

Latvijas Kultūras akadēmija
Kultūras teorijas un vēstures katedra

Gija de Mopasāna daiļdarbu interpretācijas kino: sievietes tēls

Bakalaura darbs

Autore:
Akadēmiskās bakalaura studiju programmas “Mākslas”
Starpkultūru sakaru Latvija - Francija apakšprogrammas
4. kursa studente Elza Straupmane
(ID Nr. 20120334)

Darba vadītāja:
Asoc.prof., Dr.art. Līga Ulberte

Rīga
2016

SATURS

IEVADS.....	3
1. SIEVIEŠU TĒLU SOCIĀLĀS LOMAS LAIKMETA KONTEKSTĀ GIJA DE MOPASĀNA LITERĀRAJOS DARBOS.....	6
1.1. Ieskats sieviešu tiesībās Francijā līdz 19. gadsimta 80. gadiem.....	6
1.2. Sieviešu tēlu sociālās lomas Gija de Mopasāna literārajos darbos.....	8
2. SIEVIETES PSIHOLOĢISKĀ STĀVOKĻA TĒLOJUMS GIJA DE MOPASĀNA LITERĀRAJOS DARBOS.....	21
3. SIEVIETES SOCIĀLO LOMU UN PSIHOLOĢISKĀ STĀVOKĻA TĒLOJUMS GIJA DE MOPASĀNA DAIĻDARBU EKSPANIZĀCIJĀS.....	33
3.1. Ieskats Gija de Mopasāna daiļdarbu ekranizācijās.....	33
3.2. Sievietes tēls Žana Renuāra (<i>Jean Renoir</i>) filmā “Izbraukums laukos” (<i>Une Partie de Campagne</i> , 1936).....	35
3.3. Sievietes tēls Kristiāna Žaka (<i>Christian-Jaque</i>) filmā “Tauklo dīte” (<i>Boule de Suif</i> , 1945).....	38
3.4. Sievietes tēls Maksa Ofuļa (<i>Max Ophüls</i>) filmā “Bauda” (<i>Le Plaisir</i> , 1952).....	41
3.5. Sievietes tēls Kloda Santelli (<i>Claude Santelli</i>) filmā “Kādas fermas kalpones dzīves stāsts” (<i>Histoire d’une fille de ferme</i> , 1973).....	46
3.6. Sievietes tēls Alberta Levina (<i>Albert Lewin</i>) filmā “Mīluļa privātās lietas” (<i>The Private Affairs of Bel Ami</i> , 1947).....	50
3.7. Sievietes tēls Aleksandra Astruka (<i>Alexandre Astruc</i>) filmā “Kāda dzīve” (<i>Une Vie</i> , 1958).....	55
NOBEIGUMS.....	63
TĒZES.....	65
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	67
SUMMARY.....	70
RÉSUMÉ.....	71

IEVADS

Gija de Mopasāna (*Guy de Maupassant*) stāsti un romāni aizrāvuši lasītājus visā pasaulē jau kopš to radīšanas 19. gadsimta beigās. Arī latviešu valodā autors ir plaši tulkots un viņa darbi iemīļoti. Vispazīstamākais no Mopasāna romāniem visā pasaulē ir „Mīlulis” (*Bel-Ami*, 1885). Būdama Mopasāna talanta cienītāja, savu personīgo interešu vadīta jau savā iepriekšējā kursa darbā esmu pētījusi šī romāna interpretācijas kino un teātrī.

Izvēršot šo tēmu plašāk, bakalaura darbā tiks pētītas arī citu Gija de Mopasāna daiļdarbu ekranizācijas, īpaši koncentrējoties uz sievietes tēlu tajās. Plašākiem pētījumiem izvēlētas Mopasāna romānu “Kāda dzīve” (*Une Vie*, 1883) un „Mīlulis” (*Bel-Ami*, 1885) interpretācijas kino, kā arī tā paša autora noveļu „Tauklođīte” (*Boule de Suif*, 1880), “Kādas fermas kalpones dzīves stāsts” (*Histoire d’une fille de ferme*, 1881), “Izbraukums laukos” (*Une partie de campagne*, 1881), “Teljē nams” (*La Maison Tellier*, 1881), „Mademoiselle Fifi” (*Mademoiselle Fifi*, 1882), “Pozētāja” (*Le Modèle*, 1883) un “Maska” (*Le Masque*, 1889) ekranizācijas. Izvēle krīt uz tieši šiem Mopasāna darbiem, jo tajos pievērsta uzmanība sieviešu stāvoklim sabiedrībā, kā arī tie ekranizēti kino vēsturei nozīmīgās filmās. Pētījumam izvēlētas filmas ir Žana Renuāra (*Jean Renoir*) “Izbraukums laukos” (*Une partie de campagne*, 1936), Kristiāna Žaka (*Christian-Jaque*) “Tauklođīte” (*Boule de Suif*, 1945), Alberta Levina (*Albert Lewin*) “Mīluļa privātās lietas” (*The Private Affairs of Bel-Ami*, 1947), Maksa Ofulsa (*Max Ophüls*) “Bauda” (*Le Plaisir*, 1952), Aleksandra Astruka (*Alexandre Astruc*) “Kāda dzīve” (*Une Vie*, 1958) un Kloda Santelli (*Claude Santelli*) “Kādas fermas kalpones dzīves stāsts” (*Histoire d’une fille de ferme*, 1973). Darba tēma sasauca ar autores studiju virzienu Latvijas Kultūras akadēmijā Starpkultūru sakaru Latvija-Francija programmā.

Gija de Mopasāna dzīves gājumu un daiļradi visvairāk pētījis literatūrzinātnieks Žerārs Delēzmāns (*Gérard Delaisement*), kam kopš 1956. gadā iznākušā pētījuma „Mopasāns – žurnālists un hronists” (*Maupassant journaliste et chroniqueur*) izdotas vēl piecas citas publikācijas par Mopasānu. Vairāku Mopasāna pētījumu autors ir Pjērs Borels (*Pierre Borel*), kurš radījis tādus darbus kā „Gija de Mopasāna traģiskais liktenis” (*Le Destin tragique de Guy de Maupassant*, 1927),

„Mopasāns un androgīnija” (*Maupassant et l'Androgyne*, 1944), kā arī „Īstais Mopasāns” (*Le Vrai Maupassant*, 1951), savukārt 20. gadsimta divdesmitajos gados ar Mopasāna biogrāfijas pētniecību aizrāvēs Žoržs Normandijis (*Georges Normandy*) ar darbiem „Mopasāns” (*Maupassant*, 1926), „Mopasāns privāti” (*Maupassant intime*, 1927) un „Mopasāna gals” (*La Fin de Maupassant*, 1927). Jāpiemin arī franču filozofs Žans Salems (*Jean Salem*), kas ir autors darbam „Mopasāna filozofija” (*Philosophie de Maupassant*, 2000), kā arī Nadīne Satia (*Nadine Satiat*) ar pētījumu „Mopasāns” (*Guy de Maupassant*, 2003) un Frederiks Martinez (*Frédéric Martinez*) ar darbu „Mopasāns” (*Maupassant*, 2012).

No latviešu autoriem jāpiemin Kārlis Kraujiņš, kura grāmata „Gijs de Mopasāns” 1937. gadā izdota Augusta Raņķa apgādā. Šai pašā gadā klajā nāk arī Valdemāra Kārkliņa biogrāfiskais romāns „Mopasana dzīve”, ko mazliet pārstrādātā versijā autors trimdā izdod vēlreiz 1960. gadā ar nosaukumu „Neapklusināmās iekāres”. 1993. gadā šis darbs no jauna izdots arī Latvijā. 2010. gadā apgāds „Omnia mea” latviešu valodā izdevis Anrī Truajā (*Henri Troyat*) pētījumu par Gija de Mopasāna dzīvi un daiļradi ar nosaukumu „Mopasans” (*Maupassant*).

Gija de Mopasāna daiļdarbu interpretācijas kino pētītas visai maz, un atsevišķa, apkopojoša pētījumu par tām nav nemaz. Dažas no tām apskatītas tādos darbos kā Keitas Grifitas (*Kate Griffiths*) un Andrjū Vatsa (*Andrew Watts*) “*Adapting Nineteenth-Century France. Literature in Film, Theatre, Television, Radio and Print*” vai Jaceka Klinovski (*Jacek Klinowski*) un Ādama Garbiča (*Adam Garbicz*) “*Feature Cinema in the 20th Century: Volume One: 1913-1950: a Comprehensive Guide*”, tomēr visvairāk Mopasāna darbu ekranizācijas pētītas Gijam de Mopasānam veltītās konferences 1993. gadā Tulūzā izdevumā “*Maupassant multiple: actes du Colloque de Toulouse, 13-15 décembre 1993*”.

Darba mērķis: Izpētīt sievietes tēla veidojumu Gija de Mopasāna daiļdarbu interpretācijās kino.

Darba uzdevumi:

1. Izpētīt sieviešu tēlu sociālās lomas pētāmajos Gija de Mopasāna daiļdarbos laikmeta kontekstā.
2. Izpētīt sievietes psiholoģiskā stāvokļa tēlojumu pētāmajos Gija de Mopasāna daiļdarbos.

3. Analizēt sievietes sociālo lomu un psiholoģiskā stāvokļa tēlojumu pētāmo Gija de Mopasāna daiļdarbu ekranizācijās.

Darbs sastāv no trim pamatdaļām. Pirmajā tiek apskatītas sieviešu tēlu sociālās lomas izvēlētajos Gija de Mopasāna daiļdarbos laikmeta kontekstā. Lai to izdarītu, pirmās nodaļas pirmajā apakšnodaļā veikts ieskats sieviešu juridiskajās tiesībās 19. gadsimta Francijā. Otrajā apakšnodaļā veikta sieviešu tēlu tipoloģija pētāmajos Mopasāna literārajos darbos un pētīts, kā tajos konstruētas sieviešu tēlu sociālās lomas. Pirmajā nodaļā galvenokārt izmantotie literatūras darbi ir paši pētāmie Gija de Mopasāna daiļdarbi un to tulkojumi latviešu valodā, kā arī viena filma, dažādi interneta resursi un grāmatas par sieviešu tiesībām Francijā.

Bakalaura darba otrajā daļā uzmanība veltīta sievietes psiholoģiskā stāvokļa tēlojumam izvēlētajos Gija de Mopasāna daiļdarbos, balstoties feminisma idejās, kas paustas Simonas de Bovuāras (*Simone de Beauvoir*) darbā “Otrais dzimums” (*Le Deuxième Sexe*, 1949).

Trešā daļa veltīta sievietes sociālo lomu un psiholoģiskā stāvokļa tēlojumam pētījumam izvēlēto Gija de Mopasāna daiļdarbu ekranizācijās. Šajā nodaļā galvenokārt tiek izmantoti dažādi pētījumi par literatūras interpretācijām kino, kā arī vispārīgi pētījumi par 20. gadsimta franču kino - Keitas Grifitas (*Kate Griffiths*) un Andrjū Vatsa (*Andrew Watts*) “*Adapting Nineteenth-Century France. Literature in Film, Theatre, Television, Radio and Print*”, Jaceka Klinovski (*Jacek Klinowski*) un Ādama Garbiča (*Adam Garbicz*) “*Feature Cinema in the 20th Century: Volume One: 1913-1950: a Comprehensive Guide*”, Īva Rebula (*Yves Reboul*) “*Maupassant multiple: actes du Colloque de Toulouse, 13-15 décembre 1993*”, Sjūzenas Heivardas (*Susan Hayward*) “*French Costume Drama of the 1950s. Fashioning Politics in Film*”, kā arī Ričarda Noiperta (*Richard Neupert*) “*A History of the French New Wave Cinema*”.

1. SIEVIEŠU TĒLU SOCIĀLĀS LOMAS LAIKMETA KONTEKSTĀ GIJA DE MOPASĀNA LITERĀRAJOS DARBOS

1.1. Ieskats sieviešu tiesībās Francijā līdz 19. gadsimta 80. gadiem

Pirms Lielās Franču revolūcijas Eiropas sievietes ir pilnīgā vīrieša pakļautībā. Viņu tiesības ir apmēram tādas pašas kā nepilngadīgiem bērniem. Sievietes tiek audzinātas par labām sievām un mātēm, nevis inteligentām personībām. Pat apgaismības laika lielākais sasniegums – Denī Didro (*Denis Diderot*) un Žana Dalambēra (*Jean-Baptiste le Rond d'Alembert*) “Enciklopēdija jeb Zinātņu, mākslu un amatu skaidrojošā vārdnīca” (*Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) apgalvo, ka vīrieti pati daba iecēlusi būt par sievietes valdnieku.¹

Cīņa par sieviešu tiesībām Francijā aizsākas tikai Lielās Franču revolūcijas laikā, kad tāda aktīviste kā Olimpa de Gūža (*Olympe de Gouges*) demonstrē, ka arī sievietēm ir viedoklis un balss. 1791. gada septembrī viņa publicē “Sievietes un pilsones tiesību deklarāciju” (*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*), kurai par pamatu ņemta “Cilvēka un pilsoņa tiesību deklarācija” (*Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*), kas ir 1789. gada Francijas konstitūcijas preambula un deklarē cilvēktiesības, tomēr nerespektējot sieviešu tiesības.² Šai darbā Olimpa de Gūža pasludina absolūtu vienlīdzību abu dzimumu starpā un piešķir sievietei tādas pašas tiesības kā vīrietim, nosaucot arī sievieti par pilsoni. Šī deklarācija tiek noraidīta, tomēr tās rezultātā sabiedrībā rodas diskusijas par sieviešu tiesībām. Olimpa de Gūža kā revolūcijas aktīviste un žirondistu atbalstītāja 1793. gadā tiek giljotinēta.

1792. gadā pārsteidzošā kārtā Nacionālā asambleja pieņem likumu, kas paredz, ka turpmāk laulības var tikt šķirtas bez tiesas, turklāt šķiršanos var pieprasīt gan sieviete, gan vīrietis.³

Šī brīvība nav ilga, jo, pie varas nākot Napoleonam, stājas spēkā jauns Civillikums, kas sper soli atpakaļ, padarot sievieti no jauna pilnīgi atkarīgu no tēva vai vīra. Tas paredz, ka sievieti iespējams apprecēt tikai ar tēva atļauju, viņai jāseko

¹ Fauré, Christine. *Au nom de l'égalité entre femmes et hommes – dix-huitième siècle*. Pieejams: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00274877/document> [skatīts 2016, 3.maijs]

² *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789*. Pieejams: <https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789> [2016, 1.maijs]

³ *L'histoire des droits de la femme*. Pieejams: <http://education.francetv.fr/matiere/epoque-contemporaine/infographie/1-histoire-des-droits-de-la-femme> [skatīts 2016, 2.maijs]

vīram uz viņa izvēlēto dzīvesvietu un bez vīra atļaujas viņa nedrīkst strādāt, turklāt tiek atcelts 1792. gadā pieņemtais Laulības šķiršanas likums. Vadoties pēc Napoleona radītā Civillikuma, neuzticības gadījumā ir iespējams laulību šķirt, taču, kamēr sieva uzskatāma par neuzticīgu, ja pieķerta kopā ar mīļāko, vīru var uzskatīt par neuzticīgu sievieti tikai tad, ja viņš pieķerts laulības pārkāpšanā ģimenes dzīvesvietā. Arī par laulības pārkāpšanu paredzamajos sodos vērojama dzimumu nevienlīdzība. Sievu par laulības pārkāpšanu var sodīt ar apcietinājumu pāraudzināšanas iestādē no trim mēnešiem līdz diviem gadiem, kamēr vīram piespriežams tikai naudas sods.⁴

Burbonu dinastijas restaurācijas laikā 1816. gadā laulības šķiršana atkal tiek aizliegta. To no jauna atļauj tikai 1884. gadā Alfrēda Nakē (*Alfred Naquet*) virzītais likumprojekts, kas neatjauno iespēju šķirt laulību bez tiesas un pēc abpusējas vienošanās, kā tas bija 1792. gadā, taču vismaz atceļ dzimumiem nevienlīdzīgos šķiršanās noteikumus un laulības pārkāpšanas sodus.⁵

19. gadsimtā sievietēm nav varas pat pašām pār savu ķermeni. 1810. gadā Francijas Civillikumā tiek veiktas izmaiņas, kas aizliedz grūtniecības pārtraukšanu. Sievietes, kam veikts aborts, var sodīt ar brīvības atņemšanu līdz pieciem gadiem. Vēl 20. gadsimtā Francijā sievietes par grūtniecības pārtraukšanu tiek sodītas pat ar nāvi.⁶

1850. gadā Francijas izglītības ministrs Alfrēds de Fallū (*Alfred de Falloux*) izvirza likumu, kas nosaka, ka katrā apdzīvotā vietā ar vairāk nekā astoņsimt iedzīvotājiem nepieciešama skola kā zēniem, tā meitenēm. Ar meiteņu izglītošanu gan drīkst nodarboties tikai garīdznieki.⁷

Tomēr jau 1880. gadā Francijas universitātes ver durvis studēt alkstošajām sievietēm. Nākamā un aiznākamā gada laikā izglītības ministrs Žils Ferī (*Jules François Camille Ferry*) panāk, ka valsts nodrošina gan zēniem, gan meitenēm bezmaksas, obligātu un laicīgu pamatizglītību.⁸

⁴ Blöss, Thierry, Frickey, Alain. *Que sais-je? La femme dans la société française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994, 44.lpp.

⁵ *L'histoire des droits de la femme*. Pieejams: <http://education.francetv.fr/matiere/epoque-contemporaine/infographie/1-histoire-des-droits-de-la-femme> [skatīts 2016, 2.maijs]

⁶ Puech, Richard. *Simone Veil, une loi au nom des femmes*. Capa film, France, 2010.

⁷ Goldberg Moses, Claire. *French Feminism in the Nineteenth Century*. New York: State University of New York Press, 1984, 175.lpp.

⁸ *Dossier d'histoire: Les lois scolaires de Jules Ferry*. Pieejams: <http://www.senat.fr/evenement/archives/D42/index.html> [skatīts 2016, 30.apr.]

1.2. Sieviešu tēlu sociālās lomas Gija de Mopasāna literārajos darbos

Gija de Mopasāna daiļdarbos tēlotās varones var iedalīt piecās grupās: **sievas, mātes, meitas, kalpones un prostitūtas**. Pirmās trīs grupas iedalītas pēc ieņemamā stāvokļa ģimenē, bet pēdējās divas grupas pārstāv sievietes, kas savas profesijas dēļ atšķirtas no ģimenes. Visi šie tēli vislabāk atklājas attiecībās ar vīriešiem gan ģimenē, gan plašākā sabiedrībā. Tomēr ir arī tādi sieviešu tēli, kurus vispār nav iespējams iedalīt kādā no šīm kategorijām, vai kurus iespējams vienlaicīgi pieskaitīt vairākām no tām.

Sievas tēlu grupai pieder Madlēna Forestjē, vēlāk Diruā, Klotilde de Marela un Virdžīnija Valtere romānā "Mīlulis", Adelaida Lepertuī de Vo, Žilberte de Furvila un vēlāk arī Žanna de Lamāra romānā "Kāda dzīve", Madlēna novelē "Maska", Roze novelē "Kādas fermas kalpones dzīves stāsts", kā arī Luazo kundze, Karē-Lamadona kundze un grāfiene Iberi de Brevila novelē "Tauklodīte".

Par potenciālās sievas labākajām īpašībām literārajos darbos aprakstītajā sabiedrībā tiek uzskatītas taupība, spējas palīdzēt vīram gūt profesionālus panākumus un uzturēt ģimenes vietu sabiedrībā, kā arī spēja dāvēt bērnus. Pēdējā vairāk aprakstīta, analizējot mātes tēlu izvēlētajos daiļdarbos. Potenciālās sievas taupību augstu vērtē saimnieks novelē "Kādas fermas kalpones dzīves stāsts". Kalpone Roze, lai izpelnītos algas paaugstinājumu, strādā tik čakli un prātīgi, ka saimniekam viņas dēļ rodas lieli ietaupījumi. Tieši šī iemesla dēļ viņš nolemj meiteni bildināt: *"Tu esi krietna meita, kārtīga, darbīga un taupīga. Tāda sieva kā tu ir vesela bagātība."*⁹ Romānā "Mīlulis" par "visvērtīgāko" sievu vairāki romāna varoņi atzīst Madlēnu, jo viņa katru vīrieti prot padarīt profesionāli novērtētu un bagātu, patiesībā slepeni pati darot vīra darbu: *"Tam cilvēkam gan bija laimējies atrast labu sievu. [...] Patiesību sakot, Madlēna visu padara, jo zina visu, kas notiek, un pazīst visus, kaut gan atstāj iespaidu, ka nevienu neredz. Viņa panāk visu, ko un kad, un kā vēlas. O, viņa ir tik smalka un veikla intrigante, ka otru tādu būtu grūti atrast. Īsts dārgums vīrietim, kurš to apprecēs."*¹⁰ Šīs prasības potenciālajai līgavai liecina par to, ka sieva tiek uztverta kā palīgs un izdevīgs ieguvums turpmākai dzīvei.

Pēc kāzām sievietei jārada vīram mantinieki. Ja ieņemt bērnu neizdodas, neatkarīgi no tā, kurš no pāra bioloģiski ir neauglīgs, par tādu tiek uzskatīta sieviete. Novelē "Kādas fermas kalpones dzīves stāsts" saimnieks, apņēmis jau trešo sievu, ar kuru neizdodas radīt bērnus, vainu nemeklē sevī, bet pārliecināts apvaino Rozi kā neauglīgu, līdz ar to nekam nederīgu. Sievas vienīgais uzdevums ir radīt bērnus, ko saimnieks apstiprina, salīdzinot sievieti ar govi:

⁹ Mopasāns, Gijis de. Kādas fermas kalpones stāsts. No: Mopasāns, Gijis de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 143.-160.lpp., 151.lpp.

¹⁰ Mopasāns, Gijis de. *Mīlulis*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 156.lpp.

“Ne jau tādēļ cilvēks apņem sievu, lai paliktu ar to divatā līdz mūža vakaram. Ja govs neatnesas, viņai vairs nav nekādas vērtības. Arī neauglīga sieva nekam neder.”¹¹

Viegls flirts starp pretējiem dzimumiem precētu pāru starpā uzskatīts pat par pieklājības izpausmi: *“Visi pēkšņi bija kļuvuši ļoti sabiedriski un skaļi; visu sirdis pukstēja lielā līksmībā. Grāfs ievēroja, ka Karē-Lamadona kundze ir burvīga, fabrikants teica glaimus grāfienei.”¹²* Tomēr tieši tā parasti sākas laulības pārkāpšanas dēkas – diviem precētiem pāriem tiekoties draudzīgās vizītēs labu kaimiņu vai biznesa attiecību uzturēšanas nolūkos. Šādās draugu viesībās iepazīstas Žiljēns un Žilberte romānā “Kāda dzīve”. Tas ļauj abiem mīlniekiem satuvināties un tikties gaišā dienas laikā, neradot liekas aizdomas, jo viņi taču ir ģimenes draugi. Šo pašu alibi izmanto arī Žoržs Diruā romānā “Mīlulis”, tiekoties ar Klotildi un Virdžīniju. Laulības pārkāpēju mīļākās visos pētāmajos darbos pieder vienai no trim grupām – tās ir vai nu precētas sievietes, kuras ģimene ir pazīstama laulības pārkāpēja ģimenei, vai nu kalpones, vai arī prostitūtas.

Absolūti neiedomājama ir sievietes seksualitātes apzināšanās. No viņas tiek prasīta pilnīga seksuālā pakļautība vīram, turklāt jebkāds dzimumakta rezultāts – auglīgs vai neauglīgs – ir sievietes atbildība. Pirms kāzām no viņas tiek prasīta tikumība un nevainība. Ja pārkāptas morāles normas un sievietei iestājusies grūtniecība, tā ir tikai viņas problēma. Savukārt pēc kāzām uz sievieti tiek izdarīts spiediens būt seksuāli aktīvai bez izvēles iespējām, kad vien vīrs to vēlas, turklāt no viņas tiek gaidīts rezultāts – bērns.

Kāzas ir katras aprakstītās meitenes sapnis, taču kāzu nakts pienākums zaudēt nevainību un tā tumšās puses no jaunajām meitenēm tiek slēpts. Tikai kāzu dienā, gribēdams Žannu brīdināt par gaidāmajām sāpēm un atgādināt par viņas pienākumu tām nepretoties, tēvs saka: *“Ir noslēpumi, kurus rūpīgi slēpj no bērniem, it īpaši no jaunavām, jo viņām jāpaliek garā šķīstām, nevainojami šķīstām līdz tai stundai, kad nododam viņas vīra rokās, kurš gādās par viņas laimi. Vīram pienākas atsegt saldo dzīves noslēpumu. Taču jaunava, kuru vēl nav skārušas nekādas aizdomas, bieži sacelšas pret mazliet brutālo īstenību, kas slēpjās aiz sapņiem. Ievainota dvēselē un pat miesā, viņa dažkārt liedz laulātajam draugam to, ko likums – cilvēku un arī dabas likums viņam piešķir kā absolūtas tiesības. Vairāk, dārgumiņ, nevaru tev pateikt, bet neaizmirsti, ka tu pilnīgi piederi savam vīram.”¹³* Tātad pat likums atļauj vīrietim ar varu seksuāli izmantot savu sievu, viņas ķermenis pilnībā pieder vīram.

¹¹ Mopasāns, Gijs de. Kādas fermas kalpones stāsts. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 143.-160.lpp., 158.lpp.

¹² Mopasāns, Gijs de. Plūmīte. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 5.-40.lpp., 34.lpp.

¹³ Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 47.lpp.

Vardarbība Gija de Mopasāna aprakstītajās ģimenēs nav retums. Sievietes fiziska iespaidošana ir normāla vīra varas izpausme. Novelē “Kādas fermas kalpones dzīves stāsts” saimnieks niknumā par dzīvi bez bērniem ne vien ņirgājas par savu sievu, bet arī viņu nežēlīgi sit: “*Kad sieva neklausīja, viņš žņaudza tās kaklu un sita ar dūrēm tieši sejā. Viņa neteica ne vārda, nekustējās. Pārskaities viņš atspieda celi pret tās vēderu un, sakodis zobus, ārprātīgās dusmās sāka to nežēlīgi dauzīt.*”¹⁴ Fizisku vardarbību sieviete var sagaidīt ne tikai no sava vīra, bet arī no mīļākā – romānā “Mīlulis” Žoržs Diruā dusmu mirkļos paceļ roku gan pret Klotildi, gan Virdžīniju, un arī šajā gadījumā sievietei meklēt palīdzību nav iespējams, jo vainīgā tik un tā būtu viņa - kā laulības pārkāpēja.

Domas par šķiršanos nevienai no piekrāptajām varonēm pat nenāk prātā, jo visa viņu manta, nauda un īpašumi pēc kāzām pieder vīram, pat ja pirms laulībām viss piederējis sievas ģimenei. Piemēram, Žannai romānā “Kāda dzīve” šķiršanās nozīmētu atteikšanos no tēva mājām, bet Madlēna romānā “Mīlulis” pat mantojumu no sava aizbildņa var saņemt tikai ar vīra piekrišanu, un arī tad to var nākties dalīt uz pusēm ar laulāto draugu, kā tas notiek minētajā romānā. Bez tam neviena no tēlotajām precētajām sievietēm nestrādā algotu darbu, tātad viņas materiāli ir pilnīgi atkarīgi no vīra.

Toties, ja vīrietis pieprasa šķiršanos, sievietes reputācija ir iznīcināta, un viņa var aizmirst par augstāko sabiedrību. 1885. gadā iznākušajā romānā “Mīlulis” Žoržs Diruā izmanto ļoti aktuālo 1884. gadā izsludināto Laulības šķiršanas likumu. Viņš policijas komisāra klātbūtnē pieķer sievu kopā ar mīļāko īrētā dzīvoklī, tā pielikdams punktu savai laulībai. Šī skandāla rezultātā sabiedrības dāmai Madlēnai pēc šķiršanās no Žorža Di Ruā nākas dzīvot ļoti noslēgti Monmartra rajonā.

Mātes tēlu grupai pieder Adelaida Lepertuī de Vo un Žanna de Lamāra romānā “Kāda dzīve”, Klotilde de Marela, Virdžīnija Valtere un Diruā māte romānā “Mīlulis”, kalpone Roze un viņas māte novelē “Kādas fermas kalpones dzīves stāsts”, Rivē kundze novelē “Teljē nams”, kā arī Difūra kundze un viņas māte novelē “Izbraukums laukos”.

Tikumības jautājumos redzamas ļoti atšķirīgas prasības pret sievieti un vīrieti morāli. Labs piemērs šīm atšķirībām lasāms novelē “Kādas fermas kalpones dzīves stāsts”, kur kalpones Rozes aizraušanās ar fermas kalpu Žaku noslēdzas ar nodevību un kaunu, jo pretēji solītajam Žaks, uzzinājis par Rozes gaidāmo bērnu, ne vien kalponi neprec, bet aizbēg no ciemata nezināmā virzienā, atstājot viņu vienu pašu. Jaunā māte ir spiesta uzņemties atbildību gan par savu, gan Žaka rīcību, kamēr no vīrieša atbildību neviens neprasa. Ja sieviete ieņem bērnu pirms stāšanās laulībā, tā, šķietami, ir viņas vienas problēma. Turklāt tas nenozīmē tikai

¹⁴ Mopasāns, Gija de. Kādas fermas kalpones stāsts. No: Mopasāns, Gija de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 143.-160.lpp., 159.lpp.

risināt materiālus jautājumus, kā vienai uzturēt bērnu, vai samierināties ar apziņu, ka bērnam nāksies augt bez tēva, tas nozīmē arī milzīgu kaunu un pārliecību, ka nāksies zaudēt darbu, stāvokli sabiedrībā un atteikties no cerībām par laulību ar kādu citu vīrieti. Šo iemeslu dēļ Roze nolemj savu bērnu nodot audzināšanā radiem laukos, apciemot tikai divas reizes gadā un turēt noslēpumā no fermas ļaudīm viņa eksistenci. Tikai noveles noslēgumā atklājas, ka saimnieks ir neauglīgs, un ārļaulības bērns izrādās ne vairs kauna traips, bet gan liela laime un vienīgā cerība uz mantinieku.

