

Joanna WOJNICKA

## BEGINKA WE WSPÓŁCZESNEJ EUROPIE O filmie „Hadewijch” Brunona Dumonta

*Odnalezienie artysty niekoniecznie religijnego, niekoniecznie deklarującego się jako wierzący, ale próbującego mierzyć się z takimi tematami, jak na przykład osobowe doświadczenie religijne, jest intrygujące. W kinie zachodnim takim artystą wydaje się Bruno Dumont. Jest to jeden z bardziej interesujących twórców współczesnego kina, podejmujący dialog z intelektualną tradycją katolicką swojego kraju. Dumont nie jest katolikiem, nie określa się nawet jako wierzący, ale to on, jako chyba jedyny, próbuje podążać drogą wyznaczoną wcześniej przez Roberta Bressona.*

„Błędy naszej epoki pochodzą z chrystianizmu bez pierwiastka nadprzyrodzonego. Przyczyną jest laicyzm – a przede wszystkim humanizm”<sup>1</sup> – pisała Simone Weil. Humanizm to jeden z filarów nowożytnej Europy i nie tak łatwo oskarżać go – przynajmniej przy jego klasycznym rozumieniu – o spowodowanie jej duchowego upadku. W enigmatycznym stwierdzeniu Weil jest jednak coś przykuwającego uwagę. Czy francuska filozof (mająca, jak się twierdzi, katarskie inklinacje, a przy tym daleka od ortodoksji) używa słowa „chrystianizm” jako nazwy systemu moralno-filozoficznego, zredukowanego do zespołu norm etycznych? Być może. Laicyzm, rozumiany jako doktryna całkowitej separacji sfery publicznej od religii, jest dzieckiem francuskiej tradycji oświeceniowej, ale to już renesansowy humanizm – z całym bogactwem odkryć, z pięknem swojej sztuki – zaproponował człowiekowi emancypację, a ten ją przyjął i zaczął podążać drogą, która – krok po kroku – wyprowadziła go poza horyzont chrześcijańskiego rozumienia świata. W czasie, gdy Simon Weil formułowała swoje tezy (a więc pod koniec lat trzydziestych ubiegłego wieku i na początku drugiej wojny światowej), w społeczeństwach europejskich rozumienie norm wykształconych w modelu chrześcijańskiej moralności było jednak powszechne; nawet jeśli już wówczas wiele spośród nich odrzucono. Wiele owych norm przejęły ideologie, zastępujące chrześcijaństwo i oferujące człowiekowi rzekomą egzystencjalną pełnię oraz zbawienie społeczne. Ta antropologizacja i swoista „socjalizacja” chrześcijaństwa okazała się również problemem dla samego Kościoła katolickiego, doprowadziła bowiem do jego głębokiej wewnętrznej erozji. Nie rozwijając tego zagadnienia, warto jednak

<sup>1</sup> S. Weil, *Zeszyty*, w: *taż, Wybór pism*, tłum. i oprac. C. Miłosz, Wydawnictwo Znak, Kraków 1991, s. 60.

zadać pytanie, jak – i czy w ogóle – współczesny człowiek, wyrosły w pozbawionym zrozumienia religijnego, postchrześcijańskim świecie Zachodu postrzeżga osobowe doświadczenie religijne. Nie religię jako taką, a jednostkowe, osobiste doświadczenie wiary.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę współczesną kulturę, możemy na to pytanie odpowiedzieć jednoznacznie: Nie postrzeżga go wcale. A dlaczego nie postrzeżga? – Bo nie może, nie ma do tego narzędzi. Nie rozumie tego rodzaju doświadczenia, nie potrafi go też opisać. Potwierdza to przykład współczesnego kina, dla którego temat ten praktycznie przestał istnieć. W odpowiedzi na taką tezę szybko pojawiają się tezy przeciwnie: Jak to? Przecież produkowane są filmy poruszające problematykę religii, filmy, które – nawet na przekór dominującej narracji – deklarują, że „Bóg nie umarł”<sup>2</sup>, opowiadają o miłości rodzinnej, prezentują historie biblijne (albo w wersji komiksowej, albo w wersji adaptującej rozmaite współczesne prądy ideowe), proponują tematy z kręgu mniej lub bardziej (najczęściej bardziej) enigmatycznej „duchowości” (słowo „duchowość” należy przy tym do najczęściej używanych określeń z gatunku tych, pod którymi nic konkretnego się nie kryje). Nie o takie kino religijne jednak tu chodzi; nie o filmy podejmujące problemy moralne (czasem bardzo ważne), nie o familijne opowieści „o chłopcu, który widział niebo”<sup>3</sup> (często pozytywne), nie o rekonstrukcje historyczne (nierzadko efektowe), lecz o takie dzieła filmowe, które podejmują problem leżący u podstaw doświadczenia religijnego: problem osobistego spotkania człowieka z Bogiem, stworzenia ze Stwórcą, skończoności z Nieskończonym. Spotkania, które bywa cierpieniem, wymaga największych ofiar, które często wiedzie w środek duchowej walki i zmusza do rezygnacji z siebie (rzecz we współczesnym świecie nie do pomyslenia) w imię otwarcia duszy na przyjęcie Łaski. We współczesnym kinie niemal nieobecny jest problem tego głębokiego przeżycia, które prowadzi do odrzucenia siebie z jednoczesnym poczuciem osiągnięcia najwyższej pełni.

Jak współczesna zachodnia kultura może takie doświadczenie zrozumieć, skoro odrzucono pojęcie umartwienia, uznając umartwienie za masochizm, a jednocześnie nakazując ćwiczenie ciała w imię zdrowia i komfortu życia? Jak może ona przyjąć ascezę, skoro wyśmiano konieczność postów, lansując przy tym oczyszczające głodówki? Jak może rozumieć kontemplację, skoro zdeprecjonowano różaniec, widząc w nim co najwyżej „klepanie zdrowasiek”, ekscytując się natomiast powtarzaniem mantry w buddyjskich klasztorach? Takich przykładów można przytaczać wiele. Współczesny człowiek nie jest w stanie zaakceptować doświadczenia religijnego, ponieważ wmówiono mu,

<sup>2</sup> *God's Not Dead*, 2014, USA, reż. H. Cronk, scen. C. Solomon, Ch. Konzelman.

<sup>3</sup> *Niebo istnieje... naprawdę (Heaven Is for Real)*, 2014, USA, reż. R. Wallace, scen. Ch. Parker, R. Wallace.

że stanowi ono formę opresji i zamach na jego wolność – albo inaczej, może je przyjąć pod warunkiem, że dzięki temu będzie mógł „realizować siebie”. Przy takim rozumieniu religia staje się – jak określał to Joseph Ratzinger–Benedykt XVI – supermarketem, z którego bogatej oferty wybiera się to, co najbardziej odpowiada „konsumentowi”, część niewygodnych elementów pomijając, a część redukując do enigmatycznych norm społecznych<sup>4</sup>.

