

# Celle qui avance

O zastyganiu w akcie, czytaniu i ponownym odczytywaniu *Gradivy*, nie tylko przez Alaina Robbe-Grilleta

MACIEJ STASIOWSKI

*Jest to doprawdy dziwne, że ktoś musi umrzeć, by znów żyć; ale dla archeologów jest to najwyraźniej, konieczne.*

Zoë Bertgang <sup>1</sup>

Utraciłem ją. Foldery nie kłamały. A może lepiej nie budzić zmarłych? Czy jest wśród tych ruin coś, co przetrwało? Odpowiada milczenie szczelnie zasklepionych popiołem zwłok. Pytanie niosło się echem wraz z falami dziewiętnastowiecznych turystów odwiedzających „miasto umarłych” – Pompeje. Niezwykle sugestywna, zamrożona w czasie scena przedstawiała ludzi uciekających przed zagładą, chroniących się w domach, pod płonącymi dachami, przed deszczem rozpalonych lapilli. Posągowe pozy zastygłych w ruchu mieszkańców nanoszono na karty powieści, uchwycono w atmosferycznych pejzażach, utrwalając tragedię w przestrzeni zbiorowej wyobraźni. Wraz z odkryciem starożytnego miasta w drugiej połowie XVII wieku powstawały historie o fragmentarycznych zmartwychwstaniach, jak *Arri Marcelli Théophile*’a Gautiera, bądź *Gradiva* Wilhelma Jensena, odwracające mit Pigmaliона.

Odwieczne marzenie o nieśmiertelności niekoniecznie trzeba od razu rzutować na plan metafizyki. Można je także tłumaczyć za pomocą prostych analogii funkcjonujących w kulturze – transmitowanych w jej genotypie mitów, toposów, archetypów, które w nowych wariacjach oglądamy w kinie czy na ekranie telewizora. Zabiegi interpretacyjne, mające na celu przetworzenie szkieletu opowieści, obecnego w nim zestawu toposów <sup>2</sup> bądź też konkretnego klasycznego tekstu kultury, kierują się prawami nie tak bardzo odbiegającymi od archeologicznych metod odtwarzania pozostałości po starożytnym mieście unicestwionym przez erupcję Wezuwiusza. Przez ponad dwa wieki prace wykopaliskowe zmierzały do wydobycia pozostałości, mumii, domostw, a zatem oryginalnego „tekstu”, który – jak mogło się wydawać – przetrwał niemal nienaruszony od 79 roku n.e.

Nauką wywiedzioną z procesu odtwarzania Pompejów, nie samych tylko wykopalisk, lecz przede wszystkim z ich zaistnienia i funkcjonowania w kulturze i masowej wyobraźni, dałoby się wyjaśnić logikę, jaką kierują się współczesne przeróbki filmowe (remake’i), a w szczególności serie telewizyjne „flirtujące” z klasycznymi tekstami filmowymi (*Fargo*, aut. Noah Hawley, 2014; *Bates Motel*, aut. Anthony Cipriano, 2013; *Hannibal*, aut. Bryan Fuller, 2013). Będąc zarazem adaptacjami istniejących już tekstów filmowych <sup>3</sup> bądź powtórными adaptacjami

literackich oryginałów, przedłużają ich żywotność na prawach swojego rodzaju franczyzy, za sprawą uaktualnionej wymowy politycznej, baterii efektów specjalnych. Deterytorializują<sup>4</sup> one znaczenie pierwowzoru (stawiając je w nowym kontekście, uwypuklając marginalne dotąd aspekty, rekonstruując<sup>5</sup> tekst). Można zatem powiedzieć, że *prawdziwym celem adaptacji jest (...) eksploatawanie pamięci powieści, wspomnienia wywiedzionego z lektury, lub jak w większości przypadków związanych z literaturą klasyczną, pamięci o tekście, która cyrkuluje w obiegu kulturowym*<sup>6</sup>.

W zbiorniku tekstów pozostało niewiele „klasyków”, których nie znalazłbyśmy już przynajmniej w jednej adaptacji filmowej. Dlatego też tradycja kręcenia remake’ów musiała zmienić się w ostatnich czasach. Kategorie przydatne do ich opisu opierają się na metaforze kodu genetycznego przenoszącego informacje o kluczowych atrybutach historii (Anet Zanger<sup>7</sup>), ramie *reception studies* (Robert Eberwein<sup>8</sup>), konstrukcji franczyzy i adaptacji postliterackiej (Thomas Leitch<sup>9</sup>), zabiegu retroaktywnej transformacji oryginału (José Ángel García Landa<sup>10</sup>), a nawet – tradycyjnej już – na praktyce kolonizacyjnej, aczkolwiek nieograniczającej się do samej tylko platformy filmu kinowego<sup>11</sup>. Kierując się tymi wyznacznikami, jak i nostalgią za produkcjami lat 80. (szczególnie w gatunku horroru), remake’i zalewają rynek, odzwierciedlając ferment powstały z uwagi na nowe źródła „tekstów” oraz platform dystrybucji, takich jak gry komputerowe czy – na co zwracano uwagę już przy okazji premiery *Piratów z Karaibów* (reż. Gore Verbinski, 2003) – atrakcje z parku rozrywki. Zmieniły się tym samym priorytety, jakimi można się kierować w akcie przerabiania, nie tylko by popożłogować wyobraźni grafików czy przybliżyć młodzieży pozycje z kanonu literackiego, ale i przedłużyć żywotność franczyzy będącej esencją tekstu spreparowanego jak produkt handlowy, przechodzący między medium książkowym, filmowym a konsolową grą, co pozwala przetrwać okres oczekiwania na sequel (*Niesamowity Spider-Man* /reż. Marc Webb, 2012/, *Człowiek ze stali* /reż. Zack Snyder, 2013/). Nie inaczej jest z seriami telewizyjnymi, coraz częściej różniącymi się od filmów kinowych jedynie mniejszymi restrykcjami metrażowymi.

Odnaleziona w Pompejach Jensenowska Gradiva jest w istocie fragmentem reliefu. Zawsze przygotowana. Z bagażem podręcznym. Opanowała sztukę kamuflażu – adaptacji do odmiennych kontekstów. W jej „genomie” są zakodowane informacje pozwalające odradzać się w nowym medium, nośniku, wariacji. Przechodność postaci Gradivy przez odmiennie formy reprezentacji: malarstwo, literaturę, nawet muzykę, nasuwa na myśl pytanie – jaki ślad pozostawia za sobą w każdym z tych nośników? Po czym rozpoznamy, że to wciąż ona? Przydatna w tym celu jest kategoria genetyczności przywołana w dyskusji o prawach adaptacji i remake’u. Genetyka, która w tym kontekście zasadza się na zestawie atrybutów przenoszonych z tekstu do tekstu: cyklu spotkań we śnie, w których podejmuje z bohaterem psychologiczną grę, jej podwójnego statusu żywej/martwej, młodej/odwiecznej, istoty materialnej/nimaterialnej, lekkiego kroku, sposobu, w jaki stąpa na czubkach palców oraz unosi piętę. *Ucieleśnione było w niej coś typowo ludzkiego (...) jak gdyby artysta, zamiast wykonać szkic ołówkiem na kartce papieru (...) uwiecznił ją szybko w glinianym modelu, jak żywą, tak jak przechodziła ulicą...*<sup>12</sup>. Rozwiane szaty, chód i oniryczny plan spotkań, budujący surrealistyczną atmosferę, to elementy kodu genetycznego trafiające do każdej z interpretacji.

Klamra, jaką obudowany zostaje jej „mit” oraz funkcja w fabule zmieniają się. Ostatecznie znamy już finał historii – śmierć w Pompejach – teraz możemy tylko nawracać czas, by ostatni dzień w Pompejach przeżyć za każdym razem w inny sposób.

Niniejszy artykuł, poza próbą uchwycenia esencji tej postaci, prześledzenia jej pochodzenia przez wiele malarskich, literackich, a przede wszystkim filmowych adaptacji, ma na celu nie tyle skorygowanie pomyłki głównego bohatera noweli Jensena, Norberta Hanolda, w atrybucji (to on kojarzy postać przedstawioną na reliefie z niegdyś żywymi „posągami” z Pompejów), ile ustalenie funkcji, jaką mylna konotacja nadaje postaci – możliwości, jakie przez nią stwarza, czyniąc z Gradivy metatopos komentujący samą tradycję reinterretowania. Wszystko odbędzie się w zaledwie sześciu krokach. Przemierzają one jednak cały XX wiek, „zahaczając” nawet o nowe tysiąclecie. Będąc zarazem konkretnym bytem literackim, jak i przechodnym motywem, ta muza transgresji zwraca uwagę na komentatora tekstu, zdradzając intencje stojące za jego adaptacją, rekonstrukcją czy praktyką wielokrotnego przetwarzania. Metadyskurs Gradivy pozwala na przyjrzenie się samemu procesowi odświeżania klasyki, powracania i powtarzania; zawsze stanowiącego już tylko-aż wariację na temat prototypu. Zawsze idącą do przodu.

