

Kolczyki Madame de...

ALICJA HELMAN

Detale, detale, detale! Najmniej znaczące, najmniej rzucające się w oczy są najbardziej prowokujące, charakterystyczne, a nawet decydujące. Wyraziste detale, pomysłów mało nic, czyni sztukę! – te słowa Maxa Ophülsa brzmią jak sformułowanie twórczego manifestu, *credo* artysty¹. Uszczegółowił je, wyjaśniając powody, dla których adaptował krótką powieść Louise de Vilmorin *Madame de: Jedyną sceną, która mnie pociągała w tej blahej historii, jest jej konstrukcja: zawsze ta sama oś, wokół której obraca się akcja, jak karuzela. Mała, ledwie widoczna oś: para kolczyków*². O przyczynach, dla których reżyser porzucił teatr dla kina, mówi z charakterystyczną dla siebie ironią: *Nie interesowało mnie już nic więcej, jedynie obraz. Kamera, ten nowy rodzaj ekspresji, który po raz pierwszy otrzymałem do dyspozycji, odciągnęła mnie od słów, tak jak młoda kochanka mężczyznę od żony*³.

Wśród „reżyserów wierzących w obraz” – wedle typologii André Bazina – należał do najgorliwszych wyznawców: *Problem, temat filmu* – powiedział w jednym z wywiadów – *istnieje dla mnie tylko wtedy, jeśli mogę go „wyobrazić” sobie w postaci następstwa obrazów... W filmie tekst, technika, logiczny rozwój przychodzi dopiero po obrazie – to właśnie on niesie ze sobą artystyczną prawdę i sam w sobie odslania niezliczone cuda*⁴.

Postawa artysty, w ten sposób jednoznacznie określona, jednała mu zarówno zwolenników, jak i przeciwników, z reguły skrajnych w swych ocenach. Max Ophüls – pisze Roy Armes – *jest testowym przykładem określonej postawy wobec kina. Dla tych, których interesują kwestie czysto wizualne, dla których ideałem jest abstrakcyjna symfonia obrazów, Ophüls zyskuje status jednego z najwybitniejszych twórców. Dla tych widzów i krytyków, którzy prócz obrazów oczekują także wglądu w sprawy ludzkie i moralnej głębi, jakich dostarcza sztuka lub powieść, jest on reżyserem ostatniej kategorii, pomniejszą figurą w historii filmu, jakkolwiek i oni nie przeczą, że jest on artystą o wyjątkowej wrażliwości i że opanował do perfekcji techniczną stronę wybranego medium*⁵. W sposób najbardziej wyrazisty polaryzują te postawy wypowiedzi na temat czterech ostatnich filmów Ophülsa: *La Ronde* (1950), *Le Plaisir* (1952), *Madame de...* (1953) i *Loli Montès* (1955). Wśród krytyków najsurowszy jest Barry Salt; dokonał on niezwykle szczegółowej analizy stylistycznej filmów Maxa Ophülsa, wyciągając z niej wnioski mało pochlebne dla reżysera. Salt pisze: *Tym, co rzeczywiście wyróżnia filmy Maxa Ophülsa, jest fakt, że nie kryją nic pod powierzchnią prezentowanych wydarzeń, czego na ogół nie można powiedzieć o innych wybitnych reżyserach, gdzie przynajmniej niektóre głębsze interpretacje ich prac byłyby uzasadnione. Można by zrobić interesujący przypadek, gdyby to kogoś zajęło, z faktu, że kino Ophülsa jest niedojrzałe. Piosenki o utraconej miłości lubią zarówno młodzi, jak i starsi. Problem Ophülsa polega na tym, że jego tematy główne i poboczne, jego motywy i formy nie korespondują*

ze sobą i tylko w niektórych filmach są zintegrowane z akcją. Kiedy nie dysponuje dobrze skonstruowanym opowiadaniem, oddaje się swej namiętności do teatru i kobiet. Zainteresowania te nie wchodzi jednak w żadne realne związki przyczynowe z czymkolwiek innym w świecie, który chciałby ukazać w swoich filmach, tak więc wytwarza struktury pozbawione kośćca⁶. Szczególnie irytują go bohaterki Ophülsa, którym zarzuca płytkość i bezmyślność. O *Madame de...* napisał: *Film opowiada nam o tym, jak zepsuta, próżna, głupia i egoistyczna kobieta ogranicza się do działań wynikających z tych właściwości jej charakteru, właściwości, nad którymi nie ma żadnej kontroli*⁷.

Skrajną opinię Salta równoważy znamienity fakt, że to mianowicie Max Ophüls został uznany za jednego z czołowych autorów zarówno przez François Truffaut'a i ekipę „Cahiers du cinéma”, występującą z koncepcją polityki autorskiej, jak i przez Andrew Sarris'a, dla którego reżyser jest koronnym przykładem lansowanej przezeń teorii autorskiej. Nie ma drugiego twórcy, którego „charakter pisma” byłby tak wyraźnie rozpoznawalny⁸. Dla Sarris'a *Madame de...* jest najwybitniejszym filmem wszystkich czasów, Henry Stewart nazywa⁹ Ophülsa Flaubertem kina, a film arcydziełem melodramatu, Dave Keler utrzymuje, że to jedno z najpiękniejszych dzieł, jakie kiedykolwiek stworzył człowiek¹⁰, Roger Ebert pisze, że filmy Ophülsa dostarczają maksimum kinowej przyjemności. Bez trudu można by przytoczyć wiele podobnych opinii¹¹. Ale nie można pominąć refleksji Michaela E. Grosta, który oddając pełną sprawiedliwość mistrzostwu reżysera, pisze, że Ophülsa stworzyła teoria autorska. Bez niej byłby, być może, zapomniany¹².

