

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 10 (2022)

ISSN 2353-4583

e-ISSN 2449-7401

DOI 10.24917/23534583.10.3

Marcin Jauksz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-8337-3640

Adaptacja auratyczna. Artystyczne próby i teoretyczny zamach

Introdukcja pierwsza: Stary i młody

Jedną z kluczowych opozycji dziewiętnastowiecznej formacji kulturowej to ta między starością i młodością. Jej uniwersalizm wiek postępu zabarwia swoiście, nadając zmaganiom pokoleń charakter tytanicznego sporu o kształt Ziemi. Porewolucyjny świat wieku XIX z młodością łączy nadzieję, ale też jej się boi, a mit degeneracji kolejnych pokoleń rośnie proporcjonalnie do przyspieszenia historii rozgrywającej się na oczach widzów / uczestników tego spektaklu. Poniższy cytat, z wywiadu z Willemem Dafoe przeprowadzonego na okoliczność premiery *The Lighthouse* Roberta Eggersa, w żartobliwy, ale nie tylko, sposób wyraża bardziej prywatną stronę tego dramatu nowoczesnego świata – z nieco bardziej współczesnej perspektywy, niemniej jednak w kontekście bardzo dziewiętnastowiecznej historii.

Choć mówiliśmy już o tym filmie dużo, teraz dopiero sobie o czymś przypomniałem. W scenariuszu bohaterowie zostali opisani jako „stary” i „młody”. A ja wtedy, na zasadzie: OK, czyli skoro ten drugi to Rob Pattison, to ja jestem ten „stary”, rozumiem. Ale nie czuję się tak staro. Pomyślałem, OK, dobra, ustali się, jak to jest. Ale dziwne, że będę grał starego gościa.

A potem spojrzałem w lusterko i pomyślałem: OK, może spasuję. Kawał we mnie wymierzony. Czytasz scenariusz i nie ma od tego ucieczki¹.

Istotnie – opowieść o „szaleństwie we dwoje”, na jakie zapada dwóch latarników w filmie, który poczęty scenariuszowo jako adaptacja niedokończzonej noweli Edgara Allana Poeego rozwinął się w oryginalną opowieść usnutą pomiędzy istniejącymi tekstami dziewiętnastego stulecia, jest opartą o kluczowe elementy kultury Zachodu (globalnie) i Nowej Anglii (lokalnie) refleksją o relacji podmiotu z własną przeszłością. I choć myśl o przemijaniu wyjęta z anegdoty produkcyjnej może nie powinna ważyć szczególnie na interpretacji dzieła, łączy się ona jednak ze

¹ J. Utichi, *The Partnership, Robert Pattinson & Willem Dafoe on Their Tense Two-Hander, Contrasting Styles & Appreciation for Robert Eggers*, „Deadline”, 23.12.2019, <https://deadline.com/2019/12/the-lighthouse-robert-pattinson-willem-dafoe-robert-eggers-the-partnership-interview-news-1202810915/>. Tu i wszędzie dalej, o ile nie zaznaczono inaczej, przekład mój – M.J.

strategiami i przypadkami aktorskiego angażowania się w projekt, określającymi charakter jego uczestnictwa i tego, co unosi się w powietrzu między nim a martwym okiem kamery. Tym samym może mieć znaczenie dla kulturowej, a może i filozoficznej lektury filmowego „ucieleśnienia” wieku XIX. Bo to właśnie – *nomen omen* – ciało aktora, poddane refleksji przez niego samego, staje się tu nagle innym ciałem. Człowiek, który używa swojej fizyczności na użytek dzieła filmowego, odkrywa nagle, że przez osoby, które chcą go postawić przed kamerą, postrzegany jest jako stary. Takie „naznaczenie” starością stanowi formułę wyobcowania, która łączy się z ludzką podmiotowością, z praktyką umiejscawiania swojego „ja” w obrębie (nawet jeśli później, to wciąż) młodości.

Dafoe informuje nas, że zanim bohaterom dano (też znaczące przecież) imiona, ich tożsamość zasadzała się na wieku – kodzie przemijania, który historia ludzkości zabarwiała różnie, ale w ujęciu neoromantycznym pobrzmiwać może poczuciem utraty właściwym melancholijnym dumaniom wczesnego dziewiętnastego stulecia². Thomas Wake, grany przez Dafoe, jest najnowszym (na tę chwilę) wcieleniem Sędziwego Marynarza Coleridge’a, a jego opowieści snute wieczorami na użytek średnio nimi zainteresowanego „młodego” pomocnika budują przestrzeń komunikacyjną, która nie tylko konfliktowi opartemu na metryce pozwoli wybuchnąć z całą siłą. To, co się tu mówi, co się zmyśla, co się wreszcie jedynie wydaje bohaterom, ma kluczowe zadanie w tym fabularnym traktacie epistemologicznym – z jednej strony wpisującym się w nurt opowieści o szaleństwie, z drugiej o niezanikających w sztuce współczesnej zamachach na transcendencję, stanowiącą – to część romantycznej spuścizny – stały element powracający do wieku XIX współczesności.

Introdukcja druga: Wiktoriańska Liga Sprawiedliwości

W finałowej partii komiksu Alana Moore’a i Kevina O’Neila *Liga Niezwykłych Dżentelmenów: Stulecie*, tomu zamykającego komiksową przeprawę bohaterów wiktoriańskich literatury (wtedy) popularnej przez dwudzieste stulecie i początek kolejnego w celu ocalenia świata przed nadejściem antychrysta, padają słowa, które w opakowaniu uznawanego za popularne medium przemycają jedną z kluczowych myśli dwudziestowiecznej filozofii. Odnaleziona przez hermafrodytyczną Orlando w domu dla psychicznie chorych Wilhelmina Murray (to panięskie nazwisko postaci znanej lepiej jako pani Harker z powieści Brama Stokera) podczas spaceru przez Londyn roku 2009 w poszukiwaniu swego kochanka i towarzysza Allana Quatermaina, żyjącego jako bezdomny na ulicach brytyjskiej metropolii, stwierdza,

² „Młodość szła wówczas w parze z polityką i poezją, z indywidualizmem i wolnością, z zaangażowaniem, a nawet ze śmiercią: młodość wykluczała odrzuconą, niepotrzebną, nieznośną i pustą starość”; J.P. Bois, *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, przeł. K. Marczevska, Wydawnictwo Volumen/Marabut, Warszawa 1996, s. 207. Warto też dodać, że opozycja młodości była jedną z ważniejszych kategorii określających charakter wieku XIX, jak przypominał w swoim studium o dziewiętnastowiecznej formacji Janusz Maciejewski. Opozycja stary – młody z pewnością mogłaby też uzupełniać szereg najwyrazistszych antynomii stulecia wymienionych przez badacza. Zob. J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. J. Maciejewski, G. Borkowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001, s. 16 i nast.

