



Studia
Filmoznawcze
30
Wrocław 2009

Alicja Helman

Uniwersytet Jagielloński

HONOR KOBIETY. O ADAPTACJACH FILMOWYCH *KSIĘŻNEJ DE CLÈVES* MARI DE LA FAYETTE

Z trzech adaptacji filmowych powieści Marii de La Fayette *Księżna de Clèves* dwie to adaptacje współczesnione, trzecia zaś, przystosowana do potrzeb ekranu przez Jeana Cocteau, też w istocie rzeczy daleko odbiega od oryginału, choć pozornie wydaje się mu wierna.

Księżnę de Clèves adaptowali twórcy o radykalnie różnych orientacjach i temperamentach twórczych. W 1961 roku pojawiła się adaptacja Jeana Delannoy pod identycznym jak powieść tytułem, film kostiumowy, z epoki, z dialogami Cocteau. W 1999 roku *Księżnę de Clèves* w wersji współczesnionej przenieśli na ekran Manuel de Oliveira (*List*) i Andrzej Żuławski (*Wierność*).

Oczywiście, siłą rzeczy ciśnie się na usta pytanie, co takiego twórcy odnaleźli w tym dziele napisanym w 1678 roku, co pozwoliło im problemy i dylematy sprzed kilku wieków uznać za aktualne i bliskie współczesnemu człowiekowi? Prezentacje telewizyjne tych dwu ostatnich filmów oraz doniesienia prasowe punktowały ten aspekt jako zagadkowy, podkreślając anachroniczność i samego problemu, i sposobu, w jaki próbują sobie z nim radzić bohaterowie. Obie aktorki, Chiara Mastroianni (*List*) i Sophie Marceau (*Wierność*), solidarnie przyznały, że nie rozumieją swojej bohaterki, choć zmierzenie się z tą rolą traktowały jako interesujące wyzwanie.

Maria de La Fayette umieściła akcję swojej powieści w XVI wieku, czyniąc jej tłem dwór Henryka II, choć jej własne doświadczenia wywodziły się z czasów późniejszych, a mianowicie wczesnych lat panowania Ludwika XIV.

„Prawda powieści – dla współczesnych nie straciła na tym – pisze tłumacz książki Tadeusz Boy-Żeleński – a i my nie skarżymy się również. Ta przeszłość

odbita w przeszłości, ta podwójna – jeśli wolno się tak wyrazić – «myszka» ma dziś swój szczególny wdzięk¹.

Powiedzmy od razu. To nie „myszka” urzekła filmowców, lecz to – cytując dalej Boya – „co duszy ludzkiej jest wspólne we wszystkich miejscach i we wszystkich wiekach, [...] jej wiekuisty mechanizm”².

Sądzę jednak, że mniej ważna jest tu uniwersalność, a bardziej właśnie współczesność, szczególnie korespondencja z naszym wiekiem, raczej ubiegłym niż tym, w który wstąpiliśmy.

Serge Doubrovsky, autor jednej z najbardziej interesujących interpretacji powieści (sam nazwał tę interpretację egzystencjalną), stawia właśnie taką tezę. Pisze mianowicie: „Wrażliwość i ideologia XVIII i XIX wieku źle przygotowywały ówczesnych ludzi do akceptacji tajemniczych prawd tej opowieści. My zaś, jeśli zdołamy zapomnieć kilka jej przestarzałych cech – rozwój pełen powolności, czasem niezgrabną technikę narracji, dawno już nie istniejące środowisko arystokratyczne o zamierzchłych obyczajach – wówczas odkryjemy najbliższe powinowactwo duchowe między pesymizmem pani de La Fayette a rozpaczą naszych czasów. To powinno wystarczyć, aby przywrócić najżywsze zainteresowanie i najgłębszą sympatię dla tak wspaniałej i okrutnej analizy ludzkiego upadku”³.

„Prawdziwe zrozumienie i podziw nie są [...] historyczne, ale transhistoryczne. – podsumowuje swój wywód autor. Centralne tematy książki – klęska humanizmu, niemożliwość miłości, nieobecność Boga i pokusa samobójstwa – są jak najbardziej współczesne”⁴.

Idąc tym tropem, dodamy, że poszukiwanie owych tajemnych powinowactw nadaje głębszy, chciałoby się powiedzieć, bardziej współczesny sens poczynaniom adaptacyjnym wobec *Księżnej de Clèves*.

Ta niewielka książeczka nie jest jednak łatwa do przeniesienia na ekran. Zawiera wprawdzie warstwę zdarzeń układających się w nietrudną do opowiedzenia fabułę, ale trzeba ją wyłuskiwać z powolnego toku narracji, obfitującego w dygresje. Zdarzenia te są zazwyczaj komuś przez kogoś opowiedziane, a nie dzieją się ot tak, po prostu. Historię bohaterów uwikłała autorka w ciąg relacji o losach innych postaci, zarówno historycznych, jak i fikcyjnych, których perypetie w pewien sposób korespondują z głównym tokiem. Mamy tutaj też ciąg historycznych faktów – śmierć króla Henryka II w rezultacie rany odniesionej na turnieju, miłosne powikłania jego losów (żonaty z Katarzyną Medycejską romansował z Dianą de Poitiers, znacznie odeń starszą), odniesienia do wydarzeń na dworze angielskim (Maria Stu-

¹ Boy, *Od tłumacza*, [w:] Maria de La Fayette, *Księżna de Clèves*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1992, s. 12.