Ten rodzaj antropologizacji religii zakłada jeszcze daleko idącą „socjalizację” – podkreśla się, że religijna wrażliwość powinna się spełniać w relacjach między ludźmi. Relacja człowiek–człowiek zdominowała chrześcijańskie myślenie, wypierając niejako podstawową relację: człowiek–Bóg. Ów aspekt międzyludzki nigdy nie był chrześcijaństwu obcy, co więcej – był jednym z jego fundamentów, obecnie jednak zdaje się przysłaniać ten pierwszy, konstytutywny poziom. Dlatego współczesny człowiek, nierzadko także współczesny katolik, częściej myśli o Kościele w kategoriach organizacji charytatywnej niż mistycznego ciała Chrystusa. Widać to również w postrzeganiu klasztorów. Łatwiej akceptuje się zakony posługujące, prowadzące szkoły, szpitale, przytulki, niż zakony kontemplacyjne, które dla wielu są po prostu „wspólnotami darmozjadów”.

Współczesność pozbawiła człowieka pokory. Czyniąc z niego często bezmyślnego odbiorcę kulturowej papki, wmówiła mu jednocześnie, że jest lepszy, dojrzałszy od swoich przodków, że osiągnął jakąś bliżej nieokreśloną pełnię. Dlatego patrzy na minione pokolenia jak na ludzi, którzy żyli w opresyjnych systemach politycznych, w patriarchalnym społeczeństwie, nie wiedzieli o istnieniu bakterii, ulegali przesądom głoszonym przez kastę kapłanów, a na dodatek nie myli się i nie wiedzieli, że Ziemia jest okrągła. Tej uderzającej pysze współczesności uległ w ostatnich dekadach także Kościół, zakładając, że współczesny człowiek wyrósł ponad doświadczenie przodków, stał się bardziej niezależny, a w związku z tym nie należy go karmić dawnymi doktrynami, a teorię św. Tomasza z Akwinu lepiej zastąpić na przykład myślą Heideggera. Jeśli współczesny chrześcijanin oczekuje od religii wskazówek, jak osiągnąć samorealizację, to trudno oczekiwać, że uzna on własną grzeszność i zaakceptuje drogę pokuty. Jeśli zakłada, że jego wiara najpełniej wyraża się w relacji z drugim człowiekiem (skądinąd bardzo istotnej), to nie zrozumie pełnej wyroczeń ścieżki, jaką podąża ktoś bez reszty oddany kontemplacji.

Ta wyjałowiona świadomość sprawia, że we współczesnej kulturze, a już na pewno we współczesnym kinie, próżno szukać dzieł, które w poważny sposób traktują ludzką religijność – nie religię ani Kościół (takich produkcji pojawia się sporo), ale doświadczenie Boga w obrębie Kościoła. Brakuje filmów,

<sup>4</sup> Por. np. J. R a t z i n g e r, *Klucze Królestwa Niebieskiego*, w: tenże, *Głód Boga. Kazania z Pentling*, tłum. P. Kazimerczak, Wydawnictwo WAM, Kraków 2016, s. 153.

które odwołują się do tradycji, a nie do mętnego quasi-pelagianizmu. Trzeba sprawiedliwie dodać, że w całej historii kina też nie było ich wiele. Kino jest sztuką dwudziestego wieku, dość dokładnie odzwierciedla jego intelektualne i duchowe przygody. Istnieje jednak tendencja, by niektórych twórców uważać za przedstawicieli kina religijnego, nawet jeśli nie mają oni z nim wiele wspólnego. Poniekąd można to usprawiedliwić, ponieważ twórcy ci posiadali przynajmniej pewną wiedzę wynikającą z zakorzenienia w przestrzeni kultury, która zagadnienia religijne umiała opisać, nawet jeśli był to język krytyczny. Harce Luisa Buñuela, rażące czasem prostactwem, zdają się wyrafinowaniem w obliczu popisów niektórych współczesnych artystów. Ale ten wychowanek jezuickich szkół dobrze znał tradycję, z którą się mocował. Podobnie było z Ingmarem Bergmanem, który podejmował temat wątpienia i wiary z przekonaniem i powagą. Carl Theodor Dreyer, uznawany za reżysera religijnego, w swoich filmach (może z wyjątkiem *Słowa*<sup>5</sup>) podejmował nie tyle problem wiary, ile problem opresji systemu – między innymi religijnego – wobec jednostki. Dość powiedzieć, że *Męczeństwo Joanny d'Arc*<sup>6</sup> można traktować jako film antyklerykalny, nie zaś jako film o męczeństwie i świętości, a już na pewno nie jako film katolicki. To film protestanta, który odrzuca pośrednictwo Kościoła w relacji z Bogiem<sup>7</sup>. Niemniej jest to arcydzieło, Dreyer bowiem świetnie zdawał sobie sprawę, że obcuje z bardzo delikatną materią, a przy tym był po prostu wybitnym filmowcem. Oczywiście można też przytoczyć przykłady artystów uprawiających prawdziwe kino religijne, takich jak Robert Bresson i Andriej Tarkowski. Oni obaj, jeden z perspektywy tradycji katolickiej, drugi z prawosławnej, podjęli temat doświadczenia religijnego, dążenia człowieka do Boga, i pokazali to w sposób daleki od trywialności.

We współczesnym kinie naprawdę trudno znaleźć takie przykłady. Od czasu do czasu pojawiają się jednak reżyserzy, którzy traktują religijność naprawdę poważnie, nie ograniczając się w swoich filmach do pożytecznego banału. Próbują – i to jest najbardziej niezwykle – zderzyć to szczególne osobowe doświadczenie ze światem, który nie tyle je odrzuca (jak to bywało u Buñuela), ile zupełnie go nie rozumie, nie operuje kategoriami, za pomocą których mógłby choć trochę się do niego zbliżyć. Być może twórcy ci również doświadczenia religijnego nie rozumieją, ale przynajmniej pozbawieni są owej pychy, która tak często prowadzi do obrazoburczego banału.

<sup>5</sup> *Ordet*, 1955, Dania, scen. C.Th. Dreyer.

<sup>6</sup> *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928, Francja, scen. J. Delteil.

<sup>7</sup> Aspekt konfliktu między wewnętrznym doświadczeniem jednostki a opresją instytucji podkreśla na przykład Tadeusz Szczepański, charakteryzując twórczość Dreyera w *Historii kina* (por. T. Szczępański, *Autorskie kino Carla Theodora Dreyera*, w: *Historia kina*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, t. 1, *Kino nieme*, Universitas, Kraków 2009, s. 348-350).