że wszystko to, co widzi, przypomina jej czasy wiktoriańskie. „**Czują się tu niemal jak w domu**”³ wypowiedziane przez bohaterkę wyniesioną z kart *Drakuli* na komiksowo zrekonstruowane realia prawie naszej rzeczywistości ma charakter zaznaczający powinowactwo, jakie ostatni przełom stuleci zdaje się mieć również filozoficzne prawo odczuwać z przemijaniem XIX wieku. Wiktorianie są nam bliscy, argumentował u kresu lat osiemdziesiątych minionego stulecia Charles Taylor, ponieważ podobnie jak oni człowiek kresu XX wieku żyje w orbicie dwóch wielkich transformacji kulturowych – oświecenia i romantyzmu – oraz towarzyszącej im ekspresywistycznej koncepcji człowieka.

Nasza kultura, nasze pojmowanie samych siebie, nasze przekonania etyczne nadal funkcjonują w obrębie owych dwóch wielkich epok. Wciąż wypracowujemy ich implikacje i badamy możliwości, jakie przed nami otworzyły. [...] Nasze podstawowe moralne i polityczne normy, których wprowadzenie uważamy za swoją zasługę, posiadały potężną moc oddziaływania już w ubiegłym [XIX – M.J.] stuleciu. Jeszcze bardziej zdumiewające jest to, że samo wyobrażenie historii jako postępu w sferze moralności, jako przekroczenia horyzontu poprzedników, wyobrażenie leżące u podstaw naszego poczucia wyższości jest ideą na wskroś wiktoriańską⁴.

Czy to dynamika ulicznego ruchu, smutek nędzy widzianej wokoło, czy kontrastująca z nią stylistyka plakatu reklamującego hip-hopowy koncert prowadzi bohaterkę ku takiej refleksji – ma tu drugorzędne znaczenie, podobnie jak wychwytywalne w tych kadrach jedynie echo owego poczucia świetności, którym zdaniem Taylora chcielibyśmy się chełpić, i autoironiczne poczucie klęski, która się przydarzyła ludzkości. Zaiste – widok nędzy ulic Londynu początku XXI stulecia nie napawa optymizmem, choć zatroskanie o los ludzi wokół jakoby podtrzymuje tezę Taylora, iż szkoła wiktoriańskiej troski ma się dobrze mimo powszechnych narzekań na brak społecznej wrażliwości. Jest w każdym razie domeną tych wskrzeszonych przez Moore'a (super)bohaterów. A jednak entuzjazm wobec przyszłości wyrażany z perspektywy roku 1898, kiedy *Liga Niezwykłych Dżentelmenów* się zawiązała, czy też roku 1969, gdy była aktywna poprzednio – w 2009 roku, w ostatniej odsłonie *Stulecia*, pobrzmiwa już, widać to, niepewnością. I gdy odnaleziony wkrótce legendarny podróżnik Quatermain okazuje się ponownie zakleszczonym w nałogu i beznadziei nieudacznikiem, przelewa się czara goryczy. „To wszystko bzdury! – mówi bohater *Kopalni króla Salomona* – Te całe przygody. To właśnie kompletnie nas zniszczyło”. „Te przygody” mogą oznaczać heroiczne ich starcie z tym, co niezwykle, co opisane na kartach wiktoriańskich powieści przygodowych, ale raczej należy sądzić, że Quatermain odnosi się do ich „życia po życiu”, do wiecznej młodości uzasadnionej w komiksowej serii skąpaniem się w źródle młodości i nieśmiertelności, w literackiej praktyce sprawionej na mocy intertekstualnego nawiązania.

Powrót do tych postaci i próba obudowania ich fabułą, która współczesnemu czytelnikowi przybliży ich znaczenie, były założeniem twórczym Alana Moore'a,

³ A. Moore, K. O'Neil, *Liga Niezwykłych Dżentelmenów: Stulecie*, t 3: 2009, przeł. P. Braiter, Wydawnictwo Egmont, Warszawa 2012, s. 32.

⁴ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., Wydawnictwo PWN, Warszawa 2001, s. 724–725.

autora, którego komiksy w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku pomogły amerykańskiemu komiksowi mainstreamowemu wkroczyć na zupełnie nowe tereny. Jak mówił autor *Ligi Niezwykłych Dżentelmenów* o swoich wiktoriańskich herosach:

Nie byłyby sensownym prosty recycling tych postaci. Myślę, że nasze ich interpretacje ustawiły je w nowych kontekstach i prawdopodobnie **były wierniejsze oryginałowi niż którakolwiek z oficjalnych adaptacji**⁵.

„Nieoficjalność” *Ligi* nie wyklucza jej, jak widać, zdaniem autora z przestrzeni praktyk adaptacyjnych, wręcz przeciwnie – podnosi możliwość adaptacji „wierniejszej”, uchwycenia idei tekstu oryginalnego właśnie za sprawą poczynionych zmian. Równocześnie jest też oczywiście świadomą interpretacją, choć – co najważniejsze – już nie tyle konkretnych bohaterów i wcześniejszych fabuł, które były ich udziałem, ale i kulturowego kontekstu, którego są częścią, ich dziedzictwa w XX wieku. Wiwisekcja wiktoriańskiej (i nie tylko) spuścizny to wartość naddana tej syntezy współczesnego komiksu o superbohaterach i awanturniczych powieści z przełomu XIX i XX wieku. Inteligentna zabawa na kulturowym poletku tradycji Zachodu to jednak przede wszystkim pytanie o „dom” współczesnej kultury, miejsce, z którego się wyszło, do którego się tęskni, a które z oczywistych powodów, będąc nie tylko miejscem, ale też czasem, w pełni wskrzeszone być nie ma prawa.

