

OD DE LACLOSA DO COLLARDA

OD DE LACLOSA DO COLLARDA

**ADAPTACJE
LITERATURY FRANCUSKIEJ**

Redakcja: Alicja Helman, Patrycja Włodek

WSTĘP

Napisać, że adaptacje to jeden z największych tematów filmoznawstwa, byłoby truizmem – do dziś najwięcej scenariuszy filmowych powstaje na podstawie już istniejących źródeł, choć współcześnie (w dobie adaptacji komiksów, gier komputerowych, a nawet budowania fabuł wokół zabawek) nie jest już oczywistością, że będzie to beletrystyka. Sięganie po inspiracje literackie było jednak naturalną strategią twórców filmowych już od początków kina, a powieści, opowiadania i dramaty (a także poezja) dostarczały materiałów na scenariusze – lepsze bądź gorsze. Tom *Adaptacje literatury francuskiej. Od de Laclosa do Collarda* jest wynikiem nieślabnącego zainteresowania niebezpiecznymi związkami literatury i filmu – zainteresowania żywionego przez Redaktorki, Autorów, a także, mamy nadzieję, Czytelników.

Teksty, napisane przez polskich filmoznawców z wielu ośrodków uniwersyteckich, ułożone są chronologicznie i obejmują szerokie spektrum zjawisk literackich oraz filmowych. Nie możemy wskazać konkretnego klucza doboru dzieł, wielu z pewnością brakuje, obecność innych jest nieoczywista. Mając jednak na względzie olbrzymie bogactwo literatury francuskiej i jej adaptacji, kierowaliśmy się dążeniem do różnorodności, niekiedy oryginalności. Nie składamy więc na ręce Czytelników ani kompendium wiedzy o literaturze francuskiej, ani historii adaptacji filmowych bądź kina (choć pojawia się również ten kontekst, chociażby Nowej Fali przy okazji *Julesa i Jima* adaptowanych przez François Truffaut). Jest to raczej wybór esejów często odkrywających to, co już dziś niestety zapomniane (jak *Straszne dzieci* Jeana Cocteau i Jeana-Pierre'a Melville'a) bądź w jakiś sposób niszowe, alternatywne (*Każda noc* Eugène'a Greena na podstawie *Szkoły uczuć* Balzaca, *Dialogi karmelitanek* Georges'a Bernanosa – zamiast słynnych adaptacji bardziej znanych utworów tych pisarzy). Każde z owych dzieł – literatury i filmu – warto jednak przywołać, omówić, dopiero przedstawić bądź reinterpretować.

Dzięki temu udało się stworzyć wybór nietypowy – nawet bowiem tam, gdzie mowa o dziełach najświetniejszych, Autorzy prezentują ich niewyeksplloatowane jeszcze konteksty. Mogą to być albo adaptacje transkontynentalne (jak w wypadku chińskiej odłogi *Niebezpiecznych związków* Pierre'a Choderlosa de Laclos bądź koreańskiej wersji *Teresy Raquin* Emile'a Zoli), albo interesujące „wątki poboczne” (krótka historia nierządu niezbędna do zrozumienia *Damy kameliowej* Aleksandra Dumasa syna, teoria postkolonialna odniesiona do twórczości Marguerite Duras, biografizm konieczny przy analizie *Dzikich nocy* Cyrila Collarda).

Autorzy i Autorki sięgnęli zarówno po – mniej lub bardziej szacowną – klasykę literacką (jak *Czerwone i czarne* Stendhala, *Piękna i Bestia* Madame Leprince de Beaumont), jak i powieści współczesne (*Tarantula* Thierry'ego Jonqueta); po najwybitniejsze dzieła wielkiej literatury (*W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta), ale i po dokonania twórców nastawionych raczej na czystą rozrywkę (*Upiór w operze* Gastona Leroux'a). Adaptowane powieści omawia-

ne w tomie reprezentują rozmaite nurty, formy i zjawiska literackie – od najstynniejszej w historii powieści epistolarnej (*Niebezpieczne związki*), przez literacki melodramat (*Dama kameliowa*) i naturalizm (*Teresa Raquin*), aż po literaturę eksperymentalną (*Zazi w metrze* Raymonda Queneau), a także tę ściśle związaną z wydarzeniami historycznymi (ruch oporu w *Milczeniu morza* Vercorsa, doświadczenie kolonializmu w *Kochanku*) bądź z przemianami obyczajowymi (*Chéri* Colette).

Filmy reprezentują także szerokie spektrum zarówno zjawisk filmowych, jak i strategii adaptacyjnych. Oprócz wspomnianych już adaptacji międzykontynentalnych (a relacje między Francją a Azją bynajmniej ich nie wyczerpują) pojawia się również transpozycja gatunkowa (na przykład „nałożenie” matrycy melodramatycznej na dzieło, jak w wypadku *Teresy Raquin* bądź *Kochanka*) oraz wpisywanie powieści w wysunięte na pierwszy plan konwencje filmowe (jak *film noir* w *Widmie* Henri-Georges’a Clouzota, czarny realizm poetycki, któremu Marcel Carné podporządkował swoją adaptację *Teresy Raquin*).

Większość Autorów zdecydowała się w swych esejach iść drogą wytyczoną przez współczesnych teoretyków adaptacji, takich jak Robert Stam i Christine Geraghty. Zwracają oni uwagę na rolę, jaką w strategii adaptacyjnej gra kontekst, oraz na relację nie tylko między oryginałem literackim a adaptacją, ale i pomiędzy różnymi wersjami owego oryginału (Eugène Green nakręcił *Każdą noc* na podstawie pierwszej redakcji *Szkoły uczuć*) oraz licznymi wersjami filmowymi. W tej optyce każdy z owych tekstów kultury staje się równie istotny, a tradycyjne, by nie rzec – archaiczne podejście opierające się na porównywaniu oryginału i wersji filmowej, badaniu „filmowości” i „niefilmowości”, „wierności” i „niewierności” szczęśliwie odchodzi do lamusa.

