

Współczesność – wyrażająca się w wyczuleniu na wszelkie pozytywne i negatywne zjawiska naszego życia, w ustosunkowaniu się do nich, dopomożeniu ludziom w ustaleniu właściwej hierarchii tych zjawisk, w kierunkowym mobilizowaniu opinii społecznej. Współczesność pojęta również jako popularyzacja spraw i faktów, które na to zasługują<sup>[30]</sup>.

Słowa zapisane przez Barbarę Kaźmierczak przy okazji III Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie (1963) znajdowały potwierdzenie choćby w werdykcie jury: nagrodę Grand Prix zdobyły wtedy *ex aequo*: *Źródło* Tadeusza Jaworskiego (historia „bieżącego” sporu o wodę we wsi na Kielecczyźnie) oraz *Pierwsza zmiana* Janusza Kidawy (obserwacja pracy dyspozytora przy stole rozrządowym w jednej ze śląskich kopalń). Władysław Ślesicki zmierzał zaś obranym torem – tak pojmowaną współczesność zostawiając na boku, kontynuując z kolei eksplorację swego wielkiego tematu: człowiek i natura. Po *afirmacji* przyszedł jednak czas na *konfrontację*: najpierw tropił ją w krajobrazie morskim (*Ludzie i ryby*, 1962), następnie – jakby dla biegunowego dopełnienia obrazu – górskim (*Góra*, 1964). Północ czy południe, Ślesicki pozostawał niepodrabialny.



Władysław Ślesicki w trakcie realizacji filmu *Płyną tratwy* [autor fot. nieznanymi; źródło: archiwum rodzinne W. Ślesickiego]

o tyle, że żadną miarą nie dałoby się ich odnieść do filmu *Płyną tratwy*, z którego *Flisacy* niejako „wyrośli”; jak bowiem celnie pisał o dziele Ślesickiego Lech Pijanowski: „[...] ani szczypty skłonności do fałszywej liryki, ale za to za prawdziwe i wzruszające sylwetki ukazywanych ludzi, nie tylko głównego bohatera...” (L. Pijanowski, op.cit.).

[29] B. Kaźmierczak, *Pomost*, „Ekran” 1963, nr 27, s. 11.

[30] Ibidem.

## Z Szekspirem w tle. *Opowieść zimowa* Erica Rohmera

TOMASZ KOWALSKI

*Opowieść zimowa* Erica Rohmera, choć jej tytuł od razu przywołuje na myśl sztukę Williama Szekspira, wydaje się nie mieć z nią nic wspólnego poza jedną sceną, w której para bohaterów – Félicie i Loïc – udaje się do teatru, by obejrzeć inscenizację tego właśnie dramatu. Wraz z nimi widzowie przeżywają chwilę, gdy pomnik Hermiony ożywa nagle, wprawiając zebrane postaci w zdumienie. Wybór tej sceny nie jest oczywiście przypadkowy. Nie tylko odgrywa ona ważną rolę w interpretacji całego filmu, lecz także stanowi

ukryte odniesienie do genezy pomysłu na cały cykl *Opowieści czterech pór roku*, który – jak wspominał Rohmer – „przyszedł mu do głowy podczas oglądania w teatrze końcowej sceny komedii Szekspira”<sup>[1]</sup>. Mimo że jest to jedyne bezpośrednie odwołanie do *Zimowej opowieści*, analogii pomiędzy dwoma dziełami jest znacznie więcej niż mogłoby się wydawać, choć ich odna-

[1] T. Lubelski, *Nowa Fala. O pewnej przygodzie kina francuskiego*, Universitas, Kraków 2000, s. 313.

lezenie wymaga zgody na swobodę, z jaką reżyser traktuje materię komediowego pierwowzoru.

Film otwiera niespełna trzyminutowa sekwencja scen z wakacji spędzonych przez Félicie nad morzem. Bohaterce towarzyszy poznany tam Charles. Kamera pokazuje ich wzajemną bliskość, wspólne zabawy, gotowanie, robienie zdjęć... Wszystkiemu towarzyszy atmosfera ciepła i bezpieczeństwa oraz jasne kolory, kontrastowane później z szarością zimowego Paryża, a zarazem przywodzące na myśl wyjściowy obraz szczęścia panującego na sycylijskim dworze Leontesa i Hermiony, postrzeganych jako zgodne, w pełni oddane sobie małżeństwo, darzące się bezgraniczną miłością, którą przerywa nieuzasadniona podejrzliwość i zazdrość króla Sycylii.