Introdukcja trzecia. Fortepian na plaży

Nagrodzony Złotą Palmą w Cannes film Jane Campion z 1993 roku rozpoczyna się od ujęcia świata widzianego przez palce. Komentarz zza kadru, wypowiedziany przez dziecko, przekazuje szczególną myśl: „Głos, który słyszycie, nie jest głosem, którym mówię, jest moim głosem wewnętrznym”. Bogata w feministyczne odczytania konsekwencja tego otwarcia nie będzie mnie zajmować zbyt długo...⁶ Ważne jednak w kontekście *Fortepianu* pytanie: „Kto mówi?”, nakazuje, by z Ady, która wyraża myśli głosem swojej córki, następnie spojrzeniem i gestem, wreszcie zapiskami i ostatecznie – przede wszystkim – muzyką, uczynić postać szczególną, ucieleśnienie „myśli” skądinąd; za jej sprawą rozstrzygnąć jedno z naczelných wyzwań poromantycznej kultury.

Podobnie jak w *The Lighthouse* Eggersa, w *Fortepianie*, filmie o ćwierć wieku starszym, w pierwszych scenach widzimy wychodzenie na ląd. Dwie bohaterki znoszone są na brzeg z łodzi na poły jak delikatni ludzie, na poły jak meble, będące częścią tego samego zlecenia. Ada jest bez wątpienia uprzedmiotowiona, odstępiona przez ojca innemu mężczyźnie, Flora, jej córka, podąża z nią w nowozelandzki busz,

⁵ K. Amacker, A. Moore, *Often the Truth Gets Lost in the SoundBite. An Interview with Allan Moore*, Seraphemera Books, https://www.seraphemera.org/seraphemera_books/Alan-Moore_Page6.html (dostęp: 15.02.2020) (podkr. moje – M.J.).

⁶ Więcej na ten temat m.in. w A. Insdorf, *Cinematic Overtures. How to Read Opening Scenes*, Columbia University Press, New York 2017, s. 44 i nast. Insdorf pisze o tym, że ciemne kształty widoczne z początku mają być zarówno palcami, jak i klawiszami fortepianu; potem wskazuje, że mogą oznaczać zasłonę lub więzienie.

jest jej dzieckiem, ale też i (fizycznym) głosem, podobnie jak fortepian w wielkiej skrzyni zostawiony na plaży, każde z osobna niedoskonałe jako narzędzie ekspresji w ludzkim świecie; każde też mogące jednocześnie funkcjonować jako metafora wyrazu, który ma cechy „ponadludzkie”, „pozaludzkie”. Są one podniesione kulturowo do roli medium, pośrednika w tworzeniu znaczeń w obcym świecie. Może takim, jakim jest świat dla fabuł *Campion* i *Eggersa*? Może dlatego szukający swoich fundamentów w prozie i poezji epok minionych?

Niepełny obraz i narracyjna niepewność, wymuszenie czujności odbiorcy, świat dziki podobnie jak nowozelandzki busz. Dla *Campion* to sceneria zamieniana z wrzosowiskami z powieści Emily Brontë i choć historia jest inna, to energia narracyjna, chce tego autorka filmu, ma bić między innymi z tego popularnego do dziś źródła. Drugim – wskazanym przez samą *Campion*⁷ – punktem odniesienia jest tu poezja Emily Dickinson, autorki, której obecność w epoce, jaką ją wydała, była w najlepszym razie śladowa.

Czyste szaleństwo to najwyższy Rozum –
 Gdy je przeniknąć Zrozumienia błyskiem –
 A czysty Rozum to upadek w Obłąd –
 Lecz Większość – jak we Wszystkim –
 Narzuca swoje Kategorie –
 Przyjmij je – jesteś Normalny –
 Odrzuć – czekają na Furiata
 Kajdany i Kaftany –⁸

„Tylko” kontekst, ewentualny punkt odniesienia, hipotekst czy tekst adaptowany? Pytanie brzmi, czy opowieść o trójkącie miłosnym, którego częścią stanie się Ada, można uznać za nieopowiedzianą w powieściach siostr Brontë fabułę, za opowieść rozsnutą między wersami wierszy Dickinson. Podobnie jak *Ligę Niezwykłych Dżentelmenów* określić mianem spirytystycznej niemalże ewokacji narracyjnej z ducha Juliusza Verne’a, Herberta George’a Wellsa, Roberta Louisa Stevensona, Arthura Conana Doyle’a i Henry’ego Ridera Haggarda? Czy tak samo *The Lighthouse* jest dziełem, którego dziewiętnastowieczny trakt biegnie pomiędzy opowiadaniem Poe’go, prozami Melville’a, Sary Orne Jewett w głąb dziejów i najdawniejszych mitów ludzkości, przywołując ich ducha, dookreślając ich miejsce we współczesności, która byłaby pod wieloma względami tym samym dla obywateli XIX wieku i twórców oraz bohaterów fabuł z przełomu stuleci XX i XXI? Czy można, interpretując te fabuły, dowieść związków ówczesnych i bieżących z tymi samymi sferami ducha?

⁷ Zob. M. Bilbough, J. *Campion*, *The Piano*, w: *Jane Campion Interviews*, red. V.W. Wexman, University Press of Mississippi, Jackson 1999, s. 115.

⁸ E. Dickinson, [*Czyste szaleństwo to najwyższy Rozum*], w: tejsze, *Poezje wybrane*, przeł. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 111.

