

Łucja Demby

Uniwersytet Jagielloński

**Bóg w podróży służbowej. Transcendentny
wymiar choroby i śmierci w powieści i filmie
Oskar i pani Róża w kontekście biografii duchowej
Érica-Emmanuela Schmitta**

**God on errand. The transcendent dimension of disease and death
in the novel and film *Oscar and the Lady in Pink* in the context
of the spiritual biography by Éric-Emmanuel Schmitt**

ABSTRAKT

Rzadko się zdarza, aby reżyserem filmowej adaptacji był sam autor utworu literackiego.

Tak jest jednak w przypadku Érica-Emmanuela Schmitta, który w roku 2002 napisał bestsellerową powieść *Oskar i pani Róża*, a siedem lat później wyreżyserował film o takim samym tytule. Autorka artykułu traktuje książkę i film Schmitta jako jedną, rozłożoną w czasie i rozpisaną na dwa różne media, wypowiedź. Oba te dzieła Łucja Demby analizuje w kontekście nawrócenia samego Schmitta, opisanego w jego innej książce – *Noc ognia*. Zwraca ona uwagę na fakt, że twórczość tego autora jest bliska nurtowi współczesnego postsekularyzmu, kładącego nacisk na indywidualny wymiar relacji z Bogiem. Sytuacje ekstremalne, takie jak śmiertelna choroba, pozwalają lepiej zrozumieć chrześcijańską ideę Boga cierpiącego i zbliżają człowieka do niego.

SŁOWA KLUCZOWE:

choroba, nawrócenie, doświadczenie transcendentne, doświadczenie mistyczne, postsekularyzm (post-secularity), duchowość postsekularna (post-secular spirituality), *Oskar i pani Róża* (Oscar and the Lady in Pink), Éric-Emmanuel Schmitt

ABSTRACT

It is rare for the director of a film adaptation to be the author of the literary work himself. However, this is the case of Éric-Emmanuel Schmitt, who wrote the best-selling novel *Oscar and the Lady in Pink* in 2002, and directed a film with the same title seven years later. The author of the article treats Schmitt's book and film as a single statement, spread over time and written into two different media. Łucja Demby analyses both these works in the context of conversion of Schmitt himself, which is described in another book of his – *Night of Fire*. She draws attention to the fact that the literary production of this author is close to the current post-secularism, which emphasises the individual dimension of the human relationship with God. Extreme situations, such as fatal disease, allow people to better understand the Christian idea of suffering God and to become closer to Him.

KEYWORDS:

disease, conversion, experience of transcendence, mystical experience, post-secularism, post-secular spirituality, *Oscar and the Lady in Pink*, Éric-Emmanuel Schmitt

Posłuchałem więc rady Oskara i sam udałem się do Polski, gdzie zastałem społeczeństwo młode, dynamiczne, pełne optymizmu i chęci życia w przeciwieństwie do tego, co sobie – głupi – wyobrażałem – pisze Éric-Emmanuel Schmitt we wstępie do polskiego, specjalnego wydania jego książki. – Chociaż nie rozumiałem ani słowa z języka, w którym pisał Miłosz, szybko poczułem się swojsko, odnajdując swój duchowy świat, świat, w którym inteligencja nie wyklucza posiadania serca, gdzie myśl łączy się z uczuciem, gdzie wrażliwość nie jest postrzegana jako wada, lecz jako zaleta, świat, z którego Bóg nie wyjechał w podróż służbową...¹

Słowa francuskiego pisarza w niespokojnym czasie, w którym piszę ten tekst², wybrzmiewają dla polskiego odbiorcy jego dzieł wyjątkowo mocno, budząc także nostalgię wobec nie tak znowu odległej przeszłości naszego kraju, jakiej dotyczy przytoczona wypowiedź. Nie wiem, czy dzisiaj, w roku 2022, Schmitt oceniłby Polskę podobnie jak wtedy, a nawet mam uzasadnione obawy, że nie. Wiem jednak, że w tej pochlebnej opinii na temat naszej ojczyzny zawarte zostały kwestie, które mają dla autora *Oskara i pani Róży* znaczenie fundamentalne: wrażliwość duchowa i (nie)obecność Boga w świecie. Nie bez powodu też słowa te znalazły się w przedmowie do tej właśnie książki. Schmitt nie wyjaśnia, co miał na myśli, pisząc o „Bogu w podróży służbowej”, ale porównując laicką Francję z Polską sprzed lat kilkunastu, łatwo można się tego domyślić. W katolickim kraju, z którego wywodził się papież, mógł on odnieść wrażenie, że Bóg czuje się tutaj jak u siebie w domu.

Najpierw jednak w podróż wyruszył sam Schmitt – i była to podróż służbowa. W roku 1989, mając dwadzieścia osiem lat, wraz z reżyserem, który zaprosił go do współpracy przy filmie w charakterze scenarzysty, znalazł się w Algierii, a w trakcie wyprawy na Saharę zgubił drogę i musiał spędzić noc sam na pustyni. Doświadczenie to uczyniło go innym człowiekiem: wyjeżdżał z Francji jako człowiek obojętny religijnie³, powrócił do niej po spotkaniu z Bogiem. Podobnego rodzaju

¹ É.-E. Schmitt, *Oskar i pani Róża z listem autora do polskich czytelników*, tłum. B. Grzegorzewska, Kraków 2011, s. 8.

² Artykuł niniejszy powstaje w czasie trwającej wciąż epidemii koronawirusa Covid-19 i kryzysu gospodarczego, wojny Rosji z Ukrainą, narastających od dłuższego czasu sporów społecznych, dotyczących między innymi Trybunału Konstytucyjnego, ustawy antyaborcyjnej i szeroko rozumianych różnic światopoglądowych, a także – co istotne w odniesieniu do wypowiedzi Schmitta – postępującej laicyzacji społeczeństwa polskiego.

³ „W Europie intelektualisci tolerują wiarę, lecz nią pogardzają. Religia uchodzi za przeżytek. Wierzyć, to być niedzisiejszym. Wyprzeć się wiary, to stać się nowoczesnym” – pisał Schmitt. É.-E. Schmitt, *Noc ognia*, tłum. Ł. Müller, Kraków 2016, s. 76.

podróż duchową (nie ruszając się jednak z miejsca swojego pobytu, to znaczy ze szpitala) odbywa bohater książki *Oskar i pani Róża*. Podobnie jak Schmitt, on także pochodzi z rodziny ateistycznej i, nie w trakcie jednej nocy wprawdzie, ale w bardzo krótkim czasie dwunastu dni, jakie dzielą go od śmierci, poznaje Boga. Doświadczenie mistyczne Schmitta opisane zostało w książce *Noc ognia*, nawrócenie dziecka – w *Oskarze i pani Róży*. Bohaterów tych książek – Érica⁴ i Oskara różni

W roku 1989, mając dwadzieścia osiem lat, wraz z reżyserem, który zaprosił go do współpracy przy filmie w charakterze scenarzysty, znalazł się w Algierii, a w trakcie wyprawy na Saharę zgubił drogę i musiał spędzić noc sam na pustyni. Doświadczenie to uczyniło go innym człowiekiem: wyjeżdżał z Francji jako człowiek obojętny religijnie, powrócił do niej po spotkaniu z Bogiem.

jednak nie tylko wiek; różni ich także to, że Oskar ze swojej podróży nie wraca. Bohater *Nocy ognia* natomiast po krótkiej wyprawie na pustynię powraca do Francji, ale rozpoczyna w niej nowe życie: porzuca karierę naukową, która stała przed nim otworem po doktoracie z filozofii, i zostaje pisarzem: „Urodziłem się dwa razy: raz w Lyonie w 1960 roku, raz na Saharze w roku 1989”⁵. O powrocie na pustynię nie myśli: „Wrócić... Po co? Jeden raz wystarczy. Wystarczy raz się nawrócić”⁶.