Mamy nadzieję, że dzięki temu różnorodność niniejszego tomu stanie się jego walorem, a każdy Czytelnik znajdzie w nim coś, co będzie odpowiadać jego upodobaniom.

Patrycja Włodek

XVIII – XIX wiek

Aneta Jałocha

Odnaleźć magię w rzeczywistości. Piękna i Bestia Jeana Cocteau na podstawie baśni Madame Leprince de Beaumont

Pierwszy hybrydyczny pod względem formy wariant baśni *Piękna i Bestia* opracowała w 1740 roku Gabrielle-Suzanne de Villeneuve¹. Szesnaście lat później, na łamach czasopisma „Le Magasin des Enfants” ukazała się znacznie zmodyfikowana i wzmocniona o walor dydaktyczny wersja baśni autorstwa Madame Leprince de Beaumont. Skondensowana do dwudziestu dwóch stron, nasycona magią opowieść Madame de Beaumont stała się kanwą licznych adaptacji filmowych – by wymienić chociażby niemy film Percy’ego Stowa z 1905 roku, będące przedmiotem niniejszej analizy dzieło Jeana Cocteau z 1946 i hollywoodzką produkcję Daniela Barnza z 2011 roku. I choć *Piękna i Bestia* jest jedną z najchętniej trawestowanych przez twórców baśni², Madame Leprince de Beaumont – autorka ponad siedemdziesięciu różnorodnych gatunkowo tekstów – w powszechnej świadomości funkcjonuje jako „postać widmo”.

MADAME DE B.

Jeanne-Marie Leprince de Beaumont przyszła na świat 26 kwietnia 1711 roku w Rouen³. Jej ojciec, Jean-Baptiste, był malarzem i rzeźbiarzem. Gdy miała czternaście lat, po nagłej śmierci matki, została wysłana do szkoły klasztornej, gdzie przygotowywano ją do pracy nauczycielki. W 1735 roku przeprowadziła się na wschód Francji i objęła posadę guwernantki w Lunéville – jej podopieczną była Elżbieta-Teresa, córka księcia Lotaryngii i przyszła żona Karola Emanuela III, króla Sardynii. Przebywając na dworze w Lunéville, Jeanne-Marie poznała swojego przyszłego męża – oficera Antoine’a Grimarda de Beaumont. Owocem tego związku była jedyna córka pisarki, Elżbieta. Zawarte w 1743 roku małżeństwo przetrwało zaledwie dwa lata. Zmęczona wybrakami Antoine’a, który nie stronił od towarzystwa innych kobiet, a jego skłonności do hazardu pochłonęły większą część rodzinnego majątku, rozpoczęła zakończone sukcesem starania o unieważnienie małżeństwa. W 1748 roku zadebiutowała powieścią *Tryumf prawdy* i opublikowała słynną odpowiedź na satyryczny tekst *L’Année Merveilleuse* francuskiego filozofa abbé Gabriela François Coyer. W odważnej polemice otwarcie zaatakowała mizoginistyczny koncept kobiety jako „płci słabej”, podporządkowanej mężczyznom, niezdolnej do abstrakcyjnego myślenia i samodzielnego funkcjonowania w społeczeństwie.

¹ Baśń Madame de Villeneuve analizuje Virginia E. Swain w tekście: *Beauty’s Chambers. Mixed Styles and Mixed Messages in Villeneuve’s „Beauty and the Beast”*, „*Marvels and Tales*” 2005, No. 2, s. 197–223.

² O filmowych losach *Pięknej i Bestii* pisze Grażyna Stachówna w artykule „*Dawno, dawno temu...*” i każdego innego dnia, „*Ekran*” 2011, nr 1/2, s. 96–99.

³ Informacje biograficzne przytaczam za: Elisa Biancardi, *Didacticism. Madame Leprince de Beaumont*, [w:] Sophie Raynard (ed.), *The Teller’s Tale: Lives of the Classic Fairy Tales Writers*, Albany: SUNY Press 2012, s. 109–115.

To właśnie kobietę Jeanne-Marie Leprince de Beaumont uznawała za *opus magnum* Boga, nie zaś rozkochanego w dominacji, ulepionego z „gliny i pyłu” męzczyzną⁴.

Zwrot w karierze Madame de Beaumont wyznaczyła jej decyzja o przeprowadzce do Londynu, gdzie pracowała jako guwernantka wywodzących się z arystokratycznych rodzin dzieci i konsekwentnie publikowała artykuły własnego autorstwa. Założyła czasopismo „Le Nouveau Magasin Français”, w którym zamieszczano teksty o różnorodnej tematyce: poświęcone zagadnieniom medycznym, kwestiom edukacji i filozofii. Jednym z autorów regularnie przysyłających swoje prace do magazynu był między innymi Wolter, który aż do lat siedemdziesiątych pozostawał w zażyłych relacjach z pisarką. W 1756 roku wydała pierwszy numer „Le Magasin des Enfants”, na którego łamach ukazywały się między innymi pisane przez nią baśnie: *Le Prince Chéri*, *La Veuve et les deux filles*, *Aurore et Aimée* oraz najśłynniejsza – *Piękna i Bestia*. Kolejne czasopisma Madame de Beaumont, takie jak przykładowo „Le Magasin des Adolescentes”, tłumaczono na różne języki, zaś wpływy z działalności wydawniczej zapewniły pisarce stabilność oraz niezależność finansową. Przebywając w Anglii, związała się Thomasem Pichonem – status tej relacji, ze względu na brak dokumentów potwierdzających zawarcie przez parę małżeństwa oraz rozmaite domysły związane ze sferą prywatnego życia Madame de Beaumont, pozostaje nieustalony. Pogarszający się stan zdrowia zmusił Jeanne-Marie w 1763 roku do powrotu do Francji – Thomas nigdy do niej nie dołączył. Osiedliła się ostatecznie w regionie Savoie, gdzie – operując modną wówczas formą epistolarną – napisała trzy powieści: *Lettres d’Emérance à Lucie* (1765), *Mémoires de madame la baronne de Batteville* (1766) i *La Nouvelle Clarice* (1767). Zmarła najprawdopodobniej w 1780 roku. Biografia Madame Leprince de Beaumont obfituje w niedopowiedzenia i luki, z dostępnych na jej temat źródeł wylania się jednak portret asertywnej, zdeterminowanej i błyskotliwej pisarki. Swoim życiem oraz intelektualną działalnością zaprzeczyła podtrzymywanemu, stereotypowemu wizerunkowi kobiet, których rolę w XVIII wieku usiłowano ograniczyć wyłącznie do – przytaczając słowa samej de Beaumont – „nawlekania igły”⁵.