² Tamże, s. 16.

³ S. Doubrovsky, *Księżna de Clèves – interpretacja egzystencjalna*, przeł. W. Karpiński, [w:] *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Warszawa 1974, s. 67.

⁴ Tamże, s. 85–86.

art opowiada swoim damom dworu historię Anny Boleyn), niezliczoną liczbę epizodów i szczegółów, których analiza pod kątem wierności faktom zainteresowałyby jednak głównie historyka. Sama opowieść natomiast osnuta jest wokół losów trzech postaci – księżnej de Clèves, jej męża i zakochanego w księżnej księcia de Nemours. Nader istotna rola przypadła też kilku innym postaciom, a przede wszystkim matce księżnej, jej kuzynowi Widamowi de Chartres oraz Marii Stuart, która była wówczas żoną delfina, Franciszka, i królowej Katarzynie.

Powieść zaczyna się obszerną charakterystyką dworu Henryka II oraz postaci, które odgrywają tu główne role, wiodąc prym w polityce, turniejach, intrygach i miłości. Na tym dworze pojawia się pewnego dnia „piękność, która ściągnęła oczy wszystkich, a można wnosić, iż była to piękność doskonała, skoro obudziła podziw w otoczeniu tak nawykłym widywać piękne osoby”⁵.

Jest to panna de Chartres, jedna z najbogatszych dziedziczek Francji. Towarzyszy jej tylko matka, ojca straciła w dzieciństwie. Pani de Chartres pragnie dla córki przede wszystkim stosownego małżeństwa, które zapewniłoby spokój i bezpieczeństwo dziewczynie tak młodej i niedoświadczonej w środowisku oddanym intrygom, plotkom, grom, gdzie układy i sojusze nieustannie się zmieniają i przewartościowują. Rękę panny de Chartres zdobywa książę de Clèves, znacznie od niej starszy. Bohaterka żywi dlań jedynie szacunek, niemniej wzorowo spełnia obowiązki żony. Nie potrafi się oprzeć rodzącemu się uczuciu do kochającego ją księcia de Nemours, choć próbuje z tym walczyć. Zdaje sobie jednak sprawę, że zdradza się ze swymi emocjami, szuka więc możliwości ucieczki. Wreszcie decyduje się wyznać mężowi, że ktoś inny zdobył jej serce. I choć nie uczyniła absolutnie nic, co uchybiałoby honorowi męża, chciałaby oddalić się z dworu i nie być dłużej narażaną na pokusy. Clèves docenia szczerść tego wyznania, ale nie umie już do końca zaufać żonie, każe ją śledzić, zaczyna podejrzewać. Znękany moralnie, umiera z rozpacz. Księżna udęczona poczuciem winy, odtrąca księcia de Nemours, zamyka się w odosobnieniu. Mijające lata i najgorliwsze usiłowania księcia de Nemours nie zmieniają jej decyzji. Żyła krótko, w samotności, stanowiąc „niedościgniony wzór cnoty”.

Już komentarze z epoki, nie mówiąc o późniejszych i współczesnych, kwestionowały zarówno psychologiczne prawdopodobieństwo wyznania, uczynionego przez księżną mężowi, jak i podstawy jej decyzji, by odrzucić kochającego ją mężczyznę, którego sama nadal kocha, w imię wierności temu, którego nie kochała nigdy.

Autor jednej z ciekawszych interpretacji powieści, Serge Doubrovsky, pisze o konflikcie między systemem wartości, w który wyposażyło bohaterkę jej środowisko, a fatalizmem namiętności wdzierającej się w ów system. W arystokratycznej koncepcji stosunków międzyludzkich – jak pisze Doubrovsky – znalazła swój wyraz metafizyczna pycha. Bohaterowie żywią niezachwiane przeświadczenie, że należą

⁵ Maria de La Fayette, dz. cyt., s. 23.

do wyższej rasy, wobec tego obarczeni są szczególną odpowiedzialnością, nie mogą dopuścić do tego, by przydarzało się im to, co zdarza się innym. Cnota „daje postaciom miłe poczucie należenia do arystokratycznego świata pięknych dusz, które gardzą kłamstwem [...] stanowi w pewnym sensie namiastkę zawodnej władzy nad sobą, ponieważ łączy wspólne wysiłki w celu zachowania godności i honoru”⁶. Gdy księżna odtrąca pana de Nemours, dokonuje w istocie wyboru „między świadomie wybranymi wartościami arystokratycznego kodeksu a spontanicznie pojętymi wartościami namiętności”⁷.