Kiedy myślimy o europejskim kinie religijnym, najczęściej przywołujemy twórców rosyjskich. Stało się to niemal tradycją, Rosjanie bowiem w opinii zachodnioeuropejskich widzów i krytyków od lat uznawani są za „speców od duchowości”. Można się na to zżymać, ale trudno nie zauważyć, że w ostatnich latach to właśnie w rosyjskim kinie pojawiła się chyba jedyna naprawdę poważna opowieść o świętym – przedstawił ją Paweł Łungin w *Wyspie*<sup>8</sup>. To w kinie rosyjskim tworzy reżyser, który jak kiedyś Tarkowski, z własnego doświadczenia religijnego czyni rusztowanie dla swoich filmów – Andriej Zwiagincew. Rosjanie raczej nie przejmują się opiniami Zachodu (dotyczy to zresztą nie tylko filmowców) i kręcą filmy wyrastające z ich własnej tradycji. Mają też – co oczywiste i co bardzo wyraźnie widać – zupełnie inne doświadczenia niż ich zachodnioeuropejscy koledzy. W zachodnim kinie niełatwo znaleźć podobne przykłady twórców i filmów (w kinie środkowej Europy od czasu do czasu pojawiają się tak niezwykle obrazy, jak *Za wzgórzami*<sup>9</sup> Cristiana Mungiu). Wynika to z faktu, że współczesna Europa jest postchrześcijańska, a zatem jej twórcy nie są w stanie odnieść się do dawnej tradycji, bo jej po prostu nie znają, nie potrafią operować pewnym kodem kulturowym inaczej niż na poziomie ekscentrycznego ozdobnika. Tym bardziej odnalezienie artysty niekoniecznie religijnego, niekoniecznie deklarującego się jako wierzący, ale próbującego mierzyć się z takimi tematami, jak na przykład osobowe doświadczenie religijne w sposób frapujący, a przede wszystkim – znów użyję tego słowa – poważny, jest tak intrygujące.

W kinie zachodnim, a konkretnie – francuskim, takim artystą wydaje się Bruno Dumont. Jest to jeden z bardziej interesujących twórców współczesnego kina, podejmujący dialog z intelektualną tradycją katolicką swojego kraju. Dumont nie jest katolikiem, nie określa się nawet jako wierzący, ale to on, jako chyba jedyny, próbuje podążać drogą wyznaczoną wcześniej przez Roberta Bressona, a za Bressonem przez – na przykład – Georges’a Bernanosa (do tych fascynacji otwarcie się przyznaje).

Bruno Dumont – z wykształcenia filozof, absolwent Uniwersytetu Lille – zadebiutował w roku 1997 filmem *Życie Jezusa*<sup>10</sup>. Nie jest to jednak opowieść ewangeliczna, lecz portret współczesnych młodych ludzi uwikłanych w problemy niezwiązane z religią – gangi, handel narkotykami. Kolejne filmy: *Ludzkość*<sup>11</sup>, *Flandria*<sup>12</sup>, pokazały, że jego filmowy styl – prosty i redukujący bohaterów do cielesności, jest niejako odwrotnością filmowych koncepcji Bressona. Przez konkretność rzeczywistości Bresson chciał zatrzymać widza

<sup>8</sup> *Ostrow*, 2006, Rosja, scen. D. Sobolew.

<sup>9</sup> *Dupa dealuri*, 2012, Belgia, Francja, Rumunia, scen. C. Mungiu.

<sup>10</sup> *La Vie de Jésus*, Francja, scen. B. Dumont.

<sup>11</sup> *L'Humanité*, 1999, Francja, scen. B. Dumont.

<sup>12</sup> *Flandres*, 2006, Francja, scen. B. Dumont.

niejako na progu doświadczania świata. Redukował kino do procesu czystej rejestracji, podczas której świat materialny przekształca się w rodzaj swojego odbicia (na taśmie filmowej), stając się przez to niematerialny i sugerując widzowi swą „podwójną” naturę – istnienie materialne antycypujące coś więcej: ukrytą tajemnicę, która odsyła do meta-fizyki. Bresson w swoich zapiskach zawarł przekonanie, że „kinematograf” (używał określenia „kinematograf”, „kinem” nazywając to, co według niego było fałszem – zapożyczenia z innych dziedzin sztuki niszczące prawdziwą naturę filmu) jest sztuką mającą może największą zdolność odsłaniania immanentnej tajemnicy rzeczywistości. Aby tę zdolność wykorzystać, reżyser musi pokazywać rzeczywistość widzowi w sposób bezpośredni, w pełnej prostocie jej „materialności”. Dzięki konsekwentnemu stosowaniu tego zabiegu świat Bressona jest bardzo konkretny, a jednocześnie odsyła do czegoś, co się kryje poza konkretnością.

W filmach Dumonta – przynajmniej w tych pierwszych – materia jest materią, ciało jest ciałem. I – można powiedzieć – niczym więcej. Dumont pokazuje ciało w sposób niezwykle dosadny, prezentuje fizjologię, odziera je z intymności. Bresson ukazywał człowieka: jego obecność na ekranie była bardzo konkretna, reżyser nigdy jednak nie przekraczał granicy intymności. Gdyby to czynił, jego kino nabrałoby zupełnie innego charakteru. Tę granicę przekroczył Dumont, dlatego jego filmy wydają się przytłaczać materią. Reżyser niemal epatuje materialnością, jakby chciał powiedzieć „tym właśnie jest człowiek”. Dzięki temu Dumont zyskał opinię twórcy, który koncentruje się na „zachowaniach ludzkich, materializmie i fizjologii”<sup>13</sup>. Rafał Syska, autor wnikliwego studium o tym reżyserze, pisze też o obecności zła w jego filmach: „Dumontowskie zło funkcjonuje [...] niejako poza moralnymi antynomiami; to negatywny aspekt bytu, niewyrosły z potencjału metafizyki, choć zarazem prowadzący bohaterów do doświadczeń zgoła transcendentnych. [...] Dumont rozkoszuje się materią i jest daleki od wzniosłego humanizmu; tropi zło i pierwiastek duchowy, ale częściej znajduje strach, prymitywne popędy i instynkty – ową kosmiczną energię świata, którą ludzkość stara się wprzęgnąć w tryby kodeksów moralnych”<sup>14</sup>.

Wszystko, co pisze Syska, wydaje się prawdziwe w odniesieniu do pierwszych filmów Dumonta. Po nich jednak pojawiają się kolejne, które prowadzą nas dalej, czyniąc ową narrację o „materialności” (skądinąd dość uparcie przypisywaną Dumontowi) niewystarczającą. W roku 2009 reżyser nakręcił *Hadewijch*<sup>15</sup>, w 2011 *Poza szatanem*<sup>16</sup>, a dwa lata później *Camille Claudel*

<sup>13</sup> R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014, s. 368.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> *Hadewijch*, Francja, scen. B. Dumont (w Polsce film znany jest też pod tytułem *Wierząca*).

<sup>16</sup> *Hors Satan*, Francja, scen. B. Dumont.



1915<sup>17</sup> – trzy filmy, które mogą, jeśli chce się inaczej na nie spojrzeć, wrywać widza z tego zamknięcia w kręgu materii i cielesności. Pod wieloma względami wydają się podobne do wcześniejszych. Reżyser nadal stosuje metodę polegającą na skupionej obserwacji, oszczędnej stylistyce, koncentrowaniu się na prostych zachowaniach. Znowu może się wydawać, że zostaliśmy przytłoczeni materią, z której kręgu nie ma ucieczki. Przyzwyczajony do tego stylu widz może jednak poczuć się zaskoczony, niejeden nawet rozczarowany. Oto w ów brutalny świat zaczyna wdzierać się religia. Nie jest ona wyraźnie deklarowana przez reżysera, nie jest też narzucającym się kluczem interpretacji świata i bohaterów. Jest jednak kluczem możliwym, co więcej – dającym zaskakujące rezultaty. Dumont nie zaczął tworzyć filmów religijnych, podsunął natomiast widzowi pewien trop, do końca go nie ujawniając, może nie wiedząc (a może wiedząc), co się za nim kryje. Otworzył jednak furtkę, którą rzadko napotykalmy we współczesnym kinie.