Aktywność autorki *Tryumfu prawdy* oscylowała między dwoma aspektami – pisanie i nauczanie. W swoich tekstach proponowała nowy model kształcenia, a jej innowacyjne pomysły odcisnęły znaczące piętno na dziewiętnastowiecznej myśli pedagogicznej. Publikowane przez nią baśnie wyznaczyły nowy kierunek w rozwoju tego gatunku⁶ – inaczej niż pełne dwuznacznych treści dzieła *La Fontaine’a*, teksty pisarki były przeznaczone przede wszystkim dla dzieci i miały stanowić istotne narzędzie w procesie edukacji. Analogicznie do pozostałych baśni Madame de Beaumont, *Piękna i Bestia* zawiera w sobie eksplicytnie moralne pouczenie: zewnętrzny wygląd wielokrotnie funkcjonuje jako maska i ma iluzoryczny charakter, a ponad piękno należy wywyższać wartości

⁴ Por. Rudy F. de Mattos, *The Discourse of Women Writers in the French Revolution: Olympe de Gouges and Constance de Salm*, Ann Arbor: ProQuest 2007, s. 68–70.

⁵ Cyt. za: Suellen Diaconoff, *Through the Reading Glass: Women, Books and Sex in The French Enlightenment*, New York: State University of New York Press 2005, s. 187.

⁶ Ewolucja baśni zostaje scharakteryzowana w książce *The Oxford Companion to Fairy Tales*, ed. by Jack Zipes, Oxford: Oxford University Press 2000.

duchowe. Klarowna pod względem struktury oraz stylistycznych rozwiązań, oparta na dychotomiach historia o Księżcu, który zostaje ukarany przez wróżkę za próżność i przemieniony w Bestię, miała przygotować dorastające dziewczynki do zawarcia – w osiemnastowiecznych realiach zazwyczaj aranżowanego wbrew ich woli – małżeństwa.

CUDOWNE I POŻYTECZNE

Fabułę opowieści Madame de Beaumont, która wraz z ekspansją psychoanalizy i rozwojem badań nad baśnią stała się przedmiotem rozlicznych interpretacji, można streścić zaledwie w kilku zdaniach. Kupiec, który utracił cały majątek, w trakcie tułaczki przez las znajduje schronienie w okazałym zamku. Nad ranem, by spełnić skromne życzenie swojej córki Pięknej, zrywa w pałacowym ogrodzie różę. Nagle pojawia się Bestia, władca zamku, i ogłasza wyrok: za kradzież cenionego przez monstrum kwiatu mężczyzna musi ponieść śmierć. Ostatecznie, Kupiec uzyskuje – pod warunkiem powrotu do pałacu – zgodę na pożegnanie się z oczekującymi na niego w domu dziećmi. Bohater opowiada o spotkaniu z Bestią swojej córce, Pięknej. Dziewczyna, by ocalić ojca, postanawia spłacić jego dług wobec Bestii i wyrusza do zamku. Początkowo przerażona, powoli zaczyna przyzwyczajać się do obecności monstrum. W finale baśni decyduje się zostać jego żoną – za dotknięciem magicznej różdżki czar zostaje zdjęty, bohater przeobraża się w urodziwego Księcia i wraz z Piękną zostaje przeniesiony przez wróżkę do swojego królestwa⁷.

W książce *Cudowne i pożyteczne* Bruno Bettelheim, analizując zasadzającą się na intensywnym przywiązaniu relację pomiędzy Belle a jej ojcem, wprowadza wypracowaną przez psychoanalizę kategorię kompleksu Edypa. Zdaniem Bettelheima baśń Madame Leprince de Beaumont jest metaforyczną opowieścią o procesie przejścia, wkroczenia protagonistki w dorosłość oraz przełamania odczuwanego przez nią strachu przed seksualnością – edypalna miłość, jaką Piękna darzy swojego ojca, w toku wewnętrznej przemiany bohaterki zostaje przeniesiona na osobę Bestii i – cytując słowa badacza – „staje się fundamentem, na którym można zbudować trwałe szczęście”⁸. Protagonistka baśni Madame Leprince de Beaumont rzeczywiście akceptuje przypisaną jej rolę społeczną, jednak elementem scalającym związek bohaterów nie jest duchowa miłość lub erotyczna fascynacja, ale raczej rozsządek Pięknej. Wbrew obiegowym opiniom – utrwalonym za sprawą filmowych adaptacji – baśń francuskiej pisarki nie stanowi gloryfikacji katartycznej mocy miłości. Wszak z ust Pięknej nigdy nie padają – posiadające magiczną moc zdejmowania uroków – słowa: „Kocham Cię”. W zamian bohaterka wypowiada nieco inną, pragmatyczną formułę: „Zostanę Twoją żoną”. Mając na uwadze „feministyczne” zacięcie autorki, interesujący wydaje się również sposób konstruowania przez nią relacji pomiędzy Piękną oraz Bestią. W baśni Madame de Beaumont to Piękna ucieleśnia wartości pozytywne: opanowanie emocjonalne, do-

⁷ Zob. Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *La Belle et la Bête*, „Marvels & Tales” 1989, No. 1, s. 127–136.

