconych Alemana i Berit z samochodu, pod pretekstem, że „dzieci” tego słuchają. (Odczucie potencjalnego niebezpieczeństwa, jakie stwarza dla dzieci patrzenie, jest oczywiście przypisane w dziele symbolice sceny pierwotnej).

Ponieważ oniryczność charakteryzuje cały film – nie tylko sekwencję snu – sentencja ta może się odnosić również do patrzącego Borga. Dlatego zapewne jego dzieciństwo nigdy nie przemija i może je przywołać nawet w późnym wieku. Dokonując tego, Borg wkracza w świat fantazji, co więcej, fantazja ta już go uwiodła, zsyłając mu niezapomniany sen o śmierci i pozwalając Sarze I wrócić do rzeczywistości jako sobowtór. Wynikająca stąd płynność granic między snem a realnością jest do pewnego stopnia zaciemniona przez pozornie klasyczną, zwartą, a nawet – wedle niektórych – staroświecką strukturę i atmosferę ¹¹. Film ten w rezultacie bliższy jest zagadkom Bergmana z późniejszej, ostentacyjnie enigmatycznej *Persony* (1966), niż to się początkowo wydaje.

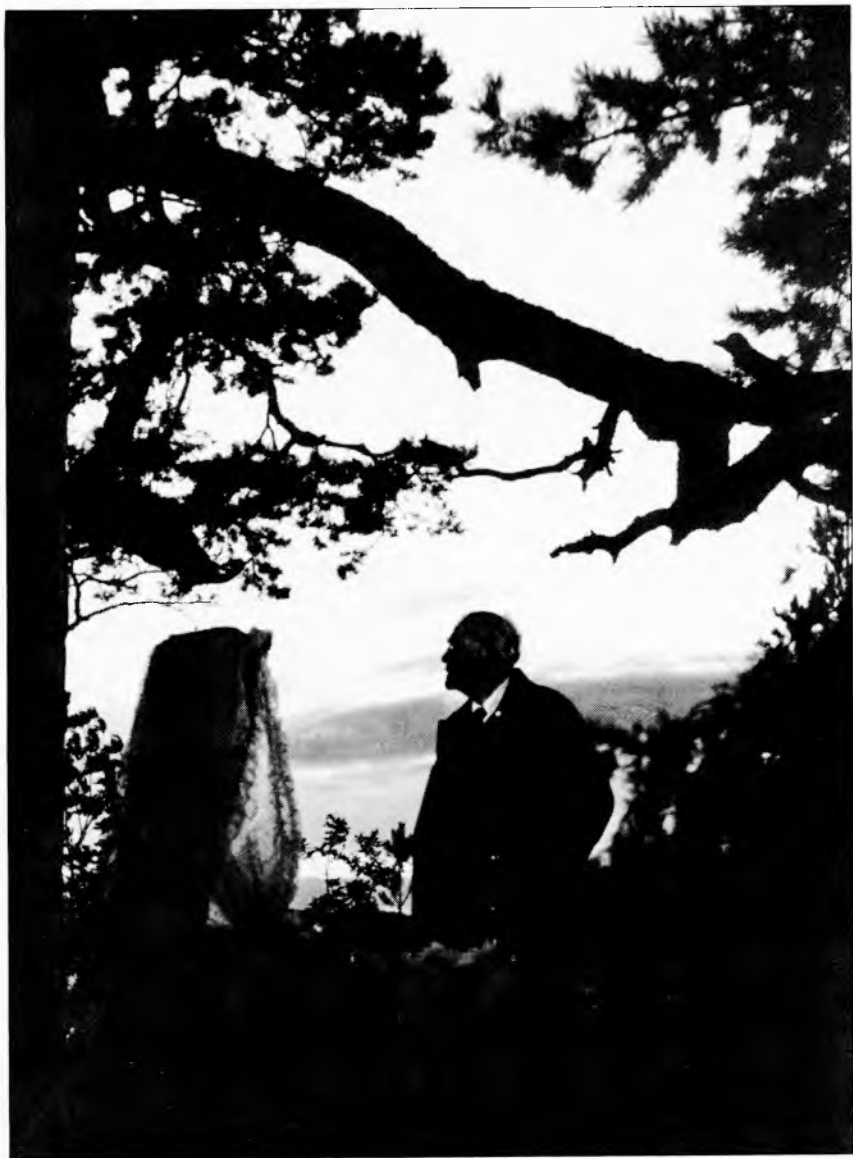
Żałując, że nie może nawiązać takich relacji z Sarą jak Abraham, Isak Borg, użala się nad swym własnym synowskim losem. (To także oczywiście synostwo samego Bergmana, który ma te same inicjały, co Borg, a dla którego Victor Sjöström jest filmowym ojcem, co czyni z filmu *Tam, gdzie rosną poziomki* tyleż sen młodego człowieka, ile sen starca). Psychoanalitik Henry Edelhelt łączył scenę pierwotną z fantazją o ukrzyżowaniu i bez względu na prawomocność lub nadużycie tego skojarzenia jest tu ono silnie obecne. Isak jest typologicznie starotestamentowym zwiastunem Chrystusa ze swoją gotowością przyjęcia śmierci z rąk ojca, która antycypuje wolę samopoświęcenia Baranka Bożego. Toteż gwóźdź, który Borg wbija sobie w dłoń, zanim wejdzie w najgłębszy senny koszmar, staje się ważnym, może nawet najważniejszym szczegółem w tym filmie, choć przesuniętym na margines, skoro gwóźdź tkwi w ramie drzwi – bo,



Pilat i inni, reż. Andrzej Wajda (1971)

Jesus Christ Superstar, reż. Norman Jewison (1973)





Tam, gdzie rosną poziomki, reż. Ingmar Bergman (1957)

według Freuda, podczas procesu, który nazywa on pracą ze snem (*dreamwork*) na margines często przesuwane są właśnie kluczowe szczegóły. Edelheit pisze, że materiał sceny pierwotnej jest wskazany przez takie cechy tekstowe, jak: (...) *charakterystyczna podwójna identyfikacja, która może być albo równoczesna, albo naprzenienna (role te są wyraźnie wymienne). Modalność sensoryczna najczęściej przedstawiona jest w sposób wizualny (z naciskiem na biegunowość widz – ten, który wystawia się na widok), często w scenerii teatru lub areny. Przedstawione jest libidinalno-agresywne spotkanie (często walka, zapasy lub ofiara rytualna), w które włączony jest obserwator*¹².

W centrum przerażającego snu jest rzeczywiście teatr, a identyfikacje pomiędzy postaciami snu nie tylko dublują się, ale są wręcz zwielokrotnione. To, co Edelheit nazywa *podwójną identyfikacją*, rodzi takie pytania, jak: 1. Co się stało? 2. Komu się to przydarzyło? Kto tu jest ofiarą, a kto agresorem? 3. Ile osób bierze w tym udział? Jedna? Dwie? Kilka? Albo jeden złożony bohater? 3. Jaka jest anatomia tej sceny? Jeśli tworzy ją więcej niż jedna osoba, to która z nich posiada penisa? 5. Gdzie jestem ja (obserwator)? Czy jestem uczestnikiem, czy jestem wykluczony?¹³

Jakkolwiek P. Adams Sitney odniósł ten fragment do *Persony*¹⁴, wydaje się, że przystaje on również do filmu *Tam gdzie rosną poziomki*, komplikując tradycyjne rozróżnienie krytyki na Bergmana klasycznego z lat 50. i tego modernistycznego z wczesnych lat 60. Tożsamość jest tu rzeczywiście niejasna. Sara-sen jest w stosunku do Isaka w pewien sposób okrutna (*kto posiada penisa?* – lepiej może oddaje istotę rzeczy niż Lacanowskie: *Kto posiada fallusa?*, innymi słowy, kto jest feminizowany?). Badaniu lekarskiemu zostaje poddana nie tylko Berit i żona Isaka (Wood postrzega w tej drugiej symbolizację pierwszej¹⁵), ale także sama Sara (jak często u Bergmana, twarz staje się rytualną maską, która może zostać zerwana). Z pewnością scena pierwotna z żoną jest wariantem sceny z Sarą. Wtręt z żoną to być może wtórne opracowanie¹⁶, które nadpisuje (pozwala przedstawić przez stłumienie) – bardziej jeszcze bolesną scenę niż ta z prawdziwą ukochaną. Niemniej, jak to już mówiono, Isak Borg to również Ingmar Bergman. Przesunięcie granic pomiędzy snem a rzeczywistością sprawia, że imię Victor również dobrze może się odnosić do głównego aktora jak do drugoplanowej postaci; takie dublowanie wewnątrz rzeczywistości przedstawionej tyleż skaża, ile wikła jego głównych sprawców.