Jeśli rację ma Doubrovsky, który – przypomnijmy – utrzymuje, że dziś lepiej możemy ocenić i osądzić księżną de Clèves z racji powinowactwa między pesymizmem powieści i nihilizmem naszych czasów, to świetnie tłumaczyłoby to zainteresowanie kina powieścią, która – choć we Francji należy do kanonu lektur szkolnych – nie jest przecież powszechnie znana i czytana.

Księżna de Clèves Delannoy jest filmem kostiumowym, historycznym widowiskiem utrzymanym w stylu „kina jakości”, którym w dobie Nowej Fali już nikt się nie interesował. Delannoy starał się podążać tropem powieści, lecz raczej nie było to do końca możliwe, zważywszy, że autorem adaptacji był Jean Cocteau, i to jego preferencje oraz osobowość usunęły w cień zarówno panią de La Fayette, jak i reżysera.

Widowisko filmowe ma swoje prawa i wymogi, którym Delannoy się poddał. Miast subtelnej analizy najdelikatniejszych odcieni uczuć, która wypełnia powieść, skoncentrował się na scenach mających charakter spektakularny. Toteż rozbudowuje scenę balu, której Maria de La Fayette poświęca kilkanaście linijek. Jest to oczywiście scena nader istotna – księżna i de Nemours spotykają się pierwszy raz, król proponuje im, by zatańczyli, a taniec ten budzi zachwyt zebranych. Są przecież najpiękniejszą parą na dworze. On zachwycony jest nią od pierwszego wejrzenia, ona też wydaje się poruszona, nie umie ukryć przed matką, że księżę wywarł na niej wrażenie. Delannoy tak rozegrał scenę tańca, by ukazać tę rodzącą się fascynację, *coup de foudre* od pierwszego wejrzenia.

Delannoy ukazuje też turniej, w którym Henryk II zostaje tak ciężko ranny, iż wkrótce umiera. A przede wszystkim szeroko rozbudowuje intrygę związaną z listem, która wikła też cały szereg postaci pobocznych. Jedną z nich jest karzeł, który oddaje ów list Marii Stuart. Jest to figura niemal dosłownie wzięta z wcześniejszego znacznie filmu Delannoy *Odwieczny powrót* (1943), będącego współczesną transpozycją losów Tristana i Izoldy. Karzeł śledzi i podpatruje bohaterów, mota intrygi, pojawia się jak zły duch, by ściągać na bohaterów katastrofę. Nie inaczej jest tutaj. Chastelart, który wręcza Marii Stuart list zagubiony przez Widama de Chartres, nie odgrywa w powieści żadnej roli. W filmie Delannoy karzeł jest uosobieniem fa-

⁶ S. Doubrovsky, dz. cyt., s. 75.

⁷ Tamże, s. 80.

tum, zdaje się niemal „duchem opowieści”, który o bohaterach wie wszystko i wykorzystuje tę wiedzę, by zaszkodzić wszędzie tam, gdzie dostarczona przezeń informacja spowoduje katastrofę. On wręcza list, dostarcza wiadomości, śledzi księcia de Nemours, by skompromitować jego i księżnę w oczach jej męża.

Pretensjonalny charakter adaptacji znalazł wyraz zwłaszcza w finale wydumany przez Cocteau. Oto już po wiekiustym rozstaniu, przypieczętowanym ostatnią kategoriyczną odmową, de Nemours otrzymuje od księżnej list, w którym wyznacza mu ona spotkanie. Uradowany zwierza się Widamowi de Chartres, który wie, że dni śmiertelnie chorej księżnej są policzone, ale nie śmie tego przyjacielowi powiedzieć. Gdy książę pojawia się w kaplicy, znajduje ukochaną w trumnie...

Filmy de Oliveiry i Żuławskiego powstały w tym samym roku i oba lokalizują akcję w czasach współczesnych. Są jednak absolutnie różne, zarówno jako wypowiedzi artystyczne, jak i w sposobie interpretacji tematu i przesłania powieści. Zmienną o istotnym znaczeniu okazał się wiek bohaterki, a tym samym jej horyzont poinformowania o świecie, ludziach, miłości. Księżna de Clèves pani de La Fayette ma szesnaście lat, podobnie jak bohaterka filmu Delannoy i jej partner, młodziutki książę de Nemours. O mężczyznach i namiętności wie tyle, ile dowiedziała się od matki, która wprowadzając córkę na dwór, przede wszystkim chce uchronić ją przed tym, co mogłoby grozić cnotcie i reputacji niedoświadczonej dziewczyny. Sama, będąc wdową słabego zdrowia, chciałyby od razu wydać ją za mąż, nie bacząc na to, że jest ona nadal dzieckiem, w którym nie obudziło się ani serce, ani zmysły. Panna de Chartres decyduje się posłubić znacznie starszego księcia de Clèves z poczucia obowiązku i wdzięczności za jego oddanie. Jak mówi matce, „zaślubi go nawet z mniejszą odrazą niż kogokolwiek innego, ale nie czuje żadnej osobliwej skłonności do jego osoby”⁸. Książę jest tego świadomy, wie, że „bardzo jest odległa od uczuć, których od niej pragnął, skoro jasnym było, że nawet ich nie rozumie”⁹. Po ślubie między małżonkami nie rodzi się miłość. Księżna podziwia i szanuje męża, a on pociesza się myślą, że jest ona kobietą niezdolną do żywszych uczuć. Nie bierze pod uwagę tego, że żywsze uczucia mógłby w niej wzbudzić ktoś inny. Ktoś bliższy jej wiekiem, wyposażony w te uroki i blaski młodości, których brak dojrzałemu mężczyźnie. A książę de Nemours – jak pisze pani de La Fayette – był „arcydziełem przyrody. [...] mężczyzną najpiękniejszym i najkształtniejszym na świecie [wyposażonym w – przyp. A.H.] nieporównaną dzielność oraz wdzięk dowcipu, oblicza i postępów, spotykany tylko w nim jednym. [...] gdziekolwiek się pojawił, widziało się tylko jego”¹⁰.

