

Zemsta Gombrowiczem podszyta

*Dziedziczka Williama Wylera i Plac Waszyngtona
Agnieszki Holland jako świadectwa lektury tekstu
charakterystyczne dla swoich czasów*

KATARZYNA WAJDA

*Czy to nie zastanawiające, dlaczego nagle tylu filmowców sięga po Jamesa? Jane Campion, James Ivory, ja. Moim zdaniem dlatego, że zawarta w jego powieściach diagnoza problemów społecznych i psychologicznych nieoczekiwanie nabrała aktualności pod koniec XX wieku¹. Tak Agnieszka Holland tłumaczyła popularność prozy Henry'ego Jamesa wśród filmowców w latach 90., gdy w tym samym czasie, co jej *Plac Waszyngtona* (1997), powstała *Miłość i śmierć w Wenecji* Iana Softleya (według *Skrzydeł gołębic*), a rok wcześniej *Portret damy* Jane Campion. Niewątpliwie powodem sięgnięcia twórców po powieści Jamesa było coś więcej poza oczywistą pokusą pokazania fotogenicznego, szeleszczącego krynolinami świata XIX i początku XX wieku, gdzie kobiety równie mocno krępowały gorsety, jak i konwenanse.*

Ten James jest tajemniczy. Pozornie prosty, ale gdzieś podskórnie jest niebywale niejednoznaczny i bardzo trudno powiedzieć, co jest prawdziwym tematem jego powieści. Pozornie są to obyczajowe opowieści o znaczeniu pieniądza i władzy, układach miłosnych i rodzinnych, ale tak naprawdę to jest to coś innego... Wydaje mi się, że James robi się w tej chwili może jeszcze bardziej aktualny, niż to miało miejsce jakieś 30 lat temu, ponieważ temat pieniędzy staje się głównym tematem społecznym. W Polsce również. Są też w powieści Jamesa i inne wątki. Można powiedzieć, że jest to też historia dotycząca kwestii tożsamości. Prowokujące pytanie, czy bohaterka istnieje sama przez się, czy istnieje poprzez to, jak inni ją widzą i jak ją określają².

*Agnieszka Holland nie była pierwszym filmowcem, którego zainteresowała wydana w 1881 roku powieść *Dom na Placu Waszyngtona* (*Washington Square*) – wcześniej powstała słynna *Dziedziczka* (1949) Williama Wylera, z oscarową rolą Olivii de Havilland. *Zna Pani ten stary dowcip o żydowskich szlifierzach diamentów w Antwerpii? Otóż do sławnego szlifierza diamentów przychodzi facet z niezwyklej urody carskim brylantem, który chce przeciąć na dwie połowy. Mądry Żyd po chwili namysłu powierza operację wnukowi: jemu ręka nie zadrży. Mnie ręka nie zadrżała, bo nie miałam pojęcia, że film Wylera to taka tutejsza święta krowa. Za remake „Obywatela Kane” z pewnością bym się zabrała. „Dziedziczkę” obejrzałam bez większego – przyznam wrażenia. Taki sobie teatr, dobrze zrobiony, inteligentnie, z wdziękiem. Nie czułam w tym arcydzieła. (...)**

*Zbyt hollywoodzki na mój gust. (...) Nie miałam już kompleksów, nie wydawało mi się, że coś ryzykuję*³. Tak reżyserka odpowiadała na pytanie Marii Kornatowskiej, czy realizacja *Placu Waszyngtona* była rodzajem prowokacji, wyzwania rzuconego widowni amerykańskiej, dla której *Dziedziczka* jest dziełem kultowym. Status filmu – a także fakt, iż jest podwójną adaptacją, ponieważ bezpośrednią inspiracją była sztuka teatralna Ruth i Augustusa Goetzów – stał się przyczyną zarzutów wysuwanych przez część amerykańskich krytyków, o czym, z lekkim przekąsem, mówiła Holland: *Niektórzy amerykańscy krytycy napadli na mnie, że zszargałam świętości. (...) Nie czytali wcale powieści, ale odwołując się do filmu Wylera, mądrzyli się, że tamten film był taki świetny, a mój jest taki nieświeży*⁴. Na podobne zarzuty reżyserka odpowiadała: *Amerykańskim krytykom odpowiadam zaś, że z powieścią jest jak z „Hamletem”. Każdego kusi jakaś nowa interpretacja i ma do niej prawo, nawet jeśli jest cudzoziemcem*⁵. Owa „cudzoziemskość” reżyserki wydaje się kluczowa, choć należałoby ją rozumieć szerzej niż stereotypowe przeciwstawienie „hollywoodzkości i „europejskości”, zwłaszcza że *Plac Waszyngtona* powstał w wytwórni Disneya. Ważny jest też dystans czasowy – akcja powieści rozgrywa się mniej więcej w pierwszej połowie (lata 30.–40.) XIX wieku, James pisał ją pod koniec lat 70., z kolei obie adaptacje dzieli niemal półwiecze – w historii kina to cała epoka, nie tylko pod względem technicznym, ale i chociażby rozwoju świadomości filmowej widzów. Holland i Wyler to filmowcy różnych pokoleń, choć akurat swoje adaptacje Jamesa zrobili, będąc w podobnym wieku, tuż przed pięćdziesiątką, już jako twórcy z dorobkiem i ugruntowaną pozycją. Piszac o obu filmach, chciałabym skupić się na postaci głównej bohaterki i dzięki niej podkreślać te elementy, które potwierdzają tezę Alicji Helman, iż adaptacja filmowa *nie jest świadectwem rzeczywistego, indywidualnego aktu lektury, lecz świadectwem wirtualnego typu lektury, lektury określonej zbiorowości w określonym miejscu i czasie*⁶.

Dla obojga – choć dla Wylera pośrednio – punktem wyjścia była ta sama historia rozgrywająca się w większości w domu przy placu Waszyngtona, symbolu wysokiej pozycji społecznej jego mieszkańców, historia nieszczęśliwej miłości Catherine Sloper. Bohaterka jest jedyną córką powszechnie szanowanego bogatego lekarza. Dziewczyna, niezbyt urodziwa, na przyjęciu zaręczynowym swojej kuzynki poznaje przystojnego, acz biednego Morrisa Townsenda, w którym się zakochuje – jak mylnie sądzi – z wzajemnością. Ojciec, od początku widzący w adoratorze córki wyłącznie łowcę posagów, sprzeciwia się ich małżeństwu, grożąc wydziedziczeniem, w razie gdyby do niego doszło. W efekcie młodzi się rozstają, Morris, który liczył przede wszystkim na jej majątek, porzuca Catherine, zaś ona już do końca życia, mimo licznych propozycji, nie wychodzi za mąż.

Oba filmy kończą się uśmiechem głównej bohaterki, uśmiechem płynącym z poczucia satysfakcji, z tym że różne są jej źródła. I w obu filmach kostium jest właściwie pretekstem do opowiedzenia współczesnej – biorąc pod uwagę czas ich powstania – historii. Przyjrzyjmy się zatem owej historii dwóch uśmiechów.

Portret milczącej damy

Prawdę mówiąc, Catherine nie jest szczególnie atrakcyjna wewnątrznie. To nie jest tak, że jest brzydka, ale za to bardzo inteligentna lub ciekawa. Jest

przeciętną, pospolitą, można nawet powiedzieć, dosyć głupią osobą. Ale jednocześnie jest w niej jakaś prawda, jakaś wewnętrzna uczciwość, przede wszystkim uczciwość uczuć⁷. Ta charakterystyka bohaterki, poczyniona przez Agnieszkę Holland, pokazuje trudność, przed jaką staje adaptator powieści. O Henrym Jamesie często mówi się jako o portreciście kobiet, młodych Amerykanek XIX i początku XX wieku, jednak na tle ciekawej świata, przekonanej o własnej wyjątkowości Isabel Archer albo łamiącej konwenanse Daisy Miller – Catherine wypada dosyć blado. Julie Rivkin, przywołując tezę Nancy Bentley, że w narracji Jamesa występuje kategoria „dziewczyny do oglądania”, co ułatwia filmową adaptację – w przypadku *Domu na Placu Waszyngtona* stwierdza, iż właściwie nie mamy tu specjalnie czego oglądać⁸. Jak wcześniej wspomniałam, bohaterka nie jest pięknoską (Zwyczajna, nieciekawa panna – mówili o niej co surowsi krytycy, stateczna młoda panna – mawiali inni, obdarzeni większą wyobraźnią; wszelako ani jedni, ani drudzy nie poświęcali jej wiele uwagi⁹.) ani intelektualistką (była zdecydowanie mało bystra. Nauka nie przychodziła jej zbyt łatwo, jak zresztą wszystko inne. Nie było to upośledzenie chorobliwe i wiedzę opanowała na tyle, by radzić sobie nie najgorzej w rozmowie z rówieśnikami, wśród których wszakże – trzeba przyznać – zajmowała niepoczesne miejsce. A w Nowym Jorku, jak wiadomo, młoda dziewczyna może grać pierwsze skrzypce¹⁰). Wyróżnia ją, co podkreślała Holland – prawość (odznaczała się dobrocią wprost nadzwyczajną, niezachwianą, kochającą, posłuszną i uległą, miała także wyraźną skłonność do mówienia prawdy¹¹), co jednak nie rekompensuje jej braków w oczach otoczenia, zwłaszcza ojca: Doktor Sloper chciał być dumny z córki, ale w nieszczęsnej Katarzynie nie znajdował nic takiego, co mogłoby go napawać dumą. Nie było w niej, rzecz jasna, nic, czego by mógł się wstydzić, nie wystarczyło mu to jednak, gdyż sam będąc człowiekiem dumnym, cieszyłby się, gdyby mógł uważać córkę za dziewczynę nieprzeciętną¹².

Ta ojcowska perspektywa jest bardzo ważna, ponieważ dominuje w powieści – doktor Sloper jest właściwie równorzędnym bohaterem *Domu na Placu Waszyngtona*, narrator wyraźnie go faworyzuje, zdaje się nawet, że przejmuje jego punkt widzenia i system wartości (oznacza to pobłażliwe, jeśli nie ironiczne traktowanie Catherine). Już w pierwszym rozdziale rozwodzi się nad zaletami Slopera, zarówno jako człowieka, jak i lekarza – zresztą podobne zdanie o ojcu ma córka: ...uważała, że jest najmądrzejszym, najprzystojniejszym i najbardziej poważanym z mężczyzn¹³. W innym miejscu podkreśla fakt, iż prawie nigdy nie zwracał się do córki inaczej, jak tylko w drwiącej formie¹⁴. To bardzo ważny aspekt wzajemnych relacji bohaterów – ironia jest rzeczywiście bronią Slopera, którą nader zręcznie się posługuje. Córka broni się w dwojaki sposób: albo bierze dosłownie jego słowa, albo milczy. Małomówność Catherine wprowadza ów gombrowiczowski kontekst, dlatego że otaczający ją ludzie na swój sposób tłumaczą sobie ową cechę. I tak dla ojca jej milczenie jest oznaką braku intelektu, wyrafinowania, dla ciotki Lavinii – jak pisze Karen Michele Chandler – niedostatek namiętności niezbędnej w romansie oraz brak zaufania do przyjaciół¹⁵. Z kolei dla Morrisa milczenie Catherine może wskazywać ignorancję, brak woli, co umożliwia innym wpływanie na nią i manipulację¹⁶. W istocie, jak twierdzi Rivkin, owa małomówność nie świadczy o głupocie bohaterki, bo ona po prostu przekonuje się, że otaczającym ją ludziom nie można ufać, woli więc swoją

wiedzę i emocje zachować dla siebie¹⁷. Wydaje się też, iż pośrednio jest ono świadectwem pewnej powierzchowności relacji międzyludzkich, zwłaszcza że obracamy się w gronie nowojorskiej socjety. Lauren Berlant traktuje je również jako rodzaj wyzwania rzuconego przez Catherine domowemu układowi, gdzie dominuje pryncypialna, precyzyjna mowa ojca i kwieciste, romantyczne frazy ciotki, służące snuciu fantazji nieprzystających do potrzeb i marzeń bratanicy. Teżę, że milczenie to broń – a nie oznaka intelektualnej czy emocjonalnej pustki – zaakceptowali też filmowcy, pozwalając Catherine w finale przemówić własnym głosem.