⁸ Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. Danuta Danek, Warszawa: W.A.B. 1996.

broć, bezinteresowność i odwagę. Przede wszystkim jednak zostaje obdarzona możliwością działania – od jej wyboru zależą dalsze losy bohatera: Bestia zginie bądź zostanie wyzwolona spod działania feralnego zaklęcia. Piękna pełni zatem funkcję aktywną, zazwyczaj przypisaną męskiemu protagonistom baśni, którzy – jak przykładowo w *Śpiącej królownie* (1697) Charles’a Perraulta czy *Śnieżce* (1812) braci Grimm – ratują pogrążone w stanie śnienia „wybranki serca”.

WIĘCEJ NIŻ RZECZYWISTOŚĆ

Sięgając po tekst osiemnastowiecznej pisarki, Jean Cocteau (1889–1963) – francuski malarz, poeta i reżyser filmowy – zainteresowany był jednak nie tyle prowadzoną przez Madame de Beaumont grą z rolami płciowymi, ile wpisanym w strukturę jej dzieła walorem „cudowności”. Podobnie do wielu awangardowych twórców, autor *Krwi poety* (*Le Sang d’un poète*, 1930) akcentował złożony charakter świata, który definiował jako amalgamat realnego i sfery nadrzeczywistości. Przewodnim tematem większości swoich dzieł, zarówno literackich, jak i filmowych, czynił proces zagłębiania się w niepodlegające racjonalnemu poznaniu aspekty ludzkiej egzystencji i stopniowy akt odkrywania zawartych w strukturze świata fizykalnego przejawów „cudowności” (*le merveilleux*, terminem tym posługiwali się oprócz Jeana Cocteau w swoich tekstach surrealiści)⁹. Pod wpływem koncepcji wysnuwanych na gruncie psychoanalizy przez Carla Gustava Junga Cocteau wierzył w istnienie zbiorowej nieświadomości, gnostyckiej pleromy, która stanowi rezerwuuar archetypowych wyobrażeń. Kolejne dzieła strukturyzował, opierając się na średniowiecznych legendach oraz mitycznych opowieściach, które – przytaczając słowa Mircei Eliadego – „przenoszą historycznie uwarunkowaną istotę ludzką do świata duchowego”¹⁰. Podejmując pracę nad adaptacją baśni Madame Leprince de Beaumont, reżyser postawił sobie za podstawowy cel otwarcie widzów na doświadczenie „cudowności” i stworzenie dzieła będącego manifestacją tłumionych przez dyskursywny rozum sił nieświadomości.

Co znamienne, Jean Cocteau zdecydował się zrealizować film *Piękna i Bestia* w 1945 roku, w atmosferze powszechnej ekscytacji związanej z zakończeniem II wojny światowej. W okresie niemieckiej okupacji w kinematografii francuskiej zaznaczył się swoisty zwrot. Zarówno ze względów politycznych, jak i mając na uwadze potrzeby zmęczonych doświadczeniem wojennej traumy widzów, zaczęto odchodzić od dominującej w filmach tak zwanego czarnego realizmu poetyckiego problematyki społecznej w stronę kina podejmującego tematykę quasi-fantastyczną. W 1942 roku premierę miał osadzony w średniowiecznych realiach film Marcela Carné *Wieczorni Goście* (*Les visiteurs du soir*), a rok później powstało oparte na legendzie o Tristanie i Izoldzie dzieło Jeana Delannoya zatytułowane *Wieczny powrót* (*L’Éternel retour*, 1943)¹¹. Wyczulony na nastroje społeczne i odczuwane przez francuską publiczność

⁹ Zob. Arthur B. Evans, *Jean Cocteau and His Films of Orphic Identity*, Philadelphia: Associated University Press 1977, s. 30–83.

¹⁰ Mircea Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, tłum. Magda i Paweł Rodakowie, Warszawa: Wydawnictwo KR 1998, s. 16.

¹¹ Jean Cocteau był autorem scenariusza do filmu Delannoya.

pragnienie oderwania się od przytłaczającej codzienności Cocteau uznał obfitujący w wątki fantastyczne tekst Madame Leprince de Beaumont za idealny materiał do autorskiej transpozycji. Wybierając przynależącą do kanonu baśni francuskich opowieść de Beaumont na temat swojego pierwszego filmu o charakterze komercyjnym, reżyser w dużej mierze kierował się osobistymi pobudkami.

Po pierwsze, Cocteau pragnął zrealizować film, o jakim – powołując się na jego tekst zawarty w tomie *Du cinématographe* – marzył już jako kilkuletni chłopiec, zafascynowany regularnymi wyprawami rodziców do kina i teatru¹². Dzieciństwo reżysera stanowiło magiczny okres wypełniony pierwszymi spotkaniami ze sztuką, a jedyną instancją porządkującą otaczającą go rzeczywistość była wyobraźnia. Wieczorami Cocteau zwykł siadać na kolanach swojej guwernantki, Joséphine Ebel, i wsłuchiwać się w opowiadane przez nią baśnie. Praca nad filmem stanowiła dla reżysera nostalgiczny powrót do utraconej arkadii; do czasów, gdy dziecko nie podaje w wątpliwość otaczających go przejawów „cudowności”. Po drugie, po wyzwoleniu Paryża Cocteau stał się przedmiotem rozlicznych ataków i – ze względu na zażyłe relacje, jakie łączyły go z Ottem Abetzem, Ernstem Jüngerem oraz faworyzowanym przez Hitlera Arno Brekerem – oskarżano go o kolaborację z nazistami. Uniewinniony w procesie, tłumacząc się z utrzymywania stosunków z niemieckimi intelektualistami, powiedział: „Jedyną polityką, w jaką wierzę, jest przyjaźń”¹³. Adaptacja opowieści Madame de Beaumont była dla Cocteau szansą na odzyskanie zachwianej pozycji we francuskim środowisku kulturalnym i idealną okazją, by zespolic dwie „mitologie” – własną z narodową¹⁴. „Zarówno kulturowa, jak i estetyczna reinterpretacja baśni Madame Leprince de Beaumont – zauważył James Williams – pozwoliła mu zaprezentować siebie jako wybawiciela francuskiej kinematografii oraz nowego poetę sztuki filmowej”¹⁵. Wszelkie przejawy swojej twórczości artystycznej, niezależnie od wykorzystywanego medium ekspresji, Cocteau definiował bowiem mianem poezji, a być poetą znaczyło dla niego tyle, co nieustannie poruszać się pomiędzy porządkiem realnego oraz sferą „cudowności”.