Natomiast Catherine de Chartres (*List*) jest kimś innym, podobnie jak jej wybranek. Może tylko jej mąż przypomina powieściowy oryginał. Przede wszystkim Catherine jest starsza, ukończyła studia, zna języki, obracała się już przez lata

⁸ Maria de La Fayette, dz. cyt., s. 30.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 11.

w świecie, a przede wszystkim przeżyła zawód miłosny. Wychowana nadzwyczaj starannie, ale w duchu wartości, dla których otaczający ją świat nie ma już uznania i zrozumienia, pozostaje „niedzisiejsza”. Zakochana w swoim rówieśniku, zostaje przezeń porzucona po tym, jak odmówiła mu „dowodu miłości”. Przeżyła to boleśnie i ten zawód położył się cieniem na jej dalszym życiu, co budzi żywy niepokój matki i otoczenia. Pani de Chartres chciałaby widzieć córkę „bezpieczną” i taką przyszłość widzi dla niej w małżeństwie z panem de Clèves, człowiekiem starszym, lekarzem, znanym ze swej prawości i licznych przymiotów. Catherine godzi się na ten związek, nie zastanawiając się ani teraz, ani później nad tym, że ma wszelkie dane po temu, by dokonać innego wyboru. W jej sferze najbardziej stosowne jest odpowiednie małżeństwo, którego podstawą jest obopólne przywiązanie i szacunek.

Mężczyzna, którego pokocha Catherine, nie należy wszelako do jej świata. Znajduje się na jego antypodach. Przypadkiem poznany muzyk i piosenkarz Pedro Abrunhosa jest ponadto w wieku jej męża. Abrunhosa, który zagrał w tym filmie samego siebie, miał wówczas czterdzieści lat. Oliveira wybrał go dla jego charyzmy, kierując się przeświadczeniem, że odegra ona podobną rolę, jak ów niezrównany konglomerat zalet, w które wyposażony był książę de Nemours. Abrunhosa – gwiazda, idol uwielbiany przez kobiety, jest przede wszystkim inny i ta inność pociąga Catherine jako ucieleśnienie wszystkiego, czego w życiu nie zaznała i za czym nieświadomie tęskni. Jak inna jest muzyka Abrunhosa od tej, której słucha Catherine, tak on sam różni się od mężczyzn jej sfery, chłopca, którego kochała, tego, który bez wzajemności kochał ją, i własnego męża.

Natomiast bohaterka filmu Żuławskiego, Clelia, ma lat trzydzieści, jest utalentowaną fotoreporterką i fotografką, kobietą wyzwoloną, która ma za sobą erotyczne przygody, przeżywane bez oporów i hamulców. Jak podobną bohaterkę można wpisać w krąg problemów i dylematów, które przeżywa księżna de Clèves? Otóż można, ale dokonując osobliwej inwersji, dokładnie wbrew oryginałowi, oraz postępując inaczej niż Oliveira, który zrównał swoją bohaterkę z księżną przez jej „niedzisiejszość”. Miast związku niedoświadczonej, niewinnej dziewczyny i dojrzałego, świadomego uczuć własnych i żony mężczyzny, mamy tu układ zgoła odmienny. Clelia poślubia Cleve’a, gdyż budzi on w niej ten rodzaj podziwu i szacunku, którego dotąd nie miała dla nikogo. Wyraża się to między innymi faktem, że nawet jako żona nie zwraca się do niego po imieniu, zamiast zaimka „tu” używa „vous”. Cleve, wydawca książek dla dzieci, mimo że jest starszy od Clelii, zachował czystość serca, jest ufny i bezbronny. Problem Clelii wyraża się przeświadczeniem, że kogoś takiego nie wolno jej skrzywdzić, jest bowiem od niej słabszy.