Wróćmy jednak do *Madame de...* i kolczyków, które są w kontekście niniejszych rozważań sprawą najważniejszą. Nie ma krytyka piszącego o tym filmie, który by od kolczyków nie zaczął. Nawet angielski tytuł filmu został zmieniony na *The Earrings of Madame de...*

Notka na okładce angielskiego wydania książki Louise de Vilmorin głosi, że *jest to historia kolczyków Madame de. Historia klejnotu, miłości, wyrzeczenia, bólu rozkoszy, socjety, historia, która ma prostotę bajki, elegancję osiemnastowiecznej powieści z kluczem i szczególną aurę samotności, typową dla dwudziestego wieku*¹³. Od siebie dodam, że jest to także, a może przede wszystkim historia kłamstwa, które zniszczyło miłość, zaufanie, a w końcu życie bohaterki. Kłamstwa nieodłącznie związane z historią kolczyków. W końcu są one jedynie rekwizytem pojawiającym się w powieści i w filmie na prawach lejtmotywu, podczas gdy to pierwsze kłamstwo bohaterki uruchamia mechanizm, który ją ostatecznie zniszczy.

Film Ophülsa różni się od powieści Louise de Vilmorin wieloma detalami dotyczącymi rozwoju fabuły, rysunkiem postaci i motywów ich działania, losami samych kolczyków, a przede wszystkim zakończeniem. Porównanie odpowiednich scen powieści i filmu z całą jaskrawością uwydatnia różnicę między „telling” i „showing”. Ophüls pokazuje to, czego de Vilmorin nie opisuje, a ona ubiera w słowo to, czego w filmie można się tylko domyślać.

W powieści bohaterowie nie mają imion, nazwisk ani arystokratycznych tytułów, pojawiają się jako Madame i Monsieur de oraz towarzyszący im Ambassador. Wedle opinii krytyki, które przytacza John Julius Norwich, ulubiona lekturą Louise de Vilmorin była *Księżna de Clèves* Madame de La Fayette, której styl próbowała naśladować¹⁴. W filmie para głównych postaci otrzymuje tytuł hrabiowski, imiona – Louise i André, ambassador przedstawia się jako Fabrizio Donati.

Powieść i film zaczynają się identycznie. Bieg wydarzeń uruchamia decyzja bohaterki, która postanawia sprzedać parę wspaniałych diamentowych kolczyków, ślubny prezent otrzymany od męża. Madame de ma poważne długi, które chciałaby ukryć przed mężem. Monsieur de jest bardzo bogaty i hojny, chętnie zaspokaja życzenia i kaprysy pięknej żony. Ale Louise ma pewną słabość. Chciałaby uchodzić za rozsądną i rozsądną, więc od kilku lat, kupując kosztowne stroje i klejnoty, podaje mężowi jedynie połowę ich ceny. Gdy suma długów urasta do zawrotnych rozmiarów, woli sprzedać klejnoty niż przyznać się mężowi, że go tak długo okłamywała, a tym samym stracić jego zaufanie.

W powieści Louise po prostu wzywa jubilera, u którego jej mąż kupił kolczyki i sprzedaje je, utrzymując kupca w przeświadczeniu, że Monsieur de wie o tej transakcji. Scena wymaga kilku linijek tekstu. W filmie mamy rozbudowaną sekwencję, w której talent inscenizatorski Ophülsa i mistrzostwo aktorskie Danielle Darrieux w roli Louise błyszczą pełnią blasku. Widzimy Louise w jej luksusowym buduarze dokonującą przeglądu biżuterii i futer w poszukiwaniu rzeczy, które miałyby sprzedać. Kamera, podążając za wzrokiem bohaterki, jakby pieściła każdy przedmiot, z którym żal się jej rozstać. Przez przedmioty poznajemy świat Louise i ją samą – wszystko jest tu piękne, kosztowne, wysmakowane, eleganckie i subtelne. By wprowadzić w nieustający ruch kamerę, która podąża za bohaterami kolejnych epizodów, Ophüls „uruchamia” najpierw postaci. Louise pospiesznie, w tajemnicy przed mężem, zbiega ze schodów, przemierza hol, wybiega z domu, na chwilę udaje się do kościoła, by pomodlić się o powodzenie zamierzonej transakcji, przychodzi do jubilera, gdzie tym razem wbiega po schodach. Rozmowa też przebiega inaczej niż w książce. Madame de prosi o zachowanie sekretu i nie ukrywa, że mąż nic nie wie o jej długach ani o planowanej sprzedaży. Gdy jubiler się waha, Louise ucieka się do niezawodnej kobiecej sztuczki – mdleje i uzyskuje to, czego chciała.

