

UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej

Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych

ADRIANNA MARTA FIŁONOWICZ

**INTERMEDIALNOŚĆ JANE AUSTEN.
FILMOWE I TELEWIZYJNE ADAPTACJE
*DUMY I UPRZEDZENIA***

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. dr. hab. Krzysztofa Kozłowskiego



Poznań 2024

Spis treści

Słowo wstępne	6
I. Jane Austen. Między książką a filmem	9
1.1. Związki literatury i filmu: wierność wobec oryginału czy „twórcza zdrada”?	10
1.2. Przekład intermedialny i recepcja produktywna	15
1.3. Rodzaje adaptacji i operacje adaptatorskie	23
1.4. Multiadaptacja i zagadnienie seryjności wielokrotnej adaptacji filmowej	28
1.5. <i>Duma i uprzedzenie</i> ... i kino. Adaptowalność powieści Jane Austen	31
II. <i>Duma i uprzedzenie</i>. Z kina do telewizji (1938-1967)	39
2.1. <i>Duma i uprzedzenie</i> w drodze do Hollywood	39
2.2. Anglia, o którą warto walczyć. <i>Duma i uprzedzenie</i> (1940) w kontekście wojny	49
2.2.1. Wprowadzenie aluzji wojennych	58
2.2.2. Bohater zbiorowy miast indywidualnego	67
2.2.3. Idealizowanie obrazu rodziny	69
2.2.4. Demokratyzacja podziałów klasowych	76
2.3. <i>Duma i uprzedzenie</i> (1940) w kontekście lat 30.	92
2.3.1. Jane Austen w czasach cenzury	96
2.3.2. Jane Austen i wielki kryzys	100

2.3.3. Jane Austen a system studyjny	110
2.3.4. Jane Austen i <i>dickensizing</i>	120
2.3.5. Jane Austen i <i>screwball comedy</i>	131
2.4. <i>Duma i uprzedzenie</i> w pierwszej złotej erze telewizji (1948-1967)	153
2.4.1. <i>Duma i uprzedzenie</i> (1949) i amerykański „teatr telewizji”	154
2.4.2. Utracone adaptacje <i>Dumy i uprzedzenia</i> z lat 50. (1952, 1956, 1958, 1958)	158
2.4.3. Adaptacje nieanglojęzyczne: <i>Orgoglio e pregiudizio</i> (1957), <i>Der vier dochters Bennet</i> (1961), <i>Orgullo y Prejuicio</i> (1966)	165
2.4.4. Koniec epoki. Ostatnia czarno-biała <i>Duma i uprzedzenie</i> (1967)	175
III. <i>Duma i uprzedzenie. Z telewizji do kina</i> (1980-2005)	180
3.1. <i>Duma i uprzedzenie</i> na drodze do Austenmanii (1980-1995)	180
3.2. Thatcherizm, heritage film i Anglia, która nigdy nie istniała (lata 80. i 90.)	181
3.3. <i>Duma i uprzedzenie</i> (1980) – adaptacja BBC w czasach feminizmu i <i>heritage film</i>	193
3.4. <i>Duma i uprzedzenie</i> (1995) – wybuch Austenmanii	204
3.4.1. Narracyjne rozszerzenia w dążeniu do „wierności”	208
3.4.2. „Muzealny” realizm adaptacji Langtona	218
3.4.3. Symboliczne aspekty życia codziennego. Bale, biesiady i muzyka	229
3.4.4. Pod gołym niebem. Wykorzystanie krajobrazu	252
3.4.5. <i>Darcymania</i> , czyli Nowy Mężczyzna	266
3.4.6. Spektakularny sukces <i>Dumy i uprzedzenia</i> (1995)	283

3.5. Powrót na wielki ekran: <i>Duma i uprzedzenia</i> Joe Wrighta (2005)	287
3.5.1. „Brudny” realizm. Błoto, knur i <i>anti-heritage</i>	293
3.5.2. Ożywiając tableau vivant. Na pograniczu heritage i anti-heritage film	323
3.5.3. Klasycyzm i romantyzm w filmie Wrighta	344
IV. Intermedialność <i>Dumy i uprzedzenia</i>	362
4.1. List spisany. Literacka <i>Duma i uprzedzenie</i>	362
4.2. List odczytany. Adaptacje z lat 1940 i 1980	365
4.3. List z dwóch perspektyw. Adaptacja z 1995 roku	368
4.4. List i lustro. Adaptacja Joe Wrighta z 2005 roku	372
4.5. „Literackologiczna” struktura dzieła artystycznego	377
Zamknięcie	379
Spis ilustracji	382
Filmografia	390
Varia filmowe	395
Bibliografia	396

Słowo wstępne

Jane Austen zdaje się być wszędzie, zwłaszcza w oczach kogoś, kto wciąż stara się lepiej wniknąć w jej pisarstwo i nie zgubić innych przejawów jej obecności we współczesnym świecie. Pojawia się (co oczywiste) na stronach licznych biografii, na okładkach swoich książek (jeszcze bardziej zrozumiałe), w podręcznikach do literatury i sylabusach akademickich, ale na tym nie koniec: jest na ekranach kinowych, w telewizji, na sklepowych półkach z płytami DVD albo platformach streamingowych. „Wszędzie” znaczy także tyle, co być na wielorazowych torbach na zakupy, filiżankach, kubkach, talerzykach itd. W grach planszowych i karcianych, w taliach tarota i kolekcjonerskich wydaniach kart. Jej twarz zdobi korkociągi, długopisy, perfumy i... piżamy. Cytaty wzięte z jej powieści i listów nadają powagę t-shirtom i czapkom z daszkiem; jednocześnie widnieją na bawełnianych ściereczkach kuchennych, jak i na dziesięciofuntowym brytyjskim banknocie. Z przymrużeniem oka można by zasugerować, że „ze śmiercią jej do twarzy”; im więcej lat upływa od czasów jej aktywności twórczej, tym częściej można mówić o renesansach zainteresowania jej osobą.

„Życie pośmiertne” Jane Austen nie ogranicza się zatem do kolejnych wydań jej powieści czy następnych adaptacji filmowych; to sama postać, osoba angielskiej pisarki wraca wciąż jako ikona swoich czasów, a nawet – jako ich symbol. Symbol tego, czego dana epoka od niej wymaga. Austen bywa symbolem konserwatywnej wizji społeczeństwa, a jednocześnie jest flagowym przykładem pisarki stosującej jego subtelną subwersję. Nazywana bywa prekursorką feminizmu, ale również wrogiem numer jeden tegoż feminizmu, ponieważ wizja przedstawianego przez nią patriarchalnego świata może być uznana za nazbyt malowniczą, pociągającą. O Jane Austen czytelnicy i widzowie pragną wiedzieć wszystko i chcą jak najwięcej od niej otrzymać, stąd tak duże zainteresowanie jej niedokończonymi powieściami, juvenaliami, odnalezionymi po latach listami. Miłośnicy Austen wpatrują się z uwielbieniem w akwarelę autorstwa jej siostry, Cassandry, która przedstawia właśnie wiecznie młodą Jane,

choć odwróconą do obserwatora plecami, przez co nigdy nie zobaczymy jej twarzy. Być może na tym polega siła, z jaką Austen trzyma na wodzy zainteresowanie ciekawskich swoją osobą; to prawda: jakże nieprzenikniona jest jej twarz. Jak na autorkę, której twórczość tak bardzo wpłynęła na literaturę i odbiła się tak szerokim echem w kulturze, wciąż mało o niej wiadomo. Kiedy po śmierci Jane Cassandra spaliła większość jej listów, powstała wielka wyrwa, niepowetowana szkoda, którą miłośnik lub miłośniczka angielskiej pisarki może co najwyżej próbować wypełnić swoimi wyobrażeniami. Część osobowości Austen poznać można za pośrednictwem listów, które nie zostały zniszczone; inny fragment mozaiki wyłania się za pośrednictwem medium książki, z jej powieści i prac niedokończonych, a także z biografii napisanej przez jej bratanka; istnieje poza tym „Austen filmowa”, obecna w adaptacjach jej twórczości oraz filmowych biografiach, a nawet w komediach romantycznych, w których jako postać historyczna ma ona swoje oddane wielbicielki i znawczynie we współczesności, czego doskonałym przykładem jest profesorka literatury Mary Weldon (Allison Brooks Janney) w filmie *Scenariusz na miłość* (2014) w reżyserii Marca Lawrence’a. Jest w końcu Austen pisarką, która znajduje się gdzieś pomiędzy tymi wszystkimi wyobrażeniami i mediami – słowem, Jane Austen intermedialna.

Do napisania tej rozprawy zainspirowało autorkę właśnie to, jak żywa pozostaje Austen i jak wszechobecne jest jej największe dzieło – *Duma i uprzedzenie* – w wielu przestrzeniach, związanych zarówno z kulturą wysoką, jak i popkulturą; często też jej twarz wykorzystywana bywa nieprzerwanie po tylu latach do nowych celów. Szczególnie inspirujące do podjęcia tematu dysertacji okazało się to, jak intensywnie wzmożło się zainteresowanie Jane Austen w obliczu światowej pandemii z roku 2019, kiedy to zamknięci w domach ludzie zaczęli przypominać sobie o twórczości autorki *Emmy* i wykorzystywać ją jako metaforę sytuacji, w której się znaleźli. Austen i jej powieści stały się źródłem inspiracji nawet dla licznych internetowych memów, w których porównywano sytuację ludzi żyjących w czasach lockdownu z epoką regencji. Do memów należała choćby grafika, która nakazywała odbiorcy zadać sobie pytanie: Czy naprawdę żyjesz w czasach pandemii czy też wypadłeś po prostu z kart powieści Austen? Porównanie tych dwóch realiów życia okazało się niezwykle zabawne, lecz jednocześnie trafne. Wśród cech wspólnych wymieniano:

niekończące się godziny siedzenia w domu; strach przed finansową ruiną; obowiązek przestrzegania ograniczeń społecznych; zastanawianie się, kiedy życie może się zmienić; skandaliczne rozmowy o nieznanym, którzy stawali zbyt blisko [innych osób, bez zachowania dystansu – A.F.]; zakładanie rękawiczek przy wyjściu z domu; rutynowe dopytywanie się o czyjeś zdrowie; krąg społeczny zawężony

głównie do własnej rodziny; radość z odwiedzin sąsiada; spacer stający się prawdziwą sensacją; obsesja na punkcie bliskości i dotykania¹.

Jest to jedynie jeden z wielu przykładów obecności Austen w Internecie w okresie pandemii. Fakt, że w tak trudnym momencie historii ludzie – po raz kolejny – zwrócili się w stronę tej właśnie angielskiej pisarki w celach eskapistycznych i konsolacyjnych, przekonuje, iż Jane Austen nadal odnajduje się w obszarze światowej kultury, i to niekoniecznie tej najwyższej. Jest wszędzie.

Miejsce adaptacji filmowych jej twórczości – a w szczególności *Dumy i uprzedzenia* – w przywracaniu prominentnego statusu Austen w dzisiejszym świecie również jest nie do przecenienia. Obserwując, w jak wielu dekadach i w jak wielu krajach tworzono austenowskie filmy na podstawie jej książek, a następnie pokazywano je na dużym i małym ekranie, można było nabrać pewności, że stanowią one dzisiaj atrakcyjny i wdzięczny materiał do analizy komparatystycznej, pozwalającej zrozumieć, jak Austen i jej powieści funkcjonują w mediach i pomiędzy nimi...

¹ Zob. *Figure 1* w L. Tyler, „Regency Novel or Pandemic Life”? *Understanding Jane Austen-Related Pandemic Memes*, „Persuasions On-line” 2020, t. 41, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-41-no-1/tyler/> [dostęp: 16.10.2024]. Cytaty obcojęzyczne – jeśli nie zaznaczono inaczej – podaję w całej rozprawie we własnym tłumaczeniu – Adrianna Fiłonowicz [A.F.].

I. Jane Austen. Między książką a filmem

O ile szybciej można zmęczyć się czymkolwiek innym niż książką!

Jane Austen

Zagadnienie adaptacji filmowej towarzyszy kinematografii od zarania jej historii, przysparzając wciąż nowych problemów badaczom, którzy starają się zrozumieć i usystematyzować wiedzę na temat tego zjawiska. Kolejne pokolenia filmoznawców, literaturoznawców i medioznawców podejmowały się próby stworzenia uniwersalnej teorii, która wytrzymałaby konfrontację z ogromną liczbą wciąż powstających adaptacji filmowych i która pozwoliłaby odpowiedzieć na najważniejsze pytanie: czy w ogóle jest możliwe przeniesienie na ekran dzieła, które powstało zmysłami o zupełnie innym medium¹?

Teoretycy w różny sposób definiują adaptację filmową. Zakres tego pojęcia rozumieją w sposób szerszy lub węższy. Alicja Helman preferowała definicję pojemną: „Adaptować, to w najszerszym, podstawowym tego słowa rozumieniu, oznacza tyle, co przerabiać,

¹ Kiedy pada termin „adaptacja filmowa”, zazwyczaj przychodzi na myśl zjawisko przenoszenia na ekran dzieł należących do świata literatury – w szczególności prozy oraz dramatu. To właśnie takimi tekstami inspirowali się twórcy najwcześniejszych adaptacji filmowych; kinematografia okresu jarmarcznego, w szczególności zaś ta, która była zwrócona w kierunku kina fikcji, lubowała się w zabiegu adaptacji. Bracia Lumière w czasie pierwszego zorganizowanego przez siebie seansu filmowego (28 grudnia 1895 roku w paryskim *Salon Indien du Grand Café*) zaprezentowali na ekranie film krótkometrażowy *Polewacz polany* (*L'arroseur arrose*, 1895, znany także pod tytułem *Oblany ogrodnik*) i będący adaptacją historyjki rysunkowej Vogla (M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, s. 43). Również adaptacją, a nie tworem oryginalnym, było pierwsze wielkie dzieło mistrza okresu jarmarcznego, Georges Méliès. Jego pionierski film – *Podróż na księżyc* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) – stanowił przykład wczesnej poliadaptacji, czyli dzieła opierającego się na więcej niż jednym tekście źródłowym. W przypadku *Podróży na księżyc* były to dwie, dzisiaj uważane za klasyczne, powieści: dzieło Juliusza Verne'a o tym samym tytule oraz *Pierwsi ludzie na księżycu* H.G. Wellsa. We wczesnym okresie rozwoju kina przenoszono na ekran również, z większym lub mniejszym powodzeniem, takie powieści jak *Katedra Marii Panny w Paryżu* czy *Nędznicy* Victora Hugo, *W matni* oraz *Germinal* Emila Zoli, a także dzieła Balzaka oraz Szekspira (J. Toeplitz, *Studium o adaptacji filmowej*, [w:] *Studia o adaptacji filmowej. Tom I: Powieść na ekranie*, red. A. Jackiewicz, Warszawa 1952, s. 7-8). Losy sztuki ruchomych obrazów pokazały, że procesowi adaptacji poddawać można także inne, niezliczone rodzaje tekstów kultury. Kino dowiodło, że z równie dużą wprawą umie przystosować do swoich środków wyrazu nie tylko dzieła prozatorskie i dramaturgiczne, ale także poezję, literaturę faktu (w szczególności biografie i reportaże), mity, legendy, baśnie, podania ludowe, powieści graficzne i komiksy, gry komputerowe i planszowe, opery, operetki, musicale i rewie, dzieła malarskie oraz muzyczne, słuchowiska radiowe, nie wyłączając wielu innych tekstów kultury.

dostosowywać do nowych potrzeb, do nowego użytku”². Oznaczało to ni mniej, ni więcej, tylko dostosowanie tekstu pierwowzoru do potrzeb medium filmu. Helman wyjaśniała:

„Nie można po prostu zarejestrować na ekranie powieści, wykorzystać utworu muzycznego, sztuki scenicznej bez ich uprzedniej adaptacji. Jedna sztuka nie przekłada się, ot tak po prostu, na inną, **jedno medium nie tłumaczy na drugie** [A.F.]. W efekcie procesu adaptacji do filmu trafiają materię różnego pochodzenia, z różnych epok, z różnych piętér kultury, by zostać poddane procesowi syntezy. Film nie jest mozaiką, układanką, przypadkowym zbiorem, lecz całością, która czyni wrażenie jednolitej, choć genetycznie rzecz biorąc jednolitą przecież nie jest. By jednak sprawiała takie wrażenie, całość różnorodnej materii wykorzystywanej przez film przechodzi drogą adaptacji proces swoistego „ufilmowania”³.

Z kolei adaptacja *sensu stricto* to według Helman „praca scenarzysty na materiale literackim – skreślanie wątków i postaci, ich kondensacja, nakładanie *etc.*, mająca na celu udostępnienie tegoż materiału filmowcowi, przystosowanie do możliwości zainscenizowania i sfilmowania”⁴. Adaptowanie dzieła literackiego staje się tym samym procesem podejmowania szeregu twórczych decyzji. Czego można się pozbyć bez uszczerbku dla integralności dzieła, a co należy zostawić? W jaki sposób oddać coś, co ma charakter *stricte* literacki? Za pomocą medium filmu? Gdzie napotykamy granicę nieprzekładalności literatury w medium książki na tę w medium filmu?⁵

1.1. Związki literatury i filmu: wierność wobec oryginału czy „twórcza zdrada”?

W dziedzinie badań nad adaptacją filmową nieustannie powraca pytanie z obszaru aksjologii: co czyni adaptację dobrą? Poszukując na nie odpowiedzi, naukowcy wkraczają często na grząski grunt kwestii wierności filmu w stosunku do jego literackiego pierwowzoru. Brytyjska badaczka Rachel Carroll wymienia kwestię wierności filmu jako jeden z czterech najważniejszy

² A. Helman, *Dziesięć tez na temat adaptacji literatury*, [w:] *25 lat Ogólnopolskich Konferencji Filmoznawczych. Borki – Radziejowice 1991–2015*, red. Zespół Centralnego Gabinetu Edukacji Filmowej w Łodzi, Łódź 2015, s. 29. Pierwodruk: *Wokół problemów adaptacji filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, A. Helman, Łódź 1997.

³ A. Helman, *Dziesięć tez...*, op. cit., s. 29.

⁴ A. Helman, *Modele adaptacji filmowej (Próba wprowadzenia w tematykę)*, „Kino” 1979, nr 6, s. 28.

⁵ Bruce Morrissette wymienia dziesięć problemów, które stale powracają na styku literatury i filmu, utrudniając przebieg powstawania adaptacji filmowej. Na proces ten rzutują w jego opinii takie dylematy, jak: „1. Obiektywny punkt widzenia (fenomenologia, prezentacja behawiorystyczna, unikanie uwewnętrznienia, *etc.*). 2. Subiektywny punkt widzenia (narracja w pierwszej osobie, treść mentalna, pamięć, halucynacja, wyobrażenia, *etc.*). 3. Przejścia (połączenia scen, zestawienia asocjacyjne lub kontrapunktyczne, przenikania, nakładania, zachodzenie na siebie, *etc.*). 4. Chronologia (retrospekcje, futurospekcje, «dechronologizacja», tempo, czas realny wobec czasu filmowego, nieobecność «czasów» w filmie, *etc.*). 5. Film kontra «język» literacki (analogie składniowe, interpunkcja, metafory, semantyka, *etc.*). 6. «Universum» filmu kontra «universum» powieści ([...] zagadnienia czasu, przestrzeni, psychologii, *etc.*). 7. Projekcja i empatia u czytelnika powieści i widza filmowego. 8. Opis werbalny kontra opis wizualny (czy analogie są możliwe, czy niemożliwe?). 9. Obecność lub nieobecność narratora w filmie i powieści (efekt różnych modalności). 10. «Podwójny rejestr» (obraz i dźwięk) w filmie kontra pojedynczy rejestr powieści”. T. Miczka, „Adaptacja”, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 10, s. 14.

paradygmatów badań nad adaptacją (oprócz zagadnienia intertekstualności, historyczności oraz autorstwa)⁶. Jest zdania, że „wierność, jako koncepcja kwestionowana, okazała się decydującym problemem”⁷.

Od samego początku adaptowania na wielki ekran pojawiała się tendencja do tego, by film wartościować ze względu na jego wierność w stosunku do pierwowzoru literackiego, by krytykować jakiegokolwiek odstępstwa od litery tekstu, jakkolwiek niepraktyczne okazywałyby się takie nastawienie dla twórców filmowych. Jak podkreśla Thomas Leitch:

Pomimo niezliczonych wyjątków od tej reguły, teoretycy adaptacji wciąż traktują wierność materiałowi źródłowemu jako normę, z której niewierne adaptacje odchodzą na własne ryzyko. Jednak obecnie powinno być już jasne, że sama wierność, nawet jako cel, jest wyjątkiem od reguły [jaką stanowią – A.F.] różnorakie niewierne adaptacje. Zamiast stale poszukiwać odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego tak wiele adaptacji jest niewiernych wobec zupełnie dobrych źródeł?”, lepiej byłoby spytać: „Dlaczego ta konkretna adaptacja dąży do bycia wierną?”⁸.

Podążając, jakie reprezentuje Leitch, z biegiem czasu zaczęło stawać się normą⁹. Przeciętny widz kinowy nadal podkreśla swoje niezadowolenie, gdy po obejrzeniu filmu będącego adaptacją lubianej książki okazuje się, że filmowiec wprowadził zmiany w stosunku do pierwowzoru. Jednakże widz „ponadprzeciętny” (amator wyczulony na język filmu, ale także profesjonalista – krytyk lub badacz) zauważa dość szybko, że wprowadzenie zmiany czasem, paradoksalnie, bardziej przybliży adaptację do adaptowanego dzieła. Mowa tu o prostym rozróżnieniu, jakim jest wierność literze tekstu, a więc próba idealnego odwzorowania materiału źródłowego (w tym fabuły, dialogów, postaci i szczegółów świata przedstawionego) oraz wierność jego duchowi (próba oddania ogólnej atmosfery, przesłania czy też istoty pierwowzoru, często osiągnięta na skutek modyfikacji, których wymaga zmiana medium).

Dudley Andrew opisuje kwestię tych dwu wierności, zwracając uwagę, iż ich cele wypracowuje się w inny sposób. Teoretyk ten kładzie nacisk na to, że wierność literze tekstu

wydaje się być w zasięgu kina, ponieważ można ją osiągnąć w sposób mechaniczny. Obejmuje to aspekty fikcji ogólnie opracowywane w każdym scenariuszu filmowym: postacie i ich wzajemne relacje, informacje geograficzne, socjologiczne i kulturowe konstruujące kontekst fikcji oraz podstawowe aspekty narracyjne, które określają punkt widzenia narratora [...] ¹⁰.

⁶ R. Carroll, *Introduction: Textual Infidelities*, [w:] *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, red. Rachel Carroll, London–New York 2009, s. 1.

⁷ Ibidem.

⁸ T. Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore 2007, s. 127.

⁹ Siddhant Kalra proponuje sugestywny termin – *the phantom of fidelity*, który można by przetłumaczyć jako *widmo* lub *upiór wierności* – określający powszechne uznawanie wierności w stosunku do oryginału jako normę zniewalającą artystyczną wolność twórcy adaptacji filmowej. S. Kalra, *Film Adaptation as Translation: On Fidelity*; https://www.academia.edu/11907773/Film_Adaptation_as_Translation_On_Fidelity [dostęp: 17.10.2024].

¹⁰ D. Andrew, *The Concepts in Film Theory*, Oxford 1984, s. 100.

Drugi rodzaj wierności stawia ona przed twórcą całkowicie inne wyzwanie. Andrew ujmuje je tak:

Trudniejsza jest wierność duchowi, tonowi, wartościom, obrazom i rytmowi oryginału, ponieważ znalezienie stylistycznych odpowiedników w filmie dla tych niematerialnych aspektów jest przeciwieństwem procesu mechanicznego. Twórca filmowy [...] musi wyczuć i odtworzyć uczucie [towarzyszące odbiorowi – A.F.] oryginału. Twierdzono różnie, że jest to po prostu niemożliwe lub że [proces ten – A.F.] polega na systematycznym zastępowaniu znaczników słownych przez znaczniki kinematograficzne, lub że jest produktem artystycznej intuicji [...] ¹¹.

Wprowadzenie pojęć wierności literze i duchowi w stosunku do pierwowzoru łączy się z dwoma problemami badawczymi. Po pierwsze, stanowi ono zarzewie dyskusji dotyczącej tego, która z tych dwóch wartości jest cenniejsza. Po wtóre, rodzi następujące pytanie: czy stworzenie dobrej adaptacji – adaptacji będącej dobrym filmem – musi wiązać się z pojęciem wierności? Zagadnienia te zdają się szczególnie ważne, kiedy ma się do czynienia z adaptacjami klasyki literackiej (jak to się dzieje w przypadku twórczości Jane Austen). Klasyka, nie dość, że uznawana przeważnie za bardziej wartościową niż literatura popularna, jest z reguły lepiej znana szerokiemu gronu odbiorców, co powoduje, że odejście od „normy”, jaką stanowi wierność pierwowzorowi, może być łatwiej zauważalne ¹².

Helman tak opisuje adaptacyjny „konflikt tragiczny”, czyli aksjologiczne pytanie o wartość filmu w kontekście jego wierności:

Istniało zawsze przeświadczenie, werbalizowane mniej lub bardziej jawnie i precyzyjnie, iż film będący rezultatem adaptacji powieści zawdzięcza swój kształt oraz wartość specyficznym więziom łączącym go z oryginałem. Refleksja teoretyczna zmierzała do odsłonięcia charakteru tych więzi, a w ostatecznej konsekwencji do budowy takiego modelu, który mógłby gwarantować efektywność procedurom adaptacyjnym. Przyjmowano powszechnie (teoretycy, krytycy i publiczność), że istnieją „dobre” i „złe” adaptacje, co niekiedy stawiało znaki równości między dobrym filmem i dobrą adaptacją oraz – odpowiednio – złym filmem i złą adaptacją. Film, rozpatrywany jako autonomiczne dzieło, mógł zostać uznany za dobry, będąc równocześnie złą adaptacją powieści. Rzadziej zdarzało się uznać dobrą adaptację za zły film. Symetrycznie wobec tego podziału funkcjonował i funkcjonuje nadal inny podział – na adaptacje „wierne” i „niewierne” choć nie jest on z tym pierwszym tożsamy. Adaptacje „wierne” niekiedy muszą być dobre, a „niewierne” złe ¹³.

Autorka idzie jeszcze krok dalej i wprowadza pojęcie „twórczej zdrady”. Jest to świadome, konstruktywne podejście do procesu adaptowania, które pozwala twórcom filmowym na jednoczesne zainspirowanie się pierwowzorem literackim bądź odwoływanie się doń, przy

¹¹ Ibidem, s. 100-101.

¹² Wojciech Wierzewski w swojej książce *Film i literatura* charakteryzuje emocje, jakie budzi przenoszenie na ekran dobrze znanych dzieł klasyki literackiej: „Ekranizacje i adaptacje literatury stały się dziś zjawiskiem powszechnym, niebudzącym zdziwienia ani niewywołującym sprzeciwu. Każda jednak próba przeniesienia na ekran znanej powieści, zwłaszcza w kręgu rodzimej klasyki literackiej nieodmiennie wywołuje społeczne emocje. I to chyba nie tylko dlatego, że czytelnicy przywiązani są do swoich własnych wyobrażeń i wizji, że z obawą zatem, ale i ze sporą dawką ciekawości, czekają na chwilę konfrontacji z ekranową propozycją. Emocje pojawiają się dlatego, że klasyka literacka na ekranie stała się dość nieoczekiwanie ważnym elementem rozważań i dyskusji współczesnych. Okazało się, że w tej nowej postaci może wzbudzać żywe, autentyczne, związane z dniem dzisiejszym spory. Że adaptacje filmowe zdolne są ewokować dyskusje o dużym rezonansie społecznym, w nieznaną często skalę”. W. Wierzewski, *Film i literatura*, Warszawa 1983, s. 5.

¹³ A. Helman, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „Kino” nr 1, Warszawa 1998, s. 47.

zachowaniu wolności artystycznej i możliwości wykorzystania pełni środków wyrazu charakterystycznych dla medium filmu¹⁴. Jak konkluduje Helman:

Adaptacji dzieł literackich nie patronuje idea dochowania mu wierności, lecz mniej lub bardziej świadomy zamysł jego „twórczej zdrady”. Adaptacje są w przeważającej mierze aktami twórczej zdrady różnego zasięgu, a przypadki wierności literze bądź duchowi oryginału, czy też jednemu i drugiemu, należy traktować jako margines. Albo lepiej – jako jeden z dwu skrajnych biegunów skali, na której możemy lokalizować dzieła filmowe stopniowo oddalające się od pierwowzoru, by osiągnąć biegun zdrady całkowitej, kiedy to dzieło staje się polemiką z tekstem literackim, jego pastiszem, czy też inną postacią jego zaprzeczenia¹⁵.

Po namyśle można dojść do wniosku, iż całkowita wierność pierwowzorowi literackiemu nie tylko nie musi być celem twórcy filmowego, ale nawet nie sposób jej osiągnąć. Proces adaptowania materiału literackiego na potrzeby filmu jest zjawiskiem opierającym się na wprowadzaniu ciągłych zmian w stosunku do pierwowzoru literackiego – nie tylko z powodu takiej czy innej decyzji artystycznej, ale też ze względu na uwarunkowania związane ze zmianą medium. Istnieją elementy tekstu po prostu „nieprzetłumaczalne”, niepoddające się transferowi do nowego medium bez wprowadzania niezbędnych zmian w materii literackiej. Częstokroć różnice pojawiają się nie tyle z wyboru, ile z konieczności. „Konieczność dokonywania tego typu zabiegów – wyjaśniała Helman – kwestionuje pojęcie wierności adaptacji u samych jej podstaw”¹⁶. Marek Hendrykowski zdaje się zgadzać z tą opinią, gdy na swojej liście „Dziesięciu przesądów na temat adaptacji”¹⁷ umieszcza wierną adaptację jako jedną z nieosiągalnych idei; możliwych jedynie w teorii, ale już nie w praktyce. Z kolei Andrew twierdzi, że „sukces takiego rodzaju adaptacji [opartej na klasycznych tekstach kultury – A.F.] opiera się na urodzajności, a nie na dochowaniu jej wierności”¹⁸.

Dlaczego, pomimo oczywistych różnic między światem literatury i filmu, widzowie poszukują absolutnej wierności w adaptacjach filmowych? Helman, aby rozwiązać ten problem, wprowadza pojęcie tożsamości książki i filmu. Zjawisko to jej zdaniem zdaje się być charakterystyczne właśnie dla problemu styku medium książki i filmu, ale niekoniecznie już dla innych mediów. Jak przekonuje:

Na korzyść wyodrębnienia adaptacji jako procesu szczególnego przemawia jeden argument [...]. Poczucie „tożsamości” utworu literackiego i zrealizowanego na jego kanwie utworu filmowego. Widz,

¹⁴ Więcej na temat pojęcia wierności zob. B. McFarlane, *It Wasn't Like That in the Book*, [w:] *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, red. P. Lev, J.W. Welsh, Lanham 2007, s. 3-14.

¹⁵ A. Helman, *Dziesięć tez...*, op. cit., s. 34-35.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Do dziesięciu przesądów na temat adaptacji filmowej wymienionych przez Hendrykowskiego należą: „Przesąd pierwszy: adaptacja filmowa szkodzi literaturze. Przesąd drugi: adaptacja filmowa słyca i prymitywizuje pierwowzór. Przesąd trzeci: adaptacja wyklucza powstanie innych adaptacji. Przesąd czwarty: istnieją utwory nieadaptowalne dla kina. Przesąd piąty: adaptacja filmowa stanowi konkretyzację wizji literackiej. Przesąd szósty: film będący adaptacją jest zamiennikiem adaptowanego utworu. Przesąd siódmy: wierna adaptacja. Przesąd ósmy: wybitne dzieło literackie zawsze traci w adaptacji. Przesąd dziewiąty: kino pasożytuje na literaturze. Przesąd dziesiąty: proza fabularna właściwą domeną adaptacji”. M. Hendrykowski, op. cit., s. 140.

¹⁸ D. Andrew, op. cit., s. 99.

który czytał *Pustelnię parmeńską* lub *Przeminęło z wiatrem*, rozpozna swoje lektury w filmie, nieuprzedzony, co ogląda. Słuchacz, który nie zna tytułu poematu symfonicznego z określonym programem literackim, nie ma żadnych szans wydedukowania z materiału muzycznego tego programu. Zwiedzający wystawę malarską, gdy zidentyfikuje postać bądź sceny literackie, nie potraktuje ich jako ilustracji do książki, lecz jako autonomiczną wypowiedź malarską na pewien znany już temat. Niewspółmierność tworzyw literatury wobec statycznej plastyki bądź asemantycznej muzyki sprawia, że to, co mogą wzajemnie z siebie zaczerpnąć, jest tak dalece ograniczone, a sama wypowiedź tak absolutnie wolna. Tworzywa literatury i filmu też są nader odmienne, niemniej obie sztuki w sposób sobie właściwy operują podobnymi składnikami: fabułą, bohaterami, czasoprzestrzenią przedstawioną, ruchem, co decyduje, że ich wypowiedzi na ten sam temat mogą uchodzić, i powszechnie uchodzą, za „tożsame”¹⁹.

Pojęcie tożsamości okazuje się przydatne podczas analizy oczekiwań widzów i ich odbioru adaptacji filmowych, nawet jeżeli tożsamość ta jest tylko względna. Helman zamyka swoje rozważania na ten temat następująco:

Pojęcie tożsamości oryginału i adaptacji można by streścić w potocznej wypowiedzi: jest to „to samo” dzieło, ale nie „takie”. Zmodyfikujmy: są to układy fabularne, bohaterowie, wydarzenia, czasem też wymowa ideowa, nastrój, przesłanie danego dzieła literackiego, ale nie „ono samo”. Film nigdy nie będzie „powieścią”, jak nie będzie też „samym życiem”, będzie zawsze filmem i tylko filmem²⁰.

Jeżeli przyjmie się nieosiągalność idei całkowitej wierności adaptacji filmowej, ale także względność jej tożsamego charakteru w stosunku do pierwowzoru literackiego, zasadne wyda się w konsekwencji postawienie pytania o to, czy film zrealizowany na kanwie dzieła literackiego należałoby uznać za autonomiczny i odrębny od swojego pierwowzoru. Co więcej, czy twórca filmowy może być uznany za pełnoprawnego autora adaptacji, czy tylko jest on „współautorem” powieści²¹? Helman nie wątpi w podstawność takiego myślenia:

Celem adaptacji filmowej tekstu literackiego nie jest w ogóle wykonanie jakiegoś gestu wobec tego tekstu jako takiego. Celem adaptacji jest zrealizowanie dobrego, interesującego, często także nowatorskiego filmu. [...] Znajdując w tekście literackim materiał odpowiedni dla siebie, reżyser będzie próbował przede wszystkim opowiedzieć go po swojemu, zgodnie z wymogami medium, będzie realizował swój autorski film. Troska o oryginał literacki znajdzie się albo na dalszym planie, albo w ogólnie nie będzie zaprzętała jego uwagi. Reżyser tworzy swój film, a nie przenosi, transponuje bądź tłumaczy na inny język dzieło literackie²².

Takie intermedialne podejście do procesu adaptowania – podkreślające różnice w uwarunkowaniach poszczególnych mediów i postępujące założenie, że literacki tekst źródłowy jest prymarny wobec powstałej na jego podstawie adaptacji filmowej – będzie stanowiło punkt wyjścia dla niniejszej rozprawy. Literatura w medium film przejawia się i

¹⁹ A. Helman, *Modele adaptacji filmowej...*, op. cit., s. 29.

²⁰ Ibidem, s. 30.

²¹ Z taką opinią zgadza się Hendrykowski i podkreśla, że tekst literacki i tekst filmowy to dwa „[...] odrębne w swej ontologii i autonomicznym istnieniu dzieła” (M. Hendrykowski, op. cit., s. 35). Twórca filmowy ponosi całkowitą odpowiedzialność za nakręcony przez siebie film, ale zarazem ewentualny sukces komercyjny i artystyczny stanowi jego zasługę. Hendrykowski zaznacza, że czasami autorzy pierwowzoru literackiego roszczą sobie prawa do sukcesu ich filmowych adaptacji: „Pisarz nie ponosi *de facto* żadnej odpowiedzialności za kształt artystyczny i wymowę cudzego filmu, ale też nie ma żadnego bezpośredniego udziału w ewentualnym sukcesie artystycznym filmowej adaptacji swojego dzieła. Warto o tym pamiętać przy wszelkiego rodzaju roszczeniach zgłaszanych przez twórców adaptowanego pierwowzoru, bowiem – niezależnie od skali dostarczonej informacji – to nie oni są autorami wizji, jaką oglądamy na ekranie” (ibidem, s. 35).

²² A. Helman, *Dziesięć tez...*, op. cit., s. 34.

wygląda inaczej niż w medium książki, gdyż to już samo medium wyznacza nowe reguły gry. Nie należy jednak traktować jednego z nich jako inherentnie lepszego lub ważniejszego, a jedynie jako to, które umożliwia wykorzystanie innych środków wyrazu dla opowiedzenia tej samej lub podobnej historii.

1.2. Przekład intermedialny i recepcja produktywna

Zaprezentowany przez Helman punkt widzenia wyrażał stanowisko badawcze, które opowiadało się za odejściem od wyłącznie literaturoznawczego modelu postrzegania i analizowania adaptacji filmowych. W przeciwieństwie do tendencji, które wciąż jeszcze nawiązywały do koncepcji „przekładu intersemiotycznego”²³, myśl Helman była skierowana już intermedialności. W *Podstawach wiedzy o filmie* Alicji Helman i Andrzeja Pitrusa czytamy:

Kino nie przekłada literatury i nigdy tego nie czyniło – ani sto lat temu, gdy tworzono ruchome ilustracje wybranych scen, ani obecnie, w dobie adaptacji najbardziej wyrafinowanych dzieł współczesnej prozy. Te związki należałoby dziś rozpatrywać w kontekście narastającej intertekstualności oraz intermedialności dzieł kultury współczesnej, których granice i podziały, niegdyś tak wyraziste, dawno uległy zatarciu. Tym samym unieważniając pytanie o przynależność do tego lub innego systemu oraz stawiając pod znakiem zapytania pewniki obowiązujące przez całe dekady²⁴.

W podobnym duchu i wiele lat wcześniej, bo już w latach 70. i na początku 80., od semiotyki filmu odcinał się niemiecki medioznawca, Werner Faulstich. Wchodząc w spór z tradycyjnym literaturoznawstwem, posunął się dalej w refleksji nad intermedialnym funkcjonowaniem literatury i zakwestionował nawet słuszność postrzegania literatury w medium książki jako „oryginału”. Jak wywodził w *Medienästhetik und Mediengeschichte* z 1982 roku:

Mowa o oryginale jest fałszywą ideologią, gdyż produkty medialne są wytwarzane wyłącznie etapowo, a przyswajają się je tylko we fragmentach; dotyczy to wszystkich mediów drukowanych, nie wyłączając książki. Gdy literatura odbyła swój niezwykle marsz przez media elektroniczne, zostawiła za sobą książkę niczym pustą obwolucję, dowodząc tym samym wyraźnie, że książka stanowi jedynie kanał. Przy czym nie chodzi tu o pisaną literaturę w innych mediach, jak przykładowo literaturę książkową czytaną w telewizji [...], lecz o literaturę audio-wizualną, jak na przykład film telewizyjny [...]. Z nieomal pełną rozkoszą swobodą literatura audio-wizualna [audio-visuell] wkroczyła na terytorium eksperymentu i ustanowiła hierarchię przydatności kanałów. Pośrednio i niezamierzenie literatura sama się przyczynia do unicestwienia fatalnej wiary w to, co jedyne w swoim rodzaju – w oryginał pod postacią medium książki²⁵.

²³ Zob. S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 57.

²⁴ A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 153.

²⁵ Cyt. za: K. Kozłowski, *Przedmowa*, [w:] W. Faulstich, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction „Wojna światów” (1953/1954) Byrona Haskina*, przeł. M. Kasprzyk, K. Kozłowski, przedmową poprzedził i oprac. K. Kozłowski, Poznań 2017, s. XVI (przypis 41); zob. W. Faulstich, *Mit einer Fallstudie zu „The War of the Worlds” von H.G. Wells*, Heidelberg 1982, s. 18 („Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur – und Sprachwissenschaft”, t. 38).

Tak nieprzychylnie podejście do domniemanej przewagi literackiego pierwowzoru nad jego adaptacją stanowił jedynie element szerszej refleksji medioznawczej Faulsticha. Jak pisała na ten temat Małgorzata Choczaj, badacz domagał się

[...] zmiany obowiązującego paradygmatu, który w wypadku analizy filmowej jest silnie zespolony z perspektywą literaturoznawczą, wraz z jej terminologią oryginału, wierności, podziału na literaturę wysoką i niską, oraz z prymatem książki rozumianej aż po dziś dzień jako synonim dzieła literackiego. Niemiecki filmoznawca zwraca się w stronę medioznawstwa empirycznego jako metodologicznej podstawy, wystarczającej do podłączenia dwóch prymarnych postulatów: estetyki konkretnego medium i przenoszenia literatury z jednego medium do drugiego lub tworzenia jej od nowa²⁶.

Faulstich, opierając się na koncepcjach Ulricha Saxera²⁷, zaproponował nową definicję medium, która odchodziła od literalnego jego rozumienia²⁸ i która jednocześnie ujmowałaby je zbyt szeroko²⁹. „Medium – pisał Faulstich – jest [...] zinstytucjonalizowanym systemem ufundowanym wokół zorganizowanego kanału komunikacyjnego o specyficznej wydajności i o odpowiedniej dominacji społecznej”³⁰. Następnie, pogłębiając swoją definicję, podał cechy, które stanowią o medium jako systemie³¹, ale również wyróżnił cztery podstawowe grupy

²⁶ M. Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, t. 16, s. 29.

²⁷ Zob. W. Faulstich, *Einführung in die Filmanalyse*, Tübingen 1980, s. 12-13.

²⁸ Zdaniem Krzysztofa Kozłowskiego „kariera, którą w ostatnich dziesięcioleciach zrobiło pojęcie medium, otoczone nierzadko aurą swoistej euforii i mitu, sprawiła, iż w języku potocznym zatarła się niemal całkowicie granica między metaforycznym a dosłownym znaczeniem tego pojęcia. Coraz częściej słyszy się o medium sztuki, literatury, muzyki, miłości, pieniądza, teatru lub filmu, tak jakby nie istniała tutaj zasadnicza, wynikająca z natury poszczególnych zjawisk, odmienność terminologiczna i bytowa. Ponieważ samo słowo stało się synonimem czegoś nobilitującego (zapewne nie bez związku z mass mediami), nie brakuje głosów, że medium może okazać się wszystkim i że najbardziej oczywistym tudzież dostępnym człowiekowi medium jest «medium języka». W uzasadnieniu takiego poglądu powraca przekonanie o kryjących się w języku, a poświadczonych kulturowo możliwościach komunikacyjnych.

Oczywiście, niepodobna utrzymywać, jakoby język nie był podstawowym narzędziem komunikacyjnym, ale ten, kto widzi w nim zarazem medium, zdaje się całkowicie lekceważyć proste, poświadczone empirycznie, rozróżnienie medioznawcze między komunikacją bezpośrednią a pośrednią” (K. Kozłowski, *Co to jest medium?*, „Images” 2011, t. 8: *(Over)using Holocaust the Holocaust, Part I: Contexts*, red. K. Mąka-Malatyńska, M. Kaźmierczak, nr 15-16, s. 203).

²⁹ Faulstich krytycznie pisał o sposobie postrzegania medium proponowanym przez Marshalla McLuhana, który w zbyt niesystematyczny sposób przybliżał to pojęcie. Zdaniem Faulsticha „«Medium» służy tutaj za zwykłą metaforę «środka» lub «instrumentu» i w tym sensie dosłownie wszystko może być medium: okulary – medium do patrzenia, samochód – medium do jeżdżenia, szkoła – medium do uczenia się, i tak dalej”. W. Faulstich, *Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj*, przeł. M. Kasprzyk, „Images” 2009–2010, t. 7: *Dancing Muses*, nr 13-14, s. 16.

³⁰ Ibidem, s. 16.

³¹ Faulstich wymienia takie cechy, jak: (1) „pewna instytucjonalizacja w ramach systemu regulacyjnego”, (2) „organizacja i funkcjonalizacja jako kanał”, (3) „specyficzna wydajność do odróżniania jednego medium od pozostałych” oraz (4) „przeobrażająca się historycznie dominacja jego zadań sterujących i orientacyjnych” (ibidem, s. 16). Kozłowski tłumaczy niejasności, które mogłyby wynikać z definicji niemieckiego medioznawcy: „Ponieważ definicja ta wymaga szczegółowego komentarza, Faulstich zatroszczył się o przedstawienie czterech wymiarów jej znaczenia. Po pierwsze, uznał, że «zinstytucjonalizowany system» to tyle, co «kompleksowy, zróżnicowany mechanizm pośredniczący, który wkracza w rozmaite obszary społeczne i oddziałuje na rozmaitych poziomach». Ale zinstytucjonalizowanie nie musi tutaj oznaczać jakichś wyższych instytucji społecznych, lecz może wiązać się z czymś, co jest rozumiane jako społecznie ugruntowane, a więc «powszechnie znane, przez wielu ludzi użytkowane i jako takie właśnie akceptowane». Po drugie, Faulstich, nazywając «medium zorganizowanym kanałem komunikacyjnym», przyjmował, iż funkcjonowanie danego medium nie jest nigdy przypadkowe. Przeciwnie, stoi za nim świadoma działalność człowieka, obejmująca jego aktywność zarówno w

mediów, które – ze względów systematycznych i historycznych – trwale zapisały się w historii kultury³².

Gdy spojrzeć się na zagadnienie adaptacji filmowej zgodnie z tym sposobem postrzegania medium, kilka kwestii wyda się wyjątkowo istotnych. Po pierwsze, Faulstich zwrócił uwagę na mający miejsce od wieków proces utożsamiania literatury z książką³³. Podał przykład dramatu, dla którego – wraz z rozwojem techniki druku – głównym medium stał się zawierający treść sztuki tom drukowany, a nie jego pierwotne medium, czyli teatr (scena jako medium dramatu). Podobnie było z literaturą piękną, która „uwięziona” została w medium książki, podczas gdy inne jej formy istnienia – literatura zapośredniczona przez medium filmu (adaptacja filmowa), audiobook, słuchowisko czy ebook – zostały skazane na rolę drugoplanową, a nawet uznawano je jeśli nie za gorsze, to przynajmniej za mniej godne niż tomik poetycki. Lecz media w ujęciu Faulsticha są nie tyle lepsze lub gorsze, ile raczej charakteryzują się odmienną estetyką. Tym samym nie należy mówić o literaturze jako medium (w domyśle: drukowanym, tj. książce), lecz o literaturze zapośredniczonej przez media (w tym także, choć nie wyłącznie, przez książkę)³⁴. Zaadaptowanie literatury w medium książki do medium filmu stanowiłoby tu zatem rodzajem przekładu intermedialnego. Proces ten nie wymagałby „przetłumaczenia” jednego systemu znaków na drugi³⁵, lecz wyrażenia tych samych lub podobnych treści w zgodzie ze środkami wyrazu i ograniczeniami poszczególnych mediów. Przekład intermedialny nie stanowi prostego kopiowania treści, lecz wymaga podejścia twórczego, uwzględniającego specyfikę wybranych mediów; zakłada niezbędną

dziedziny techniki, jak i w sferze życia kulturalnego; «możliwe do pomyślenia są przy tym inne formy tworzenia kanałów komunikacyjnych» (ugruntowany rytuał albo konkretna retoryka). Po trzecie, «specyficzne możliwości dokonań»; oznacza to, że media różnią się między sobą pod względem szczególnych możliwości dokonań, co ma też zawsze charakter ilościowy i jakościowy. «W każdym wypadku – dodaje Faulstich – implikuje to odmienne możliwości i granice komunikacyjnego pośredniczenia». Po czwarte, «społeczna dominacja», którą trzeba rozpatrywać przede wszystkim w kontekście znaczenia danego medium dla konkretnego społeczeństwa, a nie wyłącznie dla pojedynczego człowieka. Innymi słowy, nie istnieje prywatne medium, i to tym bardziej, że media pozostają w stanie nieustannej rywalizacji” (K. Kozłowski, *Co to jest medium?*, op. cit., s. 208-209).

³² Grupy, o których mowa, to podział na (1) „media ludzkie (media prymarne), (2) media sekundarne (media drukowane), (3) media tercjarne (media elektroniczne) i (4) media kwartarne (media cyfrowe)” (W. Faulstich, op. cit., s. 16).

³³ Zob. W. Faulstich, *Medienästhetik und Mediengeschichte*, München 1998, s. 245.

³⁴ Jak przytacza Kozłowski, rozdzielenie literatury od jej mediów stanowiło element teorii innego niemieckiego medioznawcy, Ulricha Saxera, do którego pracy Faulstich się odwoływał. Saxer pisał: „«Literatura» jak też «media» powinny być rozumiane jako «systemy», a mianowicie jako systemy społeczne, to znaczy jako możliwe do odróżnienia ramy ludzkiej działalności. Mogą one tworzyć poza tym instytucje komunikacji [...]. Literatura i książka weszły instytucjonalnie w tak intensywne relacje, że jeszcze dzisiaj uważa się książkę za literaturę *par excellence*. Nie wolno jednak dać się zwieść co do tego, że w procesie komunikacji książka – jak każde inne medium – występuje jako kanał, literatura natomiast jako wysoce wyspecjalizowany system znakowy, jako kod”. U. Saxer, *Literatur in der Medienkonkurrenz*, „Media Perspektiven” 1977, nr 12, s. 673-685. Cytat i tłumaczenie za: K. Kozłowski, *Co to jest medium?*, op. cit., s. 208 (przypis 23).

³⁵ Zob. S. Wystouch, op. cit., s. 74.

interpretację, modyfikację i adaptację, która pozwoli wykorzystać pełnię środków nowego kanału komunikacyjnego.

Drugim niezwykle użytecznym elementem myśli Faulsticha jest zaproponowana przezeń charakterystyka kategorii estetycznomedialnych filmu fabularnego. Chodzi o pięć fundamentalnych cech, które w kompleksowy sposób ujmują film jako medium; w porządku rozważań są to: realizm, przemoc, technika, towar oraz mit. Każda z tych kategorii okazuje się na swój sposób pomocna przy analizie łańcucha adaptacyjnego, lecz to ostatnie trzy z nich zdają się wyjątkowo użyteczne w kontekście niniejszej pracy.

Technika jako cecha estetycznomedialna rozumiana jest przez Faulsticha na dwa sposoby. Z jednej strony jest to nieustannie rozwijający się czynnik, który dostarcza filmowi wciąż nowych narzędzi i środków twórczych oraz nieustannie przesuwa granice możliwości samego medium. Technika stanowi dla medium próg, którego nie przekroczy autor dzieła, dopóki kolejne etapy rozwoju technicznego tegoż medium nie zarysują nowych perspektyw. Z drugiej strony technika jawi się w filmie jako motyw ponadczasowy i konstytutywny dla medium filmu jako medium w pełni technicznego, obecny na ekranie kin od samych początków kinematografii³⁶. Przy badaniu łańcuchów adaptacyjnych klasyki literatury niezwykle ważna stanie się kwestia postępu technicznego i jego wpływu na powstawanie kolejnych wersji ekranowych znanych powieści. Kolejne adaptacje tego samego dzieła literackiego często pojawiają się właśnie wtedy, gdy nowości techniczne powodują, iż poprzednia wersja zdaje się być przestarzała. Wszak historyczność filmu to jego także jego historyczność techniczna. Krótkie adaptacje z początków kina zastępowane były dłuższymi, gdy pozwalały na to właśnie możliwości techniczne; podobnie filmy czarno-białe niechybnie doczekać się musiały następstwa w wersjach barwnych; produkcje nieme zdały się niewystarczające, gdy odbiorcy przyzwyczaili się do filmu dźwiękowego, a adaptacje produkowane w studiach wydały się sztuczne, gdy kamery filmowe mogły już wychodzić w plener. I tak dalej.

Z kolei przez estetycznomedialne pojęcie towaru Faulstich rozumiał istnienie filmu jako produktu, „który istnieje w społeczeństwie i podlega związanym z nim przemianom”³⁷,

³⁶ Faulstich zwraca szczególną uwagę na techniczny aspekt gatunku science fiction, który stanowi jeden z najstarszych gatunków w historii kina. „Film jako medium techniczne – pisze – zaktualizował tę «dwulicowość» już dość wcześnie, ponieważ [...] od samego początku wszedł w intymny związek z science fiction. Już w 1895 roku autor powieści SF H.G. Wells i filmowiec Robert W. Paul planowali na przykład kinematograficzny wehikuł czasu. Pierwsze filmy Mélièsa inspirowane dziełami Juliusza Verne'a, takie jak *Podróż na Księżyc* (1902), *Podróż do krainy niemożliwości* (1904) lub *Zdobycie biegun* (1912), ujmowały technikę jeszcze tak samo pozytywnie jak inne nieme filmy SF [...]. Podobnie jak gwałtowny rozwój filmu jako medium następował w wielu krajach, tak też film SF był od początku gatunkiem międzynarodowym [...]”. W. Faulstich, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction*, „Wojna światów” (1953/1954) *Byrona Haskina*, przeł. M. Kasprzyk, K. Kozłowski, przedmową poprzedził i oprac. K. Kozłowski, Poznań 2017, s. 77-78.

³⁷ M. Choczaj, op. cit., s. 39.

wliczając w to wpływy ekonomiczne i polityczne czasów jego powstawania. Niemiecki medioznawca zauważa, że często pomija się istotny aspekt tego zagadnienia, a mianowicie fakt, iż zarówno produkcja, jak i dystrybucja filmowa nastawiona jest przede wszystkim na zysk, co definiuje ostateczny kształt filmu i przed czym trudno byłoby uciec. Jak podkreśla:

Produkcja filmu i jego dystrybucja [...] mają na uwadze (bezwzględnie i zawsze) ostatnią fazę zysku [...], a zazwyczaj wyłącznie ją właśnie, tak że wszystko inne podporządkowuje się tu fetyszowi kapitału [...]; właściwość filmu jako towaru [...] wiąże się z nim w sposób nierozdzielny i przejawia jako jego postać naturalna, która w dzisiejszych czasach – od dawna niewarta wspomnienia – jawi się jako to, co powszednie: pozostaje nieświadomiona³⁸.

Tak rozumiane pojęcie towarowości filmu – lepiej: filmu jako towaru – musi znaleźć swoje odzwierciedlenie w każdej powstającej adaptacji, niezależnie od dekady czy miejsca jej powstania. Może zdarzyć się i tak, iż w procesie adaptowania twórcy podejmą decyzję, której słuszność może się wydawać widzom dyskusyjna; będzie ona jednak podyktowana wymogami wyłącznie rynkowymi³⁹.

Na proces powstawania filmu w podobny sposób wpływa ostatnia z wymienionych przez Faulsticha cech estetycznomedialnych, czyli mit, mityczność. Tak jak towarowość wskazuje ona na wymogi rynkowe danej epoki, którym przyświeca widmo zysków i strat, mit odnosi się do palących tematów podejmowanych w medium filmu. Faulstich podkreśla, że filmowy realizm to odpowiadające na potrzeby widzów w danym czasie odzwierciedlenie społecznego mitu⁴⁰. Mit ten dotyczyć może istotnych kwestii społecznych i pokoleniowych, znajdując swoje ujście zarówno w ogólnoludzkich lękach, jak i tęsknotach czy marzeniach. Jak zauważyła Choczaj: „Wyrazem tych pierwszych są często historie o ingerujących w życie ludzi istotach pozaziemskich czy monstrach, symbolizujących najczęściej to, co zostało przez samych ludzi wyparte i odrzucone. Te drugie natomiast odnoszą się do wspólnej tęsknoty za idealnym światem”⁴¹. Pośród licznych adaptacji w uniwersum medialnym Jane Austen pojawia się częściej druga z wymienionych form rozumienia mitu, a mianowicie tendencja do ukazywania wyidealizowanej, nostalgicznej wizji przeszłości (zob. ilustr. 1). Może ona zaspokajać eskapistyczną potrzebę znalezienia ukojenia w oglądanym przez widzów filmie.

³⁸ Zob. W. Faulstich, *Estetyka filmu...*, op. cit., s. 104.

³⁹ Częstokroć uwagę widza przykuwa to, gdy w rolę postaci niekoniecznie olśniewająco atrakcyjnej w powieści, na ekranie wciela się aktorka lub aktor wielkiej urody. Jest tak w przypadku postaci Elizabeth Bennet, która w powieści opisywana jest jako dosyć ładna, ale na pewno nie piękna; na ekranach odgrywają ją często aktorki wpisujące się w kanony konwencjonalnego piękna, jak chociażby Greer Garson (w adaptacji z 1940 roku) lub Keira Knightley (film z 2005 roku).

⁴⁰ Bo też, „[...] nie kwestionując charakteru filmu jako wartości wymiennej, docieramy do prawdziwego oblicza jego realizmu, a mianowicie do realizmu rozumianego jako realizm społeczeństwa towarowego. Realizm ten – w sposób specyficzny dla medium – kryje w sobie także wewnętrzną wartość użytkową i ukazuje rzeczywistość widzialną filmu fabularnego jako zbiorowy sen społeczny”. W. Faulstich, *Estetyka filmu...*, op. cit., s. 133.

⁴¹ M. Choczaj, op., cit., s. 39.

Jakkolwiek może się to wydawać mało prawdopodobne, w filmowym uniwersum Jane Austen spotkać można także adaptację odpowiadającą tej wersji mityczności, która mówi o wypartym lęku. W *Dumie i uprzedzeniu, i zombie* (2016, reż. Burr Steers) panny Bennet nie tylko muszą stawiać czoła koszmarowi poszukiwania męża na nietatwym rynku matrymonialnym, ale jednocześnie przychodzi im na co dzień walczyć z (symbolizującą opresyjne społeczeństwo) sforą zombie (zob. ilustr. 1).



Ilustr. 1. Dwa sposoby wyrażenia mityczności w filmowym uniwersum Jane Austen.

Na górze: idylliczny obraz angielskiej wsi w scenie poprzedzającej oświadczyzny pana Bingleya (*Duma i uprzedzenie* z 2005 r., reż. Joe Wright). Na dole: panny Bennet otoczone zwłokami zabitych przez siebie zombie (*Duma i uprzedzenie, i zombie* z 2016 r., reż. Burr Steers)

Ostatnim – choć nie mniej istotnym – komponentem myśli badawczej Faulsticha, który posłuży jako cenne narzędzie w tej rozprawie, jest koncepcja recepcji produktywnej. Termin ten jest ściśle związany ze sposobem rozumienia przezeń estetyki mediów. Faulstich

podkreśla, że jej „metodologicznym sercem [...] jest porównywanie mediów”⁴². Skupienie uwagi na jednym konkretnym dziele literackim i skonstruowanie różnych wersji tego, co zostało poddane medializacji, co stało się sednem tej koncepcji naukowej⁴³. Niemiecki medioznawca zaznacza jednak, że intermedialna analiza porównawcza odnosi się w tym kontekście jedynie do dzieł literackich. Jak sam to formułuje:

[...] porównywanie mediów występuje tutaj wyłącznie w postaci wariacji *estetycznego* przekazu; jako porównywanie mediów odnosi się zawsze tylko do dzieł *literackich*. Przeprowadzana tu zmiana paradygmatu z literaturoznawczego na medioznawczy żadną miarą nie zamierza tracić z oczu dzieł literackich, lecz [...], rozpatrując je jako historyczne, chce teraz naprawdę objąć je spojrzeniem i podjąć zadaniu⁴⁴.

Ów model komparatystyczny Faulstich wypróbował w swoim kompleksowym studium *Wojny światów* (1898) H.G. Wellsa i jego transmedialnej obecności w kulturze na przestrzeni dekad⁴⁵.

Założeniem teoretycznym tych rozległych badań było wprowadzenie przez niemieckiego autora rozróżnienia pomiędzy „repcją czytelniczną” a „repcją produktywną”⁴⁶.

Tę drugą – jak wyjaśnia Krzysztof Kozłowski – [Faulstich – A.F.] rozumiał on jako „historię dzieła” (*Werkgeschichte*), nie ograniczając jej do jednej wersji, ani do jednego medium. Postrzegał ją transmedialnie. Zajmowała go bowiem przemiana literackiego arcydzieła w światowy bestseller, będący „wyrazem wzrastającej globalizacji kultury mediów”⁴⁷.

Repcja produktywna przebiega w sposób nieingerujący w „system zgodności dzieł”⁴⁸. Punktem odniesienia nie jest dla niej zgodność z intencją autora tekstu pierwowzoru, lecz z regułami rządzącymi (i ograniczającymi) dane medium. „Każdorazowe nowe ukształtowanie wypowiedzi – pisał – demonstruje nadający treść charakter mediów jako systemów i struktur”⁴⁹. Zgodnie z takim pojmowaniem repcji produktywnej, każda kolejna adaptacja tekstu literackiego wiąże się z przekształceniami, których niepodobna uniknąć. Jedyna „wierność”, której powinien się podporządkować adaptator, to wierność regułom funkcjonowania danego medium; pierwowzór literacki, „uwięziony” w medium książki, nie ma już znaczenia absolutnego.

⁴² Cyt. za: K. Kozłowski, *Przedmowa*, op. cit., s. XII.

⁴³ Ibidem, s. XII.

⁴⁴ Ibidem, s. XIII.

⁴⁵ Zob. W. Faulstich, *Estetyka filmu...*, op. cit.

⁴⁶ Cyt. za: K. Kozłowski, *Przedmowa*, op. cit., s. XIII.

⁴⁷ Ibidem, s. XIII-XIV.

⁴⁸ Ibidem, s. XIII.

⁴⁹ Ibidem, s. XIV.



Ilustr. 2. Nietypowe książkowe wydania *Duma i uprzedzenia*.
 Po lewej: adaptacja dla dzieci w wieku wczesnopreszkolnym, ucząca liczyć w oparciu o powieść.
 Po prawej, u góry: wersja komiksowa z wydawnictwa Marvel.
 Po prawej, u dołu: powieść graficzna z wydawnictwa Campfire

Duma i uprzedzenie Jane Austen stanowi wyjątkowo dogodny punkt wyjścia dla badań w duchu recepcji produktywnej. Doczekała się tak licznych adaptacji, i to w ramach tak wielu mediów, iż wydawać się może nieskończenie podatna na adaptowanie. Na przestrzeni dwustu lat, historia Elizabeth i Darcy’ego została zapośredniczona przez wszystkie typy mediów, jakie wymienił Faulstich. Rozpoczęła swoją podróż w medium pisanym (rękopis Austen), aby przez medium drukowane (książka) przedostać się do pozostałych grup mediów. Najpierw zapośredniczyły ją media prymarne (zwyczaj rodzinnego czytania książek na głos w XIX wieku i pierwsze spektakle teatralne na początku XX wieku), później upomniały się o nią media elektroniczne (dramaty i słuchowiska radiowe lat 20., film telewizyjny lat 30., film kinowy w kolejnej dekadzie, a w końcu – audiobooki na płytach CD) i na koniec *Duma i*

uprzedzenie zawitała w świecie mediów cyfrowych (internetowe wydania jej powieści⁵⁰, e-booki, serial internetowy⁵¹, aplikacja Serial Reader⁵²).

Nie licząc drogi w kierunku coraz bardziej zaawansowanych technicznie mediów, adaptacje *Dumy i uprzedzenia* przybierały również różnorodne formy wewnątrz jednego typu medium. Jeżeli uwzględnić choćby same książki, to oprócz klasycznych wydań powieści Austen spotkać można także wersje zaadaptowane na potrzeby najmłodszych czytelników⁵³, opowieść graficzną⁵⁴, a nawet komiks ze słynnego wydawnictwa Marvel⁵⁵ (zob. ilustr. 2).

1.3. Rodzaje adaptacji i operacje adaptatorskie

Liczni badacze zajmujący się zagadnieniem adaptacji filmowej próbowali usystematyzować poświęcony jej dyskurs i poklasyfikować filmy mające taką proveniencję na poszczególne, jasno określone typy. Zadania tego podejmowali się między innymi André Bazin⁵⁶, Geoffrey Wagner⁵⁷, Dudley Andrew⁵⁸, Michael Klein i Gillian Parker⁵⁹ czy Wojciech Wierzewski⁶⁰. Zaproponowane podziały w większości opierały się na opisanym wcześniej spektrum wierności filmu w odniesieniu do jego pierwowzoru literackiego: od filmów całkowicie „wiernych”,

⁵⁰ Warto zwrócić uwagę na Projekt Gutenberg (PG), inicjatywę opartą na pracy wolontariuszy, która polegała na udostępnianiu za pośrednictwem Internetu (<https://www.gutenberg.org/>) darmowych cyfrowych wydań książek, których prawa autorskie już wygasły. Na stronie PG dostępne są wszystkie powieści ijuvenalia Jane Austen, a także jej listy i niedokończone dzieła (zob. <https://www.gutenberg.org/ebooks/author/68> [dostęp: 17.10.2024]).

⁵¹ Serial *Lizzy Bennet Diaries* (2012-2013, reż. M. Dunlap, B. Su, prod. H. Green, B. Su) doczekał się stu odcinków wyprodukowanych w formie vloga. Główną rolę zagrała Ashley Clements (Elizabteh Bennet). Akcja powieści została przeniesiona do współczesności i przybrała formę utrwalonego w pierwszej osobie pamiętnika Lizzy (vlog). Ponieważ serial rozgrywa się głównie w sypialni głównej bohaterki, większość istotnych dla fabuły wydarzeń dzieje się poza ekranem i jest relacjonowana przez Lizzie przed kamerą. Więcej na ten temat zob. A. Wróblewska, *Współczesne adaptacje powieści Jane Austen. „Lizzie Bennet Diaries” jako narracja transmedialna*, [w:] *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron, Katowice 2015, s. 77-91.

⁵² Serial Reader to aplikacja na telefony komórkowe próbująca przybliżyć czytelnikom model odbioru literatury znany z dziewiętnastowiecznej prasowej. Użytkownik wybiera dzieło należące do klasyki literackiej (podobnie jak w przypadku PG – pozbawione praw autorskich) i każdego dnia o wybranej godzinie otrzymuje kolejny odcinek do przeczytania. Teksty dzielone są na fragmenty, których przeczytanie zajmuje zwykle od pięciu do dwudziestu minut. Poszczególne dzieła literackie mogą mieć od kilku do nawet stu pięćdziesięciu odcinków, a podział na poszczególne części nie zawsze odpowiada rozdziałom powieści. W aplikacji dostępne są wszystkie powieści Austen, włączając w to jej juvenalia. Zob. <https://www.serialreader.org/> [dostęp: 17.10.2024].

⁵³ Tomy z serii *Little Miss Austen* autorstwa Jennifer Adams przybliżają motywy znane z powieści Austen najmłodszym czytelnikom, tj. w wieku żłobkowym i przedszkolnym. Zob. J. Adams, *Little Miss Austen: Pride and Prejudice*, Layton 2011; *Little Miss Austen: Sense and Sensibility*, Layton 2013.

⁵⁴ J. Austen, L. Sach, *Pride and Prejudice: The Graphic Novel*, Deli 2013 [ilustr. R. Nagulakonda – A.F.].

⁵⁵ N. Butler, *Pride & Prejudice*, New York 2010 [ilustr. H. Petrus – A.F.].

⁵⁶ A. Bazin, *O film nieczysty – obrona adaptacji filmowej*, [w:] *Film i rzeczywistość*, przeł. i przedmową poprzedził B. Michałek, Warszawa 1963, s. 79-103.

⁵⁷ G. Wagner, *The Novel and the Cinema*, London 1975, s. 219-231.

⁵⁸ D. Andrew, op. cit., s. 98.

⁵⁹ M. Klein, G. Parker, *Introduction: Film and Literature*, [w:] *The English Novel and the Movies*, red. M. Klein, G. Parker, New York 1981, s. 9-10.

⁶⁰ W. Wierzewski, op. cit., s. 37-39.

przez filmy stosujące „twórczą zdradę”, po luźne inspiracje dziełem literackim. Te ostatnie, a więc nieskupiające się na zagadnieniu wierności, Helman określiła jako nieostre i cechujące się brakiem rozłączności, twierdziła mianowicie, że można „[...] wyodrębnić rodzaje adaptacji z uwagi na jakies ich właściwości szczególne, lecz powtarzające się”⁶¹. Przedstawione przez nią warianty adaptacyjne stanowiły przykład nowego sposobu myślenia i zakładały poszerzenie spektrum praktyki twórczej.

Helmut Kreuzer, niemiecki literaturoznawca, zaproponował w 1981 roku własny podział na cztery rodzaje produktów adaptacyjnych⁶². W klasyfikacji tej uwypukla zarówno kwestie intencji autora adaptacji, jak i znaczenie różnic między poszczególnymi mediami. I tak wymienia (1) adaptację jako zawłaszczenie literackiego surowca [*Adaption als Aneignung von literarischem Rohstoff*], (2) ilustrację [*Illustration*], (3) transformację interpretacyjną [interpretierende Transformation] oraz (4) dokumentację [Dokumentation].

Przez zawłaszczenie literackiego surowca Kreuzer rozumie taki rodzaj adaptacji, w której następuje przejście konkretnych „składników fabuły lub postaci, które są uważane za przydatne w autonomicznym kontekście filmowym”⁶³. Taki rodzaj adaptacji uważa on za najpowszechniejszy. Ocena takiego filmu powinna (jak sądzi) zależeć od tego, w jaki sposób materiał źródłowy został wykorzystywany przez adaptatora. Jeżeli na podstawie elementów przejętych z pierwowzoru literackiego powstaje zupełnie nowe dzieło, „jest rzeczą sensowną ocenianie [...] [takich dzieł – A.F.] tylko jako filmów, a nie jako adaptacji”⁶⁴. Kreuzer uznaje tym samym za zasadne poszukiwanie materiałów i motywów filmowych wszędzie tam, gdzie tylko filmowiec ma ochotę; jednakże korzystanie z takich pojedynczych elementów nie stanowi jeszcze o adaptacji *sensu stricto*. Jeżeli jednak „film wyraźnie przedstawia się jako adaptacja literacka, nawet jeśli nonszalancko lekceważy znaczenie i formę oryginału jako całości [artystycznej – A.F.]”⁶⁵, wtedy (rzecz jasna) może spotkać się z negatywną oceną ze strony krytyków i odbiorców.

⁶¹ A. Helman, *Dziesięć tez...*, op. cit., s. 37. Badaczka wymienia dalej (1) „adaptacje współczesnione” (np. *Idiota* Kurosawy), (2) „adaptacje z podwójną transformacją” (*Carmen* Saury), (3) „adaptacje zmieniające formułę gatunkową oryginału” (*Stalker* Tarkowskiego), (4) „adaptacje rozszerzające materiał pierwowzoru o wstawki odautorskie” (*Białe noce* Viscontiego) i (5) adaptacje „tłumaczące literaturę za pomocą środków *stricto* plastycznych” (*Orlando* Sally Potter)⁶¹. Autorka zastrzega jednak, że „jeden i ten sam film może należeć do więcej niż jednej grupy”. Zob. ibidem.

⁶² Zob. H. Kreuzer, *Arten der Literaturadaption*, [w:] *Literaturverfilmung*, red. W. Gast, Bamberg 1981, s. 27-31.

⁶³ Ibidem, s. 27.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

Drugim rodzajem adaptacji jest ilustracja, określana także mianem „literatury zobrazowanej” [„bebilderte Literatur”]. W takim wypadku twórcy dążą do maksymalnej „wierności” wobec oryginału literackiego, ściśle odzwierciedlają wszelkie elementy, które da się zachować. Jak pisze niemiecki literaturoznawca: „[...] [adaptacja – A.F.] trzyma się konstelacji postaci oryginału, a także w dosłowny sposób przejmując dialog, a nawet dłuższy autorski tekst narracyjny, który jest wypowiedziany poza ekranem, podczas gdy obrazy filmowe przesuwają się [w stosunku do niego – A.F.] równolegle”⁶⁶. W jego opinii adaptacje tego rodzaju należałoby traktować w kategoriach artystycznej pomyłki. Innymi słowy, zbyt wyraźnie egzekwuje się tu ideę wierności i wskazuje na brak świadomości różnicy między poszczególnymi mediami. Oznacza to, że – jak pisze Kreuzer – ten, kto adaptuje, ignoruje różnice i zapomina o tym, iż „[...] inaczej oddziałuje słowo przeznaczone na scenę, a inaczej to, które jest dla [cichej – A.F.] lektury, jeśli się je wypowie w filmie lub przystosuje na użytek filmu. W takich wypadkach chodzi o adaptację dobrze zrobioną, ale chybioną, która wystawia się na uzasadnioną krytykę i jako adaptacja, i jako film”⁶⁷.

Trzeci zaproponowany rodzaj adaptacji to „transformacja interpretacyjna”, stanowi ona artystycznie najbardziej wartościowy rodzaj adaptacji – z założenia opierający się na pogłębionej świadomości sposobu funkcjonowania mediów i twórczym odczytaniu tekstu literackiego. W tego typu dziele twórca stara się przenieść coś więcej niż tylko samą treść do nowego medium i poszukuje odpowiedników literackich środków wyrazu w analogicznym „języku” filmu. Kreuzer wyjaśnia to tak:

[...] nie tylko transponuje się na obraz warstwę treściową, lecz także formalno-treściowe relacje podstawy literackiej, jej system tekstowy i znakowy, jej znaczenie i specyficzny sposób działania; wszystko to odtwarza się w innym medium, w innej formie sztuki i innym gatunku z innego materiału znakowego, tak iż powstać może nowe możliwie analogiczne dzieło. Analogia ta nie wymaga, aby dialog został przyjęty dosłownie; wręcz przeciwnie, może wymagać, by został zmieniony i by nadać mu w kontekście filmu analogiczną funkcję. Dosłowne cytowanie narratora z off-u nie gwarantuje analogii, ale może ją upośledzić, jeśli przeoczy się, że to prowadzenie kamery, a nie cytaty słowne, pełnią w filmie najbardziej analogiczne funkcje do tych, które ujawniają się za pośrednictwem literackiej postawy narracyjnej i perspektywy narracyjnej. [...] Mówię o transformacji, ponieważ z jednej strony specyfika oryginału i jego medium, a więc na przykład narracji wewnątrz literatury książkowej, z drugiej zaś specyfika filmu fabularnego i kina musi być rozumiana w sposób artystyczny i kinematograficzny, tak żeby transformacja nie następowwała mechanicznie, lecz była semiotycznie, estetycznie i socjologicznie adekwatna⁶⁸.

Zarówno użycie słowa „transformacja”, jak i „interpretacja” w nazwie tego modelu jest intencjonalne. Kreuzer tłumaczy, że pojęcie „[...] «transformacji» znosi termin «wierności dziełu»: książka przekształcona w film jest innym dziełem, tak dalekim od swojego

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem, s. 28.

«oryginału», jak oddalone są od siebie książka i film [jako media – A.F.]”⁶⁹. Mimo negacji pojęcia „wierności dziełu”, użycie drugiego określenia – „interpretacja” – pozostawia literacki pierwowzór w polu referencji dla twórcy filmu. Kreuzer twierdzi, że „[...] przekształcenie nie neguje odniesienia do «oryginału», lecz zasadniczo je zachowuje. Jako interpretacja, przekształcenie odnosi się do oryginalnego dzieła i nie jest w stanie go zastąpić”⁷⁰. Kreuzer zaznacza przy tym, że każda interpretacja ma charakter relatywny, gdyż

nie istnieje absolutne ufilmowanie dzieła, tak jak nie istnieje absolutna interpretacja partytury czy sztuki teatralnej. Każda może prowokować nową, dzięki czemu doświadczanie nowej interpretacji może skutkować wzbogaceniem widza i historycznym związkiem między ufilmowaniami literackimi (które cytując i krytykując, mogą czynić aluzje do swoich poprzedników)⁷¹.

Ekranizacje *Dumy i uprzedzenia*, którym poświęcona jest niniejsza rozprawa, będą stanowiły głównie adaptacje typu „transformacji interpretacyjnej”. Jak pokaże ich analiza, adaptatorzy poszczególnych filmów i seriali nie tracili nigdy z pola widzenia powieści Austen, lecz nieraz decydowali się na wprowadzanie znacznych modyfikacji w stosunku do literackiego pierwowzoru, po to, by stworzyć autorską wypowiedź filmową.

Ostatnim rodzajem adaptacji, o której wspomina Kreuzer, jest dokumentacja. Pod pojęciem tym kryje się rejestracja spektakli teatralnych z wyraźną intencją udostępnienia ich „szerszej niż regionalna publiczności i osiągnięcia długotrwałego tudzież powtarzalnego efektu dzięki przeniesieniu do medium kina lub – przede wszystkim – telewizji”⁷², ale może również kryć się koncepcja realizacja nowych przedstawień podejmowanych od razu z myślą o zapisie filmowym, aczkolwiek bez odpowiedniego przygotowania adaptacyjnego ich na potrzeby medium filmu fabularnego⁷³ (efektem takich działań jest wówczas „sfilmowany teatr” [verfilmtes Theater]).

Teoria Kreuzera, choć wpisuje się w model przekładu intermedialnego, i to u samych jego początków, nie dotyczy jednak samych technik adaptacyjnych, za pomocą których adaptatorzy przetwarzają materiał pozyskany z jednego medium na potrzeby drugiego.

Aby zgłębić to zagadnienie i pozostać w duchu medioznawczego modelu pojmowania adaptacji filmowej, warto sięgnąć jeszcze po kategorie przekładu intermedialnego zaproponowane przez włoskiego germanistę, Eugenio Spedicato⁷⁴, który nawiązując do modelu

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem, s. 30.

⁷³ Kreuzer pisze: „[...] zamiast przekształcenia modelu dramatycznego w gatunek filmu fabularnego, rezultatem jest [...] odtworzenie dzieła teatralnego w innym systemie znaków i innym medium”. Ibidem.

⁷⁴ E. Spedicato, *Literatur auf dem Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis „Morte a Venezia”*, Würzburg 2008, s. 16-25.

translatologii Josepha L. Malonego⁷⁵, przedstawił siedem operacji (technik) adaptatorskich. Bardziej od formy interesowała treść literacka. „Wyróżnione przezeń kategorie przekładu [...] – jak pisze Małgorzata Choczaj – nie odnoszą się w związku z tym do tego, *jak* coś zostało zrobione, lecz do tego, *co* zostało oddane”⁷⁶. Lista technik adaptacyjnych wygląda tutaj następująco⁷⁷:

Zrównanie	$A = A$	Przekład bez znaczących modyfikacji. Zarówno w medium źródłowym, jak i docelowym znaleziono najprostszy dostępny odpowiednik dla przekładanego elementu.
Substytucja	$A \approx B$	W przypadku, gdy w medium docelowym nie ma ekwiwalentnego odpowiednika dla danego elementu zapośredniczonego przez medium pierwotne, ma miejsce jego interpretacja i próba wyrażenia go w inny sposób. W celu znalezienia nowego odpowiednika ważne jest zrozumienie przyczyn uniemożliwiających prosty, bezpośredni przekład i wzięcie ich pod uwagę w procesie substytucji.
Amplifikacja	$A \rightarrow AB$	Zachodzi wtedy, kiedy w procesie przekładu produkt adaptacji oprócz pozyskania elementu wynikającego ze zrównania z tekstem źródłowym, zyskuje dodatkowy detal, nieobecny w pierwowzorze. Amplifikacja może mieć na celu wypełnienie przewidywanych luk w wiedzy odbiorców docelowych lub różnic w środkach wyrazu mediów. Można by nazwać ją również addycją bądź dodaniem.
Redukcja	$AB \rightarrow A$	Inaczej można ją nazwać skompresowaniem, elipsą, pominięciem, skrótem. Redukcja jest niezbędna przy przenoszeniu dzieł literackich z medium książki do filmu ze względu na takie ograniczenia, jak chociażby długości trwania dzieła w medium docelowym. Do elementów często poddawanych redukcji należy ograniczenie ilości wątków w przypadku powieści wielowątkowej lub pomijanie mniej ważnych dla fabuły postaci ⁷⁸ .
Dyfuzja	$A \wedge B \leftrightarrow A B$	Nie należy jej mylić z amplifikacją. Jest to proces, w którym materiał źródłowy dzieli się na segmenty, a każdy z nich zostaje następnie zwizualizowany na potrzeby filmu w sposób poszerzający jego treść. Wynika to z audiowizualnej specyfiki medium filmu, w opozycji do literackiej natury tekstu. Dyfuzja, w przeciwieństwie do amplifikacji, nie wprowadza nowych treści w stosunku do pierwowzoru literackiego, lecz konkretyzuje i wizualizuje elementy, które w tekście mogły pozostawać niedopowiedziane ⁷⁹ .
Kondensacja	$A B \leftrightarrow A \wedge B$	Nie należy jej mylić z redukcją, choć obie pełnią funkcję ograniczającą w trakcie transferu między mediami. Podczas gdy

⁷⁵ J.L. Malone, *The Science of Linguistics in the Arts of Translation: Some Tools from Linguistics for the Analysis and Practice of Translation*, Albany 1988.

⁷⁶ M. Choczaj, op. cit., s. 27.

⁷⁷ Nazwy kategorii w tłumaczeniu własnym. Pod uwagę wzięto zarówno anglojęzyczne kategorie Malonego (*equation, substitution, amplification, reduction, diffusion, condensation, reordering*), jak i niemieckojęzyczne terminy użyte przez Spedicato (*Angleichung, Substitution, Amplifikation, Reduktion, Diffusion, Kondensation, Umordnung*). E. Spedicato, op. cit., s. 18- 23. Małgorzata Choczaj, autorka artykułu poświęconego tej tematyce, w odniesieniu do tabeli nr 3 zaproponowała odmienne od mojego tłumaczenie dwu kategorii: „zrównanie” określiła mianem „upodobnienia”, a „reorganizację” – „nowym uporządkowaniem”. M. Choczaj, op. cit., s. 27-28.

⁷⁸ Choczaj bardzo trafnie, a nawet poetycko, opisuje redukcję, twierdząc iż jest to: „[...] cena, którą literatura w medium książki (*etc.*) musi zapłacić kinu; nierzadko jest i tak, że redukując, kino rozszerza wizualność «podstawy literackiej», co znowu kompensuje konieczność redukcji”. M. Choczaj, op. cit., s. 27.

⁷⁹ Przykładem dyfuzji może być sytuacja, w którym w tekście literackim pojawia się informacja, iż w pokoju na ścianie wisi obraz, lecz nie jest powiedziane nic więcej na jego temat. W filmie ten obraz nie może pozostać „żaden”, „nieopisany”, gdyż wizualny charakter medium wymaga konkretyzacji. Scenograf decydując się na konkretne dzieło sztuki, które pojawia się na ścianie, nie tyle dodaje coś nowego (przeto w tekście literackim obraz się pojawił), lecz rozwija (lub jak powiedziałby Malone: „rozpakowuje”) już istniejący element.

		redukcja polega na usuwaniu elementów pierwowzoru w procesie adaptacji, kondensacja prowadzi do ich skrócenia, „ściślejszego powiązania” lub „upakowania” ⁸⁰ . Przykładem kondensacji może być nieunikniona kompresja struktury literackiego pierwowzoru, w tym jego wątków czy dialogów, w celu otrzymania swobodnego „filmowego ekstraktu” ⁸¹ .
Reorganizacja	AB ↔ BA	Jest to zmiana kolejności elementów składowych (wydarzeń) w dziele docelowym w stosunku do oryginalnego ich uporządkowania w tekście literackim. Może stanowić całkowite odwrócenie porządku lub jedynie częściową jego przebudowę. Odpowiednia zmiana kolejności wydarzeń może zmienić wymowę całego dzieła lub przesunąć w nim akcenty.

Tab. 1. Techniki adaptatorskie w przekładzie intermedialnym. Opracowanie schematów i tabel na podstawie *Literatur auf dem Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis „Morte a Venezia”* E. Spedicato – A.F.

Zaproponowana przez Spedicato terminologia zostanie wykorzystana w tej pracy w celu zrozumienia – subtelnych i niekiedy słabo zauważalnych – różnic między poszczególnymi adaptacjami *Dumy i uprzedzania*.

1.4. Multiadaptacja i zagadnienie seryjności wielokrotnej adaptacji filmowej

Istnieje jeszcze kilka pojęć, które okazują się niezwykle przydatne w obliczu wyzwania, jakim jest analiza wielokrotnych adaptacji klasyki literatury. Na początku ważne jest rozróżnienie pomiędzy dwoma (często mylonymi między sobą) terminami, a mianowicie poliadaptacją oraz multiadaptacją. Pod pojęciem poliadaptacji (nazywanej także adaptacją zwielokrotnioną⁸² lub wielotekstową⁸³) kryje się według redefinicji Marka Hendrykowskiego

zjawisko występujące w sztuce filmowej [polegające – A.F.] na niepowtarzalnym skonfigurowaniu przez adaptatora więcej niż jednego pierwowzoru. Każdy z wykorzystanych nie tylko literackich utworów – w ramach jednego i tego samego filmu – staje się równorzędnym materiałem adaptowanym dla kina⁸⁴.

Adaptacja zwielokrotniona nie musi opierać się na twórczości jednego autora ani nawet na jednym rodzaju tekstów kultury⁸⁵.

⁸⁰ J.L. Malone, op. cit., s. 18.

⁸¹ Zob. M. Hendrykowski, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii”, 2013, nr 20, s. 182.

⁸² M. Hendrykowski, *Współczesna...*, op. cit., s. 136.

⁸³ Marek Hendrykowski, *Jeszcze o adaptacji. W odpowiedzi Sewerynie Wysłouch*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 177.

⁸⁴ Ibidem, s. 127.

