

Urszula Gołębiowska
Uniwersytet Zielonogórski

ODZYSKANE CIAŁO CATHERINE SLOPER. PLAC WASZYNGTONA HENRY'EGO JAMESA W INTERPRETACJI AGNIESZKI HOLLAND

Badacze twórczości Henry'ego Jamesa chętnie podejmują popularną obecnie tematykę ciała i seksualności w odniesieniu do dzieł pisarza, który przez znaczną część XX wieku był uważany za uosobienie purytańskiej powściągliwości. Już jego współcześni, krytycy i pisarze, zarzucali Jamesowi pomijanie fizycznej sfery ludzkiego doświadczenia: Edward Morgan Forster miał mu za złe postaci „niezdolne do [...] szybkich ruchów i zmysłowości”¹, w których André Gide widział jedynie „uskrzydłone popiersia” pozbawione ciężaru ciała i „całej tej dzikiej ciemności”². Krytyka Jamesowskich bohaterów wyszła również spod pióra Herberta George'a Wellsa, według którego są oni wyzbyci cech stanowiących o prawdziwości postaci literackich – „nigdy nie uprawiają namiętnej miłości, nie prowadzą zażartych wojen, nie wznoszą okrzyków w czasie wyborów ani nie pocą się, grając w pokera”³. Późniejsi badacze zainspirowani biografią Jamesa tłumaczyli jego niechęć do otwartego wyrażania uczuć i cielesnych doznań ukrytym homoseksualizmem przypisywanym pisarzowi. Odchodząc od prostego biografizmu, współczesne interpretacje, szczególnie utworów pochodzących z późniejszego okresu twórczości Jamesa, wydobywają materialność i cielesność obecne w jego prozie, często na poziomie języka i stylu; owe wglądy należą przede wszystkim do najnowszej generacji badaczy z kręgu badań queerowych⁴.

¹ E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, London 1990, s. 143 (tłumaczenie wszystkich cytatów obcojęzycznych – U.G.).

² A. Gide, *Henry James*, [w:] *The Question of Henry James*, ed. F.W. Dupee, New York 1973, s. 258.

³ H. James, *A Life in Letters*, ed. P. Horne, London 1999, s. 555.

⁴ N. Hurley (*Henry James and the Sexuality of Literature. Before and Beyond Queer Theory*, [w:] *A Companion to Henry James*, ed. G.W. Zacharias, Oxford 2008) charakteryzuje nowe badania queerowe jako projekt formalistyczny, koncentrujący się nie na tropieniu seksualności autora czy diagnozowaniu postaci literackich, ale na formie utworów H. Jamesa, która komunikuje coś, czego treść nie może wyjawic (*ibidem*, s. 316). Tego rodzaju podejścia do jego pisarstwa badają niedopowiedzenia w tekstach, posługując się metodologią dekonstrukcji i psychoanalizy (*ibidem*, s. 317).

Omawiany w artykule *Plac Waszyngtona* Agnieszki Holland jest ekranizacją wczesnej powieści pisarza pod tym samym tytułem z 1881 roku, osadzonej w Nowym Jorku połowy XIX wieku, w której cielesność nie odgrywa kluczowej roli. Powieść koncentruje się na nieoczekiwanej przemianie głównej postaci, Catherine Sloper, z załęcznionej, podporządkowanej ojcu dziewczyny w świadomą siebie kobietę. Początkowo cicha, chorobliwie nieśmiała, uznana przez rozczarowanego ojca za niezbyt bystrą, bohaterka zmienia się pod wpływem miłości do Morrisa Townsenda. Niezgoda doktora Slopera na małżeństwo, rozstanie z narzeczonym, który okazuje się, tak jak zapowiadał ojciec, zainteresowany wyłącznie posagiem Catherine, stają się impulsami do transformacji młodej kobiety. *Plac Waszyngtona* należy do tych utworów Jamesa, w których pisarz podejmuje temat pozycji kobiety w społeczeństwie patriarchalnym, dając przykład wyobraźni zdolnej utożsamiać się z kobiecym położeniem i doświadczeniem. Empatyczny narrator rejestruje rozwój bohaterki, który przebiega w powieści na poziomie świadomości. Stopniowe zmiany zachodzące w jej sposobie postrzegania rzeczywistości, siebie i innych sprawiają, że pozornie niezauważalna, niezewnętrzzniona, transformacja jest dla uważnego czytelnika subtelną ewolucją, niemożliwą do pokazania na ekranie⁵.

