

Hadewyich ; Bruno Dumont, 2009

Utrpěv svého času četbu "Filmové hermeneutiky" od Rudolfa Starého, nehodlám prohlašovat řádky, které píši, za nic podobného, i když se pokusím tlumočit jeden možný pod povrch jdoucí pohled na nebývalý film, který musí každého i při prvním shlédnutí zaujmout především citově. Proti očekávání poučenějších diváku to *není* příběh holandské mystičky Hadewyich z 12. století. O mystice však přesto tento film je, a to velmi.

Z formálního hlediska je to film velmi složitý. Nemá vlastně začátek, respektive začíná dvěma podobnými scénami jaksi "zprostředka", přičemž se ovšem autor ani v žádné pozdější fázi nenamáhá vysvětlit, co přivedlo hrdinku k onomu pláči, jímž film začíná. Film nemá žádnou (expozici a) kolizi v klasickém smyslu. Zato krize, vnitřní krize je přítomná permanentně - a podotýkám, že již tím se dozvídáme mnohé o pravém mystickém rozpoložení filmu.

Navíc má film dva diametrálně odlišné a spolu neslučitelné závěry, špatný a dobrý. Ač jsou všechny scény filmu naprosto realistické, přesto můžeme - také díky zkušenosti s *Posledním pokušením* Martina Scorseseho - na základě jistých drobných indicií usoudit, že první závěr neplatí, je falešný; ale nepředbíhejme. Autor se také příliš nenamáhá s nějakým vnitřním nebo kauzálním propojením jednotlivých scén: následují po sobě, asi tak jako ubíhají milníky u cesty, jíž projíždíme, jsou to opravdu obrazy, jež prožívá duše hrdinky na její životní pouti. Je jasné, že takto složitý film je nutno číst na základě nějakého hermeneutického klíče, který autor do děje vložil. U dobrých autorů to bývají často nenápadné scény, které se někdy vymykají logice děje. (V jednom z nejvýtečnějších českých filmů *Upír z Feratu* Juraje Herze je to drobná scéna ze stařenkou na přechodu, při níž zazní ono *hieros logos*: "Všichni měli nohu jak přisátou na plynovém pedálu") Domnívám se, že takové interpretační klíče se nalézají ve filmu minimálně tři, a dva z nich mají slovní povahu. Třetí, který nemá slovní povahu a je nejvlastnějším obsahem filmu, se odhalí až na samý závěr, proto si ho také na závěr nechám.

Menším z obou textových klíčů je podle mne poněkud zvláštní výrok představené¹ o tom, že ve světě je mnohem více možností pro cestu k Bohu, nežli

¹ Ve filmu, jehož úvodní a závěrečné pasáže se odehrávají v klášteře, vystupují dvě starší řeholnice jinak nespecifikovaného postavení, které jsou v titulcích označeny jako "představená" a "převorka" a dále jedna mladá novicka (tak také označená v titulcích).

v klášteře (kde je vše předem dané). - Rudolf Starý by na tomto místě jistě neopomenul připomenout, že tato postava je ztělesněním archetypu „Starého mudrce“, ale o to zde primárně nejde. - Onu rozvětvenou spletitost, jejíž naléhavou přítomnost nám „představená“ připomíná, zřejmě ve filmu naznačuje například dichotomie mezi křesťanstvím a islámem a také větvení děje, jež vede až ke zmiňovaným dvěma závěrům.

Ještě důležitějším klíčem je však, míním, četba, kterou Céline/Hadewyich slyší při večeři v refektáři, při momentu, který by se s trochou dobré vůle dal považovat za "kolizi" v příběhu, kdyby ovšem nebylo až příliš jasné, že jde naopak o vyvrcholení jistého, nám neznámého procesu. (Co tímto procesem vlastně je, se postupně během filmu vyjasňuje, takže divák pochopí až na samém konci, oč Céline od počátku šlo.) Nakolik jsem z ruského dabingu, v němž mi byl film pouze přístupný, vyrozuměl, čte se při večeři spis skutečné Hadewyich, popisující její zjevení, jehož součástí byla i "Höllenfahrt", zjevení pekla. Po této večeři je také Céline na základě bagatelního prohrěšku (že nechce jíst) vykázána z kláštera a počíná její fantastická, iluzorní pouť světem.