### Wyparty przedmiot pożądania (topos, tranzyt i topografia)

Fabula noweli Wilhelma Jensena dotyczy archeologa, nabywcy gipsowego odlewów reliefu przedstawiającego kobietę kroczącą z wysoko uniesioną piętą. W miarę postępu historii *Norbert Hanold wyposażył ów antyczny model w coraz większą liczbę cech osobowości...*<sup>13</sup>. Działanie to jest istotne dlatego, że Hanold bardzo szybko dobudowuje całą historię do uwiecznionej w kamieniu kobiety, doszukując się w jej twarzy rysów nie Rzymianki, ale Greczynki; nie niewolnicy, ale szlachetnie urodzonej, przenosząc niepostrzeżenie „akcję” z Florencji do Pompejów roku 79 n.e. Samo już imię było przejawem translatorskiej fantazji wywiedzionej z postawy ciała uwiecznionej na reliefie. Hanold *nadał idącej dziewczynie imię „Gradiva”, „Krocząca Naprzód”; snuł fantazję, że zapewne pochodziła z wytwornego domu, że była córką jakiegoś „nobilis”, jakiegoś patrycjusza (...) i właśnie śpieszyła się do świątyni bogini, by wziąć udział w jakiejś uroczystości*<sup>14</sup>. Jak wyjaśnia później sam autor, obdarowana cechami Gradiva jest w rzeczywistości zakamuflowaną miłością z dzieciństwa, Zoë Bertgang, którą nieświadomość archeologa skojarzyła z atrakcyjnym znaleziskiem. Znakiem czasów było ulokowanie obiektu pożądania w ruinach Pompei, gdzie Jensenowska fantazja zapuściła korzenie, wynajdując genezę dla tranzytywnego motywu. Kluczowe jest jednak nie-domówienie, odraczające identyfikację Zoë/Gradivy jako ukochanej z krwi i kości, a utwierdzające złudzenie, że jest ona marą czy fantazmatem. Dla Zygmunta Freuda, w wydanej trzy lata po noweli analizie, *Gradiva była kwintesencją kobiecości, która usuwała na dalszy plan obłąd, pokrewieństwo, pożądanie wynikające z tych wszystkich relacji*<sup>15</sup>. Podobieństwo do antycznego posągu, z początku podkreślane, było powierzchowne. Sam Jensen opisuje ją jako istotę bliższą muzom niż przedstawieniom rzymskich bogiń, prawdopodobnie również dlatego, że wpływ miała na niego także transformacja dotychczasowej wizji Antyku, jaka dokonała się za sprawą wykopalisk.



*Gradiva (C'est Gradiva qui vous appelle)*, reż. Alain Robbe-Grillet (2006)

Sposób, w jaki funkcjonuje w obiegu kulturowym konkretny tekst, często zaciiera rozróżnienia między przetworzeniami o dalszym stopniu pokrewieństwa, na przykład remake'iem a powtórnią adaptacją. Nie inaczej jest z *Gradivą: pompejańską fantazją* Jensena, nowelą przyćmioną przez studium Freuda – *Obłąd i sny w „Gradivie” Wilhelma Jensena*, będącą literacką egzegezą, objaśniającą mechanizm represji (zepchnięcia). Nawet Freud przetwarza jedynie wybrany zestaw cech opowieści. Wycina z niej detal, by stworzyć tym samym obowiązujący przez następne pokolenia dyskurs interpretacyjny. Równocześnie w tle zachodzi inny interesujący proces – kolejne adaptacje/interpretacje/przetworzenia powiększają repertuar bazowych atrybutów, po jakim rozpoznaje się topos. Przykładem było zawłaszczenie *Gradivy* przez André Bretona, Salvadora Dalego, André Massona. Dopiero w 1931 r. ukazało się francuskie tłumaczenie artykułu Freuda. Psychoanalityczne studium dotyczy w równej mierze noweli, jak i samego Jensena, traktując twórczość literacką jak proces w dużej mierze intuicyjny<sup>16</sup>, zaś tekst uznając za ilustrację mechanizmów psychicznych, kojarząc krajobraz ruin Pompejów z nieświadomością, zaś postać *Gradivy/Zoë* z rolą psychoterapeutki naprowadzającej bohatera na trop wypartego wspomnienia.

Reprezentacja *Gradivy* – relief<sup>17</sup> ukazujący z profilu kobietę w ruchu – każe skupić się na samym akcie przechodzenia. Postać na płaskorzeźbie wykracza niejako „poza” medium. „Występuje” z niego. Może właśnie dlatego ta „muza surrealistów” nie miała większych problemów z odnalezieniem się w malarstwie Dalego, Massona, a później, w równie nadrealistycznych fabułach apologety *Nouveau Roman*, Alaina Robbe-Grilleta. W kręgu zainteresowań znajdują się również filmy – wykazujące wyższy stopień wierności wobec tekstów Jensena i Freuda, jak adaptacja Giorgio Albertazziego (*Gradiva* /1970/), czy stanowiące ich synekdochę, jak *Gradiva Esquisse I* (reż. Raymonde Carasco, 1978). Taki fetyszyzm pasowałby do utworów Robbe-Grilleta. Zresztą autor wielokrotnie nawiązywał do toposu Jensena, choćby w *Zeszłego roku w Marienbadzie* (reż. Alain Resnais, 1961) czy *Nieśmiertelnej* (reż. Alain Robbe-Grillet, 1963), jednak dopiero w swoim ostatnim filmie zrobił to wprost – zarówno w tytule, warstwie fabularnej, jak i w intra-

tekstualnych odniesieniach. *C'est Gradiva qui vous appelle* (2006) stanowi bowiem syntezę wcześniejszych tekstów Robbe-Grilleta (zarówno literackich, jak i filmowych), z kolei jej strukturę określa właśnie *Pompejańska fantazja*. Gradiva odradza się zatem na odmiennych długościach geograficznych: na ścianie wiedeńskiego studia słynnego psychoanalityka, na płótnach katalońskiego malarza, dwukrotnie we wrotach paryskiej galerii – po raz pierwszy w latach 30. za sprawą Marcela Duchampa<sup>18</sup>, po raz drugi w otwartej w maju 2014 r. Galerie Gradiva, którą promuje nakręcony przez Leosa Caraxa film (*Gradiva*, 2014). Mimo że nieruchoma, „uwieczniona” w kamieniu, protezą swojej mobilności czyni rytuał powtórzenia „mitu” za sprawą adaptacji, remake’u – słowem, wskrzeszenia tekstu kultury. *Powtórzenie jest (...) przemieszczeniem w czasie*<sup>19</sup>. Jednak Gradiva tak naprawdę nigdy nie była autentycznym mitem, nigdy nie zginęła w wyniku erupcji Wezuwiusza. Nie mieszkała nawet w Pompejach.

Oszczędność cech sprawia, że *Gradivę: fantazję pompejańską* należałoby odczytywać jako topos, pojęcie wprowadzone do teorii literatury za sprawą Ernsta Roberta Curtiusa. *Dla Curtiusa są to, z jednej strony, żywcem przeniesione do literatury topoi ściśle retoryczne o charakterze dyskursywnym (...) z drugiej zaś pewne motywy przedstawieniowe, uderzająco powtarzalne i uderzająco podobnie artykułowane w różnych tekstach*<sup>20</sup>. Jednak topos jako miejsce w retoryce okazuje się pokrewne mnemotechnicznej praktyce „rozwiązania” argumentów wywodu w przestrzeni oratora<sup>21</sup>. U Jensena jego odwieczność jest równie złudna i warta zakwestionowania, jak tok dedukcyjny Norberta Hanolda. *We wszystkich poetyckich topoi styl wyrazu określony jest historycznie. (...) Z punktu widzenia „biologii literackiej” możemy (...) na (...) przykładach [topoi pojawiających się dopiero w późnej starożytności i szybko się rozprzestrzeniających] obserwować narodziny nowych topoi. Poszerza się dzięki temu nasza wiedza o „genetyce” formalnych składników literatury. Po wtóre zaś owe topoi są wskazówkami zmian stanu duchowego, wskazówkami, których w inny sposób nie da się zrozumieć*<sup>22</sup>. Powróćmy jednak do znaczenia toposu jako miejsca wspólnego<sup>23</sup>. W retoryce istotny był dzielony przez mówcę i jego publiczność światopogląd, a zatem i w praktyce tworzenia przeróbek, ponownych adaptacji czy adaptacji materiału do nowego medium kluczowy będzie nie tyle tekst bazowy, ile obrosłe wokół niego interpretacje: wariacje, odczytania, nawiązania – wszystko to, co zostaje zainwestowane nie tyle w oryginalny, podpisany przez autora tekst (*urtekst*), ile przekłada się na jego powszechne wyobrażenie<sup>24</sup>. Kategoria toposu jest w przypadku Gradivy problematyczna, gdyż – inaczej niż wiele przypadków opisanych przez Ernsta Roberta Curtiusa w *Literaturze europejskiej i łacińskim średniowieczu* – nie możemy obserwować jej rozwoju w ciągu epok literackich, a jedynie prześledzić pochodź przez wiek XX. Transformacje, jakim podlega, stopniowo porzucają Jensenowski oryginał, zmieniając sposób potraktowania motywu. Kolejni interpretatorzy roszczą sobie pretensję do autorskiego ujęcia, jednak nigdy nie staje się ono permanentnym, niezmywalnym „odciskiem w popiele”, którego tropem Hanolda moglibyśmy szukać nawet dwa tysiące lat później. Do głosu dochodzą wyselekcjonowane z całości atrybuty. W analogiczny sposób *opisy remake’ów, w szczególności konkretnych taksonomii, lokują je w tradycji strukturalnych powtórzeń konkretnych rysów opowiadania, zarysowując (ukryte) rozróżnienie między tym, co analiza gatunkowa opisuje mianem semantyki a syntaktyką elementów*<sup>25</sup>.

Proces metamorfoz byłby niekompletny bez postaci takiej, jak Hanold. Obraz Gradivy skupia się na soczewce oka patrzącego, ale ogniskuje się za pomocą mechanizmu aparatu percepcyjnego. Mechanizm powstawania obrazu oraz obraz stwarzają wykreowaną rzeczywistość, a jednocześnie jej podlegają, co też Freud ujmuje, pisząc: *...jak łatwo można znaleźć to, czego się szuka i co przepelnia szukającego*<sup>26</sup>. Tekst nie funkcjonuje w próżni. Nie funkcjonuje też w samej tylko tradycji literackiej. Pamięć i wyobrażenia zbiorowa, potencjał interpretacyjny widzów/czytelników umożliwia mu odradzanie się w nowych kontekstach. Niemal cały Olimp zasilił psychoanalityczne studia przypadków, kiedy Freud sięgał po mity greckie mające ilustrować zaburzenia psychiczne. W powstałym w ten sposób prywatnym panteonie znalazło się miejsce i dla postaci z Jensena będącej wytworem podświadomości, wkrótce zwanej również Pompejami. *Nie sposób znaleźć lepszej analogii dla wyparcia, które zarazem czyni niedostępną i konserwuje jakąś treść psychiczną niż owo zasypianie w popiołach w tej formie, w jakiej stało się ono udziałem Pompejów, wskrzeszonych później dzięki pracy odkopywania*<sup>27</sup>.