Wprowadzając motyw cielesności, film Holland, podobnie jak inne ekranizacje prozy Jamesa ostatnich dwóch dekad, pokazuje to, co w powieści wewnętrzne, oraz w pewnym sensie dopowiada „braki” odnotowane przez wczesnych krytyków twórczości pisarza⁶. Zmiany pojawiające się w filmowej wersji *Placu Waszyngtona* dodatkowo naznaczają interpretację duchem naszych czasów i zbliżają ją do oczekiwań dzisiejszych widzów. Rolę współczesnego kontekstu w kształtowaniu nowych wersji klasycznych dzieł podkreśla tłumaczka literatury Magdalena Heydel, twierdząc, że „w przekładzie przeglądają się jak w lustrze czas i miejsce, które go stworzyły, a nie te, w których powstał oryginał”⁷. Jeżeli uznać, że adaptacja jest swoistym przełożeniem powieści

⁵ J.W. Gargano (*Washington Square: A Study in the Growth of an Inner Self*, „Studies in Short Fiction” 1976, vol. 13.3, s. 355-362) zauważa i wylicza momenty, w których Catherine po raz pierwszy doświadcza pewnych uczuć: pierwszą wymijającą odpowiedź, której udziela ojcu, nie chcąc zdradzić wrażenia, jakie wywarł na niej Morris Townsend; pierwszy raz, kiedy czuje gniew na wieść o potajemnym spotkaniu ciotki z Morrisem (*ibidem*, s. 302); chwilę, kiedy „serce mocno biło jej z podniecenia – oto po raz pierwszy zwróciła się do ojca z oburzeniem” (*ibidem*, s. 337). Narrator rejestruje rozwijające się w ukryciu niezależne życie Catherine oraz fakt, że ona sama zyskuje wgląd w siebie: „Patrzyła na siebie tak, jak patrzyłaby na obcą osobę, nie wiedząc, co dalej robi [...]” (*ibidem*, s. 292).

⁶ Nie zawsze wprowadzenie pominiętych przez autora elementów wzbogaca wymowę dzieła. Przykładem ekranizacji powieści H. Jamesa, która chybia i traci wyrazistość, podkreślając nieobecność w powieści zmysłowość bohaterki, jest *Portret damy* wyreżyserowany przez J. Campiona. Jak słusznie zauważa D. Izzo, dodane do filmu seksualne fantazje Isabel Archer zaciemniają jedynie wymowę utworu jako „studium władzy ideologii patriarchalnej” (D. Izzo, *Wyzwolić kobietę wyzwoloną: portret(y) damy*, tł. D. Gutfeld i M. Linke, [w:] *Filmowe gry z twórczością Henry'ego Jamesa. Transpozycje, komentarze, analogie*, red. M. Buchholtz, Toruń 2005, s. 162-163).

⁷ M. Heydel, *Dialog światów*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 52-53, <https://www.tygodnik-powszechny.pl/dialog-swiatow-18080> [dostęp: 15.12.2014].

na język filmu, powyższe stwierdzenie można odnieść do filmowych wersji literackiej klasyki, które w twórczy sposób podchodzą do oryginalnych tekstów, proponując ich nowe odczytanie. Adaptacja Holland, mimo że w dużej mierze wierna powieściowemu pierwowzorowi, dokonuje znaczących przesunięć i zmian w obrębie scen i sposobu przedstawienia głównych postaci. Niniejszy artykuł wykazuje, że akcentując bądź eliminując elementy Jamesowskiego oryginału oraz wprowadzając niewystępujące w nim motywy, sceny i kwestie, reżyserka konsekwentnie buduje nowe, współczesne odczytanie powieści, w którym ciało i materialny aspekt egzystencji odgrywają znaczącą rolę w kreacjach głównych postaci, w ich świadomości, a przede wszystkim w zaskakującej przemianie bohaterki. Wewnętrzny rozwój Catherine zyskuje w filmie dodatkowe źródło i wymiar, a ciało dodatkowo ową zmianę wyraża.

Podkreślając rolę ciała w przemianie głównej bohaterki, Holland zbliża się do psychologicznych i filozoficznych dyskursów na temat znaczenia cielesności w postrzeganiu, świadomości i konstrukcji podmiotowości. W świetle postkartezjańskich sposobów rozumienia podmiotu, znajdujących odbicie w badaniach literackich, nie sposób oddzielić ciała od świadomości. Współczesne analizy i interpretacje tekstów inspirowane francuską fenomenologią podkreślają zatem rolę tego wymiaru ludzkiego doświadczenia w percepcji, działaniu i niedyskursywnych formach rozumienia. Wpisaną w świat cielesność pojmuje się jako medium, poprzez które możliwe jest doświadczenie rzeczywistości, postrzeganie, konstruowanie tożsamości. Ciało nie jest narzędziem kierowanym przez świadomość, ale „wehikułem bycia w świecie” oraz „fundamentem doświadczenia (tj. przeżywania) świata”⁸. Emmanuel Levinas z kolei podkreśla rolę separacji – ustanowienia niezależnego fizycznego bycia w świecie i cielesnego rozkoszowania się światem – w rozwoju świadomości, a następnie podmiotowości. Zmysłowe szczęście indywidualizuje jednostkę, stanowi o jej odrębności i niezależności⁹. W filmie Holland pobrzmiwają echa tych wglądów: wyraźnie zaznacza się wpływ uczucia, zmysłowości na samoświadomość Catherine i sposób, w jaki postrzega innych.