Podobnie jak początek Szekspirowskiej sztuki, nadmorskie sceny stanowią rodzaj prologu, w którym Rohmer aluzyjnie zapowiada rozwój wypadków. Akcja toczy się niemal bez słów, tym wyraźniej wybrzmiewa więc zdanie: „Jesteś nieostrożna, wiesz?”, wypowiedziane przez Charles’a podczas nocy spędzanej z Félicie. Kiedy letnia przygoda obojga kochanków kończy się, bohaterka podaje mężczyźnie swój adres, by mógł do niej napisać, myli jednak nazwy miejscowości (nie wiadomo dlaczego dyktuje Courbevoie zamiast Levallois), uniemożliwiając w ten sposób dalszy kontakt.

Wydarzenia wakacyjne poprzedzają właściwy czas akcji o pięć lat. Choć jest to dystans mniejszy niż szesnastoletni przeskok w akcji *Zimowej opowieści* Szekspira, można mówić o istotnym podobieństwie obu zabiegów konstrukcyjnych. W jednym i drugim dziele – mimo oczywistych różnic pomiędzy nimi – wydarzenia z przeszłości mają zasadniczy wpływ na teraźniejszość bohaterów, powtarza się

w nich także motyw rozłączenia najbliższych. W ciągu owych pięciu lat życie Félicie ulega zmianie – bohaterka samotnie wychowuje Elise, córkę Charles’a, i nieustannie wierzy w możliwość odnalezienia ukochanego, mimo że nie podał jej swojego nazwiska ani adresu, a do tego miał jeszcze wyjechać do Stanów Zjednoczonych. Tę wiarę widać w przedstawianych starannie drobiazgach. Zdjęcie mężczyzny cały czas znajduje się w pokoju córki, by wiedziała, jak wyglądał jej ojciec. W jednej z początkowych scen bohaterka wysiada z metra i – najwyraźniej za kimś idąc – wchodzi na targowisko, pomiędzy sprzedających. Zachowuje się, jakby zobaczyła kogoś znajomego i chciała go dogonić, dopiero po chwili zatrzymuje się, odwraca i idzie w przeciwnym kierunku.

Podając Charles’owi błędny adres, Félicie staje się – jak sama później o sobie mówi – „dziewczyną nie do odnalezienia”. Wydaje się zatem, niczym Szekspirowska Hermiona, ukochaną utraconą na zawsze – ginie w tłumie mieszkańców Paryża, a Charles nie ma właściwie żadnych szans, by kiedykolwiek ponownie się z nią spotkać. Mężczyzna nie wie zresztą także o istnieniu Elise, która w ten sposób zajmuje w konstrukcyjnym schemacie miejsce Szekspirowskiej Perdity, córki sycylijskiej pary królewskiej, skazanej na śmierć, a w rzeczywistości uratowanej przez szlachetnego Antagonusa.

Rohmer nie porzeka jednak w swoim filmie na prostej transpozycji relacji między Leontesem, Hermioną i Perditą (a więc ojcem, matką i córką). Sposób, w jaki nawiązuje do dramatycznego pierwowzoru, jest znacznie subtelniejszy, a zarazem – swobodniejszy, co trafnie wyraził Stanley Cavell, nazywając dzieło francuskiego reżysera „medytacją nad sztuką Szekspira”[2]. Postać Perdity zostaje bowiem w filmie niejako zmultiplikowana – choć w sensie dosłownym „zagubionym dzieckiem” jest Elise, to jednak cechami Szekspirowskiej dziewczynki obdarzona jest przede wszystkim jej matka, poszukująca nieustannie wewnętrznego ładu i starająca się odnaleźć swoje miejsce na świecie[3].

Zabieg ten uwidacznia się bardzo wyraźnie również na poziomie akcji. U Szekspira przez

[2] S. Cavell, *Shakespeare and Rohmer: Two Tales of Winter*, w: idem, *Cities of Words. Pedagogical Letters on a Register of the Moral Life*, Harvard University Press, Cambridge 2004, s. 429.