W konsekwencji tych peregrynacji historia Gradivy przeistaczała się stopniowo w topos, porzucając zbędne elementy (jak szczęśliwe zamknięcie sesji terapeutycznych w oryginale Jensena, szczegóły dotyczące domniemanego statusu Gradivy, jej pochodzenia, języka, w jakim się wysławiała, a także faktu, że służyła jedynie za kostium dla Zoë Bertgang, uwodzącej w ten sposób przyjaciela z dzieciństwa). Zabrała za to ze sobą surrealistyczną etykietę „tej, która przechodzi przez ściany”, czy miano Barthes’owskiego kompleksu<sup>28</sup>, interpretującego ją jako marę przynoszącą obłęd, zamiast go odejmować.

### Pornografia prosto z Pompejów

Gdzie indziej szukać podobnej eksploatacji niewinnego motywu podporządkowanego woli adaptatora, jak nie w Pompejach – mieście-wykopalisku archeologicznym, które stało się sceną niezliczonych fantazji artystycznych<sup>29</sup>. W XIX w. imperium brytyjskiemu nie wystarczał już podbój topograficzny. Wraz z Pompejami wiktoriańscy turyści i czytelnicy sięgnęli także po przeszłość, szczególnie, że w świetle odkryć weryfikujących dotychczasowy obraz Starożytności wydawać się musiała nowym ładem. *Archeologiczny wypadek umocnił rolę Pompejów, jako miejsca samopoznania, kiedy w 1909 roku odkryto Willę z Misteriami na obrzeżach miasta. (...) Rytualistyczną zawartość komnat uznano za antyczny prototyp wizji gwałtownego, onirycznego świata podświadomości, w definicji Freuda, jak potwierdziła to późniejsza psychoanalityczna interpretacja*<sup>30</sup>.

W romantycznym stosunku do ruin, jaki przejawiali podróżnicy, można się doszukać także genezy podwójnego statusu Gradivy będącej zastygłym w bezruchu posągiem (czy też reliefem) – interpretacją, impresją artystyczną – a równocześnie żyjącej kiedyś istoty ludzkiej, która zasklepiona w popiołach i uwięziona w pumeksowej skorupie została zatrzymana na zawsze w pozycji z wysoko uniesioną piętą. Kiedy w XVIII w. odkryto na ulicach Pompejów podobne „zamrożone” w akcie ucieczki „posągi”, zauważono, że pozostałe po ciałach skorupy można wykorzystać jako formy odlewowe<sup>31</sup>, odtwarzając – z większą dokładnością niż rysy zachowanych antycznych posągów – wygląd mieszkańców miasta z roku 79. Tak ustanowiona, za sprawą wykopalisk, *nowa wizja starożytności zakwestionowała*

*poprzedzając ją koncepcję [antycznej] Grecji, bazując głównie na literackich i intelektualnych przypuszczeniach. Greckie posągi, meble i inne przedmioty znalezione w Pompejach, w dalszej kolejności naszkicowane, skrupulatnie namalowane przez francuskich artystów i studentów architektury, stały w opozycji do powszechnie akceptowanych w epoce kanonów piękna. Przykładowo, posągi uznawane niegdyś za tworzone nieskazitelnie białe w rzeczywistości były pomalowane*<sup>32</sup>.

Powiązana z podobnymi znaleziskami jest fałszywa antyczność Gradivy. Naznaczony przez „nekroturystykę” wiek XIX, obfitował ...w zapotrzebowanie na obrazowe opisy upadku Pompei w 79 roku n.e., inspirując tym samym dzieła malarskie, eksponaty archeologiczne, oraz panoramy, jak również wiersze, szkice dziennikarskie, dramaty i powieści<sup>33</sup>. Nie brakowało deskrypcji o charakterze reportaży, drażniących wyobraźnię przyszłych artystów, pisarzy, interpretatorów, takich jak W. H. Boulton, który tak odmalował dzień zagłady: *Po nocy pełnej strachu nastąpiła nad całą okolicą prawie dotykalna ciemność, na miasto spadł deszcz żużli, kamyczków pumeksu i popiołów, który wciskał się do każdej szczeliny i w krótkim przeciągu czasu pokrył grubą warstwą całe miasto*<sup>34</sup>. Przypadek noweli Jensena pokazuje, że oglądanie na nowo klasyki jest sprzężone z fałszywymi założeniami, do których należy włączyć również samą definicję Klasyki – wynalazku XVIII w. uformowanego przez znaleziska w Herkulanum i Pompejach. Wiele światła na tę kwestię rzuca sam proces ekskawacji, którego partyzancka faza, trwająca do czasów Giuseppe Fiorellego, była obarczona licznymi błędami, jak przemieszczanie znalezisk, fragmentaryczne prace odkrywkowe, czy wręcz rabunkowa polityka „archeologów”, którzy co lepiej zachowane okazy rzeźb, zdobnych naczyń czy mozaik pozyskiwali dla władcy Neapolu, zaś te w gorszym stanie niszczyli na miejscu. Inny aspekt historycznej perspektywy na „pompejańską fantazję” każe zastanowić się, czy możliwe jest stworzenie czegoś, co nie byłoby już wpisane w łańcuch przetworzeń, mutacji, wariacji na temat motywu. Sam proces odtwarzania zniszczonego przez wulkan miasta – mimo iż Wezuwiusz zakonserwował je w stanie idealnym, aż do czasów ingerencyjnych prac wykopaliskowych, narażenia znalezisk na zmiany atmosferyczne, a nawet alianckie bombardowania w okresie II wojny światowej – przysparza trudności w definiowaniu „oryginalnego tekstu” Antyku. *Z uwagi na to, że Pompeje były tak niezwykłym miejscem [odkryć] w dziedzinie archeologii, zajęły też równie unikatową pozycję w wyobraźni kulturowej; raz „wynalezione” – w sensie bycia odkrytym – Miasto Umarłych było „wynajdywane” (odtworzone, ponownie wyobrażone) raz za razem w sztukach scenicznych i wizualnych*<sup>35</sup>.

Ponowne nadawanie znaczenia, jako kulturowy proces przyswajania i transformacji, dokonało się w samej terminologii, gdyż odkrycia w Herkulanum i Pompejach powołały do życia potrzebę weryfikacji samego pojęcia Antyku. *Pochodzenie pojęcia „klasycyzmu” jest (...) bardzo skromne i prozaiczne. W ciągu ostatnich dwustu lat zostało ono przesadnie i niewspółmiernie rozdęte. Kiedy ok. r. 1800 starożytność grecko-rzymską en bloc uznano za „klasycyzm”, uczyniono krok o daleko idących konsekwencjach*<sup>36</sup>. Doskonałym przykładem zmiany w osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej mentalności są ryciny Giovanniego Battisty Piranesiego<sup>37</sup> (wraz z rysunkami tworzonymi później przez jego syna Francesco). Piranesi, jako mistrz wedut – przywożonych z podróży pierwowzorów widokówek – potrafił zakodować w formie architektonicznych kaprysów na temat rzymskiego Antyku coś, co nie ograniczałoby się jedynie do miana modnych ruin. Było to spojrzenie przez przy-

mat archeologii ukazujące świat przeszłości, który na zawsze pozostanie niedostępny, niekompletny, choć jego cień będzie przysłaśniał wszystkie współczesne dążenia.

### Archeologia: sztuka ekshumacji, a raczej (czy też) ekstrakcji?

Poetyckie opisy ukazywały archeologów jak wskrzesicieli. Etos ten szybko przeniknął do literatury obierającej badaczy antycznych ruin, a przede wszystkim posągów, za nowych bohaterów. Gradiva stała się nową Galateą – ożywionym posągiem króla Pigmaliona. Inaczej niż u Owidiusza dziewczyna przez pewien czas zachowuje podwójny status, podtrzymywany przez złudzenie Hanolda (na zasadzie podobnej do ostatniego dzieła Marcela Duchampa, *Étant donnés*, które zaistnieje dopiero w sprzężeniu z aparatem percepcyjnym obserwatora). O ile mit Pigmaliona ukazuje jednokierunkową transgresję, w noweli Jensena, jak również za sprawą zakorzenienia się w zbiorowym wyobrażeniu tragedii Pompejów, analogiczna historia zostaje obudowana kilkoma dodatkowymi ramami – konstytuowania się nowej nauki, archeologii, zmiany stanu wiedzy i powszechnego wyobrażenia o Starożytności, a także powierzchownego podobieństwa między antycznymi statunami a zasklepienymi przez popiół wulkaniczny mieszkańcami Pompejów. Stąd opowieść o miłości twórcy do swojego dzieła musiała zostać zastąpiona fetyszycją przedmiotu z kolekcji (błędnie) skojarzonego z wykopanymi w Pompejach „mumiami”. Obsceniczne, jak na standardy wiktoriańskie, graffiti na ścianach domów publicznych (lupanarów), posągi kryte farbą, bogactwa tkanin, które zachowały się nienaruszone, podobnie jak wyposażenie Domu Dramaturga, Fauna czy Willi z Misteriami, okazały się tyleż inspirujące, ile obce, a zatem jedynie częściowo odzwierciedlone w twórczości pisarza linii Jensena. Wiktoriańska obyczajowość ocenzurowała/zinterpretowała znaleziska, snując historie o dekadencji i gniewie Bożym. Nie można zapomnieć, że Gradiva rozpoczęła swój „pochód” jako relief, a zatem jedynie suggestia obiektu przestrzennego – kroczącej postaci kobiecej, która stwarza złudzenie w oku Pigmaliona zatrzymaną w czasie pozycją ciała i gładką w dotyku fakturą kamienia. Złudzenie to dotyczy także ciągłości tekstów kultury – książki czy filmu – utkanych z autonomicznych scen. Inna możliwość to odejście od rzetelnego odtworzenia każdego z tych etapów narracji, a rozwinięcie wybranych, wytwarzających najsilniejsze wrażenie obcowania z oryginałem, poniekąd podążając śladem Piranesiego. Elementy nośne konstrukcji, wyróżnione przez Northropa Frye’a i określone mianem wydarzeń, których progresja tworzy fabułę, dając wrażenie ciągłości opowiadania<sup>38</sup>, są przekazywane w kulturze niczym fragmenty kodu genetycznego. W obrębie literackiego potraktowania sensacji archeologicznych znaczna część chwytów, gatunków tworzonych opowieści miała na celu odtworzenie atmosfery Pompejów. Przebieg katastrofy, zrelacjonowany przez Pliniusza Młodszeo, był znany – niezmienny od tekstu do tekstu (samych tylko *Ostatnich dni Pompei* zrealizowano wiele przekładów i remake’ów, obejmujących operę, sztukę teatralną czy kolejne książki; dziś, prawdopodobnie, użylibyśmy także kategorii *spin-offu*). Przed zagładą nie było ucieczki. Można jednak zmienić charakter opisu, gatunkowość, sposób artystycznego ujęcia tematu – wszystko to, co pozwoliłoby na ponowne (może nie przeżycie, ale...) wyobrażenie sobie dnia zagłady. Przypomina to współczesny dyskurs adaptacji – przeniesienie akcentu ze