PEWNEGO RAZU...

Podczas pracy nad filmem Jean Cocteau konsekwentnie prowadził dziennik (opublikowany w 1946 roku pod tytułem *La Belle et la Bête. Journal d'un film*), w którym opisywał panującą na planie atmosferę oraz szczegóły wykorzystanych w dziele tricków technicznych. Zdjęcia kręcono głównie w dwóch lokalizacjach: w niewielkim dworcu w Rochecorbon oraz okazałym, niepokojącym pałacu de Raray, usytuowanym w okolicach Senlis. Do współpracy reżyser zaprosił grono zaufanych artystów: Christian Berard zaprojektował scenografię, która miała na celu – odwołując się do słów Cocteau – wydobyć odrobinę magii z rzeczywistości, Georges Auric skomponował potęgującą doznanie

¹² Zob. Jean Cocteau, *Du cinématographe*, Monaco: Éditions du Rocher 2003, s. 179.

¹³ Cyt. za: James Williams, *Jean Cocteau (Critical lives)*, London: Reaktion Books Ltd 2008, s. 186.

¹⁴ James Williams, *Jean Cocteau (French film directors)*, Manchester: Manchester University Press 2009, s. 73.

¹⁵ Ibidem.

„cudowności” muzykę, a Henri Alekan był odpowiedzialny za zdjęcia. Jean Marais wcielił się w potrójną rolę: Avenanta, Bestii oraz Księcia, eteryczna zaś Josette Day zagrała postać Belle.

Historia realizacji filmu *Piękna i Bestia* jest opowieścią o niekończących się awariach sprzętu, paczkach z żywnością przesyłanych przez aktora Jean-Pierre’a Aumonta z Hollywood oraz chorobach dręczących Cocteau na planie. Pomimo piętrzących się przed reżyserem przeciwności losu – przykładowo, wbrew planom twórcy nie udało się zdobyć barwnej taśmy filmowej, a Josette Day konsekwentnie odmawiała jazdy na wypożyczonym z cyrku koniu Aramisie – zdjęcia do filmu zakończono w styczniu 1946 roku. Premiera *Pięknej i Bestii* odbyła się osiem miesięcy później.

W czołówce filmu Cocteau, posługując się napisami, kieruje do widzów znamienne słowa: „Dzieci wierzą w to, co im mówimy. Całkowicie nam ufają. Wierzą, że ręce ludzkiej bestii zapłoną, kiedy zabije ona swoją ofiarę [...]. I wierzą w tysiące innych, prostych rzeczy. Proszę was o odrobinę tej dziecięcej prostoty”. Sztuka filmowa – zdaniem Cocteau – przywracając odbiorcom perspektywę widzenia dziecka, zrywała z tym, co kulturowo przyswojone, na rzecz tego, co inne, pierwotne i intuicyjne. Po trzech słowach: „Sezamie otwórz się” oraz klasycznym zdaniu rozpoczynającym baśnię: „Pewnego razu” widzowie zostają przeniesieni w wykreowany przez Cocteau filmowy świat. Reżyser w miarę wiernie odtwarza schemat fabularny opowieści Madame Leprince de Beaumont. W niedookreślonym miejscu i niesprecyzowanym czasie, jednym słowem – w uniwersum baśni – mieszkają Belle, jej zajmujący się handlem ojciec (Marcel André), brat Ludovic (Michel Auclair) oraz dwie aroganckie siostry, Adélaïde (Nane Germon) i Félicie (Mila Parély). Jean Cocteau uzupełnia opowieść o dodatkową postać – rozkochanego w sobie Avenanta, który stanowi prefigurację narcystycznego bohatera Orfeusza (*Orphée*), filmu z 1950 roku, który stanowi drugą część opartej na greckim micie trylogii Jeana Cocteau.

Zainspirowany obrazami Vermeera oraz Rembrandta reżyser kreśli obraz codziennego życia na wsi. Dom głównej bohaterki, który – biorąc pod uwagę okres powstania filmu uznać można za zakamulowany obraz powojennej Francji – to przestrzeń zdominowana przez nieustanne konflikty oraz brak zrozumienia. Dobra i obdarzona niezwykłą urodą Belle bez cienia sprzeciwu pełni funkcję służącej swoich rozpieszczonych sióstr. Reżyser umiejętnie kreuje portrety bohaterek, zwracając uwagę na ich wygląd zewnętrzny oraz cechy charakteru i wzmacnia opozycję między skromną Belle a jej pretensjonalnymi, groteskowymi siostrami. Obdarzona silnym poczuciem obowiązku, znosząca kolejne upokorzenia Belle jest adorowana przez lekkomyślnego Avenanta i choć ten prosi ją o rękę, Belle odrzuca jego awanse, ponieważ – jak wyjaśnia – musi pozostać z ojcem. Warto podkreślić, że – inaczej niż zdyscyplinowana, pełna energii Belle – jej ojciec to człowiek staby i niepotrafiący udźwignąć co-

dziennych obowiązków. Ów rys cechuje wielu z męskich protagonistów dzieł francuskiego twórcy. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że w 1896 roku – gdy reżyser miał zaledwie siedem lat – Georges Cocteau popełnił samobójstwo, strzelając sobie w głowę z pistoletu. Wspomnienie traumatycznych chwil pozostało otwartą raną, której Cocteau nigdy nie wystawiał na widok publiczny. Figura ojca pojawia się w jego dziełach niezmiernie rzadko, a jeżeli już – jak w *Pięknej i Bestii* – nakreślony przez artystę obraz rodzica jest negatywnym odbiciem wyobrażeń społecznych.