Być może to właśnie *Hadewijch* najbardziej konsternuje nieprzygotowanego odbiorcę, bo w tym filmie religia pojawia się w sposób jawny. Ale też wśród recenzji i omówień *Hadewijch* (przynajmniej w Polsce) występuje wiele nieporozumień i nietrafnych – przynajmniej w mojej ocenie – sądów. O czym zatem mówi film Dumonta? Oto młodziutka Céline jest postulantką w żeńskim klasztorze klauzurowym. Jej postawa, potrzeba umartwienia i żarliwa religijność nie znajdują jednak zrozumienia. Dziewczyna zostaje usunięta. Dowiadujemy się, że Céline pochodzi z zamożnej burżuazji, jej ojciec jest ministrem, rodzina zajmuje wytworny apartament na Wyspie św. Ludwika. Dziewczyna nie ma jednak żadnego kontaktu z rodzicami. Nie szanuje ojca. Jej matka wydaje się pogrążoną w apatii (może depresji?) wycofaną arystokratką, którą córka niewiele obchodzi. Céline, studiująca teologię, błąka się sama po Paryżu. Któregoś dnia, podczas wizyty w kawiarni, poznaje trzech młodych mężczyzn. Wśród nich jest Arab Yassine, który zaczyna interesować się dziewczyną. Yassine to muzułmanin, bardzo poważnie traktuje on swoją wiarę. Głęboka religijność Céline wyraźnie go fascynuje. Ale to nie on staje się ważną postacią w nowym życiu dziewczyny, lecz Nassir, starszy brat Yassine'a. Céline uczestniczy w spotkaniach muzułmanów, słucha ich rozmów o koniecznej aktywności, o potrzebie manifestowania wiary, o przeciwstawieniu się panującej obojętności. Podczas podróży w pobliże swojego klasztoru dziewczyna mówi Nassirowi o Hadewijch – niderlandzkiej mistyczce, której imię chciałaby przyjąć. Deklaruje też gotowość poświęcenia życia. Wyjeżdża z Nassirem do Palestyny, tam spotykają ludzi z islamskiej organizacji terrorystycznej. Po powrocie do Paryża oboje dokonują aktu terroru. Wsiadają do

<sup>17</sup> *Camille Claudel 1915*, 2013, Francja, scen. B. Dumont.

metra, a po chwili następuje wybuch. Jak możemy się domyślać, wśród ofiar są też młodzi zamachowcy.

Scena ta powinna kończyć film, jednak Dumont nie proponuje widzom jednoznacznego finału. Po scenie w metrze następują jeszcze kolejne, układające się w drugą finalną sekwencję. W ostatnich ujęciach widzimy Céline stojącą nad brzegiem sadzawki. Miejsce znajduje się nieopodal klasztoru. Jest tam też Dawid, młody mężczyzna, który pojawił się już na początku filmu – wtedy widzowie byli świadkami jego aresztowania. Dawid pracował przy renowacji kościoła, ale został zatrzymany przez policję, ponieważ naruszył zasady zwolnienia warunkowego. Jest więc kryminalistą, byłym więźniem. I to on znalazł się na drodze Céline w momencie, kiedy dziewczyna usiłowała popełnić samobójstwo. Céline zanurza się w sadzawce, zapewne chcąc się utopić. W ostatniej chwili ratuje ją właśnie Dawid. To jest scena zamykająca film.

Tak potraktowany temat rodzi bardzo wiele możliwości interpretacyjnych. Można ten film potraktować – i będzie to współgrało ze współczesną wrażliwością – jako opowieść o poszukiwaniu osobistej relacji z Bogiem, która nie mieści się w regułach zinstytucjonalizowanego katolicyzmu. Można też – jak robi to Syska – zestawić dwa modele religijności: religijność bierną, cielesną z religijnością aktywną. „Wiara Céline była pasywna – pisze Syska – ograniczona do własnego ciała, które stanowiło przestrzeń w pełni oddaną Bogu (przez post, wstrzemięźliwość seksualną, modlitwę, a w przyszłości także umartwianie się). Tymczasem u podstaw wiary Nassira legła aktywność, kontynuacja dzieła stworzenia oraz przekonanie, że na człowieka nałożone zostały obowiązki wobec Boga i zainicjowanego przez niego aktu kreacji”<sup>18</sup>.

Właściwie obie te interpretacje znaleźć mogą potwierdzenie w filmie. Pierwszą można nawet – przy odrobinie dobrej woli – wytłumaczyć jego tytułem. Warto bowiem zadać pytanie: dlaczego Hadewijch? Dlaczego akurat imię tej mistyczki znalazło się w tytule i dlaczego to ona ma być punktem odniesienia dla bohaterki filmu? Jednoznacznie trudno na to pytanie odpowiedzieć, ale można wskazać kilka powodów. Hadewijch (czyli Jadwiga<sup>19</sup>) z Antwepii (lub Hadewijch z Brabancji, bo tak też jest nazywana), urodzona około roku 1200, zmarła sześćdziesiąt lat później, była poetką i mistyczką, należała do niemałej grupy uprawiających pisarstwo kobiet średniowiecza. Pisała w języku brabanckim, pozostawiła po sobie poezje, księgę wizji, a także listy. Była beginką – i ten fakt może sugerować nam pewną koncepcję religijności. Ruch beginek (także begardów, jego męskiej odmiany) pojawił się pod koniec dwunastego wieku głównie w Niderlandach, lecz także w Niemczech i na północy Francji. Beginki nie składały ślubów zakonnych, ale żyły we

<sup>18</sup> Syska, dz. cyt., s. 415.

<sup>19</sup> Przyjmuje się także wersję, że pod imieniem Hadewijch kryją się dwie autorki.



wspólnotach, oddając się pobożnym praktykom, pracy i dobroczynności. Były wśród nich wybitne mistyczki, jak właśnie Hadewijch czy żyjąca mniej więcej w tym samym czasie saksońska arystokratka Mechtylda z Magdeburga. Bliska związków z beginkami była również św. Katarzyna Sieneńska, choć ostatecznie została dominikańską tercjarką. Hadewijch i Mechtylda są przedstawicielkami średniowiecznej mistyki Północy, rozbrzmiewającej często głosami wybitnych kobiet, począwszy od św. Hildegardy z Bingen, przez św. Gertrudę z Helfty, po św. Brygidę Szwedzką czy Julianę z Norwich (by wymienić tylko najślawniejsze). Te niezwykle kobiety, piszące często w językach narodowych, wzbogacają barwny pejzaż średniowiecza. Beginki jawią się na jego tle rzeczywiście wyjątkowo.

