

Aleksandra Budrewicz

(Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie)

DRUGIE ŻYCIE *DUMY I UPRZEDZENIA*. TENNANT – AUSTEN

Jest prawdą powszechnie znaną, że *Duma i uprzedzenie* stała się „inspiracją dla wielu innych historii”¹, jak też, że „austenmania” w ostatnich latach praktycznie oznacza „rekonfigurację, zabawę z treścią i motywem”².

Stosunek współczesnej powieści Emmy Tennant do jej literackiego pierwowzoru (Jane Austen) jest na tyle intrygujący, że stał się przedmiotem rozważań jurystów specjalizujących się w prawie autorskim. Prawnicy przyjęli pojęcie kontynuacji (*Pemberly* wobec *Dumy i uprzedzenia*) oraz „kontynuacji kontynuacji” (*Niedobra na para* wobec *Pemberly*). „Kontynuacja kontynuacji” – zgodnie z opinią prawniczą – rozmywa dzieło macierzyste, „przesuwając punkt odniesienia czytelnika z autorki oryginału (Austen) na kontynuatorkę”³. W obu wypadkach punktem wyjścia były więc kontynuacje, skoro rozwijają dzieła ukończone i zamknięte; są zamknięte strukturalnie, ale niewątpliwie otwarte na nowe eksploracje interpretacyjne. Wymienione powieści Emmy Tennant można traktować jako postfiguracje, „powtarzanie reinterpretujące”, które jest potwierdzeniem „przenikliwości psychologicznej Jane Austen”⁴. Stanowisko wobec przypadku kontynuacji, które proponują komentarze do prawa autorskiego, jest oparte na teoretycznoliterackiej kategorii „konkretyzacji” (niekonkretnej i dającej czytelnikowi wręcz nieograniczone prawa indywidualnego dookreślenia utworu) oraz teoretycznoliterackiego pojęcia „dzieła zamkniętego”⁵. Jednak problem „zamknięte – otwarte” (szczególnie wobec lektury prac Umberto Eco⁶) jest niedyskusyjny tylko w wypadkach

¹ M. Olszewska, „*Duma i uprzedzenie*” *Jane Austen: historia Lizzy*, w: *Od Jane Austen do Iana McEwana. Adaptacje literatury brytyjskiej*, red. Alicja Helman, Bartosz Kazana, Warszawa: Fundacja Kino 2011, s. 61.

² Ibidem, s. 50.

³ Małgorzata Stępień, *Kontrowersyjna twórczość: opracowanie, kontynuacja, rekonstrukcja*, „Środkowoeuropejskie Studia Polityczne” 2009, nr 1–2, s. 318.

⁴ Agnieszka Fulińska, *Mit, naśladowanie i „postfiguracja”*. *Propozycja kategorii opisu współczesnej kultury popularnej*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 295. Studia literaturoznawcze i kulturoznawcze o utworach odwołujących się do Jane Austen operują również tradycyjnymi pojęciami „adaptacja” i „trawestacja”. Por. Aneta Kliszcz, „*Lizzie Bennet Diaries*” – *Austen doby konwergencji*, w: *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. Wioletta Hajduk-Gawron, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2015, s. 63.

⁵ Małgorzata Stępień, *Kontrowersyjna twórczość*, s. 316.

⁶ Umberto Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. Jadwiga Gałuszka i in., Warszawa: Czytelnik 1994.

uznania, że „wyłączną sferą kompozycji” jest świat przedstawiony (nie „dzieło literackie jako takie”, a jedynie składnik dzieła)⁷. Zasadne jest rozpatrywanie „otwartości interpretacyjnej” dzieła i nie ma wątpliwości, że istnieje „otwartość adaptacyjna”⁸ utworu (np. dramat jest tworzony od razu z przeznaczeniem wystawienia go jako widowiska). Prawnicze rozumienie kontynuacji dzieła zamkniętego podnosi fakt powstania nowego wytworu, będącego twórczością inspirowaną albo opracowaniem. Austen i jej kontynuatorki mogą odpowiedzieć specjalistom od prawa autorskiego argumenty przemawiające za koniecznością rewizji rozłączności pojęć „otwarte – zamknięte” jako kryterium różnicującego „współtwórczość” i „opracowanie”⁹.

Austen zamknęła *Dumę i uprzedzenie* pod względem fabularnym, lecz czytelniczcy wciąż chyba nie odczuwają pełnej satysfakcji z poznania burzliwych losów bohaterek. Etap panieństwa skończył się dla trzech siostr. Kitty i Mary, najmłodsze córki państwa Bennetów, reprezentują dwa modele osobowości ludzi nieprzystosowanych społecznie: pierwsza zdaje się być lustrem niemądrej i próżnej matki, druga zaś uciekającego od wyzwań rzeczywistości w świat książek ojca. Obie „pozostają na końcu powieści z niespełnionym pragnieniem zamęścia”¹⁰. Kitty „z wielką dla siebie korzyścią” jest poddawana wychowawczemu wpływowi „wytwornego towarzystwa”, skutkiem czego staje się „mniej denerwująca, mniej głupia i płytką”¹¹, natomiast Mary zmienia „tryb życia”, nie musi kryć się w bibliotece, aby nie doznawać przykrości wynikających z „porównywania własnej urody z urodą siostr”¹². Dziewczyny zmieniają się i przygotowują do nowego życia fabularnego, które nigdy nie nastąpi. Od dwustu lat, znieruchomiłe, czekają na autora, który obudziłby je do literackiego życia. Być może Austen nie miała pomysłu na przedstawienie trajektorii ich losów i być może celowo włączyła tu niedopowiedzenie jako zachętę do dyskusji nad systemem wychowania dziewcząt. Lecz niewątpliwie status żony uznawała za najodpowiedniejszy stan dla kobiety. Tworząc *Dumę i uprzedzenie*, nie zdecydowała się poruszyć tego wątku przy Kitty i Mary, lecz „wydała je za mąż później”. Kitty miała poślubić duchownego, „mieszkającego w pobliżu majątku Darcych”, a Mary wyjść za „urzędnika z biura jej stryja Philipsa. [...] Obydwa małżeństwa, zdaniem Austen, były udane”¹³.

