

O zaślepieniu, nieprzejrzystości i reinkarnacji

Zaćma Ryszarda Bugajskiego

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

Aby dostrzec intrygującą „wiecznotrwałość” toposów, tematów i wątków, które nieustannie powracają w historii kina, być może najlepiej byłoby odwołać się do pewnego wyimaginowanego filmu – swoistej transmisji pochodzącej z zaprzeszczonego czasu i odległej galaktyki. Odnosi się ona wprawdzie do specyfiki filmu pasyjnego, ale przy pewnych obostrzeniach może uchodzić za teoretyczny model topiki filmowej w ogóle, jako że wskazuje zarzewie określonego repertuaru toposów, akcentuje moment medializacji danych motywów i ich wkraczania w domenę filmu, a następnie ich przepływ, objawianie się w coraz to nowych kontekstach kinematograficznych, wreszcie ich diachroniczną zmienność. Spójrzmy zatem w przeszłość. W 1922 r. Élie Faure oddał się marzeniu o filmie dokumentalnym zrealizowanym mniej więcej na przelomie trzeciej i czwartej dekady naszej ery. Ten fantastyczny pomysł, przez Faure’a opisany dość lakonicznie, pobudza wyobraźnię. Scenerią są uliczki Jerozolimy, kadr wypełniają żołnierze, kapłani, zwykli gapie – początkowo stłoczeni wokół skazańca prowadzonego na pobliskie wzgórze, potem przyglądający się jego śmierci krzyżowej. Zdarzenia te obserwują mieszkańcy jakiejś odległej planety – współcześni Jezusowi, bo to właśnie On jest prowadzony na Golgotę. Za pośrednictwem specjalnego teleskopu nie tylko widzą Jego złożenie na krzyżu, ale też rejestrują je na odbitkach fotograficznych i kliszy filmowej. Jak chce Élie Faure, *pewnego dnia film ten zostaje do nas wysłany za pomocą jakiejś rakiety albo w drodze projekcji międzyplanetarnej trafia na nasze ekrany. Tym samym – a nie jest to naukowo niemożliwe – stajemy się świadkami wydarzeń, które już się dokonały, dziesięć czy sto wieków przed nami, lecz w tej samej przestrzeni, w której żyjemy*¹.

Początek XXI w. przynosi na wskroś popkulturowe, mocno osadzone w estetyce kina gatunków, przetworzenie tej idei. W filmie Sebastiana Niemanna *Wideo z Jezusem* (2002), na motywach powieści Andreasa Eschbacha pod tym samym tytułem², śledzimy perypetie Steffena – studenta archeologii, który na wykopaliskach w Izraelu odkrywa wspólnie z profesorem Willfortem zwłoki mężczyzny zmarłego przypuszczalnie około dwóch tysięcy lat temu. Cenniejszym znaleziskiem okazuje się jednak ukryta wśród rzeczy zmarłego instrukcja do cyfrowej kamery wideo marki Sony – co ważne, przeznaczona do modelu, który na rynku ma się pojawić dopiero za parę lat. Zainspirowana tymi odkryciami wizja podróżnika w czasie,

który wyruszył w przeszłość, by sfilmować nauczającego i wydawanego na śmierć Jezusa Chrystusa, staje się dla Steffena impulsem do podjęcia poszukiwań kamery i samego nagrania, mogącego stać się bodaj najważniejszym w dziejach „dowodem na istnienie”. Fabuła filmu Niemanna, prowadzona z wykorzystaniem elementów kina awanturkowo-sensacyjnego, nieuchronnie zmierza ku odnalezieniu tego nagrania. Wysiłki Steffena i wyścig z tajemniczymi spiskowcami watykańskimi, również poszukującymi filmu, zostają wynagrodzone połowicznie. Choć ostatecznie udaje mu się obejrzeć sam zapis (ba, nawet odkryć, że to właśnie on za kilka lat stanie się owym podróżnikiem w czasie), to jednak zarejestrowany materiał – na poziomie diegezy rzeczywiście pochodzący z czasów Chrystusa – najprawdopodobniej nie przedstawia Jezusa, a wręcz może dowodzić, że Jego zmartwychwstanie wcale się nie dokonało.

Pozostając jeszcze w kręgu podróży w czasie, odwołajmy się do całkiem innego obszaru popkultury, na którym idea imaginacyjnego filmu dokumentalnego o Męce Pańskiej w pewnym sensie także odcisnęła swój ślad. W serwisie internetowym YouTube, wśród komentarzy użytkowników oglądających film *Jezus z Nazaretu* (1916)³, pojawiło się kilka wpisów uzmysławiających, jak dalece sugestywne, zwłaszcza dla widza – by ująć to eufemistycznie – słabiej zaznajomionego z „archeologią kina”, potrafią być filmowe przedstawienia życia Chrystusa i jak żywotna może być potrzeba ujrzenia dokumentarnego zapisu minionych wydarzeń. Kolejni internauci zauważali między innymi, że prezentowany fragment filmu jest jak (...) *kapsuła czasu niosąca obrazy i idee, że (...) wygląda jak prawdziwa rzecz, że (...) wydaje się materiałem, który zarejestrowano właśnie wtedy, gdy to wszystko się wydarzyło*⁴.