[3] Nie bez znaczenia dla tego zabiegu pozostaje fakt, że Félicie portretowana jest w filmie także jako córka, która kilkakrotnie zwierza się swojej matce z rozterek, jakie przeżywa, chcąc ustabilizować swoje życie.

większą część sztuki śledzimy losy Perdity, która (nie wiedząc o swoim pochodzeniu) wie, że jest córką starego pasterza. Hermiona – uznana za zmarłą – znika ze sceny bardzo szybko, by pojawić się dopiero w ostatniej scenie. W filmie Rohmera konstrukcja zastosowana przez dramaturga została właściwie powielona, z jedną wszakże różnicą – reżyser w postaci swojej protagonistki dokonał swoistej kontaminacji obydwu wątków. Losy Félicie-Hermiony stanowią zatem klamrę spinającą całość dzieła i biegną od niezamierzonego rozłączenia z Charlesem do niespodziewanego spotkania go po raz wtóry. Z kolei wypełniające większą część filmu perypetie Félicie-Perdity skupiają się na podejmowanych przez nią próbach określenia własnej tożsamości i odszukania satysfakcjonującej drogi życiowej. Przywoływany już wcześniej Stanley Cavell także podkreślał opisywaną tutaj dwoistość, akcentując jednocześnie współbrzmienie obu szekspirowskich odniesień widocznych w postaci Félicie:

Sztuka opowiada o rozdzieleniu z Perditą – córką (lub o jej stracie) i ponownym z nią złączeniu (lub odnalezieniu jej), powiązaniem z odejściem i zmartwychwstaniem Hermiony – żony i matki. [...] Film Rohmera dotyczy przede wszystkim tego, jak ludzie odnajdują się wzajemnie, oraz tego, co jest podstawą poszukiwania przez kobietę siebie samej, własnego zmartwychwstania i transfiguracji[4].

Film francuskiego reżysera jest więc swego rodzaju esejem interpretacyjnym, próbą spojrzenia na Szekspirowską opowieść przez pryzmat współczesności. Odczytanie to zaskakuje jednak, gdy weźmie się pod uwagę szczęśliwe zakończenie sztuki. Wydawać by się mogło, że we współczesnym świecie nie ma na nie miejsca[5]. Rohmer tymczasem stawia widza w niezbyt komfortowym położeniu poprzez nieprawdopodobną naturalność szczęśliwego rozwiązania sytuacji, która od samego początku wydawała się przegrana. Trafnie podsumował rodzące się na skutek tego zabiegu uczucie zmieszania Tadeusz Sobolewski:

W jego niebywałych *happy endach* nie ma ironii, którą tak cenili wiek podejrzliwości. Nic z kiczu. Nic z melodramatu, *soap-opery*, bajki. *Happy end*

Rohmera to wyzwanie. Oczekiwanie Felicji zostaje wynagrodzone w ostatniej scenie filmu, choć my, widzowie, niewierni Tomasz, nie możemy w to uwierzyć. To niemożliwe spotkanie staje się dla niereligijnej Felicji dowodem jej prywatnej wiary w zmartwychwstanie[6].

Droga Félicie do końcowego „zmartwychwstania” jest dosyć kręta. Bohaterka podejmuje próby ułożenia sobie życia, spotykając się jednocześnie z dwoma mężczyznami – Loikiem, czytany intelektualistą, oraz z Maxencéem, prostodusznym, oddanym jej fryzjerem, który właśnie przenosi swój zakład do Nevers i chce, by Félicie przeprowadziła się tam razem z nim. Max rozstaje się ze swoją żoną i wydaje się, że nic nie stanie na drodze do ich wspólnego szczęścia. Nie stanowią zapewne idealnej pary, ale widać, że Max bardzo się stara, by zapewnić Félicie i jej córce godny byt.

Paryskie życie bohaterki Rohmera, rozpięte między dwoma mężczyznami, nie wyróżnia się niczym szczególnym. Taka jest też akcja filmu – trudno byłoby ją w zasadzie nawet opowiedzieć, gdyż tak naprawdę wszystkie wydarzenia mieszczą się doskonale w porządku codziennej zwykłości. Wiele scen rozgrywanych jest w środkach transportu publicznego – widz towarzy-

[4] S. Cavell, *On Eric Rohmer's „A Tale of Winter”*, w: *Cavell on Film*, ed. by William Rothman, State University of New York, Albany 2005, s. 287.

