

JOANNA NOWIŃSKA SM

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydział Teologiczny
e-mail: probablefdlc@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6386-1268

KONRAD JAWORECKI CM

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Wydział Teologiczny
e-mail: ja_konrad@poczta.onet.pl
ORCID ID: 0000-0003-3891-7183

Clou historii zbawienia w Orient Expressie. Mistrzowskie ujęcie dylematów religijnych w najnowszej ekranizacji powieści Agathy Christie

Abstract. *K. Branagh and M. Green in their concept of Murder on the Orient Express interpret the classical detective story in the religious dilemma convention. They make it by sentences about God and the reach symbolical stagey framing, which are transparent for the spectator, interested in a culture and a religion. Hercules Poirot, created as an icon and crime-motif is reached by discuss about a justice, its definition and practice. The very good acting actors, the stage-manager in the role of the detective, the status of the commercial cinema and the fact it's a remake – render this film very interesting as the subject of the analysis on a count of a religion and a pop-culture.*

Keywords: *Murder on the Orient Express, Herkules Poirot, justice, God, man, culture, interpretation*

Spotkanie z kulturą popularną, która dla jednych jest dziwaczna, dla innych zła, jest jednak dla ludzi XXI wieku codziennością¹. Dlaczego zatem nie można posłużyć się kulturą popularną jako narzędziem? Nie umniejszając samej kulturze, nie traktując jej przedmiotowo, lecz doceniając jej walory edukacyjne – jak proponuje Marek Ejsmont². Jest to spójne z kluczową według Beaty Kosmalskiej formułą epoki medialnej autorstwa Herberta Marshalla McLuchana o wzajemnym oddziaływaniu – człowieka na kulturę i kultury na człowieka³. Okazuje się wielokrotnie, iż przysłowiowe „pójście do kina” może okazać się doświadczeniem spotkania z samym sobą poprzez dobrze skonstruowane narzędzie popkultury. Dla jednych będzie to truizm, dla innych twórcze zaskoczenie, a jeszcze dla innych forma profanacji. Jak twierdzi Kosmalska:

„Rozumieć to nie tyle doświadczać w swoim wnętrzu czegoś, co było przedmiotem wewnętrznego doświadczenia kogoś innego, ile umieścić dany fakt w ramach szerszej całości: języka, kultury, systemu społecznego⁴.”

Wydaje się, iż perfekcyjnie udało się to w przypadku *Morderstwa w Orient Expressie* twórcy scenariusza, reżyserowi, członkom ekipy filmowej, a w zamyśle pierwotnym samej Agacie Christie.

1. Klucz do interpretacji

Agatha Christie, chyba najbardziej rozpoznawalna i popularna autorka kryminałów, stworzyła na początku XX wieku cykl powieści, którym towarzyszy charyzmatyczna postać Herkulesa Poirot. Cykl liczy 34 powieści i kilkanaście opowiadań. Postać detektywa pojawia się już w pierwszym, odrzucanym przez wydawnictwa, opowiadaniu – wydanej w roku 1920 *Tajemniczej historii w Styles*⁵.

Herkules Poirot przez lata stał się znakiem rozpoznawczym powieści Christie choć jego pojawienie się na kartach opowiadania wygląda na przypadek. Jak pisze

¹ Por. M. Ejsmont, *Popularne/niepopularne. Kultura popularna w nowoczesnych społeczeństwach*, w: M. Ejsmont, B. Kosmalska, M. Mendel, *Obraz, przestrzeń, popkultura. Inspiracje badawcze w polu pedagogiki społecznej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009, s. 189.

² *Ibidem*, s. 187.

³ B. Kosmalska, *Zrozumieć obraz*, w: M. Ejsmont, B. Kosmalska, M. Mendel, *Obraz, przestrzeń, popkultura...*, s. 17.

⁴ *Ibidem*, s. 20.

⁵ „Pracę nad *Tajemniczą historią w Styles* Christie rozpoczęła w 1916 roku (akcja rozgrywa się w 1917 roku), jednak upłynęły cztery lata, zanim powieść ukazała się drukiem. To, że w ogóle została opublikowana, zawdzięczmy konsekwentnej determinacji autorki, gdyż początkowo kilku wydawców odrzuciło manuskrypt. Dopiero w 1919 roku John Lane z oficyny The Bodley Head zaproponował debiutującej pisarce spotkanie w sprawie jego wydania. Ale nawet wówczas batalia o druk była jeszcze daleka od zakończenia”. J. Curran, *Sekretne zapiski Agaty Christie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Poznań 2010, ss. 29-30.

sama autorka: „Coraz częściej dochodzę do wniosku, że pojawił się niezupełnie w taki sposób, jakiego on sam by sobie życzył”⁶. Literatura okresu międzywojennego Wielkiej Brytanii obfituje w powieści detektywistyczne czy kryminalne. Sama pisarka w *Autobiografii* opisuje moment rozpoczęcia pracy nad pierwszym opowiadaniem, później powieścią, a w konsekwencji całą bogatą powieściową przyszłością, w sposób niezobowiązujący. Wcześniejsze doświadczenia literackie, powieść, poemat, opowiadania i szkice nie staną się marką samą w sobie, jaką po dziś dzień cieszą się powieści o zbrodniach. Myśl, a jak się okazuje wyzwanie, podjęła Agatha Christie w momencie przyjęcia zakładu swojej siostry Madge, która miała wypowiedzieć zaczepne słowa: „[...] załóż się, że nie potrafisz napisać dobrego opowiadania detektywistycznego”. Powstaje zatem wspomniane wcześniej opowiadanie, a kiedy jest ono już z grubsza nakreśloną intrygą, autorka zadaje sobie pytanie o obecność kluczowej postaci detektywa w tej historii. I tak pojawia się Herkules Poirot, Belg. Skąd pomysł na obce pochodzenie detektywa w powieściach jakże anglocentrycznych? Podczas I wojny światowej w kraju autorki znajdowało się wielu belgijskich uchodźców. Poirot jest więc „[...] emerytowanym policjantem, prawdziwą znakomitością w swoim fachu. Jakiego typu człowiekiem powinien być? Może niewysokim jegomościem, noszącym bardzo wyszukane imię. [...] Powinien być schludny i uporządkowany. [...] Postanowiłam, że jak wielu elegantów niewielkiego wzrostu mój detektyw będzie zarozumiały i oczywiście (dlaczego „oczywiście”) będzie posiadał imponujące wąsy”⁷. Cechy charakteru czy też osobowości Poirot z powieści na powieść zaczynały ewoluować, o czym wspomina sama Christie. Ciekawostką jest, że uczynienie go emerytem w 1920 roku spowodowało, że w 1975 posiadał około 130 lat, niczym biblijny Abraham.

W rezultacie Poirot skupia w sobie wszystkie cechy przypisywane Francuzom przez Brytyjczyków, od pewności siebie i próżności zaczynając. W swej zarozumiałości sądzi, że cały świat jest oczarowany jego intelektem, sprytem i przede wszystkim dedukcją. Jego elegancja, dbałość o ubiór i wygląd (szczególnie o specyficzne wąsy) pozostają rozpoznawalne i niezmiennie w każdej, nawet wydawałoby się najbardziej niesprzyjającej rzeczywistości, w której przyjdzie mu rozwikłać zagadkę. W kontekście niniejszego artykułu będzie to, pomimo całej swej ekskluzywności, przedział Orient Expressu. Mówi nieskazitelną angielszczyzną, co nie zmienia faktu, iż wielokrotnie pozwala sobie na francuskie idiomy. Wszystkie zabiegi, by stworzyć postać dziwną i na pierwszy rzut oka „niegroźną”, są przemyślnie i absolutnie trafnie wprowadzone po to, by zbudować swoisty komizm, a także pozwolić wzbudzić niewiarę w genialny umysł detektywa. Podejrzeni, zamieszani w morderstwo, bohaterowie powieści, spotykając się po raz pierwszy na kartach wielu powieści z Herkulesem Poirot, nie dowierzają zapewnieniom, iż miałyby to być wybitny, niezawodny w śledzeniu i odkrywaniu zbrodni specjalista.

⁶ J. Curran, *Abc zbrodni Agaty Christie*, Wydawnicwo Dolnośląskie, Poznań 2012, s. 169.

⁷ Ibidem, s. 170.

Ciekawie, z perspektywy dalszych rozważań, lecz nie tylko, wygląda jego zamiłowanie do porządku, wręcz pedantyczna dbałość o pełne uporządkowanie otaczającej rzeczywistości. Zamiłowanie do symetrii i kątów prostych idealnie odnalazły się w estetyce tamtego okresu. Poirot w czasach *art déco* stał się ikoną⁸.

Daremnie jednak szukać w powieściach zainteresowania jakimś rodzajem literatury, konkretnych autorów czy tematyki, która mogłaby go zaciekawić. Nic także nie wiadomo o jego hobby, chyba że przyjmie się, iż rozwiązywanie zagadek kryminalnych może być rozrywką.

Jak pisze sama Agatha Christie, są trzy cechy, za które ceni Herkulesa Poirot. To cechy, które pomimo wszelkich wątpliwości, co do sympatii, bądź antypatii, jaką obdarza się małego Belga, zjednały mu miłośników i badaczy na całym świecie. To „[...] pasja, z jaką dąży do prawdy, zrozumienie dla ludzkich słabości i wielka życzliwość”⁹.