Māte dara visu iespējamo, lai nodrošinātu saviem bērniem pārtikušu nākotni un vietu cienījamā sabiedrībā. Rivē kundze novelē “Teljē nams” uz meitas kristībām aicina savu svaini, kas ir prieka nama vadītāja, un uzņem savās mājās arī visas prostitūtas, jo zina, cik noderīgas meitai nākotnē var būt labas attiecības ar tik bagātu radinieci: *“Zemnieces valoda bija viltīgi glaimīga, bet Teljē kundze, kas turēja mazo klēpi, izvairījās ar nenoteiktiem solījumiem: viņa rūpēšoties par mazo, laika esot diezgan, gan jau vēl redzēsot.”*¹⁵

Mātes uzdevumos ietilpst arī meitu sagatavošana laulības dzīvei un seksuālā audzināšana, taču, ja māte atsakās no šī pienākuma, to nākas veikt tēvam, kā tas aprakstīts romānā “Kāda dzīve”. Savukārt no bērnu skatupunkta māte nav savienojama ar seksualitāti un kaislībām, kas liek pārkāpt laulību. Mātei ir jābūt tīrai un svētai. Liels ir Žannas pārsteigums, kad viņa pēc māmiņas nāves izlasa viņas jaunības dienu vēstules, kas pierāda neuzticību Žannas tēvam. Viņa nosoda māti un pat prāto, vai spētu mīlēt savu radītāju tāpat, ja būtu zinājusi šo noslēpumu: *“Prātā iešāvās skaudra doma: ja māmuliņa būtu nevis mirusi, bet aizmigusi letargiskā miegā un ja viņa pēkšņi pieceltos un runātu? Vai atbaidošā noslēpuma uzzināšana nebūtu mazinājusi meitas mīlestību? Vai Žanna viņu skūpstītu tikpat bijīgi? Vai mīlētu tāpat kā agrāk – kā svētu? Nē. Tas nebija iespējams.”*¹⁶ Savādi, ka pirms pāris mēnešiem, uzzinot par tēva agrāko neuzticību mātei, Žanna nav nedz satriekta, nedz nosodoša.

Pētāmajos Gija de Mopasāna literārajos darbos ir tikai viena vecmāmiņa. Tā ir Difūra kundzes māte novelē “Izbraukums laukos”. Šo kundzi gados gan ģimene ņem līdzī savos brīvdienos izbraukumos, taču sarunās neiesaista un visā visumā ignorē. Kamēr vīri makšķerē un Anriete ar māti dodas izbraucienā ar laivu, vecmāmiņa ir pamesta gluži viena un atgriežas rātos, lai gaidītu, kamēr jaunie beigs izklaidēties.

Meitas tēlu grupu pārstāv Žanna romānā “Kāda dzīve”, Sizanna un Roza Valteres romānā “Mīlulis” un Anriete novelē “Izbraukums laukos”.

¹⁵ Mopasāns, Gijs de. Teljē nams. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 231.-256.lpp., 250.lpp.

¹⁶ Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 131.lpp.

Svarīgākais uzdevums meitas dzīvē ir apprecēties, tāpēc visa viņas audzināšana ir vērsta uz to, lai no viņas izveidotu ideālu potenciālo līgavu. Romānā “Kāda dzīve” jautājumus par meitas izglītību lemj tēvs: “Līdz divpadsmit gadu vecumam viņa bija dzīvojusi mājās, pēc tam, par spīti mātes asarām, tika ievietota Svētās Sirds klosterī. Tēvs bija tur Žannu turējis stingrā noslēgtībā, atrautībā no pasaules un nezināšanā par tās lietām. Viņš gribēja meitu septiņpadsmit gadu vecumā dabūt atpakaļ tiklu.”¹⁷

Ja meitai trūkst vajadzīgās īpašības, lai apprecētos, piemēram, ja meita padevusies neglīta, viņa nav uzmanības vērtā, pat vecāki viņu neievēro, kā tas notiek ar Rozu Valteri. Tā jaunībā klājies arī Žannas tantei Līzītei, par kuru zināms: “Bērnībā viņa nebija ne glīta, ne draiskulīga un viņu neviens neapmīloja; viņa allaž klusi un mierīgi sēdēja kaktā. Jau kopš tā laika viņai tika pārvilkts krusts. Jaunībā neviens par viņu neinteresējās. Māsa jau tēva mājās bija pieradusi viņu uzlūkot kā neizdevušos un pilnīgi nenozīmīgu radījumu. Pret viņu izturējās ar nekautrīgu familiaritāti, kurā slēpās nicīga labvēlība. Viņu sauca Līza, taču viņu mulsināja šis jaunavīgais, koķetais vārds. Kad mājās redzēja, ka viņa neprecas un droši vien nekad neprecēsies, Līzu pārvērta par Līzīti.”¹⁸

Potenciālie vīri meitenēs novērtē ne tikai viņu jaunību un skaistumu, bet arī viņu tikumību un nevainību. Pat tāds izvirts aprēķinātājs kā Žoržs Diruā romānā “Mīlulis” ciena Sizannas šķīstumu un aizliedz savai mīļākajai trīt mēles ap viņu. Kad Klotilde izsaka savu pārliecību, ka Žoržs pārgulējis ar Sizannu pirms kāzām, viņu tā aizvaino šī jaunās meitenes apmelošana, ka dusmu lēkmē viņš piekauj Klotildi.

Tomēr gan Žannas, gan Sizannas gadījumā abas meitenes patiesībā tiek iekārotas kā izdevīgs peļņas avots un drošas nākotnes solījums – Žiljēns un Žoržs pēc kāzām savā īpašumā iegūst bagātīgu pūru, ko var lietot paši pēc saviem ieskatiem. Žoržs Diruā, precot Sizannu, ne vien kļūst bagāts, bet iegūst arī augstāku vietu sabiedrībā, turklāt tā ir iespēja atriebties savam priekšniekam par piedzīvotajiem pazemojumiem. Sizanna viņa rokās ir tikai instruments. To viņš sev atzīst vēl pirms kāzām: “Ak, kaut es būtu apprecējis šo dzīvo marioneti!” un nodomā “cik lielisku partiju viņš būtu laimējis ar mazo Sizannu kā likmi”.¹⁹ Galu galā abu Valtera meitu pūrs ir tik liels, ka pat neizskatīgajai un neveiklajai Rozai uzrodas līgavainis.

Meitas nevis iziet pie vīra, bet drīzāk tiek izdotas pie vīra. Novelē “Izbraukums laukos” Anrietei nav ne mazākās intereses par viņas topošo vīru, taču viņu laulības, šķiet, jau ir norunātas, vēl pirms meitene vispār ir atklājusi tādas jūtas kā mīlestība. Kad meitene pirmoreiz iemīlas, turklāt citā vīrietī, viņas laimi aizēno skumja nolemtība, jo attiecības nav

¹⁷ Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 8.lpp.

¹⁸ Turpat, 39.lpp.

¹⁹ Mopasāns, Gijs de. *Mīlulis*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 341.lpp.

iespējamas. Žannai gan pēc bildinājuma saņemšanas tēvs jautā viņas domas un ļauj pašai izvēlēties, tomēr nepamet sajūta, ka viņas izredzētais jau bijis vecāku un vietējā mācītāja izvēlēts. Ne velti mācītājs jau pirmajā tikšanās reizē ar Žannu un viņas māti piemin Žiljēnu un aicina ar viņu iepazīties, savukārt viņas māte izrāda padziļinātu interesi par jauneklā radu rakstiem un finansiālo stāvokli, bet tēvs aicina Žiljēnu piebiedroties viņam un Žannai izbraucienā uz Etreto, kur abus jauniešus uz vairākām stundām atstāj divatā. Meitenes apkārtējā sabiedrībā nav neviena cita viņas vecuma vīrieša, kas derētu par līgavaiņa kandidātu, tāpēc izvēle par labu Žiljēnam šķiet neizbēgama.

Romānā "Mīlulis" Sizannu Valteri vecāki vēlas izprecināt marķīzam de Kazolam. Šī partija izvēlēta viņa aristokrātiskās izcelsmes dēļ. Sizanna šo puisī būtu apprecējusi, ja vien viņas prātu meistarīgi nesagroziu Žoržs Diruā, kas neapšaubāmi meitenei liekas pievilcīgāks par vecāku izraudzīto līgavaini. Kad meita Mīluļa ietekmē bildinājumu noraida, vecāki draud ar viņu izrēķināties, nosūtot uz klosteri. Tikmēr Žoržs meiteni apbūris tiktāl, ka tā gatava bēgt no mājām kopā ar viņu. Šāda notikumu pavērsiena dēļ vecāki spiesti piekrist abu laulībām. Tātad meiteni gluži vienkārši var nolaupīt, nerēķinoties ar viņas jūtām, lai viņa būtu spiesta precēties.

Pārsteidzošā kārtā visas literārajos darbos aprakstītās meitas, cik lasītājam zināms, savu laulību nepārkāpj. Par Rozu un Sizannu Valterēm spriest nav iespējams, jo romāna darbība noslēdzas Sizannas kāzu dienā, kad Roza vēl nav precējusies. Anriete novelē "Izbraukums laukos" gadu pēc liktenīgās tikšanās jau sievas godā atgriežas vietā, kur skūpstījusies ar mīļoto. Arī Anrī tai pašā laikā nostaļģijas vadīts devies uz šo vietu. Abi satiekas un saprotas, bet top skaidrs, ka nekas vairāk viņu starpā nevar būt, un Anriete paliek uzticīga savam nemīlamajam vīram. Gluži tāpat romānā "Kāda dzīve" Žanna par spīti vīra neuzticībai nemeklē mierinājumu cita vīrieša skavās, bet paliek uzticīga savai laulībai. Fakts, ka abas meitas, kuru dzīve pēc kāzām aprakstīta literārajos darbos, ir nelaimīgas savā laulībā, liecina par autora negatīvo attieksmi pret sabiedrību, kurā sievietes tiek audzinātas pieņemt savu likteni un precēties bez mīlestības.

Kalpones tēlu grupai pieder Rozalī romānā "Kāda dzīve" un līdz savām kāzām ar saimnieku arī Roze novelē "Kādas fermas kalpones dzīves stāsts".

Kalpone Rozalī strādā pie Lepertuī de Vo ģimenes jau kopš savas bērnības. Viņa ir uzaugusi kopā ar saimnieku meitu Žannu, viņas ir labas draudzenes un arī piena māsas – Žannu bērnībā zīdījusi Rozalī māmiņa. Kalpone kopā ar saimniekiem pārceļas uz dzīvi laukos, viņa ir kā ģimenes loceklis, tāpēc arī ģimene piedod viņas netiklību un, kamēr vēl nezina, ka bērna tēvs ir Žiljēns, ir gatavi gan paturēt zem sava jumta grēkā kritušo meiteni ar visu bērnu, gan dot tai lielu pūru, lai atrastu pienācīgu vīru.

Roze turpretī atradusi darbu fermā jau apzinātā vecumā un apmetusies tur uz dzīvi tālu prom no ģimenes. Viņa ir pārliecināta, ka viņas grēka augli saimnieks nepieņems un viņu pašu atļaidīs no darba, tāpēc viņa spiesta savu bērnu slēpt no saimes.

Tomēr saimnieki kalpones uztver ne tikai kā ģimenes locekles, bet arī kā savu īpašumu, ar ko var izrīkoties, kā vien labpatīk. Tā, piemēram, Žiljēns guļ ar Rozalī, kad vien viņa sievai nav noskaņojuma vai kad tā viņam apnikusi, taču, kad Rozalī laiž pasaulē viņa dēlu, saimnieks gatavs viņu padzīt bez pūra naudas kā netiklu padauzu. Pat Žannas tēvs, nosodot Žiljēna neuzticību, tomēr pats sev atzīst, ka jaunībā bieži izmantojis izdevību pārkāpt laulību ar kādu kalponi: *“Patiesi, velns lai parauj, viņš taču bija darījis tāpat un vienmēr, kad vien bija iespējams; arī viņš nebija īpaši bijīgi izturējies pret ģimenes pavardu; kad sievas istabenes bija glītas, viņš nekad nebija vilcinājies pamīlēties ar tām. Vai tāpēc viņš bija nelietis? Kāpēc viņš tik bargi nosodīja Žiljēna rīcību, kaut gan pats savu nekad nebija uzskatījis par zemisku?”*²⁰ Savukārt fermas saimnieks novelē “Kādas fermas kalpones dzīves stāsts”, izmantojot fizisku spēku, panāk, ka Roze uzsāk ar viņu dzimumdzīvi, kā rezultātā kalponei nekas cits neatliek, kā vien, glābjot savu godu, piekrist ar viņu precēties.

Par nevienlīdzīgām laulībām morāles normas ir atšķirīgas laukos un pilsētās. Novelē “Kādas fermas kalpones dzīves stāsts” par kalpones un saimnieka savienību lasāms, ka *“domas par nevienādām laulībām šeit nevarēja rasties, jo uz laukiem nepastāv visai liela atšķirība: pats fermeris strādā tāpat kā viņa kalps, kas ļoti bieži vienā jaukā dienā savukārt kļūst fermeris, un kalpones nereti iekļūst saimnieces kārtā, pie kam viņu dzīvē un parašās nekas nemainās”*²¹. No tā var secināt, ka laukos pastāv mazāka plaša starp sabiedrības sociālajiem slāņiem.

Kad atklājas, ka Žiljēns ir Rozalī bērna tēvs, tālākā rīcība visiem ir skaidra – Rozalī jāizprecina kādam, lai glābtu ģimenes godu. Līgavaiņa izvēlēšanos uzņemas mācītājs, tikai pašai Rozalī neviens viedokli nejauda. Saņēmis divdesmit tūkstoš franku vērtu fermu pūrā, kāds Dezirē Lekoks apņēma Rozalī par sievu.

Izglītības līmeņi abām kalponēm ir atšķirīgi. Fermas kalpone Roze ir analfabēte, tādēļ jūtas pilnīgi bezpalīdzīga, saņemot vēstuli no mātes par tuvojošos nāvi. Viņa baidās lūgt to nolasīt saimniekam, jo meitenei nav ne jausmas, kas ir sūtītājs un kāds ir vēstules mērķis, un ja tā būtu no Žaka, saimnieks uzzinātu par viņas negodu un gaidāmo bērnu. Turpretī, lai arī romāna “Kāda dzīve” darbība sākas 1819. gadā, kas ir vairāk nekā sešdesmit gadus pirms romāna iznākšanas 1883. gadā, kad pamatizglītība valstī jau ir obligāta abiem dzimumiem,

²⁰ Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 97.lpp.

²¹ Mopasāns, Gijs de. Kādas fermas kalpones stāsts. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 143.-160.lpp., 152.lpp.

kalpone Rozalī prot gan lasīt, gan rakstīt. Romānā Rozalī atbild uz Žannas vēstulēm, kad abām sievietēm ir aptuveni četrdesmit gadu. Tiesa, tobrīd Rozalī vairs nav kalpone, taču lasīt un rakstītprasmi parasti apgūst bērnībā un domājams, ka Rozalī, esot nelielas fermas saimniecei, nav bijusi vajadzība pēc izglītības iegūšanas pusmūžā. Romāna sākumā Žannai ir septiņpadsmit, tātad viņa ir dzimusi 1802. gadā, un, tā kā abas ir aptuveni viena vecuma, Rozalī ir četrdesmit 19. gadsimta četrdesmitajos gados. 1866. gadā, kas ir aptuveni divdesmit gadus pēc romānā aprakstītās korespondences starp Rozalī un Žannu, Francijā tikai 45% sieviešu prot lasīt un rakstīt.²² Šādas atšķirības abu literāro varoņu izglītībā skaidrojamas ar to, ka viena no viņām kalpo fermā laukos, kamēr otra uzaugusi pilī pie izglītotiem cilvēkiem.

Prostitūtas tēlu grupu pārstāv Rašele romānā “Mīlulis”, Pola mīļākā romānā “Kāda dzīve”, Elizabete Rusē jeb Tauklođīte novelē “Tauklođīte”, Pamela, Gaišmate, Ieva, iesaukta par Tomātu, Amanda un Rašele novelē “Mademoiselle Fifi”, kā arī visas Teljē nama prostitūtas novelē “Teljē nams”: Fernanda, Rafaēla, Roze Tarkšķe, Luīze Kokote un Flora, saukta par Šūpolēm.

Tās visas ir pērkamas sievietes, kas, pat ja godīgas, pēc citu varoņu domām, pelnījušas visdziļāko nicinājumu. Novelē “Tauklođīte” desmit savstarpēji nepazīstami cilvēki dodas garā pābraucienā no Parīzes uz Djepu Francijas-Prūsijas kara laikā, kad lielāko daļu Francijas ieņēmis prūšu karaspēks. Ceļinieku vidū arī prostitūta, ko autors nosaucis par Tauklođīti. Pārējās dāmas pērkamajai sievietei velta tikai nicinošus skatienus un viņu sarunās neiesaista.

Sabiedrībā valdošā dubultā morāle izpaužas pretrunā, ka ielas meita ir nepieņemama, nicināma būtne, kamēr vīrieši, kas apmeklē publiskos namus un par naudu ar šīm sievietēm guļ, nezaudē savu stāvokli sabiedrībā un ir tikpat cienjami kā visi citi.

Vēl kāds piemērs šai liekulībai lasāms novelē “Tauklođīte”. Šīs noveles galvenā varone – prostitūta Elizabete Rusē jeb Tauklođīte - vienīgā, lai izvairītos no liekiem tēriņiem, paņēmusi līdzī ēdienu, un, kad ceļā negadās neviena kroga, kurā paēst, viņa dalās savā ēdienreizē ar izsalkušajiem ceļabiedriem, tā izpelnoties arī kādu atzinīgu vārdu. Ceļotāji nakšņo viesnīcā Totā, taču no rīta prūšu virsnieks neļauj viņiem atstāt pilsētu, kamēr Tauklođīte nepiekritīs pārgulēt ar viņu. Lai arī Tauklođīte ir prostitūta, arī viņai nav svešas patriotisma jūtas, un viņa vairākas dienas atsakās atdoties ienaidnieku armijas virsniekam. Sākumā viņas ceļabiedri ciena un apbrīno šādu sievietes lēmumu, taču, dienām ejot, katrs sāk domāt par savu labumu, tāpēc pārējie ceļotāji nolemj izdarīt spiedienu, lai Tauklođīte pārgulētu ar virsnieku un viņi varētu turpināt ceļu. Galu galā kopējā labuma vārdā Tauklođīte piekāpjas, un visi atkal dodas ceļā, taču pateicības vietā ceļabiedri uz viņu skatās ar vēl lielāku

²² Furet, François, Sachs, Wladimir. La croissance de l'alphabétisation en France (XVIIIe-XIXe siècle). *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. Nr.3, 1974. 714.-737.lpp.

nicinājumu nekā iepriekš. Viesnīcā visi iegādājušies sev proviantu ceļam, tikai ar Tauklodīti, kam naudas nav, neviens nedalās. Šajā neierastajā situācijā atklājas, ka no augstākajā sabiedrībā cienījamiem cilvēkiem var sagaidīt daudz mazāk cienījamu rīcību nekā no sabiedrībā nepieņemtiem.

Pat prostitūtas, kas savā netiklajā profesijā vairs nestrādā, uz mūžu zaudējušas vietu sabiedrībā bez iespējām to atgūt. Milzīgu kaunu piedzīvo Žanna romānā “Kāda dzīve”, kuras pieaugušais dēls Pols izvēlas saistīt savu dzīvi ar kādu mācību laikā Havrā iepazītu prostitūtu. Arī pats Pols, šķiet, kaunas no savas sabiedrotās, jo vēstulēs mātei, lai arī vienmēr piemin savu mīļoto un apraksta tās labos darbus, viņš nekad to nenosauc vārdā, bet gan par “*sievieti, kura ir kopā ar mani un kuru mīlu no visas sirds*”²³, “*sievieti, par kuru es Tev nekad nerakstu, bet viņa ir mans sargeņģelis*”²⁴ vai par “*manu grūto dienu līdzgaitnieci*”²⁵. Savu svētību dēla laulībai viņa nedod. Žannas gods ir tik dziļi aizskarts, Polam par sievu izvēloties pērkamu sievieti, ka viņa pat ir gatava atteikties no sava vienīgā dēla. Tikai, kad abiem ir piedzimusi meitiņa un Pola iecerētā mirst, Žanna piekrīt, ka viņus nepieciešams salaulāt, tomēr arī tikai mazmeitiņas nākotnes vārdā.

Kad Tauklodīte atsakās pārgulēt ar prūšu virsnieku, un visa ceļotāju kompānija tiek aizturēta uz nenoteiktu laiku, augstākās sabiedrības dāmas ir neizpratnē: “*Ja jau šīs pakļidenes profesija ir to darīt ar visiem, es domāju, ka viņai nav tiesību vienam atteikt.*”²⁶ Rodas iespaids, ka prostitūtas gluži kā ārsti nekādos apstākļos nedrīkstētu atteikt, ja kādam nepieciešama viņu palīdzība. Tāpat uzskata pērkamās sievietes novelē “Mademoiselle Fifī”: “*Viņas nelika sevi daudz lūgties, pārliecinātas, ka tiks labi atalgotas, jo šo triju mēnešu laikā bija paguvušas iepazīties ar prūšiem un piemērojās apstākļiem. “Tāds ir mūsu amats,” viņas ceļā sev sacīja, droši vien pūlēdamās apklusināt sirdsapziņas palieku slepenās ēdas.*”²⁷ Šķiet, tā domā arī Rivē kungs novelē “Teljē nams”, kas, pūloties ar varu iegūt Rozi, ir bezgala sašutis, ka šī, viņa vārdiem, “*slampa*”²⁸ atsakās ar viņu mīlēties, kad viņš tai devis pajumti savās mājās.

Tomēr starp visām autora aprakstītajām prostitūtām ir viena, kurai izdodas izcīnīt vietu sabiedrībā. Tā ir Rašele novelē “Mademoiselle Fifī”, kas ar savu drosmi izpelnās apkārtējo cieņu. Kad prūšu virsnieks, saukts par Mademoiselle Fifī jeb Fifī jaunkundzi,

²³ Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 166.lpp.

²⁴ Turpat, 168.lpp.

²⁵ Turpat, 184.lpp.

²⁶ Mopasāns, Gijs de. Plūmīte. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 5.-40.lpp., 30.lpp.

²⁷ Mopasāns, Gijs de. Mademoiselle Fifī. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 67.-79.lpp., 73.lpp.

²⁸ Mopasāns, Gijs de. Teljē nams. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 231.-256.lpp., 251.lpp.

uzsauc tostu, apgalvojot, ka prūšiem “*pieder visas Francijas sievietes*”²⁹, Rašele jūtas tik aizskarta, ka nāvējoši iedur deserta nazīti virsniekam kaklā un aizbēg pa logu. Pārsteidzošā kārtā šī kritusī sieviete glābiņu atrod baznīcā, kur mācītājs ierīko viņai slēptuvi zvanu tornī. Ēdienu viņai piegādā mācītājs un zvaniķis, līdz, vāciešiem aizejot, Rašele var atgriezties publiskajā mājā. Ilgi viņai tur nav jāpaliek, jo “*pēc kāda laika viņu no turienes izņēma kāds no aizspriedumiem brīvs patriots, kas meiču bija iemīļojis tās varonīgā darba pēc, bet vēlāk iemīlēja viņas pašas dēļ, apprecēja to, un viņa kļuva tāda pati cienījama dāma kā daudzas citas.*”³⁰

Pētot prostitūtas tēlu, manāmas arī antisemītisma pazīmes. Vienīgie tēli, kas ir ebreju izcelsmes, pētāmajos Gija de Mopasāna darbos ir Valtera kungs romānā “Mīlulis” - Žorža Diruā priekšnieks, deputāts un biržas brokeris, kurš nelietīgi izkrāpis naudu, kļūstot par bagātāko cilvēku morāli pagrimušajā sabiedrībā, kā arī divas prostitūtas, kas nebūt nav glaimojoši šai nācijai. Valtera kunga iedzimtā viltība pieminēta katrā viņa darbībā, turklāt viņa pēkšņā bagātība un jaunais stāvoklis sabiedrībā izcelts kā neparasts un īpašs tieši tāpēc, ka viņš ir “Izraēla dēls”. Pat viņa sieva nekautrējas, viņam atgādināt: “*Jūs aizmirstat, ka es neesmu uzaudzināta kā jūs – bodē.*”³¹ Abas pārējās ebrejietes ir prostitūta Rašele novelē “Mademoiselle Fifi”, kas gan rādīta vienīgi cildenā gaismā, un viņas amata māsa Rafaēla novelē “Teljē nams”, kuras aprakstā lasāms: “*Marselietei Rafaelai, ostu paklīdenei, kalsnai skuķei ar augstiem vaigu kauliem un nokrāsotiem sarkaniem vaigiem, piekrita ikvienā publiskā mājā nepieciešamās “skaistās ebrejietes” loma.*”³² No tā var secināt, ka prostitūtu vidū bieži bijušas ebrejietes.

Arī prostitūtu vidū ir dažādi sociālie slāņi. Novelē “Teljē nams” sīki aprakstīts prieka nama iekārtojums. Namam ir divas ieejas, paredzētas diviem dažādiem sabiedrības slāņiem – pirmā stāva stūra krodziņš gatavs uzņemt ostas strādniekus un matrožus, kurus apkalpot norīkotas divas sievietes – Luīze, ko dēvē par Kokoti, un Flora, kuru klibās kājas dēļ sauc par Šūpolēm. Abas sievietes ostā saukā par Mucām, un viņas tiek raksturotas kā “*tipiskas vienkāršas sievietes, ne neglītākas, ne daiļākas par citām, īstas krogus apkalpotājas*”³³.

Tikmēr otrajā stāvā grezni iekārtotajā “Jupitera salonā” vietējās buržuāzijas pārstāvjus izklaidē trīs pārējās prostitūtas – Fernanda, Rafaēla un Roze, kas “*skaitījās it kā pie*

²⁹ Mopasāns, Gijs de. Mademoiselle Fifi. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 67.-79.lpp., 76.lpp.

³⁰ Turpat, 79.lpp.

³¹ Mopasāns, Gijs de. *Mīlulis*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 380.lpp.

³² Mopasāns, Gijs de. Teljē nams. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 231.-256.lpp., 233.lpp.

³³ Turpat., 234.lpp.

aristokrātijas”. Šīs sievietes bija “izmeklētas tā, lai ikviens būtu zināms sievietes tipa paraugs un katrs apmeklētājs lielākā vai mazākā mērā šeit atrastu sava ideāla iemiesojumu”³⁴.

Ogletorpas universitātes (*Oglethorpe University*) pētniece Monika Kota (*Mounica Kota*) savā pētījumā “Dzimuma un sociālo slāņu atšķirības 19. gadsimta franču prostitūcijā” (*Gender and Class Differences in 19th Century French Prostitution*) atklāj, ka, lai arī 19. gadsimta Francijā pērkamām sievietēm ir jāreģistrējas un regulāri jāiziet pazemojošas veselības pārbaudes, prostitūtas, kas apkalpo vīriešus ar augstu stāvokli sabiedrībā, tiek no pārbaudēm atbrīvotas un bauda pavisam citu sabiedrības attieksmi nekā tās, kas seksuālus pakalpojumus piedāvā strādnieku šķiras cilvēkiem.³⁵ Jāsecina, ka arī Elizabete Rusē pieder pie prostitūtu sabiedrības augstākā slāņa, jo, lai saņemtu pilsētas komandanta atļauju izbraukt un izkļūtu no prūšu okupētās Parīzes, ir nepieciešami ļoti labi kontakti.

Nevienā no piecām tēlu kategorijām neiekļaujas Žannas tante Līzīte romānā “Kāda dzīve”, abas mūķenes novelē “Tauklođīte”, Žozefīne novelē “Pozētāja” un Teljē kundze novelē “Teljē nams”.

Līzītes sociālā loma sīkāk aprakstīta, apskatot meitas tēlu grupu, un būtībā viņa šai grupai arī varētu būt piederīga, jo ir vecmeita, tātad nav izkļuvusi no meitas kategorijas, kļūstot par sievu vai māti. Viņa ir vienīgā neprecētā pusmūža sieviete pētāmajos darbos, izņemot vienīgi mūķenes un prostitūtas. Līzītes palikšana vecmeitās izstumj viņu no sabiedrības. Viņai nav savu māju un nekā, ar ko nodarboties. Viņas māsa Adelaida pēc tēva nāves “*bija gribējusi māsu paturēt pie sevis, bet vecmeitu vajāja doma, ka viņa ir nederīga un visiem par apgrūtinājumu, par nastu, un tāpēc viņa apmetās vienā no tam klostera patversmēm, kurās izīrē dzīvokļus vientuļiem, skumjiem dzīves pabērniem*”³⁶.

Abas klostera māsas novelē “Tauklođīte” ir vēl nemanāmāki tēli nekā Līzīte. Tie ir arhetipiski tēli, kam nav cita mērķa, kā simbolizēt baznīcu. Pārējie varoņi pret viņām izturas ar cieņu, taču bez īpašas intereses. Viņas nesūdzas par izsalkumu, viņas nesatraucas par aizturēšanu, lasītājs par šo varoņu klātbūtni pat var aizmirst, līdz tieši viena no mūķenēm izrādās tā, kam ir vislielākā ietekme uz Tauklođīti un kuras vienīgās spēkos ir mainīt viņas lēmumu.

³⁴ Mopasāns, Gijs de. *Teljē nams*. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 231.-256.lpp, 233.lpp.

³⁵ Kota, Mounica V.. *Gender and Class Differences in 19th Century French Prostitution*. Atlanta: Oglethorpe Journal of Undergraduate Research, Nr. 3, 2014, 10.lpp.

³⁶ Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve*. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 39..lpp.

Interesants tēls ir Žozefīne novelē “Pozētāja”. Viņa ir “tāda pati kā pārējās *pozētājas*”³⁷ un, šķiet, viņas mīlotā draugam, kas, kavējoties atmiņās, lasītāju iepazīstina ar šo varoni, tas izsaka visu par šo personu. Lai arī mākslinieki savas modeles bieži izvēlas precēt, šīs sievietes tiek raksturotas kā “*tītarienes*”, kuras “*iepaizīstot tuvāk, negribēsies vairs nekad ar tādām mātītēm ielaisties*”³⁸. Lai gūtu padziļinātu ieskatu šai sieviešu tipā, vīrietis, kas stāsta abu mīlētāju stāstu, iesaka palasīt Alfonsa Dodē grāmatu “Mākslinieku sievas”. Jau šīs grāmatas ievadā autors norāda, ka māksliniekiem vispār nevajadzētu precēties, un divpadsmit sekojošajās novelēs atklāj, ka sieviete, kas apprecējusi mākslinieku, agri vai vēlu kļūst par nervozu histēriķi.³⁹ Līdzīgs liktenis sagaida Mopasāna noveles varoni Žozefīni, kura jau pirms kāzām demonstrē savu straujo raksturu, pēc mīlotā provokācijas izlecot pa logu un zaudējot spēju staigāt.

Žozefīni nesatrauc tikumīga dzīve. Nelaulāta viņa dzīvo kopā ar mākslinieku Žanu Simē īrētā vasaras mājiņā un nelūdz, lai viņu apprec. Kad mīla ir galā, Žans kopā ar atvadu vēstuli Žozefīnei atstāj divdesmit tūkstošus franku, līdzīgi, kā to dara Žiljēns romānā “Kāda dzīve”, “atpirkdamies” no kalpones, kurai radījis bērnu. Tas ir kapitāls, ar ko modele varētu sākt jaunu dzīvi, taču šis žests, kas liek salīdzināt Žozefīni ar pērkamu sievieti, neapšaubāmi viņu aizskar. Viņa dodas pie Žana, lai atdotu naudu, taču viss, ko viņa vēlas, ir, lai viņš atgrieztos. Viņa nevēlas laulību, tikai mīlestību. Tomēr, kad Žozefīne zaudē spēju staigāt, Žans ir goda vīrs un apņēm invalīdi par sievu, taču šī laulība nav svētīta ar mīlestību.