⁷ Andrzej Stoff, „Kompozycja otwarta”?, w: *Kompozycja dzieła literackiego*, red. Andrzej Stoff, Toruń: Wydawnictwo UMK 2004, s. 139.

⁸ Ibidem, s. 150–151.

⁹ Małgorzata Stępień, *Kontrowersyjna twórczość*, s. 315–316. Kategoria „zamknięcia” w rozumieniu jurysdycznym (autorskie zakończenie etapu pracy) napotyka na poważne trudności w przypadku estetyki romantycznej, zakładającej nieciągłość, niedomknięcie i fragmentaryczność jako cechy ontologiczne dzieła. Por. Kazimierz Bartoszyński, *O fragmentach*, w: *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*. Studia, red. Jerzy Ziomek, Janusz Stawiński, Włodzimierz Bolecki, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1992, s. 66–107. Niewątpliwym „opracowaniem” jest np. powieść Emmy Tennant *Eleonora i Marianna: Dalsze losy „Rozważnej i romantycznej”*, w której autorka zastąpiła klasyczną narrację pierwowzoru konwencją listów przesyłanych przez wielu pierwszo- i drugoplanowych bohaterów.

¹⁰ Emma Tennant, *Słowo wstępne*, w: *Pemberley: Dalsze losy bohaterek „Dumy i uprzedzenia”*, przeł. Ewa Pankiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka 1997, s. 5.

¹¹ Jane Austen, *Duma i uprzedzenie*, przeł. Anna Przedpeńska-Trzeciakowska, przekład przejrzany i poprawiony, Warszawa: Hachette Livre Polska 2006, s. 310.

¹² Ibidem, s. 311.

¹³ Karen J. Fowler, *Klub miłośników Jane Austen*, przekład Wojsław Brydak, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2005, s. 236. Informacja jest oparta na wspomnieniach siostrzeńca pisarki Jamesa

Pisarka nie zamknęła powieści i nie rozstała się z jej bohaterkami. Dała im życie dodatkowe, obok fabuły, wyobrazeniowe, potencjalne, wpisane w obręb powieściowej fikcji zręby „możliwych światów”¹⁴, ale istniejące w rzeczywistości pozaliterackiej. Po ukończeniu pracy nad powieścią (autorka pisała ją na przełomie lat 1796/1797, przeprowadziła i przygotowywała do druku w roku 1812¹⁵) „nie przestawała myśleć o swych bohaterach”¹⁶. W liście do Kasandry (siostry) z 24 maja 1813 roku opisała swoje wrażenia z wystawy w Spring Garden:

Mówią, że to niezbyt dobra kolekcja, mnie jednak bardzo się podobała – a szczególnie (powtórz to, proszę, Fanny) portrecik pani Bingley, uderzająco podobny do oryginału. Miałam nadzieję znaleźć również portret jej siostry, lecz niestety nigdzie nie było widać pani Darcy – nie tracę jednak nadziei na znalezienie jej na wielkiej wystawie, którą pójdziemy obejrzeć, jeżeli starczy nam czasu – bo z pewnością nie mogę liczyć na spotkanie z nią wśród kolekcji płócien sir Joshuy Reynoldsa, wystawianych obecnie na Pall Mall, gdzie również myślimy się wybrać. Pani Bingley jest, wypisz wymaluj, sobą: te same proporcje, kształtna buzia, wyraziste rysy i słodczy spojrzenia. Ubrana jest w białą suknię z zielonymi ornamentami, co dowodzi słuszności moich z dawna żywionych podejrzeń, iż zielony jest jej ulubionym kolorem. Pani D[arcy] pozowałaaby zapewne na żółto¹⁷.

W *Dumie i uprzedzeniu* Austen jest bardzo wstrzemięźliwa w poruszaniu tematów z zakresu kultury codziennej. Wiemy, ilu bohaterów zasiadało do posiłków, lecz nie znamy menu; znamy opisy ludzkich twarzy i sylwetek, ale stroje na tych sylwetkach stanowią „miejsca niedookreślone”. W zakresie semiotyki kostiumu Austen zdaje się podzielać stanowisko pana Benneta, który „nie chciał słuchać żadnych opisów damskich fatalasek”¹⁸. Nawet portrety inicjalne są pod tym względem zaskakująco ascetyczne. Przy pierwszej wzmiance o głównej bohaterce dowiadujemy się, że się zajmuje „przystrajaniem kapelusza”¹⁹. Później jej zabłocona od szybkiego marszu po rozmiękłej ziemi spódniczka i nieskutecznie maskujący zabrudzenie „płaszczyk” stają się przedmiotem kpin sióstr Bingley, skutecznie łagodzonych przez brata i pana Darcy’ego. Siostry – co szczególne – nie oceniają stroju według kanonów mody, lecz traktują w kategoriach aksjosemiotyki ideowo-społecznej:

Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen* [Oxford 1869], Wordsworth Edition Limites, [b.m.w.], 2007. W *Niedobrej parze* Mary umiera na gruźlicę jako żona Tomasza Ropera, który w *Pemberley* miał być sukcesorem po Darcym, gdyby ten nie miał męskiego potomka.

