

Touching the Past: Jane Campion's *The Piano* as an Example of an Auratic Adaptation

Marcin Jauksz

ORCID: 0000-0002-8337-3640

I started Early – Took my Dog –
And visited the Sea –
The Mermaids in the Basement
Came out to look at me –

And Frigates – in the Upper Floor
Extended Hempen Hands –
Presuming Me to be a Mouse –
Aground – upon the Sands –

But no Man moved Me – till the Tide
Went past my simple Shoe –
And past my Apron – and my Belt
And past my Boddice – too –

And made as He would eat me up –
 As wholly as a Dew
 Opon a Dandelion's Sleeve –
 And then – I started – too –

And He – He followed – close behind –
 I felt His Silver Heel
 Opon my Ankle – Then My Shoes
 Would overflow with Pearl –

Until We met the Solid Town –
 No One He seemed to know –
 And bowing – with a Mighty look –
 At me – The Sea withdrew –¹

The woman on a beach in Emily Dickinson's poem plays with the elements, invokes deities, and translates the emotions triggered by the morning tide into the rhythm of her footsteps. An everyday relaxing walk turns into a game. It is a race against death,² a serious excursion, and an expedition during which the woman probes the limits of civilization, looking into the abyss and facing her inner self ("exorcising and exercising awareness"³). It is also a metonymy for an erotic game.⁴ All these three interpretive paths overlap, covering the woman's footprints. Walking between the known ("the Solid Town") and the disturbing and the aggressive (the Sea which may eat the woman up), but also the tempting (pearls), the woman follows a path that allows one to mark the boundary of longing and desiring, defining the dynamics between one's world and the world that lies beyond, in the realm of the unknown.

In the poem *I started Early – Took my Dog –*, Dickinson locates the woman between two houses: her house and the house of the sea, which is also divided. Mermaids live in the basement and Frigates sail in the Upper Floor. Thus, an imaginary structure, and perhaps also a hierarchy of intimacy, is imposed on the myth of fluidity. The tiers of the sea correspond to the tiers of man. The rising tide touches and reveals the layers of clothing. This erotic scene is saturated with numerous mythical connotations: it is clear that the Sea rapes the woman. On the other hand, the feet that are immersed in sea foam remind one of the birth of Aphrodite. The poem thus combines self-knowledge with the exploration of one's sexuality.

I would like to compare the rising tide described in the poem to the hands of George Baines, one of the two men competing for Ada, the main character in Jane Campion's *The Piano*. It is his determination and the fact that he manages to acquire Ada's piano – the thing that she cherishes most – that allow him to take advantage of her during their piano lessons and lead to the scene described in the poem, when the touch of the sea moves higher and higher. Ada

¹ E. Dickinson, *The Complete Poems*, New York: Faber and Faber, p. 357.

² J. Reeves, *Preface*, in: E. Dickinson, *Selected Poems*, ed. J. Reeves, London: Heinemann 1959, p. 1.

³ K. Stocks, *Emily Dickinson and the Modern Consciousness*, Houndmills: Macmillan 1988, p. 87.

⁴ See: L. Wagner-Martin, *Emily Dickinson. A Literary Life*, Palgrave Macmillan 2013, p. 68.

visits George's house and undresses gradually. Every time she recovers one part of her beloved instrument. Let me focus on the scene when George touches Ada for the first time. He lies down under the piano, next to her shoe, which is placed on the pedal, begging and demanding that Ada raise her dress higher and higher. Firstly, and importantly, he sees Ada's bare skin through a tiny hole in her stocking.⁵ The close-up on the skin and Baines's dirty fingernail creates an unusual impression on the viewer. Torn underwear and a dirty finger are utterly realistic, but also violate the rules of the romance, the historical *decorum* of seduction. At times, Campion uses naturalistic imagery in a symbolic manner (for example, the mud in which the protagonist keeps collapsing), but also to show how violating the boundaries really feels, as experienced by Ada. In a period drama, as Stella Bruzzi observes, "clothes themselves become significant components of a contrapuntal, sexualized discourse,"⁶ and dirt and poverty inscribed in the underwear point to an era of tenderness, which makes itself known when one least expects it.

Indeed, Baines, determined as he is, nevertheless tries to be gentle; he wins Ada over step by step, piece by piece (of clothing), in stages (looking at more and more bare skin). A bit like the sea in Dickinson's poem, but more respectably. Scared, Ada runs away more than once, but she always comes back, even when she wins the entire piano back. Perhaps, especially then. Ada's mythologized poetical origin story as a captive allows us to point to a cultural context (scandalous from the perspective of some feminist interpretations⁷) that emphasizes the will of the victim in a mythical order, insofar as a woman, like a prey, as Jean Paul Roux argues, surrenders herself to the hunter, associated with a predatory cat or bird, with "a smiling look":

A virgin knows how to run away. A mature woman is more likely to be caught: she is not as strong as she used to be and no longer has to defend her virtue. Epic legends and myths tell us a lot about kidnappings – Io, Europa, Medea, and Helen of Troy were all kidnapped – and Herodotus writes (...) ironically "to kidnap women is wrong, but once the deed is done, to make it the basis for serious reprisal is foolish, since clearly the ladies would not have been captured if they were not willing." (...) All peoples with traditional culture know that wild game cannot be captured or killed against its will, then hunting is futile. This is also the case with women. When she fights back, when she wins the race, there is no need to insist. Merlin was in love with Viviane. But he wanted her to come to him voluntarily; he tried to seduce her. He was trying to win her over, and she hated him more and more.⁸

⁵ *The Piano* (1993), dir. J. Campion, 00:44:40. Henceforth, references to the film are marked directly in the text with the abbreviation P. and information about the hour, minute and second of a given scene.

⁶ S. Bruzzi, *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*, London: Routledge 1997, p. 36. Bruzzi also discusses the first scene of caressing: "This gesture is, on one level, a very straightforward signal of Baines's desire for Ada, and Ada registers this through the startled but not displeased expression on her face in the subsequent shot. Its eroticism, however, as a cinematic image rather than an idea, is created by the multiple juxtapositions of colour and texture: the two skins (one masculine and swarthy, the other feminine and 'white and hairless as an egg'), the heavy blackness of the stocking, and the delicate, if a little perfunctory, edging on Ada's white petticoat;" *ibidem*, p. xiii.

⁷ According to Carolyn Gage, Alisdair Stewart is a "violent rapist," while Baines is a "sleazy rapist." The movie, though it could be a feminist story, "derails into a pro-rape piece of hetero-patriarchal propaganda." Quote after: H. Margolis, "A Strange Heritage": *From Colonization to Transformation?*, in: *Jane Campion's The Piano*, ed. H. Margolis, Cambridge: Cambridge University Press 2000, p. 28.

⁸ J.-P. Roux, *Kobieta w historii i micie* [Woman in myth and history], trans. B. Szczepańska, Warsaw: Volumen 2010, p. 230.

On the one hand, George only seemingly does not resemble powerful mythical kidnappers who often emerge from the sea, or the cynical Paris or London bourgeoisie who spied on women they wished to seduce.⁹ His power over Ada, which he gains very quickly, disregarding Ada's husband, stems from his understanding of just how important the piano is for her. Unlike other mythical or bourgeoisie seducers, however, George will relinquish his power. What he gets by forcing a sexual encounter is not what he really wants. In *Campion's* story, the victim is not happy as long as she is forced to come to her tormentor, attracted by the piano. Neither does Baines want it, and perhaps that is why, ultimately, he is wiser (in spite of being uneducated) than the legendary Merlin mentioned by Roux. George is clever and, in many ways, as calculating as Emily Brontë's Heathcliff from *Wuthering Heights*, but his gentleness makes him come to terms with losing his beloved, especially when he loses faith that he will be able to get her back.

The director makes an important comment regarding the nature of Ada and George's relationship. Although the New Zealand bush replaces the English moors, both spaces can be considered equally attractive for this tale of love, violence, and longing. In an interview with *Campion*, Miro Bilbough observes that the movie is set at the same time when Brontë wrote her novel and asks the director about the "epochal stream of consciousness," as if surrounding the entire globe. *Campion* observes:

I felt very excited about the kind of passion and romantic sensibility writers like Emily [Brontë] were talking about. I thought it would transpose effortlessly to the situation where I was setting my story, in 1850s New Zealand.

I feel I owe a great debt to the spirit of Emily Brontë. And perhaps not only her, but also Emily Dickinson for other reasons. (...) In a way, Dickinson led such a secret life, and my main character, Ada, does as well. She is secretive not because she closeted herself in a room, but because she won't speak.¹⁰

Both Ada and George are lonely. They live away from the Solid Town and thus they grow closer. They are both outcasts. When she arrives on the island, Ada is carried to the beach by the crew of the ship, like the piano that is so dear to her, like an object. Uncouth sailors leave her on the beach alone in the company of her daughter, Flora. She spends the night there, awaiting her husband (whom she has not yet met) and her future, whose twists and turns she is not able to foresee (she will be separated from the piano). Like the tide that will surprise both her and Flora. However, along with her husband and Maori porters comes George and it is for him, like the woman in Dickinson's poem, that she will be born out of sea foam. When the man agrees to take her to the beach some time later as a guide and sees her play

⁹ See: J. C. Bologne, *Historia uwodzenia. Od Antyku do dziś* [History of seduction: From ancient times to the present], trans. K. Marczevska, Warsaw: Oficyna Naukowa 2012, p. 257, 263.

¹⁰ M. Bilbough, J. *Campion*, *The Piano*, in: *Jane Campion Interviews*, ed. V. W. Wexman, Jackson: University Press of Mississippi 1999, p. 115. Contemporary critics agree that "secrecy," the importance of which *Campion* emphasizes in this quote, is an important common denominator for both authors. Margaret Homans observes: "Even so, none of the women poets of that era led what anyone would call an ordinary life. Emily Brontë and Emily Dickinson embraced the limitations of their circumstances, Brontë resenting every excursion outside her father's home and Dickinson cultivating an even greater seclusion;" M. Homans, *Women Writers and Poetic Identity. Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson*, New Jersey: Princeton University Press 1980, p. 16.

the piano among the elements, a feeling will arise and a game will begin, which Campion will show throughout the entire movie.

Over the last thirty years, *The Piano* has been subjected to great critical attention and the interpretations of the movie allow one to disregard the obvious in the act of careful reading.¹¹ Certainly, however, it is difficult to fully discuss a work that aims to elude the viewer and critical interpretations. “They shut me up in Prose –/ As when a little Girl/ They put me in the Closet –/ Because they liked me ‘still’ –,” writes Dickinson in one of her poems, pointing to the philosophical problem of framing/interpreting a subject, against which Ada’s story can also be read. Dickinson juxtaposes prose and the economic, yet intense, language of her poetry. Prose, of course, does not refer to the narrative as such, but begs the question of the novel as a point of reference, which has influenced greatly the nature of literary and artistic communication, as analyzed by Walter Benjamin. Indeed, changes described by Benjamin are reflected in the changes in the visual arts at the turn of the last century, which we can also notice in *The Piano*. According to Ryszard Różanowski:

The rise of the novel in the modern era is for Benjamin one of the first signs of the decline of the art of storytelling as the transmission of experience. (...) The spoken word ceases to be *the* privileged medium, the story does not require the privileged presence of the storyteller, and the reader is as lonely as the author. Novels are no longer told.¹²

For Benjamin experiencing art *in statu nascendi* was crucial. Thus, he argued that the development of print and the privatization of reading mark the beginning of cultural transformations whose counterpart in the visual arts was the invention of photography and then its “coming to life” in the medium of film. Benjamin famously argued that losing contact with the artist, and the technical reproduction of a work of art which gained immense popularity in the twentieth century, would mark the end of aura. In his famous essay, still considered an important point of reference for culture and film studies scholars, he wrote:

*The technique of reproduction detaches the reproduced object from the domain of tradition. By making many reproductions it substitutes a plurality of copies for a unique existence. And in permitting the reproduction to meet the beholder or listener in his own particular situation, it reactivates the object reproduced. These two processes lead to a tremendous shattering of tradition which is the obverse of the contemporary crisis and renewal of mankind. Both processes are intimately connected with the contemporary mass movements. Their most powerful agent is the film. Its social significance, particularly in its most positive form, is inconceivable without its destructive, cathartic aspect, that is, the liquidation of the traditional value of the cultural heritage.*¹³

¹¹See: among others, the above-cited collected volume *Jane Campion’s The Piano*. In Poland, one of first academic interpretations by Elżbieta Ostrowska may be found in *Sztuka interpretacji klasycznych i współczesnych dzieł filmowych* [The art of interpreting classical and contemporary films], Łódź 1995.