Vienīgais patiešām neatkarīgās sievietes, varētu pat teikt – biznesa sievietes tēls pētāmajos literārajos darbos ir Teljē kundze novelē “Teljē nams”. Šī atraite un prieka nama vadītāja ir skaista, gudra, bagāta, līdz ar to iekārojama, bet saglabā savu reputāciju nevainojamu, neielaižoties nekādās attiecībās ar publiskā nama klientiem.

Arī viņas profesija viņas godu nemaitā, jo laukos prostitūcija nav tāds tabu kā pilsētā: “*Pilsētās aizspriedums pret prostitūciju ir ļoti skarbs un dedzīgs, bet Normandijas laukos tā nav. Zemnieks mēdz sacīt: “Tas ir labs amats,” – un sūta savu bērnu vadīt meiču harēmu, tāpat kā sūtītu pārvaldīt jaunavu pansionātu.*”⁴⁰

Teljē kundze rūpējas par savām padotajām, cenšoties to starpā radīt draudzīgas attiecības, vedot viņas izbraukumos pie dabas un pat ņemot līdzī personīgos ceļojumos.

³⁷ Mopasāns, Gijs de. Pozētāja. No: Mopasāns, Gijs de. *Isonas kundzes rožu princis*. Rēzekne: Apgāds “Daugava”, 2015, 49.-56.lpp., 52.lpp.

³⁸ Turpat, 50.lpp.

³⁹ Daudet, Alphonse. *Les femmes d'artistes*. Pieejams: http://www.atramenta.net/lire/les-femmes-dartistes/10532/1#oeuvre_page [skatīts 2016, 27.apr.]

⁴⁰ Mopasāns, Gijs de. Teljē nams. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 231.-256.lpp., 231.lpp.

Prostitūtas ir ļoti pieķērušās savai saimniecei: “*Tās noskūpstīja madāmu gluži kā mīļu, labvēlīgu un piekāpīgu māti.*”⁴¹

Gija de Mopasāna literārajos darbos **sieva** ir vīra īpašums – vīram pieder viņas manta, viņš ir tiesīgs viņu fiziski iespaidot un seksuāli izmantot. Sievas galvenās funkcijas ir palīdzēt vīram gūt panākumus un radīt viņam bērnus. **Mātes** pienākums ir gādāt, lai meita izdevīgi apprecētos, bet **meitas** uzdevums ir saglabāt savu nevainību līdz kāzām, tajā pašā laikā piesaistot precinieku uzmanību. **Kalpones** ir uzticīgas un padevīgas savam saimniekam, pat ja tas nozīmē atdoties arī seksuāli, bet **prostitūtas** cienījamā sabiedrībā netiek pieņemtas, kamēr vīrieši, kas viņas apmeklē, savu sociālo statusu nezaudē.

⁴¹ Mopasāns, Gijs de. Teljē nams. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 231.-256.lpp., 232.lpp.

2. SIEVIETES PSIHOLOĢISKĀ STĀVOKĻA TĒLOJUMS GIJA DE MOPASĀNA LITERĀRAJOS DARBOS

Simona de Bovuāra (*Simone de Beauvoir*) savā darbā “Otrais dzimums” (*Le deuxième sexe*) raksta, ka “ne jau daba ir tā, kas definē sievieti, bet gan sieviete definē sevi atkarībā no tā, kā viņas gars cīnās ar dabu”⁴². Arī Gija de Mopasāna darbu literārās varones ļoti atšķirīgi reaģē uz sava laika sabiedrības radītajiem noteikumiem, kas nav vienlīdzīgi pret abiem dabas radītajiem dzimumiem. Viņu gara pasaules ir dažādas, tāpēc, pētot sieviešu tēlu psiholoģisko stāvokli, nepieciešama daudz individuālākā pieeja nekā, pētot sievietes sociālās lomas.

Sievas tēlu grupā varones jau ir sasniegušas to dzīves stabilitāti, ko nodrošina laulība. Laikā, kad sievietes joprojām ir finansiāli atkarīgas no vīrieša, laulība nozīmē drošību un, kā tas atklājās, pētot Līzītes tēlu, arī stāvokli sabiedrībā. Šī iemesla dēļ sievietes par savas dzīves galveno uzdevumu izvirza laulību un bērnu radīšanu un par katru cenu cenšas to īstenot. Kad fermas kalpone Roze saprot, ka gaida bērnu no Žaka, viņas pirmās emocijas nav laime par gaidāmo bērniņu vai bailes no dzemdībām. Viņas vienīgā doma ir tā, ka viņai steidzami un jebkādiem līdzekļiem, pat ja tas nozīmētu lūgšanos un pazemojumus, jāpiespiež Žaks viņu apprecēt. Viņa nedomā par to, vai mīl Žaku un vai būs kopā ar viņu laimīga, svarīgi tikai ir būt drošībā, tātad laulībā brīdī, kad bērnam jānāk pasaulē.

Jau minētajā darbā Bovuāra apraksta uzvedības modeli, kāds bieži sastopams ne vien sieviešu vidū, bet arī citu sieviešu dzimtes dzīvnieku starpā – mātīte pati izaicina tēviņu, tomēr, kad tēviņš tai tuvojas, tā patiesās bailēs izvairās no dzimumakta. Šī uzvedība dzīvnieku pasaulē skaidrojama ar mātītes dzimumtieksmi savienojumā ar bailēm no grūtībām, kas sagaida apaugļošanās rezultātā, - uz laiku apgrūtināta vai zaudēta spēja medīt un nodrošināt sev ēdienu un vēlāk vēl viena dzīvība, ko barot. Cilvēku sugas sieviešu vidū šo uzvedību nosaka gan tie paši, gan vēl kādi apsvērumi – viņas vēlas apprecēties, tas ir galvenais viņu dzīves mērķis, tāpēc nepieciešams piesaistīt sev pretējā dzimuma uzmanību, tomēr tajā pašā laikā jāšargā sava nevainība.⁴³ Roze to cītīgi šargā, taču pēc tam, kad Žaks apsolījis viņu precēt, viņas priekam nav robežu, tāpēc meitene velta viņam visu savu maigumu, cenšas izpatikt un atdod sevi visu.

Seksualitāte jaunajās sievietēs atraisās pamazām. Romānā “Kāda dzīve” Žanna kāzu naktī ar milzīgām bailēm gaida gultā Žiljēnu. Viņu aizvairo jauneklā vēlme steigties un iegūt viņu, iztiekot bez romantikas, sarunām un mīlestības pilniem glāstiem, lai pēc dzimumakta zaudētu jebkādu interesi par viņu. Sekss viņai nozīmē tikai sāpes un aizvainojumu: “*Rupjā*

⁴² Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. London: Jonathan Cape, 1956, 65.lpp.

⁴³ Turpat, 75.lpp.

pieskāriena satriekta, viņa aizelsās; viņa gribēja vienīgi aizbēgt, aizskriet projām un ieslēgties kaut kur, tālu no šā cilvēka. [...] Pēkšņi viņu caururba asa sāpe, un viņa iestenējās, locīdamās Žiljēna skavās, kamēr viņš rupji viņu ieguva. [...] Tā kā Žiljēns vairs nekustējās, viņa lēnām pievērsa viņam skatienu un ieraudzīja, ka viņš ir aizmidzis. Viņš gulēja ar pavērtu muti, mierīgu seju. Aizmidzis! Žanna nespēja tam ticēt, viņa bija sašutusi, un šis miegs viņu pazemoja vairāk nekā rupjā varmācība, ar kādu viņš bija izturējies. Tātad viņa Žiljēnam ir tikpat kā kura katra garāmgājēja, ja viņš šādā naktī var gulēt! Tātad tas, kas starp viņiem bija noticis, viņam neko sevišķu nenozīmēja? Ak, labāk viņš būtu viņai iesitis, vēl izvarojis, mocījis ar pretīgiem glāstiem līdz samaņas zaudēšanai.”⁴⁴ Šai citātā skaidri nolasāms, ka sieviete labāk piedod vīrietim sitienus un sāpes nekā vienaldzību. Iespējams, Žanna nojauš, ka Žiljēnam viņa nav pirmā, un viņu sadusmo, ka līgavainim šis notikums nav tik īpašs kā līgavai.

Kāzu ceļojumā, kad Žiljēns ir īpaši laipns pret Žannu, viņa pirmoreiz mostas iekāre. Visu ceļojuma laiku abu starpā valda harmoniskas seksuālas attiecības, taču, atgriežoties mājās, Žiljēns zaudē laipnību un uzmanību pret Žannu, tāpēc intīma tuvība viņai atkal kļūst nepatīkama: “*Ar dvēseli un miesu viņa sacēlās pret laulātā drauga neremdināmām iegribām, padodamās padevīgi, tomēr ar riebumu un juzdamās pazemota, jo saskatīja tajās kaut ko dzīvniecisku, apkaunojošu, īsi sakot, neķītrību.*”⁴⁵ Kad Žanna atklāj Žiljēna neuzticību, viņa uz mūžu zaudē interesi par seksu. Viņa nicina ikvienu, kas, ļāvies iekārei, uzsāk seksuālas attiecības ārpus laulības, un salīdzina šos ļaudis ar lopiem. Savas guļamistabas durvis viņa tur aizslēgtas.

Ļoti atšķirīga ir sieviešu reakcija pret vīra neuzticību. Žannai vīra klātbūtne ir grūti paciešama, tomēr par šķiršanos viņa nedomā. Viņas risinājums ir uzbūvēt pašai savu pasauli paralēli Žiljēna pasaulei, kā rezultātā viņi reizē dzīvo un nedzīvo kopā – viņi reti tiekas lielajā pilī, maz runā un guļ atsevišķās istabās. Viņa izliekas nemanām Žiljēna dēkas, lai tikai nebūtu ar viņu lieku reizi jāsarunājas. Sieviete pieņem viņa finansiālos un mājas kārtības noteikumus, lai izvairītos no skandāliem, taču dziļi nicina savu vīru. Viņš tai ir derīgs tikai vienam mērķis – bērna radīšanai, bet, kad vīrietis atklāj, ka vairs nedomā sievu apaugļot taupības nolūkos, viņas guļamistabas durvis tam ir slēgtas uz visiem laikiem.

Romānā “Mīlulis” Madlēnas stratēģija ir līdzīga, tomēr nedaudz atšķirīga. Viņa nojauš par vīra paralēlo dzīvi, tāpat kā Žanna nepievērš tai uzmanību, turklāt vēl izmanto to savā labā – kamēr vīrs ir aizņemts ar mīļāko, viņa var nodoties pati savām dēkām. Abu starpā valda

⁴⁴ Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 51.lpp.

⁴⁵ Turpat, 56.lpp.

pieklājīgas, taču ne tuvas vai atklātas attiecības. Ko šī varone jūt patiesībā, uzzināt nav iespējams, jo autors viņas iekšējos pārdzīvojumus mums neatklāj.

Izbrīnu raisa Žannas mātes Adelaidas attieksme pret vīra romāniem. Zināms, ka arī viņa pārkāpusi laulību, turklāt viņas mīļākais bijis vīra labākais draugs. Tomēr pārsteidzošs ir viņas miers, dzirdot runājam par vīra neuzticību: *“Baronesei, kaut gan vēl nebija nožuvušas asaras, pavīdēja uz lūpām smaida ēna, atceroties sava vīra nerātņības, jo viņa bija no tām sentimentālajām, viegli aizkustināmajām un labsirdīgajām sievietēm, kurām mīlas dēkas ir svarīga dzīves sastāvdaļa.”*⁴⁶ Rodas iespaids, ka viņu vīra sānsoli pat uzjautrina. Iespējams, tas skaidrojams ar to, ka tās ir tikai atmiņas, un Adelaida tāpat kā viņas vīrs jau ir gados - viņu laulību vairs neapdraud.

Visgrūtāk paciest vīra dzīvesveidu ir Madlēnai novelē “Maska”. Viņas vīrs jau kopš jaunības metas katrā mīlas dēkā, kas viņa ceļā pagādās, bez tam nelaiž garām izdevību par visām savām mīlas trofejām palepoties sievai, neizlaižot ne vissīkāko detaļu. Sieviete reizē māt ziņkāre, kas rodas no vēlmes gūt kaut nelielu kontroli pār laulātā dzīvi, gan arī sāpes, dzirdot katru vārdu. Viņa gadiem ilgi pārdzīvo, tomēr neko neliek manīt vīram, jo baidās viņu pazaudēt. Milzīgs prieks sievu pārņem, kad viņa ierauga vīra deniņos sirmus matus – šī sieviete gaida vecumu ar cerību, ka tad viņas vīrs piederēs tikai viņai vienai, tomēr šai cerībai nav lemts piepildīties. Dēkainis katru vakaru paslēpies aiz maskas tēlo jaunekli un dodas uz kabarē, lai baudītu sieviešu tuvumu un atstātu uz tām iespaidu, tā nodarot pāri gan savai veselībai, gan savai sievai.

Līdzīgā situācijā ir Klotilde de Marela romānā “Mīlulis”, lai arī nav informācijas par to, ka viņas vīrs būtu neuzticīgs. Viņai nākas dalīt ar citām sievietēm savu mīļāko Žoržu Diruā. Lai arī, pati būdama precēta ar citu vīrieti, viņa nav tiesīga neko Žoržam pārnest, viņa savas sāpes neprot noslēpt un rīko skandālus katru reizi, kad uzzina, ka Mīlulis paralēli viņu attiecībām apmeklē prostitūtu Rašeli, ka viņš precēs viņas labāko draudzeni, ka viņam bez Klotildes ir vēl kāda mīļākā, un kad gaismā nāk tas, ka viņš precēs jauno Sizannu Valteri. Klotildi moka greizsirdība, viņa apvainojas un mēnešiem ar viņu netiekas, taču vienmēr galu galā atgriežas viņa skavās.

Tomēr sievas laulības pārkāpšanā neko daudz neatšķiras no saviem vīriem. Kāpēc viņas ir neuzticīgas? Simona de Bovuāra uzskata, ka laulībā (tādā, kāda tā ir, kamēr sieviete nestrādā algotu darbu) patiesi laimīgs var būt tikai vīrietis, jo katram cilvēkam dzīvē nepieciešama gan pastāvība, gan mainība. Kamēr sieviete dienu pavada mājās, rūpējoties par bērniem un uzturot ģimenisku atmosfēru, vīrietis dodas cilvēkos, gūst jaunus iespaidus un

⁴⁶ Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 97..lpp.

kāpj pa karjeras kāpnēm. Pa dienu viņš bauda mainību, bet vakarā var mierīgs atgriezties pastāvībā, kuru uztur sieva. Turpretī viss, kas tiek sievietei, ir pastāvība, un tas dzīvi dara ļoti vienmuļu.⁴⁷

Literārajos darbos aprakstītās sievas, kas strajumu dzīvei piešķir, nododoties mīlas dēkām ārpus laulības, ir Madlēna, Klotilde un Virdžīnija romānā “Mīlulis”, kā arī Adelaida un Žilberte romānā “Kāda dzīve”. Lielākā daļa šo dāmu to dara tikai sava prieka pēc, jo ir patiesi iemīlējušās savos mīļākajos, taču viena no viņām vēl pamanās gūt kādu profesionālu ieguvumu no šīm attiecībām - Madlēna mīlas rotaļu starplaikos no sava mīļākā - ārlietu ministra Laroš-Matjē kunga - uzzina konfidenciālu informāciju, kas lieti noder viņas vīra Žorža Diruā žurnālista slavas kaldināšanai.

Garlaicībai lemto sievas dzīvi atklāj Žanna, atgriežoties no kāzu ceļojuma: “*Viņa aptvēra, ka viņai vairs nav nekā, ko darīt, nekad vairs nekā nebūs, ko darīt. [...] Žannas gaidas pēc mīlestības uzreiz bija piepildījušās. Gaidītais, sastaptais, iemīlēties un pēc dažām nedēļām bez īpašām pārdomām apprecētais vīrietis aiznesa viņu savos apkampienos, tā ka viņa nepaguva īsti attapties. Taču tagad pirmo dienu saldā īstenība pārvēršas par ikdienišķu īstenību, kas aizver durvis nenoteiktām cerībām, burvīgajam satraukumam par nezināmo. Jā, vairs nebija, ko gaidīt. Tātad nav vairs, ko darīt, ne šodien, ne rīt, vispār nekad. To visu viņa nojauta pēc zināmas vilšanās sajūtas – sapņi bija gaisuši.*”⁴⁸ Garlaicība slēpjas ne vien nestrādājošās sievas dzīves bezdarbībā, bet arī faktā, ka, ja sievietes dzīves vienīgais uzdevums ir apprecēties, viņai vairs nav mērķa, uz ko tiekties, nav, ko gaidīt, kad šis uzdevums ir izpildīts.

Tomēr Žanna mierinājumu nemeklē mīļākā skavās. Viņa koncentrējas uz nākamo sievietes uzdevumu – radīt un audzināt bērnus. Piedzimst Pols, un, ja vien vīrs atļautu, viņa noteikti dāvinātu Polam arī kādu māsiņu vai brālīti. Tomēr Žanna apprecas septiņpadsmit gadu vecumā un gadu pēc laulībām laiž pasaulē dēlu. Kad viņš ir pieaudzis un neatkarīgs, viņa māte vēl nav sasniegusi četrdesmit gadu vecumu. Kam dzīvot pēc tam? Žanna dzīvei vairs neredz jēgu. Viņa dienu no dienas dzīvo atmiņās vientuļa un nomākta, un, visticamāk, tā arī beigtu savu dzīvi, ja vien Polam nepiedzimtu meitiņa, par kuru, tā kā Pola sieva ir mirusi, jārūpējas Žannai. Tādā veidā mazmeita no jauna piešķir Žannas dzīvei jēgu un dzīvesprieku.

Viņas māte Adelaida pēc meitas pieaugšanas dzīvo atmiņās. Reizēm viņa visu dienu mēdz pavadīt, pārlasot vēlreiz un vēlreiz jaunības dienu vēstules. Rodas sajūta, ka viņa ir pa

⁴⁷ Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. London: Jonathan Cape, 1956, 419.lpp.

⁴⁸ Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve*. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 65.lpp.

īstam dzīvojusi tikai pirms kāzām vai arī periodā, kad viņai bijis mīļākais, pārējā laikā viņa tikai veldzējas atmiņās par šo īso dzīves mirkli.

Par laulību konsultantu visbiežāk pētāmajos darbos kalpo mācītājs. Pie garīdznieka vēršas gan Žanna, gan Roze jautājumā par ģimenes pieaugumu. Mācītājs dod padomus, kā atrisināt problēmas laulāto seksuālajās attiecībās. Sievietes arī ārpus grēksūdzes uztic viņam visu, ko nevar atklāt nevienam citam. Roze visiem līdzekļiem izvairās baznīckunga satikšanas laikā, kad, nevienam nezinot, gaida ārļaulības bērnu. Viņai kauns par savu grēku, turklāt viņa ir pārliecināta, ka mācītājs, tikai ieraugot viņu, visu sapratīs, jo “*viņam piemīt pārdabiska vara lasīt cilvēku sirdis*”⁴⁹. Romānā “Kāda dzīve” tieši vietējais kirē ir tas, kas nolīdzina domstarpības Žiljēna neuzticības sakarā un panāk, ka Žanna paliek kopā ar savu vīru. Šo garīdznieka amatu ieņemot jaunam mācītājam, Žanna kļūst par viņa galveno sekotāju. Vīlusies ģimenes dzīvē, viņa kļūst ārkārtīgi reliģioza un, nicinot neķītrības, atbalsta jauno baznīcas maksimālistu tikumības ieviešanas centienos. Autors uzsver, ka tieši sievietes parasti ir kaislīgākas savā ticībā nekā vīrieši: “*Žannas ticība dibinājās tikai uz jūtām; kā visas sievietes, viņa bija noskaņota mazliet mistiski.*”⁵⁰ Arī Virdžīnija Valtere romānā “Mīlulis” salauztu sirdi cenšas dziedēt reliģijā.

Žannu šokē līdz ar kāzām zaudētā neatkarība. Visu naudu, ko viņas māte iedevusi jaunajai sievai līdzī kāzu ceļojumā, atņem Žiljēns un patur sev. Citas sievietes pret šādu rīcību nodrošinās jau iepriekš, kā to dara Madlēna, uzstādot savus noteikumus Žoržam, ja viņš vēlas iegūt tās roku: “*Laulības man nenozīmē važas, bet sadraudzību. Es vēlos būt brīva, vēlos saglabāt pilnīgu rīcības brīvību vienmēr. Es neciestu ne kontroli, ne greizsirdības izpaudumus, ne strīdus par manu izturēšanos. [...] Vīrietim arī vajadzētu apņemties uzskatīt mani par līdztiesīgu, par sabiedroto, nevis par zemāku radījumu, par padevīgu un paklausīgu laulāto draudzeni. Zinu, ka lielais vairums ļaužu ir citādos uzskatos, bet es savu nedomāju mainīt.*”⁵¹ Madlēnai neatkarība ir svarīgāka par visu. Viņa jau pirms kāzām brīdina, ka savus paradumus nemainīs un turpinās regulāri tikties, ar ko vien vēlēšies. Bovuāra raksta, ka neprecētu meiteņu stingrās uzraudzīšanas dēļ dažas no tām “precas tāpēc, lai būtu brīvas”. Kamēr viņas ir jaunas un brīvas, viņu šķīstums ģimenē un sabiedrībā tiek tā sargāts, ka, lai sevi nekompromitētu, viņa bez vecāku klātbūtnes nedrīkst tikties ar pretējo dzimumu. Stājoties laulībā, viņas vairs netiek uzraudzītas un var atļauties daudz vairāk.⁵² Tādu brīvību apprecoties ir ieguvusi Klotilde de Marela, kuras vīrs strādā citā pilsētā un mājās atgriežas

⁴⁹ Mopasāns, Gijs de. Kādas fermas kalpones stāsts. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 143.-160.lpp., 148.lpp.

⁵⁰ Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 140.lpp.

⁵¹ Mopasāns, Gijs de. *Mīlulis*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 204.lpp.

⁵² Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. London: Jonathan Cape, 1956, 420.lpp.

tikai reizi mēnesī. Sieviete nekontrolē neviens, un viņa vairāk nekā citas dāmas atļaujas būt koķeta.

Nav skaidri saprotams, vai Madlēna patiešām mīl Žoržu, vai tikai laulības ar viņu šķiet izdevīgas. Viņa ir pieradusi strādāt, sava bijušā vīra vietā sacerot rakstus avīzei. Arī Žoržs ir žurnālists tai pašā avīzē, un kāzas ar viņu atkal ļautu izpausties Madlēnas rakstnieces talantam: “*Man ļoti trūkst tā visa, patiešām. Dvēselē es jau biju kļuvusi žurnāliste. Man šis darbs ir ļoti mīļš.*”⁵³ Madlēna ir vienīgais sievietes tēls, kuras personībā jaušamas ilgas pēc darba, kādu pieņemts uzticēt tikai vīrietim. Avīzē “*Franču Dzīve*” gan darbojas divas sievietes, kas, slēpjoties aiz pseidonīmiem, publicē mazus rakstiņus, tomēr Madlēnas ambīcijas ir lielākas, un tās viņa var īstenot, tikai slēpjoties aiz reāla vīrieša vārda. Psihoanalītiķis Alfrēds Adlers (*Alfred W. Adler*) izteicis teoriju, ka sievietes, kam bērnībā bijušas sarežģītas attiecības ar tēvu, mēdz ciest no mazvērtības kompleksa, kas parasti izpaužas, vai nu kā atsacīšanās no savas sievišķības, vai arī kā centieni izrādīt varu pār vīrieti, liekot lietā tieši sievišķību. Šis komplekss mazinoties, kļūstot ar māti.⁵⁴ Madlēnas tēvs ir agri miris, tā vietā par viņu gādājis grāfs Vodreks, lai gan abu attiecības nekad līdz galam netiek atklātas. Viņa ar lielāko prieku konkurētu ar vīriešiem darba tirgū, taču, tā kā viņas laikmetā tas nav iespējams, viņa liek lietā viltību un sievišķīgu šarmu, lai iegūtu vērtīgu informāciju un kā īsta intrigante to liktu lietā. Viņa guļ ar Laroš-Matjē, bet tajā pašā laikā izmanto viņa atklātību pret viņu, ar sava vīra palīdzību publicējot viņa reputāciju nomelnojošus rakstus.

Bērnu Madlēnai ne no viena vīra nav, taču, iespējams, viņa to kompensē, esot saviem vīriem gluži vai mātes vietā. Viņas taktika ir ļoti vienkārša – izvēlēties jaunu entuziastu bez panākumiem, kuru apprecēt un padarīt slavenu. Gan Šarls Forestjē, gan Žoržs Di Ruā uztic šai sievietei savu dzīvi bez nākotnes plāniem un darba spējām, tikai ar lielām ambīcijām, un Madlēna, viņu vietā strādājot, padara vīrus slavenus un ietekmīgus. Kad Žoržs, rūpīgi apguvis savas skolotājas trikus, viņu tomēr pārspēj viltībā, Madlēna pazūd no augstākās sabiedrības, taču žurnālistu vidū kļūst baumas, ka viņa atradusi jaunu izredzēto: “*Jau labu laiku trāpījies lasīt “Spalvā” politiskus rakstus, kas ir briesmīgi līdzīgi Forestjē un Di Ruā rakstiem. Tos paraksta kāds Žans Ledols, glīts, saprātīgs jauneklis, kas ir no tās pašas sugas vīriešiem kā mūsu draugs Žoržs. Šis Ledols ir iepazinies ar Žorža bijušo sievu. No tā es secinu, ka viņa mīl iesācējus un vienmēr tos mīlēs.*”⁵⁵

Literārajos darbos attēlotajām **mātēm** dzīvesveidi ļoti atšķiras atkarībā no tā, vai viņu bērni ir mazi vai jau pieauguši. Pavisam mazs bērniņš ir fermas kalponei Rozei, Žannai, Rivē

⁵³ Mopasāns, Ģijs de. *Mīlulis*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 207.lpp.

⁵⁴ Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. London: Jonathan Cape, 1956, 69.lpp.

⁵⁵ Mopasāns, Ģijs de. *Mīlulis*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 392.lpp.

kundzei novelē “Teljē nams” un Klotildei, bet Virdžīnija audzina divas meitas precību gados, aptuveni tai pašā vecumā, kā romāna beigās Žannas dēls Pols. Mātes jau pieaugušiem bērniem ir Adelaida, kā arī Difūra kundze un viņas māte novelē “Izbraukums laukos”.

Simona de Bovuāra norāda, ka, ja mātei grūtniecības laikā ir sliktas attiecības ar bērna tēvu, pastāv liela iespēja, ka viņa sāks ienīst arī savu gaidāmo bērnu.⁵⁶ Roze, kad viņu pametis nelietīgais bērna tēvs, savu dēlu uzskata tikai par apgrūtinājumu un visu nelaimju cēloni. Žanna bērnu negrib un baidās, ka tas var līdzināties savam tēvam. Viņa pat izjūt fiziskas bailes par savu ķermeni, kad uzzina, ka ir stāvoklī: “*Viņai tūlīt pat šķita, ka viņā jau kaut kas sakustas. [...] Naktī viņa nevarēja aizmigt, viņu turēja nomodā jaunā un neparastā apziņa, ka viņā zem sirds dzīvo bērns. [...] Tad viņas dvēselē iestrāvoja neprātīgs dumpīgums, milzīga tieksme lādēties un izmisīgs naidis pret šo vīrieti, kas bija viņu pazudinājis, un pret nepazīstamo bērnu, kurš viņu bendē nost.*”⁵⁷ Bovuāra skaidro, ka sieviete, kas nav apzināti vēlējusies grūtniecību, bieži gaidāmo bērnu izjūt kā svešķermeni, kas parazitē no viņas ķermeņa.⁵⁸

Tāpat viņa norāda, ka sievieti, kas gaida bērnu, psiholoģiski ļoti satuvinās ar savu māti. Bērnām nākot pasaulē, viņa pati zemapziņā ieņem savas mātes lomu.⁵⁹ Rozes grūtniecība sakrīt ar viņas mātes slimības saasinājumu, un, uzzinājusi par mātes veselības stāvokli, Roze neciešamās ilgās traucas pie viņas. Nākamajā dienā pēc mātes nāves Roze laiž pasaulē dēlu, pret kuru, pilnīgi negaidot, izjūt milzīgu maigumu: “*Tad viņas tik ilgi nomocītajā sirdī it kā rītausma atplauka līdz šim nezināma mīlestība pret vārgulīti.*”⁶⁰ Zaudējusi pati savu māti, Roze pirmoreiz sajūt sevī mostamies mātes mīlestību pret dēlu.

Tomēr neviena sieviete nav imūna pret sava mazulīša raudām. Šķiet, negaidīto mīlestību pret jaundzimušajiem bērniņiem abas jaunās māmiņas atrod tieši tad, kad izjūt jauno dzīvību neaizsargātību un bezpalīdzību. Gan Žanna, gan Roze dzemdē pirms laika, un tas, ka par zīdainīšu dzīvību jācīnās, tikai iekvēlina mātes mīlestību: “*Jaunpiedzimuša bērna vārgais ļaudiens ieplūda viņai dvēselē, sirdī, visā izmocītajā ķermenī, un ar neapzinātu kustību viņa tiecās izstiept rokas. Viņā uzbangoja prieka vilnis, tieksme pēc jaunas, nupat izplaukušas laimes. Vienā mirklī viņa bija kļuvusi atbrīvota, nomierināta un laimīga – tik laimīga, kāda viņa nekad nebija bijusi.*”⁶¹

⁵⁶ Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. London: Jonathan Cape, 1956, 476.lpp.

⁵⁷ Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 103.lpp.

⁵⁸ Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. London: Jonathan Cape, 1956, 475.lpp.

⁵⁹ Turpat, 475.lpp.

⁶⁰ Mopasāns, Gijs de. Kādas fermas kalpones stāsts. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 143.-160.lpp., 149.lpp.

⁶¹ Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 104.lpp.

Kā jau aprakstīts iepriekš, Žanna sevi realizē tikai caur bērniem. Viņa komunicē ar savu vīru tikai nolūkā radīt vēl vienu bērnu. Viņa ir tik apsēsta ar šo domu, ka gatava melot Žiljēnam, ka ir stāvoklī, lai viņš vairs nemēģinātu izsargāties un nepārtrauktu dzimumaktu tieši pirms ejakulācijas. Šādas sievietes, kas savā partnerī redz tikai apaugļotāju, spermas donoru Bovuāra sauc par amazonēm. Šīs sievietes bez bērna neapzinās sevi kā individuālu vērtību.⁶²

Viņa min arī apstākli, ka sievietes, kas bērniībā ļoti apbrīnojušas savu tēvu, vēlāk meklē šo savu ideālu potenciālajā vīrā. Tas viņās raisa vēlmi reizē pakļauties kādam tāpat kā tēvam un reizē arī līdzināties viņam, izjūtot varu pār kādu citu. Tā kā vīru kontrolēt viņa nevar, tieši mātes lomā viņas saredz iespēju iegūt šo varu, nepārtraukti kontrolējot savus bērnus.⁶³ Žanna, kuras attiecības ar tēti ir daudz ciešākas nekā ar mammu, kļūst pilnīgi atkarīga no sava dēla klātbūtnes. Naktīs viņa neguļ, bet sēž pie mazuļa šūpuļa, vērojot katru viņa elpas vilcienu, viņa runā tikai par savu bērniņu, viņa nevēlas iziet cilvēkos, jo tas nozīmētu atstāt mazuli mājās. Puikam neko neliedz, un, kad pienāk skolas laiks, Žanna kategoriski pretojas zēna sūtīšanai uz internātskolu. Pieradusi pie dēla pastāvīgas klātbūtnes, viņai ir neciešami grūti paciest, ka viņš izvēlas laiku pavadīt nevis ar viņu, bet saviem vienaudžiem.