¹⁴ Anna Łebkowska, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków: Universitas 1991, s. 152. Można to wyjaśnić w kategoriach zaproponowanych przez Annę Martuszewską, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2007, s. 109: „Gra nadawcy z odbiorcą w utworze realistycznym [...] w dużej mierze polega na założonym przez autora wyobrażeniu sobie przez czytelnika ram czasoprzestrzennych zgodnie z jego wiedzą na temat podanych realiów i umiejętnością kreowania odwrotnych wyobrażeń, jak również na umieszczeniu fikcyjnych postaci w owych ramach i stwierdzeniu możliwości ich realnego istnienia, to jest prawdopodobieństwa dotyczących ich wydarzeń”.

¹⁵ Anna Przedpelska-Trzeciakowska, *Jane Austen i jej racjonalne romanse*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. 2014, s. 136.

¹⁶ Emma Tennant, *Słowo wstępne*, s. 5.

¹⁷ Jane Austen, *Listy wybrane 1796–1817*, wybór Robert W. Chapman, przeł. Jolanta Kozak, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998, s. 132 (w tekście omyłkowo użyto formy „panna Bingley”, co poprawiono w cytacie).

¹⁸ Jane Austen, *Duma i uprzedzenie*, s. 14.

¹⁹ Ibidem, s. 8.

Przejsz piechotą trzy, cztery, pięć czy ileś tam mil, brnąc po kostki we błocie, i to sama, zupełnie sama! O cóż jej chodziło? Moim zdaniem, chciała nam okazać tę jakąś ohydną, z zarozumiałstwa płynącą niezależność, typową małomieszczańską obojętność względem form i przyzwoitości²⁰.

Panny Bennet dojrzały przez okno, że przybywający z wizytą Bingley „nosi niebieski surdut”²¹. Nie wiemy, jak było ubrane towarzystwo, z którym się zjawił na balu, istotnym pod względem rozwoju fabuły powieści. Opis zewnętrzny jest podporządkowany zasadzie selekcji i porządku, które mają wyeksponować cechy charakterologiczne postaci, jej esencję, „wydobyć cechę dominującą, a wyeliminować cechy przypadkowe”²²:

Pan Bingley był przystojny i prezentował się jak dżentelmen. Miał miłą twarz i proste, bezpośrednie obejście. Siostry jego były to piękne damy zwracające uwagę swą elegancją. Szwagier, pan Hurst, tylko wyglądał na dżentelmena, wszelako uwagę wszystkich zebranych przyciągnął wkrótce pan Darcy, wspaniały, wysoki mężczyzna o pięknej, szlachetnej postawie, który poza tym – a wieść ta lotem błyskawicy obiegła całą salę – miał dziesięć tysięcy funtów rocznego dochodu. Panowie jęli o nim mówić: „Wspaniały chłop”, panie stwierdziły, że jest o wiele przystojniejszy od Bingleya, i podziwiano go tak przez pół wieczoru, dopóki swoim zachowaniem nie wzbudził niechęci, co natychmiast położyło kres jego popularności. Okazało się bowiem, że pan Darcy jest dumny, że zadziera nosa, że wszystko go nudzi. Wówczas nawet wielkie majątkości w hrabstwie Derby nie mogły sprawić, by nie uważano, iż ma twarz nieprzyjemną i odpychającą, i w ogóle między nim a panem Bingleym nie może być porównania²³.

Elżbieta pamięta o ubiorze, skoro po powzięciu decyzji o pozostaniu w Netherfield w celu opieki nad chorą Jane zleca służącemu Bingleyów, aby zawiadomił o tym jej rodzinę oraz by „przywiózł potrzebne suknie”²⁴. Austen bywa bardzo konkretna w spostrzeżeniach dotyczących ubiorów (przykładem list Lidii, zlecającej zacerowanie „wielkiej dziury” w jej „muślinowej sukni”²⁵). Motyw portretu Elżbiety występuje w powieści, ale skupia się na oczach jako zwierciadle żywej duszy, zupełnie pomijając kostium:

– Jeżeli zaś chodzi o portret pańskiej Elżbiety, to musisz pan z niego zrezygnować. Jakież bowiem malarz potrafiłby oddać te piękne oczy w całym ich blasku?

– Nie byłoby łatwym zadaniem oddać ich wyraz, ale można by przecież odmalować przynajmniej ich kolor, kształt i te długie, przepiękne rzęsy²⁶.

Tennant wprowadza do *Pemberley* kwestię portretu głównej bohaterki kilka razy. W motywie portretów Tennant kontynuuje *Dumą i uprzedzenie*, ale zarazem wychodzi poza wzór powieściowy, inspirując się korespondencją pisarki. Podczas pobytu Jane i Elżbiety w Netherfield, po wizycie pani Bennet, panna Bingley złośliwie komentuje rodzinę obu siostr, proponując Darcy’emu powieszenie w pałacu w Pemberley portretów rodzinnych Bennetów („Powieś je pan obok

²⁰ Ibidem, s. 33.

²¹ Ibidem, s. 11.

²² Bożena Witosz, *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1997, s. 84.

²³ Jane Austen, *Duma i uprzedzenie*, s. 12.

²⁴ Ibidem, s. 31.

²⁵ Ibidem, s. 235.

²⁶ Ibidem, s. 48.

portretu swego ciotecznego dziada, sędziego. Przecież obaj ci panowie są przedstawicielami tego samego zawodu, tylko że każdy innej jego linii²⁷). Do tej sceny nawiązała Tennant w *Pemberley*:

Pan Darcy jednak odpowiedział na to wyzwanie z najwyższą powagą i przyrzekł, że sprowadzi do Pemberley pewnego artystę, któremu zleci namalowanie jednego portretu samej Elżbiety i drugiego – Elżbiety z ciotką i wujem. Ten drugi zawisnąć miał obok wizerunku stryjecznego dziadka pana Darcy’ego, który – co pan na Pemberley często podkreślał, był sędzią Sądu Najwyższego [...]”²⁸.