Jeśliby nazwać te utwory adaptacjami, to teksty, które adaptują – w zwyczajowym tego słowa znaczeniu – nie istnieją⁹. Związki intertekstualne, jakie każdy z tych hipertekstów buduje z (licznymi) swymi hipotekstami, są w znacznej mierze fakultatywne i o ile, zwłaszcza w obrębie anglojęzycznego kręgu kulturowego, pożytecznym lekturowo będzie przypomnienie sobie w głowie, co spotkało Sędziwego Marynarza w balladzie Samuela Taylora Coleridge’a, o tyle nie ma obowiązku szczegółowej deszyfracji przez widza Eggersowskich odniesień do malarstwa Arnolda Böcklina czy stopnia zadłużenia u Jeana Grémillona¹⁰. Nie ma jednak wątpliwości, że one są także próbami rewitalizacji estetyki, języka i wrażliwości czasów sprzed roku 1900, w obrębie mediów związanych z nimi po części genetycznie, ale osiągających swą dojrzałość już w dwudziestym stuleciu: filmu i komiksu. Ten wzrost dokonał się również na drodze tego, co Walter Benjamin określił w okresie międzywojennym jako odrzucenie aury, znamion wyjątkowości artystycznego artefaktu zarzuconego wraz z powieleniem dzieła jako artystycznego medium nowego stulecia, a co – jak przypominał Rafał Koschany – mogło być błędem¹¹. Warto o takim przewartościowaniu pamiętać, zwłaszcza w kontekście interpretacyjnych tendencji ostatnich dwóch dekad i działań artystycznych wyrastających w relacji na przykład do *Slow Media Manifesto*¹² czy ram związanych z nią „neomodernistycznej”

⁹ Jest (najpewniej) początek opowiadania Poe’go przez badaczy zatytułowany *Latarnik*, z okolic 1849 roku, i wszystkie opowieści o szaleństwie i ludziach morza, jakie zrodził wiek XIX dla *The Lighthouse*; są powieści sióstr Brontë i poezje Dickinson jako fundament emocji i refleksji spowijających losy Ady ukazane w *Fortepianie*; są wreszcie przygodowe i z ducha gotyckie powieści przygodowe i modernistyczne, z których garściami, gdy tylko prawa autorskie na to pozwalały, czerpali Moore z O’Neilem do spółki, rozpisując swoich bohaterów tamtych (?) czasów. Oni też zaczęli swoją serię na brzegu morza, z klifami Dover za plecami, choć tam Wilhelmina Murray nie wychodziła z wody, a musiała zstąpić w głębinę oceanu, by po raz pierwszy, w towarzystwie kapitana Nemo, poszukać Quatermaina.

¹⁰ Choć oczywiście stopień zaangażowania jest różny. Jeśli przypomnieć wskazanie Ryszarda Nycza o kanonie tradycji, który „mimo wszelkie trudności jego ścisłego określenia jest relatywnie stałą i obligatoryjną częścią kompetencji uczestników komunikacji literackiej”, oraz cytacje zaczerpnięte spoza tego kanonu, które „jakkolwiek dosłownymi i doniosłymi by się nie okazały – nie obligują zasadniczo odbiorcy do szczegółowego rozpoznania swego charakteru, poza koniecznością uchwycenia ich ogólnych własności rodzajowych na poziomie socjolektów i typów wypowiedzeniowych” (R. Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2000, s. 90).

¹¹ R. Koschany, „Trzeci sens” – *między potencją znaczenia a teorią interpretacji*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 2011, t. 2, s. 11. We włączonej do monograficznego tomu o interpretacji Koschany nie pisze już o „błędzie”, ale postuluje, by „wbrew autorowi – pozostawić ją jednak w kinie”. Por. R. Koschany, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017, s. 74. Koschany zalicza aurę do „wędrujących pojęć” współczesnej humanistyki, pokazując sugestywnie jej miejsce w obrębie dyskursów współczesnej humanistyki.

¹² Jak piszą Marsha Berry i Dan Keep, podejmując przekonanie zawarte w *Slow Media Manifesto* stworzonym w 2010 roku przez Benedikta Köhlera, Sabrię David i Jörga Blumtritta, jakoby „powolna sztuka była auratyczna”, „aura jest zatem niewyczuwalna, ale zdolna zacząć wyobrażać w krainach ponad materialnością chwili bieżącej. Aura jest zarazem stanem

wrażliwości w kinie definiowanych przez Rafała Syskę, który wskazywał, że czas postmodernistycznej gry w kinie już przebrzmiał; do głosu dochodzą natomiast twórcy przeżywający na nowo język modernizmu i poddający ten język gruntownej reinterpretacji¹³. Tak bowiem opisywana przestrzeń kultury pozwala myśleć o modelach recepcji rewitalizujących modernistyczny tryb artystycznego przeżycia, estetycznego doświadczenia, które na fundamencie romantycznej koncepcji sztuk przywraca związek między dziełem i podmiotem, pozwala artystycznym owocom epoki technicznego rozwoju (takim jak film czy komiks) być nosicielami szlachetnej, choć już dużo bardziej egalitarnej koncepcji sztuki¹⁴. Taylor pokazuje, jak ogromne ma ona znaczenie po zwrocie ekspresywistycznym:

Jeśli ekspresja określa w podwójnym sensie, tzn. zarówno formułuje, jak i kształtuje, najważniejsza działalność człowieka winna również przejawiać te same cechy. Działalność, dzięki której ludzie realizują swą naturę, określona jest również w tym podwójnym sensie.

To właśnie sztuka zajmuje to miejsce. W naszej cywilizacji, ukształtowanej przez idee ekspresywistyczne, zajęła ona centralną pozycję w naszym życiu duchowym, pod pewnymi względami zastępując religię. Szacunek, jaki odczuwamy dla artystycznej oryginalności i twórczości, plasuje sztukę na pograniczu tego, co niezemskie, i wskazuje, jak centralne miejsce w naszym sposobie pojmowania ludzkiego życia zajmują twórczość i ekspresja¹⁵.