ściśle odwzorowywania tekstu, na odtworzenie klimatu czasów, w których powstał oryginał, jego wyobrażenia w świadomości widzów – szczególnie tych, którzy jeszcze pamiętają pierwowzory *Ostatniego domu po lewej* (reż. Dennis Iliadis, 2009), *Teksańskiej masakry pilą mechaniczną* (reż. Marcus Nispel, 2003), *Carrie* (reż. Kimberly Peirce, 2013) czy *RoboCopa* (reż. José Padilha, 2014). W przypadku niedostępnego pierwowzoru interpretacja może być już tylko impresją na jego temat. Tym odznacza się ujęcie starożytności oglądanej przez pryzmat Pompejów XVIII i XIX stulecia. Ale czy filmowy oryginał, mający zazwyczaj kilka wersji montażowych różniących się od scenariusza, czy nawet pierwotnej intencji reżysera, a w dodatku, który zazwyczaj sam zostaje poddany gruntownym modyfikacjom (cyfryzacja, rekonstrukcja), i w tym przypadku na pewno jest tożsama z pierwowzorem? Nawet oryginalny manuskrypt jest tylko ostatnią z możliwych wersji o licznych odmianach. Ostatecznie to recepcja filmu, a tym samym całość twórczości reżysera, określa perspektywę oraz intencję, z jaką będzie się powracać do klasycznego tekstu.

Pompejom – utraconemu pierwowzorowi – drugie życie zapewнили artyści, przetwarzając informacje o wykopaliskach archeologicznych (jak te opublikowane w ośmiu tomach *Le Antichita di Ercolano, 1757-1792*) bądź samodzielnie odbywając dziewięć podróży do kresu cywilizacji antycznej, uwiecznione na upiornym *tableau vivant* (aczkolwiek w czasach Edwarda Bulwera-Lyttona zapewne popularniejsze były już analogie do fotografii, panoram, bądź obrazów uzyskiwanych w *camera obscura*). Nawet u progu XX w., kiedy Jensen pisał swoją nowelę, odkrycia 1738 r. nie traciły na popularności. *Tematyka Pompejów powtarzała się wciąż w nowych formach, za sprawą nowych technologii, mając wpływ nawet na same Pompeje*<sup>39</sup>.

### Ta, która przechodzi przez ściany (podróże Gradivy)

*W 1755 roku [architekt Robert] Adam poznał Giovanniego Battistę Piranesiego, innego zapalonego apologetę architektonicznej wyższości starożytnego Rzymu. W 1748 roku Piranesi zaczął szkicować rzymskie zabytki, które za sprawą jego „genialnej” i „niezwykłej” wyobraźni, przelożyły się na zestaw prac ogromnie między sobą zróżnicowanych, stając się stymulującym źródłem inspiracji dla architektów*<sup>40</sup>. Gdy artysta zabrał ze sobą w ostatnią przed śmiercią podróż do Pompejów syna, asystującego mu oraz uczącego się od ojca rysunku, można powiedzieć, że zapewnił mu tym samym rodzaj Grand Tour – tradycyjnej podróży młodzieńczej odbywanej w XVII-XVIII w. w celu nabrania ogłady i wyrafinowania, trasą obejmującą zazwyczaj Rzym, Florencję, Padwę. Od XIX w. obowiązkowe stały się także ruiny Pompejów. To właśnie epigonów tamtych „Tourystów” Norbert Hanold napotyka na swojej drodze, parę narzeczonych, udających się po romantyczną przygodę. Jest nimi zirytowany. Skoro jednak Jensen postanowił wysłać swojego protagonistę archeologa w podróż szlakiem takiej kulturalnej pielgrzymki, pozwalającej zapoznać się z kolebkami klasyków starożytności, musiał temu przyświecać zamysł ukazania regresji Hanolda w starożytną fantazję młodzieńczych popędów, w funkcji komentarza samej praktyki, będącej apoteozą powszechnego przekonania o wyższości kulturowej Klasyki nad współczesnością.

Czas więc wyruszyć w mniejszy *tour* po Europie, namierzając kolejne inkarnacje motywu nieśmiertelnej kobiety przypisanej zagładzie Pompejów. Rozpoczęliśmy od historii Wilhelma Jensena, jednak także ona miała swoje poprzedniczki, takie jak Arria Marcella, „pamiątka z Pompei”, czy Nidia z *Ostatnich dni Pompeii* Bulwera-Lyttona. Jej status jako muzy surrealistów został nadany dopiero w reakcji na interpretację Freuda. Rzadziej spotykamy kolejne adaptacje książki Jensena, a zdecydowanie częściej sytuację, w której nowy tekst kultury przetwarza ów fałszywy topos. Jego kolektywne wyobrażenie zostało uformowane przez wiele adaptatorów, z których kolejno każdy odcisnął na historii własne piętno, podkreślając ambiwalencję istoty materialnej i fantazmatu posiadającej zdolność leczenia obłądu (Salvador Dalí, André Breton, André Masson), lecz dopiero po zaszczepieniu nim chorego. Chyba najbardziej adekwatny hołd złożył Gradivie Marcel Duchamp, graverując jej podobiznę w futrynie słynnych drzwi (*Porte, 11 Rue Larrey*), których otwarcie stanowi równocześnie akt domknięcia.

Dla tej fantazmatycznej kreacji, niezależnie czy jako dla muzy transgresji, czy też dla transgresywnej muzy, surrealiści mieli już przygotowane miejsce w swoim panteonie. Dalí nakładał jej kostium na Galę Eluard, obrazując w licznych szkicach tę postać w ruchu, rozumianą jedynie przez dynamikę, jaką implikuje. *Powraca ten mit, lejtymotywojmojego rozumowania, mojej wrażliwości, życia; śmierci oraz zmartwychwstania! Woskowy manekin z nosem z cukru musi być jedynie „istnieniem-przedmiotem”, delirium, wynalezionym przez pasję jednej z tych kobiet, które, śladem bohaterki powieści, w typie Gradivy, czy też Gali, są zdolne [do zachowania tego dwoistego statusu], za sprawą wprawnego upozorowania miłości...*<sup>41</sup> Została ukazana na płótnach takich, jak *Gradiva odnajduje ruiny Antropomorphes* (1931). Na pierwszym planie widnieje wydrążony odlew – popękany posąg – do którego jest przytulona przykryta grecką *mokrą szatą* postać o kobiecym zarysie. Symultaniczność stanów pozostających w binarnej opozycji dochodzi do głosu w interpretacji artystów Wielkiej Awangardy. Paranoiczno-krytyczna metoda Dalego odchodzi od objaśniania Gradivy za pomocą mechanizmów nieświadomości. To właśnie proces intuicyjny stanowi tu metodę<sup>42</sup>. Uzdrawicielska moc Gradivy pozostanie jednak wątpliwa, gdyż w głębi mający inny zarys – budynków, strzelistych cyprysów i skał, przypominających fragment *Wyspy Umarłych* Arnolda Böcklina. Niedaleko stąd do ujęcia „mitu” przez Massona, na którym Gradiva w chwili zagłady jest osamotniona, zaś perspektywa nieuchronnej śmierci daje jej seksualne spełnienie. Jego Gradiva godzi w siebie skrajne postacie, niejako zatrzymując się w procesie metamorfozy<sup>43</sup>. Tak eksplicytnie interpretacje odnoszą się w mniejszym stopniu do „założycielskiej fantazji” Jensena, a znacznie bardziej do psychoanalitycznego odczytania historii przyrównującego proces leczenia do konwersacji Zoë/Gradivy z bohaterem, zaś archeologiczną wyprawę do procesu odkrywania treści wypartych. Przebycie drogi z Pompejów do Wiednia (*Sny i obłąd w Gradivie Wilhelma Jensena*), przez nie-do-końca-czeski Marienbad (*Zeszłego roku w Marienbadzie*), Stambuł (*Nieśmiertelna*), Marrakesz (*C'est Gradiva qui vous appelle*), aż (powtórnie) do Paryża (*Gradiva* Leosa Caraxa), zajęło jej niemal sto lat. To i tak niewiele, w porównaniu z dwudziestoma wiekami, na które się powołuje.

W każdym z nośników, przez które przechodziła Gradiva, pozostawiony został ślad. Literackie ujęcia Gradivy autorstwa Jensena i Freuda, inspirując Massona,

czy Dalego, posłużyły do stworzenia wizualnych ekspresji wychodzących poza tamte opisy reliefu. W dalszej kolejności to surrealistyczna plastyka posłużyła za punkt wyjścia dla Robbe-Grilleta i Caraxa. W mrocznych wedutach Piranesiego ukazujących Pompeje czuje się obecność paradoksalnych konstrukcji, z których zasłynął. Podobnie jak on, dziewczyna napotkana przez Hanolda nosiła ze sobą mały szkicownik. Szkicownik, w którym Gradiva zamieszczała pośpieszne impresje ruin. Czy można to uznać za autotematyczność? Piranesi wykonał w Pompejach dwanaście rysunków. Raymonde Carasco nakręciła o nich dwudziestosześciminutowy film. Fetyszyzacja gestów, spowolniony, powtórzony wielokrotnie ruch nabierają rytualnego charakteru. Detal, jakim jest ujęcie kobiecej stopy opuszczanej w zwolnionym tempie na kamień, po czym znikającej z kadru, sprowadza nas do esencji toposu Gradivy – fetyszu Norberta Hanolda, który czyni tematem sam proces przetwarzania tekstu literackiego lub filmowego. Ich logika tkwi, po pierwsze ...w *specyficznych cechach tekstu, które są powtarzane (...)*. Po drugie, w *dynamice między elementami stałymi i zmiennymi* <sup>44</sup>.