2. Sens nowej ekranizacji

Osoba Herkulesa Poirot, przeniesiona na ekrany, musi zawsze przybierać konkretną postać aktora odtwarzającego tę rolę. Może dobrze zatem, iż sama autorka nie do końca określa cechy zewnętrzne swojego bohatera. Wiadomo, co prawda, że jest niewysoki, z charakterystycznym wąsem i jajowatą głową, lecz nic poza tym. Dywagacje nad ekranizacją *Morderstwa w Orient Expressie* zostały tu rozpoczęte od przybliżenia postaci detektywa, ponieważ wydaje się, iż rozbudowana rola, jaką pozwala dostrzec porównanie treści powieści wydanej w 1934 roku, a drukowanej w częściach rok wcześniej, z obrazem Poirota stworzonym przez Kennetha Branagha jest kluczowa dla tezy postawionej w temacie.

Kenneth Branagh, brytyjski aktor, reżyser i scenarzysta, w roku 2017 podjął się drugiej w historii ekranizacji kinowej powieści. Pierwszą w 1974 roku reżyserował Sidney Lumet, za scenariusz odpowiadał Paul Dehn. W obsadzie można zobaczyć takie gwiazdy, jak: Albert Finney, Lauren Bacall, Ingrid Bergman czy Sean Connery. Kolejana adaptacja to dzieło telewizyjne Philipa Martina (scenariusz) i Stewarda Harcourta (reżyseria) z 2010 roku. W obsadzie najbardziej rozpoznawalny, także dzięki serii ekranizacji telewizyjnych, jest David Suchet, a także Toby Jones czy Jessica Chastain¹⁰. Wydaje się, że odpowiedzialny za scenariusz Branaghowego filmu Michael Green dał się zainspirować w jakiś sposób właśnie tej ostatniej ekranizacji. By najlepiej to zobrazować, warto podążać ścieżkami, które adaptacyjnie

⁸ M. Fido, *Świat Agaty Christie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Poznań, 2015, s. 67.

⁹ J. Curran, *Abc zbrodni...*, s. 172.

¹⁰ Znana jest jeszcze jedna ekranizacja z 2001 roku w reżyserii Carla Schenkela, ze scenariuszem Stephena Harrigana, ta jednak w toku naszego rozważania raczej nie wnosi nic odkrywczego do tematu.

nie zgadzają się z treścią powieści¹¹, co automatycznie stawia pytania dotyczące znaczenia i powodów zmian.

Ekranizacja z 2010 roku zawiera ku zaskoczeniu odbiorcy obeznanego z powieścią Aghaty Christie wątki *sensu stricto* chrześcijańskie, co do genezy biblijne, a co do interpretacji zakorzenione w tradycji kościelnej. W początkowych scenach filmu widz obserwuje wraz z Poirotem i jak się później okaże dwójką bohaterów lincz dokonany przez tłum na kobiecie, najprawdopodobniej oskarżonej o cudzołóstwo. Korelacje z motywami biblijnymi, a szczególnie z fragmentem z Ewangelii według św. Jana (J 8,1-11), wydają się oczywiste, mimo iż puenta jest odmienna. Widz odczuwa wewnętrzny protest wobec dokonywanej zbrodni i podświadomy imperatyw, by rozejrzeć się w poszukiwaniu Jezusa czy kogoś na Jego wzór, kto stanie w obronie kobiety i uniemożliwi ten zbrodniczy proceder. Rodzi się pytanie, pełne buntu, o ludzkie uczucia, które powinny powstrzymać przed morderstwem, a jeszcze bardziej o sprawiedliwość, o prawo do niej, przynależne przecież każdemu człowiekowi i kwalifikacje/uprawnienia do jej wymierzania. Dotykają one ludzkiego morale, bez względu na istnienie czy stopień zaangażowania religijnego.

Scena jest na tyle sugestywna i brutalna, że sam bohater odwraca wzrok. Kamieniowanie dokonuje się przy murze, wydawać by się mogło jakiejś świątyni, w tle natomiast widać kopułę meczetu. Cały film zaś kończy się odejściem detektywa od grupy oskarżonych i winnych. Kamera pokazuje, jak ściska w dłoniach różaniec, z ewidentnie skadrowanym grymasem bólu i płaczu.

Opisana klamra, okalająca dość wierną adaptację powieści Christie, jaką stanowi ekranizacja z 2010 roku, wydaje się stanowić delikatną sugestię interpretacyjną. Z racji ulokowania w pierwszej i końcowej partii filmu wydaje się czynić zeń swoistą refleksję na temat sprawiedliwości. Poszerza tym samym spektrum percepcyjne widza, orientując ku duchowości. Poza tą inkluzją sceniczną nie ma innych implantacji w fabułę – ani tekstualnych, ani performatywnych. Philip Martin i Steward Harcourt jasno w ten sposób zaznaczyli granice swojej ingerencji.

Michael Green i Kenneth Branagh w 2017 roku idą krok dalej, jakkolwiek wykorzystają też klamrowe ujęcie motywu sprawiedliwości (odpowiadają mu: scena doboru i pomiaru jajek na początku i refleksja zwerbalizowana wobec pasażerów przed rozstaniem). Wybrana przez nich metoda implantowania interpretacji w tok fabuły korzysta z formy inkluzyjnej, lecz na niej się nie zatrzymuje. Okazuje się znacznie bogatsza. Uważny ogląd i analiza całego dorobku Aghaty Christie podsuwa jeszcze jeden trop, wskazujący na inne źródło inspiracji twórców ekranizacji *Morderstwa w Orient Expressie* z 2017 roku. To postać niewystępująca w powieści, zaczerpnięta z innej – *Bożego Narodzenia Herkulesa Poirot*. Penélope Cruz gra Pilar Estravados, misjonarkę niezwykle zaangażowaną w naprawianie świata, zarówno pod względem duchowym, jak i filozoficznym. Wydaje się być pełna

¹¹ W niniejszym artykule autorzy odnoszą się do wydania: A. Christie, *Morderstwo w Orient Expressie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006.

poświęcenia, a równocześnie tajemnicza. Jak wspomina sam reżyser, odnosząc się do wprowadzenia czy też zastąpienia postaci Greta Olson, przez Pilar: „Nasze próby zaskoczenia widzów fabułą sprawiły nam wiele satysfakcji i radości”¹². Po uważnym prześledzeniu wypowiedzi bohaterki wydaje się, że to nie tylko chęć urozmaicenia fabuły, lecz także znalezienia odpowiedniej, autentycznie zaangażowanej religijnie osoby, która mogłaby stać się dla Poirota partnerem dialogu. Nie jest ona potrzebna czy niezbędna do rozwiązania zagadki, lecz do określenia i uzasadnienia wyborów moralnych.

Warto się przyjrzeć dokładnie całej ekranizacji z 2017 roku, rozpoczynając od najbardziej uchwytnych motywów czy rysów postaci, poprzez dodatkowe performansy do sekundowych wręcz ujęć scenicznych. Wydają się one bowiem zapraszać w głębsze przestrzenie niż tylko *katharsis* emocjonalne.

3. Kontrowersja wokół definicji i praktyki sprawiedliwości

Pierwszy klucz interpretacji duchowej ukryty jest w kreacji głównej postaci, notabene stworzonej przez reżysera, a równocześnie aktora grającego główną rolę. Kenneth Branagh bowiem prócz reżyserii, podejmuje się także zmierzenia się z rolą Herkulesa Poirot. Jego Poirot poprzez sceny wprowadzające będzie idealnie wręcz wpisywał się w myśl Agathy Christie, by stworzyć postać dziwaka i ekscentryka, który tylko pozornie, aczkolwiek nie bez uroku, potrafi skupić na sobie wszelką uwagę. Sceny otwierające ekranizację z 2017 roku, których nie ma w książce, ukazują go jako człowieka, który na śniadanie chce dwa identyczne jajka, ugotowane na twardo. Z precyzją matematyka dokonuje pomiaru. Symetria musi się zgadzać. Kiedy kilka chwil później będzie zamierzał rozwikłać zagadkę, wdepnięcie w odchody jedną nogą skwituje uwagę o równowadze i druga noga wyląduje w odchodach. Coś, co z pozoru wydaje się ukazaniem dziwactw, w kontynuacji okaże się znamionym rysem charakteru i systemu wartości Poirota, które zostaną wystawione na ciężką próbę. I co więcej, każdy z wymienionych elementów okaże się symbolicznym – antycypującym bądź interpretującym – w refleksji nad sprawiedliwością.