¹²R. Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli* [Walter Benjamin’s Passages: A study of thought], Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1997, pp. 199-200.

¹³W. Benjamin, *The work of art in the age of mechanical reproduction*, in: *idem, Illuminations*, New York: Schocken Books 1969, p. 4.

Despite its ambition to adapt, film contributes to the process of liquidating the value of cultural capital. Indeed, Benjamin's observations are important, though not crucial, for film. As Laura U. Marks writes:

I argue that film or video may be considered to have aura, because it is a material artifact of the object it has witnessed. Thus cinema functions like a fetish, in the anthropological sense described by William Pietz: an object whose power to represent something comes by virtue of prior contact with it.¹⁴

In the movie, in which the titular piano is a fetish, the fictitious nature of the story could essentially weaken its aura: in her research on tactile cinema, Marks focuses primarily on documents or movies which merge fiction and non-fiction. At this point, however, we should comment on the intertextual network, which provides context for *Campion's* story.

I admire Dickinson and Brontë, the sensibility they bring to their work and to the world. Both were recluses and they held their sensibility at some cost to themselves. In some way, I feel I am a kind of charlatan who can live in the world quite happily because I'm quite sociable. I use and put their labour into a more popular and acceptable form, and sometimes I feel guilty as I think it's corrupted use of their pure wisdom.¹⁵

On the one hand, the theme of depreciating the present in relation to the "golden nineteenth century" encourages one to refer to Georg Steiner and his cultural diagnoses concerning the present. However, the fact that *Campion* only feels "guilty" for a little while allows us to re-examine this adaptation of the sensibilities of writers who are important to her. In the context of the expressed kinship and uncertainty, we can once again pose the question of (re)creating aura as the secret ambition of those who set their narratives in the past, creating stories that try to capture the "real presence" of the past, even if the only tools we have are interpretive speculations on fleeting experiences recorded in literature, giving rise to an intertextual game. When an artistic undertaking is inspired by focused reflection on the past, which, thanks to heirlooms and written documents, can be visualized, the seemingly irretrievable may become the subject of aesthetic pursuits.

Adapting the era that is long gone, making sure that its vision and the cognitive abilities of the contemporary recipient are in sync, confronting the viewer with history: this is the starting point for arranging material signs of the past in order to better understand the community of horizons that connect the present with the past. The dream to capture the aura of the times works against the current of changes that, in Benjamin's view, lead to the loss of aura by works of art. The spirit of post-auratic times is inextricably linked to the hope of evoking presence. Paradoxically, therefore, the reproducibility of a work of art and the lack of control over its final form force much more focused directing, which brings to life something that is as powerful as a real historical artifact. Indeed, it is not a specific text that is adapted, but

¹⁴L. U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press 2000, pp. 20-21.

¹⁵*Jane Campion Interviews*, op. cit., p. 116.

rather a synergy of a series of readerly experiences, which are arranged into a plot similar to the ones generated in a given epoch, and yet different. Such an approach may, in particular, help us understand how effective collective artistic endeavors (film, comic book, theater) are, insofar as many creative voices create a single (more or less coherent) work of art.

* * *

Interestingly, at the beginning of *The Piano* the viewer may experience a perceptual dissonance. The viewer may take a moment to realize that the first look at the world is a look through someone's fingers. The heroine is looking at the world and so is the viewer – with her, thanks to her. Indeed, in a sense, also with anxiety and fear (covering the face, not looking as an expression of fear), with a playful intention (hide and seek). “The voice you hear,” a child says off camera, “is not my speaking voice but my mind's voice” [P. 00:01:15]. This is a paradoxical statement. A character who is, in so many ways, so secretive, at the same time wants to tell us about herself. The first time we see Ada – huddled up under a tree like a child – is as symbolic as when we see her arrive on the beach, anticipating life planned by someone else. At the same time, when the woman and her daughter wait together on the beach, we see (aesthetic) hope, shown in/as a spot of light created by a makeshift tent-lantern in the dusk. We focus on it and remember it; it stands out like the piano which emerged from the sea onto an empty beach.

Campion forces the viewer to experience the whole spectrum of emotions in these opening scenes: with Ada, they are looking curiously through their fingers at Ada's daughter who is learning how to ride a pony; with Ada, they recoil from the hostess's stern gaze at her father's house, refusing to play the piano; with Ada, they feel disgust when they watch her child vomit and the sailors urinate on the beach. Cinematic image and sound work together, striving to show the physical dimension of both experiences, including disgust, which mark important stages of this journey. According to Carol Jacobs, “[t]he film urges us to look. Like the dog coaxed from under the veranda during a heavy rainstorm, we are bound to get wet.”¹⁶ The haptic nature of the aesthetic experience may be trivialized, but, on the other hand, the political nature of Campion's film invites metaphors which suggest involvement on the part of the viewer. From the very first scene, Campion plays with the sense of touch, showing a world that, in synergy with touch, may be “told” in a story, and perhaps – recreated – in/as realistic mimesis and romantic evocation.

Fingers and touch are indeed important: in the movie, fingers touch the piano keys, the past (with Flora's father) and the present (with George). Sensual interactions start with details, close-ups; Campion shows both moments of fulfillment and moments of disappointment. For example, in one excellent scene Stewart has tea with Aunt Morag and questions his wife's mental health because he saw her “playing the piano” on a table. A discreet conversation, with other people present (including Baines, who is listening, holding his cup of tea), is combined with a subtle play of objects that relieve anxiety (fan, tea). On the other hand, such ob-

¹⁶C. Jacobs, *Playing Jane Campion's Piano: Politically*, “MLN” 1994, vol. 109, no. 5, p. 759.

jects also mask the fear of going mad. There are two important shots at the end of this scene: a close-up of Morag's hand placed against her heart, shown through the fan that is vibrating nervously, and Alisdair's cup, shown from above (from his tilted perspective), as he stirs his tea. Alisdair says that silence can be considered a good thing, hoping that in time his wife will show him more affection [P. 00:28:15]. Stewart's fear for his wife going insane is similar to Linton's fear for Catherine, since nothing can stop her from longing for Wuthering Hills and Heathcliff, especially at night. It is also a reflection of cultural violence, thus described by Emily Dickinson in one of the poems chosen by Campion

Much Madness is divinest Sense –
 To a discerning Eye –
 Much Sense – the starkest Madness –
 'Tis the Majority
 In this, as all, prevail –
 Assent – and you are sane –
 Demur – you're straightway dangerous –
 And handled with a Chain –¹⁷

Let us focus on “a discerning Eye.” It is a telling metaphor in the context of the movie, which may, after all, embody Dickinson's early modern spiritual diagnoses. The discerning eye is a key to Campion's *Piano*. The “discussion over tea” defines the categories that Ada must accept or reject, but it is obvious from the very beginning that she is not of this world, that the categories of her husband, who leaves the piano on the beach, are not hers. When Ada wants her instrument back, she is accused of “mental retardation.” Such a diagnosis was to be expected in a colonial household. The fact that music is a language in which Ada communicates will be revealed to Stewart's interlocutor, Aunt Morag, only later, when she will talk to Nessie about how music may physically move a person. Even this, however, will be an offense in a world where art is and will remain only a distraction or a form of entertainment.

When Alisdair and Aunt Morag talk about Ada's mental state, Baines is able to come up with his plan to take over the piano and win Ada's affection. Campion suggests a series of romantic (crazy) reevaluations in this scene. After all, objects communicate emotions, fears, and hopes of the characters: for instance, they tremble, showing just how insecure the characters are.¹⁸ In the next scene, we see an ax. It functions as an ordinary everyday object, as a symbol of punishment for curiosity and promiscuity in a staging of the story of Bluebeard, and, finally, as a tool of real punishment inflicted on Ada. Thus, Campion will set the scene for her drama: a drama in which people and objects play at times equal roles. *The Piano* is one of those movies in which, as Marks writes, “haptic images may encourage a more embodied and multisensory

¹⁷E. Dickinson, op. cit., p. 214.

¹⁸It is an interesting sequence, because the colonial space of this elegant “living room” is expressed through such traditional pieces as a fan, a tea set, furniture. What the characters talk about, Ada's alleged mental problems, is also connected with something you would find in a living room, namely a piano. However, since the instrument is so big, it is left outside, in the wild. Ada is “othered” despite her potential affinity with what the colonists aspire to.

relationship to the image” because “in combination with sound, camera movement, and montage, [it] achieve[s] sensuous effects.”¹⁹

At this point, let me return to Benjamin, whose theory was reformulated by Marks, allowing us to re-examine objects reproduced on film. Although they are detached from their time, they do not have to lose their cultural authenticity and the ability to mark the past (especially communal past). Everyday and ordinary life and ordinariness as such, present even in the most spectacular epic, characterize every epoch. Rózanowski argues:

Benjamin liked mystery, but at the same time he was fascinated by the most inconspicuous details, ordinary objects belonging to the everyday world. It was not so much a manifestation of a personal inclination as a method by means of which he hoped, on the one hand, to present the sudden transformation of interior space into exterior space, and, on the other hand, to present the familiar and the common as the unrecognized or as the misrecognized.²⁰

Importantly, Ada’s New Zealand adventure is a journey from the inside (her hidden, mediated voice) to the outside: from the depths of the “soul,” whatever it may be, symbolically shown at the beginning, the viewer moves towards a sensual experience of reality, from deep and sticky mud, to the ecstasy of love and the naked body of a lover. The love provoked (it is a better word than “awakened”) by Baines grows out of the sensual; in order to get to know Ada’s secret (perhaps Baines discovers it when he first goes to the beach with Ada and Flora), Baines has to touch her skin. Subtle as it may be, through a tiny hole in her stocking, the touch moves Ada. The theme of romantic love is thus rendered more complex through the reference to nineteenth-century biological theories of experiencing the world. And although the fact that Baines is “wild” and “anti-bourgeois” (he is close with the Maori people) is in keeping with the conventions of the nineteenth-century romance (this trope was used by Emily Brontë in *Wuthering Heights*²¹), it is how he communicates with the woman he loves that confirms that the “hunter” and the “prey” are (inter)connected. In-between two houses, as if in Brontë’s novel, Ada must finally discover who she is. In one narcissistic scene, she takes a long look at her face in the mirror, which she then kisses, thus finally awakening and recognizing herself. Her lover did the same first.

By making this story of a romantic conquest, on the one hand, an undertaking which, as in Brontë’s novel, is closely related to the economic realities of a specific community and, on the other hand, a relationship in which understanding the carriers of feelings and values is of great importance, *Campion* manages to do both, adapt the spirit of the mid-nineteenth century and reflect on the very act of storytelling. Let us refer to Niklas Luhmann in order to better understand how the use of nineteenth-century novelistic and poetic emotional codes brings to life an auraptation – a fictional story set in the past:

¹⁹L. U. Marks, op. cit., p. 172.

²⁰R. Rózanowski, op. cit., pp. 216-217.

²¹See: C. P. Riu, *Two Gothic Feminist Texts: Emily Brontë’s Wuthering Heights and the film, The Piano, by Jane Campion*, “Atlantis” 2000, vol. XXII, no. 1, pp. 163-173.