⁸⁵ Ekstremalnym exemplum poliadaptacji jest serial telewizyjny *Dawno, dawno temu (Once Upon a Time)*, 2011-2016, wyt. ABC Studios, prod. Edward Kitsis i Adam Horowitz). Jego akcja opiera się na zamyśle, że w wyniku magicznej interwencji, postacie z najróżniejszych fikcyjnych światów przeniesione zostają do współczesnego widzom, realistycznego świata. Twórcy serialu, na potrzeby stworzenia świata wypełnionego dobrze znanymi kulturowo postaciami, podjęli się adaptacji parudziesięciu tekstów kultury na raz. Z jednej strony zaadaptowali dobrze znane baśnie braci Grimm, Charlesa Perraulta czy Hansa Christiana Andersena (np. *Śpiącą królową, Królową Śnieżkę i siedmiu krasnoludków, Małą syrenkę, Rumpelsztyka, Roszpunkę*). Z drugiej strony pokusili się również o skorzystanie z popularnych książek należących do literatury dziecięcej i przygodowej (np. *Pinokia, Robina Hooda, Piotrusia Pana, Alicję w Krainie Czarów, czy Czarnoksiężnika z Krainy Oz*). Adaptacji poddane

Z kolei o multiadaptacji (inaczej: adaptacji wielokrotnej⁸⁶) Hendrykowski pisze następująco:

W odróżnieniu od poliadaptacji [...] [multiadaptacja – A.F.] oznacza wielokrotną adaptację jednego i tego samego pierwowzoru [...]. Podstawowym wyróżnikiem multiadaptacji jest powtarzalność zabiegu (gestu) adaptacyjnego. O multiadaptacji mówimy wtedy, gdy istnieje **seria** dwu lub więcej adaptacji danego utworu: zrealizowanego równocześnie [...] lub też w różnych okresach historycznych⁸⁷.

Tytułem wyjaśnienia dodaje, że

poszczególne adaptacje można oczywiście rozpatrywać, badać i oceniać jako artefakty autonomiczne – niezależne od innych. Z kulturowego punktu widzenia niezmiernie intrygujące i nośne poznawczo jest potraktowanie ich łącznie: w ramach serii, które wspólnie tworzą⁸⁸.

Cykle takie określone zostają mianem serii lub łańcucha adaptacyjnego⁸⁹. Warto zaznaczyć, że długość łańcuchów adaptacyjnych może się skrajnie różnić w przypadku różnych tekstów źródłowych: od jedynie dwóch adaptacji do kilkudziesięciu⁹⁰. Dobrze widać to na przykładzie ekranizacji powieści Jane Austen. Długość poszczególnych serii adaptacyjnych nie jest niejednakowa. Najczęściej adaptowaną powieść, *Dumę i uprzedzenie*, przenoszono na ekrany od czternastu do przeszło trzydziestu razy (wszystko zależy od tego, o jakim typie adaptacji mowa⁹¹), ale *Opactwo Northanger* już tylko dwukrotnie, to jest w roku 1986 i 2007.

Ostatnią z myśli badawczych, które przyczynią się do pogłębienia analizy łańcucha adaptacyjnego *Dumy i uprzedzenia*, będzie zaproponowane przez Helmana podejście do analizy wielokrotnej adaptacji filmowej w świetle jej seryjności. Multiadaptacje należy rozpatrywać jej

zostały także nowsze teksty kultury, takie jak animowane filmy wytwórni Walta Disneya (np. *Merida Waleczna*, *Mulan*).

⁸⁶ Ibidem, s. 136.

⁸⁷ Ibidem, s. 131.

⁸⁸ Ibidem, s. 135.

⁸⁹ Zob. M. Henrykowski, *Współczesna...*, op. cit., s. 137; A. Helman, *Wielokrotna adaptacja tekstu literackiego jako szczególny przypadek seryjności*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004, s. 91.

⁹⁰ Przykładem bardzo obfitującej w adaptacje powieści jest *Drakula* (1897) Brama Stokera. Powieść ta doczekała się już ponad siedemdziesięciu adaptacji filmowych, jeżeli wziąć pod uwagę zarówno wierne transpozycje, jak i wersje luźno nawiązujące do pierwowzoru. Najstarsze pochodzą jeszcze z epoki kina niemego (z początków lat 20.), ostatnie pojawiły się zaledwie kilka lat temu. Za pierwszą adaptację *Drakuli*, która przetrwała do naszych czasów uznaje się *Nosferatu – symfonię grozy* (1922) w reżyserii Friedricha Wilhelma Murnaua; najnowszą adaptację stanowi komedia *Renfield* wyreżyserowana przez Chrisa McKaya w 2023 roku. W grudniu 2024 roku odbędzie się premiera kolejnej adaptacji – filmu *Nosferatu*, jej reżyserem jest Robert Eggers.

⁹¹ Jeżeli weźmie się pod uwagę adaptacje „wierne” w potocznym tego słowa znaczeniu (filmy kostiumowe przedstawiające fabułę w sposób realistyczny i z zachowaniem angielskiej epoki regencji jako czasu i miejsca akcji), to adaptacji tego rodzaju było czternaście, z czego do dzisiejszych czasów przetrwała mniej niż połowa z nich. Jeżeli pojęcie to zrozumie się szerzej i do adaptacji *Dumy i uprzedzenia* zaliczy się filmy przenoszące akcję pierwowzoru do współczesności (np. *Lizzy Bennet Diaries*, reż. M. Dunlap, B. Su), ukazujące realia innych krajów (np. indyjska *Duma i uprzedzenie*, reż. G. Chadha, amerykańsko-mormońska *Duma i uprzedzenie*, reż. A. Black), i wykorzystujące konwencję dość nieoczywistych gatunków filmowych (należąca do science fiction *Duma i uprzedzenie i zombie*, reż. B. Streers), lub też filmy, które są luźno inspirowane powieścią Austen (wyprodukowane dla Hallmarku *Christmas at Pemberley Manor*, reż. D. Wise czy też *Dziennik Bridget Jones*, reż. S. Maguire), wówczas okaże się, że Elizabeth i Darcy zagościli na ekranie ponad trzydzieści razy.

zdaniem jako szczególny rodzaj serii filmowej, która powstaje w wyniku niezamierzonego procesu tworzenia takich łańcuchów adaptacyjnych. Helman pisze:

Żaden z twórców nie przenosił na ekran tej samej książki wielokrotnie, choć zdarzały się powtórzenia. [...] Rzadko też reżyserzy świadomie nawiązują do poczynań poprzedników, jak uczynił to Herzog, dedykując swoją wersję *Draculi (Nosferatu - wampir)* autorowi wersji kanonicznej (*Nosferatu – symfonia grozy*) Friedrichowi Murnauowi. Kolejny adaptator, biorąc na warsztat powieść przeniesioną na ekran iks razy, robi swój własny, indywidualny film, często nie troszcząc się zgoła o dokonania poprzedników ani nie zawsze starając się z nimi zapoznać. Nie wpisuje się zatem w sposób świadomy w serię poczynań uprzednich, chyba że chciałby z którymś z nich polemizować, kontynuować je w jakimś zakresie bądź ewentualnie sparodiować⁹².

Adaptacje filmowe danego dzieła literackiego pozostają autonomiczne w stosunku do siebie, mimo możliwości wpisania ich w dłuższy łańcuch adaptacyjny. Klasyczne przejawy seryjności filmowej często kojarzą się przede wszystkim z fenomenem sequeli i prequeli, bądź z podziałem adaptowanego materiału w taki sposób, żeby z jednej powieści powstało kilka filmowych części, które są stopniowo wprowadzane do kin w określonych odstępach czasu. W takim przypadku znajomość poprzednich filmów staje się niezbędna do zrozumienia kolejnych części w serii. Inaczej jest w przypadku autonomicznych w swojej naturze, poszczególnych filmów w serii multiadaptacji. Helman trafnie opisała specyficzny dla nich sposób funkcjonowania:

Seryjność adaptacji wielokrotnej jest zatem nie rzeczywistym faktem, lecz abstrakcyjnym konstruktem, zbudowanym przez teoretyka-komparatystę zainteresowanego szczególnym problemem badawczym, który to autor wyodrębnia swój materiał w postaci serii zbliżonych do siebie pod pewnym względem poczynań. [...] Tworzenie serii jako materiału badawczego ustanawia więź między tekstami, które powstały całkowicie niezależnie od siebie i nie były z reguły w żaden sposób na siebie zorientowane⁹³.

Autorka zaznacza jednak, że tworzenie serii adaptacyjnych nie może być czynnością całkowicie arbitralną, gdyż porównując „wszystko ze wszystkim”, można wyjść poza „granice sensowności takich poczynań”⁹⁴. Zaznacza przy tym, że

Adaptacje wielokrotne, dla których, gdy potraktować je jako serie, istnieje łączący wszystkie filmy element w postaci oryginału literackiego, nie są jedynym tego rodzaju przypadkiem. Łącznikiem może być postać bohatera (filmy o van Goghu, Kafce czy Mozarcie) bądź pewien motyw (alkoholizm, narkomania), ale także inne współczynniki. [...] nieodzowne będzie czynienie rozróżnień między serią tworzoną przez teoretyka, a wyłaniającym się z wielokrotnej repetycji gatunkiem bądź subgatunkiem. [...] W przypadku adaptacji wielokrotnej nie ma wątpliwości, że mamy do czynienia z serią, a nie gatunkiem bądź jakąś *quasi-gatunkową* kategorią⁹⁵.

Kończąc teoretyczne rozważania nad seryjnością multiadaptacji, Helman szczegółowo przedstawia korzyści wynikające z praktycznego zastosowania tego modelu komparatystycznego:

Prześledzenie wielu różnych adaptacji tego samego tekstu literackiego nie ma na celu prostego zestawienia różnic i podobieństw między powieścią a filmami z jednej strony, a poszczególnymi adaptacjami z drugiej strony. Mimo że wypadnie niekiedy oddać sprawiedliwość prostym technikom

⁹² A. Helman, *Wielokrotna adaptacja...*, op. cit., s. 91-92.

⁹³ Ibidem, s. 92-93.

⁹⁴ Ibidem, s. 93.

⁹⁵ Ibidem.

enumeracyjnym, bowiem za ich pomocą można także uzyskać ciekawe rezultaty, to nie prowadzą one do tego celu, który jest głównym powodem podejmowania tego typu przedsięwzięć.

Otóż porównawcze badania adaptacji odsłaniają ze szczegółową wyrazistością przede wszystkim różnice między poetykami filmowymi, uwarunkowania kulturowe, standardy estetyczne i obyczajowe czasów, w których powstały filmy. Rzucają też światło na wiele innych problemów, które interesują danego badacza⁹⁶.

Analizy porównawcze adaptacji prozy Jane Austen oparte na teorii Alicji Helman pozwolą ukazać zmieniające się podejście do twórczości pisarki w kolejnych dekadach; odnosi się to zarówno do perspektywy adaptatorów, jak i do oczekiwań widzów. Ważnym aspektem są nadto wpływy uwarunkowań kulturowych oraz standardów estetycznych i obyczajowych, które towarzyszyły powstawaniu tych filmów; niemniej istotne okażą się nowe możliwości techniczne oraz współczesne interpretacje literaturoznawcze, które te adaptacje od podstaw kształtowały.

1.5. *Duma i uprzedzenie...* i kino. Adaptowalność powieści Jane Austen

Twórczość Jane Austen doczekała się ponad pięćdziesięciu adaptacji filmowych w ciągu osiemdziesięciu pięciu lat. Warto postawić pytanie, dlaczego powieści właśnie tej pisarki cieszą się tak dużą popularnością w świecie filmowym? Cechy twórczości Jane Austen, które badacze uznają za kluczowe dla jej popularności wśród adaptatorów filmowych, można podzielić na dwie główne kategorie. Do pierwszej z nich należy zaliczyć walory prozy dziewiętnastowiecznej, sprawiające, że literatura tamtych czasów dobrze sprawdza się w narracji audiowizualnej oraz przynosi korzyści marketingowe twórcom filmowym. Drugą stanowią już charakterystyczne cechy spuścizny Austen.

Pierwsza kategoria obejmuje, jak proponuje Linda V. Troost, szeroko rozumianą „dobrą jakość” historii zawartych w dziewiętnastowiecznej prozie fabularnej⁹⁷. Argument ten powtarza Sue Parrill, która podejmuje próbę wytłumaczenia tego, co należałoby rozumieć przez wyrażenie „dobre historie”: „[...] historie z interesującymi postaciami, solidną motywacją i wiarygodnymi zakończeniami”⁹⁸. Parrill wskazuje dodatkowo, że w przypadku twórczości Jane Austen kluczowa jest obecność wątków miłosnych, które cieszą się szczególnym uznaniem wśród żeńskiej części odbiorców⁹⁹. Obie badaczki podkreślają również, że w adaptacjach

⁹⁶ A. Helman, *Wielokrotna adaptacja tekstu literackiego...*, op. cit., s. 92-93.

⁹⁷ Autorka, używając tego argumentu, porównuje dodatkowo Austen do innych pisarzy i pisarek brytyjskich, którzy doczekali się licznych adaptacji filmowych, takich jak Charles Dickens, Emily i Charlotte Brontë, Wilkie Collins, George Eliot, William Makepeace Thackeray, Anthony Trollope i Henry James (L.V. Troost, *The nineteenth-century novel on film: Jane Austen*, [w:] *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, red. D. Cartmell, I. Whelehan, Cambridge 2007, s. 75).

⁹⁸ S. Parrill, op. cit., s. 3.

⁹⁹ Ibidem.

klasycznych powieści rozpoznawalność nazwiska autora odgrywa kluczową rolę, ponieważ ułatwia sprzedaż filmu i przywołuje skojarzenia łączące się z prestiżem¹⁰⁰. Kolejnym argumentem, który podnoszą zarówno Troost¹⁰¹, jak i Parrill¹⁰², jest fakt, że książki te, ze względu na czas, który upłynął od ich pierwszego wydania, nie są objęte prawami autorskimi. To znacząco obniża koszty ich ekranizacji. Ponadto, gdy autorka powieści nie żyje już od tak dawna, twórca filmowy może odczuwać większą wolność artystyczną we wprowadzaniu zmian w stosunku do oryginału literackiego. W wywiadzie dla „New York Timesa” Douglas McGrath (reżyser i scenarzysta *Emmy* z 1996 roku), tłumacząc dlaczego zdecydował się na adaptację książki Austen, przypomina między innymi okoliczność związane z jej śmiercią:

Pomyślałem, że Jane Austen byłaby dobrym współpracownikiem, [...] ponieważ pisze [...] znakomite dialogi, tworzy zapadające w pamięć postaci, posiada wyjątkową zręczność w konstruowaniu fabuły – i nie żyje, co oznacza, [...] że nie będzie tych nudnych kłótni o to, kto dostanie większą bułeczkę przy kawie¹⁰³.

Badacze wymieniają także aspekty należące do drugiej kategorii, a więc te związane bezpośrednio z twórczością Austen i czyniące ją szczególnie wdzięcznym obiektem zainteresowania adaptatorów. Sue Parrill podkreśla, w jaki sposób kameralny charakter tych powieści wpływa na ich wartość w oczach filmowców:

Adaptacja Austen jest stosunkowo tania. Nie wymaga kosztownych efektów specjalnych, egzotycznych lokacji, a jedynie niewielkiej obsady. Może to być droższe, jeśli studio chce obsadzić role gwiazdami – takimi jak Hugh Grant czy Gwyneth Paltrow [...]. Hollywoodzkie studia filmowe zawsze były zainteresowane produkowaniem kilku średnio- i niskobudżetowych filmów, które mają pewien intelektualny status i mogą zdobywać prestiżowe nagrody¹⁰⁴.

W Wielkiej Brytanii (gdzie powstała większość adaptacji) koszt produkcji filmów opartych na prozie Austen – o czym już Parrill nie pisze – jest jeszcze niższy ze względu na kwestie lokacji, scenografii tudzież kostiumów. Na terenie kraju przetrwały setki oryginalnych domostw, posiadłości i pałaców, które od lat służą filmowcom za naturalne plany filmowe¹⁰⁵. Ponadto koszt kostiumów maleje, gdyż brytyjski przemysł filmowy ma w zwyczaju wielokrotnie wykorzystywać te same kreacje w pracy nad różnymi filmami. Tworzy się tym samym swoisty bank stale powracającej odzieży do powtórnego wykorzystania.

¹⁰⁰ L.V. Troost, op. cit., s. 75; S. Parrill, *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Jefferson (North Carolina)–London 2002, s. 3.

¹⁰¹ L.V. Troost, op. cit., s. 75.

¹⁰² S. Parrill, op. cit., s. 3.

¹⁰³ T.S. Purdum, *From ‘Saturday Night Live’ to Jane Austen*, „The New York Times”; <https://www.nytimes.com/1996/08/25/movies/from-saturday-night-live-to-jane-austen.html>; [dostęp: 17.10.2024].

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Budowle, które zostały wypromowane poprzez pojawienie się w adaptacjach powieści Jane Austen, to m.in. Belton House, Lyme Park i Chatsworth House (różne inkarnacje książkowego Pemberly), Burghley House (książkowe Rosings) czy też Basildon Park (Netherfield).

Zgodnie z informacjami zebranymi na stronie internetowej Recycled Movie Costumes¹⁰⁶ (zajmującej się katalogowaniem kostiumów, które były wykorzystywane na przestrzeni lat), możliwe jest prześledzenie historii strojów znanych z adaptacji książek Austen od lat 70. aż do dzisiaj. Z jednej strony swoisty „recykling” kostiumów przyczynia się do znacznych oszczędności czasu i kosztów, z drugiej zaś stanowi interesujące wyzwanie percepcyjne dla miłośników angielskiej autorki. Ci bowiem, starając się śledzić i dokumentować przypadki ponownego wykorzystania strojów, zgłaszają ich obecność na dedykowanej stronie internetowej (zob. ilustr. 3).



Ilustr. 3. Przykład kostiumu, który wykorzystywano wielokrotnie przy produkcji filmów kostiumowych w latach 1995-2013¹⁰⁷. Wśród tych filmów pojawiły się aż trzy adaptacje powieści Austen (*Rozważna i romantyczna* z 1995 r., *Mansfield Park* oraz *Perswazje*, oba filmy z 2007 r.) i jeden film komediowy inspirowany jej twórczością (*Kraina Jane Austen* z 2013 r.)

Ponowne wykorzystywanie kostiumów może również pełnić funkcję jawnych nawiązań intertekstualnych między filmami. Jest tak w przypadku serialu *W świecie Jane Austen* (2008,

¹⁰⁶ Recycled Movie Costumes; <https://www.recycledmoviecostumes.com>; [dostęp: 17.10.2024].

¹⁰⁷ Sukienka widoczna na ilustracji była jednym ze strojów, za które kostiumografowie, Jenny Beavan i John Bright, zostali nominowani do Oscara (za pracę przy filmie *Rozważna i Romantyczna*). Na powyższych fragmentach kadrów znajduje się (patrząc od lewej do prawej, z góry na dół): Emma Thompson jako Elinor Dashwood (*Rozważna i romantyczna*, reż. A. Lee, 1995); Honeysuckle Weeks jako Alice Cottisloe (*Victoria Wood with All the Trimmings*, reż. J. Birkin, 2000); statystka w mini serialu *Napoleon* (reż. Y. Simoneau, 2002); statystka w filmie *Byron* (reż. J. Farino, 2003); Victoria Hopkins w reality show *Regency House Party* (reż. T. Carter, 2004); Billie Piper jako Fanny Price (*Mansfield Park*, reż. I.B. MacDonald, 2007); Rosamund Stephen jako Henrietta Musgrove (*Perswazje*, reż. A. Shergold, 2007); Nichola Burley jako Isabella Linton (*Wichrowe wzgórza*, reż. A. Arnold, 2011); Georgia King jako Lady Amelia Heartwright (*Kraina Jane Austen*, reż. J. Hess, 2013). Źródło ilustracji: <https://recycledmoviecostumes.com/costume/regencyromantic002/#cst-regencyromantic002>; [dostęp: 17.10.2024].

reż. D. Zeff). Jego główna bohaterka, Amanda Price, jest wielką miłośniczką *Dumy i uprzedzenia* oraz jej serialowej adaptacji z 1995 roku. Gdy w niewyjaśnionych – być może magicznych – okolicznościach przenosi się w czasie i przestrzeni do świata swojej ukochanej książki, przemierza go ubrana w kostium noszony uprzednio przez Jennifer Ehle w serialu BBC (zob. ilustr. 4).



Ilustr. 4. Z lewej: Jennifer Ehle w roli Elizabeth Bennet w adaptacji *Dumy i uprzedzenia* (1995, reż. S. Langton). Z prawej: Jemima Rooper jako Amanda Price w serialu *W świecie Jane Austen* (2008, reż. D. Zeff) ubrana w ten sam kostium

Poza wymienionymi już czynnikami natury ekonomicznej, nie mniej istotne zdają się właściwości *stricte* literackie twórczości Austen; George Bluestone zwraca uwagę na te strukturalne i stylistyczne cechy jej książek, które stają się atutem w procesie transferowania literatury książkowej do medium filmu. Pierwszą z podanych przez niego cech stylistycznych jest brak szczegółowości (*a lack of particularity*)¹⁰⁸. Bluestone dostrzega, że powieści angielskiej autorki charakteryzują się zarówno głębią i szczegółowością opisów psychologicznych postaci, jak i równie widocznym brakiem opisów wizualnych aspektów świata przedstawionego. Nie dowiadujemy się, jak dokładnie wyglądają postacie z książki oraz miejsca, w których się one znajdują. Wszelkie opisy ograniczają się do bardzo ogólnych przymiotników, takich jak „wysoki”, „przystojny” czy „młody”, które pod względem historycznym i kulturowym pozwalają czytelnikom wyobrazić sobie postacie w niemal dowolny sposób. Daje to pole do popisu twórcom filmowym, którzy przy planowaniu wizualnej strony filmu podchodzą do materii literackiej z dużą wolnością twórczą, bez konieczności ryzykowania zarzutów o bycie „niewiernym” w stosunku do literackiego pierwowzoru. Takie braki w szczegółowości opisów mają w sobie coś z Ingardenowskich miejsc niedookreślenia, a

¹⁰⁸ G. Bluestone, *Novels into Film. The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, Berkeley–Los Angeles–London 1971, s. 118.

ich poszczególne adaptacje filmowe uznać można za odmienne konkretyzacje wyglądown postaci i przedmiotów znanych z powieści Austen¹⁰⁹.

Brak szczegółowości ujawnia się również w dialogach. Książki Austen, choć pełne są partii mówionych i mocno się na nich wspierają, obfitują we fragmenty, w których ważne wypowiedzi bohaterów komunikuje się nam w mowie zależnej. Jest tak na przykład w słynnej scenie pierwszych oświadczeń pana Darcy'ego, która stanowi punkt kulminacyjny w adaptacjach powieści. W książce poznajemy tylko pierwsze zdania jego wypowiedzi: „Daremnie walczyłem ze sobą. Nie poradzę, nie zdławię mojego uczucia. Pozwól mi, pani, wyznać, jak gorąco cię wielbię i kocham”¹¹⁰, po czym zostajemy poinformowani o tym, jak mówił, ale nie poznajemy wypowiedzianych przez niego słów:

Mówił pięknie, lecz miał do wypowiedzenia uczucia nie tylko z serca płynące, a słowa jego w nie mniejszym stopniu świadczyły o dumie, co o sentymencie. Z przejściem, płynącym ze świadomości swej wysokiej pozycji, lecz nie najlepiej popierającym miłosną prośbę, młody człowiek mówił o jej niskim urodzeniu, o tym, że małżeństwo z nią jest dlań upokorzeniem, i o rodzinnych obiekcjach, które rozsądek zawsze przeciwstawiał skłonności serca. [...] Darcy zakończył wreszcie, podkreślając siłę swego uczucia, którego mimo wszelkich starań nie mógł przewyciężyć¹¹¹.

Scenarzyści postawili sobie za zadanie wypełnienie tej luki własnymi, autorskimi monologami (dyfuzja), przez co adaptacje różnią się między sobą tym, jak brzmi wypowiedź Darcy'ego. Warto zaznaczyć, że monolog ten pojawia się w większości ekranizacji powieści¹¹² i trwa stosunkowo długo; zazwyczaj kilka minut. Eksponuje się go kompozycyjnie w strukturze filmów, tworząc pierwszy punkt kulminacyjny historii, a także moment zwrotny. Reakcja Lizzy na wypowiedź Darcy'ego staje się powodem do napisania przez niego listu, w którym wyjaśnia on część dzielących ich nieporozumień, co z kolei przyczynia się do polepszenia stosunków między nimi, a w konsekwencji do ujawnienia się miłości.

Kolejną cechą stylu pisarskiego Austen, sprzyjającą adaptowaniu jej książek, jest unikanie przez autorkę języka metaforycznego¹¹³. Jak podkreśla Bluestone, twórcę filmowego adaptującego jej prozę „[...] nie martwi utrata stylu, którą odnajdujemy na przykład przy przenoszeniu na ekran Emily Brontë i Liama O'Flathery'ego, ponieważ metaforyczny język, na którym polegają ci autorzy, z trudem (jeśli w ogóle) dałby się przenieść do medium

¹⁰⁹ Zob. R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 322-324.

¹¹⁰ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, przeł. A. Przedpelska-Trzeciakowska, Warszawa 2006, s. 158.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Monolog Darcy'ego pojawił się w adaptacjach z lat 1940 (reż. R. Z. Leonard), 1961 (*De vier dochters Bennet*, reż. P. Holland), 1967 (reż. J. Craft), 1980 (reż. C. Coke), 1995 (reż. S. Langton), 2005 (reż. J. Wright) i 2016 (*Duma i uprzedzenie i zombie*, reż. B. Steers).

¹¹³ G. Bluestone, op. cit., s. 119-120.

filmu”¹¹⁴. Prosty, pozbawiony ozdobników, lecz trafiający w samo sedno styl Austen lepiej łączy się z filmem, co widać szczególnie w przypadku dialogów.

Procesowi produkcji filmowej sprzyja także wykorzystanie przez autorkę wszechwiedzącego narratora¹¹⁵. Nawet w przypadku *Dumy i uprzedzenia*, w której większość wydarzeń zdaje się pokazana od strony Lizzy Bennet, zastosowany model narracyjny nie przestaje mieć cech typowych dla narracji spersonalizowanej¹¹⁶. Jak pisze Bluestone:

[...] kiedy odpowiada to jej zamiarom, [narrator u – A.F.] Jane Austen nie waha się wniknąć w umysł innej postaci [...]. Choć u Jane Austen, podobnie jak w przypadku punktu widzenia kamery, na ogół obserwujemy wydarzenia oczami Elizabeth, równie często widzimy Elizabeth tak, jak ona jawi się innym postaciom [...]. W filmie nie ma problemów z przybliżeniem tej metody¹¹⁷.

Ostatnim podawanym przez Bluestone’a argumentem na rzecz adaptowalności powieści angielskiej pisarki jest sposób wykorzystywania przez nią dialogów. Bluestone zauważa, iż

[...] powieść przypomina scenariusz w tym, jak duży nacisk kładzie na dialogi [...]. Dialog w całości powieści służy rozwijaniu fabuły, wzmacnianiu postaci, komentowaniu akcji, podbudowywaniu ironii i nagłych zwrotów akcji. [...] większość dramatycznych odkryć ma miejsce w dialogach [...]¹¹⁸.

Tak zręczne wykorzystanie kwestii wygłaszanych przez bohaterów Austen skutkowało tym, że gros gotowych wypowiedzi z jej książek zostało przeniesionych bezpośrednio do scenariuszy, i to często w zupełnie niezmienionej formie.

Wszystkie wymienione cechy powieści, zarówno charakterystyczne dla Jane Austen, jak i dla klasyki literatury dziewiętnastowiecznej, sprawiły, że jej proza była – i wciąż jest – chętnie poddawana adaptacji ekranowej. Proces ten nie był jednak całkowicie bezproblemowy. Warto wymienić kilka podstawowych trudności, z którymi muszą mierzyć się adaptatorzy *Dumy i uprzedzenia*, a także innych powieści angielskiej autorki. Deborah Cartmell w swojej

¹¹⁴ Ibidem, s. 120.

¹¹⁵ Ibidem, s. 121.

¹¹⁶ Zagadnienie technik narracyjnych wykorzystywanych przez Jane Austen jest bardziej skomplikowane niż tylko istnienie trzecioosobowego, wszechwiedzącego narratora, o którym wspomina Bluestone. Narracja jest tu poprowadzona w sposób, który naprzemiennie buduje odczucie wiarygodności i jej utraty w stosunku do autorytetu osoby opowiadającej o wydarzeniach przedstawionych w książce. W panującej u Austen auktorialnej sytuacji narracyjnej podmiot tekstowy jest wszechwiedzący, trzecioosobowy i nie bierze udziału w akcji powieści. Co jakiś czas zmienia swój sposób wypowiedzi, wykorzystuje tryb pierwszoosobowy, ujawniając swoje istnienie jako narratora osobowego. Proza Austen, choć wydaje się zbudowana w oparciu o wiarygodność podmiotu narracji, nieraz podaje w wątpliwość słuszność tego autorytetu. Dzieje się tak ze względu na charakterystyczny dla pisarki styl wypowiedzi oraz stosowane przez nią techniki: przechodzenie od wypowiedzi trzecioosobowej do pierwszoosobowej w celu wtrącenia uwag autorskich, użycie ironii wyrażającej się nieraz w kpinę na temat postaw prezentowanych przez bohaterów książek (a szerzej – społeczeństwo), stosowanie niemal telegraficznych wypowiedzi bohaterów, których słowa narrator uznaje za mało interesujące, a nawet wprowadzenie autotematycznych uwag. Złożoność funkcjonowania narratora w powieściach Austen stanowi ciekawe wyzwanie dla filmowców przenoszących jej dzieła na duży ekran, szczególnie ze względu na to, jak ciekawym narzędziem do tworzenia poczucia wiarygodności narracji (bądź jej braku) jest kamera filmowa i później – montaż. Więcej na temat technik narracyjnych stosowanych przez Jane Austen i jej stylu pisarskiego zob. M. Morini, *Jane Austen's Narrative Techniques: A Stylistic and Pragmatic Analysis*, Farnham–Burlington 2009, s. 15-60.

¹¹⁷ G. Bluestone, op. cit., s. 121-122.

¹¹⁸ Ibidem.

monografii poświęconej adaptacjom *Dumy i uprzedzenia* streszcza najczęściej występujące problemy i pytania związane z adaptowaniem twórczości Jane Austen. Ogranicza je do dziesięciu podstawowych zagadnień¹¹⁹: (1) jak twórcy filmowi mogą z tak „przegadanych” powieści zrobić dzieła wizualne? (2) Jak można przełożyć na „język filmu” charakterystyczną dla Austen ironię oraz narrację? (3) Jak przekazać poczucie klaustrofobiczności towarzyszące lekturze jej powieści i czy może być to wizualnie interesujące? (4) Czy postać Darcy’ego powinna być prezentowana tylko z punktu widzenia postaci kobiecych, czy należałoby znaleźć miejsce w adaptacji filmowej na męski punkt widzenia? (5) Czy da się w sposób wizualny ukazać szeroko rozumianą klasowość (szczególnie w przypadku służby, która w powieściach jest niemal niewidoczna)? (6) Jak bardzo adaptacja filmowa może ukazać polityczne i społeczne zaangażowanie powieści? (7) Jak obraz małżeństwa ukazywany w powieściach Austen (głównie negatywny) odpowiada oczekiwaniom widzów filmowych i telewizyjnych? (8) Jak negatywny obraz rodzicielstwa, głównie macierzyństwa, wpisuje się w te same oczekiwania? (9) Dlaczego szczegóły związane z ikonografią kostiumową są zazwyczaj tak ważne w adaptacjach *Dumy i uprzedzenia*? (10) W jaki sposób można przetłumaczyć na „język filmu” elementy tradycji epistolarnej zawarte w powieści Austen (zwłaszcza dużą liczbę listów, które odgrywają kluczową rolę dla zarysowania punktów kulminacyjnych i zwrotów akcji)?

Spora część z tych zagadnień doczekała się ciekawych rozwiązań w pojawiających się filmach, pozostałą część w praktyce zignorowano. Interesujące rozwiązania powyższych dylematów adaptatorskich zostaną przedstawione w dalszej części rozprawy na przykładach konkretnych realizacji filmowych.

Przedmiotem dysertacji będzie zatem analiza komparatystyczna poszczególnych ogniw łańcucha adaptacyjnego *Dumy i uprzedzenia* Jane Austen w duchu „repcji produktywnej”. Eksploracji zostaną poddane dzieła zapośredniczone przez medium filmu, w szczególności filmy fabularne i seriale telewizyjne. Punktem wyjścia będzie pytanie o to, jak specyficzne uwarunkowania medialne wpływają na końcowe produkty adaptacyjne i jak warunki socjalno-ekonomiczne oraz kulturowe wpływają na sposób odzwierciedlenia opowieści transmedialnej w kolejnych dekadach. W centrum rozważań znajdują się te realizacje, które – jako adaptacje właśnie – traktują powieść Austen z respektem, zachowując pierwotny czas i miejsce akcji (tj. ich akcja rozgrywa się w Anglii z początku XIX wieku), które zostały zrealizowane w konwencji realistycznego kina kostiumowego i wyprodukowane w anglosaskim kręgu kulturowym. Przy takim zawężeniu materiału badawczego poza nawiasem znajdują się liczne

¹¹⁹ D. Cartmell, *Screen Adaptations. Jane Austen's Pride and Prejudice: A Close Study of the Relationship Between Text and Film*, Reading 2010, s. 40-42.

obrazy będące co najwyżej luźnymi inspiracjami powieścią Austen, a więc te, które uwspółcześniają akcję pierwowzoru lub przenoszą ją w inne realia, a także modyfikują fabułę na potrzeby gatunku filmowego (adaptacje science fiction czy kryminały). Kluczowym wyzwaniem stanie się zrozumienie nie tylko tego, jak *Duma i uprzedzenie* funkcjonuje wewnątrz poszczególnych mediów, ale także pomiędzy nimi – słowem, intermedialnie.

II. *Duma i uprzedzenie*. Z kina do telewizji (1938-1967)

Dla wielu purystów związek powieści Jane Austen z kinem jest, niczym małżeństwo Elizabeth i Darcy'ego w opinii Lady Catherine, ordynarnie niedobre ze względu na różnice ich pozycji społecznych.

Deborah Cartmell

2.1. *Duma i uprzedzenie* w drodze do Hollywood

Mimo że klasyka literatury dziewiętnastowiecznej jako źródło inspiracji towarzyszyła rozwojowi kina od samych jego początków, próżno szukać adaptacji prozy Jane Austen w okresie kina niemego. Co znaczące, inni wybitni klasycy literatury brytyjskiej, tacy jak William Szekspir¹, Charles Dickens czy Charlotte Brontë, doczekali się pierwszych adaptacji swojej twórczości jeszcze przed przełomem dźwiękowym, i to wielokrotnie². Powodem takiego stanu rzeczy na pewno nie był brak zainteresowania samą twórczością autorki, która przeżywała w tym okresie wyjątkowy wzrost popularności – zarówno u Europy, jak i Ameryce. Krótka analiza historii recepcji jej dzieł pozwoli zrozumieć to, w jakim momencie jej kariery pojawiło się kino i możliwości adaptowania jej dzieł na dużym ekranie.

Angielska autorka nie doczekała się zbyt dużej sławy za życia, mimo iż jej książki cieszyły się niemałą popularnością wśród czytelników i recenzentów. Zgodnie z przyzwyczajeniami epoki i klasą społeczną, do której należała Austen, kobiecie nie wypadało podpisywać się własnym imieniem i nazwiskiem pod powieścią; na okładce jej pierwszej

¹ Porównanie Jane Austen z Williamem Szekspirem stanowi stały wątek badań nad literaturą angielską. Austen często nazywana jest „Szakspirem prozy” (np. J. Wilkes, *Jane Austen as „Prose Shakespeare”: Early Comparisons*, [w:] *Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performance*, red. M. Cano, R. García-Periago, Cham 2019, s. 29-50) i traktowana na równi z autorem *Makbeta*, choć ich wkład w rozwój języka i literatury angielskiej jest zgoła odmienny. Korzenie określenia „Szekspir prozy” oraz historia prób upowszechnienia tej paraleli sięgają lat 40. XIX wieku (ibidem, s. 29), odkąd to zarówno wielu twórców literackich, jak i badaczy widziało w Austen następczynię Szekspira. Nie licząc porównywania samej twórczości dwojga angielskich pisarzy, bardzo często zestawia się również ich obecność na wielkim ekranie – czy to w postaci adaptacji ich twórczości, czy to filmów biograficznych (zob. L. Hopkins, *Relocating Shakespeare and Austen on Screen*, Chippenham–Eastbourne 2009 i eadem, *Shakespeare to Austen on Screen*, [w:] *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, red. D. Cartmell, Chichester 2012, s. 241-255). Zob. J. Wiltshire, „*The Hartfield Edition*”: *Jane Austen and Shakespeare*, „*Persuasions*” 1999, nr 21, s. 212-223; E. Bander, *The Other Play in „Mansfield Park*”: *Shakespeare’s „Henry VIII*”, „*Persuasions*” 1995, nr 17, s. 111-120; *Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performance*, red. M. Cano, R. García-Periago, Cham 2019.

² Najstarszą znaną adaptacją sztuki Szekspira jest film z 1899 r., będący ekranizacją *Życia i śmierci króla Jana*. Z kolei Dickens doczekał się pierwszej ekranowej inkarnacji swojej powieści już w 1901 roku (*David Copperfield*), a w całym okresie kina niemego powstało około stu adaptacji jego twórczości. Zob. M. Eaton, *Dickens on Film*, <http://www.screenonline.org.uk/film/id/473285/index.html>; [dostęp: 17.10.2024].

powieści, *Rozważnej i romantycznej*, widniała jedynie informacja, że książka napisana została przez „pewną Dame” („*by a Lady*”)³. Do miłośników jej twórczości należał nawet sam książę regent, Jerzy IV, co nie zmieniło jej statusu stosunkowej anonimowości za życia⁴. Po tym, jak 18 lipca 1817 roku, w wieku zaledwie 41 lat, Austen zmarła w ramionach swojej ukochanej siostry (na tajemniczą chorobę, której do dzisiaj nie udało się w pełni zdiagnozować) została pochowana w katedrze w Winchesterze, co było wówczas wielkim wyróżnieniem. Jej nagrobek nie mówił jednak nic o działalności literackiej. Została upamiętniona wyłącznie jako córka wielmożnego pastora ze Steventon, jej rodzinnej wioski. Austen nie doczekała się tego, by zobaczyć swoje nazwisko wypisane drukiem na okładce własnych powieści⁵. Przed śmiercią sprzedała kilka tysięcy egzemplarzy swoich książek, ale nie było to wyjątkowym sukcesem finansowym w porównaniu z innymi twórcami tamtej epoki⁶.

To właśnie kres życia Austen spowodował dwa wydarzenia, które miały wpływ na późniejszą sławę pisarki. Po pierwsze, w zawiadomieniu o jej śmierci po raz pierwszy publicznie skojarzono jej nazwisko z dotychczas wydanymi książkami jej autorstwa⁷. Jane Austen przedstawiona została jako ich autorka z imienia i nazwiska, a wszystkie cztery powieści wymieniono z tytułów⁸. Po wtóre, na fali nostalgii spowodowanej jej śmiercią brat pisarki, Henry Austen, wreszcie był w stanie wydać jej ostatnie dwie powieści (*Opactwo Northanger* i *Perswazje*). Opublikowano je w jednym, wspólnym tomie opatrzonym na okładce nazwiskiem Austen i, co ważne, do tomu załączony został krótki zarys biografii. Od teraz sama

³ Autorce w pewnym sensie udało się obejść tę zasadę, gdy wydając drugą w kolejności książkę, *Dumę i uprzedzenie*, opatrzyła ją podpisem informującym, że jest napisana przez autorkę *Rozważnej i romantycznej*. Tym samym Austen tworzyła pewnego rodzaju „markę”, nawet jeżeli nie mogła wykorzystywać do tego celu własnego nazwiska. C. Harman, *Jane's Fame: How Jane Austen Conquered the World*, Edinburgh 2009, s. 59.

⁴ Książę regent był tak wielkim wielbicielem talentu Austen, że trzymał komplet jej książek w każdej ze swoich rezydencji. Władca poprosił nawet – a była to prośba nie do odrzucenia – aby panna Austen zadedykowała mu swoją kolejną powieść. Pisarka, która prywatnie nie znosiła księcia regenta i nie zgadzała się z jego polityką, nie miała wyboru: następną napisaną książkę (wydaną w 1815 r. *Emmę*) zadedykowała właśnie jemu (C. Herman, op. cit., s. 69).

⁵ Ibidem, s. 81.

⁶ Jak pisze Claire Harman: „W porównaniu z powszechną sławą, którą cieszyli się Scott i Byron, mała grupka wielbicieli Austen i sprzedaż kilku tysięcy kopii jej książek nie stanowiło wiele. Aczkolwiek wielu jej czytelników deklaroowało zachwyt, nikt wówczas nie wydawał się skłonny uznać jej powieści za coś więcej niż lekką rozrywkę na co dzień: przetrwanie próby czasu wydawało się w odniesieniu do Austen mniej prawdopodobne niż w wypadku jakiegokolwiek innej twórczości [...]. Jej sława wydawała się tymczasowa i lokalna, głównie odnosiła się do członków jej własnej rodziny, a ci byli znacznie bardziej przyzwyczajeni do tego, że Jane była pisarką niepublikowaną niż publikowaną. Jej wczesna śmierć sprawiła, że lata jej sukcesu wyglądały jak wyimek ze znacznie bardziej niejednorodnej historii sumującej lata wysiłku i odrzucenia”. Ibidem, s. 85.

⁷ Pojawiło się ono w czasopiśmie „*Courier*” 22 lipca 1817 roku, jeszcze przed pogrzebem autorki. Ibidem, s. 81.

⁸ Ibidem, s. 81.

postać pisarki zaczęła cieszyć się równie dużym zainteresowaniem, jak jej powieści. Śmierć pomogła więc w upamiętnieniu jej pracy twórczej, ale nie oznaczała natychmiastowej sławy⁹.

Lata 20. XIX wieku to okres najmniejszej popularności autorki od momentu wydania jej powieści. Herman informuje: „Jeśli można powiedzieć, że Austen przeżyła kiedykolwiek okres zapomnienia, to było to w latach 20. XIX wieku; nakład jej książek był wyczerpany, brakowało na nie popytu i prawie wyrzucono je z pamięci”¹⁰. Na początku lat 30. trudno było zdobyć choć jeden egzemplarz jakiegokolwiek jej książki¹¹. W drugiej połowie lat 30. jej powieści znów pojawiały się w druku i utrzymały się na skromnym poziomie do połowy lat 50.; na prawdziwy wzrost zainteresowania Jane Austen było trzeba poczekać do lat 70. XIX wieku¹², czyli ponad pięćdziesiąt lat po jej śmierci¹³.

Pierwsza naprawdę wielka fala popularności angielskiej pisarki spowodowana była publikacją w grudniu 1869 roku biografii *A Memoir of Jane Austen* przez Jamesa Edwarda Austen-Leigh, jej bratanka¹⁴. Tysiąc wydrukowanych egzemplarzy sprzedano na pniu i już rok później ukazało się drugie wydanie, wzbogacone o niepublikowane dotychczas teksty Austen¹⁵. Biografia napisana przez bratanka przywróciła jej sławę, ale zniekształciła również jej obraz. Wszak James Edward Austen-Leigh napisał biografię w zgodzie ze standardami epoki, w jakiej przyszło mu żyć. Georgiańska ciotka Jane musiała stać się wiktoriańską Jane, ubraną w gorset tej epoki, „spacyfikowaną” na potrzeby czytelników tych czasów. Opiszano ją jako cichą domatorkę, religijną i pracowitą, niepragnącą niczego poza domowym gospodarstwem. Jej praca literacka przedstawiona została jako przypadkowa, wynikająca z naturalnego talentu, a nie wielu lat doskonalenia się w rzemiośle i poszerzania swoich horyzontów poprzez czytanie dzieł innych pisarzy. W biografii napisanej przez jej bratanka, trudno odnaleźć Jane Austen, o jakiej wiemy współcześnie: krytykującą niesprawiedliwości społeczne, używającą w swojej twórczości ciętego humoru i ironii, a także dążącą do osiągnięcia niezależności finansowej w niesprzyjającej temu kulturze swoich czasów.

⁹ Jak pisze Harman: „Rzeczywista liczba książek Austen w obiegu była nader skromna w latach bezpośrednio po jej śmierci, w sumie zaledwie kilka tysięcy; czytelnictwo jej dzieł powoli rosło (zwłaszcza dzięki objazdowym bibliotekom). Austen zaczęła mieć pewien wpływ na modę literacką”. Ibidem, s. 93.

¹⁰ Ibidem, s. 99.

¹¹ Ibidem, s. 95.

¹² Ibidem, s. 120-121.

¹³ Niestety nikt z rodzeństwa Jane nie dożył tego, żeby zobaczyć ją jako docenioną pisarkę przez liczne pokolenia czytelników. Ostatni z jej rodzeństwa, ukochany brat Frank, zmarł w 1865 roku, w sędziwym wieku 91 lat.

¹⁴ J.E. Austen-Leigh, *A Memoir of Jane Austen*, London 2007.

¹⁵ Były to: nowelka *Lady Susan*, niedokończona powieść *Sanditon*, również niedokończeni *Watsonowie* oraz rozdział usunięty wcześniej z *Perswazji*.

Na fali świeżo osiągniętej popularności Austen trafiała do nowych kręgów czytelników. Lata 80. to okres, kiedy zainteresowali się nią badacze literatury¹⁶, w tej samej dekadzie zaobserwować można serię kolejnych biografii autorki¹⁷. W 1885 roku Austen toruje sobie drogę do *Dictionary of National Biography* (pol. *Słownika biografii narodowych*)¹⁸, standardowego słownika zawierającego krótkie biografie znanych postaci z historii Wielkiej Brytanii¹⁹.

W latach 90. XIX, a więc w momencie, gdy rodziło się kino, dzieła Austen dalej zyskiwały na popularności²⁰. Były częściej odczytywane w duchu myśli konserwatywnej, aniżeli doceniane przez rodzący się ruch feministyczny, który w jej twórczości widział głos za zachowaniem *status quo*²¹. W 1894 roku następuje kolejne wydarzenie, które należałoby odnotować: angielski pisarz i krytyk literacki, George Saintsbury, zostaje poproszony o napisanie wstępu do najnowszego wydania *Dumy i uprzedzenia* (z roku 1894), w którym po raz pierwszy używa wymyślonego przez siebie określenia, *Janeite*. Termin ten miał znamionować

¹⁶ W 1883 roku student Harvardu otrzymał nagrodę za napisanie dysertacji poświęconej twórczości autorki, co uznaje się za pierwszy przypadek, kiedy twórczość Austen poddano badaniom literaturoznawczym. C. Herman, op. cit., s. 156.

¹⁷ Były to głównie prace odtwórcze, bazujące na tekście jej bratanka, ale jeden z jej biografów – Amerykanin Oscar Fay Adams – postawił na bardziej naukowe podejście do tematu. Przeprowadził własne, oryginalne badania nad jej życiem, odbył podróż do Anglii jej śladami i wykonał zdjęcia, które później wykorzystał przy publikacji książki. Ibidem, s. 156.

¹⁸ Zob. zaktualizowaną wersję słownika dostępną on-line: *Oxford Dictionary of National Biography*; <https://www.oxforddnb.com/> [dostęp: 17.10.2024].

¹⁹ C. Herman, op. cit., s. 157.

²⁰ Dobrym wyznacznikiem wzmożonego zainteresowania autorką była liczba bibliotek, które udostępniały jej książki. Annika Bautz podaje statystyki takich obiektów w Wielkiej Brytanii i przekonuje, że w latach 1893-1912 aż dziewięćdziesiąt procent wszystkich instytucji bibliotecznych posiadało w swoich zbiorach powieści Austen. Dla porównania: jeszcze sześćdziesiąt lat wcześniej było to zaledwie czterdzieści procent. A. Bautz, *The Reception of Jane Austen and Walter Scott*, London 2007, s. 90.

²¹ Claire Harman dowodzi, że zainteresowanie się w tym okresie Jane Austen przez zwolenników myśli konserwatywnej było nieprzypadkowe ze względu wschodzący ruch feministyczny pierwszej fali. Ruch ten promował innowacyjny model kobiecości określany mianem „Nowej Kobiety” (ang. „New Woman”); jej reprezentantki dążyły do zyskania autonomii i niezależności ekonomicznej, możliwości zbudowania życia nieskupiającego się dookoła tradycyjnego modelu rodziny: małżeństwa i macierzyństwa. Harman podkreśla, że „słowna powściągliwość i spokojne życie” (ibidem, s. 170.) Austen zaczęły być traktowane jako przykład tego, z czego feminizm pierwszej fali starał się kobiety wyzwolić. Co więcej, „rosnąca liczba wykształconych, niezależnych (ale biednych) niezamężnych kobiet w społeczeństwie była nowym i niepokojącym zjawiskiem, stanowiła wyzwanie dla dominacji mężczyzn w części zawodów, zagrożenie dla sprawnego rządu; gdyby udało im się uzyskać prawo głosu, byłoby to zniewagą dla wszelkich tradycyjnych wartości. Liczba urodzeń spadała, życie domowe cierpiało, a świat zdawał się stawać na głowie. Jane Austen była bardzo wygodnym [dla osób o poglądach konserwatywnych – A.F.] przykładem kobiety, która osiągnęła dużo w społeczeństwie bez potrzeby reformowania go, która wydawała się całkowicie zadowolona ze swojego losu, która wcale nie narzekała na warunki własnego życia ani ogólnie na prawa kobiet, była promienna, miała wesołe, pełne zadowolenia usposobienie i w domowym zaciszu pisała swoje uroczyste książki. Jeśli wielka pisarka mogła wywoływać tak mało zamieszania i stawiać tak mało wymagań w sferze domowej i zawodowej, to czemu zwykle kobiet potrzebują specjalnego traktowania?”. Ibidem, s. 170. Na temat wiktoriańskiej idei „Nowej Kobiety” zob. L. MacPike, *The New Woman, Childbearing, and the Reconstruction of Gender, 1880-1900*, „NWSA Journal” 1989, t. 1, nr 3 (wiosna), s. 368-397; A.R. Cunningham, *The „New Woman Fiction” of the 1890’s*, „Victorian Studies” 1973, t. 17, nr 2, s. 177-186.

wielkiego miłośnika Jane Austen i do dzisiaj używany jest przez badaczy i fanów twórczości angielskiej autorki²². Harman obrazuje określenie *Janeite* jako „[...] sztandar, pod którym można się zbierać”²³, oraz dodaje, że „ukucie terminu «*Janeite*» [...] pokazało, jak rozpowszechniony i mainstreamowy stał się fandom Austen, daleko przewyższając sentymentalny kult jakiegokolwiek innego pisarza”²⁴. Warto sobie uprzytomnić, że w późnym XIX wieku zarówno najbardziej oddani fani Austen, jak i jej najbardziej beznamiętni krytycy byli Amerykanami. Można powiedzieć, że to Amerykanie odkryli Austen dla świata naukowego, ponieważ to oni jako pierwsi uznali ją za temat wart akademickiej dyskusji. Również amerykańskie stowarzyszenie poświęcone twórczości Austen – założone w 1979 roku The Jane Austen Society of North America i zwane w skrócie jako JASNA – stało się największym tego rodzaju i najprężniej działającym zrzeszeniem na świecie²⁵.

Popularność pisarki wzrasta gwałtownie w czasie I wojny światowej oraz w okresie międzywojennym. Zainteresowanie Austen wzmagало to, że jej książki znaleźć można było w niespodziewanym miejscu: w europejskich okopach. Jak przypomina Claudia Johnson, „[...] Jane Austen była często umiłowaną towarzyszką [...] pokolenia I wojny światowej, a w szczególności angielskich żołnierzy w czasie wojny”²⁶; zgadza się z nią Harman, pisząc, że „powieści Austen były najważniejszymi tekstami, które wysyłano na front, a okopy były pełne *Janeite’ów*”²⁷. Wzmoczone nimi zainteresowanie w czasie I wojny światowej zbiegło się ze

²² Właśnie ten moment, stworzenia uniwersalnej nazwy, pod którą mogliby podpisywać się miłośnicy twórczości angielskiej pisarki, często uważany jest za początek istniejącego po dziś dzień fandomu Austen. D. Yaffe, *Among the Janeites. A Journey through the World of Jane Austen Fandom*, Boston–New York 2013, s. xiv.

²³ Ibidem, s. 161.

²⁴ Ibidem, s. 161. Kult zdaje się tu słowem kluczowym, kiedy spojrzy się na dalszy rozwój *Janeite’ów*: w 1900 roku hrabia Iddesleigh zaproponował utworzenie magazynu literackiego poświęconego wyłącznie Jane Austen, zatytułowanego *Legenda Św. Jane (The Legend of St Jane)*, a także mówił o oddawaniu jej czci w świętych miejscach (związanych z życiem autorki). Wspomniany wcześniej George Saintsbury, szanowany profesor literatury angielskiej na Uniwersytecie w Edynburgu, zadeklarował, że uważa się za mnicha Austen, rycerza Zakonu Św. Jane (ibidem, s. 162). „Kult potrzebuje relikwii, pielgrzymów, kapłanów, świątyni” – pisze Harman i dodaje, że pierwsi *Janeite’ci* pozbawieni byli odpowiednich miejsc do kultuwowania swojej miłości dla Austen: plebania w Steventon została zburzona w latach 20. XIX wieku, domek w Chawton został przebudowany i nie przypominał już miejsca, gdzie mieszkała autorka. Pozostał im jej grób w Winchesterze, dokąd regularnie pielgrzymowano (ibidem, s. 162).

²⁵ Stowarzyszenie zostało założone m.in. przez cioteczną prawnuczkę Austen, Joan Austen-Leigh. W jego skład wchodzi ponad pięć tysięcy członków, głównie Amerykanów i Kanadyjczyków. Stowarzyszenie dzieli się na osiemdziesiąt lokalnych podgrup, które zajmują się promowaniem twórczości angielskiej pisarki. Do największych osiągnięć Stowarzyszenia należy zaliczyć wydawane przez nie czasopisma naukowe: „*Persuasions*” oraz „*Persuasions On-Line*”, które stanowią największą bazę tekstów naukowych poświęconych Austen i dostępne są za darmo za pośrednictwem Internetu. JASNA organizuje również coroczną konferencję (Annual General Meeting), w czasie której odbywają się liczne wykłady, prelekcje, warsztaty, wystawy, pokazy filmowe oraz wielki końcowy bal w strojach z epoki regencji. Jak widać, do dziś to Amerykanie wiodą prym w promowaniu i podtrzymywaniu przy życiu spuścizny Jane Austen. Więcej na ten temat zob. <https://jasna.org/about/> [dostęp: 17.10.2024].

²⁶ C. Johnson, *Jane Austen’s Cults and Cultures*, Chicago–London 2012, s. 99.

²⁷ C. Harman, op. cit., s. 181.

stuleciem jej śmierci (1917), które ze względu na trwającą wojnę nie miało jednak charakteru publicznego²⁸. Popularność Austen po I wojnie światowej nadal rosła i również w czasie II wojny światowej autorka doczekała się wyjątkowego zainteresowania. W czasie trwania tej najstraszliwszej ze wszystkich wojen, a dokładniej w 1940 roku, powstało pierwsze oficjalne stowarzyszenie zrzeszające miłośników angielskiej pisarki – The Jane Austen Society²⁹. To, jak bardzo Austen zyskiwała na popularności w czasach wojennej pożogi i w tym jakże ciężkim pod względem ekonomicznym, powojennym okresie, widać najlepiej po liczbie nowych edycji jej książek. W oparciu o dane statystyczne Annika Bautz wyjaśnia, że w dziesięcioleciu trującym od roku 1943 do roku 1952 pojawiło się aż dziesięć nowych wydań książek Austen³⁰. Pokazuje to, że nawet w czasach, gdy kryzys ekonomiczny pociągał za sobą ograniczenia finansowe w każdej sferze życia, miłośnicy Austen znajdowali gotówkę na zakup napisanych przez nią książek; co ważniejsze, że odczuwali potrzebę obcowania z nimi.

Powyższa krótka analiza recepcji Austen na przełomie XIX i XX wieku miała na celu ukazanie tego, że wzrost jej popularności nałożył się czasowo na lata rozwoju kina, szczególnie filmu niemego. Mimo wielkiej popularności Austen, zainteresowane klasyką literatury kino po nią nie sięgało – na wielkim ekranie nie pojawiła się żadna adaptacja jej powieści.

Badacze wczesnego kina upatrują braku zainteresowania rynku filmowego twórczością angielskiej pisarki w tym, że jej powieści opierają się w znacznym stopniu na kreowaniu i charakteryzowaniu postaci poprzez umiejętne stosowanie dialogów. Choć oczywiście kino nieme używało napisów międzykadrowych czy też innych elementów narracji, były to objaśnienia możliwie zwięzłe i stosowane jedynie w bardzo ograniczonych ramach. Aby oddać złożoność stworzonych przez Austen postaci, charakteryzowanych w jej powieściach poprzez język i bogactwo ich wypowiedzi, adaptacja stworzona w okresie kina niemego musiałaby się opierać na wyjątkowo dużej liczbie plansz z napisami, co musiałoby utrudniać percepcję obrazów. Tak więc powieści Austen musiały czekać, aż rozwój techniki filmowej pozwoli na oddanie zawartych w nich dialogów w formie audialnej. Jak twierdzi Deborah Cartmell: „[...] pozbawione słów, jej powieści wydawałyby się dość absurdalne; [...] niewiele dzieje się w historiach Austen, przyjemność płynie z doboru słów i werbalnych subtelności”³¹. Badaczka ta

²⁸ Sto lat później, kiedy w 2017 roku przypadło dwustulecie jej śmierci, naród angielski celebrował twórczość Jane Austen poprzez wprowadzenie nowego banknotu dziesięciofuntowego. Widniała na nim podobizna autorki oraz cytat z *Dumy i uprzedzenia*: „I declare after all there is no enjoyment like reading!”. Austen trafiła tym samym do panteonu słynnych osobistości umieszczonych na brytyjskich banknotach, by wspomnieć tylko Adama Smitha, Jamesa Watta czy Winstona Churchilla.

²⁹ Zob. History of the Society; <https://janeaustensociety.org.uk/about-us/history-of-the-society/> [dostęp: 17.10.2024].

³⁰ A. Bautz, op. cit., s. 118.

³¹ D. Cartmell, *Screen Adaptations...*, op. cit., s. 4.

dodaje również, że wczesne kino traktowane było jako sztuka *stricte* demokratyczna, co wiązało się z doбором odpowiednich dla szerokiego grona odbiorców tematów. W związku z tym „ograniczona tematyka Austen, nie wspominając już o reprezentacji klasowej, nie byłaby odpowiednim materiałem”³².

Kwestia udźwiękowania filmu rozpatrywana w kontekście znaczenia dialogów dla prozy Austen stanowi doskonały przykład tego, co Werner Faulstich nazywał aspektem technicznym medialnej estetyki filmu fabularnego. Reprezentował on mianowicie tezę, że technika stanowi o uwarunkowaniu historycznym każdego filmu³³ – może lepiej: wskazuje na jego historyczność – a wprowadzenie dźwięku było jednym z najważniejszych momentów rozwoju samego medium:

Atrakcyjność filmu, a – co oczywiste – także jego znaczenie gospodarcze i społeczne gwałtownie się zmieniła wraz z definitywnym wprowadzeniem światła elektrycznego, ograniczeniem migotania, lepszą techniką nagrywania (1905/1906), wprowadzeniem filmu dźwiękowego (ok. 1930), i tak aż po film kolorowy (upowszechniony od 1935 roku) i cinemascope (1953). To prawdziwa przemiana funkcji, która film niemy i czarno-biały odesłała dziś faktycznie do lamusa³⁴.

W przeciwieństwie do twórczości Austen, wcześniej wspomniane powieści Dickensa czy sztuki Szekspira mogły obronić się przed nadmiarem słowa pisanego na ekranie nawet w okresie kina niemego. Treść tych dzieł literackich obfitowała w dużą liczbę zwrotów akcji, dynamicznych wydarzeń, scen walki i uciezek czy też charakterystycznych, przerysowanych (jak u Dickensa) postaci, co z łatwością można oddać w warstwie wizualnej filmu. Z kolei pozbawione dialogów adaptacje Austen byłyby dziełami o bardzo powolnej dramaturgii, wypełnionymi elegancko ubranymi postaciami przesiadującymi w wielkich domach, spacerującymi na świeżym powietrzu i pojawiającymi się na balach. Nie stanowiłyby to wciągającej rozrywki ani nie oddawałyby kunsztu pióra Austen. Inne pisarki dziewiętnastowieczne – podobnie jak Austen zajmujące się prozą realistyczną, cieszące się dużą popularnością i uznaniem krytyków, lecz nieopierające swojej twórczości w tak dużym stopniu na dialogach – często adaptowane były w kinie niemy. Przykładowo: powieści George Elliot doczekały się pierwszej adaptacji już w 1904 roku (był to film krótkometrażowy oparty na powieści *Silas Marner*, pod tytułem *A Fair Exchange*, w reżyserii D.W. Griffitha), po czym nakręcono kolejnych piętnaście ekranizacji jej twórczości od tegoż roku po rok 1924³⁵. Z kolei proza Charlotte Brontë została przeniesiona na

³² Ibidem.

³³ W. Faulstich, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction „Wojna światów” (1953/1954)* Byrona Haskina, przeł. M. Kasprzyk, K. Kozłowski, przedmowa i oprac. K. Kozłowski, Poznań 2017, s. 75.

³⁴ Ibidem, s. 76.

³⁵ Mowa o filmach: *Ramola* (1911, reż. M. Caserini), *Santa Cecilia* (1911, reż. E. Santos), *Silas Marner* (1911, reż. T. Marston), *Silas Marner* (1913, reż. C. Brabin), *Gwendolin* (1914, reż. T. Vale, adaptacja *Daniela Derondy*), *Adam Bede* (1915, reż. T. Vale), *Felix Holt* (1915), *The Mill on the Floss* (1915, reż. E. Moore), *Silas Marner* (1916, reż. E.C. Warde), *Adam Bede* (1918, reż. M. Elvey), *Mr. Gilfil's Love Story* (1920, reż. A.V. Bramble,

ekran aż dwanaście razy w okresie poprzedzającym udźwiękowienie filmu, i to już od 1910 roku³⁶. *Wichrowe wzgórza* Emily Brontë pojawiły się na ekranach kin w 1920 roku (reż. A.V. Bramble), a Elizabeth Gaskell doczekała się dwóch adaptacji swoich opowiadań, obu w 1923 roku³⁷. Twórcy wymienionych adaptacji nie tylko odwoływali się do treści adaptowanych dzieł, ale również do nazwisk ich autorek. Pojawiały się na one na plakatach promujących filmy (zob. ilustr. 5), czego nie uświadczyla później Austen, której nazwisko było zazwyczaj pomijane przy promocji *Dumy i uprzedzenia* z 1940 roku (więcej na ten temat w dalszej części pracy). Te przykłady pokazują, że kino nieme było zainteresowane kobietą prozą dziewiętnastowieczną, a więc nieobecność Austen na ekranach musiała mieć związek z charakterystycznymi właściwościami jej prozy.



Ilustr. 5. Plakaty promujące filmy *Wichrowe Wzgórza* (1920, reż. A.V. Bramble), *Jane Eyre* (1921, reż. H. Ballin) i *Silas Marner* (1922, reż. F.P. Donovan). Na plakatach nazwiska autorek książek w funkcji promocyjnej

W okresie, kiedy kino było jeszcze nieme, inne sztuki i media – posiadające możliwość stosowania dźwięku – skorzystały ze spuścizny brytyjskiej autorki. O Jane Austen najwcześniej upomniał się teatr. Na początku XX w., w 1906 roku, odbyła się premiera pierwszej teatralnej dramatyzacji jej powieści (sztuka *Pride and Prejudice*, reż. Mary Keith MacKaye)³⁸, za którą

adaptacja *Scen z życia duchownego*), *Are Children to Blame?* (1920, reż. P. Price, adaptacja *Silasa Marnera*), *Daniel Deronda* (1921, reż. W.C. Rowden), *Silas Marner* (1922, reż. F.P. Donovan) oraz *Ramola* (1924, reż. H. King).

³⁶ Było to jedenaście adaptacji *Jane Eyre* (z lat: 1910, 1914, 1915, 1917, 1918, 1919, 1921 oraz 1926) i jedna adaptacja *Shirley* (1922).

³⁷ Są to adaptacje opowiadań *A Manchester Marriage* (z ekranizowanego pod tytułem *Heartstrings*) i *The Sins of a Father* (oba w reżyserii E. Greenwooda).

³⁸ A. Wright, *Jane Austen Adapted*, „Nineteenth Century Fiction” 1975, t. 30, nr 3, s. 427.

podążyły kolejne w latach 20. i 30.³⁹. Dla przyszłej obecności Austen na wielkim ekranie najważniejszy okazał się utwór sceniczny autorstwa Helen Jerome z 1934 roku (*Pride and Prejudice: A Sentimental Comedy in Three Acts*, pol. *Duma i uprzedzenie: Sentymentalna komedia w trzech aktach*), który odniósł duży sukces finansowy i zainspirował twórców pierwszej, hollywoodzkiej, adaptacji kinowej z 1940 roku. Znaczące, że w tym najwcześniejszym okresie przenoszenia dzieł Austen na deski teatrów interesowały się nimi głównie kobiety. Wśród nazwisk niemalże samych reżyserek i dramatopisarek pojawiają się tylko dwaj mężczyźni⁴⁰. Książki Austen mogły więc nadal kojarzyć się z prozą typowo kobiecą i do kobiet skierowaną. Jest to o tyle ciekawe, że już w kolejnej dekadzie jej twórczość była propagowana i dystrybuowana dla zgoła innych czytelników, to jest żołnierzy walczących na froncie.

Po teatrze przyszła kolej na radio, które idealnie nadawało się do zaprezentowania twórczości Austen. Wraz z powstaniem British Broadcasting Company (BBC) w 1922 roku, głównego brytyjskiego publicznego nadawcy radiowo-telewizyjnego, trwałym elementem ramówki radiowej stały się dramaty radiowe będące przekształceniami literatury klasycznej⁴¹. Już na samym początku istnienia rozgłośni, w 1924 roku, fragmenty powieści Jane Austen gościły na falach radiowych⁴², aby w późniejszych latach doczekać się pełnometrażowych form dramatycznych w postaci słuchowisk⁴³. Z tego samego powodu, dla którego Austen nie nadawała się na źródło inspiracji dla twórców kina niemego, jej książki – z ich bogactwem

³⁹ Chodzi o sześć adaptacji teatralnych *Dumy i uprzedzenia*: z 1922 r. w reżyserii Eileen i J.C. Squire'ów, z 1926 r. w reżyserii Margaret Macnamary (pod tytułem *Elizabeth Refuses*), z 1930 r. w reżyserii Anne Johnson-Jones, z 1934 r. autorstwa Helen Jerome (pod tytułem *Pride and Prejudice: A Sentimental Comedy in Three Acts*) i ostatnie dwie adaptacje z 1936 r.: sztukę napisaną przez A.A. Milne pod tytułem *Miss Elizabeth Bennet* oraz drugą adaptację autorstwa Margaret Macnamary, *I Have Five Daughters: A Morning-Room Comedy in Three Acts*. Ibidem, s. 442-443.

⁴⁰ A.A. Milne, który napisał *Miss Elizabeth Bennet* samodzielnie, i J.C. Squire, który był współautorem sztuki *Pride and Prejudice*, napisanej wspólnie z żoną. Ibidem.

⁴¹ Więcej na temat powstania BBC i obecności adaptacji literatury klasycznej w radiu i telewizji zob. R. Giddingsa, K. Selby, *The Classic Serial on Television and Radio*, New York 2001.

⁴² K. Sutherland, *How Austen went from family teatime viewing to steamy primetime blockbuster*; <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1qVZvj0PMr5vNbXLY3snLmn/how-austen-went-from-family-teatime-viewing-to-steamy-primetime-blockbuster>; [dostęp: 17.10.2024]. Do pierwszych fragmentów, które zostały zaadaptowane przez radio, należały: scena oświadczeń pana Collinsa (audycja BBC *An Evening with Plays* z dnia 15.01.1924 r.) oraz wizyta lady Catherine w Longbourn (audycja BBC *Jane Austen: A Programme in Honour of the 150th Anniversary of Her Birth* z dnia 16.12.1925 r.). A. Wright, op. cit., s. 443.

⁴³ Jeżeli chodzi o pełnometrażowe słuchowiska radiowe oparte na twórczości Jane Austen, to warto wymienić takie produkcje BBC jak *Emma* (1948 r., dwanaście odcinków), *Rozważna i romantyczna* (1949 r., siedemnaście odcinków), *Duma i uprzedzenie* (1950 r., dwanaście odcinków), *Opactwo Northanger* (1951, trzy odcinki) i *Mansfield Park* (1952 r., dziewięć odcinków). Ibidem, s. 440-450.

językowym i dużym naciskiem kładzionym na dialogi – były idealnym materiałem dla pracy artystów radiowych⁴⁴.



Ilustr. 6. *Duma i uprzedzenie* (1938, reż. M. Barry)
Andrew Osborn w roli Pana Darcy’ego oraz Curigwen Lewis w roli Elizabeth Bennet

Także BBC zawdzięczamy pojawienie się pierwszych adaptacji telewizyjnych powieści Austen, jeszcze w okresie międzywojennym. Nadawało bezpośrednio dla domowych odbiorców już w 1936 roku, a dwa lata później pojawiła się pierwsza adaptacja *Dumy i uprzedzenia* w formie filmu telewizyjnego⁴⁵. Właśnie tę adaptację z 1938 roku uznaje się za pierwsze w historii przeniesienie twórczości angielskiej pisarki na ekran (zob. ilustr. 6); przeniesienie na prawdziwie mały ekran, ponieważ ekrany telewizorów – jak wspomina Reinier Wels⁴⁶ – miały w tamtych czasach maksymalnie 12 cali (mniej niż kartka A4). Wiązało się to oczywiście z bardzo dużymi ograniczeniami, jeżeli chodzi o liczbę szczegółów widzianych przez widzów. Niemniej tego, jak wiele było widać na ekranie, już się nie dowiemy, gdyż

⁴⁴ Był to niezwykle ważny moment w historii radia, a adaptacje powieści Austen stanowiły podwaliny nowego gatunku, jakim było słuchowisko radiowe. Jak podkreślają Robert Giddings i Keith Selby: „BBC wcześniej ustanowiło niemalże prawo własności do adaptacji, produkcji i emisji brytyjskiej klasyki literatury. [...] Stopniowo rozwijało język i technikę dramatyczną w zakresie dźwięku. Nie był to dramat sceniczny przekazywany słuchaczom za pomocą radia, był to zupełnie nowy rodzaj dramatu: słuchowisko radiowe, jako nowy gatunek radiowy, zostało tym samym powołane do życia [...]”. R. Giddingsa, K. Selby, *The Classical Serial on Television and Radio*, New York 2001, s. 4.

⁴⁵ K. Sutherland, op cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁶ R. Wels, „*Pride and Prejudice*” in *Black and White: First and Last Impressions (1938-1967)*, „Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line” 2008, t. 39, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-39-no-1/pride-and-prejudice-in-black-and-white-first-and-last-impressions-19381967/>, [dostęp: 17.10.2024].

adaptacja ta nie przetrwała do naszych czasów. Była nadawana na żywo w formie spektaklu⁴⁷, być może przypominała formę polski teatr telewizji. Spektakl odgrywany był w teatrze Alexandra Palace w Londynie, a zasięg wysyłanego sygnału liczył jedyne 25 mil angielskich⁴⁸. Ta niewielka odległość, w połączeniu z małą liczbą prywatnych odbiorników telewizyjnych, spowodowała, że adaptacja nie pozostawiła trwałego śladu nawet w świadomości największych miłośników Jane Austen.

2.2. Anglia, o którą warto walczyć. *Duma i uprzedzenie* (1940) w kontekście wojny

Pierwsza pełnometrażowa, kinowa adaptacja filmowa (zarówno *Dumy i uprzedzenia*, jak i – ogólnie rzecz ujmując – twórczości Jane Austen) miała premierę w 1940 roku. Co znamienne, nie była produkcją brytyjską, jak poprzedzający ją spektakl telewizyjny BBC, ale amerykańską, nakręconą z wielkim rozmachem (i w gwiazdorskiej obsadzie), pełną blichtru charakterystycznego dla Złotej Ery Hollywood. Na pomysł nakręcenia tego filmu wpadł Harpo Marx, jednak nie zainteresował się on książką Austen, ale wspomnianą sztuką teatralną autorstwa Helen Jerome, która od 1934 roku święciła triumfy na Broadwayu. Następnego dnia po obejrzeniu spektaklu Harpo nadał telegram do Irvinga Thalberga z wytwórni MGM, w którym donosił: „Właśnie obejrzałem *Dumę i uprzedzenie*. Stop. Klawe przedstawienie. Stop. Byłoby świetne dla Normy. Stop.”⁴⁹. Ta krótka wiadomość rozpoczęła wieloletni romans (a może mezalians) Jane Austen ze srebrnym ekranem.

Norma Shearer, której imię pada w telegramie, to żona Thalberga – słynna aktorka, którą widziano jako filmową Elizabeth, choć nigdy nią nie została. Thalberg zmarł, nim rozpoczęły się prace produkcyjne; zdążył jednak podjąć decyzję o tym, żeby studio MGM wykupiło prawa autorskie do ekranizacji sztuki w 1936 roku. Producent doskonale rozumiał, że odnosząca sukcesy sztuka broadwayowska przyciągnie przed ekrany rzesze widzów, warto więc było zapłacić za te prawa (mimo że powieść Austen należała już do domeny publicznej i wykorzystanie jej było darmowe). Zanim podjęto pracę nad filmem, rozważano różne duety aktorskie, które zapewniłyby pełną widownię. Jedną z pierwszych par mieli być wspomniana Norma Shearer oraz Clark Gable, który dopiero co skończył zdjęcia na planie *Przeminęło z*

⁴⁷ Spektakl odegrano i nadano w telewizji dwukrotnie: 22 i 29 maja 1938 roku. Nie jest jasne, z którego z tych spektakli pochodzą jedyne zachowane do naszych czasów fotosy. R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁸ D. Cartmell, op. cit., s. 6.

⁴⁹ K. Turan, *Pride and Prejudice: An Informal History of the Garson-Olivier Motion Picture*, „Persuasions” 1989, nr 11; <https://jasna.org/persuasions/printed/number11/turan.htm>, [dostęp: 17.10.2024].

wiatrem (1939)⁵⁰. Później rozważano inny, równie ekscytujący duet angielski: Laurence Olivier (właśnie zasłynął swoimi rolami w *Wichrowych wzgórzach* w 1939 roku i rok później w *Rebecce*) u boku Vivien Leigh (bezpośrednio po jej gwiazdorskiej roli w *Przeminęło w wiatrem*). Łączący ich romans (tym bardziej skandaliczny w oczach publiczności, że żadne z nich nie uzyskało jeszcze rozwodu) sprawił jednak, że wytwórnia MGM zdecydowała, iż nie mogą wspólnie pokazać się na ekranie. Obawiano się gwałtownego sprzeciwu moralnego ze strony publiczności⁵¹, tak więc Vivien Leigh zastąpiono Greer Garson, angielską aktorką sceniczną i filmową⁵². Ten iście brytyjski duet idealnie wpisywał się w wojenne okoliczności towarzyszące pracom zdjęciowym. Jak pisze Rosa García-Periogo:

Film MGM *Duma i uprzedzenie* promuje brytyjskiego ducha poprzez swoją obsadę. [...] Główna para – Laurence Olivier i Greer Garson – była silnie związana z ideą brytyjskości: Olivier zawsze był uważany za emblemat Wielkiej Brytanii, ponieważ najbardziej znany jest ze swoich szekspirowskich kreacji, choć uważano go również za symbol brytyjskości z tego względu, że brał udział w filmach propagandowych, takich jak *Ogień nad Anglią* (reż. William Howard, 1937). Wystąpił nadto w adaptacji *Wichrowych Wzgórz* (1939) Williama Wylera [...]. Po premierze *Dumy i uprzedzenia* pojawił się w *Lady Hamilton* (reż. Aleksander Korda, 1941). W tym ostatnim filmie [...] wcielił się w rolę Lorda Nelsona, kolejnego wybitnego bohatera brytyjskiego po finale bitwy pod Trafalgarem, kiedy światem wstrząsały podboje Napoleona, Nelson zaś bronił Wielkiej Brytanii przed agresorem. Greer Garson była gwiazdą czasów wojny. Na plakacie filmowym i w zwiastunie [*Duma i uprzedzenia* – A.F.] pojawiła się jako bohaterka *Żegnaj, panie Chips* (reż. Sam Wood, 1939), filmu [nacechowanego propagandowo – A.F.] [...], który przez Iana Scotta uważany jest za prekursora filmów wojennych z okresu II wojny światowej. Co ciekawe, później wystąpiła w *Pani Miniver* Williama Wylera (1942), „filmie propagandowym mającym na celu doprowadzenie do ostatecznego zakończenia procesu izolacji Ameryki od wojny”⁵³.

Tym samym film doczekał się wreszcie obsady, ale brakowało czegoś równie ważnego: scenariusza. Do pracy nad nim zasiadało jedenastu różnych scenarzystów w kolejnych latach przedprodukcji, zanim w 1939 roku wytwórni udało się znaleźć duet idealny⁵⁴. Ostatecznie za scenariusz odpowiadali Jane Murfin (hollywoodzka weteranka specjalizująca się w komediach romantycznych) oraz Aldous Huxley (wówczas znany już jako autor *Nowego wspaniałego świata* wydanego w 1932)⁵⁵, którego nazwisko miało być znakiem prestiżu i „angielskości” produkcji⁵⁶.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Garson rok wcześniej została nominowana do Oscara za rolę w filmie *Żegnaj Chips* (1939, reż. Sam Wood), ale przegrała konkurencję, gdyż statuetka powędrowała właśnie do Leigh za jej rolę w *Przeminęło z wiatrem* (1939, reż. V. Fleming). Z kolei w 1935 roku występowała na londyńskiej scenie z Lawrencem Olivierem w sztuce *Złota strzała*, a zatem losy całej trójki regularnie się przeplatały. Ibidem.

⁵³ R. García-Periogo, *Shakespeare, Austen and Propaganda in World War II*, [w:], *Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performance*, red. M. Cano, R. García-Periogo, Cham 2019, s. 273.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Więcej na temat miejsca brytyjskich pisarzy w amerykańskiej propagandzie wojennej zob. R. Calder, *Beware the British Serpent: The Role of Writers in British Propaganda in the United States, 1939-1945*, Quebec City 2004, s. 39-55.



Ilustr. 7. Plakat promujący premierę filmu *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Widoczne są imiona i nazwiska Aldousa Huxleya i Jane Murfin jako autorów scenariusza, ale już nie imię i nazwisko Jane Austen ani nawet Helen Jerome

Scenariusz *Dumy i uprzedzenia* od początku jego powstawania zdawał się być dziełem wieloautorskim, a nawet wielotekstowym. Jak pisze Virginia M. Clark w tomie *Aldous Huxley and Film*:

Podczas gdy scenariusz Huxleya i Murfin czerpie dużo z Austen i trochę z reorganizacji narracyjnej i dialogów Jerome, często też od nich odbiega. Tak więc są tu tak naprawdę cztery teksty: powieść Austen, adaptacja Jerome, scenariusz Huxleya i Murfin oraz sam film, ponieważ scenariusz to nie to samo co film⁵⁷.

W inny sposób deklarowano zależności pomiędzy tymi tekstami kultury, a w inny rzeczywiście wpływały one na siebie w procesie produkcji. Jak już wspomniano, decyzja o wykupieniu praw autorskich do sztuki Jerome miała podłoże marketingowe. W praktyce jednak – być może dlatego, że Brytyjczyk Huxley pracował nad scenariuszem – w filmie widzimy dużo więcej odwołań do książki angielskiej autorki niż do dramatu scenicznego Helen Jerome⁵⁸. Jak podaje

⁵⁷ V.M. Clark, *Aldous Huxley and Film*, Lanham 1987, s. 41. Zob. też G. Lellis, H. P. Bolton, *Pride But No Prejudice*, [w:] *The English Novel and the Movies*, red. M. Klein, G. Parker, New York 1981, s. 45.

⁵⁸ Dramat australijskiej scenarzystki stanowił znaczne odstępstwo od powieści Austen, zachował z niej tylko najszerzej rozumiany szkielet wydarzeń. Zredukowano w nim liczbę postaci znanych z *Dumy i uprzedzenia* (np. państwo Bennetowie mają tylko trzy córki: Elizabeth, Jane i Lydię). Dodano jednak nowe postacie (np. Amelię,

Kenneth Turan, Huxley w liście do przyjaciela przyznawał: „staram się zrobić wszystko, co w mojej mocy dla Jane Austen, ale tak naprawdę sam fakt przekształcenia książki w film musi nieodzownie zmienić całą jej jakość w gruntowny sposób”⁵⁹.

Istotne w kontekście wieloautorskości i wielotekstowości *Dumy i uprzedzenia* (1940) jest to, w jaki sposób nazwiska twórców zostały wykorzystane w kampanii promocyjnej filmu. Mimo tego, że dzisiaj nazwisko Jane Austen stało się niemal marką samą w sobie i uniwersalnym sposobem na przyciągnięcie publiczności⁶⁰, w czasie promocji omawianej adaptacji jej nazwisko albo nie padało, albo pojawiało się niezwykle rzadko. Plakaty reklamujące film zazwyczaj wymieniały przede wszystkim nazwisko Aldousa Huxleya (nie wspominając nawet o współscenarzystce⁶¹). W drugiej kolejności powoływano się na sztukę

Amanadę i Belinę). Te ze znanych austenowskich postaci, które pojawiają się w dramacie, zmieniono niemal nie do poznania (Elizabeth jest sentymentalną, niezbyt inteligentną dziewczyną, Jane notorycznie daje się ponieść emocjom, państwo Bennetowie są bogaci i dystyngowani, pan Wickham od początku zainteresowany jest jedynie Lydią). Pojawia się duża liczba nowych scen i wątków, których nie było w powieści: np. bal organizowany przez Bennetów w Longbourn, pobyt Jane w Londynie u ciotki Gardiner i jej próby wystawiania siostrzenicy czy umizgi najstarszej Bennetówny do pana Bingleya już podczas pierwszego ich spotkania. Sam wątek ucieczki Lydii i Wickhama, kluczowy dla rozwoju wydarzeń w powieści i stanowiący jej punkt zwrotny, został potraktowany po macoszemu: dziewczyna ucieka z domu pod koniec pierwszej sceny aktu III, a na początku następnej jest z powrotem w domu jako mężatka. Podsumowując, sztuka Jerome zdaje się być bardziej przesycona wydarzeniami znanymi z *Dumy i uprzedzenia* niż ich staranną adaptacją. Zob. H. Jerome, *Pride and Prejudice. A Sentimental Comedy in Three Acts*, New York–London 1934.

⁵⁹ K. Turan, *Pride and Prejudice: An Informal...*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024]

⁶⁰ John Wiltshire w swojej książce *Recreating Jane Austen* proponuje rozróżnienie Jane Austen, prawdziwej pisarki i jej twórczości, od „Jane Austen” (wziętej w cudzysłów), pewnego konstruktów popkulturowego czy też marki intermedialnej, stanowiącej wypadkową różnych trendów związanych z wykorzystaniem angielskiej pisarki w kulturze przelomu XX i XXI wieku. „Co oznacza «Jane Austen»? – zapytuje Wiltshire. Przyzwoitość, dobre maniere, romans, angielskie damy [...]. Ta «Jane Austen» to niemalże nazwa marki. Napotkasz koszule nocne «Jane Austen» w tej samej części antykwariatu [...] co jej *Listy do Cassandry*. To imię w różnorodny sposób sygnalizuje przytulność, uwodzicielsko bliską pojęcia domowego «komfortu», [...] w którego naturalizacji powieści Jane Austen odgrywają ważną rolę. «Jane Austen» w równej mierze oznacza pewną pedantyczną troskę o maniere, pruderyjną zachowawczość, anachroniczną fascynację zwyczajami dam i dżentelmenów. Ta «Jane Austen» jest nieodwracalnie konserwatywna i przynależna klasie średniej. [...] «Jane Austen» oznacza więc brak seksu i staroświeckie maniere.

Dla innych «Jane Austen» oznacza angielski imperializm, rozpowszechnianie jej twórczości za pośrednictwem BBC i filmów Miramaxu, kolonizację w nowej postaci. Tę Jane Austen postrzega się jako wroga tubylców, literacką królową dominującej kultury (tak jak Szekspira uznaje się za jej króla); teksty Austen są jednym z ramion opresyjnego projektu edukacyjnego, który wpaja wartości «kraju-matki», [jawią się jako – A.F.] wnikliwe studium zachowań i życia wewnętrznego, ograniczonego do niewielkiej części dziewiętnastowiecznego społeczeństwa, [wydają się – A.F.] absurdalnie anachroniczne, niewłaściwe i z gruntu szkodliwe dla narodów, ludów i klas poszukujących własnej tożsamości.

Filmy, z ich uwodzicielskimi wizjami angielskich krajobrazów i wspaniałych wnętrz, skupiające się na wyrafinowanych manierach i wyłącznie heteroseksualnej miłości, jedynie utrwalają w widzu obraz Jane Austen jako osoby ogłupiająco afektowanej, współwinnej patriarchy [...]. W ramach krytyki Jane Austen oddziaływanie tego obrazu jest widoczne w wywoływanej reakcji, w chęci wykazania, że Austen jest bezczelna, zuchwała, postkolonialna, radykalna, transgresyjna, seksualnie złożona i niejednoznaczna. [...] Można zatem odróżnić «Jane Austen» (wizerunek kulturowy) od Jane Austen (tekstów). Odróżnić można również bardziej życzliwą odmianę tej tendencji: «Jane Austen» jako obiekt idealizacji i romantycznej fantazji. Niezależnie od skojarzeń z «Jane Austen» termin ten zawsze sygnalizuje, jak sądzę, dystans wobec współczesności”. J. Wiltshire, *Recreating Jane Austen*, Cambridge 2003, s. 8-10.