[5] Bardzo sceptyczny wobec Szekspirowskiego pozytywnego rozwiązania akcji był chociażby Krzysztof Warlikowski: „[...] nie widzisz, że te wszystkie śluby nie mają nic wspólnego z happy endami? Że to zapowiedzi prawdziwych, wielkich życiowych katastrof? W *Zimowej opowieści* małżonkowie odnajdują się po osiemnastu latach. Dla nich to jest na pewno osiemnaście lat straconych, spędzonych w żalu, w poczuciu ruiny własnego życia. Po czymś takim happy end?” (*Szekspir i uzurpator. Z Krzysztofem Warlikowskim rozmawia Piotr Gruszczyński*, W.A.B., Warszawa 2007, s. 14). Wypowiedź reżysera teatralnego może służyć jako przykład szerszego zjawiska, polegającego na traktowaniu z dużą dozą nieufności opisanego przez Szekspira powrotu na koniec sztuki do pierwotnego ładu.

[6] T. Sobolewski, *Rohmer*, „Kino” 2000, nr 5, s. 62.

szy Félicie i jej córce w podróżach autobusem, podmiejską kolejką lub metrem. Spaceruje Félicie i Maxa po Nevers także niczym nie zaskakują. Rohmer przedstawia sytuację do granic banalną, ale czyni to celowo – codzienność ta jest potrzebna, by tym mocniej wybrzmiały ostatnie sceny filmu. Nie można jednak powiedzieć, że w życiu Félicie nic się nie dzieje, a ona sama jest uosobieniem przeciętności; nawet jeśli tak by było, nie jest to określenie pejoratywne. Film Rohmera stanowi bowiem swego rodzaju apologię zwykłości, jaką jest życie, próbę zmierzania się z jednostajnością ludzkiej egzystencji. Reżyser nie tworzy bajkowego wizerunku przebojowej kobiety, której wszystko się w życiu układa. Dzięki temu może skupić się na psychice bohaterki, o czym wspominała Dorota Anna Wróblewska, pisząc o Félicie:

Mimo że jej życie wydaje się przeciętne, w portretowanej osobie dokonują się pewne zmiany w osobowości, w postawie wobec bliskich. Rohmera interesują motywacje psychologiczne postaci, ale jeszcze bardziej najgłębsze, często nieuświadomiane pokłady osobowości i to one, tak naprawdę, kierują ludzkimi działaniami i wyborami. Uzewnętrznione w czynach czasami również na poły tylko świadomych a komplikujących życie bohaterom[7].

Aby zaobserwować proces przemiany dokonujący się w Félicie, trzeba zwrócić uwagę na kilka sytuacji pozwalających domyślać się, co tkwi w owych „nieuświadomianych pokładach osobowości”. Mają one istotny wpływ na postępowanie bohaterki, której wybory często dokonywane są pod wpływem chwili, przeczucia, bliżej niezdefiniowanego impulsu, co widać wyraźnie w perypetiach obu jej związków, zwłaszcza w scenach rozstań.

„Nie powiedziałam tak, ale nie powiedziałam też nie. Ponieważ trzeba się zdecydować, zgadzam się” – oznajmia Félicie, gdy Maxence informuje ją, że przenosi się do Nevers i tam ma zamiar zacząć życie od nowa. Trudno znaleźć przekonujące uzasadnienie dla decyzji Félicie, która sama nie wydaje się do końca pewna jej słuszności. Mimo to postanawia spróbować,

[7] D.A. Wróblewska, *Pod lupą Rohmera*, „Kino” 1998, nr 3, s. 19.

podejmuje wyzwanie, jakie stawia przed nią życie, sprawdza, czy to pisany jej los. Niczym Perdita poszukuje prawdy o sobie samej, chce uzyskać poczucie zajmowania właściwego miejsca w świecie – poczucie pełni.