Tam gdzie rosną poziomki to między innymi sen w poszukiwaniu niemożliwego pojednania człowieka nowoczesnego, jakim był Victor, który religię uważa za zabobon, z „człowiekiem” w sensie antropologicznym, opisanym przez Andersa jako ten, kto własną śmierć postrzega jako horror. Borg jest i jednym, i drugim. Patrzy na śmierć z przerażeniem (lęk ten znajduje odbicie w przedziwnym śnie, który uruchamia narrację), ale jest też lekarzem, a więc człowiekiem nauki, „człowiekiem nowoczesnym”, a przecież jego sen uczy go, że pierwsze słowa lekarza do pacjenta powinny być prośbą o przebaczenie, tak silnie związane z chrześcijaństwem. (Dlaczego? Ponieważ fizyczne pogwałcenie czy obiektywizacja ciała wymaga rozgrzeszenia, jak dla kata. Z jakiego powodu Borg jest *tak zimny*? Czy dlatego, że ten niezwykle, uzdrawiający sen mówi i może leczyć jedynie przez okrucieństwo? Jak zawsze szczegóły we śnie mają głębsze znaczenie, niż to się wydaje na pierwszy rzut oka).

Kiedy sen skazuje go na samotność, zadaje pytanie, czy nie może dostąpić łaski¹⁷. Mógłby równie dobrze zapytać, czy w starotestamentowym świecie Abrahama, Izaaka i Sary łaska, zazwyczaj kojarzona z Jezusem, w ogóle jest możliwa. Wcześniej, recytując wiersz o wszechobecnych śladach przyjaciół, Isak nie odpowiada na pytanie zadane przez Sarę 2: *Pan jest religijny Profesorze, prawda?* Dwoista pozycja Borga, zarazem jako „człowieka nowoczesnego” i „transhistorycznego”, everymana skonfrontowanego ze śmiercią jak Rycerz z poprzedniego filmu Bergmana *Siódma pieczęć*¹⁸, sprawia, że nie jest ani religijny, ani niereligijny: złączenie dwóch tych stanowisk, które powinny określać dwóch bohaterów (Andersa i Victora, na przykład) skazuje go na samotność, wieczne bycie widzem. Może tylko nauczyć się godzić się z tym, co też czyni w ciągu całego dnia. Dzień ten zaczyna się wybudzeniem ze snu, który zrodził niespokojne majaki, a kończy akceptacją tego koszmaru. Jakkolwiek dzień ów wydaje się zupełnie zwyczajny, jest on też metaforą przespania życia. Borg może spokojnie wędrować przez życie, ponieważ wszystko we wspomnieniach jest współobecne, we wspomnieniach, wypełniających chwilę śmierci, którą zaczyna się dzień, i po których ona następuje. W pracy nad snem, tak jak w słownictwie chrześcijańskim, śmierć ostatecznie staje się snem. Przebaczenie przychodzi, gdy scena pierwotna zostaje poddana końcowej transformacji. Dochodzi do rozdzielania uprzednio tożsamy, stopionych we śnie pokoleń, aby każde z nich mogło przeżyć swoje życie i oddzielić dziedzictwo od winy. Najpierw Evald (który dostał imię po ojcu Isaka) wyjeżdża na bal z Marianną, a ona pochyliła się nad Isakiem leżącym w łóżku, żeby pocałować go na dobranoc – jakby był dzieckiem, a ona matką, która wychodzi z ojcem. Potem, we śnie, Sara mówi mu, że już nie ma poziomek (pożądanie wygasło) i prowadzi go do ojca i matki, których nie mógł odnaleźć sam. Oni zaś, siedząc obok siebie w łodzi, kołyszą się łagodnie na falach, nie ich już nie łączy, nie krępuje ich pożądanie. Wykonują gest pozdrowienia z dalekiego brzegu rzeki śmierci, teraz rozświetlonego słońcem, gościnnego i już wcale nie strasznego. Śmierć nie jest bardziej przerażająca niż sen, w jaki zapadł Isak Borg.

Tam, gdzie rosną poziomki wyznacza punkt przecięcia pomiędzy ukojeniem a przebaczeniem. Bohaterowie filmu to lekarz i postaci z jego onirycznych reminiscencji, często odwołujące się do kwestii wybaczenia. Ta kombinacja ukojenia i przebaczenia może przywołać na myśl opowieść o Jezusie uzdrawiającym paralityka. Widząc tego człowieka Jezus najpierw mówi: *Synu, odpuszczają ci Twoje grzechy* (Mk 2,5). *A siedziało tam kilku uczonych w Piśmie, którzy myśleli w sercach swoich: Czemu On tak mówi? (2,6) On bluźni. Któż może odpuszczać grzechy, prócz jednego Boga?* (2,7). Jezus objawia swoją moc przebaczenia, uzdrawiając mężczyznę. Usytuowanie obrazu rodziców pod koniec dzieła można potraktować jako przejaw pogodzenia z nimi. Isak widzi, jak siedzą razem w idyllicznym, letnim krajobrazie¹⁹. Rozdzielenie (bądź to przez wodę, jak tu lub jak w scenie zdrady żony, albo przez lustro, jak w domowej scenie z Sarą I i Siegfriedem) nie łączy się już z bólem, ale jest przemienione w działanie czasu, które można zaakceptować. Światło, w jakim na końcu skąpana jest głowa Isaka, technie prawdziwym ukojeniem, prawdziwym przebaczeniem.

Ów związek ukojenia i przebaczenia wchodzi w obręb tego, co można w sposób uprawniony nazwać chrystusowym kompleksem Isaka Borga; innymi słowy

w obręb jego dążenia, by nadać znaczenie własnemu cierpieniu. Przebaczenie bólu uderza w niego samego – ból powtarzającego się wykluczania z miłości i relacji małżeńskich zrodził się z jego odrealnienia, zamrożenia samego siebie, które sprawiło, że poczuł się martwy. Jeśli przebaczenie jest rzeczą boską (błądzenie jest rzeczą ludzką), przebaczenie tylko z ludzkiej mocy staje się parodią, gdyż pozostawia człowieka, któremu pozornie przebaczone, w poczuciu winy, a ból przebaczonej ofiary złego uczynku pozostaje jeszcze dotkliwszy w podświadomości – lekarz nie może się sam uleczyć. Jeśli scena pierwotna pojawia się w dziele jedynie jako odbicie późniejszych zdarzeń, to pominięcie wskazuje na głęboką ranę, którą sny tyleż skrywają, ile odstawiają.