Romānā "Mīlulis" Žoržs Diruā iekaro Klotildes sirdi, vispirms iegūstot viņas mazās meitiņas Lorīnas cieņu un mīlestību. Klotilde pievēršas Žoržam tikai tad, kad redz, cik ļoti viņš rūpējas par viņas bērnu. Šī neapzinātā rīcība liecina, ka Klotilde nekad neizvēlētos vīrieti, kam ir vienaldzīga viņas atvase.

Žannas māte Adelaida ļoti satraucas par meitas kāzu nakti. Šķiet, viņa pati savējo atceras ar lielām sāpēm, jo viņa par to nespēj runāt ar savu meitu un pat atsakās to darīt, kad barons to viņai lūdz, lai arī baronese nekad nemēdz runāt pretī vīram. Viņai meitas ir ārkārtīgi žēl, tāpēc viņa raudot lūdzas Žiljēnam, lai viņš ir uzmanīgs pret viņas mazo meitiņu.

Virdžīnija Valtere romānā "Mīlulis" turpretī nespēj domāt par meitas kāzu nakti, jo ir neprātīgi iemīlējusies viņas vīrā. Tā ir neciešama greizsirdība, kas liek mātei ienīst savu meitu par viņas jaunību. Tomēr biežāk mātes ir greizsirdīgas uz savu dēlu sievietēm un neieredz tās ne acu galā. Žanna nevar ciest Pola iecerēto ne tikai tāpēc, ka tā nav cienījama sieviete, bet arī tāpēc, ka viņas dēļ Žanna vairs nesatiek savu dēlu. Viņa uzskata, ka šī meitene viņas dēlu ir nolaupījusi. Žanna priecājas par savas vedeklas nāvi, jo tā ļauj viņai atgūt varu pār Polu. Arī Žorža Diruā māte jau no pirmā acumirkļa izjūt dedzīgu nepatiku pret sava dēla sievu. Viņa

⁶² Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. London: Jonathan Cape, 1956, 477.lpp.

⁶³ Turpat, 70.lpp.

būtu vēlējusies, ka Žoržs mājās pārved kādu, kas būtu līdzīgāka viņai pašai, kādu, kas nebūtu ne tik skaista, ne gudra, ne bagāta. Jaunā vedekla viņa raisa mazvērtības kompleksus.

Literārajos darbos attēlotās **meitas** ir pavisam līdzīgas - Žanna, Sizanna un Anriete. Visu meitu domas aizpilda romantiski sapņi par satikšanos ar liktenīgo vīrieti, gaidāmo bildinājumu un kāzām. Viņas lasa vienveidīgus romānus par mīlestību un cer to pēc iespējas ātrāk pieredzēt. Taču viņu sapņi ir naivi romantiski, tajos nav kaisles, un par seksualitāti viņas vēl neko nezina. Lai šos sapņus piepildītu viņas gatavas uz visriskantākajām avantūrām – jo bruņiniecišķākām, jo labāk. Sizanna, piemēram, ir tik sajūsmināta par to, ka Žoržs viņu nolaupa ne jau tāpēc, ka nesavtīgi mīlētu jaunekli, bet gan tāpēc, ka tas viņai atgādina kāda romāna sižetu un nu viņai ir iespēja būt tā galvenajai varonei.

Gan Žanna, gan Anriete ne mirkli neizvērtē savu vecāku lēmumus, pat ja tie pilnībā nosaka viņu dzīvi. Tikai Sizanna, savas aizraušanās iedvesmota, ir pietiekami drosmīga, lai atteiktu vecāku izraudzītajam līgavainim un rīkotos pretēji viņu plāniem. Žanna nekad nerunā pretī vecākiem, tādēļ paklausa mātei un tēvam, kad tie lūdz viņu palikt kopā ar Žiljēnu, par spīti viņa nodevībai. Savukārt Anrietes dzīve ir absolūti nolemta, un arī viņas prātu nemoka nekādas šaubas par vecāku taisnību, tikai bezpalīdzīgas skumjas.

Simona de Bovuāra savā darbā raksta, ka jaunas meitenes biežāk nekā puisi piedzīvo pēkšņas bailes pāris dienas pirms kāzām. Tas šķiet paradoksāli, jo sievietēm, kā tas jau iepriekš darbā aprakstīts, kāzas ir daudz nozīmīgākas un dara lielāku gandarījumu nekā vīriešiem, tomēr viņām tās nozīmē arī pilnīgi šķiršanos no savas pagātnes. Ja meitene ir pieķērusies mammai un tētim, viņai var būt ļoti grūti pieņemt, ka turpmāk viņa piederēs vīram, nevis tēvam un ka būs jāšķiras no kopdzīves ar vecākiem.⁶⁴ Šķiet, tieši tas ir atgadījies Žannai pirms kāzām: “*Viņa juta tikai pilnīgu tukšumu visā ķermenī, it kā kauli, asinis un muskuļi zem ādas būtu izkusuši; ņemdama kaut ko rokā, viņa manīja, ka pirksti ļoti dreb.*”⁶⁵ Šī apātija meiteni nepamet visu kāzu dienu un pēc šīs dienas ik pa laikam atgriežas.

Tikai pēc kāzām Žanna aptver, ka nemaz nepazīst savu vīru: “*Viņai šķita, ka viņa ir iegājusi kādā citā pasaulē, uzkāpusi uz citas planētas un ir šķirta no visa, ko līdz šim pazinusi un mīļojusi. Viņas dzīvē un apziņā viss bija sajucis, iešāvās prātā pat doma: “Vai es mīlu savu vīru?” Pēkšņi Žiljēns viņai parādījās kā svešinieks, kuru viņa tikko pazina. Pirms trim mēnešiem Žanna nemaz nezināja, ka viņš dzīvo pasaulē, un tagad viņa bija šā vīrieša sieva. Kāpēc tā? Kāpēc vajadzēja tik ātri mesties laulībā kā bedrē, kas atvērusies zem kājām?”*⁶⁶ Viņa visu savu apzināto mūžu bija sapņojusi tikai par romantisku mīlestību, kas noslēdzas ar

⁶⁴ Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. London: Jonathan Cape, 1956, 422.lpp.

⁶⁵ Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 44.lpp.

⁶⁶ Turpat, 48.lpp.

kāzām. Pat viņas istabas sienas rotā gobelēni, kas atveido dažādus naivus mīlestības stāstus. Viņa tik strauji bija tiekusies piedzīvot šo romantiku un tās noslēgumā kāzas, ka nebija bijis tik svarīgi, ar ko kopā tas notiek. Savā kāzu dienā viņa piepeši apjauš, ka nenojauš, kas seko aiz katras pasakas noslēguma – kāzām, un tas viņu biedē.

Autors demonstrē sieviešu dzīves nolemības traģēdiju, rādot kontrastu starp neprecētu meiteņu cerībām un precētu sievu realitāti.

Kalpones, lai arī ir pilnīgi uzticīgas saviem saimniekiem un tos dievina tāpat kā savus vecākus, tomēr savā dzīvē ir pilnīgi vienas. Viņām līdžās nav neviena ģimenes locekļa un nav arī vīra, kam varētu uzticēt pārdzīvojumus un kas sniegtu emocionālu drošību.

Kalpone pati sargā savu godu, un varbūt tāpēc neviena no abām meitenēm to nenosargā, laižot pasaulē ārļaulības bērnus, turklāt aiz cieņas un padevības viņas nespēj atteikt saimniekiem, kad tie nāk pie viņām apmierināt savu seksuālo iekāri.

Tiesa, kalpones pretēji saimnieku meitām jau agrā jaunībā apzinās savu seksualitāti, un nav lasāms, ka viņām būtu jāpārcieš kādas sāpes, zaudējot nevainību. Tāpat arī dzemdības viņām ir daudz vieglākas, it kā viņu miesu būtu daudz veselīgāka un tuvāka dabai. Žanna pat uzskata, ka tas ir ļoti negodīgi, ka kalpone, laižot pasaulē bastardu, nemocījās sāpēs, kamēr viņa ir tuvu nāvei, dzemdējot godīgā ceļā ieņemtu mazuli. Roze nepretojas saimniekam ne vien paklausības dēļ, bet arī pati savas iekāres vadīta, un autors uzsver, ka tā ir izteiktāka tieši zemākas šķiras cilvēkiem: *“Viņa, protams, nepadevās, bet pretojās glēvi, cīnīdamās arī pret savas pašas instinktu, kas arvien ir spēcīgāks primitīvajiem raksturiem, jo šiem neuzņēmīgajiem un kūtrajiem cilvēkiem trūkst noteiktas gribas.”*⁶⁷

Galū galā tieši abu kalpoņu laulības izrādās laimīgas. Varbūt tas tādēļ, ka viņas neko no dzīves negaida un nepavada jaunību romantiskos sapņos, bet gan sūrā darbā. Ar tikpat dzelžainu apņēmību viņas strādā pie savām laulībām, tāpat kā būtu ķērušās pie jebkura cita darba. Ja ir kāda problēma, viņas nesēro un nepārdzīvo, bet to risina. Roze nevilcinās un meklē padomu pie visiem, ko pazīst, lai atrisinātu problēmu, kas bojā viņas attiecības ar vīru. Pat tad, kad viņš meiteni sit, viņa nenovēršas no viņa, bet meklē konflikta risinājumu. Arī Rozalī nepadodas pat tad, kad ir spiesta iziet par sievu pie pilnīgi sveša vīra, kas viņu izvēlēties saimnieku dotā pūra dēļ. Viņas laulību rezultāts ir daudz labāk izdevies – viņas dēls atšķirībā no saimnieku meitas Žannas dēla izaug par krietnu un labi audzinātu vīrieti, kas rūpējas par savu māti. Tā kā abas kalpones arī pēc kāzām ir spiestas katru dienu strādāt, viņu laulības dzīve nepaiekt garlaicīgā bezdarbībā, kas ir viens no iemesliem, kas augstākās sabiedrības dāmas mudina pārkāpt laulību.

⁶⁷ Mopasāns, Gijs de. Kādas fermas kalpones stāsts. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 143.-160.lpp., 155.lpp.

Prostitūtas, kam autors izrāda lielu godu, pieminēdams tās gluži vai katrā savā darbā, mīlestībā var atļauties būt krietni brīvākas nekā cienījamas sievietes. Viņas var paļauties mirkļa iekārei un bez atlīdzības nodoties mīlas priekiem ar tīkamu jaunekli, kā to dara Rašele romānā “Mīlulis”. Turklāt tādas pērkamas sievietes kā Elizabete Rusē jeb Taulodīte, kura, šķiet, nepieder nevienam prieka namam un, mūsdienu valodā runājot, ir pašnodarbināta, var arī droši atteikt nemīlamam vīrietim savus pakalpojumus, ko nevar teikt par nelaimīgi precētām sievietēm.

No šīs brīvības, tai skaitā finansiālas brīvības, jo prostitūtas tomēr strādā algotu darbu, šīm sievietēm rodas drosme un pašapziņa, kas ļauj pieturēties pie saviem principiem pat ekstremālās situācijās. Apbrīnojama patriotisma vadīta Taulodīte nepārkāpj sev vien zināmas robežas un atsakās atdoties prūšu virsniekam. Vēl kāda prostitūta, kas izceļas ar goda jūtām ir Rašele novelē “Mademoiselle Fifī”, kas, ieradusies izklaidēt prūšu kareivjus, nodur virsnieku, jo viņš atļāvies nīrgāties par Franciju.

Interesanti, ka tāpat kā patriotisms arī reliģija pērkamu sieviešu sirdīs atrod lielāku vietu nekā augstākajā sabiedrībā. Tieši mūķenes ir tās, kam galu galā, kā ieroci lietojot Dieva vārdu, izdodas pierunāt Taulodīti tomēr upurēt godu kā mocekli savu tautiešu labā. Prostitūta Rašele novelē “Mademoiselle Fifī”, glābdamās no atriebības kārajiem prūšiem, skrien tieši uz baznīcu un uztic savu dzīvību garīdzniekiem. Savukārt novelē “Teljē nams” prostitūtas jūtas tik pacilātas iesvētību dievkalpojumā baznīcā, ka ar Rozi priekšgalā visas birdina saviņņojuma asaras tik izjusti, ka aizkustina arī visu pārējo draudzi. Mācītājs īpaši pateicas viņām par sava mūža laimīgāko dievkalpojumu, sakot, ka tieši viņu dēļ, draudzes vidū uz mirkli bijis pats Dievs, jo “*dažkārt viena paša šķīstā jēra labad tas kungs uzmeklē savu ganāmpulku*”⁶⁸. Baznīcas miers prostitūtām liek kavēties nevainīgās bērņības gaišajās atmiņās, kas ir tik lielā pretstatā ar viņu tagadnes dzīvi, ka aizkustina viņu sirdis.

Viss šis savādais izbraukums Teljē prostitūtās raisa lielu mulsumu. Viņas nav pieradušas pie lauku miera un klusuma, tas viņas izsīt no sliedēm, un neviena no meitenēm naktī nevar aizmigt. Viņas nav pieradušas dzīvot skaidrā prātā un dzirdēt pašas savas domas. Iespējams, nepierastais klusums liek pārdomāt savu likteni un dzīves izvēles, kas nav patīkami. Daudz vieglāk šķiet aizmirsties ļaužu burzmā, prieka nama troksnī un šampanieša skurbumā.

Visas prieka meitas izjūt pāri plūstošu maigumu gan pret mazo Teljē kundzes krustmeitiņu, gan pīlēm, ko zemnieki savā grozā ved vilcienā. Viņas pieradušas ik mirkli sniegt un saņemt glāstus, tāpēc citu mīlestības, uzmanības un maiguma izrādīšanu nepazīst.

⁶⁸ Mopasāns, Gijs de. Teljē nams. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 231.-256.lpp., 249.lpp.

Vismaigākā no visām sievietēm ir Roze, kura pirmā metas skūpstīt pīļu galvas un naktī, dzirdējusi mazās krustmeitiņas raudas, steidzas viņu mierināt: *“Roze sajūsmā piecēlās un piesardzīgi, lai nevienu neuzmodinātu, devās uzmeklēt meitenīti. Viņa apguldīja to savā siltajā gultā, piespieda pie krūtīm, skūpstīja un glāstīja, izšķiedzama maigumu pārspīlētā veidā, pēc tam nomierinājusies arī pati aizmiga. Un dievgaldniece līdz pašam rītam dusēja, piespiedusi galviņu pie prostitūtas kailajām krūtīm.”*⁶⁹ Ļoti iespējams, ka pārspīlētais maigums Rozes sirdī rodas no nepiepildītas mātes mīlestības.

Arī pašu prostitūtu sabiedrībā zemākās šķiras sievietes tomēr izrādās patiesākas un cēlākas, lai arī vienkāršākas un neglītākas. Teljē nama pirmā stāva prostitūtas, saviļņotas pēc rīta dievkalpojuma, aizvaino sareibušā saimnieka rupjā uzmākšanās viņu amata mātai. Abas sievietes mēģinu viņu nomierināt, kamēr otrā stāva “aristokrātiskās” intrigantes ar saviem spalgajiem kliegzieniem vīrieti tikai provocē.

Prostitūtu pašcieņu ir viegli aizvainot. Romānā “Mīlulis” ielas meita Rašele, kas par saviem glāstiem nav prasījusi Žoržam naudu, jūtas tik aizskarta par viņa augstprātību, kad vīrietis sabiedrībā izliekas viņu nepazīstam, ka nolemj viņam atriebties: *“Kad tu guli ar kādu sievieti, tad vismaz sveicini viņu! Ja esi atnācis ar citu, tad tas nav iemesls, lai tu mani vairs nepazītu. Ja tu būtu man tikai pamājis, nupat garām ejot, es būtu likusi tevi mierā. Bet tu piepūties kā tītars, pagaidi, es tev parādīšu!”*⁷⁰ Pazemojot Žoržu un atklājot Klotildei, ka viņš krāpis viņu ar pērkamu sievieti, tā sabojādama abu attiecības, viņa jūtas gandarīta un pierādījusi, ka nav vis tukša vieta.

Gija de Mopasāna literārajos darbos **sievas** bieži pirms kāzām nemaz nepazīst savu vīru un vēl nav apzinājušās savu seksualitāti, taču steidzas apprecēties, lai gūtu drošības sajūtu un stabilu stāvokli sabiedrībā. Pēc kāzām jaunās sievas pārsteidz garlaicīga bezdarbība, ko viņas aizpilda ar nodošanos reliģijai, mīlas dēkām ārpus laulības vai iesaistīšanos vīra profesionālajā dzīvē. Dažas sievas vīra neuzticību izmanto savā labā, to nicina vai ignorē, bet citas ļoti pārdzīvo, tomēr pacieš. **Mātes** īpaši pieķeras saviem bērniem, kad zaudē pašas savas māmiņas, bet pret dēlu sievietēm izjūt greizsirdību un naidu. **Meitas** Mopasāna daiļdarbos savas dienas pavada naivās ilgās pēc romantiskas mīlestības, kamēr **kalpones** tajā pašā vecumā jau izjūt seksuālu iekāri. Savukārt **prostitūtas** Mopasāna darbos ir patiesi reliģiozas. Viņas izjūt nemitīgu nepieciešamību pēc maiguma un glāstiem un savā ziņā bauda lielāku neatkarību nekā precētas sievietes.

⁶⁹ Mopasāns, Gijs de. Teljē nams. No: Mopasāns, Gijs de. *Novēles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 231.-256.lpp., 244.lpp.

⁷⁰ Mopasāns, Gijs de. *Mīlulis*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962, 119.lpp.

3. SIEVIETES SOCIĀLO LOMU UN PSIHOLOĢISKĀ STĀVOKĻA TĒLOJUMS GIJA DE MOPASĀNA DAIĻDARBU EKTRANIZĀCIJĀS

3.1. Ieskats Gija de Mopasāna daiļdarbu ekranizācijās

Gijs de Mopasāns ir kino režisoru iemīļots autors. Viņu daiļdarbu ekranizāciju skaita ziņā pārspēj tikai Viljams Šekspīrs (*William Shakespeare*).⁷¹ Šo godpilno otro vietu viņš izpelnījies varbūt tādēļ, ka viņa darbu pamatā ir tik mūžīgas un vienmēr aktuālas tēmas, kā nauda, vara, tikumība un sekss. Būdam izcils noskaņas radītājs, viņš savos daiļdarbos atstāj daudz ko nepateiktu, tātad arī lielas iespējas mākslinieciskai interpretācijai. Iespējams, tieši šī iemesla dēļ visvairāk ekranizētas ir tieši Mopasāna noveles. To sižeti ir tikpat pilnīgi un aizraujoši kā romāniem, taču, tās ekranizējot, nav jāzaudē to nesteidzīgais plūdums, ritms un atmosfēra, cenšoties attēlot visas sižeta līnijas un notikumus, kā tas diemžēl bieži gadās, kino interpretējot liela apjoma darbus.⁷²

Par pirmo Gija de Mopasāna daiļdarba interpretāciju kino var uzskatīt Deivida Vorka Grifita (*David Wark Griffith*) 1909. gada mēmo īsfilmu “Kaklarota” (*The Necklace*, 1909).⁷³ Autoru ekranizējuši arī tādi slaveni režisori kā Žans Renuārs (*Jean Renoir*), Villijs Forsts (*Willi Forst*), Džons Fords (*John Ford*), Roberts Vaizs (*Robert Wise*), Alberts Levins (*Albert Lewin*), Makss Ofulss (*Max Ophüls*), Aleksandrs Astruks (*Alexandre Astruc*) un Žans-Liks Godārs (*Jean-Luc Godard*). Par pēdējo gan jāpiebilst, ka viņa 1966. gada interpretācija par divām Mopasāna novelēm “Pola sieva” (*La Femme de Paul*, 1881) un “Zīme” (*Le Signe*, 1886) – kino filma “Vīrišķais/sievišķais” (*Masculin/Féminin*, 1966) – ir tik moderns franču Jaunā viļņa (*Nouvelle Vague*)⁷⁴ paraugs, ka tajā grūti atpazīt Mopasāna oriģināldarbu.⁷⁵

Visai tālu no Mopasāna oriģinālā sižeta un stilistikas ir arī Villija Forsta “Mīlulis” (*Bel-Ami*, 1939), kas pārstāv izklaidējošo Vīnes filmu (*Wiener film*)⁷⁶ žanru. Džons Fords Mopasāna noveles “Tauklođite” (*Boule de Suif*, 1880) darbību pārlīcis uz ASV dienvidrietumiem, radot klasisku vesternu.

⁷¹ Brody, Richard. *The Writer who Sparks the Finest Movie Adaptations*. Pieejams: <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-writer-who-sparks-the-finest-movie-adaptations> [skatīts 2016, 10.maijs]

⁷² Griffiths, Kate, Watts, Andrew. *Adapting Nineteenth-Century France. Literature in Film, Theatre, Television, Radio and Print*. Cardiff: University of Wales Press, 2013, 143.lpp.

⁷³ Dizol, Jean-Marie. *Maupassant de l'Écrit à l'Écran. No: Reboul, Yves. Maupassant multiple: actes du Colloque de Toulouse, 13-15 décembre 1993*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995, 81-103.lpp., 89.lpp.

⁷⁴ Kino mākslas kustība Francijā 20. gadsimta 50.-60. gados, kas aizsākās kā protests pret franču klasisko kino, ar mērķi radīt aktuālas, sociāli asas, individuālistiskas un stilistiski inovatīvas filmas ar mazu budžetu.

⁷⁵ Morrey, Douglas. *Jean-Luc Godard*. Manchester: Manchester University Press, 2005, 51.lpp.

⁷⁶ Vīnes filmas ir 20. gadsimta trīsdesmito gadu Austrijā un Vācijā populārs kino žanrs. Parasti tās ir romantiskas komēdijas, kuru darbība, ko pārtrauc vai ilustrē muzikālas intermēdijas, pārsvarā notiek 19.-20.gadsimta mijas Vīnē.

Daži režisori izvēlējušies vairākas noveles apkopot vienā pilnmetrāžas filmā, savijot tās vienā stāstā vai arī sadalot filmu vairākās daļās. Maksa Ofulsa filma “Bauda” (*Le Plaisir*, 1952) rāda trīs cilvēka baudas – jaunības baudu, mīlas baudu un nāves baudu, tā interpretējot trīs Mopasāna noveles – “Maska” (*Le Masque*, 1889), “Teljē nams” (*La Maison Tellier*, 1881) un “Pozētāja” (*Le Modèle*, 1883). Slavenais amerikāņu režisors Roberts Vaizs turpretī izvēlējies vienā stāstā savienot divas Mopasāna noveles par patriotiskām prostitutām – “Tauklodīte” un “Mademoiselle Fifi” (*Mademoiselle Fifi*, 1882), radot filmu “Mademoiselle Fifi” (*Mademoiselle Fifi*, 1944), tomēr pēc gada viņa franču kolēģis Kristiāns Žaks (*Christian-Jaque*, īstajā vārdā *Christian Maudet*), aizguvis ideju par šo abu noveļu apvienojumu, viņu apsteidz meistarībā ar savu filmu “Tauklodīte” (*Boule de Suif*, 1945), radot visai precīzu Mopasāna darbu ekranizāciju.⁷⁷

Gija de Mopasāna daiļrades popularitāte autora dzimtenē no jauna atdzimst 20. gadsimta septiņdesmitajos gados, pateicoties franču režisoram Klodam Santelli (*Claude Santelli*), kurš Francijas televīzijas filmās ļoti tuvu Mopasāna oriģinālajam tekstam ekranizē viņa noveles. Kā pirmo 1973. gadā televīzijas skatītāji var iepazīt noveli “Patiess stāsts” (*Histoire vraie*, 1973), kam seko vēl piecu citu Mopasāna noveļu ekranizācijas, to skaitā “Kādas fermas kalpones dzīves stāsts” (*Histoire d'une fille de ferme*, 1973), kas šai darbā apskatīta arī plašāk.

Pēc divpadsmit gadiem Santelli vadībā Gija de Mopasāna daiļrade atgriežas televīzijā sešu ekranizāciju ciklā “Draugs Mopasāns” (*L'Ami Maupassant*, 1985-1986). Jau pēc Santelli nāves, 2007. gadā šī tradīcija atdzimst vēlreiz un vēl vērienīgāk ar ciklu “Pie Mopasāna” (*Chez Maupassant*, 2007-2011), Francijas televīzijai trīs pavasarus reizi nedēļā translējot divas Mopasāna noveļu ekranizācijas - vienu 30 minūšu, otru stundas garumā. Šajā ciklā divdesmit četras Mopasāna noveles interpretējuši vienpadsmit dažādi režisori.

Līdz šim pēdējais Gija de Mopasāna darbs, kas ekranizēts, ir romāns “Mīlulis” Deklana Donelana (*Declan Donnellan*) un Nika Ormeroda (*Nick Ormerod*) režijā, piedaloties tādām britu un amerikāņu kino zvaigznēm kā Umai Tūrmanei (*Uma Thurman*) Madlēnas Forestjē lomā, Kristīnei Skotai Tomasai (*Kristin Scott Thomas*) Virdžīnijas Valteres lomā, Kristinai Riči (*Christina Ricci*) Klotildes de Marelās lomā un Robertam Patinsonam (*Robert Pattinson*) Žorža Diruā lomā.

Bakalaura darbā plašāk aplūkotas četras filmas, kurās ekranizētas Gija de Mopasāna noveles: franču režisora Žana Renuāra (*Jean Renoir*) 1936. gada filma “Izbraukums laukos” (*Une Partie de campagne*, 1936), kuras pamatā Gija de Mopasāna 1881. gada novele ar tādu

⁷⁷ Klinowski, Jacek, Garbicz, Adam. *Feature Cinema in the 20th Century: Volume One: 1913-1950: a Comprehensive Guide*. London: Planet RGB Limited, 2012, 593.lpp.

pašu nosaukumu; Kristiāna Žaka (*Christian-Jaque*) filma “Tauklodīte” (*Boule de Suif*, 1945), kuras pamatā noveles “Tauklodīte” un “Mademoiselle Fifī”; Maksa Ofulsa (*Max Ophüls*) “Bauda” (*Le Plaisir*, 1952), kas interpretē noveles “Maska”, “Teljē nams” un “Pozētāja”, un Kloda Santelli 1973. gada televīzijas filma “Kādas fermas kalpones dzīves stāsts” (*Histoire d'une fille de ferme*, 1973), kam pamatā 1881. gada novele ar tādu pašu nosaukumu. Plašākiem pētījumiem izvēlētas arī divas Gija de Mopasāna romānu interpretācijas kino: Alberta Levina (*Albert Lewin*) “Mīluļa privātās lietas” (*The Private Affairs of Bel Ami*, 1947), kas ir romāna “Mīlulis” ekranizācija, kā arī Aleksandra Astruka “Kāda dzīve” (*Une Vie*, 1958), kuras pamatā Mopasāna 1883. gada romāns ar tādu pašu nosaukumu.

Visas filmas izvēlētas, vadoties pēc pieejamības, nozīmīguma un atbilstības pētījuma mērķiem. Žana Renuāra filma ir slavēta ar savu izcilo māksliniecisko kvalitāti, Kristiāna Žaka “Tauklodīte” paver plašas iespējas pētījumiem sava interesantā sociālpolitiskā konteksta dēļ – filma tapusi Francijā pēc Otrā pasaules kara un negatīvā gaismā atspoguļo vācu militārpersonas, Maksa Ofulsa “Bauda” interesantā veidā savieno, tomēr saglabājot katru par sevi, dažādas noveles, Kloda Santelli filma rāda, ka, neatkāpjoties no Mopasāna rakstītā vārda, iespējams uzburt precīzu oriģinālā literatūras darba noskaņu televizoru ekrānos, “Mīluļa privātās lietas” ir paraugs, kā cenzūras ietekmē zūd svarīgas mākslas vērtības, savukārt Aleksandra Astruka “Kāda dzīve” ir nepelnīti aizmirsts 2016.gada 19.maijā mūžībā aizgājušā kino teorētiķa darbs, kas demonstrē, kā izvēloties ekranizēt tikai daļu romāna, iespējams saglabāt oriģinālā darba sižeta rāmo plūdumu.

3.2. Sievietes tēls Žana Renuāra (*Jean Renoir*) filmā “Izbraukums laukos” (*Une Partie de Campagne*, 1936)

Kino pētnieks Andrē Bazēns (*André Bazin*) šo filmu nosaucis par “*pilnībā pabeigtu darbu, kas ne vien gan vārdos, gan sajūtās ir uzticīgs Mopasāna oriģinālam, bet arī to attīsta un papildina*”.⁷⁸ Šie vārdi ir ļoti cildinoši filmai, kuras ceļš pie skatītājiem ir bijis visai sarežģīts. Lai ekranizētu Gija de Mopasāna noveli “Izbraukums laukos”, Žans Renuārs bija plānojis pavadīt vasaru Francijas laukos, režisoram labi zināmā apkaimē, taču šos plānus izjauca sevišķi lietais laikapstākļi un Renuāra aktīvā iesaistīšanās Francijas politikas dzīvē, kā dēļ filmēšanu nācās pārtraukt. Tikai pēc desmit gadiem, Renuāram dzīvojot ASV, skatītāji pirmoreiz ierauga nofilmēto materiālu, kam pievienoti tikai divi kadri, kas titru veidā informē par notikumiem varoņu dzīvēs pirms filmas darbības un pēc. Vēlāk pats Renuārs atzinis, ka savā nepabeigtībā šī filma ir tikai ieguvusi, kļūstot par īsti impresionistisku darbu.⁷⁹

⁷⁸ Silet, Charles, L.,P.. Une partie de campagne. No: Lyon, Christopher. *Macmillan Dictionary of Films and Filmmakers. Vol.1. Films*. London: Macmillan Publishers, 1984, 355.-356.lpp., 356.lpp.

⁷⁹ Reboul, Yves. Une partie de campagne. No: *Reboul, Yves. Maupassant multiple: actes du Colloque de Toulouse, 13-15 décembre 1993. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995, 81-103.lpp., 129.lpp.*

Jau pirmajos filmas kadros tiek demonstrēta ģimenes hierarhija – lai novērtētu vietu, kur atpūtniekiem apstāties, no karietes laukā kāpj Difūra kungs (Andrē Gabrielo - *André Gabriello*) un kundze (Žanna Markāna - *Jeanne Marken*), kā arī viņu topošais znots Anatols (Pols Tamps - *Paul Temps*), ratos paliekot abu meitai Anrietei (Silvija Bataije - *Sylvia Bataille*) un Difūra kundzes mātei (Gabriela Fontāna - *Gabrielle Fontan*) – tātad abu balsstiesības ir vienlīdz nesvarīgas. Vecmāmiņas nespēju iekļauties sabiedrībā pastiprina viņas pārspīlētais kurlums – viņa nemitīgi pārklusās vai nedzird, ko runā apkārtējie, kas spiesti frāzes, kas domātas vecās kundzes ausīm, izkliegt vairākas reizes. Mātes izskatā nolasāms viņas draiskais raksturs – viss viņas apģērbs sastāv no bantītēm, punktiņiem un kruzūļiem, bet no cepurītes uz pieres laukā spraucas blondas, čirkainas šķipsnas.