W pewnym sensie Oskar narodził się na Saharze.

W zakończeniu *Nocy ognia* Schmitt zwierza się, że długo ukrywał swoją wiarę, pozwalając, by zmieniała go ona od środka, podczas gdy spod jego pióra wychodziły kolejne powieści, sztuki teatralne czy opowiadania. W tym sensie zatem

⁴ Bohater książki (i narrator zarazem) posługuje się tylko pierwszym członem swojego imienia, aby łatwiej mógł się go nauczyć Tuareg Abajghur, pełniący rolę przewodnika na pustyni.

⁵ É.-E. Schmitt, dz. cyt., s. 169.

⁶ Tamże, s. 170.

można by spoglądać na jego twórczość jako na świadectwo wiary i objawienia, nawet jeśli w większości utworów nie pojawia się problem Boga wyrażony *explicite*.

„Urodziłem się dwa razy: raz w Lyonie w 1960 roku, raz na Saharze w roku 1989”. O powrocie na pustynię nie myśli: „Wrócić... Po co? Jeden raz wystarczy. Wystarczy raz się nawrócić”.
W pewnym sensie Oskar narodził się na Saharze.

Utrzymywałem tę swoją noc w tajemnicy – pisze Schmitt – aż do dnia, kiedy pewna dziennikarka, drocząc się ze mną, pytała natarczywie: „Jak to się dzieje [...], że w pańskich utworach jaśnieje takie umiłowanie życia, taki spokój? Potrafi pan pisać o sprawach tragicznych bez pobłażliwości i bez patosu czy rozpacz. Jakim cudem?”. Znałem ją, ceniłem, wiedziałem, że jest protestantką i, wobec jej nieustępliwej przenikliwości, przyznałem, że poznałem Boga u stop góry Tahat⁷.

W taki też sposób – poprzez pryzmat wiary autora – chcę spojrzeć na *Oskara i panią Różę*, a więc na te dwa dzieła (powieść i film), których zasadniczym tematem jest nawrócenie. Dokonując analizy porównawczej filmu Schmitta z jego (napisanym przez tego samego autora) pierwowzorem literackim, będę się zatem odnosić także do jego biografii, zwłaszcza do biografii wewnętrznej, duchowej. Nie chodzi tu jednak o nawiązania bezpośrednie, jak ma to miejsce w wypadku stosowanej między innymi w naukach społecznych metody biograficznej, lecz za pośrednictwem innego jeszcze dzieła tego samego autora, późniejszego niż obie wersje *Oskara*, lecz tkwiącego *implicite* w formie załączkowej w analizowanych dziełach, czyli wspomnianej wyżej *Nocy ognia*. Tak złożony przypadek wymaga specyficznego podejścia badawczego, trudno bowiem byłoby wtłoczyć go w ramy jednej, wąsko pojmowanej, metodologii. Dlatego w niniejszym artykule łączę wybrane elementy analizy filmoznawczej⁸ – tematycznej i stylistycznej,

⁷ Tamże.

⁸ Więcej na temat specyfiki i metodologii analizy filmu zob. w: J. Aumont, M. Marie, *Analiza filmu*. Przekł. M. Zawadzka. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011; oraz D. Bordwell, K. Thompson, *Film Art. Sztuka filmowa*. Tłum. B. Rosińska. Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2010.

a także analizy porównawczej (film vs literatura) – oraz, szeroko uprawianej na obszarze filmoznawstwa, teorii autorskiej (*auteur theory*)⁹, zaś formą wypowiedzi najbardziej przystającą do subiektywnego doświadczenia, jakie legło u podstaw rozpatrywanych tu dzieł, wydaje się esej, z jego zarówno naukowymi, jak i literackimi konotacjami. Cele, jakie przyświecają mi przy pracy nad tym tekstem, są także wielorakie. Z jednej strony pragnę przypomnieć, jak ważną rolę w procesie interpretacji dzieła może odgrywać wiedza na temat twórczości i biografii autora oraz umiejętność dostrzeżenia w nim, jak w palimpseście, jego ukryte pod jawnym przekazem warstwy. Równie istotne jest jednak samo zaprezentowanie osoby autora, który najpierw pod maską narratora literackiego i filmowego (*Oskar i pani Róża*), potem już w książce o charakterze jawnie autobiograficznym (*Noc ognia*), mówi o swoim nawróceniu na wiarę w Boga. Jest to bowiem przykład rzadkiego dzisiaj, zwłaszcza w środowisku francuskiej elity intelektualnej, przypadku rozbudzonej duchowości i otwarcia się na transcendentny wymiar ludzkiej egzystencji. Ostatnim wreszcie powodem, dla którego powstał niniejszy artykuł, jest zapoznanie czytelnika z mało u nas znanym filmem Schmitta, jako unikalnym przypadkiem autoadaptacji – książki i filmu stworzonych przez tego samego autora.

Znany przede wszystkim ze swej twórczości dramatopisarskiej oraz prozatorskiej pisarz z kinem związany jest raczej marginalnie, jednak i na tym polu zaznaczył swoją obecność, której bynajmniej nie lekceważy. Świadczy o tym między innymi fragment wywiadu, który przeprowadziła z nim dziennikarka „Gazety Wyborczej”:

Pisze pan opowiadania, sztuki, samych powieści od 1994 r. napisał pan kilkanaście. Dla porównania: Houellebecq, który pierwszą powieść wydał w tym samym roku, napisał ich odtąd zaledwie pięć.

- I jeszcze zrobiłem dwa filmy.
- Czy to nie filozoficzny fast food?
- Może po prostu jestem płodny¹⁰.

⁹ Zob. m.in. A. Helman, *Na tropach autora filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 44–58.

¹⁰ É.-E. Schmitt, *Codziennie w pracowni uprawiam miłość*, rozm. K. Surmiak-Domańska, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 76, 1-04-2011, s. 18.

W książce pod tytułem *Oskar i pani Róża* Schmitt sformułował swoje przekonania dotyczące Boga; w filmie dodatkowo je zwizualizował. Fakt, że reżyserem filmowej adaptacji jest jednocześnie autor pierwowzoru literackiego (przypadek bardzo rzadki w historii kina), pozwala potraktować oba te dzieła jako jedną, rozłożoną w czasie i rozpisaną na dwa różne media, wypowiedź¹¹. Dlatego, pisząc o filmie, będę się tutaj także odwoływać do powieści Schmitta, nie tracąc jednak z pola widzenia różnic pomiędzy nimi. Wyjaśnienie to uważam za istotne, gdyż w innym wypadku analizę filmu poprzez jego pierwowzór literacki można by uznać za kontrowersyjną.