Uśmiech pierwszy – słodycz zemsty

Znaczące jest, iż Wyler zachował tytuł sztuki – *Dziedziczka*, tym samym sygnalizując, kto jest głównym bohaterem filmu. Ruth i Augustus Goetz – zarówno jako dramatopisarze, jak i scenarzyści – wprowadzili sporo zmian w porównaniu z fabułą powieści. Film, jako adaptacja sztuki, rzeczywiście robi wrażenie bardzo teatralnego, zwłaszcza dla współczesnego widza: kamera jest statyczna, plenery ograniczone – głównym miejscem akcji pozostaje oczywiście dom Sloperów. Z drugiej jednak strony owa kameralność, w połączeniu ze skłonnością reżysera do symetrii, sprawia, że film jest precyzyjnie skonstruowany, co wzmacnia symbolikę poszczególnych scen – formalna konsekwencja z kolei współgra z tym, co można nazwać wydźwiękiem ideowym czy przesłaniem.

Znaczący – a poniekąd i sugerujący przebieg intrygi, zwłaszcza widzowi lat 40. – jest wybór aktorki: Catherine gra Olivia de Havilland, co po latach następująco skomentowała Holland: *To przecież zdrada Jamesa. Bohaterka jego powieści nie była śliczna. (...) Natomiast de Havilland była kobietą klasycznej urody, więc cała historia przedstawiała się dosyć absurdalnie. Trudno było pojąć, dlaczego ma być nieatrakcyjna w oczach Morrisa*¹⁸. W chwili realizacji filmu aktorka miała 32 lata i szereg znaczących ról na koncie, łącznie z Melanią w *Przeminęło z wiatrem*. W latach 30., głównie dzięki ekranowym duetom z Errollem Flynnem, uosabiała typ nie tylko pięknej, ale i dobrej, szlachetnej kobiety, co zresztą stało się przyczyną jej konfliktu z wytwórnią w następnej dekadzie. Aktorka bowiem zaczęła domagać się bardziej ambitnych ról, co ostatecznie skończyło się wygranym przez nią procesem i tzw. prawem de Havilland. Rola u Wylera należy do tych ambitniejszych i bardziej niejednoznacznych.

Sztuka Goetzów nie daje większego wyobrażenia na temat wyglądu bohaterki – w didaskaliach można tylko znaleźć informację, iż *jest zdrową, cichą dziewczyną dobrze po dwudziestce*¹⁹. O niedostatkach urody Catherine jednak się mówi, robi to zwłaszcza ojciec, nieustannie porównując ją do zmarłej żony (*Ale twoja matka była piękna* – powie, widząc, że włożyła suknię w ulubionym kolorze matki). Znacząca jest też scena z siostrą Morrisa, panią Montgomery, która zdjęcie pięknej pani Sloper bierze za podobiznę Catherine, po czym, próbując naprawić gafę, stwierdza, że jak widać jej brat *nie szukał powierzchownego uroku, wyczuł jej wewnętrzną delikatność*. Sam doktor Sloper nie ma wątpliwości, że jego córka to *uosobienie przeciętności bez krzty wdzięku*.

Dziedziczka bardzo wyraźnie dzieli się na dwie części i właściwie można mówić o dwóch twarzach głównej bohaterki, choć pewne cechy, które pozwolą

jej w finale zatryumfować, sygnalizowane są od początku. Wzorem literackiego pierwowzoru Catherine jest bezgranicznie oddana ojcu, choć ten wolałby, żeby okazywała to w inny sposób. Sygnalizuje to już pierwsza scena, gdy córka specjalnie dla niego kupuje rybę – on jednak jest niezadowolony z faktu, że dziewczyna wykonuje obowiązki służącej. W pierwszej części filmu podkreślane jest zamykanie Catherine do gospodarskich obowiązków, znajomość tajników kuchni – nie jest to jednak, podobnie jak haftowanie, rodzaj talentu, który znajdowałby uznanie w oczach ojca. Wolałby, żeby – wzorem matki obdarzonej doskonałym słuchem – szlifowała umiejętności muzyczne, choć nauczyciel gry na harfie nie wróży jej sukcesów.

Rivkin zwraca uwagę, że kompozycja kadrów podkreśla dominację ojca, który w scenach rozmowy z córką zawsze jest na pierwszym planie. Poza tym wskazuje ona na paralelę między Catherine a służącą, ich podobny status w domu sygnalizowany właśnie w początkowej scenie, gdy obie mijają się na schodach, a potem główna bohaterka kupuje rybę.

Podobnie jak w powieści Catherine jest nieśmiała, choć – bardziej by zadowolili ojca niż siebie – stara się dobrze wypaść w towarzystwie. Skarży się nawet ciotce, że zapisuje sobie tematy do konwersacji, ale potem, w otoczeniu innych ludzi, traci rezon, tym bardziej że ma wrażenie, iż nikt jej nie słucha. Dodatkowego znaczenia nabiera ta scena z uwagi na intymny kontekst: kobiety rozmawiają w pokoju dziewczyny, która właśnie się ubiera, jest w halce i gorsecie. Ta prywatna przestrzeń, towarzystwo ciotki, która w domu zajmuje podobną, podrzędną pozycję – zdaniem Rivkin – wyzwala w bohaterce naturalną spontaniczność. Za chwilę jednak włoży suknię i zejdzie na dół, do ojca, tym samym wchodząc w swoją publiczną rolę posłusznej córki. I niepopularnej panny – niedługo potem widzimy, jak na przyjęciu młody mężczyzna, na którym pani Almond, druga ciotka Catherine, niemal wymusza poproszenie dziewczyny do tańca, pod byle pretekstem zostawia ją samą.

Catherine w towarzystwie jest chorobliwie nieśmiała, ale w rozmowach z ciotką Lavinią odsłania cechy, jakich nie miała bohaterka powieści, np. krytyczny umysł, czego dowodem jej komentarze na temat pań z organizacji charytatywnej. Ma też poczucie humoru, dające o sobie znać, gdy ciotka zaczyna opowiadać o potrawach, jakie gotowała swojemu mężowi-pastorowi. Bratanica, z powagą na twarzy, robi jej wyrzuty: *Ciociu, okłamałaś mnie – byłam przekonana, że żyliście wyłącznie miłością*. Ta scena, zakończona wybuchem śmiechu dziewczyny, pokazuje, że ta bynajmniej nie jest pozbawiona intelektu, potrafi posługiwać się ironią i dowcipem, co upodabnia ją do ojca. Ponadto umie też udawać, maskować emocje – wszystko to razem, jak podkreśla Chandler, przygotowuje ją do bitwy na charaktery, jaką w drugiej części rozegra z ojcem.

Tej bitwy na początku jednak nic nie zapowiada – doktor Sloper, grany przez angielskiego aktora Ralpa Richardsona (wcześniej występował w tej roli na scenie, w londyńskim przedstawieniu reżyserowanym przez Johna Gielguda) zdaje się dżentelmenem i kochającym ojcem. Film, wzorem sztuki, zaczyna się później niż powieść, od dnia przyjęcia zaręczynowego Marian Almond. Wtedy właśnie doktor prosi swoją niedawno owdowiałą siostrę Lavinie, by została dłużej w jego domu. To też znaczące odstępstwo od powieści, ponieważ u Jamesa, po pierwsze, wdowa po pastorze zajmuje się Catherine od dziesiątego roku jej

życia, poniekąd zresztą wymuszając to na bracie (*udzielił milczącego przyzwolenia na milczącą propozycję pani Penniman, która utrzymywała, iż jest rzeczą wielkiej wagi, aby pozbawiona matki biedna Katarzyna miała przy sobie kobietę błyskotliwą. Zgoda jego musiała być milcząca, jako że blask siostrzanego intelektu nigdy go nie olśnił*²⁰). Po drugie, w powieści jest to postać na równi komiczna, jak i irytująca, zarówno pozostałych bohaterów, jak i narratora (*Odznaczała się najmiłszym w świecie usposobieniem, wzorową uprzejmością, zamięłowaniami do literatury rozrywkowej, a także pewnym niemądrym krętownictwem i dwulicowością charakteru. Była romantyczna i sentymentalna*²¹). Tymczasem u Wylera ciotka Lavinia (Miriam Hopkins) to z jednej strony autentycznie wesoła wdówka (mimo wątpliwości, czy przystoi w żałobie iść na przyjęcie, bawi się lepiej niż bratanica, usprawiedliwiając się: *wszędzie czuję się równie zbolata*), z drugiej – owa mieszanina sentymentalizmu i intrygantstwa powieściowej bohaterki zostaje zastąpiona autentyczną troską i chęcią pomocy, a także kobiecą mądrością. Lavinia stara się pomóc młodemu (udawane napady migreny, które zwalniają ją z funkcji przyzwoitki), podsuwa Morrisowi pomysł z ucieczką i potajemnym ślubem, stara się – podobnie jak jej siostra, pani Almond – wpłynąć na brata. Sympatia, jaką darzy bratanicę i pragnienie jej szczęścia, nie zmieniają faktu, że ciotka, mimo małżeńskie idylli na plebanii, zna życie lepiej od Catherine i zdaje sobie sprawę z tego, iż Morris zapewne w swoim uczuciu nie do końca jest bezinteresowny. Stąd też owej ważnej nocy łagodnie robi jej wymówki, że powiedziała ukochanemu o wydziedziczeniu: *Nie masz za grosz sprytu, kochanie*. Ona też będzie towarzyszyć Catherine, daremnie nasłuchującej odgłosu nadjeżdżającego powozu księcia, który ją porwie i poślubi. I to ona, w najbardziej dramatycznym momencie, gdy dziewczyna zrozumie, że została porzucona – zamknie drzwi salonu, odgradzając bratanicę zarówno od domowników, jak i widzów, tak by mogła sama przeżyć swój ból. Wreszcie to ciotka – mimo wszystko wierząca w możliwość happy endu – w finałowej scenie spyta Catherine: *Jak możesz być tak okrutna?*

O ile w filmie od początku zostaje podkreślona podrzędna pozycja Catherine wobec ojca, o tyle w relacji z Morrisem eksponowane jest poczucie wspólnoty. Charakterystyczna jest pod tym względem scena ich pierwszego spotkania – młodzieniec, którego dziewczynie przedstawia ciotka Lavinia (możemy domyślać się, że wcześniej o to zabiegał), jawi się Catherine jako pokrewna dusza, ponieważ, jak sam twierdzi, w jej towarzystwie poczuł się dziwnie onieśmielony i nie może znaleźć odpowiednich słów. Ponadto taktownie bierze na siebie winę za nieporadność wspólnego tańca i zręcznie puentuje fakt, iż karnecik Catherine jest niemal pusty – *Ja też jestem wybredny* – pokazując przy tym własny, też niezapisany. Już to pierwsze spotkanie inicjuje przemianę brzydkiego kaczątka w łabędzia – tańcząc z Morrisem, Catherine daje się ponieść rytmowi, sprawia jej to widoczną przyjemność, co pogłębia porównanie z poprzednim tańcem, nieporadnym, na dodatek z niedobranym partnerem. Ich zażyłość pogłębia się, choć zbyt częste wizyty peszą początkowo Catherine, która zdaje się, nie chce domyślać się ich właściwego celu, jakim przecież nie jest możliwość korzystania z fortepianu Sloperów (skądinąd istotne jest, że mężczyzna wykonuje pieśń *Plaisir d'Amour*, tłumacząc dziewczynie jej słowa: *Miłość i szczęście trwają krótko, cierpienia miłosne całe życie trwają* – w kontekście filmu prorocze). Zresztą



Dziedziczka, reż. W. Wyler (1949)



nawet w kwestii muzycznej Morris staje po stronie dziewczyny, mówiąc – w obliczu nieprzychylniej opinii nauczyciela o jej umiejętnościach – że zamiłowanie do muzyki to też rodzaj talentu.