Idioci i święci szaleńcy – Akira Kurosawa i Lars von Trier

Dla wielu pojęcie ideału – a stąd boskości – wiąże się aseksualnością. To połączenie może zaistnieć na wiele sposobów. Może się dokonać w sposób patriarchalny, w kontekście kobiecości określonej jako z natury upadła. Narzucającej tę formę kontakt z nią musi więc plugawić. Może się on dokonywać w kategoriach, które, jak przekonuje Helene Deutsch, stosuje wiele dziewcząt, oddzielając miłość seksualną od miłości idealnej²⁰. Może się realizować mistycznie, jeśli ideał łączy sprzeczności, i okazuje się w zasadzie hermafrodytyczny. Lub może przebiegać w sposób tak praktyczny, jak opisuje go św. Paweł w *Pierwszym Liście do Koryntian*, kładąc nacisk na to, że samotna osoba ma mniej pokus, kiedy służy Bogu i nie jest zmuszona do spełniania wymagań współmałżonka. To prawdopodobnie dostarczyło podstawy do stworzenia reguły celibatu dla tych, którzy oddali się w służbę Bogu. Analiza kategorii tego częstego połączenia ideału i aseksualności leży u podstaw *Idioty* Dostojewskiego, w dążeniu do stworzenia obrazu nowoczesnej figury Chrystusa, typologicznie wyprowadzonej z tradycji rosyjskiego jurodiwego (szaleńca Bożego), takiego jak św. Wasyl Błogosławiony (zm. 1552).

Cóż pociąga za sobą takie dążenie? Z jednej strony dokumentuje ono hipokryzję samozwańczo proklamowanej chrześcijańskiej społeczności, w której osoba najbardziej zbliżona do Chrystusa nie może sobie znaleźć miejsca. Bohater, Myszkin, może być księciem, ale jego królestwo rzeczywiście nie jest z tego świata. Z drugiej zaś strony sugeruje związek między chrześcijaństwem a prostotą umysłu, która może być formą błogosławieństwa ubogich duchem, ale także czyni z Myszkina wersję Don Kichota. „Idiota” nie jest po prostu obelżywym wyzwiskiem, ale dokładnym wskazaniem kondycji umysłowej, w jakiej się porusza. Dla św. Pawła oczywiście postawa chrześcijańska polega na upodabnianiu się do Chrystusa i na wystawianiu się na pośmiewisko, jak głupiec (1 Kor 1,20-27). W powieści Dostojewskiego dwuznaczność takiej kondycji – prawdziwego uwznioślenia, któremu towarzyszy pokora – jest doprowadzona do punktu, w którym wewnętrzne rozdarcie człowieka generuje różne osoby alegorycznie ucieleśniające nieprzystawalne opcje logiczne. Te postaci to oczywiście Myszkin i Rogożyn, którzy spotykają się na początku w wagonie kolejowym, a na końcu – nad martwym ciałem Nastazji Filipownej, która zajęła pozycję pomiędzy nimi jeszcze za życia. Warto tu zwrócić uwagę na wnikliwe nawiązanie w powieści do samookaleczającej się rosyjskiej sekty skopców, dla których kastracja oznaczała

oczyszczenie, lub „wybielenie”, kojarzone z Myszkim, podczas gdy ich zamiłowanie do tajemnicy i niechęć do książek przypomina Rogożyna. Ich zdublowanie rozszerza proces zgłębiania świadomości w tym dziele. Istniała sugestia, w teoriach formowania się świadomości jako niezależnej instancji, że w Starym Testamencie i w filozofii greckiej *obecność autorytetu zewnętrznego sprawia, że rozwinięta idea drugiej świadomości staje się zbędna*²¹. Eksternalizacja świadomości może być jednak poczytywana za formę oddzielenia się jednostki od tego autorytetu, czego przykładem jest rozdzielenie Myszkina i Rogożyna. To generuje straszną, dziecinną nieodpowiedzialność. W psychomachii Dostojewskiego, która jest także wiwiskcją odczuwanej przez niego konsekwencji relatywizmu typowego dla tamtej epoki, niemoc Myszkina alegorycznie odzwierciedla słabość regulacji autorytetu zewnętrznego, który nie jest już w stanie powstrzymać kryminalnych czynów, co sprawia, że Rogożyn – a więc prawo anarchii – triumfuje.

Zwracałem już uwagę na związek między kastracją, a „wybieleniem” w systemie wierzeń skopców. Pojęcie „wybielenia” może prowadzić wprost do filmowej adaptacji powieści Dostojewskiego dokonanej przez Akirę Kurosawę, o której sam Kurosawa powiedział: *Nie sądzę, abym dał z siebie więcej w jakimś innym filmie*²². A jednak film ten jest powszechnie postrzegany jako nieudany. Kurosawa porównuje czułość, jaką odczuwa wobec tego filmu, do chęci otoczenia opieką chorego dziecka, co skłania do postrzegania jego dzieła jako swoistej formy ciała Myszkina²³. Jego „wybielenie” utworu Dostojewskiego jest po części kwestią *mise-en-scène*, kiedy to na przykład wszechobecny śnieg staje się ekwiwalentem abstrakcyjności i uproszczeniem przeludnionego pierwowzoru. Kurosawa eliminuje część scen zbiorowych i skupia się na raczej na trójkącie Myszkina, Rogożyna i Nastazja Filipowna. Jest tam jednak jeden, typowy dla Kurosawy moment, kiedy to w scenie imienin, w groteskowo zsynchronizowanym ruchu uczestnicy zabawy zachodzą na siebie jak listewki w żaluzjach. Kurosawa mnoży intensywne spojrzenia między bohaterami – ulotne wysiłki, aby rozproszyć tajemnice partnera. Jest to odbicie wpływów kina niemego, które chętnie wystawiał. Znamienne, że Myszkina po raz pierwszy widzi Nastazję Filipowną na fotografii, skoro fotografia wyraźnie wprowadza nierozstrzygalny dylemat, który gmatwa cały jego późniejszy układ z kobietą – pozwala wejść w inny czas, z którego wszakże jest się zarazem wykluczonym. Kategorie tego formalnego dylematu mogą być rozjaśnione przez sens analogicznych relacji pomiędzy Rogożynem a Nastazją Filipowną. Jeśli, jak dowodził René Girard²⁴, ukrytym celem bohaterów opowieści romantycznej jest współdzielenie upragnionego ciała z rywalem (związki Nastazji łączą więc na końcu Rogożyna i Myszkina), cel ów musi jednocześnie jawić się jako nieosiągalny (innymi słowy, to współdzielenie może dokonać się jedynie przez śmierć). Dlatego więc dla Girarda *podmiot samodzielnie nie jest zdolny do pożądania*²⁵ (stąd niemoc Myszkina wiąże się z jego aseksualnością) i rywal jest nieodzowny, ponieważ *tylko jego pożądanie może nadać dziewczynie jakąś wartość w oczach podmiotu*²⁶. Nie całkiem wiadomo, dlaczego opinia tego szczególnego rywala jest tak ceniona. Z pewnością chodzi tu o to, że ma on autorytet kojarzony z rangą ojcostwa, a ona jest obdarzona wyjątkowością właściwą macierzyństwu (chwilowa nieosiągalność obrazu na fotografii). Oczywiście nie musi to być rzeczywiście „oj-