Fantastyczno-naukowy pomysł Faure’a – niepozbawiony potencjału teoretycznego, po trosze literacki, a po trosze także filozoficzny, bo dający wyraz pragnieniu uchwycenia tego, co obiektywnie nieuchwytnie – nie jest zatem przypomniany w tym kontekście wyłącznie jako figura retoryczna. Ten wyobrażony film, pojawiający się również w rozważaniach Siegfrieda Kracauera i Edgara Morina⁵, być może wykorzystany pośrednio – jako inspiracja – w powieści Eschbacha i filmie Niemanna, a także podskórnie obecny w komentarzach użytkowników YouTube, otwiera bowiem pole refleksji nad „podatnością” Męki Jezusa Chrystusa na rozmaite przetworzenia kulturowe, w tym zwłaszcza filmowe. Idea takiego filmu symbolicznie wyznacza moment narodzin szczególnego toposu – obrazu Via Dolorosa, który stał się jednym z najczęściej przywoływanych motywów kulturowych w kręgu cywilizacji chrześcijańskiej. Wymarzona dokumentarność filmu Faure’a w odniesieniu do Pasji Chrystusa musi w tym miejscu zostać z oczywistych względów odrzucona, ale również pasjonującym obiektem badań okazuje się ogromny repertuar filmów fabularnych czy raczej fikcyjnych, w których przedmiotem oglądu i interpretacji, a często również rozmaitych transformacji kulturowych jest Droga Krzyżowa w jej kanonicznym, ewangelicznym kształcie.

Powtarzalność motywu pasyjnego w historii filmu, dająca się rozpoznać już u zarania kinematografu (*vide* pionierska, acz niezachowana *Passion du Christ* Alberta Kirchnera z 1897 r.), zasadza się na ponawianej ewokacji archetypowego obrazu Męki Chrystusa i poddawaniu go autorskim przetworzeniom w dziele filmowym. W tym sensie film przedstawiający reżyserską wizję umęczenia i ukrzyżowania Jezusa należałoby uznać – idąc za Genette’owskim rozumieniem intertekstualności – za hipertekst aktualizujący i transformujący hipotekstową materię

ewangeliczną. Biblijna „matryca” pasyjna staje się tu więc punktem wyjścia – materiałem bazowym, który zostaje poddany interpretacji, przetworzeniu i przełożeniu na medium filmowe. Relacja między hipotezami a hipertekstem jest w tym wypadku istotna o tyle, że na tym właśnie obszarze, w owej przestrzeni kulturowych negocjacji z oryginałem, dochodzi do szczególnych poczynań reżyserskich, które – poddane analizie – pozwalają wnioskować o genezie filmu pasyjnego, dojrzeć jego zmienność w czasie, przydać mu odpowiednią klasyfikację gatunkową, a wreszcie wskazać jego osobne miejsce w obrębie kina religijnego. Kwestie te poruszałem już parokrotnie w kontekście subgatunkowości filmu pasyjnego ⁶, natomiast w tym miejscu chciałbym zwrócić uwagę na pewien szczególnie przypadkowy film, w którym dochodzi do przywołania archetypu pasyjnego, jednak bez wyrazistego sytuowania zasadniczej linii fabularnej w kontekście biblijnych relacji o ukrzyżowaniu. Mam tu na myśli pewne rozwiązania stylistyczno-narracyjne w *Zaćmie* (2016) Ryszarda Bugajskiego, a w zasadzie tę na poły oniryczną część filmu – rozpiętą na sześć scen o niejasnym statusie ontycznym – w której z wymownymi odstępstwami zostaje zarysowany temat Męki Pańskiej. Wariantywne ukazanie motywu pasyjnego staje się tu tłem ekspiacyjno-konfesyjnych „zabiegów” głównej bohaterki Julii Brystygierowej ⁷ (w tej roli Maria Mamona), która w szczególnie sposób usiłuje odpokutować swoje czyny z ubeckiej przeszłości i uzyskać coś na kształt rozgrzeszenia. Muszę zastrzec, że obecnych w *Zaćmie* odwołań do narracji biblijnej czy postaci ewangelicznych nie uważam za odniesienia stanowiące bezpośrednią wykładnię losów bohaterki. Przeciwnie, postrzegam je jako motywy czy archetypowe obrazy kontrastujące z postacią Brystygierowej, w drodze przeciwstawienia wyobrażające ogrom jej winy, a zarazem otwierające przestrzeń jej prawdopodobnej konwersji na chrześcijaństwo.

Z tego też względu nie wydaje mi się zasadne, by film Bugajskiego traktować jako dzieło posługujące się figurami Chrystusa (a taka byłaby zapewne pierwotna pokusa interpretacyjna, zważywszy na wyraźnie obecną w filmie ikonografię chrystologiczną) czy nieudramatyzowanym toposem Drogi Krzyżowej ani też by wpiisywać całą fabułę w prosty model filmu pasyjnego, który w tkance dzieła bezpośrednio ucieleśnia narrację o ukrzyżowaniu. Odrębności *Zaćmy* na tle innych filmów aktualizujących temat Pasji upatruję zatem w specyficzności zastosowanych przez Bugajskiego chwytów narracyjnych – rozwiązań poniekąd mylących trop interpretatorowi, jakby wypaczających dosłowność przekazu biblijnego, wreszcie pozwalających ukazać niejednoznaczność postawy Brystygierowej, jej zagubienie. W tym sensie obraz *Via Dolorosa* zostaje w filmie niejako zakamuflowany. Jest, rzecz jasna, widoczny na poziomie ikonycznym, ale problemu następcza jego przełożenie na losy bohaterów. Jeżeliby film pasyjny (w sensie gatunkowym) uznać za swoisty remake – ponawianą dziesiątki razy w historii kina przeróbkę wielkiego tematu biblijnego – to *Zaćma* mogłaby uchodzić w tym kontekście za ten szczególnie rodzaj filmowej repetycji, który Harvey R. Greenberg wskazuje w swej klasyfikacji jako typ trzeci ⁸. Agnieszka Nieracka referuje tę taksonomię następująco: *Greenberg wyróżnia: (1) powszechnie uznany, bliski remake (pierwotna wersja jest powtórzona z nieznacznymi zmianami, przykłady godne uwagi można znaleźć w podgatunku epiki biblijnej, m.in. różne wersje „Ben Hura”); (2) powszechnie uznany, wiernie przekształcony remake (przekształcenia dotyczą postaci, fabuły, czasu i miejsca akcji, ale pierwotna wersja jest otwarcie przywo-*