Debata nad właściwą definicją i adekwatnym zastosowaniem sprawiedliwości wydaje się przebiegać subtelnie już we wcześniejszych scenach filmu i wiązać się z różnymi bohaterami. Swoiste podprowadzenie, zwracające uwagę na wartość ludzkich wyborów, stanowi wypowiedź Mary podczas pierwszego spotkania z Herkulesem Poirot, w której definiuje specyfikę swojej dotychczasowej pracy jako nauczycielka geografii. Mówi o swoich uczniach: „mogą pobiłdźić w życiu, ale na pewno będą wiedzieli, gdzie są”. Wypiek chleba w Istambule zostaje przez samego detektywa tak skomentowany: „Świat dąży ku zniszczeniu. Ale tu co

¹² Wydanie DVD.

dnia wypiekają na zamówienie arcydzieła”. Pielęgniarka/misjonarka w kwestii definiowania, co jej szkodzi, mówi: „Szkodzi mi grzech. W występku szatan ma swoich wybrańców”. Ratchett natomiast w dialogu z Poirot stwierdza: „Nie jestem wcielonym aniołem, nic z tych rzeczy, lecz jeśli tamten świat istnieje, stanę przed sądem tak jak pan, ale nie zamierzam się spieszyć”. Każda z tych wypowiedzi wydaje się jak najbardziej normalną, codzienną i mogłaby stanowić element mowy w wielu sytuacjach bez większych konotacji religijno-moralnych. Jednak fakt nagromadzenia tylu wypowiedzi w jednym filmie, oscylujących właściwie wokół jednego, fundamentalnego zagadnienia – rozdziału dobra od zła i jego kryteriów (na tym polega bowiem sprawiedliwość) oraz ich wiecznych/późniejszych konsekwencji, nie pozwala przejść wobec nich obojętnie. Odzwierciedla refleksję w obrębie popkultury nad tymi zagadnieniami¹³. Tym bardziej, że towarzyszą im specyficzne konteksty sytuacyjne.

Wystarczy przywołać prośbę rzekomego naukowca, jednego z bohaterów, o osobne miejsce w wagonie restauracyjnym. Zostaje ona zaraz skomentowana w tym samym kontekście, w scenie rozlewania wina i oddzielania go. Pada odnoszący się do obu ujęć tekst: „Z czystego szacunku dla różnic”. Wypowiedź skierowana do Mary: „Mieszając czerwone wino z białym, zepsułaby pani oba” implikuje jednak – może z racji jej przekory czy buntu, a może też symbolicznie antycypując późniejsze dyskusje – dziwne dla koneserów zlanie obu win do jednego kieliszka. Padające stwierdzenie: „lubię różowe” w kontekście całej fabuły wywołuje w myśli pytanie: co mieszamy faktycznie/na innym poziomie – dobro ze złem? prawdę z kłamstwem?

Symboliczne zetknięcie obu tych podstawowych rzeczywistości wydaje się być ukazane w scenie restauracyjnej, gdzie Poirot zaproszony przysiadł się do Ratchetta, aktualnie konsumującego ciastko. Wspólna degustacja jednego kawałka budzi w odbiorcy zdziwienie, stanowi zgrzyt. Jakkolwiek przyzwyczajony do ekstrawagancji detektywa widzi akceptuje to ujęcie, trudno nie oprzeć się jednak wrażeniu, że w tej scenie następuje próba fuzji dwóch przeciwstawnych sobie kategorii. Towarzyszące jej komentarze, pozornie banalne – odsłaniają samotność Ratchetta i pełne spokoju samozadowolenie Herkulesa Poirot („Jestem w wieku, gdy się wie, co się lubi”). Aura współpracy nie sięga jednak dalej poza ten moment. I również oprócz niesmaku w widzu nie tworzy wrażenia początku czegoś nowego, wręcz przeciwnie – diametralne rozdzielenie.

Kolejnym elementem w dyskusji jest wypowiedź kamerdynera odnośnie do własnego zdrowia, już w czasie przesłuchania dotyczącego zbrodni: „Doktor stwierdził, że bez szans, odtąd robię, co chcę i mówię, co myślę”. Wykluczone zostają więc wszelkie normy ogólnie obowiązujące na rzecz autorytarnej decyzji.

¹³ Stanowi głos do dyskusji podjętej przez B. Szurika w artykule *Eschatologia chrześcijańska w popkulturze*, w: T. Chachulski, J. Snopek, M. Ślusarska, *Religijność w dobie popkultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2014, ss. 116-126.

W tym miejscu należy wrócić do *clou* fabuły, by właściwie zrozumieć rolę przywołanych scen i wypowiedzi.

Sprawa, wobec której zostaje postawiony detektyw, to najpierw rozstrzygnięcie, kto jest odpowiedzialny za kradzież. Wszyscy zostają postawieni dosłownie pod murem, być może jest to zamierzona imitacja Ściany Płaczu. Staje się on miejscem oskarżenia nie tylko rabina, imama i księdza, lecz samego Boga. Scena z kłótni w świątyni odbywa się pod obrazem ukazującym moment Wcielenia – ziemskich narodzin Jezusa. Okazuje się jednak, że oskarżonym/winnym jest stróż prawa, a w konsekwencji – w kontekście całego filmu – jakby samo prawo czy też pewne normy. Bezpośrednio po tym rozstrzygnięciu jest scena rozmowy Poirot z przedstawicielem prawa, w której detektyw pyta czy też tezę, jakoby trudno było zajrzeć ludziom w serca i odkryć w nich prawdziwą naturę, kwituje nieznoszącym sprzeciwu i niebudzącym, na razie, wątpliwości, samego Poirot stwierdzeniem, że „cokolwiek ludzie mówią, istnieje tylko to, co dobre i to, co złe. Nie ma nic pośrodku”. Świetnymi komentarzami do tej wypowiedzi są momenty, w których można obserwować bohaterów ukazanych przez pryzmat kryształowych szyb wagonu restauracyjnego. Odbici od szyb ukazują się jakby zduplikowani – dobrzy/niewinni czy też źli/winni? I ten dylemat staje się coraz bardziej jaskrawy w miarę przebiegu akcji filmu.

Clou filmu to właściwie zbudowanie napięcia pomiędzy sprawiedliwością wymierzoną sprawcy przestępstwa, morderstwa, a sprawiedliwym wyrokiem dla zabójców. Poirot wiąże zagadkę morderstwa w Orient Expressie z morderstwem sprzed lat, gdy porwane i zamordowane zostało niewinne dziecko. Dokonało się to pomimo wszelkich starań i zgody na wpłacenie kaucji. Niestety trzeba pozwolić sobie na *spoiler* – mordercą okazują się wszyscy oskarżeni, cała dwunastka. Każdy w inny sposób związany był z rodziną, w której dokonała się tragedia – czy to poprzez więzy rodzinne, czy też pracę i przyjaźń. Kiedy detektyw odkrywa sprawców zbrodni, jego rozważania nad sensem wymierzania sprawiedliwości na własną rękę, niejako brania odpowiedzialności za wymierzenie jej, nie prowadzą do jednoznacznych potępień czy też gloryfikacji. Poirot wydaje się być oszołomiony jedną i drugą zbrodnią. Decyzja o wyznaniu i przyznaniu się do morderstwa zostaje pozostawiona każdemu z bohaterów, po części także widzom.

Przejmujący jest dialog Herkulesa Poirot z misjonarką, po ujawnieniu przez niego bohaterom odkrytych nici popełnionej przez nich zbrodni. Następuje tu bowiem powrót właśnie do tematu sprawiedliwości, w konfrontacji z prawem stanowiącym:

Misjonarka: Mówił pan, że szuka sprawiedliwości.

Herkules Poirot: Gdzie tutaj jest sprawiedliwość?

Misjonarka: Czasami ludzkie prawo nie wystarczy.

Herkules Poirot: A gdzie jest sumienie?

Misjonarka: Pochowane w grobie – z Daisy.

Z tych kilku zdań wyłania się sugestia istnienia innego prawa, jakie przewyższa ludzkie, poszukiwania sprawiedliwości innej, która nie opiera się na równości, ale ją przekracza. Czy to supozycja innego, Bożego spojrzenia, dostrzegającego człowieka jako ukochane, zranione dziecko, ponad złem przezeń popełnionym, *clou* inicjatywy zbawczej?

Pojawia się tu też więc kwestia sprawiedliwości Bożej. Czy faktycznie jedynym prawodawcą nie jest Bóg? Czy człowiekowi wolno samemu wymierzać sprawiedliwość – czy wolno wydawać wyrok!? Czy nie jest to zawsze śmierć za śmierć, która nie daje wytchnienia, nie zmienia rzeczywistości, nie przynosi ulgi i satysfakcji? Zbrodnia zawsze pozostaje zbrodnią, nawet jeśli nikt nie ponosi za nią odpowiedzialności. Jedyną zbrodnią, która przyniosła dobro, jest ofiara Jezusa. Boga-Człowieka, którego śmierć nie musi być odkupiona. Ona dokonała się właśnie po to, by człowiek zrozumiał, że zła nie zwycięża się złem, lecz dobrem. Po śmierci Jezus zmartwychwstaje. Jego powrót jest końcem panowania śmierci. Dlatego daje nadzieję i nadaje sens. Śmierć sprawcy zbrodni nie jest żadnym rozwiązaniem. Nie nadaje sensu, nie przywraca życia, nie staje się nadzieją na lepsze jutro.