Akt drugi afery kolczykowej rozgrywa się w powieści na balu, w filmie – w operze, ale jego przebieg jest taki sam. Louise udaje, że zgubiła kolczyki i konsekwentnie się przy tym upiera, choć wszyscy zapewniają ją, że ich po prostu nie miała. Nerwowe poszukiwania trwają jakiś czas, co w filmie „uruchamia” męża bohaterki, za którym kamera podąża do sąsiedniej łoży, po schodach do powozu i z powrotem. Kolczyki nie odnajdują się także w domu, ale ponieważ afera zatonęła szerokie kręgi, nazajutrz pojawia się w gazecie notka o przypuszczalnej kradzieży klejnotu. Postawiony w niezręcznej sytuacji jubiler wyjawia prawdę mężowi, który odkupuje diamentowe serduszka.

Louise i André są bardzo konwencjonalnym małżeństwem, każde prowadzi własne życie, mają nawet oddzielne sypialnie. Mąż, który w filmie jest wojskowym w randze generała, ma swoje sprawy, manewry i polowania, a także kochanki, podczas gdy Louise żyje triumfami próżności (najbardziej na świecie lubi się podobać) i flirtami, które André traktuje z pobłażaniem. Jest przeświadczony, że Louise nie posunie się za daleko. Daje ona swym wielbicielom nadzieję, ale nigdy nic z tego nie wynika. Wyszła za mąż bez miłości i doskonale się bez niej obywa, żyjąc w kręgu zabawy i rozrywek. W konfrontacji z tym innym rodzajem „zdrady” żony Monsieur de jest dotknięty i poruszony. Dowiaduje się, że żona oszukiwała go od lat, naraziła na szwank jego dobre imię, z zimną krwią odegrała komedię na balu, a później udawała rozpacz po stracie kolczyków. Kiedy po spotkaniu z jubilerem

wraca w rozmowie z żoną do sprawy kolczyków, widzi, z jaką zręcznością Louise kłamie dalej, choć swymi pytaniami daje jej okazję wyznania prawdy.

W trzecim akcie Louise nie bierze udziału. Generał, który żegna kochankę Lolę wyjeżdżającą do Konstantynopola (w powieści do Ameryki Południowej), ofiarowuje jej na pożegnanie kolczyki. Wprawdzie to ona wyjeżdża, lecz on wita ten wyjazd z ulgą, zdążyła mu się znudzić. Uznaje, że kosztowny prezent to właściwy finał związku. Lola okazuje się namiętną miłośniczką gier hazardowych, ale znacznie więcej przegrywa niż wygrywa, a ponieważ nie umie się wyrzec swojej pasji, sprzedaje kolczyki. Tak piękny klejnot pojawia się natychmiast w witrynie sklepu jubilerskiego. Kupił je zaraz Ambasador, korzystając z okazji nabycia czegoś tak wyjątkowego. Kupił kolczyki dla ich piękna, nie planował podarowania ich komukolwiek.

Dalszy ciąg zostaje inaczej opowiedziany, niż pokazał to Max Ophüls, który tę część opowieści znacznie silniej udratyzował. Niemniej ewolucja uczuć bohaterki przebiega identycznie. Louise de Vilmorin tak opisuje reakcje bohaterki na podziw Donatiego, który nie ukrywa swojej fascynacji: *Nic nie sprawiało jej większej przyjemności niż admiracja ze strony innych. Była to przyjemność, która nigdy jej nie nużyła. Ambasador zapewniał jej tę przyjemność od pierwszego wieczoru, kiedy się spotkali. Rozbudził w niej wzrastającą próżność. Nie widział innych kobiet poza nią*¹⁵. Ze strony Ambasadora jest to *coup de foudre*, ale Louise nie jest pewna swoich uczuć. Najpierw czuje się zagrożona, próbuje się bronić, udając chorą lub wyjeżdżając z mężem na kilka dni. André widzi ten flirt, który go jedynie bawi, nie budząc zazdrości. Nie zdaje sobie sprawy z tego, że w sercu Louise rodzi się miłość, bowiem zawsze uważał ją za niezdolną do prawdziwych uczuć. W czasie jednego ze swych wyjazdów-ucieczek Madame de uswiadamia sobie, że Ambasador jest człowiekiem, bez którego nie potrafi żyć i że tylko ta miłość nadaje sens jej egzystencji. Wraca i nie ukrywa dłużej swych uczuć. Wyznaniem miłości towarzyszy ponowne pojawienie się kolczyków. Ambasador darowuje je ukochanej kobiecie, prosząc o zachowanie tego podarunku w tajemnicy. Zdaje sobie sprawę, że Monsieur de nie zaakceptowałby tak kontrowersyjnego prezentu. Ambasador nadaje temu prezentowi szczególne znaczenie, mówiąc, że kolczyki to ich serca, które nigdy nie powinny się rozstać.