łana jako źródło, zarówno w napisach czołowych, jak i w materiałach promocyjnych – przykłady to: „Narodziny gwiazdy” /, „A Star Is Born”/ kolejno: Williama A. Wellmana /1937/, George’a Cukora /1954/ i Franka Piersona /1976/) oraz (3) nieuznawany, ukryty remake (radikalne zmiany dotyczą miejsca, czasu akcji, płci bohaterów i często kwalifikacji gatunkowej; ten typ był szczególnie popularny w okresie klasycznego kina hollywoodzkiego)⁹. Istotna jest tu właśnie owa odmienność przyporządkowania gatunkowego – film Bugajskiego, jako kameralny dramat psychologiczny (w pewnym zakresie dotykający obszaru kina religijnego, choćby przez temat dysput o Bogu), skrywa przetworzony wątek pasyjny. Inny jest wprawdzie rejestr skojarzeń (Męka Chrystusa porównana z torturami więźniów), inne są konteksty (współczesność przeciwstawiona wizyjnym retrospekcjom), ale kategoria ukrytego remake’u pozostaje w mocy. Kluczowy okazuje się tu zatem rodzaj dyskursu, docelowej platformy, na której dokonuje się trawestacja. Również o tej kwestii w odniesieniu do remake’u pisze Nieracka: (...) remake bywa wpisywany w kino gatunków lub traktowany jako po prostu swoisty rodzaj adaptacji filmowej; tym mianem określa się także te filmy, które otwarciem, przez intertekstualny dialog, odnoszą się do innych dzieł. Fenomen ten odpowiada zmieniającym się normom w kulturze medialnej, uwydatnia relacje między uporczywą potrzebą powtórzenia i kinem jako częścią kulturowego pola produkcji. (...) Jako produkt innej kultury film staje się „inny”, ale tylko przez powtórne odwołanie do „tego samego” w innym dyskursie krytycznym¹⁰. „To samo”, choć w odmiennej formie – w pewnym sensie przeinaczone i zamaskowane – objawia się zatem w filmie Ryszarda Bugajskiego.

Zaćma opowiada o mającej miejsce na początku lat 60. kilkudniowej wizycie Julii Brystygierowej – byłej funkcjonariuszki PRL-owskiej bezpieki, pracującej wówczas w Departamencie V Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego i zajmującej się walką z Kościołem katolickim oraz innymi organizacjami religijnymi, znanej ze stosowania brutalnych, sadystycznych metod śledczych, osławionej „Krwawej Luny” – w Państwowym Ośrodku dla Ociemniałych w Górkach. Bohaterka przyjeżdża na umówioną przez siostrę Benedyktę (Małgorzata Zajączkowska) prywatną audiencję u księdza kardynała Stefana Wyszyńskiego (Marek Kalita), który w tym czasie przebywa w ośrodku. Zanim dojdzie do spotkania z kardynałem Wyszyńskim (kulminacyjna, kilkunastominutowa sekwencja filmu, w której rozgrywa się przejmująca konfrontacja agnostyczki z prymasem, będąca być może impulsem do przyszłego nawrócenia Julii), bohaterka odbywa parę rozmów z niewidomym księdzem Cieciorą (Janusz Gajos), znającym jej przeszłość i próbującym wymóc na niej przyznanie się do win popełnionych w ubeckich katowniach, oraz z cierpiącą na kryzys wiary siostrą Benedyktą, której Brystygierowa pomaga też w opiece nad ociemniałymi dziećmi. Przede wszystkim jednak Julia doświadcza serii onirycznych wizji, które w materii filmu przybierają formę retrospekcji (wspomnienia dotyczące przesłuchań jednego z więźniów /Bartosz Porczyk/ i znęcania się nad nim), ale w sensie diegetycznym niejako rozmywają swą klarowność (sygnalizuje to już pierwsza reminiscencja, w której przesłuchiwany więzień w porządku diegezy przedstawia się śledczej jako Jezus Chrystus).

Ta wizyjna warstwa filmu może być kwalifikowana właśnie jako osobliwie ukształtowany wątek pasyjny. Jak wspomniałem, został on podzielony na sześć scen – parominutowych interludii wplecionych w zasadniczy nurt fabuły. O ich



Fot. Jacek Drygala

odrębności stylistyczno-narracyjnej świadczy nie tylko wygląd bohaterki (jest zupełnie inaczej ubrana i uczesana niż w części współczesnej) czy obecność więźnia, na którego Brystygierowa od razu zwraca uwagę (Bartosz Porczyk jest ucharakteryzowany tak, że jego fizjonomia może się kojarzyć z popularną ikonografią przedstawiającą Jezusa Chrystusa), ale również zwolnione zdjęcia w niektórych scenach, ukazanie zjawisk nadprzyrodzonych (na przykład lewitująca papierośnica, zagadkowe uwolnienie się więźnia z kajdanek bądź jego niewytłumaczone zniknięcie po przesłuchaniu), samookaleczenie bohaterki niezajdujące kontynuacji wizualnej i narracyjnej w kolejnych sekwencjach albo ujęcia zwiastujące daną reminiscencję, w których Brystygierowa jest fotografowana w zamyśleniu czy nawet stuporze lub które w warstwie dialogów ewidentnie zapowiadają pojawienie się retrospekcji (na przykład scena w kaplicy, poprzedzająca pierwszą wizję, kiedy Julia mówi do księdza Cieciorki: *Od wczesnej młodości byłam zagorzałą komunistką. Siedziałam w więzieniu. Ale... Ale... Chyba zbyt późno zrozumiałam, że... że świat nie jest taki... taki prosty, jak mi się w cze ś n i e j wydawało. Byłam zaślepiona*). Identyfikowany w *Zaćmie* temat pasyjny można w tych sześciu odsłonach przyrównać do wybranych stacji Drogi Krzyżowej, choć nie są to analogie do końca ściśle. Nieostrość takiego porównania wynikałaby nie tylko z faktu, że to Brystygierowa jest postacią kluczową w fabule (co ciekawe, to na niej – a nie na więźniu *alias* Jezusie – ciąży dramaturgiczna „powinność” spajania narracyjnego wątku pasyjnego, to jej wspomnienia-przywidzenia ewokują kontekst ewangeliczny, a zarazem momen-