Bohaterka ma wprawdzie znaczne, jak można mniemać, doświadczenie w sprawach seksu, ale żadne w miłości. Przekonuje się, że jej adoracja Cleve’a nie jest tym przemożnym, gwałtownym, wszechogarniającym uczuciem, które budzi w niej Nemo – rówieśnik, wywodzący się z marginesu, który niejednego w życiu doświadczył. Fenomenalny fotoreporter, bohater walczący, który swoją działalność arty-

styczną łączy z interwencją społeczną. Nieustannie się przy tym naraża, podejmuje bowiem tematy tabu, takie jak handel ludzkimi organami czy prostytutka dziecięca. Cleve pociągał Clelię swoją absolutną odmiennością, z Nemo zaś wszystko wydaje się ją łączyć. Są dla siebie stworzeni.

List i *Wierność* rozgrywają się w całkowicie odmiennych środowiskach. Pierwszy w elitarnym świecie bardzo zamożnej burżuazji, świecie, który sam dla siebie ustanawia prawa, podobnie jak arystokratyczne kręgi w powieści. Drugi – w świecie wielkonakładowej prasy i mediów, drapieżnym, bezwzględnym, niewahającym się sięgać po szantaż, przemoc i zbrodnię. Ta różnica też w znacznym stopniu determinuje możliwości powtórzenia węzłowych punktów powieści. Nie ma z tym oczywiście żadnych problemów (oprócz tych, które stworzył Cocteau) Delannoy, ale już Oliveira decyduje się na daleko idące transformacje, a jeszcze dalej musi posunąć się Żuławski w imię spójności i konsekwencji własnej wypowiedzi.

Weźmy sprawę listu – kluczową w powieści i filmie Delannoy. W wyniku skomplikowanych powikłań i intryg, w które zamieszane są postaci poboczne, księżna i de Nemours muszą odtworzyć pewien skradziony list. Pierwszy raz zostają sami, nie z własnej woli i wyboru, a więc „bezgrzesznie”, za wiedzą i pełnym przyzwoleniem księcia de Clèves. Księżna „czuła radość czystą i niezmaconą, jakiej nie czuła wprzód nigdy: radość ta dała jej swobodę i wesołość”¹¹. Jest wówczas w pełni sobą, podobnie jak księżę de Nemours. Film Delannoy ukazuje nader przekonująco, czym mogłaby być miłość i więź tych dwojga zachwycających młodych ludzi, gdyby spotkali się wcześniej.

W filmie Oliveiry nie ma postaci ani sytuacji, które uzasadniałyby podobną scenę. Skąd zatem tytuł? Chodzi o zupełnie inny list, który w finale czyta przyjaciółka Catherine. Ona sama po śmierci męża tajemniczo znika bez śladu, nie może jej odnaleźć ani zdeterminowany Abrunhosa, ani przyjaciele. Dopiero po dłuższym czasie przyjaciółka otrzymuje list, w którym Catherine donosi, że wyjechała do Afryki z dwoma przypadkowo poznanymi młodymi misjonarkami i wraz z nimi pracuje w obozie dla uchodźców. Z listu nie wynika jednak, że bohaterka odnalazła swoje miejsce na ziemi i obowiązki, którym chciałaby się poświęcić. Zamierza wrócić i żyć samotnie.

W filmie Żuławskiego nie ma żadnego listu, choć i tutaj bohaterka, podobnie jak Catherine, przepada bez wieści, nie udzielając nikomu żadnych wyjaśnień. Chroni się gdzieś na odludziu, żyjąc samotnie. Film Żuławskiego kończy się w sposób najbardziej niejasny w porównaniu z finałami Oliveiry i Delannoy. Sen Clelii o zmarłym mężu niesie rodzaj przebaczenia z za grobu, zapowiada koniec pokuty. Nemo odnajduje trop Clelii i zmierza prosto do niej. Happy end? Clelia wygląda jak cień samej siebie, błąda i wychudzona, nieustannie kaszle. Czy podobnie jak bohaterce pani de La Fayette nie jest jej sądzone długie życie?

¹¹ Tamże, s. 77.

Heroina powieści Marii de La Fayette w ostatniej rozmowie z księciem de Nemours jasno i precyzyjnie wykląda racje, dla których wybiera wiekuiste rozstanie. Obwinia jego i siebie o śmierć męża – „on umarł przez pana i z mojej przyczyny”. Mówiąc „podejrzenia, w jakie go wtrącił pański niebaczny postępek, kosztowały go życie, tak jakby mu pan je odjął własnymi rękoma”¹², przypieczętowanie wydany przez siebie wyrok.

Ale nie jest to jego jedyny motyw. Z całkowitą szczerością księżna dodaje: „Pewność niezachowania pańskiej miłości takiej, jaką jest dzisiaj, wydaje mi się tak strasznym nieszczęściem, iż gdyby nawet nie niezłomny nakaz obowiązku, wątpię, czy zdołałabym się kiedy narazić na to nieszczęście”¹³. Nie wierzy w to, by mężczyzna mógł wytrwać w związku małżeńskim. A zwłaszcza ktoś taki, jak książę de Nemours. „Zrodziłeś się ze skłonnością do miłostek – mówi do księcia – i ze wszystkimi przymiotami zdolnymi zapewnić ci w nich powodzenie. Kochałeś już wiele razy, będziesz kochać jeszcze”¹⁴. Diagnozę księżnej potwierdziła narratorka, przedstawiając księcia. Hojnie obdarzał swymi względami kobiety, nawet takie, które niezbyt mu się podobały, był w miłości nader szczodroblivy.