Tennant kontynuuje dzieło Austen i dokonuje jego „opracowania” (w sensie prawniczym), interpretując dzieło naśladowane. Wychodzi nie od powieści, lecz od cytowanego listu autorki do siostry, w którym Austen podpowiedziała własne wyobrażenie wizualności najstarszych córek Bennetów. Wskazywać na to może fakt, że dialog w *Pemberley* oraz ów list zawierają wzmianki o sławnym angielskim portreciście, sir Joshui Reynoldsie (1723–1792):

Panie Hurst i Gardiner zajęły się rozmową o talentach kilku współczesnych angielskich malarzy.

– Nie mogę zrozumieć, czemu pan Darcy zwleka z zamówieniem portretu pani siostrzenicy. Gdybyż tylko żył jeszcze sir Joshua Reynolds i mógł malować w Pemberley! Jakąż piękną postać nadałby Lizzy! – powiedziała pani Hurst, a nie doczekawszy się od pani Gardiner odpowiedzi, dodała: – Słyszałam, że farby, których używał, są bardzo nietrwałe. Pani Fisher powiada, że już wyblakły.

Pani Gardiner nie znalazła na to żadnej riposty. Elżbieta i Darcy, słysząc tę konwersację, uśmiechnęli się do siebie nad stołem. Elżbieta wiedziała, że Darcy bardzo pragnął zamówić jej portret, ale odwiodła go od tego, mówiąc, iż ma bardziej interesujące zajęcia niż pozowanie służące zaspokajaniu własnej próżności.

– Droga Jane, o czym z pewnością pani wiadomo, zacna pani Gardiner, zgodziła się na portret. Mój brat, Karol Bingley, jest wprost zachwycony. Jane powiada, że na owym portrecie nosić będzie **białą suknię z zielonym przybraniem**.

– Wiem, że **zieleń jest ulubionym kolorem Jane** – odparła ciepło pani Gardiner²⁹.

Tennant cytuje tu fragmenty listu Austen do siostry³⁰. Do tego listu nawiąże także w ostatnim akapicie *Pemberley*, zamykającym zdarzenia pierwszego roku małżeństwa Elżbiety i Darcy’ego:

Został też zaangażowany pewien artysta – na co nalegał pan Darcy, choć Elżbietę trwożyła ta perspektywa – do namalowania portretu Jane Bingley w sukni białej z zielonym przybraniem, a Elżbiety Darcy – w sukni żółtej...³¹

Trzykropek na końcu sygnalizuje urwanie wypowiedzi. Pełni ono funkcję odwołania się nadawcy do pamięci odbiorcy, znaku porozumiewawczego, aluzji sytuacyjnej, która odnosi się do wspólnej wiedzy o pamiętnej rozmowie pań Hurst i Gardiner. Dwukrotnie podkreślany opór Elżbiety wobec propozycji sportretowania ujawnia kompleks bohaterki, która wciąż czuje się intruzem w Pemberley. Finalny motyw portretu nie tylko odsyła wstecz do linii tekstu powieści – ta przecież wyjaśnia tylko kolorystyczne upodobania Jane. Suknia żółta Elżbiety odsyła

²⁷ Ibidem.

²⁸ Emma Tennant, *Pemberley*, s. 50.

²⁹ Ibidem, s. 64 (podkreślenie A.B.).

³⁰ Jane Austen, *Listy wybrane*, s. 132.

³¹ Emma Tennant, *Pemberley*, s. 212.

do owego listu; nie do *Dumy i uprzedzenia* i nie do *Pemberly*, ale do wiedzy pozatekstowej, do informacji biograficznych o Austen. Ciąg dalszy tej procedury „opracowania”, wspomagającej „kontynuację kontynuacji”, następuje w *Nieobranej parze*. Elżbieta, matka będących u progu dorosłości Mirandy (lat siedemnaście) i Edwarda (lat szesnaście), zajęta jest przygotowaniem do ślubu pułkownika Fitzwilliama. Sypialnię przyszłej żony pułkownika chce przystroić kwiatami w kolorach żółtym i białym jako „dominującym kolorem weselnym”³². Takie wyjaśnienie może sugerować, że Elżbieta postępuje zgodnie z przyjętymi zwyczajami. Jednak w opisie dekoracji galerii w *Pemberly* pada informacja, że to jej indywidualne upodobania estetyczne („Swą ulubioną żółtą barwę lilii i białą bzu połączyła razem z myślą o sypialni lady Sophii”³³). To niewątpliwy ślad lektury wspomnianego wyżej listu Austen. Kolory biały i żółty pojawi się też w dekoracji kaplicy³⁴. Dodatkowo motyw barwy białej i zielonej (jako cechy wyróżniającej Jane) oraz żółtej (przypisanej Elżbiecie w liście Austen) pojawia się w szczegółowym opisie bohaterki, którym Tennant stara się zrekompensować jego brak w *Dumie i uprzedzeniu*:

Jane nosiła białą suknię z zielonymi ozdobami. Jej styl ubierania się uległ zmianie, bo z upływem lat musiał się zmienić, ale zieleń wciąż pozostawała **jej ulubionym kolorem** i Jane było w nim teraz do twarzy jak nigdy przedtem. [...]

Gdyby jakiś gość, może artysta lub po prostu widz wrażliwy na piękno, zobaczył ją teraz, Elżbieta najprawdopodobniej wydawałaby mu się doskonalsza, bo – chociaż nie posiadała owej regularności rysów, która wyróżniała Jane spośród innych kobiet – jej urok znacznie pogłębiała inteligencja. **Żółta jedwabna suknia**, którą włożyła dla Darcy’ego (mimo iż sądziła, że go nie będzie), bo wiedziała, że lubił ją w tym kolorze i nawet kazał **sportretować ją** w owej tonacji z dziećmi bawiącymi się u jej boku na palladyjskim moście w *Pemberley*, podkreślała barwę jasnych oczu i twarzy Elżbiety³⁵.