tami go zaciemniają czy wypaczają), ale również z tego, że sam więzień ucieleśnia postać Chrystusa tylko w pewnym przybliżeniu (przykładowo w jednym z ujęć wisi na krzyżu, ale już w innych pali papierosa, przypala nim rękę bohaterce bądź rozbiera się do naga, niejako odpowiadając na jej niewyartykułowane sadystyczne pragnienia). Jednak nawet z tymi wariacjami względem „matrycy” biblijnej film Bugajskiego przywołuje obrazy Męki Pańskiej z lekko tylko zakłóconą chronologią. Wskażę odpowiadające im sceny w tym samym porządku, cytując ważniejsze fragmenty dialogów (ekstensywność cytatów i opisów uznaję w tym przypadku – wobec niejednoznaczności niektórych scen – za szczególnie uzasadnioną) oraz akcentując chwytły, które decydują o meandryczności narracji, a jednocześnie wpisują postać Brystygirowej w transformowany wątek Pasji.

Wizja pierwsza – pojmanie więźnia i rozpoznanie jego tożsamości ¹¹. Na korytarzu przed celami, w asyście strażników i adiutanta, bohaterka przechadza się wzdłuż rzędu aresztowanych, jednak jej uwaga skupia się tylko na młodym, brodatym mężczyźnie. Brystygirowa: *Imię i nazwisko*. Więzień: *Jezus Chrystus*. Brystygirowa: *Nie pseudonim. Prawdziwe imię i nazwisko*. Więzień: *Syn Józefa i Marii*. Brystygirowa: *Data urodzenia*. Więzień: *Betlejem, czterdziesty drugi rok panowania Augusta*. Brystygirowa, nie zdradzając zaskoczenia tą odpowiedzią (lub raczej przyjmując ją jako prawdę): *Wiesz, dlaczego tu jesteś?* Więzień, zdecydowanie: *Żeby umrzeć*. Bohaterka jawi się w tej scenie po raz pierwszy jako bezwzględna śledcza. Wybiera sobie więźnia, nad którym będzie się znęcać, ale jeżeli dostrzec, że cała retrospekcja ma w zasadzie charakter wizji – swoistego znarratywizowanego wyrzutu sumienia – to będzie można sądzić, że w istocie to więzień wybiera ją. Należy przypuścić, że rojenie kobiety jest próbą poradzenia sobie z traumą przeszłości, z ideami, które w brutalny dla niej sposób się zdewaluowały. W sensie metaforycznym bohaterka wyrusza w drogę do Damaszku, by usłyszeć: *Szawle, Szawle, dlaczego Mnie prześladujesz?* (Dz 9, 3-4).

Wizja druga – demonstracja władzy nad więźniem ¹². Scena w pokoju przesłuchań. Mężczyzna ma ręce skute kajdankami, podwieszony łańcuchem do sufitu, stoi na taborecie, który bohaterka próbuje wywrócić, opierając na nim stopę. Brystygirowa, paląc papierosa: *Wiesz, że mogę cię stąd wypuścić, ale mogę też cię kazać zabić*. Więzień się nie odzywa. W pewnym momencie wydaje się jednak



Fot. Jacek Drygala



dysponentem mocy – jakby na jego rozkaz, ku konsternacji bohaterki, z biurka unosi się papierośnica, zmierza w powietrzu w stronę więźnia. Ten uwalnia ręce z kajdanek, otwiera pudełko, wyjmując papierosa. Osłupiała Brystygierowa widzi, jak ogień więźniowi podaje również zawieszona w powietrzu zapalniczka. Mężczyzna zaciąga się, po czym wykonuje gwałtowny ruch głową w bok, niejako wzrokiem ciskając papierośnicą o ścianę. Trudno nie odnieść wrażenia, że scena ta nawiązuje do rozmowy Chrystusa z Piłatem, kiedy ten dowodzi swej nad Nim zwierzchności. Milczenie więźnia jest wymowne, choć silniej oddziałuje jego widowiskowy pokaz mocy, objawienie władzy nad bohaterką, której jednak przeciwko niej nie wykorzystuje. Inicjując obezwładniające Brystygierową zjawisko lewitacji, mężczyzna jakby mówił: *Nie miałbyś żadnej władzy nade Mną, gdyby ci jej nie dano z góry* (J 19, 11). Ta krótka scena ustanawia pewną równorzędność między obojgiem, bowiem Julia przestaje być już tylko oprawcą, a więzień – tylko więźniem. Można sądzić, że zobaczywszy pokaz mocy, kobieta będzie zmuszona „wyrafinować” swe metody śledcze, tak w sensie psychologicznym (rozmowa z równym sobie partnerem), jak i czysto fizycznym (eskalacja okrucieństwa jako zemsta za ukazanie mocy). Kontynuację tych ujęć przynosi kolejna scena.