ciec” lub „matka”, ani nawet „substytut ojca” czy „substytut matki”, ważne jest to, że Nastazja Filipowna jest uwodzona przez starszego mężczyznę, Tockiego, co ustawia zarówno Myszkiń, jak i Rogożyna w roli syna, który nie może jej zatrzymać. Matka, która oddała się innemu mężczyźnie, bywa w fantazji wyobrażona jako prostytutka, a współprzemiennosc obu figur jest źródłem ich połączenia w fantasmagoryczny obraz dziwki o złotym sercu. Jest zarówno tabu, jak i niedotykalna. Będąc po prostu dzieckiem, można się lękać jej dotknąć, żeby nie dać się pochłonąć (stracić w przepaść). Przytłoczenie Myszkiń jej obrazem może być postrzegane jako wizja w epileptycznym ataku, który między innymi metaforycznie przedstawia paroksyzm jako dewastację. I znowu w filmie Kurosawy Myszkiń i Nastazja Filipowna patrzą na siebie jak przez niewidzialne kraty więzienia. Ich układ jest w rezultacie analogiczny do tego, jaki panuje pomiędzy widzem a filmem, tak jakby każde z nich miało dla drugiego status obrazu. W pewnym sensie tak się dzieje rzeczywiście. Nastazja Filipowna nie pragnie dotknąć Myszkiń. Ma on dla niej status ideału, co sprawia, że swoje pożądanie do niego zachowuje w sferze fantazji, która oddziela miłość idealną od seksualnej. Myszkiń zaś obawia się jej dotknąć z powodów, o których już była mowa, a także dlatego, że wie, że jej doświadczenie seksualności zakodowało ów dotyk zdecydowanie negatywnie. Kurosawa w sposób znaczący pomija uwagę, że książkę chce (lub może) ją poślubić, ponieważ wyraźnie nie przystaje to do wizualnej strategii obu postaci polegającej na chłodnym dystansie, jaki utrzymują. Pominiecie to może być najważniejszym źródłem braku satysfakcji u widza tego niezwykłego filmu, w którym trójkąt relacji utrzymuje się w zastoju, a romantyczne rozwiązanie zostaje odrzucone. Jedyne rozwiązanie dokonuje się na zupełnie innym poziomie. Kiedy Aglaja u Kurosawy rzekwie konstataje: *Gdybyśmy tylko mogli kochać ludzi, tak jak on to czynił* i dodaje: *Jakże byłam szalona. Byłam idiotką*, myląc Myszkiń uformowanego na kształt Chrystusa z samym Chrystusem. Moralistyczne uproszczenie jest tak nieadekwatne do tego, co widzieliśmy, że można tylko mieć nadzieję, iż było ironiczne. Jego rzeczywista czułościowość wskazuje na niezdolność Kurosawy do zwięzłego podsumowania zwykłej złożoności jego własnej, wcześniejszej, olśniewającej analizy ceny takiej idealizacji.

Idiota może być zdefiniowany jako wersja świętego szaleńca. W kulturach chrześcijańskich figura ta przedstawia wszystkich chrześcijan, którzy są „Chrystusowymi szaleńcami”, podporządkowanymi regułom królestwa będącego *nie z tego świata*, a więc pozostają w niezgodzie z porządkiem, jaki rządzi światem realnym. Nawet jednak kultury chrześcijańskie mogą wyróżniać jakąś postać spośród wiernych jako formę Szaleńca, a więc postać szczególnie świętą. Wyróżnienie to z pewnością wypływa z instytucjonalnej konsolidacji chrześcijaństwa w królestwo boże. W końcu opisując Grekom chrześcijaństwo jako szaleństwo, w *Pierwszym Liście do Koryntian*, św. Paweł apostoł pisał na długo przed ustanowieniem chrześcijaństwa religią państwową i na długo przed tym, zanim werbalny akces do norm chrześcijańskich stał się wstępnym warunkiem szacunku społecznego, iż odmowa chrześcijan podporządkowania się procedurze czczenia cezara sprawiła, że cesarskie władze uznały ich za ateistów. W obrębie kultury chrześcijańskiej, która sama w sobie rozwinęła się później, święty szaleńiec staje się zarazem krewnym mistyka i formą nieskrępowanej (niesłyszalnej) świadomo-

ści samego chrześcijaństwa, tym, dla którego wyznanie wiary nigdy nie jest tylko werbalne. Jednocześnie jednak teoretyczne wyniesienie Szaleńca jest po prostu inną formą jego rzeczywistego codziennego zdelegalizowania. O ile święty jest z definicji ustawiony z boku, tkwi także poza nawiasem codziennego życia.

Ubóstwo świętego szaleńca, a zarazem jego bliskość z Bogiem czyni zeń w pewnym sensie jednoosobowy klasztor. Jego podwójny status został sprobematyzowany w wielu dziełach kultury rosyjskiej, a najbardziej zmiennym przykładem tej kwestii w kinie jest twórczość Andrieja Tarkowskiego. Ponieważ jednak Szaleńca można też traktować jako tego, który reprezentuje „duchowość” przeciwstawioną religii panującej i przez tę religię traktowaną jako opozycja, warianty figury stają się bardziej rozpowszechnione, w miarę jak indywidualizm kulturowy prowokuje kryzys wspólnotowej, zinstytucjonalizowanej wiary. Dobrym przykładem takiego ujęcia jest cykl „Trylogii dobrego serca” Larsa Von Triera (*Przełamując fale* 1996, *Idioty* 1998 i *Tużycząc w ciemnościach* 2000). Każdy z tych filmów stawia pytanie, jakiego rodzaju kompensacja porządku rzeczy – społeczna czy kosmiczna – może przysługiwać ludziom ułomnym. W pierwszym filmie trylogii mamy do czynienia z kwestią teodycji. Główna bohaterka, Bess, jest pobożną dziewczyną, która właśnie wyszła za mąż i modli się, by jej mąż Jan mógł zrezygnować z pracy na platformie wiertniczej i wrócić do niej. Wypadek, jakiemu uległ przy pracy, sugeruje, że jej modlitwa została wysłuchana. Poczucie winy i odpowiedzialności skłania ją do zgody na prośbę Jana, by uprawiała seks z innymi mężczyznami po to, by on mógł czerpać przyjemność, słuchając jej opowieści o tym. Jako prostytutka zostaje skazana na anatemię przez lokalny, surowy, patriarchalny Kościół. Ponieważ zwykła mówić do siebie tonem strofującego Boga, Von Trier skłania widzów, aby zastanowili się, czy owe samonapomnienia należy traktować jako internalizację patriarchalnego głosu właściwej osobie upośledzonej umysłowo, czy prawdziwy kontakt z realnie istniejącą transcendencją. Film opiera się kategoryzacji zarówno jako studium psychologiczne, jak i dzieło religijne. Jego niepokojąca ambiwalencja, cechująca kino artystyczne, przywołuje na myśl film, który jest jednym z pierwowzorów tego dzieła – *Dzień gniewu* Carla Dreyera (1948), który również dotyczy kobiety obdarzonej prawdopodobnie niezmierną mocą. Zostaje ona napiętnowana przez patriarchalną (w tym wypadku siedemnastowieczną) kulturę religijną (innym tekstem źródłowym dla tego filmu będzie – nie tak nieoczekiwane – Dostojewski). Na końcu jednak ambiwalencja zanika: kiedy Bess umiera, biją niebieskie dzwony. To finałowe rozwiązanie sugeruje trajektorię duchowego wznoszenia się naszkicowaną przez innego Duńczyka, Sörena Kierkegaarda, w której religijność pokonuje estetykę. Ostateczna afirmacja – pełna znaczenia, jak na końcu u Kurosawy – łączy się więc z kompromitacją estetyki prowadzonej do kiczu, kiedy to obłoki tajemniczo rozsuwają się, by odsłonić dźwięczące dzwony.

Idioty, drugi film nieformalnej trylogii Von Triera, przedstawia grupę młodych Duńczyków, którzy wyrывают się ze swojej miejscowości, by prowokować otoczenie tym, co nazywają spastykowaniem, czyli imitowaniem zachowań osób niepełnosprawnych umysłowo. Dodatkowym uzasadnieniem czy ewentualną racjonalizacją ich działalności jest pragnienie, by nawiązać kontakt z własnym „wewnętrznym idiotą” przez dziecięce, perwersyjne postępowanie. „Wewnętrzny

idiota" może być wersją „wewnętrznego dziecka” czy parapietystycznego „wewnętrznego światła”, ale ich poszukiwaniom brak otwarcie religijnego podtekstu. Film kończy się w sposób niejednoznaczny, ukazując rodzinny ostracyzm wobec dziewczyny, która poważnie potraktowała to drugie uzasadnienie. Tak jak i w *Przełamując fale*, poważną ofiarą metaforycznego, społecznego ukrzyżowania staje się kobieta.