Tennant zmieniała wygląd bohaterki. W *Dumie i uprzedzeniu* (rozdział VI) pan Darcy przygląda się jej uważnie i zwraca uwagę na „piękny wyraz ciemnych oczu”³⁶. Jakości artystyczne są w *Nieobranej parze* eksponowane częściej niż w *Dumie i uprzedzeniu*, a także *Pemberley*. Tennant dopełniła charakterystykę bohaterki, przypisując Elżbiecie wyjątkowy gust i orientację w nowych trendach w plastyce. „Dopełnienie” jest tu wprost sprzeczne z pierwowzorem, ponieważ w *Dumie i uprzedzeniu* w scenie zwiedzania *Pemberley* narrator zauważa, że „Elżbieta nie znała się na malarstwie”³⁷, w *Pemberley* zaś miała nastawienie bardziej praktyczne i skupiała się na estetyce parku. Teraz stała się niemal koneserką:

Elżbieta zapełniła salony i galerie *Pemberley* obrazami Boningtona i Cosntable’a, a światło pejzaży Turnera kontrastowało z wiszącymi na ścianach starymi portretami van Dycka i Tycjana. Wyczucie nowej epoki oraz skrzęca się wesołość i talent Elżbiety tak przesycały dom, ogrody i park

³² Eadem, *Nieobrana para. Dalsze losy bohaterów „Dumy i uprzedzenia”*, przeł. Ewa Pankiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka 1999, s. 28.

³³ Ibidem, s. 33.

³⁴ Ibidem, s. 56.

³⁵ Ibidem, s. 118 (podkreślenie A.B.).

³⁶ Jane Austen, *Duma i uprzedzenie*, s. 23. W oryginale pada określenie: „beautiful expression of her dark eyes” (Jane Austen, *Pride and Prejudice*, chapter 6).

³⁷ Ibidem, s. 204 (w oryginale jest tu: „Elizabeth knew nothing of the art”; Jane Austen, *Pride and Prejudice*, chapter 43).

Pemberley, że żaden z gości nie mógł nie zauważyć trafności nowych pomysłów i ich związków z naturą³⁸.

Bohaterka dwóch powieści Tennant ma więc cechy, których pierwowzór powieściowy, stworzony przez Austen, nie posiadał. Ich część pełni funkcję tła historyczno-kulturowego epoki³⁹, która nastąpiła po zamknięciu fabuły *Dumy i uprzedzenia*. W zasadniczej części nowe elementy charakterystyki Elżbiety pochodzą ze źródeł odnoszących się do biografii Austen (epistolografia, wspomnienia). W ten sposób osoba powieściopisarki stała się współkomponentem tekstu „kontynuacji” i „kontynuacji kontynuacji” jej dzieła. Analogiczną sytuację obserwujemy w najnowszych adaptacjach filmowych Austen. Wśród czterech trendów w adaptacjach filmowych autorki *Rozważnej i romantycznej*, które wyróżniła Aleksandra Niemczyńska, najnowsza polega na odwoływaniu się „do postaci samej Austen, jej życia i twórczości”⁴⁰. Postfiguracja, zdaniem Agnieszki Fulińskiej, jest rozpięta między „potrzebą nowości” a „rytualnym powtarzaniem”⁴¹. „Naśladowcza zachowawczość”⁴² realizuje się poprzez mit. Tennant aplikuje do naśladowanych powieści Austen elementy spoza tekstu literackiego, ale niewątpliwie związane z osobą Austen; przypadek mający odpowiednik we współczesnej popularnej kulturze filmowej podpowiada, że obok „mitu” ważna jest również biografia i legenda biograficzna, a także powszechnie w najnowszej socjologii

³⁸ Emma Tennant, *Niedobrana para*, s. 20. Wymienione tu nazwiska odnoszą się do malarzy angielskich doby romantyzmu: Richard Parkes Bonington (1801–1828) był grafikiem i pejzażystą; John Constable (1776–1837) był wybitnym pejzażystą, malującym swoje rodzinne strony; Joseph Mallord William Turner (1775–1851), uznawany za prekursora impresjonizmu, znany był jako twórca romantycznych pejzaży. Motywy sztuki współczesnej, dyskretnie rozsiane w *Niedobranej parze*, są tłem historycznym dla opisanych wydarzeń. Roper, zafascynowany kulturą Orientu i historyzmem, przenosi do Pemberley nowe idee: chciałby w centrum Londynu wybudować egipską piramidę, obliczoną na pięć milionów zwłok. Lady Katarzyna z kolei wyraża opinie niemal postmodernistyczne, krytykując swoją współczesność: „Nie ma już żadnego stylu! Wszystko jest imitacją i repliką! Wszędzie i wszystko się plądruje – Grecję, Rzym i Egipt – byle tylko dostarczyć wrażeń!” (*Niedobrana para*, s. 115).