Ruch beginiek (dotarły także do Polski) okazał się znaczny i wpływowy. Rozwijał się w czasie, kiedy w Europie zaczęły dominować zakony żebracze (dominikanie i franciszkanie). W pewnym momencie jego istnienie zaczęło budzić niepokój. Beginiaże (jak nazywano wspólnoty) powstawały w wielu miejscach, były liczne, czasami przypominały małe miasteczka. W niektórych przypadkach wymykały się kościelnej jurysdykcji, niektóre z nich zaczęły się zbliżać do kręgów heretyckich. W środowisku beginiek pojawił się bowiem oryginalny typ mistyki zwany mistyką oblubieńczą (nupcjalna), kojarzony także z szeroko pojętym nurtem mistyki nadreńskiej, stanowiącym jeden z bardziej fascynujących nurtów późnego średniowiecza. Jednakże najwybitniejsi przedstawiciele mistyki nadreńskiej (między innymi Mistrz Eckhart) oskarżani byli o herezję.

Mistyka oblubieńcza, miłosna, ma ów wyjątkowy charakter spotkania duszy z Bogiem, spotkania, w którym dusza łączy się z Nim w pełnym uniesienia uczuciu. „Szukam Cię w myślach / jak dziewica potajemnie szuka swej miłości. / Ciężko zachoruję, / bo jestem przywiązana do Ciebie. / Ta więź jest silniejsza ode mnie, / dlatego nie mogę uwolnić się od tej miłości. / W ogromnym pragnieniu wołam za Tobą / żalonym głosem. / Wyczekuję Cię z trwogą w sercu; / nie mogę odpoczywać; płonę / nieugaszenie w żarze Twej miłości”<sup>20</sup> – pisze Mechtylda w *Strumieniu światła Boskości*. Język tego dzieła, literacko wyrafinowany, był świadectwem nowej tendencji, która zaczęła dominować w późnośredniowiecznej Europie. Frances Beer, autorka monografii poświęconej najśłynniejszemu mistyczkom średniowiecza, pojawienie się nowego języka i sposobu obrazowania w pismach mistycznych nazywa przejściem „od wojownika do Oblubieńca”<sup>21</sup>, a czyni tak, zestawiając pełne wizjonerskiej

<sup>20</sup> Mechtylda z Magdeburga, *Strumień światła Boskości*, ks. II, 25, tłum. i oprac. P.J. Nowak OFM, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2004, s. 108.

<sup>21</sup> Por. F. Beer, *Kobiety i doświadczenie mistyczne w Średniowieczu*, tłum. A. Branny, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 74.

siły i teologicznej głębi dzieła Hildegardy z Bingen z „miłosnymi” tekstami Mechtylidy. *Scivias*<sup>22</sup> Hildegardy, precyzyjnie ułożone w traktat teologiczny (nieprzypadkowo w roku 2012 autorka została ogłoszona przez papieża Benedykta XVI Doktorem Kościoła) uderzają rozmachem i siłą wizji ujmującej niemal całe dzieje stworzenia. Hildegarda wykląda doktrynę, Mechtylida, także pisząca o cnotach i grzechach, ukazuje przede wszystkim jednoczący kontakt duszy z Bogiem.

Swoją miłosną wizję Mechtylida opisała nowym językiem. Liryka prowansalska, poezja trubadurów, później także *dolce stil nuovo* Dantego i poetów włoskich stały się wzorcami dla stylu, który zaczyna się rozwijać od początku trzynastego wieku. Wzór *amour courtois* – miłości dwornej rozprzestrzenił się w całej Europie Zachodniej i znalazł też odbicie w płomiennych frazach literatury mistycznej. Jeśli spojrzymy na to tak jak Frances Beer, a więc z punktu widzenia badań mediewistycznych i teologii, dostrzeżemy, że wpływ ten musiał być czymś naturalnym i nie umniejsza religijnej wartości tekstów. Jeśli zaś przyjrzymy mu się z pozycji agnostyka o gnostyckich sympatiach, jak Denis de Rougemont, zauważymy we wpływie tym nowe wcielenie Erosa wyrwywającego się z więzienia materii<sup>23</sup>. Faktem jest jednak, że oblubieńczą mistykę beginek i mistyków nadreńskich Kościoł przyjmował wówczas z dużym dystansem.

Posądzanie beginek o sympatyzowanie z katarami, o kwietyzm czy bliski związek z braćmi wolnego ducha nie było bezpodstawne. Mistyka oblubieńcza zakłada ściśle zjednoczenie duszy z Bogiem, jakąś tajemniczą komunię, w którą ta – właśnie ta jedna – wybrana dusza wchodzi, stając się wyjątkowa, doskonała, uwolniona od świata (w pewien sposób zaczyna nawet światem gardzić). Chociaż zapewne nie wszystkim tekstom mistyki oblubieńczej można przypisać takie intencje, to ów rodzaj nachylenia kwietystycznego bywa w nich obecny, co potwierdził Sobór w Vienne (obradujący w latach 1311-1312), który ostatecznie potępił beginki. Zarzucono im między innymi szerzenie poglądu, że w doczesnym życiu całkowicie zjednoczone z Bogiem dusze nie potrzebują już norm moralnych ani przykazań. Sobór w Vienne poprzedziły sąd i spalenie na stosie (w roku 1310) jednej z beginek, pochodzącej z północnej Francji Małgorzaty Porete, autorki dzieła *Speculum simplicium animarum* [„Zwierciadło dusz prostych”], znanego wówczas w Europie „podręcznika” modlitewnego.

<sup>22</sup> Zob. Hildegarda z Bingen, *Scivias*, t. 1-2, tłum. i oprac. J. Łukaszewska-Haberkowa, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 2011.

<sup>23</sup> Por. D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, tłum. L. Eustachiewicz, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1999, s. 118-130.

Wybór imienia Hadewijch – mistyczki i poetki, nie jest więc w filmie przypadkowy. Dumont, który sam napisał scenariusz, doskonale zdawał sobie sprawę z tej bogatej religijnej tradycji. Odniesienie do niej może uprawomocnić interpretacje mówiące o konfrontacji instytucjonalnego Kościoła z osobistym przeżyciem religijnym. Dla wielu widzów dowodem na to będzie fakt usunięcia Céline z klasztoru. Sztywne reguły nie wytrzymują owej konfrontacji. W takiej optyce, doskonale wpisującej się we współczesną wrażliwość, spontaniczna ekspresja jawi się jako niszczona przez doktrynę i ustalone prawo. Wielu widzów w ten właśnie sposób odbierze film. Nie sądzę, żeby tak inteligentny reżyser jak Dumont nie zdawał sobie sprawy z możliwości takiej interpretacji. W pewien sposób ją podsuwa, odsłaniając jednocześnie bogactwo innych dróg.