To samo można powiedzieć o filmie *Tańcząc w ciemnościach*. Jego bohaterka, Selma, przyjechała do Stanów Zjednoczonych z Czechosłowacji i powoli traci wzrok. Oszczędza każdy grosz zarobiony przy prasie do wyciskania metalowych form, aby opłacić operację swojego syna, który cierpi na tę samą chorobę. Kiedy zachłanny policjant przywłaszcza sobie jej pieniądze, a nie mogąc poradzić sobie sam ze sobą, prosi ją, by go zabiła – ona wypełnia tę prośbę, co pozwala jej odzyskać zagrabioną sumę, a jednocześnie ulżyć cierpieniu owego człowieka. Proces kreuje ją na zachłanną, niewdzięczną imigrantkę. Zostaje powieszona. Film mówi o tym, jak rekompensuje sobie jałowe życie, przenosząc się w wyobraźni w świat barwnych musicali, w których śpiewa i tańczy. Filmowi brakuje jednak fascynującej ambiwalencji dwóch poprzednich utworów Von Triera, gdyż wyklucza z pola zainteresowania wszystko poza sentymentalno-cierpiętniczą bohaterką. Nawet najlepsi przyjaciele nie rozumieją jej i usiłują udaremnić realizację jej woli, podczas gdy z całego procesu jesteśmy tylko świadkami mowy oskarżycielskiej, według której jest komunistką manipulującą otoczeniem. Świat popelnia wobec niej okrutną zdradę i nikt nie jest po jej stronie. Oto życie świętej, która doznaje wizji w postaci musicali. Jej religią jest estetyka kultury popularnej. *Tańcząc w ciemnościach* dopisuje z rozmachem kiczowate, uproszczone zakończenie filmu *Przełamując fale*. Jego jednoznacznie deprecjonujący antyamerykanizm wyznacza przygnębiająco szowinistyczny koniec trylogii, której pierwsze dwie części były w sposób tak skomplikowany przekonujące.

Jezus końca lat 60. *Jesus Christ Superstar*, *Piłat i inni*

Wziąwszy pod uwagę młody wiek Jezusa w chwili śmierci i to, że jego życie było tak zatrważąco ścieśnione, można łatwo zrozumieć, dlaczego jego dzieje wzbudziły zainteresowanie tak zwanych środowisk radykalnych w drugiej połowie lat 60. Stąd dla wielu rozwieszane na ścianach słynne plakaty z Che Guevarą, które pełniły funkcję ikon Chrystusa. Chciałbym teraz poddać analizie dwa dzieła tego rodzaju: jedno – *Jesus Christ Superstar* – powszechnie znane, które okazało się niebawym sukcesem finansowym i drugie, *Piłat i inni* Andrzeja Wajdy, oparte na pierwszym rozdziale powieści Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*, o znacznie wyższych walorach artystycznych, lecz mało znane.

Jesus Christ Superstar, filmowa wersja cieszącego się popularnością musicalu scenicznego z lat 60, zrealizowana w 1973 r. przez Normana Jewisona, skupia się na ostatnich dniach swojego bohatera i ukazuje zdemitologizowanego Jezusa z Ery Wodnika. Herod może wspominać dawne cuda Jezusa, w sposób satyryczny wzywając go do uczynienia kilku nowych, ale ich jawna nieobecność, gdy wygasa działalność kaznodziejska Jezusa, znaczy więcej. Sam Jezus mówi o swoim zmęczeniu i braku inspiracji, ale jest tu też mała wskazówka co do tego,

czym owa inspiracja mogła być: nawet jego najżarliwsi wyznawcy – Maria Magdalena i Judasz, którzy oboje śpiewem wyznają miłość do niego – dodają na tym samym oddechu: *On jest tylko człowiekiem*. A koszmarnie wynędniali choroby i kaleki nie doznają uzdrowienia, ale zderzają się z histerią Jezusa, gdy niemal tratuja go na śmierć. Raz po raz słowa tego Jezusa okazują się echem proroctw biblijnych, ale echem fałszywym, a znaczące drobne różnice skłaniają do czytania Ewangelii jako rewizjonistycznych uduchowień systematycznych przekłamań. Skąd jednak chęć przypomnienia tak bezsilnego cudotwórcy? Nasuwają się dwa rozwiązania. W ogrodzie Getsemani apostołowie śpiewają o pragnieniu spisania swojej historii tak, by była pamiętana po ich śmierci. Co ważniejsze, Maria Magdalena – wykonawczyni jednej z trzech najlepszych piosenek (dwie pozostałe to satyryczne wyzwanie Heroda i dobrze znana piosenka tytułowa) – pyta, skąd Jezus mógł przewidzieć zdradę Piotra, której ona jest świadkiem. Zawarta jest tu sugestia, że jej miłość umocniła pamięć o Jezusie. Dzieło dokonuje radykalnej rewizji relacji z Ewangelią, w sposób niejako Bultmannowski²⁷, chociaż wiele scen mogłoby być rodem z *Żywota Briana* Monty Pythona. Najbardziej kontrowersyjnym pomysłem było obsadzenie w roli Judasza czarnoskórego aktora Carla Andersona. Pierwszy śpiew solo, istotny lament Jezusa, w sposób ostantacyjny traci kierunek. Przenikliwe, ciągle zawodzenie uwielbianego przywódcy duchowego sugeruje typowy dla epoki hippisowskiej jawnie nieudolny radykalizm (przypominający na przykład studenckie dyskusje, które otwierają *Zabriskie Point* Antonioniego). Rzeczywiście, trudno wyczuć, dlaczego ktoś w ogóle chciał podążać za tym Jezusem, który był mniej podobny do Chrystusa, a bardziej do zrozpaczonego młodzieńca z kompleksem Chrystusa. Zamiast raczej dodawać odwagi apostołom w dzień swojej śmierci, oskarża ich, że się o niego nie troszczą. Ten Jezus jest nieobecnością, jak Ojciec zachęcająco sugerowany przez światło przebijające spoza chmur. Obraz nieoczekiwanie zyskuje siłę, kiedy błaganie Chrystusa w ogrodzie Getsemani o kielich, przechodzi w szybkim, wyprzedzającym montażu do tradycyjnych chrześcijańskich obrazów ukrzyżowania, z których wiele zostało odwzorowanych z najbardziej przerażających dzieł malarskich, takich jak ołtarz z Isenheim Matthiasa Grünewalda. Frapująca sceneria izraelskiego krajobrazu nie zmienia faktu, że *Jesus Christ Superstar* to film anachroniczny i przeciętny pod względem muzycznym. Być może zawarta w nim koncepcja Chrystusa jako osoby przeciętnej zadecydowała od samego początku o niepowodzeniu w obdarzeniu tej opowieści wystarczającą mocą.