Velkým, ne zcela jednoznačně řešitelným problémem filmu (vrcholícím oněmi dvěma závěry) je, co vlastně má divák považovat za realitu, a kde již o realitu nejde. Mám za to, že autor – a v tom asi spočívá největší rafinovanost filmu – záměrně nechal tento předěl neostrý. Svým způsobem vše, co se odehrává po Célinině odchodu z kláštera je nějak snové a nereálné, počínaje již neskutečným světem Célininých rodičů (Céline s nimi žije v paláci, neboť tatínek je zřejmě ministr!) V úplně první scéně po Célinině „návratu do světa“ ji vidíme sedět vedle tatínka v autě – řízeném ovšemže neviditelným řidičem. Otec má nepřítomný blazeovaný úsměv a působí doopravdy tupě! V jistém okamžiku Céline prohlásí, že jde na bohoslužbu, ovšem to, co se v kostele odehrává, vůbec klasickou bohoslužbou není, je to spíše jen jakási zkouška několika muzikantů, kteří si tam „stříhnou“ jednu Bachovskou árii, atd. atd.

Avšak i zde se mi zdá, že autor přeci jenom vložil do filmu určité rozpoznávací znamení. Ve filmu se totiž – a často na neočekávaných místech, třeba v klášterním kostele – vyskytují různá technická zařízení – jeřáby, zdvihače apod, Často též slyšíme reálný, „kontaktní“ zvuk. Domnívám se, že právě tam, kde se tyto atributy objevují, chtěl autor zdůraznit, že tato scéna se má brát jako zcela

reálná. Pak také dává smysl, že je potkáváme právě v klášteře: život v klášteře, je v očích tohoto filmu, mnohem reálnější, než život „ve světě“ Pro křesťanskou asketiku otřepaná pravda, ale je velmi dobré si ji připomenout. I klášterní život je vyličen velmi realisticky, včetně obyčejného zařízení místností, jídelny, nestejného, jaksi „makeshift“ oděvu řeholnic atp.

Přesto však, soudím, ještě tyto „světské“ scény nejsou zcela nereálné, neexistují jen „ v myslí“. Jsou nereálné natolik, nakolik je pro mystika nereálný svět „bez Boha“; tato nereálnost ještě neznamena, že nejsou lidským já prožívány, nebo spíše jen jaksi evidovány – jako ony milníky při cestě. Skutečně nereálné sekvence, takové, jež probíhají jen v myslí hrdinky (jako určité „kdyby“) a tvoří onen (falešný) první závěr, se, podle mého, počínají až ve specifikovaném okamžiku, kdy má Céline „zjevení“ Během filmu míváme občas dojem, že během záběru na hrdinčinu tvář Céline cosi zvláštního prožívá nebo vidí. Ve zmíněném okamžiku k tomu však ještě přistupuje nápadné světelné projasnění Célininy postavy – a to přesto, že její partner (jako skutečný ďábel se projevující Násir) i pozadí zůstávají v běžné, spíše tmavší barevné intenzitě. Od tohoto okamžiku také Céline vystupuje ve filmu jinak oblečena – namísto běžné modré nosí nyní bílou barvu. A svrchovaně zajímavé je též, že těsně před tímto okamžikem Céline sama sebe poprvé nazve Hadewyjh.

Sice vedlejším, ale přesto svým způsobem důležitým tématem filmu, je theologický problém zjevnosti Boha. Céline o něm vede debatu se svými muslimskými protějšky (Jásinem² a) Násirem, přičemž tento zastává nepochybně „pokročilejší“ stanovisko, k němuž ho dovedlo studium islámských svatých textů, že totiž Bůh je obojí – zjevný i nezjevný. Proti této dialektické, advaitové“ theologii se však Céline bouří: Pro ni je Bůh skrytý, neprojevený, nezjevující se! Jako správná mystička je totiž ochotna přijmout a tvrdit jen to, co sama prožívá a o čem se zkušenostně přesvědčila. Jak uvidíme, i zde se skrývá určitý drobný klíč k porozumění filmu, ale přiznám se, že ani já jsem ho při prvním shlédnutí nepochopil. Bylo potřeba až onoho „velkého“ klíče, který jsem zatím neuvedl, aby mi svitlo.