Czy siostry słusznie usuwają Céline z klasztoru? Jak najbardziej. W pierwszych scenach oglądamy dziewczynę w refektarzu. Podczas posiłku kamera pokazuje ją w towarzystwie innej młodej nowicjuszki. Céline nie je, ma nieobecny wzrok i lekko senną twarz. Jej towarzyszka spokojnie (nawet z apetytem) spożywa prosty posiłek, spoglądając od czasu do czasu na Céline. W tle rozbrzmiewa głos jednej z zakonnicek, czytającej – jak zwykle się to czynić w klasztorze – pobożny tekst: „I usłyszałam głos straszliwy i dziwny jak objawienie i rzekł do mnie: Oto kim jestem. I ujrzałam tego, którego szukałam. Jego oblicze świadczyło o tym z taką jasnością, że rozpoznałam w Nim wszystkie formy, które kiedykolwiek istniały i istnieć będą, a które składają Mu należne hołdy i Mu służą. Pojęłam, że każdy powinien przyjąć, co mu przynależy czy to z błogosławieństwa, czy z potępienia. Pojęłam, że każdy powinien zająć swoje miejsce. I dlatego ci, co błędzą, wracają się do Niego, a niektórzy się gubią i nie mogą wrócić. A niektórzy wydają się zagubieni, choć nigdy nie opuścili Jego boku. Pozostali w pokoju, a nie zaznali pocieszenia. A inni od dziecka trwają na swoim miejscu z godnością, do samego końca”. Fragment ten pochodzi z dzieł samej Hadewijch<sup>24</sup>. Jest to fragment szóstej (z czternastu) wizji, które mistyczka opisała, będąc – jak powiadają egzegeci – pod wpływem Apokalipsy św. Jana. W tekście tym nie ma miłostnego tonu, jest wizja wnikająca w głąb Boskich tajemnic. Ma on zresztą nieco dwuznaczny charakter, jakby zbliża się do myśli o predestynacji. Nie jest to do końca zgodne z katolicką tradycją.

<sup>24</sup> Do dzieł Hadewijch nie udało mi się dotrzeć – w przeciwieństwie do tekstów Juliany z Norwich czy św. Gertrudy z Helfty nie są dostępne w języku polskim, a jej postać pozostaje bardzo mało znana. W ustaleniu źródła tekstu wykorzystanego w filmie pomogła mi książka *Medieval Writings on Female Spirituality* (zob. *Medieval Writings on Female Spirituality*, red. E. Spearing, Penguin Classics, London 2002). Przytaczając cytaty z filmu, posługuję się tłumaczeniami pochodzącymi ze ścieżki dźwiękowej.

Ten fragment jest właściwie introdukcją filmu. Obie siedzące obok siebie dziewczyny, które kamera uparcie nam pokazuje, są jakby obrazem stwierdzeń: „niektórzy wydają się zagubieni, choć nigdy nie opuścili Jego boku”, „inni od dziecka trwają na swoim miejscu” Oglądając to ujęcie, jeszcze tego nie wiemy. Nie znamy losów obu młodych kobiet. A jednak naiwna prostota nowicjuszki, jej – jeśli można tak powiedzieć – banalność, ma w sobie coś urzekającego. Przeorysza pyta potem Céline, dlaczego nie nic nie zjadła. „Poszczę, matko” – odpowiada dziewczyna. Zakonnica wręcza jej kawałek chleba. Czy to oznacza, że nie pochwała postów? Céline jest postulanką, a obowiązkiem przełożonej jest rozeznanie, czy rozumie ona, co stanowi istotę życia zakonnego, zwłaszcza kontemplacyjnego. Praktykowane w klasztorach kontemplacyjnych bezwzględne posłuszeństwo, podporządkowanie regule, to jeden ze „skandali”, jedna, z zasad, których współczesny świat nie rozumie i które odrzuca. Egzaltacja, a przede wszystkim stawianie własnego „ja” w centrum życia kontemplacyjnego jest wrogiem tej formy życia. Dlatego właśnie posłuszeństwo i podporządkowanie regule stanowi najgłębszą powinność zakonnika. Być może Céline też tego nie rozumie, być może traktuje klasztor jak ucieczkę od świata, jako miejsce, w którym jej wrażliwość i jej tęsknoty znajdują odpowiednią oprawę. Może ulega pewnej romantycznej wizji? To wcale nie takie rzadkie. A tymczasem klasztor oznacza twardą drogę. „Nasza reguła nie jest schronieniem – mówi przeorysza w *Dialogach karmelitanek* Georges’a Bernanosa – To nie reguła nas strzeże. To my strzeżemy reguły”<sup>25</sup>.

Gdy widzowie porównują obie młode zakonnice, sympatia, a przede wszystkim zainteresowanie wielu z nich jest po stronie Céline. To ona wydaje się tą wyjątkową, prawdziwie religijną osobą. Postać ta zaspokaja naszą potrzebę niezwykłości. Św. Teresa z Ávila napominała jednak swoje mniszki: „Powiadam więc, że kto ślubem poddał się posłuszeństwu, a zaniedbuje go, nie starając się, jak zdoła najdoskonalej ślub ten wypełnić, nie wiem, po co jest w klasztorze. Taką duszę upewniam, że póki rozmija się z posłuszeństwem, póty nigdy nie dojdzie do kontemplacji ani nawet należycie nie spełni obowiązków życia czynnego. Jest to w moim przekonaniu rzecz niewątpliwa. A nawet i taka, która nie jest związana ślubem posłuszeństwa, jeśli pragnie kiedy dojść do stanu kontemplacji, potrzeba, by trzymała się jedynej drogi bezpiecznej i by bezwarunkowo zdobyła się na oddanie woli swojej pod kierownictwo doświadczonego w życiu duchowym spowiednika”<sup>26</sup>. Céline, modląc się, powtarza słowa akcentujące jej osobistą relację z Bogiem. Kiedy dowiaduje się, że musi opuścić klasztor, płacze w swojej celi: „Zima i jej

<sup>25</sup> G. B e r n a n o s, *Dialogi karmelitanek*, tłum. M. Wierzbicka, Londyn [b.r.w.], s. 33.

<sup>26</sup> Św. T e r e s a o d J e z u s a, *Droga doskonałości*, 18, 7, w: taż, *Dzieła*, t. 2, tłum. bp H.P. Kosowski, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1987, s. 90n.

melancholia jest mroczna, / lecz ciemniejszy od nich jest smutek w naszych sercach. / To, że będziesz, ukochana, tak daleko od nas, źródłem jest naszego nieutulonego żalu. / Dobroć, jaką nam okazałaś w przeszłości, dziś została nam odebrana”. Te słowa – liczba mnoga sugeruje, że pochodzą one od Trójcy Świętej – przypominają skargę ukochanego. Czy Céline czuje się oblubienicą Chrystusa? Św. Gertruda z Helfty w *Ćwiczeniach* formułuje słowa „Chrystusa przemawiającego do duszy”: „Spójrz na mnie i zobacz, kim jestem, moja gołąbko: ja jestem Jezus, twój miły Przyjaciel. Otwórz przede mną wnętrze swojego serca. Ja jestem tym o niezwyklej piękności, który przybył z ziemi zamieszkaną przez Aniołów. [...] Tę zatem, która zechce Mnie pokochać, chcę poślubić, miłować i gorąco kochać. Nauczę ją pieśni dziewic, tak słodko rozbrzmiewającej z moich ust, że będzie zmuszona związać się ze mną naj-słodszym węzłem miłości. Tym, czym Ja jestem z natury, ona stanie się przez łaskę. Obejmę ją ramionami miłości, przyciskając do piersi mojej Boskości, aby mocą mojej gorącej miłości roztopiła się jak wosk przy ogniu”<sup>27</sup>. Słowa te, kłócące się ze współczesną wrażliwością religijną, są pełnym wyrazem mistyki oblubieńczej, która – a zawsze trzeba o tym pamiętać – czerpie biblijny wzór z Pieśni nad Pieśniami. W podobnym stylu modli się w kościele Céline-Hadewijch, już po odejściu z klasztoru: „Miłości niewzruszona, pozdrawiam Cię. Jestem zuchwała i dumna. Chcę zwalczyć Twą moc, choćby za cenę upadku i śmierci”. Czy te słowa są kluczem do jej dalszego postępowania?