Wydaje się, iż warto tutaj uchwycić motyw bolesnej metamorfozy świadomości głównego bohatera. Jego wyjściową postawę najlepiej charakteryzują słowa: „widzę świat takim, jakim być powinien – jeśli nie jest – niedoskonałości są widoczne niczym nos sterczący pośrodku twarzy”. Ten sam akcent semantyczny pobrzmiwia, gdy Herkules Poirot odpiera zarzut: „Pan wszędzie widzi zbrodnie, żyje pan tym”. Bohater protestuje, mówiąc: „Nie – widząc zbrodnie, uznaje się je za anomalie, uważam, że tracimy część duszy, mordując innego człowieka”. Pewność i stateczność zostają jednak podważone w miarę rozwoju akcji, co odzwierciedla znów materiał własny reżysera – wprowadzony wątek z Catherine. W początkowej partii filmu Poirot przedstawia się: „Jestem Herkules Poirot – prawdopodobnie najlepszy detektyw na świecie”. Natomiast jego dialog z postacią, ukazaną na zdjęciu, które wiezie ze sobą i otacza czułością brzmi: „Moja droga Catherine... nie mogę znaleźć wyłomu... Dlaczego mi to umyka. Zawsze byłem tak pewny... zbyt pewny... Ale teraz wróciła mi pokora. I powiem jak dziecko, że nie wiem... Boję się Catherine...” Odslona typowo ludzkiej, wrażliwej kondycji głównego bohatera, takiego bohatera, przygotowuje odbiorcę na ludzkie aspekty sytuacji podlegających prawu i wyższość człowieczeństwa nad kazusem ustawodawczym. Herkules Poirot skłania głowę i odsłania się jako słaby człowiek, jakkolwiek jest bez winy. Czy tym bardziej nie należy spojrzeć „po ludzku” na całą sytuację, której puenta ma miejsce w Orient Expressie?

Potwierdzeniem zasadności takiej sugestii wydaje się treść listu detektywa, pisanego jakby po zakończeniu śledztwa do pułkownika Armstronga, który widz słyszy w pewnej mierze odczytywany, na tle jednej z ostatnich scen, przez głównego bohatera. Duplikacja tych scen ujmuje artystycznie. Jest to bardzo mocny akcent w debacie na temat istoty/właściwego kształtu sprawiedliwości. Warto przywołać

jego treść: „Drogi Pułkowniku Armstrong! W końcu mogę odpowiedzieć na pański list. Przynajmniej za pomocą myśli w głowie i uczuć w sercu. Być może gdzieś tam mnie pan usłyszysz. Odnalazłem prawdę w tej sprawie i jest ona głęboko niepokojąca. Ujrzałem kawałek ludzkiej duszy. Tyle zniszczonych żyć, tyle bólu i gniewu zmieniało głęboką żalobę w truciznę, aż jedna zbrodnia zaczęła się mnożyć. Zawsze chciałem wierzyć, że człowiek jest racjonalny i cywilizowany. Moje istnienie opierało się na tej nadziei. Na porządku, metodach i małych szarych komórkach. Lecz tym razem prosi się mnie, bym posłuchał zamiast tego mojego serca”.

Ciężar gatunkowy, jaki niesie ze sobą interpretacja sprawiedliwości w kontekście człowieka, jego żywej rzeczywistości, a nie tylko ograniczonego prawa czy spekulacji widza, nawet doskonale wykształconego, oddaje wyjaśnienie, jakie składa Herkules Poirot reszcie bohaterów, kilka sekund później: „Zrozumiałem, że w tej sprawie szale sprawiedliwości nie zawsze są w równowadze. I choć raz muszą się nauczyć żyć z zaburzeniem równowagi. Nie ma tu mordercy, lecz ludzie, którzy zasługują na szansę na uleczenie [...] Jesteście wolni. Obyście odnaleźli swój spokój. Obyśmy wszyscy go odnaleźli”. Zestawione z tymi słowami sekundowe ujęcie gór, które ustąpiły na planie miejsca równinie ze wschodzącym słońcem na horyzoncie, to jakby wizualne przywołanie Synaju, a tym samym dekalogu jako archetypu prawa, jak i Bożego rozumienia kwestii sprawiedliwości. Bożego więcej – Bożego głębiej.

To bardzo ważny głos w dyskusji nad priorytetami moralnymi i wartością człowieka jako takiego. Najpierw przywołana Catherine, później przywołany Bóg. Herkules Poirot okazuje się figurą każdego człowieka stojącego co dzień wobec konieczności wyboru między człowiekiem, jego życiem, uwarunkowaniem, wrażliwością, cierpieniem a paragrafem i własnymi opiniami.

4. Wypowiedzi teologiczne bohaterów filmu

Uwagę przykuwa obecność w filmie wielu zwrotów dotyczących Boga. Jest to fenomenalne tym bardziej, iż nie pojawiają się one ani w książce Aghaty Christie, ani we wcześniejszych ekranizacjach powieści. Odzwierciedlają zatem indywidualny, oryginalny zamysł reżysera – zarazem aktora odtwarzającego tytułową postać. Padają one z ust głównie Herkulesa Poirot, ale nie tylko. Nie są naznaczone kpinią ani nie spełniają funkcji przerywników czy wypełniaczy słownych. Wiele spośród nich zawiera uderzające w swojej wyrazistości reminiscencje biblijne. Wskazywanie tych korelacji mogłoby się wydawać absurdalnie niepoważną nadinterpretacją, swoistym naciąganiem tekstu do argumentacji odbiorcy, gdyby nie ich wielość, łącząca je logika oraz doskonała spójność (w obrębie) kontekstów.

Przykładem jest treść anonimu, jaki otrzymuje Ratchett. Sformułowanie: „na rękach masz krew i umrzesz” odwołuje się do semiotyki typowo biblijnej,

przekonania, że pozbawienie życia drugiego człowieka woła o pomstę do nieba¹⁴. Z racji iż przywołane wyrażenie funkcjonuje w mowie obiegowej, umieszczenie go w kontekście reminiscencji biblijnych w filmie *Morderstwo w Orient Expressie* może wydać się nadinterpretacją. Warto jednak zwrócić uwagę, iż jego korzenie są bezapelacyjnie biblijne. Symbolika krwi jako nośnika życia, wynikająca z przekonania starożytnych Semitów, wyrosłych na podstawie obserwacji (gdy człowiek się wykrwawi, to umiera)¹⁵, umieszczonej na rękach – obrazujących działanie – przypomina o popełnionej zbrodni i ukazuje znamię, jakie odtąd towarzyszy mordercy. Niemal naturalnie nasuwa na myśl historia Kaina z Księgi Rodzaju (Rdz 4): zabójstwo Abla i znamię, które otrzymuje od Boga. W oddali pobrzmiewa też krwawe panowanie Dawida, opisane w księgach Samuela, i wynikająca z tego sankcja w postaci przesunięcia budowy świątyni na jego syna Salomona. Przekonanie „krew za krew” wydaje się nie poddawać zębom czasu, a pragnienie zemsty – nie znikać z mentalności człowieka, nawet posiadającego wysoką kulturę czy zaangażowanego religijnie.

Innym *passusem*, który warto przywołać, jest dialog misjonarki i Herkulesa Poirot, prowadzony przy okazji przesłuchania po śmierci Ratchetta:

Misjonarka: Zawdzięczam to Bogu.

Herkules Poirot: I spłaca Pani dług.

Misjonarka: Miałam w tym życiu okres szaleństw, gdy brałam więcej niż dawałam [...]

Herkules Poirot: Już nie ufa Pani Bogu od tamtej napaści.

Misjonarka: Gdyby był zajęty.

Herkules Poirot: Zawsze jest.

Ostatnie dwa, prawie identyczne stwierdzenia do złudzenia przypominają wypowiedź Eliasza skierowaną do proroków Baala na górze Karmel (1 Krl 18,27). Ironiczne zwrócenie uwagi na ewentualność skupienia się bożka na innych zajęciach ma wskazać na irracjonalność przekonania o jego mocy i więcej: o jego istnieniu [por. Ps 135(134)]. W analizowanej wypowiedzi filmowej słowa te sugerują zaboobonność religijności, która przez spełnianie określonych praktyk usiłuje jakoś odnieść się do Boga, uspokoić Jego ewentualny gniew i zapewnić sobie spokój (Poirot komentuje: „Odnowiona bogobojność zrodziła się z poczucia winy”). Towarzyszy jej jednocześnie zapobiegliwość względem wszystkich aspektów rzeczywistości na tzw. wszelki wypadek, jakby Bóg nie mógł tego zrobić – czy innymi słowy: jakby nie istniał. Paralelom słownym z Księgi Królewskiej (1 Krl 17) odpowiada więc jedynie częściowe pokrywanie się treści, generowanych przez kontekst. Sytuacja

¹⁴ Por. W. Pikor, *Zbawienie – zmaganie o Boże oblicze na twarzy Kaina (Rdz 4,1-16)*, „Verbum Vitae” 1/2002, s. 33.

¹⁵ Por. W. Chrostowski, M. Mróz, *Oblicza kryzysu w Biblii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2004, s. 59.

biblijna bowiem ukazuje starania człowieka, by z jednej strony poruszyć serce B(b)oga, z drugiej odsłonić Prawdziwie Istniejącego.

Warto zwrócić uwagę jeszcze na jeden aspekt przywołanego dialogu. Mimo swojej lakoniczności i ubóstwa informacyjnego, oddaje on głębię refleksji. Dotyka ona kwestii różnicy między akceptacją formuł i nakazanych praw a relacją z osobą Boga. Stawia też pod dyskusję obraz Boga posiadany przez misjonarkę. Czy faktycznie jest to Dobry Stwórca i hojny, bezgranicznie kochający Ojciec, jak ukazuje Go Biblia, czy raczej ktoś, komu trzeba oddać, jeśli się za dużo wzięło i który stworzył człowieka nie do szczęścia, ale do poświęcania tego szczęścia – w domyśle: dla Niego. Sekwencja tych przekonań w umyśle kobiety potęguje błędny obraz. Znamienne, iż jej interlokutor wydaje się myśleć zupełnie inaczej.