The function of love as a medium of communication is to enable the otherwise improbable. In colloquial language, this function is encoded as “understanding;” it comes to the fore when it comes to the desire to understand and where the impossibility to understand forces us to transcend the immediately possible. Since attempts are made to move beyond simple observation, it becomes understandable why all objective, generalized determinants of love, such as merit, beauty, and virtue, are ultimately rejected, and the principle of making the unlikely possible is increasingly personalized. The medium makes use of a person. It is necessary to know it as well as possible in order to grasp or even assume what constitutes its own world and what functions as a comparative scheme.²²

Luhmann also points out that the desubstantization of the subject in the eighteenth century means that “the Other must be recognized in relation to his environment and to himself.”²³ This change, on which *The Piano*, as a period drama, also comments, may be discussed in relation to the aesthetic agreement Campion negotiates in her film. If we combine the question of the medium, presented in the film through the prism of a fetishized instrument, with Benjamin’s fear of depersonalizing the relationship with a work of art at the turn of the twentieth century, it can be suggested that Ada’s story, with its focus on (mis)communication, among other things, presents a new type of aesthetic experience which attempts to recreate the bond with (it seems) the lost forms of the sensuous.

We can see this in how the characters look at one another and at themselves (in a mirror). The motif of wedding photography used by Campion and the accompanying scenes of dress fittings point to the nineteenth-century culture of the spectacle; when the characters look at themselves, Campion frames their experiences in the context of new “ways of seeing,” first witnessed in the nineteenth century. As one of the characters suggests, a photograph may make up for the fact that the wedding ceremony did not take place. However, we realize that it is not true when we notice the sad look on Ada’s face: she sees her reflection in the mirror dressed in a white dress and, at the same time, the viewer also notices the second gaze reflected in the mirror: that of Flora, who is grumpy, angry, full of remorse [P. 00:16:15]. The girl has the right to be angry for a number of reasons, but we are able to fully understand only the one she expresses: she wished to be in the photo; she needed attention (her rebellion against her mother and betrayal will eventually grow out of dissatisfaction). The photograph that is to seal Ada’s fate puts an end to the child’s presence and manipulates history, replacing the real experience of the wedding ceremony with an artifact. At the same time, however, it is an attempt to recall those early portraits, which for Benjamin still had an aura, despite the dehumanizing eye of the camera. However, Campion shows us the eye that is looking through the lens, inspiring reflection on the mediated experience captured in a reproducible work of art. This reflection starts with a recognition, insofar as the viewer (instead of the photographer) is suddenly very much present on the “margins” of the scene that is about to be cut and edited. Indeed, like the dog in Jacobs’s metaphor, the viewer is to feel the discomfort of being exposed to rain, combined with Ada’s anger at

²²N. Luhmann, *Semantyka miłości* [The semantics of love], trans. J. Łoziński, in: *Antropologia ciała. Wybór tekstów* [The anthropology of the body: Selected texts], ed. M. Szpakowska, Warsaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2008, p. 244.

²³*Ibidem*.

being there in the first place: in New Zealand, in front of Stewart's house, in the mud, in the rain, in front of the camera.

It was in the second half of the nineteenth century that the objectivity of visual experience was first questioned.²⁴ Advances in the psychology of perception made in the last decades of the long century provide context for Benjamin's perspective. Old epistemological models were questioned, and new philosophical concepts of the subject were born. Indeed, new art was born as well, one that reflected these experiences. As Dorota Łuczak observes:

the breakdown of the *a priori* cognitive unity of the world is associated with the emergence of a contingent and psychological capacity for synthesis and association. This means that the perception of the whole world is replaced by shifting relations of forces beyond the control of the subject.²⁵

Campion shows such awakened desires discreetly. When Ada leaves the house, after Alisdair asks her to play "a song," the camera shows her through the window as she wanders around the muddy yard. The camera zooms in on Ada's back and her hands folded behind her, and finally, the back of her head through which the viewer apparently enters a silent forest, insofar as the scene ends with this image [P. 01:07:37]. Alisdair does not understand Ada, who refuses to use the piano for his entertainment; what the instrument has become in recent weeks, what it meant for her earlier, makes her husband's request sacrilegious. Ada eludes the role that her husband assigns to her; she escapes to the edge of the bush. Perhaps it is there, if we look for interpretative support in Dickinson's poetry, that she bonds with the Absolute that is otherwise absent in *The Piano*. Musical genius, superimposed on the prosthetic nature of the piano, can perhaps be revealed thanks to the last verses of the poem "He fumbles at your Soul":

He fumbles at your Soul
As Players at the Keys
Before they drop full Music on –
He stuns you by degrees –
Prepares your brittle Nature
For the Ethereal Blow
By fainter Hammers—further heard –
Then nearer – Then so slow

²⁴"We are fully aware today that photography is not a neutral registration of the visible, but the product of a device designed specifically for the visual recording and ordering of certain aspects – and only certain aspects – of the external world. In addition, the cameraperson makes choices and decisions (regarding the motive, framing, optics, photo emulsion, posing, not to mention all decisions regarding prints) which influence the photographic image. When the photograph appeared, it was seen as an unquestionable representation of what is, a positive truth. Photography and photographic representation enjoyed unconditional trust;" Henri Zerner, *Spojrzenie artystów* [The gaze of the artist], in: *Historia ciała. T. 2. Od rewolucji do I wojny światowej* [The history of the body: Volume 2: Since the revolution to WW1], ed. A. Corbin, trans. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk: słow/obraz terytoria 2013, p. 99.

²⁵D. Łuczak, *Foto-oko. Wizja fotograficzna wokół okulocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku* [Photo-eye: Photographic vision around oculocentrism in the art of the first half of the 20th century], Kraków: Universitas 2018, pp. 136-137.

Your Breath has time to straighten –
 Your Brain – to bubble Cool –
 Deals – One – imperial – Thunderbolt –
 That scalps your naked Soul –

When Winds take Forests in the Paws—
 The Universe – is still —²⁶

Ada is possessed by naturalistic, sensual desires. This vision is combined with a harmonious suspension: ecstasy? An orgasm? In *Campion's* movie, nudity is won, guarded, and revealed to the wrong person. It evokes key love myths found in Western civilization, while at the same time demonstrating that the brilliant moviemakers wished to, above all, seduce the viewer. The prosthetic character of the piano as the voice at the heart of the story and the actual prosthesis that Baines makes for Ada in her “posthumous” life complete the list of nineteenth-century fictional themes which center around giving a sensual form to fleeting dreams. As Antoine de Becque observes:

cinema records bodies and tells stories through them, which means it makes bodies sick, monstrous and – sometimes at the same time – very pleasant and attractive. A raw record, similarly to locating in fiction, relies on this disease and its beauty, which take the form of a terrifying disfigurement or a perfect transformation. Frankenstein's monster, in a way, is to film fiction what *L'Arroseur arrose* is to the French scenes filmed by the Lumière brothers: the bodily accident that gives rise to the story. Popular cinematographers understood this very early on, even before the great producers of silent movies: the viewer comes to see the body on the screen, so if possible, it should be strange, frightening, impressive, wonderful, perverse, delightful. It is a direct and obligatory relation: the body on the screen is the first trace of the faith in the spectacle and, at the same time, the place where the spectacular is revealed above all else.²⁷

Even though from today's perspective we want to argue with the fact that art, in keeping with Benjamin's diagnosis, is detached from romantic sources of presence, the experience of cinema that emerges from it is much more sensual and haptic. Postmodern adaptation embraces the re-evaluative desires and the fetishistic feelings of the author of *Passages*. It also grows out of the spirit of the last *fin-de-siècle* and the moment in which the process of remaking and adapting gains, as Julie Sanders has shown, “a specific rhythm and meaning.” Indeed, “late twentieth-century postmodernist theory (...) has made us intensely aware of the processes of intervention and interpretation involved in any engagement with existent art forms.”²⁸ At the same time, however, we have also re-negotiated the need for subjectivity in a work of art, the human element, tangibility. For “the new Victorians,” *The Piano* displays these two late twentieth-century tendencies perfectly:

²⁶E. Dickinson, *op. cit.*, p. 100.

²⁷A. de Baecque, *Ekrany. Ciało w kinie* [Screens: The body in film], in: *Historia ciała. Tom 3. Różne spojrzenia. Wiek XX* [The history of the body: Volume 3: Different perspectives: The 20th century] ed. J.-J. Courtine, trans. K. Belaid and T. Stróżyński, Gdańsk: słow/obraz terytoria 2014, pp. 349-350.

²⁸J. Sanders, *Adaptation and appropriation*, Abington and New York: Routledge 2006, p. 148.

From its title to the fetishized object of that title, from the haunting, at times overpowering musical score to the notion of speech suppressed, sound and its absence infuse *The Piano* with a surreal aura of emotional intensity. Holly Hunter's piano solos function as forcefully in the film as does her ability to convey a wide range of emotions in absolute silence. Like her character Ada's self-enforced muteness, the presence of evocative "natural" sounds functions almost as a persona – ocean waves crash on barren shores, incessant rain pounds rooftops, exotic birds call through thick forests in counterpoint to the lack of human conversation. As well, Campion's reliance on the act of seeing as a cinematic device marks both knowing and the refusal to know, what can be seen and what must not be. Perception thus appears to order the film's visual ontology, paralleling its insistently emotive soundtrack.²⁹

Du Puis uses the word "aura" but not in Benjamin's sense. However, thanks to the theoretical reevaluation made by Marks, it may be applied in the context described above, concerned with discovering experiences in a plot saturated with symbolic artifacts framed by historical intertexts. "The auratic character of things," Marks writes, "is their ability not simply to awaken memories in an individual, but to contain a social history in fragmentary form."³⁰

In Campion's movie, the relationship between image and sound, as means of expression, redefines the ways in which these dimensions are intertwined in life. Such aesthetic and cinematic foundations of experience allow us to draw on anachronistic, from the perspective of the author of *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, ways of experiencing works of art. In auraptation, the viewer's gaze, interacting with characters and spaces, reactivates, by means of a medium that was originally supposed to put an end to aura, elements of aesthetic experience from the transitional era, from the nineteenth century. The self-awareness of the nineteenth century allows moviemakers to symbolically reconstruct, playing with themes related to the technical possibilities of the new media, an intense sense of presence. Careful references to nineteenth-century culture, especially the works of Dickinson and Brontë, and close-ups, combined with Ada's story, who enters a new exotic world (in all its meanings), create a structure of tensions which unveils what has remained hidden for a long time. Indeed, after over a hundred years, thanks to the (re)construction of fictional historical plots, Campion opens the door to the nineteenth century.

translated by Małgorzata Olsza

²⁹R. du Puis, *Romanticizing Colonialism. Power and Pleasure in Jane Campion's The Piano*, "The Contemporary Pacific" 1996, vol. 8, no. 1, p. 57.

³⁰L. U. Marks, op. cit., p. 120.