Morris Townsend, grany przez Montgomery Clifta, który właściwie zaczynał karierę i nie miał określonego image'u, zdaje się postacią pozytywną, jego uczucia – szczere. Kiedy wyznaje Catherine miłość (przy okazji powielając słynny melodramatyczny gest, czyli zamykając usta ukochanej pocałunkiem): *Jesteś dla mnie ideałem kobiety* – jednocześnie uprzedza niejako reakcję ojca, sugerując jej, iż ten będzie w nim widział łowcę posagów (*Twoje pieniądze mogą nam przysporzyć kłopotów*). Odtąd próbuje też wywierać na nią presję, odwołując się do ich miłości (*Wszystko można uczynić dla człowieka, którego się kocha*) i jej poczucia własnej wartości (*Jesteś przecież panią swej woli*). Jak widać mowa – zwłaszcza miłosna retoryka – jest z kolei bronią Morrisa. Catherine, która deklaruje, iż nie zrobi niczego wbrew ojcu, postanawia najpierw sama porozmawiać z doktorem – ukochany liczy, iż córka zdoła zmiękczyć jego serce, jednak dla potencjalnego teścia to oznaka tchórzostwa Townsenda. To, rzecz jasna, nie poprawia jego wizerunku w oczach Slopera – od początku uważany jest bowiem przezeń za łowcę posagów i utracjusza (odziedziczony majątek – podobnie jak w powieści – przepuścił w Europie). Podobna klasyfikacja to konsekwencja sposobu myślenia doktora, który – idealizując zmarłą żonę – nie widzi zalet córki poza jej posagiem. Potwierdzeniem tej diagnozy miała być rozmowa z siostrą Morrisa, jednak ta – inaczej niż w powieści (*Niech pan jej nie pozwoli go poślubić!*²²) – nie chce odpowiedzieć na pytanie, czy Catherine stanie się ofiarą jego egoizmu. Sloper, mimo prośb obu siostr, by zważywszy ów brak towarzyskich zalet córki i jej uczucie do Morrisa, zastanowił się, czy aby małżeństwo z nim byłoby aż tak złym wyjściem – odmawia mu ręki Catherine. Ta jednak gotowa jest, po raz pierwszy w życiu, sprzeciwić się ojcu i poślubić ukochanego, tu jednak interweniuje Morris, znowu kierując się jej dobrem – nie mogą przecież pobrać się bez rodzicielskiego błogosławieństwa... W tej sytuacji podróż do Europy, w jaką uda się doktor z córką, to na pozór zawieszenie broni, w istocie jednak próba sił: ojciec ma nadzieję, że z dala od ukochanego Catherine szybciej o nim zapomni, ten z kolei liczy na jej stałość – w tej sytuacji jego pożegnalny prezent, czyli podgrzewacz do rąk, nabiera nieco zabawnego, ale jednak symbolicznego znaczenia.

Wydaje się, iż tę potyczkę wygrał Morris, ponieważ dziewczyna ciągle o nim myśli, stąd i wcześniejszy powrót na Plac Waszyngtona 21, gdzie tymczasem Townsend zdążył się zadomowić jako częsty gość ciotki. To właśnie w domu doktor Sloper po raz ostatni próbuje odwieść córkę od tego małżeństwa, używając wyjątkowo okrutnych argumentów. Usłyszawszy, że Catherine nie poniechała Morrisa, ironicznie stwierdza, że ten powinien mu być wdzięczny, ponieważ podróż podniosła jej wartość, rozszerzyła horyzonty, a to ważne, bo jak mówi, *twoja błyskotliwość wyrówna mu różnicę między dziesięcioma tysiącami, które dostaniesz, a trzydziestoma, których się spodziewa*. A kiedy córka po raz kolejny zarzeka się, że Morris ją kocha, że ma wszystko, czego on szuka u kobiety – ojciec mówi wprost, w swoim odczuciu odkrywając przed nią prawdę: *Setka kobiet jest ładniejsza, tysiąc bystrzejszych, ale ty masz jedną zaletę, która wszystko przyćmi: twoje pieniądze*.

To kluczowa, z różnych względów, scena. Catherine uzmysławia sobie, że ojciec nią gardzi, a jej dotychczasowa taktyka postępowania z nim, ów respekt i oddanie – nie sprawdza się. To również – uprzedzając wypadki – ich ostatnia wspólna scena, gdzie postacią dominującą jest on. Ta dramatyczna, nocna rozmowa (wzmaga ją aura – na zewnątrz szaleje ulewa) ma konsekwencje: Catherine, dowiedziawszy się o planowanej ucieczce, wymogła na Morrisie – też używając owej miłosnej retoryki (*Jeśli mnie kochasz...*) – jej przyspieszenie. Chce jeszcze tej samej nocy opuścić dom, by nigdy więcej nie zobaczyć ojca, nigdy o nic go nie prosić, dlatego nie zgadza się na propozycję ukochanego, by zostawić pożegnalny list jako prośbę o przebaczenie (Morris, trochę pod wpływem opowieści ciotki Lavinii o kochankach będących w ich sytuacji, liczy na podobny scenariusz, czyli ostateczne błogosławieństwo ojca). Przekonawszy się, że ojciec jej nie kocha, zachłannie pożąda uczucia: *Musi przyjechać i kochać mnie za wszystkich, którzy mnie nie kochali* – mówi ciotce, zatroskanej, że bratanica była zbyt szczerą wobec ukochanego.

Noc, gdy Catherine w towarzystwie ciotki czeka na Morrisa, to właśnie cezura, przełomowy moment filmu. Napięcie wzmaga symbolika: dziewczyna, która ma być panną młodą, ubrana jest na czarno, ciotka-wdowa na biało – Rivkin każe widzieć w tym kontraście kolorystycznym symboliczny przepływ wiedzy na temat tego, co się stało i stanie. W końcu do bohaterki dociera, że Morris nie przyjedzie – jej reakcją jest rozpaczliwy płacz, wyraz rozczarowania, bólu i upokorzenia. Wtedy właśnie ciotka zamyka drzwi, pozwalając, by przeżyła to bez osób trzecich. Ów gest Lavinii nabiera dodatkowego znaczenia, kojarzy się z opadnięciem kurtyny (tak właśnie dzieje się w sztuce Goetzów, z tym że poprzedza to zbyt deklaratywny dialog, szczęśliwie pominięty w scenariuszu); to również zapowiedź przemiany bohaterki – odtąd nie będzie już tą samą osobą (antycypując ciąg dalszy, można patetycznie stwierdzić, że umiera Catherine, a rodzi się Dziedziczka). Pokazuje to już kolejne ujęcie: Catherine, z zaciśniętymi ustami, dźwigając podróżne torby, powoli wchodzi po schodach.

Ojciec i córka – wskutek jego niedomagania – spotykają się dopiero tydzień po owej nocy (w międzyczasie – czego nie byliśmy świadkami – Catherine dowiedziała się, że Morris wyjechał) i po raz pierwszy to doktorowi zostanie zadany cios, i to z broni, której dotąd sam z powodzeniem używał. Sloper bowiem, słysząc, że ślubu nie będzie, pyta z nadzieją: *Czyżbyś zerwała zaręczyny? Bardzo cię za to podziwiam*, a dziewczyna wykorzystuje przeciw niemu własne upokorzenie, oznajmiając: *Morris mnie porzucił. Czy teraz również mnie podziwiasz, ojczu?* Nie wierzy w jego współczucie, pocieszenie, że kiedyś będzie mu wdzięczna za to, że nie pozwolił zmarnować jej życia, bo przecież Morris jej nie kochał: *Skoro ty nie potrafiłeś mnie kochać, powinieneś pozwolić spróbować komuś innemu*. Na pytanie – a właściwie zarzut – ojca, czy po to w końcu odzyskała głos, by mówić mu tak straszne rzeczy, bezlitośnie odpowiada: *Tak, bo to jedyne pole, na którym nie będziesz mnie porównywał z matką*. Catherine, która teraz dominuje w kadrze, po raz pierwszy tak wyraźnie objawia się jako córka swojego ojca. Potrafi nawet obrócić na swoją korzyść motyw pieniędzy, których ojciec używał jako elementu szantażu – sugeruje, że przecież nie można wykluczyć, iż kolejny pretendent do jej ręki nie będzie kierował się głównie posagiem, wobec tego stwierdza: *Jeśli mam sobie kupić męża, to wolalabym*

Morrisa. Doktor, próbując odzyskać dominującą pozycję, chce wymusić na córce deklarację, że jej związek z Morrisem jest raz na zawsze skończony. Ona jednak podobnej deklaracji nie składa, nie robi też na niej wrażenia groźba zmiany testamentu, ba – sama zachęca go, by zrobił to od razu, przynosi papier i zaczyna pisać, ignorując prośby widocznie chorego i zmęczonego ojca, żeby odłożyć to na następny dzień, gdy poczuje się lepiej: *Możesz nie poczuć się lepiej*. Ostatecznie testament nie został zmieniony, w przeciwieństwie do powieści, gdzie Catherine ostatecznie została pozbawiona ojcowskiego majątku, zadowolając się schedą po matce i domem. Zresztą opisaną tu scenę znajdziemy i w książce, choć inny jest jej końcowy wydźwięk – bohaterka oznajmia, że to ona zerwała zaręczyny, co z właściwą sobie ironią komentuje doktor: *Trzeba przyznać, że jesteś dość okrutna, zważywszy, jak długo go zachęcałaś i wodziłaś za nos. Doktor wziął tedy odwet, mimo wszystko*²³.

Jak widać, Catherine – wzorem obu mężczyzn, którzy ją skrzywdzili (choć, co ważne, obaj deklarowali, że mają na względzie jej dobro) – nauczyła się posługiwać słowem jako bronią. Wkrótce też – wzorem literackiego pierwowzoru – wykorzysta milczenie, z tym że o ile tamta bohaterka używała go jako obrony, o tyle filmowa znowu atakuje. Pierwszy raz wykorzystuje to jeszcze przed rozmową z ojcem, gdy ten, po tygodniowej nieobecności, informuje domowników, że jest śmiertelnie chory i daje wskazówki, jak należy się nim opiekować. Catherine, skupiona na haftowaniu, wysłuchuje tego bez słowa, śladu emocji na twarzy, w przeciwieństwie do służącej Marii, która jest wyraźnie poruszona. Tutaj właśnie, jak podkreśla Rivkin, dokonuje się swoista zamiana – o ile wcześniej obie kobiety miały podobny, bo podrzędny status, o tyle teraz to Maria przejmuje rolę córki, czego symbolem jest jej obecność przy śmierci Slopera. Catherine zaś ostatecznie porzuca usługę. Najdobitniejszym tego dowodem jest scena, gdy do bohaterki, siedzącej pod domem i haftującej, przychodzi Maria, mówiąc, że umierający doktor prosi ją do siebie. Catherine odmawia: *Za późno* – i ze spokojem, kontrastującym z płaczem służącej, wraca do robótki. Śmierć ojca dokonuje się zatem poza kadrem, co jest poniekąd symbolem ostatecznego tryumfu bohaterki.

W obu adaptacjach filmowych został skrócony czas akcji, co ma znaczenie w kontekście ostatniego spotkania Catherine i Morrisa. U Jamesa zobaczyli się ponownie po wielu latach, gdy bohaterka, odmówiwszy wcześniej swej ręki kilku adoratorom, *została podziwu godną starą panną*²⁴, a wiarołomny kochanek *miał teraz czterdzieści pięć lat i postać jego nie przypominała tej prostej, smukłej młodzieńczej sylwetki, jaką pamiętała*²⁵. U Wylera – podobnie jak u Holland – mija kilka lat, ale oboje są jeszcze młodzi, co sugeruje – i daje nadzieję – że wszystko jeszcze jest możliwe, również happy end. Nie wiemy, czy Catherine miała jakieś inne propozycje małżeńskie, natomiast dowiadujemy się, że od śmierci ojca właściwie nie opuszcza domu, mimo iż ciotki namawiają ją na nadmorskie wakacje. Jest teraz dojrzałą, piękną kobietą, na dodatek wolną od ojcowskiej władzy i bogatą, dlatego pozornie nic nie stoi na przeszkodzie, by poślubiła Morrisa, zwłaszcza że w dniu ich niespodziewanego spotkania ma na sobie ową paryską suknię kupioną przed laty na tę okazję. Nie wiemy jak – i czy w ogóle – wiarołomny kochanek zabiegał o wizytę, w jakim stopniu przypadkowe było jego spotkanie z Lavinia, niemniej prosi ona bratanicę, żeby go przyjęła.

W pierwszym odruchu Catherine nie chce go widzieć, dlatego każe ciotce skłamać, że nie ma jej w domu. Dobiegający z korytarza dźwięk głosu Morrisa sprawia, że bohaterka się uśmiecha, nie mamy wątpliwości, że ciągle coś do niego czuje. Zaraz jednak surowy ton, jakiego używa, pozwalając mu wejść, przypomina nam, że nie jest już tą samą, naiwnie zakochaną dziewczyną. Mężczyzna, co oczywiste, chce wszystko wyjaśnić, usprawiedliwić się, po raz kolejny zasłaniając się miłością – zniknął, bo ją kochał (*Żaden mężczyzna nie pozabawiłby ukochanej majątku*). Ona nie chce tego słuchać – po raz drugi *za późno* pada z jej ust – ale mówi, że mu wybaczyła. Morris traktuje to jako zachętę (*Nic już nie stoi między nami*), sugeruje, że mogą się pobrać, nawet pojechać do tego samego pastora, który miał im udzielić tajemnego ślubu. I Catherine – ku radości jego i ciotki – wyraża zgodę, potrzebuje tylko trochę czasu na spakowanie. Oboje jednak dają się zwieść – bohaterka udowadnia, że potrafi grać. Ciotka gratulując jej, mówi: *Jesteś bardziej romantyczna niż myślisz. Morris też to wyczuł*. Mylnie jednak odczytuje jej zachowanie. Podobnie jak Morris, który zwierza się Lavinii: *Jest cudowna, ma w sobie tyle godności* – nie spodziewa się, że ukochana ma jej za dużo, przedkładając urażoną dumę nad uczucie. (Skądinąd owa fraza o godności skonstruowana jest z wcześniejszą, wypowiedzianą przez ojca: *Nie masz w sobie krzty godności* – wskazując na przemianę bohaterki).