Zbliżenie Céline z muzułmanami wydaje się największą zagadką filmu Dumonta. I rzeczywiście rodzić może pokusę interpretacji zestawiającej religijność bierną z religijnością walczącą, jak chce Rafał Syska. Zresztą – tak jak w przypadku usunięcia Céline z klasztoru – reżyser takie odczytanie podpowiada. Tym bardziej, że w sposób bardzo czytelny pokazuje coś jeszcze: obcość Céline w świecie, który ją otacza. Kiedy stara zakonnica mówi, że dziewczyna powinna wrócić do świata, raczej nie wie, jaki jest ów świat (jej wiek i lata przebywania w klauzurze zdają się wskazywać na tę niewiedzę). A jest to świat, w którym nie tylko nie istnieje religia – to świat całkowicie obojętny, w którym doświadczenia dziewczyny nikogo nie interesują. Céline, studentka teologii, nie znajduje nikogo, kto chciałby i mógłby jej wysłuchać (reżyser tego nie pokazuje, wydaje się świadomie). „Bóg umarł, o tym wszyscy już wiemy. Ale fakt, że zdumiewający świat pobożności wznieca dzisiaj tak mało entuzjazmu, pozostaje dla mnie czymś niezrozumiałym”<sup>28</sup> – zauważył Jean-Noël Vuarnet, francuski filozof, twórca efektownej, ale chybionej pracy

<sup>27</sup> Św. Gertruda z Helfty, *Ćwiczenia*, ćw. 3, tłum. B. Chądzyńska, M.I. Rosińska OSBap, M.B. Michniewicz OSBap, Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Kraków 1999, s. 110-112.

<sup>28</sup> J.N. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, tłum. K. Matuszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 13.



o kobiecej mistyce, w której pisze również o Hadewijch. Przedstawia on mistykę tak, jak może ją postrzegać człowiek współczesny, który pozbawiony został religijnego horyzontu. Uzbrojony w rozmaite narzędzia – analizę literacką, psychoanalizę, medyczną wiedzę o kobiecej hysterii i tłumionej seksualności, a także pewną dezynwolturę filozoficzną – Vuarnet omawia zjawisko, które niewątpliwie go fascynuje, z którym jednak nie potrafi sobie poradzić. Ta bezradność przebija z barwnego natłoku zdań, choć grandilokwencja autora za pewne może czarować odbiorców, którzy przyjmują podobną perspektywę.

Dumont szczęśliwie unika takiego podejścia i również to czyni jego film wyjątkowym. Doświadczenie Céline nie jest w żaden sposób „tłumaczone” widzowi, zostaje natomiast przejmująco skonfrontowane z otoczeniem – obojętnym i milczącym. Rzeczywiście „zdumiewający świat pobożności” wzbudza dziś mało entuzjazmu. Są w filmie Dumonta dwie intrygujące sceny, w których wykorzystana została muzyka Jana Sebastiana Bacha. W pierwszej fragment *Die Kunst der Fuge* wykonywany przez francuską grupę La Mathilde jest niemal nierozpoznawalny; gdyby nie informacja w napisach końcowych, naprawdę trudno byłoby w tej interpretacji odnaleźć Bacha. Jest to scena, w której Céline i jej nowo poznany islamski przyjaciel uczestniczą w koncercie. Zespół gra ostrą i głośną muzykę: słychać akordeon, saksofon, mocno akcentowany rytm, ekstacyjny hałas, przy którym publiczność kołysze się i podskakuje. Dźwięk narasta, niemal wprowadzając słuchaczy w trans, a uczestnicy koncertu dają się mu ponieść. W następnej scenie Céline znajduje się już w innym miejscu. To pusty kościół, który – jak to często praktykuje się w dzisiejszych czasach – bywa miejscem występów muzycznych. Kwartet smyczkowy i solista odbywają próbę wykonania fragmentów *Pasji według św. Mateusza*. Muzyka całkowicie pochłania dziewczynę. Kiedy solista śpiewa *Gebt mir meinen Jesum wieder*, jej zaśłuchanie jest pełne. W tej pięknej arii, komentującej zdradę i śmierć Judasza przekupionego za trzydzieści srebrników, padają słowa: „Oddajcie mi mojego Jezusa! Patrzcie, pieniądze, zapłatę zabójcy syn marnotrawny rzuca wam pod nogi. Oddajcie mi mojego Jezusa!”. Trudno powiedzieć, czy dziewczyna rozumie, co śpiewa solista, ale chłonie muzykę i słowa. Artyści grają pięknie i profesjonalnie, jedna ze skrzypaczek uśmiecha się do zaśłuchanej dziewczyny. Muzyka rozbrzmiewa w pustym kościele, zapewne zwykle niezycznym, w którym publiczność słuchać będzie pasji Bacha jako arcydzieła muzycznego, nie pamiętając, że było ono pomnikiem autentycznej religijności. W tej właśnie scenie Céline modli się, wypowiadając słowa o miłości, którą chce zwalczyć choćby za cenę upadku i śmierci. Czy jej kontakt z muzułmanami jest taką próbą?

Właśnie ta część stanowi najbardziej kontrowersyjny fragment filmu. Dlaczego Dumont skonfrontował współczesną samotną katolicką mistyczkę (?) z muzułmanami? Dlaczego kazał jej ulec tej fascynacji? I czy aby na pewno



kazał jej temu ulec? Pierwsze spostrzeżenie, które może się nasuwać, jest następujące: A z kim miała się ona spotkać? Reżyser przedstawia bardzo bolesną dla współczesnych chrześcijan prawdę. Tylko w środowisku islamskim akceptuje się religijność Céline, tylko tam traktuje się wiarę poważnie. Młodzi muzułmanie nadal dyskutują o wersetach Koranu, tak jak kiedyś chrześcijanie dyskutowali nad fragmentami Pisma Świętego (teraz pozostaje im tylko słuchanie z namaszczaniem muzyki Bacha). Czy Nassir cynicznie wykorzystuje Céline, zabierając ją do Palestyny i zapoznając z grupą terrorystów? Czy chce, by stała się muzułmanką? Nic na to nie wskazuje. O co zatem chodzi?