Catherine nie rozmawia na ten temat z Abrunhosą, podobnie jak Clelia z Nemo. Niemniej Oliveira daje bohaterce sposobność do przedstawienia swoich racji i obaw. Catherine przez cały czas trwania filmu zwierza się swojej przyjaciółce, zakonnicy, która ją duchowo wspiera. Ale i ona po śmierci Louisa de Clèves nie widzi przeszkód, by Catherine nie miała poślubić Abrunhosi. Współczesna młoda kobieta kieruje się tymi samymi racjami, co bohaterka powieści. Póki Clèves żył, powodował nią obowiązek wierności (poczuwa się doń także po śmierci męża) i względem na reputację, o czym też często mówiła księżna. Teraz, po jego śmierci, udręczona jest poczuciem winy, wszak Clèves umarł z rozpacz. Ale i ona żywi te same obawy, co księżna. Jak długo mogłaby zachować niesłabnącą miłość Abrunhosi? Jest znany z licznych podbojów miłosnych, stale otoczony wielbicielekmi, cieszący się pełną swobodą w życiu osobistym. Obawa przed porzuceniem jest silniejsza niż pragnienie miłości.

Clelia nie czyni nikomu żadnych wyznań, toteż jej motywów możemy się raczej domyślać, przypisując te, które podsuwa związek z powieścią. Cleve nie umiera z rozpacz, w kontekście filmu Żuławskiego taki koncept byłby niemożliwy. Ale nie jest człowiekiem całkiem zdrowym, wspomina się o jego słabym sercu, silne wzburzenie w momencie dramatycznej rozmowy z Clelią doprowadza do kryzysu, który kończy się śmiercią. Wracamy więc i tu do poczucia winy i potrzeby samoukarania. Ale przecież chodzi nie tylko o to. Clelia nie obawia się związku z Nemo z tych samych względów, co księżna i Catherine. W jej świecie nie ma „wiekuistych związków” ani „wiecznej miłości”. Nie żywi lęku przed porzuceniem.

¹² Tamże, oba cytaty s. 115.

¹³ Tamże, s. 116.

¹⁴ Tamże, s. 117.

Tu raz jeszcze odwołajmy się do analizy Doubrovsky'ego. Pisze on mianowicie, że „księżna odrzuca pana de Nemours, ponieważ nie chce zależeć od niego. Odrzuca miłość, ponieważ kochać znaczy być wydziedziczonym z siebie i zniewolonym przez niepowstrzymaną spontaniczność drugiego człowieka”¹⁵. Tego właśnie obawia się Clelia. Jej uczucie dla Cleve'a, które nazywała miłością, było rezultatem wyboru, potrzeby wierności, obdarzenia drugiego człowieka. Miłość do Nemo jest niechciana, nieoczekiwana, spada na nią z siłą katastrofy, której nic nie potrafi powstrzymać. Budzi grozę i przerażenie. Clelia ucieka nie tyle przed Nemo, ile przed samą sobą. Nie chce kochać w ten sposób, tak bowiem traci się wolność. W ten sposób drammat XVI-wiecznej bohaterki staje się dramatem współczesnej, wyzwolonej kobiety; na tym w istocie rzeczy polega jego nieprzemijająca aktualność.

Istotnym rysem powieści, a w konsekwencji także adaptacji filmowych, na co zwracają uwagę niemal wszyscy, którzy kiedykolwiek wypowiadali się na temat twórczości Marii de La Fayette, jest stosunek autorki do religii. Wśród rozlicznych motywów, które moglibyśmy przypisywać księżnej de Clèves (nie tylko tych, o których w powieści się mówi), brak jakichkolwiek nawiązujących do religii.

„Wyobraźmy sobie tę książkę w innej epoce – pisze Boy – jaką rolę odgrywałyby spowiedź, kościół, modlitwa. Tu ani śladu tego wszystkiego; kończy się klasztorem, ale ani razu nie wymienia imienia Boga. Aby ta walka była naprawdę tragiczna, człowiek – tutaj słabe, młode kobieciątko – musi być zdany sam na siebie, musi stoczyć tę walkę o swoich własnych siłach, w imię obowiązków, które sam sobie nałożył”¹⁶.

Przewodniczką duchową księżnej jest jej matka, najwyższy autorytet moralny, która ukształtowała charakter księżnej, wydała ją za męża i czuwa nad nią, dostrzegając jej skłonność do księcia de Nemours, nim jeszcze sama bohaterka ją sobie uświadomi. Umierając, zostawia jej przestrożę, ostrzega, iż księżna znalazła się „na skrajcu przepaści”, nalega, by nie lękała się podjąć „twardych i trudnych postanowień”, zostawiła matce tę ostatnią pociechę, że nie upadnie, jak inne kobiety¹⁷.