Wizja trzecia – rozmowa o istocie prawdy i tortury¹³. Ponownie pokój przesłuchań. Mężczyzna siedzi na taborecie, kobieta przy biurku, paląc z dezynwolturą. Brystygierowa: *Do jakiej organizacji należysz?* Więzień: *Organizacji wolnych ludzi.* Brystygierowa: *Jakie macie cele?* Więzień: *Głosić prawdę.* Brystygierowa, kpiąco: *Banal!* Więzień: *Dla nas prawda nie jest banalem.* Brystygierowa: *Jaka prawda? Która prawda? Prawd jest wiele.* Więzień: *Prawda jest jedna.* Brystygierowa: *Jaka to prawda?* Więzień: *Dobrze wiesz, jaka. Po co udajesz?* Brystygierowa: *Ja udaję?* Więzień: *Jesteś zakłamana. Udajesz sama przed sobą, a wierzysz w to samo, co ja.* Brystygierowa: *Ja w nic nie wierzę.* Więzień: *Nieprawda.* Brystygierowa, zrywając się z krzesła, z nienawiścią: *Zamknij się! Zamknij się, skur***nu! Milcz!* Więzień: *Wiem wszystko o tobie.* Brystygierowa: *Uważaj, bo mogę cię zabić. I to w bardzo bolesny sposób!* Przypala mu papierosem szyję i oko. Więzień wstaje, zdejmując ubranie. Brystygierowa: *Co robisz?* Więzień: *Chciałaś, żebyśmy się rozebrali.* Brystygierowa, uderzając mężczyznę na oślep szpicrutą: *Ach, ty gnoju!* Więzień: *Chciałaś, chciałaś... Chciałaś tego...* Brystygierowa: *Ty gnoju!* Dalsza część chłosty już na zwolnionych, nakładanych zdjęciach, bez ukazywania masakrowanego ciała. Po wszystkim kobieta siada spokojnie na biurku, pudruje nos, szminkuje usta (*Pilat, wi-*

dząc, że nic nie osiąga, a wzburzenie raczej wzrasta, wziął wodę i umył ręce wobec tłumu, mówiąc: „Nie jestem winny krwi tego Sprawiedliwego. To wasza rzecz” (Mt 27, 24/). Kiedy wychodzi z pokoju, prosi strażników o zrobienie z więźniem porządku, a ci odkrywają, że w środku nikogo nie ma. Reakcja strażników dobitnie zaświadcza o niejednoznacznym statusie ontycznym całej sceny – ni to wspomnienia faktycznych tortur (argument pustego pokoju wskazujący wyraźnie urojeniowy charakter tych obrazów), ni to „natchnionej” wizji (ten sam argument strażników i pustego pokoju jako czynników obiektywizujących całą reminiscencję). Postać Brystygirowej, sędziego i kata w jednej osobie, zyskuje w tej scenie właściwy ciężar – kogoś winnego, kto dla odpuszczenia swych grzechów (taką ekspiacyjną intencję można bowiem wyczytać w filmowych losach bohaterki) będzie musiał je przenieść na Niewinnego. W przewrotny sposób dokonuje się to w rozbudowanej sekwencji łączącej retrospekcyjną scenę rozgrywającą się w szpitalu więziennym i dwa współczesne ujęcia na łące, które stanowią dla niej dramaturgiczną kłamrę (choć formalnie sytuują się poza porządkiem retrospekcji).

Wizja czwarta – przyjęcie winy na siebie, opuszczenie i agonia¹⁴. Rozpoczynający się tuż nad powierzchnią ziemi najazd na idącą po łące bohaterkę przechodzi w spojrzenie na nią pionowo z góry. Kamera unosi się coraz wyżej, ukazując Brystygirową (ubraną jak podczas wizyty w Górkach), która kładzie się na trawie i rozkrzyżowuje ręce w relaksacyjnej pozie. Cięcie przenosi nas do maleńkiej celi z leżącym na łóżku nieprzytomnym więźniem. Wchodzi felczer w białym kitlu, za nim ubrany po cywilnemu prokurator i umundurowany podpułkownik, na końcu Julia Brystygirowa. Stają przy łóżku. Prokurator: *To ten?* Podpułkownik: *Tak*. Prokurator: *Może zeznawać?* Felczer: *Długo nie pociągnie*. Prokurator: *Dajcie mu jakiś zastrzyk na wzmocnienie*. Felczer: *To nic nie da*. Podpułkownik odchyła koc, którym przykryty jest więzień, odsłaniając jego zakrwawione, posiniaczone ciało. Na twarzach funkcjonariuszy widać konsternację. Prokurator, zwracając się do nieprzytomnego więźnia: *Słuchajcie uważnie! Prokuratura prowadzi dochodzenie w sprawie używania przez niektórych funkcjonariuszy bezpieczeństwa państwowego niedozwolonych metod śledczych. Powiedzcie, czy ta obecna tu obywatelka używała w stosunku do was niedozwolonych metod śledczych? Byliście przez nią bici, brutalnie przesłuchiwani?* Więzień, budząc się z letargu i kierując wzrok wprost na Brystygirową: *Tak! Biorę winę na siebie. Biłam go. Katowałam*. Na twarzy bohaterki rysuje się zażenowanie. Prokurator do więźnia, zbity z tropu:



Ale... czy rozumiecie pytanie? Czy ta konkretna osoba, obecna tutaj, was przestuchiwala? Brystygierowa spuszcza wzrok. Więzień, gardłowym głosem: *Znęcałam się nad nim, pastwiłam.* Kobieta błądzi oczami po celi, jakby chcąc uciec przed tymi słowami. Prokurator stanowczo, akcentując zaimek wskazujący na Brystygierową: *Czy o n a się nad wami znęcała? Czy o n a się nad wami pastwiła?* Więzień: *Tak! Pastwiłam się nad nim.* Prokurator: *A poznajecie ją czy nie? Przyjrzyjcie się dobrze, obywatelu!* Więzień, utkwivszy wzrok w Brystygierowej, niby w lustrze: *Ja nienawidzę wszystkich. Wszystkich! I siebie. I siebie najbardziej.* Prokurator: *Ale potwierdźcie, że byliście torturowani w czasie śledztwa przez tą [sic!] tutaj funkcjonariuszkę?* Więzień, przymykając oczy: *Eli, Eli, lama sabachthani?* Prokurator: *Mówcie jasno! O co wam chodzi, do cholery?* Podpułkownik, próbując zmytygować prokuratora, być może rozumiejąc intencję ostatnich słów więźnia: *Towarzyszu prokuratora, zostawcie. Plecie trzy po trzy, pomieszało mu się w głowie. On jest już „kaput”.* Prokurator, wychodząc z celi: *Towarzyszeko Brystygierowa, pozwólcie.* I w drzwiach do niej, ściszone głosem, konfidencjonalnie: *Nie powinienem wam tego mówić, ale to nasz jedyny świadek. Inni nie żyją albo są w jeszcze gorszym stanie. Ten was nie rozpoznał. Niby mówił coś o biciu, o niedozwolonych metodach śledczych, ale was konkretnie nie rozpoznał. Wniosek – oskarżenia pod waszym adresem są bezpodstawne. Nie ma powodu, żeby rozpoczynać w tej sprawie śledztwo.* Brystygierowa, patrząc na więźnia, bardziej do niego niż prokuratora: *A królestwo jego nie z tego jest świata.* Prokurator: *Jakie królestwo? Co macie na myśli?* Kobieta, wyrwana z zamyślenia: *Nie, nie... Nic, nic...* Prokurator: *Dobrze... dobrze... Sporządzimy raport z tej konfrontacji. Rezultaty przedstawimy komisji KC i towarzyszkowi ministrowi. Nie będziecie w tej sprawie już więcej przestuchiwani, towarzyszeko. Żegnam!* Gdy wychodzi, Brystygierowa mdleje. Felczer: *Pani Pułkownik! Dobrze się pani czuje?* Prokurator: *Towarzyszeko Brystygierowa! Słyszycie mnie?* Ponagla felczera: *Wezwijcie lekarza!* Kadry dłoni męczyzny cucącego bohaterkę przechodzą w cięciu montażowym w ujęcie, w którym budzi się ona z drzemki na łące, a po twarzy gładzi ją dziewczynka (jak się potem okazuje, również Julia, dziewięćcioletnia wychowanka pobliskiego domu dla ociemniałych). Obie chwilę rozmawiają. Brystygierowa, zauważając spostrzegawczość dziewczynki: *Mądra jesteś.* Mała Julia: *A ty jesteś mądra?* Brystygierowa: *Ja? Nie wiem. Chyba nie.* Mała Julia: *Gdybyś była głupia, nie mówiłabyś, że nie jesteś mądra.* Brystygierowa: *Byłam mądra, jak miałam dziewięć lat.* Mała Julia: *A potem?* Brystygierowa: *A potem wszedł we mnie demon, dybuk, zła moc.* Mała Julia: *I jesteś teraz zła?* Brystygierowa: *Nie. To dybuk jest zły.* Mała Julia: *No to go wypędź.* Brystygierowa: *Jak?* Mała Julia: *Trzeba wypowiedzieć zaklęcie.* Brystygierowa: *Ja nie znam żadnego zaklęcia.* Mała Julia: *Znasz, tylko nie pamiętasz.* Brystygierowa: *Jak mam sobie przypomnieć?* Pytanie pozostaje bez odpowiedzi, dziewczynka odchodzi z psem przewodnikiem. Sugestia coraz głębszego zatapiania się Brystygierowej w tej onirycznej wizji jest tutaj oczywista. Natomiast mniej jasna – choć również zasugerowana – jest możliwość uwolnienia się od „złych mocy”, ujrzenia swej dawnej postawy i czynów w nowej, odkupieńczej optyce (może temu służyć tkwiące głęboko w pamięci „zaklęcie”). Wychodzenie Julii ze stanu rojeń o przeszłości przynosi na planie fabularnym jej gotowość do stanięcia twarzą w twarz z umęczonym więźniem. Ukazująca to spotkanie imaginacyjna scena konfesji, która rozgrywa się chwilę potem w kaplicy ośrodka dla niewidomych, zrównuje

dwa plany czasowe – mężczyzna katowany przez bohaterkę za czasów ubeckich jest teraz, w wątku współczesnym, milczącym świadkiem jej przyznania się do win.

Wizja piąta – pod krzyżem ¹⁵. Brystygierowa podchodzi do wiszącej na krzyżu figury Chrystusa. Nieśmiało dotyka przebitych stóp – zauważa na nich świeżą krew. Jest niemal przerażona. Podnosi głowę. Krew sączy się także z rany na boku i spod korony cierniowej, skapuje na twarz Julii, która patrząc na twarz Jezusa, mówi: *Przebacz!* W kontrujęciu widać już nie rzeźbę, a twarz więźnia rozpiętego na krzyżu, w koronie cierniowej, zbroczonego, spoglądającego na kobietę. Ta najpierw spuszcza wzrok, a następnie – w brutalnym akcie ekspiacji – przeciąga sobie nożem po twarzy, otwierając krwawą ranę od oka po szyję (dla porównania, w planie narracji obiektywnej podobny wydźwięk ma jej gest pokutniczy ukazany w ostatniej scenie filmu, gdy w drodze powrotnej do Warszawy zatrzymuje samochód na poboczu, a ze schowka wyjmuje włosiennicę i zakłada ją na udo). Cięcie gwałtownie wygasza wizję i otwiera inne ujęcie tej samej kaplicy, dokąd na umówione spotkanie z Julią przychodzi kardynał Wyszyński (w momencie jego wejścia bohaterka śpi przy stole, co tym silniej wskazuje, że poprzednia scena ma status marzenia sennego, w którym jest doświadczane przeżycie niby-mistyczne; jak sygnalizowałem, sekwencja rozmowy z prymasem ma w filmie charakter klimaksu, ale jako że zasadniczo nie reprodukuje elementów tematu pasyjnego, pozostawiam ją poza porządkiem wyводу). W przedstawianym tu zachowaniu Brystygierowej, która prosi o przebaczenie i wykonuje dramatyczny gest odkupienia (naśladujący jej wcześniejszą brutalność względem prześladowanych więźniów?), daje się wychwycić ciche echo biblijnej postawy dobrego łotra. Perspektywa jej nowego życia została otwarta. Być może tę drogę rozpocznie przyjęcie chrztu i pokuta, czego deklarację słyszymy w ostatniej onirycznej scenie filmu.