References

- Baecque, Antoine de. 'Ekran. Ciało w kinie'. In *Historia ciała. Tom 3. Różne spojrzenia. Wiek XX*, edited by J. J. Courtine, translated by K. Belaid and T. Stróżyński, 347-367. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2014.
- Benjamin Walter. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. In *Illuminations*. New York: Schocken Books 1969.
- Bologne, Jean Paul. *Historia uwodzenia. Od Antyku do dziś*. Translated by K. Marczevska. Warsaw: Oficyna Naukowa 2012.
- Bruzzi, Stella. *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*. London: Routledge 1997
- Dickinson, Emily. *The complete poems*. New York: Faber and Faber 2018.
- Homans, Margaret. *Women Writers and Poetic Identity. Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson*. New Jersey: Princeton University Press 1980.
- Jacobs, Carol. 'Playing Jane Campion's Piano: Politically'. *MLN* 109 1994, vol. 109, no. 5 (1994): 757-785.
- Jane Campion Interviews*. Edited by V. W. Wexman. Jackson: University Press of Mississippi 1999.
- Luhmann, Niklas. *Semantyka miłości*. Translated by J. Łoziński. In *Antropologia ciała. Wybór tekstów*, edited by M. Szpakowska, 242-247. Warsaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego 2008.
- Łuczak, Dorota. *Foto-oko. Wizja fotograficzna wokół okulocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*. Kraków: Universitas 2018.
- Margolis, Harriet. '«A Strange Heritage»: From Colonization to Transformation?'. In *Jane Campion's The Piano*, edited by H. Margolis, 1-41. Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press 2000.
- Puis, Reshela du. 'Romanticizing Colonialism. Power and Pleasure in Jane Campion's «The Piano»'. *The Contemporary Pacific* 8, no. 1 (1996): 51-79.
- Reeves, James. *Preface*. In E. Dickinson, *Selected Poems*, ed. J. Reeves, vii-lii. London: Heinemann 1959.
- Riu, Carmen Pérez. 'Two Gothic Feminist Texts: Emily Brontë's «Wuthering Heights» and the film «The Piano» by Jane Campion'. *Atlantis* XXII, no. 1 (2000): 163-173.
- Roux, Jean-Paul. *Kobieta w historii i micie*. Translated by B. Szczepańska. Warsaw: Volumen 2010.
- Różanowski, Ryszard. *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 1997.
- Sanders, Julie. *Adaptation and appropriation*. Abington and New York: Routledge 2000.
- Stocks, Kenneth. *Emily Dickinson and the Modern Consciousness*. Houndmills: Macmillan 1988.
- Wagner-Martin, Linda. *Emily Dickinson. A Literary Life*. London: Palgrave Macmillan 2013.
- Zerner, Henri. 'Spojrzenie artystów'. In: *Historia ciała. T. 2. Od rewolucji do I wojny światowej*, edited by A. Corbin, translated by K. Belaid, T. Stróżyński, 79-108. Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2013.

KEYWORDS

adaptation

materiality

aura

ABSTRACT:

In this article, I attempt to define a new phenomenon in world contemporary cinema. Thanks to new visual means of expression, with a focus on their haptic nature, film tries to recreate moods and sensitivities associated with the past. As an informed reading of Emily Dickinson's poetry and Emily Brontë's *Wuthering Heights*, Jane Campion's *The Piano* becomes an example of a plot that is, on the one hand, filled with perspectives, motifs and situations from these works and, on the other hand, thanks to the stylistic multisensory nature of cinema, recreates the nineteenth-century dynamics of relations and moods recorded in historical sources in specific characters and objects. Thus, it becomes an auraptation (auraptation: auratic adaptation), an adaptation of the aura found in the literary testimonies of a given epoch. It translates a story that was not created in the nineteenth century into the present and the contemporary media.

INTERTEXTUALITY

women's film and writing

19TH CENTURY FETISH

NOTE ON THE AUTHOR:

Dr Marcin Jauksz is Assistant Professor at Adam Mickiewicz University in Poznań, Poland. He earned his PhD with the book *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty "Pałuby" Karola Irzykowskiego* [The Critique of Nineteenth-Century Reason: The Sources and Contexts of Karol Irzykowski's "The Hag"], an examination of one of the most original Polish early modernist novels in the context of nineteenth-century philosophy and prominent crypto-autobiographical texts of the era (Stendhal, Poe, Komornicka, Sienkiewicz among others). The book received the Konrad and Marta Górski Thesis Award in 2011. He won a scholarship from the French Government in the years 2008–2009 and received a Fulbright grant in 2018–19. His current projects include research on relations between social studies and changes in the rhetoric of the novel as well as on "coming of age" films in the early 21st century. He has published in, among others, *Wiek XIX* [The 19th Century], *Porównania* [Comparisons] and *Polonistyka* [Polish Studies].

Dotykanie minionego. *Fortepian* Jane Champion jako przykład adaptacji auratycznej

Marcin Jauksz

ORCID: 0000-0002-8337-3640

O Świcie wzięłam Psa – i poszłam
Zobaczyć się z Oceanem –
Syreny z wodnych Suterem
Wyszły mi na spotkanie –

Fregaty – z Pierwszego Piętra
Wyciągały Konopne Dłonie –
Biorąc mnie za Mysz – wyrzuconą
Na Piach przez Fale słońce –

Nie tknął mnie Nikt – dopiero Przyływ
Podpełził do Czubka Trzewika –
Rąbka Fartucha – Paska –
Płóciennego Stanika –

Groził, że mnie pochłonie całą –
Jak Rosa, co przemoczyła
Rękaw łodyżki Mleczka –
Wtedy – ja też ruszyłam –

A on – on za mną pełzł – o krok –
 Poczułam Uchwyt Srebrny
 Na Kostce – i znów Obuwie
 Zalały mi płynne Perły –

Dopiero przed Statecznym Miastem –
 Chłodno je widać oceniał –
 Skłonił się – ze spojrzeniem Władczym –
 I cofnął się Ocean¹.

Kobieta na plaży w wierszu Emily Dickinson igra z żywiołem, kusi bóstwa, rozpisuje na rytm kroków emocje drżące wobec porannego przypływu. Z codziennej aktywności podejmowanej dla relaksu wyrasta sytuacja specyficznej rozgrywki, którą interpretowano i jako zabawę, która przeradza się w wyścig ze śmiercią², jako ekskursję o konsekwentnie poważnym charakterze, wyprawę, która wyprowadza bohaterkę poza granice cywilizacji, zapraszając ją do wejrzenia w przepaść i zmierzenia się z własnym wnętrzem, „egzorcyzmowania i ćwiczenia świadomości”³, ale też jako metonimię erotycznej gry⁴. Wszystkie te trzy interpretacyjne ścieżki nakładają się równie przekonująco na ślady trzewików bohaterki wiersza, która poruszając się na granicy między tym, co znane („Stateczne Miasto”), a tym, co niepokojące i agresywne (grozący pochłonięciem Ocean), chociaż też kuszące (perły), kroczy ścieżką pozwalającą na wyznaczenie granicy tęsknoty i potrzeb, określenia dynamiki między światem swoim a tym, który leży gdzieś dalej, poza znaną okolicą.

Dickinson w wierszu *O świecie wzięłam psa – i poszłam...* ustawia swoją bohaterkę między dwoma domami – tym swoim i tym oceanicznym, też po swojemu podzielonym. Piwnica zamieszkała przez Syreny i pierwsze piętro, po którym suną Fregaty, nakładają na mit płynności wyobrażoną strukturę i może także hierarchię swoistej intymności. Piętro oceanu odpowiadają piętra człowieka, które posuwając się wzwyż i dotykając kolejnych warstw ubrania, odkrywa Przypływ. Erotyzmem tę scenę nasycają rozliczne konotacje mityczne pozwalające rozpoznać gwałt, jaki bohaterce Dickinson ma zadać Ocean. Jednakże – stopy zanurzone w pianie morskiej przywołują scenę narodzin Afrodyty i pozwalają myśleć o słowach wiersza, które samo-poznanie łączą z eksploracją własnej wrażliwości erotycznej.

Stopniowo sięgający coraz wyżej dotyk przypływu w cytowanym wierszu spotkać chciałbym z coraz śmielej poczynającymi sobie dłońmi George’a Baines’a, jednego z dwóch mężczyzn, którzy walczą o uczucie Ady, głównej postaci w *Fortepianie* Jane Campion. To jego determinacja i zdobycie najcenniejszej na całym świecie dla Ady rzeczy – fortepianu – pozwalają mu wykorzystać jej obecność i wywalczyć tę ukazaną w wierszu chwilę, kiedy dotyk oceanu przenika coraz wyżej i wyżej... Rozbieranie Ady przebiega etapami, podczas kolejnych wizyt w domu George’a, za każdą z nich odzyskuje część instrumentu, na którym bohaterka podczas tych spotkań gra.

¹ Emily Dickinson, *Wiersze wybrane*, tłum. Stanisław Barańczak (Kraków: Znak, 2000), 135.

² James Reeves, „Preface”, w Emily Dickinson, *Selected Poems*, red. James Reeves (London: Heinemann, 1959), 1.

³ Kenneth Stocks, *Emily Dickinson and the Modern Consciousness* (Houndmills: Macmillan, 1988), 87. Tu i wszędzie dalej, o ile nie podano inaczej, przekład mój – M.J.

⁴ Zob. Linda Wagner-Martin, *Emily Dickinson. A Literary Life* (Palgrave: Macmillan, 2013), 68.

Moment, w którym mężczyzna dotyka jej po raz pierwszy, może być tu wyróżniony. On kładzie się pod fortepianem, obok jej trzewika duszącego pedała instrumentu, prosząc, domagając się, by Ada coraz to wyżej podniosła suknię, zaczynając, co ważne, od skrawka skóry widocznego dzięki maleńkiej dziurce w pończosze⁵. Zbliżenie na fragment skóry i brudny paznokieć Bainesa buduje szczególne wrażenie na widzu. Rozdarta bielizna i brudny palec tchną realizmem, ale też naruszeniem reguł romansu, epokowego *decorum* uwodzenia. Naturalistyczne obrazowanie Campion momentami wykorzystuje symbolicznie (nowozelandzkie błoto, w którym co rusz zapada się bohaterka), czasami jednak, wydaje się, w trosce o poczucie realnego naruszania granic, które staje się udziałem jej postaci. W filmie kostiumowym, w którym, jak pisała Stella Bruzzi, „same ubrania stają się znaczącymi elementami kontrapunktowego, zseksualizowanego dyskursu”⁶, brud i ubóstwo wyczytane z bielizny stają się wyrazem epoki naznaczonej czułością w najmniej oczywistych miejscach. Bo Baines, przy całej swej determinacji, próbuje jednocześnie być delikatny; zdobywa Adę krok po kroku, kawałek po kawałku (ubrania), etapami (skóry odkrywanej). Trochę jak Ocean w wierszu Dickinson, chociaż stateczniej. Nie raz Ada spłoszona ucieka, ale jednak zawsze wraca, nawet wtedy, gdy już odzyska fortepian. Może zresztą – przede wszystkim wtedy. Zmityzowana, poetycka geneza Ady jako branki pozwala wskazać – skandaliczny z perspektywy części przynajmniej feministycznych odczytań⁷ – kontekst kulturoznawczy akcentujący wolę ofiary w porządku mitycznym, w którym kobieta, niby zwierzyna łowna, jak pokazuje Jean-Paul Roux z „uszcześliwionym spojrzeniem”, zwraca się ku oprawcy, myśliwemu, który jest kojarzony z drapieżnym kotem czy ptakiem.

Dziewica wie, jak uciekać. Kobieta dojrzała chętniej daje się złapać: straciła swą siłę i nie musi już bronić cnoty. Epickie i mitologiczne legendy dużo mówią o porwaniach: przydarzyły się Io. Europie, Medei, Helenie, a Herodot [...] ironizuje: „Porywać niewiasty jest czynem ludzi niesprawiedliwych, ale z powodu porwanych uprawiać dzieło zemsty mogą tylko nierozumni, gdyż gdyby same nie chciały, nie zostałyby uprowadzone”. [...] Wszystkie ludy o tradycyjnej kulturze wiedzą, że dzika zwierzyna nie da się pojmać ani zabić wbrew swej woli, daremne jest wówczas polowanie. Tak jest i z kobietą. Gdy się wzbrania, gdy wygrywa wyścig, nie ma co nalegać. Merlin miłuje Vivianę. Lecz chce, by przyszła do niego dobrowolnie, próbuje ją uwieść. Nieustannie o nią zabiega, a ona coraz bardziej go nie znosi⁸.