³⁹ Ekspozowaną pozycję ma tu kod plastyczny, który łączy *Pemberley* i *Niedobraną parę*. W pierwszej powieści informuje się czytelników o tym, że Darcy stał się posiadaczem obrazu Joshui Reynoldsa, zakupionego „na wystawie jego «Stu trzydziestu dzieł» w Instytucie Brytyjskim w Pall Mall” (*Pemberley*, s. 101). W drugiej części powraca motyw Reynoldsa, kiedy panna Bingley złośliwie wspomina Elżbiecie brak portretu. Czas akcji *Pemberley* jest zatem potwierdzony, ponieważ w roku 1813 w British Institution w Pall Mall wystawiono sto pięćdziesiąt (!) obrazów Reynoldsa. Zob. Robert Huish, *The Historical Gallery of celebrated men of every age and nation*, London 1830, s. 117. Nazwisko Reynoldsa jako metonimii wysokiej kultury artystycznej pojawia się też w innej powieści Tennant *Eleonora i Marianna: Dalsze losy „Rozważnej i romantycznej”*, przeł. Barbara Kopeć, Warszawa, Prószyński i S-ka 1996, s. 50. To zdaje się potwierdzać przypuszczenie, że Tennant właśnie w jego obrazach szukała inspiracji do konstruowania wizualnych wyobrażeń postaci ludzkich oraz ich grupowania. Notabene takie samo nazwisko nosi powszechnie szanowana gospodyni dworu w Pemberley, która od *Dumy i uprzedzenia* po *Niedobraną parę* jest obecna w świecie przedstawionym jako przykład profesjonalizmu i lojalności wobec pracodawcy. Dodajmy, że w późniejszych latach XIX wieku postrzeganie i ocena sztuki, którą reprezentował Reynolds, uległo bardzo dużej zmianie: prerafaelici mówili o nim prześmiewczo „Sir Sloushua” (połączenie imienia malarza z angielskim czasownikiem *to sloush* – chlapać, a także przymiotnikiem *sloushy* – nazbyt sentymentalny).

⁴⁰ Aleksandra Niemczyńska, *Kino kobiet? Pomiędzy romantyzmem a feminizmem – adaptacje powieści Jane Austen lat dziewięćdziesiątych*, Kraków: Avalon 2011, s. 157.

⁴¹ Agnieszka Fulińska, *Mit, naśladowanie i „postfiguracja”*, s. 295.

⁴² *Ibidem*, s. 293.

kultury zjawisko „celebrytyzmu” i „fancelubów”. To one są dziś nowym mitem społecznym, zbiorem akceptowanych norm i wartości⁴³. *Klub miłośników Jane Austen* Karen J. Fowler potwierdza, że szukając życiowych wskazówek w tekstach pisarki, członkowie klubu wychodzą poza utwory i stają wobec biografii autorki.

O Austen mogliśmy wiedzieć więcej, ale jej siostra, Cassandra, zniszczyła wiele listów Jane; uważała je za zbyt osobiste, bądź miała wrazenie, że przedstawiają Jane w złym świetle⁴⁴.

Każdy ma swoją prywatną Austen. Moja Austen to ta, która pokazywała utwory przyjaciołom, rodzinie i czerpała tak wyraźną przyjemność z ich odczuć⁴⁵.

Formuła „dalsze losy bohaterów”, stale używana przez Tennant w podtytułach, stanowi wystarczający komunikat dla czytelnika, że jej utwory są skierowane do tych, którzy znają powieści Austen, zatem ta znajomość jest warunkiem wstępnym lektury⁴⁶. „Dalsze losy” to określenie niesamoistności fabularnej utworu. Życie ludzkie nigdy nie jest jednokierunkowym układem zdarzeń następujących po sobie, lecz procesem nieustannego powracania pamięcią do wydarzeń sprzed (nieraz długiego) czasu, konfrontacją dnia dzisiejszego i przeszłego, ale też wybieganiem myślą do czasu, który ma dopiero nastąpić. Tak zwana pamięć autobiograficzna⁴⁷ (pamięć indywidualnej przeszłości, epizodyczna, deklaratywna) pomaga jednostce podejmować decyzje. Byłoby dziwne i psychologicznie nieprawdopodobne, gdyby autorzy powieściowych „ciągów dalszych” bohaterów literackich nie kazali kreowanym przez siebie postaciom powracać do epizodów przeszłości. Takie powroty w nowym tekście – innego autora – są odsyłaniem do pierwowzorów, powtarzaniem (przekształcaniem?) wątków cudzych, są (w języku prawniczym) „opracowaniem”.

Naśladowania powieści Austen wykorzystują trzy strategie przywoływania tekstu (wzorca): streszczenie, cytaty (parafraza cytatu) i aluzja (termin z zakresu teorii tekstu, choć przy rozważaniu psychologii konkretnej postaci chyba lepiej użyć bardziej pojemnego znaczeniowo określenia reminiscencja). Przykładem streszczenia jest *Prolog: Bennetowie z Longbourn* zamieszczony w powieści P.D. James, *Śmierć przybywa do Pemberley* (na okładce umieszczono dookreślenie: *Mroczny ciąg dalszy „Dumy i uprzedzenia”*). Cytat jako dosłowne przytoczenie cudzych słów jest sytuacyjnie rzadki, ponieważ wymaga przyjęcia konwencji doskonałej pamięci, toteż spotyka się go w wypadkach wyjątkowych, uzasadnionych wyjątkową powagą chwili, w której został zapamiętany, a po czasie – przytoczony. Przyznajmy,

⁴³ Por. Lauren Henderson, *Randkowanie według Jane Austen*, przeł. Aldona Możdżyńska, Warszawa: Wydawnictwo LektorKlett 2005, s. 213–229 (rozdziały *Którą z bohaterek Jane Austen jeste?* oraz *Którą z postaci z powieści Jane Austen jest twój mężczyzna?*).

⁴⁴ Karen J. Fowler, *Klub miłośników Jane Austen*, s. 331 (to dowód, że rodzina pisarki miała świadomość, że nie tylko jej dzieła, ale i jej biografia będzie ważnym elementem kultury narodowej). Zdaniem niektórych publicystów podobne kluby we współczesnej Polsce są niemożliwe. Por. Igor Wiczorek, *Kto czyta, ten błądzi*, „Krytyka Literacka” 2011, styczeń, <http://krytykaliteracka.blogspot.com/2011/01/> [dostęp: 23.11.2017].

⁴⁵ Karen J. Fowler, *Klub miłośników Jane Austen*, s. 334.

⁴⁶ Teresa Cieślukowska, *Tekst literacki wobec tekstu wzorca*, w: tejże, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa: PWN 1995, s. 118 pisze o odniesieniu tekstu P (pochodnego) wobec W (wzorca): „To odniesienie może być zrealizowane przez interpretatora o odpowiedniej kompetencji językowo-literackiej”.