Wizja szósta – po śmierci więźnia ¹⁶. Julia idzie nocą, pod wiatr, w kierunku cmentarza (jej ubiór i fryzura zdradzają współczesny charakter sceny). Nad jednym z grobów stoi więzień. Jest elegancki, ogolony i uczesany. Poświata wokół jego czystej, białej koszuli może się kojarzyć z nadprzyrodzoną aurą postaci – *toutes proportions gardées* – zmartwychwstałej, ale może też być po prostu odbłaskiem światła księżycowego, które rozjaśnia całe ujęcie. Kobieta częstuje mężczyznę papierosem. Zapalają. Brystygierowa, jakby nieśmiało: *Mam nadzieję, że mi wybaczysz. Nie chciałam cię krzywdzić, naprawdę nie chciałam.* Więzień: *Lubiłaś, kiedy ludzie cierpią.* Brystygierowa: *Tak.* Więzień: *Nienawidziłaś wszystkich – swoich rodziców, męża, dziecka, przyjaciół – dlatego zawsze byłaś sama.* Brystygierowa: *Mnie nikt nie kochał. Pożądali mnie, ale nie kochali.* Więzień: *Chcesz wzbudzić litość?* Brystygierowa: *Bóg mi wybaczy.* Więzień: *Przecież ty w Niego nie wierzysz.* Brystygierowa: *Uwierzę!* Więzień: *Jak?* Brystygierowa: *Przyjmę chrzest, komunię.* Więzień: *Wewnątrz pozostaniesz taka, jaką byłaś.* Brystygierowa, próbując go przekonać: *Odbędę pokutę.* Więzień, przypalając jej papierosem przedramię i szyję: *Spróbuj.* Brystygierowa: *A! Boli! Cholera!* Więzień: *Pomaga?* Brystygierowa: *Tak... Tak... Nie, nie! Chol... Aaaa...* Więzień: *Wyobraź sobie, że ten ból będzie z tobą do końca twoich dni.* Brystygierowa, upadając: *Boże! Kur***! Jeżeli jesteś... ¹⁷ Nie wytrzymam!* Następujące po tej scenie ujęcie w łazience (przynależące już do obiektywnej warstwy narracyjnej), kiedy Julia przy porannej toalecie ogląda swe ciało i nie zauważa żadnych śladów poparzeń, definitywnie potwierdza wyobrażeniowy charakter jej spotkań z więźniem (przynajmniej jeśli chodzi o ich

wymiar pasyjny), ale też w pewnym sensie legitymizuje to, czego doświadczyła na cmentarzu. Skoro w świecie realnym szuka potwierdzenia (urojonych) zdarzeń minionej nocy, to zapewne w tym samym świecie spróbuje faktycznie odpokutować swoje winy. Jej finalne zawołanie do Boga, nawet jeśli wypowiedziane w trybie wizji czy warunkowe, może być zwiastunem prawdziwej przemiany.

Wplecenie losów Julii Brystygierowej w przetwarzany motyw Drogi Krzyżowej (co rozpoznaję tutaj jako intencjonalny zabieg reżysera) należałoby zatem uznać za ten rodzaj chwytu narracyjnego, który pozwala wykorzystać „odwieczny” temat jako swoiste pole dyskursywne – otwierające przestrzeń manewrów stylistycznych, umożliwiające grę toposami oraz spożytkowanie ich do znuansowania fabuły, zwłaszcza gdy tematem filmu stają się rozterki tak niejednoznacznej postaci, jak Brystygierowa. Wędrownka motywu pasyjnego, której fantastyczny początek – rejestrowany na planecie sprzed wieków – widział Élie Faure, a która do dziś owocuje autorskimi (nie tylko przecież filmowymi) przetworzeniami, zazwyczaj w historii kina miewa swe emanacje dosłowne, pozostające w zgodzie z literą Ewangelii. Gdy motyw ten zostaje do pewnego stopnia ukryty, usunięty w cień wyobraźni bohatera, niejako zaciemniony wyrazistością głównej linii fabularnej, jak ma to miejsce w *Zaćmie*, wówczas sam przepływ toposów być może chwilowo spowalnia swój bieg, ale remake staje się tym samym bardziej wymowny. Niejasność, a właściwie nieprzejrzystość jawi się tu więc poniekąd jako zasada konstrukcyjna – zabieg maskujący oczywistość topicznego przywołania, udziwnienie czy niezwyklenie rozumiane w duchu formalistycznym, dające starym obrazom i tematom szansę objawienia się w nowej, oryginalnej odsłonie. Możliwe, że tę zasadę koduje także sam tytuł filmu, w swym najprostszym odczytaniu odnoszący się do zaślepienia głównej bohaterki ideologią komunistyczną (jak to na początku wyznaje księdzu Cieciorce i potem kardynałowi Wyszyńskiemu), ale podpowiadający również tę właśnie nieprzejrzystość głębokiej linii narracyjnej. W obu przypadkach (przywołań jawnych i ukrytych) chodzi jednak ostatecznie o to samo – o drugie życie motywów, ich ponowne wcielenie. Dbając bardziej o retoryczną efektywność niż trafność samej metafory, zaryzykuję przywołanie w tym miejscu jednej z ostatnich scen filmu. Na dziedzińcu, przed odjazdem Brystygierowej, odbywa się jej pożegnalna rozmowa z siostrą Benedyktą (jak się w toku fabuły okazało, nawróconą na chrześcijaństwo żydówką Miriam Szwarcman), dotycząca między innymi spotkania z kardynałem. Julia: *Dziękuję. Dziękuję, Miriam, że ułatwiłaś mi to spotkanie.* Miriam: *Czy pani usłysy... Czy usłyszałaś coś ważnego od Jego Eminencji?* Julia: *Tak. Chociaż... oczekiwałam czegoś innego.* Miriam: *Czego?* Julia: *Nie wiem. Jakiegoś wstrząsu, zatrzymania świata.* Miriam, ze łzą w oku: *Gilgul...* Julia, z delikatnym uśmiechem: *Tak. W kabale to odrodzenie, nowe wcielenie, reinkarnacja...* Miriam: *Gdzieś w głębi duszy zawsze pozostaniemy żydówkami.* Julia, lekko ironicznie: *I co z tego...?* Miriam: *Odwiedź nas jeszcze, Julio. Dzieci się ucieszą. Z Bogiem!* Julia wsiada do samochodu, odjeżdża. Gilgul, metempsychoza, transmigracja, reinkarnacja jako metafory nieustannej wędrownki motywów? Przy założeniu żywotności samej idei długiego trwania wątków, ich aktywizowania się w różnych mediach i aktualizowania się w coraz nowszych kontekstach jest to w gruncie rzeczy dopuszczalne.