George’owi pozornie tylko daleko do potęgi mitycznych porywaczy często wyłaniających się z oceanu oraz cynicznych mieszczan paryskiej czy londyńskiej socjety, którzy dostosowywali

⁵ *Fortepian* (1993), reż. Jane Campion, 00:44:40. Dalej odwołania do fragmentów filmu zaznaczone bezpośrednio w tekście, oznaczone skrótem F. i podaniem godziny, minuty i sekundy filmu.

⁶ Stella Bruzzi, *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies* (London: Routledge, 1997), 36. Bruzzi zwraca też uwagę na scenę pierwszej pieszczoty: „Ten gest jest, na jednym poziomie, bardzo otwartym wyrażeniem pożądania Ady przez Bainesa, na co Ada reaguje zaskoczeniem, ale nie zniesmaczeniem widocznym na twarzy w kolejnym ujęciu. Jego erotyzm jednak, jako obrazu kinowego bardziej niż idei, jest kreowany przez wielość przeciwstawień koloru i faktury: dwie skóry (jednak męska i śniada, druga kobieca, «biała i gładka jak jajko»), głęboka czerń pończochy i delikatne, choć nieco niedbałe, wykończenie na białej halce Ady”. Bruzzi, xiii.

⁷ Według Carolyn Gage Alisdair Stewart jest „brutalnym gwałcicielem”, ale Bainesowi przysługuje u niej przydomek „obleśnego gwałciciela” (ang. *Sleazy*), sam film zaś, mimo szlachetnych ambicji „zmienia trakt i staje się popierającym gwałt kawałkiem heteronormatywnej i patriarchalnej propagandy”. Cyt. za: Harriet Margolis, „A Strange Heritage: From Colonization to Transformation?”, w *Jane Campion's „The Piano”*, red. Harriet Margolis (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 28.

⁸ Jean-Paul Roux, *Kobieta w historii i micie*, tłum. Barbara Szczepańska (Warszawa: Volumen, 2010), 230.

swe zabiegi o serce kobiety do informacji, które o niej posiadali⁹. Jego przewaga nad Adą, którą pozyskuje nader szybko, prześcigając tu legalnego męża bohaterki o dwie długości, zasada się na rozpoznaniu znaczenia, jakie ma dla niej fortepian. W odróżnieniu od mitycznych czy salonowych uwodzicieli jednak – George się swej władzy zrzeknie. To, co dostanie, wymuszając zbliżenie, nie jest tym, czego w istocie chce. W opowieści *Campion* ofiara nie jest szczęśliwa tak długo, jak do przychodzenia jest zmuszona, przyciągana przez fortepian. Baines też tego nie chce i być może dlatego, ostatecznie, jego mądrość, przy całym jego nieokrzesaniu, większa jest niż legendarnego Merlina, o którym wspomina Roux. George jest sprytny i pod wieloma względami równie wyrachowany jak Heathcliff z *Wichrowych Wzgórz* Emily Brontë, ale jego łagodność każe mu raczej pogodzić się z utratą ukochanej, gdy traci wiarę w to, że będzie w stanie ją odzyskać.

Ważniejszy jednak wydaje się, gdy czyta się wypowiedzi samej reżyserki, charakter tła, na którym odbywa się miłosny dramat Ady i George'a. Choć nowozelandzki busz zastępuje tu angielskie wrzosowiska, obie przestrzenie można uznać za równie atrakcyjne dla rozegrania tej opowieści o miłości podszytej przemocą i tęsknotą. W rozmowie z *Campion* Miro Bilbough pytał ją, w kontekście faktu, że powieść Brontë powstawała w tym samym czasie, w którym dzieje się akcja filmu, o „epokowy strumień świadomości”, jakby okalający glob cały. Autorka *Fortepianu* zgadza się z sugestią:

Czułam ekscytację wobec pasji i romantycznej wrażliwości opisywanej przez pisarzy i pisarki takich jak Emily [Brontë]. Wydawało mi się, że można bez problemu przeszczepić to do sytuacji, w której toczy się moja opowieść, Nowej Zelandii lat pięćdziesiątych XIX wieku.

Czuję, że mam wielki dług u ducha Emily Brontë. I być może nie tylko u niej, ale i u Emily Dickinson, z innych powodów. [...] Tak jak Emily Dickinson żyła w ukryciu, podobnie jest z moją bohaterką, Adą. Jest zamknięta nie dlatego, że ukryła się w pokoju, ale ponieważ nie mówi¹⁰.

Samotność bohaterów, ich oderwanie od świata Solidnego Miasta czyni ich pokrewnymi duszami. Oboje są wyrzutkami. Gdy przybywa na wyspę, Ada zostaje, niby fortepian, który jest dla niej tak drogi, zniesiona na plażę przez załogę statku, którym przypląwa, jak przedmiot. Zostawiona na plaży przez nieokrzesanych marynarzy jedynie w towarzystwie swej córki Flory spędza tam noc, czekając na nieznanego jej męża i dopełnienie się jej losu, którego przewrotności (rozdzielenie z fortepianem) nie jest jeszcze w stanie przewidzieć. Podobnie jak przypląwu, który zaskakuje i ją, i Florę. Z mężem i Maorysami zatrudnionymi w roli tragarzy przybędzie jednak też George i to dla niego, niby bohaterka Dickinson, narodzi się z morskiej piany. Gdy mężczyzna zgodzi się jakiś czas później zabrać ją na plażę jako przewodnik i zobaczy ją grającą na tle żywiołu, zrodzi się uczucie i zacznie rozgrywka, którą *Campion* wypełni cały film.

⁹ Zob. Jean Claude Bologne, *Historia uwodzenia. Od Antyku do dziś*, tłum. Katarzyna Marczevska (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012) 257, 263.

¹⁰Miro Bilbough, Jane *Campion*, „The Piano”, w *Jane Campion Interviews*, red. Virginia Wright Wexman (Jackson: University Press of Mississippi, 1999), 115. To, że odcięcie się od świata, którego znaczenie podkreśla tu *Campion*, jest ważkim wspólnym mianownikiem obu autorek, współcześni badacze i badaczki podkreślają z przekonaniem. Margaret Homans pisała: „Żadna z kobiet-poetek w tej epoce nie prowadziła życia, które ktokolwiek nazwałby zwyczajnym. Emily Brontë i Emily Dickinson przyjęły ograniczenia, jakie nakładały na nie okoliczności; Brontë, opierając się każdej wyprawie poza dom jej ojca, i Dickinson, kultywująca nawet głębsze jeszcze odosobnienie”. Margaret Homans, *Women Writers and Poetic Identity. Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson* (New Jersey: Princeton University Press, 1980), 16.

Fortepian na przestrzeni ostatnich trzydziestu niemalże lat obrósł w sporą bibliografię i interpretacje tego niezwykłego filmu pozwalają na w miarę komfortowe pomijanie oczywistości w uważnej lekturze¹¹. Na pewno jednak trudno jest wyczerpująco omówić dzieło, które po swojemu stawia sobie za zadanie wymknąć się widzowi i uniknąć przyszpilenia ważkich kwestii. „Zatrząskują mnie w prozie – / Tak jak – gdy byłam mała – / Zamykali w Komórce – / Abym „cicho siedziała” – mówi w jednym z wierszy Dickinson, chwytając problem filozoficzny związany z ujmowaniem podmiotu, wobec którego również można czytać historię Ady. Proza w ujęciu Dickinson przeciwstawiona jest językowi jej oszczędnej, intensywnej poezji. Proza nie równa się tu, rzecz jasna narracji jako takiej, ale pojawić się może pytanie o powieść jako punkt odniesienia tak wyraziście zmieniającą charakter literackiej i artystycznej komunikacji, której losy w swych pismach śledził Walter Benjamin, a którego wnioski stanowią mają fundament przewartościowania, zauważalnego między innymi dzięki *Fortepianowi* w sztukach wizualnych tego ostatniego przełomu wieku. Jak pisze Ryszard Różanowski:

Pojawienie się powieści w epoce nowożytnej jest dla Benjamina jedną z pierwszych oznak upadku sztuki opowiadania jako przekazu doświadczeń. [...] Słowo mówione przestaje być uprzywilejowanym medium, opowiadanie nie wymaga uprzywilejowanej obecności opowiadającego, czytelnik zaś jest równie samotny jak autor. Powieści się nie opowiada¹².

Dla filozofa, dla którego elementem kluczowym było doświadczanie sztuki *in statu nascendi* rozwój druku i prywatyzacja poznawania opowieści oznaczała początek przekształceń kulturowych, których odpowiednikiem w obrębie sztuk wizualnych będzie wynalezienie fotografii, a następnie ożywienie jej w medium filmowym. Utrata kontaktu z materialnym dziełem lub obecnością artysty związana z reprodukowalnością techniczną dzieła sztuki określać będzie przemianę, którą Benjamin określił jako zanik aury u progu XX wieku. W swoim słynnym eseju, do dziś uznawanym za ważny punkt odniesienia dla kulturoznawców i filmoznawców, pisał:

Technika reprodukcji, można to ująć ogólnie, wyrzywa reprodukowane z dziedziny tradycji. Ponieważ zostaje ono powielone w reprodukcji i na miejscu jego wyjątkowego występowania pojawia się w formie masowej. Pozwalając zaś reprodukcji wychodzić naprzeciw widzowi w jego aktualnej sytuacji, aktualizuje reprodukowanie. Oba te procesy prowadzą do potężnego wstrząśnięcia tym, co przekazywane – do wstrząśnięcia tradycją, które jest odwrotną stroną współczesnego kryzysu i odnowienia ludzkości. Są one jak najściślej związane z ruchami masowymi naszych dni. Ich najpotężniejszym agentem jest film. Jego znaczenie społeczne, nawet w swej najbardziej pozytywnej formie i właśnie w niej, jest nie do pomyślenia bez jego aspektu destrukcyjnego katartycznego: likwidacji wartości tradycji w dziedzictwie kulturowym¹³.

Myśl o kinie, które mimo ambicji adaptowania przyczynia się do procesu gubienia wagi kapitału kulturowego, to punkt odniesienia, ale nie punkt zobowiązujący. Jak pisała Laura U. Marks

¹¹Zob. m.in. cytowany wyżej tom zbiorowy *Jane Campion's „The Piano”*. W Polsce jedną z pierwszych akademickich interpretacji autorstwa Elżbiety Ostrowskiej znaleźć można w tomie *Sztuka interpretacji klasycznych i współczesnych dzieł filmowych* (Łódź: Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, 1995).

¹²Ryszard Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997), 199–200.

¹³Walter Benjamin, „Dzieło sztuki w okresie jego reprodukowalności technicznej”, w Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2011), 27–28.

film lub video można uznać za posiadające aurę, gdyż jest to materialny artefakt obiektu, któremu daje świadectwo. Dlatego można powiedzieć, że kino działa jak fetysz w antropologicznym sensie opisanym przez Williama Pietza: przedmiot, którego moc do reprezentowania czegoś pochodzi z przywileju wcześniejszego kontaktu z tym czymś¹⁴.

Fortepian, w którym tytułowy instrument nosi wszelkie znamiona fetyszu, fikcyjność przedstawionej historii zasadniczo mogłaby osłabiać jego aurę – Marks w swych badaniach kina odczuwalnego również dotykaniem skupia się wszak przede wszystkim na dokumentach lub produkcjach z pogranicza fikcji i dokumentalnej rejestracji. Tu jednak pojawia się kwestia intertekstualnej sieci, w którą autorka wplata swą opowieść.

Podziwiam wrażliwość Dickinson i Brontë, którą wnoszą w swe dzieła i którą dają światu. Obie były samotnicami i trzymały się tej wrażliwości, płacąc za to każda swoją cenę. W pewien sposób czuję się jak szarlatan, bo mogę żyć wesołe życie, jako że jestem dość towarzyska. Wykorzystuję i wkładam ich ciężką pracę w bardziej popularną i akceptowalną formę; i czasem czuję się winna, myśląc, że to wykorzystanie jakoś kazi ich czystą mądrość¹⁵.