Gan māte, gan meita steidz izmēģināt šūpoles, tikai Difūra kundze tajās apsēžas un ļauj tās iešūpot savam vīram, kamēr Anriete, kas ģērbta viscaur baltā, bezbailīgi šūpojas, kājās stāvot, un tik augstu, ka kadrā redzama tikai viņas nākotnes cerību pilnā seja, kas lūkojas debesīs, un tai visapkārt ziedošā pasaule. Viņas kustībām nespēj izsekot Anatols, kas stāv malā un pavērtu muti viņā lūkojas. Pat viņa skatiens netiek līdzī šai skaistajai, jaunajai dāmai. Nedaudz vēlāk šis nevarīgais puisis arī mēģina iekāpt šūpolēs, taču tas nav viņam pa spēkam, un viņš zaudē līdzsvaru. Tā režisors uzsver kontrastu starp skaisto meiteni un neglīto, dzīvei nederīgo puisi, ar ko viņas vecāki nolēmuši viņu salaulāt.

Guļot zālītē un aperot savu pāri plūstošo maigumu pret visu pasauli, Anriete vilina māti atcerēties viņas jaunību. Difūra kundzes acīs manāms saldsērīgs prieks, viņa stāsta un stāsta, un, līdzīgi kā Mopasāna romānā “Kāda dzīve” iepazītā Žannas māte, kas augu dienu pārlasa jaunības dienu vēstules, šķiet, arī Anrietes māte ir pa īstam dzīvojusi tikai pirms kāzām. Par jaunību domājot un runājot, viņa pēkšņi atplaukst, atdzīvojas.

Lai arī Anatols tiek uztverts kā līdzvērtīgs ģimenes loceklis, var manīt, ka Anrietes mātei viņš tomēr nav tīkams. Viņu nokaitina puīša žagošanās, kad tas, sadzēries sidru, aizmidzis zālītē, un tā ir Difūra kundze, kas, tiesa gan, arī savas pašas piedzīvojumu kāres vadīta, mudina Anrieti iepazīties ar spēcīgajiem laiviniekiem, kas abas sievietes vēro.

Katra izvēlas sev atbilstošo partneri – māmiņas koķetērijai ir kā radīts donžuāns Rūdolfis ar labi veidotajām ūsām (Žaks Bruniuss - *Jacques Brunius*), bet Anrietei klusais sapņotājs Anrī (Žoržs Darnū - *Georges Darnoux*), un abi puīši laivās piedāvā izvizināt dāmas. Skatītājam pat nenāk prātā pārmest abām sievietēm šāda izklaides piedāvājuma pieņemšanu no svešiniekiem, jo viņu pašu ģimenes vīriešus, šķiet, neinteresē nekas vairāk par sidru, snaudienu un makšķerēšanu, kam nepieciešamos rīkus veikli sagādā abi jaunie kavalieri.

Kā jau to vēsta varoņu vārdi, Anrī un Anriete ir ļoti saderīgs pāris, un abu emocionālo atšķirtību no pārējās pasaules pauž kadrs laivā, kura priekšplānā redzama dabas ziedēšanas

sajūsminātā meitene, kamēr fonā viņai aiz muguras laivu airē un viņu klusi vēro Anrī, kas ar savu spēcīgo roku spēku ved viņu tālāk un tālāk prom no ģimenes. Kad abi sadzird lakstīgalu, viņi nolemj izkāpt krastā.

Meitene uzmanīgi klausās putna dziesmā. Lakstīgala dzied tik saviļņojoši un skumji, ka Anrietei pār vaigu norit asara. Šķiet, Renuārs tā atgādina, ka viss, kas ir patiešām skaists, ir arī skumjš. Tāda ir arī Anrietes jauniegūtā mīlestība – ir ārkārtīgi skaisti, ka viņā pirmoreiz dzīvē pamodušās tādas jūtas, un ir neizsakāmi skumji, ka šī mīlestība nav iespējama.

Anrī, lai arī ir aizkustināts par meitenes trauslo dvēseli, izmanto šo viņas vājuma brīdi, lai nogāztu Anrieti zālē un censtos viņu noskūpstīt. Viņa cītīgi pretojas ar rokām, taču nav redzams pret ko, jo Anrī, šķiet, neizdara nekādu fizisku spiedienu uz viņu. Tā ir Anrietes pašas cīņa ar sevi, kas ilgst pāris sekundes, līdz viņa tikpat strauji apstājas un pilnībā padodas Anrī lūpām. Viņu mīlai ir lemts tikai viens skūpstis, pēc kura kadrā parādās tikai Anrietes galva Anrī stiprajās rokās. No viņas acīm plūst asaras. Nākamajā kadrā Anrī jau atkal ir sēdus un nelaimīgs skatās tālumā.

Tai pašā brīdī, ilustrējot jauno mīlētāju jūtu pasauli, saceļas stiprs vējš un, kamerai slīdot tuvu virs ūdens virsmas, redzams, kā to satricina smagas lietus lāses. Mopasāns savā novelē šim brīdim bija izvēlējis citus laikapstākļus – pēkšņu karstuma vilni, kas sajaucis Anrietei galvu, taču Renuāra versija, pateicoties patiesajiem laikapstākļiem dabā filmēšanas brīdī, ieguvusi papildus spēku.

Titri pāri ekrānam paskaidro, ka ir pagājuši gadi, Anriete un Anatols ir apprecējušies, taču viņu laulība ir ļoti vienmuļa. Pēc tam Anrī atgriežas tai pašā vietā, kur reiz skūpstījies Anrieti, un atrod tur precēto pāri. Viņš vispirms ierauga Anrieti no muguras – tieši tāpat, kā abiem braucot laivā. Viņa ir iegrimusi pārdomās blakus savam vīram, kurš, tāpat kā Anrietes pirmās mīlas vasarā aizmidzis zālē, nepievērš viņai uzmanību. Anriete, ieraugot Anrī, skrien pie viņa, kas no šīs kautrīgās meitenes ir negaidīti drošs solis, un, saglabājot pašcieņu ar augsti paceltu galvu, viņa atzīst, ka domā par šo vietu katru vakaru. Tikai asaras, kas jau atkal rit pār viņas vaigiem, nodod viņas dvēseles mokas. Liekas, ka viņa gatavojas vēl kaut ko teikt, varbūt atzīties savās jūtās, bet atskan Anatola bezpalīdzīgā balss, un viņai jāatgriežas, jāpalīdz viņam uzvilkt žakete un pašai jāairē viņu laiva mājup. Mīlas saliņas krastā paliek tikai Anrī, kas abus pavada ar acīm, un viņa laiva, kas reiz mīlētājus uz šo vietu atvedusi.

Filmas versija par Mopasāna noveli ļauj skatītājam ieraudzīt to, ko lasītājs neuzzina – kā laiku pavada Difūra kundze ar savu pavadoni, kamēr Anriete un viņas pielūdzējs klausās lakstīgalas dziesmā. Šī epizode atklāj Difūras kundzes alkas izrauties no laulības rutīnas ar garlaicīgo, parasti aizmigušo vīru. Arī viņas un Rūdolfā laiva piestājusi krastā. Abi ļaujas

savā dai riesta dejai – viņš dejo viņai apkārt, viņa bēg, viņš dzenas pakal, līdz abi pazūd krūmos.

Šai filmā māte un meita ir ļoti līdzīgas, abas ir vienlīdz jautras, dzīvīgas un koķetas. Tā režisors demonstrē, ka tā pati iedzimtība, kas nosaka viņu izskatu un rakstura līdzību, nosaka arī viņu vienādo likteni. Acīmredzot arī mātes laulība ar tēvu nav mīlestības pilna, ja viņa joprojām dzīvo jaunības atmiņās un sapņo arī par jauniem mīlas piedzīvojumiem. Atšķirīga ir tikai mātes un meitas tikumiskā apziņa, jo, kamēr Difūra kundze, būdama precēta, droši atļaujas flirtēt ar jauno brunču mednieku Rūdolfu, Anriete, lai arī nelaimīga un domās neuzticīga, savu laulību nepārkāpj.

Filma ir arī režisora veltījums tēva – gleznotāja Pjēra Ogista Renuāra (*Pierre-Auguste Renoir*) – piemiņai. Kopā ar operatoru - brāļa dēlu Klodu Renuāru (*Claude Renoir*), Ogista Renuāra mazdēlu – izdevies gandrīz katrā filmas ainā atveidot kādu impresionisma dižgara Ogista Renuāra gleznu. Piemēram, aina pie šūpolēm gandrīz precīzi atdarina Renuāra gleznu “Šūpoles” (*La Balançoire*, 1876), bet Anriete un Anrī uz saliņas sēž tieši tādā pozā kā gleznā “Mīlētāji” (*Les Amoureux*, 1875).

Kamēr Gijs de Mopasāns šķietami izsmej savus varoņus un vienkāršo cilvēku ambīcijas un vājības, atstājot darbības vidi otrajā plānā, Renuārs ne vien uzsver ziedošās dabas klātbūtni kā simbolu Anrietes plaukstošajai jaunībai, bet arī saprotoši jūt līdzīgu saviem varoņiem, kas piedzīvo neaizmirstami laimīgus mirkļus un tiem sekojošās neizbēgamās skumjas par mīlestības zaudējumu. Šai filmā Renuārs apvienojis visu, kas viņu pašu aizkustina, - jaunība, Francijas lauki, vienkāršo ļaužu ikdiena, mīlestība, turklāt ir saviem varoņiem pavisam klātesošs kā kroga saimnieka lomas atveidotājs.⁸⁰ Lai arī nelaimīgs un varbūt pat ironisks, filmas noslēgums nav bezcerīgs, jo dzīve tāpat kā upe, pie kuras Anriete piedzīvo savu pirmo mīlestību, plūst un mainās.

3.3. Sievietes tēls Kristiāna Žaka (*Christian-Jaque*) filmā “Tauklodīte” (*Boule de Suif*, 1945)

Lai arī filmas nosaukumā redzams tikai vienas Mopasāna noveles nosaukums, patiesībā tā ir divu noveļu - “Tauklodītes” un “Mademoiselle Fifif” - ekranizācija. Savienojot šīs abas noveles šādā secībā, režisors savai filmai devis laimīgas beigas. Ja tās fināls būtu filmas pirmās daļas beigās, mēs pēdējā kadrā redzētu godīgo prostitūtu raudam, turpretī tagad šīs divu noveļu ekranizācijas finālā mums pretī apmierināti smaida uzvarētāja – drosmīgā patriote Tauklodīte.

⁸⁰ Silet, Charles, L.,P.. Une partie de campagne. No: Lyon, Christopher. *Macmillan Dictionary of Films and Filmmakers. Vol.1. Films*. London: Macmillan Publishers, 1984, 355.-356.lpp., 356.lpp.

Tauklođīti jeb Elizabeti Rusē (Mišelīne Presle - *Micheline Presle*) pirmoreiz ieraugām, kad, Ruānā ienākot prūšu armijai Francijas-Prūsijas kara laikā, franču karavīrs izmanto viņas dzīvokli, lai paslēptu savu šauteni un armijas formu. Tā ir pirmā reize, kad viņa demonstrē savu drosmi un patriotismu, melojot vācu kareivjiem, kas klauvē pie viņas durvīm. Viņa izrāda nicinājumu un aktīvu pretestību, turot rokas sānos.

Par to, ka viņa ir vieglas uzvedības sieviete, liecina tikai atkailinātie pleci, lieli auskari un bantītēm rotātais tērps, taču, būdama pati savās mājās, viņa nēsā kaklā lielu krustu, kas liecina, ka viņa ir patiesi ticīga.

Ceļā uz Havru viņa brauc diližansā kopā ar deviņiem ceļabiedriem. Kompānija sasēdināta ļoti simetriski – vienā pusē trīs augstākās sabiedrības dāmas un divas mūķenes, bet pretējā pusē četri vīrieši un Tauklođīte, tā izceļot viņu uz melni ģērbto vīriešu fona. Viņai tieši pretī sēž mūķenes, kas simboliski norāda uz viņu diametrāli pretējajām profesijām. Blakus Tauklođītei sēž demokrāts Kornidē (Alfrēds Ādams - *Alfred Adam*), kas nav pieņemams liekulīgajai aristokrātu sabiedrībai savu politisko uzskatu dēļ. Interesanti, ka šis tēls, kopš Mopasāna noveles mainoties politiskajai situācijai Francijā, ir kļuvis par patriotu, jo pretēji Kristiāna Žaka Francijai, tas ir, demokrātiskai Francijas Republikai pēc Otrā pasaules kara, patriotisms Francijas-Prūsijas kara sākumā (1870. gada vasarā), kad Franciju pārvalda Napoleons Trešais (*Napoléon III*), nozīmēja atbalstīt imperatoru, tātad autoritāru varu, nevis demokrātisku, tāpēc arī Mopasāna patriotiskā Tauklođīte, būdama “bonapartiste”, neieredzēja Kornidē.

Ceturtdaļstundu kamera ļoti garos kadros pa vienam uzmanīgi vēro ceļotāju sejas tuvplānā, veidojot varoņu fiziskos un psiholoģiskos portretus. Filmas krāsas, kas ieturētas dziļi melnos un tumši pelēkos toņos, rada depresīvu iespaidu ne vien šajā, bet arī citās filmas ainās gan telpās, gan brīvā dabā.

Tauklođīte vienīgā no dāmām ir blondā, tāpat kā vienīgi viņas dvēsele ir tīra un gaiša. Luazo kundze (Sizē Maisa - *Suzet Mais*) viņu ievēro pirmā, un, apjautusi, ka devusies ceļā kopā ar prostitutu, par to steidz informēt arī Karē-Lamadona kundzi (Žanīne Vjēno - *Janine Viénot*) un grāfienu Iberi de Brevilu (Luīze Konte - *Louise Conte*). Dāmas ir bezgala sašutušas, tomēr sejas lasāma arī satraucoša ziņkāre un prieks, ka kaut kas tik sensacionāls ar viņām atgadījies.

Kad izsalkušie ceļotāji ierauga Tauklođītes bagātīgo provianta grozu, pirmie neiztur vīrieši un ar glaimu un uzkrītošu mājienu palīdzību cenšas izlūgties sev un savām sievietēm kādu gabaliņu.

Lai uzskatāmāk ilustrētu sabiedrības nepatiku pret prostitutu, režisors to koncentrējis vienā no precēto sieviešu tēliem, kas nepārtraukti īpaši nenovīdīgi glūn uz Tauklođīti – tā ir

Luazo kundze. Aktrises seja pauž vāji slēptu aroganci pilnīgi visos kadros, taču, parādoties prostitūtai, tā savelkas demonstratīvā nicinājumā.

Pārējās sievietes vienmēr turas kopā. Parasti viņas mierīgi sēž pie kamīna un nodarbojas ar rokdarbiem, tā atstājot ļoti kārtīgu sievu iespaidu, kam nav jārisina radušās problēmas, bet pilnībā jāpaļaujas uz vīru spēkiem. Reizēm viņas sačukstas, raidot aizdomu pilnus skatienus Tauklodītes virzienā. Tikai uzzinot par Tauklodītes tēvzemes mīlestības iedvesmoto atteikumu atdoties prūsim, arī viņu sirdīs uz mirkli ielīst mīlestība pret šo drosmīgo meiteni, un grāfiene Iberī de Brevila saņem prostitūtas roku savējā.

Galū galā nākamajā vakarā pēc sarunas ar grāfu un mūķenēm Tauklodīte upurējas visu labā un piekrīt prūšu virsnieka piedāvājumam. No rīta visi jau sakāpuši diližansā, kad ierodas starojošā Tauklodīte, kas jūtas izdarījusi varoņdarbu draugu labā, taču neviens vairs viņu nesveicina. Visi ēd katrs savu, neviens ne ar vienu nedalās. Tauklodīte iespiežas savā kaktiņā, un tikai Kornidē redz viņas acis pieplūstam ar asarām.

Tālākajā filmas varoņu ceļā uz Havru rodas vēl kādi sarežģījumi, kas nav atrodami Mopasāna darbā, bet radušies, lai savienotu abas noveles. Viņu diližansu aptur prūšu karavīri, kas, izkļiedzot frāzes vācu valodā, atdala sievietes no vīriešiem, aizvedot sev līdzī nezināmā virzienā trīs precētās dāmas un prostitūtu, taču mūķenes atstājot vīru sabiedrībā.

Sagūstīto dāmu galamērķis izrādās izlaidīgā prūšu kapteiņa, iesaukta par Mademoiselle Fifī jeb Fifī jaunkundzi (Luijs Salū - *Louis Salou*), ieņemtā pils, kur paredzētas dzīres jauniegūto sieviešu kompānijā. Katrs virsnieks izvēlas sev kādu no četrām sievietēm, kam paredzēts pavadīt ar viņiem kopā nakti, un visi, ļoti strauji tukšojot kausus, apreibst un dzied vācu dziesmas. Atšķirīga ir sieviešu tālākā rīcība. Luazo kundze ar prūšu virsnieka roku uz savas krūts bezspēkā aizmie, Karē-Lamadona kundze mērķtiecīgi piedzeras, bet grāfiene Iberi de Brevila raud. Tikai Tauklodīte stāv un bailēs dreb, bet skatās Fifī tieši acīs. Viņa kā lepna, bet nobijusies kaķene attālinās, kad viņai tuvojas, tomēr gatava uzbrukt, tiklīdz būs iedzīta stūrī. Fifī sejā redzama cieņa pret šādu pretošanos, bet viņa spļauj prūsim tieši sejā un, tā novērsusi viņa uzmanību, ietriec viņa kaklā nazi. Pārējie apskurbušie dzīrotāji turpina uzsākt dziesmu un nelaimi nemana, kamēr Fifī nenogāžas zemē. Tikmēr Tauklodīte jau aizbēgusi pa logu un tuvojas baznīcai.

Baidoties no skandāla, kas jau tā ir neizbēgams, ņemot vērā, ka pilī miris cilvēks, virsnieki nolemj pārējās sievietes atbrīvot. Viņas atgriežas pie saviem vīriem un, daudz nebēdājot par savas glābējas Tauklodītes likteni, dodas mājup. Tikai Kornidē kompāniju pamet, lai dotos uzmeklēt varoni.

Cauri pilsētai aiz sava virsnieka zārka maršē prūšu karavīri – šo skatu mēs redzam no baznīcas zvanu torņa, kurā ar platu un lepnu smaidu gaviļu zvanus zvana neviens cits kā Tauklodīte.

Kristiāna Žaka Tauklodīte ir daudz drošāka un aktīvāka nekā Mopasāna varone, jo viņai sevī jāapvieno gan Tauklodīte, gan Rašele no noveles “Mademoiselle Fifī”, līdz ar to Mopasāna Tauklodītes kautrība un pieticība ir zudušas, vairāk dominējot Mopasāna Rašeles īpašībām. Viņa ir ļoti straujas dabas. Vēlēšanos nogalināt ienaidnieku viņa izsaka, vēl atrazdamās iesprostota krogā, taču to piepildīt viņai izdodas tikai prūšu ieņemtajā pilī. Kristiāna Žaka versijā Tauklodīte nenogalina Fifī, kas būtu par viņu nīrgājies vai slikti izturējies. Viņa nogalina prūsi, neatkarīgi no tā, kas viņš būtu, tik liels ir viņas naidis pret savas zemes ienaidnieku.

Šai filmā nevar nepamanīt politiskā konteksta klātbūtni – tajā izskan gan Francijas, gan nacistiskās Vācijas himna ar triumfālajiem vārdiem: “*Deutschland, Deutschland über alles*”⁸¹. Nepatīkamā prūšu virsnieka prototips ir pats Ādolfs Hitlers, ko pierāda ne vien mazās ūsiņas un apaļās brillītes, bet arī maniere nepārtraukti izkliegt vācu valodas frāzes ļoti pavēlošā tonī. Viņam nekas nav svēts, kad viņš nodzēš savu cigāru pret pilī atrastas sievietes skulptūras krūtīm, it kā iededzinātu rētu pašas Francijas Mariannas krūtīs, kad sadauza katru kristāla glāzi, ko izdzer, kad pavēl nogalināt nejauši aizturētus cilvēkus gāzes kamerās.

Kristiāns Žaks savā filmā uzsvēris kontrastu starp principiāliem patriotiem un gļēviem kolaboracionistiem. Filmas mērķis neapšaubāmi ir režisora tautiešos atmodināt patriotismu, un tam kalpo Kornidē lasījums no Viktora Igo (*Victor Hugo*) 1870. gada aicinājuma pretoties prūšiem, ko pavada Marseljēzes skaņas. Tam kalpo arī drošsirdīgā prostitūta, kura gatava stāties pretī jebkam savas tēvzemes vārdā.

3.4. Sievietes tēls Maksa Ofulsa (*Max Ophüls*) filmā “Bauda” (*Le Plaisir*, 1952)

Šī vācu režisora Maksa Ofulsa ekranizācija, ko Žans-Liks Godārs tā iemīļojis, ka citējis savā filmā “Dzīvot savu dzīvi” (*Vivre sa Vie*, 1962)⁸², un ko pirms filmas “Acis plaši aizvērtas” (*Eyes Wide Shut*, 1999) radīšanas rūpīgi studējis Stenlijs Kubriks (*Stanley Kubrick*)⁸³, 1955. gadā tika nominēta Amerikas Kinoakadēmijas balvai par labāko mākslinieka darbu⁸⁴. Makss Ofulss ļoti reti rāda tuvplānus un bieži savos kadros izmanto dažādus šķēršļus – skatītājs filmas varoņu darbību vēro caur logu vai krūmiem, bieži dzirdama skaņa aiz aizvērtām durvīm. Tas rada distanci, tomēr pārsteidzošā kārtā arī lielāku

⁸¹ Vācija, Vācija pāri visam (no vācu val.)

⁸² Klinowski, Jacek, Garbicz, Adam. *Feature Cinema in the 20th Century: Volume One: 1913-1950: a Comprehensive Guide*. London: Planet RGB Limited, 2012, 590.lpp.

⁸³ Croce, Fernando F.. *Le Plaisir*. Pieejams: <http://www.slantmagazine.com/film/review/le-plaisir> [skatīts 2016, 2.maijs]

⁸⁴ *Winners and Nominees*. Pieejams: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1955> [skatīts 2016, 2.maijs]

interesi un līdzpārdzīvojumu, līdzīgi kā gandrīz kails ķermenis mēdz šķist erotiskāks par pilnīgi kailu.⁸⁵

Filmas sākumā, ekrānam satumstot, skatītājus ar sevi iepazīstina teicējs Gijs de Mopasāns (Žans Servē - *Jean Servais*), kura aizkadra balss ir tā, kas vēsta visus notikumus. Pāris sekundes sēžot tumsā un klausoties tikai teicēja balsī, skatītājs vieglāk noskaņojas filmai un kļūst ziņkārīgs.

Izmantojot filmēšanas krānu, kamera no augšas rāda 19.gadsimta beigu Parīzes kabare skatu, kur stāsta galvenais varonis (Žans Galāns - *Jean Galland*), nepieklājīgi draudzīgi izturēdamies pret savām kolēģēm, strādā par dejotāju, līdz zaudē samaņu un ar kāda apmeklētāja (Klods Dofēns - *Claude Dauphin*), kas pēc profesijas ir ārsts, palīdzību tiek nogādāts mājās.

Tur viņu bez mazākā pārsteiguma sejā jau trepēs sagaida veca kundze (Gabija Morleja - *Gaby Morlay*), ko Mopasāna aizkadra balss nodēvē par “*jebkuru sievieti visā pasaulē*”⁸⁶. Lai arī viņa ģērbta naktskreklā un naktscepurē, noprotams, ka viņa nav likusies gulēt, bet ar sveci rokās gaidījusi vīra pārnākšanu. Tālākās viņas kustības ir pilnīgi automātiskas, tajās nav nepieciešama viņas prāta dalība – viņa ne mirkli neminstinās un, nepārtraucot stāstīt savu dzīvesstāstu svešajam ārstam, dažādās darīšanās vairākas reizes staigā no vienas istabas uz otru. Ne mirkli viņa neapstājas mierā kā jau cilvēks, kam visu dienu darbs dzen darbu.

Bez kautrēšanās un, nepievēršot uzmanību svešiniekam, viņa tam stāsta visas savas dzīves kļūdas un vilšanās, taču bez rūgtuma, kā sieviete, kas rīkotos tieši tāpat vēlreiz, pat ja bijusi nelaimīga, jo citas iespējas dzīvē neredz. Viņas lētticību Ofulss demonstrē ar jautājumu jaunajam ārstam, ko viņš darījis necienīgajā iestādē, no kuras atvedis viņas vīru, uz kuru vecā sieviete pati rod visai naivu atbildi - ārsts noteikti mainīšoties, kad apprecēsies.

Viņas sacītajos vārdos atklājas traģēdija un sāpes, ko viņa piedzīvojusi dzīves laikā, gan pati būdama vecā dejotāja mīlas trofeja, gan būdama lieciniece visām nākamajām viņa dēkām, turpretī viņas mierīgās, nosvērtās un mīlestības pilnās kustības, apkopjot vīru, vairāk gan vēsta par pašpietiekamu mīlestību, beznosacījuma maigumu un sevis veltīšanu mūža garumā kādam, kura patieso vērtību saredz tikai viņa pati. Šķiet, viņa negaida uzticību, viņai pietiek tikai ar mīlestību.

Pirmais tēls, ko iepazīstam nākamajā filmas daļā, kurā ekranizēta novele “Teljē nams”, ir Teljē kundze (Madlēna Reno - *Madeleine Renaud*). Tā ir negaidīti jauna un skaista

⁸⁵ Bayon, Estelle. *Le Bonheur n'est pas gai*. Pieejams: <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-plaisir.html> [skatīts 2016, 1.maijs]

⁸⁶ Ophüls, Max. *Le Plaisir*. Columbia, France, 1952.

sieviete, kas ap kaklu nēsā lielu krustu, tā norādot, ka viņa, Mopasāna vārdiem runājot, ar savām prostitutām “*nav vienā maisā bāžama*”⁸⁷.

Kamēr Teljē nama pirmā stāva prostitūtas pavisam atklāti apmīļo katru vīrieti, kas ienāk bārā, tikmēr otrā stāva “aristokrātiskās” skaistules ļoti erotiskām kustībām kā rātnas sievas nodarbojas ar rokdarbiem, ada un izšuj. Viss šis prieka nams jau no ārpuses ļoti atgādina leļļu māju, bet nama iemītnieces, tērptas kruzuļos un graciozi kustoties, šo iespaidu tikai pastiprina. Viņas ir rotaļlietas ietekmīgo vīriešu rokās.

Braucot vilcienā, sievietes uzvedas ļoti atbrīvoti, Roze (Daniela Darjo - *Danielle Darrieux*) nepārtraukti smēķē, pirmā stāva darbinieces dzer no pudeles, Fernanda (Polette Dibosta - *Paulette Dubost*) atkailinās, bet Rafaēla (Mila Parēlija - *Mila Parély*) izvēlējusies tik izteiksmīgu tērpu, ka tā spožums redzams pat melnbaltā filmā. Sievietes sarunājas par dažādām līgavas kleitām un kāzu ceremonijām baznīcā, tā paužot savas ilgas pēc gluži citādas dzīves. Teljē kundze tikmēr lasa avīzi, kas norāda, ka viņa ir izglītota.

Kāds tirgotājs (Pjērs Brasors - *Pierre Brasseur*), kas ar savu bagāžu ienācis šai kupejā, starp piecām prostitutām jūtas visai uzjautrināts un sāk piedāvāt sievietēm savu precī – zeķturus. Viņš solās neprasīt samaksu tai, kura viņa acu priekšā zeķturi uzlaikos. Sievietes, kuru acis sāk mirdzēt, jau tirgotājam atverot koferi, ir gatavas uz visu. Kadrā paliek tikai vīrietis un tam visapkārt kailas sieviešu kājas. Šī seksuālā pārpilnība nokaitē jau tā uzbudināto atmosfēru kupejā, un nākamajā kadrā, vilcienam stājoties, no tā Teljē kundze ar visiem koforiem izgrūž iekāres pārņemto tirgotāju. Prieka nama vadītāja acīm redzami ir pieradusi tikt galā ar nevaldāmiem vīriešiem, un tas viņu dara valdonīgu.

Šī varas kāre izpaužas arī tad, kad viņa pēc sava prāta pārkārto krēslus, ko ratos salicis viņas brālis (Žans Gabēns - *Jean Gabin*), kas atbraucis kompānijai pretī uz staciju. Jau no pirmā mirkļa šī vīrieša acis kavējas tieši pie Rozes. Braucot ratos caur Normandijas laukiem, sievietes apbrīno gleznainās ainavas, un šie kadri ārkārtīgi atgādina Žana Renuāra 1936. gada filmu “Izbraukums laukos”.

Kundzes brāļa – Rivē kunga – mājās ir manāms, ka viņa un viņa sievas (Helēna Mansona - *Hélène Manson*) attiecības ir tikai praktiskas dabas. Viņi vienojas, kā rīkosies, kuru darbu darīs pirmo un kuru pēc tam, taču pārējā laikā viens otram uzmanību nepievērš. Tieši Teljē kundze ir tā, kas viņa sievas vietā uzmana, lai viņas brālis neatļautos par daudz Rozes sabiedrībā.

Roze ir pārņemta ar savas kundzes krustmeitiņu (Žoselīne Žanija - *Jocelyne Jany*). Viņa grasās lēkt laukā no ratiem, dzirdot, kā baznīcā dzied bērnu bālsis, vakarā viņa nelaiž to

⁸⁷ Mopasāns, Gijs de. Teljē nams. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 231.-256.lpp., 232.lpp.

laukā no sava klēpja, bet naktī, šķiet, speciāli uzmeklē un, ieraudzījusi meiteni raudam, paņem viņu pie sevis gultā. Meitenītes vaigi no ilgās raudāšanas ir gluži slapji, kad Roze tos noglāsta.

Ja Mopasāna noveles gaitā Roze īpaši netiek izcelta starp pārējām prostitutām un Rivē kunga uzmākšanās viņai noveles beigās lasītājam ir visai negaidīta, Ofulss savu skatītāju šādam pavērsienam jau sagatavojis. Jau kopš abu pirmās tikšanās Rozes un saimnieka starpā valda skaidri redzama kaisle. Roze ar viņu neapšaubāmi flirtē, taču, liekas, visai neapzināti, tā kā to viņas amata māsas instinktīvi dara ar jebkuru vīrieti, savukārt Rivē kungs dara visu, lai pēc iespējas vairāk laika pavadītu viņas sabiedrībā un arī fiziski būtu pēc iespējas tuvāk viņai. Baznīcā viņš pat samainās vietām ar Fernandu, lai stāvētu blakus Rozei. Abu nejaušā tikšanās naktī gaitenī, Rozei tērptai tikai naktsveļā, viņa iekāri tikai pastiprina, līdz pēcpusdienā pēc kristībām saimnieks pazūd Rozes guļamistabā. Teljē kundze atšķirībā no Rivē kundzes šādu iznākumu jau paredzējusi, tāpēc dodas pārbaudīt, vai Roze uzvedas, kā nākas.