Swoje doświadczenie mistyczne Schmitt sytuuje w roku 1989; *Noc ognia*, w której po raz pierwszy o nim opowiada, ukazała się w roku 2015, a więc stosunkowo niedawno. Dwie wersje *Oskara i pani Róży* powstały w okresie pomiędzy tymi dwiema datami – książka w roku 2002, film w 2009. Można by zatem zażytkować tezę, że *Oskar i pani Róża* jest swego rodzaju przygotowaniem do *Nocy ognia*, zakamuflowanym (choć mimo wszystko dosyć czytelnym) wyznaniem wiary. Ze stwierdzenia tego nie wynika jednak prosta analogia między dwiema różnymi historiami, opowiedzianymi w wymienionych książkach. Chodzi tu raczej o tkwiące podskórnie w opowieści o Oskarze przekonanie, że Bóg istnieje, a sytuacje ekstremalne zbliżają nas do niego. *Oskar i pani Róża* wpisuje się z całą konsekwencją w rozwój duchowy autora – świadczą o tym jego inne książki, w których z biegiem czasu w coraz większym stopniu daje on wyraz swemu zainteresowaniu religiami świata (*Księga o niewidzialnym*), ale także coraz śmieiej odkrywa się przed czytelnikiem w książkach o charakterze jawnie autobiograficznym (*Moje życie z Mozartem, Madame Pylinska i sekret Chopina*).

Bohaterem obu wersji *Oskara i pani Róży* jest dziesięcioletni, chory na raka chłopiec, w przypadku którego wszelkie metody lecznicze (nie wyłączając przeszczepu) okazały się nieskuteczne. Oskar czeka więc już tylko na śmierć, o czym początkowo nikt nie chce mu powiedzieć, choć wyrozumiałość i smutek, z jakimi odnosi się do niego personel szpitala (nawet wówczas, kiedy zasługuje na karę), wzbudzają w nim podejrzenia. Jego przecucia potwierdza podsłuchana przypadkowo rozmowa doktora Düsseldorfa z rodzicami chłopca, po której Oskar całkowicie izoluje się od świata – najpierw zamykając się w schowku na szczotki, a następnie w sobie samym. W swej chorobie i obawie przed śmiercią bohater

¹¹ Warto dodać, że utwór ten jest wystawiany także w teatrze.

Schmitta jest całkowicie osamotniony, dzieląc pod tym względem los wielu, starszych zazwyczaj, pacjentów; dlatego tak ważne jest, aby umierającemu towarzyszył ktoś, kto wysłucha go i dostrzeże jego podmiotowość i emocje.

On sam staje wobec prośby: wejdz w moją samotność, weź w siebie cząstkę mego lęku, wysłuchaj mojej skargi, nie odpychaj mnie, pozostań przy mnie, trzymaj mnie za rękę, daj mi nadzieję – pisze Heinrich Pera, niemiecki pionier ruchu hospicyjnego. – To sprawa bardzo trudna, dlatego podobnie jak umierający, tak i ten, kto mu towarzyszy, również potrzebuje wsparcia, aby mógł przyjąć jego umieranie i iść ten kawałek drogi razem z bliźnim, który teraz umiera¹².

Fundamentalną, a zarazem najtrudniejszą kwestią okazuje się w tej sytuacji znalezienie osoby, która zechce podjąć się tego zadania.

Lekarz mówi — nie wolno nigdy tracić nadziei, a mówić o śmierci to godzić się na nią, czyli rezygnować z właściwej roli tego, kto leczy. Pielęgniarki twierdzą, że ta sprawa należy do lekarza, a ponadto nikt ich nie uczył, jak mają to robić. A jednak to one właśnie są najbliższymi umierającego. Krewni bardzo często czują, że czuwanie przy umierającym to zadanie ponad siły. I rzeczywiście w warunkach szpitalnych ich możliwości kontaktu z chorym bywają bardzo ograniczone. Fakt, że osoby z rodziny dzieliły z chorym dotychczasowe życie, sprzyja owej ostatecznej bliskości, ale to nie zawsze może wyrównać braki równowagi psychicznej, doświadczenia i także możliwości przebywania z chorym¹³.

W książce i filmie Schmitta rodzice zdecydowanie nie zdają życiowego egzaminu, jakim okazała się dla nich choroba i perspektywa śmierci syna. Nie potrafią z nim rozmawiać na ten temat, a po spotkaniu z lekarzem nie mają nawet odwagi, aby pójść do niego z wizytą – o ich przyjeździe Oskar dowiaduje się przypadkowo od kolegi, który dostrzegł przez okno ich samochód. Kochają swoje dziecko, ale miłość bez odwagi stawienia czoła rzeczywistości okazuje się martwa i pusta: rodzice kupują chłopcu coraz droższe prezenty, a on nie chce z nimi rozmawiać i mówi, że są głupi. Dlatego właśnie ich miejsce na ostatnim etapie życia dziecka musi zająć ktoś inny. Odnosząc przytoczone wyżej uwagi Pery do dzieła Schmitta, można by powiedzieć: każdy Oskar potrzebuje swojej pani Róży. W powieści ta ostatnia jest rzeczywiście osobą, której zależy na opiece nad Oskarem; aby zostać

¹² H. Pera, *Sam nie podołam*, w: H. Bortnowska (red.), *Sens choroby, sens śmierci, sens życia*, Kraków 1980, s. 231.

¹³ Tamże.

wolontariuszką, ukrywa nawet swój prawdziwy wiek. Literacka pani Róża jest nieco tajemnicza, a informacje o niej są przemywane w dyskretny sposób – na plan pierwszy wysuwa się Oskar. Dowiadujemy się z powieści, że jest już niemłoda, że chce pomagać chorym dzieciom i, być może, sama nie jest zdrowa, a także, że jest osobą zamożną. W filmie, który *ex definitione* musi pokazywać więcej poprzez obraz, Schmitt w znacznym stopniu zmienił jej osobowość. Zmiana ta była zresztą w pewnym sensie warunkiem *sine qua non* powstania tego filmu.

To dzieło literackie – pisze o *Oskarze i pani Róży* Claude-Brigitte Carcenac – długo przygotowywane przez autora, odniosło natychmiastowy, nieoczekiwany i powszechny sukces; początkowo jego adaptacja na duży ekran wydawała się niemożliwa („nie można pokazać dziecka, które cierpi; jeśli je widzimy, nie słyszymy już tego, co mówi”¹⁴), aż do dnia, kiedy jego autor wpadł na pomysł, by „przedstawić nie tylko historię Oskara, ale także pani Róży, podczas gdy książka wyraża jedynie punkt widzenia dziecka. Film fabularny dostarczyłby wtedy tych samych fundamentalnych emocji, co opowiadanie, ale dodałby coś więcej: drogę, jaką przebywa różowa dama¹⁵. [...] W gruncie rzeczy Oskar pomaga jej się narodzić, podczas gdy ona pomaga mu umrzeć”¹⁶.

Filmowa pani Róża jest pełną temperamentu sprzedawczynią pizzy, ubraną, aby skuteczniej reklamować swoje wypieki, na różowo. Czuje niechęć wobec szpitala i działalności charytatywnej i dopiero, kiedy doktor Düsseldorf obiecuje zamawiać u niej regularnie pizzę dla całego personelu, godzi się dotrzymywać chłopcu towarzystwa. Dzięki tym zmianom jej wątek został rozbudowany w bardziej interesujący dla filmu sposób, umożliwiając wprowadzenie wielu dodatkowych wydarzeń, a także czyniąc z niej postać pełnokrwistą. Ale jednocześnie stała się ona w ten sposób jedną z tych osób, o których wspomina Heinrich Pera: „Jeśli zapytać, kto przyjmie na siebie zadanie towarzyszenia umierającemu, z reguły otrzymuje się wyjaśnienia, dlaczego byłoby lepiej, aby to uczynił raczej ktoś inny”¹⁷. Filmowa pani Róża nie pali się wcale do opieki nad Oskarem, lecz dzięki temu, że ostatecznie podejmuje się tego zadania, wyeksponowana zostaje także jej przemiana wewnętrzna, a przez to, że musi w tym celu przełamać swoją

¹⁴ Słowa É.-E. Schmitta w rozmowie z autorką.