Trop deprecjacji współczesności względem „złotego wieku XIX” z jednej strony zachęcałby do przywołania Georga Steinera i jego kulturowych diagnoz dotyczących współczesności. Jednak fakt, że „wina”, którą odczuwa autorka jest jedynie chwilowa, pozwala myśleć inaczej o tym adaptowaniu myśli ważnych dla siebie pisarek. W kontekście wyrażonego pokrewieństwa i jednoczesnej niepewności autorskiej *Campion* można raz jeszcze postawić pytanie o możliwości rezurekcji auratyczności jako podskórnej ambicji wszystkich tych, którzy historie swe osadzają w kontekście przeszłej kultury i tworzenia opowieści usiłujących wyrazić „realną obecność” minionego; nawet jeśli narzędziem tegoż jest interpretacyjna spekulacja nad echem doświadczeń zapisanymi w literaturze – intertekstualna gra. Gdy motywem artystycznego przedsięwzięcia staje się skupiony namysł nad przeszłością, którą dzięki pamiętkom i zapisanym wspomnieniom można sobie wyobrazić, to, co pozornie utracone bezpowrotnie, może stać się przedmiotem estetycznej negocjacji.

Adaptowanie czasu bezpowrotnie straconego, dostrajanie jego wizji do możliwości poznawczych współczesnego odbiorcy, skonfrontowanie tegoż z porządkiem odległym w czasie, to punkt wyjścia do aranżowania materialnych znaków przeszłości w celu lepszego pojęcia wspólnoty horyzontów, jaka połączyć może współczesnych z minionymi. Ambicja uchwycenia aury czasów działa pod prąd przemian, które do utraty aury przez dzieła sztuki, w ujęciu Benjamina, prowadzą. Duch czasów również post-auratycznych łączy się nierozzerwalnie z nadzieją ewokacji obecności. Paradoksalnie zatem – reprodukowalność dzieła i brak kontroli nad ostatecznym jego wykonaniem wymuszają o wiele bardziej skupioną reżyserię, pozwalającą stworzyć coś, co pulą swych znaczeń dorówna sile artefaktu, który „naprawdę” zrodziłaby przeszłość. Fakt, że tym, co adaptowane, nie jest konkretny tekst, a raczej synergia szeregu lekturowych doświadczeń, które ubrane zostają w fabułę pokrewną tym, generowanym przez

¹⁴Laura U. Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* (Durham: Duke University Press, 2000), 20–21.

¹⁵*Jane Campion Interviews*, 116.

epokę, ale jednak odrębną, nakładać się tu może zwłaszcza na efektywność kolektywnych działań artystycznych (filmu, komiksu, teatru...), gdzie wypadkowa wielu energii twórczych prowadzi do powstania jednego (mniej lub bardziej spójnego) utworu.

Fortepian zaczyna się, przypomnieć warto, od dysonansu percepcyjnego. Widzowi zająć może chwilę, by zorientować się, że pierwsze spojrzenie, jakie rzuca na świat przedstawiony to spojrzenie przez palce. Patrzy bohaterka i patrzy widz... razem z nią, dzięki niej. W jakimś więc sensie także z niepokojem i obawą (zasłanianie twarzy, niepatrzenie jako wyraz lęku), w jakimś z intencją zaproszenia do zabawy (w chowanego). „Głos, który słyszycie – mówi zza kadru dziecko – nie jest głosem, którym mówię. To mój głos wewnętrzny” [F. 00:01:15]. Ta wypowiedź to też siedlisko paradoksów. Postać, która odcina się od świata na tyle sposobów, jednocześnie chce o sobie opowiedzieć. Pozycja wyjściowa Ady – niby dziecka skulonego pod drzewem – niesie w sobie równie wiele symbolicznych treści, co jej przybycie na plażę i oczekiwanie na los, który został napisany przez kogoś innego. Jednocześnie już na plaży właśnie, we wspólnym czuwaniu kobiety i jej córki, ujęta zostaje estetyczna nadzieja, ukazana w zjawiskowej plamce światła, jaką tworzy prowizoryczny namiot-lampion odcinający się na tle zmierzchu. On skupia uwagę i pozostaje w pamięci, wyróżnia się niby fortepian wyniesiony z morza i pozostawiony na pustej plaży.

Campion zmusza widza, by w tych pierwszych scenach doświadczył całego spektrum emocji: wraz z Adą ciekawsko patrzy przez palce na córkę uczącą się jazdy na kucyku, obok niej kuli się pod surowym spojrzeniem gospodyni w domu jej ojca, które ucina grę na pianinie, obok niej i jej córki może wzdygnąć się, gdy obserwuje z jednej strony wymiotujące dziecko, z drugiej, jak marynarze wspólnie oddają mocz na plaży... Kinowy obraz i dźwięk współdziałają w spektaklu, zmierzającym do fizycznego wymiaru obu doświadczeń, zarysowania horyzontu również rzeczy wstrętnych, które są ważnymi etapami na trasie tej wyprawy. Tak jak pisała Carol Jacobs w jednej z pierwszych akademickich reakcji na nagrodzoną produkcję: „to jest film, który nalega na nas, byśmy zobaczyli. Jak pies znęcony spod werandy podczas ciężkiej burzy, nie możemy się nie zamoczyć”¹⁶. Z jednej strony haptyczność sugerowanego tu doświadczenia estetycznego można strywializować, z drugiej jednak polityczność filmu *Campion* pozwala na specyficzne metafory sugerujące zaangażowanie po stronie widza. Na zmysł dotyku *Campion* oddziałuje od pierwszego ujęcia, pokazując świat, który w synergii z dotykiem pozwala się opowiedzieć, a może i – odtworzyć – z ducha realistycznej mimesis i romantycznej ewokacji.

Za konsekwencję gry palców przesłaniających światło w pierwszych ujęciach filmu można uznać chwile, gdy dotykają klawiszy fortepianu, przestrzeni dawnych (z ojcem Flory) i bieżących (z George'em) zbliżeń. Zmysłowe interakcje poczynają się u *Campion* w detalu, zbliżeniu; te spełnione, ale też te, które nacechowane są rozczarowaniem. Przykładem może być choćby znakomita scena, w której Stewart dzieli się przy herbacie z ciotką Morag wątpliwościami co do stanu psychicznego swej żony po tym, jak przyłapała ją na „grze” na blacie kuchennym. Dys-

¹⁶Carol Jacobs, „Playing Jane Campion’s Piano: Politically”, *MLN* vol. 109, nr 5 (1994): 759.

kretna rozmowa prowadzona przy innych (w tym przy Bainsie, który przysłuchuje się z nad swojej filiżanki) łączy się z jednej strony z delikatną grą przedmiotów, które łagodzą niepokój (wachlarz, herbata), z drugiej są elementami maskowania obawy przed szaleństwem. Dwa ważkie ujęcia blisko finału tej sceny to zbliżenie na pokazywaną przez pryzmat nerwowego drgającego wachlarza dłoń Morag przyłożoną do jej serca i filiżankę Alisdaira'a, pokazaną z góry (z jego pochylonej perspektywy). Gdy miesza mleko, mówi: „Można przecież uznać i ciszę za coś dobrego”, wyrażając za chwile nadzieję, że z czasem jego żona okaże mu więcej czułości [F. 00:28:15]. Obawa Stewarta przed szaleństwem jest po części lękiem Lintona o Katarzynę, której nic nie jest w stanie powstrzymać przed wychyleniem się w noc ku Wichrowym Wzgórzom i Heathcliffowi. Jest też odegraniem kulturowej przemocy, o której w jednym z wyróżnionych przez Campion wierszy mówiła:

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 –¹⁷.

„Zrozumienia błysk” w przekładzie Stanisława Barańczaka zastępuje „a discerning Eye” – bystre oko; fakt, na który warto zwrócić uwagę w kontekście myślenia o kinie jako wcieleniu duchowych diagnoz poetki wschodzącej nowoczesności. Uważność spojrzenia to klucz do odnalezienia się w świecie bohaterów *Fortepianu*, w świecie urządzanym przez Campion. „Salonowa narada” określa kategorie, które przyjąć lub odrzucić musi Ada, ale oczywiście jest od samego początku, że nie jest ona z tego świata, że kategorie jej męża, zostawiającego fortepian na plaży, nie są tymi jej. Podejrzenie „upośledzenia umysłowego” w obliczu sygnalizowanej potrzeby instrumentu jest naturalną diagnozą w przestrzeni kolonialnego domostwa. Fakt, że muzyka to język, w którym Ada komunikuje swoje nastroje, objawi się rozmówczyni Stewarta, starej Morag, do pewnego stopnia nieco później, gdy wyrazi przed Nessie swoje odczucia związane z „wnikającą w człowieka” muzyką. I to jednak będzie miało charakter wykroczenia w świecie, w którym sztuka jest i ma pozostać jedynie dystrakcją i rozrywką.

W scenie narady nad stanem psychicznym Ady, w której wyrażone erotyczne nadzieje Alisdaira'a pozwalają Bainsowi na ukucie jego planu o przejęciu fortepianu i zaskarżeniu tym samym uwagi niezwyklej kobiety, Campion zapowiada wiele romantycznych (szalonych) przewartościowań. Przedmioty wszak w takim ujęciu komunikują emocje, lęki i nadzieje bohaterów – drżą wraz z nimi, odzwierciedlając niepewność, która ich toczy¹⁸. Gdy po cięciu

¹⁷Dickinson, *Selected Poems*, 111.

¹⁸Jest to ciekawy szereg, gdyż kolonialna przestrzeń tego silącego się na elegancję „salonu” wyraża się poprzez tradycyjnie salonowe przedmioty – wachlarz, serwis do herbaty, meble... To, o czym rozmawiają bohaterowie, domniemane zaburzenie Ady, łączy się jednak też z przedmiotem „salonowym”, fortepianem. Instrument ten jednak przez fakt swej nieporęczności ma pozostać w dziczy. Dyskwalifikacja Ady dokonuje się pomimo jej potencjalnego powinowactwa z tym, do czego koloniści chcieliby aspirować.

montażowym u kresu sceny spadnie siekiera, rozpoczynając swoją drogę od zwykłego przedmiotu codziennego użytku, przez symbol kary za ciekawość i wiarołomstwo w inscenizacji baśni o Sinobrodym aż po realne narzędzie kary wymierzonej Adzie za jej przewiny, *Campion* rozstawione będzie miała wszystkie elementy na szachownicy swojego dramatu, w którym ludzie i przedmioty odgrywają momentami równorzędną rolę. *Fortepian* to jeden z tych filmów, w których, jak pisała Marks, „haptyczne obrazy zachęcają do bardziej ucieleśnionego i multisensorycznego związku z obrazem”, gdyż „połączenie widzialnego z dźwiękiem, ruchami kamery i montażem wywołuje zmysłowe efekty”¹⁹.

Tu wrócić warto do Benjamin, którego przemianowanie teorii dokonane przez Marks pozwala na inne spojrzenie na przedmioty zreprodukowane przez kino. Choć oderwane od swojego czasu, ich kulturowa autentyczność i zdolność oznaczania przeszłości (zwłaszcza wspólnotowej) nie musi być zażegnana. Wspólną przestrzeń w obrębie każdej epoki może być codzienność i zwyczajność, którą podszyta bywa i najbardziej spektakularna epika. Różanowski zauważał:

Benjamin lubił tajemnicę, ale fascynowały go jednocześnie najbardziej niepozorne detale, zwyczajne przedmioty należące do codziennego świata. Był to nie tyle przejaw osobistej skłonności, ile metody, z pomocą której miał nadzieję z jednej strony przedstawić nagłą przemianę wnętrza przestrzeni w jego stronę zewnętrzną, z drugiej zaś przedstawić to, co wydaje się znane, pospolite i swojskie, jako faktycznie nierozpoznane albo rozpoznane w sposób fałszywy²⁰.