No skatītāja acīm tiek slēpts, kas notiek aiz guļamistabas durvīm, taču pēc mirkļa nikna Teljē kundze pa tām izvelk laukā savu brāli vienā kreklā. Beidzot arī Rivē kundzei ir skaidrs, kas notiek, un viņa jautā savam laulātajam draugam, vai viņš bijis pie Rozes. Tā kā nekādu atbildi viņa nesaņem, ar to arī viņas ziņkāre par šo situāciju beidzas. Rivē kungs pagalmā, uzliedams sev uz galvas auksta ūdens bļodu, nomierinājies un ir gatavs vest savas viešņas atpakaļ uz staciju.

Pa ceļam viņi apstājas ziedošā pļavā, kur sievietes, plūkdamas puķes un dziedādamas, izklīst, kur nu kurā. Rivē izmanto izdevību, lai uzrunātu Rozi un atvainotos sievietei par savu necieņas izrādīšanu un brutālo uzvedību. Žana Gabēna skatiens ir tik aizkustinošs un pauž patiesas skumjas par neiespējamo mīlestību, ka Roze par šādu pieklājības izpausmi ir pilnīgā neizpratnē. Viņa ir pieradusi, ka pret viņu izturas tik necienīgi, bet pie šādas cieņas izrādīšanas atvainojoties viņa gan nav radusi. Viņa jūtas ļoti aizkustināta, un viņas balss aizlūst, čukstot: "Paldies!" Tomēr šis maiguma mirklis nav ilgs, jo viņus jau atkal vēro Teljē kundzes visu redzošā acs.

Kāpjot vilcienā, Roze sniedz Rivē kungam atvadu skūpstu, bet viņš viņas ausī čukst: "Uz drīzu tikšanos!" Vilciens svilpj un sāk kustēties, bet Rivē kungs skrien tam pakaļ, saukdams savas jaunās draudzenes vārdu – viņš ir patiesi iemīlējies. Viņu mājupceļā pavada vien skumja melodija. Šis vienkāršā lauku vīrieša tēls, kaunoties Rozes priekšā par savu iekāri, skatītājam simpatizē vairāk par liekulīgajiem pilsētas kungiem, kas gan apmeklē prieka meitas, tomēr izjūt milzīgu pārākumu pār tām.

Tikmēr, prostitutām atgriežoties mājās, šī ziņa ātri apsteidz vietējos iedzīvotājus, un kāds kungs pie vakariņu galda saņem steidzamu telegrammu, ka ostā pievesta jauna zivju

krava. Viņa sieva, priecīga par veiksmīga darījuma iespēju, uzvelk savam vīram mēteli, lai saposies viņš varētu taisnā ceļā doties uz Teljē namu.

Vakars aizrit lielā jautrībā, un prostitūtas, pilnībā apmierinātas ar dzīvi, steidz pateikties par brīvdienām savai kundzei. Smalku kungu sabiedrībā viņas dzer šampanieti, jo ir taču svētki, un tas ir viņām vienīgais zināmais veids, kā svinēt.

Filmas trešā daļa sākas ar ainu, kurā divi jauni vīrieši vēro trešo, stumjam gar jūru sievieti ratiņkrēslā. Vienu no jaunajiem vīriešiem atveido aktieris Žans Servē, kas ierunājies Mopasāna aizkadra balsi. Šis vīrietis dalās savās atmiņās par sievietes ratiņkrēslā un viņa drauga, vīrieša, kas ratiņkrēslu stumj, attiecībām, tā kļūstot arī par filmas pēdējās daļas teicēju. Skatītāja priekšā atmiņas atdzīvojas, un uz postamenta mākslinieku darbnīcā redzama jauna sieviete, kas ar apbrīnas pilnām acīm veras savā atveidotājā, - tā ir Žozefīne (Simona - *Simone Simon*).

Nokāpusi no postamenta, viņa gaida, kad mākslinieks novāks savus darbarīkus, lai tūliņ mestos viņam ap kaklu. Viņas seja ir priecīga, gaidoša un pat bērnišķīga. Viņas acīs nevar izlasīt nevienas grūtākas domas. Visa viņas pasaule ir tikai šis gleznotājs, kura acīs viņa skatās.

Pāra kopdzīvē viņa uzvedas kā izlutināts bērns. Viņa skrien pa lauku, plūc puķes un dzied, kamēr Žozefīnes mīļotais Žans (Daniels Želēns - *Daniel Gélin*) mēģina sarunāties par mākslu ar kolēģiem. Tā kā viņš meitenē neredz nekā cita, kā vien viņas slaiko, pozēšanai derīgo augumu, viņu kaitina absolūti viss Žozefīnes uzvedībā, kas nav miesisks. Žozefīne turpretī dievina savā Žanā visu, un cieši pieķeras viņam pat tad, kad viņš vēlas viņu grūst prom. To lieliski attēlo aina, kurā Žans vēlas viņu pamest, bet Žozefīne skrien pa visu māju, slēgdama ciet durvis, tā demonstrējot savu vēlmi mīļoto paturēt sev par katru cenu. Jau šajā ainā viņa gatava jebkam. Žozefīne mierīgi stāv, kamēr Žans met viņas virzienā kaudzi ar dakšiņām. Paužot kaislīgas dusmas, viņi nemitīgi plēš un dauza lietas savā mitekļi.

Tomēr Žana mīla ir galā. Viņš pārdod Žozefīnes portretus un iegūto naudu pamet mājā, kuru atstāj bijušās mīļākās pārziņā. Žozefīnei pārnākot mājās, šķiet, viņa jau ir nelaimes priekšnojautu varā un, kā kaut ko meklējot, viņa haotiskā virzienā izskrien cauri mājai un atrod naudu, kam pievienota vēstule. Lai arī viņai nenoliedzami jau priekšlaicīgi jāspēj uzminēt, kas tajā rakstīts, vēstules saturs viņu acīmredzami šokē, jo roka, kas to turējusi, lēni nolaižas, viņai skatoties tālumā un no acīm plūstot asarām. Naktī caur logu no ārpuses viņa redzama baltā naktskreklā sēžam savā vientulīgajā gultā, matiem saņemtiem divās bizēs kā mazai, nevainīgai meitenei – tik neaizsargāta viņa ir savā mīlestībā.

Žozefīne nepadodas, viņa meklē Žanu visur, kur iepriekš viņu satikusi – viņa dodas uz darbnīcu, vērtīgu skatu lūkojas apkārt un visiem par viņu apjautājas. Viņas maņas ir tik

saasinātas, ka, izdzirdusi vismazāko troksni, viņa dodas tā virzienā ar cerību, ka to radījis Žans. Visbeidzot viņa ierodas pie Žana drauga, kur viņa, uz laiku apmetušos, atrod savu mīļoto.

Sākumā viņa kliež uz Žanu, ļaujot visām sakrātajām dusmām vaļū, taču apdomājusies viņa sāk zēmoties un lūgties. Runājot viņa stāv aiz trepju margām, kā aiz restēm ieslodzīta savā mīlestībā. Žana draugs, lai meiteni nomierinātu, ievēd viņu savā istabā, kur spēlē viņai klavieres. Tikai ēnā uz sienas redzams, kā viņa šņauc degunu. Klavieru skaņas patiešām ļauj Žozefīnei sakārtot domas, un, iznākusi pie Žana, viņa draud, ka, ja viņš viņu atstās, viņa izlēks pa logu. Dusmās Žans norāda tuvākā loga virzienu, Žozefīne nav gaidījusi šādu reakciju un ir apstulbusi, taču, nezinot, ko teikt, un, pilnīgas bezcerības pārņemta, viņa metas loga virzienā.

Nākamajā kadrā, kamerai kratoties, aiz loga redzamā pasaule it kā sagāžas un dzirdama plīstoša stikla skaņa. Šeit atmiņu ainas beidzas, un atkal redzama pludmale, tikai vīrietis ar sievieti nu pienākuši tuvāk runātājam un redzami tuvplānā. Žozefīne ar vārgu smaidu noskatās bērnos, kas skrien pa pludmali, laizdami gaisa pūķi. Viņas ratiņi uz mirkli apstājas, Žanam gādīgi apliekot savu mēteli ap viņas pleciem, un tad aizbrauc tālumā.

Šai filmā Ofulss paudis Mopasāna cienīgu līdzjūtību un maigumu pret saviem varoņiem, kā arī, izvēloties tieši šīs trīs noveles, vērsis uzmanību uz sievietes lomu sabiedrībā. Viņš paliek uzticīgs autora oriģināldarbam, tomēr papildus uzsverot vīriešu izvēli par labu savam ego, maksājot par to ar savu sieviešu ciešanām. Ofulss reiz teicis, ka “*dzīve ir kustība*”⁸⁸. Atņemot savai pēdējai varonei spēju kustēties, viņš tai atņem iespēju dzīvot tālāk kā vīrieša ego apmierinātājam. Viņai vairs nav ne grācības, ne skaistā auguma, ko vienīgo apbrīnoja viņas mīļotais, un nu beidzot viņš ir spiests iepazīt sievas dvēseli.

Galū galā filmas pēdējā daļa sasauca ar pirmo, kurā redzam, kā skumja, bet mīloša sieviete visu mūžu kalpojusi sava vīra apmātībai. Pēdējā daļā savukārt vīrietis mūža garumā gatavs sevi veltīt sievietei, kuru reiz apmānījis. Tā Ofulss atalgo veco dāmu Mopasāna novelē “Maska” un atgādina, ka katrā mīlestībā ir klātesoša arī kalpošana.

3.5. Sievietes tēls Kloda Santelli (*Claude Santelli*) filmā “Kādas fermas kalpones dzīves stāsts” (*Histoire d'une fille de ferme*, 1973)

Klods Santelli ir televīzijas režisors, kuram jāpateicas par Mopasāna popularitātes atdzimšanu viņa dzimtenē. Viņa aizraušanās ar Mopasāna daiļradi un cieņa par Francijas vēsturi ir tik liela, ka viņš daļu filmas budžeta novirzījis senās Normandijas fermas, kurā

⁸⁸ Croce, Fernando F.. *Le Plaisir*. Pieejams: <http://www.slantmagazine.com/film/review/le-plaisir> [skatīts 2016, 2.maijs]

notiek filmēšana, piebūvei un atjaunošanai.⁸⁹ Santelli ir slavens ar saviem vārdiem, ka, “ekranizējot Gija de Mopasāna darbus svarīgāk ir parādīt nevis to, ko autors ir teicis, bet ko viņš nav pateicis”⁹⁰. Mopasāna darbos varoņu dialogus bieži aizstāj to apraksts, kā novelē “Kādas fermas kalpones dzīves stāsts”: “*Abi sprieda par izdevīgiem laika apstākļiem lauku darbiem, par gaidāmo raženo gadu, par savu saimnieku, kas bija krietns cilvēks, tad par kaimiņiem, par visu apkaimi, par viņiem pašiem, par savu ciematu, savu jaunību, atmiņām, saviem vecākiem, kurus bija pametuši uz ilgu laiku, varbūt pat uz visiem laikiem.*”⁹¹ Šādu dialogu nav viegli atveidot uz ekrāna, taču Santelli, būdams arī savas filmas scenārija autors, to izdara spīdoši, apkopojot citās Mopasāna novelēs atrodamus tekstus par šiem tematiem un tā radot sajūtu, ka vārdu autors ir pats Mopasāns.⁹²

Kloda Santelli kalpone Roze (Dominika Laburjēra - *Dominique Labourier*) ir nekopta, vienmēr izspūrušiem matiem un parasti ļoti reti smaida. Par viņas ikdienas smago darbu liecina zilie riņķi zem acīm un ierastā kustība, ar kādu viņa saķer sev muguru, kas šķiet no darba salīkusi, tomēr tajā pašā laikā viņa kustas lēni un slinki, neskaitāmas reizes žāvājas un staipās, kā cilvēks, kas nestrādā sev, bet citam. Aktieru runāto jau pirmajā ainā traucē dzirdēt muša, kas nemitīgi dīc, liekot domāt gan par netīrību, gan vienkārši ļoti dabisku lauku vidi.

Līdzīgi tas ir ar šo netīrīgo un nekārtīgo lauku meiteni, kas tomēr ar saviem rudajiem matiem un vasarraibumiem ir dabiski pievilcīga. Viņa uzvedas pavadinoši, kad, pārlicies pār saimnieku (Pols Lepersons - *Paul Le Person*), lej tam šķīvī zupu. Ar savu pusparvērtu muti un ķiķināšanu viņa kārdina kalpu Žaku (Viktors Lanū - *Victor Lanoux*), kas ienācis istabā padzerties pienu. Viņa ļauj tam noslaucīt muti savā rokā un pēc tam ar iekāri vēro, kā viņš veic tik vīrišķīgu darbu kā naža asināšana.

Žaks šajā televīzijas filmā atšķirībā no novēlē aprakstītā tēla ir liela auguma vīrs, kas savu gadu dēļ nebūtu vairs saucams par puisi. Tas liek domāt par to, kā viņš pavadījis savu līdzšinējo dzīvi, ja vēl aizvien nav precējies.

Roze pēc abu satraucošās tikšanās uz strādāšanu vairs nav spējīga, tāpēc atgulstas zālītē pie siena gubas, kājas izpletusi. Slinkuma varā viņa novilkusi un aizmetusi tikai vienu no zābakiem, otrs vēl arvien ir kājā, radot par meiteni izlaidīgu iespaidu.

⁸⁹ *Histoire d'une fille de ferme*. Pieejams: <http://www.tele70.com/article-histoire-d-une-fille-de-ferme-118276588.html> [skatīts 2016, 29.apr.]

⁹⁰ Griffiths, Kate, Watts, Andrew. *Adapting Nineteenth-Century France. Literature in Film, Theatre, Television, Radio and Print*. Cardiff: University of Wales Press, 2013, 168.lpp.

⁹¹ Mopasāns, Gijs de. Kādas fermas kalpones stāsts. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 143.-160.lpp., 145.lpp.

⁹² Dizol, Jean-Marie. *Maupassant de l'Écrit à l'Écran. No: Reboul, Yves. Maupassant multiple: actes du Colloque de Toulouse, 13-15 décembre 1993*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995, 81-103.lpp., 96.lpp.

Kad ar Rozes sitienu pa degunu atraidīts Žaka mēģinājums palaist rokas, viņa acīs izezogas viltība, un viņš sāk apcerēt savu drūmo bērnību, tam pievienojas arī Roze. Abu tēvi bijuši dzērāji, kas bērnību darījis vēl grūtāku, tāpēc rodas sajūta, ka tagad abi savā vientulībā ir vienoti. Rozes seja beidzot kļūst laimīga, kad Žaks atzīst, ka naktīs neguļ, par viņu domājot. Tiklīdz viņš piemin, ka vēlētos viņu precēt, Roze viņam pilnībā atdodas.

Naktīs viņa pati iet pie Žaka gulēt un laimīgi smaida, kad puisis zem galda baksta viņas kāju. Tā tas varbūt arī turpinātos, ja vien kādu nakti niknā Roze nesāktu žņaupt Žaku, sēcot caur zobiem, ka ir stāvoklī. Šai ainā ir gluži vai pārdabisks mazās Rozes spēks, kas žņaudzot piespiež stalto un stipro Žaku solīt pie Dieva, ka to precēs.

No tā gan nav nekāda labuma, jo nākamajā rītā, uzzinot, ka Žaks aizgājis no saimnieka, Rozes mute aiz pārsteiguma paliek vaļā. Viņa apsēžas tuvplānā ar skatu pret kameru un ar muguru pret pārējo saimi, tā uzticot tikai skatītājam kā noslēpumu savas rūpes un bailes. Nākamajā ainā Roze skatās uz savu profilu spogulī, vai jau nevar manīt vēderu. Viņa ģērbusies visa melnā, svārki līdz zemei kā mūķenei. Ēdamistabas lielais pulkstenis ar pendeles šūpošanos nemitīgi atgādina, ka laika vairs nav daudz, līdz Rozes noslēpumam būs jānāk gaismā.

Saņēmusi vēstuli no mirstošās mātes, viņa dodas ceļā pie tās pa tumšu, garu un taisnu lielu koku aleju, kas lieliski atveido viņas bēdas un bezizejas situāciju. Kad viņa ierodas mātes istabā, tā jau ir mirusi. Tai pašā mirklī Roze zaudē samaņu, vien paspējot izstostīt, ka gaida bērnu. Apkārtējiem top skaidrs, ka sākušās dzemdības, un viņi nolemj mirušo māti pārnest uz virtuvi, bet Rozi guldīt mātes gultā, tā Rozei simboliski ieņemot mātes vietu.

Bērnu viņa atstāj kaimiņiem un atgriežas strādāt fermā, kur katru brīvu brīdi pavada sēžot pie koka, glāstot trusi un skatoties tālumā uz debespusi, kur palicis viņas mazulis. Kad fermas saimnieks iesauc Rozi pie sevis istabā, viņa vēlas atbrīvot drēbēm aizkrauto krēslu un sēsties, bet saimnieks aicina viņu apsēsties sev blakus gultā. Lai arī viņš kautrīgi klusē, Rozei jau rodas aizdomas un viņas acis kļūst lielas un nopietnas. Kad beidzot saimnieks izteicis skaļi savus nodomus precēt kalponi, Roze atbildes vārdus gan mēģina, bet nevar dabūt pār lūpām.

Pēc šīs sarunas Roze bālu seju kļīst pa dubļainu lauku. Viņa apstājas, lai ieskatītos savā atspulgā peļķē. Tieši tādu viņa šai mirklī redz sevi un visu pasauli sev apkārt - pelēcīgos toņos, netīru un tik nestabilu, ka katrs mazākais vilnītis var to satricināt. Piegājusi pie upes, viņa ar tukšu skatienu brien ūdenī, svārkiem piepūšoties. Pirms slīcināties viņa paskatās negaisa debesīs, kur neredz nevienu saules, tātad cerību stariņa.

Rozes glābšanas process skatītājam nav redzams, taču to atstāsta aizkadra balss. Viņu izglābuši garām braucoši zemnieki un atveduši uz fermu. Kad Roze atlabusi un strādā dārzā,

saimnieks atkal uzsāk sarunas par precēšanos, cenšoties izdibināt, kas ir iemesls viņas atteikumam. Brīdī, kad saimnieks runā par Rozes un Žaka attiecībām, viņa pagalmā mazgā netīro veļu, kas norāda, ka publiski apspriesta tiek Rozes personīgā dzīve. Pagalms, ko no visām pusēm ieskauj koki, lai arī atrodas brīvā dabā, tomēr rada klaustrofobisku sajūtu, atgādinot, ka Rozei nav iespējams no saimnieka nekur aizbēgt.

Naktī Rozes gultai sveces gaismā pārslīd kāda ēna. Saimnieks naktskreklā, neko neteicis, iekāpj Rozes gultā, ar varu skūpst viņu, brutāli atplēš viņas kreklu un aiztiek krūtīs. Roze nepretojas, drīzāk ir pilnīgā neizpratnē, kas notiek. Nākamajā ainā redzamas kāzas un saimnieks, kas uz rokām nes smaidīgo Rozi. Taču, kad jautrība galā, kadrā atkal parādās tumšā aleja uz dzimto ciemu kā Rozes tumšais noslēpums, kurā viņai jāiet vienai.

Apciemojuma laikā Roze kā apmāta skūpst savu puisīti, kas jau paaudzies un var nostāties pats uz savām kājiņām. Viņas maigums ir tik liels, ka dažbrīd viņu pārņem nepārvarama vēlme puisēnā iekosties. Bērna audžumāte (Žermēna Delbā - *Germaine Delbat*) ievēro, ka Roze vairākas dienas neko nav ēdusi. Viņa tik ļoti rūpējas par bērnu, ka pavisam aizmirst par sevi. Labsirdīgā sieviete Rozei mutē bāž ēdienu, bet viņa ir tik aizņemta ar savu dēlu, ka to nemaz nepamana un gandrīz aizmirst maizi sakošļāt. Atkal atstāt bērniņu viņai nākas ļoti grūti. Roze mēģina vairākas reizes atgriezties, taču audžumāte ar varu viņu aizved prom no dēla.

Mājās Roze atkal dodas pa labi zināmo drūmo aleju. Tikpat drūma ir situācija fermā. Saimnieks staigā nikns un apvaino viņu par neauglīgu visas saimes priekšā. Viņš grābj sienu, kamēr Roze slauc govi, kas tikai vēl vairāk atgādina, ka viņa ir savienības miesiskā puse - bērnu radīt ir viņas, nevis vīra uzdevums. Bezcerības māktais pāris uzaicina pie sevis dziednieku. Roze aklā ticībā seko katrai viņa rokas kustībai, liekot uz tām savas pēdējās cerības, taču arī tās nevainagojas panākumiem.

Galū galā saimnieks vairs nespēj dalīt ar, viņaprāt, neauglīgo sievu gultu, tāpēc sāk viņu sist. Roze, galvu iespiedusi spilvenā, jūtu karstumā atklāj visu taisnību par Žaku un abu kopējo bērnu. Saimnieks, pilnīgi apstulbis, secina skarbo patiesību, ka tāpat neauglīgs ir viņš pats, nevis sieva. Pretēji gaidītajam šai mirklī viņa sejā iezogas smaids, kas kļūst arvien plašāks. Roze neko nesaprot un aizdomīgi skatās saimniekā, it kā viņš būtu zaudējis prātu, līdz tas viņai izskaidro, ka tagad viņi puisēnu ņems pie sevis. Viņš tūlī pat uzvelk bikses un skrien laukā no mājas, Roze, lāga vēl neticēdama savai laimei, viņam seko, un pēdējā kadrā viņi beidzot abi kopā skrien pakaļ savam dēlam pa garo aleju, kas vairs nemaz nešķiet ne tumša, ne drūma.

Santelli savā ekranizācijā patiešām radījis ļoti autentisku atmosfēru, nemaz nemainot autora oriģinālo sižetu, tikai pievienojot tam atsevišķas epizodes, kas kalpo, lai demonstrētu

varoņu iekšējās sajūtas. Pulksteņa pendele, veļas mazgāšana, tumšā aleja, atspulgs peļķē, audžumāte, kas Rozei ar varu mutē stumj ēdienu, - tie visi ir līdzekļi, kas skatītājam palīdz izprast kalpones tēlu. Mopasāns savā novelē bijis tik kodolīgs, ka ļāvis režisoram brīvu vaļu iztēlei par Rozes ārējo izskatu, un viņš, galvenajai lomai izvēloties dabīgu rudmati, radījis īstu lauku vasaras sajūtu. Mopasāna Roze viņa ekranizācijā nav zaudējusi nevienu aspektu no sava psiholoģiskā portreta, varbūt tikai ieguvusi papildus dzīvīgumu, izrādot emocijas un koķetējot ar Žaku.

3.6. Sievietes tēls Alberta Levina (*Albert Lewin*) filmā “Mīluļa privātās lietas” (*The Private Affairs of Bel Ami*, 1947)

Alberta Levina (*Albert Lewin*) 1947. gada filma „Mīluļa privātās lietas” (*The Private Affairs of Bel Ami*) ir Holivudas pirmais mēģinājums atveidot Gija de Mopasāna slavenāko romānu „Mīlulis”. A.Levinam šī ir jau trešā literatūras klasikas ekranizācija piecu gadu laikā – 1942. gadā iznāk filma „Mēness un penijs” (*The Moon and Sixpence*), kas veidota pēc Viljama Somerseta Moema (*William Somerset Maugham*) tāda paša nosaukuma romāna, bet 1945. gadā – Oskara Vailda (*Oscar Wilde*) romāna „Doriana Greja ģīmetne” (*The Picture of Dorian Gray*) tāda paša nosaukuma ekranizācija. Visās trīs filmās kādu no galvenajām lomām atveido Džordžs Sanderss (*George Sanders*), kas „Mīluļa privātajās lietās” spēlē Žoržu Diruā, divās jaunākajās no filmām loma tikusi arī Klotildes de Marelās atveidotājai Andželai Lensberijai (*Angela Lansbury*). Tātad abi aktieri jau iepriekš sadarbojušies kameras priekšā. Režisors laikabiedru atmiņās palicis kā liels estēts un mākslas pazinējs, tāpēc nav jābrīnās, viņa filmās ieraugot tās pašas kvalitātes. Trīs iepriekš minētajās filmās svarīga loma ir kādam mākslas darbam, kura uzmanīgai aplūkošanai filmas gaitā atvēlētas vairākas sekundes, turklāt, lai arī visas trīs kinofilmas ir melnbaltas, kadri, kuros redzamas gleznas, ir krāsaini, kas īpaši piesaista skatītāju uzmanību mākslas darbiem.⁹³

Alberts Levins pats ir arī scenārists savām filmām, tomēr galvenie pārmetumi par izmainīto Mopasāna romāna sižetu pienākas Kinofilmu ražošanas kodeksam (*Motion Picture Production Code*), kas no 1930. līdz 1968. gadam, balstoties morālās vadlīnijās, ierobežoja ASV filmu veidotāju radošo brīvību. Tieši šī cenzūra atņēma kinofilmām kaislību, aizrautību un sarežģīto varoņu iekšējo pasauli, kas tik ļoti raksturīga Mopasāna romāniem.⁹⁴

Ļoti atšķirīga no romāna ir Valteru pāra iegādātās gleznas interpretācija filmā. Gija de Mopasāna romānā Valtera kungs, kļuvis par miljonāru, iegādājas Parīzes jaunāko mākslas šedevru – ungāru mākslinieka Karla Markoviča gleznu „Jēzus staigā pa ūdens virsu”, kas ir

⁹³ Piazza, Philippe. *The Private Affairs of Bel Ami*. Pieejams: <http://www.telerama.fr/cinema/films/bel-ami,18147.php> [skatīts 2016, 10.maijs]

⁹⁴ *The Production Code*. Pieejams: http://www.dartmouth.edu/~germ43/pdfs/production_code.pdf [skatīts 2016, 10.maijs]

simbols Jēzus neierobežotajai varai un spēkam. Pārlicinātā katoliete Valtera kundze pie šīs gleznas vērsas kā pie elku dieva, izmisuma mirkļos viņa krīt zemē pie tās kā pie altāra. Atmaskojošs ir mirklis, kad jaunā Sizanna Valtere atklāj uzkrītošo vizuālo līdzību gleznā attēlotajam Jēzum un Žoržam Diruā un Valtera kundze saprot, ka tas ir Mīlulis, ko viņa pielūdz un kura varai pār viņu nav robežu. 1945.gadā Alberts Levins izsludina konkursu, kurā aicina divpadsmit pazīstamus sirreālisma gleznotājus radīt savu interpretāciju par tēmu „Svētā Antonija kārdināšana”, uzvarētājam solot gleznu parādīt jaunajā filmā un 2500 dolāru prēmiju, kā arī 500 dolārus visiem dalībniekiem. Konkursa uzvarētājs un filmā redzamās gleznas autors ir Makss Ernsts (*Max Ernst*). Mākslas darba satura un nosaukuma izvēli filmā var skaidrot ar vēlēšanos uzskatāmāk parādīt Valtera kundzes (Katrīna Emerija - *Katherine Emery*) iekšējo cīņu ar sevi, kas filmā atšķirībā no grāmatas gandrīz nemaz nav atainota.

Pretēji Mopasāna līdz sīkumiem detalizētajiem un absolūti reālistiskajiem vietu un tēlu aprakstiem, filmas mākslinieki nekautrējas no acīmredzamas butaforijas, tā radot nereālas un paralēlas pasaules sajūtu, nevis kādu konkrētu vietu 19. gadsimta astoņdesmitajos gados. Filmās dekorācijas daudz vairāk atgādina gleznainas pastkartes nevis Parīzes ielas, turklāt Maksa Ernsta krāsainās gleznas parādīšanās un ažiotaža ap šo mākslas darbu vēl pirms filmas iznākšanas skatītājam atņem ticamības un īstenības sajūtu, atgādinot, ka šī ir tikai pasaka, izlikšanās, nevis dzīve.

Jāsāk ar to, ka filmas fināls ir absolūti citāds nekā Mopasāna radītais. Ja romāna beigās Mīlulis ir sasniedzis visu, par ko vien, viņaprāt, vērts sapņot, ja visas viņa manipulācijas izdevušās un darījušas viņu laimīgu, tad filmā galvenais varonis saņem pelnītu sodu, un skatītājam jāgūst kāda mācība no redzētā, proti, krāpties un melot nav labi. Šī atšķirīgā pavērsiena pamatā neapšaubāmi ir jau minētā cenzūra, kas nepieļauj nesodīta ļaunuma demonstrēšanu.⁹⁵

Džordža Sandersa tēloto Mīluli mēģināts attaisnot, piešķirot viņa tēlam patiesas mīlas jūtas pret Klotildi, ko tik viennozīmīgi nemana romāna lasītājs, kā arī sirdsapziņu. Ekranizētais Diruā ir zemisks un domā tikai par sevi, tomēr tajā pašā laikā pats sev ir arī bargākais tiesnesis. Ieraugot „Svētā Antonija kārdināšanu”, Diruā ir satriekts, liekas, ieskatās pats savā dvēselē un redz tās baidīgos likteni. Zinot, ka var nākties krist duelī, viņš aizved Klotildi uz mežu un atzīstas, ka visā pasaulē mīl tikai viņu un mazo Lorīnu (Karolīna Graimsa - *Karolyn Grimes*) un ka abām novēl visu savu mantu. Pirms nāves Žoržs saprot, ka būtu bijis laimīgs kopā ar Klotildi, bet pats sev sabojājis dzīvi, un mirst ar viņas vārdu uz lūpām. Džordžs Sanderss ir ļoti pārlicinošs, ārēji neizrādot nekādas jūtīguma pazīmes, taču

⁹⁵ *The Production Code*. Pieejams: http://www.dartmouth.edu/~germ43/pdfs/production_code.pdf [skatīts 2016, 10.maijs]

skatītājam neizbēgami kļūst žēl viņa varoņa, kas nebija plānojis tā dzīvot, kura krūtīs dziļi, dziļi pukst krietna sirds un kuru ciniskā pasaule piespiedusi tik nežēlīgiem līdzekļiem cīnīties par savu vietu sabiedrībā. Sandersa Diruā iekāro un izbauda visu – naudu, varu, sievietes, bet vienmēr, kad paliek viens, nodur skatienu un spēlējas ar lietām, it kā nebūtu mierā pats ar sevi.

Filmēšanas laikā Sanderss ir tikpat vecs kā Valtera kundzes atveidotāja, kas it nemaz neatbilst abu varoņu vecuma starpībai grāmatā. Sandersa Mīlulis ir vecāks par visām sievietēm, ko paved, lai gan romānā tieši sievietes ir tās, kas ir pieredzes bagātākas un ievada Žoržu dzīvē, turklāt Valtera kundze ir īpašs izaicinājums tieši ar to, ka daudz vecāka par Diruā.