Gdy tylko pojawiają się kolczyki, pojawia się też kolejne kłamstwo. Louise chciałaby je nosić, więc wyjawia Ambasadorowi swój plan – oszuka męża, iż klejnot ten podarowała jej bogata krewna. Ale równocześnie okłamuje kochanka, nawet nie wspominając o tym, że kolczyki już kiedyś do niej należały i są podarunkiem od męża. Louise odgrywa przed mężem komedię cudownego odnalezienia kolczyków, nie zdając sobie sprawy, że Monsieur de wie, co się z nimi stało. Inaczej niż w filmie, André nadal nie podejrzewa żony o romans. Przypuszcza, że po prostu zwierzyła się Ambasadorowi ze sprawy sprzedaży kolczyków, jako że kobiety zwykły mieć swoje małe sekrety, o których mówią raczej obcym niż mężowi. Rozumie, że Ambasador, który wrócił z miejsca, gdzie udała się Lola, a więc miał okazję nabycia kolczyków, podarował je Louise, a razem wymyślili plan umożliwiający jej noszenie ulubionego klejnotu. Monsieur de nie może tylko zaakceptować faktu, że żona przyjęła tak kosztowny prezent. Po przyjacielsku zwraca się do Donatiego, wyjaśniając mu „przeszłość” kolczyków i chęć ich odzyskania. Donati przekazuje je jubilerowi, a André odkupuje je po raz kolejny.

Teraz już i Ambasador jest świadomy kłamstw Louise, zraniony i ponizony tym dotkliwiej, iż zapamiętał jej słowa: *pozволь mi oklamywać innych, ty zawsze będziesz znała prawdę*. Nie może jej wybaczyć, iż przyjęła kolczyki jako zakład ich miłości, podczas gdy były one podarunkiem męża, *echem jej pierwszej miłości i pierwszych, szczęśliwych sekretów ich małżeńskiego życia*¹⁶. Miłość gaśnie równie szybko, jak się narodziła.

Ophüls pokazuje narodziny uczucia Fabrizia i Louise zupełnie inaczej. Generał udaje się na dłuższy czas na manewry, a oni mogą spotykać się bez przeszkód. Utrzymują jednak swój związek w konwencji platonicznego flirtu, widują się na przyjęciach i balach, zawsze w obecności innych. Ophüls montuje sceny ich wspólnego tańca jednym ciągiem, choć zmieniające się stroje i rekwizyty jednoznacznie wskazują, że nie jest to jedna sytuacja, lecz kilka kolejnych. Muzyka jednak brzmi nieprzerwanie, jakby dla bohaterów nie istniał żaden inny czas, tylko ten, kiedy mogą być razem. Sekwencja wybrzmiewa w scenie ostatniego balu i ostatniego tańca. Louise i Donati tańczą już sami, członkowie orkiestry wymykają się chylkiem, służący gaszą świece.

Kiedy filmowa Louise uświadamia sobie charakter swoich uczuć do Donatego, uczuć wykraczających dalece ponad wymiar tego, co było dotychczas jej udziałem, wpada w panikę. Jej emocje i pragnienie natychmiastowej ucieczki muszą zaniepokoić męża, który wcześniej niż w powieści zdaje sobie sprawę, co naprawdę dzieje się z Louise. Ale nie wierzy w stałość i autentyczność jej zaangażowania. Baron ofiarowuje jej kolczyki w dniu, kiedy dowiaduje się o jej wyjeździe. Louise wyjeżdża na długo, sfrustrowana, niepewna błąka się od miasta do miasta. Donati codziennie pisze listy, lecz nigdy nie otrzymuje na nie odpowiedzi. Louise odpisuje, lecz natychmiast drze kartki, wyrzucając je za okno pociągów, którymi przemierza Europę. Wreszcie podejmuje decyzję powrotu w scenie, którą tak opisuje de Vilmorin: *Nagle poczuła się kimś bez znaczenia; pytała sama siebie, co robi na tym świecie, dlaczego żyje; poczuła się zagubiona w nieskończonej przestrzeni; próbowała dociekać znaczenia życia i nie znajdowała w swym umyśle żadnej odpowiedzi, widziała jedynie twarz jednej osoby. Jej sercu ciążyła podwójna waga tej obecności i zarazem nieobecności. Poczuła gwałtowne pragnienie, by pokładano wiarę w jej własną egzystencję i czuła, że nikt nie może jej tego dać, lecz tylko ten jeden człowiek, bez którego nie wyobrażała sobie życia*¹⁷.

Gdy spotyka się z Donatim po powrocie, wśród miłosnych wyznań pada i to na temat kolczyków. Louise mówi Donatiemu, że miała je zawsze ze sobą i były one jej jedyną pociechą. Teraz chce je nosić i wymyśli kłamstwo, które jej to umożliwi. Film toczy się dalej zgodnie z relacją de Vilmorin, z tym że scena między oboma mężczyznami nie jest tak elegancka i nie toczy się bynajmniej w przyjaznej atmosferze. Kiedy już Generał odkupił kolczyki po raz trzeci, świadomy uczuć żony wobec Ambasadora, postanawia dać jej nauczkę. Oświadcza, iż oboje ofiarują kolczyki żonie jego siostrzeńca, która właśnie urodziła syna, a Louise już nigdy więcej nie zobaczy tego klejnotu. Madame de ciągle jeszcze nie jest świadoma faktu, że nie tylko mąż wie o jej kłamstwach, lecz także Donati został w nie wtajemniczony. I gdy ma ostatnią szansę, by się usprawiedliwić, mówiąc całą prawdę, brnie w kolejne kłamstwo. Mówi mu, że kolczyki dostała od matki. Podobnie jak kiedyś flirt, kłamstwo jest dla niej strategią najbardziej naturalną. W innym filmie Ophülsa, *Le Plaisir*, pada taka kwestia: *Kobiety kłamią, nie wie-*

dząc o tym, nie chcąc i nie rozumiejąc tego. Możemy tę kwestię odnieść także do Madame de.