Krytyka nie obeszła się łaskawie z filmem Andrzeja Wajdy *Piłat i inni* (1971), który bazuje na wersji Ewangelii rozsianej na kartach powieści Bulhakowa *Mistrz i Małgorzata* i próbuje przetransponować ją na dramat z ciągiem wyimaginowanych uzupełnień. Dla Klausa Edera związek z *literacką mitologią Bulhakowa oznacza, że problem – odkrycie mitologii chrześcijańskiej przez młodsze pokolenie – jest raczej uteatralniony niż naświetlony*²⁸. Bardziej miazdząca, w kontekście problemów zawartych w tej książce, jest konkluzja Bolesława Michałka, który często z Wajdą współpracował: „*Piłat i inni*” nie jest dziełem, które poświęca zbyt wiele uwagi wierze, Kościołowi czy filozofii chrześcijańskiej²⁹. Może więc Wajda w tym filmie postawił sobie za wysokie cele, a jednocześnie uczynił to w sposób nadmiernie pogmatwany. Jego ambicje, by



Idiota, reż. Akira Kurosawa (1951)

zglebić przyczyny fascynacji figurą Jezusa, jaką przejawiali pod koniec lat 60. hippisi i „ludzie Jezusa”, zanalizować szczegółowo mechanizmy władzy totalitarnej i dokonać tego w sposób mający znaczenie dla publiczności zarówno polskiej, jak i niemieckiej, a także zgodnie z wcześniejszymi zainteresowaniami Wajdy, zostały prawdopodobnie stłumione przez jednoczesne zamierzenie, by dochować wierności wybitnemu dziełu Bułhakowa. Twierdzenie Wajdy, że nie dodał od siebie ani linijki, może nie być całkiem prawdziwe, ale dialogi podążają za dialogami oryginalnymi bardzo blisko, a różnią się tam, gdzie inwencja reżysera wprowadziła dekoracyjne elementy surrealistycznej i unowocześniającej adaptacji. Niemniej, tutaj – podobnie jak w przypadku *Ewangelii według św. Mateusza* Pasoliniego – spotkanie z religią jednego z czołowych europejskich reżyserów socjalistycznych miało nad wyraz istotne znaczenie, niezależnie od oświadczenia Wajdy, że nie interesował go duchowy aspekt tej historii³⁰. Wziawszy pod uwagę, jak istotne znaczenie przywiązywano do postaci Mateusza i *Pasji według św. Mateusza* Bacha, film mógłby się wręcz nazywać za Pasolinim *Ewangelia wg św. Mateusza II*.

Wajda zaczyna film podwójnym ujęciem jagniąt prowadzonych na rzeź przy wotrze chorału z *Pasji wg św. Mateusza*. Przypomnienie śmierci Baranków Paschalnych podkreśla realność krwi, która spłynęła w Wielki Piątek. Film skierowany był zarówno do niemieckiej, jak i do polskiej publiczności w sposób demonstracyjny i zapewne wymuszony, przez przerywanie sekwencji rzezi wywiadem z baranem, który miał za zadanie poprowadzić owce na śmierć. Ludzkim głosem mówi on, że tylko wykonuje swoją pracę, że łagodzi śmierć jagniąt, a w każdym razie, spełnia rozkazy, co jest powtórzeniem klasycznych wymówek uczestników zbrodni hitlerowskich. Aby wydobyć ten aspekt, przeniesieni zosta-



Idioti, reż. Lars Von Trier (1998)

jemy na w połowie zrujnowany dawny stadion w Norymberdze, gdzie odbywa się odpytywanie Jezusy (Jezusa) przez Piłata. Stadion ten łączy starożytność z nowoczesnością. Przypomina rzymski amfiteatr, ale również reprezentuje nowoczesny totalitaryzm. Połączenie starożytności i nowoczesności w tym niewralgicznym miejscu zostanie wzmocnione przez różnicowanie ubiorów uczestników: niektórzy odziani są w stroje z epoki, a inni w dzisiejsze. Jakkolwiek dialog wiernie oddaje Bułhakowa, w retrospekcjach Jezusy wbudowane są uwspółcześniające zmiany. Mateusz jest byłym stręczycielem, Judasz – wytwornym mężczyzną w białym garniturze w barze w Las Vegas. Wyimaginowany wręt pokazuje, jak z automatu telefonicznego wysypują się dla niego monety (natychmiastowa wypłata trzydziestu srebrników), kiedy składa donos na Jezusę. Równocześnie pod łukami stadionu, poza głównym dramatem rozgrywają się surrealistyczne widowiska: para ludzi spogląda w dół z łoża operowej, pięcioro ślepców zbliża się po krawędzi (ślepiec prowadzący ślepcę), Fellinowski kłown dziwnie dygocze.

Wystudiowana skrupulatność Wajdy skrywa jednak zmianę punktów widzenia. Bułhakow filtruje trzy z czterech odpowiednich rozdziałów przez umęczone spojrzenie Piłata. Toteż kiedy Jezua zgaduje jego myśli, jego nadnaturalny status zostaje uprawomocniony. Wajda jednak obiektywnie przechodzi od jednego rozmówcy do drugiego, a nawet umieszcza stojącego Jezusę nad siedzącym Prokuratorem, co sugeruje większe znaczenie tego pierwszego. Co więcej, to Jezua ma halucynacje, nie Piłat – jego anachroniczna wizja krzyża na szyi Piłata przeobraża się w traumatycznej animacji, w samego cierpiącego na tym krzyżu Jezusę. Kiedy Jezua zgaduje rozpaczliwe myśli Piłata i jego tęsknotę za psem, nie wiemy, czy to, co mówi, jest prawdą – i tak znika emocja wobec tego, co

nadprzyrodzone. Nowoczesność w dziele Wajdy drenuje zatem aspekt nadprzyrodzony, czemu można by przypisać proveniencję Bultmannowską, ale jest to raczej owoc idei socjalistycznych, których wyznawcą był Wajda przez znaczną część swojej pracy twórczej. Powieść Bułhakowa wskazuje zarówno na faktograficzną podstawę opowieści ewangelicznych, jak i na kompensacyjne upiększenie przez Mateusza-skrybę, jedyne wiarygodnego ucznia Jezusa. Wajda podkreśla tę ideę szczególnie mocno w końcowej części filmu, kiedy Mateusz rysuje promienie aureoli wokół twarzy Jezusa wydrukowanej na koszulce. Wajda nie przyjmuje do wiadomości faktu, że w powieści Bułhakowa ta historia zostaje rozpoczęta przez diaboliczną postać, która przypomina samego szatana, a którego status Ojca Kłamstw może budzić wątpliwości, jeśli chodzi o wiarygodność jego własnej relacji w ogóle.

Film Wajdy rozpoczyna się wprawdzie znaczącym wezwaniem do widza niemieckiego, ale zachodni Niemiec sceneria przywołuje tę zniszczoną, polską. Dokonuje się to przez powtarzane zwroty kamery w kierunku Afraniasza, przywódcy tajnych służb. Tekst Bułhakowa opisuje go jako osobę wszechobecną (ponurą, zakapturzoną postać), ale kino pozwala Wajdzie ukazać go, jak śledzi zdarzenia, co przywodzi na myśl totalitarny świat, tak dobrze znany reżyserowi (hipokryzja Piłata, który z pozoru domaga się ochrony dla Judasza, podczas gdy w rzeczywistości wydał rozkaz zamordowania go – to szczególnie przygnębiający przykład dyskursu politycznego w świecie totalitarnym). Pokazując skazanie Jezusa na śmierć, film staje się pojedyńkiem punktów widzenia pomiędzy diabelskimi siłami państwa, które są reprezentowane przez Afraniasza a bezsilnym buntem Mateusza, który może jedynie snuć fantazje o tym, jak zakończy agonię Jezusa pchnięciem noża. Kiedy ciemne okulary noszone w *Popiele i diamencie* (1958) przez Zbigniewa Cybulskiego, ulubionego aktora-talizmanu Wajdy, pojawiają się znów na nosie Afraniasza – w konsekwencji następuje rezygnacja z buntu. W *Popiele i diamencie* Cybulski grał Maćka Chelmskiego, młodego buntownika zastrzelonego przez przedstawicieli nowego, proradzieckiego porządku w 1945 r. Śmietnisko, przez które podąża on ku śmierci, zostaje przywołane z pewnością w scenarii ukrzyżowania Jezusa. Odbija się i zostaje cynicznie zaniegowane w ciemnych okularach Afraniasza. Śmietnisko i ciemne okulary – główne elementy w prywatnej ikonografii Wajdy – połączone z wybuchającymi sztucznymi ogniami, które także pochodzą z *Popiołu i diamentu*, kodują ciągle dialog reżysera z jego najbardziej znanym, najbardziej pamiętnym filmem³¹. Obsadzenie Daniela Olbrychskiego w roli Mateusza przywołuje raczej film *Wszystko na sprzedaż*, w którym Olbrychski, został poproszony o zastąpienie zmarłego Aktora (postaci nawiązującej do Cybulskiego). Film ten był kontrowersyjnym hołdem dla niedawno zmarłego gwiazdora. Nacisk, jaki Wajda kładzie na urok emanujący z młodego Jezusa, staje się w rezultacie zaszyfrowanym aneksem do trenu, jaki w całej swojej twórczości układał dla upamiętnienia wojennego męczeństwa swojego pokolenia. W istocie nie jest to demitologizacja Jezusa, ale odczytanie mitologizacji młodych z lat 60. jako odwiecznej odpowiedzi na powtarzające się cierpienie. W jednym z kluczowych dialogów dodanych przez Wajdę Piłat pyta Afraniasza, czy Judasz będzie zbawiony. Afranisz odpowiada, że dokona się to na Sądzie Ostatecznym, kiedy przybędzie oczekiwany Mesjasz. Jednak według Wajdy aureola wokół twarzy Jezusa rysowana przez