² Jásin je mladý, nezaměstnaný kluk, který nevědom si, co činí, chtěl Céline jednoduše „sbalit“. Situace se mu však poněkud vymkla z rukou, tak přivádí Céline ke svému bratru, pařížskému mullovi Násirovi. Ten teprve je Céline skutečným intelektuálním partnerem.

Nemohu nezmínit též jeden drobný detail, který snad i odvádí od vlastního smyslu filmu, ale je působivý a dobře čitelný: Při návštěvě Céline v mešitě (též realisticky vykreslené – sídlí v předměstské garáži) dojde k drobnému incidentu, kvůli kterému Céline odejde. Poslední slova, která Céline a s ní i divák z Násirova výkladu slyší, znějí: „Jak se může Bůh projevovat?“ Nato zabere kamera odcházející Céline z ptáčích perspektiv, a my vidíme, že zahnědlé keře v „parkové úpravě“ před garáží vytvářejí formu kříže. Jistěže ve filmu nakonec muslimové a speciálně Násir sehraji negativní úlohu ďábla, zatímco Célinina křesťanská víra je ukáza jako pravá. Ale bylo by více než prvoplánově interpretovat zmíněné „rozložení sil“ politicky, ba vůbec brát postavy Céline a Násira jakožto „reprezentanty“ křesťanství a islámu. Céline „má pravdu“ ne protože je křesťanka, ale protože je Céline, a zrovna tak Násir padá do propasti zhoubného násilí ne proto, že je muslim, ale proto, že to je jeho individuální morální rozhodnutí. A pokud film v tomto bodě vůbec nějak moralizuje, tak tedy v tom smyslu, že brilantní theologie nás neuchrání před sejitím z cesty, zatímco silná, autentická mystická víra ano. Přitom záběry na společnou modlitbu Céline, Jásina a Násira patří k citově nejsilnějším a nejpůsobivějším scénám filmu. Tedy i kříž jakožto odpověď na otázku po projevech Boha je třeba brát ve významu mystickém a nikoli nábožensko-identifikačním.

Je tedy snad na čase, abych odkryl onen poslední interpretační klíč. Tedy: klíč má podvojnou strukturu. Za prvé se ve filmu až úporně opakuje jedna scéna, jenom vždy s maličkým posunem. Mimo jiné jí i film začíná. Při ní Céline běží vzlykajíc lesem do kopce a přichází ke stavbě, která je pravděpodobně kostelem a u níž je cosi, co se postupně odhaluje jakožto klasický katolický „Boží hrob“ U něho vždy Céline chvíli bolestně postojí, pak se obrátí a odchází. První dvě z těchto scén jsou na začátku filmu, třetí, dramaticky vystupňovaná až v „druhém závěru“. Tyto scény tedy náležejí okruhu „kláštera“ a tudíž (pro Céline) „(mysticky) reálného světa“! A při této poslední scéně se také konečně dozvídáme, co je Célininou velikou bolestí: „Jaká je ti muka být člověkem, když Ty (=můj milovaný!) jsi Bůh.“ Kdybychom byli jako diváci vševědoucí a všeprozíraví, mohli jsme to sice již tušit asi od poloviny filmu, kdy Céline odpovídá Jásinovi na jeho neobratné pokusy o sblížení: „Nepotřebuji člověka, ale Boha.“, ale kdo má být tak chytrý, že? V tom okamžiku dosahuje film momentu katastrofy – Célinino mystické