Madlēna (Anna Dvoržāka - *Ann Dvorak*) filmā pārtapusi no blondīnes par bruneti, atstājot vienīgās blondīnes un sievietes ar tīru un gaišu dvēseli tēlu Klotildei. Viņa ir ļoti ieturēta un, šķiet, bez emociju būtne. Žoržs viņu apbrīno un ciena, taču nekādu seksuālu pievilksanos pret viņu nejūt. Madlēna gan raksta avīžrakstus savu vīru vietā, taču dara to vairāk pienākuma, nevis aicinājuma dēļ. Viņa nav aprēķinātāja un nekrāpj Diruā, bet tiešām tikai cenšas iegūt informāciju viņa labā. Arī viņas attiecības ar grāfu Vodreku (*Vindhems Stendings - Wyndham Standing*) šai ekranizācijā ir daudz vienozīmīgākas nekā romānā – viņš gluži vienkārši viņai ir tēva vietā. Par seksuālām attiecībām abu starpā nav ne mazāko aizdomu.

Valtera kundze filmā attēlota kā privātīpašnieciska un atriebīga būtne, kaut gan romānā nav maigākas dvēseles par viņu. Grāmatā kundze visas savas sāpes pārdzīvo tikai sevī vai divatā ar Diruā, taču filmā tā aktīvi rīkojas, lai atriebtos un izjauktu meitas un Žorža kāzas. Diruā, runājot par savām attiecībām ar Valtera kundzi, pat salīdzina viņu ar vecu kaķeni, kas viņu saskrāpējusi. Jau iepazīstoties Diruā novēro, ka viņa nemitīgi ada, tā demonstrējot savu pašvērtības apzināšanos tikai darbā un nodošanos tam jebkādos apstākļos.

Valteru pārim filmā ir tikai viena meita – skaistā, piecpadsmit gadus vecā Sizanna (Sjūzena Dagleša Rūbsa - *Susan Douglas Rubes*). Viņa nemitīgi runā, tā demonstrējot savu dzīvesprieku, jaunību, naivumu un to, ka ir diezgan izlutināta. Meitene ir sajūsmā, ka drīz kļūs jau sešpadsmit gadus veca, to saistot ar romantiskajām dēkām, kas nākotnē ar viņu varētu atgadīties.

Tomēr tēls, kas piedzīvojis vislielākās pārvērtības, ir Klotilde de Marela. Ne miņas no Mopasāna radītās melnīgsnējās pikanto formu īpašnieces, draiskās bohēmas mīlētājas un gudrās Ziemeļu dzelzceļa līnijas inspektora sievas. Uz skatītāju no ekrāna raugās jauna, smalka, blondā un naiva atraitne, kas atšķirībā no Mopasāna varones nekad nerīko scēnas un mīl tik nesavtīgi, ka gatava lūgt Valteriem salaulāt viņu meitu ar Diruā, lai tikai glābtu viņa

dzīvību. Lai arī filmas scenārijā vairākas reizes uzsvērtā abpusējā Diruā un Klotildes mīlestība, ticamāka tā ir grāmatā, kaut arī ne reizi nav tekstā apstiprināta. Gluži vienkārši Mopasāna varoņi patiešām ir saderīgi un viens otra mīlestības cienīgi. Viņi domā līdzīgi, ir piedzīvojumu meklētāji un biedri, kamēr filmā abus šķir divdesmit gadu vecuma starpība un bez ārējas pievilksnās nesaista nekas.

Filmā ļoti maz risinātas Diruā naudas problēmas – viņš neaizņemas un nepaliek parādā sievietei, viņš nepērk sievieti par citas sievietes naudu, saglabājot vairāk cieņas skatītāju nekā lasītāju acīs. Tikpat kā nav attēlota tikšanās ar Valtera kundzi baznīcā, kas romānā tik skaidri parāda to, kā Mīlulis gandrīz ar varu ielaužas viņas pasaulē, lai kā viņa to sargātu, un būtībā piespiež viņu padoties dēkai, par ko nabaga sievietei pašai no sevis kauns un kas viņam pašam nemaz nav vajadzīga. Džordža Sandersa Diruā nelamājas un nav rupjš pret Valtera kundzi pretēji Mopasāna varonim. Savukārt, filmas galvenā varoņa labajai uzvedībai par sliktu runā viņa laulību beigas. Ja romānā vismaz šai sakarā Diruā patiešām bija upuris un viņa sieva viņu no laba prāta jau ilgāku laiku krāpa ar ministru Laroš-Matjē (Varens Viljams - *Warren William*), filmā Žoržs pats iepriekš pamudina sievu vairāk tikties ar ministru, lai uzzinātu viņa noslēpumus, un pēc tam liek fotogrāfam abus pieķert kompromitējošā brīdī.

Filmā ievietota kāda pamācoša aina, kurai līdzīgas nav grāmatā. Mirklī, kad Diruā dodas uz tikšanos baznīcā ar Valtera kundzi ieejas durvīs viņš satiek jauno, skaisto aklā Parīzes Dievmātes katedrāles ērģelnieka Norbēra de Varena sievu (Fransisa Dī - *Frances Dee*), kamēr viņas vīrs (Deivids Bonds - *David Bond*) balkonā spēlē ērģeles. Diruā ar komplimentiem cenšas savaldzināt jauno dāmu un jautā, kāpēc viņa, tik skaista sieviete, ir kopā ar aklu vīrieti. Viņa atbild, ka savu mīlestību nevar izskaidrot tādām vīrietim kā Diruā. Viņa mīlot savu vīru viņa labestības, prāta un goda dēļ. Žoržs ir satriekts un jūtas bezspēcīgs, satiekoties ar šķīstu, dzīvu un patiesu mīlestību, tāpēc vien nosaka: „*Jūs esat vienīgā īsti labā sieviete.*”⁹⁶ Ar šo teikumu viņš apliecina, ka neciena visas pārējās sievietes, kuras pavedina un izmanto.

Alberta Levina Žoržs Diruā savos izteikumos vairākkārt parāda ļoti cinisku un šovīnistisku attieksmi pret sievietēm. Filmas sākumā viņš izturas ārkārtīgi rupji pret dejojāju Rašelu (Marija Vilsons - *Marie Wilson*), ar ko pats vēlāk guļ. Kad Diruā aizved Klotildi uz viņas ilgoto krogu „Baltā karaliene” (*Reine blanche*), kā ironiskā kārtā franču valodā sauc karaļu atraitnes, kadrā parādās stūrī uz kartona guļoša kaķene, kas bezpalīdzīgi zīda piecus kaķēnus, tā simbolizējot mīlošas sievietes likteni. Pie galda guļ piedzērusies sieviete, kas izrādās dziedātāja un pēc mirkļa jau dzied Darius Milhoda (*Darius Milhaud*) dziesmu „Bel-

⁹⁶ Lewin, Albert. *The Private Affairs of Bel Ami*. United Artists, USA, 1947.

Ami” ar nākotni paredzošiem Džeka Lourensa (*Jack Lawrence*) vārdiem, kam Klotilde, dejojot Diruā apskāvienos, dzied līdzī: „*Lai gan daudzas sievietes viņu dievina, / Tik daudzas sievietes viņu garlaiko. / Es esmu tikai sieviete un atdodos viņam, / Ja vien viņš mīlētu tikai mani. / Tas, par ko sapņoju katru reizi, / Kad sapņoju par mīlestību – / Mans mīlulis! / Tas, kurš saskandina savu glāzi ar manējo / Katru reizi, kad dzeram vīnu – / Mans mīlulis! / Tas, kura rokas tveras pēc manis / Katru reizi, kad dejo ar mani – / Mans mīlulis! / Tas, kura mīla ir dziļa, kura mīla ir stipra, / Kura mīla paliks, bet ne ilgi, / Kurš mani piekrāps, kurš mani pametīs – / Mans mīlulis!*”⁹⁷

Visas filmas garumā Diruā spēlējas ar mazām marionetēm, kas neapšaubāmi simbolizē cilvēkus, ko viņš izmanto. Norbērs de Varens pie vakariņu galda viņam atgādina: „*Tie, kas ir velna marionetes nav savā ādā, tātad nav vainīgi pie nodarītā,*”⁹⁸, bet Žoržam mirstot, viņa kabatā atrodas marionete, turklāt tūlīt pēc galvenā varoņa nāves ekrānā parādās atziņa: „*Neviens no mums nav nekas vairāk kā marionete, ja vien neticam Dievam.*”⁹⁹ Savukārt, viņa sieva Madlēna redzama, spēlējoties ar savu laulības gredzenu – braucējot to uz augšu un leju, kā pašam Diruā šķiet – it kā nedomātu, ka tas ir pastāvīgs. Šī kustība simbolizē viņas nepārliecinātību par savu laulību. Diemžēl viņa neatradinās no šī žesta arī, būdama Diruā kundze. Pēc tam, kad Žoržs devies pie notāra, lai iegūtu pusi no Vodreka mantojuma, Madlēna noņem laulības gredzenu no pirksta un noliek uz galda, bet kad Diruā ārā dzer alu, kad fotogrāfs kompromitējis viņa sievu, Madlēna iemet savu laulības gredzenu viņa alus glāzē, tā apstiprinot šķiršanos.

Interesanti, ka ielas meita Rašela filmā lamājas vāciski, lai arī grāmatā nav it nekādas norādes, ka viņa būtu vāciete. Šis aspekts, iespējams, saistāms ar Vācijas slikto tēlu pēc Otrā pasaules kara Amerikā.¹⁰⁰

Mopasāna radītajam galvenajam varonim nav daudz draugu, precīzāk būtu teikt ir daudz ienaidnieku un skauģu, kamēr filmā visi viņa pretinieki iemiesoti vienā sīvā ienaidniekā – ministrā Laroš-Matjē. Tas ir viņš nevis kāds cits, kas redakcijā viņu saukā par jauno Forestjē un kam viņš sola ietriekt lodi pierē, ja tas atkārtotos. Viņi publiski strīdas Valtera kundzes salonā. Tomēr kāda cita raidīta lode Diruā izrādās liktenīga. Žoržam dzīvē kopumā veicas, līdz viņš iecer iegūt vēl augstāku vietu sabiedrībā, pieņemot kādas izmirušas

⁹⁷ Though many women adore him / So many women, they bore him / I'm just a woman who's for him / If only he loved only me / Who am I dreaming of / Each time I dream of love / My Bel Ami / Who clinks his glass with mine / Each time we're drinking wine / My Bel Ami / Whose arms romance with me / Each time they dance with me / It's plain to see / Whose love is deep, whose love is strong / Whose love will keep, but not for long / Who'll be deceiving me, who will be leaving me / Bel Ami

⁹⁸ Lewin, Albert. *The Private Affairs of Bel Ami*. United Artists, USA, 1947.

⁹⁹ Turpat, 1947.

¹⁰⁰ Piazza, Philippe. *The Private Affairs of Bel Ami*. Pieejams: <http://www.telerama.fr/cinema/films/bel-ami,18147.php> [skatīts 2016, 10.maijs]

aristokrātu dzimtas vārdu. Lai apturētu Diruā precības ar savu meitu, Valtera kundze atrod pēdējo šīs dzimtas pārstāvi (Ričards Freizers - *Richard Fraser*), kam lemts krist šai divkaujā tomēr, dzēšot arī nelieša Diruā dzīvību. Izputināts aristokrāts uz mirkli paceļas no pelniem, lai aizstāvētu savu godu, cīnītos par taisnību un nogalinātu negodīgu jaunbagātnieku.

Cenzūras dēļ šis 1947. gada Holivudas projekts ar zvaigžņu aktieru sastāvu ir ne vien ievērojami mainījis Mopasāna oriģinālo sižetu, bet arī pilnībā zaudējis kaisli un tēlu dziļumu. To it sevišķi var teikt par sievietes tēliem, jo tās visas, izņemot Valtera kundzi, padarītas daudz tikumīgākas, aseksuālākas un garlaicīgākas. Madlēna nav tik spoža stratēģe kā Mopasāna romānā, viņa nevērpi intrigas, neizmanto savu sievišķību, lai iegūtu to, ko vēlas, viņa neizpauž savu talantu, slēpjoties aiz vīra vārda, bet gan gluži vienkārši padevīgi kalpo savam vīram, un tieši šī iemesla dēļ arī filmā viņa tiek atzīta par “ļoti vērtīgu ieguvumu kādam, kas vēlas izsisties”¹⁰¹. Klotilde zaudējusi visu savu kožeto šarmu un rotaļīgumu. Viņa nekrāpj savu vīru, jo tāda viņai nav – viņa ir atraitne ar mazu meitiņu, kuras dēļ viņai mātes loma ir daudz svarīgāka par savu seksualitāti. Viņa bez pretošanās piecieš Diruā neuzticību un dēkas ar citām sievietēm, jo viņu pavisam atklāti mīl bez nosacījumiem. Tikpat ļoti pārvērtusies ir Valtera kundze. Zaudējot pārliecināto ticību Dievam un sievietes, kas nekad nekompromitējas, tēlu, viņa kļūst atriebīga un pat ļauna brīdī, kad viņas mīlestībai vairs netiek atbildēts. Mopasāna Virdžīnijai Valterei tieši vissmagākajās sirdssāpēs dzima vismaigākā un dziļākā mīlestība pret Žoržu. Vienīgie tēli, kas saglabājuši savus raksturus ir Sizanna un prostitūta Rašele, kura, lai arī ieguvusi vācietes nacionalitāti, ir tikpat mīloša un viegli aizvainojama kā romānā.

3.7. Sievietes tēls Aleksandra Astruka (*Alexandre Astruc*) filmā “Kāda dzīve” (*Une Vie*, 1958)

Aleksandrs Astruks vairāk ir pazīstams kā kino teorētiķis, nevis kā režisors. Viņa slavenākais darbs ir manifests “Jauna avangarda dzimšana: La caméra-stylo¹⁰²” (*Naissance d'une nouvelle avant-Garde: la caméra-stylo*, 1948), kas kalpo par teorētisko pamatu kino modernismam 20. gadsimta sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados. Šai manifestā Astruks pauž domu, ka kino jāpaceļas līdz tikpat intelektuālai ekspresijai kā literatūra vai vizuālā māksla. Viņaprāt, “*filmas veidotājs “raksta” ar kameru, tāpat kā rakstnieks raksta ar pildspalvu*”, tāpēc režisoram būtu pašam jāraksta scenārijs savām filmām. Kino no izrādes

¹⁰¹ Lewin, Albert. *The Private Affairs of Bel Ami*. United Artists, USA, 1947.

¹⁰² Kamera-pildspalva (no franču val.)

jāklūst par valodu, kurā iespējams paust abstraktas idejas.¹⁰³ Kā atzinis Žans-Liks Godārs, šis manifestes uzskatāms par galveno iedvesmas avotu franču Jaunajam vilnim.¹⁰⁴

Lai arī Astruks nav pilnīgi no jauna radījis filmas stāstu, bet gan tam par pamatu kalpo Mopasāna romāns, viņš tomēr ir filmas scenārija autors un, kā pats izteicies, šai ekranizācijā pamanījies izpaust arī “*savu mūžseno sieviešu nīšanu, savu diezgan bērnišķīgo erotismu, kā arī savu kaislību pret lirismu, plašām, atvērtām telpām, varenumu un skaistumu*”¹⁰⁵, tātad savu personīgo viedokli, kas liecina par autorkino. Tomēr filmā ir arī milzīga citu autoru ietekme, piemēram, Kloda Renuāra. Šai filmai ir kaut kas kopīgs ar Žana Renuāra “Izbraukumu laukos” (*Une Partie de campagne*, 1936) – tā līdzinās gleznai un sniedz patiesu vizuālu baudījumu. Viens no tās galvenajiem ieguvumiem ir operators Klods Renuārs. Viņa izvēlētā krāsu palete ir īsta revolūcija vizuālā simbolismā – sarkano un dzelteni, kas parasti apzīmē rudeni, viņš izmanto vasarai, gaiši zaļu pavasarim, bet rudens un ziema iekrāsojas ļoti tumšos un drūmos toņos.¹⁰⁶ Krāsas ir pārāk spilgtas, lai būtu reālistiskas, tās patiešām vairāk atgādina gleznu, nevis dzīvi. Izcila ir arī filmas mākslinieka Pola Bertrāna (*Paul Bertrand*) izvēlētā pils un viss tās interjers, kas liek domāt par bezgalīgu vientulību, tumšie, tukšie koridori liek rada attālumu, kas šķir gan laulāto draugu guļamistabas, gan sirdis.

Žans-Liks Godārs 1958. gada intervijā pārmet Astrukam: “*Jūs sludināt modernismu, bet veidojat kostīmu drāmu!*”¹⁰⁷ Un patiesi šī dārgā, krāsainā filma ar Mariju Šellu (*Maria Schell*) galvenajā lomā viņas starptautiskās slavas apogeja laikā negūst gaidītos panākumus, jo to gluži vienkārši aizēno modernās, melnbaltās Jaunā viņa filmas ar mazu budžetu, par kuru dzimšanu daļēji ir atbildīgs pats Astruks.¹⁰⁸

Šajā filmā režisors izvēlēties attēlot tikai pirmo daļu no slavenā Mopasāna romāna, ko Ļevs Tolstojs nosaucis par “*ne vien nesalīdzināmi labāko Mopasāna romānu, bet pat vislabāko franču romānu pēc Igo “Nožēlojamajiem”*”¹⁰⁹. Pats Astruks apgalvo, ka centies attēlot “*indivīda vientulību, kas rodas, pārim nespējot komunicēt*”¹¹⁰. Arī Žanna romānā izjūt šo vientulību: “*Žanna manīja starp viņiem abiem kaut kādu aizsegu, it kā šķērsli un pirmo reizi atskārta, ka divi cilvēki nekad nevar iespiesties viens otra dvēselē, izdibināt slepenās*

¹⁰³ Kovács, András Bálint. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007, 39.lpp.

¹⁰⁴ Neupert, Richard. *A History of the French New Wave Cinema*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2007, 46.lpp.

¹⁰⁵ Marie, Michel. *The French New Wave. An Artistic School*. Paris: Editions NATHAN, 2003, 39.lpp.

¹⁰⁶ Neupert, Richard. *A History of the French New Wave Cinema*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2007, 51.lpp.

¹⁰⁷ Turpat, 53.lpp.

¹⁰⁸ Turpat, 56.lpp.

¹⁰⁹ Tolstojs, Ļevs, Nikolajevičs. No: Mopasāns, Gijs de. *Dzīve. Stipra kā nāve*. Rīga: Kontinents, 1993, 7.lpp.

¹¹⁰ Hayward, Susan. *French Costume Drama of the 1950s. Fashioning Politics in Film*. Bristol: Intellect, 2010, 309.lpp.

domas – viņi var soļot blakus, reizēm pat cieši apskāvušies, tomēr nesaplūzdami kopā, un ikviens visdziļākajā būtībā mūžam paliek vientuļš.”¹¹¹, taču Astruks izvēlējies to piedēvēt Žiljēnam (Kristiāns Markāns - *Christian Marquand*), rādot noslēgtu, laulībai nepiemērotu vīrieti, kas tieši šo savu īpašību dēļ attiecībās ar Žannu jūtas iesprostots.

Filmas pirmais kadrs rāda divas meitenes skrienam pa ziedošu pļavu uz jūru. Žanna ir tērpta baltā kleitā, bet kalpone Rozalī (Paskāla Petita - *Pascale Petit*) – dzeltenā. Šo krāsu nestā nozīme varētu būt tā, ka Rozalī, lai arī ne tik tikumīga kā Žanna, ir dzīvespriecīgāka un interesantāka. Aizkadrā, kā stāstot savu dzīvesstāstu, notikumus komentē Žannas balss.

Atgadās nelaime – Žannas laiva tiek iepūsta atklātā jūrā, taču Rozalī palīgā saucieni tiek sadzirdēti, un Žannu izglābj staltais Žiljēns. Viņš ir tik liela auguma, ka Žannai nākas skatīties uz viņu krietni uz augšu, kas norāda uz viņa varu pār Žannu. Viņa rokās Žanna izskatās kā maza, trauša meitenīte. Jau no pirmā mirkļa, lai arī kautrīgi, tomēr nepārtraukti Žanna ar mirdzošām acīm vēro Žiljēnu. Viņš ne vien nesmaida, bet pat neskatās uz viņas pusi. Plašais kadrs no augšas ar jūru un stalto Žiljēnu, kas to vēro, it kā brīdina, ka laulība starp šo cietās dabas vīrieti un dvēselisko Žannu būtu neprāts.

Kopš šī atgadījuma Žiljēns Žannu regulāri apciemo, un drīz vien abi apprecas. Kāzu dienā Žanna jūtas laimīga, bet viņš ļoti nomākts un nevar izturēt, ka tik daudzi ļaudis visu nakti svin viņa laimi, iespējams, tādēļ, ka pats savu jauno ģimenes stāvokli par laimi nemaz neuzskata. Jau šajā mirklī ir saprotams, ka laimīga laulība starp šiem diviem cilvēkiem nav iespējama, jo viņu uzskati par to ir kardināli pretēji. Žannai laulība nozīmē dzīves sākumu, viņa vēlas radīt kaut ko jaunu, piederēt kādam un, lai kāds pieder viņai, turpretī Žiljēna dzīvei laulība pieliek punktu, jo tā pieliek punktu viņa brīvībai, un viņš no šīm saistībām cieš.¹¹²

Nevar nepamanīt Astruka negatīvo attieksmi pret laulības institūciju. Šķiet, Žiljēns ir nelaimīgs nevis tāpēc, ka apprecējies nepareizo motīvu vadīts, bet gan tāpēc, ka vispār apprecējies. Pretēji romānā paustajai Mopasāna līdzjūtīgajai un saprotošajai attieksmei pret sievieti, kura ir apmānīta un kuras spēkos nav kaut ko mainīt, Astruks demonstrē, kā sieviete tiek apspiesta, ja ievilkusi savos tīklos brīvību mīlošu vīrieti. Tā ir Žanna, kas savaņģo Žiljēnu. Tā vairs nav romānā sastaptā jaunā meitene, kuru ģimenes locekļi un ciema mācītājs dzen jauneklā lamatās. Viņa pati atved Žiljēnu mājās, vēlas iepazīstināt ar vecākiem un aicina nākt vēl.

Pēc kāzām Žannas vecāki aizbrauc, atstājot jauno pāri vienu pašu. Žanna laimīga māj viņiem ardievas un aizver vārtus, pati paliekot aiz tiem kā aiz restēm, kas slēdz viņu laulības

¹¹¹ Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980., 5.-202.lpp., 57.lpp.

¹¹² Sadoul, Georges, Morris, Peter. *Dictionary of Films*. Los Angeles: University of California Press, 1972, 394.lpp.

cietumu. Viņas mīlestība un rūpes plūst pāri malām, bet Žiljēns vēlas vientulību, viņš arvien biežāk nav mājās, un Žanna par to jūtas vainīga, tāpēc, viņam atgriežoties, no jauna velta viņam savas mīlestības uzplūdus. Žanna vienmēr parādās ļoti gaišos kadros tiešā saules vai sveces gaismā, un viņa šo gaismu sev līdzī ienes arī tumšajos un drēgnajos kaktos, kur savā vientulībā sēž Žiljēns, taču viņam tā ir par spilgtu, tāpēc viņš neskatās Žannas virzienā, bet gan tumsā. Lai arī Žiljēns ir tas, kurš jūtas nesaprasts, viņš pat nemēģina saprast Žannu, liekas, viņš pat to nespētu. Viņi ir no dažādām pasaulēm – viņu interesē medības un sievietes, kamēr Žannai viss miesiskais ir svešs.

Lai arī Mopasāna darbā laulībā ieslodzītā mocekle ir Žanna, Astruka filmā upuris ir Žiljēns, kas, lai nomaksātu parādus, pats ieskrējis slazdā, kurā viņa brīvību slāpē sieviete. Dzimuma lomas sabiedrībā laika posmā no Mopasāna romāna iznākšanas līdz Aleksandra Astruka “Kādai dzīvei” ir kardināli mainījušās. 20. gadsimta piecdesmitajos gados var pat runāt par vīrišķības krīzi - sievietes brīvībai kļūstot arvien lielākai, vīrietis jūtas apdraudēts, jo arvien biežāk sieviete gatava uzņemties arī vīrieša lomu.¹¹³ Iespējams, tieši šo sava laikmeta un dzimuma problēmu Astruks vēlējies uzsvērt, filmā attaisnojot Kristiāna Markāna tēloto varoni. Būdams arī scenārija autors (līdzās Rolānam Lodenbaham (Roland Laudenbach)), Astruks savam Žiljēnam ieliek mutē vārdus, ko romānā domātu Žanna: “*Tevis dēļ mana dzīve ir izpostīta!*”¹¹⁴ Žiljēns jūtas mazvērtīgs Žannas priekšā arī tāpēc, ka pretēji Mopasāna darbības laika vīrietim neuzskata, ka visa sievas manta automātiski pieder viņam. Arī pēc kāzām viņš, spodrinot savu vienīgo personīgo īpašumu – karieti, uzsver Žannai, ka tas ir viss, kas viņam pieder, pārējais ir viņas.

Rozalī un Žiljēns atklāj savstarpēju dvēseļu radniecību, kopā dodoties medīt. Žiljēns novērtē viņas prasmes, ko, kā pats apgalvo, “*nekur nevar iemācīties*”¹¹⁵, un Rozalī norāda, ka Žannai gan nav ne prasmju, ne intereses medībām. Žiljēns ierauga pašā Rozalī medījumu un dzenas tai pakaļ, līdz abi nonāk vīrieša guļamistabā un durvis aizveras.

Nakts ainās skatītājs var salīdzināt Žannas un Rozalī emocijas – Žanna baltā naktskreklā guļ savā gultā uz vēdera un raud, kamēr nākamajā kadrā Rozalī guļ uz muguras, radot atvērtāku un apmierinātāku iespaidu, Žiljēna skavās viņa guļamistabā, skūpst viņa roku un uzliek to sev uz krūts, tā apliecinot savu piederību viņam.

Visiem spēkiem Žanna mēģina būt Žiljēnam laba un pievilcīga. Viņa ilgojas pēc abu agrākās tuvības, tāpēc apzināti palēnina gaitu vakarā pa ceļam uz savu guļamistabu cerībā, ka Žiljēns vēlēsies nakšņot kopā, bet velti.

¹¹³ Hayward, Susan. *French Costume Drama of the 1950s. Fashioning Politics in Film*. Bristol: Intellect, 2010, 309.lpp.

¹¹⁴ Astruc, Alexandre. *Une Vie*. Corona, France, 1958

¹¹⁵ Turpat.

Kādu nakti pilnīgi negaidīti kalponei Rozalī, kas, izrādās, slēpusi, ka ir bērna gaidībās, sākas dzemdības. Viņa savu bērnu laiž saltā un tumšā pasaulē, turklāt stallī, kur tiek ienesta no āra. Žiljēna lēmums nenest viņu mājā, bet gan stallī skaidri parāda viņas vērtību viņa acīs – Rozalī nav pelnījusi cilvēciskus apstākļus pat dzemdību laikā, jo viņa ir kalpone – tāds pats darbarīks, kā zemniekam ir zirgs. Dzemdējot viņa skatās uz Žiljēnu kā izbijies zvērs, it kā būtu izdarījusi kaut ko sliktu, ko nav gribējusi, un baidītos no soda. Viņa nesaprot pati savas emocijas – viņa Žiljēnu dzen prom, bet tad atkal sauc atpakaļ, apķeroties viņam ap kāju. Žanna ir pilnīgā neizpratnē un it nemaz neapjauš, kas notiek. Viņa nesaprot, kāpēc Žiljēns ir tik nežēlīgs pret Rozalī, un aizstāv kalponi, bet viņš dusmās izkļedz, ka sievietes vienmēr izliekoties par upuriem un ka viņam apnikušas viņas abas. Šais vārdos viņš atklāj, ka zaudē interesi par jebkuru sievieti, kas viņu mīl un kas vēlas jebkādas saistības ar viņu, turklāt uzskata, ka grūtniecība ir vēl viens veids, kā sieviete cenšas sasaistīt vīrieti.

Savas kalpones un vīra dēku Žanna atklāj, kad, naktī izdzirdējusi Rozalī mazulīša raudas, viņa dodas bērnu mierināt, bet atrod to bez mātes. Tad viņa izdzird arī bezatbildīgās mātes balsi un dodas tās virzienā, kā par nelaimi, tieši uz Žiljēna guļamistabu, kur atrod vīra gultā savu kalponi. Pretēji Mopasāna radītajai varonei Žanna nebēg, bet gan kareivīgi aizstāv savas sievas tiesības un ar spēku rauj Rozalī laukā no gultas, atsitot viņu pret sienu. Rozalī, lai arī aiz kauna slēpjas zem segas, tomēr ir pietiekami droša, lai vēl sauktu palīgā Žiljēnu, kas gluži mierīgs pametis sava nozieguma vietu. Abu sieviešu cīņiņš noslēdzas pagalmā, kur Žanna nomierinās pati un mierina arī savu kalponi. Viņa rūpēs apliek roku ap Rozalī pleciem un ved meiteni kā cietēju atpakaļ iekšā mājā.

Pēc šī notikuma ģimenē pieņemta jauna kalpone, krietni vecāka par Žannu un Žiljēnu, taču katru reizi, viņai parādoties, Žanna pieiet pie loga un skatās tālumā. Viņa stāv ar muguru pret kameru, un skatītājs var tikai nojaust viņas sāpes. Arī Rozalī, kas ar savu bērniņu vēl uzturas pilī, sirds sažņaudzas katru reizi, dzirdot zvaniņa skaņas un saprotot, ka tas nesauc viņu.

Žannai netrūkst drosmes nostāties pret vīru jautājumā par Rozalī pūra apjomu. Kamēr kalpones mīļotais Žiljēns vispār ir kategoriski pret viņas atbalstīšanu, Žanna gatava, Rozalī aizejot, dot tai līdzīgu vērtīgu fermu. Viņa izmanto paša Žiljēna argumentu par katram savu mantu un, lepnumā augstu pacēlusī galvu, paziņo, ka, tā kā tā ir gan viņas ferma, gan viņas kalpone, tikai viņa ir tiesīga izlemt tālāko rīcību.

Tomēr lielākā grāmatas un filmas sižetu atšķirība, kas pilnībā maina Žannas tēla būtību, ir viņas attieksme pret Žiljēnu, kad atklājusies viņa neuzticība. Ja Žanna kādu vispār vaino, tad tikai Rozalī. Žiljēna priekšā viņa pati jūtas vainīga, tāpēc gluži kā uz upuraltāra viņa noliek savu augumu Žiljēna gultā, ar acīm lūdzot atļauju būt Rozalī vietā. Viņas lūgums

tiek piepildīts, un Žannai piedzimst dēls Pols. Seko seši gadi, kuru laikā, kā noprotams, Žiljēns ne vien izaudzējis bārdu, bet arī bijis uzticīgs, lai arī garīgi tikpat nesasniedzams kā agrāk.

Kadrs ar Žannas māti (Marija-Helēna Dastē - *Marie-Hélène Dasté*) pie viņas vīra kapa skatītājam paskaidro, ka šo gadu laikā Žanna zaudējusi tēvu (Luijs Arbesjērs - *Louis Arbessier*), bet māte kopš šī notikuma dzīvo kopā ar meitu un znotu. Abu vecāku aiziešanu Mopasāns iecerējis pretējā secībā, taču pretēja ir arī Žannas pieķeršanās viņiem. Romānā Žannai ir daudz tuvākas attiecības ar tēvu, kamēr filmā viņi reti redzami divatā.