⁶¹ Jest to tym bardziej dostrzegalne pominięcie, gdy uwzględnimy fakt, że scenariusz był w głównej mierze dziełem Murfin, a Huxley został zaproszony do współpracy nad nim jedynie po to, by dopracować dialogi (D.

broadwayowską, nazwisko Austen nie pojawiało się w ogóle (zob. ilustr. 7). Podobnie było w przypadku polskiej dystrybucji filmu⁶², w której również przemilczano obecność autorki *Emmy*, a nawet posunięto się o krok dalej: zmieniono tytuł filmu na *W pogoni za mężem*. Tym samym nie pozostawiono żadnych śladów literackiego pierwowzoru. Jeżeli można mówić o jakichkolwiek odwołaniach literackich, to – tak jak w przypadku kampanii amerykańskiej – jedynie do Huxleya. Pierwsze zdanie ulotki z 1948 roku głosi, co następuje: „Znakomity pisarz Aldous Huxley stworzył scenariusz tego filmu” (zob. ilustr. 8).



Ilustr. 8. Plakat oraz fragment ulotki z 1948 roku reklamujące polską premierę *Dumy i uprzedzenia* (1940, reż. Robert Z. Leonard), która w kinach pojawiła się pod zmienionym tytułem *W pogoni za mężem*. Materiały promocyjne ograniczają się do Aldousa Huxleya⁶³

Looser, *The Making of Jane Austen*, Baltimore 2017, s. 134). Niepodobna nie zauważyć, że przeoczenie nazwiska Murfin w czasie promocji filmu, podobnie jak samej Austen, mogło się wiązać z kulturowym postrzeganiem kobiet w tamtym czasie, umniejszającym ich znaczenie.

⁶² Polska dystrybucja filmu, ze względu na trwającą wojnę, została przesunięta i film trafił do kin dopiero w 1948 roku.

⁶³ Plakat i ulotka zostały zaprojektowane przez artystę reprezentującego Polską Szkołę Plakatu, Jana Mucharskiego. Zarówno ilustracja zdołająca ulotkę (niewidoczna na reprodukcji), jak i zamieszczony tu plakat wykorzystują motyw łapania motyli przez młode damy jako metaforę „łapania mężów”. Opis filmu wskazuje na charakterystyczne dla ustroju komunistycznego pejoratywne postrzeganie klas wyższych; na ulotce można przeczytać: „Jest to typowa komedia obyczajowa, w której autor szydzi z prymitywnego trybu życia drobnej szlachty angielskiej w połowie ubiegłego wieku. Scenariusz uwypuklił antagonizmy, jakie w tym czasie istniały pomiędzy arystokracją a szlachtą”. Opis ten, niezgodny z tym, co zaobserwować można w filmie, kończy się na dodatek złośliwą krytyką amerykańskiego rynku filmowego: „[...] *W pogoni za mężem* to wysokiej klasy komedia, daleka od przeciętnej amerykańskiej sztampy”. Źródło ulotki: Cyfrowe Muzeum Kinematografii w Łodzi, <http://hollylodz.kinomuzeum.pl/?product=w-pogoni-za-mezem>; [dostęp: 17.10.2024].

Fakt, że film *W pogoni za mężem* miał polską premierę w 1948 roku, oznacza, iż przeciętny odbiorca mógł zapoznać się z *Dumą i uprzedzeniem* w formie za pośrednictwem przez medium filmu i materiały promocyjne filmu Leonarda, nim możliwe było sięgnięcie po literacki pierwowzór: *Dumą i uprzedzenie* przetłumaczono na język

Częste i wyraźne eksponowanie nazwiska Huxleya w materiałach marketingowych było także uwarunkowane kontekstem historyczno-politycznym. Premiera filmu przypadła na miesiące Bitwy o Anglię⁶⁴, a brytyjscy twórcy pracujący w Hollywood chcieli ukazać Anglię jako kraj wart tego, by o niego walczyć⁶⁵. Jak podkreśla Robert Lawson-Peebles: „Wielu z nich starało się wrócić do Wielkiej Brytanii, ale powiedziano im, że skuteczniej służą swojemu krajowi w Hollywood”⁶⁶ – taka też była motywacja Huxleya, by kontynuować pracę nad filmem⁶⁷. Nazwiska Brytyjczyków biorących udział w powstaniu *Dumy i uprzedzenia* z 1940 roku⁶⁸ współtworzyły konstelację, która realizację filmu każe pojmować jako tęsknotę za „[...] utraconym i pamiętanym z czułością światem”⁶⁹.

W latach 1939-1941 wiele hollywoodzkich produkcji miało kreować nastroje społeczne sprzyjające przystąpieniu Stanów Zjednoczonych do walki przeciwko narodowosocjalistycznym Niemcom, a *Duma i uprzedzenie* jest dobrym przykładem tej tendencji⁷⁰. Twórcy filmu wprowadzili szereg zmian do konstrukcji świata przedstawionego,

polski dopiero w 1956 roku. G. Bystydzieńska, *The Reception of Jane Austen in Poland*, [w:] *The Reception of Jane Austen in Europe*, red. A. Mandal, B. Southam, London–New York 2007, s. 320.

⁶⁴ Ellen Belton wskazuje na tę zbieżność czasową i odsyła do periodyków wydawanych w Stanach Zjednoczonych. Zauważa, że 9 sierpnia 1940 roku wyszedł nowy numer „New York Timesa”, który zawierał recenzję filmowej *Dumy i uprzedzenia*, podczas gdy na jego okładce widniał wielki napis „największa dotychczasowa bitwa lotnicza w czasie «Bitwy o Anglię»...”. Z kolei 29 lipca, relacjonuje Belton, pojawił się najnowszy numer tygodnika „Time” zawierający zarówno recenzję wspomnianego filmu, jak i reklamowany na okładce artykuł zapewniający o gotowości Amerykanów do podjęcia walki, jeżeli Brytyjczycy nie poradzą sobie sami z atakiem Hitlera. Zob. E. Belton, *Reimagining Jane Austen: the 1940 and 1995 Film Versions of „Pride and Prejudice”*, [w:] *Jane Austen on Screen*, red. A. MacDonald, G. MacDonald, Cambridge 2009, s. 178.

⁶⁵ Warto jeszcze przypomnieć, że Lawrence Olivier, odtwórca pana Darcy’ego w amerykańskiej *Dumie i uprzedzeniu*, grał również główną rolę w wyreżyserowanym przez siebie *Henryku V* (1944), brytyjskim filmie pełniącym podobną funkcję propagandową. Zob. M. Anzinger, *Gainsborough Pictures Reframed, or, Raising Jane Austen for 1990s Film: A Film-Historic and Film-Analytical Study of the 1995 Films „Sense and sensibility” and „Persuasion”*, Frankfurt 2003, s. 52.

⁶⁶ R. Lawson-Peebles, *European Conflict and Hollywood’s Reconstruction of English Fiction*, „The Yearbook of English Studies” 1996, t. 26, s. 4.

⁶⁷ Gdy wybuchła wojna, pisarz chciał wycofać się z projektu z powodów moralnych. Zmienił jednak zdanie, kiedy zrozumiał, że zarobione pieniądze może wysłać za Ocean i tym samym wspierać walkę swoich rodaków. K. Turan, *Pride and Prejudice: An Informal History...*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁶⁸ Niemal wszystkie postacie pierwszo- i drugoplanowe były grane przez Brytyjczyków: Maureen O’Sullivan (Jane Bennet), Friedę Inescort (Caroline Bingley), Edmunda Gwenna (Pan Bennet), Heather Angel (Kitty Bennet), Melville’a Coopera (Pan Collins), E.E. Clive’a (Sir William Lucas), Marjorie Wood (Lady Lucas) i Vernona Downinga (Kapitan Carter).

⁶⁹ K. Turan, *Pride and Prejudice: An Informal History...*, op. cit. [dostęp: 17.07.2022].

⁷⁰ García-Periago, pisząc, że wytwórnia MGM była wyjątkowo oddana sprawie wojennej, podkreśla, iż „Hollywood – a studio MGM w szczególności – poświęciło się antynazistowskiej i probrytyjskiej propagandzie między 1939 a 1942 rokiem. Nie jest przypadkiem, że wymierzona w narodowy socjalizm i osobiście w Adolfa Hitlera komedia *Dyktator* (reż. Charles Chaplin, 1940) została wyprodukowana [przez wytwórnię MGM – A.F.] w 1940 roku i że odniosła tak wielki sukces światowy. Hollywood starało się wydobyć te probrytyjskie sentymenty za pomocą mitu wsi, sielskiego społeczeństwa i nostalgicznego blasku dawnej Anglii. «Nowa Brytania», którą trzeba było sprzedać amerykańskiej publiczności, to taka, która nie oferowała widoku imperialistycznej i despotycznej władzy, ale gloryfikowała wieś, ponieważ to ona była źródłem narodowego ducha”. R. García-Periago, op. cit., s. 272.

fabuły i dialogów, aby te lepiej wpisywały się w obraz Anglii przydatny dla celów propagandowych⁷¹. Jak twierdzi H. Elisabeth Ellington,

Duma i uprzedzenie z 1940 roku jest – na pewnym poziomie – adaptacją w odpowiedzi na II wojnę światową. Austen, tak jak Szekspir i siostry Brontë, była synonimem angielskiego dziedzictwa [...]. Decyzja o zaadaptowaniu *Dumy i uprzedzenia* zapadła na długo przed wybuchem II wojny światowej, ale scenariusz powstał w pierwszych jej dniach, a film trafił do amerykańskich i brytyjskich kin w czasie trwania pierwszego roku wojny. W scenariuszu pojawiają się aluzje do sytuacji wojennej w Wielkiej Brytanii. [...] W filmie z 1940 roku Anglia przemienia się z sielankowych zielonych pól, rodem z powieści Austen, w wojowniczą Brytanię, która prowadzi swój kraj do wojny⁷².

Mimo że Austen była wykorzystywana w filmach amerykańskich w sposób propagandowy⁷³, sami Brytyjczycy nie traktowali jej nazwiska jako symbolu angielskości i patriotyzmu. W kinie angielskim takim pisarzem-symboliem, którego chętnie adaptowano w tamtych latach, był William Szekspir⁷⁴. Jak pisze Martina Anzinger:

Austen nie przyszła nawet do głowy brytyjskim filmowcom w czasie II wojny światowej, kiedy adaptowano m.in. literaturę angielską, aby przekonać ludzi o wielkiej wartości brytyjskiego dziedzictwa i aby sprawić, że Brytyjczycy będą zdolni oprzeć się wrogowi, a ich sojusznicy ujmą się za nimi. W tamtych czasach Szekspir, który od samego początku odgrywał bardzo ważną rolę w brytyjskiej kinematografii, był uważany za wielką narodową ikonę i tym samym nadawał się do tego, by go adaptować. Można się tylko domyślać, czy pomijanie Austen było przeoczeniem, świadomą decyzją bądź pechowym zbiegiem okoliczności związanym ze złą sytuacją ekonomiczną, która kilkakrotnie zagroziła brytyjskiemu przemysłowi filmowemu. Faktem jest jednak, że nawet w najbardziej produktywnych okresach nie powstała żadna adaptacja dzieł Austen⁷⁵.

Szekspira i Austen łączy kilka podstawowych podobieństw, jeżeli chodzi o wykorzystanie ich twórczości w czasach II wojny światowej. Dzieła obojga pisarzy krążyły po wojskowych wypożyczalniach w specjalnych, lekkich wydaniach, opatrzonych miękką okładką i „przystosowanych do noszenia w kieszeni munduru wojskowego”⁷⁶. I tak powieści Austen otrzymywali żołnierze brytyjscy (w serii *Forces Book Club*), dzieła Szekspira – amerykańscy

⁷¹ Jak twierdzi Christine Geraghty, „[...] film sugeruje, że istnieją wspólnie wyznawane wartości, które łączą Amerykanów i Brytyjczyków, i że nie mogą być one ocalone przez indywidualizm i izolacjonizm. Jej zdaniem słuszny jest argument, że Stany Zjednoczone będą musiały zaangażować się w wojnę w obronie tych wartości” (C. Geraghty, *Now a Major Motion Picture. Film Adaptations of Literature and Drama*, Lanham et al. 2008, s. 34-35).

⁷² H.E. Ellington, „*A Correct Taste in Landscape*”. *Pemberley as Fetish and Commodity*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. L. Troost, S. Greenfield, Lexington (Kentucky) 2001, s. 104.

⁷³ Na potrzeby tej pracy termin „propaganda” będzie używany zgodnie z klasyczną definicją zaproponowaną przez Gartha S. Jowetta i Victorię O’Donnell: „Propaganda to celowa, systematyczna próba kształtowania percepcji, manipulowania wyobrażeniami i kierowania zachowaniem w celu wywołania reakcji, która sprzyja realizacji pożądanym intencji propagandy”. G.S. Jowett, V. O’Donnell, *Propaganda & Persuasion*, Thousand Oaks 2015, s. 7.

⁷⁴ Więcej na temat propagandowego wykorzystania Williama Szekspira w czasie II wojny światowej zob. *Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture, Identity*, red. I. Makaryk, M. McHugh, Toronto 2012; J. Richards, *National Identity in British Wartime Films*, [w:] *Britain and the Cinema in the Second World War*, red. P.M. Taylor, London 1988, s. 42-61; R. King, P.J.C.M. Franssen, *War and Shakespearean Dramaturgy*, [w:] *Shakespeare and War*, red. R. King, P.J.C.M. Franssen, Basingstoke 2008, s. 1-14.

⁷⁵ M. Anzinger, op. cit., s. 52.

⁷⁶ J. Barchas, K. Straub, *Curating Will & Jane*, [w:] *Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performance*, red. M. Cano, R. García-Periago, Cham 2019, s. 377.

(seria *Armed Services Editions*)⁷⁷, mimo iż w kontekście kina to Amerykanie korzystali z twórczości autorki *Emmy*, a Brytyjczycy wybierali w tym celu autora *Romea i Julii*. Zarówno Austen, jak i Szekspir doczekali się adaptacji po obu stronach Atlantyku (amerykańska *Duma i uprzedzenie* z 1940 roku i brytyjska adaptacja *Henryka V* z 1944 roku). W obu filmach główną rolę męską zagrał Lawrence Olivier. Szekspir i Austen budzili podobne skojarzenia: „angielskości”, tradycji, dziedzictwa. Była jednak pewna podstawowa różnica pomiędzy nimi, która mogła mieć wpływ na to, czy interesowała się nimi brytyjska lub amerykańska propaganda wojenna. Chodzi o nacechowanie ich twórczości polityką. Jak zauważa García-Periago:

Powiązania Williama Szekspira i Jane Austen z polityką przebiegały różnymi drogami. Podczas gdy Szekspir był, i nadal jest, uważany za kamień milowy w myśleniu politycznym, związek Austen z polityką od zawsze był kontrowersyjny i dyskusyjny. W przypadku Szekspira jego kroniki są same w sobie głęboko osadzone w polityce. [...] Austen to zupełnie inny przypadek, ponieważ często była uważana za pisarkę apolityczną, jako że jej dzieła rzadko dotykały kwestii politycznych lub współczesnych jej wydarzeń. [...] w popularnej wyobraźni dominuje mit Jane Austen jako pisarki niezainteresowanej polityką⁷⁸.

Takie kroniki Szekspirowskie jak *Henryk V* w otwarty sposób nawiązywały do zagadnień politycznych, zmagani militarnych, historyczności, a także pojęć honoru, waleczności czy odwagi. Książki angielskiej pisarki budziły zgoła inne skojarzenia: domowości, rodzinności, miłości, kobiecości. Być może właśnie ta różnica w postrzeganiu ich twórczości spowodowała, że w czasie wojennym Wielka Brytania sięgała po Szekspira (obraz Brytanii jako walecznej, gotowej stanąć we własnej obronie), Stany Zjednoczone zaś – po Austen (idylliczna Anglia, łagodna, którą trzeba uchronić przed najeźdźcą).

Można wyróżnić cztery podstawowe zabiegi, które miały na celu dostosowanie historii stworzonej przez Austen do tendencji propagandowych wojennego kina: (1) wprowadzanie aluzji wojennych do dialogów i warstwy wizualnej filmu, (2) predylekcję do tworzenia bohatera zbiorowego w miejsce indywidualnego, (3) kreowanie pozytywnego obrazu rodziny i (4) demokratyzację podziału klasowego. Dwa pierwsze zabiegi postrzegać należy jako przejaw ideologii w rozumieniu podstawowym, definiowanym przez Alicję Helman jako „zespół idei i przekonań świadomie głoszonych przez twórcę filmu i wpisanych przezeń w przekaz filmowy”⁷⁹. Na to, jak bardzo celowe propagandowo były działania hollywoodzkich twórców w czasie wojny, wskazują liczne wypowiedzi polityków i filmowców z lat 30. i 40. XX wieku⁸⁰.

⁷⁷ Ibidem, s. 377.

⁷⁸ R. García-Periago, op. cit., s. 270.

⁷⁹ A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*, t. 2: *Forma, rytm, ideologia, sutura*, Wrocław 1991, s. 69.

⁸⁰ Znamiennym przykładem eksplicytniej wypowiedzi na ten temat są słowa Lorda Halifaxa, brytyjskiego ministra spraw zewnętrznych z października 1939 roku: „Jestem dość zaniepokojony naszą całkowitą niezdolnością do skutecznego wykorzystania broni, jaką jest film. Jest ona w istocie najskuteczniejsza [...]. Filmy dokumentalne są na swój sposób bardzo dobre, ale przemawiają co najwyżej do publiczności, którą można liczyć w dziesiątkach

Dwie kolejne zmiany (ale też, przykładowo, naturalizację kategorii genderowych) postrzegać można jednak jako wyraz drugiego typu ideologii obecnej w filmie: „bezosobowego systemu odslaniającego się w samym sposobie funkcjonowania aparatu filmowego, który poza czyjąkolwiek świadomością reprodukuje ideologię dominującą”⁸¹. Te modyfikacje, które mogły wynikać właśnie z reprodukcji niekontestowanych, mainstreamowych wartości uznawanych w społeczeństwie tamtych czasów za tradycyjnie amerykańskie, oddziaływały w sposób propagandowy nie mniej niż zmiany pierwszego typu (by wspomnieć tylko demonstracyjne wykorzystanie aluzji wojennych). Poprzez stworzenie konkretnego, „zamerykanizowanego” wizerunku społeczeństwa brytyjskiego (utopijna wizja rodziny, naród odrzucający podziały klasowe i w pełni zdemokratyzowany) twórcy ukazywali ten naturalny porządek życia, wskazując na grożące mu niebezpieczeństwo, i domagali się jego obrony, której najlepszym urzeczywistnieniem byłoby przystąpienie Stanów Zjednoczonych Ameryki do wojny.

tysięcy. Ale duży projekt filmowy jest uznawany za porażkę, jeśli nie zostanie obejrany przez maksymalnie sześćdziesiąt milionów ludzi, a jego sukces polega na obejrzeniu go przez minimum dwieście milionów osób. Co więcej, prawdziwy efekt filmowy można uzyskać jedynie poprzez wzbudzenie emocji. Dokumenty nigdy tego nie zrobią. W Hollywood jest mnóstwo ludzi, którzy mogliby z oddaniem robić filmy działające na naszą korzyść, gdyby tylko dostali odpowiedni materiał. Wielu czołowych aktorów zaoferowałoby swoje umiejętności za darmo lub niemal za darmo” (cyt. za: R. Calder, op. cit., s. 245). Równie istotne zdają się słowa Lorda Lothiana, brytyjskiego ambasadora w Waszyngtonie, który w telegramie wysłanym do Lorda Halifaxa w 1940 roku pisał: „Utrzymanie silnego brytyjskiego kręgu starszych aktorów w Hollywood ma ogromne znaczenie dla naszych interesów częściowo dlatego, że nieustannie bronią oni sprawy brytyjskiej w bardzo niestabilnej społeczności, która w przeciwnym razie byłaby zdana na łaskę niemieckich propagandystów, ale też dlatego, że produkcja filmów z silnym brytyjskim podtekstem jest jedną z najlepszych i najsubtelniejszych form brytyjskiej propagandy” (cyt. za: R. Calder, op. cit., s. 246). *Duma i uprzedzenie* (1940) stanowi znakomity przykład tego, o czym pisali obaj politycy. Jane Austen, jako autorka książki, dostarczyła odpowiedniego materiału do nakręcenia filmu, angielski pisarz Huxley pracował nad jego scenariuszem, a głównych rolach wystąpiła plejada brytyjskich aktorów.

⁸¹ A. Helman, *Słownik pojęć filmowych...*, op. cit., s. 69. Helman podkreśla, a jest to niezwykle istotne przy analizie filmu hollywoodzkiego z 1940 roku, że za przejaw działania ideologii w kinie amerykańskim można uznać kodeks Haysa, wraz z jego listą „zakazów i nakazów natury ideologicznej i moralnej” (ibidem, s. 73). „Zdaniem Althussera – komentuje polska autorka – w ideologii znajduje odzwierciedlenie nie rzeczywistość, lecz stosunek do niej, czyli wyobrażone przedstawienie realnego świata. One to leżą u podstaw deformującego działania ideologii. [...] To, co dzieje się w ideologii, wygląda tak, jakby działo się poza nią, ideologia bowiem maskuje środki, prezentując się jako oczywistość, naturalny stan rzeczy, dziejowa konieczność” (ibidem, s. 70). Z kolei Barry Keith Grant podjął się analizy ideologii w kontekście kina gatunkowego, pisząc o tym, że „[...] filmy gatunkowe odczytywane są jako zrytualizowane przejawy poparcia dla dominującej ideologii”, choć kwestia ta jest oczywiście znacznie bardziej złożona (B.K. Grant, *Film Genre. From Iconography to Ideology*, London–New York 2007, s. 33). Grant tłumaczy dalej, że „[...] filmy gatunkowe to masowo produkowane fantazje [...], które manipulują nami i wprowadzają nas w stan zafałszowanej świadomości. Z tej perspektywy ich opieranie się na konwencji i uproszczonej fabule odciąga nas od uświadomienia sobie rzeczywistych problemów społecznych w realnym świecie [...]. Jednak prawdą jest również, że istnienie wysoce konwencjonalnych form pozwala na subtelną grę ironii, parodii i zawłaszczeń. [...] Kultura popularna ma tendencję do trzymania się dominującej ideologii, chociaż nie zawsze tak jest. Wiele filmów [...] [kina gatunkowego – A.F.] kwestionuje, a nawet obala przyjęte wartości” (ibidem). W dalszej części rozprawy pojawia się analiza adaptacji Leonarda w kontekście jej przynależności gatunkowej (*screwball comedy*/komedia romantyczna/film kostiumowy); prym wiedzie tu pojęcie ideologii „ukrytej”.

Z problematyką ideologizacji tej adaptacji powieści Jane Austen łączy się także wykreowany w niej wizerunek „angielskości”/”brytyjskości” – pewnego rodzaju fantazmat, mniej lub bardziej ukształtowany ze skojarzeń i stereotypów, które funkcjonują w kulturze dominującej⁸². Fantazmat ten zwrócony był do amerykańskiego widza. Oferował mu Anglię będącą kolażem obrazków-pojęć, takich jak monarchia, arystokracja, klasy wyższe, angielskie poczucie humoru (również ironiczność), majątki ziemskie, picie herbaty, bale, snobizm i dworska etykieta. Był to obraz minionych czasów, niebiorący pod uwagę aktualnego stanu rzeczy: jego wielokulturowości, podziałów społecznych czy nawet tych elementów przeszłości, które nie pasowały do idyllicznego obrazu Anglii (np. XIX-industrializacji, kolonizacji i realiów życia angielskiego proletariatu).

2.2.1. Wprowadzenie aluzji wojennych

PANI BENNET: To najbardziej pokrzepiająca wiadomość od czasu bitwy pod Waterloo!

Zaczynając od pierwszej zaproponowanej kategorii modyfikacji, scenariusz Huxleya i Murfin został przez nich wzbogacony o szereg nawiązań do trwającej właśnie wojny; zarówno w warstwie dialogowej, jak i wizualnej. Pierwszą z takich wzmianek jest wypowiedź Pani Bennet, która wspominając o tym, że Pan Bingley zarabia aż pięć tysięcy funtów rocznie, dodaje: „to najbardziej pokrzepiająca wiadomość od czasu bitwy pod Waterloo”⁸³. Cytat (anachroniczny w stosunku do literackiego pierwowzoru, ponieważ bitwa rozegrała się dwa lata po publikacji *Dumy i uprzedzenia*) wprowadza ważne skojarzenie. Jak twierdzi Ellington, „odwoływanie się do najbardziej chwalebego momentu w militarnej przeszłości Wielkiej Brytanii służy za subtelną propagandę dla sprawy aliantów”⁸⁴.

Za nawiązanie do realiów życia codziennego w czasach konfliktu zbrojnego uznać można również wypowiedź Lizzy, która pyta ni stąd, ni zowąd: „Ach, dlaczego na Anglię spada klątwa większej liczby kobiet niż mężczyzn?”⁸⁵. Nora Stovel odnajduje w tym pytaniu odwołanie do typowego dla zmagania wojennych zachwiania równowagi między płciami oraz zmian w postrzeganiu ich ról społecznych. Jak odnotowuje: „Zmniejszenie się populacji

⁸² Jak podkreśla Maria Janion, „fantazmaty sytuują się między mitami a stereotypami – dzielą więc cechy z jednymi i z drugimi: bluźnierczość przekraczającą zakazy społeczne, ale i uspokojenie, ugodę, konformizm” (M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991, s. 26).

⁸³ Ang. „That’s the most heartening piece of news since the Battle of Waterloo”. Wszystkie cytaty z filmu podaję w tłumaczeniu własnym. Źródło dialogów: *Pride and Prejudice* [Blu-ray], reż. R.Z. Leonard, MGM 1940, dystrybutor Warner Bros.

⁸⁴ H.E. Ellington, op. cit., s. 104.

⁸⁵ Ang. „Oh, why is England cursed with so many more women than men?”.

męskiej w czasie wojny stworzyło zapotrzebowanie na to, by kobiety odgrywały coraz ważniejszą rolę w produkcji amunicji i w innych obszarach działań wojennych”⁸⁶. Przejęcie przez kobiety ról dawniej kojarzonych z płcią przeciwną zostało w filmie zobrazowane w nieco inny, acz nadal rozpoznawalny sposób. Chodzi o fakt, że kobiety wchodzą w tradycyjnie męską rolę, inicjując zaloty. Zostało to odzwierciedlone w kampanii reklamowej⁸⁷ – na plakatach filmowych czytamy dość jednoznaczne slogany: „*Duma i uprzedzenie...* Kiedy urodziwe dziewczyny podjudzają mężczyzn do małżeństwa!”⁸⁸, „Kawalerowie, strzeżcie się! Pięć wygłodniałych miłości ślicznotek w obławie na mężów!”⁸⁹, „Najweselsze polowanie na męża w dziejach, w którym oszołomiony kawaler wpada w sidła!”⁹⁰, „Pięć łaknących miłości ślicznotek szuka mężów!”⁹¹ czy „Kawalerowie, miejcie się na baczności! Rozpoczyna się największe w historii polowanie na męża!”⁹². Kobiety przedstawione są jako łowczynie⁹³; przejmują inicjatywę i polują na niczego niespodziewających się mężczyzn, przez co mogą same kształtować własną przyszłość. Jak podkreśla Cartmell:

W czasie, gdy populacja młodych mężczyzn była zagrożona, widać tu groźne kobiety w swojej woli dominacji, [...] nigdzie nie jest to bardziej widoczne niż pomiędzy kobietami z rodzin Lucasów i Bennetów w wyścigu powozów, w którym każda ze stron chce jako pierwsza zapewnić sobie znajomość pana Bingleya⁹⁴.

Zarówno aktywna postawa kobiet, jak i nieproporcjonalna do nich liczba mężczyzn, przejawiają się także w innych miejscach filmu. Christine Geraghty odnotowuje zachwianie równowagi pomiędzy płciami w samym centrum struktury filmu:

Podstawowy wątek fabuły [...] żywi się deficytem mężczyzn w rodzinie (i ogólnie w społeczeństwie), co wyjaśnia zainteresowanie pani Bennet [...] «tymi wspianymi młodymi mężczyznami», których przybycie do Meryton powoduje początkowy zamęt. Nieliczne gorzkie momenty dialogu pojawiają się właśnie wtedy, gdy ten deficyt jest komentowany. Pan Bennet niepotrzebnie przypomina żonie: „Nie mamy synów” – na spostrzeżenie to pani Bennet reaguje okrzykiem i otwiera drzwi, by pokazać mu pięć córek zaangażowanych w różne kobiece aktywności. W filmie roi się od kobiet, które są siostrami, przyjaciółkami i rywalkami, a naszym zadaniem jako widzów jest nauczyć się je rozróżniać, bo inaczej [...] poczujemy się „zupełnie obezwładnieni”⁹⁵.

Z kolei García-Periago właśnie w małej liczbie mężczyzn doszukuje się akceptacji, z jaką filmowa Lizzy przyjmuje informację o ślubie swojej przyjaciółki:

⁸⁶ N. Stovel, „*Will You Dance?*”: *Film Adaptations of Pride and Prejudice*, „Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line” 2013, t. 34, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol34no1/stovel.html>, [dostęp: 17.10.2024].

⁸⁷ Również polska kampania reklamowa nawiązywała do motywu polowania. Zob. przyp. 63.

⁸⁸ Ang. „Pride and Prejudice... When Pretty Girls T-E-A-S-E-D Men Into Marriage!”

⁸⁹ Ang. „Bachelors Beware! Five Gorgeous Beauties are on a Madcap Manhunt!!” (sic!)

⁹⁰ Ang. „The Merriest Man-Hunt that Ever Snared a Bewildered Bachelor”

⁹¹ Ang. „Five Love-Hungry Beauties in Search of Husbands!!” (sic!).

⁹² Ang. „Bachelors Beware! History’s Greatest Man-Hunt is on!”

⁹³ Więcej na temat kobiet jako łowczyń zob. K.S. Singh, *Gender Roles in History: Women as Hunters*, „Gender, Technology and Development” 2001, t. 5, nr 1, s. 113-124.

⁹⁴ D. Cartmell, op. cit., s. 82.

⁹⁵ C. Geraghty, op. cit., s. 35.

Biorąc pod uwagę fakt, że w czasie II wojny światowej kobiety wyraźnie liczebnie przeważały nad mężczyznami, trudno się dziwić, że Lizzy Bennet nie oburza decyzja Charlotty Lucas o wyjściu za mąż za pana Collinsa, a wręcz wyraża dla niej wyrozumiałość, prawdopodobnie zdając sobie sprawę z wąskiego grona odpowiednich mężczyzn⁹⁶.

Również do zmniejszającej się liczby mężczyzn i śmiertelności panującej na wojnie nawiązują dwie inne sceny. W pierwszej z nich, dziejącej się zaraz po tym, jak Elizabeth odrzuciła propozycję pana Collinsa, do Longbourn dociera koperta zaadresowana do Jane. Pani Bennet otwiera ją ukradkiem, nie pytając córki o pozwolenie (spodziewa się, że w liście znajdzie oświadczyń), i po chwili – zupełnie zdruzgotana – wykrzykuje: „Straciła go. Straciła go!”; zaraz potem dodaje: „Straciliśmy już dwóch z nich!”. W tym momencie do pokoju wchodzi Elizabeth i Jane, pierwsza z nich pyta: „Kto przepadł, mam?”; w odpowiedzi słyszy: „Wasi mężowie”⁹⁷. Oznacza to, że list zawiera informację o wyjeździe pana Bingleya do Londynu, a drugi „utracony” mąż to nikt inny jak pan Collins, którego oświadczyń odrzuciła niedawno Lizzy. Scena przywodzi jeszcze inne skojarzenia, a mianowicie związany z wojną zwyczaj informowania wdów i owdowiałych matek o śmierci ich mężów i synów. Zrozpaczony ton pani Bennet może budzić najgorsze skojarzenia, ale nie mniej znamieną jest reakcja Jane, która ze łzami w oczach wybiega z pokoju. Powieściowa Jane słynie z tego, że emocje nie wymykają się jej łatwo spod jej kontroli, tak iż zwykle trudno jest je odgadnąć⁹⁸.

W podobny sposób można odczytać scenę rozgrywającą się w Longbourn, w której pan Darcy – po odrzuceniu jego oświadczyń przez Lizzy – streszcza jej historię swojej znajomości z Wickhamem; scena ta zastępuje znany z powieści list. Po zakończeniu wyznania opuszcza ją i odjeżdża konno. Lizzy reaguje na jego wyjazd silnymi emocjami i wyznaje Jane, że dopiero teraz zrozumiała, że na pewno go kocha. Sposób, w jaki się zachowuje, i słowa, jakich używa, by dać temu wyraz, zdają się konotować podobne (lub takie same) skojarzenia jak w przypadku czytanego przez panią Bennet listu. Bohaterka staje obok globusa, o który się następnie opiera; ubrana jest w suknię przepasaną szarfą wykonaną ze szkockiego tartanu (tzw. *Earasaid*, zob. ilustr. 9). Dowiedziawszy się że Darcy zdążył już odjechać, wypowiada iście dramatyczne słowa: „Czy kiedykolwiek przyjedzie z powrotem?”⁹⁹ by po chwili podejść do okna i – w domyśle – wypatrywać go.

⁹⁶ M. Cano, R. García-Periago, op. cit., s. 275-276.

⁹⁷ Ang. „She’s lost him. She’s lost him! We’ve lost two of them! –What’s lost, Mama? –Your husbands”.

⁹⁸ Ta cecha panny Bennet staje się powodem niezrozumienia między nią a Bingleyem. Bingley, nie będąc pewny tego, czy Jane darzy go uczuciem (nie okazywała ona po sobie, że darzyła go miłością, ponieważ nie leżało to w jej naturze), daje się namówić na wyjazd do Londynu i zaczyna wątpić w sens zalecania się do niej.

⁹⁹ Ang. „Will he ever ride back?”.



Ilustr. 9. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard)
Elizabeth (Greer Garson), oparta o globus żałuje odjazdu Darcy'ego, nie wie, czy jeszcze go zobaczy

Ta krótka scena – niemająca odpowiednika w powieści Austen – zdaje się przepełniona odwołaniami wojennymi. Po pierwsze, Lizzy – podobnie jak uprzednio Jane – pokazana jest jako ta, która opłakuje utraconego mężczyznę. Przy czym podkreślona zostaje jej niepewność. Konotuje to obraz wyjeżdżającego na wojnę żołnierza, którego ukochanej pozostaje jedynie liczyć, że wróci on cały i zdrow. Zamiana listu, który był czytany przez Elizabeth w pierwowzorze literackim, na scenę pojawienia się i wyjazdu Darcy'ego zdaje się uwypuklać tego wagę. Powieściowy list nie zawiera w sobie żadnej treści, która pozwalałaby przypuszczać, że bohaterowie więcej się nie spotkają – jest tam jedynie mowa o tym, że Darcy nie będzie ponownie prosił jej o rękę¹⁰⁰. To po pierwsze. Po drugie, Elizabeth opiera się o globus, który wyeksponowany jest w kadrze zarówno ze względu na jego umiejscowienie, jak i oświetlenie. Rekwizyt ten (nieobecny w pierwowzorze literackim) odczytać można jako odwołanie do dalekich podróży. Dla amerykańskich rekrutów wyjeżdżających na front II wojny światowej oraz dla tych, którzy wyczekiwali ich powrotu, był to nie tylko krok w nieznaną, ale także wyprawa za wielką wodę. Większość z nich nigdy wcześniej (ani później) nie odbywała

¹⁰⁰ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 163-168.

tak dalekiej podróży, i to na inny kontynent. Europa mogła wydawać się obcym, odległym miejscem, znanym właśnie z map i globusów. Po trzecie, szarfa Lizzy widoczna w tej scenie wyraźnie budzi wojenne konotacje, łatwe do odczytania szczególnie w kręgu kultury anglosaskiej. Szarfa wykonana jest ze szkockiego tartanu i przepasana w klasyczny dla tej tradycji sposób. Z jednej strony jest to kolejny element przywołujący fantazmat brytyjskości, w obronie której mają walczyć Amerykanie. Z drugiej zaś stanowi ona przykład klasycznego symbolu wojny i niepodległości. W 1746 roku król Anglii proklamował ustawę o strojach (ang. *The Dress Act of 1746*), która zabraniała noszenia tartanu jako tradycyjnego stroju szkockiego. Akt ten miał za zadanie umniejszyć poczucie jedności narodowej Szkotów i był reakcją na mające w tym okresie bunty Jakobinów. Im bardziej tartan (jak to zazwyczaj bywa) był zakazywany, z tym większą dumą był noszony przez szkockich patriotów, choć kara za złamanie tegoż zakazu była wysoka. Szkocka krata stała się tym samym symbolem walki o niepodległość i niepoddawania się najeźdźcy. Ustawa została wycofana w 1782 roku, czyli już za życia Jane Austen¹⁰¹. Tartan kojarzony był z wojną również w sposób bardziej bezpośredni i aktualny dla widzów z 1940 roku: zarówno w czasie I wojny światowej, jak i na początku II wojny światowej kilt był podstawowym strojem bojowym żołnierzy szkockich. *Notabene* sama Garson była ze strony ojca Szkotką.

Nie licząc sceny „opłakiwania” wyjazdu Darcy’ego przy globusie, szkocka szarfa pojawia się w filmie tylko jeden raz. Ma to miejsce nieco wcześniej, zaraz po przyjeździe Lizzy do domu Collinsów. Bohaterka wchodzi ubrana w suknię przepasaną szarfą, ale po przywitaniu się z bliską sercu przyjaciółką od razu zdejmuje ów strój. Przez chwilę widzimy ją ubraną w samą bieliznę, po czym bohaterka zakłada bardzo prostą w kroju i elegancką sukienkę. Można odnieść wrażenie, że przebywając w przestrzeni sfeminizowanej (pokój gościnny w domu Charlotte) i w towarzystwie bliskiej osoby, główna bohaterka symbolicznie może odłożyć na bok oręż wojenny. Sukienkę oraz szarfę przywdzieje ponownie przed powrotem do domu, gdzie, nim przekroczy próg, usłyszy wieści o ucieczce Lydii i czekających rodzinę tarapatach, i tym razem będzie ubrana w „waleczny” sposób.

Szkocka szarfa noszona przez Lizzy nie była jedynym kostiumem, który przywodził na myśl skojarzenia wojenne. Już od pierwszych scen filmu rzuca się w oczy zmiana stylu sukien noszonych przez bohaterki adaptacji: zamiast tych typowych dla epoki regencji, zdobią je kreacje wiktoriańskie. W epoce regencji preferowano suknie w stylu *empire*, które swoim

¹⁰¹ E. Maloney, *Scotland Kilt History: The Outlawed, Dangerous, and Political Kilt*; <https://www.thescotlandkiltcompany.co.uk/blogs/news/the-outlawed-dangerous-and-political-kilt> [dostęp: 17.10.2024].

prostym krojem „składały hołd czystym liniom antycznej Grecji i starożytnemu Rzymowi”¹⁰². Nazwa *empire* odnosiła się do francuskiego imperium Napoleona Bonaparte, a jego żona, Józefina, stała się główną propagatorką nowej mody¹⁰³. Suknie te, o znacznie podwyższonej talii, prostokątnym dekolcie, bufiastych krótkich rękawkach i lekko rozkloszowanej, długiej do samych kostek spódnicy, stanowiły rozpoznawalny i bardzo charakterystyczny styl kobiecego ubioru przełomu XVIII i XIX wieku¹⁰⁴. Co istotne, nie wymagały one zakładania pełnego, sztywnego gorsetu. Dla porównania: bohaterki filmu Leonarda ubrane są w suknie typowe dla połowy XIX wieku i epoki wiktoriańskiej. Posiadają charakterystyczne obszerne spódnice wsparte licznymi halkami, pełne falban i zdobień, „z długim gorsetem, ściśle zasznuowanym, aby można było uzyskać jak najwęższą talię”¹⁰⁵. Ich szerokie, głębokie dekolty odsłaniają znacznie więcej klatki piersiowej i ramion niż stroje z epoki regencji; przypominają bardziej stroje reprezentatywne dla okresu wojny secesyjnej i innego znanego filmu wytwórni MGM, *Przemięło z wiatrem* (1939, reż. V. Fleming), niż te, które znane były Jane Austen (zob. ilustr. 10).

Wykorzystanie sukien, które są anachroniczne w stosunku do czasu trwania akcji, pozwala na wzbogacenie warstwy wizualnej o kolejne skojarzenia wojenne. Chodzi mianowicie o tendencje do uprzywilejowywania pewnej wizji moralności i zasady *decorum*, które mogą być odzwierciedlone właśnie w noszonych strojach. Troost komentuje wybór sukien stylizowanych na modłę wiktoriańską następująco: są to „kostiumy, które kojarzą się z niezachwianą moralnością i silnym charakterem”¹⁰⁶. Zgadza się z tą opinią Kathryn Sutherland, podobnie odczytując ów element warstwy wizualnej filmu:

Duma i uprzedzenie wytwórni MGM [...] zapisała się ubraniem panien Bennet [...] w amerykańsko-wiktoriańskie (przedwojenne) krynoliny [...] film w oczywisty sposób odwołuje się do oczekiwań amerykańskiej klasy średniej z połowy XX wieku dotyczących kobiecego udomowienia i moralności [...]¹⁰⁷.

Zarówno odwołanie do melodramatu Fleminga, jak i do samej wojny secesyjnej miało pełne uzasadnienie z punktu widzenia wojennej propagandy. Ten bratobójczy konflikt, jak opisuje go Kristen R. Loyd, „poddawany były w Ameryce niepohamowanemu uromantycznieniu, mimo w dużej mierze dewastujących skutków, jakie miał dla

¹⁰² L. Edwards, *How to Read a Dress: A Guide to Changing Fashion from the 16th to the 21st Century*, London–New York–Dublin 2021, s. 55.

¹⁰³ Ibidem, s. 74.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 80.

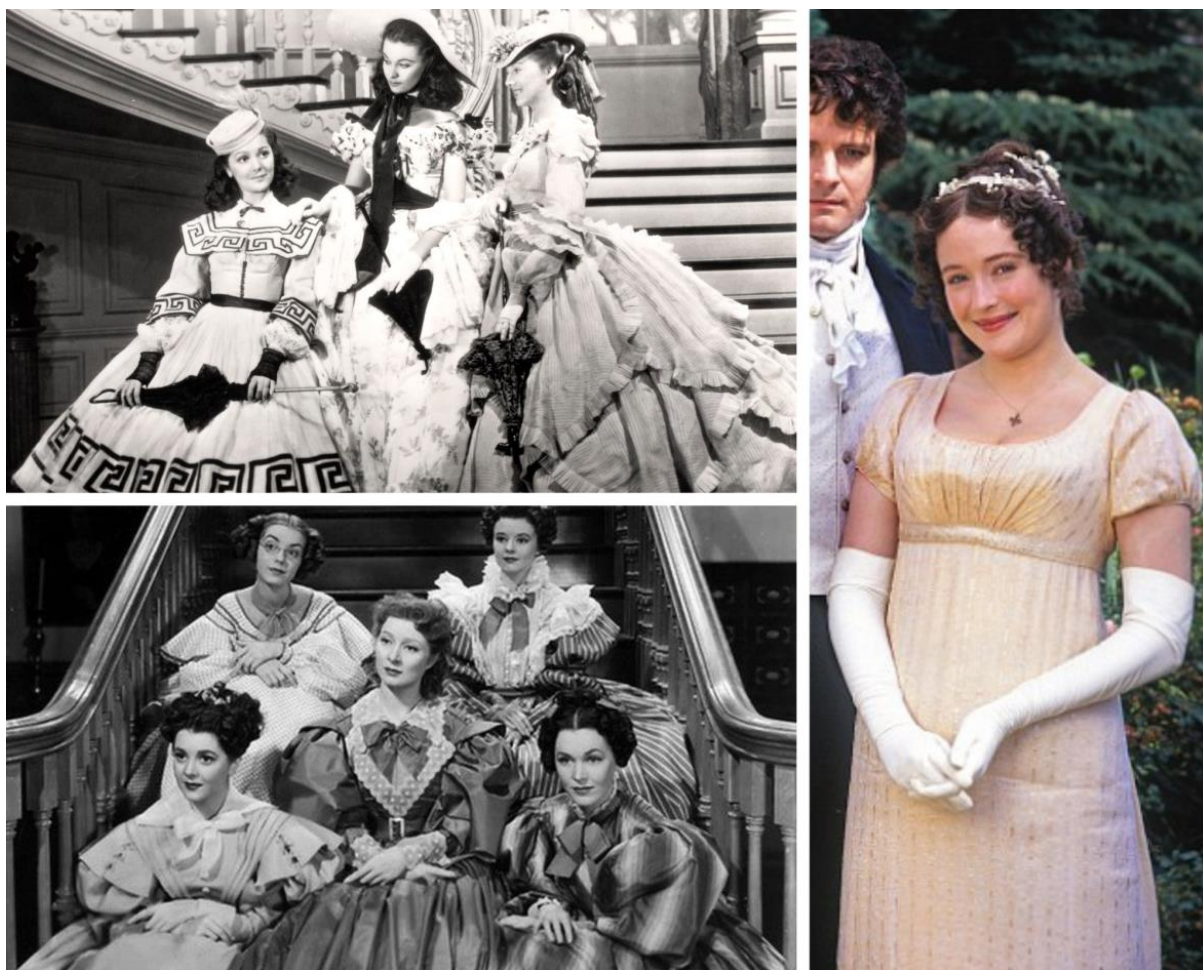
¹⁰⁵ Ibidem, s. 94

¹⁰⁶ L.V. Troost, op. cit., s. 76.

¹⁰⁷ K. Sutherland, *Jane Austen's Textual Lives: from Aeschylus to Bollywood*, Oxford 2005, s. 343-344.

amerykańskich rodzin i miast”¹⁰⁸. Autorka łączy tę tendencję do idealizowania reminiscencji o wojnie secesyjnej z chęcią wykreowania odpowiednich skojarzeń u amerykańskich widzów:

Nostalgiczne ubiory kobiet w adaptacji *Dumy i uprzedzenia* z 1940 roku [...] starały się zniwelować przepaść kulturową dzielącą Brytyjczyków i Amerykanów. [...] Wszystkie kobiety [w filmie Leonarda – A.F.] przypominają Scarlett O’Harę podczas sceny przyjęcia w *Przeminęło z wiatrem* [...]. Wybór kostiumów dodaje do filmu kolejne warstwy sensu. Po pierwsze, kobieca moda jest wykorzystywana do przywoływania obrazów z czasów wojny secesyjnej, co może skłaniać widzów do myślenia o wojnie w Europie. Ponadto *Przeminęło z wiatrem* zostało nakręcone w 1939 roku, a to oznacza, że bohaterka filmu, Scarlett O’Hara, była wciąż obecna w pamięci wielu Amerykanów. Reżyser celowo nawiązuje do amerykańskiego doświadczenia wojennego kobiet w nadziei, że wszyscy Amerykanie poczują się związani z obecną sytuacją wojenną w Anglii¹⁰⁹.



Ilustr. 10. Na górze po lewej: fragment kadru z *Przeminęło z wiatrem* (1939), na dole po lewej: fragment kadru z *Dumy i uprzedzenia* (1940), po prawej: fotos promocyjny do *Dumy i uprzedzenia* (1995). Stroje bohaterek *Dumy i uprzedzenia* z 1940 roku nawiązują do sukien z *Przeminęło z wiatrem* (1939) i oddalają się od klasycznego kroju garderoby znanego chociażby z adaptacji z 1995 roku

Wprowadzenie kontekstu kolejnej wojny powoduje wykształcenie się ciekawej „trójcy” konfliktów zbrojnych. Po pierwsze, zjawiają się wojny napoleońskie (1803–1815), których obecność zostaje zaznaczona w fabule powieści Austen oraz w cytowanej już wypowiedzi pani

¹⁰⁸ K.R. Loyd, *An England Worth Saving: The Domestication of World War II Propaganda in „Pride and Prejudice”*, „War, Literature and the Arts: An International Journal of the Humanities” 2009, nr 21, s. 356.

¹⁰⁹ Ibidem.

Bennet¹¹⁰. Po drugie, kostiumy w filmie Leonarda przywołują skojarzenie z wojną secesyjną (1861-1865), w szczególności przez asocjację z *Przeminęło z wiatrem*. Po trzecie, pojawia się II wojna światowa (1939-1945), kontekstowo najważniejsza dla filmu i będąca polem eksperymentów dla zabiegów propagandowych. Z punktu widzenia amerykańskiego odbiorcy wszystkie te konteksty powiązane są jednak w jedną całość. W czasie wojen napoleońskich w działania zbrojne zaangażowana cała Europa, Stany Zjednoczone zaś zdecydowały się na zachowanie neutralności i bierne przyglądanie się toczącemu się konfliktowi. II wojna światowa zaczęła się w podobny sposób – realizacja filmu przypadła na czas, gdy większość państw europejskich już skapitulowała przed narodowosocjalistycznymi Niemcami i dominowało poczucie klęski militarnej. Amerykanie, w imię izolacjonizmu, nadal nie byli skłonni do angażowania się w konflikt. Wojny napoleońskie zakończyły się spektakularnym zwycięstwem sprzymierzonych w bitwie pod Waterloo – być może nawiązanie do tego wydarzenia miało pokazać amerykańskim widzom, że zachowanie neutralnej postawy odseparowuje ich od chwały, jaką przyniesie niewątpliwy sukces aliantów. Nawiązanie do wojny secesyjnej mogło mieć na celu przypomnienie Amerykanom o tym, że ich naród z autopsji wie co to pożoga wojenna i zagrożenie niepodległości. Jak podkreśla García-Periago, „domyślne połączenie wyidealizowanej amerykańskiej wojny domowej z II wojną światową [służyło temu – A.F], aby amerykańscy widzowie mogli wczuć się w sytuację Brytyjczyków”¹¹¹ i tym samym poparli zaangażowanie się USA w wojnę.

Kolejną ciekawą sceną był wyścig powozów, którego znaczenie podkreśla Cartmell i który jak najdosłowniej może być potraktowany jako element ikonografii wojennej: dwie konkurujące ze sobą rodziny zdają się symbolizować wyścig zbrojeń¹¹². Takie odczytanie wskazywałoby na ponowne połączenie filmowych postaci kobiecych z aktywną, a nie pasywną postawą w czasach konfliktu. Także Hanna Jaxa-Rožen używa metafory wojennej, opisując proces walki o kawalerów:

Dla Pani Bennet jest oczywiste, że bogaty sąsiad ożeni się z którąś z jej córek, trzeba tylko odpowiednio o to zadbać (zaprosić nowego sąsiada na obiad, zaprezentować córki na balu). Oto pole, na którym nieprowadzące wojen kobiet wykazują się niezrównanym zmysłem strategicznym, planując długotrwałe kampanie, wykorzystując wszelkie dostępne środki. Protesty na nic się zdadzą, jak ogólnie wiadomo, szukanie partnera życiowego dla niezamężnych panien, zwłaszcza tych, które ocierają się o staropanieństwo, było z dawien dawna przywilejem matek, ciotek i przyjaciółek, ale też ich zobowiązaniem wobec patriarchalnego ładu świata, który zamieszkują¹¹³.

¹¹⁰ Zob. przyp. 83.

¹¹¹ R. García-Periago, op. cit., s. 277.

¹¹² Ibidem, s. 275.

¹¹³ H. Jaxa-Rožen, *Kobiety i pieniądze w twórczości eseistycznej Virginii Woolf i powieściach Jane Austen*, „Colloquia Anthropologica et Communicativa” 2010, t. 2: *Monety, banknoty i inne środki wymiany*, red. P. Kowalski, s. 104.

Innym przykładem szczegółu dodanego w celach propagandowych jest scena łucznictwa, która w całości została stworzona na potrzeby filmu. Jak pisze Ellington:

Pochwały Darcy'ego dotyczące pięknych oczu Elizabeth zostają zastąpione pochwałami jej umiejętności strzelania z łuku, które prezentuje ona w czasie przyjęcia ogrodowego u Bingleya. Co istotniejsze, Darcy [w czasie tego samego przyjęcia – A.F.] oferuje Elizabeth ochronę przed Panem Collinsem, wypowiadając tajemniczy komentarz: „Jeżeli smok powróci, święty Jerzy będzie widział, jak sobie z nim poradzić”. Smok, Niemcy, powrócił, ale Święty Jerzy, patron Anglii, poradzi sobie z nim, jak zapewnia publiczność Darcy. Skojarzenie Darcy'ego ze świętym Jerzym wzmacnia jego pozycję, choć z pewnością pan Collins nie zasługuje na dźwiganie symbolicznego brzemienia nazistowskich Niemiec. Huxley chce zaprezentować obraz Anglii – to po pierwsze, jako ideału, o który warto walczyć; po drugie, jako pewnego zwycięzcę tej walki: nawiązania do bitwy pod Waterloo oraz do Świętego Jerzego spełniają te intencje¹¹⁴.

Choć oba te wizerunki – pięknej Amazonki i smoczego antagonisty – powstały za sprawą tylko dwóch, niezbyt długich scen, pozwoliły jednak stworzyć naddaną warstwę znaczeniową, zrozumiałą dla współczesnego im odbiorcy.

Takie mniej lub bardziej zawołowane nawiązania do trwającego konfliktu czy też bardziej ogólnie rozumiane zastosowanie optyki wojennej w adaptowaniu powieści Jane Austen stanowi ciekawe ogniwo w trwającej od dekad dyskusji na temat tego, jak lata konfliktów międzynarodowych na przełomie XVIII i XIX wieku wpłynęły na twórczość autorki. W artykule *Jane Austen: pisarka wojenna?* czytamy:

Wojna i przemoc to ostatnie rzeczy, które można by kojarzyć z XIX-wieczną nestorką literatury angielskiej, Jane Austen. Jest bardziej prawdopodobne, że wędrowni na wsi, zalotne spojrzenia, sukienki z koronkami i falbankami oraz nieustępliwa pogon za bogatymi kawalerami to obrazy, jakie kojarzy się z jej imieniem¹¹⁵.

Część badaczy krytykuje Austen za to, że podejmowała się „trywialnych” i „przyziemnych” tematów, takich jak życie rodzinne czy poszukiwanie męża, podczas gdy żyła w czasach wielkich konfliktów: wojny o niepodległość Stanów Zjednoczonych, krwawej rewolucji francuskiej, wojny brytyjsko-amerykańskiej w 1812 roku oraz wojen napoleońskich. Inni z kolei podkreślają, że Austen była w pełni świadoma realiów wojennych, ponieważ dotknęły one jej rodzinę¹¹⁶. Zauważyć można też liczne, mimo że zawołowane, odwołania do wojny w jej powieściach – dość przywołać przybycie do Meryton pułku milicji w *Dumie i uprzedzeniu*,

¹¹⁴ H.E. Ellington, op. cit., s. 104.

¹¹⁵ S. Syeda, *Jane Austen: a wartime writer?*, „Military History Matters”; <https://www.military-history.org/feature/jane-austen-a-wartime-writer.htm>, [dostęp: 17.10.2024].

¹¹⁶ Choć Jane Austen nie doświadczyła wojny osobiście, to dobrze znała jej blaski i cienie. Trzech z sześciu braci autorki (Henry, Francis i Charles) służyło w marynarce i brało aktywny udział w zmaganiach wojennych, dwóch z nich doczekało się nawet stopnia admirałskiego. Charles, który osiągnął najwyższe stanowisko w armii (admirala Floty Królewskiej Marynarki Wojennej), wziął udział aż w trzech konfliktach zbrojnych (rewolucji francuskiej, wojnie brytyjsko-amerykańskiej w 1812 roku i wojnach napoleońskich), doczekał się nawet nadania mu tytułu szlacheckiego. Z kolei kuzynka pisarki (i bliska przyjaciółka), Eliza de Feuillide, doświadczyła bezpośrednio krwawego terroru rewolucji francuskiej. Eliza, która wyszła za mąż za francuskiego szlachcica, musiała opuścić Francję w pośpiechu po tym, jak jej mąż został zgilotynowany. Zamieszkała na pewien czas z rodziną Austenów, a po latach wyszła ponownie za mąż – za brata Jane, Henry'ego.

częste pojawianie się postaci wojskowych we wszystkich jej książkach¹¹⁷ czy też ciągle podkreślanie braku mężczyzn na rynku matrymonialnym¹¹⁸. Austen nie tylko była wykorzystywana w czasach wojny jako symbol – angielskości, tradycji, dziedzictwa – ale również bogato (jak w *Perswazjach*) inkrustowała motywem wojny świat przedstawiony swoich powieści.

2.2.2. Bohater zbiorowy miał indywidualnego

PAN BENNET: Gdyby natrafił na pięć najdurniejszych dziewczyn w Anglii, byłyby to moje córki.

Zagadnienie obrazu rodzinnego prezentowanego w filmie Leonarda wiąże się z innym, równie nacechowanym ideologicznie aspektem tej adaptacji: zamianą bohatera indywidualnego na zbiorowego. Powieści Jane Austen charakteryzują się między innymi tym, że ukazują w mikroskali sposób funkcjonowania angielskiego i – szerzej – patriarchalnego społeczeństwa. W celu uwypuklenia zakorzenionych w nim niesprawiedliwości, historie opowiadane są z punktu widzenia młodych kobiet, obdarzonych wyrazistymi osobowościami i siłą charakteru wyróżniającą je na tle innych postaci. W *Dumie i uprzedzeniu* zakończenie powieści podkreśla to, jak bardzo Elizabeth i Jane różnią się od reszty rodziny: po zawarciu małżeństwa bohaterki rozpoczynają nowe życie, z dala od krewnych i z zachowaniem koniecznego kontaktu z resztą Bennetów. Ich osobisty rozwój i potrzeba ekspresji odmiennego stylu życia stają się powodem

¹¹⁷ W każdej z powieści Jane Austen pojawiają się mężczyźni, którzy związali swoje życie z wojskiem. W *Rozważnej i romantycznej* jednym z głównych bohaterów jest zabiegający o rękę Marianne pułkownik Brandon. W *Mansfield Park* brat głównej bohaterki, William Price, wstępuje do marynarki wojennej. W *Emmie* pojawia się pułkownik Campbell, który wraz z żoną stara się pomóc Jane Fairfax po śmierci jej ojca. W *Opactwie Northanger* ojcem ukochanego głównej bohaterki i zarazem właścicielem tytułowej posiadłości jest generał Tilney. W *Perswazjach* pojawia się najwięcej postaci, których życie wyraźnie związane jest z wojskiem, a konkretnie – z marynarką wojenną. Do grona głównych bohaterów należy aż trzech kapitanów – oficerów: Frederick Wentworth, Harville i James Benwick, poznajemy również admirała Croft i jego żonę Sophię (która spędza życie wraz z mężem na morzu). Duża liczba mężczyzn związanych z wojskiem w powieściach Austen związana była z ograniczonym wachlarzem profesji dostępnych dobrze urodzonym młodzieńcom. O ile dżentelmen nie był pierworodnym synem (a więc spadkobiercą majątku), były mu dostępne trzy ścieżki kariery, które zapewniały stałe utrzymanie, ale nie plamiły jego rąk „prawdziwą pracą” (taką jak praca w handlu, na niwie prawa czy medycyny). Młodzieniec mógł wybrać ścieżkę wojskową, życie duchowne lub zająć się polityką. Ta ostatnia opcja wymagała jednak sporych nakładów finansowych ze strony rodziny, więc rzadko była wybierana. Z kolei mężczyzna wywodzący się z niższych warstw społecznych mógł zdecydować się na pójście do wojska, aby zapewnić sobie dobrze płatną pracę, która dawała szansę awansu społecznego (jak było w przypadku kapitana Wentwortha w *Perswazjach*). Więcej na temat zawodów dostępnych mężczyznom w czasach Jane Austen zob. R. Adkins, L. Adkins, *Eavesdropping on Jane Austen's England. How Our Ancestors Lived Two Centuries Ago*, London 2013, s. 173-205.

¹¹⁸ Zagadnienie wątków wojennych w prozie Austen zostało szerzej omówione w następujących artykułach: C. Hemingway, *How the „Long War” Affected Jane Austen's Family and Her Novels*, „Persuasions On-Line” 2018, t. 39, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-39-no-1/how-the-long-war-affected-jane-austens-family-and-her-novels/>, [dostęp: 17.10.2024]; S. Johnson Kindred, *The Influence of Naval Captain Charles Austen's North American Experiences on „Persuasion” and „Mansfield Park”*, „Persuasions” 2009, nr 31, s. 115-129.

ograniczenia ciężących im związków z rodzicami i siostrami. Utrzymują jednak kontakt z Gardinerami, co w dobitny sposób obrazuje, że możliwe jest połączenie indywidualizmu z poczuciem więzi rodzinnych. Jak podkreśla Ellen Belton:

W ostatnim rozdziale Austen zachowuje chwiejną równowagę między roszczeniami pokrewieństwa a znaczeniem poczucia spełnienia osobistego w romantycznych związkach. Nowe okoliczności wynikające z małżeństwa Elizabeth i Jane nie unicestwiają więzi bohaterki z rodziną, lecz stwarzają nowe fizyczne, społeczne, ekonomiczne i moralne interakcje, które działają na korzyść i ku zadowoleniu prawie wszystkich, a zwłaszcza obu bohaterów i bohaterki. O równowadze między obowiązkiem córek wobec rodziców a osobistą autoekspresją świadczy fakt, że ostatni akapit poświęcony jest relacjom państwa Darcy z Gardinerami, których zasługi wynikają raczej z cech osobistych niż ze statusu społecznego, ale którzy są jednocześnie dla Elizabeth wujostwem. W ten sposób Austen z ostrożnością porusza się po niewidzialnej granicy między [...] „rozważnością” a „romantycznością”¹¹⁹.

W filmie z 1940 roku zminimalizowano różnice pomiędzy Elizabeth i jej siostrami, zarówno pod względem wizualnym, jak i osobowościowym. Jak twierdzi Susan Fraiman, analizując scenę rozpoczynającą film:

Elizabeth w wydaniu Greer Garson [...], zamiast pozostawać w pewnym oddaleniu od świata zakupów, polowania na męża i kobiecej rywalizacji, znajduje się w samym środku tegoż świata. Nie zagląda doń z zewnątrz, lecz zawsze jest już wewnątrz. [...] Siostry, idąc zgodnie ulicą, na czele z matką, co do jednej ubrane w podobne sukienki i sztywne czepki, wyglądają jak małe kaczuszeki. Elizabeth jest nieodróżnialna od reszty¹²⁰.

Ukazywanie Elizabeth jako tak mocno związanej z innymi postaciami kobiecymi w jej otoczeniu i tak mało się wyróżniającej jest charakterystyczne jedynie dla tej adaptacji, wszystkie późniejsze sytuują się bliżej pierwowzoru literackiego w geście wyodrębnienia jej z grona innych kobiet.

Warto wydobyć też inny aspekt historii, który został zmieniony na potrzeby filmu z 1940 roku. Chodzi mianowicie o samo zakończenie *Dumy i uprzedzenia* i o to, jak filmowe losy głównej bohaterki zostały zdublikowane przez jej młodsze siostry, i to szczególnie w przypadku spraw matrymonialnych. Jak podkreśla Belton, w powieści Austen wyraźnie zaznaczono kontrast pomiędzy [...] szczęściem i szacunkiem [jakie w przyszłości staną się udziałem czeka – A.F.] Elizabeth i Jane, a tym co czeka ich młodsze siostry¹²¹. Zamiast doceniać indywidualizm i nagradzać bohaterki za odwagę w przeciwstawianiu się wyniesionym z domu wzorcom, film po raz kolejny gloryfikuje wyidealizowany obraz rodziny i faworyzuje pojęcie wspólnoty przed indywidualizmem. Jak podkreśla Belton,

Finałowa sekwencja *Dumy i uprzedzenia* z wytwórni MGM koncentruje się natomiast [w kontraście do powieści – A.F.] na realizacji wspólnych pragnień rodziny Bennetów, z których każdy dąży do tego, by wydać za mąż każdą z pięciu sióstr. [...] To wyjątkowo nieaustenowskie zakończenie antycypuje

¹¹⁹ E. Belton, op. cit., s. 185.

¹²⁰ S. Fraiman, *The Liberation of Elizabeth Bennet in Joe Wright's „Pride and Prejudice”*, „Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line” 2010, t. 31, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol31no1/fraiman.html> [dostęp: 17.10.2024].

¹²¹ Ibidem.

romantyczne zakończenie wielu późniejszych filmów, które z perspektywy czasu oceniały przystąpienie USA do II wojny światowej¹²².

Badaczka porównuje tę propagandową kliszę poświęcenia indywidualizmu na rzecz szczęścia zbiorowości do przypadku innego klasycznego filmu z tego okresu, *Casablanki* (1942) Michaela Curtiza. *Casablanka* ukazywała indywidualizm jako negatywną cechę głównego bohatera, której ten musiał się na koniec wyzbyć dla dobra wspólnego. Nietypowy *happy end* tego słynnego romansu nie polegał na szczęściu kochanków (Rick rezygnuje z miłości swojego życia, z Ilsa), lecz na wyzbyciu się przez głównego bohatera „egoizmu i krótkowzroczności”¹²³ i poświęceniu się walce z Niemcami. Oba filmy, choć na pierwszy rzut oka tak różne, realizowały ten sam, pożądany z punktu widzenia propagandy, ideał. *Notabene* nic dziwnego, że Umberto Eco w 1975 roku dał tak zjadliwy wyraz swej irytacji, kiedy ironizował w związku z nieprzemijającą legendarnością filmu Curtiza:

Gra nieszczęśliwych miłości powoduje rozmaite zawiłe kombinacje: na początku nieszczęśliwy jest Rick, który nie rozumie, dlaczego Ilsa go unika, potem nieszczęśliwy jest Victor, który nie rozumie, dlaczego Ilsa pociąga Ricka, i wreszcie nieszczęśliwa jest Ilsa, która nie rozumie, dlaczego Rick każe jej wyjechać z mężem. Te trzy nieszczęśliwe (albo Niemożliwe) miłości układają się w trójkąt. Ale w archetypowym trójkącie jest zawsze Zdradzany Mąż i Triumfujący Kochanek. Tutaj natomiast obaj mężczyźni zostają zdradzeni i ponoszą klęskę, ale w porażce tej (i poza nią) dochodzi do głosu dodatkowy element [...]. Pojawia się mianowicie podejrzenie, że (bardzo wysublimowane) Miłości Pomiędzy Mężczyznami, czyli Sokratycznej. Rick podziwia bowiem Victora, Victor ulega ambiwalentnej fascynacji Rickiem i wydaje się niemal, że [...] toczą oni pojedynek o to, kto jest zdolny do większej liczby ofiary, po to tylko, żeby się przypodobać sobie nawzajem. W każdym razie, podobnie jak w *Wyznaniach* Rousseau, kobieta pełni jedynie rolę pośrednika między dwoma mężczyznami¹²⁴.

2.2.3. Idealizowanie obrazu rodziny

CAROLINE BINGLEY: Taka interesująca, utalentowana rodzina.

Kolejną modyfikacją, na jaką zdecydowali się autorzy scenariusza filmu, było wprowadzenie zmian w sposobie ukazywania rodziny. Jane Austen jest znana z tego, że w swoich książkach przedstawia dosyć krytyczny obraz relacji panujących między krewnymi¹²⁵. Nie inaczej jest w

¹²² E. Belton, op. cit., s. 185-186.

¹²³ Ibidem, s. 186.

¹²⁴ U. Eco, *Casablanka*, przeł. J. Ugniewska, [w:] *Semiotyka życia codziennego*, Warszawa 1996, s. 259-260.

¹²⁵ Claudia Johnson jest zdania, że ukazywany przez Austen obraz rodziny stanowi ważny element jej krytyki polityczno-społecznej i może być użyty jako kontrargument wobec tych, którzy chcieliby doszukiwać się u angielskiej pisarki tendencji konserwatywnych. Poddaje analizie rodzinę w prozie Austen, szczególnie nacisk kładąc na aspekt patriarchalnej nierówności panującej między kobietami a mężczyznami. „[...]wymiślane przez konserwatywnych pisarzy fikcje – pisze – nie zachęcają nas do dociekania, czy władza ojców nad dziećmi jest moralnie kompromitująca, ponieważ debata, w którą są zaangażowani, wymaga od nich zaprezentowania rodziny samej w sobie jako tworu wybitnie moralnego i moralizującego. [...] sugerowanie, jak często robi to Austen, [...] że ojcowie, synowie i bracia mogą być samolubni, mogą budzić strach i być pozbawieni skrupułów i że «więzi przywiązania rodzinnego» nie zawsze są słodkie, jest atakiem na instytucje, które umożliwiają funkcjonowanie pojęcia moralności [...]”. C.L. Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*, Chicago–London 1988, s. 10.

przypadku *Dumy i uprzedzenia*, tu każda z poznanych rodzin jest w mniejszym lub większym stopniu dysfunkcyjna. Badaczka Paula Bennett (*sic!*) określa w ten sposób rodzinę Bennetów i wylicza podstawowe błędy popełniane przez państwa Bennetów w stosunku do swoich dzieci: matka jest zbyt pobłażliwa, podczas gdy ojciec zaniedbuje córki, nie poświęcając im uwagi¹²⁶. Pan Bennet izoluje się od domowników w swoim gabinecie. Pani Bennet na pierwszym miejscu stawia bogate zamążpójście córek i nie liczy się z ich uczuciami, tak iż jej zachowanie często wystawia rodzinę na pośmiewisko. Spośród pięciu córek dwie (Lydia i Kitty) to trzpiotki, które nie dbają o to, że ich poczynania mogą wpłynąć negatywnie na dobre imię rodziny, a co za tym idzie – na przyszłość matrymonialną pozostałych siostr. Mary zdaje się być ignorowana i odizolowana od reszty krewnych, niezrozumiana w swoim odmiennym temperamencie i mało atrakcyjnej powierzchowności. Pozostałe dwie – Elizabeth i Jane – ukazane w kontraście do reszty rodziny, to inteligentne i wrażliwe kobiety, które cierpią przez swoje niedopasowanie do reszty Bennetów i często muszą się za nich wstydić. Widzowie adaptacji z 1940 roku nie mogli się jednak nawet domyślić, że tak wyglądała rodzina opisana przez Austen.

Twórcy scenariusza stworzyli diametralnie odmienny, bardziej pozytywny obraz ogniska domowego. Rodzina w tej adaptacji filmowej odzwierciedla poczucie jedności, wsparcia i czułości. Amerykańskim widzom oferuje upiękuszony obraz Anglii, a także wspiera ideę rodziny jako ważnej komórki społecznej, szczególnie w okresie zmagania wojennych. Jak pisze Ellen Belton:

[...] [ważnym – A.F.] wątkiem filmu wytwórni MGM, który przyczynia się do idealizacji i ukazywania Wielkiej Brytanii w romantycznym świetle, jest solidarność rodzinna klasy średniej. Dwie bohaterki Austen [Elizabeth i Jane – A.F.], jako wyalienowane z rodziny, znajdują się w trudnej sytuacji w stosunku do innych kobiet w rodzinie, przy jednoczesnym poczuciu związku z nimi nie tylko ze względu na okoliczności, ale także ze względu na więzy czułości i zobowiązań. Film MGM, uznając osobistą wyższość Jane i Elizabeth nad ich matką i siostrami, kładzie znacznie większy nacisk na spójność rodziny i jedność ich celów. Poprzez wizualną prezentację rodziny Bennetów początkowe i końcowe sekwencje filmu wyraźnie ustanawiają te wartości jako ramy dla reszty narracji. Ta celebrowanie anglo-amerykańskiej rodziny sprzyja również ogólnemu poczuciu wspólnoty interesów w stosunkach amerykańsko-brytyjskich¹²⁷.

Na zmieniony obraz rodziny Bennetów składają się cztery elementy: sprowadzenie wszystkich kobiet w rodzinie „do wspólnego intelektualnego mianownika”, ukazanie w lepszym świetle małżeństwa Bennetów, podreperowanie wizerunku pana Benneta i wyeliminowanie państwa Gardinerów.

¹²⁶ P. Bennett, *Family Plots: „Pride and Prejudice” as a Novel about Parenting*, [w:] *Approaches to Teaching Austen’s Pride and Prejudice*, red. M. McClintock Folsom, New York 1993, s. 136.

¹²⁷E. Belton, op. cit., s. 183-184.



Ilustr. 11. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard)
Siostry Bennet, nieprzeciętnie urodziwe kobiety, wszystkie ubrane w piękne,
wystawne sukienki utrudniające ich rozróżnienie

Przekształcenie wizerunku żeńskiej części rodziny osiągnięto poprzez upodobnienie do siebie poszczególnych sióstr oraz ich matki. W oryginale literackim siostry ukazane są jako diametralnie różne: inteligentne i dobrze ułożone damy, Jane i Elizabeth, głuptutki i frywolne podlotki, Kitty i Lydia, oraz nieco nudna, pedantyczna i brzydka Mary. W filmowej adaptacji, choć nadal widać pewne różnice pomiędzy poszczególnymi pannami, siostry pozostają niemal jednakowo atrakcyjne: z wyglądu (nawet Mary¹²⁸), w związku z noszonym strojem (piękne, wystawne, ale bardzo podobne do siebie sukienki utrudniają rozróżnienie postaci), pod względem charakterologicznym i intelektualnym¹²⁹, jak i z uwagi na ich losy¹³⁰. Kobiety często ukazywane są w niemal malarskich pozach, gdy obramowane krawędziami kadrów zastygają bez ruchu i przywodzą na myśl żywe obrazy¹³¹. W tych „obrazach” stanowią wizualną jedność

¹²⁸ Mary opisywana jest w książce jako najbrzydsza z sióstr, wyglądająca pospolicie i odróżniająca się tym samym od reszty rodzeństwa („Mary, która będąc jedyną brzydką córką w rodzinie, pracowała usilnie, by zdobyć wiedzę i wykształcenie, i zawsze chętnie się popisywała”. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 24.). Jednak w adaptacji z 1940 roku grająca Mary Marsha Hunt nie odbiegała urodą od pozostałej żeńskiej części obsady, a jej ekscentryczny charakter podkreślony został jedynie okularami, które wskazywały na zamiłowanie do lektury.

¹²⁹ Podobieństwo na poziomie charakterologicznym i intelektualnym jest uwidocznione poprzez zrównanie Elizabeth i Jane z ich siostrami. Najmłodsze dziewczęta, Lydia i Kitty, ukazane są w bardziej przychylny sposób niż w powieści – ich kokieterijny i trzpiotowaty charakter staje się niemal uroczy. Nudna i posepna Mary jest bardziej uśmiechnięta, żyta z siostrami, choć w oczach Austen była postacią raczej ignorowaną i osamotnioną. Jedyne zmiany wprowadzone w wizerunkach Jane i Elizabeth można uznać za regres w stosunku do ich odpowiedniczek literackich. Obie panny zostały sportretowane jako osoby przywiązujące wagę do pięknych strojów, jako znajdujące upodobanie w plotkach i wyglądające bogatych kawalerów nadających się na mężów. Wyeliminowano nawet ich zmysł krytycznego myślenia w odniesieniu do młodszych sióstr, które w pierwowzorze literackim stanowiły Elizabeth i Jane główną przyczynę wstydu.

¹³⁰ W książce Austen jedynie Elizabeth, Jane i Lydia wychodzą za mąż, nie znamy dalszych losów dwóch pozostałych sióstr. W filmie Leonarda, Kitty oraz Mary, choć nie biorą ślubów ani nie zaręczają się bezpośrednio na ekranie, zostają ukazane jako kolejne do zamążpójścia. W scenie zamykającej film widzimy, jak obie panny spędzają czas z zalecającymi się do nich kawalerami, podczas gdy ich rodzice obserwują je zza uchylonych drzwi. Pani Bennet informuje męża, że zaraz doczekają się kolejnych zaręczyn i właśnie tym pozytywnym akcentem kończy się film.

¹³¹ Ellen Belton podkreśla wagę wykorzystania kompozycji zainspirowanych malarstwem w filmie z 1940 roku: „Kiedy pan Bennet wygłasza swoje oświadczenie [o tym, że zapoznał się z panem Bingleyem – A.F.], wszyscy [członkowie rodziny] śpieszą w jego stronę, do centrum kadru i pozostają tam, zgrupowani razem, aż do

(zob. ilustr. 11). Wychodząc poza warstwę wizualną i narracyjną, podobieństwo jest podkreślone także na poziomie audialnym, gdy wydawane przez siostry odgłosy i szelest ich kostiumów tworzą istne targowisko próżności¹³². Zrównanie ze sobą siostr na tych wszystkich płaszczyznach pozwala na stworzenie idyllicznego obrazu kobiecej oraz rodzinnej jedności i solidarności.

Inny aspektem, który został zmieniony na potrzeby filmu, jest małżeństwo państwa Bennetów. W *Dumie i uprzedzeniu*, podobnie jak w innych powieściach Austen, małżeństwa rzadko ukazywane są jako szczęśliwe¹³³. Podobnie jest w tym przypadku – Bennetowie stanowią przypadek niedobrej pary¹³⁴. Taki obraz relacji pomiędzy rodzicami Lizzy był jednak niewskazany z punktu widzenia wojennego upolitycznienia filmu. Wizerunek zjednoczonej i szczęśliwej rodziny wymagał zgranej pary rodzicielskiej. Uczucie łączące Bennetów zmieniono o sto osiemdziesiąt stopni: pogarda zamieniała się w czułość, nierówność intelektualna pomiędzy małżonkami została ukazana z przymrużeniem oka i dobrotliwym uśmiechem, a swoje role rodzicielskie wypełniali z nadatkiem – wszystkie córki znalazły przyszytych mężów i pozostały w bliskich, ciepłych relacjach z rodzicami.

Odmieniony obraz małżeńskiego stadła wiąże się z kolejną ważną metamorfozą: pana Benneta jako głowy rodziny. Książkowy protagonista budzi w pierwszej chwili sympatię czytelnika – głównie ze względu na swoją inteligencję i zmysł humoru oraz ironii, a także przez kontrast do swojej żony – osoby głupiutkiej i często irytującej. Wraz z rozwojem akcji okazuje się jednak ojcem zaniedbującym obowiązki rodzicielskie i izolującym się od reszty

zaciemnienia i rozjaśnienia, które wprowadzają scenę balu. Oś wertykalna tej grupy to przekątna łącząca panią Bennet (siedzącą) ze znajdującym się za nią panem Bennetem. Oś horyzontalna przecina łuk łączący Kitty i Mary po prawej stronie i pana Benneta z Elizabeth, Lydią oraz Jane po jego lewej stronie z osią ukośną łączącą pana Benneta z Lizzy, która znajduje się nieco za nim. Ikonografia tego zakończenia przywołuje tradycyjny wiktoriański portret rodziny mieszczańskiej nawiązujący do świętości ogniska domowego i prymatu życia rodzinnego”. E. Belton, op. cit., s. 184-185.

¹³² Christine Geraghty akcentuje semantykę warstwy dźwiękowej w scenach ukazujących siostry Bennet: „Szczególnie uderzające są odgłosy kobiecych strojów: szelest jedwabiu i halek, lekkie stukanie tanecznych butów o drewnianą podłogę. Zapewnia to ciągłość szmeru, nad którym słychać chichoty, plotki i okrzyki śmiechu, stanowiące znaki przestankowe w dialogach”. C. Geraghty, op. cit., s. 37.

¹³³ Więcej na temat motywu małżeństwa w książkach Jane Austen zob. Hazel Jones *Jane Austen and Marriage* (London–New York 2009). Z kolei analizie jednego z nielicznych szczęśliwych małżeństw w twórczości angielskiej pisarki, państwu Croftów, Sarah C. Nodell poświęciła esej pt. *Sharing the Reins: The Crofts' Rare Depiction of a Blessed Union*, <https://jasna.org/publications-2/essay-contest-winning-entries/2017/the-crofts-rare-depiction-of-a-blessed-union/> [dostęp: 17.10.2024].

¹³⁴ O tym, jak nieszczęśliwe jest niedobre małżeństwo Bennetów, czytelnik słyszy z ust samego pana Benneta, który przestrzega córkę przed pójściem w jego ślady: „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. Twoja żywa inteligencja wystawi cię na wielkie niebezpieczeństwo w niedobrym małżeństwie. Trudno ci przyjdzie uniknąć nieszczęścia i niesławy. Dziecko moje kochane, nie czyni mi bólu. Nie chcę widzieć, że nie masz szacunku dla towarzysza swego życia. Sama chyba nie wiesz, co robisz”. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 303.

domowników. Badacze zajmujący się analizą tej postaci¹³⁵ wskazują dwa podstawowe obszary życia, w których zawiódł on swoją rodzinę: sferę finansową i wychowawczą¹³⁶. Wobec nieuchronności utraty majątku wynikającej z podlegania Longbourn zasadzie majoratu, pan Benet powinien przez odpowiednie oszczędności i inwestycje uchronić swoją rodzinę od ewentualnych druzgocących rezultatów swojej przedwczesnej śmierci oraz zadbać o to, aby jego córki posiadały posagi, ułatwiające im wydanie się za mąż. Jeżeli nawet ojcu nie udało się zagwarantować córkom bezpieczeństwa finansowego, powinien był – czego nie zrobił – podjąć próbę zapewnienia im innego atutu na rynku matrymonialnym: koneksi.

Także pod względem wychowawczym pan Bennet okazuje się nieobecny i zaniedbującym swoje córki ojcem. Choć lekceważy własną żonę, powierza jej wychowanie córek, przez co przynajmniej najmłodsze z nich niebezpiecznie przypominają one frywolną i bezmyślną matkę. Przez brak silnej rodzicielskiej ręki Lydia pozostawiona jest sama sobie i dopuszcza się ucieczki z panem Wickhamem. Pan Bennet skłonny jest również do otwartego faworyzowania jednej z córek – Elizabeth – której jako jedynej poświęca uwagę (ponieważ widzi w niej odbicie samego siebie). Jako gospodarz korzysta nieraz ze swojego ironicznego, kąśliwego humoru, wykorzystując go przeciwko własnej rodzinie – i to nawet w sytuacjach

¹³⁵ Więcej informacji na temat obrazu ojcostwa i – szerzej – rodzicielstwa w powieściach Austen zob. M.J. Burgan, *Mr. Bennet and the Failures of Fatherhood in Jane Austen's Novels* („The Journal of English and Germanic Philology” 1975, t. 74, nr 4, s. 536-552); B.K. Seeber, *A Bennet Utopia: Adapting the Father in „Pride and Prejudice”* („Persuasions: The Jane Austen Journal On-Line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/seeber.htm>); S. Charan, *Impact of Father-figures in Jane Austen's Novels* („Maharshi Dayanand University Research Journal [ARTS]” 2019, t. 18, nr 1, s. 115-120); A. Odeh, *Father Figures in the Novels of Jane Austen* („English Language Teaching” 2011, t. 4, nr 2 (czerwiec), s. 35-45).

¹³⁶ Problemy finansowe leżące u podstaw aż pięciu z sześciu powieści Austen (wszystkich oprócz *Emmy*, choć i tam problem ten występuje w wątkach drugoplanowych) mają związek z ówczesnym prawem dziedziczenia. Niezwykle ważnymi pojęciami, których zrozumienie pozwala na głębszą analizę tekstów z epoki, są dwa z nich: primogenitury i ordynacji. W okresie regencji w Anglii funkcjonowało prawo primogenitury, tj. kobiety nie mogły dziedziczyć większych sum pieniędzy ani majątków ziemskich. Jak podaje Hanna Jaxa-Rożen, primogenitura „[...] nakazywała przekazanie ziemi oraz ordynacji najstarszemu synowi, zapobiegając podziałowi włości czy ich częściowej sprzedaży. W przypadku braku męskiego potomka dziedziczył najbliższy krewny w linii męskiej” (H. Jaxa-Rożen, op. cit., s. 104). Tych, którzy mogli dziedziczyć, od sprzedaży majątku i podzielenia go między dzieci wstrzymywała ustawa o ordynacji (*The Entail Act*, najstarsza z 1685 roku). Krótką – przejrzystą, lecz uproszczoną – definicję ordynacji (*entail*) proponuje Daniel Pool: „Ordynacja rodowa była terminem prawnym oznaczającym, że majątek ziemski stawał się ograniczony w taki sposób, że osoba dziedzicząca go miała do dyspozycji tylko dochody z tegoż majątku – nie mogła go sprzedać ani obciążyć hipoteką. Wraz z primogeniturą ordynacja stanowiła podstawę prawną umożliwiającą brytyjskiej arystokracji przekazywanie swoich wielkich posiadłości w nienaruszonym stanie przez wieki” (D. Pool, *What Jane Austen Ate and Charles Dickens Knew: From Fox Hunting to Whist – the Facts of Daily Life in the 19th-Century England*, New York 1993, s. 304). Choć majątki będące pod wpływem ordynacji zazwyczaj nie mogły być sprzedane przez parę pokoleń, istniała możliwość zerwania ordynacji przed upływem tego czasu (ibidem, s. 89). Motyw primogenitury oraz związanej z nią niesprawiedliwości, która skazywała kobiety na biedę lub uzależnienie od męskich członków rodziny po śmierci ojca, stał się stałym motywem powieści Austen. Z motywem tym spotykamy się bezpośrednio w *Rozważnej i romantycznej* oraz *Dumie i uprzedzeniu*, w których stanowi on główną oś rozważań nad statusem społecznym kobiet, ale jest też obecny w pozostałych powieściach angielskiej pisarki. Pojawia się w formie obecności na drugim planie ubogich krewnych, córek niemogących liczyć na posag lub „starych panien”, które żyją na granicy ubóstwa.

publicznych, tak jak miało to miejsce w stosunku do Mary, kiedy otwarcie zdrwił z niej w czasie balu.

Wszystkie te, niewątpliwie negatywne, cechy pana Benneta jako ojca zostają jednak zmodyfikowane przez twórców amerykańskiej adaptacji filmowej. Jak podkreśla Barbara K. Seeber w swoim artykule o dużo mówiącym tytule *A Bennet Utopia: Adapting the Father in „Pride and Prejudice”* (*Utopia Bennetów: Adaptowanie ojca w „Dumie i uprzedzeniu”*), adaptacje *Dumy i uprzedzenia* z 1940, 2004 i 2005 roku

łączy to, że tuszują one rolę, jaką odegrał Pan Bennet w trudnej sytuacji finansowej swoich córek. Niepociągając pana Benneta do odpowiedzialności za stan rodzinnych finansów, wszystkie trzy filmy pomijają znaczną część feministycznej krytyki Austen. Częścią przekształcenia postaci pana Benneta jest uproszczenie natury ordynacji. [...] W filmie z 1940 roku pan Bennet tłumaczy, że Longbourn «musi zgodnie z prawem iść do męskiego spadkobiercy. Majątek był obciążony ordynacją, kiedy go odziedziczyłem». [...] Nic nie wskazuje na złe podjęte decyzje finansowe [...]»¹³⁷.