Przeobrażenie bohaterki inicjuje nie tylko fizyczny dotyk Morrisa Townsenda, mimo że namiętność odgrywa w filmie ważną rolę. Mężczyzna obdarza pozbawioną miłości Catherine uwagą i uczuciem, tym samym stwarzając ją na nowo. Judith Butler w artykule na temat roli ciała w filozofii Maurice’a Merleau-Ponty’ego przywołuje jego koncepcję dotyku stanowiącego „warunek, który zapoczątkowuje [...] egzystencję”¹⁰. Ten pierwotny, formacyjny dotyk nie jest rozumiany po prostu jako dotknięcie albo bycie dotkniętym, nie jest przedmiotem doświadczenia, ale „inauguruje doświadcze-

⁸ E. Struzik, *Husserlowskie inspiracje francuskiej fenomenologii ciała*, [w:] *Terytorium i peryferia cielesności. Ciało w dyskursie filozoficznym*, red. E. Struzik, Katowice 2010, s. 227.

⁹ E. Levinas, *Totality and Infinity*, trans. A. Lingis, Pittsburgh, Pennsylvania 2004, s. 120, 147.

¹⁰ J. Butler, *Merleau-Ponty and the Touch of Malebranche*, [w:] *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, ed. T. Carman, M.B.N. Hansen, Cambridge 2004, s. 182, 186.

nie”. Jest warunkiem cielesności, „aktywnie poruszającą podstawą uczucia i poznania”, sposobem, w jaki ciało ożywia duszę¹¹. Bohaterka filmu doświadcza czegoś podobnego do tego pierwotnego, życiodajnego dotyku, którego nie zaznała w dzieciństwie. Film podkreśla wczesne pozbawienie fizycznego kontaktu, wprowadzając niewystępującą w powieści scenę narodzin Catherine: jej ojciec wstrząśnięty śmiercią żony, która umiera przy porodzie, kładzie się przy zmarłej i odmawia wzięcia na ręce nowo narodzonego dziecka. Scena wyraźnie sugeruje związek śmierci ukochanej żony Slopera z jego późniejszym brakiem miłości do córki.

Kolejne sceny dodane przez twórców filmu rozwijają zasygnalizowany motyw emocjonalnego chłodu Slopera, pokazując jego wpływ na rozwój Catherine. Podczas nieudanego występu na rodzinnym przyjęciu sparaliżowana strachem dziewczynka nie jest w stanie wydobyć z siebie głosu – moczy się na oczach gości. Adaptacja wprowadza również element nerwowej niezręczności Catherine, widocznej szczególnie w chwilach, kiedy próbuje zadowolić onieśmielającego ją ojca. Nerwowe tiki bohaterki, zasłanianie ust ręką lub wachlarzem, zaciskanie powiek, kulenie ramion, podkreślają jej fizyczny dyskomfort, brak zadomowienia we własnym ciele i pragnienie bycia niezauważoną¹². Podczas gdy powieść wspomina jedynie o małomówności wynikającej z bolesnej nieśmiałości Catherine, fizyczne nieprzystosowanie dopowiedziane w filmie uwiarygodnia przełom, jakim w życiu bohaterki staje się zainteresowanie Morrisa. Dla uwięzionej w ciele, spragnionej uczucia dziewczyny stanowi ono dotknięcie mające moc przebudzenia do pełnego istnienia.

Ciało Catherine nie tylko podlega przemianie, ale też ją wyraża – rozwój, który w powieści pozostaje w dużej mierze nieuzewewnętrzniony, nabiera wyrazistości w filmie. Ograniczona ekspresja bohaterki nie stoi już na przeszkodzie – talent muzyczny, którym zostaje obdarzona w filmie, pozwala jej wyrazić miłość do mężczyzny poprzez śpiew. Scena duetu Catherine i Morrisa wykonanego przed doktorem Sloperem i ciotką Lavinią wyraźnie kontrastuje z jej nieudanym występem w dzieciństwie. Wzajemna bliskość, wspólna gra na fortepianie i śpiew tworzą przestrzeń, w której, jak zapewnia ją Morris, oboje cieszą się azylem, doświadczają przyjemności, wyrażają emocje. Motyw muzyki jako odbicia zmieniającego się wnętrza Catherine, jako źródła przyjemności oraz sposobu ekspresji uczuć przewija się przez film – po rozstaniu z Morrisem dziewczyna śpiewa kołysankę dziecku kuzynki, a w ostatniej scenie gra i śpiewa z dziećmi w swoim salonie. Pod wpływem uczucia Catherine odzyskuje głos: zarówno w powieści, jak i w filmie broni Morrisa przed oskarżeniami ojca, podczas gdy wcześniej nigdy nie ośmieliłaby się mu przeciwstawić, częściej też wyraża swoje myśli. Nie od razu jednak wyzwala się

¹¹ *Ibidem*, s. 186, 195.

¹² J. Rivkin, „*Prospects of Entertainment*”. *Film Adaptations of Washington Square*, [w:] Henry James Goes to the Movies, ed. S.M. Griffin, Lexington, Kentucky 2002, s. 168.

z emocjonalnej zależności od ojca i z uwięzienia w sposobie, w jaki ją postrzega, które w filmie zostało zobrazowane za pomocą dość oczywistego rekwizytu – ptaka w klatce pojawiającego się w początkowych scenach.