I tak jak wcześniej Catherine zemściła się na ojcu, tak teraz mści się na Morrisie. Sceneria jest podobna jak tamtej nocy, ale role odwrócone: kiedy ten w nocy przyjeżdża po nią, zastaje pozastłaniane okna i zaryglowane drzwi. Ona sama – podobnie jak w dniu śmierci ojca – jest pochylona nad haftem. Najpierw zdziwionej, potem szczerze współczującej mężczyźnie ciotce odpowiada: *Dwa razy przyszedł pod ten dach z takimi samymi kłamstwami, trzeci raz się to nie zdarzy – zadbam o to*. A kiedy Lavinia, słysząc jego rozpaczliwe pukanie, zadaje wspomniane pytanie, Catherine wypowiada najsłynniejszą kwestię tego filmu: *Potrafię być okrutna. Miałam przecież doskonałych nauczycieli. (I can be very cruel. I have been taught by masters* – ulubiony cytat wielbicieli *Dziedziczki*). Ostatnie ujęcie to dopełnienie zemsty: przy wtórze krzyków Morrisa, dobijającego się do drzwi bohaterka powoli, jakby rozkoszując się słyszanyymi dźwiękami, wchodzi po schodach. I oczywiście uśmiecha się.

Owa słynna kwestia wypowiedzana przez Catherine to właściwie motto filmu streszczające jego ideologię – Holland podsumowała to wprost: *jak ty mi przyładowałeś, to ja ci jeszcze mocniej*²⁶. Istotne jest, że jak mówi reżyserka: *Taka zasada odwetu, rewanżu wydaje mi się dość charakterystyczna dla kultury amerykańskiej*²⁷. Trudno się z tym nie zgodzić, z pewnością można mówić – zwłaszcza dziś, w dobie powszechnych treningów asertywności, o amerykańskim imperatywie: nie bądź ofiarą. Catherine, którą ojciec postrzega jako potencjalną ofiarę łowcy posagów, w finale pozbywa się tego piętna, triumfuje. Ale czy słodczy zemsty nie psuje nieco szczypta goryczy? Wróćmy na chwilę do tytułu filmu, który jak się wydaje, nie dotyczy wyłącznie statusu materialnego Catherine. Jest dziedziczką nie tylko majątku ojca, czego dowodem finał, gdy – jak zauważa Holland *przejmuje system wartości swojego ojca i staje się kimś tak samo zimnym i gorzkim jak on*²⁸. To, że przypomina bardziej doktora niż zmarłą matkę, sygnalizowane jest od początku filmu, ale dopiero ostatni akt zemsty potwierdza podobieństwo. Wydaje się jednak, że zwycięstwo bohaterki w innym

wymiarze jest jednocześnie jej klęską. Charakterystyczna jest swoista klamra, jaką tworzy pierwsze i ostatnie ujęcie filmu: Catharine zbiegająca po schodach i dostojnie po nich wchodząca. Na początku stosunek bohaterki do świata i do życia jest otwarty – uchylone drzwi, przez które wychodzi z domu, sygnalizują możliwości, jakie ma. Po śmierci ojca – jak informuje nas pani Almond – właściwie nie opuszcza domu. Finał pokazuje, że kobieta poniekąd sama, na własne życzenie, zamyka się w nim – na zawsze, czego symbolem zaryglowane drzwi i zasłony na oknach. Dom bardziej przypomina grobowiec, co zresztą byłoby logiczne – poczucie krzywdy i chęć zemsty potrafią motywować, dają siłę do życia, ale gdy rachunki zostają nawet z nawiązką wyrównane, smak zwycięstwa może szybko zastąpić świadomość pustki i braku celu. W powieści bohaterka ma żal do obu mężczyzn (*Maurycy Townsend zlekceważył jej uczucie i że ojciec stłumił je w zaraniu. Tych faktów nic nie mogło zmienić, ciągle dawały znać o sobie, były nieodłączne (...) Nic nie mogło odwrócić zła, ani wyleczyć rany, jaką jej zadał Maurycy, i nigdy już ojciec nie był dla niej tym, czym dawniej. W jej życiu coś umarło i teraz próbowała tylko wypełnić ową pustkę*²⁹), ale jednocześnie akceptuje swój los, przede wszystkim siebie, ze swoją przeciętnością, charakterem, który nie pozwala nawet ostentacyjnie rozpaczać. I w tym wyraża się jej wolność. Catherine w filmie Wylera wolna nie jest i nie będzie – Chandler twierdzi, że walka z mężczyznami, którzy ją zdradzili, ale w efekcie okazali się słabi, sprawiła, iż bohaterka staje się obsesyjnie podejrzliwa, z nieufnością przyjmując każde miłe słowo (przykładem jest tu jej reakcja na komplement Marii, w jej odczuciu nieszczerzy, obliczony na przypodobanie się chlebobdawczyń). W efekcie w finale staje się *pełną godności, niekochaną bogatą kobietą, bezpiecznie odgrodzoną od świata*³⁰. Kobieta, dla której też jest za późno, bo nie potrafi się otworzyć na nowe doświadczenia, nie znajdzie innego języka, w jakim mogłaby się wyrażać, niczego nie nauczy. Jej edukacja została ukończona, podobnie jak nieodłączna robótka – nie bez powodu, gdy Morris puka, Catherine wyszywa ostatni element: literę „z”.

Z jak zemsta, z jak zła... kobieta – taka jak te, które grała w filmach Williama Wylera Bette Davis. Leslie, która mści się na kochanku w *Liście* (1940), Regina z *Lisiego gniazda* (1941), gotowa niemal dosłownie po trupie męża dojść do celu – te bohaterki, mimo wielu różnic (również jeśli chodzi o aktorski image Davis i de Havilland) są jakimiś dalszymi krewnymi Catherine Sloper. Ich wspólną cechą jest to, iż – chcąc funkcjonować w męskim świecie muszą zaprzeczyć swojej kobiecości, przyjmując obowiązujące w nim reguły gry. Męskość jest tu definiowana negatywnie, będąc synonimem bezwzględności. Rivkin zauważa, iż ewolucja bohaterki pokazuje dwa typy kobiecości Ameryki późnych lat 40. Z jednej strony Catherine jako posłuszna córka, przyszła żona i gospodyni kojarzy się z powojenną tendencją zachęcania kobiet do powrotu do domu i tradycyjnego podziału ról, z drugiej – zemsta czyni ją podobną do *femme fatale* z ówczesnych filmów *noir*, mającą władzę, która właściwie przynależna jest mężczyznom. Rivkin zwraca uwagę, iż odbiór *Dziedziczki* może być zabarwiony swoistym mizoginizmem, ponieważ mimo że bohaterka została skrzywdzona i ma słuszne prawo do odwetu, zdobyta przez nią przewaga nad ojcem i narzeczonym, sposób, w jaki wymierza sprawiedliwość, sprawia, że widz przenosi swoją sympatię na jej ofiary. (Skądinąd jest to kolejne przesunięcie względem

powieści Henry'ego Jamesa, w której, co podkreślają literaturoznawcy, to Catherine jest obiektem sadystycznych – głównie werbalnych – skłonności ojca. W tym kontekście zaiste zastanawiające jest, dlaczego jednocześnie *Dom na Placu Waszyngtona* uważany jest za utwór komiczny...) Rivkin uważa, iż w efekcie doktor Sloper przypomina Szekspirowskiego Leara, choć wydaje się mi się, że to chyba zbyt daleko posunięta analogia. Ciekawa jest jej konkluzja, że los Catherine, w kontekście tendencji powojennego społeczeństwa, może być rodzajem przestrogi dla kobiet, które chcą zająć miejsce męskiego autorytetu – muszą się liczyć z konsekwencjami.

Dziedziczka jako *revenge story* z kobietą w roli mścicielki w efekcie niesie mało optymistyczne przesłanie: takie zwycięstwo sporo kosztuje. Prawie 50 lat później dwie kobiety – Agnieszka Holland i Carol Doyle – sięgnęły po powieść Henry'ego Jamesa, by opowiedzieć o losach Catherine Sloper, która tym razem nie będzie się mścić, nie będzie też ofiarą – zostanie sobą.

Uśmiech drugi: odrzucić głowę, odnaleźć twarz, zaśpiewać piosenkę

*Sam film stanowi lustro, w którym odbija się nie rzeczywistość czy melodramatyczna konwencja, lecz nasze pragnienia: będzie to albo potrzeba kiczu i uproszczenia, stłumienia pytań odnoszących się do nas samych, albo potrzeba „rozcięcia” filmowego obrazu – analogiczna do rozcinania płótna, o którym pisał Kundera*³¹. Ta uwaga Marioli Jankun-Dopart poniekąd tłumaczy, dlaczego *Plac Waszyngtona* klasyfikowany przez niektórych jako feministyczna przypowieść, w Polsce był promowany plakatem ukazującym parę bohaterów w namiętnym uścisku, a umieszczone obok słowa: *Był przystojny, namiętny i bez grosza. Dla młodej, samotnej córki bogacza jego miłość była bezcenna* – dopowiadają resztę, dając widzowi nadzieję na obejrzenie miłosnej historii. Film, co zresztą podkreśla sama reżyserka, opowiada o miłości, ale bardzo wyraźnie wychodzi poza konwencję melodramatu. Holland deklarowała: *Nie zamierzałam robić filmu o epoce ani z epoki, filmu scenograficzno-kostiumowego, ale film o charakterach. W powieści Jamesa pociągała mnie możliwość zachodzącej w człowieku zmiany. (...) Chodziło o zapis zmiany, zmiany w czasie, uchwytnej, dającej się sfotografować*³². Wydaje się, że owemu pomysłowi podporządkowany był wybór odtwórczyni głównej roli. Jennifer Jason Leigh nie ma w Stanach statusu gwiazdy, ale jest dobrą aktorką, która nie waha się grać postaci kontrowersyjnych – narkomanek, prostytutek – i dziwacznych, wewnętrznie skomplikowanych, jak chociażby Dorothy Parker w filmie Alana Rudolpha *Pani Parker i krąg jej przyjaciół* (1994). W przeciwieństwie do Olivii de Havilland nie jest klasyczną piękną, co zbliża ją do bohaterki Jamesa.

Tej przemianie bohaterki podporządkowana jest forma filmu, który zgodnie z intencjami reżyserki początkowo ma epicki rozmach, wprowadzone są wątki obyczajowe, humor. Oglądamy nowojorskie ulice, odtworzone wnętrza dziewiętnastowiecznych domów, ale z czasem kamera coraz bardziej przybliża się do bohaterów, koncentrując się na ich twarzach.

Skupienie uwagi na ewolucji bohaterki jest tym istotniejsze, że jak mówi reżyserka: *Mnie cała ta historia kojarzy się nieodparcie z Gombrowiczem. Catherine Sloper jest brzydka, niezgrabna, nieporadna, zakompleksiona i stłamszo-*

na. Fizycznie i psychicznie. Niektórzy krytycy amerykańscy uważają, że Jennifer Jason Leigh jest przesadnie ciężka i niezręczna w tej roli. Ale ona taka ma być. Taka jak Iwona – rozdziamdziana. Ciotka też jest, wypisz wymaluj, jak z Gombrowicza i tak starałam się ją ustawić. No i potrzebny jest w tej sytuacji piękny książę, by obdarzyć swym wdziękiem garkotłuka. Wszystko się zgadza, nawet gęby. Bo Amerykanie są nieautentyczni w swym naśladowaniu europejskości, Gombrowiczem podszyci w swojej architekturze, przedmiotach, minach i gestach, w swojej uczuciowości. Ciągłe coś i kogoś grają. U Jamesa jest to bardzo widoczne³³. Jak *Dziedziczka* odwoływała się do amerykańskiej zasady odwetu, wymierzania sprawiedliwości, tak *Plac Waszyngtona* miałby pokazywać tamtejszą nieautentyczność. Wydaje mi się jednak, że to cecha bardziej uniwersalna i nieobjawiająca się wyłącznie wśród dziewiętnastowiecznej nowojorskiej socjety. Reżyserka przyznaje, że fascynuje ją właśnie kwestia tożsamości, Gombrowiczowskie pytanie o to, czy istniejemy sami, czy jesteśmy stwarzani przez innych, którzy doprawiają nam gęby. Przemiana Catherine, której celem ma być odnalezienie i zaakceptowanie własnej twarzy, umożliwia pokazanie sytuacji, w których właśnie stwarzamy innych albo pozwalamy sobie narzucić cudzy wizerunek nas samych.