O ile znaczną część twórczości Carasco poświęciła plemieniu Tarhumaras (1978-2003), estetycznie czerpiąc tyleż z Jeana Roucha, ile z Antonina Artauda, właściwe im zainteresowanie rytualnością gestów skupia się w soczewce *Gradivy Szkicu I (Gradiva Esquisse I /1978/)*. Etnograficzny poemat (*poème ethnographique*), a w równej mierze post-strukturalistyczny eksperyment, analizuje topos, wkraczając na obszar kina niemal zbyt „czystego”, by przykładać do niego kategorii adaptacji. Są to co najwyżej ślady w organizacji materiału, kierującej się dalece odmiennym imperatywem. Stąd też nawiązanie w tytule nie tylko do postaci, ale i tworzenia szkicu – poświęca mu się Zoë/Gradiva w noweli Jensena – staje się pretekstem do studium ruchu. Jednak ta interpretacja fabuły za pomocą synekdochy, skupiając się na rytmie chodu i sposobie stawiania stopy, wprowadza perspektywę, którą 15 lat później rozwinie w swoim eseju Jacques Derrida <sup>45</sup>, ukazując poszukiwanie przez Hanolda autentycznego odcisku stopy Gradivy jako konfrontację martwego procesu archiwizacji z żywym śladem. Przedmiot obsesyjnego studium to wyobrażenie postaci ukazanej na reliefie, jednak wysnute na bazie fragmentu zdekompletowanego pierwszego wydania tekstu. Ten akt czy raczej gest Carasco odsłania inną stronę historii. Podobnie jak literackie impresje na temat odkrytego miasta zmienia on wyobrażenie oryginalnego tekstu, modyfikuje topos Gradivy. Zresztą, *jakakolwiek późniejsza adaptacja, retrospektywnie, za każdym razem zmienia sposób, w jaki postrzegamy oryginał oraz poprzednie adaptacje, wiążąc ze sobą potencjał niektórych scen lub ich problematyczne aspekty, z interpretacją, jaką nadała im poprzednia adaptacja – zmuszając nas, celowo lub nie, by czytać ponownie i ponownie ocenić* <sup>46</sup>. Francuska reżyserka analizuje detal, podczas gdy kolejne przetworzenie, jakim jest *C'est Gradiva qui vous appelle*, wkomponowuje go w prywatną literacką mitologię. Historia Jensena nie zostaje zawłaszczona przez Robbe-Grilleta. Wypożycza ją tylko, by wytłumaczyć obsesje obecne już wcześniej w jego twórczości, a także omówić stosunek przetworzenia do oryginału – relacji zawsze zakamuflowanej, jednak w ostatnich filmach artysty stającej się istotnym budulcem wizualnej (*La Belle Captive*) bądź mitologicznej (*C'est Gradiva...*) warstwy filmu. W przypadku tego ostatniego nie będzie nim już sama tylko niemiecka nowela, ale wiele inkarnacji, jakie przeszła muza.

## Blues o nieśmiertelności

Bądźmy ze sobą szczerzy, przecież ewidentnie nie o erupcję Wezuwiusza panu chodzi – mówi do Johna Locke’a, bohatera ostatniego filmu Robbe-Grilleta – podejrzany handlarz antykami. Naukowiec, który przybył do Marrakeszu w celu przestudiowania rysunków pozostawionych przez przebywającego tam w latach 40. XIX w. Eugène’a Delacroix, prace nad książką przerywa nocna mara. Spotkanie z duchem wyjaśnia miejska legenda o białej niewolnicy straconej za ulokowanie uczuć we francuskim malarzu. Mniejsza o usprawiedliwianie się dystrakcjami; Locke’owi trudno jest ukryć *stricte* nieakademickie zaciekawienie egzotyką orientu, sułtańskimi haremami i torturowanymi w lochach haremów nałożnicami. Historia Jensena zostaje wprzęgnięta w mechanizm sadomasochistycznych, strukturalnych i narracyjnych eksperymentów. Zabarwiona odmiennie, silnie nacechowana autorskimi wątkami, realizuje strategię de-symbolizacji przedmiotów – oczyszczania literackich rekwizytów tradycyjnie ewokujących stany psychiczne bohaterów – jej ofiarą padł już René Magritte w filmie z 1983 r. (*La Belle Captive – Piękna niewolnica*). Nie inaczej dzieje się z Gradivą. W zasadzie już nie Jensenowską, gdyż reżyser wykorzystuje głównie te aspekty, które leżą w obrębie jego wcześniejszych zainteresowań. W przypadku literacko-filmowej twórczości autora manifestu antypowieści (*Pour un Nouveau Roman*, 1963) zachodzi wręcz chronologiczny paradoks, ponieważ ślad <sup>47</sup> Gradivy można znaleźć już w debiutanckiej *Nieśmiertelnej*, a nawet we wcześniejszym scenariuszu, napisanym specjalnie dla Resnais’ego.

*C’est Gradiva qui vous appelle* jest ostatnim filmem Robbe-Grilleta. Podobnie jak *La Reprise* (2001) z założenia miała być ostatnią powieścią, dokonującą syntezy oraz recyklingu materiału z poprzednich tekstów. Konstrukcja narracji u pisarza przyjmuje zazwyczaj formę skomplikowanego labiryntu. Ma uwidaczniać luki, alogiczności, podsuwać sprzeczne interpretacje; odzwierciedlać model czasu bądź też sposób działania pamięci narratora. Jednak w przypadku obu kompilacyjnych tekstów za szkielet narracyjny posłużyły dość rozpoznawalne schematy. W przypadku *La Reprise* był to czarny kryminał w stylu *Trzeciego człowieka* (reż. Carol Reed, 1949),



*Nieśmiertelna*, reż. Alain Robbe-Grillet (1963)

w kontekście całej twórczości autora przywołujący jego debiutancką powieść *Gumy*<sup>48</sup>. Jeżeli zaś chodzi o *C'est Gradiva...* poza epizodami z Jensena – nocnymi spotkaniami, pobytem badacza w obcym mieście, legendą o „tej, która kroczy” – film powraca do *Nieśmiertelnej* – kinowego debiutu autora, którego realizacja rozpoczęła się jeszcze przed spotkaniem z Resnais'em. Mamy tu wiele znajomych, tranzytowych elementów, rozpoznawalnych w niemal każdej z powieści, jak i znanych z filmów: narratora znajdującego się w egzotycznym miejscu, poznającego piękną nieznajomą, odkrywającego obce miasto przez wiele popkulturowych klisz (pośród nich jego przygoda stanowi kolejną). Podobnie jak *Gumy/La Reprise* szły w ślad za scenariuszem mitu o królu Edypie, tak ostatni film Robbe-Grilleta wybrzmiewa echem *Gradivy* – onirycznej pogoni za nieuchwytną nieśmiertelną kobietą; raz jawą ze snów (*Gradiva*), raz aktorką w sadystycznym teatrze Złotego Trójkąta<sup>49</sup> oraz neurotyczną pisarką graną przez Arielle Dombasle (*Leila*).

### a. stereotypy

Alain Robbe-Grillet często prowadził gry w przetwarzanie własnej twórczości, unikając jednak bezpośrednich przekładów książek na filmy – zawsze znacząco zmieniając tekst filmowy bądź literacki, a równocześnie pozostawiając czytelne ślady dla wtajemniczonych. Nawiązania, przetworzenia materiału poprzednich produkcji/publikacji splatają się w złożoną sieć autocytatów, komentarzy, czasem nawet kolaży (są nimi zapożyczone z wcześniejszych filmów sceny, które oglądamy w fantazjach Locke'a, wycięte z filmów *Piękna niewolnica*, *Glissements progressifs du plaisir* (1974), *Eden i później* (1970), *Trans-Europ-Express* (1966)). Zawsze jest to zabieg mający na celu ustanowienie ambiwalentnej relacji tekstu z jego przetworzeniem, oryginału z repliką, protoplasty z epigonem. Wskazuje na fakt sięgania przez adaptatora nie tylko po źródłowy manuskrypt, ale i zapoznawania się z kompletem interpretacji danego tekstu. Po częstokroć czerpie ze zbiornika kultury obfitującej w motywy, toposy, mity, które zdążyły zaczepić się i utrzczyć w zbiorowej świadomości. W tym ujęciu nawet pierwowzór stanowi jedynie inkarnację „metatekstu”, którego ostatecznej (jak i pierwotnej) formy nigdy nie poznamy z uwagi na ciągłe przekształcenia, interpretacje, wariacje i modyfikacje, retroaktywnie zmieniające naszą percepcję pierwowzoru<sup>50</sup>. Robbe-Grillet posługiwał się pojęciem stereotypu oznaczającego utarty schemat reprezentacji; był pokrewny *readymade* Duchampa – przedmiotom codziennego użytku, które, za sprawą obrotu wokół ich własnej osi potrafił zmienić z pisuaru w fontannę. Obierając nowelę Wilhelma Jensena jako ukrytą strukturę swojego ostatniego filmu, współautor *Zeszłego roku w Marienbadzie* rewiduje nie tylko swoje przeszłe kreacje, ale kładzie też na warsztat samą praktykę interpretacji. Stereotyp u Robbe-Grilleta jest wymienny z fetyszem i często służy za blok konstrukcyjny narracji. *Na generalnym poziomie tematycznym zarówno „Nieśmiertelna”, jak i „Zeszłego roku w Marienbadzie” korzystają z klisz wywiedzionych z wyobraźni masowej, w typie przypominającym [wątki z] dziesiątków powieści i konwencjonalnych filmów: legendarny Istambul, pociąg do atrakcyjnej, choć zdradliwej kobiety, konflikt osobistych namiętności z nakazami społecznymi*<sup>51</sup>. Przez wpisanie ich w nowy kontekst, przesunięcie znaczenia, bądź nieznaczny „obrót”, w stereotypach zostaje odkryty szereg funkcji uwarunkowanych kontekstem, ich rolą w fabule. Właściwie nie tyle odkrytych, ile w nie zainwestowanych.