Zmieniająca się Catherine, która rozpoznaje swoje uczucia, wyraża pragnienia i nie chce z nich rezygnować, podważa statyczną, ograniczającą wizję ojca. Doktor Sloper patrzy na córkę w chłodny i, jak mniema, obiektywny sposób – jego ocena jedyne dziecko nie jest z pewnością skażona uczuciem. Wierzy tylko w rozum, inteligencję i chlubi się swoją trafną oceną ludzi, których dzieli na stałe typy i kategorie. Sloper sprzeciwia się małżeństwu córki z Morrisem Townsendem, ponieważ zalicza go do kategorii ubogich młodzieńców goniących za posagiem. Nie ma złudzeń co do intencji starającego się o rękę Catherine ani co do atrakcyjności córki. Stwierdza, że nie jest specjalnie bystra ani urodziwa. Pani Almond – „mądrzejsza z siostr doktorą” ujawnia powierzchowność i bezduszość ocen swojego brata¹³. Sloper jest powierzchowny, ponieważ klasyfikując ludzi, nie dostrzega jednostkowej wyjątkowości i głębi. Nie kocha Catherine, zatem nie potrafi docenić tego, co jest największą wartością w miłości – unikalności i niepowtarzalności; jego chłodny, logiczny intelekt jest po kartezjańsku oddzielony od ciała i uczuć. Sloper nie wierzy w możliwość zmiany i rozwoju, nic go zatem nie odwiedzie od podjętej decyzji. Jak sam tłumaczy, „[c]zy twierdzenie geometryczne może ustąpić?” (320). Nawiązanie do matematyki podkreśla tendencję ojca Catherine do „unieruchomienia świata” i przekształcania go w niezmienną abstrakcję¹⁴. Również styl wypowiedzania się doktora zdradza niechęć do angażowania się w żywą, nieprzewidywalną wymianę myśli. Jego aforyzmy zamykają ludzi i rzeczywistość w niezmiennych formułach, a ironia, którą się posługuje w kontaktach z córką, służy budowaniu dystansu i uniemożliwia komunikację. Brak otwartości na autentyczną rozmowę, która ma moc zmieniania, jest widoczny w reakcji ojca na nieoczekiwane wypowiedzi Catherine. Zaskoczony logicznością i trafnością wyrażanych przez nią sądów, Sloper ucisza córkę, nigdy nie przyznając jej racji. Catherine, która ma coś sensownego do powiedzenia, nie mieści się w stworzonym przez niego wizerunku niezbyt mądrej, nudnej panny.

Nieświadoma przekroczenia, którego się dopuszcza, bohaterka przeciwstawia się także patriarchalnej kulturze. Nieprzejednanie Slopera wynika bowiem również z faktu, że córka reprezentuje jego własność – uczucia i pragnienia dziewczyny nie są brane pod uwagę, jej nieposłuszeństwo zaś podaje w wątpliwość władzę patriarchalnego ojca. Postawa doktora Slopera wyraża przekonanie obowiązującej wówczas kultury na temat

¹³ H. James, *Plac Waszyngtona*, [w:] *idem, Opowiadania nowojorskie*, tł. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2012, s. 251. Wszystkie kolejne odniesienia do tego wydania powieści będą odnotowane w tekście przez podanie numeru strony w nawiasie.

¹⁴ I.F.A. Bell, „*This Exchange of Epigrams*”: *Commodity and Style in Washington Square*, „*Journal of American Studies*” 1985, vol. 19, s. 56.

roli kobiet: pięknych dodatków do mężczyzn i istot użytecznych. Nie będąc w stanie wypełnić pierwszej roli, Catherine mogłaby przynajmniej być bystra i dowcipna – ojciec byłby z niej dumny. Niestety, córka odznacza się tylko dobrocią – ów przymiot, jeżeli nie towarzyszy mu inteligencja, nie ma dla Slopera żadnej wartości. Ojciec przewidział dla Catherine inny rodzaj użyteczności – w filmowej rozmowie z panią Almond ujawnia wizję przyszłości córki: zawsze miał nadzieję, że będzie wieść spokojne życie u jego boku, po czym być może wyjdzie za mąż za jakiegoś wdowca. Fakt, że dziewczyna ośmiela się pragnąć czegoś więcej, stanowi przekroczenie przewidzianych dla niej ram.

Patriarchalna kultura narzuca swoje wzory i wartości nie tylko na to, czym Catherine powinna się zadowolić, ale również na jej wygląd: ma się ubierać tak jak inne panny, w proste, skromne suknie, podczas gdy dla niej jedynym sposobem na zaznaczenie indywidualności jest wybór wyrazistych kreacji. Ekstrawagancja i przesada nie są jednak dobrze widziane u młodej niezamężnej kobiety – nieznoszący ostentacji doktor Sloper wzdraga się na myśl, że „jego dziecko jest tyleż brzydkie, co przesadnie wystrojone” (230). Ową reakcję w powieści wywołuje toaleta Catherine na przyjęciu u Almondów, gdzie spotyka Morrisa Townsenda – czerwona atłasowa suknia ozdobiona złotą frędzlą, zbyt śmiała i dojrzała dla młodej osoby. Podczas gdy czerwień wyraża ciepło i uczuciowość bohaterki, szkaradna niebiesko-żółta kreacja, która pojawia się w filmie, nie zdradza niczego oprócz złego gustu. W obu wersjach najważniejsza jest jednak reakcja ojca na odstępstwo od scenariusza przewidzianego dla niezbyt urodziwej panny przez patriarchalne społeczeństwo. Catherine nie powinna wyglądać „jakby[ś] miała osiemdziesiąt tysięcy rocznie” (239). Mogłoby to zwabić niepożądanych konkurentów do jej ręki i majątku.