Miłość się skończyła, lecz historia kolczyków jeszcze nie dobiegła końca. Otóż zagrożony bankrutem siostrzeniec Generała skłonił żonę do sprzedaży kolczyków, nadal temu samemu jubilerowi. I tutaj ponownie powieść i film rozmiągają się. W powieści Generał odkupuje kolczyki po raz czwarty, informuje o tym żonę, ale zarazem decyduje, że ona nie będzie ich więcej nosić ani posiadać. Niemniej, by jego zemsta się dopełniła, daje jej kolczyki raz jeden. Na balu ma być Ambasador i Monsieur de chce, by zobaczył, iż jego żona nosi klejnoty, które tylko on ma prawo jej ofiarować. Madame de słyszy od Ambasadora tylko jedno zdanie: *nigdy Ci tego nie wybaczę*.

Porzucona przez Ambasadora Madame de, pogrążona w rozpacz i prostracji, zarówno w powieści, jak i w filmie zaczyna poważnie chorować. Vilmorin zgodnie z konwencją epoki, w której dzieje się akcja, przyjmuje, że „złamane serce” może spowodować śmiertelną chorobę, na którą nie ma żadnej rady. Ophüls od początku wprowadza motyw „słabego serca” Louise, która mdleje przy łada wzruszeniu. Mąż nie przejmuje się tymi incydentami, przypisując im raczej charakter zagrań taktycznych niż rzeczywistych słabości. W filmie od tego momentu losy kolczyków toczą się inaczej. Gdy jubiler informuje Generała, że sprzedała mu je młoda kobieta należąca do rodziny Monsieur de, ten ostatni reaguje wybuchem irytacji, oświadczając, że nie chce o nich więcej słyszeć. Wszelako ktoś jednak odkupuje kolczyki... Madame de sprzedaje wszystkie swoje klejnoty, futra i kosztowne stroje, by pozyskać drogą jej sercu pamiątkę po utraconej miłości.

W konsekwencji mamy dwa odmienne zakończenia. W powieści Madame de zrozpaczona incydentem na balu, zdając sobie sprawę z faktu, iż założywszy kolczyki, raz jeszcze zraniła Donatiego, który odczytał ten gest jako profanację wspomnień, pisze do niego list, błagając, by do niej przyszedł. Wyczekawszy, aż mąż uda się na spoczynek i zaśnie, wybiega w mroźną noc z domu, by doręczyć list osobiście. Długo stoi pod drzwiami w padającym śniegu, nim zaspany służący otworzy drzwi, by odebrać list i zatrasnąć je ponownie. Gdy Madame de wraca do domu, jest już tak chora, że nie ma dla niej ratunku. Ambasador stawia się na wezwanie, a Monsieur de nie sprzeciwia się ostatniej prośbie umierającej. Louise już nie poznaje kochanka. Gdy kona, w ostatnim geście rozwiera zaciśnięte dłonie. W każdej z nich znajduje się diamentowy kolczyk. Monsieur de zwraca się do Ambasadora: *Ona nie żyje. Proszę wziąć to serce, które Panu dała. To drugie jest jej własnym. Ja się o nie zatroszczę*¹⁸. Ambasador wziął kolczyk, ucałował rękę zmarłej, po czym udał się do jubilera, prosząc, by osadził diamentowe serduszko na ciasnym złotym łańcuszku, które założy na szyję i nigdy nie zdejmie. Tego samego dnia opuścił Francję. Monsieur de położył drugi kolczyk na sercu żony i zamówił strój żałobny.

Ophüls wybrał inne rozwiązanie. Powtórzył swój ulubiony motyw pojedynku, który już wykorzystał w *Liebelei* (1932) i *Liście od nieznanym* (1948). Monsieur de wyzywa Donatiego na pojedynek pod błahym pretekstem, związanym z relacjami służbowymi. Wszelako im obu znany jest prawdziwy powód. Bezpośrednim impulsem gwałtownej reakcji Generała było odkrycie, iż Louise ponownie ma kolczyki i za jaką cenę je uzyskała. A tymczasem on właśnie odkrył, że kochał i kocha nadal swoją płochą żonę, której uczucia, jakiegokolwiek były, utracił bezpowrotnie.

Louise odwiedza Ambasadora, próbując go nakłonić, by się wycofał z pojedynku. Wie, że mąż strzela po mistrzowsku, a tym samym Donati nie ma żadnych szans, jako że mężowi, jako obrażonemu, przysługuje pierwszy strzał. Gdy mówi Donatiemu, że teraz, gdy on już jej nie kocha, pojedynek nie ma żadnego sensu, liczy jednak, że mężczyzna zaprzeczy. Jego milczenie nie pozostawia żadnej nadziei. Ale gdy Louise mówi wówczas: *To samobójstwo*, jego odpowiedź: *Być może* – świadczy o tym, jak wielka to była miłość i jak głęboka rana.