Wspólne życie w Nevers pokazuje, że Félicie i Maxence jednak do siebie nie pasują, ich oczekiwania są odmienne. Początkowe nieporozumienia i trudności z adaptacją do nowych warunków nie są jednak przeszkodami nie do pokonania. Nie one też mają decydujący wpływ na wybór, jakiego ponownie dokonuje Félicie, zapewne w katedrze w Nevers, do której wchodzi z Elise podczas spaceru, gdyż dziewczynka chce zobaczyć bożonarodzeniową szopkę. Kiedy córka ogląda figurki, jej matka siada na jednym z krzeseł w pierwszym rzędzie. Kamera pokazuje długie, kilkunastosekundowe ujęcie jej twarzy. Widać malujące się na niej zmienne emocje, oznaki prowadzonych przemyśleń. Cała scena rozgrywa się w milczeniu, żadna z myśli Félicie nie zostaje zwerbalizowana. Mimo to nietrudno odgadnąć, czego dotyczą.

Po powrocie do domu Félicie oznajmia Maxowi, że podjęła decyzję i chce wrócić do Paryża. Choć partner przekonuje ją do pozostania i proponuje zatrudnienie opiekunki albo dodatkowej fryzjerki, od dokonanego wyboru nie ma odwrotu. „Kocham cię tak jak przedtem, ani więcej, ani mniej. Ale nie dość mocno, żeby z tobą żyć” – oznajmia bohaterka zdziwionemu i zirytowanemu Maxowi. „Poprzednio zdecydowałam się po to, żeby zdecydować” – mówi, w ten sposób pokazując (także widzom) swoją drogę do samopoznania. Odwołując się – choć nie wprost – do pobytu w katedrze, stwierdza: „Wszystko stało się jasne”. W rozmowie z Maxem pada jeszcze jedno istotne (jakkolwiek brzmiące dość banalnie) zdanie: „Trzeba mnie przyjmować taką, jaka jestem”. Nakierowuje ono na proces poszukiwania własnego „ja”, który przechodzi bohaterka, oraz na dokonywane przez reżysera próby odnalezienia elementów determinujących ludzki los, wpływających na podejmowane wybory – zwłaszcza tych niezwerbalizowanych, pozostających poza kontrolą umysłu.

Jeden z etapów na drodze do szczęścia Félicie zostaje więc zamknięty – Maxence ani razu nie pojawia się już w filmie.

Wątki związane z obydwojoma mężczyznami – tu rozbite na potrzeby opisu – w filmie Rohmera nieustannie się ze sobą przeplatają. Rozstanie z Loïkiem, które nastąpiło, zanim Félicie wyjechała do Nevers (wspominam o nim dopiero teraz – wbrew chronologii – ze względu na fakt, że Loïc odgrywa istotną rolę po powrocie bohaterki do francuskiej stolicy), nie różniło się zbytnio od opisywanego wcześniej. Félicie przekonywała, że nie darzyła swojego partnera uczuciem wystarczająco silnym, by mogli być razem, i proponowała pozostanie w przyjaźni. Oba rozstania były jednak dla niej koniecznością – rezygnując z niedających jej satysfakcji związków, wykonała znaczący krok na drodze do odnalezienia się Perdity i zmartwychwstania Hermiony. Nieudane miłości przynależałyby zatem do metaforycznie traktowanego planu ukrycia obu Szekspirowskich postaci, do ich istnienia poza własną tożsamością, która zostanie odkryta (przywrócona) dopiero w ostatnich scenach obu dzieł.

Niepewność bohaterki co do własnych uczuć wynika także z jej głębokiego przekonania o możliwości powrotu do utraconego przez przypadek mężczyzny, którego – jak sama mówi – jako jedynego kochała do szaleństwa. W jej perypetiach sercowych pobrzmiwają echa Platonskiej koncepcji miłości, zakładającej istnienie dwóch przeznaczonych sobie dusz, tworzących niegdyś całość, która uległa rozłączeniu. Części muszą się odnaleźć, by osiągnąć szczęście. Poszukiwanie go przez Félicie sprawia, że