Co ważne – nowozelandzka przygoda Ady jest drogą od wnętrza (głosu utajonego, zapośredniczonego) ku temu, co na zewnątrz; z głębi „duszy”, czymkolwiek by ona była, utaknej z symbolicznych obrazów początku widz zmierza ku zmysłowemu przeżywaniu rzeczywistości, od błota, w którym trudno się nie zapaść, po ekstazę miłosną i nagie ciało drugiego człowieka. Miłość, którą sprowokuje (to lepsze słowo niż „obudzi”) w niej Baines, wyrasta z tego, co zmysłowe właśnie; droga do tajemnicy Ady – być może ustala to bohater już podczas wspólnej z Adą i Florą wyprawy na plażę – wiedzie przez jej skórę, dotknięcie, które odczuwalne jest na najmniejszym już jej skrawku, odsłoniętym przez bezwstydną pończochę. Romantyczne tropy miłości zostają tu skomplikowane przez odkrywane w wieku XIX biologiczne wymiary przeżywania świata przez człowieka. I choć „antymieszkańskość”, „dzikość” pogardzanego za swe bratanie się z Maorysami Bainesa jako kochanka jest tu elementem konwencjonalnym ówczesnych romansów – trop wykorzystany też przez Emily Brontë w niezmiennie ważnych *Wichrowych Wzgórzach*²¹ – to jednak jego sposób na zbudowanie kanału porozumienia z kobietą, którą chce zdobyć, poświadcza wrażliwość i szczególne powinowactwo „myśliwego” z „ofiarą”. Przemieszczająca się między dwoma domami bohaterka, niby w powieści Brontë, musi ostatecznie odkryć siebie. W narcystycznej scenie zatopienia się we własne oblicze w lustrze, które całuje, dopełnia przebudzenia i jednocześnie rozpoznaje siebie. Tak jak wcześniej zrobił to jej kochanek.

¹⁹Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, 172.

²⁰Różanowski, *Pasaże Waltera Benjamin. Studium myśli*, 216–217.

²¹Zob. Carmen Pérez Riu, „Two Gothic Feminist Texts: Emily Brontë’s *Wuthering Heights* and the film, *The Piano*, by Jane Campion”, *Atlantis* vol. XXII, nr 1 (2000): 163–173.

Czyniąc tę historię o miłosnym podboju z jednej strony przedsięwzięciem, które jak w powieści Brontë pozostaje w silnym związku z ekonomicznymi realiami wspólnoty, w której się rozgrywa, z drugiej zaś relacją, gdzie zrozumienie dla nośników uczuć i wartości ma ogromne znaczenie, *Campion* pozwala przełożyć swoją adaptację ducha połowy XIX wieku również na poziom namysłu nad regułami opowiadania. Uwagi Niklasa Luhmana o kodowaniu miłości przełożyć się mogą na zrozumienie, jak wykorzystanie powieściowych i poetyckich kodów wrażliwości dziewiętnastowiecznej pozwala stworzyć auraptację – opowieść z dawnych czasów, której wtedy nie było:

Funkcją miłości jako medium komunikacji jest umożliwienie tego, co skądinąd nieprawdopodobne. W języku potocznym funkcja ta zostaje zaszyfrowana jako „rozumienie”, daje o sobie znać tam, gdzie mowa o pragnieniu zrozumienia i gdzie skarga na brak zrozumienia każe wykroczyć poza granice tego, co bezpośrednio możliwe. Skoro zaś podejmowane są próby takiego wykraczania poza elementy prostej obserwacji, to rozumiały stają się, dlaczego ostatecznie odrzucone zostają wszystkie obiektywne, uogólnione wyznaczniki miłości, jak zasługa, uroda, cnota, a zasada umożliwiająca to, co mało prawdopodobne, jest coraz bardziej personalizowana. Medium posługuje się osobą. Trzeba ją znać tak dobrze, jak to tylko możliwe, aby uchwycić lub chociażby przypuścić, co stanowi jej świat własny i co funkcjonuje jako schemat porównawczy²².

Luhmann zaznacza jednocześnie, że desubstancjalizacja podmiotu w wieku XVIII sprawia, że „Innego trzeba ujmować w doniesieniu do funkcjonującego dlań otoczenia i dla siebie samego”²³. Ta zmiana, którą w kostiumie romansu opowiada także *Fortepian*, przekłada się na definiowanie porozumienia estetycznego, jakie proponuje *Campion* w swoim filmie. Jeśli zagadnienie medialności ujmowane w filmie przez pryzmat sfetyzowanego instrumentu nałożyć na Benjaminowską obawę o depersonalizację relacji ze sztuką u progu XX wieku, można zasugerować, że opowieść o Adzie, tematyzując między innymi problem komunikacji, daje szansę na skryształizowanie przypadku nowego typu doświadczenia estetycznego zasadzającego swą rację na podjętej próbie odtworzeniu więzi z (wydawałoby się) utraconymi formułami wrażliwości.

Rozwinięciem tego są wymieniane przez bohaterów i z samymi sobą (w lustrze) spojrzenia bohaterki i bohaterów. Wykorzystany przez *Campion* motyw ślubnej fotografii i towarzyszące mu przymiarki sukni wskazuje na dziewiętnastowieczną kulturę spektaklu; patrzenie na siebie bohaterów ujmuje ich doświadczenia w ramy nowych sposobów postrzegania człowieka rodzących się w XIX wieku. Brak ceremonii, jak sugeruje jedna z postaci, można sobie zrekompensować, choćby po części wspólną fotografią. Kontrapunktem dla tego stwierdzenia jest jednak smutek spojrzenia widzącej swe odbicie w lustrze ubranej w białą suknię Ady i jednocześnie drugie spojrzenie, które biegnie od strony lustra: małej Flory, naburmuszonej, złej, pełnej wyrzutów... [F. 00:16:15]. Dziewczynka ma wiele powodów do złości, jednak to na ten ostatecznie wyrażony można zwrócić uwagę – jej niespełnione pragnienie, by być na fotografii, łączy się z potrzebą uwagi, uwagi skupionej na niej właśnie (z tego niezadowolenia wyrośnie też ostatecznie jej bunt przeciw matce i zdrada, której się dopuści). Fotografia, która ma potwierdzić los Ady, cenzuruje obecność dziecka i manipuluje historią, zastępując realne

²²Niklas Luhmann, *Semantyka miłości*, tłum. Jerzy Łoziński, w *Antropologia ciała. Wybór tekstów*, red. Małgorzata Szpakowska (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008), 244.

²³Luhmann, *Semantyka miłości*.

doświadczenie ślubnej ceremonii artefaktem. Jednocześnie jest jednak próbą przypomnienia tych pierwszych portretów, które dla samego Benjamina były jeszcze nosicielami aury mimo dehumanizującego oka obiektywu. *Campion* pokazuje nam jednak oko, które patrzy przez obiektyw, tworząc sytuację, która rozwinięta pozwala zupełnie myśleć o zapośredniczonym doświadczeniu ujętym przez reprodukowalne dzieło sztuki. U jego źródeł leży możliwość rozpoznania, poczucie sytuacji, która udzielona zostaje patrzącemu (w miejsce fotografa) widzowi, nagle obecnemu tuż obok, na granicy montażowego przejścia. Tu też, jak ów pies z metafory recepcji ukutej przez Jacobs, widz ma odczuć dyskomfort bycia wystawionym na deszcz łączący się z niechęcią Ady, by być tam w ogóle: w Nowej Zelandii, przed domem Stewarta, w błocie, w ulewie, przed obiektywem...

Druga połowa XIX wieku to początek przemian w myśleniu o obiektywizmie doświadczenia wzrokowego²⁴. Kontekst dla przywoływanej perspektywy Benjamina budują odkrycia na gruncie psychologii widzenia rozwijane w ostatnich dekadach długiego stulecia. Wyczerpanie się dotychczasowych modeli epistemologicznych przełoży się na filozoficzne koncepcje podmiotu oraz mającej ambicje odzwierciedlenia jego doświadczeń sztuki. Jak pisała Dorota Łuczak:

załamanie się gwarancji apriorycznej jedności poznawczej świata wiąże się z pojawieniem przygodnej i psychologicznej zdolności syntezy i kojarzenia. Oznacza to, że apodyktyczne postrzeganie całości świata zastępują zmienne stosunki sił wymykających się kontroli podmiotu²⁵.

Tego rodzaju rozbudzone żywoły *Campion* pokazuje dyskretnie. Scena, w której Ada wychodzi z domu, po tym jak Alisdair prosi o zagranie „jakiejś piosenki” albo „gigi”, kamera pokazuje ją przez okno, snującą się po błotnym podwórku. Następne ujęcie to najazd na plecy bohaterki i jej złożone z tyłu ręce oraz, ostatecznie, tył głowy, przez który widz jakoby przenika do obrazu cichego, szumiącego lekko pod naporem wiatru lasu [F. 01:07:37]. Alisdair nie rozumie kobiety, która odmawia traktowania fortepianu jako narzędzia jego rozrywki; to, czym instrument się stał w minionych tygodniach, to, jakie znaczenia niósł dla niej wcześniej, sprawia, że prośba męża jest swoistą profanacją... Ona wymyka się roli, którą chce się jej przypisać, ucieka na granicę buszu, tu być może, jeśli poszukać interpretacyjnie wsparcia w poezji Dickinson, odnajduje więź z inaczej nieobecnym w *Fortepianie Absolutem*. Postawa muzycznej maestrii, nałożona na protetyczny dla Ady charakter fortepianu, pozwala się być może odkryć dzięki ostatniemu dwuwiersowi wiersza *On gmera w twojej Duszy*:

On gmera w twojej Duszy
Jak Muzyk – co trąca dla próby

²⁴ „Jesteśmy dzisiaj w pełni świadomi, że fotografia nie jest neutralną rejestracją widzialnego, ale wytworem urządzenia wymyślnego specjalnie do wizualnego utrwalania i porządkowania pewnych aspektów – i tylko pewnych aspektów – świata zewnętrznego. Ponadto operator dokonuje wyborów i podejmuje wiele decyzji (dotyczących motywu, kadrowania, optyki, emulsji fotograficznej, czasu pozowania, nie wspominając o tym wszystkim, co dotyczy odbitek), od których zależy obraz fotograficzny. W momencie pojawienia się fotografii widziano w niej niekwestionowane ukazanie tego, co jest, pozytywnej prawdy. Fotografia i jej szczególny sposób przedstawiania cieszyły się bezwarunkowym zaufaniem”. Henri Zerner, „Spojrzenie artystów”, w *Historia ciała. T. 2. Od rewolucji do I wojny światowej*, red. Alain Corbin, tłum. Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2013), 99.

²⁵ Dorota Łuczak, *Foto-oko. Wizja fotograficzna wokół okulocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku* (Kraków: Universitas, 2018), 136–137.

Klawisze – nim Muzyką spadnie –
 Stopniowo ogłuszać lubi –
 Przygotowuje twą kruchą
 Naturę – na Cios z Eteru –
 Słabszym Młotem – słyszalnym wpierw z dała –
 Potem bliżej – i Wtedy dopiero –
 Tak wolno, że Dech zdąży zamrzeć –
 Mózg kipiący – ostygnąć – przez powietrze
 Spuści – Jeden – monarszy – Piorun –
 Który Duszę z nagiej skóry obedrze –

Gdy Wiatr bierze Las w swoje Łapy –
 Wszechświat trwa nieruchomo – bezwietrznie –²⁶.