¹⁵ Książka i film Schmitta noszą w oryginale tytuł *Oscar et la dame rose* (dosłownie: „Oskar i różowa dama”). Jest to gra słów, gdyż słowo „Rose” pisane wielką literą oznacza imię „Róża”.

¹⁶ C.-B. Carcenac, *Le religieux, la maladie et l'enfant dans le cinéma du début du XXIe siècle*, https://www.academia.edu/4489164/Le_religieux_la_maladie_et_lenfant_art_2, dostęp 14-11-2022.

¹⁷ H. Pera, dz. cyt., s. 231.

początkową niechęć, jej czyn nabiera jeszcze większej wartości, staje się ofiarą. Bohaterka Schmitta ofiarowuje choremu dziecku dar najcenniejszy, jakim jest jej sama obecność przy szpitalnym łóżku, ale nie poprzestaje na tym. Oskar dostaje od niej także dwie rzeczy równie cenne: uobecnienie Boga i możliwość przeżycia całego życia w skondensowanym czasie. Ostatnie dni życia chłopca są zarazem ostatnimi dwunastoma dniami roku. Nawiązując do legendy, według której w tym okresie można wywróżyć pogodę na cały następny rok, pani Róża proponuje mu zabawę z czasem: próbę przeżycia czekających go dni tak, jakby każdy

Bohaterka Schmitta ofiarowuje choremu dziecku dar najcenniejszy, jakim jest jej sama obecność przy szpitalnym łóżku, ale nie poprzestaje na tym. Oskar dostaje od niej także dwie rzeczy równie cenne: uobecnienie Boga i możliwość przeżycia całego życia w skondensowanym czasie.

z nich trwał dziesięć lat. Daje mu ona w ten sposób możliwość odejścia z poczuciem spełnionej egzystencji, a Oskar potrafi wykorzystać ofiarowaną mu szansę. Jego lub pani Róży uwagi na temat typowych cech wieku, w jakim jest on rzekomo w danym dniu, mogą budzić uśmiech. Ale jednocześnie ten przedwcześnie dojrzały dziesięciolatek każdego dnia uczy się czegoś nowego, nie tylko w wymiarze egzystencjalnym, ale także transcendentnym. „W chwili śmierci nasz bohater odnalazł sens swego krótkiego życia, odkrył, czym jest wiara i ufność. Nie byłoby to możliwe bez przyspieszonego kursu miłości do świata, ludzi i Boga”¹⁸ – zauważa Małgorzata Latoch-Zielińska. Kondensacja czasu w tak krótkim okresie pozwala bowiem docenić i przeżyć w pełni każdy kolejny dzień. Píše o tym bardzo trafnie,

¹⁸ M. Latoch-Zielińska, *Śmierć i cierpienie w literaturze dla dzieci i młodzieży na przykładzie książki Erica-Emmanuela Schmitta „Oskar i pani Róża”*, w: B. Myrdzik, I. Morawska, M. Latoch-Zielińska, *Przestrzenie rzeczywiste i wyobrażone. Metodyczny wielogłos o różnych przestrzeniach*, Lublin 2016, s. 243.

właśnie w odniesieniu do pacjentów chorych terminalnie (ale także do naszej współczesnej cywilizacji) książd Aleksander Fedorowicz:

Ludzie zdrowi, a nieraz i sami chorzy czasem uważają, że okres choroby jest okresem bierności i bezczynności, że chory człowiek jest niepożyteczny i nieproduktywny. Dzieje się tak, ponieważ dzisiejszy świat nauczył się wszystko oceniać według materialnych korzyści, chce każdą korzyść obliczyć według ceny, miary lub wagi. Dlatego ludzkość przypomina społeczeństwo termitów, a tymczasem są inne wartości, które nie mają cenników ani nie dają się zmierzyć. Są to wartości moralne i duchowe. **Każdy człowiek niezależnie od wieku, zawodu, majątku, wykształcenia i stanu zdrowia musi wykonać jeden najważniejszy czyn, a mianowicie musi przeżyć dzień** [podkr. Ł.D.]... Wyjść naprzeciwko nadchodzącego dnia, wynurzającego się z tajemnicy niebytu i ciemności, przyjąc go z ręki Stwórcy. Ten dzień z wdzięcznością przeżyć, kładąc na nim znaki miłości i ofiary, aby go znów oddać Bogu, w którego rękę leży tajemnica całej przyszłości, to największy czyn człowieka¹⁹.

Słowa te nabierają dodatkowej wagi i stają się tym bardziej przejmujące, kiedy weźmie się pod uwagę, że pisząc je, sam autor był już ciężko chory, wypowiedział je zatem także i we własnym imieniu: „Życie tu na ziemi jest krótkie i mizerne. Może już jest ścięte drzewo, z którego zrobią moją trumnę. Wolno mi tak pisać, bo jestem chory i nie liczę na długie życie”²⁰.

Historia małego Oskara zakorzeniona jest głęboko w osobistym doświadczeniu i emocjach Érica-Emmanuela Schmitta. Przypadki chorych dzieci przebywających w klinice, ich specyficzne, czarne poczucie humoru oraz samotność wynikającą z postawy rodziców miał okazję poznać z autopsji już od najmłodszych lat, dzięki pracy swojego ojca, który był kinezyterapeutą. W wieku dorosłym sam musiał zmierzyć się z zagrażającą życiu chorobą i pobytem w szpitalu. W wymiarze emocjonalnym odcisnęło to na nim głębokie piętno. Kiedy w trakcie wywiadu dla „Gazety Wyborczej” dziennikarka zwierzyła mu się, że płakała, czytając *Oskara i panią Różę*, Schmitt odpowiedział bez wahania „Ja też”, mimo że podczas tej samej rozmowy wykazywał się raczej umiejętnością pointowania dziennikarskich uwag sarkastycznymi, ciętymi odpowiedziami²¹. W wymiarze intelektualnym natomiast książka i film Érica-Emmanuela Schmitta były swego rodzaju odpowiedzią

¹⁹ Ks. A. Fedorowicz, *Przeżyć dzień*, w: *Sens choroby...*, dz. cyt., s. 380.

²⁰ Tamże, s. 381.

²¹ Zob. É.-E. Schmitt, *Codziennie w pracowni...*, dz. cyt.

na *Braci Karamazow*: „Miałem ciągle w głowie zdanie Dostojewskiego, że cierpienie i śmierć dziecka nie pozwalają uwierzyć w Boga”²². Autor rozwija tę myśl we wstępie do polskiego wydania swojej książki:

Czyż Dostojewski nie mówił, że śmierć dziecka przeszkadza wierzyć w Boga? A jednak Oskar pisze do Boga. A jednak pani Róża w końcowym liście nie oburza się, lecz dziękuje Bogu, że pozwolił jej poznać i pokochać Oskara. [...]. Bóg jest nie tylko adresatem listów Oskara, lecz także główną postacią tej historii, na swój sposób wieloznacznej i tajemniczej²³.