Catherine, która początkowo, jak pisze Anita Piotrowska, przypomina *twór jakby niedokończony, bezradnie poddający się wszelkim próbom narzucenia kształtu*³⁴, najpierw gra rolę córki – już pierwsza sekwencja filmu (skądinąd niezwykle efektowna – kamera wolno panoramuje ulicę, po czym nagle przyspiesza i przez okno „wchodzi” do domu Sloperów) sygnalizuje, że dla dziewczyny nie będzie to łatwe. To prolog całej opowieści – narodziny bohaterki, których przebieg odbiega od pierwowzoru literackiego. Z książki dowiadujemy się, że żona doktora kilka lat wcześniej urodziła syna, który zmarł w wieku trzech lat. Później na świat przyszła Catherine – a *pleć nieszczęsnego maleństwa nie mogła zdaniem doktora zrównoważyć straty jego nieodżałowanego pierworodnego, z którego obiecywał sobie zrobić wspaniałego mężczyznę*³⁵ – jednak tydzień później żona zaniemogła i zmarła. W filmie śmierć matki splota się z narodzinami córki, płacz noworodka z krzykiem rozpacz. Służąca chce doktorowi (Albert Finney) pokazać dziecko, ale on nie zwraca na nie uwagi, kładzie się koło zmarłej, której postać nieprzypadkowo odbija się w lustrze – ów motyw odbicia, przeglądania się bohaterów będzie powracał. Jak zauważa Jankun-Dopart: *Lustro jest tu zarówno pułapką cudzego spojrzenia, unieruchamiającego człowieka, spłaszczającego jego obraz, czyniącego go synonimem jednego grymasu, pozy, gestu; sposobem wizualizacji Gombrowiczowskiej gęby i pupy*³⁶. Od chwili narodzin ojciec będzie patrzył na córkę przez pryzmat jej matki i straty, jaką poniósł (w powieści bohaterka dziedziczy imię po zmarłej, w filmie nie jest to potwierdzone). Odtąd Catherine będzie dążyć do tego, by ojciec zwrócił na nią uwagę, robić wszystko, żeby zasłużyć na jego miłość.

*Catherine jest dla ojca nieustającym rozczarowaniem*³⁷ – mówi Holland, podkreślając różnicę między miłością macierzyńską, bezinteresowną, a ojcowską – *ojcowie szukają w dzieciach potwierdzenia własnej wartości, oczekują od nich czegoś wyjątkowego, „chcą być z nich dumni”*³⁸. Doktor Sloper z córki dumny nie jest, choć ta – edukowana przez ciotkę Lavinie (Maggie Smith) – usiłuje go zadowolić. Doskonale pokazuje to kolejna, również dodana, scena: Catherine –

otyła, niezbyt ładna dziesięciolatka – stoi w oknie i czeka na ojca, by gdy tylko wróci z kliniki, wykonać gorliwie, acz niezdarnie cały rytuał odbierania cylindra, ściągania mu butów, nalewania porto. Jest w tym coś ze służalczości bohaterki *Dziedziczki*, choć im bardziej Catherine się stara, tym gorzej jej to wychodzi, czego przykładem scena urodzinowego przyjęcia doktora, rodzaju niespodzianki – prezentem córki ma być, wielokrotnie przeciwiczona z ciotką, piosenka *Tale of the String*. Jednakże przed publicznością, złożoną z rodziny Almondów i ojca, nie jest w stanie zaśpiewać, górę bierze biologia i dziewczynka sika na dywan. Goście zachowują się taktownie, niemniej nie ma wątpliwości, że doktor jest rozczarowany, zwłaszcza, że jego siostrzenice doskonale radzą sobie z publicznymi występami. Catherine nie ustaje jednak w wysiłkach – następną scenę otwiera analogiczne ujęcie okna, zmienia się tylko wiek bohaterki i gatunek ptaszka w klatce.

Izolacja i samotność Catherine, sygnalizowana przez ową klatkę, może zostać przełamana, ponieważ dziewczyna oficjalnie debiutuje w towarzystwie – ciotka podkreśla, że z okazji przyjęcia zaręczynowego Marian dostała swoją pierwszą suknię. Zresztą bardzo okazałą, by nie powiedzieć – za bardzo. Strój dziewczyny jest w złym guście, co upodabnia ją do literackiego pierwowzoru: *Jej przemożna słabość do strojów była w gruncie rzeczy dążeniem milczącej natury do wypowiedzenia się. Dziewczyna chciała się wypowiedzieć w strojach, sądziła, że swobodna okazałość stroju zadośćuczyni nieśmiałości jej wymowy*³⁹.

Ubiór, sposób mówienia, muzyka będą w trakcie filmu sygnalizować przemianę Catherine, która w dniu przyjęcia ma ponad 25 lat, co zważywszy czasy, stawia ją niemal w pozycji starej panny. Nie dziwi jej niepopularność – wpada bowiem w skrajności, albo jest nieśmiała, wręcz zahukana, albo pospieszenie wyrzuca z siebie słowa, nierzadko, zwłaszcza w domu, naśladuje kwiecistą mowę ciotki. Kiedy Marian przedstawia jej Morrisa (Ben Chaplin) nie jest zdolna wydusić z siebie słowa, mowę odzyskuje w trakcie tańca, również niezdarnego (on, podobnie jak w *Dziedzicze*, bierze winę na siebie), dając przykład swojej wrodzonej szczerości, skonstrastowanej z rodzajem gry uprawianej przez Lavinie. Ta bowiem próbuje przed przystojnym młodzieńcem stworzyć wizerunek bratanicy jako niezwykle popularnej panny rozchwytywanej przez tancerzy – Catherine po odejściu ciotki, zapewne bojąc się, że Morris potraktuje to poważnie i ją zostawi, pokazuje niemal pusty karnet. *Kobieta pozbawiona przebiegłości, co za rzadkość!* – wydaje się, że te słowa mężczyzny znającego kobiece gierki (i świadomego – o czym napomyka Marian – wrażenia, jakie sam robi) nie są jedynie zręcznym komplementem. Zresztą Catherine w dalszym ciągu jest rozbrajająco szczera, mówiąc wprost: *Pan jest taki urodziwy*.

To jednak nie słowa, a muzyka stanowić będzie medium, dzięki któremu oboje znajdą porozumienie. Catherine, w przeciwieństwie do bohaterki *Dziedziczki*, rozwija swój talent muzyczny, gra na pianinie – fakt, iż spotkany (dodajmy nieprzypadkowo – widzimy, jak czekał niedaleko domu) na ulicy Morris również jest pianistą-amatorem, staje się pretekstem do kolejnych, coraz częstszych wizyt. Ta rozmowa pod domem sygnalizuje, że mają ze sobą coś wspólnego: braki techniki zastępują pasję, chęcią znalezienia klucza, który pozwoli im się wyrażać poprzez muzykę. Ich duetów – pod nieobecność doktora – słucha cały dom, na czele z zachwyconą ciotką Lavinia. Gospodarz będzie przysłuchiwał się szcze-

gólnemu występowi, gdy po pierwszej kolacji, do której zasiadła cała czwórka – i męskiej rozmowie w gabinecie – Morris i Catherine akompaniując sobie wykonują rodzaj arii pt. *Tu chiami una vita*. Ta pieśń, sposób jej wykonania, swoboda dziewczyny, wskazują na wzajemne zrozumienie (przypomina się grający solo bohater *Dziedziczki*). Gdyby potraktować ten występ jako metaforę ich uczucia, to zachwycone, zasłuchane służące i włączająca się przy refrenie ciotka zdają się wierzyć w jego obustronną szczerość i mu błogosławić, w przeciwieństwie do doktora, który jest widocznie zdystansowany.

Doktor bowiem od początku podejrzewa Morrisa o interesowność, przyprowadza mu gębę łowcy posagów, który uwodzi kobiety swoim wdziękiem. Wydaje się, że wymarzoną żoną byłby Artur, narzeczony Marian, mężczyzna przyziemny – jak określa go pani Almond – który snuje plany kolejnych przeprowadzek symbolizujących jego awans społeczny i finansowy. Artur, skądinąd kuzyn Morrisa, zapewne nie przepuściłby majątku na wojaże po Europie, może mógłby nawet zastąpić mu zmarłego syna. Holland ma chyba rację, mówiąc, że doktor Sloper uważa kobiety za istoty niższej rangi – poza ukochaną żoną – a bycie ojcem Catherine to dodatkowy dyskomfort: widząc w niej jedynie pozbawiony zalet substytut zmarłej matki, przypisuje podobne spojrzenie innym. Jedyną zaletą jego córki zdaje się jej posag, co z kolei każe mu zachować ostrożność. Sloper jako lekarz zdaje się racjonalistą, zwolennikiem scjentyistycznej zasady „szkiełka i oka” – mimo iż w przypadku Catherine ów wzrok jest przysłonięty odbiciem zmarłej. Nie wierzy w szczerość uczuć Morrisa, bo nie widzi podstaw, by ten mógł się w niej zakochać. Szuka zatem potwierdzenia swojej diagnozy u pani Montgomery. Zapewne chciałby, żeby przyznała, że szukający odpowiedniego zajęcia brat wykorzystuje ją, żyjąc na koszt jej, wdowy z kilkorgiem dzieci. W przeciwieństwie do filmu Wylera ta rozmowa odbywa się u niej – ciasne, niskie pokoje, po których biegają maluchy, skromne meble, tani serwis stanowią kontrast wobec gustownego bogactwa domu na Placu Waszyngtona. Pani Montgomery nie spełnia oczekiwań – mimo widocznego ubóstwa nie daje się kupić (Sloper proponuje łóżenie pewnej sumy na utrzymanie brata, w zamian za przekonanie go, by nie ubiegał się o rękę Catherine), nie potwierdza też, że Morris jest utracjuszem, który liczy na majątek przyszłej żony. Kobieta uświadamia też swojemu gościowi – i widzowi – który swoje postępowanie tłumaczy dobrem córki, że tak naprawdę chodzi mu o siebie. Sloper bowiem obawia się reakcji otoczenia na to małżeństwo, przyprowadzenia gęby ojca, który dał się podejść łowcy posagów – szczególnie przykre byłoby to dla człowieka uznawanego za tak przenikliwego. Uczucia Catherine są tu w istocie mało ważne – doktor właściwie nie zna własnej córki i jej potrzeb, co próbuje mu uzmysłować pani Almond, słysząc, jak snuje plany o małżeństwie jedynaczki z jakimś wdowcem, co byłoby najlepszym wyjściem, jako że *jej tak niewiele trzeba*. Ów mąż, jak mówi Sloper, *zaakceptowałby ją taką, jaką jest*, co zapewne oznaczałoby, że ceniłby zalety Catherine równie wysoko jak jej ojciec.

Próba sił stanowi ulubioną zabawę rodzaju męskiego ⁴⁰ – z lekkim przekąsem stwierdza reżyserka, wskazując na pojedynek, jaki toczą z sobą obaj mężczyźni. Doktor Sloper jest w jakimś stopniu zazdrosny o Catherine, o rolę, jaką odgrywa w jej życiu. Dotąd bowiem to on był najważniejszą dla niej osobą, o jego względy zabiegała. Zapowiedzią zmiany jest scena, gdy ojciec – jeszcze przed ową

oficjalną kolacją – wraca z kliniki i w parku widzi córkę. Wydaje mu się, że – jak co dzień – czeka na niego, ale po chwili zauważa podchodzącego do niej Morrisa, który niejako symbolicznie zajmuje jego miejsce. Zwycięstwo doktora, który zapowiada Morrisowi, że założy córce okulary, dzięki którym przejrzy na oczy i zobaczy prawdziwe intencje adoratora, oznaczałoby, że Catherine zaakceptowałaby gębę przyprowadzoną jej przez ojca: kobiety niewartej miłości. Morris podejmuje wyzwanie – znaczące, że sam, po wcześniejszym wzajemnym wyznaniu miłości, idzie prosić o rękę dziewczyny, a spotkanie odbywa się w klinice. Gabinet, z którego właśnie wywieziono zwłoki, pełen preparatów, z mapą ludzkiej anatomii odzwierciedla racjonalizm jego właściciela, w którego sposobie myślenia i systemie wartości nie ma miejsca na „alchemię miłości”, do której odwołuje się adorator córki. Morris, który – dla kontrastu – zdaje się wyznawać zasadę „czucia i wiary”, staje do pojedynku również dlatego, że doktor Sloper jest dla niego swoistym ideałem, z czego wcześniej zwierza się Catherine. I wydaje się w tym szczery, bo tamten osiągnął szczyt w hierarchii społecznej, czego symbolem jest jego dom. Sloper bowiem – w przeciwieństwie do niego, który posiada nienaganne maniery, jest elokwentny, ale bez zawodu – ma wykształcenie, co pozwoliło mu pomnożyć majątek wniesiony przez bogatą żonę i tym samym odsunąć od siebie podejrzenie, że poślubiając ją, kierował się chęcią zysku. Morris, któremu ostatecznie nie powiodło się w interesach, takich możliwości nie ma, co właściwie skazuje go na bycie podejrzanym o dwuznaczne intencje.