⁴⁷ Tomasz Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2005.

że Tennant stosuje cytaty rzadko, ale zawsze zręcznie i w sposób uprawdopodobniony psychologicznie oraz fabularnie, podkreślając dramatyzm chwili i przełom w toku akcji.

W obu powieściach dochodzi do kryzysu w małżeństwie, stanowiącego punkt zwrotny akcji. *Pemberley* przedstawia sytuację, kiedy „uprzedzona” Elżbieta, wyobrażająca sobie, że Darcy ma nieślubne dziecko, ona zaś wciąż jest bezdzietna, opuszcza Pemberley i chce odejść od męża, aby zostać guwernantką. Po perypetiach powieść kończy się szczęśliwie, a bohaterka zachodzi w ciążę. W *Niedobraney parze* z kolei po osiemnastoletnim szczęśliwym pożyciu małżeństwo Darcych przeżywa kryzys związany z karygodnym postępowaniem ich syna, narażającego majątność rodziny. Rozgniewany Darcy wyznaje żonie, że żałuje decyzji o związaniu się z nią jako przedstawicielką rodziny „skażonej”. Elżbieta znów wyobraża sobie najgorszy scenariusz (Darcy wydziedzicza syna, a Pemberley prawem majoratu obejmuje Roper, żeniąc się w dodatku z jej córką); krytycznie analizuje postawę i cechy osobowości męża, a w efekcie postanawia „wyzbyć się każdego drgnienia uczucia i lojalności wobec niego”⁴⁸. Na jej decyzję bezpośredni wpływ ma wspomnienie słów ojca, które wyrzekł do córki przed osiemnastoma laty:

„Lizzy – głos pana Benneta powrócił teraz do niej z taką wyrazistością, że musiała zatrzymać się pod dębem, już w zasięgu okien Pemberley, ale wciąż w rozległym parku – pozwól, że ci poradzę, byś się jeszcze nad tym zastanowiła”. Widziała go, jak stoi w bibliotece w Longbourn, wpatrując się w nią z uwagą, której nie zdołał ukryć pod zwykłą niefrasobliwością. „Znam twoje usposobienie, córeczko, i wiem, że nie będziesz ani szczęśliwa, ani godna poważania, nie mając do własnego męża głębokiego szacunku, jeśli nie będziesz go uważała za człowieka stojącego wyżej od ciebie – mówił. – Twoja żywa inteligencja wystawi cię na wielkie niebezpieczeństwo w niedobranym małżeństwie. Trudno ci przyjdzie uniknąć nieszczęścia i niesławy...”⁴⁹.

Cytat jako dosłowne przeniesienie danego fragmentu z jednego tekstu do drugiego nie wymaga takiej aktywności odbiorcy jak aluzja. Konwencja cytowania zakłada, że przytoczenia dokonano w dobrej wierze i że nie zawiera defektów fragmentu mogących zniekształcić jego sens. Aluzja, napomknienie czy trawestacja dopuszczają przytoczenie niedokładne, być może nawet niewierne, uwzględniające ewentualny czynnik podmiotowego przeredagowania wzorca. Bez dobrej znajomości wzorca są semantycznie niepełne, a artystycznie niefunkcjonalne. Odesłania do wzorca są w dylogii Tennant zasadniczo dwubiegunowe: *Pemberley* wobec *Dumy i uprzedzenia*, a także *Niedobrana para* wobec *Pemberley*. Dodatkowo *Niedobrana para* zawiera, jak w wyżej przytoczonym cytacie, odwołania do *Dumy i uprzedzenia*. Dotyczy to oświadczeń Darcy’ego (s. 118, 145, 158), charakterystyki Darcy’ego przed ślubem (s. 21, 60, 172) oraz krytycznej oceny Elżbiety przez ciotkę bohatera (s. 47, 171). Odesłania tekstu pochodnego do pierwowzoru są uzasadnione psychiką bohaterki, która poprzez przywołanie z pamięci sytuacji sprzed osiemnastu lat usiłuje zracjonalizować obecny kryzys małżeński i podjąć właściwą decyzję.

Odwołania w *Pemberley* do *Dumy i uprzedzenia* dotyczą: bolesnych wspomnień arogancji ciotki Darcy’ego oraz panny Bingley (s. 28, 63, 87, 143, 114; 50, 56, 84), pierwszych kontaktów z przyszłym mężem (s. 91, 168, 172, 201), relacji

⁴⁸ Emma Tennant, *Nieobrana para*, s. 158.

⁴⁹ Ibidem.

z Wickhamem (s. 79, 117, 160, 201), podróży z Gardinerami i pierwszej wizyty w Pemberley (s. 31, 32, 37, 82, 116, 177, 185), a także wzmianek o ojcu bohaterki (s. 76, 81, 84, 87, 159, 160, 178, 184, 187). W życiu Elżbiety nastąpił zwrot za sprawą małżeństwa; bohaterka jako młoda pani na Pemberley czuje się niepewnie w nowej roli; jest poddawana silnej kontroli społecznej ze strony rodziny męża. W zachowaniu godnej postawy oraz równowagi psychicznej pomaga jej pamięć o ojcu i jego zdroworozsądkowych, demokratycznych ocenach ludzi. Na etapie *Nieodbranej pary* odesłania do *Pemberley* dotyczą pierwszych dni w nowej roli (s. 35, 51, 55, 57, 63, 72, 101, 122, 170) oraz ciotki Katarzyny jako metonimii kontroli społecznej (s. 20, 47, 171). Rolę ojca jako doradcy przejmuje starsza siostra – Jane, której rozsądek i poczucie sprawiedliwości tonuje przyływy niechęci Elżbiety wobec męża. Raz tylko pojawia się ojciec, ale cytat sprzed ślubu bohaterki, który radykalnie odmienił jej życie, ma głęboki sens: Elżbieta zamierza uznać osiemnaście lat szczęśliwego małżeństwa za nieodwracalną pomyłkę. Słowa ojca ostro uświadamiają, że ani „duma”, ani „uprzedzenie” jako motywy ludzkich działań nie zanikają i mogą boleśnie ranić zwłaszcza osoby, które darzy się szczerym i głębokim uczuciem. To nie tylko „ciąg dalszy” losów bohaterek Austen, lecz chyba także dyskusja z przekonaniem autorki.