Przemiana Catherine przejawia się przede wszystkim w odkryciu własnej odrębności, w uwolnieniu się od ograniczającego spojrzenia i oceny ojca. Wcześniej jest niezwykle czuła na brak akceptacji z jego strony: kiedy na widok wspomnianej kreacji córki Sloper zagaduje ironicznie: „Czy to możliwe, że ta olśniewająca osoba to moje dziecko?” (238), nieświadoma, że mówiąc: „olśniewająca”, ojciec myśli: „brzydka i przesadnie wystrojona”, wyczuwa jednak jego dezaprobatę i jest gotowa zmienić suknię. Przebudzona Catherine przestaje patrzeć na siebie oczami ojca – przewijający się przez film motyw lustrzanego odbicia, w które wpatruje się bohaterka, podkreśla stopniowe odkrywanie własnej indywidualności i swoich pragnień¹⁵. Pierwsze spojrzenie w lustro ma miejsce po spotkaniu z Morrisem i jego propozycji wspólnej gry na fortepianie. Catherine uśmiecha się do swojego odbicia – po raz pierwszy też czuje się ważna,

¹⁵ Znaczeniu lustra w filmowej adaptacji powieści poświęcony jest artykuł K. Taras, *Catherine patrzy w lustro – Plac Waszyngtona Agnieszki Holland*, [w:] *Filmowe gry z twórczością...*, s. 210. W ujęciu autorki, emancypacja Catherine wiąże się z momentem, kiedy dostrzeżę ona w lustrze swoją twarz.

godna zainteresowania, którym obdarza ją Townsend¹⁶. Równie znamienne jest drugie spojrzenie w lustro po trudnej rozmowie z ojcem, który nie zgadza się na jej małżeństwo z Morrisem. Udręczonej odmową dziewczynie wydaje się, że ukochany stoi na ulicy pod jej oknem. Pod wpływem tego obrazu-przywidzenia Catherine całuje swoje odbicie. Emanuje z niej radość, akceptacja siebie i budząca się zmysłowość. Następną sceną, w której występuje motyw lustrzanego odbicia, wyraża również istotny etap przemiany bohaterki. Przymierzając suknię ślubną w Paryżu, Catherine ostatecznie przeciwstawia się woli ojca i podejmuje decyzję dotyczącą przyszłości. Kolejne lustrzane odbicia, w które się wpatruje, wyznaczają zatem etapy jej rozwoju. Ostatni raz widzimy ją w lustrze w pokoju ojca przed jego śmiercią. Nie patrzy na swoje odbicie, które jest jakby powtórzeniem wiszącego obok portretu matki. Catherine jest teraz dojrzałą, świadomą siebie, interesującą kobietą, podobną do matki, ale w odróżnieniu od niej nie jest zamknięta w nieruchomym portrecie – lustro odbija ruch i zmianę.

Wymowa odbicia w lustrze przewijającego się przez adaptację *Placu Waszyngtona* jest zgodna z jednym z przyjętych znaczeń tego motywu – jako symbolu poszukiwania tożsamości, chociaż kwestią kluczową w przypadku Catherine wydaje się odkrycie odrębności, również cielesnej, i zarysowanie granicy między sobą a światem zewnętrznym. Nasuwa się analogia do teorii Donalda Winnicotta, w myśl której prawidłowy rozwój, konstrukcja tożsamości i późniejsze postrzeganie uzależnione są od doświadczenia twarzy matki we wczesnym dzieciństwie. Winnicott sugeruje, że twarz matki jest prekursorem lustra, w którym niemowlę widzi swoje odbicie potwierdzające jego istnienie¹⁷. Wczesne odczucie odrębności staje się podstawą indywidualizacji, która w przypadku pozbawionej bliskości emocjonalnej Catherine następuje w momencie, kiedy w oczach Morrisa znajduje dowód swojej indywidualnej wartości, wzmacniany i potwierdzany przez lustrzane odbicia. Dotychczas ona sama odgrywała rolę lustra, w którym przeglądał się jej ojciec, utwierdzając się w poczuciu swojej ważności dla córki. Zachwycone spojrzenie Catherine jest też lustrem dla Morrisa, on jednak, w odróżnieniu od doktora Slopera, daje jej coś w zamian¹⁸.

Dopiero przebudzenie i poczucie odrębności pozwalają Catherine inaczej spojrzeć na ojca, dotychczas widzianego przez pryzmat jej idealizującej wyobraźni. Merleau-Ponty podkreśla wzajemne powiązanie pomiędzy dotknięciem a doświadczeniem dotyku, między widzeniem a byciem dostrzeżonym. Owa odwracalność relacji

¹⁶ *Ibidem*, s. 211.