Matceusza pokazuje, że dla niego – malarza, który przeobraził się w reżysera – zbawienie jest zadaniem sztuki.

Chrystus i Antychryst – *Kosiarz umysłów*

W teologii chrześcijańskiej zło opisuje się jako sobowtóra: Szatan jest *simia dei*, zdolny jedynie do naśladownictwa czy prześmiewczego karykaturowania boskiego stworzenia. W tej eschatologii Człowiek Grzechu, którego pojawienie się oznacza koniec wieku w *Drugim Liście do Tesaloniczan*, nie jest prawdziwym Mesjaszem (nie tym prawdziwie Namaszczonym), ale Antychrystem. Ale jeśli cuda, jakich dokonuje, są niemal wystarczające do tego – jak mówi Jezus – by wprowadzić w błąd wybranego, i jeśli – jak mówi Paweł – Szatan jawi się jako anioł światła, czyż można wiedzieć, kto stoi naprzeciw nas: Chrystus czy Antychryst? Czyż wątpliwości nie nasilają się jeszcze, kiedy kryteria religii zostają naruszone przez dyskredytację samego Kościoła? Tak dzieje się w przypadku *Kosiarza umysłów*, gdzie tradycyjna religia jest niemal antychrystowa przez utożsamienie się z prześladowcą, a nie obrońcą łagodnego bohatera, opóźnionego umysłowo młodego mężczyzny o imieniu Hiob (Job). W pochrześcijańskiej, Nietzscheańskiej rzeczywistości tego filmu odwet Hioba może wyrażać resentment, jaki Nietzsche przypisywał chrześcijaństwu, narodziny amoralnego Naczcłowieka, którego cenili sam Nietzsche, albo jeszcze kogoś innego.

Oparty na powieści Stephena Kinga *Kosiarz umysłów* (1992) przedstawia Hioba jako młodego człowieka, który został powszechnie uznany za zdolnego tylko do pracy fizycznej. Dalej widzimy efekty usprawnienia jego umysłu przez naukowca (Angelo), którego altruistyczny eksperyment wyrosły z pragnienia, by pomóc Hiobowi, został zawłaszczony przez militarno-przemysłowy koncern – sponsora jego badania. Obaj mężczyźni są wyraźnie ustawieni po stronie Chrystusa, a każdy z nich dubluje drugiego. Opóźniony umysłowo Hiob ma kompleks Chrystusa, do czego czyni się odniesienia werbalne, co może być związane z jego pragnieniem *bycia wszędzie* za pośrednictwem sieci komputerowej, w którą planuje wniknąć i pokierować. Z drugiej strony, kiedy Angelo, chcąc dostrzymać Hioba przed penetracją wszystkich komputerów świata, wchodzi do cyberprzestrzeni, w której Hiob zaprojektował sam siebie, tenże Hiob przybija go do wirtualnego krzyża (choć go potem uwalnia). To tak jakby obraz Jezusa został utwalony w jego pamięci przez niegdysiejsze polecenie odkurzenia jego figury na rozkaz brutalnie autorytatywnego księdza. Jeśli skojarzenie obrazu z przemocą za sprawą działania duchownego spowodowało Hioba do ukrzyżowania Angelo, jego wewnętrzna siła mogła spowodować potem jego uwolnienie. Hiob wykorzystuje również swoją nowo odkrytą moc, by otworzyć zamknięte drzwi, za którymi siedział Piotr, jego przyjaciel, schwytany w pułapkę przez Angela. Angelo boi się, że leki podawane Hiobowi w nadmiernych ilościach przez agentów rządowych zainteresowanych wykorzystaniem jego ewentualnej przydatności jako tajnej broni, wyzwolą w nim czystą agresję. Tak się stało z dwoma szympanсами, na których leki pierwotnie testowano i które rozszarpały się nawzajem na kawałki. Czy mógł się on stać Nietzscheańskim naczcłowiekiem, Antychrystem? Jego zbrodnie jednak wydają się bardziej wybiórcze i dotyczą jedynie negatywnych bohaterów. Ich unicestwienie po prostu urzeczywistnia morderstwo ich osobowości przez melodramatyczny tekst. Może

dlatego tekst nie może kontemplować własnej destrukcji. Angelo mógł uniemożliwić mu dostęp do przestrzeni wirtualnej komputerów, co mogłoby zablokować realizację marzenia Hioba o dominacji nad światem, ale w ostatniej minucie – i w niewyjaśniony sposób – pozwala mu tam wejść. Jak postaci pozytywne – Angelo i Piotr – tak i on ucieka w porę. Ostatnia scena pokazuje montaż telefonów dzwoniących na całym świecie, bez wątpienia w odpowiedzi Hiobowi, który teraz jest zespólony z nimi na zawsze. Czy należy to odbierać jako chwilę przerażającą, czy też jako możliwe, nieoczekiwane spełnienie stałego marzenia Angelo o przyszłej dobroczynnej, kształcącej rzeczywistości wirtualnej? Tekst nie może oczywiście o niczym zdecydować, dlatego sobowtórstwo Hioba i Angela zostało przerwane przez rozdzielanie mechanizmu melodramatu. Nie można kontemplować ich połączenia, a tylko (co najwyżej) paralelizm między nimi. Hiob był w pewnym sensie Gniewem Bożym, Jezusem, który przyniósł miecz, Angelo jest Jezusem jako człowiek pokoju. Otwarte zakończenie odzwierciedla trudność przemyślenia tej dualności czy też, innymi słowy, opór duchowego porządku wobec zrozumienia tego ludzkim umysłem. Nie wiadomo czy to zbawienie, czy destrukcja, czy to Chrystus, czy Antychryst teraz rządzi. Następuje nierozwiązalne zawieszenie pomiędzy lękiem a nadzieją. To tak, jakby nazwanie bohatera Hiobem po starotestamentowym bohaterze, sytuowało go na wieczność w przedpokoju zbawienia – cierpieniem jest stawiać opór, tak jak to czynił Hiob, bez pociechy zbawcy.