Tezy Taylora biegną w poprzek diagnoz i postulatów postmodernistów, ale też jako polemika z nimi są, warto pamiętać, postrzegane¹⁶. Wypada zatem tuż obok przywołać w tym miejscu jedną z kluczowych diagnoz wyjaśniających postmoder-

umysłu lub uczuciem, którego doświadcza widz, gdy patrzy na dzieło sztuki lub przyrody; i emanuje z samego przedmiotu, zdaniem Benjamina. Ta więź pomiędzy widzem a wyrazem lub przedmiotem czyni aurę konceptem, który jest intersubiektywnie rozumiany jako nieuchwytny ale wyróżnialny"; M. Berry, D. Keep, *Auratic Presence Through Slow Media*, „Altitude: An E-Journal of Emerging Humanities Work” 2015, t. 13, numer specjalny: *Slow Media*, file:///C:/Users/Marcin/Downloads/moving_images_final.pdf (dostęp: 20.06.2022).

¹³ Zob. R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014.

¹⁴ Rezygnując tu z wyrazistszego zaznaczenia miejsca wyróżnionych przykładów filmowych i omawianego komiksu na pograniczu tych dwóch przestrzeni oznaczanych jako „sztuka wysoka” i „sztuka popularna”, uznaję za ważne zastrzeżenie, że myśląc o tej drugiej, podążam za „obroną” Richarda Shustermana zaprzeczającego z całą stanowczością „immanentnemu brakowi kreatywności sztuki popularnej”. Sama technologia, która doprowadziła wszak do rozwoju i rozpowszechnienia prasy kolorowej i ilustrowanej oraz narodzin i sukcesu kina, jak pisze Shusterman, stworzyła kanał dla „owej nieokreślonej siły twórczej, tak niebezpiecznej dla słabnącej sztuki elitarnej i jej stróżów”. „Pomiędzy chęcią twórczej autoekspresji i chęcią przypodobania się szerokiej publiczności nie może więc zachodzić – zwraca uwagę w swym estetycznym studium badacz – prawdziwy konflikt”. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998, s. 241–245.

¹⁵ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości*, dz. cyt., s. 695.

¹⁶ Zob. A. Kaczmarek, *Charles Taylor kontra postmodernizm*, w: *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. G. Dziamski, E. Rewers, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2007, s. 39 i nast.

nistyczną wrażliwość, w której łonie właśnie wykluje się inna, „doświadczeniowa” formuła relacji z tekstami czasów minionych:

Sama idea nowoczesności jest ściśle skorelowana z zasadą, że możliwe i konieczne jest zerwanie z tradycją i rozpoczęcie absolutnie nowego sposobu życia i myślenia.

Dzisiaj podejrzewamy, że to „zerwanie” jest raczej sposobem zapominania albo tłumienia przeszłości, to znaczy jej powtarzania, niż sposobem jej przekraczania¹⁷.

Co jednak, jeśli w praktyce artystycznej Campion czy Moore’a dopatrzymy się właśnie „przekroczenia”, wnikięcia na tyle głęboko w kanonizowane (i uśmiercone tym samym) artefakty tradycji w celu ich rewitalizacji i podążenia dalej... by nadać im kształt, którego epoka, jaka je zrodziła, nie była w stanie?

Syska pokazuje, że języki przeszłości nabierają współcześnie innego znaczenia. Ta sugestia łączyć się pozwala z podkreśleniem wagi wrażliwości panującej w danym czasie, która kształtuje charakter relacji intertekstualnych, jakie są sugerowane w procesie twórczym i jakie odkrywać jest skłonny czytelnik (widz) danego czasu¹⁸. Na styku tych tendencji myślowych, w zdiagnozowanej przez badaczy, a równoległej z filozoficznym ukonstytuowaniem naszego powinowactwa z wiktorianami na progu lat dziewięćdziesiątych minionego stulecia (mógłby tu pomóc i Foucault, i jego wskazanie na „nas – wiktoriań”¹⁹) modzie na opowieści zanurzone w wieku XIX zrodziła się myśl o wyodrębnieniu i nazwaniu tych dzieł, których praca nad tradycją łączy się z odkrywaniem pozorności „zerwania” i jest próbą powtórzenia w sztuce doświadczeń, które pozostają fundamentalne dla człowieka niezmiennie dynamizującego się świata, a których najwyrazistsze formuły przyniósł wiek XIX wraz z wykrystalizowaniem swojej koncepcji kreacji i ekspresji, oryginalności i powiązanych z nią formuł pozwalających pokazać wspólne źródła formuł życia i formuł sztuki²⁰. Odczuwanie tej sfery artystycznej praktyki uchwycić można dzięki propozycji Richarda Shustermana:

Aby można było w ogóle wskazać tekstualny przedmiot interpretacji, potrzebne jest co najmniej jakieś pierwotne rozumienie tego, co w ten sposób wyodrębniamy. Przy tym to właśnie wstępne rozumienie tekstu jako czegoś wyposażonego w znaczenie i być może wartego pełniejszego rozumienia wytwarza w nas pragnienie interpretowania. [...] Interpretacyjne hipotezy dotyczące tekstu tworzymy bowiem (a także uznajemy albo

¹⁷ J.F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, Fundacja Aletheia, Kraków, s. 103. Píše jeszcze Lyotard: „Skłonność do powtarzania i/lub zapożyczania, niezależnie od tego czy traktuje się ironicznie, cynicznie czy jako wygłup, jest w każdym razie oczywista, kiedy się rozpatruje prądy dominujące w tej chwili w malarstwie, noszące miano transawangardy, neoekspresjonizmu”.

¹⁸ Zob. S. Balbus, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990, s. 142–143.

¹⁹ „Długo znosiłiśmy i po dziś dzień jeszcze znosimy reżim wiktoriański. Nasza seksualność – powstrzymywana, niema, obłudna – naznaczona byłaby piętnem imperialnej cnotki” – píše francuski filozof (M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1995, s. 13).

²⁰ Zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości*, dz. cyt., s. 695 i nast.

odrzućmy interpretacje alternatywne) na podstawie tego, co rozumiemy jako właściwy składnik tekstu, a nie na podstawie tego, co doń wprowadzamy²¹.