¹⁷ A. Phillips, *Winnicott*, Harvard 1988, s. 128-129.

¹⁸ Według Ł. Irigaray, w społeczeństwie patriarchalnym „kobieta spełnia [...] funkcję lustra, które samo nie posiada własnego odbicia, własnej reprezentacji. [...] Jest towarem, który podlega jedynie wymianie [...]”. W nim przegląda się jednocześnie sprzedający oraz kupujący (A. Marzec, *Logika tego samego, czyli o zasadzie to(ż)samości – od Luce Irigaray do Eve Kosofsky Sedgwick*, „Kwartalnik Filozoficzny” 2014, t. 42, z. 3, s. 117).

pozwała filozofowi wysnuć tezę, że czujące ciało jest podstawą wszelkiego poznania¹⁹. Doświadczenie przebudzającego dotyku i spojrzenia sprawia, że Catherine nie tylko czuje się niezależną osobą, ale też postrzega innych jako równie odrębnych. Do niedawna byli dla niej takimi, jakimi chciała ich widzieć, czyli projekcją jej wnętrza. Bohaterka przed przemianą wierzy, że ojciec ją kocha, wprawdzie wyczuwa ironię, której Sloper używa zawsze, kiedy się do niej zwraca, ale jej nie rozumie. Jego drwina i ironia stwarzają dystans i poczucie niedostępności, wywołując w córce lęk i uwielbienie. Jak podkreśla narrator w powieści, słowa ojca „miały nad nią taką władzę, że nawet jej myśli były mu posłuszne” (309). Pod wpływem wewnętrznej zmiany dziewczyna coraz częściej dostrzega, „że w tym, co mówił, czaiła się okropna szpetota” – widoczna na przykład w insynuacji Slopera, że skoro Catherine pragnie się związać z Morrisem wbrew jego woli, będzie odtąd niecierpliwie wyglądać śmierci ojca (309). Nieco później, w czasie podróży po Europie, która ma na celu odwieść dziewczynę od zamiaru poślubienia Townsenda, Catherine zauważa, że to, co Sloper mówi o jej planach zamążpójścia, jest „dość grubiańskie” (338).

Rosnącą świadomość i samoświadomość dziewczyny rejestruje w powieści narrator, jej stopniowe odkrywanie prawdy o ojcu i jego stosunku do niej nie jest jednak łatwo oddać na ekranie. Film radzi sobie z tą trudnością, zmieniając przełomową rozmowę bohaterów w Alpach, która stanowi impuls do ostatecznego oddzielenia się Catherine od ojca. Sloper, sfrustrowany nieustępliwością córki, która nie ma zamiaru wyrzec się Morrisa, wypowiada słowa, których nie ma w powieści: „To ohydne, że matka oddała swoje życie, żebyś ty mogła chodzić po tej ziemi”, wyrażające pogardę i nienawiść do córki²⁰. Metafora, której doktor następnie używa, zarówno w powieści, jak i w filmie, zdradza przedmiotowy, kupiecki stosunek do Catherine: „Powinnaś być mi wdzięczna. Rok temu byłaś nieokrzesana, ograniczona. Teraz podwoiłaś swoją wartość, nabrałaś wiedzy i smaku. Utuczyliliśmy mu [Morrisowi – U.G.] owieczkę na ofiarę!”²¹. W scenie obecny jest element fizycznego zagrożenia: odludne miejsce wśród skał stanowi stosowne tło dla gwałtowności Slopera i jego sugestii, że Morris zostawi Catherine samą, bez środków do życia. Ukazany w filmie krajobraz uzewnętrznia lęk przed ojcem, który w powieści odczuwa niepewna jego intencji dziewczyna: „[C]zy chciał ją zastraszyć? Jeśli tak, miejsce wybrał dobrze: w tej skalistej posępnej dolince, z której odeszło już światło lata, Catherine poczuła się dojmująco samotna. Spojrzała wokół i chłód ściał jej serce; nagle przesyłał ją wielki strach” (336). Pod wpływem tego doświadczenia dziewczyna oddziela się od ojca, znika jej dotychczasowe rozdarcie między pragnieniem, aby go zadowolić, a uczuciem do Morrisa. Może zdecydowanie dążyć do małżeństwa i do

¹⁹ J. Butler, *op. cit.*, s. 194.

²⁰ *Washington Square*, reż. A. Holland, scen. C. Doyle, 1997.

²¹ *Ibidem*.

opuszczenia rodzinnego domu. Jednak nowa, zdeterminowana Catherine nie tylko nie mieści się w ojcowskim obrazie cichej, uległej córki, odbiega również od oczekiwań Morrisa – zamiast odbijać jego pragnienia, zaczyna wyrażać własne. Groźba wydziedzczenia narzeczonej i jej odmowa negocjowania z ojcem stanowią impuls do zerwania zaręczyn. Dziewczyna pozostaje w domu na placu Waszyngtona i chociaż powieść wspomina o jej zamknięciu w sobie i milczeniu, film dobitniej pokazuje, jak radykalnie się zmienia po emocjonalnym oddzieleniu od ojca i po rozstaniu z Morrisem.