Gdy matka odchodzi, księżna uznaje męża za swego przewodnika i jemu zwierza tajemnicę swojego serca, co prowadzi do tak tragicznych skutków. Miast księdza to książę de Clèves musi podźwignąć ciężar tego wyznania. I on na łożu śmierci zwraca się do żony w podobnych słowach jak niegdyś matka: „Będzie mi ulgą unieść ze sobą myśl, że jesteś godną mojej czci dla ciebie. Proszę cię jeszcze o tę pociechę, abym mógł uwierzyć, że pamięć moja będzie ci drogą”¹⁸.

Choć wcześniej książę mówi o tym, że jego śmierć wróci żonie swobodę i będzie mogła poślubić księcia de Nemours, to przecież jego ostatnie słowa to nic innego, jak próba wymuszenia wierności z za grobu. Próba, jak się okaże, nader skuteczna.

W obu tych scenach śmierci, na co wskazuje Doubrovsky, uderza „całkowita nieobecność Boga. [...] pani de Chartres i pan de Clèves schodzą ze świata z «godną po-

¹⁵ S. Doubrovsky, dz. cyt., s. 81.

¹⁶ Boy, dz. cyt., s. 13–14.

¹⁷ Maria de La Fayette, dz. cyt., s. 43.

¹⁸ Tamże, s. 109.

dziwu stałością» w znaczeniu czysto ludzkim, stoickim, w najważniejszym momencie żadne z nich nie patrzy na świat, z którego odchodzi, oczyma chrześcijanina. Głoszona i uprawiana przez nich cnota polega wyłącznie na podtrzymywaniu aż do ostatniej chwili ludzkiej, arystokratycznej pychy. Umierają, jak żyli: sami wobec siebie¹⁹.

Księżna nie szuka ucieczki ani pociechy natury religijnej. Spędza część życia w klasztorze, ale to dla niej nie miejsce kontemplacji i modlitwy, lecz po prostu schronienie, inne, odległe miejsce, gdzie czuje się nie bliska Bogu, lecz wyłącznie daleka światu. W filmie Oliveiry pojawia się motyw religijny. Catherine wprawdzie nie oddała się do klasztoru, lecz wyjeżdża do Afryki, ale sam klasztor pojawia się tutaj nie tylko jako „inne miejsce”, a zakonnica nie tylko jako pretekst do tego, by fabularnie uzasadnić zwierzenia bohaterki. Gdy w ostatniej rozmowie z przyjaciółką (przypomnijmy, że Catherine nie rozmawia z Abrunhosą) Catherine zwierza się jej z kategoriycznej decyzji, zgodnie z którą nie tylko nie poślubi Abrunhosa, ale nigdy więcej go nie zobaczy, dodaje, że nie wie, co mogłaby ze sobą zrobić. Zakonnica mówi wówczas, że spokój ducha i czystość myśli odnajdzie w klasztorze. Bohaterka odpowiada, iż czuje, że droga jej życia jest inna. I właściwie nie odnajduje jej, nie zamierza przecież poświęcić się działalności charytatywnej w Afryce. To tylko „inne miejsce”, przejściowe schronienie, wróci, by żyć po dawnemu, w istocie bez celu i sensu.

Film Oliveiry ma podwójny finał – scenę czytania listu przez zakonnice i koncert Abrunhosa. Śpiewa on o utraconej miłości i wiecznym niepokoju, podczas gdy klasztorny dzwon znamionuje ciszę i spokój, jakie dusza zyskuje w kontakcie z Bogiem.

Jeśli chodzi o rozwój fabuły, wszystkie trzy filmy zachowują jej podstawowy zarys: bohaterka wychodzi za mąż – spotyka mężczyznę, który budzi w niej nieznaną dotąd, żywe uczucie – stara się pokonać rosnącą namiętność – zwierza się mężowi z niepokojów swego serca – mąż umiera – bohaterka usuwa się ze świata, chroniąc w odludnym miejscu. Wszelako opowieść ta za każdym razem inaczej przekłada się na zdarzenia: jedne zostają zachowane zgodnie z narracją Marii de La Fayette, inne usunięte, jeszcze inne przetworzone bądź zastąpione zupełnie nowymi.

Weźmy jako przykład sceny pierwszych spotkań bohaterki z przyszłym mężem i z mężczyzną jej życia. W powieści pierwsze spotkanie panny de Chartres z księciem de Clèves przydarza się u jubilera, gdzie wybiera ona klejnoty. Książę, który zjawia się tam po chwili, nie umie ukryć zachwyty na widok jej urody, co wywołuje rumieńce na twarzy panny.

Nie ma tej sytuacji u Delannoy, zaczyna on bowiem swój film sceną balu otwieranego przez króla – bohaterka jest już wówczas mężatką.