Robbe-Grillet eksponował elementy struktury, stelaże konstrukcji narracyjnej, które następnie poddawał modyfikacjom, myląc nieraz badaczy starających się zaznaczyć różnicę między autocytałem, intertekstualnością a autorską fikcją. Sreparowane w ten sposób teksty filmowe zwracały uwagę nie tylko na własną konstrukcję, ale i sposób, w jaki funkcjonują w historii literatury, masowej wyobraźni, dyskursie wydawniczym, tworząc z dorobku literacko-filmowego francuskiego autora synekdochę *metaversum* tekstów – zbiornik mitów, toposów i gatunków. Klamrę, w którą jest ujęty tak rozległy twór, zdradza autoironiczny komentarz – nieoryginalność, a dokładniej podatność na transformacje przy równoczesnym zachowaniu esencji mitu. U Robbe-Grilleta ta właśnie baza zazwyczaj okazuje się najbardziej ordynarną z klisz. Z rozwiązania tego sam autor kpi w swoim tekście, przykładowo umieszczając w *C'est Gradiva...* postać handlarza szablonami/maczetami do egzekucji. Którym z nich wykonano wyrok na Leili? Przecież do każdego został dołączony certyfikat autentyczności. Nawet ten trop doprowadza nas ostatecznie do noweli Jensena, w której *od samego początku są podsuwane wskazówki dotyczące współczesnego rodowodu Gradivy. Obsesja Norberta nie ogniskuje się na klasycznym oryginale, ale na jego współczesnej kopii, będącej przedmiotem o zdecydowanie odmienną naturze*<sup>52</sup>.

### b. transformacje

Janina Abramowska w swojej krytyce szerokiego rozumienia toposu, odnosi się do powszechnie cyrkulujących interpretacji – zakorzenionych w zbiorowej świadomości pojęć, także stanowiących dla artysty/pisarza/reżysera bazę, warunkując czytelność tekstu. *Ujawnia się tu pokrewieństwo toposu z tym, co my nazywamy stereotypem, czyli przekonaniem głęboko zakorzenionym w zbiorowej świadomości*<sup>53</sup>. Robbe-Grillet posługuje się stereotypami ze szczególną ostrożnością. Wiedząc, że funkcjonują one na zasadzie klisz – pakietów pojęciowych, oswojonych już przez czytelnika/widza, opiera na nich strukturę narracyjną, co umożliwi mu formalną komplikację *sjuzetu* (sekwencji fabularnej). Stereotyp, a zatem poczucie konwencjonalności, skłania do poszukania innego obszaru potencjalnej znaczeniowości – wyrażonego przez samą strukturę powieści, narracyjne lapsusy i niekompletność syntetycznego obrazu zdarzeń, jaki ta komunikuje. Czytelnik/widz znajdzie ją w *Nieśmiertelnej*, utkanej właśnie z klisz: erotycznej egzotyki rodem z czasopism dla samców alfa, schematów gatunkowych, konwencjonalnych rozwiązań, licznych powtórzeń i reprzyz oraz – co istotniejsze – nieznaczących wariacji, jakie Robbe-Grillet wprowadza na ich bazie<sup>54</sup>. Co innego stanowi tu faktyczną treść – a jest nią konstrukcja instancji narratora, a zatem i samego aktu narracji. „*Nieśmiertelna*” – *podobnie jak „Żaluzja”, czy „Marienbad” – ucieleśniają wewnętrzne doświadczenia „narratora” przeżywającego, wspominającego, analizującego, deformującego i przebudowującego serię wydarzeń, których jest częścią, włączywszy w to gesty, dwuznaczne postawy oraz problematyczne zachowania postaci odgrywających istotne role w jego historii*<sup>55</sup>.

Narrator *Nieśmiertelnej* pozostaje unieruchomiony. Widzimy go stojącego przy oknie wychodzącym na nabrzeże. Z zatopionego w mroku pokoju mężczyzna obserwuje Istantbul – obce a z uwagi na tragiczny finał romansu, również alienujące go miasto. Znieruchomienie to jest znamienne dla dorobku pisarza, obecne w licznych „zamrożonych” scenach, niejako *żywych obrazach* opisywanych w książkach.

Nieśmiertelna przygotowuje dla Gradivy drogę. L (Françoise Brion) – tytułowa postać – właśnie za sprawą struktury narracji opartej na powtórzeniach, nawrotach, reinterpretacjach zdarzeń przedstawia się nam jako równocześnie żywa i martwa. To pozorny ruch Gradivy, zasugerowany przez uniesioną piętę. N (grany przez Jacquesa Doniol-Valcrozego narrator), pełni funkcję podobną do projektora, rzucając na miasto obraz ukochanej. Podobnie jak Gradivę Norberta Hanolda, zanim ta została ostatecznie ucieleśniona pod postacią Zoë, będą ożywiać głównie koszmary i sny na jawie samego odkrywcy. Ostatni film twórcy *Nieśmiertelnej* tylko wzmacnia tranzytywny status Gradivy, ukazując ją jako aktorkę, z którą bohater spotyka się albo w nocy, albo w teatrze Złoty Trójkąt. Widuje ją również w samo południe, w kawiarni, gdzie już jako pisarka wydaje się odpowiedzialna za konstrukcję oglądanej przez nas fabuły.

W jednej ze scen przysłuchujemy się jej rozmowie z aktorką Złotego Trójkąta. Objasnia adeptce zawilosci praktyki wydawniczej: *Dziś spisane wspomnienia trzeba publikować tak szybko, jak tylko można, w postaci 700-stronicowej kolubryny, wydanej przez MacMillan [Press], która uczyni z ciebie natychmiastową celebrytkę*. Podobne przytyki uczynione w stronę przemysłu wydawniczego podważają wiarę w jakikolwiek autentyzm dzienników, wspomnień, pamiętników, czy autobiografii, sadzając na ławie podejrzanych także powieści zaadaptowane na film, wraz z ich przetworzeniami (*remake, reboot*). Dekonstrukcja instancji narratora ujawnia sposób, w jaki odgrywa on także rolę pierwszego interpretatora przedstawionych zdarzeń. Filmy i powieści autora *Żaluzji* ukazują ten właśnie proces powtórnego odczytywania, jako każdorazowo filtrowany przez intencję interpretatora, wymogi rynku, a przede wszystkim mechanizmy psychiczne, deformujące zawartą w przedstawionych wydarzeniach percepcję „rzeczywistości”.

Chociaż handlarz antykami zapewnia, że do każdego przedmiotu w swojej kolekcji dołącza stosowny certyfikat autentyczności, nie sposób nie zakwestionować tej procedury; szczególnie, że w trakcie tej pogoni za Gradivą zdążyliśmy zapoznać się już z licznymi pokrewnymi praktykami genealogicznej inwencji. Kobieta-widmo wymyka się więc nie tylko N(arratorowi), ale i nam – kolejnym interpretatorom tekstu. Pod jej nieobecność pozostaje zamanifestować pustą skorupę odlewu, wskazując za reżyserem na retroaktywny charakter działania (re)interpretacyjnego; modyfikowania wyobrażenia przez mutację. Trudno nie zgodzić się z jego poglądem na dość powszechną praktykę przetwarzania klasycznego materiału, ponownego adaptowania klasyków bądź kręcenia remake’ów dzieł sprzed lat. Robbe-Grillet był daleki od odniesienia się w tej dyskusji do kwestii „zadośćuczynienia” oryginałowi, jako że zgodność z prototypem miała dla niego marginalne znaczenie. Pisarze, poeci i artyści plastycy przywozili z Pompei nie tyle odkopane szczątki, ile opakowane i oczyszczone impresje na ich temat, mające uczytelnić tragedię szerokiej publiczności. W analogiczny sposób odwiedzanie klasycznych tekstów kultury najczęściej aktualizuje stary materiał, przystosowując go do wymogów współczesnej widowni, wymowy polityczno-społecznej i obyczajowości.

### c. nieobecna A

Kiedy w *Nieśmiertelnej* Robbe-Grillet równa ze sobą perspektywy narratora, bohatera i widza, sprawia, że strukturę narracyjną filmu musimy odczytać jako

serię rewizji macierzystego tekstu, na który składają się: historia przyjazdu do Sztambułu, romans z tajemniczą nieznaną oraz szamantyczny epizod, który doprowadza do jej śmierci w wypadku samochodowym. Silne nacechowanie emocjonalne epizodów tej opowieści będzie powodować nieustanne powracanie do wybranych detali, a na poziomie filmu odtwarzanie jednych scen kosztem innych, które prawdopodobnie zarysowałyby szerszy kontekst. W tym działaniu autor *C'est Gradiva...* dotrzymuje kroku Piranesiemu, nie pokładając nadziei w archeologicznych wskrzeszeniach, ale w kreatywnym przeformułowywaniu. Skoro finał historii z *Nieśmiertelnej* jest znany (strata ukochanej), czyż nie jest logicznym posunięciem usilne, o ile nie obsesyjne odraczenie ostatecznej rewelacji rodem z sierpnia 79 r.?