Adaptację auratyczną definiuję jako podejmowaną z dystansu czasowego próbę fantazji na temat dawnych formuł duchowości. Dokonywana najczęściej na drodze fabularyzacji – jest to przygoda odtworzenia opowieści, która nie powstała ongiś, a która, wznosząc się w relacji do artystycznych dzieł czasów minionych i praktyk artystycznych tamtego czasu, stanowi wyrazistą rekonstrukcję odległej, ale nieobcej wrażliwości oraz mentalności rekonstruowanej na podstawie innych kulturowych tekstów z epoki. Jako przetworzenie zidentyfikowanych elementów cywilizacyjnej konstelacji uwiecznionych w praktyce artystycznej ma za zadanie skonceptualizować i uczynić komunikowalnym to, co można nazwać potocznie aurą minionego, a w relacji do tez Benjaminina, którego koncept aury wciąż ma ogromne znaczenie w humanistyce²², pozwolić odczytać interpretacyjny palimpsest związany z konkretnymi wątkami kulturowymi w obrębie konwencji nowoczesnej i reprodukcyjnej sztuki. Jest to możliwe w ramach nowoczesnego paradygmatu filozoficznego jako przestrzeni wspólnoty, być może pozwalających niejako podważyć czy inaczej przedstawić próg epokowy na początku XX stulecia, ujmowany za Benjaminem przez Hansa Roberta Jaussa jako moment rozłamu między sztuką auratyczną a postauratyczną, dający się łączyć jednak nie tyle z „utrata”, ile z „zyskiem” wynikającym „z nowego wytyczenia granic sztuki nowoczesnej i wprowadzenia jej w obszar wewnętrznej i zewnętrznej rzeczywistości, nie będący jak dotąd jej domeną”²³.

Podobnie jak zainteresowani nowymi mediami badacze doszukujący się kryzysowej i zawsze negocjacyjnej, ale jednak „namacalnej” aury w multisensorycznych przestrzeniach artystycznych²⁴, widzę w kinie i w komiksie odczytywanych po zwrocie kulturowym (jako interpretacyjnym ukierunkowaniu cechującym nie tyle akademię, ile wspólnotę zaangażowanych interpretatorów) przestrzenie realizacji tej „jakości” (nie „wartości”), którą na progu XX wieku Benjamin nierozzerwalnie skojarzył z wcześniejszymi (przedfotograficznymi) mediami artystycznymi. Obecność kryzysową, o której piszą Jay David Bolter, Blair MacIntyre, Maribeth Gandy i Petra Schweitzer, chciałbym ujmować afirmatywnie, jako podkreślającą efemeryczność i wyjątkowość auratycznego doświadczenia, modyfikującą pojęcie „martwego oka kamery”, w które spoglądać miałyby aktor. Wyobraźnia współczesna, choć jak pokazuje we wstępie przywołany cytat z Willema Dafoe, napotyka te same ograniczenia dziś, jak i przed stuleciami, inaczej ujmuje swoje spojrzenie w oko kamery. Różni się ono od tego, które definiował Benjamin, i wraz z filozoficznym przededefiniowaniem

²¹ R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna*, dz. cyt., s. 162–163.

²² Zob. A. Lipszyc, *Przedmowa: Wyjście Benjaminina*, w: W. Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. VII.

²³ H.R. Jauss, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, przeł. P. Bukowski, w: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2004, s. 55.

²⁴ J.D. Bolter, B. MacIntyre, M. Gandy, P. Schweitzer, *New Media and the Permanent Crisis of Aura*, „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies” 2006, t. 12(1), s. 21–39.

kina może prowadzić do prze-myślenia aury i połączenia jej z nastrojem, który jest unikalny, niezależnie od charakteru medium, przez które przemawia do odbiorcy sztuka. Jak pisał autor *Pasaży*:

Wiele deformacji i stereotypii, przemian i katastrof, jakie w filmie mogą dotyczyć świata percepcji wzrokowej, dotyczą go w rzeczy samej w psychozach, halucynacjach i marzeniach sennych. A zatem owe metody pracy kamery stanowią równie wiele procedur, dzięki którym zbiorowa percepcja publiczności może przyswoić sobie indywidualne formy percepcji psychotyka czy śniącego. W dawnej heraklitejskiej prawdzie – czuwający mają swój świat wspólnie, śniący mają każdy swój świat dla siebie – film uczynił wyłom. I to w znacznie mniejszym stopniu w formie przedstawień świata onirycznego niż w formie stworzenia postaci snu zbiorowego, jaką jest okrążająca kulę ziemską Myszka Mickey²⁵.

Przywołane teksty filmowe i komiks także w szczególny sposób funkcjonują na pograniczach opisanych przez Benjamina. Dotyczą granicznych stanów świadomości, granic między tym, co racjonalne, a tym, co niesamowite, wreszcie – romansują z konwencjami kina (i sztuki) „zbiorowych snów”. Przemiany kulturalne ostatniej dekady wieku XX oraz tych pierwszych biejącego już i coraz bardziej dojrzałego stulecia stanowią kanwę, na której odmalować można punktowo pewne przypadki zaczytania w literaturze dziewiętnastowiecznej i połączywszy je, zobaczyć wzór, poszarpany i niejednorodny, dookreślający jednak w kilku przynajmniej wymiarach charakter intelektualnego i estetycznego zaangażowania współczesnych twórców w źródła wrażliwości, której oni sami mogą mienić się albo kontynuatorami, albo spadkobiercami. Wykorzystując media zbyt jeszcze młode w wieku XIX, budują oni ponad sto lat później fabuły, które mnogością nawiązań intertekstualnych generują energię zakotwiczenia w minionym, zakotwiczenia, które w pierwszej kolejności odczute, w interpretacji potwierdza swoją zasadność. Zabawa na podwórku dziewiętnastowiecznych fikcji przygodowych Moore’a i O’Neila, zmagania z żywiołami opowieści o szaleństwie Eggersa czy wreszcie refleksja o dorastaniu do autonomii w oparciu o kobiecą literaturę XIX stulecia – wszystkie potwierdzają wagę dawności w kreowaniu współczesnej wrażliwości – własnej i odbiorcy. Model autokreacji podmiotu Taylora – w powiązaniu z naturalnymi źródłami – u progu nowoczesności, na przełomie XVIII i XIX wieku daje się połączyć z czasami, w których *opus magnum* filozofa się ukazuje, i ze zdolnością wykorzystywania źródeł kulturowych, które po części przynajmniej zastępują boskie żywioły przyrody epok wcześniejszych. Jak pisze Taylor:

Dopiero w ekspresywnym pojęciu artykułowania naszej wewnętrznej natury dostrzegamy podłoże owego wewnętrznego zakresu, posiadającego *głębę*, to jest zakresu, który sięga dalej, niż kiedykolwiek sięgnąć może nasza artykulacja, który rozciąga się poza najdalszy punkt, jaki osiągnąć może jasna ekspresja²⁶.