- ¹ É. Faure, *De la cinéplastique*, w: tegoż, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social*, Éditions d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, Paris 1953, s. 44-45 (pierwodruk w: tegoż, *L'Arbre d'Éden*, Les Éditions G. Crès et Cie, Paris 1922). Dziękuję Pani Teresie Rutkowskiej, redaktor naczelnej „Kwartalnika Filmowego”, za wskazanie mi tego tropu w *Teorii filmu* Kracauera, którego pomysł Faure'a zafascynował tak samo, jak mnie (por. S. Kracauer, *Teoria filmu. Wyzwolenie materialnej rzeczywistości*, tłum. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1975, s. 99-100).
- ² A. Eschbach, *Wideo z Jezusem*, tłum. J. Filipek, Solaris, Olsztyn 2004 (1 wyd. niem.: tenże, *Jesus-Video*, Schneekluth-Verlag, München 1998).
- ³ *Jesus of Nazareth* – przemontowana i uzupełniona o dodatkowe sekwencje wersja filmu *Od żłóbka do krzyża (From the Manger to the Cross, 1912)* w reżyserii Sidneya Olcott.
- ⁴ Komentarze użytkowników od filmu; zob.: <http://www.youtube.com/watch?v=eYUW6qulC98&feature=related> (dostęp: 14.06.2017).
- ⁵ Por. E. Morin, *Kino i wyobrażenia*, tłum. K. Eberhardt, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 86-87.
- ⁶ Por. np.: *O kilku aspektach prawdy. „Pasja” Mela Gibsona*, w: *Kino amerykańskie. Dzieła*, red. E. Duryś, K. Klejsa, Rabid, Kraków 2006; *Casus „Żywota Briana” albo jak dekonstruować filmową epikę biblijną*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 56; „*Quem queritis in sepulchro, o Christicolae?*” *O teatralnej proweniencji wczesnych filmów pasyjnych*, w: *Między filmem a teatrem*, red. S. Bobowski, M. Lesiak, M. Różewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012.
- ⁷ W kilku scenach bohaterowie zwracają się do niej lub wymieniają jej nazwisko w formie: Brystigerowa, Bristigerowa. Parokrotnie w trakcie filmu bohaterka przedstawia się nazwiskiem panieńskim Prais, ale też fikcyjnymi: Jadwiga Dubiela czy Maria Kot, z domu Kopeć. Jako postać historyczna (1902-1975) znana pod nazwiskami: Brystiger, Brystyger, Bristiger, Bristiger, Brüstiger, a także jako: Luna, Krwa-wa Luna, Maria, Daria, Ksenia oraz pod pseudonimem literackim Julia Prais.
- ⁸ Por. H. R. Greenberg, *Raiders of the Lost Text: Remaking as Contested Homage in „Always”*, w: *Play It Again, Sam. Retakes on Remakes*, red. A. Horton, S. Y. McDougal, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1998.
- ⁹ A. Nieracka, *Wokół kategorii filmowego remake'u*, „Kwartalnik Filmowy” 2014, nr 85, s. 138-139.
- ¹⁰ Tamże, s. 133-134, 135.
- ¹¹ Por. J 18, 2-11.
- ¹² Por. J 19, 10-11.
- ¹³ Por. J 18, 33-38 oraz J 19, 1-3.
- ¹⁴ Por. Mt 27, 46 oraz J 19, 28-30.
- ¹⁵ Por. J 19, 31-34 oraz Łk 23, 39-43.
- ¹⁶ Por. J 20, 11-18 oraz Mk 16, 5.
- ¹⁷ Za pomoc w rozszyfrowaniu tej krótkiej kwestii wypowiedanej przez Marię Mamonę (*Jeżeli jesteś...*), niedostatecznie słyszalnej w ścieżce dźwiękowej, podziękowania zechcą przyjąć Pan Benno Zerbst, drugi reżyser i kierownik produkcji *Zaćmy*, oraz Pani Małgorzata Borychowska z firmy Kino Świat dystrybuującej film.