Odmienność logiki Herkulesa Poirot, doświadczenia Boga i postrzegania Jego tożsamości uwidoczni się szczególnie w ostatniej scenie dialogu z bohaterami zebranymi u wejścia do tunelu. Uwagę przykuwa najpierw jego niezwykła wrażliwość, odzwierciedlająca się w głośno werbalizowanych myślach: „Zwykle ofiara zabójstwa jest jedna – gdy Ratchett zabił [...] 12 istnień zostało zniszczonych, zdeformowanych, zakończonych. Wśród tych poranionych dusz szukamy odpowiedzi, kto jest zabójcą [...] Odpowiedź brzmi: nikt nie mógł tego zrobić w pojedynkę ani we dwoje, musieli w tym brać udział wszyscy. Razem”. Głęboka empatia finalizuje się w zarysowaniu możliwości wyboru wersji zbrodni, jaka ma zostać przedstawiona władzy, a poprzedza ją stwierdzenie: „wszyscy kłamiacie [...] dwie osoby będą wiedzieć: Wasz Bóg i Herkules Poirot”. Przywołuje ono stwierdzenie św. Pawła: „Bóg mi świadkiem” (por. Flp 1,8) oraz kondycję m.in. proroków, którzy odbicie dla swoich myśli czy weryfikację dla natchnień znajdowali tylko w Bogu. Pewien dysonans wprowadza jednak zastosowany tu zaimek dzierżawczy. Dlaczego „Wasz” Bóg, a nie „nasz” lub po prostu „Bóg”? W Biblii wspomniany zaimek jest znamieny dla formuły przymierza, która cementuje bliskość, relację i pewność wsparcia, pomocy, troski między Bogiem a ludźmi, szczególnie narodem wybranym¹⁶. To efekt odpowiedzi na propozycję ze strony Boga (a nie ludzka inicjatywa). W zacytowanym fragmencie Poirot dystansuje się od Boga, w jakiego wierzą bohaterowie, dopuszczającego zemstę. Kultura populistyczna w takich kontekstach umieszcza dopowiedź: to Bóg Starego Testamentu. Stwierdzenie takie jest całkowicie błędne, gdyż na obraz Boga zawarty w pierwszej części Biblii składa się przede wszystkim czułość, serdeczność, miłość, wyrozumiałość i niezwykła troska o człowieka. Bóg Starego Testamentu nie optuje za zbrodnią i zemstą – tylko powoli przez wydarzenia i czas prowadzi człowieka do zrozumienia i interioryzacji przekonania o wartości każdego życia.

Herkules Poirot puentuje przywołaną wypowiedź słowami: „Za śmierć niewinnych. Życie za życie. Zemsta”. Prowokuje w ten sposób Lindę Arden, babcię Daisy, matkę Sonii Armstrong. Warto przyjrzeć się tej – notabene bardzo ekspre-

¹⁶ Por. S. Jędrzejewski, *Moralne implikacje przymierza*, „Seminare” 29/2011, ss. 13-14.

syjnej – sekwencji zdań: „Tylko ja powinnam za to wisieć. To był mój plan. [...] I tak nie ma już we mnie życia. Oni mają teraz szansę, Helena... Modłę się (*I pray*). Mają szansę. Mogą mogą iść, żyć, odnaleźć trochę radości gdziekolwiek. Niech to zakończy się na mnie. Nie są mordercami. To dobrzy ludzie, mogą (są w stanie) być dobrymi znowu”.

Mimo że nie jest to kopia żadnej z biblijnych wypowiedzi, to jednak nie można się oprzeć wrażeniu, iż po akcie zemsty następuje akt w stylu ofiary zastępczej. Nie jest ona logicznie usankcjonowana, z racji iż Linda była inicjatorką i motorem morderstwa, niemniej jednak dokonała dopiero ostatnich pchnięć nożem. Zza przywołanych słów wydaje się przebijać Ogród Oliwny i pragnienie Jezusa, by uchronić uczniów przed atakiem straży świątynnej i zapewnić im ucieczkę. Dokonuje się to poprzez słowa Jezusa: „Powiedziałem wam, że Ja jestem. Jeżeli więc Mnie szukacie, pozwólcie tym odejść” (J 18,8). Argumentem za poszukiwaniem takich paralelizmów jest zdanie padające z ust Lindy, ale niepojawiające się w polskim tłumaczeniu: „I pray”. Stwierdzenie to w tym kontekście sytuacyjnym brzmi kuriozalnie, ale w myśli teologicznej, którą utkany jest film, plasuje się doskonale. I znów podobieństwo jest tylko lekkie, o charakterze sugestii, a nie kliszy. Jezus był w pełni świadomy swoich dalszych losów po pojmaniu, ze zmartwychwstaniem włącznie. Nie wydają się jednak kłócić z Jego ludzką kondycją słowa: „I tak nie ma już we mnie życia. Oni mają teraz szansę”. Odzwierciedlają one absolutnie ludzkie spojrzenie na paschę, ale przecież do żadnego innego człowiek nie jest zdolny. Zza ostatnich zdań Lindy: „Nie są mordercami. To dobrzy ludzie, mogą (są w stanie) być dobrymi znowu” przeziera postać dobrego łotra i motyw szansy, jaką otrzymał od Jezusa w obietnicy: „Będiesz ze Mną w raju” (Łk 23,43). Synopsa Ewangelii w tym miejscu wydaje się jak najbardziej uzasadniona i właściwa. Oczom odbiorcy ukazuje się tu rąbek Bożego myślenia o człowieku, stworzonym przecież na Jego obraz i podobieństwo, a więc oryginalnie, od podstaw dobrym. Zaufanie w możliwość odrodzenia człowieczeństwa zakorzenione jest w tej właśnie prawdzie. Potwierdzenie prawdopodobieństwa odwołania do tej ostatniej można znaleźć w wypowiedzi Herkulesa Poirot z pierwszych minut filmu, padającej podczas spotkania z pułkownikiem, który ma mu towarzyszyć w drodze na statek:

Pułkownik: Trudno wejrzeć ludziom w serce i odkryć ich prawdziwą naturę.

Herkules Poirot: Cokolwiek ludzie mówią, istnieje to, co dobre i co złe – nie ma nic pośrodku.

Pojawiające się tu odwołanie do korzeni, podstaw, znajdujących się poza człowiekiem, w ustanowionym porządku, zostanie dalej doprecyzowane – jak stwierdzono powyżej – przez wprowadzenie nomenklatury teologicznej. Powróci też w swoistym paralelizmie klimaktycznym, by zamknąć centralny motyw filmowy, po słowach Lindy, w wypowiedzi detektywa: „Było dobro i było zło. Teraz jesteś

ty (wy)”¹⁷. Transformacja pierwotnej myśli wydaje się odzwierciedlać zmianę, jaka zaszła w Poirot i jaka jest oferowana odbiorcy. Z poziomu ustalonych praw i żelaznych reguł następuje zejście do kontekstu, okoliczności, empatii względem ludzkiego cierpienia. Padające zaraz stwierdzenie o niemożności osądu pobrzmiwa w tle przekonaniem o jedynym sędzie prawdziwym, którego może dokonać tylko Bóg. Absurdalna jest propozycja, jaką składa Herkules Poirot pasażerom pociągu: „Nie mogę tego osądzać. Wy musicie zdecydować. Chcecie uniknąć kary za swoją zbrodnię, więc musicie tylko popełnić jeszcze jedną. Nie będę Was powstrzymywał”. Od strony psychologicznej scena ta jest genialna. Podanie pistoletu odsyła do sceny i decyzji oddania się Jezusa oprawcom. Kamera skierowana na van Bucka z pistoletem i jego słowa: „Nie możesz im pozwolić zabić Ciebie” nie zmienia toku narracji detektywa: „Wrzucicie moje ciało do jeziora i na stacji odejdziecie niewinni. Musicie mnie uciszyć. Buck może skłamać. Ja nie mogę. Zróbcie to. Jedno z Was”. Reakcja jedynie Lindy Arden, stwierdzenie: „Ja umarłam wraz z Daisy” oraz podjęcie aktu samobójstwa uświadamia odbiorcy szlachetność tej kobiety, odsłaniając zarazem misterium zagrywki Herkulesa Poirot. Nienabity pistolet nawet pociągnięty za spust nie wyrządza nikomu krzywdy. Silnie ewokatywne sekundy – poza stwierdzeniem przebiegłości detektywa w celu przekonania się, czy ktoś z oskarżonych byłby zdolny sam dokonać zbrodni – generują jednak też inne skojarzenia. Bóg, który oddaje siebie w ręce człowieka, nie staje się bezwolny i nie przestaje być Panem sytuacji. Nie jest to wynik obłądy, ale inny status ontologiczny. Nigdy człowiek nie przejmie roli Boga, gdyż bytowo nie jest to dlań osiągalne. Cel tego oddania się jest inny – aby człowiek sam zobaczył swoje prawdziwe oblicze. Nasuwa się w tym momencie myśl o częstym w Biblii temacie próby¹⁸. Pojawia się tu ciekawa korelacja: Bóg, który wystawia człowieka na próbę – Herkules Poirot, który wystawia na próbę wszystkich pasażerów. Rozwiązanie jest jednak inne – bo inny też jest zamysł, z racji innej kondycji człowieka. Poirot otrzymuje informację o szlachetności pasażerów. Bóg natomiast nie potrzebuje się przekonywać, jak człowiek się zachowa, zna go bowiem lepiej i patrzy ponad czasem. Próba w Biblii nie jest zatem „dla Boga” – jest dla człowieka. To ten ostatni ma się przekonać, iż potrafi zaufać Bogu w każdej sytuacji¹⁹. Balansowanie na granicy paralel biblijnych w tym filmie jest oddane genialnie i otwiera spektrum innych doświadczeń.