Jak podkreśla Robert Irvine, sytuacja związana z prawnym obciążeniem majątku Longbourn nie była „po prostu narzucona znikąd rodzinie Bennetów”¹³⁸ i ukazywanie jej w takim świetle jest nadmiernym uproszczeniem. W związku z tym, że film Leonarda zdejmuje również winę z pana Benneta za to, iż dziewczęta nie posiadają posagów (przecież to brak finansowej niezależności pcha je na rynek matrymonialny), jasne jest, że następuje całkowite zdjęcie zeń odpowiedzialności za stan, w jakim znalazła się rodzina Bennetów. Seeber osadza problem pana Benneta w szerszym kontekście adaptacji prozy angielskiej pisarki:

Filmowe odsłony powieści Austen mają tendencję do zdejmowania bezpośredniej odpowiedzialności za ubóstwo kobiet z przedstawicieli patriarchy, a tym samym usuwania kluczowego punktu w książkach Austen. W filmach kobiety są chronione przez strukturę rodzinną, podczas gdy w powieściach ekonomiczne ubezwłasnowolnienie kobiet odbywa się właśnie poprzez patriarchalny system rodzinny¹³⁹.

Ostatnim motywowanym ideologicznie przekształceniem struktur rodzinnych w świecie przedstawionym adaptacji jest zminimalizowanie obecności kluczowych dla książki postaci – przede wszystkim państwa Gardinerów¹⁴⁰. Wujostwo sióstr Bennet odgrywa w powieści Austen bardzo ważną rolę. Nie chodzi tu jedynie o to, że zabierając ze sobą Elizabeth w podróż do Derbyshire, umożliwiając jej tym samym ponowne spotkanie z Darcym. Ich znaczenie dla fabuły powieści wiąże się z tym, że stanowią oni przeciwwagę dla nieszczęśliwego małżeństwa Bennetów, fatycznie przedstawiają pozytywny wzorzec związku dla Elizabeth i Jane, zastępują im rodziców, udzielając ciągłego wsparcia i poświęcając im swój czas; pan Gardiner odgrywa również kluczową rolę w odnalezieniu Lydii i zażegnaniu

¹³⁷ B.K. Seeber, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

¹³⁸ R.P. Irvine, *Introduction*, [w:] J. Austen, *Pride and Prejudice*, Peterborough 2002, s. 18.

¹³⁹ B.K. Seeber, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

¹⁴⁰ W dramacie Jerome o istnieniu pana Gardinera widz dowiadyuje się jedynie pośrednio, z wypowiedzi państwa Bennetów, podczas gdy pani Gardiner pojawia się na scenie, ale tylko jeden jedyny raz w drugiej scenie II aktu, w której ogranicza jej rolę do kilku uwag na temat życia miłosnego Jane i do zaoferowania jej pobytu w Londynie.

stworzonego przez nią problemu. Pani Gardiner stanowi obraz matki dużo czulszej, bardziej zaangażowanej i inteligentniejszej od pani Bennet. Jej małżonek nie tylko wypełnia z naddatkiem obowiązki ojcowskie, którymi powinien zająć się pan Bennet, ale robi to z zapałem i radością. To, jak ważne są te postaci dla *Dumy i uprzedzenia*, widać choćby przez to, że – koniec końców – wzmianka na ich temat zamyka całą opowieść¹⁴¹.

Gardinerowie tak mocno podkreślają samym swoim byciem nieadekwatność Bennetów jako rodziców, że ich obecność w filmie była niepożądana z punktu widzenia twórców adaptacji z 1940 roku. W tej wersji znaczenie Gardinerów zredukowano tak dalece, że nie pojawiają się oni nawet na ekranie. Wspomina się o nich jedynie w kilku scenach i można wyraźnie odczuć przypisaną im trzecioplanowość. Z kolei Bennetowie zostają tak bardzo uprzywilejowani w swojej funkcji rodziców, że zachodzi tu swoiste odwrócenie ról obydwoma parami. Widać to szczególnie w ostatniej scenie filmu, w której rodzice Elizabeth stają w oknie i obserwują przez nie romantyczną scenę rozgrywającą się pomiędzy Lizzy a panem Darcym; radują się szczęściem swojego dziecka, po czym przechodzą do pomieszczenia obok i z równym ukontentowaniem obserwują pozostałe córki, będące obiektem zalotów obiecujących w ich oczach kawalerów. Jak zauważa Seeber: „Podczas gdy w powieści jedna para w oczywisty sposób stanowi kontrast dla drugiej, wizualna logika sfilmowanej sceny [końcowej – A.F.] zachęca do zrównania obu par. I zamiast poprzestać na Gardinerach, jak to jest w powieści, film pokazuje na koniec pana i panią Bennet”¹⁴².

Tym samym, po raz kolejny, ideologiczny wydzźwięk filmu wymógł wprowadzenie zmian w stosunku do powieści Austen, a sama rodzina – jako symbol społeczeństwa w mikroskali – musiała odpowiadać wyidealizowanemu obrazowi narodu.

Ten nowy obraz rodziny został zgrabnie uchwycony – a nawet podsumowany – w jednej ze scen rozgrywającej się pod koniec filmu. Po tym, jak Bennetowie (i cała wioska) dowiadują się o ucieczce Lydii, ale jeszcze przed jej triumfalnym powrotem do domu, widzimy rodzinę Lizzy zgromadzoną w pokoju wypełnionym bagażami i skrzyniami. Z dialogu dowiadujemy się, że ucieczka najmłodszej córki spowodowała ostracyzm wobec wszystkich Bennetów, którzy zmuszeni są przeprowadzić się do innej części kraju – tam, gdzie nie dotarły plotki o

¹⁴¹ Pierwsza i ostatnia strona *Dumy i uprzedzenia* stanowi ciekawą klamrę kompozycyjną. Powieść zaczyna się od scenki z udziałem państwa Bennetów (dialog na temat pojawienia się nowych kawalerów w okolicy), a kończy się akapitem ukazującym ciepłe stosunki, jakie panują pomiędzy Gardinerami i świeżo upieczonym małżeństwem pani i pana Darcy: „Z państwem Gardiner młoda para żyła w bardzo serdecznych stosunkach. Darcy, tak jak Elżbieta, szczerze ich kochali, oboje zaś zachowali na zawsze gorącą wdzięczność dla tych, którzy przywożąc Elżbietę do hrabstwa Derby, pozwolili im się połączyć” (J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 312).

¹⁴² B.K. Seeber, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

tym nieszczęsnym wydarzeniu¹⁴³. Jak określa ich Mary A. Favret, „zostali wyparci ze swojej społeczności, od teraz bezdomni uchodźcy”¹⁴⁴. Określenie to zdaje się trafne w kontekście dominującej w filmie ikonografii wojennej. W całym zamieszaniu związanym z nieuniknionym wyjazdem rodziny widz nie uświadczy jednak złego słowa na temat Lydii, która traktowana jest przez własną rodzinę jako ofiara Wickhama. Wydarzenie staje się pretekstem do okazania rodzinnej solidarności, jedności i bliskości. Zaznaczone zostaje to, że Bennetowie muszą spodziewać się dużo skromniejszych warunków mieszkaniowych w nowym domu – Lizzy podkreśla, że nie będą w stanie zabrać ze sobą katarynki Kitty, porcelany pani Bennet, biblioteczki pana Banneta ani rodzowego pianina. Mimo to poszczególni bohaterowie wykazują się hartem ducha i doszukują się zalet nieuchronnego wyjazdu. Jane podkreśla, że Margate (miejsowość, do której się przeprowadzają) jest podobno urocze i tanie, a Lizzy wypowiada pocieszające słowa: „Jakie to ma znaczenie, gdzie pojedziemy, tak długo jak będziemy razem? [...] Stworzymy swój własny mały świat”¹⁴⁵. Pan Bennet potwierdza, dodając z przymrużeniem oka, że czeka ich „utopia Bennetów”¹⁴⁶. Tak wielkie poczucie solidarności i niezachwiana wiara w moc i miłość rodziny są dokładnie tym, czego potrzebowała wojenna propaganda, nawet jeżeli stało to w zupełnej sprzeczności z pierwowzorem literackim¹⁴⁷.

2.2.4. Demokratyzacja podziałów klasowych

PAN DARCY: Nie jestem dziś w humorze,
żeby poświęcać uwagę [...] klasom średnim.

Ostatnim elementem ideologizacji związanej z czasem wojny jest demokratyzacja podziału klasowego. Jak już wspomniano, podstawowym zadaniem, jaki wyznaczyli sobie twórcy adaptacji z 1940 roku, było to, aby po obejrzeniu filmu amerykański widz poczuł bliskość, sympatię, a nawet braterstwo w stosunku do Anglii i Anglików, co miało pociągnąć za sobą pozytywne nastawienie do udziału Amerykanów w walce po drugiej stronie Atlantyku. Aby to osiągnąć, adaptatorzy musieli poradzić sobie z elementarną różnicą kulturową dzielącą Wielką Brytanię i Stany Zjednoczone, odmienną organizacją społeczeństwa. Twórcy *Dumy i uprzedzenia* stanęli przed trudnym wyzwaniem: w jaki sposób, by obudzić w amerykańskim

¹⁴³ Ani w powieści Austen, ani w sztuce Jerome, nie ma mowy o tak daleko idących konsekwencjach niewłaściwego zachowania Lydii – nikt nie planuje, ani nie jest zmuszony, do opuszczenia Longbourn.

¹⁴⁴ M.A. Favret, *Free and Happy: Jane Austen in America*, [w:] *Janeites. Austen's Disciples and Devotees*, red. D. Lynch, Princeton 2000, s. 182.

¹⁴⁵ Ang. „What does it matter where we go, as long as we go together? [...] We'll make a little world of our own”.

¹⁴⁶ Ang. „A Bennet utopia”.

¹⁴⁷ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 310-312.

widzu poczucie identyfikacji, opowiedzieć historię mniej lub bardziej zamożnych ziemian i szlachciców i nie kojarzyć ich obyczajów z opresyjnym systemem społecznym? Jak usprawiedliwić w oczach Ameryków wychowanych na marzeniu o amerykańskim śnie systematycznie gromadzone przez pokolenia Brytyjczyków bogactwa, ziemie i tytuły?

„Amerykanie nie mogą tak po prostu przyjąć wizji hierarchii społecznej, jaką oferują powieści Austen” – zauważa Robert Irvine; po czym dodaje przenikliwie: „Nie dzieje się tak jednak dlatego, że Stany Zjednoczone nie mają własnej hierarchii społecznej”¹⁴⁸. Wiąże się to z tzw. mitem bezklasowości (*myth of classlessness*)¹⁴⁹, pojęciem określającym stan kultury amerykańskiej, która z jednej strony szczyci się swoim egalitaryzmem, z drugiej zaś opiera swoje funkcjonowanie na podziale klasowym, nawet jeżeli nie jest to rozwarstwienie związane z istnieniem arystokracji¹⁵⁰. Odbiorca amerykański oczekuje mimo wszystko tego, aby pozytywny obraz społeczeństwa opierał się na wizji bardzo demokratycznej, nawet w utopijnej wersji tego pojęcia. Jak zauważa Belton:

[Film – A.F.] dąży do potwierdzenia więzi między społeczeństwem brytyjskim a amerykańskim, nasycając świat przedstawiony w ekranizacji powieści Austen skojarzeniami i wartościami, które są rozumiane jako fundamentalnie amerykańskie i demokratyczne.

Jednym z głównych sposobów, w jaki film stara się to osiągnąć, jest poruszenie kwestii różnic klasowych. Przedstawione w filmie społeczeństwo jest tradycyjnie hierarchiczne, ale wykazuje tendencje zdecydowanie egalitarne¹⁵¹.

W podobny sposób wypowiada się Lawson-Peebles, który w swojej analizie hollywoodzkich adaptacji *Wichrowych Wzgórz*¹⁵² oraz *Dumy i uprzedzenia* (z lat 1939-1940) pisze:

[...] te filmy przekształcają powieści w obrazy modernizującej się Anglii, która uczy się odrzucać pojęcie klasy i odziedziczone bogactwo na rzecz demokracji i miłości. [...] Innymi słowy, filmy były strategiami odczytywania testów z XIX wieku w świetle współczesnego konfliktu politycznego i militarnego¹⁵³.

W celu zdemokratyzowania przekazu *Dumy i uprzedzenia* adaptatorzy wprowadzili zmiany do sposobu prezentowania trzech postaci (Elizabeth, Darcy’ego i Lady Catherine) oraz jednej lokalizacji: posiadłości Pemberly.

¹⁴⁸ R.P. Irvine, *Jane Austen*, London–New York 2005, s. 175.

¹⁴⁹ Benjamin DeMott poświęcił mitowi bezklasowości (w kontekście kultury amerykańskiej) książkę pt. *The Imperial Middle* (New York 1990).

¹⁵⁰ Rozwarstwienie kultury amerykańskiej w dużym stopniu związane jest z podziałem o podłożu etnicznym, niewolniczym i migracyjnym. Grupy społeczne, które dawniej należały do warstw wyzyskiwanych i nieuprzywilejowanych (np. Afroamerykanie, rdzenni Amerykanie, imigranci z krajów Azjatyckich), po dziś dzień spotykają się z systemową nierównością. Ten niezwykle szeroki temat, na którego zgłębienie nie ma tu miejsca, został poruszony m.in. w tomie *Inequality in America: Race, Poverty, and Fulfilling Democracy’s Promise* (London 2021) autorstwa Stephena M. Caliendo.

¹⁵¹ E. Belton, op. cit., s. 180.

¹⁵² *Wichrowe wzgórza* (1939), reż. William Wyler, prod. S. Goldwyn. W głównej roli męskiej, tak jak w przypadku *Dumy i uprzedzenia* (1940), wystąpił Lawrence Olivier.

¹⁵³ R. Lawson-Peebles, op. cit., s. 1.

Elizabeth w procesie przenoszenia powieści na ekran staje się pewnego rodzaju postacią-symbolom: reprezentantką demokracji, klasy średniej, egalitaryzmu, przeciwwagą dla negatywnych stereotypów na temat Brytyjczyków, jakie mogą wypełniać głowę amerykańskiego widza. Jest tą, która strąca snobistycznego, arystokratycznego Darcy'ego z piedestału pyszałkowatości i przeprowadza go do świata prawdziwych ludzi. Jak podkreśla Liora Brosh:

[...] sposób przedstawienia kobiet w filmie jest ukształtowany przez chęć przeciwstawienia się amerykańskim stereotypom na temat brytyjskiego społeczeństwa. [...] [Film stara się – A.F.] przewyciężyć stereotyp Brytyjczyków jako snobów i przedstawić Wielką Brytanię w sposób, który przemówi do amerykańskich egalitarnych ideałów [...]. Inaczej niż w powieści, miłość Darcy'ego do Elżbiety przyczynia się do arystokratycznego poparcia klas średnich i w tym sensie Elżbieta przedstawiona jest jako agentka zmian społecznych, katalizatorka postępu społecznego¹⁵⁴.

Taki sposób przedstawienia postaci Lizzy widoczny jest od samego początku filmu. Scena otwierająca, rozgrywająca się w sklepie z tkaninami, gdzie siostry Bennet wraz z matką szukają materiałów na suknie, ukazuje Elizabeth jako kobietę bystrą, zabawną i twardo stąpającą po ziemi. Pierwsze słowa, które wypowiada, są tego dowodem. Na pytanie matki skierowane do właściciela sklepu i dotyczące najnowszych trendów w modzie „Czyż brokat jedwabny nie jest bardzo często noszony?” – Elizabeth odpowiada: „Mój tak, Mamo, noszę go od trzech lat!”¹⁵⁵. Tym samym już od pierwszej wypowiedzi nie tylko urzeka widza inteligentną ripostą, ale również pokazuje, że – w przeciwieństwie do arystokratów wymieniających garderobę co sezon – nosi przez wiele lat tę samą sukienkę, jak typowa przedstawicielka klasy średniej.

Twórcy filmu zmodyfikowali również scenę odwiedzin bohaterki w Netherfield Park w taki sposób, by ukazywała ją w odpowiednim świetle. Elizabeth, tak jak to było w powieści, idzie trzy mile, by odwiedzić siostrę, która z powodu przeziębnienia przebywa w wynajmowanej posiadłości pana Bingleya i nie może wrócić do domu. W książce Austen przeczytać można jedynie krótką wzmiankę o tym, że siostry pana Bingleya negatywnie oceniły odbytą przez nią wędrowkę¹⁵⁶. Na potrzeby filmu dodano w tej scenie krótką wymianę zdań, która stała się równocześnie okazją do przemycenia treści ideologicznych w odniesieniu do głównej bohaterki. Panna Bingley¹⁵⁷ zauważa jej ubrudzoną błotem sukienkę i z pogardą wypowiada komentarz do pana Darcy'ego, że „wygląda na to, iż faktycznie przyszła pieszo”. Panienka

¹⁵⁴ L. Brosh, *Consuming Women: „Pride and Prejudice” and „Wuthering Heights”*, [w:] L. Brosh, *Screening Novel Women. From British Domestic Fiction to Film*, Basingstoke 2008, s. 22.

¹⁵⁵ Ang. „Isn't silk brocade being very much worn? – Mine is, Mama. It's been worn for three years”.

¹⁵⁶ „Wprowadzono ją do pokoju, gdzie zebrani byli wszyscy oprócz Jane. Zjawienie się Elżbiety było dla nich niespodzianką. Pani Hurst i panna Bingley wprost uwierzyć nie mogły, by ktoś tak szybko przeszedł trzy mile piechotą sam i po takim błocie. Elżbieta była pewna, że mają jej to za złe”. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 31.

¹⁵⁷ W filmie postaci dwóch siostr zostały połączone w jedną, nie pojawia się w ogóle pani Hurst.

Bennet reaguje słowami: „Konie były potrzebne w folwarku”¹⁵⁸. Wypowiedź tę Lawson-Peebles odczytuje jako „mającą na celu odwołanie się do agrarnych tradycji wielu Amerykanów”¹⁵⁹, w czym może być dużo prawdy.

Warto także zwrócić uwagę na choreografię tej sceny. Rozmowa rozgrywa się w holu Netherfield Park: z jednej strony widać drzwi wejściowe, z drugiej zaś wysokie, eleganckie schody. Elizabeth zostaje wprowadzona przez pana Bingleya z podwórza, po czym zatrzymują się u stóp schodów, gdzie wypowiada się kluczową część dialogów. Panna Bingley pojawia się na najwyższych stopniach i schodzi, aby dołączyć na parterze do brata i jego gościa. W czasie wymiany zdań pojawia się pan Darcy, który zbliża się do zebranych, wyszedłszy z jednego z pomieszczeń na parterze. Tym samym pojawia się wyraźny wizualny podział na osi wertykalnej: panna Bingley, która w filmie stanowi uosobienie snobizmu, oziębłości arystokracji i pyszałkowatości, ukazana jest – dosłownie – jako usytuowana na drabinie społecznej wyżej od Elizabeth i schodząc po schodach, musi się zniżyć, aby porozmawiać z główną bohaterką. Z kolei panowie Bingley i Darcy, którzy okażą się później dużo bardziej otwarci w stosunku do klasy średniej (a nawet wezmą sobie za żony kobiety, które zdają się ją reprezentować) od początku tej sceny poruszają się na tym samym poziomie co Elizabeth i obdarzając ją zainteresowaniem, wykonują wobec niej przychylnie gesty (pan Bingley wprowadza ją do swojego domu, a pan Darcy staje po jej stronie, gdy dziewczyna zostaje skrytykowana przez siostrę gospodarza).

Również scena łucznictwa, o której była mowa w kontekście ikonografii wojennej, ma wpływ na odbiór Elizabeth jako symbolu demokratycznego społeczeństwa. Epizod ten (stworzony na potrzeby filmu) rozgrywa się w czasie zorganizowanego przez pana Bingleya przyjęcia ogrodowego, zastępującego opisywany w powieści bal w Netherfield. Pan Darcy, w chwilę po uratowaniu panny Bennet od natrętnego towarzystwa pana Collinsa, proponuje jej współzawodnictwo w strzelaniu z łuku. Nie szczędząc słów, zaczyna szczegółowo objaśniać jej zasady posługiwania się łukiem, czego bohaterka wysłuchuje z lekkim rozbawieniem. Po chwili jej reakcja okazuje się w pełni zrozumiała: panu Darcy udaje się zaledwie trafić do celu, podczas gdy wszystkie trzy strzały Elizabeth lądują w samym środku tarczy. Zmieszany takim obrotem spraw, Darcy przeprosza Elizabeth za to, że potraktował ją protekcyjnie, i przyznaje, że dostał nauczkę. Następuje kolejna, dowcipna i przyjacielska wymiana zdań, po czym do sceny włącza się panna Bingley, która zaniepokojona intymnością i serdecznością relacji głównej pary postanawia zakłócić ich rozmowę. Arystokratka przypomina panu

¹⁵⁸ Ang. „The horses were needed at the farm”.

¹⁵⁹ R. Lawson-Peebles, op. cit., s. 10.

Darcy'emu, że obiecał nauczyć ją strzelania, na co ten odpowiada: „Koniec z instruktażem dla młodych kobiet. To one udzielają instrukcji mnie”¹⁶⁰. Nastrój sceny ulega zmianie, gdy Elizabeth decyduje się na konfrontację z Darcym odnośnie do tego, jak potraktował on pana Wickhama. Nie uzyskawszy od niego wyczerpującej odpowiedzi, Elizabeth trwa w zamyśleniu. Gdy Darcy idzie pozbierać strzały, zjawia się panna Bingley i nieproszona wypowiada opinię na temat Wickhama. Z charakterystyczną dla siebie oziębłością i wyniosłością informuje pannę Bennet, że nie powinno się ufać słowu pana Wickhama, który wszem wobec i każdemu z osobna rozgłasza, że został źle potraktowany przez pana Darcy'ego, ponieważ nie można spodziewać się zbyt wiele po mężczyźnie tak niskiego pochodzenia. Lizzy odpowiada jej na to: „Powiem Pani, czego dokładnie się spodziewam. Życzliwości, honoru, szczodrości, prawdomówności. I dodałabym, że dokładnie tego samego oczekuję od osób wysokiego pochodzenia”. Po chwili Elizabeth odchodzi, a panna Bingley po raz kolejny krytykuje jej styl bycia i pyta Darcy'ego, co ten sądzi o panie Bennet. Darcy odpowiada: „Uważam, że radzi sobie znakomicie z łukiem i strzałami”¹⁶¹, lecz jego mina zdradza, że nie myśli jedynie o sporcie. Jak twierdzi Brosh: „Elizabeth [...] jest bohaterką klas średnich, kobietą, która demokratyzuje dumnych arystokratów. Dlatego film przedstawia ją jako silną, dowcipną i zdecydowaną. [...] Elizabeth udziela Darcy'emu lekcji demokracji [...]”¹⁶².

Tak więc lekcja łucznictwa – oprócz narzucających się wizualnych nawiązań do strzał amora – może być odczytana jako lekcja egalitaryzmu i przełomowy moment, w którym po raz pierwszy pan Darcy zaczyna wątpić w słuszność swoich poglądów. Fakt, że w czasie tej krótkiej sceny przechodzi od podejścia protekcyjnego do postawy niemalże pokornej, a później odrzuca względy panny Bingley, stanowi dowód jego pozytywnej metamorfozy. Bardzo wyraźnie widać tu zarysowaną już w pierwszych minutach filmu dychotomię panien Bingley i Bennet: jednej reprezentującej podziały klasowe, elitarność, snobizm i arystokratyczne uprzedzenia, drugiej będącej uosobieniem egalitaryzmu, solidarności, demokratyczności i klasy średniej. Linda A. Robinson ma rację, mówiąc, że „dobrze znana egalitarna wymowa tego filmu (wyobrażenie jego bohaterów jako personifikacji amerykańskich ideałów demokratycznych) jest nieodłącznym elementem autorskiego stylu wytwórni MGM”¹⁶³.

Innym wydarzeniem, ważnym z uwagi na demokratyzację postaci, jest filmowy bal u Lucasów, podczas którego rozgrywa się istotna scena, jedna z najbardziej znanych w

¹⁶⁰ Ang. „No more instructions to young ladies. They give instructions to me”.

¹⁶¹ Ang. „I think she handles a bow and arrow superbly”.

¹⁶² L. Brosh, op. cit., s. 22-23.

¹⁶³ L.A. Robinson, *Crinolines and Pantaloons: What MGM's Switch in Time Did to Pride and Prejudice (1940)*, „Adaptation” 2013, t. 6, nr 3 (grudzień), s. 299.

twórczości Austen. W pierwowzorze literackim chodzi o potańcówkę w Meryton, kiedy to pan Darcy w niegrzeczny sposób odrzuca sugestię poproszenia do tańca Elizabeth i tym samym mocno zraża ją do siebie. W filmie Leonarda rzeczony bal stanowi syntezę dwóch różnych spotkań towarzyskich¹⁶⁴, w związku z czym rozgrywające się na nim wydarzenia zaburzają nieco chronologię epizodów znanych z powieści. Scena, o której mowa, rozgrywa się chwilę po tym, jak pan Bingley po raz pierwszy tańczył z Jane. Podchodzi do pana Darcy’ego i jako przyjaciel pyta go, czemu on, zamiast tańczyć, spaceruje samotnie. Ten odpowiada, że przyczyną jest to, że panna Bingley jest niedostępna, a nie ma żadnej innej partnerki, z którą taniec nie byłby dlań istną karą. Elizabeth i Charlotte, niewidoczne dla obu kawalerów, przysłuchują się ich rozmowie. Pan Bingley zwraca uwagę na to, że na sali pełno jest pięknych dziewcząt, lecz Darcy nie zgadza się z nim i podkreśla, że jedyną piękną panną jest Jane, ale ta jest już zajęta przez samego Bingleya. Końcówka ich dialogu stanowi znaczące przekształcenie w stosunku do oryginału literackiego¹⁶⁵:

BINGLEY:	Tak, czyż nie jest śliczna? Ale jest jeszcze jej siostra, Panna Elizabeth. Mówią o niej, że ma błyskotliwe poczucie humoru.	<i>Yes, isn't she lovely? There's her sister, Miss Elizabeth. They say she has a lively wit.</i>
DARCY:	Prowincjonalna młoda dama o błyskotliwym dowcipie. Niech niebiosa nas chronią! I jeszcze ta jej matka...	<i>Provincial young lady with a lively wit. Heaven, preserve us. And there's that mother of hers.</i>
BINGLEY:	To nie z matką musisz tańczyć, Darcy, tylko z córką. Jest czarująca!	<i>It's not the mother you have to dance with, Darcy, it's the daughter. She is charming!</i>
DARCY:	Tak, wygląda dość znośnie. Ale nie jestem dziś w humorze, żeby poświęcać uwagę bawiącym się klasom średnim.	<i>Yes, she looks tolerable enough. But I'm in no humor tonight to give consequence to middle classes at play.</i>

Ten sam dialog w powieści jest znacznie krótszy, a panowie Bingley i Darcy podają w nim inne argumenty *pro* i *contra* tańcowi z Lizzy:

„– To najpiękniejsza istota, jaką widziałem w życiu. Ale jest tu jedna z jej siostr – siedzi niedaleko ciebie – bardzo ładna i, wydaje mi się, równie miła. Pozwól mi poprosić moją partnerkę, by cię jej przedstawiła. – O której mówisz? – zapytał Darcy i odwracając się, popatrzył przez chwilę na Elżbietę, lecz poczuwszy jej wzrok, zwrócił się chłodno do przyjaciela: – Zupełnie znośna, ale nie na tyle ładna, bym ja miał się o nią pokusić. Nie jestem ponadto w nastroju, by

Oh! she is the most beautiful creature I ever beheld! But there is one of her sisters sitting down just behind you, who is very pretty, and I dare say very agreeable. Do let me ask my partner to introduce you.”
 „Which do you mean?” and turning round, he looked for a moment at Elizabeth, till catching her eye, he withdrew his own and coldly said, „She is tolerable; but not handsome enough to tempt me; and I am in

¹⁶⁴ Jest to połączenie pierwszego chronologicznie balu (w Maryton) i drugiego (w Netherfield Park), podczas gdy ten drugi bal zostaje dodatkowo zastąpiony przez przyjęcie ogrodowe, pojawiające się w dalszej części filmu.

¹⁶⁵ Omawiany fragment dialogu, a nawet cała scena, różni się także zasadniczo od treści sztuki teatralnej Jerome, na którą powoływali się twórcy filmu. W sztuce broadwayowskiej Darcy zapytany o to, czy nie tańczy, ponieważż żadna panna na balu mu się nie podoba, oznajmia, że wszystkie dziewczęta są niebywale piękne. Gdy Bingley sugeruje mu, że być może powinien poprosić do tańca Elizabeth, ten przez krótką chwilę się wzbrania (za powód niechęci podając to, że panna jest „nieprzyjemna”), po czym jednak decyduje się poprosić ją do tańca – bez potrzeby dalszego namawiania. H. Jerome, op. cit., s. 35-36.

oddawać sprawiedliwość damom wzgardzonym przez innych¹⁶⁶.

no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men¹⁶⁷.

Modyfikacje, które wprowadzili scenarzyści, adaptując ten fragment powieści, wpływają na odbiór postaci Darcy'ego przez widza i pogłębiają skojarzenie Elizabeth z egalitaryzmem i klasą średnią.

Po pierwsze, w książce podkreślone jest to, że Lizzy jest dziewczyną piękną i miłą, co ma stanowić jej główne zalety w oczach Bingleya, lecz w wersji filmowej wyakcentowane zostają jej intelekt, poczucie humoru i urok. Taka zmiana mogła wiązać się z podążaniem za konwencją gatunkową *screwball comedy*, która lubowała się w ukazywaniu postaci kobiecych jako bystrych, czarujących i zabawnych, ale równie dobrze mogła wynikać z chęci ukazania Elizabeth w świetle odpowiednim dla współczesnego widza. Podczas gdy damy należące do klasy wyższej, przynajmniej w wyobraźni amerykańskiego odbiorcy, mogłyby pozwolić sobie na to, by jedynie pięknie wyglądać, kobiety z klas niższych potrzebowały inteligencji, sprytu i innych zalet niezwiązanych z ich aparycją, aby poradzić sobie w życiu – zarówno na rynku matrymonialnym, jak i w pracy. Istotne jest też to, że scenarzyści dodali w powyższym dialogu wzmiankę o matce głównej bohaterki (o której nie ma mowy w oryginalnym fragmencie powieści). Doszukać się tu można nawiązania do opisywanego już wcześniej utopijnego obrazu zjednoczonej rodziny; obrażając matkę Elizabeth, bohater w domyśle obraża także samą dziewczynę, ponieważ wszyscy członkowie rodziny Bennetów stanowią całość i identyfikują się ze sobą. W powieści taka kąśliwa uwaga nie miałaby racji bytu, ponieważ Lizzy potępia swoją matkę i wstydzi się jej; *de facto* zgodziłaby się w ten sposób z negatywną opinią Darcy'ego.

Najważniejsza modyfikacja pojawia się jednak w ostatnim zdaniu zacytowanego dialogu. W momencie, kiedy powieściowy Darcy nie jest w nastroju, aby „oddawać sprawiedliwość damom wzgardzonym przez innych”; główny bohater filmu nie chce tracić czasu na „zabawianie klasy średniej”. Jak trafnie podkreśla Nora Stovel, to drobne przekształcenie ma za zadanie „podkreślenie konfliktu klasowego”¹⁶⁸. W podobny sposób wypowiada się na ten temat Lawson-Peebles, który również zgadza się co do tego, że uwidoczniono tu problemem podziału klasowego, a zmianę tę twórcy filmu wprowadzili ze względu na amerykańską publiczność¹⁶⁹.

¹⁶⁶ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 13.

¹⁶⁷ J. Austen, *Pride and Prejudice*, op. cit., s. 12.

¹⁶⁸ N. Stovel, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

¹⁶⁹ R. Lawson-Peebles, op. cit., s. 11.

Właśnie miłość staje się rozwiązaniem tego problemu, ostatecznym połączeniem dwóch różnych grup. Jak podkreśla Brosh, „[...] jego małżeństwo z Elizabeth pod koniec filmu pokazuje, że [Darcy – A.F.] zaakceptował klasę średnią, którą wcześniej odrzucał. [...] [Małżeństwa jego i Bingleya – A.F.] symbolizują demokratyzację klas wyższych w Wielkiej Brytanii”¹⁷⁰. Proces ciągłego podkreślania dysharmonii pomiędzy Darcym, Bingleyem i ich rodzinami a mieszkańcami Meryton zatacza pełen krąg, aż różnice okazują się nie mieć znaczenia. Jak podsumowuje Ellen Belton, „bariera pomiędzy klasami została wzniesiona tylko po to, by potem ją pokonać”¹⁷¹.

Warto pamiętać, że w powieści pomiędzy Elizabeth a Darcym nie istniała przepaść klasowa – wbrew temu, co mogłoby wydawać się dzisiejszemu czytelnikowi Austen, nieznającemu realiów epoki regencji¹⁷². Mimo widocznej rozbieżności w wysokości przychodów (ten pierwszy zarabiał dwa tysiące funtów rocznie, ten drugi – dziesięć tysięcy), pan Bennet i pan Darcy byli gentelmanami i należeli do tej samej klasy społecznej (szlachty, a konkretnie ziemiaństwa). Co prawda pani Bennet należała do klasy niższej (była córką prawnika), ale pan Bennet, biorąc ją za żonę, godził się na mezalians; niemniej jednak status jego córek wynikał z jego wysokiego urodzenia, a nie z niższych koneksji jego żony. Elizabeth wspomina o tym pod koniec powieści, gdy w czasie polemiki z lady Catherine podkreśla, że pan Darcy jest gentelmanem, a ona córką dżentelmena. Jak pisze Belton:

Choć w powieści Elżbieta z dumą twierdzi, że [...] jest równa Darcy’emu, film wytwórni MGM początkowo wypukła społeczną przepaść między nimi. W książce Austen odmowa Darcy’ego, by poprosić Elizabeth do tańca na balu, jest wyjaśniona w kategoriach jej niskiej atrakcyjności fizycznej i braku osobistego znaczenia [...]. [W filmie – A.F.] waga odmowy Darcy’ego została skutecznie przeniesiona z jego oceny osobistych cech Elizabeth na jej pochodzenie społeczne¹⁷³.

Jest to ciekawy zabieg ze strony filmowców, ponieważ podkreślają oni „przepaść” klasową pomiędzy bohaterami, ale robią to po to, by docelowo ujawnić, że tak naprawdę tej „przepaści” nie ma, a przynajmniej nie dotyczy ona spraw, które są naprawdę istotne, takich jak miłość. Jak

¹⁷⁰ L. Brosh, op. cit., s. 22.

¹⁷¹ E. Belton, op. cit., s. 180.

¹⁷² Jedyne mezalians, który można zaobserwować zarówno w filmie, jak i powieści, to związek Bingleya i Jane. I to nie dżentelmen jest w tym przypadku wyżej postawioną osobą. Mimo całego swojego bogactwa, kawaler reprezentuje niższy stopień drabiny społecznej niż jego ukochana: nie należy jeszcze do ziemiaństwa, ponieważ jego ojciec, który zbił fortunę, parając się handlem, nie doczekał się jednak własnej ziemi. Jego syn i siostry to dopiero pierwsze pokolenie, które nie musi zarabiać na życie pracą, a odwiedziny w Maryton i wynajem Netherfield Park to pierwsze kroki w stronę zakupu własnej ziemi i przynależności do wyższej klasy społecznej. Gdy spojrzysz się na to zagadnienie z tego punktu widzenia, to pan Bingley nie różni się pod względem statusu społecznego od państwa Gardiner i pani Bennet, zanim wzięła ona ślub z panem Bennetem (wychodząc za niego za mąż, dostąpiła awansu społecznego).

¹⁷³ E. Belton, op. cit., s. 180.

określiła to zjawisko Linda V. Troost, odwołując się do terminologii saperskiej, „problem klasowy zostaje [...] rozbrojony”¹⁷⁴.

Carol M. Dole, pisząc o adaptacjach prozy Austen, twierdzi, że „[...] dla filmowca niemożliwe jest oddzielenie wątku zalotów i związanego z nim samookreślenia się od zagadnienia klasy”¹⁷⁵, choć możliwe jest zastosowanie różnych strategii adaptatorskich w jego ukazywaniu. Badaczka zwraca uwagę na wyraźną różnicę w sposobie poruszania tego wątku przez twórców filmowych po dwóch stronach Atlantyku:

Ostatnie adaptacje filmowe powieści Jane Austen różnią się od siebie podejściem do kwestii klasowych, które dość ściśle koresponduje z narodowością ich twórców. Brytyjskie produkcje w jak najbardziej krytyczny sposób przyglądają się klasowości, podczas gdy mainstreamowe filmy amerykańskie z pozoru wysmiewają klasowy snobizm, ale na głębszym poziomie utrwalają podziały klasowe¹⁷⁶.

Sposób prezentowania miłości Lizzy i pana Darcy’ego w adaptacji z 1940 roku zdaje się potwierdzać tę tezę. Zgodnie z zaproponowanym przez Dole amerykańskim podejściem do ukazywania podziału klasowego, Darcy (tak jak większość przedstawicieli klasy wyższej – np. pan Bingley czy Lady Catherine) przedstawiony jest w dobrotliwy sposób, nawet jeżeli nieobca mu jest pewna doza snobizmu czy tytułowej dumy. Pomiędzy nim a jego przyszłą żoną (przynajmniej w teorii) istnieje różnica klasowa, ale okazuje się ona niczym ważnym w porównaniu ze zgodnością ich charakterów i inteligencji.

Choć w warstwie dialogowej nieustannie podkreślane jest to, jak bogaty jest pan Darcy, twórcy filmu pozostawiają jego zamożność w sferze wyobrażeń widza i nie uwydatniają jej materialnymi przejawami. Bardzo znamiennej modyfikacją w stosunku do literackiego pierwowzoru jest usunięcie z filmu wątku odwiedzin Lizzy i państwa Gardiner w posiadłości Pemberly¹⁷⁷. Wizyta w domostwie pana Darcy’ego stanowi newralgiczny punkt w powieści

¹⁷⁴ L.V. Troost, op. cit., s. 77.

¹⁷⁵ C.M. Dole, op. cit., s. 60.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 60.

¹⁷⁷ W pierwowzorze literackim odwiedziny w posiadłości Pemberly wiązały się z bardzo modną i popularną w czasach Austen turystyką wewnątrzkrajową. Jak już wspomniano, za życia pisarki Anglia niemalże bez przerwy uwikłana była w konflikty zbrojne, co uniemożliwiało – odbywane dawniej na dużą skalę i z wielką ochotą – podróże „na kontynent”. W związku z tym Anglicy zaczęli poznawać własny kraj, zarówno uroki dzikiej natury, jak i piękne rezydencje; taki rodzaj absorpcji zabytków był szczególnie charakterystyczny dla przedstawicieli klasy średniej (do której należeli m.in. powieściowcy Gardinerowie). Film Leonarda, pomijając wątek podróży, stracił szansę na wykorzystanie go w sposób propagandowy. Jak pisze Ellington: „[...] wielkie domy i tereny takie jak Pemberley były tak zaprojektowane, by wzbudzać w widzach pożądanie. Malarstwo krajobrazowe, przewodniki turystyczne i turystyka krajowa współdziałały ze sobą, aby uczynić «skrawki prywatnej ziemi dostępnymi – i w pewnym sensie możliwymi do posiadania – dla odbiorców, często należących do klasy średniej» [...]. Wizualne «konsumowanie» domów i ziem arystokracji, któremu oddawała się klasa średnia, przypominało symboliczną formę własności; ogromne bogactwa Blenheim czy Chatsworth nigdy (poza powieściami) nie stałyby się własnością klasy średniej, ale pozwalały jej nacieszyć się nimi jako terenami rekreacyjnymi. Można było włączyć budowlę, porozmawiać z gosposią i zabrać ze sobą namiastkę tego wspaniałego domostwa w formie przewodnika lub ryciny. Turystyka domowa i otwarcie wielkich posiadłości dla publiczności zbiegły się w czasie ze wzrostem znaczenia klasy średniej jako siły ekonomicznej i politycznej w społeczeństwie brytyjskim; z ideologicznego punktu widzenia turystyka domowa wzmocniła władzę arystokracji, uwydatniając różnice między

Austen. Do tego momentu uczucia Elizabeth do Darcy'ego były albo jednoznacznie negatywne, albo – w najlepszym razie – mieszane. Bohaterka przeczytała już napisany przez niego list i zrozumiała złożoność sytuacji, którą dotychczas chciała postrzegać w czarno-białych barwach. Darcy zdążył się jej oświadczyć, a ona odrzucić jego propozycję. Gdy wraz z wujostwem trafia do Pemberly i zwiedza je jak turystka (nie spodziewając się spotkać tam pana domu), następuje przemiana, a jej serce zaczyna się otwierać na odrzuconego adoratora. Po tym, jak bohaterka ma sposobność zaobserwować Darcy'ego w jego własnym domu, gdzie nieskrępowany może on zaprezentować swoją prawdziwą naturę, Lizzy zaczyna powątpiewać w słuszność decyzji o odrzuceniu jego oświadczeń. Darcy traktuje z wielkim szacunkiem swoją służbę, miłością obdarza swą siostrę, Georginę, a do państwa Gardiner odnosi się jak do równych sobie, choć należą oni do niższego stanu i muszą zarabiać na życie pracą. Po pobycie w Pemberly związek Lizzy i Darcy'ego nabiera rozpędu i kończy się na ślubnym kobiercu. W filmie posiadłość nie pojawia się jednak w ani jednej scenie, nie ma też – jak już wiadomo – wzmianki o podróży Elizabeth i Gardinerów. Nawet w napisach początkowych, kiedy wymieniania jest obsada wraz z przypisanymi im domostwami (ukazanymi w formie szkicu ozdabiającego planszę), pan Darcy zostaje dopisany do listy domowników Netherfield Park, o Pemberly zaś ani widu, ani słychu¹⁷⁸. Lawson-Peebles analizuje decyzję o usunięciu posiadłości w kontekście demokratyzacji postaci Darcy'ego:

Kiedy w powieści Lizzie po raz pierwszy ogląda posiadłość Darcy'ego, [...] jej stosunek do niego znacznie się zmienia. [...] Jest to centralny punkt stanowiska moralnego Austen, łączący ekonomię, estetykę i emocje. W filmie Lizzy nigdy nie odwiedza Pemberley, a to oznacza, że ma przed sobą dłuższą drogę, ponieważ zakochuje się w Darcym dla niego samego, a nie dla wartości moralnych, jakie [pośrednio – A.F.] prezentuje jego posiadłość. Nie oznacza to, że amerykańska publiczność pozostałaby nieczuła na możliwość posiadania takiej nieruchomości. Chodzi o to, że idea moralności powiązanej z posiadłością Darcy'ego byłaby dla niej tak samo niezrozumiała, jak nie do przyjęcia jest w jej oczach jego filmowy komentarz dotyczący klasy średniej¹⁷⁹.

Choć małżeństwo Elizabeth i pana Darcy'ego można by uznać za niewątpliwy awans społeczny dla nieposażnej panny, Lawson-Peebles rzuca na nie inne światło. Twierdzi, że „[...] Darcy, żeniąc się z Lizzy, staje się przedstawicielem klasy średniej”, ponieważ w świecie powieści

klasami i eksponując bogactwo przodków. [...] turystyka domowa posiadała jednak potencjał wywrotowy «z powodu wystawiania tych wytworów na głodne, być może pożądlive lub pełne urazy spojrzenia innych osób; [...] prawdopodobnie podsyciała w ten sposób poczucie wywłaszczenia i wyobcowania» [...]”. H.E. Ellington, op. cit., s. 103-104.

¹⁷⁸ Plansze początkowe dzielą postacie na cztery grupy: (i) mieszkańców wioski Meryton (do grupy tej należeli, o dziwo, jedynie dwaj żołnierze – panowie Wickham i Denny – oraz Lucasowie i pani Phillips), (ii) mieszkańców posiadłości Longbourn (Bennetowie), wynajmujących (iii) Netherfield (pan Bingley z siostrą i pan Darcy) i (iv) rezydujący w Rosings (lady Catherine z córką oraz Collinsonowie). Każda z plansz została ozdobiona szkicem przedstawiającym odpowiednie domostwa i uliczkę w wiosce. Nieobecność Pemberly jest zatem zauważalna, zanim jeszcze rozpoczyna się akcja filmu.

¹⁷⁹ R. Lawson-Peebles, op. cit., s. 11.

Austen „tylko biedaków stać na namiętność”¹⁸⁰. Zdaniem Lawson-Peebles „w Ameryce 1940 roku każdy powinien móc sobie na nią pozwolić”¹⁸¹, przez co po raz kolejny zostaje podkreślony wpływ potrzeb i oczekiwań widzów na powstawanie adaptacji Leonarda. Szczęśliwe zakończenie filmu nie wiąże się więc z dołączeniem Elizabeth do grona arystokratek, lecz – Darcy’ego do klasy średniej.

Nie inaczej odbiera to Ellen Belton, przekonując, że usunięcie Pemberly z fabuły filmu należy odczytywać jako bardzo świadomy zabieg, który pomaga wykreować przychylny wizerunek Darcy’ego jako przedstawiciela klasy wyższej. I tak

zredukowanie Pemberly do pozaekranowego punktu odniesienia dystansuje Darcy’ego od skojarzeń z pompatyczną manifestacją bogactwa i władzy, które mogłyby być niesmaczne dla widowni z 1940 roku. Chociaż bogactwo Darcy’ego jest ważnym punktem fabuły filmu, nie jest ono widoczne. Wielkie rezydencje, które rzeczywiście można zobaczyć, to Netherfield i Rosings, aczkolwiek jest też jedna scena w sali bilardowej – przypuszczalnie – londyńskiego domu Darcy’ego. Efektem tego jest przeniesienie najgorszych zachowań przedstawicieli klasy wyższej na innych bohaterów, a konkretnie na Caroline Bingley i Lady Catherine¹⁸².

Jakkolwiek większość badaczy zgadza się co do tego, że usunięcie Pemberly wiązało się z kwestią ukazywania podziału klasowego w odpowiednim świetle, H. Elisabeth Ellington proponuje inne wyjaśnienie. W jej opinii pominięcie Pemberly mogło wynikać z prostej, logicznej konsekwencji wcześniej wprowadzonych modyfikacji:

W Pemberley [...] Darcy ma okazję zabłysnąć jako gospodarz, brat i pan, zaprezentować swój dobry gust i wychowanie, pokazać Elźbiecie, że odrzucenie przez nią jego propozycji skłoniło go do zmiany, do stania się bardziej otwartym i mniej aroganckim. [...] W dokonanej przez Huxleya i Murfin adaptacji powieści Austen epizody z Pemberley nie są konieczne do domknięcia historii. Upředzenia Elizabeth wobec Darcy’ego zostały przewyciężone na długo przed rozdziałami rozgrywającymi się w Pemberley, co możemy sobie uświadomić wkrótce po scenie oświadczyn, kiedy Darcy przybywa osobiście do Longbourn, by poinformować ją o prawdziwym charakterze Wickhama. Po jego odejściu panna Bennet spogląda przez okno [...]. [...] Sceny rozgrywające się w Pemberley są niepotrzebne dla fabuły filmu [...], ponieważ Elizabeth zakochuje się w Darcym na długo przed tym, nim odwiedzi swoją przyjaciółkę, panią Collins, w Kent [...] lub nim wyruszy w podróż do Derbyshire ze swoją ciotką i wujem. Nie musi oglądać jego posiadłości ani słuchać pochwał gosposi, by zdać sobie sprawę, że była do niego upředzona; Darcy sam ją o tym przekonuje¹⁸³.

Być może logika wprowadzonych wcześniej modyfikacji pozwala na usunięcie Pemberly bez uszczerbku dla fabuły czy dramaturgii, nie da się jednak stwierdzić, czy twórcy adaptacji nie wprowadzili tych zmian właśnie po to, by uniknąć późniejszego pojawiania się posiadłości. Adaptatorzy nie kryli się z tym, że filmowa *Duma i upředzenie* miała promować bardzo pozytywny wizerunek Anglii, a bogactwo Pemberly mogłoby budzić mieszane uczucia ówczesnych amerykańskich odbiorców.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² E. Belton, op. cit., s. 182.

¹⁸³ H.E. Ellington, op. cit., s. 103.

Ostatnią istotną zmianą, która mogła mieć na celu stworzenie bardziej demokratycznego wizerunku klas wyższych jest metamorfoza postaci lady Catherine de Bourgh. Ciotka pana Darcy'ego w powieści ukazana jest jako despotyczna snobka, protekcyjna, narcystyczna i autokratyczna¹⁸⁴. Czytelnik poznaje ją, gdy podczas odwiedzin Elizabeth w domu Collinsów, cała trójka zostaje zaproszona do Rosings Park na kolację. W czasie posiłku – który stanowi okazję do tego, by Lizzy po raz kolejny znalazła się blisko pana Darcy'ego – lady Catherine wielokrotnie daje odczuć pannie Bennet, że uważa ją za gorszą od siebie i swojej rodziny. Krytykuje jej wychowanie, wykształcenie, brak edukacji udzielonej przez guwernantkę oraz obycia w szerszym towarzystwie. Elizabeth nie bierze jej uwag do serca i nie próbuje na siłę zaimponować nestorce rodu de Bourgh. Pan Darcy, będący świadkiem wymiany zdań, nie słucha negatywnych wynurzeń ciotki i jego opinia na temat Elizabeth pozostaje pochlebna. Ostatni raz lady Catherine pojawia się dopiero pod koniec powieści, kiedy nieproszona przybywa do domu Bennetów. Podejrzewa, że jej siostrzeniec planuje prosić Lizzy o rękę i chce wymusić zapewnienie dziewczyny, iż ta odrzuci jego ewentualne oświadczenia. Po raz kolejny zwraca się w arogancki i pogardliwy sposób do Elizabeth, która stanowczo zaprzecza, że odrzuci prośbę Darcy'ego. Lady Catherine znieważa pannę Bennet i nie przebijając w słowach, z wściekłością opuszcza Longbourn. Choć w ostatnim rozdziale dowiadujemy się, że z czasem pogodziła się z decyzją siostrzeńca i zaczęła nawet odwiedzać państwa Darcy w Pemberly, nie zmienia to faktu, że jest to postać jednoznacznie negatywna.

Adaptacja filmowa, w swoim dążeniu do ukazania klas wyższych w przychylnym świetle, wprowadziła znaczące zmiany w sposobie prezentowania lady Catherine de Bourgh. Po pierwsze, jej snobizm i arogancja zostały ukazane w komiczny, a nawet dobrotliwy sposób. Jak twierdzi Lawson-Peebles, opisując lady Catherine, w adaptacji „[...] zmienia się jej charakter. W miejsce austenowskiego snobizmu film przedstawia nam wilde'owską groteskę i

¹⁸⁴ W powieści opinie o lady Catherine słyszymy głównie z ust pana Collinsa, Elizabeth i pana Wickhama; przy czym ona sama nie szczędzi sobie superlatywów. Jedyne pozytywne słowa na jej temat, które wypowiada ktoś inny – pan Collins – zdają się nie tyle ukazywać wielką damę w jak najlepszym świetle, ile wzmocnić negatywną ocenę czytelnika na jej temat. Proboszcz jest w końcu postacią komiczną, a nawet groteskową; i większość słów padających z jego ust okazuje się czczą gadaniną, niewartą słuchania. Już w pierwszej połowie opowieści, zanim Elizabeth spotka na żywo słynną arystokratkę, powątpiewa ona w słusność pozytywnej opinii jej kuzyna na temat lady Catherine: „– Pan Collins – rzekła – wysoko ceni zarówno Lady Katarzynę, jak i jej córkę, a jednak pewne szczegóły, o których opowiadał, każą mi podejrzewać, iż wdzięczność go zaślepiła. Moim zdaniem, to kobieta zarozumiała i arogancka, chociaż jest jego patronką.

– Sądzę, że posiada obie te wady, i to w dużym stopniu – odparł Wickham. – Nie widziałem jej już wiele lat, lecz pamiętam dobrze, iż nigdy jej nie lubiłem, gdyż miała objęcie impertynenckie i despotyczne. Cieszyła się reputacją kobiety niezwykle mądrej, przypuszczam jednak, iż część tych zalet przypisać należy pozycji towarzyskiej i fortunie, część jej apodyktycznemu zachowaniu, a resztę dumie jej siostrzeńca, który uważa, iż każdy z jego krewnych powinien się odznaczać wybitnym umysłem. Elżbieta uznała, iż ocena ta jest bardzo rozsądna”. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 74.

portretuje lady Catherine tak, jakby była lady Bracknell¹⁸⁵. Każde jej pojawienie się na ekranie wiąże się z humorystycznymi monologami i potyczkami słownymi, w których ciotka Darcy'ego mówi wiele niedorzecznych rzeczy, zachowując przy tym poważną i przesadnie pyszałkową minę. Nie zauważa licznych momentów, w których robi z siebie pośmiewisko, a widz może poczuć się zaproszony do dworowania sobie wraz z Elizabeth z wypowiedzianych przez nią słów. Reakcje Lizzy na tyrady nestorki pokazywane są w bliskich planach, a ironiczny uśmieszek często ukazuje się na jej twarzy. Postać lady Catherine wiąże się także bezpośrednio z pojawianiem się w filmie humoru slapstickowego. Na przykład wtedy, gdy zjawia się ona pod koniec filmu w domu Bennetów, aby porozmawiać z Lizzy o swoim siostrzeńcu; samo jej wejście do pokoju i próba usadowienia się w fotelu obfituje w gagi i humor sytuacyjny. Najpierw zostaje zapowiedziana dźwiękami pompatycznej (przypominającej niemalże fanfary) niediegetycznej muzyki, która zmienia się w prześmiewczą melodyjkę, gdy tylko lady Catherine, głośno stukając butami, których dźwięk wyraźnie odcina się od innych odgłosów, pojawia się na ekranie. Podchodzi do niej pan Collins i wita ją słowami „Cóż za zaszczyt dla tego skromnego domu!”, na co bohaterka odpowiada (zachowując przy tym komicznie poważną minę): „Żaden zaszczyt nie był zamierzony”¹⁸⁶. Próbując zasiąść w fotelu znajduje na nim klatkę z papugą, która przeraźliwie skrzecząc, akcentuje ruchy nestorki. Gdy lady Catherine próbuje podejść do drugiego fotela, natrafia na potłuczone naczynia, które wydają głośny brzęk. Zasiadłszy na nowo wybranym miejscu, ze zdziwieniem odkrywa, że pod poduszką pozostawiono pozytywkę, która poruszona tuszą arystokratki zaczyna grać skoczną melodyjkę. I grałaby ją zapewne dłużej, gdyby nie niespieszna interwencja Lydii. Skuteczna w wydaniu ciotki Darcy'ego okaże się dopiero trzecia próba znalezienia sobie miejsca, ale komediowość sceny jeszcze się nie skończyła, gdyż właśnie pani Bennet swą szeroką suknią przewraca stoliczek. Dopiero po tym humorystycznym wstępie – oczywiście niemającym pierwowzoru w powieści Austen – następuje scena rozmowy pomiędzy lady Catherine a Elizabeth.

Właśnie w czasie tej wymiany zdań uwidacznia się znacznie głębsza przemiana postaci arystokratki. Choć rozmowa pomiędzy kobietami rozpoczyna się w podobny sposób jak w powieści, bardzo szybko okazuje się, że scena została napisana specjalnie do filmu; co najwyżej okraszono ją cytatami znanymi z Austen. Lady Catherine zaczyna znaną z książki kwestią: despotycznym tonem kieruje do Lizzy pytanie o to, czy nieprawdopodobne plotki dotyczące jej

¹⁸⁵ R. Lawson-Peebles, op. cit., s. 11. Lady Bracknell to drugoplanowa postać w sztuce Oscara Wilde'a *Bądźmy poważni na serio* (z 1895 roku).

¹⁸⁶ Ang. „– What an honor for this humble house. –No honor was intended”.

zaręczyn z Darcym są prawdziwe. Panna Bennet odpowiada, nadal zgodnie z wymową powieści, że skoro to takie nieprawdopodobne, to czemu lady Catherine odbyła tak daleką podróż. Chciała się jedynie o tym przekonać? Od tego momentu zaobserwować można, na jak duże zmiany zdecydowali się twórcy filmu, opracowując oryginalny fragment dialogu:

LADY CATHERINE:	Czy mój siostrzeniec złożył ci propozycję małżeństwa?	<i>Has my nephew made you an offer of marriage?</i>
ELIZABETH:	Uznała Pani, że to niemożliwe.	<i>You've declared that to be impossible.</i>
LADY CATHERINE:	Niemożliwe? Mam władzę, by to uniemożliwić. Czy wiesz, że jako powiernik majątku mojej siostry mogę pozbawić pana Darcy'ego każdego szylinga, który posiada? A gdyby ożenił się wbrew mojej woli, nie zaważałbym się przed skorzystaniem z mojej władzy. Co masz teraz do powiedzenia?	<i>Impossible? I have the power to make it impossible. Are you aware that as trustee of my sister's estate I can strip Mr. Darcy of every shilling he has? And if he were to marry against my wishes I should not hesitate in carrying out my power. Now what have you to say?</i>
ELIZABETH:	Zupełnie nic. Nie interesuje mnie to, co nie jest moją sprawą.	<i>Nothing whatever. I take no interest in matters that are none of my business.</i>
LADY CATHERINE:	Śmiałe słowa, moja dziewczyno, śmiałe słowa. Ale pamiętaj o tym: wyjdź za niego, a będziesz biedna.	<i>Bold words, my girl, bold words. But remember this: marry him and you will be poor.</i>
ELIZABETH:	To nie byłaby dla mnie żadna nowość, lady Catherine.	<i>That would be no novelty for me, Lady Catherine.</i>

Pierwszą rzucającą się w oczy zmianą w stosunku do pierwowzoru jest pojawienie się groźby, w myśl której Lady Catherine planowała odciąć swojego siostrzeńca od funduszy, jeżeli nie postąpi on zgodnie z jej wolą; jak celnie określił to Bluestone, arystokratka „[...] w tajemniczy sposób zyskuje władzę nad portmonetką Darcy'ego”¹⁸⁷. To, czy bohaterka rzeczywiście ma aż taką moc, czy tylko się przechwała, nigdy nie zostanie wyjaśnione. Groźba bowiem się nie spełni; była jedynie testem na miłość Elizabeth i jej motywacje. Chodziło też o to, aby Lizzy wypadła dobrze w oczach widzów: panna Bennet ani nie boi się przyszłej biedy, ani nie wstydzi tej, która jest już jej udziałem. Jak pisze Marie N. Sørbo, poruszając temat prawdziwych intencji lady Catherine:

Okazuje się, że pozorny wróg ma złote serce: wyrażany przez lady Catherine sprzeciw wobec związku Elizabeth i Darcy'ego był tylko grą, którą dama ta podjęła, aby sprawdzić autentyczność uczuć Elizabeth. Podczas gdy u Austen lady Catherine jest dominującą snobką, która zatruwa ich szczęście na długi czas po ślubie, u Leonarda jej osoba nagle staje się czuła i troskliwa, komiczny typ surowej ciotki: w kapeluszu i z okręcającą się parasolką [...] Lady Catherine i Darcy współpracują w torowaniu drogi do jego drugich oświadczyn. Lady Catherine odgrywa rolę swatki, informując Darcy'ego o autentyczności uczuć Elżbiety do niego i zapewniając go, że jest ona dokładnie taką żoną, jakiej on potrzebuje¹⁸⁸.

Oprócz samej „groźby” dotyczącej finansów Darcy'ego, Lady Catherine działa na jego korzyść także w inny sposób, a mianowicie informuje Elizabeth o interwencji siostrzeńca po

¹⁸⁷ G. Bluestone, op. cit., s. 142.

¹⁸⁸ M.N. Sørbo, *Irony and Idyll Jane Austen's „Pride and Prejudice” and „Mansfield Park” on Screen*, Amsterdam–New York 2014, s. 84.

ucieczce Lydii i Wickhama. W powieści Lizzy dowiaduje się właśnie od swojej najmłodszej siostry, że to pan Darcy odnalazł uciekinierów i zapłacił Wickhamowi za to, by wziął ją za żonę. Lydia, choć obiecała nie zdradzić nikomu tej tajemnicy, nie dotrzymuje słowa. W filmie Leonarda to lady Catherine informuje o tym incydencie Lizzy, na co dziewczyna reaguje z wielką radością (a nie ze zmieszaniem, jak to było to w powieści). Panna Bennet, już od jakiegoś czasu pozytywnie nastawiona do pana Darcy'ego, teraz zyskuje pewność, że jest on człowiekiem szlachetnym; z kolei Darcy przekonuje się, że jeżeli Lizzy odda mu swoją rękę, nie zrobi tego dla jego majątku, lecz z miłości.

W licznych analizach filmu Leonarda rola lady Catherine porównywana była do dobrotliwej ciotki i cichego sprzymierzeńca, o czym pisała García-Periago:

[...] szokująca jest przemiana pozornego wroga (lady Catherine de Bourgh) w postać „dobrej wróżki”, swatki. Podczas gdy Austenowska lady Catherine odwiedza Lizzy, by przekonać ją do odrzucenia oświadczeń pana Darcy'ego, lady Catherine u Leonarda informuje pana Darcy'ego o szczerej miłości, jaką darzy go Lizzy, a zatem okazuje się, że ma złote serce i staje się postacią dobroduszną. [...] Elitaryzm, hierarchia i podział klasowy musiały zostać wymazane [...] ¹⁸⁹.

Z kolei Ellen Belton decyduje się na porównanie ciotki Darcy'ego do Kupidyna i jednocześnie podkreśla propagandowe znaczenie wprowadzonych modyfikacji:

Jednym z najbardziej zaskakujących odstępstw od powieści Austen jest przeobrażenie lady Catherine (granej przez niezawodną Ednę May Olivier) w Kupidyna. W powieści lady Catherine jest nieubłagana w swoim sprzeciwie wobec małżeństwa Elżbiety i Darcy'ego. Skuteczność tego sprzeciwu w doprowadzeniu do zawarcia przez nich małżeństwa jest całkowicie nieumyślna. [...] Z kolei w filmie, gdy lady Catherine przychodzi poinformować Elżbietę o swoim sprzeciwie wobec jej potencjalnych zaręczyn, dzieje się tak dlatego, że zgodziła się odegrać rolę „ambasadorki” Darcy'ego. Nie tylko daje Darcy'emu swoje błogosławieństwo przed oświadczeniami, ale też mówi mu, dlaczego Elizabeth jest dla niego „odpowiednia” („Potrzebujesz kobiety, która ci się przeciwstawi. Myślę, że właśnie ją znalazłeś”). Tę niezwyklej przemianę jedynej utytułowanej damy mającej rzeczywiste znaczenie w filmie trudno odczytać inaczej niż jako kapitulację brytyjskiej arystokracji wobec demokracji i równości społecznej. Taka próba pogodzenia brytyjskiej struktury klasowej z amerykańskim egalitaryzmem jest istotnym elementem argumentacji na rzecz sojuszu amerykańsko-brytyjskiego ¹⁹⁰.

Z takim odczytaniem postaci ciotki Darcy'ego zgadza się również Troost, która nazywa ją „romantycznym przedstawicielem demokracji egalitarnej” i podkreśla, że bohaterka „[...] w pełni popiera małżeństwo swojego arystokratycznego siostrzeńca z przynależącą do klasy średniej córką pana Benneta i jest gotowa zrobić wszystko, by przyspieszyć rozwój wypadków” ¹⁹¹.

W tym miejscu warto wydobyć jeszcze jeden czynnik, który mógł mieć wpływ na sposób kreowania lady Catherine, a mianowicie na postać samej aktorki. Edna May Olivier, która wcieliła się w ciotkę Darcy'ego, była jedną z aktorek posiadających długoletni kontrakt z wytwórnią MGM. Zawierał on zapis, „który zabraniał obsadzania jej w niesympatycznych

¹⁸⁹ M. Cano, R. García-Periago, op. cit., s. 276.

¹⁹⁰ E. Belton, op. cit., s. 182-183.

¹⁹¹ L.V. Troost, op. cit. s. 77.

rolach”¹⁹², a wytwórnia miała w zwyczaju „dostosowywać rolę do tych, z którymi aktorka od dawna była kojarzona”¹⁹³. Taki rodzaj świadomego „zaszufladkowania” aktorki pomógł w sprzedaży filmów.

Postaci pojawiające w filmie Leonarda zostały tak sprofilowane, aby ukazywać pozytywny, zdemokratyzowany obraz społeczeństwa klasowego. Zarówno bohaterowie należący (z punktu widzenia amerykańskiej publiczności) do klasy niższej (Elizabeth), jak i wyższej (pan Darcy, Lady Catherine, pan Bingley) dążą do zmniejszenia rozdzwiewku pomiędzy tymi dwoma grupami i w efekcie okazują się bardziej podobni do siebie niż na początku tej historii. Powiązanie motywów klasowości i miłości, jak ma to miejsce w historii Darcy’ego i Elizabeth, ale też Bingleya i Jane, jest nieprzypadkowe. „Powieści Jane Austen są bardzo szczegółowe, jeśli chodzi o determinanty klasowe”¹⁹⁴ – pisze Dole. I dodaje: „przede wszystkim pieniądze, ale także majątki ziemskie, tytuły, pozycja rodzinna i zasady dziedziczenia, które są istotne dla wątków miłosnych”¹⁹⁵. Austen zawsze poświęcała dużo uwagi temu, aby z dbałością o szczegóły ukazać różnice w statusie społecznym poszczególnych postaci. Czytelnik dowiaduje się, ile poszczególne osoby zarabiają, jak wyglądają ich posiadłości i czy dysponują powozami, końmi, służbą. Jakie są ich perspektywy na przyszłość? Jak pisze Dole:

Pomimo ogromnej i jedynej w swoim rodzaju wagi, z jaką Jane Austen przywiązuje do zagadnienia klas, jej stosunek do podziałów klasowych jest niezwykle trudny do określenia. W zależności od tego, jak zawieje wiatr krytyki, łatwo jest czasem postrzegać ją jako całkowicie apolityczną, jako trzymającą się kurczowo idei odpowiedzialnej klasy ziemiańskiej lub jako zreżnie krytykującą podziały płciowe i klasowe w swoim społeczeństwie. Ponadto [...] postawy wyrażane w powieściach Austen zmieniały się w czasie jej kariery i przemierzyły drogę od początkowej wizji harmonijnego, tradycyjnego świata, którego znakiem była posiadłość Darcy’ego Pemberley, do zawartej w *Perswazjach* sugestii, że stary porządek społeczny stracił swoją użyteczność jako wzór właściwego zachowania¹⁹⁶.

Ta wielorakość tendencji interpretacyjnych przekłada się na pewną plastyczność w rozumieniu prozy Austen przez adaptatorów, co uprzytamnia zwięźle Dole: „Sama liczba pozornie słusznych interpretacji postaw klasowych u Austen gwarantuje elastyczność, która w połączeniu z dwuznacznością jej ironicznego tonu pozwala filmowcom na znaczną swobodę w podejściu do kwestii klasy w jej powieściach”¹⁹⁷. Niezależnie od tego, czy twórca filmowy zdecyduje się na ukazanie pozytywnego czy negatywnego obrazu podziału klasowego w swoim

¹⁹² L.A. Robinson, op. cit., s. 287.

¹⁹³ G. Bluestone, op. cit., s. 142.

¹⁹⁴ C.M. Dole, op. cit., s. 59.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 59.

¹⁹⁶ Ibidem, s. 59.

¹⁹⁷ Ibidem, s. 59-60.

filmie, znajdzie argumenty za tym, żeby pozostać w zgodzie z przesłaniem prozy angielskiej autorki.

Kończąc analizę wpływu propagandy wojennej na film Leonarda, trzeba podkreślić, że mimo tak dużej liczby czynników wskazujących na celowe i świadome wykorzystanie języka filmu na rzecz wsparcia działań militarnych w Europie, nie był to typowy film wojenny. Nie cechował się podstawowymi elementami propagandy prowojennej, widocznymi w filmach bezpośrednio poruszających temat II wojny światowej¹⁹⁸. Adaptacja ta stanowiła raczej przykład narracji, która miała za zadanie obudzić odpowiednie nastawienie w widzach, i to bez poruszania wprost trudnego tematu wojny.

2.3. *Duma i uprzedzenie* (1940) w kontekście lat 30.

Kontekst ideologii nie jest jedynym punktem odniesienia, który wpłynął na produkcję omawianego filmu. Istnieją również inne okoliczności związane z sytuacją historyczno-polityczną w Ameryce końca lat 30., które w równie dużym stopniu rzutowały na proces przenoszenia na ekran powieści Austen. Jak trafnie ujęła to Stovel, „na *Dumę i uprzedzenie* z 1940 roku [...] duży wpływ wywarły dwa czynniki: wielka wojna i Hollywood”¹⁹⁹. W tym przypadku pod nazwą Hollywood może kryć się kilka różnych znaczeń: oddziaływanie systemu studyjnego na produkcję filmów, wprowadzenie cenzury wraz z pojawieniem się Kodeksu Haysa (*The Hays Code*), rozwój kultury konsumpcjonistycznej promowanej za pomocą kina oraz rozkwit eskapistycznych gatunków filmowych w reakcji na trwający wielki kryzys.

Jak już zostało powiedziane, twórczość Jane Austen pojawiła się na dużym ekranie dopiero po przełomie dźwiękowym, który wraz z wprowadzeniem dialogów przyczynił się do rozwinięcia narracji filmowych. Ten kluczowy w historii kina moment, który miał miejsce pod

¹⁹⁸ Ralph Donald w swojej analizie amerykańskiego kina czasów wojny (1941-1945) wymienia pięć podstawowych kategorii odwoławczych, które można znaleźć w większości filmów wojennych i które mają na celu wdrożenie treści propagandowych. Oto ich pełna lista: wina („zrzucenie całej winy za wybuch wojny na wroga”), satanizm („wróg jest przedstawiany jako barbarzyński i totalitarny”, narracja mająca na celu polaryzację: dobry vs. zły), iluzja zwycięstwa („propagandysta musi przekonać swoich odbiorców, że pokonanie wroga jest nie tylko możliwe, ale jest najbardziej prawdopodobnym wynikiem obecnego konfliktu”), odwołania apokaliptyczne i biblijne („dwa walczące ze sobą kraje przestają być samymi sobą, a miast tego są opisywane jako siły dobra i zła w ostatecznym starciu światła z ciemnością, przepowiedzianym w Biblii”) i terytorialność („człowiek jest istotą terytorialną, która instynktownie będzie bronić swojej przestrzeni przed wszystkimi intruzami”)(R. Donald, *Hollywood Enlists!: Propaganda Films of World War II*, Lanham 2017, b.s. [e-book]). Donald, ze względu na wskazaną cezurę (1941-1945), nie poddaje analizie wczesnych filmów o tendencjach propagandowych, takich jak *Duma i uprzedzenie*, lecz – co charakterystyczne – jego jednym z pierwszych poddawanych analizie filmów staje się *Pani Miniver* (1942, reż. W. Wyler), film wyprodukowany przez wytwórnię MGM (*sic!*), w którym główną rolę zagrała także Greer Garson.

¹⁹⁹ N. Stovel, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

koniec lat 20., z jednej strony przyczynił się do rozpoczęcia złotej ery Hollywood, z drugiej zaś zbiegł się z początkami wielkiego kryzysu gospodarczego. Wszystkie te wydarzenia spłoty się ze sobą i w kompleksowy sposób wpływały na ostateczny kształt filmu Leonarda, który można by nazwać dzieckiem swoich czasów. Jak komentuje Anzinger:

[...] *Duma i uprzedzenie* wytwórni MGM to film typowy dla tradycyjnego stylu adaptacji, charakterystycznego dla kraju, w którym został zrealizowany, dla wytwórni, która go wyprodukowała, dla czasu, w którym powstał, a także medium, dla którego został przeznaczony²⁰⁰.

Filmy produkowane w Hollywood za czasów złotej ery powstawały w systemie studyjnym, który zdominował rynek filmowy na lata²⁰¹. Jego początki wiązały się z boorem gospodarczym w przemyśle filmowym, spowodowanym przełomem dźwiękowym, prowadzącym do błyskawicznego rozkwitu rynku. Nazwa „system studyjny” nawiązuje do trwającej w tamtym okresie dominacji ośmiu studiów filmowych²⁰². Każdy z tych gigantów (ang. *the Majors*) – czyli wytwórnie 20th Century-Fox, MGM (Metro-Goldwyn-Mayer), Paramount Pictures, RKO Radio Pictures, Warner Bros, Universal Pictures, Columbia Pictures i United Artists – uzyskiwał 95% wszystkich przychodów pochodzących z amerykańskiego przemysłu filmowego. Słowem, „[...] władał hollywoodzkim systemem studyjnym i decydował o jego kształcie”²⁰³. Taka hegemonia stała się możliwa dzięki wprowadzeniu przez hollywoodzkich potentatów integracji wertykalnej, za pośrednictwem równoczesnego działania w trzech sektorach rynku filmowego: wytwórnie przestały ograniczać się do produkowania filmów, ale zajęły się także ich dystrybucją (również ogólnoswiatową) oraz prezentacją (poprzez posiadanie na własność sieci kin)²⁰⁴. Całkowita kontrola, jaką sprawowali przedstawiciele wytwórni nad pełnym cyklem powstawania i dystrybucji filmów – od pomysłu na film po seans w kinie – spowodowała, że można sobie było pozwolić na dużą wolność twórczą i szybko wypracować rozpoznawalne style, charakterystyczne dla konkretnych studiów filmowych. Do elementów takiego stylu należały między innymi: wykorzystanie preferowanych konwencji gatunkowych, aktorów (którzy podpisywali długoletnie kontrakty z jednym studiem) lub wybór grupy docelowej wśród widzów. *Duma i uprzedzenie* z 1940 uznawana jest właśnie za typowy „produkt wytwórni MGM”²⁰⁵.

²⁰⁰ M. Anzinger, op. cit., s. 64.

²⁰¹ Hollywood funkcjonowało w ramach system studyjnego od ok. 1930 do 1948 roku, kiedy to ustawa o przeciwdziałaniu praktykom monopolistycznym podcięła skrzydła rządowi wielkich studiów.

²⁰² D. Gomery, *The Hollywood Studio System*, London 2005, s. 1.

²⁰³ Ibidem, s. 2.

²⁰⁴ Jak pisze Douglas Gomery – obierając za przykład jedną z wytwórni – „[...] Paramount produkował filmy, dystrybuował je na całym świecie, a następnie pobierał opłaty za wstęp do sieci tysięcy kin”. Trzy z wymienionych ośmiu wytwórni nie posiadały na własność dużej sieci kin, lecz korzystały z obiektów należących do grupy partnerskiej; były to Universal Pictures, Columbia Pictures i United Artists. Ibidem, s. 4.

²⁰⁵ L.A. Robinson, op. cit., s. 284.

Lata 30. w Stanach Zjednoczonych to nie tylko hollywoodzki system studyjny i złota era tamtejszego kina, ale również czas wielkiego kryzysu. Seria klęsk naturalnych i zapaści ekonomicznych doprowadziła w latach 1929-1941 do niespotykanego wcześniej ubóstwa niższych warstw społecznych i równie druzgocących bankructw wśród najbogatszych, a także do gigantycznego bezrobocia i – będącego naturalnym następstwem tych nieszczęść – wzrostu przestępczości, poczucia zagrożenia oraz ogólnej destabilizacji kraju. Co znaczące, chociaż wielki kryzys uderzył mocno w najniższą i najwyższą warstwę społeczną, klasa średnia nie odczuła go aż tak dojmująco. Dzięki temu jej przedstawiciele nadal mogli sobie pozwolić na wyjście do kina, a przemysł filmowy mógł utrzymać się na rynku w okresie ogólnej zapaści gospodarczej. Do roku 1930 Hollywood było, jak nazwał to Thomas Schatz, „kryzysoodporne” (ang. *Depression-proof*), a gdy w późniejszych latach kryzys zdawał się zagrażać nawet fabryce snów, polityka świeżo zaprzysiężonego Franklina Delano Roosevelta uchroniła przemysł filmowy przed dalszymi zagrożeniami²⁰⁶.

Ten trudny w historii Stanów Zjednoczonych okres znalazł swoje odzwierciedlenie w produkcji filmowej i oddziałał na nią w różnoraki sposób. Choć nie ma tu miejsca na bardziej kompleksową analizę tego zjawiska, niepodobna pominąć dwóch kwestii, które bezpośrednio wpłynęły na powstanie adaptacji *Dumy i uprzedzenia*: wprowadzenie Kodeksu Haysa oraz narrację niosącą pocieszenie. Anzinger tłumaczy, jak oba te elementy oświetlały się nawzajem w okresie poprzedzającym realizację *Dumy i uprzedzenia*:

Jeśli można wskazać jedną wspólną cechę filmów amerykańskich powstałych w pierwszym okresie rozkwitu adaptacji powieści (czyli w latach 1930-1940), to jest nią niewątpliwie tendencja do eskapizmu. Nie jest to zaskakujące, ponieważ w latach po wielkim kryzysie i wprowadzeniu prohibicji rzeczywistość społeczna była bardzo przygnębiająca. Jednak filmy eskapistyczne produkowano w wielkiej liczbie nie tylko po to, żeby zaspokoić potrzeby widzów, ale również dlatego, iż filmy przedstawiające współczesne problemy społeczne z łatwością padały ofiarą cenzury – były przez nią zniekształcane lub zakazywane [...]. Filmy, które wchodziły na ekrany w latach 30. i 40., należały głównie do takich gatunków [i kategorii – A.F.] jak komedia muzyczna, film gangsterski, horror, *screwball comedy* i dramat kostiumowy. [...] W drugiej połowie lat 30. amerykańscy filmowcy coraz częściej sięgali po wybrane gatunki (*screwball comedy*) i po adaptacje popularnych powieści²⁰⁷.

Anzinger udaje się w tym fragmencie w rzeczowy sposób ukazać powiązania pomiędzy różnymi elementami mającymi wpływ na proces realizacji filmu Leonarda. Wielki kryzys stworzył potrzebę narracji „ku pokrzepieniu serc” w filmie, co przyczyniło się do powstawania licznych komedii i innych podnoszących na duchu filmów²⁰⁸. Ten sam kryzys przyczynił się

²⁰⁶ T. Schatz, *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York 1988, s. 159-160. Więcej na temat tego, jak Hollywood radziło sobie z wielkim kryzysem, zob. rozdział pt. „Surviving the Great Depression” w tomie T. Balio *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkley–Los Angeles 1995, s. 13-36.

²⁰⁷ M. Anzinger, op. cit., s. 46-47.

²⁰⁸ Należy zauważyć, że do gatunków eskapistycznych i podnoszących na duchu w okresie wielkiego kryzysu zaliczyć można także takie gatunki jak film gangsterski czy horror, mimo ich posępnej tematyki. Jak dodaje

do uregulowania zbioru przepisów, który miał być odpowiedzią na szerzący się „upadek moralny” i niestabilność norm społecznych. Temu, aby filmy mogły przejść przez tę cenzurę i doczekać się premiery w kinach, pomagało osadzenie ich w kontekście, który byłby niepodważalnie prestiżowy i powiązany z kulturą wysoką. Stąd też „nagle” zainteresowanie adaptowaniem klasyki literatury światowej²⁰⁹.

Duma i uprzedzenie znakomicie wpisywała się w model produkcji filmowej i odpowiadała oczekiwaniom publiczności z lat 30. Jako ekranizacja klasyki literackiej stanowiła materiał na film prestiżowy (ang. *prestige picture*)²¹⁰. Jej miłosna tematyka, wyraźnie zarysowane postacie kobiece i błyskotliwe dialogi stanowiły idealny punkt wyjścia dla przedstawienia jej w konwencji *screwball comedy*. Występowało w niej niewiele wątków, które stanowiłyby problem w oczach cenzorów. Wprowadzenie stosunkowo niedużych zmian w tekście oryginału pozwalało na dostosowanie tej powieści do praktyk stosowanych w wytwórni

Anzinger: „Podczas gdy musicale lat 30. kazały wierzyć widzom, że «każdy kryzys można przezwyciężyć, jeśli się tańczy, śpiewa i jest się wesołym» [...], filmy gangsterskie stanowiły odmianę mitu amerykańskiego snu i pokazywały, że członkowie niższych klas społecznych mogą osiągnąć władzę i bogactwo w półświatku. Z kolei w horrorze, który był najpopularniejszy w latach 1930-1933, przedstawiano zagrażające życiu niebezpieczeństwa i pierwotne lęki, które w końcu udawało się pokonać. To przywracanie porządku, będące punktem wyjścia każdego horroru, można interpretować jako optymistyczną perspektywę, afirmację lepszej przyszłości [...]”. Ibidem, s. 47. Nie inaczej funkcjonował film kryminalny, którego regułą jest właśnie oscylowanie między naruszeniem i „[...] restytuowaniem społecznego bezpieczeństwa i ładu”. Zob. W. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn 2002, s. 35.

²⁰⁹ Anzinger opisuje zainteresowanie świata filmu adaptowaniem literatury w epoce Kodeksu Haysa: „Zaspokajały one potrzebę ucieczki widzów od rzeczywistości i pozwalały filmowcom na poruszanie tematów przemocy, seksualności i problemów współczesności przy jednoczesnym respektowaniu przepisów cenzury, która tolerowała przeniesienie tych tematów na inny poziom (w przypadku *screwball comedy* do dialogów, w adaptacjach do minionych lub wymyślonych światów). [...] Unikanie cenzury z pewnością nie było jedynym powodem, dla którego filmowcy amerykańscy coraz częściej decydowali się na tworzenie adaptacji i niejednokrotnie wyraźnie podkreślali, że ich filmy wywodzą się z dzieł literackich. [...] [Adaptacje – A.F.] powstawały również dlatego, że pozwalały amerykańskim filmowcom zdobyć prestiż, wyeksponować swoje «możliwości» oraz wykorzystać nowinki z dziedziny kinematografii”. M. Anzinger, op. cit., s. 47-48.

²¹⁰ Film prestiżowy to typ filmu charakterystyczny dla epoki studyjnej Hollywood. Tino Balio pisze o nim tak: „Film prestiżowy był zdecydowanie najpopularniejszym trendem produkcyjnym dekady. [...] W porównaniu z całkowitą liczbą produkcji głównych wytwórni filmy prestiżowe stanowiły niewielki procent [produkowanych filmów – A.F.], ale w zestawieniu z całkowitym budżetem produkcyjnym były jego lwią częścią. Ponadto filmy prestiżowe odgrywały kluczową rolę w określaniu publicznego wizerunku firmy. [...] Film prestiżowy nie jest gatunkiem; termin ten określa raczej walory produkcyjne i sposób promocji. Film prestiżowy to zazwyczaj duża produkcja oparta na wcześniej wypromowanej marce, często niebędącej «klasykiem», która przygotowana jest z myślą o najlepszych gwiazdach. *Motion Picture Herald* wyróżnił cztery rodzaje dzieł wykorzystanych do produkcji tych filmów: (1) dziewiętnastowieczna literatura europejska [...], (2) sztuki szekspirowskie [...], (3) bestsellerowe powieści i popularne sztuki broadwayowskie napisane przez autorów nagrodzonych Noblem i Pulitzerem [...] oraz (4) tematy biograficzne i historyczne [...], zwłaszcza biografie europejskich i amerykańskich «wielkich ludzi», kłęski żywiołowe [...], folklor [...] i wojna [...]. Film prestiżowy obejmował więc różne gatunki, kilka stylów filmowych i innych trendów produkcyjnych: musicale, filmy biograficzne, dramaty historyczne, filmy kobiece, a nawet horrory. Niezależnie od gatunku filmom prestiżowym towarzyszyła siła gwiazdorskiej obsady, pełne przepychu i elegancji dekoracje oraz wymyślne efekty specjalne. [...] Ze względu na trudności techniczne i dodatkowe koszty związane z zastosowaniem Technicoloru, filmy prestiżowe kręcono niemal wyłącznie w czerni i bieli. [...] Oprócz posiadania większych budżetów, filmy te były dłuższe niż przeciętne filmy fabularne, których czas trwania wynosił 70-90 minut”. T. Balio, *Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkley 1995, s. 179-180.

MGM (np. w kostiumach i scenografii). Wreszcie, co nie mniej ważne, twórczość Austen stanowiła podatny grunt pod filmową ucieczkę od życia codziennego, szczególnie ze względu na idealizujące wyobrażenie Amerykanów na temat dawnej Anglii, kraju pełnego dobrych manier, wystawnych balów i chwytających za serce umizgów, dyplomatyki i łowów.

Choć powieść Austen nadawała się wręcz idealnie do adaptacji, nie obeszło się bez wprowadzenia szeregu modyfikacji dostosowujących jej treść i styl do momentu historycznego, w jakim znalazło się Hollywood.

2.3.1. Jane Austen w czasach cenzury

PAN COLLINS: Zapewniam, że choć pełnię rolę bibliotekarza wielmożnej pani, ona zawsze rozmawiała ze mną jak z każdym innym dżentelmenem.

Kodeks Haysa, nazywany również Kodeksem Produkcyjnym (*The Production Code*) został przygotowany przez amerykańskie Stowarzyszenie Producentów i Dystrybutorów Filmowych (*The Motion Picture Producers and Distributors Association, MPPDA*) w okresie gorących debat na temat miejsca kina w trosce o moralność społeczeństwa²¹¹. Określany również jako „założycielski dokument hollywoodzkiej cenzury, został on przyjęty w 1930 roku i funkcjonował, z różnym stopniem przymusu, do 1968 roku”²¹². Co niezwykle ważne, było to narzędzie autocenzury narzucone sobie przez sam przemysł filmowy, a nie element polityki rządowej – narzędzie, które miało pomagać w unikaniu „[...] realnej możliwości wprowadzenia

²¹¹ O powstaniu Kodeksu Haysa i jego wpływie na produkcję filmową zob. w tomie *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies* autorstwa Gregory’ego D. Blacka (Cambridge 1994, rozdział „The Hays Office and a Moral Code for the Movies”, s. 21-49) i w artykule tego samego autora pt. *Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940* („Film History” 1989, t. 3, nr 3, s. 167-189); w książce Thomasa Doherty, *Hollywood’s censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration* (New York–Chichester 2007, s. 41-48), a także w artykule pt. *50 Shades of Film Censorship: Gender Bias From the Hays Code to MPAA Ratings* napisanym przez Chloé Nurik („Communication, Culture and Critique” 2018 (grudzień), t. 11, nr 4, s. 530–547).