Śmiertelna choroba Oskara jest więc u Schmitta nie tyle końcem, ile raczej nowym początkiem. „Refleksja nad zdrowiem, a także nad leczeniem i opieką może być od początku refleksją właśnie nad sensem życia”²⁴. Dzięki poznaniu Boga jego egzystencja nabiera sensu, w przyspieszonym tempie udaje mu się zdobyć życiowe doświadczenia, wybaczyć rodzicom i umrzeć w stanie pogodzenia z losem. Z pozoru film zdaje się spłycać zawartą w książce ideę Boga, a nawet poddawać w wątpliwość jej wiarygodność. W powieści, dzięki jej epistolarnemu charakterowi, na plan pierwszy wysuwa się bezpośrednia relacja Oskara z Bogiem – chłopiec, za namową swej opiekunki, pisze listy do Stwórcy i nikt w ten proces nie ingeruje; dopiero po jego śmierci pani Róża wysyła ostatnią wiadomość, zaczynającą się od słów: „Drogi Boże, chłopiec umarł”²⁵. O tym, co dzieje się w otaczającym go świecie, dowiadujemy się także z listów, a zatem z subiektywnej perspektywy chorego dziecka. W filmie historia Oskara opowiedziana jest przez narratora obiektywnego, który nie ujawnia aż do końca swojego „ja”; dopiero w kontekście biografii autora i reżysera zarazem można wysnuć wniosek, że ukrywa się za nim sam Éric-Émmanuel Schmitt. Konsekwencją tego jest między innymi fakt, że w świecie przedstawionym filmu większego znaczenia nabierają inne, poza Oskarem, osoby. Uwaga ta dotyczy, oczywiście, przede wszystkim pani Róży, której przemiana wewnętrzna staje się tak samo ważna jak droga duchowa, jaką przebywa umierający

²² Podaję za: C.-B. Carcenac, dz. cyt.

²³ É.-E. Schmitt, *Oskar i pani Róża z listem autora...*, dz. cyt., s. 10.

²⁴ H. Bortnowska, [Wstęp, w:] *Sens choroby...*, dz. cyt., s. 5.

²⁵ É.-E. Schmitt, *Oskar i pani Róża z listem autora...*, dz. cyt., s. 87. W polskim tłumaczeniu książki, na którym się tutaj opieram, listy zaczynają się od dużo bardziej patetycznego zwrotu „Szanowny Panie Boże”; w oryginale francuskim jednak Schmitt pisze „Cher Dieu” i tak samo zwraca się do Boga filmowy Oskar.

na raka chłopiec. Postacią, która w największym stopniu zyskuje w filmie na znaczeniu, jest jednak przede wszystkim lekarz, doktor Düsseldorf (do czego przyczynił się bez wątpienia fakt, iż rolę tę zagrał prawdziwie po mistrzowsku Max von Sydow). W powieści Oskar wspomina o nim tylko okazjonalnie, kiedy zwierza się z faktu, że jest „złym pacjentem”, takim, przy którym lekarze czują się winni i bezradni. Dopiero pod koniec, kilka dni przed śmiercią, kieruje do niego słowa zbyt dojrzałe jak na dziesięcioletnie dziecko, niepozostawiające wątpliwości co do tego, że jest on w tym momencie *porte-parole* samego autora:

Niech pan się nie zachowuje, jakby czuł się winny. To nie pana wina, że musi pan oznajmiać ludziom złe nowiny, choroby o łacińskich nazwach i to, że nie ma ratunku. Niech pan sobie odpuści. Niech pan się wyluzuje. Nie jest pan Panem Bogiem. To nie pan rozkazuje naturze. Pan tylko stara się naprawiać²⁶.

W filmie podobne słowa, już po pogrzebie chłopca, wypowiada pani Róża, przynosząc lekarzowi wyraźne ukojenie:

Chyba nie czuje się pan winny. To absurdalne. Winny czego? Wszystkiego pan próbował.

– Winny niemocy.

– *Oh, là là!* Tu pan przeholował! Nie jest pan Bogiem, jedynie naprawiaczem. I tylko człowiekiem. Trzeba się podnieść i nie przeceniać swojej roli, inaczej żaden z pana lekarz.

Te, podobne z pozoru, dwie wypowiedzi, wskazują w gruncie rzeczy na istotne przesunięcie znaczeniowe, z jakim mamy do czynienia w filmie. Przeniesienie tych słów na sam koniec opowieści, po śmierci i po pogrzebie Oskara, powoduje, że w sposób oczywisty zostają one zaakcentowane jako jej podsumowanie i przesłanie. Słowa „nie jest pan Bogiem” nabierają jednak szczególnego znaczenia także dzięki temu, że wcześniej film wydaje się podważać realność Boga i jego wyższość nad lekarzem. W książce sytuacja jest prosta: Oskar pisze listy do Boga²⁷, lecz nie wiemy, co się dalej z nimi dzieje, możemy jedynie wierzyć, że docierają one do adresata, bo, jak tłumaczy chłopcu pani Róża, „za każdym razem, kiedy

²⁶ Tamże, s. 79.

²⁷ Pod takim właśnie tytułem, *Cartas a Dios*, (*Listy do Boga*) film Schmitta był rozpowszechniany w Hiszpanii.

w niego uwierzysz, będzie trochę bardziej istniał”²⁸. Film natomiast przez długi czas wystawia wiarę widza na próbę, sprowadzając korespondencję Oskara z Bogiem do zwykłej sztuczki, podstępu, poprzez który lekarz usiłuje się dowiedzieć, co naprawdę wie i o czym myśli jego pacjent. Listy Oskara trafiają zatem do doktora Düsseldorfa, a pani Róża przykleja koperty do sznurka kolorowych baloników, łudząc chłopca, że jego wyznania fruną w ten sposób do nieba. Miejsce Boga zajmuje samozwańczo człowiek, a czytelnik książki Schmitta może się poczuć zawiedziony i oszukany, w dwójnasób, bo przez samego autora. Bóg przez długi czas wydaje się zatem fikcją, w równym stopniu, co święty Mikołaj czy barwne

Bóg przez długi czas wydaje się zatem fikcją, w równym stopniu, co święty Mikołaj czy barwne opowieści pani Róży o jej rzekomej karierze zapaśniczki i spektakularnych zwycięstwach nad przeciwniczkami. Zmiana ta ostatecznie okazuje się jednak zręcznym zabiegiem adaptacyjnym, dzięki któremu zwiększona zostaje dramaturgia filmu: samozwaniec przyznaje się w finale do niemocy, a Bóg potrafi się objawić także za pośrednictwem materii filmowej.

opowieści pani Róży o jej rzekomej karierze zapaśniczki i spektakularnych zwycięstwach nad przeciwniczkami. Zmiana ta ostatecznie okazuje się jednak zręcznym zabiegiem adaptacyjnym, dzięki któremu zwiększona zostaje dramaturgia filmu: samozwaniec przyznaje się w finale do niemocy, a Bóg potrafi się objawić także za pośrednictwem materii filmowej.

Warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki objawienie to następuje. Analogia pomiędzy poznaniem Boga przez Oskara a doświadczeniem duchowym samego Schmitta nie wydaje się w pierwszej chwili oczywista. Pani Róża po prostu mówi

²⁸ É.-E. Schmitt, *Oskar i pani Róża z listem autora...*, dz. cyt., s. 25.

chłopcu o istnieniu Boga i przekonuje go, że to prawda, za pomocą prostego, racjonalnego argumentu: kobieta, która wygrała sto trzydzieści na sto trzydzieści pięć walk zapaśniczych²⁹, nie wierzyłaby w kogoś równie fikcyjnego jak święty Mikołaj. Natomiast bohater *Nocy ognia* doznaje w sposób samoistny stanu, którego, mimo swego talentu literackiego, nie potrafi w pełni wyrazić, ale który mimo to daje mu całkowitą pewność obcowania z Absolutem:

Opuszczając czas, opuściłem przestrzeń, a po drodze zgubiłem swoją wolę, bo złączyła się ona z wolą kogoś innego. Porzucam wszystko, pustynię, świat, swoje ciało, siebie. Wkrótce utworzę niepodzielną jedność z mocą. Z tą niewzruszoną, nieujarzmioną energią działającą we wszechświecie³⁰.

Z pozoru nic nie łączy tych dwu sytuacji, poza przebijającą z nich wiarą w Boga. Analogii pomiędzy nimi jest jednak sporo. Oskar odrzuca początkowo argumenty, za pomocą których pani Róża chce przekonać go o istnieniu Boga, choć szybkość, z jaką przekonuje się do tej idei, nasuwa przypuszczenie, że jej załazek (jej potrzeba) musiał już w nim tkwić. Érica do wiary w Boga nakłania jedna z uczestniczek jego wycieczki, zadeklarowana katoliczka, Ségolène, zaś bohater *Nocy ognia* (doktor filozofii) bez trudu zbija jej wszystkie argumenty na drodze intelektualnej. W gruncie rzeczy, od dłuższego już czasu, „Bóg jest w nim obecny pod postacią pytania”³¹; odpowiedzią na nie jest jednak dopiero bezpośrednio doświadczenie natury mistycznej, a nie racjonalne argumenty innych osób. Podobnie jest w przypadku Oskara. Bardzo łatwo daje się on namówić do pisania listów, w dużej mierze jednak z powodu samotności. Jego wiara staje się prawdziwa dopiero wówczas, gdy odczuje obecność Boga, w szpitalnej kaplicy, ale zwłaszcza później, kiedy ten „przychodzi z wizytą” do niego. W obu wypadkach nawrócenie sprowadza się przede wszystkim do poczucia harmonii i sensu świata. „Natchniona noc nadała mi harmonię”³² – pisze Schmitt. W swym przyspieszonym tempie dojrzewiania Oskar już trzeciego dnia odkrywa teodyceę. „Dlaczego Twój Bóg pozwala, aby ludzie chorowali? Albo jest zły, albo słaby!” – woła, patrząc na swoją

²⁹ Jako ciekawostkę można tu dodać, że w książce jest to inna liczba, jeszcze większa niż w filmie: „sto sześćdziesiąt wygranych meczów na sto sześćdziesiąt pięć odbytych, z czego czterdzieści trzy przez nokaut”. Tamże, s. 24.

³⁰ É.-E. Schmitt, *Noc ognia*, dz. cyt., s. 128.

³¹ Tamże, s. 71.

³² Tamże, s. 169.

„żonę”, Peggy, wiezioną na operację. Kilka dni później, kiedy rodzice zabierają ją do domu, przechodzi fazę buntu przeciw Bogu. Ale ostatecznie odchodzi w poczuciu piękna i harmonii świata, z nieco panteistyczną w swym wyrazie wizją Boga wcielonego w naturę.

Film i powieść Schmitta mówią właściwie jednym głosem, a czasem nawet tymi samymi słowami. Tym, co najbardziej je od siebie odróżnia, jest ich kształt formalny. Autor, który w książkach wykazuje się mistrzostwem w subtelnym posługiwaniu się słowem, w swoich – dwu, jak dotąd – filmach nie unika bynajmniej jaskrawych efektów wizualnych, swym balansowaniem na granicy kiczu przywołujących niekiedy na myśl kino kampu. W *Oskarze i pani Róży* jest to widoczne zwłaszcza w scenach ukazujących rzekome walki „zapaśniczek” Róży z jej monstrualnie fantastycznymi przeciwniczkami; estetykę tę uzasadnia fakt, iż są to opowieści mające zabawić dziesięcioletniego chłopca. Są też jednak w filmach Schmitta fragmenty poetyckie czy baśniowe, w których z wyraźnym upodobaniem wykorzystuje on motyw lotu, zwłaszcza wtedy, gdy w metaforycznym skrócie chce wyrazić szczęście swych bohaterów. W *Oskarze i pani Róży* tytułowy bohater i jego ukochana Peggy unoszą się ku górze, aby wspólnie zatańczyć w podniebnym locie; w *Odette Toulemonde* bohaterka unosi się w powietrze, czytając książki uwielbianego pisarza. Ale lot pojawia się w *Oskarze i pani Róży* także w zupełnie innym kontekście znaczeniowym, jako zwieńczenie sekwencji obrazów, których uroda zawiera w sobie ideę odnalezionego przez chłopca Boga. Pod koniec nocy z 28 na 29 grudnia Bóg przyjmuje wreszcie zaproszenie, wyrażone we wcześniejszych listach Oskara, i odwiedza go w szpitalu. Bardzo trudno przedstawić treść poprzedniego zdania w taki sposób, by efekt nie okazał się śmieszny lub naiwny. Schmitt potrafi to jednak, tak w książce, jak i w filmie, uczynić w sposób subtelny i przekonujący. „Wizyta” Boga jest bowiem w istocie aktem zrozumienia jego istoty przez Oskara, niewiele mającym wspólnego z obecnością w sensie fizycznym. To, co w powieści jest jedynie listownym wyznaniem, w filmie ukazane zostało w poetycki, symboliczny sposób.

W trakcie snu dusza chłopca oddziela się od jego ciała i przemieszcza się w kierunku okna, za którym wstaje właśnie nowy dzień. Oskar patrzy na ptaki przelatujące na tle wschodzącego słońca i przyrodę budzącą się do życia. Schmitt ukazuje, jak obrazy przenikają do oczu, a następnie do mózgu chłopca: zwierzęta biegnące po śniegu odbijają się na siatkówce jego oka, dmuchawce wypełniają czaszkę, zaś łabędź rozwijający potężne skrzydła do lotu, wyłaniający się

w głębi za głową Oskara, zdaje się zamieszkiwać jego wyobraźnię. Kiedy Oskar, a raczej jego duchowe *alter ego*, odrywa się od okna, zjawiskowe cienie lecących ptaków przenoszą się do wnętrza pokoju. W kolejnych ujęciach Oskar wychodzi na korytarz, staje naprzeciwko okna, przez które wpada światło poranka, i powoli zaczyna lewitować, unosząc się coraz wyżej do góry. Towarzyszą temu z offu słowa z listu: „Drogi Boże, kiedy się obudziłem, zrozumiałem, że wróciłeś. Wszyscy spali, a Ty już pracowałeś nad światem. Wtedy pojąłem różnicę między Tobą a nami: Ty jesteś niez mordowany, zawsze w pracy. Oto dzień, oto noc, oto wiosna, oto zima. Wyjawiałeś mi tajemnicę: «Witaj dzień tak, jakby był pierwszym»”. Ostatnie słowa czytane są już z kartki papieru przez panią Różę: „Byłem olśniony, miałem wrażenie, że bierzesz mnie za rękę i prowadzisz do serca tajemnicy, bym mógł ją zgłębiać. Dziękuję”.