¹⁷ Oba tłumaczenia są poprawne, choć zastosowana w filmie forma czasownika „to be” w trzeciej osobie liczby pojedynczej wskazuje na pierwszą z nich.

¹⁸ Więcej zob.: J. Lemański, *Motyw „próby” jako element procesu wychowawczego w tekstach Pięcioksięgu*, „*Verbum Vitae*” 21/2012, ss. 19-38.

¹⁹ Por. też: W. Chrostowski, M. Mróz, *Oblicza kryzysu w Biblii*, s. 80.

5. Korespondujące z biblijnymi ujęcia sceniczne, obrazy i motywy

Intrygująco paralelne względem scenerii biblijnych są też niektóre ujęcia sceniczne. Warto zaznaczyć, iż one również stanowią materiał własny reżysera – nie pojawiają się w powieści Agathy Christie ani w poprzedniej ekranizacji. Najbardziej rozbudowana jest scena wprowadzająca. Postać żydowskiego chłopca, uliczki Jerozolimy, Ściana Płaczu nie mają przecież żadnego związku z fabułą kryminału. Rozgrywa się on poza Izraelem i nie porusza żadnych kwestii dotyczących kultury czy życia Semitów. Poświęcenie na to ujęcie kilku minut nie wydaje się jednak przypadkowe. Poza wzmiankowanym już w pierwszej części artykułu zarysowaniem kwestii sprawiedliwości reżyser naprowadza odbiorcę na skojarzenia religijne, a może precyzyjniej: typowo biblijne. Dokonuje się to na razie w oparciu o samą scenerię. Ukazując zaraz pod Murem Płaczu przedstawicieli trzech religii monoteistycznych, zawęża krąg skojarzeń. Warto zwrócić uwagę najpierw na samo ujęcie. Każdy z duchownych, ubrany w charakterystyczny dla swojej ordynacji strój, trzyma w ręku książkę – można domniemywać, iż świętą księgę swojej religii. Przestrzenny układ sceny nasuwa porównanie z Golgotą – duchowni stoją jak trzy krzyże ze skazańcami; ksiądz katolicki został ulokowany w środku. Sztuczne półkole, w które układają się obecni na placu pod Ścianą Płaczu – z centrum w osobie księdza – prowadzi myśl krok dalej, ku Jezusowi. Wszelkie próby dementowania tej interpretacji jako subiektywnej niweluje komentujące tę scenę stwierdzenie Herkulesa Poirot o konflikcie religijnym w Jerozolimie. Ciekawe jest jego wyjaśnienie, pada bowiem wzmianka o dyskusji między przedstawicielami tych trzech religii, dotyczącej rozkładu korzystania z targowiska. Tu wkrada się swoisty zgrzyt, który wskazuje, iż dana sytuacja jest zamierzona. Realia jerozolimskie raczej sankcjonowałyby konflikt między wyznaniem chrześcijańskim bardziej niż religiami i w materii dostępu do jednego ze świętych miejsc biblijnych bardziej niż targowiska. Dzięki tej scenie jednak już zarysowuje się przed odbiorcą przestrzeń duchowa, dotycząca Biblii/Boga, do której reżyser będzie się odwoływał.

Konfrontacja pod Ścianą Płaczu, wynikła w związku z kradzieżą skrzyneczki, znajduje swoje rozwinięcie w oparciu o buty duchownych, a następnie buty dowódcy policji. Odsyła to do metaforyki i słownictwa biblijnego – hebrajskie „derek” oznacza drogę, ale i sposób postępowania²⁰. Dokonany za chwilę osąd dowódcy policji doskonale koresponduje ze wspomnianym odniesieniem.

Ciekawe jest też krótkie ujęcie przedstawicieli trzech religii podczas wspomnianej, wcześniejszej debaty, przy skrzyneczce, przed freskiem. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, iż przedstawia on Wcielenie i pokłon ludzi różnych stanów. Konfrontacja z Bóstwem, z Bożą optyką będzie wielokrotnie przebiegać się w treści filmu.

²⁰ Por. דֶרֶךְ, w: W. L. Holladay, *A Concise Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament*, edycja elektroniczna w Bible Works 9.0.

Kolejnym ujęciem sprawiającym wrażenie paralelnego względem scen starotestamentalnych teofanii jest prezentacja burzy²¹, w której porusza się pociąg. Komponenty obrazu: błyskawice, pioruny, góry i ogień – iskry dobywające się spod kół wagonów korespondują z Księgą Wyjścia (Wj 19,16,18-19). Wrażenie zagrożenia, budzący się lęk – także wobec ogromnej przestrzeni – niezwykle współgrają z komentarzami, jakimi opatruje teofanię Księga Powtórzonego Prawa (Pwt 4,11,33,36; 5,23).

Kolejnym ujęciem scenicznym bardzo nasyconym biblijnie wydaje się lokacja pociągu. Jest ona różna od ukazanej w powieści. Pociąg w filmie wykoleja się na moście, a nie w tunelu. Drewniane rusztowanie tworzy swoisty pomost, łącząc brzegi dwóch skał. I co ciekawe, wagony wkomponowane zostają dokładnie w ten łącznik. Po wcześniejszych obrazach i dyskusjach dotyczących dobra i zła, jak również scenach porównywania w kontekście równości/sprawiedliwości, lokacja pociągu stanowi wizualne odzwierciedlenie pytania, czy można połączyć dwa absolutnie odrębne brzegi, obce sobie rzeczywistości. Odbija również traumę lokacji człowieka w widełkach takich duchowych zmagania. Wizualnie nasuwa skojarzenie już bardzo współczesnych przedstawień zbawienia w postaci krzyża, łączącego dwa brzegi skalne. Chrystus, który łączy człowieka z Bogiem, przeprowadza dzięki pomostowi krzyża – czyli Swojej Męki i Zmartwychwstania – z grzechu do wolności, z ziemskiego życia do wiecznego. Ciekawe, iż wszystkie te aspekty – skądinąd jedynie będące wynikiem skojarzeń biblijno-teologicznych – za chwilę zostaną poruszone w fabule filmu.

W wagonach zablokowanego pociągu ludzie – wisząc w przestrzeni – zachowują się tak jakby się nic nie stało, jakby nie byli właśnie na kruchym pomoście, którego konstrukcja wydaje się na tyle stara i labilna, że gdyby runął za chwilę, nie byłoby to zaskoczeniem. Warto zaznaczyć, iż kamera oddaje wiele ujęć tego mostu. Na początku obejmują one tylko dolną część obrazu: pociąg i to, co znajduje się pod nim – tak jakby tylko ludzką stronę rzeczywistości. Komentarze do tej sceny konsekwentnie mają inklinacje biblijne: „pociąg nigdzie nie pojedzie [...], wszystko w rękach Boga [...], nie decydujemy, czy zasługujemy, by bezpiecznie dotrzeć do celu [...], czy musimy upaść jak Lucyfer”.

W przeciwieństwie do przedstawionych ujęć, śniadanie Ratchetta było filmowane najpierw z góry, podobnie jak cała relacja o jego zgonie, prezentowana po awarii pociągu na moście. I tak jak pierwsza z wymienionych teraz scen nie przyciąga uwagi, tak ogląd sytuacji po morderstwie z góry zastanawia także z racji obejmowanego czasu. Trwa on tak długo, że nie sposób go pominąć. Zgon Ratchetta wydaje się być relacjonowany z innej perspektywy, tak bardzo z góry, że jakby z punktu widzenia Boga. Czy jest to poszukiwanie Jego spojrzenia? Dochodzenie do tego? Ujęcie to zmusza do refleksji. Brak konstatacji czyni tę scenę – podobnie zresztą

²¹ Por. J. Lemański, *Księga Wyjścia. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, Edycja Świętego Pawła, Częstochowa 2009, s. 410.

jak pozostałe ze wspomnianych – majstersztykiem artystycznym i teologicznym. Otwiera przestrzeń dla myśli i zostawia odbiorcę, nie pozwalając na obojętne przejście bez choćby sekundowego zamyślenia. Kamera przesuwana się na poziomy plan dopiero przy prośbie van Bucka, skierowanej do Herkulesa Poirot, by zajął się tą sprawą: „Jak zostawimy, to policja weźmie kogoś i powiesi [...] Jesteś jedynym gwarantem sprawiedliwości”. W konfrontacji z wcześniej opisanymi dylematami moralnymi stwierdzenie to brzmi kuriozalnie. Powstała kontra jednak również wydaje się zamierzona: Boża sprawiedliwość i pojęcie sprawiedliwości Herkulesa Poirot. Rozwiązanie – jak już zostało wyżej przedstawione – przekroczy schemat zakorzeniony w ludzkiej mentalności.