W *Liście* Catherine także u jubilera spotyka swego przyszłego męża. Pan de Clèves, oczarowany nią od pierwszego wejrzenia, stara się dowiedzieć, kim jest. W kontekście filmu Żuławskiego trudno sobie wyobrazić podobną sytuację. Jeśli kry-

¹⁹ S. Doubrovsky, dz. cyt., s. 84.

tyka z epoki zarzucała autorce trywialny pomysł spotkania u jubilera, uznając tę sytuację za zbyt prozaiczną, rozwiązanie Żuławskiego jest trywialne z punktu widzenia dobrego smaku naszych czasów. Otóż Clelia i Cleve spotykają się przed kwiaciarnią. On przyszedł kupić kwiaty, ona otrzymała zlecenie wykonania tu zdjęć. Przypadkiem nawiązana rozmowa kończy się zaproszeniem i sceną erotyczną. On pyta o szansę kolejnego spotkania, a dla niej to, co przed chwilą się stało, wydaje się bez znaczenia, choć – jak mówi – „było słodko”. Wprawdzie bohaterka wyznaje, że nieczęsto zdarzają się jej podobne przygody, ale wkrótce widzimy ją w intymnej scenie z nieznajomym hokeistą, gdy po fotografowanym przez siebie meczu trafia do męskiej szatni.

Scena pierwszego spotkania z księciem de Nemours jest identyczna w książce i u Delannoy, opisałam ją już uprzednio. W dwu pozostałych filmach jest inna. Ścisłe – inna u Oliveiry, ponieważ u Żuławskiego nie ma jej w ogóle. W *Liście* Catherine i Abrunhosa prawdopodobnie nie mieliby szansy się spotkać, gdyby nie zbieg okoliczności. Trudno sobie wyobrazić, aby państwo de Clèves wybrali się na koncert muzyki pop. To Abrunhosa został wyróżniony zaproszeniem do sali koncertowej, gdzie zazwyczaj wytworna publiczność słucha słynnych wykonawców muzyki klasycznej. Jak wspomniałam, dla Catherine decydujący jest moment fascynacji „innym”, a on urzeczony jest pięknnością kobiety, którą dostrzega w pierwszym rzędzie. Zaczyna śpiewać tak, jakby śpiewał tylko dla niej, a ona zaczyna się uśmiechać.

Natomiast w przypadku Clelii i Nemo nie ma wyeksponowanego momentu wzajemnego urzeczenia, sygnału, że między tymi dwojgiem „coś zaiskrzyło”. Ich kontakt w sposób naturalny wynika z sytuacji zawodowej. Uczucie rodzi się jakby niepostrzeżenie i dla nich samych, i dla nas, widzów. Co więcej, czysty seks, który zapoczątkował związek Clelii z Clevem, tutaj zdaje się ulegać sublimacji.

W podobny sposób można by łączyć bądź przeciwstawiać sobie inne sytuacje, co wszelako prowadziłyby jedynie do powtórzeń uprzednio już wyciągniętych wniosków. Może dla podsumowania motywów, którymi kieruje się bohaterka (a one są punktem centralnym wszystkich analiz i interpretacji), warto raz jeszcze zwrócić się do komentarza tłumacza.

„Jeśli rozumiemy męski «punkt honoru» – pisze Boy-Żeleński – dla którego poświęcają – nieraz w mało wartej sprawie – życie, czemu nie mielibyśmy rozumieć kobiety, która swój kobiecy punkt honoru stawia wyżej niż samo szczęście? Oczywiście miesza się tu i element dumy: kobieta, która miłość postawi na takim piedestale, niełatwo decyduje się zstąpić do rzędu kobiet «pospolitych»; tu wchodzi w grę kobieca ambicja. [...] Pani de Clèves [...] woli ze swoim marzeniem uciec od życia niż zstąpić do rzeczywistości takiej, jaką widzi naokoło”²⁰.

Bohaterki filmowe, jako się rzekło, są bardzo różne, ale mimo to zachowują fundamentalny rys swego prototypu – księżnej de Clèves.

²⁰ Boy, dz. cyt., s. 13.

WOMAN'S HONOUR. ON FILM ADAPTATIONS OF *LA PRINCESSE DE CLÈVES* BY MARIA DE LA FAYETTE

Summary

Maria de La Fayette's novel *La Princesse de Clèves* was adapted three times for a film – two of them are adaptations set contemporary, and one is a costume, historical movie set in an original plot's time (16th century). The paper analyses and compares these adaptations, including their relation with literary prototype. Although the book is included in French school required reading list, yet it is not known generally.

Jean Dellanoy's adaptation (1961) is a historical, costume and pretentious spectacle set in the 16th century. Dellanoy concentrated on spectacular scenes, especially cotill dance scene showing *coup de foudre*.

Two modern film adaptations – Andrzej Żuławski's *La fidélité* (*Wierność*) and Manoel de Oliveira's *La lettre* (*List*) were made in 1999; however, they are absolutely different in terms of the main characters and film's background.

Translated by Joanna Nadolna