Gdy stojący na skraju bankructwa ojciec Belle dowiaduje się, że jeden z jego statków szczęśliwie dobił do portu, postanawia wyruszyć w daleką podróż, by odebrać należne mu zyski. Zapatrzone w siebie Adélaïde oraz Félicie proszą go o przywiezienie wymyślnych upominków: brokatowych sukien, ptasich piór i klejnotów, Belle zaś chciałaby dostać jedynie różę, gdyż – jak wyjaśnia – kwiaty te nie rosną w okolicy. Na miejscu mężczyzna odkrywa, że jego wierzyciele ograbili statek – nie mając pieniędzy na opłacenie noclegu, decyduje się wyruszyć nocą w niebezpieczną podróż do domu. W lesie natrafia na ogromną posiadłość. Zmęczony zasypia w tajemniczym zamku.

W KRAINIE CIENI

Reżyser buduje nastrój dzieła w oparciu o estetyczne kontrasty – początkowe sceny filmu są utrzymane w kluczu wysokim z dominacją bieli oraz światła, a nasuwający skojarzenia z rycinami Gustava Dorégo las, pęten meandrów uformowanych z powyginanych konarów drzew, tonie w onirycznym półmroku. Paradoksalnie, wykreowany przez Cocteau świat rozpada się na dwie, antynomiczne części. Wyzuta z magii przestrzeń domu Belle reprezentuje porządek racjonalności, a fantazmatyczna posiadłość baśniowego monstrem, w której zawieszane zostają prawa rządzące czasem oraz przestrzenią, przynależą do sfery snu, cienia i nieświadomości.

To właśnie kino Cocteau uważał za najdoskonalsze medium poezji, stanowiące narzędzie umożliwiające wykreowanie „realistycznej nierealności” i mające zdolność do przenoszenia widzów w całkowicie odmienny świat. Podobnie do wykorzystujących strategię *objet trouvé* surrealistów, Cocteau uzyskiwał efekt „cudowności” poprzez wykorzystanie realnie istniejących, ale osadzonych w nietypowym kontekście obiektów. W filmie *Piękna i Bestia* przestrzeń zamku zamieszkują ożywione rzeźby, Kupiec jest obsługiwany podczas posiłku przez wyłaniające się sponad stołu dłonie, a znajdujące się w sypialni Belle zwierciadło przemawia ludzkim głosem i przedstawia się bohaterce słowami: „Jestem twoim lustrem”. Jak napisał reżyser: „Cudowność byłaby nie cudem, który wzbudza niechęć ze względu na nieporządek, jaki wprowadza, ale po prostu ludzkim cudem, dobrze znanym miejscem, gdzie ludziom i przedmiotom nadawana jest pewnego rodzaju niezwykłość, która opiera się analizie”¹⁶. Zdaniem Cocteau istota filmowej poezji polega właśnie na wydobywaniu ma-

¹⁶ Jean Cocteau, *La Difficulté d'être*, Monaco: Éditions du Rocher 1957, s. 50.

gii z pozornie zwyczajnych obiektów, owej „cudowności”, która pozwala przekraczać granice codziennego świata. Choć tematyka filmu francuskiego twórcy ma charakter fantastyczny, reżyser postulował zachowanie precyzji na finałowym etapie kreacji dzieła. Chciał stworzyć nie tyle magiczny świat, ile raczej ukazać magię istniejącą w rzeczywistości. Nie chodziło zatem o wykreowanie onirycznej atmosfery poprzez wykorzystanie miękkich, rozmytych zdjęć, co początkowo proponował Henri Alekan, a o niekonwencjonalne operowanie warstwą muzyczną, wymiarami czasu oraz przestrzeni i osadzonymi w nich przedmiotami.

W repertuarze kinematograficznych sztuczek zastosowanych w *Pięknej i Bestii* znaleźć można między innymi zwolnione tempo oraz wielokrotnie używany przez Cocteau także w pozostałych dziełach ruch odwrócony. W jednej z najpiękniejszych scen filmu Belle wydaje się sunąć ponad posadzką niekończących się, pałacowych korytarzy prowadzących do jej sypialni. Wrażenie lewitowania bohaterki ponad podłogą osiągnięto poprzez zastosowanie prostego manewru – w trakcie kręcenia sceny Josette Day stała na przesuwającym przez członków ekipy podeście. By uzyskać efekt ożywionych rzeźb Cocteau polecił zaś aktorom ustawić się za scenografią – ich ramiona zostały unieruchomione, twarze pomalowane czarną pastą, a włosy pokryte specjalną gumą fryzjerską. W *Pięknej i Bestii* rzeźby te pełnią funkcję voyeurów – na co dzień niedostrzegane, obserwują każdy krok poruszających się po pałacowej przestrzeni bohaterów¹⁷. Reżyser zauważył: „Być może rzeźby w moim filmie zachowują się tak, jak otaczające nas obiekty, które wykorzystują fakt, że traktujemy je jako nieruchome i pozbawione życia”¹⁸.

DWIE BESTIE

Przejście przez las oraz wkroczenie ojca Belle w przestrzeń fantasmagorycznego zamku zwiastuje w filmie Cocteau wdarcie się cudowności w sferę codziennego doświadczenia filmowych bohaterów. Gdy nad ranem Kupiec – przebudzony rykiem dzikiego zwierzęcia – udaje się do ogrodu i zrywa z kwitnącego krzewu różę, na ekranie po raz pierwszy pojawia się Bestia. W baśni francuskiej autorki brak szczegółowego opisu zewnętrznych cech monstrum, co pozwala uruchomić opisywany przez Romana Ingardena proces konkretyzacji. Na rozmaitych ilustracjach do tekstu Jeanne-Marie Leprince de Beaumont Bestia była ukazywana raz jako dzik (Walter Crane, 1875), innym razem jako diaboliczne monstrum (Carlo Chiostri, 1914), a nawet i olbrzym (anonimowa rycina z 1840 roku)¹⁹. W filmie Jeana Cocteau Bestia łączy z sobą cechy człowieka i lwa. Okazały strój bohatera kontrastuje z jego szpetną fizjonomią. Przyodziały w jedwabie, aksamit i biżuterię wypowiada zdania z teatralną manierą – jest przesadnie sztuczny, egzaltowany i barokowy. Ze wszystkich postaci wypełniających filmowy świat Cocteau w najpełniejszy sposób ucieleśnienia – charakteryzującą zdaniem Susan Sontag twórczość reżysera – estetykę kampu²⁰.