W analizie ujęć paralelnych względem scen biblijnych nie można pominąć spotkania Herkulesa Poirot z Mary. Kadr na dwie postaci siedzące w wagonie otwartym z dwóch stron i prezentacja dziesięciu pytań wraz z ich wyliczaniem czynią nieodparte wrażenie, iż reżyser pragnie przenieść odbiorcę na Synaj, w klimat spotkania Boga z Mojżeszem i nadania dekalogu (Wj 19,20; 20,1-17). Ujęcie dokonane kamerą z dołu, a następnie z góry, by dopiero zatrzymać się na bohaterach sceny, sytuje ten moment fabuły jakby między niebem a ziemią (tak jak przed chwilą został ukazany pociąg). Postaci spotykają się w tej przestrzeni, dotykając kwestii balansujących właśnie na takiej granicy. W biblijnej narracji Bóg zstępuje z nieba na Synaj i wzywa Mojżesza, aby wstąpił na szczyt tej góry. Każdy z nich wykonuje więc ruch w płaszczyźnie wertykalnej²². Miejsce spotkania jest pomiędzy niebem a ziemią. Na pełne uznanie zasługuje rozbitcie pokusy identyfikacji tych scen sformułowaniem przez Poirot nie dziesięciu twierdzeń, ale dziesięciu pytań. Nie można zatem już doszukiwać się prostych analogii Bóg i Mojżesz – Herkules Poirot i Mary. Status pytań umiejscawia postaci filmowe absolutnie na płaszczyźnie tylko ludzkiej. Ludzie mają dylematy. Puenta dialogu w postaci sugestii jedenastego pytania – niezbadanego – wydaje się stanowić sugestię, iż należy rozszerzyć swoje myślenie poza kategoryzację jedynie w obrębie dekalogu. Zbudowana za kilka minut scena spotkania twarzą w twarz wszystkich głównych bohaterów dopowiada: właściwy kształt dekalogu odkrywa się w spotkaniu z konkretnym człowiekiem i konkretnym kontekstem życiowym. I tu przykazanie nie może stać się żelazną formą, która pomija/niszczy/deprecjonuje człowieka, lecz empatycznym spojrzeniem, skierowanym właśnie na niego, na kruchość człowieczeństwa.

Frapującym ujęciem jest lokacja pasażerów pociągu w poprzek tunelu, przy stole, *vis à vis* Herkulesa Poirot. Scena ta do złudzenia przypomina Ostatnią Wieczerzę w wersji Leonarda da Vinci. Dwanaście postaci, z jedną stojącą niejako w cieniu (to konduktor Manuel), zostaje ułożonych pomiędzy van Buckiem i Herkulesem Poirot. Sparowanie niektórych bohaterów, dokonane już wcześniej, tu zostaje oddane wizualnie, jakby paralelnie do apostołów, którzy również w Ewan-

²² Por. Z. Pawłowski, *Forma i struktura literacka Księgi Wyjścia 19-24*, „Collectanea Theologica” 3(69)/1999, ss. 14-15.

geli częściowo przedstawiani są po dwóch. Pozycje ciał, ich wygięcia i nachylenia odsyłają do obrazu da Vinci, podobnie jak ich statyczność, niemal fotograficzna, dotąd nieobecna w filmie. Kolejna prezentacja każdego z nich pod kątem udziału w morderstwie, dokonywana przez Poirot, do złudzenia przypomina wyliczenia apostołów, zawarte w Ewangelii według św. Mateusza (Mt 10,1-4), wraz z opisem ich misji (Mt 10,5-42). Nie niweluje to jednak całkowitej kontry tematu. Charakter misji apostołów i zmowa w sprawie zemsty pozostają na przeciwnych biegunach. W omawianej scenie z filmu reżyser ułatwia odnalezienie centralnej postaci. Do niej dochodzi na końcu swojego logicznego wyводу Herkules Poirot – a ona potwierdza słowem i gestem. Ten ostatni w wydaniu filmowej Lindy Arden ma wyjątkową rolę identyfikacyjną. Aktorka ściąga beret, a wraz z nim perukę jasnych włosów, odsłaniając brązowe włosy, sięgające do ramion, lekko kręcone, które następnie rozgarnia na boki, tworząc ujęcie swojej twarzy do złudzenia podobne do twarzy Jezusa. Kadr ograniczony w tym momencie tylko do jej fizjonomii nie pozostawia wątpliwości co do ukrytej intencji reżysera. Odnosi się wrażenie filmowej kliszy twarzy Chrystusa. W tym samym tonie ukazany jest gest samobójczy Lindy, który podejmuje w wyniku propozycji Herkulesa Poirot, połączonej z gestem pozostawienia na stole pistoletu. Ruch Lindy nie jest altruistyczny – przecież faktycznie była inicjatorem i motorem morderstwa. Skonfrontowany jednak z autentyzmem złożonego przez nią wyznania, pełnego bólu, a także z traumą wyboru swojej śmierci zamiast zatajenia faktów, nie może być wartościowany inaczej jak tylko wysoko. Z jednej strony całkowite odwrócenie tematu – w stosunku do Ewangelii, a z drugiej ogromne podobieństwo jego rozwinięcia. Czyżby była to sugestia przeniesienia zagadnienia na poziom słabych ludzi, żyjących pod presją atakującego zła oraz ulegania mu czasem – i pytanie, jak wtedy wygląda przejmowanie odpowiedzialności, wierność, miłość do innych?

Sugestywny i mocny jest protest wszystkich pasażerów wobec tego gestu Lindy. Nie tylko odzwierciedla on ich wrażliwość i głęboką dobroć. Zbiorowe „nie” koresponduje również z myśleniem apostołów wobec wizji śmierci Jezusa.

Warto przywołać jeszcze jeden obraz, pojawiający się w filmie przez dwie sekundy, zaraz po omówionej przed chwilą scenie, łatwo tym samym umykający uwadze. To ujęcie Poirot, który wychodzi na coś w rodzaju drewnianego balkonu, umieszczonego na wprost/na tle ściany skalnej pokrytej śniegiem, na której widnieje mnóstwo krzyży, wzajemnie na siebie zachodzących. Następuje krótkie ujęcie detektywa przyglądającego się temu obrazowi. Po nim jest krótka wymiana zdań dotyczących sprawiedliwości między detektywem a misjonarką, spuentowana stwierdzeniem o śmierci tej wartości wraz z niewinnym, zamordowanym dzieckiem. Spojrzenie na ową skalną ścianę rozpatrywane w tym kontekście potwierdza biblijną interpretację. Generowane przezeń silne emocje nie pozostawiają wątpliwości co do faktu, iż właśnie przed chwilą odbiorca został skonfrontowany z niekwestionowaną wartością zbawczej śmierci Jezusa i z ujawnianym również

przez nią Bożym myśleniem o człowieku – jako słabym, który – gdy będzie sam – nie wyjdzie obronną ręką z konfrontacji ze złem. Tylko Bóg może człowieka uwolnić. I czyni to po fakcie grzechu. I nie liczy się przed Nim zło i jego wybór, lecz poraniony człowiek. Na czym zatem polega Boża sprawiedliwość? Zgodnie z definicją ze Św. Pawła Listu do Rzymian (Rz 4,6; 8,33) na tym, że Bóg usprawiedliwia człowieka/grzesznika. Bóg zbawia.

W ostatniej scenie filmu nikną góry, na horyzoncie widnieje wschodzące słońce i to w jego kierunku odjeżdża pociąg ze stacji, na której wysiada Herkules Poirot. On udaje się, a właściwie zostaje zabrany przez służby, by prowadzić kolejne dochodzenie, w przeciwnym kierunku. Wschód słońca w symbolice biblijnej kojarzony jest z życiem, możliwością rozwoju, odnowy, ofiarowywanej przez Boga człowiekowi. Także On Sam oczekiwany jest i postrzegany jako przychodzący ze wschodu, a zatem niosący życie²³. W takim kierunku – nowego życia, nowej szansy, podążają też pasażerowie pociągu, winni zbrodni. Zgodnie z pragnieniem Lindy otrzymali nową szansę. Żyjący Bóg, zdefiniowany we wschodzącym słońcu, ofiarował ją im, na mocy Swojej miłości. Udają się teraz w kierunku ś(Ś)wiatła, którego przeblyski wszyscy uchwycili.

Niezwykle sugestywne pod względem konotacji biblijnych są jeszcze motywy zaznaczające się w fabule. Jednym z nich jest kwestia trzech dni. Tyle trwa podróż Orient Expressem, w tych ramach mieści się też morderstwo i jego rozszyfrowanie oraz konsekwencje. Zapowiadana przez van Boucka jako „3 dni bez trosk, kłopotów i zbrodni – pociągiem” okazuje się pewnego rodzaju triduum, bardziej *profanum* niż *sacrum*. Pojawia się tu śmierć i zmartwychwstanie – ludzi, świata – do życia (ostatnia scena). Zdanie Mary, skierowane do doktora: „powinniśmy zrezygnować” odzwierciedla napięcie, paralelne do doświadczanego przez Jezusa, przeczuwającego Swoją śmierć. Symboliczna liczba, oddająca transcendentną pełnię ukazuje, jak Bóg przekracza możliwości percepcyjne człowieka i jak przenosi go Swoją łaską w sytuacjach, w których on sam by sobie nie poradził.