Townsend w filmie jest najbardziej niejednoznacznością postacią, do czego przyczyniło się też zaangażowanie wówczas mało znanego aktora angielskiego Bena Chaplina. Kiedy bowiem oświadcza się o rękę Catherine, nie ma wątpliwości, że żywi do niej uczucie. Morris jest świadom swojej urody, wrażenia, jakie robi na kobietach (Jankun-Dopart sugeruje, że po Europie mógł podróżować jako utrzymanek) i narcystycznych skłonności, jakie przejawia. Catherine, szczerą, niezdolną do gry (w jakiej zwłaszcza celują panny na wydaniu) przebiegłości, właściwie nieznająca świata, istotnie zdaje się mieszkać na innej, lepszej planecie. W przeciwieństwie do innych kobiet, które szybko w pięknym Morrisie odkryły Narcyza, ona się nim nie znudziła, dlatego może przeglądać się w jej oczach i utwierdzać we własnym uroku. Nic dziwnego, że przy niej czuje się najważniejszą osobą na świecie. Doktora, pewnie nieco zazdrosnego, taka motywacja nie przekonuje, podobnie jak argument, że skoro Morris roztrwoniał własny majątek, to tym bardziej będzie dbał o pieniądze Catherine. Tego samego dnia, za zamkniętymi drzwiami, odbywa się rozmowa ojca z córką – widok przygaszonej dziewczyny, która powoli wchodzi po schodach nie pozostawia wątpliwości, że zgody na małżeństwo nie ma. Kilka dni później – wcześniej wpatrywała się w lustro i całując własne odbicie, zapewne wyobrażała sobie, że to Morris – zdobywa się na bunt: oznajmia ojcu, że wyjdzie za ukochanego. Gwałtowność reakcji doktora, dotąd powściągliwego, ewentualnie ironicznego, nieco dziwi: niemal wypycha córkę za drzwi, nazywając ją okrutnym, niewdzięcznym dzieckiem i grożąc wydziedziczeniem. Wkrótce zapada decyzja o wyjeździe do Europy – przedtem młodzi spotykają się, Catherine mówi Morrisowi o ewentualnej zmianie testamentu, ten się oświadcza, ostrzegając ją: *Nie zadowolisz nas obu, musisz wybrać.*



Plac Waszyngtona, reż. A. Holland (1997)

Znajomość życia można zdobywać tylko dzięki doświadczeniu, a Europa dostarczała tego doświadczenia, nawet jeśli trzeba było zapłacić za nie bólem ⁴¹. Mimo iż w przeciwieństwie do innych bohaterów Jamesa – chociażby Isabel Archer – podróż Catherine trwała tylko kilkanaście miesięcy, to spełniła swoją funkcję: bohaterka zyskała wiedzę, która zaważy na jej dalszym życiu. Wyler ograniczył się do pobytu bohaterów w Paryżu, Holland, wzorem Jamesa, wysłała ich również w Alpy. Scena powieściowa służy jako przykład sadystycznych skłonności doktora Slopera, który stojąc na szczycie, sprawia wrażenie, że chciałby – i mógłby bez trudu – wprawną ręką udusić córkę. W filmie oboje wspinają się, Catherine, skrzepowana strojem, z trudem dotrzymuje ojcu kroku. Na szczycie Sloper wygłasza swoiste proroctwo: samotność i śmierć głodowa, taki będzie jej los, bo Morris, którego jedynymi zaletami, przemijającymi szybko, są młodość i uroda, zostawi ją. Słyszając jej protesty, rani ją w najbardziej okrutny sposób: *Jakie to niegodziwe, że twoja matka oddała życie, żebyś ty mogła pojawić się na tej ziemi*. Dla Catherine to moment przełomowy, bo po raz pierwszy widzi siebie oczami ojca, swoje daremne próby zasłużenia na jego miłość. Sloper, który od śmierci żony nie zmienił niczego w ich sypialni, by czuć jej obecność, podświadomie obwinia córkę – dlatego nie potrafi jej pokochać, na dodatek karze ją, wmawiając, że do uczucia niezdolny jest też Morris.

Samego Morrisa, który liczył na to, że Catherine uda się przekonać do ich małżeństwa, zapewne zaskakuje spokój, z jakim dziewczyna mówi o pogardzie żywionej do niej przez ojca. Wchodząc do spółki handlowej zapewne raczej myślał o tym, że posada będzie nie tyle źródłem utrzymania, ile przedstawionym doktorowi argumentem świadczącym na jego korzyść. Tymczasem stanowczość Catherine, która nie chce o nic prosić ojca ani pozwolić, by Morris z nim rozmawiał, sprawia, że nie może ponownie stawiać do pojedynku ze Sloperem. Trudno zaprzeczyć, że zawarcie małżeństwa bez zgody ojca mogłoby mieć – poza kwestią wydziedziczenia – wpływ na ich przyszłość, pozycję towarzyską, również ich dzieci, których relacje z dziadkiem mogłyby być skomplikowane. Niemniej dla Morrisa najważniejsza jest owa intelektualna czy moralna satysfakcja, jaką mógłby zyskać, gdyby doktor się zgodził – akceptacja byłaby przyznaniem się do błędu, mylnej oceny, ale i wyższości przeciwnika. Tymczasem ślub z Catherine w takiej sytuacji to coś na kształt honorowego zwycięstwa doktora, bo zdobycie córki nie oznacza przekonania ojca, a to z pewnością stanowiło ambicję Morrisa. Między innymi dlatego, w momencie kiedy ona najbardziej go potrzebuje, on zaczyna się wycofywać, początkowo pod pozorami interesów, w które się zaangażował (również dla jej dobra, bo przez niego zostanie częściowo wydziedziczona) – być może licząc, że jej stanowczość minie, zwycięży przywiązanie do ojca. Catherine nie ma jednak zamiaru zmieniać planów, a widząc jego wahanie, podejmuje coraz bardziej desperackie próby odzyskania go, wręcz żebrze o uczucie. Kulminacją jest rozgrywająca się w deszczu scena, gdy dziewczyna, wymusiwszy na wyjeżdżającym czy raczej uciekającym od niej Morrisie przyznanie, że zależało mu głównie na pieniądzu, z płaczem pada na mokry bruk. W tym – powielanym w melodramatach – geście upokorzenia Jankun-Dopart widzi konsekwencje poprzednich wypadków: *...ona nie potrafi żyć bez mężczyzny, który będzie ją upokarzał swoim chłodem i odrzuceniem i ranił ciągłą nieobecnością, a ojciec właśnie „zrzekł się” tej funkcji. Townsend, który już ją rani i zmusza do*

*zabiegania o swoje względy, staje się dla niej szczególnie pożądanym partnerem*⁴². Owa teza o masochizmie bohaterki wydaje mi się nieco przesadzona, bo naturalne wydaje się, że – przekonana iż ojciec jej nie kocha – tym bardziej ceni potwierdzenie uczuć ukochanego. Jest szczerą, gdy woła za Morrisem: *Bez ciebie nic się nie liczy*, tak jak prawdziwa jest rozpacz: leżąc na ulicy, uświadamia sobie, że obaj nie odwzajemniali jej uczuć. Upokorzenie płynące z uświadomienia sobie tego faktu jest początkiem nowego życia – Catherine uświadamia sobie, że nikt jej nie pomoże uciec od chłodu rodzinnego domu poza nią samą.

Do przemiany przyczyniła się również Lavinia, bo jak o względy dziewczyny rywalizowali mężczyźni, tak nieoczekiwanie rywalką Catherine została jej ciotka. W filmie ciotka – jak trafnie określił Tadeusz Sobolewski – *to wcielenie życia pozornego – swoją wiedzę o miłości czerpie z romansów*⁴³. I niech nas nie zmylą cytaty z Byrona i „pana Szekspira” – wyobraźnię Lavinii, jej egzaltowany język kształtował nie ten prawdziwy angielski romantyzm, tylko jego zwulgaryzowana, egalitarna wersja, której odpowiednikiem są dzisiejsze harlekiny i prasa kobieca niższej półki. *Pani Penniman uwielbiała nade wszystko dramat, teraz zaś obiecywała sobie, że dramat wkrótce się rozegra. Łącząc gorliwość suflerki z niecierpliwością widza, dawno już uczyniła wszystko, co było w jej mocy, by podnieść kurtynę. Sama także miała nadzieję wystąpić w owym przedstawieniu – grać w nim powiernicę, chór, wygłosić epilog. Można rzec, że niekiedy nawet traciła z oczu skromną bohaterkę sztuki, zapatrzona w wizję podniosłych scen, które oczywista miały się rozegrać pomiędzy nią a bohaterem*⁴⁴. W dramacie układanym przez filmową Lavinie osią akcji jest zakazana miłość bogatej panny i biednego młodzieńca, którym na przeszkodzie staje czarny charakter, czyli okrutny ojciec – skądinąd zabawna jest scena, gdy ciotka, czytając Morrisowi list brata, w którym ten powiadamia o przedłużeniu podróży, snuje przypuszczenia na temat planów Slopera i jeden z wariantów jest taki, iż zamierza trzymać Catherine jako zakładniczkę w niecywilizowanym kraju... Ta romantyczna – czy raczej romansowa – opowieść zakłada happy end: dziewczyna ucieka, bierze z ukochanym potajemny ślub, co po jakimś czasie zmiękcza serce ojca, który ostatecznie wybacza marnotrawnej córce i daje błogosławieństwo. A wszystko to dzięki pośrednicze, czyli jej. Oczywiście podobny scenariusz nie rozegrał się (Morris nawet przez chwilę nie brał na poważnie możliwości ucieczki), bo i nie mógł, co świadczy o kompletnym nierozumieniu rzeczywistości przez Lavinie. Doskonale pokazuje to scena w tawernie, gdzie spotyka się z Morrisem – a raczej, jak sama mówi, sięgając do romansowej leksyki, ryzykuje niemal życie, wymykając się z domu, w którym z tęsknoty usycha więziona przez ojca Catherine. Lavinia, z czarną woalką na twarzy (zachowuje pozory ostrożności, choć nikt nie ma zamiaru jej śledzić), wybiera owo miejsce niby ze względów bezpieczeństwa. W trakcie rozmowy, podczas której malowniczo opisuje męki biednej dziewczyny opierającej się ojcu, prosząc młodzieńca, by – żeby pomóc ukochanej wytrwać w uczuciu – ściął pukiel włosów. Obcinaniu towarzyszą odgłosy pary kopulującej za prowizoryczną ścianą – zaplecze tawerny to podrzędny burdel. Ów kontrast pomiędzy melodramatycznymi wizjami Lavinii a fizycznością miłości, na dodatek płatnej, pokazuje, jak fałszywy obraz świata sobie zbudowała, choć nie można też wykluczyć, iż wybór miejsca świadczy o chęci posmakowania zakazanego owocu (sam Morris pyta: *Dlaczego wybrała pani lokal, w którym*

pachnie rozpustą?). Owo nierozumienie rzeczywistości jest jedną z przyczyn destrukcyjnego wpływu kobiety, o którym mówi jej brat: *Lavinia ma cudowny talent niszczenia tego, co chce uratować*. Gorliwe gra rolę powierniczki, ale jej intencje są dwuznaczne, bo wolałaby być heroiną tego romansu i pewnie w skrytości ducha pewnie wierzy, że Townsend ma ją za pokrewną duszę. O ile w powieści Lavinia traktuje go jak syna, o tyle w filmie jej macierzyńskie uczucia to pozory, przykrywką prawdziwych: ona kocha Morrisa, jest w nim zakochana miłością starzejącej się, infantylnej kobiety. Stąd też i romansowe gesty, jak ukrycie ucałowanego pukla włosów w medalionie, oczywiście własnym. Właściwie nie wiadomo, czy Lavinia jest wdową – raczej chyba starą panną, która być może do tej pory kochała wyłącznie dzięki identyfikacji z bohaterkami swoich lektur. To sprawia, że jakkolwiek jest postacią komiczną (efekt pogłębia jej infantylny gust widoczny też w ubiorze), to niepozbawioną pewnej dozy tragizmu. To uczucie – a nie tylko chęć pomocy Catherine – sprawia, że pod nieobecność podróżujących niemal codziennie gości Morrisa. Wizyty, które pozwoliły mu się zadowolić na Placu Waszyngtona, z jednej strony – jak twierdzi Jankun-Dopart – pozbawiają dom tajemniczości, niedostępności, z drugiej – uświadamiają konsekwencje małżeństwa bez zgody ojca. Catherine, słysząc, jak ciotka chwali się przyjaźnią z Morrisem, zażyłością z nim, zarzuca jej niegodziwość. Oburzona ciotka nazywa ją niewdzięcznicą i pyta, odkrywając przy tym swoje uczucie: – *Myślisz, że tylko ty poniosłaś stratę?, po czym dodaje – Gdybyś go naprawdę kochała, chciałaś, żeby do czegoś doszedł*.