²¹² T. Doherty, *Hollywood’s Censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, New York–Chichester 2007, s. 41. Istotne jest to, że koniec funkcjonowania Kodeksu Haysa w 1968 roku nie oznaczał końca „nadzoru moralnego” nad przemysłem filmowym. Zastąpił go nowy system klasyfikacji filmów (*MPAA Rating System*), „[...] który miał zapewnić równowagę pomiędzy swobodą artystyczną a odpowiedzialnością społeczną” (C. Nurik, op. cit., s. 5). Jak wyjaśnia Chloé Nurik: „Pod pewnymi względami nowe podejście było zgodne z celami i ideologią Kodeksu Produkcyjnego z 1930 roku. [...] Zamiast cenzurować scenariusze przed produkcją, MPAA pobierała od producentów sowite opłaty za nadawanie klasyfikacji przed dystrybucją. Filmy podzielono na kategorie takie jak «(G) rekomendowane dla szerokiej publiczności», «(M) rekomendowane dla dojrzałej widowni (dorośli i dojrzała młodzież)», «(R) z ograniczeniami – osoby poniżej 16 roku życia nie mogą oglądać filmu, chyba że w towarzystwie rodzica lub dorosłego opiekuna» oraz «(X) osoby poniżej 16 roku życia nie mogą oglądać filmu» [...]. Dalsze zmiany wprowadzono w 1972 roku, kiedy kategorię GP (z zaleceniem nadzoru rodzicielskiego) przemianowano na PG; w 1984 roku utworzono kategorię PG-13 («stanowczo ostrzega się rodziców»), a w 1990 roku zmieniono kategorię «X» na NC-17 (określającą zakaz wstępu osobom poniżej 17 roku życia) [...]. Aby utrzymać te standardy, MPAA zatrudniło radę klasyfikującą w ramach istniejącej do dziś struktury Classification and Rating Administration (CARA)”. Ibidem, s. 5-6.

cenzury federalnej”²¹³; w ten sposób oddawano jak największą część władzy nad rozwojem przemysłu filmowego w ręce samych wytwórni²¹⁴. Choć batalia nad dozorem moralnym w kinie toczyła się już od prawie dwóch dekad, osiągając swe apogeum po zakończeniu I wojny światowej²¹⁵, pierwszy zarys Kodeksu Haysa pojawił się dopiero w 1924 roku, kiedy to sam Hays zaproponował listę dwunastu problematycznych kwestii, które powinny być zakazane w filmie²¹⁶, a potem kolejnych dwudziestu pięciu, do których należałoby podchodzić ostrożniej. Dopiero sześć lat później opublikowano ostateczną wersję kodeksu i zaczęto rygorystycznie go przestrzegać²¹⁷.

Wpływ Kodeksu Haysa na filmy, które przystosowywane były do jego wymogów, jest dobrym przykładem tego, jak działała ideologia drugiego typu według klasyfikacji Alicji

²¹³ D. Gomery, op. cit., s. 66.

²¹⁴ William Hays, twórca kodeksu, tak bardzo wierzył w to, iż jego dzieło pozwoli zachować przemysłowi filmowemu autonomiczność, że nazwał je „najwybitniejszym krokiem przemysłu [filmowego – A.F.] zmierzającym w kierunku samorządności” (ibidem, s. 44).

²¹⁵ D. Gomery, op. cit., s. 66.

²¹⁶ Jak podaje Gomery, zaproponowana przez Haysa lista zakazanych kwestii funkcjonowała pomiędzy producentami filmowymi na zasadach dżentelmeńskiej umowy i miała na celu wyeliminowanie filmów, które „[...] w niestosowny sposób przedstawiały seks, opierały się na niewolnictwie białych, uatrakcyjniały nikczemność, ukazywały nagość, zawierały przedłużające się namiętne sceny miłosne, dotyczyły głównie świata podziemnego, przedstawiały hazard i pijaństwo w atrakcyjny sposób, ośmieszały urzędników państwowych, obrażały przekonania religijne, epatowały przemocą, przedstawiały wulgarne postawy i gesty oraz wykorzystywały wulgarne napisy lub reklamy”. Ibidem, s. 67.

²¹⁷ Twórcy Kodeksu Haysa przekonywali, że Kodeks powstał ze względu na dobro publiczne, a nie z uwagi na chęć utrzymania władzy nad przemysłem filmowym w rękach jego przedstawicieli. Pierwsze akapity tego dokumentu stanowią dobry przykład zastosowanej retoryki:

„Producenci filmów zdają sobie sprawę z ogromnego zaufania, jakim obdarzyli ich ludzie na całym świecie, dzięki któremu filmy stały się powszechną formą rozrywki.

Dostrzegają swoją odpowiedzialność wobec publiczności, wynikającą z tego zaufania, a także z faktu, że rozrywka i sztuka mają istotny wpływ na życie narodu.

Dlatego też, choć traktują oni film jako rozrywkę bez wyraźnego celu nauczania czy propagandy, wiedzą, że film w ramach swojej funkcji rozrywkowej może być bezpośrednio odpowiedzialny za postęp duchowy i moralny, za wyższe formy życia społecznego i za wiele zasad prawidłowego myślenia. Podczas szybkiego przejścia z kina niemego do kina mówionego zdali sobie sprawę z konieczności i możliwości podpisania kodeksu, który regulowałby produkcję filmów mówionych, a także z ponownego zaakceptowania tej odpowiedzialności.

Ze swej strony proszą społeczeństwo i jego przywódców o życzliwe zrozumienie ich intencji oraz problemów, a także o ducha współpracy, który zapewni im swobodę i możliwości niezbędne do wyniesienia filmu na jeszcze wyższy poziom wartościowej rozrywki dla wszystkich ludzi”. Cyt za: T. Doherty, op. cit., s. 351-352.

Jest konieczne, by zaznaczyć, że od samego początku funkcjonowania Kodeksu Haysa w Hollywood problematyczne było określenie jego dokładnej treści. Jak zauważa Doherty: „Choć na przestrzeni lat różne teksty Kodeksu Produkcyjnego były przedrukowywane w czasopismach branżowych, wspomnieniach i historiach filmu, archiwa Production Code Administration w Margaret Herrick Library w Los Angeles w Kalifornii nie zawierają jednej wersji kodeksu, którą można by uznać za ostateczną, kanoniczną. Istniejące wersje różnią się nieco pod względem szczegółów typograficznych, układu, doboru słów i rozmieszczenia tekstu. Niektóre z nich pomijają fragmenty filozoficzne lub nie zawierają późniejszych poprawek”. Ibidem, s. 351. To, jak dużym problemem było ustalenie dokładnej treści tego niezwykle ważnego dokumentu, oddaje telegram napisany w 1940 roku – a więc w roku premiery *Dumy i uprzedzenia* – przez Josepha I. Breena (zwanego Cenzorem Hollywoodu) do Martina J. Quigley (współautora Kodeksu): „Raz na zawsze: proszę o przesłanie mi prawdziwej i dokładnej kopii Kodeksu – w dogodnym dla Pana terminie”. Ibidem, s. 351. Jeżeli sam cenzor nie był pewien, na jakie zasady autoregulacji zgodziło się Hollywood, musiało to zakładać jakieś pole manewru dla twórców filmowych, którzy mogli funkcjonować w „szarej strefie” cenzury.

Helman. Twórcy kodeksu powoływali się na normy kulturowe swoich czasów i postawy (teoretyczne i praktyczne) i odżegnywali się od jakichkolwiek prób wyjścia poza wyraźnie zaznaczony krąg akceptowalnych tematów i motywów filmowych. Choć twierdzili, że filmy powinny stanowić rozrywkę” [...] bez wyraźnego celu nauczania czy propagandy²¹⁸„, to jednocześnie byli przekonani, że to, co stanowiło normę kulturową, nie powinno być podważane.

Jeżeli chodzi o adaptację *Dumy i uprzedzenia* z 1940, nie stanowiła ona zbyt dużego wyzwania pod kątem unikania cenzury, gdyż z jednej strony przed ewentualnymi zarzutami obrazoburczości chronił ją fakt, że jej pierwowzór literacki należał do klasyki literatury, z drugiej zaś w treści książki nie było żadnych kwestii zakazanych przez Kodeks. Były jednak dwa elementy, które musiały być zmienione na etapie pisania scenariusza, tak aby uniknąć późniejszych problemów. Po pierwsze, niezbędne okazało się wprowadzenie znaczącej zmiany w konstrukcji postaci pana Collinsa. Bohater ten jest u Austen proboszczem na plebani należącej do majątku lady Catherine de Bourgh, ale w filmie Leonarda zostaje jej bibliotekarzem. Zmiana statusu i profesji mężczyzny wynikała z obostrzeń Kodeksu Haysa, który zabraniał „wykorzystywać duchownych [...] jako postaci komicznych lub czarnych charakterów”²¹⁹. O ile w wielu przypadkach (podyktowana istnieniem cenzury) zmiana statusu z jednego na drugi mogła nie wpływać zbyt mocno na wydźwięk końcowy filmu, o tyle w przypadku adaptowania Austen powoduje ona zniesienie ważnej w twórczości angielskiej autorki krytyki Kościoła²²⁰.

Drugą zmianą, wynikającą z chęci uniknięcia kłopotów z cenzurą, było częściowe przekształcenie motywacji zamążpójścia dwóch z sióstr Bennet – Lydii i Elizabeth – oraz Charlotte Lucas. W książkach Austen nie ma wątpliwości co do tego, że zawarcie związku

²¹⁸ T. Doherty, op. cit., s. 351.

²¹⁹ Ibidem, s. 354.

²²⁰ Jane Austen, zarówno jako córka pastora anglikańskiego, jak i jako siostra jednego z nich, bardzo dobrze знаła realia Kościoła w Anglii. Z jednej strony wykazywała życzliwe do niego nastawienie, z drugiej zaś poddawała surowej krytyce tych jego przedstawicieli, którzy nadużywali danej im władzy bądź nie żyli w zgodzie z naukami Kościoła. W każdej napisanej przez nią powieści pojawiali się przedstawiciele duchowieństwa, często jako kandydaci do rąk głównych bohaterek (było tak w przypadku wszystkich jej powieści oprócz *Perswazji*, w której postać wikarego, pana Haytera, pojawia się jedynie na dalszym planie). Austen zazwyczaj ukazywała duchownych w satyrycznym świetle, ale obraz kandydatów na pastorów (takich jak Henry Tilney w *Opactwie Northanger*, Edmund Bertram w *Mansfield Park* czy Edward Ferrars w *Rozważnej i romantycznej*) był dużo bardziej pozytywny i pokazywał, że są to ludzie pełni nadziei i dobrych intencji, by wprowadzić odnowę duchową w Kościele. Więcej na temat obrazu duchowieństwa w twórczości Austen można przeczytać w następujących artykułach: *Displeasing Pictures of Clergymen* Irene Collins oraz *Satirical Cartoons and Jane Austen's Church of England* („Persuasions” 1996, nr 18, s. 109–19) i *Nothing But a Country Curate: Charles Hayter in Persuasion* Brendy S. Cox („Persuasions” 2021 (zima), t. 42, nr 1), a także w książkę Irene Collins *Jane Austen and the Clergy* (London-New York 1994) i tomie *The Cambridge Companion to Jane Austen*, red. E. Copelanda I J. McMaster (w szczególności rozdział pt. „Religion and Politics” autorstwa Gary’ego Kelly’ego, Cambridge 1997, s. 149-169).

małżeńskiego stanowi dla nich formę finansowego zabezpieczenia przyszłości, a nie wyłącznie zwieńczenie romantycznego „porywu serca”. Jak podkreśla Brosh,

[...] w powieści Austen potrzeby ekonomiczne kobiet są przedstawione nie tyle w kategoriach konsumpcyjnego luksusu, ile w kategoriach konieczności i niedostatku. Na początku XIX wieku kobiety były poważnie ograniczone w możliwości uzyskiwania niezależnych dochodów i pozbawione możliwości dziedziczenia na podstawie primogenitury i ordynacji. Dlatego możliwość kontynuowania przez kobietę [...] wygodnego życia po śmierci ojca prawie zawsze zależała od tego, za kogo wyszła ona za mąż. [...] Krytyka Austen dotycząca ekonomicznego statusu kobiet jest [...] kluczowa w jej powieściach. Zważywszy na ekonomiczną zależność kobiet z „pseudo-szlachty” od małżeństwa, powieść otwarcie przedstawia małżeństwo jako wybór, który musi uwzględniać, oprócz innych czynników, interes ekonomiczny²²¹.

W związku z tym można uznać, że miłość i pieniądze są nierozzerwalnie związane ze sobą w twórczości angielskiej pisarki.

Charlotte Lucas wyszła za mąż za pana Collinsa z przyczyn jawnie pragmatycznych: chęci finansowego zabezpieczenia się na przyszłość²²². Elizabeth wybiera za męża pana Darcy’ego ze względu na miłość i zgodność ich charakterów, ale dopiero po tym, jak zobaczyła jego bogactwo w czasie odwiedzin w Pemberley. Lydia jako jedyna pozwala sobie na spontaniczny poryw serca i zostaje żoną Wickhama bez zastanowienia się nad jego sytuacją finansową i przyszłością; podejmuje ryzyko wystawiające na próbę nie tylko ją, ale również jej siostry²²³. Patrząc na te wszystkie motywacje, współczesny czytelnik może skłaniać się ku aprobachie miłości romantycznej, która preferuje podążanie za uczuciami (przypadek Lydii i Elizabeth), i krytycznie ocenić pragmatyczny sposób myślenia Charlotte. Należy jednak zapominać, że Austen nie była pisarką romantyczną, a w swojej krytyce społecznej podkreślała to, że mądra decyzja matrymonialna musi mieć podstawy ekonomiczne. Jak pisze Brosh,

W przeciwieństwie do Lydii, Charlotte wychodzi za mąż wyłącznie ze względu na korzyści ekonomiczne, a ukazany w powieści stosunek do niej jest w znacznej mierze życzliwy. [Własnymi słowami – A.F.] Charlotte sugeruje, że większość kobiet wychodzi za mąż, aby zaspokoić swoją potrzebę bezpieczeństwa finansowego. [...] Bohaterka nie ma innych środków utrzymania niż małżeństwo. Austen nie krytykuje Charlotte, ale raczej jej brak perspektyw. Małżeństwo Charlotte jest przedstawione jako reprezentatywne dla wielu małżeństw z konieczności. Ten wadliwy i nieszczęśliwy związek jest centralnym elementem powieści, ukazującym małżeństwo jako instytucję naznaczoną zagrożeniami finansowymi, na jakie wystawione są kobiety²²⁴.

²²¹ L. Brosh, op. cit., s. 25.

²²² W przeciwieństwie do pozostałych bohaterek Charlotte mówi o tym wprost: „Czemuż się dziwisz, Elżbieto? Czyż nie możesz uwierzyć, by pan Collins mógł pozyskać względy jakiejś kobiety dlatego tylko, że mu się udało zdobyć twojej ręki? [...] Wiesz, że nie jestem i nigdy nie byłam romantyczką. Pragnę tylko mieć wygodny, dostatni dom. Wziąwszy pod uwagę charakter, stosunki i pozycję pana Collinsa, przekonana jestem, że mam takie same szanse na osiągnięcie z nim szczęścia, jakimi się pyszni większość ludzi wchodzących w stan małżeński”. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 107.

²²³ Lydia, w całej swojej naiwności i beźmyślności, ocenia zawarte przez siebie małżeństwo jako szczęśliwe, ale z dalszego rozwoju akcji dowiadujemy się, że jest ono skazane na porażkę. Z punktu widzenia bardziej doświadczonych osób staje się oczywiste, że „[...] przy takim mężu [...] nieudane życie jest właściwie sprawą przesądzoną” i „[...] krótko trwać będzie szczęście pary połączonej tylko dlatego, iż namiętności ich silniejsze były od cnoty”. Ibidem, s. 249-251.

²²⁴ L. Brosh, op. cit., s. 26.

Podobnie na temat małżeństw u Austen wypowiada się Karen Newman, która opisuje kontekst finansowy decyzji Elizabeth i Lydii: „Nikt, a zwłaszcza żadna kobieta, która jest ekonomicznie zależna, *nawet* Elizabeth, którą podziwiamy, nie jest obojętna na kwestie majątkowe. Pamiętajmy, że tylko lekkomyślna i przepelniona ignorancją Lydia wychodzi za mąż «z miłości»»,²²⁵. Taki obraz małżeństwa, w którym akceptuje się branie pod uwagę aspektu finansowego, a nawet się tego wymaga, budził jednak niezadowolenie w oczach hollywoodzkich cenzorów lat 30. i 40. Powód, dla którego Hollywood patrzyło nieprzychylnie na taki wzorzec stosunków małżeńskich – i dążyło do nałożenia nań cenzury – wynikał z dwóch czynników: zmieniających się ról społecznych w okresie trudów gospodarczych oraz negatywnych skojarzeń z filmami o „upadłych kobietach” (ang. *fallen woman film*).

2.3.2. Jane Austen i wielki kryzys

LADY CATHERINE: Ale pamiętaj o tym: wyjdź za niego,
a będziesz biedna.

ELIZABETH: To nie byłaby dla mnie żadna nowość, lady Catherine.

Czas wielkiego kryzysu w Stanach Zjednoczonych wiązał się ze zmianami w postrzeganiu ról, jakie powinny odgrywać poszczególne płcie w społeczeństwie, a także z tym, jak powinno się je ukazywać w kinie. Brosh twierdzi, że wynikające z zapaści gospodarczej „zjawisko «kryzysu męskości» [...] wpływa na sposób adaptacji powieści Austen”²²⁶ i opisuje to, jak związane z nim zmiany na rynku pracy dotknęły poszczególne płcie:

Wraz z rozwojem kultury obfitości i zmianami w charakterze rynku pojawiła się nowa klasa społeczna. [...] Ta klasa, składająca się zasadniczo z mężczyzn, żyła w bardziej zmechanizowanym, zrutynizowanym świecie i zaczęła postrzegać swoją wartość nie tyle w kategoriach tego, co robiła, ile w kategoriach tego, co mogła nabyć. [...] Kiedy w wyniku kryzysu wielu mężczyzn straciło pracę i zarobki, zagubili oni także poczucie swojej roli, celu i własnej wartości, zarówno w społeczeństwie, jak i w rodzinie. Kryzys miał ogromny wpływ na role przypisywane płciom. Mimo że w czasie kryzysu kobiety otrzymywały zaniżane płace i były silnie dyskryminowane, a także straciły cały postęp, jaki osiągnęły w zakresie przenikania do zawodów o wyższym statusie, liczba zatrudnionych kobiet wciąż rosła, choć niekoniecznie na satysfakcjonujących stanowiskach. [...] Ponieważ kobiety zazwyczaj wykonywały prace o niskim statusie i niskim wynagrodzeniu, takie jak pielęgniarstwo czy praca sekretarki, kryzys w mniejszym stopniu dotknął ich miejsca pracy. Z kolei wielu mężczyzn, którzy pracowali w sektorze prywatnym, straciło pracę. [...] W wyniku tego rozszew w tendencjach zatrudnienia (bądź jego braku) w wielu rodzinach to kobieta pracowała i utrzymywała rodzinę, podczas gdy mężczyzna pozostawał w domu. [...] Choć prace domowe pozostawały zarówno w praktyce, jak i w teorii domeną kobiet, struktura rodziny stawała się coraz bardziej niestabilna, a pojęcia kobiecości, domu i pieniędzy budziły coraz większy niepokój²²⁷.

²²⁵ K. Newman, *Can This Marriage Be Saved: Jane Austen Makes Sense of an Ending*, [w:] *Sense and Sensibility and Pride and Prejudice*, red. R. Clark, New York 1994, s. 199.

²²⁶ L. Brosh, op. cit., s. 27.

²²⁷ Ibidem, s. 27-28.

Niepokój, o którym wspomina Brosh, znajdował swoje odzwierciedlenie w widocznej w kinie tendencji do dwojakiego ukazywania pobudek, jakie skłaniały kobiety do zamążpójścia. Te „dobre” wychodziły za mąż z miłości, bez chwili zastanowienia nad zasobnością portfela kawalera. „Złe” kobiety brały ślub dla pieniędzy. Egzekutorzy Kodeksu Haysa zapewniali, że na pierwszy typ bohaterki czeka szczęśliwe zakończenie, na drugi zaś potępienie i nauczka²²⁸. Filmy miały za zadanie kobiety wychowywać, to jest dawać im wzorzec pozytywny. Jak stwierdził Jason Joy, hollywoodzki cenzor z lat 30.: „Ważne jest, aby widzowie wyciągnęli końcowy wniosek, że niemoralności nie sposób usprawiedliwić, że społeczeństwo nie myli się, wymagając od swoich kobiet określonych standardów, i że winna kobieta, zdająca sobie sprawę z popełnionego błędu, nie ośmiela innych kobiet na widowni, aby poszły w jej ślady”²²⁹.

Nie inaczej jest w filmie *Leonarda*, w którym motywacje do zamążpójścia poszczególnych bohaterek zostały dostosowane do wymogów cenzury. Charlotte Lucas nadal ukazywana jest jako ta najbardziej pragmatyczna z dziewcząt, ponieważ nie udaje zakochanej w panu Collinsie, lecz uznaje jego propozycję za tak samo dobrą jak każda inna²³⁰. Mówi do przyjaciółki tak: „Szczęście, Lizzy... W małżeństwie szczęście jest kwestią przypadku”²³¹, a po chwili dodaje (w odpowiedzi na stwierdzenie, że prawie nie zna swojego przyszłego męża):

²²⁸ Jak wspomina Mick Lasalle, taki sposób dwoistego obrazowania kobiet należał do szerszej kampanii mającej na celu umoralnienie płci pięknej poprzez kino. „Choć administratorzy Kodeksu Produkcyjnego – kontynuują swoją myśl Lasalle – nie tolerowali rozwiązości i nagości, ich głównym celem było cenzurowanie idei. Cenzorzy byli absolutnie skoncentrowani na przesłaniach, jakie niosły ze sobą filmy. [...] Najgorzej na tym wychodziły kobiety. Zgodnie z kodeksem nie tylko zbrodnie były nieopłacalne. Seks poza małżeństwem nie popłacał. Cudzołóstwo nie popłacało. Rozwód nie popłacał. Odejście od męża nie popłacało. Zajęcie w ciążę poza związkiem małżeńskim nie popłacało. Nawet posiadanie pracy często nie popłacało. Nic nie popłacało. Kodeks produkcyjny gwarantował marny los – lub przynajmniej skrucę i pokutę – każdej kobiecie, która przekroczyła granicę.

W związku z tym każda postać kobieca w filmach otrzymywała [w sposób symboliczny – A.F.] z powrotem swoje dziewictwo. Jeśli traciła je po raz kolejny, miała poważne kłopoty. Ceną za stosunki pozamałżeńskie była albo śmierć, albo permanentna samotność, albo wylewność, ciągnące się i poniżające przeprosiny. Równocześnie kobiety stawały się pokornymi obrończyniami małżeństwa. Jeśli mąż zbłądził i chciał wrócić, żona nie tylko musiała go przyjąć z powrotem, ale musiała się przy tym uśmiechać”. M. Lasalle, *Complicated Women: Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, New York 2000, b.s [e-book].

²²⁹ L. Jacobs, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, Berkley-Los Angeles-London 1997, s. 3.

²³⁰ Liora Brosh proponuje interesujące porównanie pomiędzy motywacjami Charlotty a tymi, które kierują panem Wickhamem. W obu przypadkach dopatruje się ona wzorca zachowania typowego dla uwodziciela, który doprowadza do ożenku z osobą zapewniającą mu stabilizację finansową (w przypadku męża Lydii jest to stabilizacja zawdzięczana panu Darcy’emu, a nie samej pannie młodej). Ich zachowanie określa mianem „grzecznej formy prostytucji”, zapożyczonym od Julii Prewitt Brown (zob. J. Prewitt Brown, *Jane Austen’s Novels: Social Change and Literary Form*, Cambridge 1979, s. 74). Brosh nie ocenia jednak obojga bohaterów równie negatywnie. Jak pisze: „Charlotte, w przeciwieństwie do Wickhama, wypełnia wszystkie swoje społeczne obowiązki, zwłaszcza wobec rodziny Bennetów, a nawet lady Catherine. Jej nieco mniej posłuszna postawa w stosunku do Collinsa – znalezienie własnego pokoju [...] [do którego mąż nie będzie zaglądał – A.F.] – wskazuje na smutek bycia żoną kogoś, kogo wolałaby unikać. W przeciwieństwie do Wickhama Charlotta nie jest egoistką i nie staje się uwodzicielką z wyboru, lecz z konieczności. Wickham może wykonywać dowolny zawód i unikać popadania w długi; Charlotta nie ma innych środków utrzymania niż małżeństwo”. L. Brosh, op. cit., 26.

²³¹ Ang. „Happiness, Lizzy? In marriage, happiness is just a matter of chance”.

„Niewiedza jest błogosławieństwem, Lizzy, jeśli ktoś ma spędzić życie z drugą osobą, najlepiej jest wiedzieć jak najmniej o jej wadach. Przecież wkrótce i tak się je odkryje”²³². Jak pisze Brosh,

Znamienne jest to, że w adaptacji filmowej całkowicie pominięto finansowe motywy małżeństwa Charlotte. Kiedy Elizabeth pyta Charlotte o jej małżeństwo z panem Collinsem, ta nie wspomina o jego możliwościach zapewnienia jej komfortu materialnego [...]. Nic nie wskazuje na to, że Charlotte wychodzi za niego, ponieważ jedyne, o co prosi, to wygodny dom. Nie żąda zbyt wiele od małżeństwa; film sugeruje jednak, że jej możliwości są ograniczone nie dlatego, że jest biedna, lecz dlatego, że nie jest atrakcyjna. [...] W adaptacji, inaczej niż w powieści, Charlotte ma niewielkie pole manewru; ponieważ nie jest nadzwyczaj piękna, musi zadowolić się małżeństwem, które również nie jest idealne²³³.

Pomimo iż ta modyfikacja może zdawać się mało ważna, w szczególności, że dotyczy postaci drugoplanowej, stanowi przykład szerszej polityki adaptatorów w stosunku do bohaterki Austen, co oczywiście nie uszło uwagi Brosh:

Pominięcie w adaptacji motywacji finansowych Charlotte wskazuje na fakt, że film jako całość przedstawia ekonomiczne potrzeby kobiet nie tyle w kategoriach przymusu i konieczności, jak to ma miejsce w powieści, ile w kategoriach konsumpcyjnego pożądania produktów luksusowych. Kobiety w filmie nigdy nie są przedstawiane jako cierpiące z powodu problemów ekonomicznych, jako znajdujące się w jakimkolwiek zagrożeniu finansowym lub jako zależne ekonomicznie od małżeństwa²³⁴.

Na korzyść takiego odczytania obrazu kobiet w kontekście finansowym świadczy również krótka wymiana zdań pomiędzy panem Bennetem a jego żoną, stworzona na potrzeby filmu i nieobecna zarówno w literackim pierwowzorze, jak i sztuce teatralnej Jerome. Kiedy pani Bennet oświadcza z rozpaczą w głosie, gestykulując w stronę swoich córek: „Spójrz na nie! Pięć dziewczyn bez posagu, co się z nimi stanie?”, jej mąż odpowiada z udawaną powagą: „Tak, co się stanie z tymi nieszczęsnymi istotami? Może trzeba było utopić niektóre z nich zaraz po urodzeniu?”²³⁵. Słyszając jego słowa, córki wybuchają śmiechem, a Elizabeth dodaje od siebie: „Cieszę się, że mnie nie utopiłeś, tato. O wiele milej jest żyć, nawet jeśli nigdy nie znajdę męża”. Połączenie humorystycznego charakteru sceny, jej wesołej atmosfery i żartobliwych dialogów, odbiera powagę obawom pani Bennet i pokazuje widzom, że pannom nie grozi żadne realne niebezpieczeństwo. Elizabeth potwierdza, że życie nawet bez męża jest bardzo miłe, a brak posagu wydaje się na tyle mało ważny, że nie zostaje zasługując na komentarz. Problem, który u Austen stanowi podstawowy element jej krytyki społecznej, zostaje zneutralizowany, by nie powiedzieć zignorowany. Co więcej, ulega trywializacji.

Jeżeli chodzi o historię miłosną Elizabeth i Darcy’ego, adaptacja filmowa pomniejszyła jej rozpiętość o część wydarzeń rozgrywających się w czasie podróży do Pemberley. Przez to

²³² Ang. „Well, ignorance is bliss, Lizzy. If one’s to spend one’s life with a person it’s best to know as little as possible of his defects. After all, one will find them out soon enough”.

²³³ L. Brosh, op. cit. s. 26-27.

²³⁴ Ibidem, s. 27.

²³⁵ Ang. „—Look at them. Five of them without dowries. What’s to become of them? — Yes, what is to become of the wretched creatures? Perhaps we should’ve drowned some of them at birth”.

motywacje panny Bennet do zamążpójścia zostały w filmie pozbawione kontekstu, jakim mógłby być jego majątek. Takie odczucie wzmacnia inna, omawiana już wcześniej, modyfikacja, a mianowicie stworzony na potrzeby adaptacji fragment dialogu pomiędzy Elizabeth i lady Catherine. W momencie, gdy matrona straszy swoją interlokutorkę, że w razie ślubu Darcy'ego z nieodpowiednią partnerką ma moc odebrania mu całego bogactwa, panna Bennet pozostaje w swej decyzji niewzruszona. Lady Catherine informuje o tym siostrzeńca: „[...] nie zrobiło to na niej najmniejszego wrażenia. [...] Ona jest dla ciebie stworzona, Darcy”²³⁶. Tym samym miłość pomiędzy główną bohaterką a jej ukochanym pozostaje w adaptacji filmowej nieskażona pobudkami finansowymi. Dziewczyna kocha swojego wybranka dla niego samego, nie zaś z powodu jego majątku lub ze względu na jego zasługi²³⁷. Jak pisze Brosh: „*Duma i uprzedzenie* Leonarda podważa sugestię Austen, że kobiety patrzą na mężczyzn przez pryzmat ich wartości finansowej; fabuła zostaje zmieniona w taki sposób, aby bohaterkami były kobiety, które uczą się oddzielać pożądanie romantyczne od ekonomicznego”²³⁸.

W przeciwieństwie do pierwowzoru literackiego, w którym małżeństwo Lydii ukazane jest jako lekkomyślne, ponieważ najmłodsza panna Bennet wzgardziła czynnikami ekonomicznymi w wyborze partnera, a swym czynem okryła niesławą całą rodzinę, adaptacja filmowa przedstawia inne podejście do spraw finansowych. Wprawdzie Lydia w filmie Leonarda, równie szybko jak jej odpowiedniczka literacka i sceniczna, daje się uwieść fizycznej atrakcyjności Wickhama i oddala się z nim bez zastanowienia, ale dalsze jej losy dobrze ilustrują znane porzekadło: nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło. Triumfalny powrót młodej pani Wickham do rodzinnego domu antycypują w warstwie dźwiękowej fanfary rogów spoza kadru. Po chwili, w tej jakże groteskowej scenie, na ekranie ukazuje się cały „orszak ślubny” składający się z młodej pary i świeżo pozyskanej przez nią służby: szóstki ubranych w liberie i podróżujących konno lokajów. Pojawienie się tej nietypowej kompanii wpisuje się w powracający regularnie w całości filmu motyw polowania na męża.

²³⁶ Ang. „I told her that I could strip you of your fortune if I chose to. But she refused to be the least bit impressed. [...] She's right for you, Darcy”.

²³⁷ W adaptacji filmowej Lizzy przyznaje, że była zakochana w Darcym na długo, zanim dowiedziała się o jego pomocy w odratowaniu honoru jej najmłodszej siostry. W powieści Austen sytuacja jest zupełnie inna: bohaterka dowiaduje się o jego udziale w odnalezieniu Lydii i Wickhama, a także o jego finansowym wsparciu w zorganizowaniu ślubu „uciekiniarów”, i to właśnie wdzięczność za jego bezinteresowną pomoc staje się jednym z filarów jej uczucia.

²³⁸ L. Brosh, op. cit., s. 33.



Ilustr. 12. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard)
Dwóch lokajów państwa Wickham jadących konno i grających na rogach *par force*,
niczym na polowaniu, i podążająca za nimi grupa konnych wyjeżdżających z lasu

Jeźdźcy ukazani są niczym grupa myśliwska (zob. ilustr. 12): na czele sygnaliści wygrywający staccato²³⁹ na rogach *par force*²⁴⁰, za nimi, w niewielkiej odległości, podąża reszta grupy. Postacie wyjeżdżają z lasu, co podkreślają widoczne na pierwszym planie drzewa (należące do posiadłości Longbourn i stanowiące obramowanie kompozycyjne kadru. Połączenie leśnej ikonografii, jeźdźców i charakterystycznych rogów przywodzi na myśl bardzo konkretny rodzaj pogoni łowieckiej, a mianowicie wywodzącego się z tradycji francuskiej polowania *par force*. Jak pisze Piotr Pomostowski: „Słynne zwłaszcza w XVII i XVIII wieku polowania z psami *par force* polegały na nieustannym bieganiu za zwierzyną aż do momentu, w którym ta padała martwa z wycieńczenia i stresu”²⁴¹. Głośne dźwięki rogów i ujadanie psów pomagały tak nakierować tę zwierzynę, żeby uciekała ona w odpowiednim kierunku, zgodnym z zamysłem myśliwych. Pojawienie się tego skojarzenia w tym konkretnym momencie historii zdaje się podkreślać związek postaci Wickhama z tematem łowieckim.

²³⁹ Zdaniem Piotra Pomostowskiego „podwójne, a zwłaszcza potrójne staccato w grze na trąbce nieco przypomina krótkie serie strzałów z karabinu, co w muzyce filmowej może pełnić ciekawe funkcje ilustracyjne” (P. Pomostowski, *Muzyka w filmie*, Warszawa 2019, s. 121). Porównanie dźwięków staccato do odgłosów kojarzących się z wojną, choć w tym cytacie dotyczy innego filmu, stanowi ciekawy kontekst badawczy w przypadku wykorzystania tej samej techniki w tak przepełnionym odwołaniami wojennymi filmie jak *Duma i uprzedzenie* (1940).

²⁴⁰ Jak podaje strona internetowa Polskiego Związku Łowieckiego, nazwa rogów *par force* „pochodzi od organizowanych we Francji i Anglii polowań typu *par force*. *Par force* – znaczy: gwałtem, przemocą, bezceremonialnie i dobrze oddaje charakter dawnych polowań konnych ze sforą psów. Rogi *par force*, używane do tych polowań, zwane również rogami francuski, są budowane w stroju D, mają również czarne wnętrza czary głosowej, co zapobiega refleksom światła mogącym płoszyć konie i zwierzynę podczas polowania”. Hasło: „instrumenty”; http://pzlow.xon.pl/index_wiosna.php?page=instrumenty&pora=wiosna [dostęp: 26.05.2022].

²⁴¹ P. Pomostowski, *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego*, Poznań 2018, s. 129-130. Jeden ze sloganów promujących film zdaje się wyjątkowo dobrze pasować do takiego typu polowania: „Najweselejsze polowanie na męza w dziejach, w którym oszołomiony kawaler wpada w sidła!”. Podkreślane są w nim zarówno oszołomienie ofiary (osiągane w przypadku polowania *par force* głośnymi dźwiękami rogów), jak i jej wpadnięcie w sidła (w opozycji do innego typu polowań, w których zwierzyna zabijana jest strzałem z broni palnej).



Ilustr. 13. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard)

Triumfalny powrót Lydii (Ann Rutherford) do domu rodzinnego. Bohaterka, w nowej sukni i kapeluszu, pokazuje rodzinie cenny pierścionek; na drugim planie jej małżonek, pan Wickham (Edward Ashley-Cooper)

Wickham uciekł na południe kraju, zabierając ze sobą Lydię, a ojciec i wuj dziewczyny udali się za nim w pogoń. W końcu znaleźli go w Londynie i osaczywszy niczym zwierzynę, zmusili (przy pomocy pana Darcy'ego) do ożenku. Gdy niecnota jako nowożeniec pojawia się wraz z Lydią w jej domu rodzinnym, przybiera postać myśliwskiego trofeum. Lydia przekracza próg Longbourn w triumfalny sposób, po czym zaczyna chwalić się przed matką swoją zdobyczą (zob. ilustr. 11). Jest ubrana w nową suknię, na głowie ma kapelusz. Najpierw pokazuje matce cenny pierścionek (w domyśle: zaręczynowy lub ślubny), a dopiero potem prezentuje jej swojego męża (traktuje go przedmiotowo i nawet nie wymawia jego imienia). Na koniec chwali się nowo zatrudnioną służbą, a prezentację swego dobytku kończy okrzykiem: „Jesteśmy bogaci, mamo!”²⁴². W reakcji na te słowa pani Bennet skanduje ten przymiotnik jeszcze dwukrotnie. Tym samym można zyskać pewność, że Lydia nie jest przedstawiana jako symboliczna zwierzyna, na którą ktoś zapolował (jak stało się z jej mężem), ale jako myśliwy. Wszak od początku filmu miała jeden cel: „upolować” męża. Grupa myśliwska, której pojawienie się na ekranie otwiera tę scenę, stanowiła nie tylko bezpośrednie odwołanie się do

²⁴² Ang. „We're rich, Mama!”

przewodniego tematu filmu (polowania), ale również była wyznacznikiem statusu społecznego, do którego zachowania dążyła Lydia, a mianowicie do tego, by być jak schlachta²⁴³.

Zdaje się to potwierdzać tezę, że motywacja do zamążpójścia w wydaniu Lydii uległa zmianie w stosunku do pierwowzoru literackiego²⁴⁴. W książce jej pobudki ukazywane są w złym świetle, ponieważ pozbawione są racjonalnej i pragmatycznej refleksji nad własną przyszłością; stanowią romantyczny i nieprzemyślany poryw serca. Filmowa panna Bennet podchodzi do małżeństwa w sposób znacznie bardziej materialistyczny, co nie znaczy, że kieruje się ona rozważą. Wybierając kandydata na męża, nadal interesuje ją przede wszystkim jego powierzchowność, ale szybko zmienia własne przyzwyczajenia: małżeństwo musi także zaspokoić jej pragnienia. Ani razu nie wspomina jednak o miłości do męża czy też o odczuwanej radości wynikającej ze związku z nim, raczej wielokrotnie podkreśla znaczenie bogactwa, które – jak sądzi – stało się jej udziałem. Komentarz matki na widok zięcia również charakteryzuje się przedmiotowym traktowaniem mężczyzny; pani Bennet opisuje Wickhama równie powierzchownie: „Taki przystojny i taki dystyngowany!”²⁴⁵, po czym raz jeszcze zachwyca się pierścieniem córki. Wickham traci wszelką podmiotowość, staje się podnóżkiem Lydii, a szerzej: całej rodziny Bennetów. Nie jest już aktywnym uwodzicielem,

²⁴³ Polowanie w epoce regencji było sportem typowo szlacheckim. Stanowiło dla mężczyzn rozrywkę, ale jednocześnie traktowano je jako przygotowanie do ewentualnych działań wojennych – pozwalało zachować kondycję i dobre panowanie nad koniem. Choć w dzisiejszych czasach ten sport może kojarzyć się z pogonią za jeleniami, sarnami czy dzikami, w czasach Austen polowano na lisy, a sami arystokraci nie zabijali ich, tylko gonili do momentu, aż zwierzyzna padała z wyczerpania; wtedy pozwalali swoim sforom psów na zagryzienie ofiary. Polowania wiązały się ściśle z życiem szlachty, ponieważ tylko tę warstwę społeczną stać było na utrzymanie drogich psów i odpowiedniej liczby koni. Możliwość udziału w tych wydarzeniach była więc wyznacznikiem statusu społecznego (zob. D. Pool, op. cit., s. 171-173). Tym bardziej dziwić może to, że w powieściach Austen tak rzadko pojawia się ten motyw polowań, mimo iż autorka z wielkim pietyzmem i realizmem oddawała nawet najdrobniejsze szczegóły życia ziemiaństwa. Jak pisze Patricia Kulisheck: „Zważywszy na jej przywiązanie do szlachty i na przywiązanie szlachty do polowań, można by się spodziewać, że sport ten będzie stanowił przynajmniej część tła [powieści Austen – A.F.]. Oczywiście, polowanie jest wspomniane w trzech powieściach i dwóch pomniejszych pracach, ale w związku z tak specyficznymi postaciami, że może wprawić w konsternację. Tylko jedna z jej pierwszoplanowych postaci poluje, słowem, obszar ten jest zdominowany przez mniej znaczących bohaterów” (zob. P.J. Kulisheck, „*Every Body Does Not Hunt*”, „*Persuasions*” 1986, nr 8, s. 20). Po bliższym przyjrzeniu się tym nielicznym postaciom Austenowskim, które zajmowały się łowiectwem, okazuje się, że są to postacie nikczemne, nieszczerze lub uwodzicielskie (myśliwymi są m.in. Reginald de Courcy z *Lady Susan*, Lord Osborne i Tom Musgrove z *Watsonów*, John Thorpe z *Opactwa Northanger* czy Willoughby z *Rozważnej i Romantycznej*), a jedyną pozytywną postacią zajmującą się tym sportem jest Edmund Bertram z *Mansfield Park*. Temat wydaje się wyjątkowo intrygujący, ponieważ mężczyźni z rodziny Austen również chętnie brali udział w polowaniach, czego autorka bynajmniej nie krytykowała (ibidem, s. 23-24). Użycie motywu łowów w adaptacji z 1940 r. mogło więc wiązać się bardziej z obsesją Hollywood na punkcie koni (zob. R. Brownstein, *Out of the Drawing Room, Onto the Lawn*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. L. Troost, S. Greenfield, Lexington (Kentucky) 2001, s. 14) bądź z nostalgiczną wizją tradycyjnych europejskich polowań (łącznie z brytyjskim Robinem Hoodem) niż z twórczością lub życiem Jane Austen.

²⁴⁴ W sztuce broadwayowskiej, na którą w teorii – choć nie praktyce, jak wspomniano – powołują się twórcy filmu, motyw ucieczki Lydii został potraktowany w dużym skrócie. Pod koniec pierwszej sceny III aktu jej rodzina dowiaduje się o ucieczce, a na początku następnego zaś najmłodsza panna Bennet jest już po ślubie. Motywacje nią kierujące nigdy nie są zgłębiane ani komentowane.

²⁴⁵ Ang. „So handsome and so distinguished”.

lecz pasywnym trofeum. Warto również podkreślić, że sama metamorfoza najmłodszej panny Bennet spotyka się z inną (znacznie łaskawszą) reakcją ze strony rodziny, niż było to w pierwowzorze literackim. Przychylność, którą okazują jej bliscy, bierze się z jej nowego statusu finansowego.

Przykład metamorfozy, jakim uległy motywacje najmłodszej bohaterki, by wstąpić w związek małżeński, zdają się potwierdzać tezę, że obraz małżeństwa promowany przez cenzorów miał duży wpływ na film Leonarda. O ile w przypadku postaci Charlotte i Lizzy pobudki znalezienia mężów zmieniają się z tych motywowanych ekonomicznie na te motywowane romantyczne, o tyle w przypadku Lydii dzieje się dokładnie na odwrót: bohaterka nie jest już nastawiona – jak w książce – na zaspokojenie swoich potrzeb emocjonalnych, a nawet własnej próżności, lecz widzi dla siebie w małżeństwie nowe możliwości. Gdyby twórcy filmu zachowali oryginalny, romantyczny (choć bezmyślny) powód jej zamążpójścia, mógłby on zostać odczytany przez widzów filmowych w latach 30. jako pozytywny; bądź co bądź, bohaterka nie zważała na trudną sytuację finansową kochanka, kiedy podjęła decyzję o ucieczce. Wprowadzenie wygórowanych oczekiwań materialnych przez Lydię spowodowało, że w oczach amerykańskiej publiczności czasów II wojny światowej jej związek z Wickhamem mógł być odczytywany pejoratywnie, czyli tak jak u Austen, tyle tylko, że z odmiennych niż tam powodów.

Omówione tu portrety małżeństw zostały dostosowane przez twórców adaptacji do akceptowalnych przez widzów norm kulturowych ich czasów; ułatwiło to uzyskanie pozytywnej oceny cenzorów. Wprowadzone zmiany miały zaradzić skojarzeniom z filmami o kobietach upadłych (*fallen women film*). To właśnie te filmy, powstałe w latach 20., wzbudziły lęk przed kinem i możliwością jego negatywnego wpływu na moralność społeczeństwa, czego rezultatem był Kodeks Haysa²⁴⁶. Jak zauważa Brosh:

Hollywoodzka potrzeba oddzielenia pieniędzy od małżeństwa ma swoje źródło nie tylko w lękach epoki wielkiego kryzysu, ale także w ważnym składniku historii kina lat 30. Na początku tej dekady, w serii takich filmów jak *Blonde Venus* [(1932) – A.F.] i *Baby Face* [(1933) – A.F.], pokazano, jak kobiety podnoszą swój status społeczny i zdobywają bogactwo w wyniku pozamałżeńskich stosunków seksualnych. [...] Pod koniec lat 30., kiedy powstawała *Duma i uprzedzenie*, przemysł filmowy wypracował wyrafinowane metody samoregulacji, mające na celu uniknięcie cech filmów o kobietach upadłych, które wzbudziły tak wiele kontrowersji. Filmy te w jaskrawy sposób przedstawiały awans klasowy bohaterek osiągnięty za pośrednictwem seksu; najpierw widziało się je w nazbyt skromnym otoczeniu, a następnie, po upadku, w nazbyt obfitującym w dostatek. Fakt, że w *Dumie i uprzedzeniu* Austen kobiety wychodzą za mąż ze świadomością korzyści finansowych, że dzięki mężczyznom znacząco podnoszą swój status majątkowy i zyskują lepszą pozycję społeczną, musiał stanowić jakiś problem dla filmów z lat 30.²⁴⁷.

²⁴⁶ L. Brosh, op. cit., s. 33.

²⁴⁷ Ibidem.

Choć w twórczości Austen trudno natrafić na bardzo kontrowersyjne tematy, motyw kobiety upadłej przewija się na drugim lub dalszym planie kilku jej powieści²⁴⁸. Wybierając do adaptacji *Dumę i uprzedzenie*, wytwórnia MGM zgodziła się na wyjątkowo „bezpieczny” tekst: jedynym ryzykownym motywem w tej powieści jest bowiem ucieczka Lydii, kończy się jednak ona małżeństwem bohaterki i uratowaniem dobrego imienia. Nie zmienia to jednak faktu, że pewne zachowania bohaterek Austen zbliżają je do protagonistek filmów o kobietach upadłych. Chodzi o ich podejście do małżeństwa jako szansy na awans społeczny i materialny. Jak zauważa Brosh, na kartach powieści „[...] to mężczyźni umożliwiają wzrost pozycji majątkowej i klasowej [kobiet – A.F.], a [...] kobiety najzupełniej otwarcie wyrażają swoje zainteresowanie męskimi pieniędzmi i ich stanem posiadania”²⁴⁹. Adaptatorzy z epoki Kodeksu Haysa musieli ochronić się przed ewentualnymi zastrzeżeniami cenzorów i tym samym nie mogli przenieść bohaterek Austen i ich motywacji na wielki ekran w niezmienionej formie.

Jak konstatuje Lea Jacobs, autorka monografii na temat filmów o kobietach upadłych, „podczas gdy Stowarzyszenie Producentów i Dystrybutorów Filmowych (MPPDA) zazwyczaj opowiadało się za wymierzeniem bohaterce kary, wytwórnie wolały, aby bohaterka wyrzekła się bogactwa na rzecz prawdziwej miłości”²⁵⁰. Były to dwa podstawowe sposoby filmowców na to, żeby bohaterki „niemoralnie” zainteresowane zdobyciem majątku mogły nadal pojawiać się w filmach. Twórcy adaptacji 1940 roku zdawali się być świadomi dostępnych im opcji. W ich wersji wydarzeń znanych z *Dumy i uprzedzenia* Lizzy wybiera Darcy’ego na towarzysza życia dopiero po tym, jak dowiaduje się od lady Catherine, że ta odbierze mu cały majątek. Tym samym decyduje się na związek, który nie przyniesie jej korzyści majątkowych, a w oczach cenzorów pozostaje nieskalana materializmem. Z kolei w przypadku Charlotte, która wybierze związek bez miłości, jej decyzja nie będzie miała podłoża finansowego, lecz pragmatyczne. W dziewiętnastowiecznym społeczeństwie angielskim kobiety rzadko mogły

²⁴⁸ Do najważniejszych przykładów kobiet upadłych w twórczości Austen należy zaliczyć postać Marii Rushworth z *Mansfield Park* (która zdradziła męża i po tym, jak ten się z nią rozwiódł, musiała wyjechać z kraju), Elizę Williams z *Rozważnej i Romantycznej* (uwiedziona przez pana Willoughby’ego zostaje przez niego porzucona i rodzi nieślubne dziecko) czy też panią Clay z *Perswazji* (która – w przeciwieństwie do uprzednio wymienionych bohaterek – jest postacią wyrachowaną i świadomie manipuluje sir Walterem Elliotem, chcąc uwieść go i doprowadzić do małżeństwa). Więcej na temat kobiet upadłych w twórczości Austen zob. A. Wolf, *Epistolary, Narrative, and the Fallen Woman in „Mansfield Park”*, „Eighteenth-Century Fiction” 2004, t. 16, nr 2 (styczeń), s. 265-285; S. Fullerton, *Jane Austen and Adultery*, „Persuasions” 2002, nr 24, s. 143-163; A. McLaughlin, *From Major to Minor Characters: The Fallen Woman and Her Female Friends in the Novels of Wollstonecraft, Hays, and Austen*, „English Honors Papers” 2021, nr 55; <https://digitalcommons.conncoll.edu/enghp/55> [dostęp: 17.10.2024]; J. Green, *Coming Upon the Town: Whores and Fallen Women in the Works of Jane Austen*, Loughborough 2018; <https://doi.org/10.26174/thesis.lboro.8256200.v1> [dostęp: 17.10.2024].

²⁴⁹ L. Brosh, op. cit., s. 34.

²⁵⁰ L. Jacobs, op. cit., s. 133.

pozwolić sobie na życie bez męża²⁵¹, w związku z czym, jeżeli panna nie zakochała się w kawalerze zawczasu, to jest w latach jej młodości, to fundowała sobie sytuację, w której niemal każdy kandydat do jej ręki stawał się równie dobry; decydowało jedno: byle tylko uniknąć staropanieństwa. Cytowane i mało romantyczne słowa filmowej Charlotte: „W małżeństwie szczęście jest kwestią przypadku” są przykładem podejścia na wskroś zdroworoządkowego. Takie nastawienie nie było oczywiście typowe dla komedii romantycznych złotej ery Hollywood, ale było akceptowalne z punktu widzenia cenzury i nie budziło skojarzeń z niemoralnym zachowaniem.

W przeciwieństwie do Charlotte Lydia wychodzi za mąż dopiero w momencie, kiedy Wickham zdobywa majątek i zostaje za to w pewnym sensie ukarana: w czasie jej krótkiego dialogu z Elizabeth widz słyszy słowa, które wskazują na to, że nie czeka jej szczęśliwa przyszłość. Dzieje się to w momencie triumfalnego powrotu Lydii do domu rodzinnego, która pyta swoją starszą siostrę: „Czy nie zazdrościsz mi, Lizzy?”, na co ta ripostuje – przyjmując zachowawczy ton głosu – „Zadaj mi to pytanie ponownie za pięć lat”. Odpowiedź młodszej siostry pokazuje, jak bardzo lekkomyślne jest jej rozumienie małżeństwa: „Pięć lat?! Kogo obchodzi, co się stanie za pięć lat?”²⁵². Reakcje starszych siostr (w scenie udział bierze również Jane), nieme, ale opierające się na wymownych minach i wymianach spojrzeń, wskazują na ich krytyczną ocenę małżeństwa Lydii i zwiastują jego niechybny kres. Tak więc twórcy adaptacji z 1940 roku zastosowali obie z opisanych przez Jacobs technik: pobudki do zamążpójścia dwóch pierwszych bohaterek pozbawili nacechowania materialistycznego, a w przypadku trzeciej panny Bennet takie motywacje „ukarali” widmem przyszłego nieszczęścia.

Takie napiętnowanie motywów ekonomicznych w relacjach męsko-damskich oraz współżycia seksualnego poza- i przedmałżeńskiego stanowią kolejny przykład ideologizacji w kinie Hollywoodzkim tamtych czasów. Można się dopatrywać się w nim ideologizacji drugiego typu według klasyfikacji Helman, ponieważ jest to próba reprodukcji ideologii

²⁵¹ Dla niezamężnych kobiet życie w epoce regencji nie pozostawiało zbyt wiele opcji. Jeżeli panna pochodziła z bogatego domu (jak było w przypadku tytułowej bohaterki *Emmy*, która wielokrotnie powtarzała, że nie zamierza wychodzić za mąż), to mogła sobie pozwolić na względnie dostatnie życie z pieniędzy, które dziedziczyła po rodzicach. W każdej innej sytuacji życie niezamężnej kobiety było pełne trosk. Nie istniało zbyt wiele profesji, na które mogła zdecydować się kobieta, aby zarobić na własne utrzymanie (dla kobiety wywodzącej się z „dobrego”, lecz biednego domu, opcją było zostanie guwernantką). Nawet sama Austen, która nigdy nie wyszła za mąż i zdecydowała się zarabiać na życie piórem, musiała korzystać ze wsparcia finansowego brata. W liście do swojej bratanicy Fanny Knight, napisanym na kilka miesięcy śmiercią, Austen, wyraziła swą refleksję na temat życia staropanieńskiego: „Samotne kobiety mają straszną skłonność do bycia biednymi, co jest jednym z bardzo mocnych argumentów na rzecz małżeństwa”. Hasło: Jane Austen 1775–1817, [w:] *Oxford Essential Quotations*, red. S. Ratcliffe, Oxford 2017.

²⁵² Ang. „– Ask me that question again five years from now. – Five years? Who cares what happens in five years?”

dominującej w społeczeństwie epoki wielkiego kryzysu, narzucania moralności i zasad tego okresu osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej Anglii.

2.3.3. Jane Austen a system studyjny

GREER GARSON: Zdaje się, że jestem
złotą klaczą MGM!

Jednym z czynników, które odcisnęły swe piętno na *Dumie i uprzedzeniu* (1940), był charakterystyczny dla wytwórni MGM styl produkcyjny. Do jego elementów rozpoznawalnych należało między innymi wykorzystanie przy produkcji filmów stałego grona aktorów. Podpisywanie wieloletnich kontraktów na wyłączność współtworzyło specyficzny dla złotej ery Hollywood system gwiazd (ang. *star-system*) i praktyka MGM wpisywała się w praktykę studyjną tamtych lat. Píše o nim Paul McDonald:

Era studyjna lat 30. i 40. XX wieku to okres, w którym Hollywood aktywnie pracowało nad wykreowaniem i wprowadzeniem na rynek swoich gwiazd. To właśnie one stały się istotnym atutem w podtrzymaniu hegemonii wielkich wytwórni w całym krajowym przemyśle filmowym, co sprawiło, że kontrola nad tym rynkiem wymagała stałej kontroli nad jego gwiazdami²⁵³.

System gwiazd nie był jednak wynalazkiem hollywoodzkim: fabryka snów zapożyczyła go ze świata dziewiętnastowiecznego teatru i wodewili²⁵⁴; niektórzy dopatrują się jego korzeni już w osiemnastowiecznych amerykańskich praktykach teatralnych²⁵⁵. System ten był z jednej strony eksploatacyjny w stosunku do aktorów, z drugiej zaś dawał im zabezpieczenie w postaci stałych zarobków, co było ważne szczególnie w czasach wielkiego kryzysu. Jak pisał McDonald:

Zdominowanie krajowego rynku filmowego przez największe wytwórnie określiło warunki, na jakich wszystkie kategorie wykonawców filmowych mogły pracować w Hollywood w latach 30. i 40. Główne studia wprowadziły mechanizmy mające na celu produkcję i reprodukcję systemu gwiazd poprzez aktywne działania na rzecz stworzenia i prawnego przejęcia kontroli nad tożsamością znanych aktorów. Aby zachować nadzór nad swoimi talentami, wytwórnie zatrudniały ich na podstawie kontraktów, które mogły obowiązywać maksymalnie przez siedem lat i często były sformułowane w sposób pozwalający studiom na zarządzanie i skuteczne wykorzystywanie wizerunku sław. Dzięki temu, że kontrolowały one emisję filmów, nawet nader rozpoznawalni wykonawcy przekonywali się, że praca poza systemem studyjnym jest praktycznie niemożliwa. Jednakże, choć gwiazdy potrzebowały studiów, to studia również potrzebowały gwiazd. Potęga wizerunku aktora była dostrzegana nie tylko przez wytwórnie, ale także przez samych odtwórców, dlatego w tym okresie doszło do wielu jawnych utarczek pomiędzy nimi. U szczytu swojej potęgi studia podpisywały kontrakty z wieloma gwiazdami, zapewniając sobie w ten sposób „stajnię” wykonawców, z której można było korzystać przy podejmowaniu decyzji o obsadzie ról przy całej produkcji filmowej²⁵⁶.

W okresie realizacji *Dumy i uprzedzenia* (1940) system gwiazd przeżywał swój rozkwit, a wytwórnia MGM słynęła z tego od lat²⁵⁷, że nie szczędziła wysiłków, aby zebrać w swojej

²⁵³ P. McDonald, *The Star System. Hollywood's Production of Popular Identities*, London 2000, s. 40.

²⁵⁴ D. Gomery, op. cit., s. 4.

²⁵⁵ P. McDonald, op. cit., s. 16-19.

²⁵⁶ Ibidem, s. 42.

²⁵⁷ Zob. A. Walker, *Garbo*, przeł. H. Pawlikowska, Warszawa 1987.

„stajni”²⁵⁸ najlepszych z najlepszych. Jej dewizą był slogan zapewniający, że jest w niej „więcej gwiazd niż na niebie”²⁵⁹ i rzeczywiście studio odniosło sukces w podpisywaniu kontraktów z największymi sławami tamtych czasów²⁶⁰.

Decyzje castingowe twórców *Dumy i uprzedzenia* (1940) były od początku zdeterminowane tym, że musieli oni dobierać wykonawców ról z dużego, ale mimo wszystko ograniczonego grona aktorów zakontraktowanych przez studio bądź współpracujących z nim²⁶¹. Na dodatek przynajmniej część wykonawców na długoletnich umowach miała w nich zawarte ograniczenia dotyczące charakteru postaci, które mogli zagrać. Było tak w już omawianym przypadku Edny May Oliver, grającej lady Catherine de Bourgh, w której kontrakcie widniał zapis o tym, że zgadza się grać jedynie sympatyczne postacie²⁶².

Jedną z często krytykowanych przez badaczy i recenzentów filmu decyzji dotyczących obsady było wybieranie do ważnych ról (Lizzy, Lydii, Kitty czy też pan Collins) aktorów znacznie starszych od postaci znanych z pierwowzoru literackiego²⁶³. Różnica wieku pomiędzy Ann Rutherford (Lydia) i Heather Angel (Kitty) a granymi przez nie postaciami wynosiła odpowiednio osiem²⁶⁴ i czternaście lat²⁶⁵. Rozpiętość lat jest jeszcze większa w przypadku

²⁵⁸ Słowo „stajnia” określające grupę zatrudnionych na długoletnie kontrakty aktorów było bardzo popularne w czasach powstawania *Dumy i uprzedzenia* (1940). Podczas kręcenia filmu, Greer Garson dowiedziała się, że jest aktorką przyciągającą do kin największe grono widzów ze wszystkich zakontraktowanych artystek. Miała zareagować na te wieści słowami: „Zdaje się, że jestem złotą kłaczką Metra!” („I guess I’m Metro’s golden mare!”); nawiązywała tym samym – w inteligentnej grze słownej – do pełnej nazwy studia: Metro-Golwyn-Meyer. K. Turan, *Interview with Ann Rutherford (Lydia), Marsha Hunt (Mary), and Karen Morley (Charlotte Lucas)*, „Persuasions” 1989, nr 11; <https://jasna.org/persuasions/printed/number11/turan2.htm>, [dostęp: 17.10.2024].

²⁵⁹ Ang. „more stars than there are in heaven”. D. Gomery, op. cit., s. 102.

²⁶⁰ Do grona sław zakontraktowanych w studiu MGM należeli m.in.: Greta Garbo, Norma Shearer, Joan Crawford, Laurel i Hardy (znani w Polsce jako Flip i Flap), bracia Marx, Clark Gable, Jean Harlow, Judy Garland, Mickey Rooney, James Stewart czy Katherine Hepburn. Ibidem.

²⁶¹ W wywiadzie z Kennethem Turanem Marsha Hunt (grająca Mary Bennet) podkreśla, że nie wszyscy z obsady *Dumy i uprzedzenia* byli na stałe zakontraktowanymi aktorami. O ile Enda May Olivier, Greer Garson czy Ann Rutherford (Lydia Bennet) podpisały długoletnie umowy z wytwórnią, o tyle Karen Morley (Charlotte Lucas) już nie, mimo że dawniej wiązała ją kontrakt z MGM. Z kolei Marsha Hunt doczekała się upragnionej umowy dopiero po zagranii w sześciu filmach MGM (*Duma i uprzedzenie* była dla niej drugim z nich). K. Turan, *Interview with Ann...*, „Persuasions” 1989, nr 11; <https://jasna.org/persuasions/printed/number11/turan2.htm>, [dostęp: 17.10.2024].

²⁶² Robinson dostrzega w modyfikacji postaci Lady Catherine więcej niż tylko zadośćuczynienia wymogom kontraktu. Uważa, że jest to rozbudowane nawiązanie intertekstualne łączące tę postać z innymi seniorkami znanymi z filmów prestiżowych opartych na dziełach literackich, takimi jak ciotka March (*Male kobiety* z 1933 r., reż. G. Cukor, wytwórnia RKO), ciotka Betsey (*David Copperfield* z 1935 r., reż. G. Cukor, wytwórnia MGM), panna Pross (*Opowieść o dwóch miastach* z 1935 r., reż. J. Conway, wytwórnia MGM) czy opiekunka Julii (*Romeo i Julia* z 1936 r., reż. G. Cukor, wytwórnia MGM) – wszystkie one grane były przez Ednę May Olivier. Zob. L. Robinson, op. cit., s. 287.

²⁶³ Wszyscy aktorzy w adaptacji Leonarda są starsi od granych przez siebie bohaterów, lecz w większości wypadków była to niewielka różnica wieku, zaledwie kilku lat. Takie dysproporcje nie są rażące, bywają nawet niezauważalne, w związku z czym nie budziły takich emocji, jak w przypadku wymienionych postaci.

²⁶⁴ O wieku książkowej Lydii informuje nas Elizabeth: „[...] najmłodsza nie skończyła jeszcze szesnastu [lat – A.F.]”. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 139.

²⁶⁵ Kitty mówi o sobie w powieści: „[...] jestem o dwa lata starsza od Lydii”. Ibidem, s. 190.

Greer Garson grającej Elizabeth Bennet (szesnaście lat) oraz Melville'a Coopera w roli pana Collinsa (dziewiętnaście)²⁶⁶. Choć w procesie realizacji filmu starano się o to, by siostry Bennet wyglądały młodziej²⁶⁷, niezgodność wieku nadal była zauważalna. Jest to szczególnie problematyczne w przypadku Lizzy, gdyż stosunkowo młody wiek protagonistki stanowi istotny element opowiadanej historii. Punktem wyjścia dla nieporozumienia będącego w samym centrum wydarzeń jest jej brak doświadczenia życiowego – wraz z pewną dozą naiwności i podatności na pierwsze wrażenia. Na to, jak ważna jest ta podatność wskazuje pierwotny tytuł książki – *First impressions* (ang. *Pierwsze wrażenia*) – dopiero później zmieniony na *Dumę i uprzedzenie*²⁶⁸. Jej dojrzewanie i rozwój stanowią treść książki, a apogeum tego procesu to słynne słowa bohaterki: „Nigdy do tej chwili nie znałam samej siebie!”²⁶⁹. W momencie, gdy postać panny Bennet odgrywa prawie dwukrotnie starsza aktorka, konotacje związane z młodym wiekiem Elizabeth stają się nieczytelne.

Co istotne, twórcy filmu nie starali się ukryć tego, że Garson jest znacznie starsza od granej przez siebie postaci. Widać to np. podczas obiadu w Rosings, kiedy dosyć wiernie odwzorowano przebieg rozmowy Lady Catherine z Elizabeth, lecz pominięto pytanie o wiek Lizzy i jej odpowiedź na nie²⁷⁰. Garson nie tylko była w starszym wieku niż grana przez nią bohaterka, ale również miała trzy lata więcej od swojego filmowego partnera, Lawrence'a Oliviera²⁷¹. Studio MGM zdawało się rozumieć, że aktorka wkracza w wiek dojrzały, ponieważ postać Lizzy była ostatnią, w której pokazała się jako młoda dziewczyna²⁷².

²⁶⁶ Malville Cooper miał czterdzieści cztery lata, kiedy grał dwudziestopięcioletniego Collinsa.

²⁶⁷ W wywiadzie z Kennethem Turanem, Karen Morley (Charlotte Lucas) opowiedziała o tym, jak starano się odmłodzić aktorki na ekranie: „Ci kamerzyści byli wariaci swojej wagi w... błyszczących kamyczkach. W tym przypadku sprawiali, że Greer i ja wyglądałyśmy na dwudziestolatki, a nie trzydziestolatki. A te dziewczęta [Ann Rutherford (Lydia) i Marsha Hunt (Mary) – A.F.] wyglądały na nastolatki, a nie na dwudziestolatki [...]”. K. Turan, *Interview with...*, op cit. [dostęp: 17.10.2024].

²⁶⁸ S.J. Wolfson, *Re: Reading „Pride and Prejudice”*: „What think you of books?”, [w:] *A Companion to Jane Austen*, red. C.L. Johnson, C. Tuite, Oxford 2009, s. 113.

²⁶⁹ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 172.

²⁷⁰ Filmowy dialog między Lady Catherine a Lizzy krąży wokół trzech tematów: osiągnięć młodej damy w zakresie muzyki i rysunku, niezatrudniania guwernantki przez jej rodzinę oraz faktu, że wszystkie siostry Elizabeth bywają w towarzystwie, mimo że najstarsze nie są jeszcze zamężne. W pierwowzorze literackim rozmowa pomiędzy dwoma bohaterkami przebiega niemalże tak samo (zob. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 138-139), z jedną istotną różnicą: wymiany zdań na temat wieku głównej bohaterki. Z kolei w sztuce teatralnej Jerome rozmowa między Lady Catherine a Elizabeth odbiega od pierwowzoru literackiego dużo bardziej niż w filmie. Sama konwersacja odbywa się w czasie śniadania, a nie przy kolacji; w treści sztuki pojawiają się zupełnie nowe wątki: wylegiwanie się przez pułkownika Fitzwilliama w łóżku, pomieszczenia, w których należy pisać listy, widoki za oknem, nazwisko panią Bennet i powozy. Kwestia wieku głównej bohaterki, jej sióstr (dwóch, ponieważ w wersji teatralnej tylko tyle ma ich Lizzy), gry na pianinie czy braku guwernantki jest co najwyżej wzmiankowana, i to w pojedynczych zdaniach.

²⁷¹ Różnica wieku Lawrence'a Oliviera i granego przez niego Darcy'ego jest zaskakująco mała w porównaniu z rolą Greer Garson. Angielski aktor zagrał w *Dumie i uprzedzeniu* w wieku trzydziestu trzech lat, podczas gdy powieściowy pan Darcy miał ich dwadzieścia osiem.

²⁷² W kolejnych filmach, poczynając od 1941 roku (role w *Kiedy kobiety się spotykają*, reż. Robert Z. Leonard i *Kwiaty pokryte kurzem*, reż. Mervyn LeRoy), Garson zaczęła grać postacie żon i matek. Choć jeszcze przez pewien

Różnicę lat dzielącą Lizzy i grającą ją aktorkę Cartmell ocenia surowo:

Darcy i Elizabeth wydają się zdecydowanie za starzy (Garson miała 35 lub 36 lat, Oliver był nieco młodszy), a Elizabeth grana przez Garson, ze względu na swój wiek, z dzisiejszej perspektywy jawi się jako irytująco winna swojej niezdolnej bierności i wystudiowanego, kokieteryjnego zachowania²⁷³.

Te zmiany w sposobie bycia protagonistki upodabniają ją nieco do infantylnej Lydii (stanowiącej przecież w powieści Austen niemal dokładne przeciwieństwo Lizzy). W tej metamorfozie zaobserwować można naturalizację norm genderowych charakterystycznych dla okresu, w którym powstawał film (infantylicyzacja kobiet i ukazywanie ich jako nieracjonalnych); zabieg ten można by uznać za ideologizację drugiego typu w ujęciu Helman. Dobrym przykładem tej tendencji jest filmowy dialog pomiędzy Elizabeth a Wickhamem w czasie balu. Gdy mężczyzna informuje ją o tym, że nie jest w przyjaznych stosunkach z panem Darcym, panna Bennet oświadcza bez chwili zastanowienia: „Nie wiedząc nic na ten temat, jestem po twojej stronie!”²⁷⁴. Taka irracjonalna reakcja ze strony kobiety cenionej za swoją inteligencję, a szczególnie to, jak zadowolona jest z siebie, kiedy wypowiada te słowa, zdaje się nie przystawać do postaci znanej z pierwowzoru literackiego. W tym samym dialogu w powieści²⁷⁵ Elizabeth również daje się przekonać Wickhamowi do jego wersji wydarzeń, ale nie jest to tak bezmyślna decyzja. Wickham stosuje w stosunku do niej to, co w dzisiejszych czasach można by nazwać zaawansowanymi technikami manipulacji i dopiero po zastosowaniu perswazji bohaterka ulega jego opinii²⁷⁶. Wiek Garson może potęgować wrażenie, że łatwowierność bohaterki jest sprzeczna z przypisywanym jej potencjałem intelektualnym²⁷⁷.

Ronnie Jo Sokol wymienia jeszcze inne konotacje związane z dojrzałym wiekiem aktorów:

Jako osoby po trzydziestce, zarówno Greer Garson (Elizabeth Bennet), jak i Lawrence Olivier (Darcy), byli przynajmniej o dziesięć lat starsi od granych przez siebie postaci z powieści Austen. Oboje byli jednak takimi ulubieńcami publiczności [...], że widzowie z łatwością zignorowali tę rozbieżność i zaakceptowali ich w tych rolach. Co więcej, pełne czułości napięcie między Olivierem a Garson – podsycane plotkami o dawnym romansie tych dwojga poza sceną – było nie tylko wiarygodne, ale i wskazane z punktu widzenia samego filmu. Przedstawiając przelotne spojrzenia i gesty Elizabeth i

czas pojawiała się głównie w rolach pierwszoplanowych (szczególnie ważne było jej oscarowe wystąpienie w *Pani Miniver* w 1942 roku oraz tytułowa rola, która zapewniła jej kolejną nominację do tejże nagrody – w filmie *Curie- Skłodowska* z 1943 roku), to coraz częściej zaczynała odgrywać role drugoplanowe. Więcej na ten temat zob. M. Glancy, *When Hollywood Loved Britain: The Hollywood 'British' Film 1939-1945*, Manchester 1999, s. 88.

²⁷³ D. Cartmell, op. cit., s. 78.

²⁷⁴ Ang. „Without knowing anything about it, I'm on your side!”.

²⁷⁵ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 69-71.

²⁷⁶ Więcej na temat technik manipulacji stosowanych przez pana Wickhama można znaleźć w wykładzie online pt. *Mr Wickham's manipulations of Elizabeth Bennet about Mr Darcy in Jane Austen's „Pride and Prejudice”* autorstwa dr Octavii Cox; https://www.youtube.com/watch?v=UzUFIFYrE7s&ab_channel=DrOctaviaCox; [dostęp: 17.10.2024].

²⁷⁷ Więcej na temat różnic pomiędzy literacką i filmową Elizabeth zob. M.N. Sørbo, op. cit., s. 87-88.

Darcy'ego, które często były przeciwstawione subtelnym dialogom, film oferował taki poziom seksualnej intymności, jakiego nie mogła zobrazić sama powieść²⁷⁸.

Napięcie erotyczne pomiędzy bohaterką i bohaterem zdaje się dobrze współgrać z ich dojrzałym wiekiem. Co istotne, zmysłowość Garson eksponowano także w scenach, w których nie występował Olivier. Uwagę przykuwa epizod w domu Collinsów, od razu po dotarciu Elizabeth na miejsce. Lizzy, przebywając w towarzystwie Charlotte, rozgascza się w oddanym jej do dyspozycji pokoju i rozpakowuje kufry, żeby przebrać się po podróży w czystą sukienkę. Już na samym początku sceny bohaterka zdejmuje większość ubrań i przez długi czas stoi w samej bieliznie, częściowo prześwitującej i odkrywającej dekolt, zwieszanej nisko na ramionach i podkreślającej jej kobiece kształty (zob. ilustr. 14)²⁷⁹. Nie trzeba dodawać, że w powieści Austen nie było sceny w tak szokujący sposób ukazującej roznegliżowaną kobietę – ten epizod został w całości wymyślony na potrzeby srebrnego ekranu²⁸⁰.



Ilustr. 14. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard)
Lizzy (Greer Garson) rozbiera się do samej bielizny i w tym intymnym stroju odbywa długą rozmowę z przyjaciółką Charlotte (Karen Morley)

Zauważalna erotyzacja postaci jest także konsekwencją urody Garson i jej statusu jako hollywoodzkiej piękności. Jak precyzuje Sokol:

W książce Elizabeth jest opisywana jako osoba o wyglądzie, który jest zaledwie „znośny”; jak sugeruje Austen, bycie mniej spektakularnie piękną niż jej siostra Jane zmusza Elizabeth do doskonalenia dowcipu i intelektu – innymi słowy, do rozwijania walorów wewnętrznych. Uroda Garson jest bez wątpienia powodem, dla którego reżyser Robert Z. Leonard dał jej więcej zbliżeń niż komukolwiek innemu w

²⁷⁸ R.J. Sokol, *The Importance of Being Married: Adapting „Pride and Prejudice”*, [w:] *Nineteenth-century Women at the Movies: Adapting Classic Women’s Fiction to Film*, red. T. Lupack, Bowling Green 1999, s. 82.

²⁷⁹ Ruth Perry proponuje ciekawe odczytanie tej sceny, wykraczające poza sam aspekt fetyszyzacji ciała Garson: „[...] wizytę w Hunsford rozpoczyna natychmiastowa zmiana stroju przez Elizabeth, ukazuje ona jej staromodną, falbaniastą bieliznę, a także jej intymną swobodę w relacjach ze starą przyjaciółką, Charlotte. Jest to jednak jedyny moment w filmie, kiedy bohaterka się rozbiera; a ponieważ dzieje się to zaraz po wejściu do domu pana Collinsa, widzowi zostaje zasygnalizowane to, że Elizabeth nie będzie musiała się przed nim rozbierać, że seksualny związek z panem Collinsem na szczęście nie jest jej przeznaczony, choć Charlotte się do niego zobowiązała”. R. Perry, *Sleeping with Mr. Collins*, [w:] *Jane Austen and Co.: Remaking the Past in Contemporary Culture*, red. S.R. Pucci, J. Thompson, New York 2003, s. 215.

²⁸⁰ W sztuce teatralnej Jerome również nie było takiej sceny.

filmie, co było źródłem szczególnej irytacji dla Oliviera, który sprzeciwiał się ciągłej koncentracji kamery na jego partnerce²⁸¹.

Fetyszyzowana uroda Garson, choć sprzeczna z literackim pierwowzorem²⁸², doprowadziła do jej wizualnej dominacji na ekranie. Wrażenie to było dodatkowo spotęgowane noszonymi przez nią kostiumami, obszernymi, zdobionymi sukniami, które wypełniają krawędzie kadru i jeszcze bardziej przykuwają oko widza. Ellington, opisując sposób funkcjonowania Garson na ekranie, proponuje nieprzetłumaczalne na język polski określenie *to-be-looked-at-ness*²⁸³. Zapożyczone od Laury Mulvey²⁸⁴, ma ono oznaczać sposób ukazywania kobiety na ekranie, który fetyszyzuje

²⁸¹ R.J. Sokol, op. cit., s. 82.

²⁸² O tym, jak wygląda Lizzy, dowiadujemy się głównie z licznych wzmianek opisujących ją jako ładną, ale nie tak piękną jak jej starsza siostra. Pełniejsze opisy jej powierzchowności zapośredniczone są głównie przez dwie postacie: pana Darcy'ego i pannę Bingley. Zważywszy na to, że pierwsza z tych osób jest nastawiona wyjątkowo przychylnie do bohaterki, a druga szczególnie niechętnie, można dojść do wniosku, że prawda na temat fizjonomii Elizabeth leży pośrodku. Pan Darcy, po raz pierwszy komentując wygląd Lizzy (na balu), określa ją jako jedynie „znośną” (J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 13), ale zaledwie kilka rozdziałów później zmienia zdanie na jej temat: „Zajęta obserwacją uwagi pana Bingleya w stosunku do siostry, Elżbieta nie podejrzewała nawet, iż sama staje się przedmiotem pewnego zainteresowania jego przyjaciela. Kiedy się poznali, pan Darcy zaledwie przyznał, że jest ładniutka. W spojrzeniu jego podczas balu nie było ani cienia admiracji, za następnym zaś spotkaniem patrzył na nią tylko po to, by krytykować. W momencie jednak, kiedy tłumaczył sobie i przyjaciołom, że młodsza panna Bennet ma chyba zaledwie jeden prawidłowy rys twarzy, zdał sobie sprawę, że twarz ta wydaje się niezwykle inteligentna, a to ze względu na piękny wyraz ciemnych oczu. Po tym odkryciu nastąpiły inne, równie niepokojące. Choć krytycznym okiem wykrył w niej niejedną skazę doskonałości symetrii, musiał przyznać, że figurę ma kształtną i powabną. Poza tym mimo przekonania, iż manieri jej nie są bynajmniej światowe, czuł, że go pociąga swym żartobliwym wdziękiem. Elżbieta widziała w nim tylko młodego człowieka, którego nikt nie lubi, a który uważał, iż nie jest wystarczająco ładna, by z nią tańczyć” (ibidem, s. 23). Z kolei bardziej surowa ocena wyglądu Elizabeth, padająca z ust panny Bingley, wyglądała następująco: „Jeśli o mnie idzie [...] nigdy nie mogłam się w niej dopatrzeć urody. Nos jej jest zupełnie nijaki, brak mu wyrazistości, zęby są znośne, ale też znowu nic nadzwyczajnego, a co do oczu, które kiedyś zostały uznane za piękne, nigdy się w nich nie mogłam dopatrzeć niezwykłości. Mają ostry, złośliwy wyraz, który wcale mi się nie podoba. W całym zaś jej obejściu jest jakieś nieznośne zarozumiałstwo zupełnie pozbawione stylu. [...] Przypominam sobie, jak bardzo byliśmy zdumieni, dowiedziawszy się na początku naszej znajomości w Hertfordshire, że jest tam uważana za piękność, dobrze zaś pamiętam pewien wieczór po obiedzie, na który oni byli zaproszeni do Netherfield. Powiedział pan [Darcy – A.F.] wtedy: «Ona pięknocią! Równie dobrze można by jej matkę nazwać mędrcom». Potem jednak, wydaje mi się, zmienił pan zdanie i chyba uznał ją za ładną” (ibidem, s. 219).

²⁸³ W polskim tłumaczeniu artykułu Mulvey (L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 95-107.) wyrażenie *to-be-looked-at-ness*, choć przez autorkę zapisane kursywą, aby wyróżnić wprowadzany termin, nie zostaje przetłumaczone, lecz jedynie potraktowane opisowo, jako: „status bycia przedmiotem oglądu” (ibidem, s. 100).

²⁸⁴ Mulvey opisuje swój punkt widzenia w artykule pt. *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, w którym analizuje miejsce kobiety w kinie narracyjnym w oparciu o elementy psychoanalizy Freuda. Odnosi się do wprowadzonego przezeń pojęcia skopofilii, oznaczającego odczuwanie przyjemności z patrzenia na drugiego człowieka, który ulega uprzedmiotowieniu jako obiekt tego spojrzenia. Ze względu na warunki, w jakich widz kinowy odbiera dzieło filmowe (ciemna sala w połączeniu z jasnym ekranem tworzy iluzję odizolowania poszczególnych patrzących), może on odnieść wrażenie intymności sytuacji odbiorczej, a nawet realności „podglądanego” świata. Mulvey przyjmuje, że w dominującej kulturze patriarchalnej to kobieta stanowi obiekt dla spojrzeń i że na ekranie funkcjonuje ona w sposób bierny, podczas gdy mężczyzna (w domyśle: biały i heteroseksualny) wchodzi w rolę aktywnego podmiotu patrzącego. Dlatego też kobietę nazywa „obrazem”, a mężczyznę – „władcą spojrzenia” (zob. ibidem, s. 100). Istotne jest również to, że status kobiety będącej przedmiotem oglądu nie ogranicza się do skierowanego na nią spojrzenia widza kinowego – na kobietę patrzy również bohater filmowy, a także oko kamery. Badaczka kontynuowała swoją refleksję na ten temat w napisanym sześć lat później artykule *Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema” inspired by King Vidor’s Duel in the Sun (1946)*, w którym wprowadziła kontekst nieheteronormatywności i transseksualności w identyfikacji widza z postacią na ekranie.

ją jako obiekt zmaskulinizowanego spojrzenia i stawia w pozycji pasywnej, uprzedmiotowionej, w stosunku do aktywnego mężczyzny, to jest podmiotu patrzącego²⁸⁵. Wszystkie panny na wydaniu w filmie Leonarda (a Elizabeth w szczególności) ukazywane są w jeden sposób: często sytuuje się je w nieruchomych pozach (tak aby widz mógł się im lepiej przyjrzeć), ubierane są w wystawne suknie (nieadekwatne do strojów noszonych w czasach Austen, które charakteryzowały się prostotą krojów). Okazują się piękne nawet wtedy, gdy pierwowzór literacki wymagałby mniej atrakcyjnej aktorki w tej roli²⁸⁶. Opisywane przez Mulvey męskie spojrzenie, charakterystyczne szczególnie dla klasycznych filmów hollywoodzkich jego złotej ery, zdaje się dominować w adaptacji z 1940 roku. Mogło ono również wpływać na decyzję castingową, dotyczącą obsadzenia słynącej z piękności Garson w roli przeciętnie ładnej Elizabeth.

Nie mniej oczywistym przykładem tego, jak film Leonarda rozmija się ze sposobem prezentowania postaci przez Austen, jest przypadek pana Collinsa. Obsadzenie Melville'a Coopera jako kuzyna Bennetów rozpoczyna długą tradycję przedstawiania duchownego jako nieatrakcyjnego, komicznego i zazwyczaj dużo starszego mężczyzny. Taki wizerunek czyhającego na młodziutkie kuzynki kawalera był tak nierozdzielnie związany z nazwiskiem bohatera, że często nawet widzowie, którzy znali pierwowzór literacki, nie pamiętali o tym, że pan Collins to młody, dwudziestopięcioletni mężczyzna (młodszy zarówno od pana Darcy'ego, jak i Wickhama²⁸⁷, a nawet swojej przyszej małżonki, Charlotte²⁸⁸). O ile jego śmieszność znajduje swoje odzwierciedlenie w powieści Austen (można nawet nazwać pana Collinsa postacią karykaturalną²⁸⁹), o tyle nigdzie w książce nie jest powiedziane, że mężczyzna ten był

²⁸⁵ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, op. cit., s. 100-102.

²⁸⁶ Przynajmniej dwie bohaterki z książki opisuje się jako bardzo pospolicie wyglądające: Mary (zob. przyp. 128) i Charlotte (zob. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 40-41), lecz nawet te postacie grane są przez piękne aktorki, nie mniej atrakcyjne od pozostałych.

²⁸⁷ W liście, który Darcy napisał do Elizabeth, wspomina o tym, że Wickham jest prawie jego rówieśnikiem. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 166.

²⁸⁸ „[...] rozsądna, poważna młoda kobieta w wieku około dwudziestu siedmiu lat, serdecznie przyjaźniła się z Elizabeth”. Ibidem, s. 18.

²⁸⁹ Sally Palmer proponuje pewne rozróżnienie w sposobie odczytania postaci literackich u angielskiej pisarki: „W powieściach Jane Austen – pisze – pomniejsze postacie są celem zabiegów satyrycznych. Nie są tak w pełni rozwinięte i «prawdziwe» jak główni bohaterowie, są raczej karykaturami; czytelnicy mogą się z nich śmiać lub mogą nad nimi ubolewać” (S.B. Palmer, *The Degeneration of Mr. Bingley Mrs. Bennet's Legacy: Austen's Mothers in Film and Fiction*, „Persuasions On-line” 2013, t. 34, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol34no1/palmer.html> [dostęp: 17.10.2024]). Według Palmer do takich postaci należy właśnie pan Collins, którego przerysowanie połączone z nierozgarnięciem miało być świadomym zabiegiem ze strony autorki. Z taką interpretacją zgadza się Irene Collins, ale podkreśla, że karykaturalność Collinsa nie musi wynikać z jego złych pobudek: „W tym, jak i w większości innych aspektów, pan Collins jest karykaturą dobrego proboszcza, a nie złego. Robi wszystko to, czego oczekuje się od duchownego, ale psuje ten efekt albo przechwalając się zupełnie zwyczajnymi czynami, albo angażując się w nie ponad miarę. Skrupulatnie wypełnia obrzędy i ceremonie Kościoła Anglii, ale zaskakuje Elizabeth Bennet tym, że uważa za konieczne, by o tym mówić. Służnie pragnie okazać szacunek swojej patronce, mimo iż szacunek w jego słowniku oznacza adorację. Mieszka w swojej parafii i

nieatrakcyjny czy też przesadnie szczupły lub otyły²⁹⁰, choć właśnie tak jest on przedstawiany w filmie (zob. ilustr. 15). Jak zauważa Perry:

[...] adaptując powieść Austen, współcześni filmowcy nie mogą się oprzeć przedstawianiu pana Collinsa jako fizycznie odrażającego ani ukazywania szoku Elizabeth Bennet związanego z małżeństwem Charlotte Lucas, spowodowanego zarówno jej fizycznym, jak i moralnym wstrętem do tego mężczyzny. Przedstawiając *Dumę i uprzedzenie* współczesnej publiczności, [twórcy filmów – A.F.] są w mniejszym stopniu zainteresowani uhistorycznieniem stosunku Austen do seksualności (przedstawiają poczucie szczęścia Charlotte Lucas bez podkreślania fizycznego wstrętu do męża) niż ukazaniem ulgi Elizabeth, gdy tej udaje się uniknąć budzącego odrazę zalotnika. [...] filmowe wersje *Dumy i uprzedzenia* dodają do opowieści Austen dodatkowy wymiar fizycznego wstrętu do pana Collinsa. Jeśli oczyszczyć obrazów zaczerpniętych z filmów i innych adaptacji i wrócić do tekstu, to takiego [wizerunku Collinsa, jaki znany z adaptacji – A.F.] po prostu tam nie ma. Znany z powieści, oryginalny aspekt sprawy (napisany w czasach, nim miłość była czymś powszechnie oczekiwanym w małżeństwie) staje się ciekawym oknem dającym nam wgląd w dawną wrażliwość²⁹¹.