6. Zamiast zakończenia: dlaczego wątki dotyczące duchowości w ekranizacji z 2017 roku

Warto podjąć refleksję nad źródłem obecności przywołanych motywów, wprowadzonych arbitralnie, na mocy prawa twórczego reżysera. Czy jest to odbicie własnego życia duchowego twórców filmu, zamyślenia nad dylematami teologicznymi i moralnymi? Czy może rezultat buntu albo też reminiscencja otrzymanych ran/ran znanych z opowieści? Z jakiego powodu pojawił się, również nieobecny w książce, jak i pierwszej ekranizacji, motyw Catharine, jak wydaje się ukochanej Herkulesa

²³ Por. J. Nowińska, *Spektrum światła i barw w obrazie Boga w Apokalipsie św. Jana. Przesłanie teologiczne*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 3(26)/2017, s. 79.

Poirot? Prowadzony z nią swoisty dialog, nasycony czułością i zaufaniem, pozwala przecież odbiorcy spojrzeć we wnętrze głównego bohatera, poznać jego uczucia, samoocenę oraz wejść w proces zadziwiająco szczerej i pokornej autorefleksji. Czy tylko lekkością i łatwością ekspresji motywowany jest komentarz Poirot: „Romanse nie uchodzą na sucho... kiedyś – był raz ktoś taki...”?

Może wydać się to zaskakujące, lecz odpowiedź na postawioną kwestię wydają się przynosić dwie wypowiedzi osób blisko związanych z produkcją. Pierwszą jest prawnuk Agathy Christie, James Prichard, który w następujący sposób wiąże swoją genialną babkę z reżyserem Kennethem Branaghem:

Morderstwo w *Orient Expressie* to jedna z najbardziej pomysłowych historii napisanych przez Agathę Christie. Znajdziemy w niej zdumiewającą analizę pojęcia sprawiedliwości, a sprawiedliwość była dla mojej prababki bardzo ważna. Są w tej historii elementy według mnie niespotykane, przez co jest tak wciągająca. Również tło zdarzeń dostarcza głębokich wzruszeń oraz wyzwiań, a Poirot jest niezrównany w całej tej rozgrywce²⁴.

Kenneth Branagh natomiast niejako puentuje tę wypowiedź swoim, wydaje się nie kokieteryjnym, zachwytem nad twórczością pisarki:

James nie tylko należy do rodziny, lecz błyskotliwie i kreatywnie zarządza spadkiem po pisarce, a ponadto doskonale się z nim współpracuje. Wszyscy uważamy, że twórczość Agathy Christie znajduje się w swoim przełomowym okresie ewolucji. Pomimo że od tak dawna dostarcza rozrywki fanom na całym świecie, obecnie jest odkrywana na nowo, jako pisarka, która porusza wciąż aktualne problemy ludzkiej natury. Nadal nas bawi i zmusza do zmiany sposobu myślenia²⁵.

Historia zbawienia, która osiąga swoją pełnię w kerygmacie męki, śmierci i zmartwychwstania Jezusa, otrzymuje wymiar XXI-wiecznego moralitetu. Kontekst *kairosu* jest tutaj bezapelacyjny²⁶. Stawia pytania, zaskakuje, prowadzi narrację nakierowaną na suspens po to, by zaprosić, czy też brutalnie – by zmusić do myślenia nieschematycznego, niestereotypowego. To z jednej strony pytanie o sprawiedliwość, prawo i kondycję moralną człowiekowi, z drugiej – wprowadzenie Boga w konkretny dramat człowieka, który musi zmierzyć się ze złem.

Dzięki wydawać by się mogło błędnie rozumianej, lekkiej prozie detektywistycznej oraz powołaniu do życia ekscentrycznego bohatera, jakim niewątpliwie jest Herkules Poirot, otrzymujemy nieoczywisty i zaskakujący portret współczesnego człowieka, jego kondycji psychofizycznej oraz duchowej.

²⁴ *Morderstwo w Orient Expressie*, DVD, IMPERIAL CINEPIX Sp. z o.o., Warszawa 2018, s. 5.

²⁵ *Ibidem*, s. 4.

²⁶ Więcej o wadze *kairosu* jako czasu zbawienia i jego odzwierciedleniu w kulturze popularnej w: Z. Mikołajko, *Religia bez właściwości*, w: T. Chachulski, J. Snopek, M. Ślusarska, *Religijność w dobie popkultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2014, s. 14.

Bóg, Jego obecność i prawa jawią się jako równoprawni partnerzy dialogu wobec zbrodni, która wydaje się być emanacją zła wcielonego. Bezbronność dziecka, jego niewinność zostaje przyporządkowana nielogicznej i obcesowej sile zła. Nie ma tu jednak prostych rozwiązań, nie ma jednoznacznych odpowiedzi. Sam Poirot – można by zaryzykować stwierdzenie, iż kilkakrotnie ukazujący się widzowi jako *alter ego* samego Chrystusa – pozostaje po stronie człowieka. Potępia zbrodnie, jednak nie potępia człowieka. Niejako bierze na siebie, pozwalając zachwiać swoją opinię w branży detektywa, który jest w stanie rozwikłać każdą zagadkę, byle tylko uratować człowieka, który się zgubił, który popełnił zbrodnię, w myśl której wszystko miało powrócić do pierwotnej harmonii, jednak nic się nie zmieniło. Zbrodnia, śmierć mordercy nie dają ukojenia bólu, nie przywraca życia.

Ostatnia scena filmu ukazuje Poirot otrzymującego na dworcu wezwanie do Kairu, by pomóc rozwiązać następną zagadkę. Doniesienia prasowe jakoby Kenneth Branagh miał w planach kolejną ekranizację powieści Aghaty Christie *Śmierć na Nilu*, cieszą tym bardziej, że przy jego peanach na cześć prozy Christie można spodziewać się kolejnych zaskakujących nowości i odkryć, w dobrze znanych klasykach literatury popularnej. Poddane kluczom interpretacyjnym nie zawężają bowiem perspektywy, lecz podprowadzają pod polisemantyczność tekstu, rezonując doskonale z dylematami współczesnego człowieka.

Literatura przywołana w artykule

- Christie A., *Morderstwo w Orient Expressie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2006.
- Chrostowski W., Mróz M., *Oblicza kryzysu w Biblii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2004.
- Curran J., *Abc zbrodni Agaty Christie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Poznań 2012.
- Curran J., *Sekretne zapiski Agaty Christie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Poznań 2010.
- Ejsmond M., *Popularne/niepopularne. Kultura popularna w nowoczesnych społeczeństwach*, w: Ejsmond M., Kosmalska B., Mendel M. (red.), *Obraz, przestrzeń, popkultura. Inspiracje badawcze w polu pedagogiki społecznej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009.
- Fido M., *Świat Agaty Christie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Poznań 2015.
- Holladay W. L., *A Concise Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament*, edycja elektroniczna w Bible Works 9.0.
- Jędrzejewski S., *Moralne implikacje przymierza*, „Seminare” 29/2011.
- Kosmalska B., *Zrozumieć obraz*, w: Ejsmond M., Kosmalska B., Mendel M., *Obraz, przestrzeń, popkultura. Inspiracje badawcze w polu pedagogiki społecznej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2009.
- Lemański J., *Księga Wyjścia. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz*, Edycja Świętego Pawła, Częstochowa 2009.
- Lemański J., *Motywy „próby” jako element procesu wychowawczego w tekstach Pięcioksięgu*, „Verbum Vitae” 21/2012.

- Mikołajko Z., *Religia bez właściwości*, w: Chachulski T., Snopek J., Ślusarska M. (red.), *Religijność w dobie popkultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2014.
- Morderstwo w Orient Expressie*, DVD, IMPERIAL CINEPIX Sp. z o.o., Warszawa 2018.
- Nowińska J., *Spektrum światła i barw w obrazie Boga w Apokalipsie św. Jana. Przesłanie teologiczne*, „Łódzkie Studia Teologiczne” 3(26)/2017.
- Pawłowski Z., *Forma i struktura literacka Księgi Wyjścia 19-24*, „Collectanea Theologica” 3(69)1999.
- Pikor W., *Zbawienie – zmaganie o Boże oblicze na twarzy Kaina (Rdz 4,1-16)*, „Verbum Vitae” 1/2002.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 2000.
- Szurik B., *Eschatologia chrześcijańska w popkulturze*, w: Chachulski T., Snopek J., Ślusarska M. (red.), *Religijność w dobie popkultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2014.

Literatura pomocnicza

- Ferdek B., „Miłosierdzie Boże jako źródło usprawiedliwienia grzesznika”, „Perspectiva Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne” 1(2)/2013.
- Jachym J., „Sprawiedliwy według Ez 18”, „Łódzkie Studia Teologiczne” 6(1997).
- Malina B., „Christ and Time: Swiss or Mediterranean”, „The Catholic Biblical Quarterly” 1(51)/1989.
- Majewski J., Cybulska P., „Narodziny popreligii. Religia w dobie kultury popularnej”, „Sensus Historiae” 3(28)/2017.
- Mędała S., *Ewangelia według św. Jana. Wstęp, przekład z oryginału, komentarz, cz. I i II*, edycja św. Pawła, Częstochowa 2010.
- Pavis P., *Współczesna inscenizacja. Źródła, tendencje, perspektywy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Tułodziecki T., „Eliasz. Słowo Boże lekarstwem na kryzys wiary proroka (1 Krl 17,1-19,21)”, w: D. Dziadosz (red.), *Świadkowie wiary. Biblia o wierze*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2014.
- Willes D., *Krótką historia przestrzeni teatralnych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.