Fenomen współczesnej popularności Austen, widoczny w adaptacjach filmowych, krytyka usiłuje wytlumaczyć dwojako: albo jako przejaw potężniejszej fali feminizmu, albo jako wyraz konserwatywnego zwrotu kulturowego. Który sąd opowiada powieściom Tennant? Zapewne trzeba się zgodzić na formułę „łagodnej odmiany feminizmu w formie popularnego romansu”⁵⁰. Jednak zasadna jest też refleksja, że popularność współczesnych naśladowań Austen „wynika z tęsknoty za pięknem i porządkiem dawnych czasów, a więc z przekonania, że przeszłość jest lepsza od terażniejszości”⁵¹. Tennant wnosi do takich wyjaśnień nowy ton. *Pemberley* pokazuje sytuację kobiet z rodziny Bennetów, które po śmierci męża i ojca tracą prawo do posiadłości Longbourn na rzecz Collinsa. Zostają bez środków do życia, zdane na hojność krewnych. Krytyka patriarchalnego prawa dziedziczenia jest w powieści złagodzona przekazem o rodzinnych zobowiązaniach moralnych. Utrwalony obyczaj wystarczająco skutecznie rekompensuje zasady prawa spadkowego. W *Nieodbranej parze* zasady tego prawa skonfrontowane zostały z obowiązkami właścicieli ziemskich wobec wymagań nowoczesnego rolnictwa oraz potrzeb realizujących je pracowników. Edward Darcy oraz Tomasz Roper są niegodni przejęcia posiadłości, za to Miranda Darcy – tak. Ostatnie sceny powieści pokazują, że konieczne i możliwe jest zreformowanie niesprawiedliwego prawa dziedziczenia, opartego na prymacie pierworodnego syna. Tennant nie opowiada się zdecydowanie za feminizmem ani za tradycjonalizmem. Wprowadza do romansu obyczajowego elementy psychologii postaci oraz czynniki społeczne i ustrojowe. Dzięki temu może przedstawić miłość jako wyzwanie dla trudów codzienności, a ukazując codzienność „starej dobrej Anglii”, krytycznie spojrzeć na jej niedomaganie.

⁵⁰ Aleksandra Niemczyńska, *Kino kobiet?*, s. 39.

⁵¹ *Ibidem*, s. 129.

BIBLIOGRAFIA

- Austen Jane, *Duma i uprzedzenie*, przeł. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, przekład przejrzany i poprawiony, Warszawa: Hachette Livre Polska 2006.
- Austen Jane, *Listy wybrane 1796–1817*, wybór Robert W. Chapman, przeł. Jolanta Kozak, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998.
- Cieślakowska Teresa, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa: PWN 1995.
- Fowler Karen J., *Klub miłośników Jane Austen*, przeł. Wojsław Brydak, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis 2005.
- Fulińska Agnieszka, *Mit, naśladowanie i „postfiguracja”*. *Propozycja kategorii opisu współczesnej kultury popularnej*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2.
- Henderson Lauren, *Randkowanie według Jane Austen*, przeł. Aldona Możdżyńska, Warszawa: Wydawnictwo LektorKlett 2005.
- Łebkowska Anna, *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków: Universitas 1991.
- Martuszevska Anna, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria 2007.
- Maruszewski Tomasz, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne 2005.
- Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej. Studia*, red. Jerzy Ziomek, Janusz Sławiński, Włodzimierz Bolecki, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 1992.
- Niemczyńska Aleksandra, *Kino kobiet? Pomędzy romantyzmem a feminizmem – adaptacje powieści Jane Austen lat dziewięćdziesiątych*, Kraków: Avalon 2011.
- Od Jane Austen do Iana McEwana. Adaptacje literatury brytyjskiej*, red. Alicja Helman, Bartosz Kazana, Warszawa: Fundacja Kino 2011.
- Przedpełska-Trzeciakowska Anna, *Jane Austen i jej racjonalne romanse*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. 2014.
- Stępień Małgorzata, *Kontrowersyjna twórczość: opracowanie, kontynuacja, rekonstrukcja*, „Środkoeuropejskie Studia Polityczne” 2009, nr 1–2.
- Stoff Andrzej, *„Kompozycja otwarta”?*, w: *Kompozycja dzieła literackiego*, red. Andrzej Stoff, Toruń: Wydawnictwo UMK 2004.
- Tennant Emma, *Pemberley: Dalsze losy bohaterki „Dumy i uprzedzenia”*, przeł. Ewa Pankiewicz, Warszawa: Prószyński i S-ka 1997.
- Witosz Bożena, *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji. Zagadnienia struktury tekstu*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1997.

THE SECOND LIFE OF *SENSE AND SENSIBILITY*. TENNANT – AUSTEN*Summary*

The article is a comparative study of *Sense and Sensibility* by Jane Austen and the contemporary novel by Emma Tennant *Pemberley*, which is a continuation of the story of Austen's characters. Tennant enriched the description of certain protagonists of *Sense and Sensibility*; for example, the new information about Elizabeth come from the sources which are connected to the biography of Austen herself (letters, memoirs). The theoretical background of the paper is based on research of A. Fulińska, A. Stoff etc.