Perry podkreśla, że w pierwowzorze literackim nawet bezpośrednia wzmianka o pożyciu małżeńskim Collinsów (informacja o oczekiwanym potomku²⁹²) nie jest traktowana z awersją:

Nie ma w tej sprawie najmniejszego śladu seksualnego obrzydzenia: ani ze strony Charlotty, ani Elizabeth, ani narratora. [...] Bez względu na to, co się sądzi o ich małżeństwie [...], fizyczna odraza, którą my, w obecnym stuleciu, odczuwamy na myśl o spaniu z panem Collinsem, jest całkowicie nieobecna w ujęciu Jane Austen²⁹³.

Można doszukiwać się różnych powodów, dla których twórcy adaptacji *Dumy i uprzedzenia* – poczynając od filmu Leonarda – tak usilnie starają się zbudować kontrast między fizyczną brzydotą Collinsa a urodą Elizabeth. Z jednej strony może to być próbą wizualnego oddania emocjonalnej i intelektualnej niechęci bohaterki do niego, z drugiej zaś jego nieatrakcyjny wygląd może stanowić przeciwagę dla postaci przystojnego i pociągającego pana Wickhama, który pojawia się niemal tym samym momencie i często traktowany jest jako postać komplementarna w stosunku do Collinsa. Zdają się oni stanowić parę podobnych, ale momentami przeciwstawnych jednostek: młodzi kawalerowie, obaj zainteresowani Elizabeth i odciągający jej uwagę od pana Darcy'ego, oferujący realną możliwość małżeństwa²⁹⁴. Obaj mężczyźni nie przekonują do siebie Lizzy: nudny Collins zostaje odprawiony z kwitkiem już

regularnie odwiedza parafian, ale poświęca im aż tyle uwagi, że mają go dość. Jest słusznie dumny ze swojej pozycji duchownego, ale uważa, że daje mu ona prawo do narzucania niestosownych rad osobom, wobec których nie ma obowiązku duszpasterskiego, i to w sytuacjach, których nie zna z pierwszej ręki. Innymi słowy, nie korzysta z kompetencji wspólnotowych, które w tamtych czasach nazywano «smakiem» lub «rozsądkiem», (I. Collins, *Displeasing Pictures of Clergymen*, op. cit., s. 116). Więcej na temat postaci pana Collinsa zob. I. Morris, *Mr. Collins Considered: Approaches to Jane Austen*, New York 1987.

²⁹⁰ Narrator tak opisuje pana Collinsa: „Był to wysoki, ociążały, dwudziestopięcioletni młody człowiek. Poważny i godny, zachowywał się bardzo konwencjonalnie”. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 58.

²⁹¹ R. Perry, op. cit., s. 215-216.

²⁹² Czytelnik dowie się o spłodzeniu potomka przez Collinsów z listu, który otrzyma Pan Bennet. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 292.

²⁹³ R. Perry, op. cit., s. 214.

²⁹⁴ Więcej na temat dualizmu panów Collinsa i Wickhama zob. A. Woloch, *The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton–Woodstock 2003, s. 82-82.

na starcie, a czarujący Wickham dopiero w momencie, gdy wyjdzie na jaw jego prawdziwa natura.



Ilustr. 15. Różne wcielenia pana Collinsa.

Z lewej ilustracja Hugh Thomsona do wydania *Dumy i uprzedzenia* z 1894 roku²⁹⁵. Z prawej ta sama postać w adaptacjach filmowych z 1940 (reż. Robert Z. Leonard), 1980 (reż. Cyril Coke), 1995 (reż. Simon Langton), 2005 (reż. Joe Wright) i 2016 roku (*Duma i uprzedzenie i zombie*, reż. Burr Steers)

Niezależnie od powodu, dla którego pastor przedstawiany jest w negatywnym świetle, jest to postać bardzo wdzięczna do analizy, gdy weźmie się pod uwagę kolejne adaptacje powieści Austen. Według Mary M. Chan, „[...] niepowtarzalny pan Collins, którego płaskość charakteru czyni z niego atrakcyjną personę, dzięki której scenarzyści, reżyserzy i aktorzy mogą się wyróżnić”²⁹⁶, jest jedną z postaci, które najwięcej mówią odbiorcom o czasach powstania filmu. Chan trafnie podsumowuje zróżnicowanie postaci Collinsa na ekranie:

Najbardziej uderzające w ekranizacjach *Dumy i uprzedzenia* jest to, jak wyraźnie się one od siebie różnią; każda z nich uosabia inne aspekty postaci przedstawionej w powieści. Każde wcielenie Collinsa jest w adaptacjach śmieszne, podobnie jak w książce, ale każdy pan Collins jest też śmieszny na swój własny sposób. Ogólnie rzecz biorąc, większość filmów łagodzi portrety Collinsa, odżegnuje się od hipokryzji, którą on uosabia, i satyry społecznej, której praktykowanie umożliwia. Koniec końców, jako obiekt współtworzony przez powieściopisarkę i filmowców, Pan Collins wyraża kontrastujące i sprzeczne koncepcje ideowe w których komizm przeważa nad satyrą, próżność nad hipokryzją²⁹⁷.

²⁹⁵ Cartmell reprezentuje pogląd, że „ilustracje, podobnie jak adaptacje filmowe, często doprowadzają do nadmiernej wizualnej konkretyzacji postaci, zwłaszcza w przypadku powieści, w których tak mało jest ich fizycznego opisu”. D. Cartmell, op. cit., s. 42-43. Właśnie z tego powodu pouczające może się okazać zestawienie ilustracji przedstawiającej pana Collinsa z wczesnego wydania *Dumy i uprzedzenia* (1894) z jego filmowymi inkarnacjami. Wówczas od razu rzuci się w oczy, że Cooper w zadziwiająco dużym stopniu przypomina ilustrację Thomsona (autora najbardziej popularnego zbioru około stu ilustracji do tej powieści), zob. <https://janeaustens.house/online-exhibition/the-illustrations-of-pride-prejudice/room-1-hugh-thomson/>; [dostęp: 17.10.2024].

²⁹⁶ M.M. Chan, *Mr. Collins on Screen: Jane Austen's Legacy of the Ridiculous*, „Persuasions On-line” 2008, t. 29, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol29no1/chan.html>, [dostęp: 17.10.2024].

²⁹⁷ Ibidem.

Na koniec uwag o tej postaci warto podkreślić, że mimo znacznie starszego wieku aktora, który grał pana Collinsa w filmie z 1940 roku, i mimo wizualizacji, które ta decyzja castingowa rozpoczęła, nie był to nadzwyczaj negatywny wizerunek. Collins był starszy od wszystkich bohaterów, których urodę podziwiać można na ekranie; „skłonny do mówienia niewłaściwych rzeczy i afektowany”²⁹⁸. Wyróżniał się szczupłością, był jednak „dobrze uczesany i dobrze ubrany”²⁹⁹. W przypadku filmu Leonarda pełne afektacji, negatywnie odbierane zachowania Collinsa – takie jak „nawyk patrzenia przez monokl na przedmioty, które ma odziedziczyć (w tym na potencjalną żonę)”³⁰⁰ – mogą budzić w widzu niechęć. Jego zaawansowany wiek może dodatkowo wywoływać brak cierpliwości dla takich zachowań – w końcu łatwiej jest zaakceptować trzpiotowate zachowania Lydii czy Kitty, jeśli wziąć poprawkę na ich młodzieńczy wiek.

Aby lepiej zrozumieć sposób przedstawiania pana Collinsa w adaptacji Leonarda, dobrze odwołać się do jego najwcześniejszych przedstawień ikonograficznych, a minowicie do ilustracji w książkach³⁰¹. *Duma i uprzedzenie* doczekała się pierwszego wydania ilustrowanego już w 1833 roku³⁰², lecz dopiero wydanie z 1894 roku z rycinami autorstwa Hugh Thomsona osiągnęło największą popularność³⁰³. Cartmell przypomina, że to właśnie ilustratorzy książek Austen, „przekładając” teksty angielskiej pisarki na język wizualny, a nie audiowizualny³⁰⁴, jako pierwsi musieli stawić czoła problemom, które później rozwiązywać mieli twórcy adaptacji filmowych³⁰⁵. Porównanie ilustracji z filmami jest szczególnie ważne w przypadku konkretyzacji wizerunków poszczególnych postaci, które u Austen – mimo oszczędnego dozowania informacji o ich wyglądzie – posiadają zniuansowany profil psychologiczny³⁰⁶.

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ Ibidem.

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ Do najbardziej znanych ilustracji *Dumy i uprzedzenia* należą te, które stworzył Hugh Thomson, a także bracia C.E. i H.M. Brockowie oraz E.J. Sullivan działający w drugiej połowie XIX wieku. Horovitz podkreśla, że „środek i koniec XIX wieku był złotym wiekiem ilustracji książkowej w Wielkiej Brytanii, a książka ilustrowana stanowiła ważną część wiktoriańskiego kręgu kultury literackiej i wizualnej”. S.M. Horovitz, *Picturing Pride and Prejudice: Reading Two Illustrated Editions of the 1890s*, „Persuasions On-line” 2013, t. 34, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol34no1/horowitz.html>; [dostęp: 17.10.2024].

³⁰² Wydanie z 1933 r. posiadało tylko dwie ilustracje: na stronie przedtytułowej i drugiej po tytułowej. Należało do serii *Standard Novels* wydanej przez Richarda Bentley’a i stanowiło dominującą na rynku edycję książki do lat 70. XIX wieku. Zob. K. Sutherland, *Jane Austen’s Textual Lives...*, op. cit., s. 1-2.

³⁰³ S.M. Horowitz, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

³⁰⁴ D. Cartmell, op. cit., s. 40-42.

³⁰⁵ Zob. przyp. 119 w rozdziale I.

³⁰⁶ D. Cartmell, op. cit., s. 42-43.

Sarah M. Horovitz odwołuje się do wprowadzonego przez W.J.T. Mitchella³⁰⁷ pojęcia obrazo-tekstu, tłumacząc różnice pomiędzy poszczególnymi wydaniem ilustrowanymi powieści Austen:

Czytanie ilustrowanego wydania powieści jest doświadczeniem diametralnie różnym od czytania wydania bez ilustracji, ponieważ interakcja między obrazem a tekstem tworzy nowe znaczenia i wpływa na interpretację powieści i jej wątków przez czytelnika. Interakcja tych dwóch elementów tworzy obrazo-tekst, pojedynczą jednostkę zawierającą zarówno obraz, jak i tekst, musimy zatem traktować każdą wersję ilustrowaną jako odrębne dzieło³⁰⁸.

Zgodnie z takim rozumieniem tego pojęcia, analiza licznych ilustracji artysty wskazuje na to, że „obrazo-tekst Thomsona prowokuje do skupienia się na postaciach komicznych i wątkach alegorycznych”³⁰⁹. Stąd duże zainteresowanie rysownika postacią pana Collinsa, który pojawia się często w jego pracach. Jest to o tyle istotne, że niektóre z adaptacji filmowych *Dumy i uprzedzenia* zdają się bezpośrednio zainspirowane tymi rycinami, na które zwróciła uwagę między innymi Cartmell³¹⁰. Jeżeli spojrzeć się na wizerunek duchownego stworzony przez Thomsona i porówna się go z postacią odegraną przez Coopera w filmie z 1940 roku, podobieństwo wyda się uderzające (zob. ilustr. 13). Można zatem przyjąć, że dziewiętnastowieczna sztuka ilustratorska miała przynajmniej częściowy wpływ na wizualizację pana Collinsa w pierwszej adaptacji filmowej powieści Jane Austen.

2.3.4. Jane Austen i *dickensizing*

CAROLINE BINGLEY: Walc, panie Darcy?
Jak nowocześnie!

Wpływ charakterystycznego stylu produkcyjnego wytwórni MGM nie ograniczał się do decyzji castingowych. Jednym z jego rozpoznawalnych elementów była tendencja do adaptowania klasyki literatury światowej zgodnie z konkretną konwencją, nazwaną przez Robinson *dickensizing*³¹¹. Nazwa ta nawiązywała oczywiście do nazwiska Charlesa Dickensa, którego twórczość cieszyła się ogromnym zainteresowaniem wśród Amerykanów³¹² – zarówno w

³⁰⁷ Więcej na temat obrazo-tekstu zob. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago – London 1994; W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba. Warszawa 2013.

³⁰⁸ S.M. Horovitz, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ D. Cartmell, op. cit., s. 44.

³¹¹ L. Robinson, op. cit., s. 299.

³¹² Więcej na temat amerykańskiej recepcji Dickensa zob. G. DeBona, *A Victorian New Deal. Dickens, the Great Depression, and MGM's David Copperfield (1935)*, [w:] eadem, *Film Adaptation in the Hollywood Studio Era*, Champaign 2010, s. 37-63.

formie literackiej, jak i materiału do zaadaptowania na ekran³¹³. Liczba adaptacji jego powieści była – i nadal jest – tak duża, że po dziś dzień nie stworzono kompletnej listy wszystkich filmów³¹⁴. Okres wielkiego kryzysu stworzył wyjątkowo podatny grunt pod adaptowanie dzieł tego angielskiego autora, gdyż tematyka, której się podejmował – trudy życia angielskiej klasy średniej i robotników – znajdowała swoje odzwierciedlenie i zrozumienie wśród amerykańskich odbiorców dotkniętych recesją ekonomiczną. Gueric DeBona tak opisuje recepcję twórczości Dickensa w czasie wielkiego kryzysu:

W pierwszej połowie XX wieku Dickens miał dla Amerykanów niemal ludyczny urok, ale w żadnym momencie nie był tak ważny dla całej kultury, jak stał się w czasie wielkiego kryzysu, kiedy Nowy Ład Roosevelta próbował powstrzymać rewolucję i wprowadzał reformy społeczne. [...] Polityka Nowego Ładu miała za zadanie pośredniczyć między skrajnościami i z tego powodu Dickens szczególnie dobrze pasował do tamtych czasów. Był tradycyjnym, ale popularnym brytyjskim intelektualistą, który sugerował wiktoriańską stabilność i mówił o potrzebie reformy bez rewolucji³¹⁵.

Obcowanie z adaptacjami dzieł Dickensa nosiło pocieszenie i cieszyło się pozytywnym odzewem ze strony publiczności. W okresie kryzysu ekonomicznego – tylko w latach 1931-1938 – na ekrany amerykańskich kin weszło aż siedem jego adaptacji, z czego połowę wyprodukowała wytwórnia MGM³¹⁶. Były to sukcesy komercyjne, które nie tylko pomogły wielkim studiom (a w szczególności MGM) zbić krocie, ale również przyczyniły się do nobilitacji kina w oczach narodu i stanowiły wzorzec dla późniejszych filmów prestiżowych. Magazyn literacki „The Dickensian”³¹⁷ wielkie zainteresowanie angielskim autorem w tamtym okresie określił (oficjalnie, na łamach wydania z 1934 roku) mianem „boomu na Dickensa”³¹⁸.

Znaczenie adaptacji powieści autora *Olivera Twista* w okresie kryzysu zrozumieć można jedynie wtedy, gdy zbada się dokładnie sposób ich promowania. W przeciwieństwie do *Dumy i uprzedzenia* z 1940 roku filmy oparte na podstawie twórczości Dickensa nie tylko reklamowane były bezpośrednio jego nazwiskiem, ale również szczyły się swoistą dokładnością samego procesu adaptowania³¹⁹, czego nie można powiedzieć o pierwszej ekranowej inkarnacji powieści Austen. Co charakterystyczne, „wierność” była głównie sloganem reklamowym, ponieważ same filmy – jak było to chociażby w przypadku adaptacji *Opowieści o dwóch miastach* z 1935 roku – zazwyczaj odbiegały od podstawy literackiej. W

³¹³ Najstarsza znana nam adaptacja powieści Dickensa – film *The Death of Nancy Sykes* z 1897 roku, nakręcony na podstawie powieści *Oliver Twist* – była produkcją amerykańską, jak zresztą bardzo duża część wczesnych stu adaptacji, które powstały w okresie kina niemego.

³¹⁴ Ibidem, s. 201.

³¹⁵ G. DeBona, op. cit., s. 40.

³¹⁶ Były to następujące filmy: *W cieniu gilotyny* (*A Tale of Two Cities*, 1935, reż. J. Conway i R. Z. Leonard), *David Copperfield* (1935, reż. G. Cukor) oraz *Decydująca noc* (*A Christmas Carol*, 1938, reż. E.L. Marin).

³¹⁷ Jest to magazyn wydawany przez Stowarzyszenie Dickensa (*Dickens Fellowship*), dostępny m.in. w Internecie: <https://www.dickensfellowship.org/index.php/read/the-dickensian> [dostęp: 17.10.2024].

³¹⁸ G. DeBona, op. cit., s. 41.

³¹⁹ L. Robinson, op. cit., s. 287.

systemie studyjnym latach 30. wyklarował się jednak określony sposób patrzenia na adaptacje literatury (szczególnie brytyjskiej); widziano w nich produkty, które miały odzwierciedlać charakterystyczny styl producencki wytwórni filmowej. Geraghty porównuje proces powstawania tych adaptacji do linii produkcyjnej, tworzącej podobne do siebie towary – zarówno w formie, tematyce, dramaturgii, jak pod względem obsady³²⁰. Miało to zapewnić przychylny odbiór publiczności, która przyzwyczajona do konkretnego typu filmów, chętnie zobaczyłaby kolejny z tej serii. Takie podejście do powieści Austen – a także innych klasyków literatury – zdaje się potwierdzać tezę Faulsticha, który w swojej teorii filmu kładł nacisk na jego towarowość. Pojawiające się na pierwszym planie pojęcie zysku i traktowanie obrazów filmowych jako produktów, które muszą znaleźć nabywców (widzów) na pełnym konkurencji rynku filmowym, jest doskonale widoczne w polityce wielkich wytwórni Złotej Ery Hollywood i niewątpliwie wpływa na efekt końcowy, jakim jest adaptacja filmowa³²¹

Duma i uprzedzenie (1940) to przykład *dickensizing* filmu. Po zyskowych premierach takich wiktoriańskich fabuł – dość wspomnieć adaptacje *Opowieści o dwóch miastach* (1935), *David Copperfielda* (1935) i *Opowieści Wigilijnej* (1938) na podstawie Dickensa, *Małych kobietek* (1933) na kanwie opowieści Louisy May Alcott z 1868 roku czy *Przeminęło z wiatrem* (1939) powstałej w 1936 roku na fundamencie sagi Margaret Mitchell³²² – studio postanowiło w tym samym stylu zekranizować powieść Austen. Być może, ze względu na pojawiające się na pierwszym planie postacie pięciu sióstr, MGM ze szczególnym naciskiem starało się wydobyć konotacje *Dumy i uprzedzenia* z powieścią Allcott. Na plakatach filmu Leonarda pojawił się nawet slogan głoszący, że to najprzyjemniejsza historia od czasu *Małych kobietek*, i to właśnie scenarzyści tego filmu zostali wybrani do pracy nad pierwszą wersją scenariusza *Dumy i uprzedzenia*³²³. Zmiany w ukazywaniu problemu klasowości przybliżyły z kolei film Leonarda do adaptacji Dickensa.

Pojęcie *dickensizing* stanowi ważny punkt odniesienia dla analizy *Dumy i uprzedzenia* (1940), ponieważ pozwala ono wytłumaczyć bardzo istotną modyfikację, rzucającą się w oczy

³²⁰ C. Geraghty, op. cit., s. 19.

³²¹ Zob. D. Gomery, op. cit., s. 71-80.

³²² Należy zauważyć, że Amerykanie traktowali „wiktoriańskość” w szerokim rozumieniu tego słowa. O ile „wiktoriański” w literalnym znaczeniu odnosi się do okresu panowania królowej Wiktorii (1837-1901) oraz – geograficznie – do terenów jej podległych (należących do szeroko rozumianego Imperium Brytyjskiego), o tyle często przymiotnik ten (zarówno w języku polskim, jak i angielskim) traktowany jest jako ograniczony jedynie ramami czasowymi, a nie przestrzennymi (np. wiktoriańska literatura amerykańska).

³²³ L.A. Robinson, op. cit., s. 287.

już w pierwszych scenach filmu. Mowa o przeniesieniu fabuły z początku wieku XIX wieku i jego lat 10.³²⁴ (epoka regencji) do lat 30. (epoka wiktoriańska).



Ilustr. 16. Po lewej: *Rozważna i romantyczna* (2008, reż. John Alexander), po prawej: *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). W filmowej adaptacji *Rozważnej i romantycznej* widać głównie kontredanse tańczone rzędami, podczas gdy w *Dumie i uprzedzeniu* dominuje walc.

W warstwie dialogowej o zmianie czasu akcji świadczą wypowiedzi bohaterów nawiązujące do wydarzeń historycznych (takie jak bitwa pod Waterloo z 1815 roku) oraz do realiów życia codziennego, w szczególności do tańców praktykowanych na balach. W ich wyborze twórcy filmu zrezygnowali z wierności historycznej. Choć w adaptacji można zauważyć krótką imitację charakterystycznych dla czasów Austen kontredansów (ang. *English Country Dance*³²⁵) – wraz z ich rozpoznawalnymi elementami, takimi jak struktura tańca opierająca się na ustawionych rzędami parami (zazwyczaj dwoma lub czterema), zwróconymi twarzami do siebie, zbliżającymi i oddalającymi się od siebie w zgodzie z wybijanymi taktami kompozycji muzycznej, parami funkcjonującymi jako zwarta grupa (zob. ilustr. 16) – to jednak w filmie dominują inne rodzaje tańców. Mowa o reprezentatywnych dla epoki wiktoriańskiej i tańczonych w parach walcach, polkach i mazurkach³²⁶. Szczególnie pierwsze z nich stanowią ważny znak czasu, ponieważ walc był bardzo rozpoznawalny i charakterystyczny dla epoki rządów królowej Wiktorii – nie bez powodu XIX wiek nazywano także wiekiem walca³²⁷.

³²⁴ Czas akcji *Dumy i uprzedzenia* szacuje się zazwyczaj na początek XIX wieku i na lata 10. tegoż wieku, ponieważ wtedy powieść miała swoją premierę (1813 r.). Znamienne, że pierwsza wersja powieści została napisana pod koniec XVIII wieku i wprowadzono do niej niewiele zmian w momencie publikacji drukiem.

³²⁵ Tłumaczenie nazwy tańca podaję za oryginalnym poradnikiem tańca z 1879 roku: A. Kleczewski, *Tańce salonowe: praktyczny podręcznik dla tańczących*, Lwów 1879, s. 18.

³²⁶ Ian Driver za typowe dla XIX wieku i jednocześnie innowacyjne – jak na tamte czasy – uznaje takie tańce jak polkę, warszawiankę, mazurka, poloneza i walca. Zob. I. Driver, *A Century of Dance*, London 2000, s. 12.

³²⁷ Nazywano tak okres od 1812-1912. Zob. B. Quirey, S. Bradshaw, R. Smedley, *The Century of Waltz*, [w:] eadem, *May I have the Pleasure? The Story of Popular Dancing*, London 1976, s. 66-77.

Pojawienie się walca w adaptacji Leonarda oraz podkreślanie jego obecności w warstwie dialogowej (w wypowiedziach zarówno Caroline Bingley³²⁸, jak i Jane Bennet³²⁹) stanowi jeden z najwyraźniejszych znaków czasu i osadza fabułę filmu w epoce wiktoriańskiej. Choć sam walc znany był już w połowie XVIII wieku³³⁰ (a do Anglii zawitał około 1790 roku³³¹), to dopiero kolejny wiek przyniósł mu ogromny rozgłos. Jego popularność zaczęła nabierać rozpędu od czasu kongresu wiedeńskiego (1814-1815), nie bez powodu nazywanego tańczącym³³². Austen wspomina o walcu w *Emmie* wydanej w 1815 roku³³³, w tym samym roku, w którym książę regent usankcjonował obecność walca na angielskiej ziemi poprzez włączenie go do programu swojego balu³³⁴. Jednakże to, iż zatańczono go na dworze

³²⁸ Caroline, w czasie trwania pierwszego balu w filmie, zagaduje do pana Darcy'ego zdziwiona graną muzyką: „Walc, panie Darcy? Jak nowoczesnie. [...] Czy zatańczymy teraz?” (ang. „A waltz, Mr. Darcy? How modern. [...] Shall we have our dance now?”). Robinson wyraża opinię, że użycie przez Caroline przymiotnika „nowoczesny” należałoby traktować sarkastycznie: „Zważywszy na odtańczenie na tym samym balu mazurka, który pojawił się dopiero po 1830 roku, [...] użycie przez pannę Bingley określenia «nowoczesny» należy odczytywać sarkastycznie, odzwierciedla ono jej zaskoczenie, że nie zastała, jak najwyraźniej oczekiwała, Meryton opóźnionego o dwadzieścia lat [w stosunku do Londynu – A.F.] [...]”, L. Robinson, op. cit., s. 289.

³²⁹ Jane dzieli się z Lizzy swoimi uczuciami, opowiadając o tęsknocie za Bingley'em, który wyjechał do Londynu. Bohaterka mówi: „Czasem śni mi się, że jesteśmy na spacerze w lesie i że wzeszły pierwiosnki. Czasem on podjeżdża pod drzwi. [...] I wchodzi, a ja na niego czekam. A czasem tańczymy. I to jest walc, Lizzy” (ang. „Sometimes I dream we're out walking in the woods and the primroses are out. Sometimes he comes riding up to the door. [...] And he goes in, and I'm waiting for him. And sometimes we're dancing. And it's the waltz, Lizzy”).

³³⁰ Walc wywodzi się z takich tańców jak renesansowa wolta czy dużo późniejszy austriacki ländler (niem. *Ländler/Ländler*), ale sama nazwa „walc”, wyróżniająca go jako niezależny taniec, to połowa XVIII wieku. Zob. M. Knowles, *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances. Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries*, Jefferson (North Carolina)–London 2009, s. 23.

³³¹ Zob. M. Knowles, op. cit., s. 30. Nie był to jeszcze ten sam rodzaj walca, który popularnie kojarzony jest dzisiaj z tą nazwą, bądź ten, który zobaczyć można w filmie Leonarda. Jak pisze Knowles: „[...] ta [wczesna – A.F.] forma walca polegała na splataniu ramion w starym stylu Allemande [almād] i nie wykorzystywała jeszcze objęcia, które później wywołało tak gwałtowną reakcję bardziej pruderyjnych członków społeczeństwa. Wersja walca w pozycji zamkniętej pojawiła się w Anglii dopiero w drugiej dekadzie XIX wieku”. Ibidem, s. 30.

³³² Mark Knowles tak opisuje korzenie tego określenia: „Potencjał walca jako symbolu nowego społeczeństwa znalazł odzwierciedlenie w kongresie wiedeńskim, który odbywał się w stolicy Austrii od września 1814 do czerwca 1815 roku. Ponad sto tysięcy cudzoziemców, w tym sześciu władców i ponad siedmiuset dyplomatów, wraz z rodzinami, personelem domowym, sekretariatami, dworzanami i zwolennikami obozów władzy, zjechało do Wiednia na jedno z najważniejszych międzynarodowych spotkań politycznych w historii Europy. Kongres rozpoczął się serią wystawnych balów, a przez resztę zgromadzenia królował walc. Obcokrajowcom, którzy nie znali jeszcze nowej tanecznej mody i jej skandalicznie intymnych objęć, niestosowność walca musiała wydawać się zastraszająca. Jednak mimo tych wątpliwości delegaci wiedzieli, że chcąc odnieść sukces w ważnych negocjacjach, muszą wziąć udział w niekończących się balach i zabawach, które zdominowały to wydarzenie. [...] W miarę, jak polityczne intrygi i międzynarodowa rywalizacja wstrzymywały krytyczny proces podziału i reorganizacji Europy po pierwszej klęsce Napoleona, zaczęto konkurować o to, która delegacja rządowa może zorganizować najbardziej wystawny i imponujący bal. [...] Powiedzeniem dnia stało się «le Congrès ne marche pas, il danse», czyli «kongres nie posuwa się naprzód idąc, lecz tańcząc»,». M. Knowles, op. cit., s. 27-28.

³³³ Książka została wydana pod koniec 1815 roku (23 grudnia), ale na okładce podano już rok 1816 i wtedy powieść trafiła w ręce szerszego grona odbiorców. W *Emmie* Austen dwukrotnie wspomina o walcu (zob. J. Austen, *Emma*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 2016, s. 229 i 242), ale nie pojawia się on już w żadnej z jej późniejszych powieści. Być może fakt, że taniec ten był tak nowy na salonach i tak mocno związany w postacią księcia regenta – nielubianego i krytykowanego przez Austen – zaważył na tej decyzji. Jedynie dwie wzmianki w powieści, które pojawiają się na temat tego tańca, związane są z postacią Franka Churchilla – znanego z tego, że był postacią czarującą, lecz zwodniczą i nieszczerą.

³³⁴ A.H. Franks, *Social Dance. A Short History*, London 1963, s. 129.

królewskim, nie oznaczało jeszcze nagłej popularności i akceptacji walca w całym kraju. Reakcją na pojawienie się tego tańca na balu księcia był ogólny szok i poczucie zgrozy, że sala taneczna została zbrukana taką nieprzyzwoitością. Nawet wielki skandalista przełomu XVIII i XIX wieku – lord Byron – uznawał walca za zbyt rozwiązłego³³⁵. Był to taniec kontrowersyjny z wielu powodów³³⁶, w związku z czym upłynęło wiele wody w rzekach, nim powszechnie się z nim oswojono. Dopiero rządy królowej Wiktorii, wielkiej miłośniczki i popularyzatorki walca, spowodowały powszechną akceptację tego tańca i jego rozkwit³³⁷, o czym wspomina między innymi Knowles:

Miłość królowej do tańca wywołała ponowne zainteresowanie nim wśród elit społecznych oraz stworzyła sprzyjające warunki do wprowadzenia nowych form tanecznych. [...] Przez całe swoje panowanie królowa Wiktorja zachowała miłość do tańca i mówiło się, że szczególnie zauroczona była walcem. [...] W tym okresie panowało powszechne przekonanie, że tylko pobożne, cnotliwe cechy kobiety [...] mogą przezwyciężyć złe cechy nieokrzesanych, niedelikatnych i nieczułych mężczyzn. Idee te przeniosły się na salę balową, gdzie wierzono, że prawidłowo wykonany taniec i właściwa etykieta pozwalają kobiecie [wpływać pozytywnie na mężczyznę – AF] [...]³³⁸.

Tym samym za rządów królowej Wiktorii walc nie tylko stał się bardzo popularny, ale również usprawiedliwiony moralnie.

Zamiana tańców w typie kontredansa na walca oraz polkę-mazurka wpłynęła również na sposób filmowania scen balowych. Tańce grupowe (przez chwilę ukazane w filmie Leonarda) wymagają szerszego kadrowania, ponieważ ich figury i konstelacje figur, w jakie ustawiają się tancerze, najlepiej widoczne są z większej dolegliwości i z wysokiego kąta widzenia kamery. To jedna strona medalu. Druga jest taka, że walc umożliwia – a nawet częściowo wymusza – filmowanie w znacznie bliższych planach. Dominują półzblżenia i plany średnie, ponieważ utrzymujący się na odległość lekko ugiętych ramion tancerze pozostają

³³⁵ Zob. M. Knowles, op. cit., s. 32.

³³⁶ Do najbardziej kontrowersyjnych elementów walca należały zastrzeżenia natury moralnej i medycznej. Knowles tak opisuje wątpliwości dotyczące strefy obyczajowej: „Przed pojawieniem się walca bliski kontakt fizyczny między przedstawicielami płci przeciwnej, niejednokrotnie między zupełnie obcymi sobie osobami, byłby nie do pomyślenia na forum publicznym. Zamknięta pozycja taneczna burzyła dotychczasowe normy etyczne i pozwalała tancerzom na to, co w tamtym okresie historycznym musiało wydawać się niezwykle erotycznym doświadczeniem. Zmysłowy dreszczyk emocji był tym większy, że odsłaniał publicznie najbardziej intymne, prywatne relacje.

Mocny uścisk był nie tylko arbitralną preferencją dla osób wykonujących szybkie obroty w walcu, ale także absolutną koniecznością. Bez współpracy para mogła zostać rozerwana przez siłę odśrodkową wielu obrotów. Kontakt wzrokowy był również niezbędny, aby zorientować się w sytuacji względem partnera i zmniejszyć zawroty głowy. Ta intensywna bliskość twarzą w twarz, połączona z niebezpieczeństwem szalonego wirowania w sali pełnej innych poruszających się par, czyniła walca erotycznie ekscytującym i nieodpartym doświadczeniem” (ibidem, s. 53). Jeżeli chodzi o aspekt medyczny, to intensywność walca budziła wiele lęków społecznych. Knowles konstatuje: „Wraz z rosnącym tempem walca, rosły również zastrzeżenia wobec niego. Wrogowie tańca alarmowali o szkodliwym wpływie zbyt intensywnego wirowania na zdrowie i samopoczucie. [...] Przeciwnicy walca uważali, że kobiety są szczególnie zagrożone udziałem w tańcu ze względu na ich «delikatną budowę». Jeden z krytyków ostrzegwał kobiety, że «ruch obrotowy walca jest szkodliwy dla mózgu i szpiku kostnego». [...] Lekarze ostrzegali przed nadmiernym wysiłkiem i przegrzaniem” (ibidem, s. 51).

³³⁷ Ibidem, s. 33-34.

³³⁸ Ibidem, s. 34.

zawsze blisko siebie, zazwyczaj pogrążeni w rozmowie, cieszący się intymnością chwili (zob. ilustr. 14). Różnica ta mogła zaważyć na decyzji studia MGM dotyczącej wyboru epoki wiktoriańskiej, ponieważ zarówno romantyczność walca, jak i opisany sposób jego filmowania sprzyjał ukazaniu historii *Dumy i uprzedzenia* w konwencji komedii romantycznej³³⁹ i skupieniu się na indywidualnych parach kochanków, a nie szerzej rozumianym społeczeństwie.

W warstwie wizualnej zmiana czasów, w których rozgrywa się akcja filmu, zaznaczona zostaje również poprzez opisaną już wcześniej rezygnację ze strojów charakterystycznych dla epoki regencji i wyposażenie postaci w ubrania reprezentatywne dla czasów o kilka dekad późniejszych. Choć kilku badaczy doszukuje się w decyzji dotyczącej kostiumów jedynie anachronizmu³⁴⁰, Robinson dowodzi, że był to zabieg całkowicie świadomy i stanowiący kolejny przykład wieloautorskości filmu³⁴¹. Do wymienionych już wcześniej „współautorów” mających wpływ na efekt końcowy (Austen jako autorka pierwowzoru literackiego, Jerome teatralnego, Huxley i Murfin scenariusza, Leonard reżyserii, a Hunt Stromberg produkcji) Robinson dodaje Adriana³⁴², kostiumografa filmu.

Adrian był w tamtych czasach artystą tak znanym i cenionym, że otrzymał niemal całkowitą wolność w kwestiach związanych z kostiumami. Studio filmowe tak dalece gotowe było dostosować się do jego stylu twórczego, że nawet rozwijało technikę zdjęciową, aby odpowiednio uchwycić okiem kamery zaprojektowane przezeń suknie³⁴³. Miał bardzo

³³⁹ Robinson podkreśla, że „[...] jeśli jednym z podstawowych określeń dotyczących walca jest «wiktoriański», to innym – równie istotnym – jest «romantyczny».

W rzeczywistości skojarzenie to ma charakter tak historyczny, jak i kulturowy, ponieważ walc narodził się podczas [...] ruchu romantycznego, z którym Austen nie była związana. Jak wskazują historycy tańca, walc zrewolucjonizował taniec towarzyski, ponieważ był to pierwszy taniec, w którym każda osoba nie tylko tańczyła wyłącznie z jednym partnerem, ale trzymała nadto tego partnera w pozycji zamkniętej, twarzą w twarz”. L.A. Robinson, op. cit., s. 290.

³⁴⁰ W decyzji o zmianie kostiumów na wiktoriańskie anachronizmu doszukiwali się Edward Maeder (zob. E. Maeder, *The Celluloid Image: Historical Dress in Film*, [w:] *Hollywood and History. Costume Design in Film*, red. E. Maeder, Los Angeles 1987, s. 12); Rachel King (R. King, *Casting Call*, „Arts & Antiques” 1997, s. 62); Christine Geraghty (C. Geraghty, op. cit, s. 35). Inni badacze filmu Leonarda w ogóle nie poruszają tego tematu (np. G. Bluestone, G. Lellis i H.P. Bolton, H. Elisabeth Ellington czy R.J. Sokol).

³⁴¹ L.A. Robinson, op. cit., s. 283.

³⁴² Jego pełne imię brzmiało Adrian Adolph Greenberg, ale w karierze projektant posługiwał się jedynie imieniem (jako pseudonimem artystycznym). Zob. J. Jorgensen, D.L. Scoggins, *Adrian*, [w:] eadem, *Creating the Illusion: a Fashionable History of Hollywood Costume Designers*, Philadelphia 2015, s. 134-153.

³⁴³ Za najlepszy przykład tego, jak dalece wytwórnia podążała za decyzjami twórczymi Adriana, jest użycie przez niego czarno-białych strojów. Filmy w tamtych czasach nie były jeszcze barwne, a kostiumy używane na planie zwyczajowo tworzone były w skali szarości, z częstym wykorzystaniem odcieni niebieskości i beżu, ponieważ najłatwiej było je oddać na czarno-białej taśmie. Czarno-białe projekty Adriana stanowiły wyzwanie z punktu widzenia oświetlenia i pracy kamery, studio było jednak podatne na eksperymenty. Jak pisze Maeder, Adrian „[...] starał się unikać pośrednich szarości, kontrastując czernie i biele, ponieważ miał świadomość, że to one będą najbardziej efektowne w kontekście filmu monochromatycznego. Było to zbieżne z ciągłym używaniem przez wytwórnię MGM bieli na planach filmowych i jej naciskiem na walory estetyczne, często ze stratą dla dramaturgii filmu. Tradycyjnie unikano czystej czerni i bieli, ponieważ były one trudne do sfotografowania: postacie ubrane na biało traciły ostrość i miały aureole, a czerni odwzorowywała się niczym wnętrza dziury bez jakichkolwiek szczegółów. Często zastępowano je błękitami i beżami, które na ekranie wyglądały na czarno-białe, ale Adrian

rozpoznawalny styl, którego charakterystycznym elementem była między innymi wystawność sukien. Jak pisze Robinson o Adrianie, był to

jeden z głównych autorów przesadnie zdobnych wizualizacji dla wytwórni MGM [...]. Był również [...] odpowiedzialny za przeniesienie *Dumy i uprzedzenia* w czasie. [...] Wybrał styl z lat 30. XIX wieku w szczególności dlatego, że kostiumy mogły być bardziej przeładowane i dekoracyjne niż styl wcześniejszego okresu³⁴⁴.

Geoffrey Squire zauważa, że akcja poprzedniego filmu, nad którym pracował Adrian (*Pani Walewska*, 1937, reż. Clarence Brown), rozgrywała się w okresie napoleońskim, co mogło go zachęcić do zmiany czasu akcji *Dumy i uprzedzenia*; nie chciał ponownie zajmować się epoką, którą dopiero co inscenizował³⁴⁵.

Warto nadmienić, że choć w przypadku kostiumów starano się zachować wierność wybranej, to jest wiktoriańskiej estetyce, to już fryzury, charakterystyka oraz noszone przez bohaterki kapelusze cechowały się eklektyczną dowolnością. Jeżeli oddawały ducha jakiejś epoki, to była to epoka złotej ery Hollywood. *Duma i uprzedzenie* nie jest oczywiście wyjątkiem, jeżeli chodzi o takie niepełne, czy też wybiórcze, podejście do danego okresu historycznego. Jak przekonuje Geoffrey Squire:

Każdy wiek tak przetwarza świat widzialny, aby dostosować go do własnych potrzeb, i ma swój, szczególny sposób patrzenia na ubrania, które tworzą jego codzienny *image*. Oczy patrzących są pod takim wpływem ich mózgów, że nie widzą dokładnie tego, co jest przed nimi, ale to, co chcieliby, aby tam było. Ten defekt widzenia wydaje się być wytwarzany przez to, co należy nazwać *Zeitgeistem*, duchem czasu [...]³⁴⁶.

Maeder przenosi refleksję nad oddziaływaniem ducha czasu na noszone stroje i daje im wyraz w rozważaniach nad filmem kostiumowym. Pisze, jak następuje:

Ludzie poszczególnych epok tworzą styl, który jest estetycznie akceptowalny i komfortowy dla ich czasów. W związku z tym, kiedy próbujemy odtworzyć stroje historyczne, pojawia się problem. Na naszą wizję tak bardzo wpływa współczesny nam styl, że nie możemy być obiektywni, a rezultatem jest zawsze interpretacja. [...] anachronizmy można znaleźć w prawie każdym filmie, który portretuje inną epokę. Podczas prezentowania obrazu wcześniejszego czasu, filmy te rzadko odzwierciedlają dokładnie wygląd, który był dominujący; miast tego, w kostiumach wykorzystuje się elementy z przeszłych stylów i łączy je z aspektami współczesnej mody. [...] Hollywood zazwyczaj oferuje swoim widzom rozbudowaną i przerysowaną wizję przeszłości, filtrując historię przez różowe okulary³⁴⁷.

upierał się, że prawdziwe czernie i biele będą bardziej efektowne, a wytwórnia MGM miała czas i pieniądze, by nauczyć się je fotografować” (E. Maeder, op. cit., s. 14-15). Zamiłowanie Adriana do monochromatycznych kostiumów sięgało tak daleko, że nawet jego projekty powstawały w tej skali tonacyjnej, mimo że większość projektantów filmowych tamtych lat tworzyła szkice w kolorze, dążąc do ich uatrakcyjnienia (ibidem, s. 15). Co znamienne, często wykorzystywano czarno-białe szkice Adriana do stworzenia kolorowych wersji jego kostiumów, aby aktorki na planie filmów nie czuły się zbyt depresyjnie, nosząc wciąż tak żałobne stroje (zob. ibidem, s. 15). Zdaje się, że tak właśnie było na planie *Dumy i uprzedzenia*, ponieważ Greer Garson w wypowiedziach dla prasy filmowej podkreślała, że uwielbiała piękne kolorowe suknie, które przebywając na planie, mogła nosić jako filmowa Lizzy, (ibidem, s. 10).

³⁴⁴ L.A. Robinson, op. cit., s. 293.

³⁴⁵ G. Squire, *Dress and Society*, London 1972, s. 12.

³⁴⁶ G. Squire, *Dress Art and Society, 1560-1970*, London 1972, s. 17-18.

³⁴⁷ E. Maeder, op. cit., s. 9-10.

Kostiumy w *Dumie i uprzedzeniu* (1940) padły ofiarą właśnie takiego dualizmu wynikającego z nakładania się stylów różnych epok, połączenia popadającego w przerysowanie. Niezgodność w stosunku do stylu epoki wiktoriańskiej (nie mówiąc już nawet o epoce regencji, którą porzucono na starcie) widoczna jest już w wyborze tkanin³⁴⁸ i sylwetkach. Kostiumy noszone przez panny Bennet zostały uszyte z materiałów nieprzypominających zbytnio tych sprzed stu lat, a decyzja o wykorzystaniu współczesnych produktów – choć nieunikniona – wpłynęła na wygląd sukien³⁴⁹. O ile kwestia dostępności odpowiednich materiałów mogła być poza zasięgiem twórców filmu (w szczególności ze względu na trwającą w Europie wojnę³⁵⁰), o tyle decyzja o zmianie sylwetek na te bardziej atrakcyjne dla współczesnego odbiorcy była elementem polityki wytwórni MGM. Maeder pisze o tym, że „przrzędy odzieżowe, które kształtowały ciało we wcześniejszych czasach, są rzadko noszone w filmach z epoki³⁵¹”, co wiąże się z zastosowaniem innych metod przywołania obrazów „dawnych czasów”. W dalszej części wywodu badacz ten opisuje techniki stosowane przez studia filmowe złotej ery Hollywood:

Sylwetka postaci prawie zawsze pozostaje współczesna, może z kilkoma dodatkami, takimi jak turniura czy rękawy typu „leg-of-mutton”³⁵², które sprawiają, że sylwetka wydaje się bardziej autentyczna. [...]

³⁴⁸ W opinii Maeder problem ze zdobyciem odpowiednich materiałów był powszechny przy tworzeniu strojów do filmów kostiumowych. Historyk mody i kostiumolog opisuje tę trudność na przykładzie strojów średniowiecznych: „Znalezienie autentycznych tkanin i akcesoriów jest niezmiennie problemem, ponieważ materiały, które były dostępne w innych czasach, mogą już nie istnieć. Żadna ilość pracy nie jest w stanie stworzyć idealnego odwzorowania stroju północnoeuropejskiego lorda czy średniowiecznej damy. Ich płaszcze często były podszyte futrem zwanym *miniver* [rodzaj futra z gronostajów – A.F.], wykonanym z setek – czasem tysięcy – skór z podbrzusza małych wiewiórek. Po prawie 200 latach bycia ostoją tej mody zwierzę to wyginęło. W *Joannie d’Arc* (1948) bohaterka nosi tunikę z miękkiego aksamitu, która luźno zwisa nad jej zbroją. Pięć wieków temu prawdziwa Joanna d’Arc miałaaby na sobie sztywniejszą, mniej plastyczną szatę z ciężkiego jedwabnego aksamitu, ale takiego materiału już się nie produkuje. Podczas tworzenia kostiumów z epoki przełomu wieków do filmu *Hello Frisco Hello* (1942), jego projektantka, Helen Rose, z powodu ograniczeń wojennych, nie mogła zdobyć elastycznych stalowych żeberek, metalowych klamer i innych materiałów potrzebnych do skonstruowania autentycznego gorsetu z talią osy.

W takich sytuacjach projektant zmuszony jest do improwizacji, dostosowania osiągalnych materiałów i technik do imitowania tych historycznych. Na ocenę projektanta odnośnie do tego, co jest odpowiednim substytutem, wpływa współczesna estetyka i istnieje tendencja do wyboru zamiennika, który reprezentuje najnowsze osiągnięcia w dziedzinie tekstyliów”. E. Maeder, op. cit., s. 15.

³⁴⁹ Maeder wspomina o tym, że do takich charakterystycznych dla lat 30. i 40. tendencji w amerykańskim krawiectwie należało m.in. cięcie tkaniny po skosie (co powodowało bardziej wyraziste podkreślenie kobiecej figury, niż dzieje się to w przypadku cięcia materiału po linii prostej) oraz wprowadzanie takich elementów jak poduszki na ramionach inspirowanych męskimi garniturami (zob. ibidem, s. 14). *Nb.* jedna z sukienek noszonych przez Greer Garson w filmie Leonarda zdaje się zainspirowana właśnie tym rodzajem męskiego ubioru (zob. ilustr. 15). Suknia ta, pojawiająca się w scenie oświadczyn pana Collinsa i scenie ją poprzedzającej, ozdobiona jest szerokim białym kołnierzykiem oraz krawatem upodabniającym ją do koszuli noszonej pod męską kamizelką.

³⁵⁰ Na myśl przychodzi tu głównie (cytowana już wcześniej) uwaga Meadera na temat spowodowanego wojną ograniczenia w dostępie do metalu potrzebnego do wyprodukowania realistycznych gorsetów. E. Maeder, op. cit., s. 15.

³⁵¹ Ibidem, s. 14.

³⁵² W dosłownym tłumaczeniu jest to rękaw przypominający udziec barani. Efekt ten został uzyskany poprzez utworzenie rękawa, bardzo szerokiego i bufiastego, na wysokości barków oraz zwężenie go w kierunku mankietów, które zaczyna się na wysokości łokcia.

Uwypuklenie piersi i ich umiejscowienie jest zawsze zgodne z tym, co jest modne w momencie kręcenia filmu³⁵³.

Stroje występujące w filmie Leonarda są tego idealnym przykładem.



Ilustr. 17. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard).

Sukienka Lizzy (Greer Garson) odznaczająca się rękawami w typie „leg-of-mutton” i wciętą w talii sylwetką, z geometrycznymi wzorami na tkaninie oraz charakterystycznym, ozdobnym krawacikiem

Choć zastosowanie rękawów w typie „leg-of-mutton” czy zwężanej w kierunku talii sylwetki zgadza się z tendencjami epoki wiktoriańskiej, suknie bohaterek są jednak zasadniczo dostosowane do wymogów estetycznych czasów, w których powstawał film, i odbiegają tym samym od standardów XIX wieku. Do takich dwudziestowiecznych innowacji (wynikających zarówno ze stylu twórczego Adriana, jak i wytwórni MGM) należały: nowoczesne, geometryczne wzory na tkaninach (zob. ilustr. 17), ozdoby i dodatki, takie jak krawaty³⁵⁴ czy anachroniczne kapelusze³⁵⁵, niekonsekwencja w doborze rodzaju sukni do pory dnia i sytuacji, w jakiej się znajdują bohaterki³⁵⁶, ale również wyjątkowo współczesne fryzury postaci

³⁵³ E. Maeder, op. cit., s. 14.

³⁵⁴ Użycie krawacika do przyozdobienia sukni Elizabeth noszonej m.in. w scenie oświadczyń pana Collinsa (zob. ilustr. 15) stanowi przykład takiego anachronizmu. Fakt, że ten typowo męski, jak na tamte czasy, element garderoby pojawił się w wersji sfeminizowanej dopiero w latach 90. XIX wieku (*History of Fashion 1840 – 1900*, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/h/history-of-fashion-1840-1900/>, [dostęp: 23.11.2022]), wyklucza jego związek z latami 30. Pojawienie się takiej ozdoby było jednak sensowne z marketingowego punktu widzenia, gdyż wytwórnia MGM promowała *Dumą i uprzedzenie* zgodnie z wymaganiami gatunku *screwball comedy*, w którym bohaterki często nosiły garnitury i inne inspirowane nimi stroje.

³⁵⁵ O kapeluszach noszonych w filmie Meader pisze następująco: „Kapelusze często odpowiadają współczesnej modzie, a nie historycznemu stylowi. W *Dumie i uprzedzeniu* na przykład kilka kapeluszy jest w stylu późnych lat 30. XX wieku, ze śmiałymi paskami [zdobiącymi tkaninę – A.F.] i dużymi płaskimi rondami” (E. Maeder, op. cit., s. 14). Kapelusze wyraźnie rzucają się w oczy i różnią się dodatkowo w zależności od tego, która z bohaterek je nosi – nie tylko ze względu na zdobiący te kapelusze deseń, ale również z uwagi na ich kształt (zob. ilustr. 16).

³⁵⁶ Niekonsekwencja, o której mowa, widoczna jest m.in. w tym, że niektóre bohaterki mają na sobie suknie z odsłoniętymi ramionami i dużymi dekolami w środku dnia, mimo iż stroje takie zarezerwowane były na wyjścia wieczorowe (widać to na przykładzie Caroline Bingley w czasie przyjęcia ogrodowego). Inną „nielogicznością” jest to, że suknie noszone przez bohaterki o podobnym statusie społecznym i wieku (np. siostry Bennet) różniły się stopniem odsłaniania ciała i wielkością dekoltu. W tej samej scenie, np. przy wyjściu z księgarni na początku

kobięcych (choć już nie męskich) i noszony przez nie makijaż. Te ostatnie dwa aspekty zostają wydobyte przez Meadera, który dopatruje się w nich estetyki typowej dla wytwórni filmowych złotej ery Hollywood:

Lata 30. XIX wieku zostały wspaniale przedstawione w *Dumie i uprzedzeniu* (1940). Laurence Olivier jako pan Darcy miał długie, charakterystyczne dla epoki bokobrody i perukę z lokami na skroni i po bokach, choć starannie utrzymana, by nie „puszyła się” w zgodzie z modą historyczną. Pięć sióstr Bennet nosiło makijaż z końca lat 30. XX wieku i peruki, które mniej lub bardziej przypominały romantyczną modę z lat 30. XIX wieku. Peruka Marshy Hunt jako najbrzydszej siostry, Mary, była najwierniejsza historycznie: z przedziałkiem na środku, płaską górą i loczkami na uszach. Maureen O’Sullivan [Jane – A.F.], Heather Angel [Kitty – A.F.] i Ann Rutherford [Lydia – A.F.] nosiły urocze wariacje fryzury *upsweep* [wykonana poprzez zaczesanie włosów do góry, aż do czubka głowy – A.F.] z końca lat 30., z ciasnymi kępkami loków sugerującymi kok z lat 30.; fryzury znacznie krótsze na czubku i pozbawione objętości wynikającej z kręconych włosów po bokach, jak podówczas je układano. Perukę najmniej poprawną historycznie wkładała główna aktorka, Greer Garson, grająca rolę Elizabeth. Była to stylizacja rodem z wizerunku gwiazd z lat 30., którą równie dobrze można byłoby zobaczyć na ulicy, jak i na ekranie³⁵⁷.

To, że „najbrzydsza” z sióstr nosi poprawną z punktu widzenia wiedzy historycznej fryzurę (a filmowa piękność – współczesną), pokazuje, że mainstreamowe standardy piękna Hollywood lat 30. wpływały na estetykę filmu bardziej niż potrzeba dochowania wierności epoce, Austen czy królowej Wiktorii.



Ilustr. 18. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard).

Fryzura Lizzy (Greer Garson) z lewej jest całkowicie współczesna, a ta widoczna u Mary (Marsha Hunt) z prawej dosyć dobrze oddaje realia epoki. Obie bohaterki mają anachroniczne kapelusze.

filmu, Lizzy ma na sobie suknię skromnie przysłaniającą jej ramiona aż po samą szyję, podczas gdy stojąca obok niej Mary ma dekolt sięgający poniżej obojczyków, z przewiązaną nad nim prześwitującą, szyfonową apaszką (zob. ilustr. 18). Zdaje się to tym bardziej niekonsekwentne, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że to Mary ukazywana jest w filmie jako ta konserwatywna, bogobojna siostra, Lizzy zaś ma reprezentować kobietę bardziej wyzwoloną.

³⁵⁷ E. Maeder, op. cit., s. 74.

2.3.5. Jane Austen i *screwball comedy*

PANI BENNET: Nie bądź wobec niego zbyt zdystansowana i śmieć się, kiedy opowie jakiś dowcip.

PAN BENNET: Tak, nawet jeśli jest zły.

ELIZABETH: Zwłaszcza jeśli jest zły!

Tendencja wytwórni MGM do narzucania charakterystycznego stylu studyjnego adaptowanym powieściom nie ograniczała się do decyzji castingowych, doboru kostiumów, fryzur i rekwizytów czy do przenoszenia w czasie akcji pierwowzoru. System studyjny wpływał również na dobór gatunków, w ramach których chciano oglądać klasykę literatury. Podobnie było w przypadku *Dumy i uprzedzenia*, która z komedii społeczno-obyczajowej stała się pełnoprawną komedią romantyczną, w odmianie *screwball comedy*.

Amerykański gatunek filmowy, jakim jest *screwball comedy*³⁵⁸, pojawił się po raz pierwszy w latach 20. ubiegłego wieku. Jego największy rozkwit miał miejsce w kolejnej dekadzie, a w latach powojennych powoli zaczął tracić na znaczeniu. Ten podgatunek komedii opierał się na charakterystycznych formułach fabularnych, powtarzających się typach bohaterów (pierwosz- i drugoplanowych) oraz specyficznym rodzaju humoru. Jak pisze Wes D. Gehring:

W połowie lat 30. w kinie amerykańskim powstał nowy gatunek oparty na starej formule „chłopak spotyka dziewczynę”, ale w wersji „na opak”. Przedstawiał on na ogół ekscentryczne zaloty w wykonaniu kobiet, które na cel biorą sobie bogatych Amerykanów, przy czym męski adresat tych awansów rzadko był informowany o tym, że nadszedł sezon polowań. Gatunek nazywano „*screwball comedy*”. Wynikiem [połączenia wskaźników gatunkowych – A.F.] była [...] ekscentrycznie komiczna walka płci, którą mężczyzna na ogół przegrywał³⁵⁹.

Gehring wykazuje również, że gatunek ten nie jest determinowany ani przez czas, ani przez miejsce akcji, jak to się dzieje w przypadku westernu czy filmu wojennego³⁶⁰. I dodaje:

[...] *screwball comedy* to gatunek o nieokreślonym czasie i przestrzeni, podobnie jak musical i melodramat. Nie ogranicza się do jednego okresu i miejsca, choć często rozgrywa się we współczesności i w środowisku bogaczy. Gatunek ten jest właściwie zdefiniowany przez ekscentryczne zaloty pary typu *screwball* oraz przez często naciąganą fabułę, która obraca się wokół ich ślapstickowych romantycznych potyczek. [...] *Screwball comedy* zajmuje się nie tyle groźną przestrzenią, ile „cywilizowanym”

³⁵⁸ Nazwa tego gatunku jest nieprzetłumaczalna na język polski, a nawet niekoniecznie zrozumiała dla rodowitego Amerykanina czy Anglika. Prawdopodobny źródłosłów tej nazwy gatunku opisuje Wes D. Gehring: „Termin «screwball» po raz pierwszy pojawił się w połowie lat 30. i odnosił się do osoby ekscentrycznej. Słowo to ma prawdopodobnie związek z takimi późno dziewiętnastowiecznymi wyrażeniami potocznymi, jak posiadanie «poluzowanej śruby» [ang. *screw loose* – A.F.] (bycie szalonym) i stawanie się «zakręconym» [ang. *screwy* – A.F.] (pijanym). Od połowy lat 30. XX wieku «screwball» jest również używany w baseballu do opisanego zarówno ekscentrycznego gracza, jak i «każdej piłki, która porusza się w nietypowy sposób». Wszystkie te cechy opisują wykonawców w filmach *screwball comedy* [...]”. W.D. Gehring, *Screwball Comedy: An Overview*, „Journal of Popular Film and Television” 1986, t. 13, nr 4 (zima), s. 179.

³⁵⁹ W.D. Gehring, *Screwball Comedy: An Overview*, op. cit., s. 178.

³⁶⁰ Ibidem, s. 179.

społeczeństwem, którego bohaterowie nie mają wyjścia i muszą nauczyć się dostosowywać swoje indywidualne skłonności do tego, co panuje w ich środowisku kulturowym³⁶¹.

Aby zrozumieć przyczynę dużej popularności *screwball comedy* w Ameryce okresu międzywojennego, ważne jest przytoczenie kontekstu kulturowo-społecznego, który towarzyszył powstaniu i rozwojowi tego gatunku. Gehring wskazuje na sześć podstawowych okoliczności, które się do tego przyczyniły.

Po pierwsze, wskazuje on na wyjątkowy, a nawet przełomowy moment w kontekście amerykańskiego poczucia humoru. Jak przypomina, późne lata 20. i wczesne lata 30. XX wieku to okres transformacji klasycznego bohatera komediowego w kulturze amerykańskiej. Przestaje on być „zdolniaczą” (sprytnym, swojskim i dowcipnym), a staje się „ofiara losu” – okreśłany jest nawet mianem antybohatera³⁶². Jawi się jako nieudolny, śmieszny w swoim nieprzystosowaniu i ciągłej próbie odzyskania kontroli nad swoim życiem. Zdaniem Gehringa to osłabienie męskiego bohatera komicznego znalazło swoje odzwierciedlenie w *screwball comedy*. Protagonista przedstawiany jest tam jako słabszy od bohaterki kobiecej, często sfrustrowany; w pewien sposób się go poniża. Jest przegrywającą stroną w starciu płci. Gehring upatruje przyczyn takiej transformacji komediowego bohatera męskiego w trwającym w tym okresie wielkim kryzysie³⁶³.

Drugim czynnikiem sprzyjającym powstaniu *screwball comedy* była fascynacja publiczności kinowej klasami wyższymi. I ona – jak pisze Gehring – zdawała się wynikać z wielkiego kryzysu:

Eskapizm widzów filmowych nie jest ograniczony do jednej epoki. [...] Co więcej, w fabułach [...] pojawiają się czasem pary pochodzące z różnych klas [...]. Piękno ich romansów polega na tym, że stawały się one metaforą „każdego rodzaju pojednania: między klasami, płciami, pokoleniami, między niepokojem wielkiego kryzysu a radosnym optymizmem”³⁶⁴.

Budowanie pozytywnego, a nawet pojednawczego obrazu klas wyższych nie ograniczało się do tworzenia wizji romantycznych mezaliansów, lecz służyło łagodzeniu wrażenia panującego wśród tych klas rozprężenia i upodobania do zbytku. „*Screwball comedy* – czytamy – dodatkowo łagodziła ewentualne różnice klasowe, często przedstawiając próżniaków i znudzonych bogaczy jako zabawnie dziwnych”³⁶⁵.

³⁶¹ Ibidem, s. 180.

³⁶² W.D. Gehring, *Romantic vs. Screwball Comedy: Charting the Difference*, op. cit., s. 4.

³⁶³ Tłumaczy to tak: „Nie ma prostego sposobu na wyjaśnienie, dlaczego nastąpiło przejście od zdolnego do niekompetentnego bohatera komicznego. Gdyby jednak spróbować to wyjaśnić, prawdopodobnie skupiłoby się ono na kwestii istotnej, która będzie często powracać w tym rozdziale: na wielkim kryzysie. W świecie, który na początku lat 30. z dnia na dzień wydawał się coraz bardziej irracjonalny, antybohater był skazany na wieczne udręki. Jego frustracja jest skutkiem ubocznym próby stworzenia porządku [...] – ale tym razem w świecie, w którym porządek jest niemożliwy”. Ibidem, s. 4-5.

³⁶⁴ Ibidem, s. 5.

³⁶⁵ Ibidem, s. 6.

Trzecim czynnikiem ewolucji przemysłu filmowego, który wpłynął na powstanie *screwball comedy*, było pojawienie się Kodeksu Haysa. Wprowadzenie autocenzury w przemyśle filmowym przyspieszyło ukształtowanie się gatunków, które w zawoalowany sposób nadal mogły odnosić się do zakazanej tematyki. W przypadku *screwball comedy* chodziło o zakaz ukazywania treści o nacechowaniu erotycznym, co we wcześniejszym okresie kina często towarzyszyło historiom miłosnym. Jak pisze Gehring:

Wprowadzenie w życie w 1934 roku Kodeksu Produkcyjnego było wynikiem publicznych kontrowersji związanych z brutalnymi filmami gangsterskimi tego okresu oraz seksualnymi podtekstami w filmach z Mae West i tym podobnym [...]. Samoregulacja przemysłu [...] stymulowała rozwój zarówno nowej komedii romantycznej, jak i *screwball comedy*. Amerykańska cenzura zawsze bardziej przejmowała się seksualnością niż przemocą. Trudno więc uznać za przypadek, że gatunek (*screwball*) określane czasem jako „seksualna komedia bez seksu” [...] powinien rozkwitnąć w tym samym roku, w którym pojawił się kodeks³⁶⁶.

Screwball comedy wprost iskrzyło się od podszytych erotyką dialogów, nawet jeśli erotyka ta ukryta była pomiędzy wierszami.

Czwartą okolicznością sprzyjającą powstaniu gatunku był przełom technologiczny w postaci udźwiękowania filmu. Wprowadzenie słowa mówionego, a co za tym idzie – możliwości wykorzystania humorystycznych dialogów oddziaływało na sposób kreowania postaci pierwszoplanowych i dało im nowe narzędzie artystyczne: własny głos. Z komediowych solistów kino amerykańskie przerzuciło się na zabawne duety:

Podczas gdy komedia nie ma skupiała się na solowym bohaterze wziętym z panteonu komików, takich jak Charlie Chaplin, Buster Keaton i Harold Lloyd, filmy mówione były nastawione na werbalną interakcję dwójki bohaterów, takich jak para romantyczna czy screwballowa. Nawet wczesne filmy dźwiękowe komików obdarzonych osobowością artystyczną miały tendencję do aktywowania interakcji wielu bohaterów. Oznacza to, że lata 30. były okresem rozkwitu zespołów komediowych, od sławnych w rodzaju braci Marx oraz Laurela i Hardy’ego [Flipa i Flapa – A.F.] do mniej znanych obecnie ulubieńców tamtych czasów [...]. Tym samym pary romantyczne i screwballowe znajdowały się w doborowym towarzystwie słownych komedii³⁶⁷.

Piątą okolicznością sprzyjającą rozkwitowi *screwball comedy* był rozwój tzw. komedii maniackalnej (ang. *manic comedy*) w stylu braci Marx czy braci Ritz³⁶⁸. Określenie komedii maniackalnej kryło w sobie szeroko pojęty przesadny, fizyczny i slapstickowy rodzaj humoru, będący przeciwieństwem humoru wyrafinowanego. Opierało się ono na absurdalności, niesubtelności, niepoohamowaniu, często operowało tzw. „grubymi żartami”, a nawet nieprzyzwoitością lub prostactwem. Ten rodzaj humoru znalazł w *screwball comedy* nowe wcielenie, ponieważ gatunek zasłynął z łączenia dwóch skrajności: zatrudniania wielkich gwiazd filmowych (słynących z wyrafinowania i sztuki aktorskiej) i angażowania ich do odgrywania takiej właśnie maniackalnej, zdawałoby się, zbyt prostackiej w ich oczach komedii.

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ Ibidem.

³⁶⁸ Ibidem, s. 7.

Połączenie to, wzbogacone wątkiem romantycznym, czyniło z głównej pary „seksowny, ale błazeński duet”³⁶⁹ czy też ukazywało ich jako „finezyjnych głupców”³⁷⁰. Było to bardzo nowatorskie – jak na tamte czasy – podejście, gdyż normę stanowiło wyróżnianie głównej pary bohaterów jako piękniejszej, bardziej wyrafinowanej, inteligentniejszej od oglądającego ją widza kinowego: górowała ona nad nim wszystkim. Todd McCarthy przytacza słowa Howarda Hawksa, który tak rzekomo skomentował to nowe zjawisko: „[najważniejsi aktorzy i aktorki – A.F] robią z siebie cholernych głupców”³⁷¹. Filmy z gatunku *screwball comedy* przetrwały jednak próbę czasu i wiele z tych komicznych ról wybitnych aktorów do dzisiaj budzi podziw.

Szósta wymieniona przez Gehringa okoliczność sprzyjająca rozwojowi gatunku wynikała poniekąd z poprzednio wymienionych: udźwiękowania filmu i tendencji do obsadzania „poważnych” aktorów w błazeńsko komediowych rolach. Chodziło o niebywały rozwój komediowości opartej na dialogach, które oznaczały „czasy świetności dowcipnych scenariuszy”³⁷². I tak,

[...] wykraczając poza podwójnego bohatera (lub parę), do czego zachęcała rewolucja dźwiękowa, mówiące obrazy były również katalizatorem dla armii specjalistów od słowa, którzy zjechali do Hollywood. Dziennikarze, dramaturdzy, powieściopisarze, humoryści i każdy inny rodzaj ludzi żyjących z pióra znalazł przynajmniej tymczasowy dom w Kalifornii, gdy stolica filmowa wpadła w panikę z powodu nagłego znaczenia słów. Wszystkie te talenty pomogły zapoczątkować złotą erę komedii dialogowych, tych wyrafinowanych (*sophisticated comedy*), jak i tych spod znaku *screwball*³⁷³.

Trzeba zaznaczyć, że choć komedia typu *screwball* zasłynęła błyskotliwymi dialogami, to równie ważny pozostawał w niej element humoru opartego na ruchu fizycznym (m.in. ślapstickowego)³⁷⁴.

Wiele mówiąca wydaje się paralela pomiędzy okolicznościami, które okazały się sprzyjające powstaniu *screwball comedy*, a tymi (omówionymi już wcześniej), które przysłużyły się filmowej adaptacji twórczości Jane Austen. Po pierwsze, w obu przypadkach niezbędne okazało się udźwiękowanie filmu (ze względu na potencjał kryjący się w dialogach i znaczny wpływ literatury i literackości na powstające scenariusze). Po drugie, wprowadzenie Kodeksu Haysa oddziało – *nolens volens* – pozytywnie zarówno na rozwój *screwball comedy*, jak i na ekranizację powieści Austen (koneksje z klasyką literatury pomogły uniknąć cenzury). Po trzecie, trwający w USA wielki kryzys wzbudził pokusę eskapizmu wśród widzów

³⁶⁹ Ibidem.

³⁷⁰ Ibidem.

³⁷¹ T. McCarthy, *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*, New York 1997, s. 197.

³⁷² W.D. Gehring, *Romantic vs. Screwball Comedy...*, op. cit., s. 9.

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ Jak pisze Gehring: „Dowcipny i/lub wzruszający dialog jest sercem komedii romantycznej, ale składowa farsy w *screwball comedy* wymaga równowagi między zabawnymi tekstami a komizmem wizualnym. [...] Tak więc gag wizualny (od wyrazu twarzy po upadek) był naturalnym składnikiem arsenału środków *screwball comedy*”. Ibidem, s. 10.

filmowych i przyczynił się do rozkwitu filmów idealizujących życie bogaczy (*screwball*) i minione czasy (Austen).

Klasyczne cechy konwencji gatunkowej *screwball comedy* okazały się niespodziewanie przydatne w adaptowaniu twórczości angielskiej autorki. Jak wspomina Parrill: „Ze swoimi wojującymi kochankami, dowcipnymi dialogami, różnicami klasowymi, okazją do tworzenia wyszukanych kostiumów i komicznymi postaciami drugoplanowymi, powieść nadaje się do wykorzystania w sposób komiczny w *screwball comedy*”³⁷⁵. Już sam model fabuły, pojawiający się w tego typu komedii, pasował do Austen jak ulał. Zgodnie z tym modelem najpierw kobieta i mężczyzna należący do różnych klas społecznych spotykają się, po czym zaczyna między nimi „iskrzyć”. Dostyc szybko okazuje się, że osobowościowo diametralnie się różnią. Toczy się pomiędzy nimi istna „wojna płci”, w której to kobieta znajduje się w pozycji dominującej i zanim film dobiegnie końca, zdobywa ona serce mężczyzny.

Schemat ten, tak popularny w *screwball comedy*, idealnie pasował do tego, by zaadaptować na jego potrzeby *Dumę i uprzedzenie*, w której właśnie pełen temperamentu duet oraz pełne uniesień i upadków zaloty Elizabeth i pana Darcy’ego stanowią kanwę utworu. Wyrażenie „wojna” lub „bitwa płci”, tak często używane w dyskursie naukowym dotyczącym *screwball comedy*, stanowi ciekawy kontekst badawczy przy adaptowaniu prozy Austen, która właśnie różnicom w pozycji społecznej kobiet i mężczyzn (i wynikającemu z nich niezrozumieniu) poświęcała tak dużo uwagi. Angielska powieściopisarka traktowała jednak ten problem nader poważnie, a jej twórczość stanowiła krytykę odbierającego kobietom samostanowienia w społeczeństwie patriarchalnym. Z kolei *screwball comedy* ukazuje ten sam spór z przymrużeniem oka, w sposób humorystyczny i w gruncie rzeczy na modłę konserwatywną. Nawet tak silne i często dominujące nad mężczyznami postacie kobiece nie czynią go bardziej liberalnym. Jak zauważa Gehring:

[...] komediowość tego gatunku jest z natury konserwatywna, zazwyczaj jej celem jest zdobycie mężczyzny [przez kobietę – A.F.] i ujarznienie go, [a także – A.F.] uratowanie od [...] antyspołecznego sztywniactwa. Przyznać trzeba, że są to zaloty nietypowe, wręcz satyra na tradycyjny romans, ale to wciąż zaloty. Kobięcy indywidualizm jest w całości skupiony na podboju mężczyzny; nie jest towarem przeznaczonym do istnienia poza sytuacją romantyczną [...]. A małżeństwo, ponowne małżeństwo – albo obietnica jednego lub drugiego – jest ostatnim humorystycznym kompromisem względem gatunku, który istnieje w ramach ograniczeń społecznych³⁷⁶.

Jeżeli protagonistka filmu z gatunku *screwball comedy* (podobnie zresztą jak większość bohaterek austenowskich) nie może liczyć na większe osiągnięcie w życiu niż odpowiednie zamążpójście, to trudno jest mówić o innym niż konserwatywny wydźwięku filmu.

³⁷⁵ S. Parrill, *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Jefferson (North Carolina)–London 2002, s. 49.

³⁷⁶ W.D. Gehring, *Screwball Comedy: An Overview*, op. cit., s. 185.

Jak wspomniano, *screwball comedy* charakteryzowała się również charakterystycznym rodzajem postaci pierwszo- i drugoplanowych, będących jednym z najlepiej rozpoznawalnych wyznaczników tej konwencji gatunkowej. On też stanowił podatny grunt sprzyjający adaptowaniu *Dumy i uprzedzenia*. Do charakterystycznych dla tego gatunku postaci pierwszoplanowych należał specyficzny rodzaj głównej bohaterki i jej ukochanego. Protagonistka w stylu *screwball* jest posiadającą silny charakter, dobrze wiedzącą, czego chce, kobietą. Wyróżnia ją inteligencja i elokwencja, a jej potyczki słowne z głównym bohaterem stanowią przykład błyskotliwej wymiany zdań, z umiejętnym wykorzystaniem sarkazmu. Z kolei jej „przeciwnik” w walce płci, główny bohater filmu, jest zazwyczaj osobą spiętą, tłumiącą emocje i sztywną w obyciu; cechy te, w kontraście do żywiołowości głównej bohaterki, wypadają komicznie. Mężczyzna nie odnajduje się zbyt dobrze w sytuacjach społecznych i to właśnie spontaniczna, „zakręcona” partnerka ma go nauczyć funkcjonowania pośród ludzi. Bohater *screwball comedy* należy zazwyczaj do wyższych sfer, nie musi zarabiać na życie pracą swoich rąk³⁷⁷, ma skłonność do pouczenia innych (szczególnie postaci kobiece) oraz snobizmu. Powinien on wykazywać również objawy męskiej frustracji³⁷⁸, znacząco się potęgującej przy każdej próbie wpływania na zachowanie bohaterki, która się na to nie godzi³⁷⁹. Nawet ten pobieżny opis charakterystyki postaci pierwszoplanowych w *screwball comedy* pokazuje, że scenarzyści *Dumy i uprzedzenia* nie musieli wprowadzać zbyt wielu modyfikacji odnośnie do Elizabeth Bennet i pana Darcy’ego. Podobnie było w przypadku grona postaci drugoplanowych, które w komedii typu *screwball* powinny aż „kipieć od ekscentryków”³⁸⁰, równie „zwarjowanych”³⁸¹, jak główna bohaterka. Nietrudno było o postacie w prozie Austen, których zaadaptowanie na potrzeby tej komedii nie wymagałoby zbyt dużego ich przerysowywania (np. pani Bennet, pan Collins czy lady de Bourgh).

Ponieważ gatunek *screwball comedy* nie był determinowany przez czas ani miejsce akcji, wybór opowieści wymuszającej konkretną epokę historyczną (jak było to w przypadku

³⁷⁷ Choć bohaterowie *screwball comedy* zazwyczaj nie pracują (ponieważ nie muszą), to czasem parają się zawodami, które w sposób ostentacyjny mają się nie wydawać „prawdziwą pracą”. Jak pisze Gehring: „Jeśli w *screwball comedy* jakaś postać flirtuje z pracą zawodową, to zazwyczaj w branży, której Amerykanie klasy średniej nie uważają za poważne czy «prawdziwe» zajęcie. Zamiast tego gatunek ten pokazuje aktorów [...], malarza, [...] [czy – A.F.] roztargnionego profesora. [...] Jedynym poważnym zawodowym akcentem do zwykle nastawionej na rekreację *screwball comedy* jest pojawiający się sporadycznie reporter prasowy”. Ibidem, s. 181.

³⁷⁸ Ibidem, s. 184.

³⁷⁹ Przywodzi to na myśl scenę pierwszych oświadczeń Darcy’ego oraz jego frustracji w odpowiedzi na to, że Elizabeth miała czelność odrzucić ofertę małżeństwa złożoną przez tak bogatego i społecznie wyżej postawionego od niej kawalera. Darcy jest całkowicie nieświadomy tego, jak obraźliwe w swej wymowie są jego oświadczenia i nie przyjmuje do wiadomości, że Lizzy mogłaby podjąć inną niż powszechnie akceptowalną decyzję.

³⁸⁰ W.D. Gehring, *Romantic vs. Screwball Comedy...*, op. cit., s. 3.

³⁸¹ Ibidem.

Dumy i uprzedzenia) nie stanowił problemu i nie znajdował się w opozycji do konwencji gatunkowej. Co więcej, *screwball comedy* lubowała się w ukazywaniu świata bogatej elity, wystawnego życia polegającego na wypoczynku i rozrywkach, co wiązało się z użyciem okazałych dekoracji i luksusowych wnętrz, sugerowaniem dobrobytu³⁸². Ze względu na to połączenie konwencji *screwball* z filmem kostiumowym nie stanowiło problemu: oba te gatunki to przykłady filmów o dużych budżetach i zaplanowanym przez studio filmowe przepychem kostiumów, scenografii i rekwizytów³⁸³.

Wyjątkowo istotnym zagadnieniem związanym ze *screwball comedy* i *Dumą i uprzedzeniem* jest kwestia humoru czy też szeroko rozumianej komediowości. Z jednej strony omawiany gatunek filmowy łączy z twórczością Austen niepodważalny związek, a mianowicie duży nacisk kładzie się i tu, i tam na dialogi, które charakteryzują postaci i budują efekty komiczne, z drugiej zaś dużo obie te rzeczywistości dzieli: *screwball comedy* poza swoją wyrafinowaną komicznie warstwą dialogową sięga po znacznie prostszy humor, wykorzystuje ślapstickowe gagi, komizm oparty na gestykulacji czy mało wybredne żarty. Austen z kolei pełna jest niezwykle wyrafinowanego humoru: jej powieści mienią się satyrycznym komentarzem, dowcipem i mistrzowskim użyciem ironii. Bawiły i nadal bawią, czasem trudno jest uchwycić tę twórczość – jak się wyraziła Virginia Woolf – w „chwili wielkości”³⁸⁴, dokładnie określić źródło kryjącego się w niej uroku. Niuanse odsłaniają się dopiero przy kolejnej lekturze. Stąd też połączenie humoru Austen z tym, w który obfituje *screwball comedy*, nie należy do zadań najłatwiejszych.

Rzeczywiście, okazało się, że proces adaptowania humoru *Dumy i uprzedzenia* na potrzeby wielkiego ekranu stanowił mniejszy problem w przypadku warstwy dialogowej, którą

³⁸² W.D. Gehring, *Screwball Comedy: An Overview*, op. cit., s. 180.

³⁸³ Ann Rutherford, aktorka grająca Lydię, wspomniała w wywiadzie, że przepych, jaki towarzyszył powstawaniu adaptacji *Dumy i uprzedzenia*, uderzył ją właśnie ze względu na scenografię i dekoracje, które opierały się na prawdziwych historycznych artefaktach. „Studia filmowe – zwierzała się – były tak rozrzutne! Można było na [planie filmowym – A.F.] [...] znaleźć cudowne dzieła miśnieńskiej porcelany. Wspaniałe rzeczy, za które zabiłbym, gdyby mogły się dostać je w moje ręce! A kiedy je przewracaliśmy, ku swojemu przerażeniu zauważyłam, że rekwizytor przychodził z szufelką na kiju i miotłą, zbierał te rzeczy; potem słyszałem brzęk, kiedy wyrzucał je do pojemnika na śmieci. Nie było żadnej próby ich uratowania. I wtedy nabrałam przebiegłości. Zrezygnowałam z przerwy na lunch, zdejmowałam kostium, stawałam na głowie w pojemniku na śmieci i wylawiałam te potłuczone kawałki. Wiedziałam, że robię dobrze, gdy na spodzie znajdowałam małe, skrzyżowane miecze miśnieńskie. Niektóre z tych kawałków nie były zbyt mocno potłuczone; po prostu nie pofatygowali się, żeby cokolwiek zrobić [i je naprawić – A.F.]. I tak zaczęła się moja trwająca całe życie miłość do Spode, Miśni, antyków, czegokolwiek! (*Śmiech*). Studia filmowe w tamtych czasach...! Jeśli krzesło było trochę za wysokie, odpilowywali nogi. Krzesło mogło być czternastowieczne, to nie miało znaczenia. Czas to pieniądź. Sprawdzali zegarki i mówili: «Pospiesz się, przynieś piłę, przyprowadź stolarza!»», K. Turan, *Interview...* [dostęp: 17.10.2024].

³⁸⁴ V. Woolf, *Jane Austen at Sixty*, „*Nation and Athenaeum*” 1923, nr 34, s. 433-434.

dało się przenieść w dużej mierze bez wprowadzania zmian, niejako bezpośrednio. Gorzej było jednak z humorem „ukrytym” w powieściowej narracji.

Dialogi w filmie Leonarda chwalono od czasu premiery. Stworzone w większości przez Huxleya, być może z powodu jego brytyjskiej tożsamości, oddawały najlepsze cechy pisarstwa Austen. Widzowie, którzy nie czytali pierwowzoru literackiego lub czytali go na długo przed obejrzeniem filmu, mogliby nawet mieć trudności w odróżnieniu oryginalnych dialogów powieściowych od tych, które napisał jej naśladowca; niezauważalnie przeplatają się one dziś w warstwie dźwiękowej. Jeden z recenzentów filmu, wypowiadający się o nim w 1940 roku zaraz po premierze dla tygodnika „Time”, opisywał dialogi autorstwa Murfin/Huxleya jako tak pełne szacunku dla spuścizny Austen, że stały się „[...] jednymi z najbardziej literackich dialogów, jakie kiedykolwiek zapisano na ścieżce dźwiękowej”³⁸⁵. Równie pozytywnie ocenili te dodatki George Lellis i H. Philip Bolton: „[...] w filmie – pisali – austenowski dowcip słowny pozostaje nieskażony, ponieważ dialogi są bardzo bliskie językowi oryginału, ale jednocześnie uzupełnione fizyczną obecnością aktorów i dyskretnym, płynnym ruchem śledzącej ich kamery, która towarzyszy kobietom drepczącym w tę i z powrotem przed kominkiem”³⁸⁶.

Ci sami badacze znacznie surowiej oceniają już próbę przeniesienia na ekran innych aspektów humoru Austen w adaptacji filmowej z 1940 roku, w czym zresztą nie są odosobnieni. W innych miejscach filmu – jak sądzą –

[...] przetworzenie powieści skutkuje próbami zwizualizowania dowcipu słownego, zastępując wysublimowany humor Austen slapstickiem. Oświadczyły złożone przez Collinsa Lizzy są z pewnością bardzo zabawne w książce, ale proza Austen nigdy nie sugeruje [w zachowaniu pana Collinsa – A.F.] przerysowanego manieryzmu Melville’a Coopera ani jego kuśtykania na kolanach, by pozostać jak najbliżej swojej wybranki, nawet jeśli Elizabeth odsuwa się przerażona. Wyrafinowana komedia staje się farsą. [...]

[W scenie ostatniej rozmowy lady Catherine z Lizzy, pełnej slapstickowych gagów – A.F.] twórcom filmu najwyraźniej zabrakło wiary w zdolność do podtrzymania zainteresowania widzów jedynie za pomocą dowcipu słownego wypełniającego dialog. Ale humor wizualny [na jaki się zdecydowali adaptując – A.F.] wydawał się naruszać wyrafinowanie ducha powieści³⁸⁷.

Niezależnie od trafności tej konstatacji obie sceny łączy wspólny element, w ich centrum znajduje się bowiem postać drugoplanowa. To właśnie one, a nie para głównych bohaterów, zostały poddane wyraźnej konwencjonalizacji w filmie Leonarda. Pan Collins, lady de Bourgh czy pani Bennet, choć traktuje się każde z nich satyrycznie już w powieści Austen, tutaj przeszły dodatkową metamorfozę: sportretowano i przerysowano te postaci odpowiednio do charakterów drugoplanowych w *screwball comedy*. Obsadzono w tych rolach aktorów specjalizujących się właśnie w tym typie komedii, co mogło tylko potęgować konwencjonalne

³⁸⁵ *Cinema: The New Pictures*, „Time” 29 lipca 1940; <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,764292-3,00.html> [dostęp: 17.10.2024].

³⁸⁶ G. Lellis, H. P. Bolton, op. cit., s. 50.

³⁸⁷ Ibidem, s. 50.

skojarzenia³⁸⁸. Ich komiczność była podkreślana przez odpowiedni dobór kostiumów, utarty styl gry aktorskiej, slapstickowe gagi oraz szyty grubymi nićmi humor gestyczny, ale również przez wykorzystanie charakterystycznych ścieżek dźwiękowych.