[...] stale widzimy ją w podróży: między miastami, czy przedmieściami a centrum Paryża. Jej podróże mają jednak zawsze wyraźny cel, [...] Félicie nigdy nie przemieszcza się z miejsca na miejsce dla samej zmiany ani nie zabiega o to, by mieć jednocześnie dwa domy lub dwóch mężczyzn. Przeciwnie, każdej zmianie towarzyszy nadzieja, że będzie to zmiana ostatnia. Félicie dąży do stabilności, lecz rozumie [...], że stabilności nie da się osiągnąć na żądanie, ani siłą woli, czy przywłaszczając sobie czyjąś przestrzeń, by się w niej „zagnieżdżyć”. W jej przypadku brak stabilności jest raczej rezultatem pecha, polegającego na podaniu Charlesowi niewłaściwego

adresu. Gdyby się to nie stało, być może już dawno temu miałyby własny dom i ustabilizowane życie rodzinne[8].

O ile wcześniejsze decyzje wiązały się z wątpliwościami bohaterki, o tyle zerwanie z obydwojoma mężczyznami jest pierwszym z dokonanych przez nią rozstrzygnięć, które nie zostaje później w żaden sposób podważone. Co więcej, dochodzi ona do przekonania, że poprzednie wybory były próbą ucieczki od prześladowającego ją w Paryżu wspomnienia o Charles'u. Powrót do stolicy stanowi więc zarazem podświadome otwarcie na możliwość spotkania go ponownie. Kiedy bohaterka odwiedza Loïca tuż po przyjeździe z Nevers, zaznacza, że nie wróciła ze względu na niego. Potwierdzenie wcześniejszej decyzji o rozstaniu zamyka wątek dwóch kochanków Félicie. Stopniowo zyskuje ona również coraz większą pewność siebie, nabiera poczucia, że żyje własnym, niezależnym od nikogo, w pełni zaakceptowanym życiem.

Loïc, towarzyszący Félicie w końcowych sekwencjach filmu, pomaga jej zwerbalizować trudne do wyrażenia intuicje i przeczucia. Bohaterka może też określić się w opozycji do niego, rozpoznając swoje cechy poprzez negację cech przyjaciela. Widać to bardzo wyraźnie w kluczowych scenach filmu, kiedy oboje udają się do teatru, a następnie dyskutują na temat obejrzanej sztuki. Félicie trafia na spektakl przez przypadek – kiedy pyta Loïca o jego plany na wieczór, ten proponuje, żeby poszła z nim na *Zimową opowieść*, i streszcza jej dramat, by przekonać się, czy ją zainteresuje. Mówi między innymi: „Jakieś niezwykle historie: bohaterowie, którzy mieli umrzeć, ale byli na wygnaniu i wracają, niemal zmartwychwstają”. Po raz kolejny zatem Rohmer akcentuje motyw powrotu do życia, odzyskania tego, co zaginęło, tak ściśle złączony z postacią Félicie, noszącą zarazem cechy Hermiony i Perdity.

Inscenizacja *Zimowej opowieści* wyraźnie ją porusza. Kamera pokazuje naprzemiennie

[8] E. Mazierska, *Droga do autentyczności i stabilizacji: obraz wakacji, podróży i zmian w filmach Erica Rohmera*, „Film na Świecie” 2002, nr 403, s. 37.

akcję sceniczną i reakcje bohaterki, które wraz z rozwojem akcji stają się coraz głębsze: Félicie chwyta Loïca za rękę, ściska ją mocno, płacze. Największe emocje na jej twarzy widać, kiedy Hermiona rozpoznaje Perdite, udziela jej błogosławieństwa i wyjaśnia, co się wydarzyło:

[...] Powiedz,  
Jedyna moja, gdzie się przechowałeś?  
Gdzie żyłaś? Jak dwór ojca odnalazłaś?  
Wiedz, że poznawszy dzięki Paulinie  
Słowa Wyroczni, dające nadzieję,  
Że jesteś żywa, zachowałam siebie,  
By poznać przyszłość[9].

Sytuacja pokazywana na deskach scenicznych odzwierciedla stan ducha Félicie do tego stopnia, że obejrzone przedstawienie staje się swego rodzaju katalizatorem, który doprowadza bohaterkę do podsumowania dotychczasowych perypetii, wyzwala w niej energię pozwalającą nazwać także przeżycie, jakie stało się jej udziałem w katedrze w Nevers. Obie te sceny należy bowiem rozpatrywać łącznie, ich syntezy dokonuje zresztą sama Félicie, do czego prowokują ją wątpliwości przyjaciela, który nie znalazł w przedstawieniu odpowiedzi na pytanie, czy posąg „ożył za sprawą magii, czy królowa nigdy nie umarła”. Dla bohaterki odpowiedź jest jednoznaczna: „Nic nie zrozumiałeś. To jasne – wiara ją ożywiła”.