PAUL COATES

Tłum. TERESA RUTKOWSKA

¹ Warto tu może przywołać interesujące rozróżnienie Neila Hurleya między „figurą Chrystusa” i tym, co nazywa on „transfiguracją Jezusa” (N. Hurley, *Cinematic Transfiguration of Jesus*, w: J. R. May, M. Bird (wyd.) *Religion in Film*, University of Tennessee Press, Knoxville 1982, s. 61-78). Zaczyna obiecująco, przekonując że *gdy mowa o filmowych wariacjach na tematy ewangeliczne, trzeba rozpoznać zarówno inspirowane wiarą przedstawienia Chrystusa, jak i raczej humanistyczne, nawet ateistyczne projekcje osoby Jezusa*. Żywotność tego rozróżnienia staje się problematyczna nawet dla samego Hurleya, który wszakże ostatecznie stwierdza: *...nie zawsze łatwo orzec, czy mamy do czynienia z figurą Chrystusa inspirowaną wiarą (...) czy transformacją Jezusa, kulturowym zdarzeniem w życiu ludzi lub narodów* (s. 78). To z pewnością dlatego kategoria transfiguracji Jezusa jest nadmiernie szeroka, zagarniając potencjalnie bohaterów filmów gangsterskich, gdyż *natura śmierci Jezusa jako przestępcy (...) sprawia, że prześladowanie lub śmierć niektórych buntowników nabiera mistycznej aury* (s. 67). Ale np. Luke w *„Nieugiętym Luku”* jest archetypiczną fi-

gurą więźnia, który *transcendentuje swoje uwięzienie* (s. 69), a więc typ kulturowy, który ucieleśnia, nie jest w rzeczywistości wiązany z figurą Jezusa. Jungowski język Hurleya sugeruje bohatera przynależącego do tysiąca kultur. „Transfiguracje Jezusa” stają się czymś nieco szerszym niż inna wersja „figury Chrystusa”, nieuchronną pomyłką; w końcu filmy produkowane w obrębie kultur chrześcijańskich nie mogą być całkowicie poza wpływem, nawet jeśli nie proponują jawnie religijnego uzasadnienia, podczas gdy w powszechnym wykorzystaniu tych kultur imiona Jezusa czy Chrystusa funkcjonują synonimicznie (ich zamiennność jest lekceważona w potocznych wypowiedziach). Rozróżnienie to może być lepiej przeformułowane: pomiędzy ujęciem dotyczy figury Chrystusa (w filmach o jawnie religijnych afiliacjach) i figurą bohatera (który może, ale nie musi wykonywać funkcji odkupieńczej, może, ale nie musi doznawać prześladowań, w zależności od wymogów gatunku). Innymi słowy chodzi o rozróżnienie pomiędzy bohaterem szczególnego (religijnego) gatunku filmowego i bohaterem większości filmów. Pojęcie „transfiguracji Jezusa” zniechęca

- wieloznacznością rozumienia religii, kiedy to w sposób mimowolnie imperialistyczny zaciemnia się opis niemal wszystkich filmów jako „w pewnym sensie” religijnych. Chwalębny, eksperymentalny wysiłek Hurleya, by rozproszyć niejasność, która zwykle otacza pojęcie figury Chrystusa, po prostu rodzi inne pojęcie, równie nieprecyzyjne
- ² U. Eco, *The Structure of Bad taste*, w: *Italian Writing Today*, Harmondsworth, Penguin 1967, s. 119 i moje własne komentarze na temat tej definicji w *Film and the Intersection of High and Mass Culture*, Cambridge University Press, London and New York 1994, s. 1-5.
 - ³ L. Baugh, *Imagining the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*, Sheed & Ward, Kansas City 1997, s. 172-184.
 - ⁴ Scena pierwotna (ang. *primal scene*) – rzeczywista lub wyobrażona obserwacja kontaktu seksualnego rodziców lub innych osób dorosłych przez dziecko, co według psychoanalizy ma znaczący wpływ na przebieg rozwoju psychoseksualnego (przyp. tłum.)
 - ⁵ R. Wood, *Ingmar Bergman*, Studio Vista, London 1969, s. 80.
 - ⁶ P. Harcourt, *Six European Directors: Essays on the Meaning of Film Style*, Penguin, Harmondsworth 1974, s. 160. Na temat Bergmanowskiej konceptualizacji komunii zob. mój art. na temat *Gości wieczery Pańskiej* w tym samym tomie.
 - ⁷ R. Wood, dz. cyt. s. 72.
 - ⁸ A. Casebier, *Reductionism without discontent: The case of „Wild Strawberries: and „Persona”*, „Film/Psychology Review”, Winter-Spring 1980, s. 15-19.
 - ⁹ R. Wood, dz. cyt., s. 73.
 - ¹⁰ I. Bergman, *Laterna magica*, tłum. Z. Łanowski, Warszawa 1991, s. 123.
 - ¹¹ Por. P. Harcourt, dz. cyt., s. 161-161 i R. Wood, dz. cyt., s. 81.
 - ¹² H. Edelheit, *Crucifixion Fantasies and Their Relation to the Primal Scene*, „International Journal of Psycho-analysis”, vol. 55, nr 2 (1972), s. 194.
 - ¹³ Tamże.
 - ¹⁴ P. Adams Sitney, *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, Columbia University Press, New York 1990, s. 136-137.
 - ¹⁵ R. Wood, dz. cyt., s. 78.
 - ¹⁶ Proces nadawania sensu marzeniu sennemu – ostatnia faza interpretacji snu.
 - ¹⁷ W każdym razie to słowo zostało użyte w tłumaczeniu scenariusza na angielski. Zob.
 1. Bergman, *Tam, gdzie rosną poziomki*, wersja z ang. napisami.
 - ¹⁸ Kilka wnikliwych komentarzy na temat relacji pomiędzy tymi filmami zob. P. Harcourt, dz. cyt., s. 155-156, 159-160.
 - ¹⁹ Oczywiście, relacja trójkąta obserwatora i pary małżeńskiej może być bardziej złożona niż sama scena pierwotna, która bywa nie tyle przyczyną, ile jednym przypadkiem tego typu relacji. W tej sytuacji symbolika sceny pierwotnej byłaby raczej paradygmatyczna, jak dowodził Casebier (*Reductionism without discontent*, dz. cyt.), niż determinująca. Nieobecność jakiegokolwiek obrazu sceny miłosnej rodziców może być raczej wyrazem stylistycznego konserwatyzmu tego właśnie filmu Bergmana, którego brak we wcześniejszym *Wieczorze kuglarszy* czy późniejszym *Mileczeniu*. Może też być argumentem przeciwko determinizmowi. Owo zakończenie obrazem rodziców jednak sugeruje rozwiązanie deterministyczne. Tak więc dzieło to subtelnie oscyluje między psychoanalizą a jej odrzuceniem.
 - ²⁰ H. Deutsch, *The Psychology of Women*, Grunt & Stratton, (1945), cyt. za: A. Storr, *The Dynamics of Creation*, Secker & Warburg, London 1972, s. 25.
 - ²¹ A. Richardson (wyd.), *A Theological Word Book of the Bible*, Macmillan, New York 1950, s. 52.
 - ²² D. Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1965, s. 85.
 - ²³ Anon, *Japan's Poet Laureate of Film*, w: *Film-makers on Filmmaking*, wyd. H. M. Geduld, Penguin, Harmondsworth 1967, s. 275-276.
 - ²⁴ R. Girard, *To Double Business Bound. Essays on Literature, Mimesis and Anthropology*, Johns Hopkins, Baltimore 1978, s. 65.
 - ²⁵ Tamże.
 - ²⁶ Tamże.
 - ²⁷ Rudolf Bultmann, teolog protestancki, zalecał, by nie traktować Zmartwychwstania Chrystusa w sposób uproszczony jako fakt historyczny. W największym skrócie, zalecał, by interpretować je jako zbawczą skuteczność krzyża (przyp. tłum.).
 - ²⁸ K. Eder, w: *Wajda*, K. Eder i inni, Carl Hanser, Munich 1980, s. 176-77.
 - ²⁹ B. Michałek, *The Cinema of Andrzej Wajda*, A. S. Barnes and Co., London, South Brunswick and New York 1973, s. 147.
 - ³⁰ *Wariacje na znany temat: rozmowa Wandy Wertenstein*, w: W. Wertenstein (wyd.), *Wajda mówi o sobie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 80.
 - ³¹ Tamże, s. 84.