Ilustr. 19. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard).
Komizm gestyczny w wykonaniu pana Collinsa (Melville Cooper),
który ujawnia swoje materialistyczne podejście do życia

Biorąc pod lupę pana Collinsa (którego postać została już częściowo przeanalizowana), można z łatwością zobaczyć, w jaki sposób wytwórnia MGM dostosowywała postaci drugoplanowe do *screwball comedy*. Bohater ten, choć przedstawiony jest u Austen z domieszką parodii, fizycznie nie był nieatrakcyjny³⁸⁹. Liczne adaptacje filmowe powieści, wliczając w to film Leonarda, starały się jednak podkreślić jego niezgrabność w poruszaniu się i nieciekawą fizjonomię. Chan przypisuje te zmiany wymogom gatunkowym:

Komiczny wygląd Collinsa na ekranie działa w ramach kodu komedii romantycznej, od razu sygnalizując jego nieodpowiedniość jako kandydata do małżeństwa. W powieści to dialog zapośrednicza jego śmieszność, ale atutem filmu jest właściwa mu wizualność, która potęguje niekorzystne pierwsze wrażenie, jakie robi tak wielu [filmowych – A.F.] Collinsów. Przedstawienie Collinsa jako osoby niepociągającej odbiega od intencji powieści [...] ³⁹⁰.

Należy zauważyć, że Collins w filmie z 1940 roku i tak stanowi przykład stosunkowo – w porównaniu do innych adaptacji – elegancko i neutralnie wyglądającego dżentelmena (zob. ilustr. 13), a nie ponadprzeciętnie brzydkiego. Jego nieatrakcyjność wyrażona została jednak poprzez sam sposób noszenia eleganckiego stroju i poruszania się. Przemieszcza się bowiem z przesadną, przerysowaną formalnością i sztywnością, a ubrany we frak przypomina nieomal

³⁸⁸ Parrill, odwołując się do metafory studia filmowego jako „stajni” i aktorów jako „stada”, pisała: „Zgodnie z konwencją *screwball comedy*, pomniejszych role odgrywane są z myślą o humorze slapstickowym. Ponieważ MGM zakontraktowało [na stałe – A.F.] w wytwórni [...] [bardzo wielu – A.F.] znanych aktorów, role te odgrywane były przez artystów znanych widzom z innych *screwball comedies* i z komedii romantycznych: May Boland [pani Bennet – A.F.], Ednę Mae Oliver [lady de Bourgh – A.F.], Edmunda Gwenna [pan Bennet – A.F.] i Melville’a Coopera [pan Collins – A.F.]”. S. Parrill, op. cit., s. 50.

³⁸⁹ Zob. przyp. 290.

³⁹⁰ M.M. Chan, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

pingwina. Jego gesty są często nadmiernie akcentowane, jakby obserwowano się manewry mima lub klauna. Jest tak na przykład w scenie, kiedy po raz pierwszy rozgląda się on po Longbourn, ewidentnie wyceniając wartość obiektu, który ma w przyszłości odziedziczyć. Jak gdyby nigdy nic podchodzi (nie przerywając rozmowy z rodziną Bennetów) do wazy stojącej na podeście schodów, pochyla się i spoglądając na nią przez monokl, uderza w nią palcem (sprawdzając z czego jest wykonana), po czym znowu się prostuje nieświadomy śmieszności swoich gestów. Jak podkreśla Chan: „Ten pan Collins jest wzorem afektacji, począwszy od chodu, formalizmu wypowiedzi i prawienia komplementów, a skończywszy na zwyczaju oglądania przez monokl na przedmiotów, które ma odziedziczyć, i kandydatek na żonę”³⁹¹. Cechy jego charakteru, o których Austen napomyka w wyjątkowo inteligentnych dialogach i komentarzach, tutaj ograniczone zostają do prostych – by nie powiedzieć prostackich – gestów (zob. ilustr. 19).

W podobny sposób, również oparty na przerysowanych gestach (niemalże graniczących w tym przypadku z błazenadą), ukazany zostaje komizm Collinsa w scenie jego oświadczeń Elizabeth. Nie tylko posiłkuje się on kwiecistymi zwrotami, aby wyrazić wobec kuzynki wielką łaskawość swojego serca, ale również wybujałymi gestami i mimiką. W momencie, gdy bohaterka (zaczynając pojmować sens jego wypowiedzi) próbuje przerwać wymianę zdań i wyjść z pokoju, ten najpierw goni za nią po całym pokoju – bywa, że na kolanach – a później pochyla się niebezpiecznie blisko jej twarzy i całuje ją w dłoń³⁹². Greer Garson w roli Elizabeth zdaje się dostosowywać swój styl gry do partnera scenicznego i reaguje na jego próby zbliżania się do niej z równie przerysowanymi gestami trwogi (zob. ilustr. 20). Ta ślapstickowa scena, pełna fizycznych przeszkód (w postaci strategicznie rozstawionych mebli oraz zaplanowanych choreograficznie reakcji partnerki) kończy się podobnie jak w książce: bohaterka wychodzi, a jej matka obiecuje z nią porozmawiać. Choć epizod nie odbiega w zarysach od pierwowzoru literackiego, a większość dialogów zaczerpnięta jest od Austen, to całość sceny została uproszczona do serii wizualnych gagów ślapstickowych, które choć mogłyby rozśmieszyć przynajmniej część widowni kinowej, nie były zdolne przekazać złożoności satyry Austen, a tym bardziej tragikomizmu wynikającego z tego, jak mało od życia mogła oczekiwać panna bez posagu.

³⁹¹ Ibidem.

³⁹² Sposób zachowania absolutnie nieakceptowalny w epoce regencji i stanowiący kolejny przykład anachronizmu w filmie, ponieważ zachowanie to nie budzi moralnego zgorszenia, lecz jedynie irytację wynikającą z nieodwzajemniania uczuć.



Ilustr. 20. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard).

Humor oparty na gestyce w scenie oświadczyń.

Pan Collins na kolanach prosi Elizabeth o rękę; gdy ta ucieka na fotel, pochyla się nad nią nisko i napiera dalej; ostatecznie powoduje jej komiczną ucieczkę z pokoju

Obie opisane powyżej sceny z udziałem Collinsa prowadzą do spłaszczenia tej postaci i narzucają humor odmienny od humoru Austen, jego prostszą odmianę – i tak jest również w innych scenach z udziałem pastora Collinsa³⁹³. Podobnemu zabiegowi jak Collins poddana została postać lady Catherine de Bourgh; i ona łączona jest z humorem slapstickowym w filmie. Najbardziej widoczne jest to w opisanej już szczegółowo scenie wizyty w Longbourn, w której karykaturalnie sztywna w swoich ruchach matrona staje się „ofiara” szeregu krótkich gagów wizualno-dźwiękowych. Żaden z nich nie narusza powagi lady de Bourgh, która próbuje zachować dobrą minę do złej gry, czego świadectwem są przesadnie szeroko otwarte oczy (zob. ilustr. 21).

³⁹³ Innym przykładem stworzonej na potrzeby filmu krótkiej scenki, która przedstawia pana Collinsa w sposób karykaturalny, odwołujący się do słabych punktów ludzkiej powierzchowności, jest zdarzenie balu w ogrodzie. Na samym jej początku widać Elizabeth, która w popłochu ucieka i chowa się w krzakach. Po chwili okazuje się, że powodem jej paniki był podążający w tym samym kierunku pan Collins. Zdyszany biegnie w pokraczny sposób i zgubiwszy jej ślad, stara się teraz ją odnaleźć. Na swojej drodze napotyka tymczasem pana Darcy’ego, który najpierw wysyła natręta w przeciwnym kierunku, a później porównuje go do smoka.

Komiczny kontrast pomiędzy jej powagą a błazenadą odgłosów wydawanych w tej scenie przez panią Bennet zostaje dodatkowo podkreślony przez charakterystyczny strój matrony. Ubrana jest ona w stylizowaną na wiktoriańską, ciemną, nieomal żałobną suknię i anachroniczny kapelusz z szerokim rondem. Wszystko to przyozdobione zostało absurdalnie dużą ilością kokard i falbanek. Kostium jest śmieszny sam w sobie, i to niezależnie od tego, że nosi słynąca z nadmiernej powagi arystokratka. Jej chód upodobnia ją do gęsi, a sztywność ciała w połączeniu ze ślapstickowymi ruchami wywołuje podobny efekt jak u pana Collinsa. Lady Catherine staje się w filmie Leonarda niemalże dobrodusznym i, co najwyżej, śmiesznym, aczkolwiek niebudzącym cienia grozy czarnym charakterem; koniec końców, okazuje się jednak sprzymierzeńcem kochanków. W podążaniu za komizmem (oraz *happy endem*) twórcy adaptacji po raz kolejny odeszli od obrazu postaci stworzonej przez Austen. Choć lady de Bourgh była w powieści obiektem kpin, by nie powiedzieć szyderstwa, to konotacja z komizmem nie czyniła z niej jeszcze postaci pozytywnej. Przeciwnie, była pełna uprzedzeń i gniewu, źle życzyła Elizabeth i starała się ją przy każdym spotkaniu poniżyć.



Ilustr. 21. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard).
Poważny strój i miny lady Catherine de Bourgh (Edna May Oliver) kontrastują z nacechowaną komicznie warstwą dźwiękową sceny i prostym, ślapstickowym humorem sytuacyjnym.

Znamienne, że zarówno pan Collins, jak i lady Catherine doczekali się w adaptacji Leonarda dodatkowego akcentu komicznego, a mianowicie humorystycznego wykorzystania ścieżki dźwiękowej, towarzyszącej ich pojawianiu się na ekranie w formie komentarza (czasami nawet w technice *mickeymousing*³⁹⁴). Panu Collins zostaje przypisany dźwięk puzonu (zdający się podkreślać jego napuszony styl bycia), podczas gdy postaci lady de Bourgh towarzyszy zazwyczaj przenikliwy ton oboju (co w połączeniu z jej komicznym sposobem poruszania się upodobnia ją do gęsi i pozamuzycznie konotuje naiwność oraz pierwotną naturę, ale też smutek, ból i żalobę³⁹⁵). Pojawianie się tych postaci w filmie Leonarda w dźwiękowym towarzystwie przypisanych im instrumentów zdaje się akcentować ich charakter komiczny, a nawet sprowadzać je do figur groteskowych.

Należałoby jednak zaznaczyć, że zmiany dokonane w sposobie ukazywania postaci drugoplanowych (szczególnie w kontekście komediowości) nie były związane jedynie z zamiłowaniem wytwórni MGM do *screwball comedy*. Wright, analizując sztukę Helen Jerome (na której częściowo opierał się film), już u niej dopatrywał się symplifikacji humoru Jane Austen. Zauważył, że po premierze „[...] wielu recenzentów skarżyło się, że pani Bennet, pan Collins i lady Catherine razili przerysowaniem, ponieważ przedstawiono ich głównie jako postaci farsowe”³⁹⁶. Recenzent Bosley Crowther napisał na łamach dziennika „New York Times” o adaptacji Leonarda, że postacie drugoplanowe (a w szczególności pan Collins i Mary Bennet) są tak karykaturalnie przerysowane, że farsa „ulega degeneracji i staje się burleską”³⁹⁷. Oznacza to, że wrażenie przesady i spłaszczenia humoru związanego z postaciami pobocznymi nie wiąże się jedynie z czasem, jaki upłynął od premiery spektaklu i filmu aż do dzisiaj, lecz zostało dostrzeżone już przez ówczesnych odbiorców. Na uwagę zasługuje ponadto używane w krytyce słowo „farsa”. Otóż jest ono tym bardziej zasadne, że w wyjaśnieniu znaczenia „farsy” jako gatunku przyjmuje się zazwyczaj dwie linie interpretacyjne. I obie pasują tu idealnie: „farsa” to „oszukaństwo”, „trick”, ale „farsa” to też „farsz”, „nadzienie”, a więc „jakiś obcy element w istniejącym zjawisku”³⁹⁸.

³⁹⁴ Mickeymousing to podtyp techniki *underscoring*. Krzysztof Kozłowski wyjaśnia: „Przez *underscoring* należy rozumieć najwierniejsze i możliwie najbardziej synchroniczne odwzorowanie w strukturze muzycznej tego wszystkiego, co występuje w świecie przedstawionym w znaczeniu widzialnym i niewidzialnym: zdarzeń, uczuć, ruchów oraz gestów postaci itp. [...]. Ekstremalną formą *underscoring* jest strategia *mickeymousing*, która oznacza nadzwyczaj precyzyjną synchronizację obrazu i dźwięku (jak to się dzieje w wypełnionych trickami filmach animowanych)”. K. Kozłowski, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2018, s. 180.

³⁹⁵ Zob. E. Voss, *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg 1970, s. 127.

³⁹⁶ A. Wright, op. cit., s. 341.

³⁹⁷ B. Crowther, *Rev. of "Pride and Prejudice", dir. Robert Z. Leonard*, „New York Times”, 9 sierpień 1940; <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C04E7DC133EE432A2575AC0A96E9C946193D6CF>, [dostęp: 17.10.2024].

³⁹⁸ D. Ratajczakowa, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015, s. 194.

Ostatnią postacią drugoplanową, która zostanie poddana krótkiej analizie, jest pani Bennet. W powieści Austen jest ona przedmiotem kpin, tak więc nie dziwi fakt, że w filmie Leonarda widz również zachęcany jest do tego, aby bawić się jej kosztem. Widać jednak pewną podstawową różnicę w sposobie ukazywania matki Elizabeth w wydaniu książkowym oraz filmowym. W powieści Austen czytelnik postrzega komiczność tej postaci przez pryzmat jej nieumiejętności bycia matką. Powieściowa pani Bennet nie wyolbrzymia problemu staropanieństwa córek i nie rozpacza nad brakiem ich perspektyw małżeńskich. Stara się wykorzystać każdą możliwą okazję, by znaleźć im kawalerów. Podchodzi jednak do tego w sposób niekompetentny, niechcący wystawia się na szyderstwo i ignoruje uczucia własnych córek, co stanowi dramaturgiczną przeciwwagę dla komizmu scen z jej udziałem.

W filmie Leonarda charakter pani Bennet ulega jednak znacznemu uproszczeniu. Jak zauważa Parrill: „Film nie troszczy się o to, czy pan Bennet (Edmund Gwenn) jako ojciec i mąż ponosi porażkę ani czy pani Bennet (Mary Boland) zagraża szczęściu swoich córek. Wykorzystuje ich wyłącznie dla potrzeb komedii”³⁹⁹. Widz adaptacji z 1940 roku mógłby się nawet nie domyślić, że postać grana przez Boland posiada jakiekolwiek cechy negatywne – jej relacje z córkami wydają się pełne ciepła i bliskości. Stanowi to duże odstępstwo od pierwowzoru literackiego. Mary Margaret Benson zaznacza, jak bardzo w powieści Austen podkreślana jest nieudolność pani Bennet jako matki:

Elizabeth Bennet ma niewątpliwie najgorszą matkę, jaką może mieć bohaterka. Pani Bennet jest nieustannym źródłem zażenowania i irytacji; spośród pięciu jej córek tylko Elizabeth jest na tyle spostrzegawcza, by zdać sobie sprawę ze skali małostkowości i negatywnego oddziaływania matki. Pani Bennet jest obojętna na edukację dziewcząt [co widać w braku zainteresowania zatrudnieniem guwernantki – A.F.]. Równie obojętna jest na moralne wychowanie swoich córek i w zasadzie chyba nie jest w stanie dać im żadnego przykładu moralnego. [...] Pani Bennet może jedynie wczuwać się w uczucia swoich córek, a przynajmniej w uczucia Kitty i Lydii, nie jest zdolna korygować ich zachowania. [...] córce tak różnej od siebie nie potrafi okazywać sympatii; z trudem wczuwała się w uczucia Elizabeth⁴⁰⁰.

Deficyt rodzicielstwa, o której mowa, zdaje się szczególnie zauważalny w kontekście ucieczki Lydii i jej pochopnego zamążpójścia. Jak zauważa Jane Sturrock:

Austen łączy bezpośrednio zachowanie Lydii, która nakłania do małżeństwa „jednego z największych młodych łajdaków w Wielkiej Brytanii”, choć równie dobrze mogło to zachowanie doprowadzić do jej wyładowania na ulicy, z całkowitym brakiem kontroli rodzicielskiej wynikającej z pobłażliwości pani Bennet i bierności pana Benneta. [...] połączenie to jest w dużej mierze zatuszowane zarówno w adaptacji z 1940, jak i tej roku z 2005; w obu eskapada Lydii wydaje się być bardziej wynikiem jej młodości i bezmyślności niż nieuniknionym rezultatem jej nader pobłażliwego wychowywania. W rzeczywistości cała fabuła *Dumy i uprzedzenia* może być postrzegana jako spowodowana dysfunkcjonalnością rodziny Bennetów. Zmieniając dynamikę rodziny, adaptacje zmieniają zarówno jej charakter, jak i fabułę⁴⁰¹.

³⁹⁹ S. Parrill, op. cit., s. 52.

⁴⁰⁰ M.M. Benson, *Mothers, Substitute Mothers, and Daughters in the Novels of Jane Austen*, „Persuasions” 1989, nr 11, s. 117-124; <https://jasna.org/persuasions/printed/number11/benson.htm?>, [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁰¹ J. Sturrock, *Mrs. Bennet's Legacy: Austen's Mothers in Film and Fiction*, „Persuasions On-line” 2008, t. 29, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol29no1/sturrock.html>, [dostęp: 17.10.2024]. Fragment *Dumy i uprzedzenia* w tłumaczeniu Anny Przedpeńskiej-Trzeciakowskiej (J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 248).

Ciąg przyczynowo-skutkowy łączący negatywny obraz pani Bennet i jej małżonka z zachowaniem ich córki zostaje w filmie złagodzony na potrzeby komedii. Zgodnie z konwencją gatunkową *screwball comedy*, która cechuje się ukazywaniem świata w przychylnym świetle, szczęśliwymi zakończeniami oraz dobrotliwym (i niezbyt krytycznym) dworowaniem sobie z ludzkich przywar, pani Bennet (tak samo jak jej mąż) zostaje ukazana na ekranie w sposób narzucający dużo łaskawszy jej odbiór, niż proponowała Austen.

Ciekawym elementem wizualnym, który miał za zadanie dodatkowo podkreślić komizm pani Bennet w filmie Leonarda, był noszony przez nią kostium. Podobnie jak jej córki, ubrana jest ona w długą (imitującą styl wiktoriański) suknię, usztywnioną za pomocą krynoliny i halek. Strój taki – nie dość, że mógł być odbierany jako zabawny już z powodu charakterystycznego dlań nadmiaru – wzmacniał humor oparty na wyglądzie zewnętrznym i komizmie sytuacyjnym. Po raz pierwszy widzimy go w całej swojej okazałości w czasie, gdy pani Bennet wraz z córkami opuszcza sklep i śpieszy uliczkami miasteczka, by czym prędzej wrócić do domu i rozpocząć „polowanie” na świeżo przybyłych kawalerów. Odtwórczyni roli Lydii, Ann Rutherford, wspominała:

[...] kiedy studio, w swojej nieskończonej mądrości, zmieniło garderobę ze stylu *empire*, który wyglądał jak mokra koszula nocna [sukienek – A.F.], na „statek pod pełnym żaglem” [tj. styl wiktoriański – K.T.], postąpiło bardzo rozsądnie; widok Mary Boland [pani Bennet – K.T.] pędzącej ulicą ze wszystkimi swoimi paplającymi jedna przez drugą gąskami w ogromnych, obszernych spódnicach nie byłby tak rozkoszny, gdybyśmy wszystkie były ubrane w skromne, cienkie sukienki w typie koszul nocnych⁴⁰².

Strój pani Bennet został wykorzystany w typowo ślapstickowy sposób także w scenie przybycia lady Catherine do Longbourn. Pomieszczenie, w którym rozgrywa się ta scena, jest klaustrofobicznie wypełnione przedmiotami: całą przestrzeń zajmują gęsto poustawiane meble, w tym stoliki i fotele; gdziekolwiek nie rzucić okiem, wszędzie rozlokowane są pakowane właśnie skrzynie podróżne (rodzina szykuje się do przymusowej przeprowadzki). W jednym miejscu stoi nawet klatka z papugą, w innym zaś widać porzucane naczynia. W taką przestrzeń wprowadzone zostają bohaterki ubrane w szerokie – „wiktoriańskie” – suknie. Jak komentuje dalej Rutherford:

[Producenci filmu –A.F.] nie skonsultowali się z Cedriciem Gibbonsem [scenografem – A.F.], który spędził dwa lata, przeczesując Anglię w poszukiwaniu ciekawych, malutkich mebli z około 1810 lub 1812 roku, z czasów, kiedy to ludzie ubierali się bardzo oszczędnie i mieli w domach cudowne, małe stoliki [...] oraz bardzo smukłe przedmioty. I użyli na planie wszystkiego naraz. Kiedyśmy więc, jako pięć siostr i Mary Boland, krzątały się [pośród tych mebli i przedmiotów – A.F.] ze wszystkimi noszonymi na sobie halkami, to naturalnie wpadałyśmy na te filigranowe stoliki⁴⁰³.

⁴⁰² Rutherford wspomina również, że „przesadzone” kostiumy, nie licząc pełnienia przez nie funkcji komicznej, pomagały także aktorkom lepiej wczuć się w role. K. Turan, *Interview ...*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁰³ Ibidem.

Bohaterki filmu przewracają sukniami elementy dekoracji i ledwo mieszczą się w kadrze. Przestrzeń fizyczna zostaje przez nie całkowicie zdominowana. Wrażenie nadmiaru i komizmu łączą się na ekranie w sposób charakterystyczny dla *screwball comedy*.



Ilustr. 22. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard).
Dynamiczna scena wyścigu powozów, dodana do powieściowej fabuły

Nie wszystkie wstawki komediowe były oceniane przez recenzentów i badaczy filmu negatywnie. Lellis i Belton zauważyli, że te wymyślone wstawki – takie jak lekcja łucznictwa czy wyścig powozów – okazały się nie tylko scenami w stylu *screwball comedy*, ale również dobrze oddawały ducha tekstu Austen i reprezentujący go humor. Operowały komediowością w inteligentny i błyskotliwy sposób, przekonywały, że w filmie wciąż obowiązuje jedna zasada: „pokaż zamiast opowiadać”. Lellis i Belton argumentują:

O wiele bardziej przyjemne są inne momenty filmu, te, w których pojawia się oryginalna inwencja wizualna. Wyścig powozów na początku filmu – rywalizacja pomiędzy Bennetami a Lucasami – zapowiada rywalizację, która ma nastąpić pomiędzy matkami tak chętnymi do wydania swoich córek za bogatych mężów. Później, na przyjęciu w ogrodzie, Lizzy okazuje się ekspertką w strzelaniu z łuku, a Garson robi wrażenie, że grana przez nią bohaterka ma zdolności równe Dianie, ku zmartwieniu Darcy’ego, który lekcewał jej umiejętności jako sportsmenki. Scena strzelania z łuku działa jak wizualna metafora: sugeruje te aspekty charakteru Lizzy, które być może nie są wystarczająco zarysowane w innych miejscach. Sugeruje nadto, jak bardzo bohaterka jest „skuteczna”, zarówno werbalnie, jak i wizualnie. Jest ona o wiele bardziej odpowiednia dla tak dumnego mężczyzny jak Darcy niż jej podatne na wpływy siostry, Kitty i Lydia. W późniejszej scenie rozgrywającej się w posiadłości

Rosings ponowne przedstawienie Lizzy Darcy'emu zostało tak zainscenizowane, żeby jej gra na fortepianie stanowiła wizualny podtekst dla toczącego się dialogu. Nieudolność Darcy'ego w kartkowaniu odpowiednich do przebiegu muzycznego stron partytury, spowodowana tym, że lady Catherine wciąż mu przeszkadza, stanowi doskonałą ilustrację indolencji bohatera, by odegrać rolę [...] dżentelmena, która w przeciwnym razie przypadłaby mu w udziale.

Pomimo pewnej dozy wulgaryzacji [w stosunku do pierwowzoru literackiego – A.F.], ekranizacja *Dumy i uprzedzenia* jest adaptacją zrobioną inteligentnie, po części dlatego, że zapożycza od Austen te cechy jej sposobu narracji i teatralności, które pasują do medium filmu⁴⁰⁴.

Również Rachel M. Brownstein pozytywnie ocenia inwencję twórczą adaptatorów powieści, znajdując w scenie wyścigu powozów ważny ekwiwalent wizualny dla przewodniego motywu powieści Austen (zob. ilustr. 22):

[...] [na początku filmu – A.F.] ma miejsce wyścig powozów z lady Lucas na trasie powrotnej do domu, [damy ścigają się – A.F.] aby zdobyć nagrodę w postaci młodych kawalerów – to genialna, swobodna transpozycja tematu [przewodniego – A.F.] *Dumy i uprzedzenia* na język filmu w mającym obsesję na punkcie koni Hollywood⁴⁰⁵.

W powieści Austen matka, która jako pierwsza dowie się o pojawieniu się nowego kawalera na rynku matrymonialnym, zwiększa szanse swoich córek na zamążpójście. Tak dosłowne (i wizualne) potraktowanie motywu wyścigu o męża doskonale wpisało się w środki filmowego wyrazu, jednocześnie pozostając dla widzów stosunkowo łatwym do odczytania przesłaniem.

Sokol eksponuje znaczenie tej sceny i wydobywa zarówno jej filmowość, jak i anachroniczność:

Niektóre zmiany widoczne w adaptacji, choć same w sobie były nieautentyczne lub anachroniczne, działają skutecznie w kontekście filmu. Na przykład: gdy rozpoczyna się film, pani Bennet (Mary Boland) wraca z córkami z zakupów. [...] dowiaduje się, że bogaty – i niezamężny – Bingley wynajął dużą posiadłość w okolicy [...]. Śpiesząc się do domu, planuje zażądać od męża, aby ten, pan Bennet (Edmund Gwenn), odwiedził czym prędzej Bingleya w celu nawiązania z nim znajomości; ściga się swoim powozem z powozem pani Lucas, zapowiada w ten sposób rywalizację, która będzie trwała między obiema matkami; będą próbowały zaaranżować udane małżeństwa dla swoich córek. Ale [...] incydent ten jest historycznie niespójny [...]. Z powodu złego stanu dróg wiejskich i częstotliwości wypadków powozów w okresie regencji ludzie nigdy nie ścigaliby się powozami [...]. Jane Austen wiedziała o wielu ludziach, którzy ucierpieli w wypadkach takich pojazdów, a nawet straciła swoją najlepszą przyjaciółkę, Anne Lefroy, w wypadku podczas jazdy konnej, więc nigdy nie wysuwała na pierwszy plan, a tym bardziej nie popierała takiego ryzykownego zachowania. Jednak głównymi odbiorcami *Dumy i uprzedzenia* z 1940 roku mieli być Amerykanie, którzy kochali samochody, zawrotne prędkości i komedię slapstickową; w tej szczególnej scenie, która została dodatkowo wyeksponowana przez przywołującą brzęczenie pszczoły muzykę Herberta Stotharta i zaakcentowana przez rozbawioną minę pana Benneta w reakcji na niezłomną determinację jego żony, dostali oni właśnie to, czego chcieli⁴⁰⁶.

Jakkolwiek stosunkowo krótka i mogąca się wydawać mało ważna, ponieważ poprzedza akcję książki i najważniejsze wydarzenia, scena ta stanowi dowód na to, że stworzenie nowej sceny może być czasem lepszym rozwiązaniem od usilnego dostosowywania zastanego materiału do końca kompatybilnej konwencji gatunkowej. Humor w scenach napisanych od nowa jest

⁴⁰⁴ G. Lellis, H.P. Bolton, op. cit., s. 50-51.

⁴⁰⁵ R. Brownstein, op. cit., s. 14.

⁴⁰⁶ J. Sokol, op. cit., s. 83.

na znaczenie wyższym poziomie niż próby slapstickowego odczytania komediowości w dziełach Austen.

Wyścig powozów stanowił dobry przykład innej cechy *screwball comedy*, a mianowicie jej tendencji do narzucania dynamicznego tempa akcji. W przeciwieństwie do literackiego pierwowzoru, którego rytm jest raczej powolny i wspiera refleksję, film Leonarda reprezentuje „pęd” typowy dla *screwball comedy*; tempo akcji ulega przyspieszeniu na skutek usunięcia rozbudowanych epizodów i odpowiedniego zrytmizowania następstwa scen intensywniejszych dramaturgicznie, a także dodania do nich takich, jak wyścig powozów czy przybycie Lydii do Longbourn. Parril pisze o tym tak:

Szybkie tempo akcji jest pożądane w komedii typu *screwball*, wiarygodność akcji nigdy nie była bowiem mocną stroną tego gatunku, ale w tym filmie szybkie tempo ma niefortunny wpływ na zmniejszenie zarówno pod względem wiarygodności akcji, jak i charakterystyki postaci. Po tym, jak Elizabeth odrzuca propozycję Darcy’ego i wraca do domu w Longbourn, dowiaduje się, że Lydia uciekła. W ciągu kilku minut od jej przybycia Darcy zjawia się, aby zaoferować swoją pomoc w odnalezieniu jej siostry. W tym czasie mówi Elizabeth o próbie ucieczki Wickhama z jego własną siostrą. Po wyjściu Darcy’ego Elizabeth mówi Jane o jego wcześniejszej propozycji małżeńskiej i o tym, że go kocha. Ten rodzaj szybkiego odwrócenia uczuć nie jest rzadkością w komedii *screwball*, ale stanowi niezwykle istotną zmianę w stosunku do powieści. Jane Austen pokazuje czytelnikowi jak serce i umysł Elizabeth przechodzą stopniową przemianę, i to w ciągu kilku miesięcy. Ta kondensacja [czasu trwania historii – A.F.] jest jednak typowa również dla sztuki Jerome, w której – tak jak w filmie – Darcy odkrywa ucieczkę Lydii, kiedy przybywa do Longbourn, by wyjaśnić Elizabeth to, jak potraktował Wickhama.

Filmowe napięcie narasta aż do chwili, kiedy problemy wydają się nie do rozwiązania i właśnie wtedy wszystkie znikają, jak ręką odjął. Perspektywy rodziny Bennetów są ponure, właśnie przygotowują się do opuszczenia Longbourn w niesławie. Wtedy przychodzi list zapowiadający, że Wickham ma poślubić Lydię, po chwili przybywa powóz z nowożeńcami, a lady Catherine przyjeżdża i prosi o rozmowę z Elizabeth. Ta z kolei dochodzi do porozumienia z Darcym, Bingley i Jane ponownie są razem, Mary i Kitty zaś zabawiają swoich kawalerów⁴⁰⁷.

Dynamiczne tempo rozwiązania wszelakich problemów, błyskawiczna metamorfoza uczuć bohaterów i inne „przyśpieszenia” dramaturgiczne nie są w stylu Austen; są bez reszty *screwballowe*.

Kończąc analizę wpływu gatunku *screwball comedy* na adaptację *Dumy i uprzedzenia*, trzeba odnieść się do finału filmu. Komедie tego typu wymagają, aby stanowił on niepodważalny, iście hollywoodzki *happy end*. Powieść Austen oczywiście również kończyła się w szczęśliwy dla głównych bohaterów sposób, ale tutaj zakończenie było dużo bardziej niejednoznaczne. Owszem, Elizabeth i Darcy (a także Jane i Bingley) wezmą ślub i okazują się dobranym małżeństwem, niemniej nad resztą siostr nadal ciąży zły omen: małżeństwo Lydii i

⁴⁰⁷ S. Parril, op. cit., s. 54-55.

Wickham zdaje się skazane na porażkę⁴⁰⁸, Mary i Kitty pozostaną bez mężów⁴⁰⁹, a ślub pana Collinsa i Charlotte okryje melancholią ich przyszłe losy. W momencie śmierci pana Benneta jego żona i dwie córki skazane będą na tułaczkę po domach krewnych⁴¹⁰, gdyż stracą na zawsze posiadłość Longbourn. Małżeństwo państwa Bennetów pozostaje tak dysfunkcyjne, jak było na początku, a sukcesy matrymonialne dwóch starszych córek nie spowodują, że matka i ojciec zbliżą się do siebie⁴¹¹. Powieściowy finał historii rodziny Bennetów jest z całą pewnością bardziej pozytywny niż negatywny, ale nie jest bynajmniej optymistyczny.

Twórcy adaptacji filmowej z 1940 roku, w zgodzie z konwencją gatunkową *screwball comedy*, zdecydowali się na jednoznacznie szczęśliwe, a momentami nawet sentymentalne

⁴⁰⁸ Austen tak opisuje dalsze losy małżeństwa Wickhamów: „Żadna rewolucyjna zmiana nie dokonała się w charakterze Wickhama i Lydii na skutek małżeństwa jej siostr. On z filozoficznym spokojem zniósł przekonanie, że Elżbieta dowie się teraz wszystkich szczegółów jego niewdzięczności i zakłamania, i mimo to żywił jeszcze nadzieję, iż Darcy da się namówić i zapewni mu jeszcze niezależność. List z życzeniami, jaki Lydia wysłała na ślub Elżbiety, pozwolił starszej siostrze zrozumieć, że jeśli nie Wickham, to w każdym razie jego żona ma taką nadzieję. List brzmiał tak:

Kochana moja Lizzy!

Życzę Ci wiele radości. [...] Bardzo się cieszymy, że będziesz taka bogata – mam nadzieję, że pomyślisz o nas, kiedy nie będziesz miała nic innego do roboty. Wiem, że mój mąż bardzo by chciał pracować w sądzie, a nie wydaje mi się, byśmy mogli wyżyć z tego, co mamy, jeśli ktoś nam nie pomoże. Każda ewentualność, która przyniesie trzy czy cztery tysiące rocznie, będzie dobra. Nie wspominaj jednak o tym panu Darcy’emu, jeśli nie będziesz miała ochoty. Twoja itd.

Ponieważ tak się złożyło, że Elżbieta nie miała ochoty, postarała się, pisząc odpowiedź, położyć kres podobnym prośbom. Często posyłała jednak Wickhamom pomoc, na jaką mogła się zdobyć, po dokonaniu tego, co można by nazwać oszczędnościami w osobistych wydatkach. Było dla niej zawsze jasne, że Wickhamom nie można wystarczyć ich dochód, skoro dysponują nim dwie tak rozrzutne osoby, zupełnie niedbające o przyszłość. Za każdym razem, kiedy zmieniali miejsce pobytu, zwracali się albo do Elżbiety, albo do Jane o pomoc w spłaceniu długów. Nawet po zakończeniu wojny, kiedy musieli gdzieś osiaść, prowadzili bardzo niespokojny tryb życia. Wciąż przenosili się z miejsca na miejsce, szukając jakichś niedrogich możliwości, zawsze wydając więcej, niż mieli. Jego uczucie do niej szybko przeszło w obojętność – jej przywiązanie trwało trochę dłużej i Lydia mimo swej młodości i nieokrzesanego obejścia zachowała pozycję, jaką dawało jej małżeństwo”. Jane Austen. *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 311.

⁴⁰⁹ Austen, opisując dalsze losy Mary i Kitty, nie wspomina nic o ich zamążpójściu. Podkreśla jednak, że Kitty pozbawiona negatywnego wpływu Lydii nieco dojrzała, choć pan Bennet (nauczony na błędzie popełnionym z najmłodszą córką) nie pozwalał jej na zbyt dużo wyjazdów i balów. Z kolei Mary jako jedyna pozostała na stałe w domu rodzinnym i wspomina się tylko to, że musiała porzucić pragnienie wiedzy dla towarzystwa matki, która nie lubiła spędzać czasu w samotności. Zob. *ibidem*, s. 310.

⁴¹⁰ Taki właśnie los spotkał Jane Austen i jej siostrę Kasandrę. Po nieoczekiwanej śmierci ojca w 1805 roku, zarówno jego córki, jak i wdowa po George’u były skazane na tułanie się jako rezydentki między różnymi członkami rodziny. Żadna z siostr Austen nie wyszła za mąż, a ich matka nie była zabezpieczona finansowo na taką okoliczność. Jedyną namiastką stabilnego domu, jakiej doczekały się kobiety z rodziny Austen, było zamieszkanie w ostatnich latach życia Jane w domku Chawton Cottage, ale nawet to miejsce nie było pozbawione zależności rodzinnych. Domek stał na ziemiach należących do brata autorki (Edwarda) i to on opłacał wszelkie wydatki związane z utrzymaniem go. Ani Jane Austen, ani żadna z jej bohaterek nie zaznały pełnej niezależności finansowej.

⁴¹¹ Pod koniec powieści Austen opisuje małżeństwo Bennetów jako niezmiernie nieszczęśliwe. Oto jej słowa: „Ze względu na jej rodzinę chciałabym móc tu powiedzieć, iż spełnienie pragnień, jakim było wydanie tyłu córek za mąż, dało szczęśliwe rezultaty i zmieniło panią Bennet na resztę życia w kobietę rozsądną, miłą i światłą. Pozostała jednak niekiedy nerwowa i zawsze głupia. Może to zresztą i dobrze dla jej męża, który chyba nie potrafiłby już zasmakować w tak niezwykłym dlań rodzaju szczęścia domowego” (*ibidem*, s. 310). Angielska pisarka opisuje też, że pan Bennet, ukrywający się dotychczas całe dni w swoim gabinecie, teraz znalazł dodatkowe miejsce ucieczki: zaczął wyjeżdżać w odwiedziny do Lizzy, często w sposób niezapowiedziany.

zakończenie swojego filmu. Ten *happy end* w wersji hollywoodzkiej nie tylko połączył w romantyczny sposób Elizabeth i Darcy'ego oraz Jane i Bingleya, ale zrobił to też w przestylizowanej otoczce wizualnej. Inaczej niż w powieści⁴¹² obie pary ukazano jako zaręczające się w tym samym momencie i w tym samym miejscu. Przestrzeń, w której przebywają, to na wskroś bajeczny, okraszony bujnym kwieciami i pięknymi drzewami ogród⁴¹³ (zob. ilustr. 23). O ile pierwszą parę widzimy z większej odległości (plan ogólny), pan Bingley klęczy, co znaczy, że jest to moment składania oferty matrymonialnej, o tyle oświadczyń Darcy'ego ukazane są z mniejszej odległości (podwójny plan średni i półzbliżenia), wywołującej wrażenie większej intymności, a samo wyznanie miłości przedstawione jest bardziej szczegółowo.



Ilustr. 23. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard).
 Obie pary kochanków zaręczają się w tym samym czasie i w tym samym miejscu.
 Z lewej: Pan Bingley (Bruce Lester) i Jane (Maureen O'Sullivan),
 z prawej: Elizabeth (Greer Garson) i pan Darcy (Lawrence Olivier)

W powieści Austen drugie oświadczyń Darcy'ego opisane są w podobny sposób do pierwszych: czytelnik zostaje poinformowany o tym, w jaki sposób Darcy się wypowiada (a także Elizabeth), ale nie dowiaduje się, co dokładnie powiedział⁴¹⁴. Twórcy adaptacji filmowej

⁴¹² W powieści Austen, Bingley zaręcza się z Jane ponad tydzień wcześniej niż Darcy i Elizabeth. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 282.

⁴¹³ W podstawie literackiej filmu zaręczyny obu par odbywają się w nie tyle pod chmurką, ile w poszanowaniu relacji społecznych. Bingley przestrzega wszystkich konwenansów tamtych czasów: po kilkukrotnych wizytach w jej domu, rozmowie z jej ojcem, który na koniec udziela mu swej zgody. Z kolei oświadczyń Darcy'ego odbywają się podczas spaceru w towarzystwie przyjaciół i rodziny; w stosownej chwili Darcy specjalnie spowalnia kroku, by zostać z Elizabeth sam na sam. Zob. ibidem, s. 294-295.

⁴¹⁴ „Elżbieta – pisze Austen – którą jego sytuacja wprowadziła w dodatkowy niepokój i zakłopotanie, zmusiła się do mówienia i natychmiast, choć niezbyt gładko, wyjaśniła, iż jej uczucia uległy zmianie tak gruntownej, że każą jej teraz przyjąć z radością i wdzięcznością obecne jego zapewnienia. Odpowiedź ta sprawiła mu taką radość, jakiej zapewne nie zaznał jeszcze nigdy w życiu, a wyrażał się w związku z tym tak rozsądnie i gorąco, jak można się spodziewać po nieprzytomnie zakochanym człowieku. Gdyby Elżbieta mogła spotkać jego wzrok, zobaczyłaby, jak bardzo mu do twarzy z wyrazem promieniującego zeń serdecznego zachwyty. Choć jednak nie mogła patrzeć – mogła słuchać, a on mówił, jak mu jest droga, i każde słowo podnosiło jeszcze bardziej wartość jego miłości”. Ibidem, s. 295.

wykorzystali to literackie niedomówienie i włożyli w usta Lawerence’a Oliviera wyznanie miłości pasujące do ich filmu (dyfuzja). Gdy Elizabeth oświadcza, że wstydzi się tego, iż źle go oceniła, Darcy odpowiada: „O, nie. To ja powinienem się wstydzić. Mojej arogancji. Mojej głupiej dumy. Wszystkiego poza jedną rzeczą, [...] nie wstydzę się tego, że cię kocham. Elizabeth, czy mam odwagę zapytać cię jeszcze raz? Elizabeth. Droga, piękna Lizzy...”⁴¹⁵. Po czym bohater całuje ją, nie prosząc nawet ją o rękę, gdyż oboje rozumieją się bez słów... Jego wyznanie miłosne pasuje zarówno do sentymentalnego romantyzmu *screwball comedy*, jak i (by nie powiedzieć dosadniej) w prosty sposób tłumaczy widzowi, że tutaj właśnie kryła się tytułowa duma. Bohater bez wątpienia kocha swoją wybrankę, tak więc po raz kolejny adaptatorzy decydują się na uproszczone i otwarte wypowiedzenie treści, które u Austen czytelnik musi wydedukować sam. Nie sposób nie zauważyć, że w pierwowzorze literackim nie pojawia się pocałunek wieńczący zaręczyny. Twórcy adaptacji wiedzieli jednak, że amerykańska publiczność wymaga bardziej oczywistych rozwiązań, bez których nie byłaby w pełni zadowolona z zakończenia historii miłosnej.

Najciekawszą zmianą wprowadzoną w scenie oświadczyń nie jest jednak sama dosłowność i prostota wyznania miłosnego, lecz modyfikacja cech konstytuujących postaci drugoplanowe, i to w zgodzie z ideą hollywoodzkiego *happy endu*. Słowem, twórcom chodziło o to, by pod koniec filmu przedstawić je w dużo korzystniejszym świetle. Najpierw Darcy mówi (żartobliwym, acz serdecznym tonem), że to Caroline Bingley można zawdzięczać zaręczyny Bingleya i Jane – wszak siostra tak długo starała się odwieźć brata od ożenku z biedną panną, że skutecznie pchnęła go w jej objęcia. Później bohater podkreśla, jak bardzo do jego powtórných oświadczyń przyczyniła się lady Catherine, która odgrywając rolę jego „ambasadorki”, starała się wybadać siłę uczuć Elizabeth, ale również ją w nich umocnić. Tym samym dwie najbardziej jednoznacznie negatywne postaci u Austen w filmie Leonarda zostają ostatecznie „rozgrzeszone”, tak żeby na pomyślne zakończenie filmu nie padł cień jakiegokolwiek nieszczęścia.

Zaraz po tym, jak Elizabeth przyjmuje oświadczyń Darcy’ego, widz dowiaduje się, że cała scena obserwowana jest z okna przez rodziców protagonistki. Państwo Bennetowie stają się ważnymi dla zakończenia filmu postaciami, których obecność ma za zadanie podkreślić to, jak wielkie szczęście osiągnięto pod koniec historii. Choć w powieści było inaczej, małżonkowie ukazani zostają jako zgodna i kochająca się para, być może nawet jako wzór dla młodych kochanków w ogrodzie. Umieszczeni są wewnątrz obrośniętej bluszczem i kwiatami

⁴¹⁵ Ang. „Oh, no. It’s I who should be ashamed. Of my arrogance. Of my stupid pride. Of all except one thing. One thing: I’m not ashamed of having loved you. Elizabeth dare I ask you again? Elizabeth. Dear, beautiful Lizzy”.

ramy okiennej (zob. ilustr. 24), co daje efekt kadru w kadrze, sielankowego obrazu uchwyconego okiem kamery. Ciasne kadrowanie zdaje się zbliżać ich fizycznie do siebie, ale podkreśla również intymność i zażyłość, którego doświadczają rodzice bohaterki. Jedność rodziny (która była już analizowana w kontekście propagandy wojennej) zostaje po raz kolejny zaakcentowana wizualnie.



Ilustr. 24. Ostateczne ukoronowanie filmowego *happy endu*.

Z lewej: Pani Bennet (Mary Boland) i pan Bennet (Edmund Gwenn) w kompozycji przez ramę obserwują zaręczyny córki, z prawej: Mary (Marsha Hunt) i Kitty (Heather Angel) ukazane są z ich przyszłymi mężami

Można odnieść wrażenie, że widok Bennetów w oknie dzieli przestrzeń filmową na dwa obszary: wnętrze domu i świat zewnętrzny. Nie dziwi więc to, jakie postacie, w szczególności pod koniec filmu, zjawiają się i tu, i tam. W ogrodzie – tuż obok – widzimy Elizabeth i Jane, które „wychodzą” właśnie z domu, ponieważ wraz z zaręczynami zaczynają dorosłe życia. We wcześniejszych scenach zobaczyć można było Lydię, która przyjeżdżała do w odwiedziny do rodziców, jako że mieszka już z mężem.

Dla odmiany, Mary i Kitty, kiedy pojawiają się po raz ostatni w finałowej scenie, ukazane są jeszcze wewnątrz rodzinnego domu Bennetów. Co ważne, obie siostry stoją przy otwartych na oścież drzwiach wiodących na zewnątrz (na taras lub podwórze), a przez dominujący w kadrze otwór rzuca się w oczy czar bujnej zieleni (zob. ilustr. 21). Pod koniec sceny, gdy widzimy je na ekranie po raz ostatni, Kitty wychodzi drzwiami, trzymając pod ramię swojego kawalera; sygnalizuje przez to, że (zgodnie z przeczuciem matki) kolejne córki opuszczą gniazdo rodzinne. Obraz ten na poziomie symbolicznym potwierdza słowa pani Bennet, która – patrząc na Mary i Kitty – mówi do męża: „Pomyśl tylko! Trzy z nich już zamężne, a pozostałe dwie balansują na krawędzi!”⁴¹⁶. Widok obu panien, spędzających przyjemnie czas w towarzystwie bardzo zainteresowanych nimi kawalerów (Mary gra na pianinie w towarzystwie młodzieńca akompaniującego jej na flecie poprzecznym, Kitty stoi

⁴¹⁶ Ang. „Think of it. Three of them married, and the other two just tottering on the brink!”.

bardzo blisko drugiego mężczyzny, ewidentnie zalecającego się do niej), stanowi iście hollywoodzkie dopełnienie *happy endu*. Amerykańskiej publiczności mogłoby nie wystarczyć zakończenie, w którym zaledwie trzy córki Bennetów stają na ślubnym kobiercu – bądź co bądź, nawet na plakatach filmowych podkreślano, że to pięć panien wybiera się na polowanie.

Fraiman nie waha się twierdzić, że w przypadku takiego zakończenia filmu – uproszczającego i ujednocającego losy bohaterów – można mówić o zmienieniu i zawężeniu jego końcowej wymowy względem Austen. Co znamienne, porównuje narrację angielskiej pisarki do kamery filmowej, która pokazuje czytelnikowi, na czym warto się skoncentrować:

Oczywiście oko kamery u Austen sięga jeszcze dalej [niż w filmie – A.F.], wymagając od nas, abyśmy nie zapominali o szerszym kontekście społecznym, jak też rodzinnym. [...] Austen pozostawia nas kontemplujących pozbawione miłości małżeństwo Lydii i ciągłe problemy finansowe, lekcję Georgiany w zakresie bycia bardziej asertywną kobietą i oburzenie lady Catherine spowodowane „zanieczyszczeniem” Pemberley obecnością Elizabeth i jej nisko urodzonych krewnych⁴¹⁷.

To „wyjątkowo mało mające wspólnego z Austen zakończenie”⁴¹⁸, „jak się wraziła Belton, czyli przesłodzony *happy end* pierwszej kinowej adaptacji *Dumy i uprzedzenia*, wyraźnie pokazuje, że nie można mieć wszystkiego. Gdy twórcy podejmują próbę rygorystycznego dostosowania tekstu pierwowzoru do ciasnych ram konwencji gatunkowej – takiej jak *screwball comedy* – siłą rzeczy okaże się, że uproszczenia i odstępstwa od pierwowzoru literackiego będą gorzką koniecznością, nad wszystkim zapanuje dążenie do sukcesu komercyjnego.

2.4. *Duma i uprzedzenie* w pierwszej złotej erze telewizji (lata 40. – 60.)

Aczkolwiek hollywoodzka adaptacja *Dumy i uprzedzenia* z 1940 roku cieszyła się dużym sukcesem finansowym i miała bardzo dobrą recepcję wśród widzów⁴¹⁹, przez kolejne sześćdziesiąt pięć lat próżno było szukać kolejnych adaptacji tej powieści na wielkim ekranie. Dopiero w 2005 roku, wraz z premierą filmu w reżyserii Joe Wrighta, naj słynniejsza powieść Austen doczekała się wielkiego powrotu do sal kinowych. Nie oznacza to jednak, że na ponad sześć dekad powieść została przez adaptatorów całkowicie zapomniana. Wręcz przeciwnie, druga połowa XX wieku to czas licznych adaptacji telewizyjnych *Dumy i uprzedzenia* (oraz innych powieści Austen), a jego ostatnie dziesięciolecie stanowiło istny *boom* filmowego

⁴¹⁷ S. Fraiman, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴¹⁸ E. Belton, op. cit., s. 186.

⁴¹⁹ Jak wspomina Sue Parrill: „Film odniósł zarówno sukces pod względem popularności, jak i uznania krytyków. Kiedy zaprezentowano go w Radio City Music Hall w sierpniu 1940 roku, przyciągnął największą tygodniową widownię w historii kino-teatru. Podczas czterotygodniowego okresu wyświetlania przyniósł 1 849 000 dolarów brutto. Bosley Crowther, piszący dla „New York Timesa”, oraz [anonimowy – A.F.] krytyk „New Yorkera” byli zachwyceni Greer Garson w roli Elizabeth [...]”. S. Parrill, *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Jefferson (North Carolina)–London 2002, s. 56.

zainteresowania angielską autorką i wywołało efekt nazywany *Austenmanią*. Jej medialność i intermedialność stała się oczywistością.

2.4.1. *Duma i uprzedzenie* (1949) i amerykański „teatr telewizji”

Po premierze filmu z 1940 roku *Duma i uprzedzenie* wróciła na ekrany niecałą dekadę później, w 1949 roku – również dzięki zainteresowaniu Amerykanów. Adaptacja powieści Austen⁴²⁰ pojawiła się w amerykańskiej telewizji w ramówce stacji NBC *Philco Television Playhouse* (pol. Teatr Telewizji Philco). *Duma i uprzedzenie* stanowiła pojedynczy odcinek długiej (bo składającej się z dziewięćdziesięciu jeden części [*sic!*]) serii spektakli telewizyjnych nadawanych na żywo, po jednym co niedzielę. Seria miała swoją premierę w październiku 1948 roku i nadawana była nieprzerwanie przez siedem lat⁴²¹. Po dziś dzień *Philco Television Playhouse* uważane jest za jeden z najważniejszych amerykańskich programów tzw. pierwszej złotej ery telewizji (1947/1948-1960)⁴²² – okresu, w którym dowiedziono, że telewizja zdolna jest tworzyć nie gorsze dzieła sztuki, niż te, które ogląda się w kinach. Oto jak mówi o tym ważnym doświadczeniu Richard Marschall:

Telewizja była błyskawicznym sukcesem, który powstawał przez dziesięciolecia. Zarówno naukowcy, jak i poeci marzyli o osobistym medium do przekazywania obrazów i dźwięków przez lata, zanim jeszcze wiele elementów technicznych zostało wprowadzonych w życie. [...] Kapryśna muza techniki, a także wielki kryzys i wojna utrudniały postęp popularyzacji telewizji aż do 1948 roku.

Okres między 1948 a 1960 rokiem można słusznie określić mianem złotego wieku telewizji. To właśnie po II wojnie światowej nastąpił zalew propozycji, które wypełniły ramówki ekscytującymi programami i pierwszymi wielkimi gwiazdami tego medium. [...] Złoty wiek w Ameryce zdominowany był przez cztery sieci: ABC, CBC, DuMont i NBC. Telewizja brytyjska [...] miała zarówno BBC, jak i programy niezależne. [...] ogólnie rzecz biorąc, była to era ekscytacji i innowacji, a większość wczesnej telewizji była zarówno błyskotliwa, jak i wyjątkowa – okruchy naszej przeszłości, które zasługują na przypomnienie. [...] W jednym krótkim okresie – kilkunastu lat, które składają się na złoty wiek – Amerykanie przyswoili sobie nową obsesję, która stała się nieodzowną częścią naszej i światowej kultury⁴²³.

Dla osób śledzących losy powieści Austen na małym ekranie wyjątkowo intrygujące może być wyróżnienie przez Marschalla nie tylko NBC, ale również brytyjskiego BBC pośród najważniejszych stacji telewizyjnych tamtych czasów⁴²⁴. To właśnie brytyjskie BBC przejmie „pieczę” nad adaptacjami Austen w kolejnych dekadach jej obecności w telewizji.

⁴²⁰ Odcinek 17, sezon 1.

⁴²¹ M. Wilk, *The Golden Age of Television: Notes from the Survivors*, Mount Kisco 1989, s. 125.

⁴²² R. Marschall, *The Golden Age of Television*, New York 1995, s. 6. W 1947 roku liczba korzystających z telewizji wynosiła 200 000, a w Wielkiej Brytanii 14 500. Zob. W. Faulstich, C. Rückert, *Mediengeschichte in tabellarischen Überblick von den Anfängen bis heute*, t. 2: *Geschichte von Einzelmedien*, Bardowick 1993, s. 402.

⁴²³ R. Marschall, op. cit., s. 6.

⁴²⁴ Start telewizji w Wielkiej Brytanii po II wojnie światowej miał miejsce 7 czerwca 1946 roku. Zob. W. Faulstich, C. Rückert, op. cit., s. 402.

Marschall uzmysławia ważną okoliczność: „[...] telewizja złotego wieku była pełna adaptacji, wszystkiego: od starego jak świat Szekspira po współczesną Mary Poppins [...]”⁴²⁵, ale jednocześnie zaznacza, że w drugiej połowie trwania tegoż wieku powstawało coraz więcej dzieł oryginalnych. *Duma i uprzedzenie* była owocem pierwszych miesięcy tego nowego zjawiska, kiedy to przywiązanie do klasyki literatury miało podnieść prestiż realizacji telewizyjnych. Adaptacja powieści Austen, jak każdy odcinek serii *Philco Television Playhouse*, trwała godzinę i nadawana była w czarni i bieli. Do niedawna uważano ją za zaginioną, ale niespodziewanie jedno nagranie – acz słabej jakości – zostało odnalezione na Uniwersytecie w Wisconsin, gdzie zarchiwizowano je wraz ze scenariuszem odcinka⁴²⁶. Niestety, jest ono dostępne jedynie dla tych, którzy mogą osobiście pojawić się na tej uczelni.



Ilustr. 25. *Duma i uprzedzenie* (1949, reż. Ford Coe).
Jeden z nielicznych zachowanych fotosów tej adaptacji.
Elizabeth Bennet (Madge Evans) i pan Darcy (John Baragrey)

⁴²⁵ R. Marschall, op. cit., s. 66.

⁴²⁶ R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

Odbiorcy adaptacji w 1949 roku bardzo przychylnie wypowiadali się na jej temat, podnosili wysoką jakość artystyczną *Dumy i uprzedzenia* nawet na tle innych odcinków serii⁴²⁷. Sąd ten nie przetrwał jednak do naszych czasów. I tak Reinier Wels, jedyny filmoznawca, który miał możliwość obejrzenia tegoż odcinka, ocenił ją bardziej krytycznie⁴²⁸.

Dumę i uprzedzenie (1949) wyreżyserował Fred Coe w oparciu o scenariusz Samuela Taylora, w roli Elizabeth Bennet wystąpiła Madge Evans, a pana Darcy'ego zagrał John Baragrey (zob. ilustr. 25). Film podzielony został na trzy akty, z zachowaniem kolejności wydarzeń z powieści, lecz z pominięciem wielu wątków i postaci – niewątpliwie z powodu ograniczeń czasowych pojedynczego, sześćdziesięciminutowego odcinka. Do największych pominięć w stosunku do literackiego pierwowzoru należy bez wątpienia ograniczenie liczby postaci: pojawiają się tylko trzy siostry Bennet: Elizabeth, Jane i Lydia (zob. ilustr. 23), a zupełnie nieobecni są lady Catherine de Bourgh, Charlotte Lucas, Georgiana Darcy, pani Philips, pułkownik Fitzwilliam, kapitan Danny czy państwo Foresterowie⁴²⁹. Z kolei pan Collins został jedynie jednokrotnie wymieniony z imienia, choć nie gości fizycznie na ekranie⁴³⁰. Nazwisko pastora pada wtedy, gdy Elizabeth odrzuciła jego zaręczyny, ale – co charakterystyczne – w odcinku nie ma mowy o ordynacji majątkowej, która miałyby zapewnić kuzynowi dziedziczenie majątku Longbourn po śmierci pana Benneta⁴³¹. Tak więc główny wątek powieści – wiszące nad siostrami widmo bezdomności determinujące ich losy – nie daje o sobie znać i zmienia poniekąd motywacje postaci. Do innych ważnych pominięć czy też „innovacji” należy znaczne ograniczenie historii pana Wickhama, którego nie łączą żadne romantyczne relacje z Lizzy ani siostrą Darcy'ego; na ekranie pojawia się tylko na krótką chwilę – większość informacji o nim przekazywana jest za pośrednictwem Lydii⁴³². Usunięto

⁴²⁷ Krytyk magazynu „Variety” tak scharakteryzował tę adaptację w recenzji z 26 stycznia 1949 roku: „Adaptacja *Dumy i uprzedzenia* Jane Austen w wykonaniu *Phylco Television Playhouse* na antenie NBC w miniony niedzielny wieczór (23 stycznia) utrzymała wysokie standardy tego wybitnego programu telewizyjnego. Staje się coraz bardziej oczywiste to, że widzowie mogą wziąć za pewnik najwyższej klasy smak i ogólną doskonałość produkcyjną tego programu. To jest przykład dzieła w jego najlepszej, dojrzałej formie.

Literacka adaptacja osiemnastowiecznej powieści w wydaniu Samuela Taylora zachowała urok pierwowzoru – komedii obyczajowej. Reżyseria Freda Coe była płynna, mimo epizodycznego charakteru dramatu, a doborowa obsada spisała się na medal. Madge Evans, jako najstarsza z siostr Bennett, mocno zapunktowała eleganckim, dowcipnym występem. Viola Roache, jako matka klanu Bennettów, nakreśliła błyskotliwie komiczny portret, a inni członkowie obsady, nie wyłączając Harry'ego Sosnicka jako autora partytury, również przyczynili się do tego, że ten kostiumowy spektakl jest pełen wdzięku i humoru”. *Tele Follow-Up comment*, „Variety” 1949, nr 26 (styczeń), s. 36.

⁴²⁸ Jak pisze Wels, „Poza tym, że jest to najstarsza i najkrótsza zachowana wersja telewizyjna [*Dumy i uprzedzenia* – A.F.], moim zdaniem zarówno sam sposób potraktowania [materiału literackiego – A.F.], jak i wykonanie nie są ani wyjątkowe, ani nie zapadają w pamięć”. R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴²⁹ S. Parrill, op. cit., s. 59.

⁴³⁰ Jest to o tyle ciekawe, że pojawiają się z kolei państwo Hurst, zazwyczaj pomijani w adaptacjach filmowych.

⁴³¹ R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴³² Ibidem.

całą podróż Lizzy do Hunsford (domu Collinsów), mimo bardzo ważnego wydarzenia: pierwszych oświadczeń Darcy’ego⁴³³. Uprozczone zostały także relacje uczuciowe pomiędzy głównymi bohaterami⁴³⁴. Pomimo tych wszystkich cięć, zachowano sporo oryginalnych dialogów powieściowych⁴³⁵.



Ilustr. 26. *Duma i uprzedzenie* (1949, reż. Ford Coe).

Od lewej: Jane Austen pisząca powieść. Trzy siostry Bennet na pierwszym balu. Panowie Bingley i Darcy w sali balowej. Elizabeth i jej wujostwo rozmawiają z gospodynią w Pemberly

Na ścieżce dźwiękowej adaptacji pojawiają się dwa głosy mające pomóc widzowi podążać za biegiem wydarzeń (co przy tylu redukcjach nie zawsze było łatwe). Po pierwsze, zgodnie z ustaleniami *Philco Television Playhouse*, na początku odcinka pojawia się aktor Bert Lytell, który zapowiada kolejną adaptację i powraca później jako lektor relacjonujący opuszczone fragmenty historii⁴³⁶. Po wtóre, co zresztą wyróżnia tę *Dumę i uprzedzenie* na tle innych, występuje w niej postać samej Jane Austen, „która służy wiedzą na temat postaci,

⁴³³ S. Parrill, op. cit., s. 59.

⁴³⁴ „Relacje są z konieczności powierzchowne: głównym zarzutem Elizabeth wobec pana Darcy’ego jest zrujnowanie przez niego szczęścia jej siostry, natomiast o panu Darcym mówi się jedynie, że wiedział o charakterze pana Wickhama, co przypuszczalnie było powodem wstrzymania przezeń bliżej nieokreślonego spadku”. R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴³⁵ Jak wspomina Parrill: „Jedną z najlepszych rzeczy w scenariuszu jest dowcipny dialog, który w dużej mierze został zaczerpnięty z powieści”. S. Parrill, op. cit., s. 59.

⁴³⁶ S. Parrill, op. cit., s. 56.

zapewnia płynne przejścia i wprowadza ironiczny dystans⁴³⁷. Pisarka siedzi przy biurku i pisze na oczach widzów *Dumę i uprzedzenie* (zob. ilustr. 26). Dwa głosy – Lytella i Austen – czasem przeplatają się, jak to się dzieje na przykład na początku; lektor pyta pisarkę o to, jak zaczyna się ta historia⁴³⁸. Austen odpowiada słynną frazą rozpoczynającą *Dumę i uprzedzenie*: „Jest prawdą powszechnie znaną, że samotnemu a bogatemu mężczyźnie brak do szczęścia tylko żony”⁴³⁹. Później, już jako głos z offu, Austen charakteryzuje Bennetów, którzy zgodnie z biegiem akcji pojawiają się na ekranie⁴⁴⁰.

Wels, opisując funkcję pełnioną przez pisarkę w adaptacji, stawia mniej lub bardziej świadomie problem jej tekstowej obecności⁴⁴¹:

Parokrotnie prowadzi ona krótką narrację, która służy za ekspozycję dla następnej sceny. W ten sposób jej obecność umożliwia wykonanie kilku przeskoków w historii, a jednocześnie pozwala zachować niektóre fragmenty opisowe w ich oryginalnym brzmieniu. W rezultacie widzimy najważniejsze momenty historii [...]. Dzięki temu sceny, które się tu pojawiają, nie sprawiają wrażenia pospiesznych, nawet jeśli fabuła może wydawać się mocno uproszczona⁴⁴².

Postać przemawiającej z ekranu autorki jawi się być może jako nieco przestarzały zabieg formalny (wówczas chodziło o podkreślenie literackości, a nie filmowości), ale spełnia on zarazem swoją funkcję w ramach ograniczeń narzucanych przez zasady programu *Philco Television Playhouse* i potwierdza intermedialną obecność Austen także w amerykańskiej popkulturze.

2.4.2. Utracone adaptacje *Dumy i uprzedzenia* z lat 50. (1952, 1956, 1958, 1958)

W przekonaniu Welsa „lata 50. to bez wątpienia okres największego rozkwitu adaptacji *Dumy i uprzedzenia*”⁴⁴³. Jest to trafna, choć przewrotna diagnoza: rzeczywiście, w okresie tym powstało aż pięć „wiernych” adaptacji (a oprócz tego ekranizacje innych powieści Austen). Niestety tylko jedna z nich – włoska *Duma i uprzedzenie* (1957) – dotrwała, nawet jeśli tylko częściowo, do naszych czasów. Tak więc adaptacje z najbardziej płodnej dekady nie istnieją

⁴³⁷ Ibidem, s. 57.

⁴³⁸ Ibidem.

⁴³⁹ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 5. Ang.: „It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife”.

⁴⁴⁰ S. Parrill, op. cit., s. 57.

⁴⁴¹ Swoiste „wydobycie” Austen z powieści i umieszczenie jako „realnej” postaci w ramach innego medium (w tym wypadku filmu) można by uznać za świadomą deszyfrację jej uobecnienia w tekście. Juliusz Domański (*Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*, Kęty 2002, s. 11), który poświęcił temu zagadnieniu odrębne studium, twierdził, że „pismo i utwór literacki umożliwiają inną niż fizyczna obecność ludzi fizycznie nieobecnych czy to wskutek oddalenia przestrzennego, czy zwłaszcza wskutek biologicznej śmierci”.

⁴⁴² R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁴³ Ibidem.

nawet w świadomości miłośników Jane Austen i siłą rzeczy nie wpływają na powstające dziś filmy.



Ilustr. 27. *Duma i uprzedzenie* (1952, reż. Campbell Logan).
Jedne z nielicznych zachowanych fotosów promujących serial.
Daphne Slater jako Elizbeth Bennet i Peter Cushing w roli pana Darcy’ego

Początek lat 50. to powrót *Dumy i uprzedzenia* do BBC, gdzie – po czternastu latach – po raz drugi zainteresowano się powieścią Austen. Była to pierwsza adaptacja telewizyjna, która trwała dłużej niż godzinę, a mianowicie pełne 180 minut w postaci sześciu odcinkowego, czarno-białego mini serialu (sześć półgodzinnych odcinków). Podobnie jak w przypadku dwóch poprzednich adaptacji telewizyjnych, realizacja z 1952 roku stanowiła *de facto* zarejestrowany na żywo spektakl teatralny – pierwszy odcinek miał swoją premierę 2 lutego tegoż roku, następne pokazano w kolejnych tygodniach. Serial wyreżyserował Campbell Logan, a scenariusz napisał Cedric Wallis. W rolach głównych można było zobaczyć Daphne Slater jako Elizabeth Bennet i Petera Cushinga jako pana Darcy’ego. Slater była pierwszą w historii aktorką grającą rolę Elizabeth, która była w wieku porównywalnym do bohaterki literackiej⁴⁴⁴. Miała niecałe 24 lata w momencie premiery (poprzednie trzy aktorki obsadzone w tej roli były znacznie starsze⁴⁴⁵, tak samo jak kilka późniejszych). Slater zagrała później

⁴⁴⁴ S. Fullerton, *Happily Ever After: Celebrating Jane Austen’s „Pride and Prejudice”*, London 2014, b.s. [e-book].

⁴⁴⁵ Curigwen Lewis w adaptacji z 1938 roku miała 33 lata, Greer Garson w 1940 roku – 36 lat, a Madge Evans w adaptacji z 1949 roku lat 40.

główne role w adaptacjach *Jane Eyre* (1956) oraz *Perswazji* (1960); oba filmy w reżyserii Campbella Logana i wyprodukowane przez BBC, co pozwala wywnioskować, że jej kreacja musiała być co najmniej zadawalająca, skoro ten sam reżyser i ta sama wytwórnia powierzyli jej ponownie tak ważne role⁴⁴⁶. Cushing był przykładem jeszcze jednego aktora stanowczo niedobranego pod względem wieku – w momencie powstawania filmu liczył prawie 40 lat. Fotosy z tego okresu pokazują, że zarówno wiek aktora, jak i związana z nim dysproporcja między głównymi postaciami jest nader widoczna (zob. ilustr. 27). Dla Cushinga była to jedna z ostatnich ról, zanim został sklasyfikowany jako aktor grający głównie w kinie grozy⁴⁴⁷.

Adaptacja z 1952 roku – w przeciwieństwie do swojej poprzedniczki z 1938 roku – została nakręcona w czasie wystąpienia transmitowanego na żywo, co przynajmniej w teorii powinno było uchronić ją od zapomnienia, ale tak się nie stało. Choć przez czternaście lat, jakie upłynęły od poprzedniej adaptacji *Dumy i uprzedzenia* w BBC, pojawiły się nowe możliwości techniczne pozwalające na zrobienie kopii zapasowej serialu poprzez nagranie na taśmie filmowej programu nadawanego na żywo, telewizja brytyjska w przeciwieństwie do telewizji amerykańskiej nie praktykowała takiego zwyczaju⁴⁴⁸. Do czasów dzisiejszych przetrwało jedynie kilka fotosów promujących ten serial i niewiele więcej informacji. Z zachowanej listy obejmującej obsadę wiadomo na przykład, że także w tej adaptacji wystąpiła postać Jane Austen (grana przez Theę Holm). Można się domyślać, że pełniła ona podobną funkcję (narracyjną) jak jej poprzedniczka w amerykańskiej *Dumie i uprzedzeniu* z 1949 roku⁴⁴⁹.

Brak dokładniejszych informacji dotyczących adaptacji z 1952 roku wiąże się w dużej mierze z brakiem scenariusza Wallisa, który zniknął bez śladu (ale być może jeszcze zostanie kiedyś odnaleziony). Scenariusz ten musiał być wyjątkowo udany, skoro stał się podstawą aż trzech adaptacji *Dumy i uprzedzenia*. Po adaptacji z 1952 roku wykorzystano go ponownie w roku 1958, kiedy BBC zaadaptowało go w podobnej formie jak sześć lat wcześniej, aczkolwiek dokonano tu pewnych zmian. Z kolei w latach 1961-1962 adaptacją *Dumy i uprzedzenia* na podstawie scenariusza Wallisa zainteresowali się Holendrzy, którzy przetłumaczyli go na język holenderski i (po wprowadzeniu kolejnych niewielkich zmian) przenieśli go na ekran telewizyjny⁴⁵⁰. Przynajmniej ich adaptacja przetrwała (choć nie w pełni) do naszych czasów.

⁴⁴⁶ R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁴⁷ Zasłynął później rolami w filmach o potworze Frankenstein i o Draculi, które były seryjnie produkowane przez wytwórnię Hammer.

⁴⁴⁸ R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁴⁹ Ibidem.

⁴⁵⁰ Ibidem.

W roku 1958 na antenie stacji BBC zagościła jeszcze jedna adaptacja *Dumy i uprzedzenia*; i znów oparto ją na tym samym scenariuszu. Ponownie serial liczył sześć półgodzinnych odcinków, kręcony był w czerni i bieli oraz pokazywany na żywo ze studia telewizyjnego. Tym razem obsada była zupełnie nowa: w roli Elizabeth wystąpiła Jane Downs, w roli Darcy'ego – Alan Badel (zob. ilustr. 28), a serial wyreżyserowała i wyprodukowała Barbara Burnham⁴⁵¹. Pojawienie się tak szybko nowej adaptacji – zaledwie kilka lat po poprzedniej – wskazuje na to, że serial z 1952 roku musiał być popularny i odnieść relatywnie duży sukces⁴⁵². Wśród zmian wprowadzonych w stosunku do poprzedniej wersji zauważa się brak postaci Jane Austen, która *notabene* przez następne lata nie będzie pojawiała się już w adaptacjach *Dumy i uprzedzenia*.



Ilustr. 28. *Duma i uprzedzenie* (1958, reż. Barbara Burnham).
Fragment fotosu promującego serial: Jane Downs jako Elizabeth Bennet i Alan Badel jako pan Darcy.

W odróżnieniu od poprzednich adaptacji tym razem spektakl odgrywany na żywo w studiu telewizyjnym został od razu zarejestrowany na taśmie, która umożliwiła udostępnienie go innym stacjom telewizyjnym. Serial okazał się na tyle znaczącym sukcesem, że doczekał się dystrybucji w Australii, jeszcze w grudniu tego samego roku⁴⁵³. Moment ten można nazwać przełomowym, ponieważ po raz pierwszy telewizyjną wersję *Dumy i uprzedzenia* obejrzano w innym kraju niż ten, w którym powstała. Niestety, nawet to nie zapewniło serialowi żywotności

⁴⁵¹ Był to pierwszy, choć nie ostatni raz, kiedy reżyserię *Dumy i uprzedzenia* powierzono kobiecie.

⁴⁵² R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁵³ R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

i nie przetrwał on do naszych czasów. Aktualnie uznaje się go za zaginiony. Wels opisuje szerszy kontekst ówczesnych praktyk:

Nie było [...] żadnej oficjalnej polityki archiwizacyjnej, a w latach 60. i 70. uważano, że seriale telewizyjne, zwłaszcza z epoki filmu czarno-białego, nie mają istotnej wartości. Związek zawodowy aktorów nie dopuszczał możliwości puszczenia powtórek, więc wiele programów wydawało się nie do użytku w przyszłości. A choć taśmy filmowej (w przeciwieństwie do taśmy wideo) nie można użyć ponownie, to jednak trzeba ją gdzieś przechowywać. BBC, jak i, mówiąc szczerze, każdy inny nadawca, kanał i stacja na całym świecie, pozbywało się wielu programów w latach 70. W przypadku *Dumy i uprzedzenia* z 1958 roku można przyjąć, że kopie filmowe zostały usunięte dziesięć lat później, prawdopodobnie dlatego, że serial zastąpiono nowszą adaptacją [z 1967 roku – A.F.]. Australia miała obowiązek zwrócić swoje kopie programów BBC (lub przekazać je innemu odbiorcy); ustalono, że wersja BBC z 1958 roku nie przetrwała również tam⁴⁵⁴.

Pozostałe dwie adaptacje *Dumy i uprzedzenia*, które także nie zachowały się do naszych czasów, powstały w Ameryce Północnej. Najpierw w 1956 roku ponownie nakręcono wersję dla amerykańskiej stacji NBC⁴⁵⁵. Podobnie jak w przypadku poprzedniej z 1949 roku był to godzinny odcinek⁴⁵⁶ w ramach rejestrowanej na żywo działalności teatru telewizji (*NBC Matinee Theatre*). Istnieje prawdopodobieństwo, że emitowano w kolorze⁴⁵⁷. Scenariusz odcinka autorstwa Helene Hanff dostępny jest w nowojorskiej Bibliotece Publicznej⁴⁵⁸ i pozwala na wgląd w ten projekt.

Adaptację wyreżyserował Sherman Marks; w rolach głównych zobaczyć można Marcję Henderson (Elizabeth Bennet) oraz Anthony'ego Deardena (pan Darcy). Wels, po zapoznaniu się ze scenariuszem Hanff, zwraca uwagę na pewne od razu rzucające się w oczy odstępstwa od pierwowzoru literackiego. Co najważniejsze, dialogi zostały tu mocno zmodernizowane, co doprowadziło do skrajnej redukcji wypowiedzianych kwestii⁴⁵⁹. Wels widział zalety takiego potraktowania materiału źródłowego, dlatego też podkreślał: „Dzięki tej innowacji wydarzenia mogły być opowiedane szybciej, co pozwoliło na przedstawienie większej partii historii”⁴⁶⁰. Takie wątki jak choroba Jane w Netherfield czy też konfrontacje pana Collinsa oraz lady Catherine z Elizabeth nie zostały pominięte, choć jeszcze w wersji z 1949 roku (również godzinnej) nie starczało na nie czasu. W scenariuszu znalazło się poza tym miejsce na nowy

⁴⁵⁴ Ibidem.

⁴⁵⁵ Wels zauważa, że adaptacja z 1956 roku czyni stację NBC jedyną stacją telewizyjną oprócz BBC, która wyprodukowała więcej niż jedną ekranizację *Dumy i uprzedzenia*. Ibidem.

⁴⁵⁶ Odcinek 23, sezon 2.

⁴⁵⁷ R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁵⁸ Ibidem.

⁴⁵⁹ Przykładem takiej wypowiedzi mogą być słowa Elizabeth, która na temat Darcy'ego mówi bez ogródek: „He wants taking down” (w wolnym tłumaczeniu: „Trzeba go przytemperować” albo „Trzeba go sprowadzić na ziemię”). Cyt. za: R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁶⁰ Ibidem.

materiał, a mianowicie na sekwencję, w której Lizzy pokonuje pana Darcy'ego w grze w szachy⁴⁶¹.



Ilustr. 29. *Duma i uprzedzenie* (1958, reż. Paul Almond).
Fotos promujący serial: w tle Ann Morrish jako panna Bingley,
na pierwszym planie Kay Hawtrey (Elizabeth) i Patrick Macnee (Darcy)

Drugą północnoamerykańską adaptację z lat 50. nakręcono w Kanadzie w 1958 roku, również dla telewizji CBS. Był to kolejny spektakl grany na żywo i choć został zarejestrowany na taśmie, żadna kopia się nie zachowała. Kanadyjska *Duma i uprzedzenie* – jak każdy odcinek serii *General Motors Presents* – trwała godzinę i pokazano ją w czerni i bieli. Wyreżyserował ją Paul Almond w oparciu o scenariusz autorstwa Henry'ego Misrocka, a w rolach głównych zobaczyć było można Kay Hawtrey jako Elizabeth oraz Patricka Macnee w roli pana Darcy'ego (zob. ilustr. 29). Podobnie jak w przypadku poprzednich kilku adaptacji telewizyjnych, dostępny jest dziś scenariusz i promujące ten odcinek fotosy. I w tej *Dumie i uprzedzeniu*, wzorem poprzednich adaptacji (ograniczonych czasowo do sześćdziesięciu minut) twórcy byli zmuszeni zawęzić materiał źródłowy, to jest usunąć niektóre postaci, wątki i zmienić lokalizację. W scenariuszu „wiele znajomych fragmentów dialogów zostało zachowanych, a charakterzy postaci, które pozostawiono, nie zmieniły się nawet na jotę”⁴⁶², ale – mimo to – zauważalne są istotne pominięcia. Pojawia się jedynie jeden bal, na którym Elizabeth i Darcy

⁴⁶¹ Ibidem.

⁴⁶² R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

nigdy nie tańczą razem, i nigdzie nie padają słynne słowa Darcy'ego, które urażają Lizzy i będą początkiem jej niechęci i oburzenia: „Zupełnie znośna, ale nie na tyle ładna, bym ja miał się o nią pokusić⁴⁶³ „. Nie występuje również motyw choroby Jane i jej pobytu w Netherfield⁴⁶⁴. Wels wysuwa domysł, że ze względu na tendencję panującą w latach 50., by robić zapasowe kopie programów telewizyjnych zarówno w USA, jak i Kanadzie, jest wielce prawdopodobne, że pewnego dnia kopia tego odcinka zostanie kiedyś odnaleziona⁴⁶⁵.

Podsumowując to, co dziś wiemy o czterech już zaginionych (lub trudno dostępnych) adaptacjach *Dumy i uprzedzenia* z lat 50.⁴⁶⁶, można powiedzieć, że zdają się one podobne do siebie z powodu ograniczeń telewizyjnej techniki produkcyjnej tamtych lat, tak różniącej się od realiów kinowych. Jak zauważa Giddings:

Przekaz telewizyjny był monochromatyczny. Filmowanie w plenerze było bardzo drogie, dlatego jego wykorzystanie okazywało się wyjątkowo ograniczone. Poważnym utrudnieniem było też łączenie obrazu o niskiej rozdzielczości [...], standardu jakości telewizji, z zupełnie inną specyfiką taśmy filmowej. Ze względu na wysoki koszt taśmy, realizacje były więc niemal w całości transmitowane na żywo. Oznaczało to, że nie było możliwe przeprowadzenie żadnej edycji postprodukcyjnej i obróbki, które obecnie uważamy za standard. Realizacje były zwykle statyczne, zamknięte w jednym miejscu i czasie, a to oznaczało znaczne ograniczenia dla wykonawców [...].

Rezultatem było ustanowienie charakterystycznego stylu dramatu telewizyjnego. Konieczność skoncentrowania się na pracy we wnętrzach, jakość obrazu, która spowodowała, że zbliżenie stało się oczywistością, sprawiły, że dramat telewizyjny (*television drama*) zaadaptował zbliżenie, emocjonalne cięcie i ruchy kamery jako istotną część swojego wokabularza. Sam fakt, że kamera nie mogła się łatwo poruszać, znacznie wzbogacił jej charakterystyczny sposób wyrażania się. Często najbardziej uderzające i udane momenty w dramacie telewizyjnym to intymne, kręcone z bliska dialogi między postaciami; wielki efekt można osiągnąć, skupiając uwagę na reakcjach jednej postaci podczas wypowiedzi drugiej. Efekty te są szczególnie przydatne w dramacie telewizyjnym i bardzo trudne do zrealizowania w dramacie scenicznym. Jak to czasem bywa, ograniczenia okazują się ogromnymi ułatwieniami.

Adaptacje telewizyjne musiały uwzględniać złożone problemy logistyczne związane z mobilnością aktorów i przenoszeniem akcji z miejsca na miejsce. Wykonawcy nie mogli oczywiście przebywać w dwóch miejscach jednocześnie, nie mogli szybko i z wiarygodną ciągłością przemieszczać się tu i tam ani też z jednej sytuacji przerywać się w drugą. To nie było łatwe życie dla aktorów⁴⁶⁷.

⁴⁶³ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 13.

⁴⁶⁴ R. Wels, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁶⁵ Ibidem.

⁴⁶⁶ Uzupełniając, trzeba dodać, iż czasem wymienia się jeszcze jedną adaptację *Dumy i uprzedzenia*, która powstała w latach 50. – chodzi mianowicie o odcinek westernowego serialu *Wagon Train* pt. *The Steele Family* z 17 czerwca 1959 roku. Nie da się go jednak uznać za część łańcucha adaptacyjnego *Dumy i uprzedzenia*, ponieważ zdaje się on inspirowany tak wieloma tekstami Austen, że trudno doszukiwać się w nim nawet podstawowej do tej powieści ekwiwalencji czy pojawiających się w niej postaci. Jak pisze Wels: odcinek ten „[...] opowiada o wdowie z czterema niezamężnymi córkami. Doprowadzają one woźnicę do szaleństwa, rozpraszając uwagę wszystkich [odbywających z nimi podróż – A.F] mężczyzn. Dwie najstarsze, Faith i Hope, są rozsądne, ale najmłodsza, Prudence, ucieka z porucznikiem. Pan Dashwood, właściciel lokalnej kopalni srebra, najpierw nieufnie podchodzi do dziewcząt, które próbują go usidlić; podziwia jednak temperament Faith, która początkowo go odrzuca. O dziwo, wszystko dobrze się układa. Hope wychodzi za jego siostrzeńca i brygadzystę, Claya Willisa, i nawet Charity znajduje męża wśród trekkerów. Fabuła jest uproszczona, a w napisach końcowych wspaniałomyślnie zapominano przypisać zasługi Jane Austen, ale oczywiste jest, że ta historia to *Duma i uprzedzenie* przeniesiona na Dzikie Zachód. Mimo że, ściśle rzecz biorąc, nie jest to wierna adaptacja powieści, nadal stanowi jeden z głosów w chórze licznych adaptacji lat 50.” (ibidem). Zdaje się, że w odcinku tym pojawia się tyleż odwołań do *Rozważnej i romantycznej*, co do *Dumy i uprzedzenia*.

⁴⁶⁷ R. Giddings, K. Selby, op. cit., s. 17-18.

Ten opis restrykcji związanych ze stanem techniki produkcji telewizyjnej lat 50. trafnie ukazuje losy adaptacji tamtych czasów. Były to realizacje skazane na zamknięte pomieszczenia i wykluczające częste zmiany miejsca akcji, co odbywało się kosztem wielu wątków i postaci znanych z powieści. Pozwalały one na udział bardzo ograniczonego grona aktorów, a ze względu na brak mobilności kamery przypominały wizualność teatralną.

2.4.3. Adaptacje nieanglojęzyczne: *Orgoglio e pregiudizio* (1957), *De vier dochters Bennet* (1961), *Orgullo y Prejuicio* (1966)

Przed poddaniem analizie dalszych losów brytyjskich i amerykańskich adaptacji *Dumy i uprzedzenia* dobrze będzie odnieść się jeszcze do powstałych na przełomie lat 50. i 60. aż trzech nieanglojęzycznych adaptacji telewizyjnych tej powieści. Filmy nakręcone dla telewizji włoskiej, holenderskiej i hiszpańskiej były pierwszymi, które powstały poza anglosaskim kręgiem kulturowym. Stanowiły one przykład rosnącego zainteresowania twórczością Austen w okresie powojennym oraz poszerzania się geograficznie rozumianej strefy jej „wpływow”.

Pierwszą nieanglojęzyczną adaptacją była *Orgoglio e pregiudizio*, mini serial wyprodukowany w 1957 roku dla włoskiej telewizji RAI⁴⁶⁸. RAI było wtedy jedyną stacją telewizyjną we Włoszech i nadawało dopiero od trzech lat⁴⁶⁹. Istotnym odstępstwem od poprzednich telewizyjnych tendencji adaptacyjnych było to, że serial nie należał do żadnej regularnej serii⁴⁷⁰. Podzielono go na pięć odcinków, które w sumie trwały ponad 300 minut. Była to najdłuższa wówczas (oraz przez kolejne bez mała 40 lat) adaptacja tej powieści⁴⁷¹. Rekord, by tak rzec, pobity został dopiero w 1995 roku wraz z najsłynniejszą serialową *Dumą i uprzedzeniem* produkcji BBC, trwającą aż 327 minut. *Orgoglio e pregiudizio* była adaptacją liczącą długie minuty i pełną przepychu⁴⁷², choć „długość w tym przypadku nie równała się

⁴⁶⁸ Serial ten zostanie tu opisany jedynie skrótowo, w sposób czysto informacyjny. Więcej na jego temat zob. R. Wels, „*Pride and Prejudice*” in *Black and White: Orgoglio e pregiudizio (1957)*, „*Persuasions On-Line*” 2021, t. 42, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/wels/>; [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁶⁹ Zob. *ibidem*.

⁴⁷⁰ Wels zauważa, że chociaż serial nie należy do regularnej serii, to „RAI w tym czasie regularnie włączała [do ramówki – A.F.] dzieła literatury międzynarodowej, dlatego jej program można uznać za swoistą serię antologii” (*ibidem*). Za przykład innych adaptacji literatury klasyki światowej uznać można chociażby mającą premierę wcześniej tego samego roku, co *Duma i uprzedzenie*, adaptację *Jane Eyre* czy *Wichrowe wzgórza* Charlotte Brontë, które pojawiły się w poprzednim roku (*ibidem*).