Niezwykłość filmu Dumonta polega na tym, że reżyser bardzo inteligentnie myli tropy (jeśli takie określenie pasuje do jego filmu), unika wyraźnej tezy. Jak bowiem zrozumieć zdumiewające zakończenie filmu, które zostaje przedstawione w taki sposób, jakby ukazane wcześniej wydarzenia – wybuch w metrze i śmierć obojga zamachowców – w ogóle nie miały miejsca? Po scenie, w której ogladamy eksplozję, pojawia się kolejna. Céline wraca do klasztoru<sup>29</sup>. Widzimy ją w tym samym miejscu, gdzie zaczęła się cała historia. Widzimy też młodego robotnika Davida, tego samego, którego wcześniej aresztowała policja. Nagle zaczyna padać deszcz. Céline przebywa w przyklasztornym ogrodzie. Wraz z Davidem chroni się w szklarni, woła ją młoda nowicjuszka – ta sama, którą widzieliśmy w scenie posiłku na początku filmu. Nowicjuszka wydaje się niezmienną, tak samo prosta i bezpretensjonalna, wykonująca w ciszy swoje obowiązki. Trójka młodych ludzi: zwykła zakonnica, robotnik-recydywista i dziewczyna pogrążona w religijnej samotności, znajdują się pod szklanym dachem, w który uderza deszcz. Wszyscy są mokrzy, jakby obmyci wodą. Następnie Céline wchodzi do pustego kościoła (zdumiewające, że reżyser zawsze pokazuje ją samą we wnętrzu, nigdy na przykład podczas Mszy, jakby Céline w ogóle nie uczestniczyła w życiu Kościoła). Podchodzi do niej zakonnica i informuje, że ktoś chce się z nią zobaczyć. Potem Dawid dostrzega policjantów wychodzących z klasztoru, a po chwili dziewczynę idącą przez ogród. Céline zaczyna biec w stronę oddalonej kaplicy, tej samej, przy której widzieliśmy ją na początku filmu. Płacze i mówi: „Moja Miłości, w imię Twej bezimiennej mocy zlituj się nade mną. Jesteś światłem dnia, a moje dni są nocami. Dlaczego? Dlaczego każesz mi, bym Cię ścigała bez ustanku. Dlaczego wciąż mi uciekasz dalej i dalej. Ta cena jest zbyt wysoka, Miłości. Co za przekleństwo być istotą ludzką!”. Można przypuszczać, że to, co przeżywa Céline, to stan dobrze znany w tradycji życia duchowego, przez św. Jana od

<sup>29</sup> Film kręcony był w opactwie Sainte-Marie du Mont des Cats. Opactwo trapistów (nadal czynne) znajduje się na północy Francji w gminie Godewaersvelde, niedaleko granicy z Belgią. Sama nazwa gminy pochodzi z języka niderlandzkiego. Zważywszy na kontekst filmu, lokalizacja ta wydaje się nieprzypadkowa.

Krzyża nazwany „nocą ciemną”<sup>30</sup> (a współcześnie opisywany przez Matkę Teresę z Kalkuty<sup>31</sup>), określane jako pustka, oddalenie się Boga. Przypadek bohaterki filmu nie wydaje się jednak taki oczywisty. Dumont znów podsuwa rozmaite możliwości. Po owym wyznaniu dziewczyna zbliża się do sadzawki, wchodzi do wody, zanurza się w niej i niknie pod powierzchnią, a więc chce popełnić samobójstwo. Być może czyni to tęsknoty za Bogiem. Pragnie tak głębokiego zjednoczenia, że nie czeka, aż śmierć sama do niej przyjdzie. Robi więc coś, czego mimo swojej tęsknoty nie zrobiłby żaden mistyk. Św. Teresa z Ávila pisze, że dusza na pewnym stopniu wzrastania widzi siebie jako zakutą w kajdany i uwięzioną: „Czuje wtedy naprawdę niewolę, w jakiej nas trzyma ciało, i całą nędzę tego życia. Rozumie, jak słusznie Paweł święty błagał Boga o wyzwolenie z tej niewoli, woła z Apostołem i prosi Boga. Chociaż to sprzykrzenie sobie życia i nędza jego powstaje [...] już i na poprzednich stopniach modlitwy, tu jednak nabiera ono takiej siły i gwałtowności, iż dusza chciałaby wyskoczyć z ciała dla zdobycia sobie tej wolności, na którą jeszcze ją nie puszczają. Żyje jakby zaprzędana w niewolę na ziemi obcej; a co najwięcej ją boli, to że mało znajduje takich, którzy by z nią cierpieli nad tym wygnaniem i pragnęli wyzwolenia; przeciwnie, prawie wszyscy kochają to życie i pragną żyć jak najdłużej”<sup>32</sup>. Czy zatem tu jest klucz do postępowania Céline? Przytoczmy inną wielką mistyczkę: „Któż mnie uwolni od wygnania na obczyźnie? Któż mnie wyrwie z siodeł tego świata? O, kiedy porzucę to nieszczęsne ciało i zobaczę Cię bezpośrednio, Boże miłości, Gwiazdo nad gwiazdami? W Tobie, droga Miłości, zostanę wyzwolona od pokusy tej śmierci. W Tobie, miłujący mnie Boże, przekroczę mur ciała, bezpiecznie i z radością Cię zobaczę, bez zagadki, prawdziwie, twarzą w twarz”<sup>33</sup>.

Céline decyduje się na samobójstwo, postępując całkowicie sprzecznie z chrześcijańską tradycją. Śmierć mistyczną ma zastąpić śmierć prawdziwa, która w pierwszej wersji zakończenia rzeczywiście się dokonuje. W wersji drugiej jednak Céline zostaje uratowana. Wyławia ją spod wody Dawid. Robi to bez szczególnego namaszczenia, prawie obojętnie, jakby wygrzebywał uwięzioną w mule rybę. I mimo że dziewczyna przytula się do niego desperacko, jego twarz pozostaje pusta. Tej scenie również towarzyszy muzyka religijna, oratorium André Capleta *Le Miroir de Jésus – Mystères du Rosaire*, czyli *Zwierciadło Jezusa – Tajemnice różańca* (w filmie pojawia się fragment

<sup>30</sup> Zob. św. Jan o d K r z y ż a, *Noc ciemna*, w: tenże, *Dzieła*, t. 1, tłum. B. Smyrak OCD, red. K. Twarowski OCD, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 2004, s. 474-631.

<sup>31</sup> Zob. M a t k a T e r e s a, „Pójdź, bądź moim światłem”. *Prywatne pisma „Świętej z Kalkuty”*, tłum. M. Habura, Wydawnictwo Znak, Kraków 2015.

<sup>32</sup> Św. T e r e s a o d J e z u s a, *Księga życia*, 21, 6, w: taż, *Dzieła*, t. 1, tłum. bp H.P. Kossowski, Wydawnictwo Karmelitów Bosych, Kraków 1997, s. 293n.

<sup>33</sup> Św. G e r t r u d a z H e l f t y, dz. cyt., ów. 5, s. 171n.

*Ukoronowanie w niebie*). Czy jest zatem tak, że to zakończenie ma unieważniać poprzednie, czy naprawdę Céline pragnie unicestwienia, żeby zespolić się z Bogiem? A może rzeczywiście – tak jak w pierwszym przypadku pociąga ją ku śmierci islamski radykalizm, tak w drugim psychiczne udręczenie popycha do samobójstwa? Dumont niczego nie przesądza ani nie narzuca, ale jego film to traktat o religijności, jeden z nielicznych we współczesnym kinie. Być może dla wielu katolików (i nie tylko katolików) jest on nie do przyjęcia. Ale być może tylko na taki obraz współczesny zachodnioeuropejski twórca może się zdobyć.