¹⁷ Por. Kenneth von Gunden, *Flights of Fancy: The Great Fantasy Films*, Jefferson, North Carolina-London: Mc. Farland&Company 2001, s. 11 – 12.

¹⁸ Cyt. za: Kenneth von Gunden, op. cit., s. 11.

¹⁹ Ilustracje do baśni *Piękna i Bestia* szczegółowo omawia Paola Pallottino, *Beauty's Beasts*, „Marvels and Tales” 1989, nr 1, s. 57–74.

²⁰ Zob. Susan Sontag, *Notatki o kampie*, tłum. Wanda Wertenstein, „Literatura na Świecie” 1979, nr 9, s. 311.

Budzące w bohaterze strach monstrum stawia przed nim alternatywę: za kradzież kwiatu poniesie albo śmierć, albo zdecyduje się poświęcić jedną ze swoich trzech córek. Zrozpaczony mężczyzna na grzbiecie magicznego, białego rumaka Magnifique – który podobnie jak koń w sztuce teatralnej Cocteau *Orfeusz*²¹ funkcjonuje na granicy rzeczywistości i świata fantastycznego – powraca do domu, by opowiedzieć o niezwykłych zdarzeniach Ludovicowi oraz jego siostrze Belle, kierowana troską o ojca, potajemnie udaje się do zamku Bestii. Stopniowo między Bestią a Belle wykształca się ambiwalentna, oparta na strachu i fascynacji więź.

W filmie Jeana Cocteau *Bestia* – parafrazując słowa Mircei Eliadego – spełnia te same funkcje, jakie pełni we wszystkich baśniach i mitologiach: ostatecznie pomaga bohaterce w wyzwoleniu, w pełniejszym doświadczeniu inicjacji. *Bestia* jest w dziele Cocteau postacią dwuznaczną – z jednej strony pragnie bezinteresownej miłości, a z drugiej ucieleśnia mroczną, nieokreśloną, popędowną stronę natury ludzkiej. Zmagający się z odczuciem wyalienowania i permanentną samotnością bohater, kierowany strachem przed odrzuceniem, bezwzględnie zakazuje Belle na siebie patrzeć i regularnie zadaje jej jedno pytanie: „Czy zostaniesz moją żoną?”. Za każdym razem słyszy odmowę. Przełomowym momentem w filmie Cocteau jest scena kolacji. *Bestia* – swoiste alter ego reżysera, który przez całe życie doznawał poczucia „inności” – zwierza się bohaterce z dręczących go kompleksów związanych z jego odstrasającym wyglądem. Belle z nieukrywaną czułością odpowiada: „Są ludzie o wiele bardziej potworni niż ty, chociaż dobrze to ukrywają”. Dla bohaterki cielesne piękno nie jest tożsame z wewnętrzną harmonią oraz doskonałością. Deklaracja Belle wydaje się odzwierciedlać główne przesłanie baśni Madame de Beaumont, w finale filmu zostanie jednak w przewrotny sposób podważona.

Bestia otacza bohaterkę opieką, przepychem i obdarza ją rozmaitymi podarunkami, wśród których znajduje się między innymi magiczne zwierciadło. „Lustro – napisał Hans Belting – zostało wynalezione w celu oglądania ciał tam, gdzie ich nie ma [...]. Lustro jako medium stanowi lśniące przeciwieństwo naszych ciał, a jednak odsyła nam z powrotem ów obraz, który czynimy sobie o naszym ciele”²². W twórczości Jeana Cocteau, zwierciadło nie tyle pozwala uchwycić cielesność, ile jest raczej narzędziem introspekcji, umożliwiającym zagłębienie się w otchłanie psyche. W filmie *Piękna i Bestia* lustro ukazuje duszę bądź pragnienia i tęsknoty przeglądających się w nim osób. Belle, spoglądając na płaszczyznę zwierciadła, dostrzega obraz pogrążonego w chorobie ojca. Za zgodą Bestii, zaopatrzona w złoty klucz otwierający drzwi do pawilonu ze skarbem oraz czarodziejskie rękawiczki – motyw w pełni rozwinięty przez Jeana Cocteau w filmie *Orfeusz* – udaje się na spotkanie z ojcem i obiecuje powrócić do zamku dokładnie za siedem dni. Pod wpływem perswazji siostr, które w tajemnicy planują z Ludovicem oraz Avenantem zabicie Bestii

²¹ Jean Cocteau stworzył zarówno film, jak i sztukę teatralną pod tytułem *Orfeusz*.

²² Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl, Kraków: Universitas 2007, s. 32.

oraz kradzież ukrywanego przez monstrum bogactwa, postanawia pozostać dłużej z ojcem. Gdy Belle przegląda się w zwierciadle, tym razem jej oczom ukazuje się wizja konającego monstrum. Za pomocą czarodziejskich rękawiczek – niemalże w ostatnim momencie – bohaterce udaje się przedostać do zamku i ocalić Bestię.

HAPPY END?