To ostatnie zdanie świadczy o tym, że oderwana od rzeczywistości Lavinia lepiej od bratanicy zdaje sobie sprawę z trudnej pozycji, w jakiej znalazł się Morris. Małżeństwo z Catherine zawarte bez zgody ojca pozbawia ją większej części spadku, a co za idzie, pojawia się niebezpieczeństwo, że ich wspólne życie będzie się toczyć w cieniu pieniędzy. To nic, że sama dziewczyna – gotowa wieść skromniejsze życie – ma do nich dosyć lekceważący stosunek, ponieważ Morris, zaklasyfikowany jako łowca posagów, musi dowieść, że nim nie jest. Poślubienie uboższej narzeczonej częściowo pozwala wierzyć, że kieruje nim uczucie, nie chęć zysku, ale z drugiej strony nakazuje wykazać się – powinien teraz zrobić majątek, żeby żona mogła żyć na poziomie, do jakiego przyzwyczaiła się w ojcowskim domu. I takiego argumentu używa w rozmowie z Catherine, tłumacząc niezbędność wyjazdu i czasowej rozłąki. Morris, nie będąc pewien swoich uczuć, podobnie myśli o dziewczynie, która w pewnym momencie, być może rozczarowana małżeńskim życiem, zacznie mu wypominać, że żyje na jej koszt. Z pewnością na początku, kiedy jeszcze nie znał Catherine, zainteresował się nią przede wszystkim dla jej posagu, nie można jednak wykluczyć, że z czasem naprawdę ją pokochał – na tyle, na ile jest to możliwe u mężczyzny o narcystycznych skłonnościach. Nie wydaje się, by będąc z nią sam na sam, w bardziej intymnych sytuacjach, udawał, choć z pewnością namiętność, jaką wyzwolił u dziewczyny, mogła go nieco przestraszyć. Świadom swoich wad zdaje sobie sprawę z tego, że miłość do Catherine, która rozwijać się będzie w otoczeniu skromniejszym niż dom na Placu Waszyngtona, może się szybko skończyć, bo jej nie sprostą. Nie da się bowiem ukryć, że chodziło mu, jeśli nie przede wszystkim, to również o pieniądze. Te pieniądze, które u Wylera były właściwie pretekstem, narzędziem, dzięki któremu doktor Sloper miał wypróbować Morrisa i potwierdzić

słuszność swojej diagnozy – u Holland są bardziej obecne, determinując losy bohaterów.

*Bez urody i pieniędzy kobieta jest właściwie półczłowiekiem, nie ma prawa do miłości*⁴⁵ – mówiła reżyserka, wskazując na analogie między czasami opisywanymi przez Jamesa a współczesnością. Sytuacja Catherine jest trudna, ponieważ, po pierwsze, należąc do wyższej klasy społecznej, od początku ma mniejszy wybór, który na dodatek zaaprobować musi ojciec. Po drugie – jak się powszechnie uważa w jej środowisku – pierwszego atutu nie posiada. W o wiele lepszym położeniu są jej kuzynki, panny Almond, mniej posażne, ale urodziwe i towarzyskie – i te cechy ich wybrankom mogą zrekompensować mniejszy przychód roczny. Nasuwa się, choć daleka, analogia z powieściami Jane Austen (skądinąd Holland, opowiadając o problemach z producentami, którym niezbyt podobał się *Plac Waszyngtona*, mówiła, że zapewne spodziewali się czegoś na kształt komedii romantycznych powstałych na ich podstawie): ich bohaterki to swoiste Kopciuszki: zazwyczaj dobrze urodzone, ale ubogie panny, które dzięki zaletom ducha i nierzadko ciała potrafią zdobyć względy bogatego księcia. Odwrotny układ jest trudniejszy dla kobiety, jeśli posiada wyłącznie pieniądze – biednemu zalotnikowi łatwo przypisać interesowność. Catherine mogłaby więc zgodnie z marzeniem ojca czekać na niewymagającego wdowca albo – o czym napomyka bratu pani Almond – kupić sobie męża, jeśli naprawdę kocha Morrisa, a on istotnie ma na względzie tylko jej pieniądze. Zwłaszcza że – jak wykrzykuje podczas ostatniej dramatycznej rozmowy Morris – to była uczciwa wymiana: *ty masz pieniądze, a ja to, co mam*. Tej sceny nie ma ani w powieści, ani w poprzedniej adaptacji, a jej wydźwięk wydaje się bardzo współczesny: mężczyzna, od którego dziewczyna chce jasnej odpowiedzi, że chodziło mu o pieniądze, pyta: *Czy to aż takie niemoralne? Czy ty pragnęłabyś mnie bez moich atrybutów?* Rzeczywiście, Catherine kochała Morrisa również za jego urodę – w filmie jest scena, gdy prosi go o spotkanie, na którym początkowo milczy, a na pytanie lekko zniecierpliwionego mężczyzny, czy wezwała go, żeby na niego popatrzeć, odpowiada twierdząco. Czy biedny brzydal okazujący jej zainteresowanie wzbudziłby podobne uczucie, czy potrafiłaby od razu dostrzec wewnętrzne piękno pod nieatrakcyjną powłoką? Przypomina się przyjęcie u Almondów, gdzie jednym z dwóch tancerzy w karnecie Catherine jest otyły młodzieniec – kiedy wskazuje go Morrisowi, nie ma wątpliwości, że nie jest zachwycona perspektywą tańca. Pokutuje do dziś stereotyp, że piękna kobieta może pokochać brzydala, doceniając inne jego zalety, sytuacja odwrotna to rzadkość, więc przystojny mężczyzna adorujący szarą myszkę niejako ją nobilituje. Dla Catherine, edukowanej przeciw przez ciotkę, Morris to uosobienie księcia z bajki, jej miłość nie jest więc tak do końca czysta i bezinteresowna. I nie jest w tym odosobniona – również wykazujemy się sporą hipokryzją, z jednej strony deklarując, że liczy się to, jakim się jest człowiekiem, a z drugiej – oceniając ludzi po zewnętrznym wyglądzie. Czyż nie zdarza się często, że jakkolwiek doceniamy własne zalety ducha, to od partnera wygalibyśmy czegoś więcej nad estetyczne minimum? Status Morrisa jako pięknego mężczyzny, oferującego na małżeńskim rynku swoją urodę jako towar, zdaje się bardziej wskazywać na współczesność, gdzie te role nie tyle się odwróciły, ile zrównoważyły – męskimi zaletami przestały być wyłącznie tzw. siła i charakter, pojęcie męskości ciągle ulega redefinicjom, ewoluując mię-

dzy typem macho a androgynicznością, a dbałość o wygląd obowiązuje obie płci. Od czasów Jamesa, jak zdaje się mówić Holland, niewiele się zmieniło: potrafimy być równie powierzchowni, a naszym życiem w dużym stopniu rządzą pieniądze, między innymi służąc jako miernik ludzkiej wartości. Pozwalają Catherine zaistnieć na małżeńskim rynku, jednocześnie ją krępując, ponieważ stanowiąc pułapkę dla obojga – wydaje się, że zawsze byłyby obecne w jej małżeństwie z Morrisem. Zresztą każdy kolejny adorator, jeśli nie byłyby odpowiednio zamożny i wykształcony, mógłby przecież mieć na względzie jej majątek. Catherine, po rozstaniu, decyduje się nie wychodzić za mąż – mimo adoracji ze strony doktora Ludlowa. Ten gest, podyktowany również innymi względami, mógłby oznaczać odmowę na zredukowanie do obiektu, jakim jest kobieta na wydaniu. Mając wybór, decyduje się być starą panną, tym samym uwalniając się od myśli, że dla potencjalnego męża liczy się wyłącznie jej posag.

Morris ma rację mówiąc Catherine, że jest dla niej nieodpowiedni – chodzi tu zarówno o jego materialne intencje, jak i niedojrzałość, niepewność co do własnych uczuć, co w efekcie sprawia, że w decydującym momencie zawodzi, wycofuje się. Nawet jeśli ją kochał, to niewystarczająco. Zresztą *Plac Waszyngtona* dowodzi, że miłość pojmowana jako wartość absolutna, nie istnieje – chyba że w powieściach czytanych przez Lavinie. Ceną, jaką Catherine zapłaciła za prawdę jest upokorzenie i rozpacz, które jednak okażą się rodzajem katharsis. Kobieta, którą dwaj kochani przez nią mężczyźni zawiedli, choć powoływali się na jej dobro – teraz sama zacznie o siebie dbać. Pierwszą tego oznaką jest scena w kuchni, rozgrywająca się niedługo po odjeździe Morrisa, kiedy dziewczyna oznajmia ojcu, że zerwała zaręczyny. Kiedy ten, wzorem powieściowego, ironicznie komentuje jej okrucieństwo, Catherine, z półśmiechem, ripostuje: *Jestem twoją nieodrodną córką*. Nie ma tu widocznego okrucieństwa bohaterki Wylera, a ważniejszy jest kontekst rozmowy: bohaterka sama gotuje i to nie dlatego, że – jak sugeruje złośliwie ojciec – przyzwyczajają się do domu bez służby, tylko iż ma ochotę na coś egzotycznego, a kucharka jest dosyć konserwatywna. Ów gest nieco przypomina Isabel Archer, która, wróciwszy do Anglii po doświadczeniu nieudanego małżeństwa, pytana, jak minęła podróż, rezygnuje z kurtuazyjnej odpowiedzi, przyznając wprost, że była okropna. Catherine gotuje to, co lubi, myśli o sobie i jak pisze Jakun-Dopart: *Uczy się żyć bez fałszywych pocieszeń oraz bez marzeń – koncentrując się na smakowaniu chwili. (...) szuka prawdy o sobie poza stereotypami, w jakie wrzuca ją spojrzenie innych (wizerunek opuszczonej przez narzeczonego i skrzywdzonej przez ojca), albo uświęcone role społeczne, także potencjalne – jak choćby macierzyństwo*⁴⁶. Catherine istotnie nie pielęgnuje w sobie nienawiści do ojca, jej odmowa złożenia obietnicy, że po jego śmierci nie poślubi Morrisa, nie jest rewanżem, narzędziem, dzięki któremu będzie trzymać umierającego w niepewności. Swoje motywy zachowuje dla siebie, słusznie wierząc, że ojciec ich nie zrozumie. Fakt, iż doktor ostatecznie córkę wydziedziczył, świadczy, iż przypisywał jej własny charakter, stąd gest, który po trosze miał być zemstą zza grobu, to świadectwo przegranej. Catherine nie jest przywiązana do pieniędzy, wystarczą jej te od matki, dlatego odrzuca myśl o obaleniu testamentu, w czym z pewnością pomogłaby jej rodzina. Charakterystyczna jest reakcja bohaterki, nawet nie na sam zapis, ale jego uzasadnienie (doktor zapisuje jej tylko dom, bo majątek zapewne przepuściłaby z mężem-utra-

cjuszem): mówi pewnie, szczerym śmiechem rozładowuje napiętą atmosferę, prosząc pokojówkę, by nalała wszystkim porto, bo *to doskonale zakończenie sagi o majątku mojego ojca – najważniejszej sprawy w jego życiu*. Jak pisze Sobolewski, *niesprawiedliwy testament uwalnia ją od wdzięczności wobec ojca, który nią gardził. Tak oto „niewdzięczne, okrutne dziecko” staje się panią*⁴⁷.