Psychiczna niezależność Catherine przejawia się w filmie w tym, jak świadomie używa swojego ciała i głosu – nie ma już śladu wcześniejszej niezręczności, jej ruchy i gesty są opanowane, a wypowiedzi nabierają zdecydowania. Wymowne jest też milczenie bohaterki odmawiającej wtajemniczenia ojca w swoje myśli i uczucia. Sloperowi przed śmiercią nie udaje się wymóc na niej zapewnienia, że nie wyjdzie za mąż za Morrisa, gdyby ten ponowił propozycję. Słyszy tylko: „Nie mogę wyjaśnić i nie mogę obiecać”²². Bezsilny wobec milczenia córki, może ją tylko wydziedziczyć. Warto podkreślić, że operowanie milczeniem było jedną z metod sprawowania władzy w dziewiętnastowiecznej patriarchalnej rodzinie. W artykule na temat domowego terroru przedstawionego w powieściach Jamesa Melissa Valiska Gregory wyjaśnia, że wiktoriański patriarcha nie stosował fizycznej przemocy, posługiwał się wyrafinowanymi środkami, które wymuszały posłuszeństwo w mniej oczywisty sposób. Jedną z subtelnych form psychologicznej i emocjonalnej dominacji było właśnie milczenie. W *Placu Waszyngtona*, zarówno w powieści, jak i w filmie, następuje odwrócenie ról: Catherine zyskuje nad ojcem niezamierzoną przewagę, zatajając przed nim szczegóły rozstania z Morrisem i odmawiając mu wglądu w swoje uczucia i myśli. Sloper natomiast, coraz bardziej bezsilny w próbach kontrolowania córki, swoimi atakami słownymi zdradza brak opanowania i brutalność²³.

Filmowa kreacja postaci doktora Slopera odbiega od powieściowego pierwowzoru – zmiany wprowadzone przez twórców filmu uwiarygodniają przeobrażenie Catherine. Chociaż powieściowy ojciec także czerpie sadystyczną przyjemność z obserwowania rozterek córki, jego filmowy odpowiednik jest jeszcze bardziej niewrażliwy na jej cierpienie. Jego sprzeciw wobec małżeństwa nie jest podyktowany pragnieniem uchronienia Catherine przed wyrachowanym narzeczoną. Sloper traktuje córkę jak swoją własność, której posłuszeństwo usiłuje wymusić i o którą rywalizuje z młodszym przeciwnikiem. Filmowa pani Almond dociera do jeszcze jednego powodu odmowy: doktor nie zgadza się na małżeństwo Catherine nie dlatego, że według niego zasługuje ona na lepszą partię. Swoją córkę ceni tak nisko, że nie wierzy, aby ktokolwiek mógł się

²² *Ibidem*.

²³ M. Valiska Gregory, *From Melodrama to Monologue: Henry James and Domestic Terror*, „The Henry James Review” 2004, vol. 25, s. 150-152.

zainteresować nią samą, a nie tylko jej majątkiem. Opozycja ojca i córki nie jest zatem prostym zderzeniem romantycznej uczuciowości z racjonalnym, trzeźwym oglądem Slopera, który w powieści ma przynajmniej rację co do charakteru Morrisa. Poprzez kreację postaci ojca film mocniej podkreśla walkę Catherine o prawo do szczęścia i o wyzwolenie z jego wizji, pozbawionej wyobraźni i miłości.

Film odmiennie kreuje nie tylko postać Slopera, ale także Morrisa. Podczas gdy ekranowy ojciec Catherine jest bardziej brutalny niż w powieści, wręcz demoniczny, Morris darzy dziewczynę prawdziwym uczuciem, nawet jeżeli pieniądze odgrywają w tej fascynacji znaczącą rolę. Miłość łącząca dwoje młodych ludzi nadaje autentyczność transformacji Catherine. We wprowadzonej do filmu scenie oświadczyń w klinice Slopera mężczyzna wyraża swój zachwyt jej dobrocią i zdolnością do nieoceniającej akceptacji przed nieczułym na zalety córki ojcem. Julie Rivkin podkreśla, że Morris zdaje sobie sprawę z tego, jak ściśle przymioty Catherine są związane z materialną stroną jej egzystencji. Jego zainteresowanie pieniędzmi nie oznacza jednak, tak jak w powieści, że jest on wyłącznie łowcą posagów: „Morris patrzy na miłość realistycznie, ponieważ rozpoznaje, że jego uczucie do panny Sloper jest nierozzerwalnie związane z fascynacją jej uprzywilejowanym otoczeniem. [...] Jeżeli nawet, ceniąc jej pieniądze, uprzedmiotawia dziewczynę, to siebie traktuje podobnie, patrząc na swój atrakcyjny wygląd i wdzięk jako na atrybuty podlegające wymianie, na równi z bogactwem Catherine”²⁴.