### Statuy także się prostytuują, aczkolwiek...

Czy nie należałoby praktyki tworzenia remake'ów postrzegać jako swoistej polityki turystycznej; konstruowania pakietów najbardziej atrakcyjnych miejsc – toposów – wyselekcjonowanych z wielopoziomowej i złożonej tkanki „miasta” tekstu? Uznać ją za pokrewny ekskawacjom Pompei zabieg, mający przywrócić oryginalną postać tekstu przy użyciu metodologii modyfikującej za pomocą interpretacji ów prototyp w coraz większym stopniu. Ostatniego jak dotąd przetworzenia dokonał Leos Carax. Tam gdzie Robbe-Grillet wplótł motyw Gradivy w hermetyczne metaversum, reżyser *Poli X* (1999) kondensuje „mit” do niespełna dwuminutowego klipu. Kiedyś Gradivę porwali surrealiści pasjonujący się wytworami kultury masowej w rodzaju szyldów reklamowych. Z czasem ich estetyka sama stała się podstawą dyskursu współczesnych kampanii promocyjnych. W zeszłym roku Gradiva sama wystąpiła w reklamie. W filmiku Caraxa oglądamy impresję na jej temat. Naga kobieta idzie korytarzem, trzymając w dłoni karton papierosów. Wychodzi na balkon i zwraca się do czekającego tam na nią kochanka – posągu *Myśliciela* (1902) Auguste'a Rodina, odpowiadającego jej głosem zmęczonego aktora: *Nie dam już dłużej rady. Gram tu tylko pod publiczność* (tłum. idiomu *play to the gallery*). Paryska Galerie Gradiva promuje się mottem: *une réflexion sur l'histoire de l'art* (historii, należałoby dodać, głównie dwudziestowiecznej). Właściciele potraktowali Gradivę jak metasymbol – może z uwagi na jej status jako rezerwowej Muzy, koneksje, bądź imienne pokrewieństwo z definicją awangardy, zbiegające się w potrzebie nieustannego stąpania przed siebie.

Krótki film przygotowany na otwarcie galerii można z kolei odczytać jako żartobliwy skecz, ukazujący rozmawiające ze sobą eksponaty. Za pośrednictwem Gradivy (tu, ucieleśnionej) i posągu *Myśliciela* Carax dopisuje *postscriptum* do *Holy Motors*, obrazując przemiany kina i kinofilii za sprawą technologii cyfrowych. Pyta o przyszłość aktorów mających wciąż nie-silikonową cielesność, podkreślona zestawieniem gładkiej młodej skóry Gradivy i wyraźnie odcisniętych śladów palców na plecach *Myśliciela*. U Caraxa Gradiva jest żywym eksponatem „negocjującym” między martwym artefaktem a żywym śladem. Postacią, przez pryzmat której można opowiedzieć o traumie śmierci (Dalí/Masson), ukrytych intencjach stojących za błędną atrybucją (Jensen); o nieświadomości procesu konstruowania znaczeń (Freud/Albertazzi), mocy fragmentu w ewokowaniu nieobecnej całości (Carasco) lub też o samym akcie metamorfozy pozwalającym na zachowanie przez materiał adaptowany subwersywnej ambiwalencji (Duchamp/Robbe-Grillet). Po-



nowne odwiedzanie „ruin” daje sposobność uaktualnienia, a zatem do retroaktywnej modyfikacji tekstu filmowego. Dzieje się tak nawet podczas odświeżania kopii filmowych, ich cyfryzacji, kiedy zapada decyzja o wyborze wersji montażowej, ewentualnych poprawkach, retuszu, bądź też włączeniu/usunięciu/zastąpieniu fragmentów, które uległy zniszczeniu. Rewitalizacja dokonuje się nawet pod nieobecność przeszłości. Proces ten nieraz odzwierciedla podobne dylematy archeologii czy też restauracji zabytków architektonicznych plasujące się między decyzją o zastąpieniu niezachowanych fragmentów ich współczesnymi symulakrami a zaakcentowaniem ich nieobecności.

*Trzeba dostosować się do nieumiknionej (...) a ja bardzo długo przystosowywałam się do bycia martwą...*<sup>56</sup> – mówiła Zoë/Gradiva. Takie przystosowywanie stało się najbardziej dostrzegalne w aktualnej praktyce realizacji serii telewizyjnych. Dużym uznaniem cieszą się prequely, sequele bądź adaptacje związane z oryginałem, aczkolwiek niekoniecznie literą; raczej starannym odtworzeniem klimatu pierwowzoru, atutów utrwalonych w pamięci widzów. Przykładową strategią bywa przetworzenie wyimków z portfolio, znamienne dla stylu, jak w przypadku twórczości Joela i Ethana Coenów i serialu *Fargo*. Obecne w nim archetypiczne postaci z ich filmów, paradoksalne zdarzenia oraz fatalizm dyktujący rozwiązania fabularne mają odpowiednik w kreującym atmosferę intelektualnej gry z psychopatą *Hannibal*, bądź w suspensie *Bates Motel* imitującym Hitchcockowski styl, a także cytującym satelitarne teksty narosłe wokół dzieła oryginalnego.

Niezależnie od intencji, natłok przeróbek uzmysławia, że oryginalnym tekstom daleko do artefaktów z wykopalisk, do których adaptator podchodziłby z nabożną czcią i pincetą do odwracania cienkich jak papirus stron manuskryptu. Teksty przeszłości funkcjonują w zbiorowej świadomości na zasadach podobnych do licencjonowanych francyz. Gradiva zmienia kostiumy. Przechodzi przez ściany. Podwójny status pozwala wyrzeć poza postać, którą odgrywa, dlatego kolejni adoratorzy-adaptatorzy fetyszyzują jej gesty – uniesioną do góry pięć i ustawione pod kątem prostym palce; jak gdyby to one stanowiły istotę, nie zaś samo działanie, które sygnalizują. Metafizyczny i metaforyczny status Gradivy skłania również do tego, by spojrzeć na praktykę przerabiania, ponownego adaptowania, realizowania od nowa raz już sprawdzonego tekstu niczym na rodzaj spektakularnej turystyki. W końcu, jak pisał Northrop Frye<sup>57</sup>, to właśnie reprezentatywne dla opowiadanej historii sceny zapamiętujemy z lektury. Koncepcję literaturoznawcy unaocznia strategia obrona przez Robbe-Grilleta, wedle której nieprzeźroczysty narrator jest odpowiedzialny za wiązanie ich w koherentną całość, przy czym widz/czytelnik ma bezpośredni wgląd w tę procedurę. To podzielenie się kontrolą z widzem stało się wymogiem czasów; praktyki oglądania seriali, kiedy każdą z informacji natychmiastowo możemy wygooglować, pauzując na chwilę *streaming* z platformy Netflix. W konkluzji podobnej do logiki przetworzeń mitu Gradivy dostęp do interpretacji, komentarzy i potencjalnych spoilerów stał się nieograniczony. Istotniejsze staje się nie tyle to, by jedynie zapoznać się z nową wariacją na temat znanego tekstu, ile by do niego wrócić i wrócić ponownie, odkrywając za każdym razem nowe szczegóły, a nie pielęgnując jedynie nostalgii w wymiarze maratońskim. Upakowanie materiału fabularnego realizuje tym samym logikę kina artystycznego; podobnie „skrót myślowy” schematów gatunkowych oraz zaczerpniętych z nich sytuacji, „wytrzymałe” ujęcia. Skłania to widza – również za sprawą preferencji do

konstrukcji spektakularnych, intensywnych, wysublimowanych estetycznie scen – do zatrzymania się w toku narracji czy też transmisji (w wypadku streamingu), do ponownego deszyfrowania gęsto upakowanego materiału.

Czy jest sens sprzeciwiania się temu procederowi, skoro jesteśmy otoczeni przez ruchome obrazy, których jedynym zadaniem jest przyciągnięcie naszej uwagi czytelnym i bezpośrednim komunikatem. Jako turyści wśród kinowych metatekstów wolelibyśmy rozpoznawać ulubione, przyswojone już kiedyś obrazy, ale ulepszone. Dynamika zmian zawsze więc będzie pozorna. Będziemy oglądać te same sceny w wersjach jeszcze wierniej rekonstruujących emocjonalny, spektakularny wymiar oryginalnego tekstu. Niezależnie czy w Paryżu, czy też w Pompejach, wystarczy, że spojrzą Państwo teraz w swoją lewą stronę, na uniesioną piętę i przyściśnięty do podłoża czubek stopy. Gradiva właśnie napina ścięgna przed zrobieniem następnego kroku.

MACIEJ STASIOWSKI

<sup>1</sup> W. Jensen, *Gradiva: A Pompeian Fancy*, tłum. H. M. Downey, Moffat, Yard and Company, New York 1918, s. 110.

<sup>2</sup> Termin wywodzący się z klasycznej retoryki, przypomniany przez E. R. Curtiusa, zostaje scharakteryzowany jako „tradycyjny obraz” wspólnego miejsca w wywodzie; jego identyfikacja i analiza są możliwe na bazie wizualnej asocjacji, do której odnoszą się słowa, rozumianego jako motyw (w kontekście świata zewnętrznego) bądź temat (w kontekście pojęciowym/ideowym). Por. R. Scholes, J. Phelan, R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Oxford – New York 2006, s. 26-28.

<sup>3</sup> *Bates Motel* Cipriano jest nie tylko przetworzeniem *Psychozy* Alfreda Hitchcocka (1960) i jej sequele (*Psychoza 2* /reż. Richard Franklin, 1983/, *Psycho III* /reż. Anthony Perkins, 1986/), ale i *remake*’iem filmu telewizyjnego o tym samym tytule (Richard Rothstein, 1987).

<sup>4</sup> Nie w Deleuzjańskim, ale ujęciu pokrewnym antropologicznemu, oznaczającym osłabienie więzi tekstu z pierwotnym kontekstem kulturowym, w procesie globalizacji znaczeń i migracji wpływów.

<sup>5</sup> Termin używany za Jacques’em Derridą.

<sup>6</sup> M. Aragay, *Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now*, w: *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, red. Mireia Aragay, Rodopi, Amsterdam-New York 2005, s. 20.

<sup>7</sup> A. Zanger, *Film Remakes as Ritual and Disguise: from Carmen to Ripley*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2006, s. 9-16.

<sup>8</sup> R. Eberwein, *Remakes and Cultural Studies*, w: *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes*, red. A. Horton and S. Y. McDougal, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Oxford 1998, s. 15-33.

<sup>9</sup> T. Leitch, *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of Christ*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2007, s. 257-279.