Ostateczne nawrócenie następuje zatem poprzez zrozumienie, że Bóg („Bóg? Czemu nie? Powiedzmy, że Bóg...”³³) jest wszędzie, że w każdej chwili ciągle stwarza świat od nowa, a procesu tego nie zatrzyma nawet śmierć. Bardzo istotna jest tutaj symbolika świtu, oznaczającego przewyciężenie ciemności, nowy początek i drogę do Boga.

Świt dla autorów biblijnych jest nie tylko momentem, kiedy światłość zmagą się z ciemnością i zwycięża ją, ale także chwilą potężnych Bożych interwencji. Jak noc zostaje pokonana przez światło słońca, tak zło zostaje pokonane przez działanie Bożej łaski. Zmartwychwstanie Jezusa dokonuje się o świcie. Jako takie jest największym zwycięstwem Boga działającego w historii ludzkości. Pokonana zostaje śmierć, która jest konsekwencją grzechu³⁴.

Ta krótka scena jest w filmie zwieńczeniem drogi duchowej Oskara, po niej może nastąpić już tylko śmierć. Jest to krótka chwila, która zawiera w sobie transcendencję, „moment wieczny”, by użyć, za Dariuszem Czają, sformułowania Czesława Miłosza³⁵. Oddajmy raz jeszcze głos narratorowi z *Nocy ognia*: „Świt

³³ Tamże, s. 131. Narrator wyraża w ten sposób swoje przekonanie, że jego doświadczenia transcendencji nie da się wyrazić w słowach, a zwłaszcza w jednym słowie.

³⁴ Ks. M. Rosik, *Gdy światło zmagą się z ciemnością. Symbolika światła w Mt 28,1–10*, „Verbum Vitae” 2016 nr 29, s. 238.

³⁵ Por. D. Czaja, *Moment wieczny. O „Uczcie Babette”*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1992 nr 3–4, s. 80. Cytat pochodzi z wiersza Czesława Miłosza *Notatnik: Bon nad Lemanem*.

próbuje utorować sobie drogę. Wracam do normalnego czasu, czasu natury. Tej nocy opuściłem go, żeby dotknąć wieczności”³⁶.

Wydobycie zbieżności pomiędzy doświadczeniem duchowym Schmitta a fabułą jego książki i filmu jest, w moim mniemaniu, niezbędne dla pełniejszego zrozumienia *Oskara i pani Róży*; sama zaś historia objawienia na Saharze jest bez wątplenia jedną z najbardziej niezwykłych tego typu relacji w naszych czasach. Błędem byłoby jednak w odniesieniu do twórczości Érica-Emmanuela Schmitta proste utożsamienie wiary z chrześcijaństwem. Fakt, że taki właśnie wizerunek Boga – Chrystusa cierpiącego na krzyżu – poznaje Oskar, wynika między innymi

Wydobycie zbieżności pomiędzy doświadczeniem duchowym Schmitta a fabułą jego książki i filmu jest, niezbędne dla pełniejszego zrozumienia *Oskara i pani Róży*; sama zaś historia objawienia na Saharze jest bez wątplenia jedną z najbardziej niezwykłych tego typu relacji w naszych czasach.

z faktu, że szpitalna kaplica jest jedynym dostępnym mu miejscem kultu religijnego. Nie bez znaczenia jednak pozostaje fakt, że jest to właśnie Bóg cierpiący, on bowiem jest wyjątkowo bliski umierającemu na raka dziecku. Kiedy Oskar po raz pierwszy widzi w szpitalnej kaplicy Chrystusa na krzyżu, jest początkowo rozczarowany. „Jest chudy jak ja” – stwierdza, podczas gdy spojrzenie kamery prześlizguje się po detalach figury Jezusa, mających przypominać o jego męce. „Wolałbyś, żeby był kulturystą w slipkach?” – pyta pani Róża.

Książka, na podstawie której powstał film Schmitta, jest trzecim tomem serii, nazwanej przez autora *Le cycle de l'invisible (Księga o niewidzialnym)*³⁷ i będącej,

³⁶ É.-E. Schmitt, *Noc ognia*, dz. cyt., s. 133.

³⁷ Gwoli ścisłości wypada dodać, że polski tytuł *Księga o niewidzialnym* odnosi się nie do całego *Cyклу o niewidzialnym* (gdyż tak dokładnie należałoby to przetłumaczyć), ale do wydanej w Polsce książki, w której znalazło się pięć utworów Schmitta. Cały *Le cycle de l'invisible* obejmuje natomiast jak na razie osiem tomów. W polskiej *Księdze o niewidzialnym* brakuje najnowszych części cyklu. Por. É.-E. Schmitt, *Księga o niewidzialnym*, tłum. B. Grzegorzewska, Ł. Müller, A. Sylwestrzak-Wszelaki, Kraków 2020 (lub wydanie pierwsze, z roku 2012).

ekumeniczną w swej istocie, próbą prezentacji postaw duchowych, manifestujących się poprzez odniesienia do różnych religii, ale także na przykład wobec muzyki. *Oskar i pani Róża* dotyczy w tym cyklu religii chrześcijańskiej i ku niej skłania się sam Schmitt w swoich wypowiedziach, ale jednocześnie podkreśla, że jego doświadczenie Boga na Saharze miało wymiar ponadreligijny, a pytania, jakie sobie zadajemy w odniesieniu do spraw egzystencjalnych i transcendentnych, mają charakter uniwersalny: „Tym, co nas łączy, są pytania, a tym, co nas dzieli – odpowiedzi”³⁸. Ruth Illman widzi w historii nawrócenia autora *Oskara i pani Róży* i w jego twórczości charakterystyczne znamiona współczesnego postsekularyzmu, w ramach którego pojęcie religii zastępuje się ideą duchowości, jedno konkretne wyznanie – eklektycznym połączeniem różnych poglądów religijnych, a ważniejsze od przyjętych dogmatów okazuje się osobiste, mistyczne doświadczenie Boga. W artykule poświęconym specyfice współczesnych pielgrzymek religijnych, autorka zauważa:

**U Schmitta kwestie Boga i spraw duchowych
wiążą się nierozdzielnie z pisaniem,
przelewaniem myśli na papier – to ono ma
uzdrawiającą dla człowieka moc.**

Twierdzę, że jego [Schmitta – przyp. Ł.D.] inspirowany duchowo światopogląd jest również wynikiem pielgrzymki, ale podróż ta ma bardziej osobisty charakter, zaczynając od potężnego duchowego doświadczenia podczas pieszej wędrówki po pustyni, poprzez wewnętrzną kontemplację i studia badawcze, aż po twórczość poświęconą duchowości, spotkaniom międzyreligijnym i ludzkiej złożoności³⁹.

W przytoczonym fragmencie warto zwrócić uwagę na słowa dotyczące duchowego charakteru samej twórczości, gdyż w taki właśnie sposób zdaje się ją pojmować Éric-Émmanuel Schmitt. Świadczą o tym nie tylko jego liczne wypowiedzi w wywiadach czy książkach, ale także między innymi wątek korespondencji

³⁸ R. Illman, *Embracing Complexity. The post-secular pilgrimage of Eric-Emmanuel Schmitt*, „Scripta Instituti Donneriani Aboensis” 2010 vol. 22, s. 242.