Ciało w interpretacji Holland jest zatem nie tylko fundamentem bycia w świecie, poznania i budowania osobnej tożsamości, ale także przedmiotem transakcji. W tym wypadku wymianie podlega ciało męskie, odwracając utrwalony sposób patriarchalnego patrzenia na kobietę jako towar. Owo realistyczne, pozbawione złudzeń spojrzenie na ciało i rolę pieniądza w relacjach międzyludzkich jest spójne z uwypuklonym w adaptacji materialnym wymiarem doświadczenia, stanowiąc o współczesnej wymowie adaptacji.

Zakończenie filmu, jakkolwiek zbliżone do powieściowego, wykazuje pewne znaczące różnice wynikające z przyjętych założeń interpretacyjnych. W powieści Catherine definitywnie odprawia powracającego po latach Morrisa, a po jego wyjściu podejmuje odłożoną na czas rozmowy „swoją misterną robótkę [...] niejako na resztę życia” (394). Nie powoduje nią chęć odwetu, nie jest jednak w stanie zapomnieć, jak okrutnie Townsend wobec niej postąpił: „Nie mogę znów zaczynać; nie podejmę się tego. Już po wszystkim. To było zbyt poważne; to całkiem odmieniło moje życie” (394). Podobne słowa padają w filmie, ale inne jest zajęcie, do którego Catherine powraca po rozmowie z Morrisem. Podczas gdy w powieści bohaterka zostaje sama w ciszy i pustce, w filmie wraca do dzieci, którymi opiekuje się w domowym przedszkolu. Tak

²⁴ J. Rivkin, *op. cit.*, s. 150.

różna od wyszywania praca pokazuje ją w roli dojrzałej, pozbawionej goryczy kobiety, świadomie dającej innym to, czego zabrakło jej w dzieciństwie – życiodajny dotyk, uwagę, czułość. W odróżnieniu od bohaterki powieści, w życiu której, jak zdradza narrator, „coś umarło”, filmowa Catherine nie stara się wyłącznie „próbować zapęłnić tę lukę”, próbuje żyć (380).

Bohaterka filmu Holland odnalazła siebie. Oddzieliwszy się od obu mężczyzn, którzy okazali się wobec niej okrutni, nie potrzebuje i nie szuka już luster ani oczu potwierdzających, kim jest. Reżyserka wyjaśnia, że „w pewnym sensie *Plac Waszyngtona* jest dorosłą wersją *Tajemniczego ogrodu*. Jest o kimś, kto odnajduje i przyjmuje prawdę o samej sobie”²⁵. Catherine pozostaje w zgodzie z ową prawdą: nie spełnia już oczekiwań otoczenia, jej wybory są podyktowane własnymi pragnieniami i potrzebami. W ostatniej scenie jej ciało nie jest bierne, nieruchome, ale wyraża podmiotowość i sprawczość, które nie poddają się kontroli: zaangażowanie w pracę, która, w odróżnieniu od bardziej stosownego wyszywania, niesie radość i bliskość, pozwala jej przeżywać emocje. Nacisk na pozytywny aspekt doświadczenia bohaterki – opór wobec oczekiwań otoczenia i rozpoznanie tego, co daje przyjemność i spełnienie – współczesnia interpretację Holland, ale nieuchronnie zawęża wymowę utworu, pozbawiając ją charakterystycznej Jamesowskiej wieloznaczności. Negatywna nieokreśloność ostatniej sceny w powieści – bezruch, cisza i pustka otaczające kobietę – wciąż generuje sprzeczne odczytania i frustruje kolejne pokolenia czytelników. Etyczny wymiar tego zakończenia polega na rezygnacji z dookreślenia Catherine, którą wszystkie pozostałe postaci, przede wszystkim ojciec i Morris, próbowały zamknąć w swoich wyobrażeniach, a która ostatecznie wymyka się jednoznacznej interpretacji.

THE RECLAIMED BODY OF CATHERINE SLOPER. AGNIESZKA HOLLAND'S INTERPRETATION OF HENRY JAMES'S *WASHINGTON SQUARE*

Summary

The aim of the article is to explore the significance of the departures from the novelistic original in Agnieszka Holland's film adaptation of Henry James's *Washington Square*. The elements omitted as well as those introduced in the film point to a consistent interpretative line adopted by the filmmakers – to present the main character's development in terms of the awakening of her body. The article identifies the motives and scenes absent from the novel and mobilized in the adaptation which indicate the importance of Catherine Sloper's body to her transformation from a submissive, obedient daughter to a self-aware woman. Maurice Merleau-Ponty's conception of “formative touch” has been enlisted to illuminate Catherine's development which is shown through a change in her gestures, movements, through recurring mirror reflections, as well as her newly found voice,

²⁵ D. Lybarger, *From Warsaw to Washington Square: An Interview with Agnieszka Holland*, „Pitch Weekly” 1997, December 4-10.

insights and choices. The film's ending is consistent with the filmmakers' interpretation: Catherine does not emerge as ultimately silenced by patriarchy – abandoned by her lover and condemned to a lonely existence in her father's house. She triumphs over the circumstances, forging a meaningful life for herself, the life that involves pleasure as well as significant ties with others.