Naturalistyczne, zmysłowe żywioły, które biorą Adę w posiadanie, łączą się tu z harmonijnym zawieszeniem – ekstazy? orgazmu? Nagość ciała w filmie *Campion*, nagość pozyskiwana, nagość strzeżona i oddawana nie temu, któremu jest należna, przywołuje kluczowe mity miłosne zachodniej tradycji, jednocześnie zdradzając wyrachowanie twórców, pozwalających im uwieść przede wszystkim widza. Protetyczny charakter fortepianu jako głosu u źródeł opowieści i faktyczna proteza, w którą Baines w jej życiu „pośmiertnym” zaopatrza Adę, dopełniają listę tematycznych fascynacji dziewiętnastowiecznych fikcji o nadawaniu zmysłowej formy ulotnym marzeniom. Jak pisał Antoine de Becque:

właściwością kina jest nagrywanie ciał i opowiadanie za ich pomocą historii, co oznacza czynienie ich chorymi, monstualnymi oraz – niekiedy równocześnie – niezwykle przyjemnymi i pociągającymi. Surowy zapis, podobnie jak umieszczenie w fikcji, polega na tej chorobie i jej urodzie, które przyjmują postać przerażającego oszpecaenia lub idealnego przeobrażenia. Frankenstein w pewnym sensie ma się do fikcji filmowej, jak *Oblany ogrodnik* do migawek z życia braci Lumière: przygoda cielesna, która budzi historię. Twórcy kina jarmarcznego pojęli to bardzo wcześnie, jeszcze przed wielkimi producentami kina niemego: gapie przychodzą oglądać ciało na ekranie, toteż jeżeli to możliwe, powinno ono być dziwne, przerażające, imponujące, wspaniałe, perwersyjne, rozkoszne. To relacja bezpośrednia i zarazem obowiązkowa: ciało eksponowane w kinie jest pierwszym śladem wiary w spektakl, a zarazem miejscem, w którym spektakularność ujawnia się przede wszystkim²⁷.

To, że z dzisiejszej perspektywy chce się polemizować z oderwaniem od romantycznych źródeł obecności, jakie, w myśl diagnozy Benjamina, oznaczało to dla sztuki, wyrasta z doświadczenia kina o ileż bardziej zmysłowego i dotykającego. Proces adaptowania właściwy ponowoczesnej kulturze łączy się z chęcią przewartościowania i tych fetyszystycznych poczuciu autora *Pasaży*. Wyrasta też z ducha tego ostatniego *fin-de-siècle'u* i momentu, w którym proces przerabiania i adaptowania zyskuje, jak pokazywała między innymi Julie Sanders, „specyficzny rytm i znaczenie”. Stało się to „w następstwie postmodernistycznej teorii późnego wieku dwudziestego,

²⁶Dickinson, *Selected Poems*, 73.

²⁷Antoine de Baecque, „Ekrany. Ciało w kinie”, w *Historia ciała. Tom 3. Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. Jean-Jacques Courtine, tłum. Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014), 349–350.

która uczyniła nas stale świadomymi procesu interwencji i interpretacji związanego z każdą relacją lub uwikłaniem się w istniejący wcześniej tekst²⁸. Jednocześnie jednak pogodziło z re-negocjacją dotyczącą potrzeby podmiotowości w dziele sztuki, ludzkiego pierwiastka, namacalności... Te dwie tendencje finału wieku XX dla „nowych Wiktorian” *Fortepian* spełnił doskonale:

Poczawszy od tytułu po sfetyszyzowany przedmiot z tytułu, od niedającej spokoju, momentami przytłaczającej ścieżki dźwiękowej do wskazania na stłumioną mowę, dźwięk i jego brak nasycają *Fortepian* surreálną aurą emocjonalnej intensywności. Solowe wykonania utworów na pianinie przez Holly Hunter uderzają z równą mocą co jej zdolność do przekazania tak szerokiego spektrum emocji w całkowitej ciszy. Tak jak jej postaci, Ady, [...] niemota, obecność ewokacyjnych „naturalnych” dźwięków funkcjonuje niemalże jako osoba – fale oceanu uderzające o nagie wybrzeże, nieprzerwany deszcz uderzający w dachy, egzotyczne ptaki nawołujące przez gęsty las niby kontrpunkt dla braku ludzkiej konwersacji. Podobnie poleganie *Campion* na akcie patrzenia jako zabiegu kinematograficznym oznacza zarówno świadomość czegoś, jak i odmowę poznawania, to, co może być zobaczone, i to, czego zobaczyć nie wolno. Percepcja zatem zdaje się funkcjonować jako wizualna ontologia filmu, paralelnie do jego nieustępliwie emocjonującej ścieżki dźwiękowej²⁹.

Słowo „aura” użyte przez badaczkę nie konotuje tu znaczenia Benjaminowskiego. Ale dzięki teoretycznemu przewartościowaniu dokonanemu przez Marks można przyłożyć do feerii znaczeń opisanych powyżej myśl o odkrywaniu doświadczeń w fabule nasyconej symbolicznymi artefaktami rozpiętymi na tkance intertekstów z minionych form kultury. „Auratyczny charakter rzeczy – pisze Marks – to ich zdolność nie tyle do wskrzeszania wspomnień jednostki, ale zawarcia w sobie historii społeczeństwa we fragmentarycznej formie”³⁰.

Wskazana zależność między obrazem i dźwiękiem jako sferami percepcji budującymi wrażenie w filmie *Campion* na zasadzie przededefiniowania sposobów, w jaki splatają się te wymiary w życiu, pozwala szukać w takich interpretowanych założeniach doświadczenia estetyczno-filmowego fundamentu przywołania anachronicznych z perspektywy autora *Dzieła sztuki w dobie jego reprodukowalności technicznej* sposobów przeżywania utworów artystycznych. Spojrzenie widza w interakcji z postaciami i przestrzeniami auraptacji w idealnym scenariuszu reaktywuje za pomocą medium, które wyjściowo miało przynieść ze sobą zanik aury, elementy doświadczenia estetycznego wyczytane z epoki przejściowej, jaką był XIX wiek. Samoświadomość epoki pozwala twórcom symbolicznie rekonstruować, grając tematami w obrębie technicznych możliwości nowych mediów, intensywne wrażenie obecności. Zbliżenia na detale w filmie *Campion* obok świadomego wykorzystania elementów ówczesnej kultury, na które uwrażliwiają ją dzieła autorek takich jak Dickinson czy Brontë, dodatkowo w połączeniu z historią bohaterki, wkraczającej (na wszystkich płaszczyznach) w nowy, egzotyczny dla niej świat, budują strukturę napięć właściwą odkrywaniu tego, co długo pozostawało utajone, a po przeszło stu latach przez (re)konstrukcję fabuł nieziszczonych ma szansę otworzyć wrota do XIX stulecia.

²⁸Julie Sanders, *Adaptation and appropriation* (Abington–New York: Routledge, 2006), 148.

²⁹Reshela du Puis, „Romanticizing Colonialism. Power and Pleasure in Jane Campion’s *The Piano*”, *The Contemporary Pacific* vol. 8, nr 1 (1996): 57.

³⁰Marks, *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, 120.

Bibliografia

- Baecque, Antoine de. „Ekrany. Ciało w kinie”. W *Historia ciała. Tom 3. Różne spojrzenia. Wiek XX*. Zredagowane przez Jean-Jacques Courtine. Przetłumaczone przez Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński, 347–367. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014.
- Benjamin, Walter. *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*. Przetłumaczone przez Robert Reszke. Warszawa: KR, 2011.
- Bologne, Jean Claude. *Historia uwodzenia. Od Antyku do dziś*. Przetłumaczone przez Katarzyna Marczevska. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2012.
- Bruzzi, Stella. *Undressing Cinema. Clothing and Identity in the Movies*. London: Routledge, 1997
- Dickinson, Emily. *Wiersze wybrane*. Przetłumaczone przez Stanisław Barańczak. Kraków: Znak, 2000.
- Homans, Margaret. *Women Writers and Poetic Identity. Dorothy Wordsworth, Emily Brontë and Emily Dickinson*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.
- Jacobs, Carol. „Playing Jane Campion’s Piano: Politically”. *MLN* vol. 109, nr 5 (1994): 757–785.
- Jane Campion Interviews*. Zredagowane przez Virginia Wright Wexman, Jackson: University Press of Mississippi, 1999.
- Luhmann, Niklas. „Semantyka miłości”. Przetłumaczone przez Jerzy Łoziński. W *Antropologia ciała. Wybór tekstów*. Zredagowane przez Małgorzata Szpakowska, 242–247. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- Łuczak, Dorota. *Foto-oko. Wizja fotograficzna wokół okulocentryzmu w sztuce I połowy XX wieku*. Kraków: Universitas, 2018.
- Margolis, Harriet. „«A Strange Heritage»: From Colonization to Transformation?”. W *Jane Campion’s „The Piano”*. Zredagowane przez Harriet Margolis, 1–41. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Marks, Laura U. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press, 2000.
- Puis, Reshela du. „Romanticizing Colonialism. Power and Pleasure in Jane Campion’s *The Piano*”, *The Contemporary Pacific* vol. 8, nr 1 (1996): 51–79.
- Reeves, James. „Preface”. W *Emily Dickinson. Selected Poems*. Zredagowane przez James Reeves, vii–lii. London: Heinemann, 1959.
- Riu, Carmen Pérez. „Two Gothic Feminist Texts: Emily Brontë’s *Wuthering Heights* and the film, *The Piano*, by Jane Campion”. *Atlantis* vol. XXII, nr 1 (2000): 163–173.
- Roux, Jean-Paul. *Kobieta w historii i micie*. Przetłumaczone przez Barbara Szczepańska, Warszawa: Volumen, 2010.
- Różanowski, Ryszard. *Pasaże Waltera Benjamina. Studium myśli*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.
- Sanders, Julie. *Adaptation and appropriation*. Abington–New York: Routledge, 2006.
- Stocks, Kenneth. *Emily Dickinson and the Modern Consciousness*. Houndmills: Macmillan, 1988.
- Wagner-Martin, Linda. *Emily Dickinson. A Literary Life*. London: Palgrave Macmillan, 2013.
- Zerner, Henri. „Spojrzenie artystów”. W *Historia ciała. T. 2. Od rewolucji do I wojny światowej*. Zredagowane przez Alain Corbin. Przetłumaczone przez Krystyna Belaid i Tomasz Stróżyński, 79–108. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2013.

SŁOWA KLUCZOWE:

ADAPTACJA

wiek XIX

materialność

intertekstualność

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą zdefiniowania zjawiska w światowym kinie współczesnym, które wykorzystując nowe sposoby komunikacji w obrębie sztuk wizualnych i ich haptyczności, stara się rekreować nastroje i wrażliwości konotowane z kulturą minionych czasów. *Fortepian Jane Campion*, jako świadectwo zaangażowanej lektury przede wszystkim poezji Emily Dickinson, ale też *Wichrowych Wzgórz* Emily Brontë, staje się tu przykładem fabuły z jednej strony nasyconej perspektywami, motywami i sytuacjami zaczerpniętymi z tych utworów, z drugiej wykorzystuje stylistyczną multisensoryczność kina, by w przedstawionych bohaterach i przedmiotach ich otaczających odtwarzać dynamikę relacji i nastroje znane z przekazów o kulturze połowy XIX wieku. Dzięki temu staje się auraptacją (adaptacją auratyczną; ang. *auraptation* – *auratic adaptation*), adaptacją aury wyczytanej spomiędzy literackich świadectw epoki, przeniesieniem w dzisiejsze czasy i właściwe im media niepowstałej w wieku XIX opowieści.

F E T Y S Z

film i pisanstwo kobiece

*Aleksander Wat***aura****NOTA O AUTORZE:**

Marcin Jauksz – literaturoznawca i filmoznawca, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W 2010 r. obronił rozprawę doktorską *Krytyka dziewiętnastowiecznego rozumu. Źródła i konteksty „Pałuby” Karola Irzykowskiego*, nagrodzoną w Konkursie im. Konrada i Marty Górskich w 2011 r. 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 „Wiek XIX”, „Porównaniach”, „Lampie” i „Polonistyce”.