²⁵ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej* [pierwsza redakcja], w: tegoż: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2011, s. 45.

²⁶ Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości*, dz. cyt., s. 719.

Próby Moore'a, Eggersa i Campiona – również przez wykorzystanie symboliki głębi wyróżnionej przez Taylora – podkreślając wagę lektur dla siebie istotnych, wpisanych w wielu przypadkach wyraźnie w ich proces dorastania – jako osób i jako twórców – są zamachem na to, co ma szansę określić się właśnie pod powierzchnią gry nawiązań. Łatwo pomylić ją z zabawą bez zobowiązań tak właściwą postmodernistycznej wrażliwości, widać jednak, że to co Ryszard Rózanowski nazywał „upadkiem doświadczenia” diagnozowanym w pismach Benjamina przy jednocześnie wyrażanej nadziei „możliwości jego ocalenia”²⁷, powraca jako wyraz neomodernistycznej nadziei na przekór zwątpieniu. Nadzieja ta raz jeszcze podnosi rangę estetycznego doświadczenia wykorzystywanego, by komunikować to, co ocalone z przeszłości, i zaświadcza o kondycji podmiotu najświeższego przełomu stuleci.

Tak pojęte adaptowanie aury wpisywałoby się w cenną praktykę badawczą oceny „przerabiania wieku XIX w kulturze ostatnich dziesięcioleci” i „sposobów obecności dziewiętnastowiecznych opowieści” w terażniejszości²⁸. Jak pisali Ewa Paczoska i Bartłomiej Szleszyński:

Widać w tych powrotach ślady melancholii i utopii, ucieczki od rzeczywistości – choć przecież czasem wiek XIX staje się językiem najbardziej współczesnym. Wszystko to rozgrywa się między dziewiętnastowieczną rekwizytornią, z której każde w ostatnich dekadach korzystać ogólnościowa moda, a żywym, pulsującym od znaczeń obszarem aktywowanej tradycji²⁹.

Szczególnym przypadkiem są adaptacje, których tradycja ta nabiera tożsamościowego wymiaru dla współczesności – zakorzeniając nie tylko estetykę dzieła, ale i niektóre z potencjalnych kanałów jego odbioru w obrębie dziewiętnastowiecznych praktyk komunikacji literackiej i ówczesnej aksjologii. To poszukiwanie wspólnoty ponad czasem może być czytane jako neomodernistyczna próba „powtórnego zakotwiczenia” się w tradycji, odwrócenia tej reguły współczesności spopularyzowanej chyba najbardziej przez Zygmunta Baumaną, która mówiłaby o „dryfującej tożsamości” niemożliwej do zakotwiczenia w obrębie współczesnych struktur społecznych. Podobnie jak próby Anthony'ego Giddensa mogłaby ona być zdyskredytowana przez autora *Ponowoczesności jako źródła cierpień* jako „przystanie postulowane”, których wizje „rysuje się ołówkiem kapryśnych przeciw emocji”, a miejsca, w których „próbuję się kotwicę zarzucić, trapi ta sama plaga nietrwałości i niespolegliwości, która skłoniła »odkotwiczone« jednostki do ich gorączkowego szukania”³⁰. Na ile ta społeczna reguła przekłada się na praktyki artystyczne? Niewątpliwie słowa takie jak „niestałość”, „kaprys” czy „gorączkowość” łatwo przyłożyć do kategorii estetycznego efektu. Równocześnie zapytać jednak można, czy byłoby li kiedyś

²⁷ R. Rózanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997, s. 47.

²⁸ Zob. E. Paczoska, B. Szleszyński, *Przedmowa*, w: *Przerabianie XIX wieku*, red. E. Paczoska, B. Szleszyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 9.

²⁹ Tamże, s. 14.

³⁰ Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 43.

w nowoczesnej już rzeczywistości inaczej. Albo: czy modernistyczne wyzwanie rzucone światu i odpowiedź skoncentrowana na cywilizacyjnych przemianach późnego wieku XIX i pierwszej połowy XX nie polegały na tworzeniu podobnych postulatów w obrębie rzeczywistości, w której, by przytoczyć najchętniej przez współczesnych humanistów cytowany fragment pism Marksa, „wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”? Postulaty te jednak, mimo ich potencjalnej zwiewności (czy zwiewnej potencjalności?), mają swoją wagę, która pozwala pomyśleć o nich poważniej. Adaptacje w tożsamościowy sposób zaangażowane w okres modernistycznego przełomu dążą bowiem, jak rozwinąć by można myśl Paczoskiej i Szleszyńskiego, do wypracowania (wypracowywania nieustannego) języka współczesności, który zanurzony w tradycji otwarty byłby na nieustanne modulacje, jakie przynosi chwila obecna. Takie mechanizmy adaptacyjne z jednej strony wskazywałyby na własną zależność, przez ukazanie swoich źródeł, z drugiej zaś – podkreślały swoją zdolność przystosowania się.

W obrębie takiego napięcia osadzić i zinterpretować nietrudno wymienione tu dwa filmy i jedną komiksową serię. Ich zakotwiczenie w wieku XIX jest znakiem tożsamości i różnicy jednocześnie. I ważnym wyrazem nadziei i obaw współczesnego podmiotu oraz każdej aury, która pozwala mu czuć się pewniej w tych niełatwych do nazwania czasach.