<sup>10</sup> J. Á. Garcia Landa, *Adaptation, Appropriation, Retroaction: Symbolic Interaction with Henry V*, w: *Books in Motion*, dz. cyt., s. 181-200.

<sup>11</sup> Por. J. Forrest and L. R. Koos, *Reviewing Remakes: An Introduction*, w: *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice*, red. J. Forrest and L. R. Koos, State University of New York Press, Albany 2002, s. 15-17.

<sup>12</sup> W. Jensen, dz. cyt., s. 3-4.

<sup>13</sup> Z. Freud, *Obłęd i sny w Gradivie Wilhelma Jensena*, tłum. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 35.

<sup>14</sup> Tamże, s. 10.

<sup>15</sup> T. Małyśzek, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania o psychoanalizie*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 80.

<sup>16</sup> Przykładem jest choćby pismo automatyczne surrealistów.

<sup>17</sup> Pochodzenie opisanego przez Jensena, a kupionego pod postacią kopii oryginału, opisał Louis Rose: *Znajdująca się w kolekcji Watykanu autentyczna rzeźba Gradivy była częścią pochodzącej ze starożytnego Rzymu kopii greckiego reliefu, przedstawiającego trzy Hory, boginie pór roku, ucieleśnienia naturalnego cyklu życia,*

- śmierci i odrodzenia. Jedna z Hor przetrwała właśnie pod postacią Gradivy*, w: L. Rose, *The Survival of Images: Art Historians, Psychoanalysts, and the Ancients*, Wayne State University Press, Detroit 2001, s. 92.
- <sup>18</sup> W pracy *Porte, 11 Rue Larrey* (1927), Duchamp obdzielił sąsiadujące ze sobą futryny tą samą parą drzwi. W ten sposób, zawsze jedno z przejść pozostanie otwarte. W innej pracy, *Porte pour Gradiva* (1937), wejście do galerii jest wycięte w kształcie pary kochanków w uścisku. Poświęcenie i nieobecność metaforycznie splatają się ze sobą, umacniając ambiwalentną wymowę przejścia, które jednocześnie jest otwarte i zamknięte.
- <sup>19</sup> A. Zanger, dz. cyt., s. 112.
- <sup>20</sup> J. Abramowska, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1-2, s. 132.
- <sup>21</sup> Por. J. Abramowska, tamże, s. 134-136.
- <sup>22</sup> E. R. Curtius, *Literatura europejska i lacińskie średniowiecze*, tłum. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997, s. 89.
- <sup>23</sup> Por. J. Abramowska, dz. cyt., s. 134-135.
- <sup>24</sup> Por. dyskusję na temat *urtekstu* (pojęcie zapożyczone z muzyki, gdzie oznacza wydany drukiem zapis nutowy oryginału, włącznie z poprawkami kompozytora), na przykładzie *Hamleta* (reż. Kenneth Branagh, 1996), w: S. Cardwell, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester University Press, Manchester 2002, s. 25-27.
- <sup>25</sup> C. Verevis, *Film Remakes*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, s. 84.
- <sup>26</sup> Z. Freud, dz. cyt., s. 64.
- <sup>27</sup> Tamże, s. 28.
- <sup>28</sup> R. Barthes, *A Lover's Discourse: Fragments*, tłum. R. Howard, Hill and Wang, New York 2001, s. 124-126.
- <sup>29</sup> Kolektywne wyobrażenie, w interesujący sposób odnosi się także do kategorii intertekstualnej. *Cytat zachowuje wprawdzie (też nie zawsze) piętno swego pochodzenia, a wraz z nim autorytetu antyku, nie tyle zresztą autorskiego, co zbiorowego autorytetu antyku, zarazem jednak staje się wspólną własnością*, w: J. Abramowska, dz. cyt., s. 135.
- <sup>30</sup> V. C. Gardner Coates, dz. cyt., s. 73.
- <sup>31</sup> (...) *Giuseppe Fiorelli (...) uświadomił sobie, że wlewając płynny gips w puste przestrzenie, przed usunięciem popiołów, można uzyskać odlewy ciała. Odlewy te perfekcyjnie odwzorują autentyczny wygląd ludzi, z łatwością pozwalając rozróżnić tkaninę ubrań, włosy, a nawet rysy twarzy. Często już sama postawa zdradza najwięcej informacji o skazanych na niepowodzenie próbach przetrwania katarstwy*, w: G. S. Aldrete, *Daily Life in the Roman City: Rome, Pompeii, and Ostia*, Greenwood Press, Westport-London 2004, s. 231.
- <sup>32</sup> J. Harris, *Pompeii Awakened: A Story of Rediscovery*, I.B. Tauris & Co Ltd, London-New York 2007, s. 83.
- <sup>33</sup> M. D. Bridges, *Objects of Affection: Necromantic Pathos in Bulwer-Lytton's City of the Dead*, w: *Pompeii in the Public Imagination: From Its Rediscovery to Today*, red. S. Hales, J. Paul, Oxford University Press, New York 2011, s. 90.
- <sup>34</sup> W. H. Boulton, *Wieczność piramid i tragedia Pompei*, tłum. K. Michałowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 240.
- <sup>35</sup> M. D. Bridges, dz. cyt., s. 93.
- <sup>36</sup> E. R. Curtius, dz. cyt., s. 255.
- <sup>37</sup> *W latach 70. XVIII wieku Piranesi odwiedził Pompeje kilka razy. Możliwe, że planował wydanie ilustrowanego tomu na temat tego starożytnego miasta spoczywającego pod czterema czy pięcioma metrami wulkanicznych popiołów, od czasu erupcji Wezuwiusza w 79 roku n.e., aż po rozpoczęcie wykopalisk w 1748 roku*, w: J. Garff, *Giovanni Battista Piranesi (1720-78), The Tomb of the Istacidi, Pompeii, 1777/78*, <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/giovanni-battista-piranesi-the-tomb-of-the-istacidi-pompeii/> (dostęp: 23.12.2014).
- <sup>38</sup> N. Frye, *Mit: fikcja i przemieszczenie*, tłum. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, ss. 291-294.
- <sup>39</sup> J. Harris, dz. cyt., s. 193.
- <sup>40</sup> S. Bietoletti, *Neoclassicism and Romanticism*, tłum. A. Arnone, Sterling Publishing Company, New York 2009, s. 10-12.
- <sup>41</sup> S. Dalí, *The Secret Life of Salvador Dalí*, Dover Publications, New York 1993, s. 239-240.
- <sup>42</sup> N. Ribler-Pipka, *La Statue Vivante: Métamorphoses de la Gradiva Surrealiste*, „Melusine” 2006, nr 26, s. 128.
- <sup>43</sup> Tamże, s. 129.
- <sup>44</sup> A. Zanger, dz. cyt., s. 29.
- <sup>45</sup> J. Derrida i E. Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression*, „Diacritics” 1995, t. 25, nr 2, s. 9-63.
- <sup>46</sup> J. Á. García Landa, dz. cyt., s. 186.
- <sup>47</sup> Akt zostawiania śladów, odwracaniu wektora odsyłającego nas od tekstu do jego reinterpretacji, da się zauważyć także w scenie odwiedzin cmentarza, w której jedna z aktorek sekretnego teatru handlarza antykami pokazuje Locke'owi nagrobek Gradivy z datami 1906-1842. Zastanawia nie tylko odwrócenie chronologii utożsamiające narodziny z rokiem publikacji Freudowskiego studium, zaś datę

śmierci łącząc z okresem pobytu Delacroix w Marrakeszu – także rzekomą datą egzekucji Leili/Gradivy. Intrygujące jest również zinterpretowanie postaci z Jensena, jako ducha (*Topologie d'une cité fantôme* /1976/, czyniąc z niej „miejską legendę”), a także wampira (oparta na *Narzeczonej z Koryntu, Piękna niewolnica*), wpisujące topos Gradivy w znacznie szerszy kontekst.

<sup>48</sup> Których narracja jest osnuta wokół śledztwa mającego na celu odnalezienie mordercy Daniela Duponta, który w rzeczywistości uniknął śmierci, by 24 godziny później zginąć w ręki detektywa mającego rozwikłać jego sprawę. Już w warstwie metatekstualnej *Gumy* stanowią studium podwojeń, reprzyz, przetworzeń mitów, za każdym razem pełniąc funkcję autotematycznego zwrotu komentującego zasady konstrukcji powieści.

<sup>49</sup> Miejscu pokrewnym Niebieskiej Willi z filmu o tym samym tytule (1995; alternatywnie z *Un bruit qui rend fou*), oraz *Domu schadzek* (1965).

<sup>50</sup> Takie rozumienie procesów adaptacji i przetwarzania tekstów kultury szczegółowo omawia Dudley Andrew, wskazując na istotne

elementy praktyki interpretacyjnej: wymóg uprzedniego zaistnienia powszechnej interpretacji jako punktu odniesienia późniejszych „przetworzeń”, czy „transcendentnego porządku”, jakim kieruje się system filmowy – nie tylko adaptacje oraz remaki, ale i gatunki filmowe. Por. D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford-New York-Toronto-Melbourne 1984, s. 96-106. Użyteczne staje się więc rozumienie adaptacji jako procesu przyswajania znaczenia z wcześniejszego tekstu lub przystosowywania go do nowego kontekstu.

<sup>51</sup> R. Armes, *The Films of Alain Robbe-Grillet*, John Benjamins B. V., Amsterdam 1981, s. 46.

<sup>52</sup> V. C. Gardner Coates, dz. cyt., s. 71.

<sup>53</sup> J. Abramowska, dz. cyt., s. 136.

<sup>54</sup> Por. A. N. Fragola and R. C. Smith, *The Erotic Dream Machine: Interviews with Alain Robbe-Grillet on His Films*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1995, s. 27, s. 31.

<sup>55</sup> B. Morrisette, *The Novels of Robbe-Grillet*, tłum. B. Morrisette, Cornell University Press, Ithaca 1975, s. 215.

<sup>56</sup> W. Jensen, dz. cyt., s. 39.

<sup>57</sup> N. Frye, dz. cyt., s. 283-302.



*Nieśmiertelna*, reż. Alain Robbe-Grillet (1963)