strádání po Bohu dosahuje takového stupně, že je ochotna ukončit svůj život. Vidíme ji sbíhat po svahu k rybníku a nořit se do něj. Před utopením je však zachráněna. Jak? Postavou, která se do té doby ve filmu vždy sporadicky vyskytovala a film mimoděk též sledoval její osudy, mladého muže, kterého poprvé zastihujeme, jak pracuje jako zedník na jeřábu. Později, a zrovna v okamžiku, kdy Céline odchází z kláštera, ho vidíme s řetízky nastupovat do policejního auta, pak v několika krátkých záběrech ve vězení, posléze opouštějícího vězení, v krátkém rozhovoru s matkou a nakonec opět jako zedníka v klášteře. A až do tohoto závěrečného momentu divák vůbec nechápe, co tam ona postava dělá. Díky jejímu silnému propojení s oním „mechanickým“ světem, ho tedy můžeme považovat za opravdového „Deum ex machina“, ale nejen to! Tvář tohoto člověka se totiž v jednotlivých miniscénách neustále trochu pozměňuje – po pobytu ve vězení třeba mu naroste krátký vous – nicméně jeho plnou identitu pochopíme právě až v onen závěrečný okamžik; tehdy teprve si totiž divák uvědomí totožnost této živé tváře s tváří kamenného Krista ležícího v Célinině kalvárii! KRISTUS SE PRO CÉLINE STAL ŽIVÝM TĚLEM AJAKO TAKOVÝ, TEDY V ŽIVÉM TĚLE JI ZACHRÁNIL, a jí se dostalo toho, po čem touží – božího TĚLA.

Napsal jsem na začátku, že film působí velice silným citovým nábojem, ale zatím to nijak dále nerozvedl. Jedním z nepůsobivějších citových činitelů ve filmu je mimo jiné hudba. Dvě velice silné hudební pasáže se objevují ve střední, „snové“ části filmu a tvoří spolu kontrapunktický protiklad. Na taneční party, kam Jásin Céline zavede, je celá dlouhá sekvence, kdy jsme vystaveni naprosto barbarské, orgiastické hudbě. Jde v podstatě jen o donekonečna opakovaný vzestupný mollový tetrachord, ale jaksi polytonálně pojatý a ovšemže s mohutným rytmickým beatem. Jeho protiváhou známá Bachova árie z Matoušových pašijí *Gibt mir meinen Jesu wieder*, kterou Céline/Hadewyich náhodně vyslechne v kostele a při níž upadne takřka do vytržení, neboť to je vskutku touha jejího krvácejícího srdce – *Vraťte mi mého Ježíše!* A do hry vstupují i jiné hudební motivy.

Na závěr ještě jeden pohled jaksi „z výšky“ na celkovou kompozici díla. Z již napsaného je jasné, že film má zřetelně třídílnou strukturu: klášter – svět – klášter. Zatímco ve střední části se prolínají nejrůznější témata., střetávají se a vytvářejí až

nepřehlednou změť, mají krajní části jakousi až obsedantně rigidní tendenci opakovat takřka totožné scény. Nejen onen běh lesem ke Kalvárii (mimoходом: skutečně les= nevědomí, jak by uvedli prvoplánoví hlubinně psychologičtí vykladači? Neznamená zde les mnohem spíše mystickou touhu?), ale třeba také slova převorky „Chci ti něco říct“, běh Céline/Hadewyich do zahrady aj. Při „druhém závěru“ máme vskutku po určitý čas dojem, jako by se vše opakovalo od začátku. Ale zároveň jako by se to opakovalo s trochu jiným předznamenáním. Převorčina slova už nejsou hroživou předzvěstí, nemají ničivé následky. Skoro během celé první části se Céline třese zimou a na jednom místě i říká, že „všude kolem je zima“. V druhém závěru se ocitáme uprostřed bující jarní vegetace. A policisté, které mladý zedník se znepokojením zahlédne ze svého stanoviště na zdi, kolem kláštera jen neškodně projdou. Metaforu „předznamenání“ jsem v předchozím nepoužil náhodou. Jednou z nejvyspělejších hudebních forem je forma sonátová, používaná především pro kompozici klasických symfonií. Sestává z *expozice*, v níž postupně zaznívají tři nesourodá a také tóninově rozdílná témata, z *provedení*, v níž dochází k různorodému promísení a zpracování hudebního materiálu, jež se často odvažuje – i tóninově – velmi daleko od původního tématu, a *reprízy*, v níž opět v náležitém pořadí zaznívají témata z *expozice*, avšak nyní sjednocená a jakoby zharmonizovaná společnou tóninou, jež jakoby odstraní jejich protikladnost. Film *Hadewyich* Bruno Dumonta, kromě toho, že je filmem velmi silným a citově bohatým, a kromě toho, že obsahuje množství interpretačních rovin, jež jsme se zde pokusili naznačit, a že tematizuje velmi hluboké symbolicko-theologické otázky, také má tuto dokonalou hudební formu.