Bibliografia

- Amacker Kurt, Moore Alan, *Often the Truth Gets Lost in the SoundBite. An Interview with Allan Moore*, Seraphemera Books, https://www.seraphemera.org/seraphemera_books/AlanMoore_Page6.html, (dostęp: 15.02.2020).
- Balbus Stanisław, *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1990.
- Bauman Zygmunt, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000.
- Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej* [pierwsza redakcja], w: tegoż: *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, przeł. Robert Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR 2011, s. 23–51.
- Berry Marsha, Keep Dan, *Auratic Presence Through Slow Media*, „Altitude: An E-Journal of Emerging Humanities Work” 2015, t. 13, numer specjalny: *Slow Media*, file:///C:/Users/Marcin/Downloads/moving_images_final.pdf (dostęp: 20.06.2022).
- Billbough Miro, Campion Jane, *The Piano*, w: *Jane Campion Interviews*, red. Virginia Wright Wexman, University Press of Mississippi, Jackson 1999, s. 13–23.
- Bois Jean-Pierre, *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, Wydawnictwo Volumen/Marabut, Warszawa 1996.
- Bolter Jay David, MacIntyre Blair, Gandy Maribeth, Schweitzer Petra, *New Media and the Permanent Crisis of Aura*, „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies” 2006, t. 12(1), s. 21–39.
- Dickinson Emily, *Poezje wybrane*, przeł. Stanisław Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
- Foucault Michel, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1995.

- Insdorf Anette, *Cinematic Overtures. How to Read Opening Scenes*, Columbia University Press, New York 2017.
- Jauss Hans Robert, *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*, przeł. Piotr Bukowski, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2004, s. 21–59.
- Kaczmarek Agnieszka, *Charles Taylor kontra postmodernizm*, w: *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. Grzegorz Dziamski, Ewa Rewers, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2007, s. 39–52.
- Koschany Rafał, „Trzeci sens” – pomiędzy potencją znaczenia a teorią interpretacji, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura* 2011, t. 2, s. 6–14.
- Koschany Rafał, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2017.
- Lipszyc Adam, *Przedmowa: Wyjście Benjamina*, w: Walter Benjamin, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. Adam Lipszyc, Anna Wołkowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. VII–XXIII.
- Liotard Jean-François, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, przeł. Jacek Migasiński, Fundacja Aletheia, Kraków 1998.
- Maciejewski Janusz, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. Janusz Maciejewski, Grażyna Borkowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001, s. 11–35.
- Moore Alan, O’Neil Kevin, *Liga Niezwykłych Dżentelmenów: Stulecie*, t. 3: 2009, przeł. Paulina Braiter, Wydawnictwo Egmont, Warszawa 2012.
- Nycz Ryszard, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, w: tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, wyd. 2, TAIWPN Universitas, Kraków 2000, s. 79–109.
- Paczoska Ewa, Szleszyński Bartłomiej, *Przedmowa*, w: *Przerabianie XIX wieku*, red. Ewa Paczoska, Bartłomiej Szleszyński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011, s. 5–14.
- Różanowski Ryszard, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1997.
- Shusterman Richard, *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. Adam Chmielewski i in., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1998.
- Syska Rafał, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014.
- Taylor Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. Marcin Gruszczyński i in., Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2001.
- Utichi Joe, *The Partnership: Robert Pattinson & Willem Dafoe on Their Tense Two-Hander, Contrasting Styles & Appreciation for Robert Eggers*, „Deadline”, 23.12.2019, <https://deadline.com/2019/12/the-lighthouse-robert-pattinson-willem-dafoe-robert-eggers-the-partnership-interview-news-1202810915/> (dostęp: 20.06.2022).

Filmografia

- Fortepian*, reż. Jane Campion, Australia – Francja – Nowa Zelandia, 1993.
- The Lighthouse*, reż. Robert Eggers, Kanada – USA, 2019.

Streszczenie

Tekst jest próbą zarysowania zjawiska adaptacji ducha minionego czasu, tekstowych realizacji nawiązujących do dawnych konwencji artystycznych i pozostających z nimi w silnej zależności intertekstualnej. Przykładami tych adaptacji auratycznych są tu *Fortepian* Jane Campion, *Liga Niezwykłych Dżentlemani* Alana Moore'a i Kevina O'Neile'a oraz *The Lighthouse* Roberta Eggersa, a charakter ich związków z tematami i problemami dziewiętnastowiecznej formacji kulturowej jest punktem wyjścia do refleksji o adaptowaniu i przerabianiu XIX wieku.

The auratic adaptation. The artistic endeavors and a theoretical attempt**Abstract**

The text aims at depicting a problem of adaptations of past times and their aura, textual realizations of today in their relation to artistic conventions that belong to the past, yet show permanence in the contemporary artistic practices. As the examples of the so-called auratic adaptations the text points at Jane Campion's *The Piano*, Alan Moore's and Kevin O'Neil's *The League of Extraordinary Gentlemen* and Robert Egger's *The Lighthouse* and the character of their relation to some themes and problems of the 19-century formation is a point of departure for a consideration of practices of adapting and transforming the 19th century in the contemporary fiction.

Słowa kluczowe: adaptacja, aura, intertekstualność, wiek XIX

Keywords: adaptation, aura, intertextuality, 19th century

Marcin Jauksz – literaturoznawca i filmoznawca, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2010 roku obronił rozprawę doktorską „Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty *Pałuby* Karola Irzykowskiego”, nagrodzoną w Konkursie im. Konrada i Marty Górskich w 2011 roku i opublikowaną cztery lata później przez wydawnictwo Universitas. Interesuje się psychologizmem w prozie późnego wieku XIX i kształtującymi się wówczas zasadami kompozycji dzieła literackiego oraz filmowymi fabułami o dojrzewaniu na progu XXI stulecia. Stypendysta rządu francuskiego w latach 2008–2009 oraz programu Fulbright w latach 2018–2019; publikował między innymi w „Wieku XIX”, „Porównaniach”, „Lampie” i „Polonistyce”.