Opowiadając Loïcowi o tym, czego doświadczyła podczas wizyty w kościele, Félicie kilkakrotnie zaznacza, że nie jest religijna. W katedrze nie tyle się modliła, ile raczej medytowała, wprowadzona w trudny do wyjaśnienia stan chwilowego podniecenia, przypominający poniekąd przeżycia mistyczne, w którym „nie myślała, ale widziała swoje myśli”. Félicie nazywa ten moment iluminacją, dzięki której wszystko stało się dla niej jasne. Pozwoliła jej ona sformułować kilka wniosków, które postanowiła zastosować we własnym życiu, by podtrzymać uczucie, jakie zrodziło się w niej, gdy medytowała w kościele. „Poczułam, że jestem całkowicie sobą” – opowiadała swojemu

[9] W. Szekspir, *Zimowa opowieść*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 131.

przyjacielowi, dodając, że tak samo czuła się, gdy spędzała wakacje z Charlesem. To kluczowe słowa filmu, świadczące o tym, że Félicie przebyła całą drogę prowadzącą do ukonstytuowania się w niej takiego obrazu samej, z którym jest w stanie w pełni się identyfikować. Przekonaniu temu towarzyszą też podsumowania dotychczasowych wyborów, dokonywanych po prostu, z potrzeby poszukiwania nowych rozwiązań lub chęci ich wypróbowania. Bohaterka deklaruje, że nie będzie więcej decydować się na coś, czego naprawdę nie pragnie, tym samym dochodzi więc do momentu, w którym zaczyna ufać własnej ocenie sytuacji, nie chce więcej ulegać namowom czy manipulacjom innych osób.

O ile jednak iluminacja w katedrze w Nevers miała kluczowe znaczenie dla wątku Perdity, symbolizującej towarzyszącą głównej bohaterce filmu przez cały czas niepewność obrazu samej siebie, o tyle scena w teatrze w oczywisty sposób nawiązuje do oczekiwania na powrót Charles'a, a więc do wątku Félicie postrzeganej przez pryzmat Hermiony, który także zmierza ku charakterystycznemu dla Rohmera, szczęśliwemu rozwiązaniu. Zanim ono nastąpi, Loïc podaje w wątpliwość możliwość jego zaistnienia. Scena zmartwychwstania Szekspirowskiej królowej pozwala jednak Félicie obronić swoje stanowisko i powiedzieć przyjacielowi dobitnie, że odnalezienie Charles'a byłoby wydarzeniem tak wspaniałym i radosnym, że z nawiązką wynagrodziłoby jej wszystkie wyrzeczenia związane z oczekiwaniem. Loïc znajduje w jej rozumowaniu analogię do słynnego „zakładu” Pascala, pokazując po raz kolejny, że intuicja Félicie pozwala jej dotykać kwestii najistotniejszych, rozważanych wielokrotnie przez filozofów.

W rozmowie przyjaciół powracają także najważniejsze wątki z wcześniejszej sceny kolacji u Loïca, podczas której przedmiotem dyskusji była reinkarnacja. Podobnie jak wcześniej, tak i teraz oboje spierają się o jej istnienie. Félicie argumentuje, że jeśli – jak utrzymuje jej rozmówca, deklarujący się jako katolik – dusza jest nieśmiertelna i może egzystować po śmierci człowieka, nie ma żadnego powodu,

by uważać, że nie istnieje przed jego narodzinami. Loïc zwraca uwagę na fakt, że jego przyjaciółka intuicyjnie powtarza Platońską teorię anamnezy, choć jednocześnie wyraża przekonanie, iż filozof traktował swój wywód w kategoriach myślenia raczej mitycznego niż empirycznego. Sięganie po filozoficzne nawiązania ma na celu uwiarygodnienie intuicji Félicie, wydaje się jednak, że w równym, jeśli nie większym nawet stopniu służy ono charakterystyce Loïca, a pośrednio – także widzów-racjonalistów, według których szczęśliwe rozwiązanie historii głównej bohaterki jest niemożliwe.