Louise nadal próbuje przeszkodzić pojedynkowi. Wierzy, że w decydującym momencie zdoła przekonać obu mężczyzn, by poniechali realizacji swoich zamiarów. Udaje się na miejsce pojedynku (jest nim zgodnie z tradycją Lasek Buloński), zabierając ze sobą oddaną starą niańkę. Po drodze wstępuje do kościoła, zostawia kolczyki jako wota i błaga w modlitwie, by Bóg ocalił życie Donatiemu. Ophüls uciekł się do nader tradycyjnego rozwiązania takich sytuacji. Louise przybywa w miejsce oddalone od sceny pojedynku i w dodatku zbyt późno. Biegnie wzgórzem, z nadzieją, że zdąży w ostatniej chwili. Nie słucha błagań niańki zatroskanej o jej słabe serce, które może nie sprostać podobnemu wysiłkowi. Pada tylko jeden strzał... Louise wie, co to znaczy, martwa osuwa się na ziemię. Ostatnie ujęcie filmu przedstawia parę kolczyków z tabliczką „Dar Madame de...”

Dla ścisłości trzeba wspomnieć o jeszcze jednym zakończeniu filmu. Początkowo był bowiem planowany dalszy ciąg związany z losem kolczyków. Przechodziły one z ręką zakonniczy w ręce pewnej młodej kobiety, która zostaje drugą żoną Generała. Ophüls zdecydował się jednak zrezygnować z tego finału, mimo że dzięki niemu mógłby uzyskać kolistą strukturę filmu.

Tylko szczegółowy rozbiór fabuły pozwala na podkreślenie roli kolczyków jako podstawowego elementu strukturującego film i ukazanie jego związku z organizującym fabułę motywem kłamstwa. Kolczyki bowiem ewidentnie funkcjonują tu na trzech poziomach – przedmiotowym, fabularnym i mentalnym. Ścisłe – to one uruchamiają poziom mentalny. Na poziomie materialnym są obiektem bardzo kosztownym i cennym. Nie tylko są drogie, ale stanowią dzieło sztuki jubilerskiej. Diamenty zostały oszlifowane w kształcie serc. Ich losy w precyzyjny sposób determinują fabułę – fakt, że podlegają przemieszczeniom i zmieniają właścicieli, czyni z nich *spiritus movens* akcji. Ich wartość – inna niż *stricte* materialna – także podlega fluktuacjom. Fakt, że Madame de sprzedaje te właśnie kolczyki, choć ma wiele innej cennej biżuterii, pozwala sądzić, że nie przywiązuje znaczenia do ich wartości jako pamiątki. Fakt, że pozbywa się prezentu ślubnego otrzymanego od męża, jest wprawdzie dla niej lekko żenujący, ale na tym koniec. Zważywszy, jak diametralnie zmieni się jej stosunek do kolczyków, z chwilą gdy otrzyma je po raz drugi od Donatego, niedwuznacznie sugeruje, że Louise nie kocha i nie kochała swojego męża. A ponieważ kocha Ambasadora, kolczyki otrzymane od niego są dla niej czymś bezcennym, ich emocjonalna wartość niebotycznie rośnie. Tak dalece, że nie wystarcza jej sekretne posiadanie klejnotów, lecz chciałaby się z nimi nigdy nie rozstawać. Stąd tak fatalna w skutkach decyzja, by okłamać obu mężczyzn. Kiedy Louise odkupuje kolczyki pod koniec filmu, pozbywając się wszystkiego, co posiadała, sygnalizuje to, jak dalece oddana jest swojej miłości, z której pozostała już tylko ta pamiątka. Kiedy Louise po raz pierwszy zastanawiała się nad tym, co sprzedać, by pozbyć się długów, myśl, że miałyby pozbyć się swoich futer bądź innych ulubionych kosztowności, budzi w niej żywy protest – *raczej*

rzucę się do wody. Teraz, by odzyskać kolczyki-talizman, bez żalu pozbywa się wszystkiego.

„Wartość”, ta umowna, kolczyków zmienia się także w odczuciach obu mężczyzn. Dla Donatiego jest to początkowo po prostu wyjątkowo piękny przedmiot, który pragnie posiadać. Od momentu, gdy podarował je Madame de, nabierają one wartości emocjonalnej, symbolizują miłość, związek obu serc. Dlatego wszystkie kłamliwe zabiegi Louise stają się dla niego tak upokarzające i bolesne, bowiem to, co ona czyni, bezpośrednio godzi w miłość i zaufanie. Inaczej przebiega trajektoria uczuć André. Jest dostatecznie bogaty, by nie boleć nad materialną stratą, zarówno wtedy, gdy jest skłonny mniemać, że Louise rzeczywiście je zgubiła, jak i wtedy, gdy dał je kochance, która już go nie interesuje, oraz wtedy, kiedy ofiarowuje je żonie siostrzeńca. Kupował je w końcu trzykrotnie. Jest też dostatecznie wspaniałomyślny, by wybaczyć żonie jej pierwsze kłamstwo i pozostawić ten incydent bez konsekwencji. Ale już nie za drugim razem, gdy zdaje sobie sprawę, że w grę wchodzi „ten trzeci”, a kolczyki stają się synonimem zdrady, zwłaszcza wtedy gdy dowiaduje się, za jaką cenę Louise weszła w ich posiadanie. Oczywiście, nie interesuje go materialna strona transakcji, lecz jest wstrząśnięty faktem, że Louise nie może zapomnieć o swojej miłości, pamięć o niej przedkłada nad wszystko inne i pograżona w swoim nieszczęściu wycofuje się z życia, uciekając w chorobę. Wówczas podejmując decyzję wyzwania Donatiego na pojedynek, choć zdaje sobie sprawę, że Ambasador nie ma żadnych szans.