Jean Cocteau, mając na celu uzupełnienie baśni Madame Leprince de Beaumont o dodatkowe znaczenia, zmienia zakończenie opowieści. Moment pojednania głównych bohaterów reżyser przeplata z wydarzeniami rozgrywającymi się w pawilonie. Avenant usiłuje wtargnąć do budynku, w którym znajduje się skarb Bestii. Gdy bohater tłucze szklaną powierzchnię – co, nawiązując do eseju Bettiny Knapp można uznać za metaforyczny obraz pogwałcenia niewinności²³ – rzeźba dziewczycy bogini Diany budzi się do życia i zabija lekkomyślnego bohatera. Avenant zamienia się w monstrum, w tym samym momencie zaś Bestia – za sprawą spojrzenia ukochanej – przeobraża się w przystojnego Księcia, który – co intrygujące – do złudzenia przypomina Avenanta. Wprowadzenie w obręb dzieła motywu zaczerpniętego z mitologii, otwiera – oprócz wskazanej przez Bettinę Knapp perspektywy – jeszcze jedną możliwość interpretacyjną. W Krwi poety zamimozowana antyczna rzeźba staje się przewodniczką bohatera po labiryntach nieświadomości, a w zwiędziałym dorobek artystyczny Cocteau *Testamencie Orfeusza* (*Le Testament d'Orphée*, 1960) Minerwa wydaje wyrok na wędrującego po uniwersum imaginacji poetę i przebija go włócznią. Śmierć w filmach Cocteau nie jest przeciwieństwem życia, stanowi immanentnie wpisany w nie pierwiastek i moment tożsamy z duchową przemianą. Avenant przeobraża się w monstrum przede wszystkim dlatego, że nie wierzy w magię. Bohater zostaje wprowadzony w ignorowaną przez niego wcześniej, reprezentowaną przez mroczny zamek sferę snu i cienia. Jego niespodziewana transformacja gwarantuje zaś podtrzymanie nieustającego procesu cyrkulacji magii i cudowności.

W filmie Cocteau happy end ma charakter pozorny – bohaterkę fascynuje obecny w Bestii element brutalności, do Avenanta zaś, pomimo jego egocentrycznego usposobienia, pała głęboko skrywanym afektem. W finale Belle traci obu adoratorów, w zamian zyskując budzącą w niej niepokój mieszkankę. Jak napisał Cocteau: „[Wróżki] myślą, że Belle pokocha Bestię, jeżeli zostanie ona obdarzona wyglądem Avenanta. Zdaje im się, że nagradzają Belle oraz Bestię, czyniąc z monstrum postać piękną i szlachetną; i że to połączenie będzie spełnieniem marzeń Belle o idealnym księciu”²⁴. Belle jest zdezorientowana i zasmucona metamorfozą Bestii, dopiero po chwili stwierdza: „Cóż, będę musiała do tego przywyknąć”. Co prawda, w ostatniej scenie filmu objęci bohaterowie odlatują do dalekiej krainy, w której – jak zapewnia Księżę/Bestia – Belle zostanie wielką królową, jednak dzieło Cocteau pozbawione jest

²³Zob. Bettina Knapp, *French Fairy Tales: A Jungian Approach*, New York: State University of New York Press 2003, s. 331.

²⁴Zob. Jean Cocteau, *Du cinématographe*, s. 176.

jednoznacznego morału, puentującego tekst Madame de Beaumont. Adélaïde oraz Felicie nie przeobrażają się w posągi, a nagroda ofiarowana Belle za okazaną przez nią dobroć ma wątpliwy charakter. Dodatkowo, tylko druga część wypowiedzianych przez Księcia/Bestię słów: „Miłość może przemienić brzydkiego mężczyznę w pięknego” pozostaje w zgodzie z wykładnią baśni Madame de Beaumont. Pierwsza: „Miłość może zmienić człowieka w bestię”, wskazuje zaś na zawarty w domenie erosa potencjał destrukcji i śmierci.

Dokonując odczytania baśni Madame Leprince de Beaumont, Jean Cocteau pozostaje wierny swoim artystycznym poglądom i preferowanej przez siebie tematyce: ukazuje koegzystencję sfery realnego i cudowności oraz – posługując się figurą Bestii – odwieczny dualizm ludzkiej natury. Zgodnie z anegdotą Greta Garbo, oglądając zakończenie filmowej baśni Jeana Cocteau, miała zakrzyknąć: „Oddajcie mi z powrotem Bestię!”²⁵. I rację ma reżyser, stwierdzając, że całe znaczenie jego dzieła spoczywa w tajemniczym rozczarowaniu transformacją Bestii, rozczarowaniu, które – podobnie do filmowej Belle – odczuwa również publiczność.

Należy zauważyć, że to właśnie Jean Cocteau spopularyzował baśń Madame Leprince de Beaumont i nadał jej rozpoznawalny, stanowiący swoisty punkt odniesienia dla późniejszych twórców kształt. W animowanym filmie Disneya z 1991 roku (*Beauty and the Beast*, reż. Kirk Wise, Gary Trousdale) wizerunek Bestii oraz obdarzone ludzkimi cechami przedmioty – takie jak pamiętny świecznik o imieniu Lumière nawiązującym do nazwiska wynalazców kinematografu – zostały zaczerpnięte nie z literackiego pierwowzoru, a ze stworzonego przez francuskiego twórcę filmu. Kultowa scena dzieła Cocteau, rozgrywająca się w mrocznym, onirycznym korytarzu, z którego ścian wylaniają się ręce trzymające świeczniki, została zacytowana w wielokrotnie nagradzonym miniserialu Mike’a Nicholasa *Anioły w Ameryce* (*Angels in America*, 2003). Zrealizowana przez Cocteau adaptacja rozpoczęła swój niezależny od literackiego pierwowzoru żywot w sferze kultury. Obcując z dziełem Cocteau, nie pozostaje nam nic innego, jak tylko – zgodnie ze wskazówkami twórcy – pogrążyć się w stanie hipnozy i odnaleźć magię w wykreowanej przez niego filmowej rzeczywistości.

Piękna i bestia (*La Belle et la bête*, 1946), reż. Jean Cocteau, prod. André Paulvé, scen. Jean Cocteau, zdj. Henri Alekan, muz. Georges Auric, w rolach głównych: Josette Day (Piękna), Jean Marais (Bestia, Ksiądz, Avenant), Marcel André (ojciec Pięknej), Michel Auclair (Ludovic), Nane Germon (Adélaïde), Mila Parély (Félicie)

²⁵Cyt. za: Kenneth von Gunden, op. cit., s. 8.