Félicie zarzuca Loïcowi, że prawdziwe dla niego jest tylko to, co napisane. Zamyka się on według niej natomiast na wszystkie aspekty życiowego doświadczenia. Dla bohaterki stanowi to zasadniczą różnicę pomiędzy nimi, dlatego też nie chce rozumować jak jej przyjaciel i nie potrzebuje filozoficznej debaty nad swoimi przeczuciami, gdyż jest przekonana o słuszności wybranej przez nią drogi. Jeśli spojrzeć z tej perspektywy na *happy end* Rohmera, stanowiący wyzwanie dla współczesnego widza, warto zastanowić się nad pytaniem, które (zaryzykujemy) zdaje się sugerować reżyser: skoro można wyciągać rozmaite konsekwencje z rozważań Platona czy Pascala, dlaczego nie uwierzyć w to, co napisał Szekspir?

Loïc, zmuszając Félicie do polemiki i prowokując ją do nazwania własnych przeżyć, znacznie ułatwia jej osiągnięcie stanu wewnętrznej zgody z samą sobą. Rohmer nadał mu bowiem pewne cechy Szekspirowskiej Pauliny, która uratowała Hermionę. Choć nie można mówić o pełnej analogii pomiędzy tymi postaciami, to jednak – zwłaszcza w końcówce filmu – widać wyraźnie, jak Loïc pomaga Félicie. W pewnym momencie musi ona jednak uwolnić się spod jego kurateli. Kiedy po jakimś czasie rozmawiają o planach na Nowy Rok, jej przyjaciel po raz kolejny stwierdza, że „najbardziej zatwardziała stara panna ma większe szanse na uwiedzenie przez nieznanego” niż Félicie na spotkanie ojca swojej córki. Tym razem bohaterka już bez żadnych wątpliwości oznajmia, że wszy-

scy, którzy tak uważają, myślą powierzchownie. Jest też zdecydowana, by nie wracać do Loïca, mimo że ten jeszcze raz próbuje szczęścia. Félicie odmawia jednak zdecydowanie: „Charles pozostał w moim sercu i dlatego nie mogę go oddać nikomu”.

Następnego dnia Loïc zawozi Félicie i jej córkę do centrum. Robią tam zakupy i wsiadają do autobusu, by pojechać do domu matki głównej bohaterki. Siadają naprzeciwko pewnej pary. Gdy Félicie podnosi wzrok, w mężczyźnie rozpoznaje Charles'a, który zresztą też nie ma wątpliwości, kto siedzi przed nim. Zaczynają rozmawiać, jednak Félicie bierze towarzyszącą Charles'owi kobietę za jego żonę, wysiada więc szybko. Charles dogania ją i tłumaczy, że to jego przyjaciółka, po czym dodaje, że w jego życiu nie ma żony ani dziecka. W tym momencie następuje ostatnie rozpoznanie. Charles dowiaduje się, że ma córkę. „Czyż nie jest do ciebie podobna?” – pyta Félicie, Elise zaś nazywa Charles'a tatą. W scenie tej Rohmer ponownie nawiązuje do *Zimowej opowieści*, do rozmowy Leontesa z Mamillusem:

LEONTES:

[...] Mamillusie, jesteś

Mój?

MAMILLIUS:

Tak, mój dobry panie.

LEONTES:

W samej rzeczy,

Mój piękny ptaszku. Co? Nos pobrudziłeś?

Mówią, że kopia jest mego. [...] [10].

Tak jak Hermiona mogła po wielu latach cieszyć się z powrotu do Leontesa, Félicie odzyskała wreszcie Charles'a, ten zaś poznał córkę, o której istnieniu nie wiedział. Oparcie narracji filmowej na motywach *Zimowej opowieści* Szekspira musiało prowadzić do szczęśliwego zakończenia. Cała jego siła płynie jednak z tego, o czym mowa była na początku – z konfrontacji z wrodzoną podejrzliwością widza, niedopuszczającego do siebie możliwości rozwiązania historii głównej bohaterki w ten właśnie sposób.

[10] Ibidem, s. 14.