³⁹ Tamże, s. 229.

Oskara z Bogiem. U Schmitta kwestie Boga i spraw duchowych wiążą się nierozdzielnie z pisaniem, przelewaniem myśli na papier – to ono ma uzdrawiającą dla człowieka moc. Kiedy filmowy Oskar pyta, co ma umieścić w swoich listach, pani Róża odpowiada: „Swoje myśli. Których nie wypowiadasz, które ci ciążyą, przeszkadzają nowym pomysłem. Myśli tęchną, jak je dusisz w sobie”. W wersji książkowej powiedziane jest to jeszcze mocniej: „Staniesz się składem starych śmierdzących myśli, jeśli ich nie wypowiesz”⁴⁰. Sam fakt, że Oskar nawiązuje kontakt z Bogiem dzięki działalności pisarskiej, jest bardzo bliski postawie Érica-Émmanuela Schmitta, który wielokrotnie (także na prowadzonych aktualnie warsztatach pisarskich *masterclass*⁴¹) powtarzał, że pisanie ma sens tylko wówczas, kiedy służy jakiejś idei, większej niż sam akt tworzenia albo chęć zdobycia poklasku. W *Nocy ognia* i w licznych wywiadach pisarz wyraźnie zaznacza, że źródłem jego talentu twórczego jest doświadczenie transcendencji na Saharze. Istotę tego ostatniego, będącego udziałem zarówno Schmitta na pustyni, jak i Oskara w szpitalnym łóżku, bardzo trafnie oddaje Anna M. Szczepan-Wojnarska, wskazując także na jego aktualność w dzisiejszych czasach:

[...] „doświadczenie transcendencji” oznacza osobiste, indywidualne doświadczenie obecności innego, a także własnego istnienia jako potencjalnej pełni, jako stanu zapośredniczonego w biologii, kulturze, w wymiarze jeszcze nieznanym, kiedy proces samopoznania staje się poznawaniem tego, co transcendentne. Szczególnie frapującym zagadnieniem jest nieustanna współczesność doświadczenia transcendencji⁴².

Éric-Emmanuel Schmitt zrealizował film na podstawie swojej własnej powieści – i pozostaje to faktem bezspornym. Dyskurs filmowy należałoby w tym wypadku uznać za swego rodzaju komentarz do dzieła literackiego. Hipotetycznie można by sobie jednak wyobrazić dzieło jakiegoś innego reżysera, wznoszące przedstawione tu refleksje na jeszcze wyższy poziom: film opowiadający równoległe dwie historie – Oskara i Érica. Finał tego hipotetycznego filmu wydaje się oczywisty. Po pogrzebie Oskara kolorowy balonik frunie w kierunku nieba

⁴⁰ É.-E. Schmitt, *Oskar i pani Róża z listem autora...*, dz. cyt., s. 25.

⁴¹ Zob. *Masterclass d'écriture : Eric-Emmanuel Schmitt*, Master class écriture Eric-Emmanuel Schmitt | The Artist Academy (the-artist-academy.fr), dostęp 14-11-2022.

⁴² A. M. Szczepan-Wojnarska, „...z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003, s. 8.

z ostatnim listem chłopca: „Tylko Bóg ma prawo mnie obudzić”. Zaś równolegle do tego dwudziestoosmioletni Éric opuszcza obóz na Saharze i powraca do świata zachodniej cywilizacji. Oba obrazy – balonika lecącego w kierunku nieba i wędrowca powracającego z pustyni – są w gruncie rzeczy figuracją innej jeszcze podróży, tej, która została wspomniana na wstępie. W życiu obu bohaterów Bóg powrócił bowiem z „podróży służbowej” do domu. Każdy z nich otrzymał szansę całkowitej odmiany swojego dotychczasowego życia – Oskar w bardzo krótkim

Pustynna roślina, którą Róża przynosi Oskarowi, może przeżyć całe swoje życie w ciągu jednego dnia, a jednak zawiera ono w sobie pełnię egzystencji w tym samym stopniu, co kilkudziesięcioletnie życie człowieka – albo dziesięcioletnie życie dziecka. Nie jest ważna długość życia, ale jego jakość duchowa.

czasie, bohater *Nocy ognia* w znacznie dłuższym – różnica ta nie ma jednak większego znaczenia. Pustynna roślina, którą Róża przynosi Oskarowi, może przeżyć całe swoje życie w ciągu jednego dnia, a jednak zawiera ono w sobie pełnię egzystencji w tym samym stopniu, co kilkudziesięcioletnie życie człowieka – albo dziesięcioletnie życie dziecka. Nie jest ważna długość życia, ale jego jakość duchowa.

Jedna noc na ziemi przepełniła mnie radością na całe życie – pisze Éric-Emmanuel Schmitt. – Jedna noc na ziemi pozwoliła mi poznać smak wieczności. Wszystko się zaczyna.

BIBLIOGRAFIA

- Aumont J., Marie M., *Analiza filmu*. Przekł. M. Zawadzka. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Bordwell D., Thompson K., *Film Art. Sztuka filmowa*. Tłum. B. Rosińska. Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2010.

- Carcenac C.-B., *Le religieux, la maladie et l'enfant dans le cinéma du début du XXIe siècle*, https://www.academia.edu/4489164/Le_religieux_la_maladie_et_lenfant_art_2, dostęp 14-11-2022.
- Illman R., *Embracing Complexity. The post-secular pilgrimage of Eric-Emmanuel Schmitt*, „Scripta Instituti Donneriani Aboensis” 2010, vol. 22, s. 228–243.
- Helman A., *Na tropach autora filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2007, nr 59, s. 44–58.
- Masterclass d'écriture : Eric-Emmanuel Schmitt*, Master class écriture Eric-Emmanuel Schmitt | The Artist Academy (the-artist-academy.fr), dostęp 14-11-2022.
- Pera H., *Sam nie podołam*, w: H. Bortnowska (red.), *Sens choroby, sens śmierci, sens życia*, Kraków 1980, s. 117–252.
- Rosik M., *Gdy światło zмага się z ciemnością. Symbolika światła w Mt 28,1-10*, „Verbum Vitae” 2016 nr 29, s. 227–250.
- Schmitt É.-E., *Codziennie w pracowni uprawiam miłość*, rozm. K. Surmiak-Domańska, „Gazeta Wyborcza” 2011, nr 76, 1-04-2011, s. 18.
- Schmitt É.-E., *Noc ognia*, tłum. Ł. Müller, Kraków 2016.
- Schmitt É.-E., *Oskar i pani Róża z listem autora do polskich czytelników*, tłum. B. Grzegorzewska, Kraków 2011.
- Szczepan-Wojnarska A. M., „...z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003.

Biogram

Łucja Demby – filmoznawca, profesor uczelni w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ w Krakowie. Zajmuje się teorią i analizą filmu, a także badaniami o charakterze interdyscyplinarnym (m.in. związki filmu i teatru, rola muzyki w teatrze i filmie). Interesuje się kulturą francuską. Laureatka konkursu Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani w Rzymie. Jest członkiem Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, a także Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk w Warszawie.
ORCID: 0000-0001-8786-9849