Jak zmienia się wartość kolczyków w ocenie zarówno ich posiadaczy, jak i donatorów, podobnie podlega zmianie wartość kobiety. Gdy poznajemy małżonków, André nie zabiega o uczucia żony. Panujące między nimi *status quo* to obustronny chłód, co obojgu odpowiada. Dla Donatiego kobieta, której pragnie, jest kimś bezcennym, najważniejszym, przedkładanym nad wszystko. Fakt, że jest mężatką, której męża w dodatku znał wcześniej, nie stanowi przeszkody. Natychmiast i błędnie ocenił czysto konwencjonalny charakter tego związku, dla niego Louise, która nie kocha nikogo, jest wolna. Jednak w miarę rozwoju sytuacji ta początkowa relacja podlega zmianie. André uświadamia sobie charakter swoich uczuć do żony, w momencie gdy staje się ona obiektem pożądania ze strony innego, jak gdyby dopiero fakt, że kocha ją Donati, uświadomił mu jej prawdziwą wartość. Dotychczas indyferentny, zaczyna działać. Ewolucja uczuć Donatiego przebiega w odwrotnym kierunku. Gdy André uświadamia mu swój status posiadacza, swoje prawa wobec żony, Ambasador zdaje sobie sprawę, jak niepewny i hipotetyczny staje się jego własny udział. W przeciwieństwie do André, dla którego żona jest tym cenniejsza, im bardziej mu się wymyka, w oczach Donatiego traci wartość, gdy odkrywa on jej kłamstwa.

Relacje emocjonalne między bohaterami doskonale opisuje koncepcja pragnienia „trójkątnego”, którą sformułował René Girard, utrzymując, że pragnienia pozornie spontaniczne są spowodowane przez kogoś trzeciego – mediatora. Między bohaterem a mediatorem tworzy się złożona więź, w której dochodzą do głosu mieszane uczucia: podziwu, ale i zawiści, resentymentu, gniewu. *Po to, by człowiek próżny – pisze Girard – pragnął jakiegoś przedmiotu, wystarczy go przekonać, że przedmiotu tego pragnie ktoś trzeci, komu przypisywany jest pewien prestiż. Mediator występuje tutaj jako rywal, którego próżność najpierw pobudziła, którego – można powiedzieć – powołała do istnienia jako rywala, zanim wymogła na nim*

kłeskę¹⁹. Czyż nie tak właśnie układają się relacje między André i Donatim wobec „przedmiotu”, którym jest Madame de?

Zarówno powieść, jak i film kładą nacisk na kunsztowną strukturę formalną przywodzącą na myśl precyzyjną robotę jubilerską. Oczywiście, jeśli opisuje się ją w kategoriach życiowego prawdopodobieństwa, odbicia rzeczywistości etc., musi uderzać fakt oparcia tej struktury na serii zbiegów okoliczności. Cokolwiek nie powiedzielibyśmy o przypadku rządzącym ludzkim życiem, tych przypadkowych wydarzeń jest w *Madame de...* zbyt wiele, by odnosić je do interpretacji w kategoriach doświadczenia zdroworozsądkowego. Jednak w filmie Ophülsa nic nie sugeruje, że oto mamy do czynienia z historią „prawdziwą”, próbą ukazania rzeczywistości faktycznej, choć w czasie odległej. Przeciwnie, opowieść jest doskonale fikcyjna, sztuczna, skonstruowana, a Ophüls zmierza ku jakiejś umownej rzeczywistości kina, której poza kinem właśnie nigdzie nie ma. Film Ophülsa ogląda się tak, jak słuca się sonaty lub kwartetu – dla jej formalnego, a zarazem zmysłowego piękna.

Pierwszą kategorią klasyfikującą wobec filmu Ophülsa jest melodramat. Trójkąt miłosny, złamane serca, podwójna śmierć, nieubłagany Los, który krzyżuje plany – jest tu wszystko, czym dysponuje melodramat i to w najbardziej klasycznym wydaniu. Dla jego bohaterów życie jest romanssem i poza nim innego nie mają. Mężczyźni mają wprowadzić swoje męskie sprawy i zajęcia, ale pozostają one – by tak rzec – poza kadrem albo też, jak Donati, całkowicie je zaniedbują, zajęci bez reszty swoją miłością. Madame de – tak bezlitośnie osądzona przez Salta – nie różni się w istocie od kobiet swoich czasów i swojej klasy. Żyją one romanssem, chyba że – jak nasza bohaterka – zadowalają się flirtami i sukcesami towarzyskimi, zajmuje je troska o stroje i klejnoty, a czas upływa na „bywaniu” i „przyjmowaniu”. W antraktach odwiedzają modne kurorty. W podtekście filmu, dwukrotnie tylko lekko zaznaczona, pojawia się sugestia, iż takie kobiety może „ustatkować” i „udomowić” dziecko. Ale Louise nie chce mieć dzieci. Jej wzruszenie w trakcie wizyty u siostrzeńca André, gdy jest zmuszona rozstać się z kolczykami, nie ma nic wspólnego z nowo narodzonym dzieckiem, któremu się przygląda. Zebrani są skłonni sądzić, że płacze, ponieważ sama odczuwa brak dziecka. Ale widzowie wiedzą, że oplakuje utratę talizmanu. Kiedy bohaterka próbuje zwierzać się swojej niańce, mówiąc, jak bardzo czuje się nieszczęśliwa, słyszy w odpowiedzi, że powinna mieć dziecko, wówczas jej życie będzie miało sens, a ona sama odzyska spokój serca. Nie dowiadujemy się, czy André próbował kiedykolwiek „udomowić” swoją żonę, czy też zdawał sobie sprawę, że posiadanie dziecka niczego by nie zmieniło w życiu tego rajskiego ptaka. Zatem żywołem Madame de pozostaje melodramat, w tym świecie jest „u siebie w domu”.