I to panią niemal żywcem wyjętą z dziewiętnastowiecznych powieści, o czym mogłaby świadczyć finałowa scena, gdzie widzimy Catherine w otoczeniu bawiących się dzieci. Salon pełni bowiem rolę ochronki, gdzie pracujące matki mogą zostawić swoje pociechy. Ów pozytywistyczny obrazek nie robi wrażenia kiczu, nie razi sztucznością – znaczące jest to, iż bohaterka gra na pianinie i wraz z dziećmi śpiewa *Tale of the String*, tę samą piosenkę, której przed laty nie mogła zaśpiewać ojcu. Wtedy nie mogła się przez nią wyrazić, teraz nie stara się spełniać niczych oczekiwań, akceptuje siebie taką, jaka jest, stąd pewność, z jaką śpiewa i radość, którą czerpie ze wspólnego śpiewu. Catherine nie udaje, że nic się nie wydarzyło, że nie została zraniona, ale jak mówi sama reżyserka, *uznaje swoje prawo do bycia sobą. Akceptuje to kim jest – zwyczajną dziewczyną, ani urodziwą, ani zbyt mądrą, ani odważną i dzielną*⁴⁸. Z pewnością pamięta przymierzanie paryskiej sukni ślubnej, odnalezienie pierścionka w torcie weselnym Marian, mające oznaczać szybkie zamążpójście, marzyła jej się własnej rodzina – opiekowanie się dziećmi robotników to namiastka macierzyństwa. Catherine mogła zostać żoną doktora Ludlowa, którego zapewne lubiła, co więcej, powszechnie uważano, że byłby doskonałym mężem, a ojciec chętnie widziałby go w roli zięcia. Sloper opór córki mylnie tłumaczył chęcią poślubienia Morrisa, ona zaś zwierza się kuzynce, że nie powinna. Być może podyktowane było to uczciwością wobec Ludlowa – wiedząc, że go nie kocha (*Kochałam już raz, z całego serca* – wyzna Morrisowi), nie chce oszukiwać siebie i jego, skazywać na bycie niekochanym mężem. Macierzyństwo nie jest ceną, za którą skłonna byłaby żyć w kłamstwie, nosić kolejną gębę. Na dobre Catherine odzyskuje własną twarz po ostatnim spotkaniu z Morrisem – minęło niecałe dziesięć lat, teoretycznie wszystko może się zdarzyć, a Lavinia, która zapewne zaaranżowała wizytę, wierzy, że nastąpi odwołany happy end. To, że tak się nie stanie, widać od początku – w przeciwieństwie do ich pierwszego spotkania to elokwentny Morris nie potrafi się wysłowić, zapewne nie wiedząc, co powinien powiedzieć, stąd banalne komplementy i ponowne odwoływanie się do jej dobra. Spokojna, ważąca słowa Catherine udziela mu swego aktu rozgrzeszenia, bo nie czuje do niego nienawiści, ale nie udaje, że można zapomnieć o przeszłości i zacząć wszystko od nowa. *Za głęboko mnie zraniłeś, to zmieniło całe moje życie* – mówi, dając do zrozumienia, że w tym nowym nie ma dla niego miejsca. I jakkolwiek można podejrzewać, że mężczyzna – ciągle przystojny, choć widać, że istotnie nie wiodło mu się – ciągle budzi w niej pewne emocje, to prosi go, żeby więcej jej nie odwiedzał. Tym samym, jak mówi Holland, *Catherine wyzwala się nie tylko spod władzy ojca, ale i czarów mężczyzny. Nabiera poczucia wartości, które płynie z niej samej, a nie z faktu, że przegląda się w cudzych oczach*⁴⁹. Happy end z odrobiną melancholii – tak reżyserka określiła ów finał, gdzie jednak pojawia się cudze spojrzenie, spojrzenie małej Edith. Nie ma jednak nic wspólnego z przyprawianiem gęby czy upupianiem – dziecko, które wcześniej na tle bawiących się kolegów wyróżniało się nieśmiało-

ścią, jest szczere w swoich reakcjach. Szczery jest dotyk dziewczynki, jej uśmiech – bliskość kobiety i dziecka jest autentyczna. Zagadkowy uśmiech, jaki pojawia się na twarzy Catherine, nie jest oznaką satysfakcji z zemsty, jaką miałaby wymierzyć Morrisowi. W tle pobrzmiwa *Tu chiami una vita*, ta sama aria, którą niegdyś wykonywali razem – nie sposób oprzeć się wrażeniu, że bohaterka myślami wraca do przeszłości, patrzy na to, co się wydarzyło, już z dystansu i utwierdza się w przekonaniu, że postąpiła dobrze, odniosła zwycięstwo nad życiem, chociaż bolało. Żadna gęba nie zastąpi bowiem własnej twarzy.

*Bohaterka „Placu Waszyngtona” okazuje się zwyciężczynią na miarę dzisiejszych feministek. Zrywając z konserwatywną ideologią kobiecości, zamykając jej ekspresję w postaci sentymentalnej pensjonariuszki, posłusznej żony, otwiera bowiem drogę do odzyskania własnej, tłumionej dotychczas tożsamości*⁵⁰. Podobnych tekstów, wpisujących film Holland w dyskurs feministyczny, pojawiło się więcej, wydaje mi się jednak, że traktowanie *Placu Waszyngtona* wyłącznie jako feministycznej przypowieści zwięża jego znaczenie. Nie chodzi o to, że sama reżyserka dystansuje się od feminizmu czy tzw. kina kobiecego – finałowe przesłanie wydaje się uniwersalne. Samowiedza to wszak wartość dla obu płci. Nieprzypadkowy jest wybór medium i czasów, bo kobieta w XIX wieku, nawet (a może zwłaszcza?) z tzw. wyższych sfer, miała o wiele mniejsze możliwości niż jej rówieśnik, ograniczony repertuar uświęconych społecznie ról. Po prostu większej odwagi i wysiłku wymagało odrzucenie nieakceptowanych sposobów życia i przemówienie własnym głosem. Film Holland nie stawia tezy, że bycie żoną i matką unieszczęśliwia kobietę, przeciwnie – ciepły, pełen dzieci dom rozsądnej i życzliwej pani Almond świadczy o tym, że można się w tej roli spełniać. Kluczowa jest możliwość wolnego wyboru, świadomości, czy rzeczywiście tego się chce dla siebie, czy ma się zamiar spełniać cudze oczekiwania. Dla kobiet, znacznie bardziej od mężczyzn zdeterminowanych biologią, podobne wybory zawsze są trudne. *Samotność to nie najgorsza rzecz, jaka może się przytrafić kobiecie, gorsze jest życie złudzeniami*⁵¹ – pisze Sobolewski i chciałoby się dodać, że nie jest to takie złe, zwłaszcza dzisiaj, w epoce tzw. singli i *quirkyalone*, co wcale nie znaczy, że żyjemy na najlepszym ze światów. Wymowa finału *Placu Waszyngtona* zdaje się współgrać z ideami współczesności – hasłami samodoskonalenia, szukania wewnętrznej harmonii, sposobów ekspresji własnej osobowości. Feng shui, joga, medytacje, aromaterapia i masa innych rzeczy ma pomóc w odkryciu siebie, własnych potrzeb, zyskaniu wolności i przejścia przez życie we własnym imieniu, na własny rachunek. Film potwierdza, że jest to możliwe, ale ów proces zyskiwania samowiedzy nie jest pozbawiony goryczy, wybór jednej ścieżki wywołuje żal, że nie można spróbować innej, trudno też zaakceptować fakt, że często nie jest się takim, jakim chciałoby się być – gorsze jest jednak przyjęcie do wiadomości, że jesteśmy tacy, jakimi chcą nas widzieć inni.

Ciekawe, czy za kolejne 50 lat jakiś reżyser sięgnie po *Dom na Placu Waszyngtona* Henry’ego Jamesa i w finale zobaczymy trzeci uśmiech – np. jako znak szczęścia Catherine i Morrisa. Żyliby zatem długo i szczęśliwie – jak w dramacie ciotki Lavinii. Trudno byłoby uwierzyć – założywszy iż film odzwierciedlałby w jakimś stopniu swoją epokę – w nastanie cudownych czasów, gdzie na ludzkie życie nie miałyby wpływu pieniądze, jakiegokolwiek uprzedzenia,

wszyscy akceptowaliby się takimi, jakimi są. Finał byłby tryumfem wielkiej miłości, która może pokonać wszystko. Oczywiście nie byłby to Henry James, ale historia adaptacji filmowych uczy, że wpływ niektórych filmowców na klasykę literacką bywa równie destrukcyjny jak zabiegi ciotki Lavinii.

KATARZYNA WAJDA

- ¹ A. Holland, *Magia i pieniądze. Rozmowy przeprowadziła Maria Kornatowska*, Kraków 2002, s. 294.
- ² *Mówi Agnieszka Holland: Najpierw jestem sobą. Rozmowa Hanny Kosińskiej-Hartowicz*, „Film” 1997, nr 11, s. 124.
- ³ *Catherine, siostra Iwony. Z Agnieszką Holland rozmawia Maria Kornatowska*, „Kino” 1997, nr 12, s. 23.
- ⁴ A. Holland, dz. cyt., s. 296.
- ⁵ *Catherine...* dz. cyt. s. 23.
- ⁶ A. Helman, *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*, „Kino” 1985, nr 4, s. 19.
- ⁷ A. Holland, dz. cyt., s. 294.
- ⁸ J. Rivkin, „Prospects of Entertainment” *Film Adaptations of „Washington Square”*, w: *Henry James Goes to the Movies*, edited by Susan M. Griffin, The University Press of Kentucky 2002, s. 147.
- ⁹ H. James, *Dom na Placu Waszyngtona*, tłum. M. Skroczyńska, Warszawa 1974, s. 15.
- ¹⁰ Tamże, s. 12.
- ¹¹ Tamże.
- ¹² Tamże, s. 13.
- ¹³ Tamże, s. 13.
- ¹⁴ Tamże, s. 24.
- ¹⁵ K. M. Chandler, „Her Ancient Faculty of Silence”. *Catherine Sloper’s Ways of Being in James’s „Washington Square” and Two Film Adaptations*, w: *Henry James Goes*, s. 174.
- ¹⁶ Tamże.
- ¹⁷ J. Rivkin, dz. cyt., s. 147.
- ¹⁸ A. Holland, dz. cyt., s. 293.
- ¹⁹ A & R. Goetz, *The Heiress*, London 1951, s. 5.
- ²⁰ H. James, dz. cyt., s. 10.
- ²¹ Tamże, s. 11.
- ²² Tamże, s. 81.
- ²³ Tamże, s. 176.
- ²⁴ Tamże, s. 181.
- ²⁵ Tamże, s. 194.
- ²⁶ A. Holland, dz. cyt., s. 296.
- ²⁷ *Miłość i pieniądze. Wywiad z Agnieszką Holland. Rozmawia Katarzyna Bielas*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 254, s. 14.
- ²⁸ Tamże.
- ²⁹ H. James, dz. cyt., s. 182.
- ³⁰ K. M. Chandler, dz. cyt., s. 183.
- ³¹ M. Jankun-Dopart, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2001, nr 347.
- ³² *Catherine...* dz. cyt., s. 24.
- ³³ Tamże, s. 23.
- ³⁴ A. Piotrowska, *Odnaleźć własny pokój*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 45, s. 13.
- ³⁵ H. James, dz. cyt., s. 8.
- ³⁶ M. Jankun-Dopart, dz. cyt., s. 346.
- ³⁷ *Catherine...* dz. cyt., s. 24.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ H. James, dz. cyt., s. 15.
- ⁴⁰ *Catherine...* dz. cyt., s. 24.
- ⁴¹ V. Sachs, *Idee przewodnie literatury amerykańskiej*, Warszawa 1966, s. 51.
- ⁴² M. Jankun-Dopart, dz. cyt., s. 334.
- ⁴³ T. Sobolewski, *Lustro i czerwień*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 254, s. 17.
- ⁴⁴ H. James, dz. cyt., s. 56.
- ⁴⁵ A. Holland, dz. cyt., s. 294.
- ⁴⁶ M. Jankun-Dopart, dz. cyt., s. 339.
- ⁴⁷ T. Sobolewski, dz. cyt.
- ⁴⁸ *Catherine...* dz. cyt., s. 24.
- ⁴⁹ Tamże.
- ⁵⁰ P. Wielgosz, *Bunt w krynolinach*, „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 44, s. 19.
- ⁵¹ T. Sobolewski, dz. cyt.