Ciemata svētkos Žanna, Žiljēns un Pols (Mišels Slubickis - *Michel Slubicki*) redz Rozalī ar viņas meitu. Rozalī skatās taisni uz priekšu, kā samierinājusies ar savu likteni. Tai pašā svētku reizē Žiljēns satiek senu draugu (Ivans Denī - *Ivan Desny*) un viņa jauno sievu Žilberti (Antonella Lualdi - *Antonella Lualdi*). Tā ir pūkās un tillā tērpta, koķeta dāma ar zemu un izteiksmīgu balsi, ko nevar neņemt vērā. Abi apmainās ieinteresētiem skatieniem, un viltīgā dāma aicina Žannu viņus apciemot, taču, to sakot, skatās acīs Žiljēnam. Pēc šīs tikšanās Žiljēns ilgi vēro sevi spogulī un noskujas. Skatoties spogulī, viņš jokojas, likdams bārdas nazi sev pie rīkles, it kā paredzēdams, ka šī dēka atnesīs viņam nāvi.

Nākamā aina parāda turpmāko pāra dzīves ritmu. Pie vārtiem gaida Žilberte, kas atjājusi pakaļ Žiljēnam, lai kopā dotos medībās, bet pie ugunskura paliek Žanna, simboliski sargādama savas ģimenes pavardu. Viņa ieradusi nēsāt lakatus, kas, aplikti ap pleciem, ierobežo viņas roku kustības un rada par viņas tēlu vēl trauslāku un sargājamāku iespaidu.

Žilberte tāpat kā Rozalī ir tumšmate ar brūnām acīm, pretēji Žannai, kas ir zilacaina blondīne. Jaunās sievietes acis nemitīgi koķetē, un, skatoties Žiljēnā, viņa glāsta savas lūpas ar spalvu vai margrietiņas ziedu. Medību laikā Žilberte vīrieti vedina nošķirties no pārējiem. Viņa aicina viņu apsēsties zālītē, taču kā labs “medījums” uzreiz neatdodas un, Žiljēnam ar pātagu pabīdot viņas svārkus uz augšu, atsaka, ka tam vēl ir daudz laika. Pati sevi viņa raksturo kā uguni – aicinošu, bet bīstamu.

Kad Žannas māte mirst, viņa ir tērpta visa baltā, viņas rokās ir rožukronis un ap kaklu krusts. Jau agrāk, atainojot ģimenes vakariņas, māte bieži neiekļūst kadrā, un arī miršanas ainā nav redzama viņas galva, tikai krusts uz krūtīm un rožu kronis kādreiz tik rūpju pilnajās rokās. Tas liecina, ka ar Žannas mātes tēlu nav domāta tieši Žannas māte, bet jebkura māte.

Savās sāpēs par mātes nāvi Žanna sauc Žiljēnu, viņa daudzās pie viņa guļamistabas durvīm un galu galā pat atlauž tās, lai redzētu, ka viņa gulta ir neskarta. Tikmēr atjājusi Žilberte, un abi devušies uz savu mīlas ligzdiņu šķūnī. Žanna, piegājusi pie loga, ierauga pagalmā atskrējušu Žilbertes zirgu un tūliņ atraujas no loga, it kā visu saprazdama. Kad no

rīta Žanna informē vīru par mātes nāvi, viņš jautā, kāpēc Žanna nav viņu meklējusi. Uz mirkli sievas acīs ir redzamas šaubas, vai atklāt patiesību, taču viņa izvēlas klusēt.

Nākamajā ainā Žanna ņem savu sešgadīgo dēlu uz rokām, ieceļ savā gultā un pati guļas tam blakus, mīļi pieglauzdamās. Mazais Pols viņas dzīvē ir pilnībā aizstājis Žiljēnu. Žannas acīs redzama vilšanās par atklāsmi, ka mīļotais viņu jau otro reizi krāpis. Viņa vairs nevelta vīram maigas mīlestības pilnus skatienu kā agrāk. Viņa atļaujas pat vīram iedzelt, ka viņš jau kādu laiku atkal kļuvis elegants un kopts. Žiljēns turpretī, laikam jau neapzinātas vainas sajūtas māks, apber Žannu ar komplimentiem un mīļvārdiņiem. Reiz pat viņš sievu iegāž gultā un mēģina viņu skūpstīt. Žiljēns apgalvo, ka “*sieviete nav radīta, lai dzīvotu viena*”¹¹⁶. Žanna vairs nepretojas, līdz istabā ieskrien Pols, un viņa tūliņ pat ceļas augšā, kā lielā grēkā pieķerta, dzen laukā no istabas Žiljēnu un glāsta Pola matus. Šo reakciju vērojot, Žiljēns atzīst, ka dzīvot atsevišķi, ar to domājot bez intīmām attiecībām, tiešām ir vienīgais ceļš, kā abiem būt laimīgiem, uz ko Žanna atbild, ka jau sen ir padevusies cerētās laimes priekšā.

Ciematā atkal ir svētki, un Žiljēns ir neierasti jauks pret Žannu. Tik jauks, ka viņa pat nolemj pavadīt viņu uz dārza svētkiem. Žanna ir patiešām laimīga, taču, kad Žiljēns vēlas viņu noskūpstīt, viņa šo skūpstu noraida. Viņa vēlas no Žiljēna draudzību, nevis kaislīgu mīlestību, tāpēc maigi viņam pieglaužas, bet tad Žiljēns ievēro Žilberti dzeltenā kleitā, gandrīz tādā pašā kā Rozalī filmas pirmajā ainā.

Sākas negaiss, un vispārējā satraukumā Žanna pazaudē Žiljēnu. Tikai vēlāk tā ierauga vīru, aizjājam kopā ar Žilberti. Lietū izmirkusi, viņa tiem seko, lai no tāluma redzētu, kā mīlnieki iemūk pār vadāmā ganu būdā pie jūras. Tad viņa atgriežas mājās un, aiz izmisuma nezinādama, kur likties, sevi atrod darbā un mazgā traukus, līdz pie viņas ielaužas Žilbertes vīrs un jautā, kur krāpnieki atrodas. Žanna norāda ceļu, taču pati skrien pakaļ, lai brīdinātu un glābtu savu vīru. Viņa sauc viņa vārdu. Mazajā namiņā to sadzird Žilberte, taču laimīga turpina gulēt ar Žiljēna roku uz savas krūts, tāpat kā reiz gulēja Rozalī. Saniknotais vīrs namiņu nogāž no klints, un mīlnieki abi kopā iet bojā.

Nākamajā ainā teksts uz ekrāna skatītāju informē par Žannas turpmāko dzīvi. Viņa atkal sākusi dzīvot kopā ar Rozalī, bet Pols ar katru gadu kļuvis arvien līdzīgāks savam tēvam, tā Žannas acīs iegūstot vēl lielāku vērtību. Acīmredzot Astruka Žanna daudz vairāk mīlējusi savu vīru, nekā to paredzējis Mopasāns, jo romānā viņa ienīda Polā visu to, kas atgādināja par Žiljēnu.

Šai Mopasāna ekranizācijā it nemaz nav individualizēts Žannas mātes tēls, tā analīzei atņemot vienu svarīgu Mopasāna sieviešu tēlu, kas ieņem gan sievas, gan mātes lomu. Tā kā

¹¹⁶ Astruc, Alexandre. *Une Vie*. Corona, France, 1958

ekranizēta tikai romāna sākumdaļa, Žanna kā māte tiek rādīta tikai sava dēla bērnībā, kas neļauj demonstrēt viņas greizsirdību pret dēla sievu, tomēr arī nedaudz iezīmē viņas egoistisko mīlestību pret dēlu, cenšoties ar viņa klātbūtni aizstāt vīra mīlestību. Neiedziļinoties Žannas vecāku tēlos, šai interpretācijā nav analizējama arī Žanna kā meita. Tāpat režisors nav pieskāries tēmai par Žannas problēmām ar savas seksualitātes apzināšanos, kas lieliski raksturo viņas nepatiku pret Žiljēnu romānā. Mainoties sievietes stāvoklim sabiedrībā 20. gadsimtā, mainījies arī varas līdzsvars Žannas un Žiljēna ģimenē. Tā kā vīram vairs nepieder visi sievas īpašumi un sievieti neviens nav piespiedis laulāties, viņa ieguvusi stabilākas un līdzvērtīgākas balsstiesības savā ģimenē. Tas pilnībā maina Žannas tēlu, jo viņu vairs nekas ar varu šai nelaimīgajā laulībā netur, viņa pati nevēlas no tās aiziet un turpina cīnīties par vīra mīlestību līdz pat viņa nāves stundai. Žannas tēls šādas bezgalīgas piedošanas dēļ, šķiet, zaudējis savu lepnumu un garīgo dimensiju, jo romānā Žannai vīrs savas netikumīgās dzīves dēļ ir neatgriezeniski kļuvis pretīgs, un viņa pievēršas reliģijai. Filmā turpretī vairāk izstrādāti sieviešu – krāpnieču tēli, proti, Rozalī un Žilberte. Sociālā stāvokļa izmaiņu dēļ Rozalī vairs nav saimniekiem bezgalīgi padevīga kalpone, kas cīnās starp uzticību saimniecei un paklausību saimniekam pat viņa guļamistabā. Ekranizētā Rozalī šai dēkā iesaistās pati savas kaislības dēļ. Savukārt Žilberte Žiljēnā ir atradusi dvēseles radnieku. Arī viņa ir apprecējusi pretēja rakstura cilvēku un savu nelaimīgo laulību kompensē dēkā ar Žannas vīru.

NOBEIGUMS

Izpildot bakalaura darbam izvirzītos uzdevumus un sasniedzot darba mērķi, var secināt, ka sieviešu diskriminācija 19. gadsimta Francijā precīzi atspoguļota arī Gija de Mopasāna daiļdarbos. Tajos lieliski saskatāmas nevienlīdzīgas dzimumu tiesības – tikai vīrs ir tiesīgs izlemt, kā rīkoties ar sievas mantu un pat viņas ķermeni. Sieviete nav iespēju šķirties, ja viņas vīrs viņu sit vai krāpj. Viņš var pieprasīt no viņas bērnus, turklāt sievai ar likumu aizliegts pārtraukt grūtniecību. Mātes dzīvē vienīgais pienākums ir sagatavot meitu laulībām un panākt, ka viņa izdevīgi apprecas. No meitas tiek sagaidīta tikla dzīve līdz kāzām, tajā pašā laikā viņai jābūt pievilcīgai un jāspēj piesaistīt pretējā dzimuma uzmanība. No neprecētiem vīriešiem turpretī tikumība netiek prasīta, tāpat kā viņi nav spiesti uzņemties atbildību par saviem ārļaulības bērniem. Kalpones ir padevīgas savam saimniekam, tāpēc spiestas apmierināt arī viņu seksuālās vajadzības. Prostitūtas neatgriezeniski zaudē vietu cienījamā sabiedrībā, kamēr vīrieši, kas viņas apmeklē, savu sociālo statusu nezaudē, no kā secinu, ka Mopasāna daiļdarbos aprakstītajā sabiedrībā valda izteikts patriarhāts un dzimumu līdztiesība netiek respektēta.

Gija de Mopasāna literārajos darbos sieviešu psiholoģiskā reakcija uz viņām uzspiestajām sociālajām lomām ir ļoti dažāda. Tas, ka līgavas kārtīgi neie pazīst topošos vīrus pirms laulībām, rada viņās lielu satraukumu pirms kāzām. Vēlmi pēc iespējas agrāk apprecēties rada drošības sajūta un stabils stāvoklis sabiedrībā, ko sieviete iegūst pēc laulībām. Tā kā augstākās sabiedrības dāmām ikdienā nav jāstrādā, viņu dienas rit vienmuļā garlaicībā, un, lai to kļiedētu, viņas pārkāpj laulību, pievēršas reliģijai vai vīra profesionālajiem sasniegumiem. Sievietes dažādi uztver vīra neuzticību. Dažas pārdzīvo un cieš, kamēr citas, pieņēmušas sabiedrībā valdošos likumus, pašas slepeni pārkāpj laulību. Interesanti, ka abi sieviešu tēli, kas literārajos darbos laiž pasaulē bērnus, viņiem sevišķi pieķeras tikai tad, kad mirst abu sieviešu mātes. Jaunai sievietei radot bērniņu, viņa pati simboliski ieņem savas mātes vietu. Literārajos darbos kalpones ir emocionāli gatavas seksuālām attiecībām agrāk nekā saimnieku meitas. Pārsteidzoši arī, ka prostitūtas izrādās ļoti reliģiozas, par spīti savai netiklajai profesijai.

Gija de Mopasāna literārie darbi piedzīvojuši ļoti daudzas interpretācijas kino. Daži režisori par savu mērķi izvēlas radīt autentisku, Mopasāna oriģināldarbam līdzvērtīgu atmosfēru, veidojot precīzas literāro darbu ekranizācijas, kamēr citi daiļdarbā meklē savam laikmetam aktuālo. Par visai precīzām Gija de Mopasāna literāro darbu ekranizācijām var uzskatīt Žana Renuāra filmu "Izbraukums laukos", Maksa Ofulsa filmu "Bauda" un Kloda Santelli televīzijas filmu "Kādas fermas kalpones dzīves stāsts". Šie režisori savās filmās

saglabājuši Mopasāna darbos radīto varoņu raksturus un rāda viņu vārdos neizpaustās emocijas, izmantojot vizuālus paņēmienus – dabas ainavas, laika apstākļus, kustību un telpu. Aleksandrs Astruks, veidojot filmu “Kāda dzīve”, atradis Mopasāna daiļdarbā problēmu, kas aktuāla jebkurā gadsimtā, – komunikācijas problēmas laulāto draugu starpā. Tomēr mainot un modernizējot galvenās varones Žannas sociālo lomu, viņas varu ģimenē, režisors arī ievērojami mainījis šī tēla raksturu. Franču režisora Kristiāna Žaka interpretācijā par Gija de Mopasāna novelēm “Tauklođīte” un “Mademoiselle Fifif”, kā arī amerikāņu režisora Alberta Levina interpretācijā par romānu “Mīlulis” varoņu raksturi mainīti sociālpolitiska konteksta ietekmē. Kristiāns Žaks savu filmu “Tauklođīte” rada Francijā 1945.gadā, tātad gadu pēc tam, kad Francijas teritoriju pametis nacistiskās Vācijas karaspēks, līdz ar to, lai arī filmas notikumi risinās Francijas-Prūsijas kara laikā, tā ir nepārprotama alegorija par Otrā pasaules kara notikumiem Francijā, bet Tauklođītes tēls simbolizē visu franču pretošanās kustību¹¹⁷. Savukārt Alberta Levina radošo brīvību ierobežo ASV Kinofilmu ražošanas kodekss, kura cenzūru neiztur Gija de Mopasāna romānā “Mīlulis” aprakstītās netiklās varoņu attiecības, kā rezultātā filma “Mīluļa privātās lietas”, lai arī ir skaista pasaka ar pamācošu morāli, tomēr visai tāla no Gija de Mopasāna oriģinālā daiļdarba, un tās radītie sieviešu tēli ir ne vien ļoti tikumīgi, bet arī nedzīvi un neinteresanti.

¹¹⁷ Organizēta pretošanās kustība pret nacistisko režīmu vācu okupētajā Francijā (1940.-1944.g.)

TĒZES

1. Gija de Mopasāna literārajos darbos vīram pieder gan visa sievas manta, gan arī viņas ķermenis – viņam ir tiesības viņu gan fiziski iespaidot, gan seksuāli izmantot. Sievas galvenās funkcijas ir palīdzēt vīram gūt panākumus un radīt viņam bērnus.
2. Mopasāna darbos mātes pienākums ir gādāt, lai meita izdevīgi apprecētos, bet meitas uzdevums ir saglabāt savu šķīstumu un nevainību līdz kāzām, tajā pašā laikā piesaistot precinieku uzmanību.
3. Pētāmajos Gija de Mopasāna daiļdarbos kalpones ir uzticīgas un padevīgas savam saimniekam pat tad, ja tas nozīmē atdoties arī seksuāli.
4. Izvēlētajos Mopasāna literārajos darbos prostitūtas cienījamā sabiedrībā netiek pieņemtas, kamēr vīrieši, kas viņas apmeklē, savu sociālo statusu nezaudē.
5. Gija de Mopasāna darbos sievas pirms kāzām apzinās savu seksualitāti, tikai retos gadījumos. Bieži viņas nemaz nepazīst savu topošo vīru, taču steidzas apprecēties, lai gūtu drošības sajūtu un stabilu stāvokli sabiedrībā. Pēc kāzām sievas sagaida garlaicīga bezdarbība, ko viņas aizpilda ar nodošanos reliģijai, mīlas dēkām ārpus laulības vai iesaistīšanos vīra profesionālajā dzīvē. Vīra neuzticību sievas izmanto savā labā, nicina, ignorē vai ļoti pārdzīvo, tomēr pacieš.
6. Jaunās māmiņas īpaši pieķeras saviem bērniem, kad zaudējušas pašas savas mātes, bet pret dēlu sievām izjūt greizsirdību un naidu.
7. Meitas Mopasāna daiļdarbos savas dienas pavada naivās ilgās pēc romantiskas mīlestības un savu seksualitāti neapzinās, kamēr kalpones tajā pašā vecumā jau izjūt seksuālu iekāri.
8. Prostitūtas Mopasāna darbos ir patiesi reliģiozas. Viņas izjūt nemitīgu nepieciešamību pēc maiguma un glāstiem.
9. Žana Renuāra filmā “Izbraukums laukos” uzsvērta Anrietes vecmāmiņas izstumtība no sabiedrības, pārspīlējot viņas kurlumu un aizmirstot par viņas klātbūtni. Difūra kunga un kundzes nelaimīgā laulība demonstrēta, rādot Difūra kundzes dēku ar tajā pašā dienā satiktu svešinieku, bet Difūru meitas norunāto laulību nolemtība pastiprināta, padarot līgavaiņa Anatola tēlu komiski neveiklu, neglītu un nevarīgu.
10. Kristiāns Žaks filmā “Tauklodīte”, iespējams, sociālpolitiskā konteksta ietekmē, apvienojot divas Gija de Mopasāna noveles, radījis kareivīgi noskaņotu prostitūtu, kas, ne vien aizstāv savu godu, pieturoties pie saviem patriotiskajiem principiem, bet arī atriebjas visiem pretējā pusē karojošajiem tikai par to, ka viņi ir prūši. Režisors

izvēlēties vienu no augstākās sabiedrības dāmām – Luazo kundzi, kam jāpauž visā sabiedrībā valdošie aizspriedumi pret pērkamām sievietēm.

11. Makss Ofulss savā filmā “Bauda” veiksmīgi savienojis trīs dažādas Gija de Mopasāna noveles, apvienojot tās tematiski, taču ne sižetiski. Pirmajā un trešajā filmas daļā režisors rāda, ka, arī kalpojot otram, var dzīvot laimīgā mīlestībā, bet filmas otrajā daļā redzams, ka reizēm prostitūtā var atmosties lielāks maigums un dievticība nekā cienījamā dāmā.
12. Klods Santelli filmā “Kādas fermas kalpones dzīvesstāsts” radījis ļoti precīzu Gija de Mopasāna noveles ekranizāciju. Kalpones Rozes emocijas ir dzīvas, klātesošas un ticamas, pateicoties tādām vizuālām metaforām kā pulksteņa pendele, negaisa mākoņi vai tumša, gara koku aleja.
13. 1947.gada Holivudas filmu „Mīluļa privātās lietas” jūtami ietekmē Kinofilmu ražošanas kodekss, kas no 1930. līdz 1968.gadam cenzē ASV veidotās filmas, kā rezultātā režisoram Albertam Levinam nācies Mopasāna radītajiem sievietes tēliem atņemt dziļumu un kaislību, padarot tās tikumīgākas, vīrietim paklausīgākas un pilnīgi aseksuālas.
14. Aleksandrs Astruks filmā “Kāda dzīve”, mainoties sievietes stāvoklim sabiedrībā 20. gadsimtā, mainījis arī Žannas tēlu. Viņa vairs nav iesprostota savā laulībā un finansiālā atkarībā no vīra, bet gan ir atkal un atkal no jauna gatava piedot vīram neuzticību, kas pilnībā maina šīs varones raksturu. Arī kalpone Rozalī kļuvusi neatkarīgāka no savas saimnieces un ar lielāko prieku nododas mīlas dēkai ar saimnieku.

IZMANTOTO AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Avoti:

LITERĀRIE DARBI

1. Mopasāns, Gijs de. Kāda dzīve. No: Mopasāns, Gijs de. *Kāda dzīve. Montoriola*. Rīga: Liesma, 1980, 5.-202.lpp.
2. Maupassant, Guy de. *Une Vie*. Saint-Amand-Montrond: Sogemo, 1988.
3. Mopasāns, Gijs de. *Mīlulis*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1962.
4. Maupassant, Guy de. *Bel-Ami*. Moscou: Editions en Langues Etrangeres, 1954.
5. Mopasāns, Gijs de. Plūmīte. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 5.-40.lpp.
6. Maupassant, Guy de. *Boule de Suif*. Paris: Le Livre de Poche, 1979.
7. Mopasāns, Gijs de. Kādas fermas kalpones stāsts. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 143.-160.lpp.
8. Maupassant, Guy de. Histoire d'une fille de ferme. No: Maupassant, Guy de. *La Maison Tellier*. Paris: Le Livre de Poche, 1969, 85.-122.lpp.
9. Maupassant, Guy de. Une partie de campagne. No: Maupassant, Guy de. *La Maison Tellier*. Paris: Le Livre de Poche, 1969, 183.-204.lpp.
10. Mopasāns, Gijs de. Teljē nams. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 231.-256.lpp.
11. Maupassant, Guy de. La Maison Tellier. No: Maupassant, Guy de. *La Maison Tellier*. Paris: Le Livre de Poche, 1969, 7.-56.lpp.
12. Mopasāns, Gijs de. Mademoiselle Fifī. No: Mopasāns, Gijs de. *Noveles. Izlase*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 67.-79.lpp.
13. Maupassant, Guy de. *Mademoiselle Fifī*. Paris: Le Livre de Poche, 1975.
14. Mopasāns, Gijs de. Pozētāja. No: Mopasāns, Gijs de. *Isonas kundzes rožu princis*. Rēzekne: Apgāds "Daugava", 2015, 49.-56.lpp.
15. Maupassant, Guy de. Le Modèle. No: Maupassant, Guy de. *Le Rosier de Madame Husson*. Paris: Folio, 2014, 29.-35.lpp.
16. Maupassant, Guy de. Le Masque. No: Maupassant, Guy de. *L'Inutile Beauté et autres nouvelles*. Paris: Folio, 1996, 54.-58.lpp.

FILMAS

17. Renoir, Jean. *Une Partie de campagne*. Joseph Burstyn Inc, France, 1936.
18. Christian-Jaque. *Boule de Suif*. Artès-Films, France, 1945.
19. Lewin, Albert. *The Private Affairs of Bel Ami*. United Artists, USA, 1947.

20. Ophüls, Max. *Le Plaisir*. Columbia, France, 1952.
21. Astruc, Alexandre. *Une Vie*. Corona, France, 1958.
22. Santelli, Claude. *Histoire d'une fille de ferme*. Office national de radiodiffusion télévision française, France, 1973.

Literatūra:

1. Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. London: Jonathan Cape, 1956.
2. Blöss, Thierry, Frickey, Alain. *Que sais-je? La femme dans la société française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.
3. Furet, François, Sachs, Wladimir. La croissance de l'alphabétisation en France (XVIIIe-XIXe siècle). *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. Nr.3, 1974.
4. Griffiths, Kate, Watts, Andrew. *Adapting Nineteenth-Century France. Literature in Film, Theatre, Television, Radio and Print*. Cardiff: University of Wales Press, 2013.
5. Goldberg Moses, Claire. *French Feminism in the Nineteenth Century*. New York: State University of New York Press, 1984.
6. Hayward, Susan. *French Costume Drama of the 1950s. Fashioning Politics in Film*. Bristol: Intellect, 2010.
7. Klinowski, Jacek, Garbicz, Adam. *Feature Cinema in the 20th Century: Volume One: 1913-1950: a Comprehensive Guide*. London: Planet RGB Limited, 2012.
8. Kota, Mounica V.. *Gender and Class Differences in 19th Century French Prostitution*. Atlanta: Oglethorpe Journal of Undergraduate Research, Nr. 3, 2014.
9. Kovács, András Bálint. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
10. Marie, Michel. *The French New Wave. An Artistic School*. Paris: Editions NATHAN, 2003.
11. Morrey, Douglas. *Jean-Luc Godard*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
12. Neupert, Richard. *A History of the French New Wave Cinema*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2007.
13. Pērkone, Inga. *Es varu tikai mīlēt... Sievietes tēls Latvijas filmās*. Rīga: Neputns, 2008.
14. Reboul, Yves. *Maupassant multiple: actes du Colloque de Toulouse, 13-15 décembre 1993*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995.
15. Sadoul, Georges, Morris, Peter. *Dictionary of Films*. Los Angeles: University of California Press, 1972.
16. Silet, Charles, L.,P.. Une partie de campagne. No: Lyon, Christopher. *Macmillan Dictionary of Films and Filmmakers. Vol.1. Films*. London: Macmillan Publishers, 1984, 355.-356.lpp.

17. Snyder, Mary H.. *Analyzing Literature to Film Adaptations. A Novelist's Exploration and Guide*. New York: Continuum, 2011.
18. Stam, Robert. *Film Theory. An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
19. Puech, Richard. *Simone Veil, une loi au nom des femmes*. Capa film, France, 2010.
20. Bayon, Estelle. *Le Bonheur n'est pas gai*. Pieejams: <http://www.critikat.com/actualite-cine/critique/le-plaisir.html> [skatīts 2016, 1.maijs]
21. Brody, Richard. *The Writer who Sparks the Finest Movie Adaptations*. Pieejams: <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-writer-who-sparks-the-finest-movie-adaptations> [skatīts 2016, 10.maijs]
22. Croce, Fernando F.. *Le Plaisir*. Pieejams: <http://www.slantmagazine.com/film/review/le-plaisir> [skatīts 2016, 2.maijs]
23. *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789*. Pieejams: <https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789> [2016, 1.maijs]
24. Daudet, Alphonse. *Les femmes d'artistes*. Pieejams: http://www.atramenta.net/lire/les-femmes-dartistes/10532/1#oeuvre_page [skatīts 2016, 27.apr.]
25. *Dossier d'histoire: Les lois scolaires de Jules Ferry*. Pieejams: <http://www.senat.fr/evenement/archives/D42/index.html> [skatīts 2016, 30.apr.]
26. Fauré, Christine. *Au nom de l'égalité entre femmes et hommes – dix-huitième siècle*. Pieejams: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00274877/document> [skatīts 2016, 3.maijs]
27. *Histoire d'une fille de ferme*. Pieejams: <http://www.tele70.com/article-histoire-d-une-fille-de-ferme-118276588.html> [skatīts 2016, 29.apr.]
28. *L'histoire des droits de la femme*. Pieejams: <http://education.francetv.fr/matiere/epoque-contemporaine/infographie/l-histoire-des-droits-de-la-femme> [skatīts 2016, 2.maijs]
29. Piazza, Philippe. *The Private Affairs of Bel Ami*. Pieejams: <http://www.telerama.fr/cinema/films/bel-ami,18147.php> [skatīts 2016, 10.maijs]
30. *The Production Code*. Pieejams: http://www.dartmouth.edu/~germ43/pdfs/production_code.pdf [skatīts 2016, 10.maijs]
31. *Winners and Nominees*. Pieejams: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1955> [skatīts 2016, 2.maijs]

SUMMARY

The title of my thesis is „Interpretations of Guy de Maupassant’s Works in Cinema: Image of Women”. The main aim of this work is to explore how the image of women is created in cinematic interpretations of Maupassant’s famous works. The paper consists of three main chapters divided in nine subchapters.

The first chapter focuses on the construction of women’s social status in Maupassant’s works regarding historical context – the rights of woman in the 19th century France.

The second chapter explores psychological conditions of women in Maupassant’s works.

The second chapter offers detailed analysis of six interpretations of nine different Maupassant’s works and explores how they portray women. Those interpretations are: (i) the movie “Une partie de Campagne” (1936) by French director Jean Renoir; (ii) the movie “Boule de Suif” (1945) by French director Christian-Jaque; (iii) the movie “Le Plaisir” (1952) by German director Max Ophüls; (iv) the movie “Histoire d’une fille de ferme” by French director Claude Santelli; (v) the movie “The Private Affairs of Bel-Ami” (1947) by American director Albert Lewin and (vi) the movie “Une Vie” by French director Alexandre Astruc.

The movies “Une partie de campagne”, “Le Plaisir” and “Histoire d’une fille de ferme” are considered as very precise interpretations of Maupassant’s original works. Alexandre Astruc has tried to modernize the novel “One Life” and thus he has changed the character of Jeanne. The movies of Christian-Jaque and Albert Lewin have been influenced by the socio political context – the main heroine of the movie “Boule de Suif” symbolizes the French resistance at the time of the Second World War. The characters in the movie “The Private Affairs of Bel-Ami” are unrecognisable because of the Motion Picture Production Code.

RÉSUMÉ

Le titre de mon travail d'année est „Les Interprétations cinématiques d'œuvres de Guy de Maupassant: l'image de femme”. Le but principal de la recherche est d'explorer, comment l'image de femme est construite dans les interprétations cinématiques d'œuvres de Guy de Maupassant. Le travail d'année comporte trois chapitres et neuf sous-chapitres.

Dans le premier chapitre, la recherche se concentre sur la construction des statuts sociaux dans les œuvres de Maupassant concernant le contexte historique et les droits des femmes dans le 19^e siècle en France.

Le deuxième chapitre explore les états psychologiques des femmes dans les œuvres de Maupassant.

Le troisième chapitre examine en détails six interprétations des neuf différentes œuvres de Maupassant et explore, comment elles représentent les femmes. Les interprétations choisies sont: (i) le film ”Une partie de campagne” (1936) du réalisateur français Jean Renoir; (ii) le film ”Boule de Suif” (1945) du réalisateur français Christian-Jaque; (iii) le film ”Le Plaisir” (1952) du réalisateur allemand Max Ophüls; (iv) le film ”Histoire d'une fille de ferme” (1973) du réalisateur français Claude Santelli; (v) le film ”The Private Affairs of Bel-Ami” (1947) du réalisateur américain Albert Lewin; (vi) le film ”Une Vie” (1958) du réalisateur français Alexandre Astruc.

Les films “Une partie de campagne”, “Le Plaisir” et “Histoire d'une fille de ferme” sont considérés comme les interprétations très précises d'œuvres originales de Maupassant. Alexandre Astruc a essayé de moderniser le roman “Une Vie” et ainsi il a changé le personnage de Jeanne. Les films de Christian-Jaque et Albert Lewin sont influencés par le contexte sociopolitique – l'héroïne principale du film “Boule de Suif” symbolise la résistance française pendant la Seconde Guerre mondiale. Les personnages du film “The Private Affairs of Bel-Ami” sont méconnaissables à cause du Code Hays.