Trudno jednak posądzać twórcę takiego jak Ophüls, że potraktował swoich bohaterów całkiem serio. W jego ostatnich filmach dominuje lekko sarkastyczne poczucie humoru i zabarwiony ironią dystans. Ophüls bawi się melodramatem, a nie przeżywa go, podobnie bawi się kamerą, nie celebrując tego, co czyni za jej pomocą. Uzyskuje w ten sposób efekt niepowtarzalnego, rokokowego wdzięku, którego nikt nie umiał naśladować. W podejściu Ophülsa do melodramatu widoczne jest obnażanie konwencji gatunku, wystawianie ich, rozgrywanie. Ten typ podejścia (posunięty jeszcze dalej) znajduje Jerome Silbergeld w *Uwodzicielskim księżycu* (*Feng you*, 1996) Chena Kaige. Pisze, że jest to *zglębienie* (niektórzy powiedzieliby

– *dekonstrukcja*) kwintesencji melodramatu – władzy i intrygi, romansu i oszustwa, emocjonalnej blokady i erupcji, deprawacji i jej przejawów²⁰. W konsekwencji – kończy swój wywód Silbergeld – Chen wykorzystuje melodramat (*przystosowuje go*), by go zbadać, poddać dekonstrukcji, zdemaskować, zdeptać. Ale niejako wbrew własnej woli nie porzuca go. Jego melodramat trwa²¹.

Z pewnością Max Ophüls nie próbuje złamać ani zdeptać melodramatu. Ale w pewien sposób go dekonstruuje, odsłaniając karty. Zna konwencje, reguły, chwytły melodramatu aż nadto dobrze i „zdaje tu sprawę” ze swojej wiedzy. Podejmuje grę z widzem, zapraszając do wspólnej zabawy. Ale zarazem wie przecież doskonale, jak zagrać na jego emocjach, by ostatecznie wzruszył się losami kobiety pustej jak wydmuszka, będącej idealnym wcieleniem próżni. Ophüls pokazuje za pomocą melodramatu, jak kino zwodzi nas i mamy.

ALICJA HELMAN

¹ *Le Cinéma selon Max Ophüls*, w: C. Beylie, *Max Ophüls*, Editions Seghers, Paris 1963, s. 120.

² Cyt. za: R. Armes, *French Cinema Since 1946*, t. I, A. Zwemmer Limited, London 1966, s. 53. Spotykamy się z różną pisownią nazwiska autora: Ophüls, Ophuls, Opuls. Wybrałam pierwszą z nich, zachowując w przypisach tę, którą wybrali jego biografowie. W literaturze anglosaskiej i francuskiej pojawia się „Ophüls”.

³ *Le Cinéma selon Max Ophüls*, dz. cyt., s. 119-120.

⁴ Cyt. za: R. Armes, dz. cyt., s. 56.

⁵ Tamże, s. 55.

⁶ B. Salt, *Styl i technologia filmu: Historia i analiza*, t. III., tłum. A. Helman, PWSFTviT, Łódź 2003, s. 247.

⁷ Tamże, s. 236.

⁸ A. Sarris, *The American Cinema*, Dutton, New York 1968.

⁹ H. Stewart, *The Earrings of Madame de...* Zob. <http://cinopinion.bravehost.com/earrings.html> (dostęp: 17.06.2011).

¹⁰ Cyt. za: http://catchingtheclassics.blogspot.com/2007_05_01_archive.html (dostęp: 17.06.2011).

¹¹ R. Ebert, *The Earrings of Madame de...* Por. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20011111/REVIEWS08/111110301/1023> (dostęp: 17.06.2011).

¹² M. E. Grost, *The Films of Max Ophüls*. Por. <http://mikegrost.com/ophuls.htm> (dostęp: 17.06.2011).

¹³ L. de Vilmorin, *Madame de*, tłum. D. Cooper, Pushkin Press, London 1999.

¹⁴ J. J. Norwich, *Afterwards*, w: L. de Vilmorin, dz. cyt.

¹⁵ L. de Vilmorin, dz. cyt., s. 20.

¹⁶ Tamże, s. 34.

¹⁷ Tamże, s. 23.

¹⁸ Tamże, s. 68.

¹⁹ R. Girard, *Pragnienie „trójkątne”*, w: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 347.

²⁰ J. Silbergeld, *Dzieci melodramatu*, cz. 2, tłum. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 52, s. 239.

²¹ Tamże, s. 242.