⁴⁷¹ *Ibidem*.

⁴⁷² Jak pisze Wels, „*Orgoglio e pregiudizio* było jak na swoje czasy okazałym spektaklem, wykorzystującym dużą scenografię i zawierającym sceny z udziałem wielu statystów (np. parada wojskowa i wiejska potańcówka)” (*ibidem*).

wierności wobec pierwowzoru literackiego⁴⁷³. Wszak twórcy włoskiego serialu pozwolili sobie na niespotykane dotychczas innowacje⁴⁷⁴.

Serial ten, podobnie jak poprzednie, stanowił przykład odgrywanego na żywo spektaklu, choć tym razem wykorzystano także niewielką liczbę przygotowanych zawczasu scenek, które zostały wplecione w przekaz telewizyjny. Kolejne odcinki pokazywano przez pięć kolejnych sobót, a zarejestrowanie ich na taśmie filmowej stworzyło okazję, by później wznowić emisję⁴⁷⁵. Następnie serial popadł w zapomnienie na 25 lat. Kolejnych trzech cykli seansów doczekał się w latach 80. (w roku 1984, 1986 i 1987)⁴⁷⁶. Na koniec, w roku 2008, wydano go

⁴⁷³ Ibidem.

⁴⁷⁴ Wels koncentruje się na zmianach wprowadzonych w związku z Darcym i Wickhamem. Zauważa, że „[...] długość [serialu – A.F.] [...] nie oznacza odpowiedniości w stosunku do materiału źródłowego. Na przykład w scenie początkowej Darcy i Wickham toczą pojedynek na miecze. To wydarzenie, które posłużyło jako zwiastun późniejszych zająć, a rozgrywające się przed czołówką, ilustruje podejście twórców serialu: nie bali się oni dokonywać przebudowywać konstrukcji fabularnej [nowe uporządkowanie – A.F.] i uwydatnić rywalizację między dwoma głównymi mężczyznami jako podstawową i jawnie zarysowaną od pierwszej chwili. Wydarzenia rozgrywają się też bezpośrednio przed kamerą, a nie są przedstawiane nam przez relacje pośrednie [...]. Te różnice sprawiają, że mamy do czynienia z filmową *Dumą i uprzedzeniem*, jakiej jeszcze nie widzieliśmy, mniej zgodną z powieściową osnową i zawierającą kilka niespodzianek [...]. Scenarzysta drastycznie rozbudował i na nowo zwizualizował związek Darcy’ego i Wickhama. [...] Chociaż konflikt jest zauważalny [we wczesnej wersji scenariusza – A.F.], w tej adaptacji jest on [przedstawiony w sposób – A.F.] znacznie bardziej ciągły niż w powieści. [...] Pojedynek jako scena otwierająca serial ma też swoją semantykę; kiedy Darcy oświadcza: «Dla mnie pojedynek jest skończony», Wickham odpowiada: «Dla mnie ta potyczka jest skończona. Walka dopiero się zaczyna». [...] Wickham żywi jeszcze inny żal, nie daje mu bowiem spokoju upokorzenie, którego doznał w młodości. [...] W praktyce to przesunięcie akcentów oznacza więcej czasu ekranowego dla Wickhama, który teraz pojawia się w każdym odcinku serialu. [...] Wickham wydaje się nawet postacią tragiczną [...]. Jego dialogi czasami zamieniają się w monolog obrazujący jego wewnętrzne problemy, mimo że nadal pozostaje postacią o [...] słabym charakterze [...]. Być może Darcy naprawdę doprowadził go do ubóstwa, nie pozostawiając mu innego wyboru, jak tylko zostać łowcą fortun?» (ibidem). Wels uwypukla również inne modyfikacje w stosunku do pierwowzoru literackiego: „Mimo rekordowego metrażu tego serialu, wiele osób i miejsc, które pojawiają się w powieści, nie trafiło do filmu. Po pierwsze, córki Bennetów zostały nieco inaczej uszeregowane pod względem wieku: Lizy, Jenny, Lydia i Mary; usunięto z rodziny Kitty, choć powieściowa Mary została zastąpiona postacią sytuującą się wiekowo między Mary i Kitty. Główną funkcją Mary w tej historii jest podążanie wszędzie za Lydią oraz podejmowanie prób gry na pianinie. Pomijanie jednej z sióstr jest zresztą dość powszechną praktyką we wczesnych adaptacjach [...]. Bingley ma tylko jedną siostrę. Mniej typowe modyfikacje obejmują zmianę imienia Darcy’ego na Davida, a George’a Wickhama na Roberta. [...] Po wtóre, bardziej drastyczną eliminacją jest ograniczenie liczby miejsc akcji. Tutaj powody ograniczenia są głównie natury technicznej. Choć kamera jest czasem zaskakująco mobilna, dając nam bardziej dynamiczne ujęcia, niż można by się było spodziewać po roku 1957, to jednak liczba zdjęć nakręconych w studiu była ograniczona. [...] Z serial telewizyjnego zniknęło niemal wszystko, czego nie dało się pokazać, jak np. wydarzenia, które rozgrywają się w Cheapside w Londynie czy w Brighton, a także to, co najważniejsze: wakacje Lizy z Gardinerami i ich wizyta w Pemberley. [...] Z braku innej prozycji ten ostatni element fabuły (ważny dla stworzenia odpowiednich warunków do ponownego spotkania Lizy i Darcy’ego) został zastąpiony Darcym i jego siostrą jako nowymi mieszkańcami Netherfield. [...] zbyt dużo przemieszczania się po prostu nie wchodziło w grę, podobnie jak częste ujęcia plenerowe. [...] Jest też jedna uderzająca różnica w warstwie dialogowej tej historii. Ironiczny styl Jane Austen nie został w pełni zachowany. Chociaż ironia nie zniknęła całkowicie, nie jest tak wyraźna, jak w powieści lub w innych adaptacjach” (ibidem).

⁴⁷⁵ Ibidem.

⁴⁷⁶ Wels podejrzewa, że ostatni z tych pokazów mógł tak naprawdę dotyczyć adaptacji BBC z 1980 roku. Ibidem.

na płycie DVD (drugie wydanie ujrzało światło dzienne w roku 2018), a jego wersja cyfrowa bezpłatnie jest dziś dostępna dla użytkowników korzystających z Internetu na terenie Włoch⁴⁷⁷.

Jak widać, odmienne podejście do archiwizowania filmów telewizyjnych umożliwiło przetrwanie (choć nie całkowite) oraz rozpowszechnienie serialu włoskiego w czasach, w których realizacje brytyjskie, amerykańskie i kanadyjskie zostały utracone lub są obecnie bardzo trudno dostępne. *Orgoglio e pregiudizio* nie zachował się jednak w formie kompletnej: różnice w długościach poszczególnych odcinków, nieobecność niektórych początków i zakończeń oraz odwołania do scen, których dzisiejszy widz nijak nie może uświadczyc, wskazują, że mogło przepaść nawet parędziesiąt minut serialu⁴⁷⁸. Do największych strat należy brak sceny pierwszych oświadczeń pana Darcy'ego i reakcji Elizabeth na nie, a przecież jej odmowa jest tak ważna dla całości *Dumy i uprzedzenia*. Zachowany materiał często wykazuje również niewielkie uszczerbki w warstwie audialnej, która nie przetrwała w tak dobrym stanie tak jak warstwa wizualna (szczególnie ze względu na to, że w początkowych i końcowych sekwencjach poszczególnych odcinków czasami całkowicie brakuje dźwięku). Scenariusz serialu jest dostępny, ale tylko w bardzo wczesnej wersji (być może nawet roboczej) i już na pierwszy rzut oka różni się znacząco od serialu, który ostatecznie nakręcono⁴⁷⁹.

W *Orgoglio e pregiudizio* (1957) główne role zagrali Virna Lisi jako Lizy (*sic!*) Bennet oraz Franco Volpi jako David (*sic!*), to jest Darcy; scenariusz napisał Edoardo Anton, a reżyserii podjął się Daniele D'Anza. Dla większości aktorów role w tym serialu stanowiły zawodowy start i gros z nich doczekało się długich karier telewizyjnych i filmowych we Włoszech. Serial ten – jak już wspomniano – charakteryzował się dużą dowolnością w procesie adaptowania prozy Austen i w wielu miejscach traktował ją nonszalancko. Wels doszukuje się w tych różnicach ograniczeń związanych z problemami technicznymi typowymi dla telewizji (jak to było w przypadku poprzednich omawianych seriali) i wiąże je ze zmianą kręgu kulturowego twórców i odbiorców:

Orgoglio e pregiudizio to w istocie podwójny przekład. Przede wszystkim przekształca on powieść w serial telewizyjny, co jest zadaniem bardziej złożonym niż tylko łączenie słów z dźwiękiem i obrazem. Tłumacz/scenarzysta nie miał wolnej ręki: wręcz przeciwnie, musiał spełnić wymogi techniczne, które ograniczały to, co można było zainscenizować.

Po wtóre, historia jest tłumaczona nie tylko na inny język; w szerszym sensie jest również przeszczepiana na grunt innej kultury i innego czasu. W tym przypadku scenarzysta mógł pozwolić sobie na wszystko i nie bał się kreatywności. Obawy poszczególnych postaci i ich inne cechy charakterystyczne zostały zmodyfikowane, by lepiej rezonowały z włoską publicznością; podobnie zupełnie nowe sceny – choć nie

⁴⁷⁷ Wersja dostępna w Internecie nieco różni się jednak od tej wydanej na płycie DVD; zachowano tu fragmenty, w których brakuje dźwięku; w wydaniu na płycie DVD, chcąc zachować płynność odbioru, zrezygnowano z nich. Ibidem.

⁴⁷⁸ Zob. ibidem.

⁴⁷⁹ Zob. ibidem.

są wprost anachroniczne – stylistycznie przynależą raczej do lat 50. XX wieku niż do dziewiętnastego stulecia⁴⁸⁰.

Zmiany nie muszą być widziane w negatywnym świetle, w zabiegu przystosowania powieści do nowych wymagań kulturowych Wels dopatruje się swoistej, by tak rzec, „wierności w niewierności”. „Te zmiany stylu [...] – pisze – nie unieważniają wyniku [procesu adaptacji – A.F.]. Przecież, kiedy Jane Austen napisała powieść *Duma i uprzedzenie*, nie był to dramat kostiumowy; również jej powieść była opowieścią o współczesności”⁴⁸¹.

Opisane wyżej modyfikacje dążyły do przystosowania tekstu pierwowzoru nie tylko do nowego medium (filmu telewizyjnego), ale również odmiennego kręgu kulturowego, stanowią kolejny przykład towarowości filmu. Rynek, na który miał trafić serial (a w domyśle – jego odbiorcy), wpłynął na proces powstawania adaptacji i wzmocnił przekonanie, że dzieło filmowe nie funkcjonuje w próżni, lecz w konkretnej sytuacji społeczno-ekonomicznej.

Kolejną adaptacją nieanglojęzyczną był holenderski film *De vier dochters Bennet* (*Cztery siostry Bennet*⁴⁸²), którego telewizyjna premiera przypadła na rok 1961. Była to ekranizacja o tyle niezwykła, że można ją uznać za pierwszy *remake* w historii adaptowania *Dumy i uprzedzenia*. Serial oparto bowiem na scenariuszu Cedrica Wallisa, który posłużył za podstawę poprzednich dwóch adaptacji BBC (z 1952 i 1958 roku). Holendrzy zdawali się pozostawać pod wrażeniem talentu Wallisa, ponieważ już wcześniej sięgali po jego twórczość – przykładem ich adaptacja sztuki teatralnej *The Heiress of Rosings*. Była to kontynuacja losów znanej z *Dumy i uprzedzenia* córki lady Catherine de Bourgh⁴⁸³. Interesująca zdaje się chronologia powstania tych dwóch adaptacji: najpierw w ramówce telewizyjnej pojawiła się kontynuacja losów bohaterki znanej z *Dumy i uprzedzenia* (co dzisiaj można by nazwać spin-offem), a dopiero cztery lata później wyjściowa adaptacja powieści ukazująca zdarzenia wcześniejsze.

Serial został wyreżyserowany przez Petera Hollanda, a w rolach głównych wystąpili Lies Franken jako Elisabeth (*sic!*) oraz Ramses Shaffy jako pan Darcy. Zarówno odtwórczyni roli pierwszoplanowej, jak i Ann Hasekmap pojawiająca się jako jej siostra Jane, były starsze

⁴⁸⁰ Ibidem.

⁴⁸¹ Ibidem.

⁴⁸² Tytuł w tłumaczeniu własnym. Serial nie doczekał się polskiej dystrybucji i w związku z tym oficjalnego tłumaczenia.

⁴⁸³ Adaptacja telewizyjna tej sztuki występowała pod dwoma tytułami: *Ladies and Gentlemen* i *De ergename (The Heiress)*. Miał miejsce tylko jeden pokaz telewizyjny (28 sierpnia 1957 r.), a nagranie programu nie przetrwało do naszych czasów, choć w archiwach zachowało się kilka zdjęć z tego serialu. R. Wels, „*Pride and Prejudice*” in *Black and White: De vier dochters Bennet (1961–1962)*, „*Persuasions On-Line*” 2018, t. 39, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-39-no-1/pride-and-prejudice-in-black-and-white-de-vier-dochters-bennet-19611962/> [dostęp: 17.10.2024].

od granych przez siebie postaci o blisko 10 lat, co stanowiło podtrzymanie dotychczasowej tendencji odnośnie do obsadzania tych ról w poprzednich filmach telewizyjnych i kinowych.



Ilustr. 30. *De vier dochters Bennet* (1961-1962, reż. Peter Holland).
Dwie kolorowe fotografie z planu filmowego. Bal w Meryton⁴⁸⁴

Trudno jest powiedzieć, jak dużo zmian wprowadzono do scenariusza Wallisa w momencie tłumaczenia go na język holenderski (autorem przekładu był Lo van Hensbergen)⁴⁸⁵. Oryginalny scenariusz BBC, o czym już była mowa, nie przetrwał do naszych czasów, a to uniemożliwia porównanie obu tekstów. Jakieś zmiany musiały jednak się pojawić, ponieważ odcinki angielskie trwały jedynie pół godziny, holenderskie zaś liczą aż po 45 minut. Niewiadomych jest więcej: niejasne na przykład jest to, w jakim stopniu kręcenie odbywało się na żywo w czasie trwania spektaklu, a w jakim korzystano z wcześniej przygotowanych wstawek. O ich istnieniu świadczyć może zmiana jakości obrazu w poszczególnych scenach oraz obecność sekwencji, których raczej nie dałoby się nakręcić na żywo (takich jak wielki bal)⁴⁸⁶. Można znaleźć argumenty przemawiające za tym, że w serialu rzeczywiście pojawiają się nakręcone wcześniej wstawki, ale całość dzieła nie mogła przecież poprzedzić premiery telewizyjnej⁴⁸⁷. Choć serial pokazano w czerni i bieli, miłośnicy ekranowej Austen mieli powody do innej dumy niż ta tytułowa: otóż przetrwały do naszych czasów dwie barwne fotografie, ukazujące kręcenie sceny balu w Meryton (zob. ilustr. 30).

Proces adaptowania scenariuszy napisanych oryginalnie dla BBC na potrzeby telewizji holenderskiej nie był czymś niespotykanym, istotne wydaje się jednak pewne rozróżnienie

⁴⁸⁴ Źródło fotografii: R. Wels, „*Pride and Prejudice*” in *Black and White: De vier dochters Bennet (1961–1962)*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁸⁵ Ibidem.

⁴⁸⁶ Ibidem.

⁴⁸⁷ Wels nie szczędzi domysłów: „Tu i tam można zauważyć, że ktoś używa niewłaściwego nazwiska lub zapomina linijki tekstu; najbardziej zauważalnie jest to w czwartym odcinku, kiedy Bingley, ze wszystkich rzeczy możliwych do zapomnienia, zapomina właśnie imię Jane. Tego typu pomyłki trudno byłoby nie zauważyć, chyba że naprawdę nie było innego wyboru niż dalsze kręcenie serialu. Najbardziej prawdopodobne jest to, że tylko niektóre części zostały wcześniej zarejestrowane na taśmie filmowej, tak zwane „sfilmowane wstawki” – zwyczajowa praktyka dla większości dwudziestowiecznych programów telewizyjnych, gdy transmisja na żywo musiała być uzupełniona scenami, które nie mogły być nakręcone w studiu”. Ibidem.

związane z lokalizacjami, w których rozgrywa się powieści. Holendrzy, readaptując scenariusze brytyjskie na potrzeby rodzimego odbiorcy, na ogół przenosili miejsce akcji znanych powieści do Holandii i wprowadzali adekwatne zmiany (nazw miejscowości i nazwisk)⁴⁸⁸. W przypadku *De vier dochters Bennet* postawiono na większą zgodność z pierwowzorem; zarówno nazwiska postaci, jak i nazwy geograficzne czy przedstawiony ustrój społeczny pozostały niezmienione. Takie remaki kosztowały holenderską telewizję zbyt wiele i z czasem całkowicie zastąpiły je oryginalne realizacje BBC (z napisami, zamiast popularnego na Zachodzie dubbingu)⁴⁸⁹. Aspekt finansowy mógł również decydować o tym, że całość serialu kręcona była we wnętrzach. Wels podkreśla, że „[...] choć kilka scen rozgrywa się na ulicach Meryton lub w ogrodzie, wyraźnie widać tam scenografię studyjną”⁴⁹⁰.

Jeśli skoncentrować się na postaciach, wydarzeniach czy też dialogach, jest jasne, że serial podąża za pierwowzorem literackim⁴⁹¹. Pojawiają się wprawdzie nowe kwestie, ale pasują one do sposobu wypowiedzania się bohaterów powieści, dzięki czemu dobrze wkomponowują się w zaczerpnięte z niej dialogi⁴⁹². Dodano ponadto kilka nowych scen⁴⁹³. Jednym z najbardziej innowacyjnych rozwiązań adaptatorskich zastosowanych przez filmowców holenderskich jest rozpoczynanie każdego odcinka serialu od odczytania fragmentu pamiętnika którejs z siostr Bennet. Umożliwiało to zastosowanie ekspozycji (ze względu na długie przerwy pomiędzy premierami kolejnych epizodów)⁴⁹⁴. Zabieg ten był może nawet

⁴⁸⁸ Jak pisze Wels: „[...] kilka innych produkcji (dramatów kostiumowych lub innych) z tego okresu również opierało się bezpośrednio na scenariuszach BBC, a kilka seriali komediowych tej wytwórni zostało odmienionych w Holandii: zmieniano miejsce akcji, aczkolwiek w *De vier dochters Bennet* jest ono mocno związane z Anglią”. Ibidem.

⁴⁸⁹ Wels zaznacza, że – dubbing w Holandii (zarówno dawniej, jak i dziś) dotyczy filmów dla dzieci. Ibidem.

⁴⁹⁰ Ibidem.

⁴⁹¹ Wels odnotowuje: „Jak sugeruje tytuł tej adaptacji, są tylko cztery córki Bennetów: nie ma tu Kitty. Jej nieobecność prawie nie wpływa na fabułę: Mary przypisano [charakterystyczny dla Kitty – A.F.] kaszel, a list odkrywający prawdę o [ucieczce – A.F.] Lydii zostaje, zamiast do Kitty, wysłany do Forsterów. Ogólnie rzecz biorąc, wydarzenia przebiegają tak, jak można by się spodziewać; bohaterowie zaś przeżywają tę samą historię, charakteryzują ich takie same postawy [życiowe – A.F.] i relacje [z innymi postaciami – A.F.]. [...] Większość znanych scen i zdań z powieści została przetłumaczona mniej lub bardziej dosłownie, czyli *De vier dochters Bennet* – A.F.] stara się pozostawać blisko oryginału. Kolejność wydarzeń została zachowana; niektóre rzeczy mogły zostać pominięte, ale dodano bardzo niewiele nowych scen lub wątków; postacie i ich motywacje nie uległy znacznym zmianom”. Ibidem.

⁴⁹² Ibidem.

⁴⁹³ Dość wspomnieć „[...] na przykład [...] debatę o fasoli oraz negocjacje między Darcym a Wickhamem – ich konfrontację, która w powieści nie jest w ogóle opisana. (Wickham próbuje tutaj wyciągnąć od Darcy’ego maksymalną ilość pieniędzy). Ta scena dodaje odcinkowi dramatycznej ironii, której nie ma w książce, ponieważ widz na chwilę wyprzedza [swoją znajomością wydarzeń – A.F.] rodzinę Bennetów, która wciąż jest całkowicie nieświadoma roli Darcy’ego w szczęśliwym zakończeniu ucieczki Lydii”. Ibidem.

⁴⁹⁴ Ibidem. Wels dodaje, że „ta taktyka narracyjna dodatkowo ujawnia ich osobowości, a w przypadku wnikliwej Elisabeth (pisanej tu przez „s”) pozwala na zjadliwe komentarze dotyczące pozycji kobiet w społeczeństwie”. Ibidem.

zgrabniejszym rozwiązaniem niż ukazywanie samej Jane Austen, która uzupełniała brakujące fragmenty historii.

W adaptacji holenderskiej dopatrzeć się można również zabiegu rekontekstualizacji kulturowej powieści Austen. Podobnie jak w serialu włoskim, w którym przystosowano tekst angielskiej autorski do znacznie bardziej ekspresyjnego i uzewnętrzniającego stany emocjonalne temperamentu włoskiego, tak w *De vier dochters Bennet* widać zabiegi mające na celu zbliżenie *Dumy i uprzedzenia* do stereotypowej mentalności odbiorcy holenderskiego, stawiającej na bezpośredniość i otwartość. Jak podkreśla Wels (będący także Holendrem), „Holendrzy zazwyczaj nie owijają w bawełnę”⁴⁹⁵. Proza Austen w sposób charakterystyczny dla Anglii na przełomie wieków XVIII i XIX cechuje się opanowaniem ekspresji, pewną aluzywnością, swoistą eufemizacją dialogów, w których dyplomatyczność wypowiedzi jest ważniejsza niż bezpośredniość przekazu. W serialu holenderskim część wypowiedzi została uproszczona, gdyż chciano ułatwić zrozumienie podtekstów ukrytych w słowach wypowiedzianych przez bohaterów Austen. Wels podsumowuje: „telewizja mogła chcieć wyostrzyć emocje i konflikty, aby uczynić je bardziej zrozumiałymi i zaangażować współczesnego widza, dla którego ta powściągliwość w zachowaniu może być trudna do zrozumienia”⁴⁹⁶.

Serial nie cieszył się zbyt dużą popularnością ani nie znalazł uznania krytyków w czasie, gdy był wyświetlany. Wznowienie go nic nie zmieniło. Nie doczekał się wydania na kasecie VHS ani na płycie DVD, choć jego nielegalną kopię udostępniono na platformie streamingowej YouTube. Była to pierwsza (i ostatnia jak na razie) próba adaptowania Jane Austen przez holenderskich twórców filmowych.

Ostatnią z trzech nieanglojęzycznych adaptacji telewizyjnych *Dumy i uprzedzenia* tego okresu był serial *Orgullo y Prejuicio* (1966) wyprodukowany dla hiszpańskiej telewizji. Twórczość Austen stosunkowo późno trafiła do Hiszpanii i do innych krajów hiszpańskojęzycznych, ponieważ doczekała się tłumaczeń dopiero pod koniec drugiej dekady XX wieku (przetłumaczono wtedy *Perswazje*, *Dumę i uprzedzenie* i *Opactwo Northanger*)⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Ibidem.

⁴⁹⁶ Ibidem.

⁴⁹⁷ Tłumaczenia prozy angielskiej były popularne już w XIX wieku i powstawały na zasadzie podwójnej translacji. Jak zauważa Mari Carmen Romero Sánchez, „hiszpańskie wydania angielskich powieści przechodziły przez podwójny filtr: były tłumaczeniami francuskich przekładów oraz adaptacjami dostosowanymi ponownie do hiszpańskich gustów. Mamy więc podwójną modyfikację: przejście od oryginału [pisanego dla odbiorcy – A.F.] angielskiego do [powieści przystosowanej dla – A.F.] gustu francuskiego, a wreszcie do manieri hiszpańskiej, z dodatkowymi [modyfikacjami związanymi z – A.F.] wymaganiami cenzury i norm społecznych” (M.C. Romero Sánchez, *A la Señorita Austen: An Overview of Spanish Adaptations*, „Persuasions On-line” 2008, t. 28, nr 2 (wiosna); [https://jasna.org/persuasions/on-line/vol28no2/sanchez.htm?](https://jasna.org/persuasions/on-line/vol28no2/sanchez.htm) [dostęp: 17.10.2024]). Mimo dużych nakładów innych angielskich powieści, twórczość Austen nie doczekała się tłumaczenia w XIX wieku. Sánchez

Pozostałe powieści angielskiej pisarki (*Emma*, *Rozważna i romantyczna* oraz *Mansfield Park*) przełożono na język hiszpański dopiero w latach 40., a przyczyn zainteresowania jej prozą w tym okresie z jednej strony można dopatrywać się w sukcesie adaptacji filmowej Leonarda⁴⁹⁸, z drugiej zaś w rządach generała Franco, dla którego powieści Austen stanowiły model moralności zgadzającej się z tradycyjną wizją Hiszpanii⁴⁹⁹. Przekłady te były niestety dalekie od ideału⁵⁰⁰. Gdy powieści Austen doczekały się wreszcie wersji hiszpańskojęzycznych, upłynęło sporo czasu, nim dostrzeżono je w kulturze popularnej. Stało się tak wraz z serią adaptacji twórczości autorki *Emmy* na przełomie drugiej połowy lat 60. i początków lat 70.

W latach 1966-1972 na ekranach hiszpańskiej telewizji publicznej TVE zagościły adaptacje czterech powieści Austen, w tym pierwsza na świecie ekranizacja *Opactwa Northanger*⁵⁰¹ (pozostałymi zaadaptowanymi powieściami, poza *Dumą i uprzedzeniem*, były *Emma* oraz *Perswazje*)⁵⁰². Adaptacje te, wraz z innymi ekranizacjami klasyki literatury światowej oraz biografiami wybitnych postaci, stanowiły segmenty programu telewizyjnego *Novela*. Program ten, zapoczątkowany w 1963 roku, był niezwykle popularny⁵⁰³. Każda powieść zaadaptowana na potrzeby tego formatu telewizyjnego składała się z dziesięciu do dwudziestu „rozdziałów” – pod nazwą tą kryły się dwudziestominutowe fragmenty. Codzienne, od poniedziałku do piątku, wyświetlano tylko jeden „rozdział” (czy też odcinek), choć

dopatruje się tej niechęci hiszpańskich wydawców do częstego korzystania przez Austen z ironii, co skutkowało niepojawianiem się jej powieści na rynku: „[...] być może jej ironia przysłoniła moralną perspektywę pożądaną (ale niezrozumiałą) przez ówczesnych [dziewiętnastowiecznych – A.F.] hiszpańskich redaktorów” (ibidem [dostęp: 17.10.2024]).

⁴⁹⁸ Zdaniem Sánchez „pierwszą adaptacją filmową z dorobku Austen, która odniosła sukces w Hiszpanii, był hollywoodzki film *Duma i uprzedzenie* z 1940 roku w reżyserii Roberta Z. Leonarda, którego premiera w Hiszpanii przypadła na rok 1945 i pod [zmienionym – A.F.] tytułem *Más Fuerte Que el Orgullo* (*Silniejszy niż duma*). Sytuacja na świecie była złożona. Zakończyła się II wojna światowa, Europa uległa zniszczeniu, rozpoczęła się dyktatura Franco. [...] Być może hiszpańska premiera filmu była jedną z przyczyn wydania powieści Jane Austen w latach 40. w Hiszpanii i krajach hiszpańskojęzycznych”. M.C. Romero Sánchez, op. cit. [dostęp: 6.05.2023].

⁴⁹⁹ Choć rząd generała Franco wspierał powstawanie adaptacji telewizyjnych opartych na klasycie literatury światowej, nadal podlegały one wyraźnej cenzurze. Jak komentuje Sánchez: „Rozdziały i scenariusze były kontrolowane przez cenzorów Franco, którzy czuwali również nad moralnością, religią i polityką obywateli. Na przykład zakazali «niepoprawnych» słów, takich jak «królestwo» w *Hamlecie* (Hiszpania nie miała królów w czasie jego dyktatury) lub «zemsta» w *El Conde de Montecristo* (*Hrabia Montechristo*). Pocałunki w usta były zakazane, więc aktorzy całowali się po uszach lub w szyję. Jak na ironię, pomimo intencji i interwencji cenzury, rezultat był często znacznie bardziej romantyczny czy też erotyczny”. Ibidem.

⁵⁰⁰ Sánchez, powołując się na Aidę Díaz Bild, uważa, że te pierwsze przekłady „miały tendencję do zniekształcania, a nawet zubożania oryginału: pojawiały się archaizmy, niepoprawne wyrażenia, niezręczna składnia, opuszczenia słów, zniekształcania oryginalnych znaczeń, a nawet wprowadzanie niepotrzebnych zmian”. Ibidem.

⁵⁰¹ Ibidem.

⁵⁰² Mowa o następujących adaptacjach: *Orgullo y Prejuicio* (1966, reż. Alberto González Vergel), *Emma* (1967, reż. Manuel Aguado), *La Abadía de Northanger* (1968, reż. Pedro Amalio López) oraz *Persuasion* (1972, reż. Federico Ruiz).

⁵⁰³ Sánchez, powołując się na Manuela Palacio, cytuje statystyki i wskazuje na to, że aż 7% z trzydziestomilionowej populacji Hiszpanii oglądała ten program każdego dnia, mimo że nie w każdym hiszpańskim domu znajdował się odbiornik telewizyjny. Ibidem.

nagrywano go od razu w dłuższych blokach, składających się z kilku segmentów⁵⁰⁴. Program mógł poszczycić się zaawansowanym stanem techniki rejestracyjnej⁵⁰⁵ oraz znanymi nazwiskami wśród jego twórców. Zanim *Novela* trafiała na ekrany odbiorników (a nawet zanim została nakręcona jej kolejna część), program musiał przejść gęste sito cenzury państwowej, która sprawdzała orientację polityczną, moralną i religijną powstających produkcji⁵⁰⁶.



Ilustr. 31. *Orgullo y Prejuicio* (1966, reż. Alberto González Vergel).

Próba kostiumowa⁵⁰⁷ jednej ze scen rozgrywającej się najprawdopodobniej w Meryton.

W kadrze widać anachroniczne kostiumy należące do hiszpańskiego, a nie angielskiego kręgu kulturowego

Adaptacja *Dumy i uprzedzenia*, nakręcona w 1966 roku pod tytułem *Orgullo y Prejuicio*, została wyreżyserowana przez Alberto Gonzáleza Vergel na podstawie scenariusza José Méndeza Herrery. W rolach głównych wystąpili Elena María Tejeiro (jako Isabel, czyli powieściowa Lizzy) oraz Pedro Pecci (Darcy). Adaptacja składała się z dziesięciu odcinków (prezentowanych od 25 kwietnia do 6 maja tego roku), które raczej nie odbiegały fabularnie od

⁵⁰⁴ Ibidem.

⁵⁰⁵ Sánchez zauważa, że od roku 1966 technika nagrywania programu pozwalała nawet na rejestrowanie scen w plenerze, jak to było w przypadku adaptacji *Małej Dorrit* czy *Chrabiego Monte Christo*. Ibidem.

⁵⁰⁶ Ibidem [dostęp: 16.05.2023].

⁵⁰⁷ Źródło fotografii: <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol28no2/sanchez.htm> [dostęp: 17.10.2024].

pierwowzoru literackiego⁵⁰⁸. Najbardziej mogło się rzucać w oczy zamienienie imion postaci na łatwiejsze dla Hiszpanów do wymówienia i zapamiętania⁵⁰⁹, a także przesunięcie akcji powieści do połowy wieku XIX, podczas gdy kostiumy i scenografia przywodziły na myśl ubiegłe stulecie w Hiszpanii, a nie w Anglii⁵¹⁰ (zob. ilustr. 31). Adaptacja nie jest dostępna na żadnym nośniku, najprawdopodobniej się nie zachowała.

Po czterech zrealizowanych w Hiszpanii adaptacjach powieści Austen na przełomie lat 60. i 70., po dziś dzień nie nakręcono tam nic więcej ani też w innym hiszpańskojęzycznym kraju, choć niedawno pojawiła się portugalskojęzyczna, brazylijska poliadaptacja prozy angielskiej pisarki⁵¹¹ (zob. ilustr. 30). Hiszpania ograniczyła się do dystrybucji zdubbingowanych brytyjskich i amerykańskich adaptacji prozy Austen.

⁵⁰⁸ Ibidem.

⁵⁰⁹ Hiszpanizacja angielskich imion dotyczyła postaci pierwszo- i drugoplanowych. Imię Elizabeth zostało zamienione na Isobel, Jane stała się Jenny, Lydia – Liną, a Caroline – Carol. Zmieniła się również pisownia ważnych dla powieści nazwisk: Bennet zamieniono na Benet, a Bingley na Bengley.

⁵¹⁰ Jak tłumaczy Sánchez, „[...] scenografia była bliższa hiszpańskim niż brytyjskim domostwom, a kostiumy pochodziły z lat 40. XIX wieku, ponieważ zostały ponownie wykorzystywane z innych realizacjach z serii *Novela*. (W rzeczywistości, aby obniżyć koszty produkcji i umożliwić ich ponowne wykorzystanie, sceneria i kostiumy z pierwszego roku pokazów zawsze pochodziły z połowy XIX wieku)”. Ibidem.

⁵¹¹ Poliadaptacja, o której mowa, to brazylijska opera mydlana pod tytułem *Orgulho e Paixão* (pol. *Duma i pasja*) z 2018 roku w reżyserii Freda Mayrinka. Serial ten opierał się (choć może bardziej odpowiednio byłoby tu słowo: inspirował się) na pięciu z sześciu powieści Austen (*Duma i uprzedzenie*, *Rozważna i romantyczna*, *Emma*, *Opactwo Northanger* i *Mansfield Park*) i wydanej pośmiertnie noweli epistolarnej (*Lady Susan*). Zgodnie z praktyką panującą w operach mydlanych, serial był bardzo długi: składał się ze 162 odcinków, każdy z nich liczył od 30 do 45 minut. Była to, by tak rzec, adaptacja w niezobowiązującym stylu: pojawiały się postacie ze wszystkich wymienionych tekstów, lecz wątki fabularne dowolnie wymieszano, wymyślono nowe, wprowadzano sceny i motywy jak na Austen zbyt kontrowersyjne (np. miłość homoseksualna, gwałt małżeński, jednoznacznie ukazywana seksualność kobiet czy coś w dzisiejszych czasach powszechnego tak jak kobiety noszące spodnie). Akcja powieści Austen została przeniesiona o prawie sto lat w przyszłość (do roku 1910) i na inny kontynent (do fikcyjnej doliny Café w południowej Brazylii). Główne bohaterki serialu to pięć siostr Benedicto (powieściowe siostry Bennet); są to jednak zupełnie inne panny, niż można by się spodziewać. Oprócz Elisabety, Jane i Lydii, poznajemy bowiem Marianę (czyli Marianne Dashwood z *Rozważnej i romantycznej*) oraz Cecilię (czyli Catherine Morland z *Opactwa Northanger*), które wchodzi na miejsce Kitty i Mary. Każda z siostr przeżywa wielką historię miłosną, a większość z nich ma nawet kilku adoratorów. Serial nie stroni od ukazywania licznych pocałunków czy aktów seksualnych. Więcej na temat tej telenoweli zob. Matt Sandy, *Pride and Passion: Jane Austen novels the Brazilian way*; <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-46039045> [dostęp: 17.10.2024].



Ilustr. 30. *Orgulho e Paixão* (2018, reż. Fred Mayrinka).
Pięć sióstr Benedicto (Bennet) i ich matka na tle brazylijskiej przyrody

2.4.4. Koniec epoki. Ostatnia czarno-biała *Duma i uprzedzenie* (1967)

Adaptacja z 1967 roku kończy okres czarno-białych adaptacji *Dumy i uprzedzenia* i jest jednocześnie już czwartą adaptacją wyprodukowaną przez BBC. Zamiast ponownego wykorzystywania scenariusza Wallisa, sięgnięto po nowy scenariusz autorstwa Nemone Lethbridge⁵¹². Był to pierwszy (acz nie ostatni) europejski scenariusz filmowy *Dumy i uprzedzenia* napisany przez kobietę; kobietą była również reżyserka serialu, Joan Craft. Tym samym stał się on bardzo sfeminizowanym dziełem, poczynając od Jane Austen, przez autorkę scenariusza i reżyserkę, a kończąc na obsadzie i samej opowieści skupiającej się na charyzmatycznej protagonistce. Główną rolę zagrała Celia Bannerman, a jej ukochanego – Lewis Fiander (zob. ilustr. 33). Oboje byli w bardzo zbliżonym wieku do granych przez siebie postaci.

⁵¹² R. Wels, *Pride and Prejudice in Black and White: First and Last Impressions (1938-1967)*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].



Ilustr. 33. *Pride and Prejudice* (1967, reż. Joan Craft)
Lewis Fiander jako pan Darcy i Celia Bannerman w roli Elizabeth Bennet

Tak jak w poprzedniej adaptacji BBC, tak i teraz był to sześcioczęściowy serial, którego każda część trwała pół godziny⁵¹³. Po raz pierwszy w historii adaptowania *Dumy i uprzedzenia* w krajach anglojęzycznych nie nagrywano i transmitowano na żywo, lecz rejestracji w całości dokonano przed premierą telewizyjną. Fakt ten pozwolił na obejście pewnych ograniczeń technicznych, z którymi zmagaly się wcześniejsze realizacje. Przykładem może być dobór lokacji, w których kręcona była ta adaptacja. Choć nadal większość serialu powstawała w studiu telewizyjnym, ekipa filmowa mogła sobie pozwolić na nakręcenie stosunkowo dużej liczby wstawek w plenerze⁵¹⁴. Parrill wspomina, że ta nowo zdobyta wolność do podróżowania z kamerą na duże odległości została zaplanowana już na etapie pisania scenariusza. Lethbridge wprowadziła do niego didaskalia, w których proponuje wykorzystanie wyglądków konkretnych budowli jako fasad znanych z powieści domostw i rezydencji; scenarzystka postulowała, „aby bryła Wilton House została wykorzystana dla Rosings, ponieważ uważała ten obiekt za zimny i odpychający [...], [i aby – A.F.] Chawton Cottage, ostatni dom Jane [Austen – A.F.], został wprowadzony do filmu jako zewnętrzna część Longbourn”⁵¹⁵. Jakkolwiek dostępne fragmenty serialu i fotosy z czasów jego kręcenia nie wskazują na to, że jej propozycje zostały przyjęte,

⁵¹³ Ibidem.

⁵¹⁴ Ibidem. Pisze o tym również Parrill (S. Parrill, op. cit., s. 60).

⁵¹⁵ S. Parrill, op. cit., s. 60.

nadal jest to ważna wskazówka dla interpretatorów, jako że wyraźnie widać, iż rozwój techniki rejestracyjnej oddziaływał już na najwcześniejsze etapy powstawania serialu.

Łączna długość trwania serialu to 180 minut, pozwoliła ona na obejście kolejnego ograniczenia, a mianowicie konieczności usuwania licznych wątków, a nawet postaci – konieczności, która charakteryzowała pierwsze, znacznie krótsze, adaptacje telewizyjne. Mimo iż, ogólnie rzecz ujmując, serial uważany jest za taki, który zasadniczo respektuje pierwowzór literacki⁵¹⁶, to jednak pojawiają się zauważalne odstępstwa od niego; z kolei dodane sceny pozwalają spojrzeć na powieść Austen przez pryzmat czasów, w których ta adaptacja powstała. Nie licząc typowych już dla telewizji zmian, takich jak eliminacja postaci Mary⁵¹⁷, adaptacja z 1967 roku charakteryzuje się odejściem od zawołowanych w książce bądź niewyrażonych wprost wydarzeń. Do takich modyfikacji należało między innymi bezpośrednie nazwanie rodziny Bingleya nuworyszami, pojawienie się pana Wickhama w Netherfield (i niezwłoczne wyrzucenie go przez Darcy'ego) czy też konfrontacja Bingleya z jego siostrą i przyjacielem, których jawnie oskarża on o ukrywanie przed nim faktu, że Jane przebywa w Londynie⁵¹⁸. Jak komentuje to Wels,

Znamienne jest to, że prawie wszystkie te zmiany skutkują znacznie bardziej uwidocznionymi sprzeczkami i konfliktami, w przeciwieństwie do ostrożniejszego i bardziej kontrolowanego sposobu, w jaki wszelkie tarcia były zazwyczaj przedstawiane w powieści⁵¹⁹.

Wydaje się, że podobnie jak w przypadku obcojęzycznych adaptacji *Dumy i uprzedzenia* z lat 50. i 60., adaptatorzy BBC nie mieli zaufania co do tego, czy zrozumiały w czasach Austen przekazy będą dziś czytelne i zajmujące. I tak zdaniem Welsa

[...] dżentelmeńskie normy zachowań obowiązujące w 1800 roku (przykładem nietaktowne samoprzedstawienie się przez pana Collinsa panu Darcy'emu) są [w naszych oczach – A.F.] czasami zbyt subtelne i odległe; zmiany mogły zostać wprowadzone w celu większego zaangażowania współczesnej publiczności i ożywienia sytuacji poprzez wzmocnienie istniejących konfliktów. Powieść z pewnością nie jest pozbawiona emocjonujących konfrontacji (np. pierwsze oświadczenia Darcy'ego czy wizyta Lady Catherine w Longbourn, które spotykają się z ostrą reakcją ze strony Elizy), ale w sześciu odcinkach serialu potrzebowano więcej okazji do tego, by emocje sięgnęły zenitu⁵²⁰.

⁵¹⁶ Wels, opisując ten serial jako stosunkowo „wierny”, w następujący sposób tłumaczy swoje rozumienie tego wyrażenia: „To, co tutaj jest «wiernością», bywa oczywiście przedmiotem dyskusji; rozumiem przez nią sytuację, w której generalnie zachowuje się kolejność wydarzeń i w której czasami pewne rzeczy się pomija, ale nie dodaje się żadnych nowych scen i wątków lub też wprowadza się ich niewiele; przy czym postacie i ich motywacje nie ulegają znaczącym zmianom”. R. Wels, *Pride and Prejudice in Black and White: First and Last Impressions (1938-1967)*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁵¹⁷ Czasem zamiast Mary z fabuły adaptacji znika postać Kitty – obie siostry są traktowane jako (z grubsza rzecz ujmując) wymienne i równie niepotrzebne z punktu widzenia opowiadanej w *Dumie i uprzedzeniu* historii.

⁵¹⁸ R. Wels, *Pride and Prejudice in Black and White: First and Last Impressions (1938-1967)*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁵¹⁹ Ibidem.

⁵²⁰ Ibidem.

Wels dzieli się informacją, że odbył rozmowę telefoniczną ze scenarzystką serialu i że ta nie zaprzeczyła takiej interpretacji⁵²¹.

Serial z 1967 roku jest też pierwszym serialem, w którym w pełni zadbano o historyczną zgodność warstwy muzycznej. Zarówno motyw przewodni całego filmu telewizyjnego, jak i muzyka towarzysząca scenie wędrowni Lizzy do Netherfield to cytaty z jednego z mniej znanych kompozytorów i pianistów tworzących w czasach Austen, to jest z Johanna Nepomuka Hummela (1778-1837). Wykorzystano tu jego *Konzert für Klavier, Violine und Orchester* op. 17 z ok. 1805 roku⁵²². Takie przywiązanie do muzyki z epoki było prawdziwą rzadkością w historii adaptacji filmowych *Dumy i uprzedzenia*, w których zazwyczaj decydowano się na standardowe i nie kontekstowe rozwiązania muzyczne. Wyjątkiem od tej nieszczęsnej reguły było wykorzystanie utworu *Flow Gently, Sweet Afton* w adaptacji Leonarda z 1940 roku, która poza tą jedną pieśnią nie mogła się poszczycić niczym godnym uwagi⁵²³.

Wels żartobliwie podkreśla, że „[...] adaptacja z 1967 roku różniła się od swoich poprzedniczek, ale największą różnicą jest po prostu fakt, że ona w ogóle jeszcze istnieje”⁵²⁴. Jest to pierwsza anglojęzyczna wersja telewizyjna *Dumy i uprzedzenia*, która w całości przetrwała do naszych czasów (choć od 1967 roku nie była ponownie prezentowana w telewizji ani wydawana na płycie DVD)⁵²⁵. Serial przechowywany jest w Brytyjskim Instytucie Filmowym w Londynie (British Film Institute), a jego – jak się zdaje – niepełna⁵²⁶ i skopiowana w złej jakości wersja została nielegalnie udostępniona na portalu YouTube⁵²⁷. Jest to ostatnia

⁵²¹ Ibidem.

⁵²² Ibidem.

⁵²³ Utwór, o którym mowa, to oparta na wierszu Roberta Burnsa pieśń z 1791 roku (zob. <http://www.robertburns.org/works/340.shtml> [dostęp: 17.10.2024]). Burns był Szkotem i sam utwór kojarzony jest ze szkocką spuścizną narodową, co (oprócz noszonej przez Lizzy szarfy pokrytej tartanem czy kiltem porucznika Fitzwilliama) można potraktować jako kolejne wystąpienie akcentu szkockiego w filmie Leonarda. Podkreślanie wątku walecznego narodu wpisuje się w ogólny propagandowy i probrytyjski wydźwięk filmu. Jak pisze Parrill: „Chociaż ogólnie użycie muzyki w filmie nie jest godne uwagi, pieśń *Sweet Afton* wprowadza efekt komiczny. Po raz pierwszy pojawia się ona jako motyw wiodący w scenie, w której tuż przed przybyciem córek i żony do domu pan Bennet oddaje się lekturze w swoim gabinecie. Sugeruje to, że jego spokój wkrótce zostanie zburzony. *Sweet Afton* można następnie rozpoznać w melodii, którą Mary (Marsha Hunt) ćwiczy, śpiewając i grając na pianinie. Słychać, jak muzykuje w domu ku niezadowoleniu Kitty; wreszcie gra i śpiewa tę pieśń w Netherfield, choć pomija wysoką nutę na końcu frazy; pan Bennet wprawia ją w zakłopotanie, prosząc, aby «[...] dała innym młodym damom szansę na popisanie się». Na koniec filmu Mary ponownie śpiewa i gra *Sweet Afton*, ale tym razem z panem Witheringtonem akompaniującym jej na flecie. W przeciwieństwie do poprzednich sytuacji, kiedy śpiewała źle, tym razem trafia w tę wysoką nutę; i młody mężczyzna, i ona sama wyglądają na zadowolonych. Wyrażną implikacją jest to, że wysiłki Mary, by zdobyć serce mężczyzny, również kończą się sukcesem”. S. Parrill, op. cit., s. 56.

⁵²⁴ R. Wels, *Pride and Prejudice in Black and White: First and Last Impressions (1938-1967)*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁵²⁵ Ibidem.

⁵²⁶ Odcinki zdają się niekompletne, ponieważ według ogólnodostępnych informacji powinny one trwać 30 minut, a te dostępne na portalu YouTube trwają zaledwie 23-24 minuty.

⁵²⁷ Pierwszy z udostępnionych odcinków znajduje się pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=fnqQ4BJ2MwI&t=221s&ab_channel=Dinah [dostęp: 17.10.2024].

adaptacja *Dumy i uprzedzenia*; utrudniony dostęp do niej sprawia, że w świadomości miłośników Austen i adaptacji powstałych na podstawie jej prozy ten serial w zasadzie nie istnieje. Na koniec tych refleksji o zapomnianych adaptacjach *Dumy i uprzedzenia* warto przytoczyć żartobliwą, acz celną wypowiedź Welsa, który najlepiej przebadał i najwnikliwiej opisał filmy z tego okresu:

Czy którakolwiek z utraconych telewizyjnych adaptacji [*Dumy i uprzedzenia* – A.F.] zostanie jeszcze kiedyś obejrzana? Szanse nie są duże. Parafrazując słowa pana Darcy'ego, można by powiedzieć, że raz utracony odcinek najprawdopodobniej utracony zostanie na zawsze⁵²⁸.

⁵²⁸ R. Wels, *Pride and Prejudice in Black and White: First and Last Impressions (1938-1967)*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024]. Słynny cytat z powieści Austen brzmi, jak następuje: „Jeśli tracę dobre o kimś mniemanie, tracę je raz na zawsze”. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 52.

III. *Duma i uprzedzenie*. Z telewizji do kina (1980-2005)

Adaptacje mają nam więcej do powiedzenia
o naszych obecnych czasach niż o samym dziele Austen.
Oglądając je, oglądamy samych siebie.

Linda Troost i Sayre Greenfield

3.1. *Duma i uprzedzenie na drodze do Austenmanii (1980-1995)*

Adaptacje *Dumy i uprzedzenia* z lat 1949-1967 – choć niezwykle ciekawe z badawczego punktu widzenia i mówiące dużo o czasach, w których powstały – tak naprawdę niemal całkowicie popadły zapomnienie: nie stanowią punktu odniesienia ani dla badaczy specjalizujących się w prozie Austen, ani dla miłośników jej twórczości. Jakkolwiek obejrzenie ich jest dzisiaj niemożliwe bądź dostęp do nich okazuje się bardzo utrudniony, sama liczba powstających produkcji eksponuje stopniowo zwiększające się zainteresowanie prozą Austen w kolejnych dekadach oraz wskazuje na potwierdzoną w późniejszym okresie tendencję do większego zainteresowania adaptowaniem jej powieści w telewizji niż w kinie. Ostatnie dwa dziesięciolecia XX wieku to poniekąd wysyp adaptacji powieści angielskiej autorski, nie wyłączając dwóch obszernych i bardzo dobrze znanych i popularnych po dziś dzień adaptacji telewizyjnych *Dumy i uprzedzenia* spod znaku BBC.

Po trzech dekadach, w których pojawiało się po kilka nowych adaptacji *Dumy i uprzedzenia* w każdym dziesięcioleciu, w latach 70. nastąpił niemający precedensu zastój. Przez blisko trzynaście lat nie powstała żadna adaptacja najśłynniejszej powieści angielskiej pisarki, jakkolwiek Devoney Looser (amerykańska literaturoznawczyni specjalizująca się w badaniach nad Jane Austen) wspomina o porzuconym projekcie filmowym w połowie tej dekady¹. Wraz z początkiem lat 80. rozpoczął się nowy okres w adaptowaniu *Dumy i uprzedzenia*, w którym adaptacje zaczęły powstawać znacznie rzadziej, ale za to cechowały się dłuższym czasem trwania, większymi budżetami i szeroko rozumianą wyższą jakością realizacji.

¹ Zob. D. Looser, *After Jane Austen*, „Persuasions” 2017, nr 39, s. 126-46.

3.2. Thatcheryzm, *heritage film* i Anglia, która nigdy nie istniała (lata 80. i 90.)

Kiedy w 1979 roku Margaret Thatcher wygrała wybory parlamentarne i została premierem Wielkiej Brytanii, na pewno nie wszyscy spodziewali się tego, jak duży wpływ zmiana rządu będzie miała na coś tak wydawałoby się dalekiego od polityki jak film kostiumowy. Rządy Thatcher (1979-1990), nazywane *post factum* epoką thatcheryzmu, korzystały jednak z opiniotwórczej – by nie powiedzieć: propagandowej – mocy telewizji i kina w kreowaniu bardzo konkretnego, opartego na tradycji obrazu brytyjskości.

W roku 1980 i 1983 rząd Thatcher podpisał ustawy o dziedzictwie narodowym (*National Heritage Act of 1980* oraz *National Heritage Act of 1983*), które to rozporządzenia prawne – jak opisuje je Patrycja Włodek – skupiały się między innymi na

[...] szczególnej konieczności chronienia za państwowe pieniądze dziedzictwa materialnego, w tym krajobrazów (słynne angielskie trawniki) i posiadłości, nawet tych znajdujących się w prywatnych rękach. W kulturze miało się to przejawiać podkreślaniami narodowej dumy i zdarzeń historycznych, zwłaszcza pokazujących świetność Imperium Brytyjskiego, w którym słońce nigdy nie zachodziło, a więc w epoce wiktoriańskiej (1837-1901), edwardiańskiej (1901-1910) i okresie poprzedzającym II wojnę światową².

Chronienie spuścizny narodowej, o której mowa, wiązało się nie tylko z fizycznym zabezpieczaniem tego dziedzictwa, ale również z możliwością korzystania z niego przez brytyjskie społeczeństwo³. Wspierano muzealnictwo, otwieranie budynków historycznych (w tym prywatnych posiadłości) dla turystów, promowano piękne angielskie krajobrazy i zwiedzanie parków narodowych. Jak pisze Andrew Higson, „przemysł *heritage* rozwinął się zatem jako istotna część współczesnej turystyki i powiązanych niestabilności branż usługowych, takich jak przemysł rozrywkowy, który oczywiście obejmuje kino”⁴.

Wielka Brytania czasów Thatcher to okres niepokoju obywatelskich, podziałów społecznych oraz recesji, która – jak twierdzi nieprzejednanym tonem Higson –

[...] przyspieszyła proces upadku Wielkiej Brytanii jako światowej potęgi gospodarczej, ale także spowodowało rozwój przedsiębiorstw wielonarodowych [...]. Procesy te nieuchronnie zakłóciły tradycyjne wyobrażenia o tożsamości narodowej, które zostały dodatkowo zakłócone przez rozpoznanie, że społeczeństwo brytyjskie staje się coraz bardziej wielorasowe i wielokulturowe⁵.

² P. Włodek, *Domniemany konserwatyizm heritage film*, „Ekrany” 2012, nr 1-2, s. 57.

³ „Ustawy [o dziedzictwie narodowym – A.F.] zmieniły koncepcje publicznego dostępu i użytkowania w kategoriach komodyfikacji, wystawiennictwa i eksponowania, zachęcając do otwartego marketingu [bazującego na konkretnej wizji – A.F.] przeszłości w ramach całkowicie zorientowanego na rynek przemysłu *heritage*”. A. Higson, *Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film*, [w:] *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*, red. L. Friedman, London 1993, s. 112.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 109.

Nastąpił okres, jak określił to Thomas Elsaesser, „polaryzacji wzdłuż linii podziału klasowego, rasowego, regionalnego, narodowościowego i językowego”⁶. Higson właśnie w tym niezwykle trudnym okresie społeczno-gospodarczym dopatruje się początków poszukiwań spójnej tożsamości narodowej, promowanej również przez przemysł filmowy. W kinie brytyjskim zauważyć można dwa trendy w ukazywaniu takiej tożsamości – reprezentowane przez skrajnie różne nurty i gatunki filmowe.

Z jednej strony pojawiła się tendencja do powstawania filmów cechujących się dużym realizmem społecznym; ich akcja rozgrywa się we współczesności i ukazuje czarno na białym trudy funkcjonowania w społeczeństwie wielokulturowym i pełnym uprzedzeń, rozwarstwionym klasowo i niestabilnym ekonomicznie – społeczeństwie, którego rząd „[...] zastosował środki polityczne i gospodarcze, często gwałtownie kontestowane, sprzyjające wysokiemu bezrobociu, znacznym nierównościom dochodów i standardów życia oraz ogólnemu złemu samopoczuciu społecznemu wśród wykluczonych [...]”⁷. Takie filmy często opowiadały o bohaterach należących do klasy robotniczej lub mniejszości narodowych, pośród których poczucie tożsamości narodowej było, jak nazwał to Higson, „zmieniające się, płynne i niejednorodne”⁸. Do tego typu dzieł filmowych autor zaliczył między innymi *Moją piękną pralnię* (*My Beautiful Laundrette*, 1985, reż. Stephen Frears), *List do Breżniewa* (*Letter to Brezhnev*, 1985, reż. Chris Bernard) czy *The Passion of Remembrance* (1986, reż. Maureen Blackwood i Isaac Julien).

Drugim, skrajnie odmiennym zjawiskiem w kinie brytyjskim, było pojawienie się nurtu *heritage films* („kino dziedzictwa”), niezwykle istotnego dla historii adaptacji prozy Austen. Nurt ten odwoływał się do zupełnie innego obrazu angielskości, dalekiego od współczesnego widzimisię świata codziennego za rządów Thatcher. Jak opisuje go Higson,

[...] odwracając się plecami od uprzemysłowionej, chaotycznej teraźniejszości, [*heritage film* – A.F.] nostalgicznie rekonstruuje imperialistyczną Wielką Brytanię klasy wyższej (lub jej drugą stronę, malowniczą biedę [dickensowskiej – A.F.] *Małej Dorrit*). Filmy oferują zatem pozornie bardziej ustatkowane i wizualnie okazałe przejawy zasadniczo pasterskiej tożsamości narodowej i autentycznej kultury: „angielskość” jako odwieczne i naturalne dziedzictwo, *Wielka* Brytania, *Zjednoczone* Królestwo⁹.

Tożsamość narodowa promowana przez *heritage film* miała więc za punkt odniesienia przeszłość: wyidealizowaną i ukazywaną z nieskrywaną, zgoła utopijną nostalgią¹⁰.

⁶ T. Elsaesser, *Images for Sale. The „New” British Cinema*, [w:] T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam 2005, s. 256.

⁷ A. Higson, op. cit., s. 110.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ E. Voigts-Virchow, *Heritage and literature on screen: Heimat and heritage*, [w:] *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, red. D. Cartmell, I. Whelehan, Cambridge 2007, s. 124.

Termin *heritage film* wprowadził po raz pierwszy do dyskursu filmoznawczego Charles Barr, odwołując się – początkowo – do filmów z lat 40. w stylu *Henryka V* (reż. Lawrence Olivier)¹¹. Miał on opisywać

[...] powiązanie luźnego zbioru filmów poprzez ich wspólne odwoływanie się do brytyjskiej historii, literatury i/lub „akceptowanej” tradycji kulturowej; sugerowanie, że – pomimo różnorodności zbioru filmów – ma on pewne cechy gatunku [...]; prestiż przypisywany tym filmom jako produktom wysokiej jakości, o czym świadczą pewne cechy ich kampanii marketingowych oraz ich częste pojawianie się na listach nominacji do Oscarów, BAFTA i innych nagród przemysłu filmowego; i wreszcie: ich atrakcyjność jako towarów eksportowych, zwłaszcza do Ameryki [...]¹².

Istnieje szereg zbliżonych znaczeniowo terminów, które współbrzmia z pojęciem *heritage film*, takich jak dramat kostiumowy, film historyczny i biograficzny czy też filmowa adaptacja literatury, a w dyskursie anglojęzycznym terminów tych występuje nawet dużo więcej¹³. Trudność w dopasowaniu pojedynczego pojęcia do określenia *heritage* wiąże się z tym, że nie wystarczy, by film mówił o czasach historycznych, by należał do tego nurtu. *Heritage* wiąże się bowiem nie tyle z pojęciem historii czy historyczności, ile z pojęciem przeszłości jako wspomnienia, wyobrażenia bądź współdzielonej pamięci kulturowej narodu. „Kino dziedzictwa” nie opowiada zatem o historii po prostu, ale o takiej przeszłości, jaką widzowie chcą sobie wyobrażać, a twórcy filmowi nie widzą przeszkód, by taką właśnie ją pokazywać. Eckart Voigt-Virchow pisał: „*Heritage* jest bardzo restrykcyjnym pojęciem pamięci kulturowej; jest diachroniczne, jest zachowaniem pożądaną przeszłości”¹⁴. I dodawał: *heritage* „[...] emocjonalizuje przestrzeń i czas poprzez konstruowanie pamięci kulturowej”¹⁵. „Można by posunąć się aż tak daleko, by stwierdzić, że *heritage film* opowiada nawet nie tyle o Anglii, która już nie istnieje, ile o Anglii, która nigdy nie istniała.

Pisząc o *heritage film* łatwo o dylemat terminologiczny: czy używać określenia gatunek, nurt czy może jeszcze innego słowa? W dyskursie filmoznawczym trwają debaty nad odpowiednim nazwaniem tego zjawiska i mimo iż dominuje tendencja do stosowania – mimo wszystko – określenia gatunek (bądź też nurt), pojawiają się głosy, aby używać określeń jeszcze

¹¹ Ch. Barr, *Introduction: Amnesia and Schizophrenia*, [w:] *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, red. Ch. Barr, London 1986, s. 12.

¹² S. Hall, *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate*, [w:] *The British Cinema Book*, red. Robert Murphy, London–New York 2009, b.s. [e-book].

¹³ Do terminów takich należą: *biopic* (pol. film biograficzny), *costume drama/costume film* (pol. dramat kostiumowy/film kostiumowy), *period drama/period film* (pol. [dosł.] dramat/film „z epoki”), *retrovision* (pol. retrowizja), *historical romance* (pol. romans historyczny), *historical epic* (pol. epos historyczny) czy *literary adaptation* (pol. adaptacja literatury), ale też bardziej żartobliwe: *white flannel films* (pol. filmy z białymi flanelowymi garniturami), *frock films* (pol. filmy z surdutami), *Brit-Lit movies* (filmy brytyjsko-literackie).

¹⁴ E. Voigts-Virchow, op. cit., s. 124.

¹⁵ Ibidem, s. 128.

szerzej rozumianych – jak np. „cykl filmowy”¹⁶, „standard operacyjny”¹⁷, ewentualnie styl filmowania. Niektórzy, w tym polscy filmoznawcy¹⁸, decydują się na uproszczenie tego dylematu i piszą po prostu o „filmach *heritage*” albo o kinie „spod jego znaku”, unikając pojęć bardziej zniuansowanych. Pisząca te słowa, zgadzając się z tendencjami widocznymi u najbardziej cenionych specjalistów tego wyjątkowego zjawiska filmowego (takich jak Higson¹⁹, Monk²⁰ czy Vidal²¹), stosować będzie naprzemiennie termin nurt oraz gatunek, w zależności od kontekstu, w jakim *heritage* występuje. Vidal, optując za używaniem zamiennie słów nurt i gatunek, nie ukrywa, że nie można mówić o gatunku w standardowym tego słowa znaczeniu:

W przeciwieństwie do westernu, komedii romantycznej czy horroru, *heritage film* nie jest gatunkiem w fachowym znaczeniu tego terminu. Koncepcja ta ma raczej swoje korzenie w brytyjskich studiach filmowych, w których została powiązana z silnym nurtem nostalgii za przeszłością przekazywaną przez dramaty historyczne, romantyczne filmy kostiumowe i adaptacje literackie. Filmy te często afiszują się swoimi powiązaniem z klasycznymi dziełami należącymi do kanonu literackiego, wystawnością walorów produkcyjnych i gwiazdorskimi kreacjami aktorskimi. Regularnie stają w walce o wyróżnienia na festiwalach i ceremoniach wręczenia nagród. Wyświetlane są zarówno w kinach niszowych, jak i multiplexach [...] lub w głównym nurcie międzynarodowego obiegu filmów artystycznych. *Heritage film* jest, krótko mówiąc, wyróżniającym się nurtem we współczesnym kinie, choć ma złą reputację²².

Zważywszy na to, jak ciężko jest wyznaczyć stałe ramy „gatunkowe” dla *heritage film*, w dyskursie poświęconym tym filmom mówi się o podgatunkach, podkategoriach bądź cyklach, które najczęściej pojawiają się w obrębie tej twórczości. Hall wymienia pięć takich podstawowych typów filmów, które często powstają w duchu *heritage*:

1. Adaptacje dzieł klasyki literatury: głównie Austen, Dickens, Eliot, Forester, James, Waugh; marginalnie siostrzy Brontë, Hardy’ego, Lawrence’a, Orwella [...].
2. Dramaty kostiumowe zaadaptowane w oparciu o współczesne dzieła literackie i [...] teatralne, ewentualnie [scenariusze oryginalne – A.F.] napisane bezpośrednio z myślą o ekranizacji, których akcja rozgrywa się głównie w późnej epoce wiktoriańskiej, edwardiańskiej i okresie międzywojennym, najlepiej w świecie arystokracji lub wyższej klasy średniej [...].
3. „*Raj revival*”²³: filmy, których akcja toczy się w kolonialnych Indiach, głównie w czasie schyłku Indii Brytyjskich [...].

¹⁶ Określenia tego używa m.in. Andrew Higson (A. Higson, op. cit., s. 109).

¹⁷ M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, s. 155.

¹⁸ Zob. E. Mazierska, *In the Land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish heritage cinema*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2001, t. 21, nr 2, s. 167; P. Włodek, op. cit., s. 56.

¹⁹ Zob. A. Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*, Oxford 2003.

²⁰ Zob. C. Monk, *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*, Edinburgh 2011; C. Monk, *The British Heritage Film Debate Revisited*, [w:] *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*, red. Claire Monk, Amy Sargeant, London–New York 2002.

²¹ Zob. B. Vidal, *Heritage Film. Nation, Genre and Representation*, New York–Chichester 2012.

²² Ibidem, s. 1.

²³ Wprowadzenie określenia „*Raj revival*” przypisuje się Salmanowi Rushdie, który użył go w eseju z 1984 roku. (S. Rushdie, *Outside the Whale*, [w:] S. Rushdie *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, London 1991, s. 87-101). Pisarz, sam będący Brytyjczykiem pochodzenia indyjskiego, zauważa w szeregu angielskich filmów i seriali z lat 80. (należących do gatunku *heritage*) tendencje rewizjonistyczne w ukazywaniu brytyjskiego panowania w Indiach. Postrzega je jako dążenie do „odnowienia nadszarpniętego wizerunku Imperium” (ibidem, s. 91). Ana Cristina Mendes, badaczka zajmująca się tym zjawiskiem w kinie brytyjskim, zgadza się z Rushdiem, lecz jedynie po części; jej zdaniem „pisarz bezsprzecznie ma rację, kreśląc związek między nostalgią za Rajem a ideologicznymi założeniami Wielkiej Brytanii Thatcher; jednak ta korelacja może dotyczyć nie tylko determinacji,

4. Dramaty historyczne: rekonstrukcje i reprezentacje prawdziwych wydarzeń i postaci z udokumentowanej historii, a nie czystej fikcji. Do nich należą udratyzowane portrety królów, królowych i innych postaci oficjalnie uznawanych za ważne historycznie [...].
5. Adaptacje szekspirowskie, aczkolwiek głównie te osadzone „w epoce” (niekoniecznie elżbietańskiej) [...] ²⁴.

Ten szeroki, acz jasno sprecyzowany, wachlarz tematów, które uznane zostały za centralne dla *heritage film* pozwala z większą łatwością ocenić przynależność danego filmu do omawianego nurtu. Należy pamiętać jednak, że samo poruszenie jednego z tych problemów nie jest wystarczającym dookreśleniem przynależności gatunkowej, równie (jeżeli nie bardziej) istotne jest to, czy wizja przeszłości ukazywana jest w odpowiednim świetle (nostalgicznym, konserwatywnym, idealizującym).

Mimo wielu kontrowersji związanych z wyznaczeniem granic gatunkowych *heritage film* czy też stosowanego w odniesieniu do *heritage film* nazewnictwa, badacze zdają się być wyjątkowo jednomyślni w określeniu cech gatunkowych łączących takie filmy. Vidal – w monografii poświęconej *heritage film* wydanej w 2012 roku i podsumowującej dotychczasowy stan badań – wymienia najważniejsze jego wyznaczniki:

Heritage film charakteryzuje się scenerią z epoki (zazwyczaj edwardiańska Anglia lub brytyjski Raj), powtarzającymi się lokalizacjami (angielska wieś, Oxbridge²⁵, kolonialne Indie, Włochy), powolną narracją, która podkreśla charakter i autentyczność szczegółów przejętych z epoki, a także bogatą, choć statyczną scenografią przedstawiającą wyszukane kostiumy z epoki, artefakty, nieruchomości i miejsca dziedzictwa kulturowego. Filmy *heritage* zazwyczaj koncentrują się na motywach wizualnych [wiążących się z wyobrażeniami na temat – A.F.] wyższej klasy średniej i przywilejach arystokracji. Dla [Andrew – A.F.] Higsona taka ikonografia tworzy wysoce selektywną, przywiązaną do wartości pasterskich i imperialnych wizję angielskości, w której przeszłość jako spektakl staje się główną atrakcją²⁶.

Filmy z tego gatunku charakteryzują się również powtarzającym się gronem występujących w nich aktorów²⁷. Ta rzucająca się w oczy prawidłowość tworzy wrażenie swoistej intertekstualnej gry pomiędzy poszczególnymi filmami *heritage*. Jak zauważa Higson:

by tchnąć życie w dawne dokonania [Brytanii – A.F.], ale także pozornie chorobliwą fascynację jego [Imperium – A.F.] obecnym upadkiem [...]. Jeśli *Raj revival* promowało nostalgię za utraconym prestiżem Imperium, robiło to, podobnie jak filmy *heritage*, w ambiwalentny sposób” (A.C. Mendes, *The Empire on Film: Recasting India from the Raj revival to Lagaan*, [w:] *A Tangled Web: Ideas, Images, Symbols*, red. J.C. Viana Ferreira, T. de Ataíde Malafaia, Lisboa 2007, s. 63-80). Zob. E. Oliete-Aldea, *Hybrid Heritage on Screen. The „Raj Revival” in the Thatcher Era*, London 2015.

²⁴ S. Hall, op. cit., b.s. [e-book].

²⁵ Termin „Oxbridge” po raz pierwszy pojawił się w powieści „Dzieje Pendennis” autorstwa Williama Makepeace’a Thackeraya, opublikowanej w 1849 roku, gdzie został użyty jako nazwa fikcyjnej miejscowości akademickiej. Zob. W.M. Thackeray, *Dzieje Pedenisa, czyli o jego sukcesach, kłóskach, przyjacielach i największym wrogu*, przeł. K. Piotrowski, Warszawa 1982, t. 1, s. 158-166.

²⁶ B. Vidal, op. cit., s. 8.

²⁷ Higson dzieli to grono aktorskie na trzy podgrupy: „po pierwsze, mamy uznanych aktorów, którzy specjalizują się w rolach charakterystycznych i którzy ucieleśniają wszystkie cechy i tradycje brytyjskiego teatru. Dość wymienić kilka nazwisk: Denholm Elliot, Judi Dench, Maggie Smith, Simon Callow, Nigel Hawthorne, Vanessa Redgrave, John Gielgud i James Fox [...]. Czasami postacie te stają się głównymi bohaterami, gwiazdami – stąd rola Judi Dench jako królowej Wiktorii w *Jej wysokości pani Brown* [1997, reż. J. Madden – A.F.], kilka ról Emmy Thompson i Anthony’ego Hopkinsa oraz szekspirowskie role Kennetha Branagha. Po drugie, są wśród nich różni, zazwyczaj młodszy aktorzy, którzy wydają się praktycznie stworzeni do [odgrywania – A.F.] ról w filmach *heritage*.”

[...] wyraźnym przykładem intertekstualności *heritage films* jest ich obsada. W najbardziej ekstremalnym przypadku ci sami aktorzy kreują podobne postaci [...] [przynależące do zawsze tej samej klasy społecznej – A.F.] w kilku różnych filmach, wnosząc do każdego nowego projektu silne wrażenie obecności wszystkich innych filmów *heritage*, dramatów kostiumowych i adaptacji literackich²⁸.

Ciekawym *exemplum* takiej międzyfilmowej gry skojarzeń było obsadzenie Heleny Bonham Carter jako Kate w *Miłości i śmierci w Wenecji* (1997). Aktorka ta zasłynęła w filmach *heritage* rolami niewinnych, wrażliwych dziewcząt, dopiero wkraczających w dorosłość i kształtujących swoją tożsamość (np. *Pokój z widokiem* z 1985 r.). W roli Kate ucieleśniła prawdziwą *femme fatale*: kobietę przebiegłą i podstępną, starającą się wykorzystać „przyjaźń” ze śmiertelnie chorą dziewczyną, aby zdobyć po jej śmierci okazały majątek. Kate jednocześnie prowadzi pozamałżeńskie życie seksualne i manipuluje swoim kochankiem, by wykorzystać go do swoich celów. Fakt, że rolę tę zagrała właśnie kojarząca się z niewinnością i dobrocią serca Bonham Carter, dodał szczególnej pikanterii tej postaci i siłą rzeczy narzucił odbiorcom tryb porównawczy.

Fenomen powtarzających się nazwisk w obsadach filmów doczekał się humorystycznych reakcji ze strony prasy. Wart uwagi jest chociażby „przepis na film kostiumowy” zaproponowany przez magazyn „Guardian” w 1997 roku, który za jeden z niezbędnych składników filmów tego gatunku uznał obecność na ekranie Heleny Bonham Carter bądź też jej „ekwiwalentu” (zob. ilustr. 34). Wypada dodać, że nie tylko wciąż powracające twarze w obsadach filmów *heritage*, ale również charakterystyczny i powtarzalny styl gry aktorskiej stanowi rozpoznawalny element warstwy wizualnej tego gatunku. Mowa o grze opierającej się na „niedopowiedzeniach i powściągliwości, w których najdrobniejsze gesty mogą mówić wiele”²⁹, oraz na starannej dykcji, urzekającej pięknem języka mówionego. Jest to też gra, która może budzić wrażenie pewnej (stereotypowo angielskiej) sztywności. Jak nadmienia Higson, aktorzy w filmach *heritage* prezentują bardzo „konwencjonalną wizję angielskości”³⁰, która służy zachowywaniu rezerwy, tłumieniu emocji, ale zarazem „powierzchniowej pewności siebie i charyzmic”³¹; angielskość w filmach *heritage* daje

Helena Bonham Carter jest tutaj doskonałym przykładem, stając się niemal synonimem edwardiańskiej Anglii, zwłaszcza dzięki rolom w *Pokoju z widokiem*, w *Tam, gdzie nie chadzają anioły*, w *Powrocie do Howards End* oraz w *Miłości i śmierci w Wenecji*, nie wspominając o innych rolach z epoki [...]. Inni aktorzy, których można umieścić w tej samej kategorii, to Rupert Graves, Hugh Grant, James Wilby i Jeremy Northman, [...] Kristin Scott Thomas i Kate Winslet [...]. Po trzecie, mamy aktorów (niektórych brytyjskich i obcego pochodzenia), którzy – nie będąc aktorami specjalizującymi się w filmach kostiumowych – poszerzyli swój repertuar o kilka takich ról: m.in. Daniel Day-Lewis, Tilda Swinton, Gwyneth Paltrow, Johnny Lee Miller, Joseph Finnes, Christopher Eccleston, Ralph Finnes i Cate Blanchett”. A. Higson, *English Heritage...*, op. cit., s. 29-32.

²⁸ Ibidem.

²⁹ A. Higson, *English Heritage...*, op. cit., s. 32.

³⁰ Ibidem.

³¹ Ibidem.

odczucie performansu, maskarady czy też wchodzenia w rolę (narzuconą przez społeczeństwo)³². Można by więc pokusić się o stwierdzenie, że aktorzy odgrywają role wyraźnie sprofilowanych ludzi, a ludzie ci występują z kolei w mocno skonwencjonalizowanych rolach społecznych związanych z ich przynależnością klasową.

Modern recipes: No 21

Costume drama

1 classic text
1 large tub whimsy
3lb mixed anachronisms
1 gross britches
2 gross frocks
7 tins potted ham
1 garden
1 Helena Bonham Carter
(or own-brand equivalent)



TAKE the classic text and age by the time-honoured process of using it to bore generations of schoolchildren. When thoroughly steeped in apathy, adapt it with a filleting knife and a lump hammer, taking care to discard all nuance, literary elegance and distinctive dialogue.

When only Mills & Boon plot is left, lard thoroughly with whimsy until gullet rises. Pepper with anachronisms, which should include at least 30 per cent psychobabble.

Carefully landscape

the garden and fill with pathways. Fill the britches and frocks with ham and perambulate through the garden, turning every few minutes and basting with intrigue (ask your retailer for extra-insipid strength). For a slightly novel flavour, place the garden in South America or Africa, but don't stint on the britches and frocks.

Bake at gas mark 1/2 until tepid. Garnish with Helena Bonham Carter. Serve to eager audience of former bored schoolchildren. Export leftovers to America.

As a complement to the meal, reissue classic text in shiny new cover featuring garden, pathways, britches, frocks, ham and Helena Bonham Carter. Decorate with sticker reading: "As seen on BBC1/ITV/Sky Movies/The Nude Windsurfing Channel" (delete as appropriate).

David Bennun

ILLUSTRATIONS BY JACOB FORD

Ilustr. 324 Przepis na dramat kostiumowy z magazynu „Guardian”³³.

Wymienione składniki to: „1 tekst należący do klasyki literatury, 1 opakowanie fanaberii, 3 funty mieszanych anachronizmów, 1 gros bryczesów, 2 grosy sukienek, 7 puszek szynki konserwowej, 1 ogród, 1 Helena Bonham Carter (albo odpowiednik własnej marki)”. Reszta przepisu jest równie humorystyczna³⁴.

³² Ibidem.

³³ Zdjęcie za: A. Higson, *English Heritage...*, op. cit., s. 33.

³⁴ Całość przepisu jest tak zabawna, że zasługuje na pełne tłumaczenie. W komentarzu poniżej listy składników David Bennun napisał: „Weź klasyczny tekst i nadaj mu patynę za pomocą odwiecznego procesu zanudzenia kolejnych pokoleń uczniów. Po całkowitym przesiąknięciu apatią, zaadaptuj go za pomocą noża do filetowania i tłuczka, uważając, aby pozbyć się wszelkich niuansów, literackiej elegancji i charakterystycznych dialogów. Kiedy pozostaje tylko fabuła rodem z powieści Mills & Boon [wydawnictwa Harlequin – A.F.], obficie wysmaruj ją fanaberią, aż podniesie się przelyk. Całość przypraw anachronizmami, które powinny zawierać co najmniej 30 procent psychobelkotu.

Starannie ukształtuj ogród i wypełnij go ścieżkami. Napełnij bryczesy i sukienki szynką i pozwól im przechadzać się po ogrodzie, obracając je co kilka minut i faszserując je intrygą (poproś sprzedawcę o tę wyjątkowo cikliwą). Aby uzyskać nieco nowatorski posmak, umieść ogród w Ameryce Południowej lub Afryce, ale nigdy nie ograniczaj liczby bryczesów i sukienek.

Piecz na połowie mocy kuchenki gazowej, aż będą ciepławe. Udekorować Heleną Bonham Carter. Podawać chętniej publiczności złożonej ze znudzonych uczniów. Resztki wyeksportować do Ameryki.

Jako uzupełnienie posiłku, wznów klasyczny tekst wydaniem w nowej błyszczącej okładce przedstawiającej ogród, ścieżki, bryczesy, sukienki, szynkę i Helenę Bonham Carter. Udekoruj naklejką z napisem: «Jak można było zobaczyć na BBC1/ITV/Sky Movies/The Nude Windsurfing Channel» (niepotrzebne skreślić)”. Ibidem.

Chociaż można mówić o filmach przypominających swoją formą i tematyką *heritage film* już w latach 30. i 40. (jak proponuje Barr³⁵) albo w latach 60. i 70. (jak wymienia Hall³⁶), termin ten określa zwyczajowo dzieła filmowe z lat 80. i 90. XX wieku. Ten okres świetności *heritage film* podzielać można na dwie fazy, charakteryzujące się nieco innym podejściem do ukazywania przeszłości. Lata 80. oraz wczesne lata 90. uznać można za cykl klasycznych filmów tego typu, takich jak filmy duetu Merchant-Ivory (*Pokój z widokiem* z 1985 roku, *Maurycy* z 1987 roku, *Powrót do Howards End* z 1992 roku i *Okruchy dnia* z 1993 roku), ewentualnie Davida Leana³⁷ (*Podróż do Indii* z 1984 roku)³⁸. Filmy z tego okresu charakteryzowały się specyficznym zestawem formalnych, społecznych i ideologicznych cech, które wyróżniały je na tle innych, szeroko rozumianych filmów historycznych i kostiumowych. Voigt-Virchow wymienia siedem takich podstawowych wyznaczników:

[1] Małe lub średnie budżety, z wyraźną współzależnością względem klasycznych seriali telewizyjnych i innych formatów poświęconych dziedzictwu i historii w telewizji (etos Reitha³⁹ [...]).

[2] Adresowany do stosunkowo dojrzałej, kobiecej lub homoseksualnej widowni z klasy średniej, której podobają się filmy emanujące ciepłem i emocjonalnością.

[3] Odwoływanie się do tradycyjnej estetyki (*decorum*, umiar, harmonia) zamiast eksperymentów modernizmu, stylistycznego nadmiaru, prymitywnej komedii czy akcji i horroru w filmach skierowanych do nastolatków płci męskiej.

³⁵ Ch. Barr, op. cit., 12.

³⁶ Hall wymienia takie filmy, jak: *Proces Oscara Wilde'a* (1960, reż. K. Hughes), *W kleszczach lęku* (1961, reż. J. Clayton), *Lawrence z Arabii* (1962, reż. D. Lean), *Tom Jones* (1963, reż. T. Richardson), *Zulu* (1964, reż. C. Endfield), *Becket* (1964, reż. P. Glenville), *Othello* (1965, reż. S. Burge), *Oto jest głowa zdrajcy* (1966, reż. F. Zinnemann), *Z dala od zgiełku* (1967, reż. J. Schlesinger), *Lew w zimie* (1968, reż. A. Harvey), *Zakochane kobiety* (1969, reż. K. Russell), *Anna tysiąca dni* (1969, reż. Ch. Jarrott), *Hamlet* (1969, reż. T. Richardson), *Juliusz Cezar* (1970, reż. S. Burge), *Maria, królowa Szkotów* (1971, reż. Ch. Jarrott), *Posłaniec* (1971, reż. J. Losey), *Makbet* (1971, reż. R. Polański), *Młody Winston* (1972, reż. R. Attenborough).
S. Hall, op. cit., b.s. [e-book].

³⁷ Jeden z poprzednich filmów Leana z lat 60., *Lawrence z Arabii* (1962), często przedstawiany jest jako prekursor *heritage film*. Film ten m.in. wypromował szereg aktorów, którzy później zasłynęli rolami w innych filmach kostiumowych i *heritage film* (np. Peter O'Toole czy Omar Sharf), nie mówiąc już o reżyserze (David Lean) i scenarzyście (Robert Bolt).

³⁸ Inne klasyczne przykłady filmów *heritage* z tego okresu to *Inny kraj* (1984, reż. M. Kanievska), *Garść prochu* (1987, reż. C. Sturridge), *Mała Dorrit* (1987, reż. C. Edzard), *The Fool* (1990, reż. C. Edzard) oraz *Tam, gdzie nie chadzają anioły* (1991, reż. C. Sturridge).

³⁹ Określenie „etos Reitha” odnosi się do ważnej dla historii brytyjskiego radia i telewizji postaci Johna Reitha. Reith był dyrektorem wykonawczym, który ustanowił tradycję niezależnej publicznej telewizji i radiofonii w trym kraju. W roku 1922, wraz z powstaniem BBC, stał się jego pierwszym. Reith wykreował tzw. „Reithiańska trójcę”: informację, edukację i rozrywkę jako wyznaczniki wartościowego, doskonalącego swoich odbiorców wykorzystania publicznych kanałów nadawczych. Jednym z narzędzi do wypełnienia misji „trójcy” miały być seriale oparte na klasyce literatury (na początku radiowe, później telewizyjne). Jak piszą Robert Giddings i Keith Selby: „Klasyczny serial, jaki znamy dzisiaj, jest częścią dziedzictwa reithiańskiego, tego niezwykłego dążenia do wykorzystania przekazu radiowego nie tylko dla naszej rozrywki, ale także dla naszego rozwoju. Reith pragnął wykorzystać sieć bezprzewodową do «rozproszenia chmur ignorancji». [...] chciał, aby BBC odgrywało rolę dobrego rodzica dla narodu, aby wychować nas na dobrych obywateli. Częścią tego dobrego wychowania miała być solidna wiedza o naszej kulturze, zarówno przeszłej, jak i obecnej. W związku z tym sztuki o charakterze performatywnym [...] zawsze odgrywały ważną rolę w ramówce BBC” (R. Giddings, K. Selby, *The Classic Serial on Television and Radio*, New York 2001, s. 1-2). Badacze dodają również, nieco metaforycznie: „Sztuka brytyjskiej radiofonii, zgodnie z koncepcją Johna Reitha, polegała na tym, by zadowolić widzów, ale jednocześnie zaprowadzić ich nieco dalej, niż sami mogli pierwotnie chcieć się wybrać” (ibidem, s. 3).

[4] Wykorzystanie domniemanych wartości kanonu literackiego, wartości autorskich i wysokiej jakości aktorstwa (brytyjskiego, teatralnego).

[5] Prezentacja krajobrazów (często wiejskiego południa) i rekwizytów związanych z kostiumami [*costume props*] [...].

[6] Przestrzeganie konwencjonalnych formuł gatunkowych (*mimesis*, tradycja, klasyka), środków stylistycznych, takich jak długie ujęcia i głębia ostrości.

[7] Skupienie się na domowych sprawach – zdarzenia historyczne są nieobecne, ignorowane lub przenoszone do sfery osobistej i prywatnej⁴⁰.

Z kolei druga faza świetności *heritage film*, przypadająca na lata 90., stanowiła bardziej dojrzałą formę nurtu. Istotna jest okoliczność, że był to okres, który wzbudził wieloletnią debatę wśród badaczy. Niektórzy dopatrywali się w latach 90. jedynie kontynuacji tendencji *heritage* zauważonych w poprzedniej dekadzie (np. Higson), podczas gdy inni zauważyli wytworzenie się pewnej samoświadomości gatunkowej i *de facto* sprzeciwu wobec jej bardziej konserwatywnych elementów (np. Claire Monk, Stella Bruzzi i Pamela Church Gibson, Pam Cook). Niemniej filmy i seriale *heritage* z połowy lat 90. zachowały podstawowe wyznaczniki swojego gatunku, takie jak czas i miejsce akcji, typowe środki języka filmowego czy też charakterystyczną dla warstwy wizualnej wystawność. Jak obrazowo podsumowała to Włodek:

[...] pieczołowicie przygotowanych i detalicznie ukazanych kostiumów, drobiazgowo dobranych akcesoriów i rekwizytów, dostojeństwo wiejskich posiadłości i imponująca wspaniałość pałaców, nadzwyczajna uroda angielskich trawników, staranność języka i najpiękniejszych fraz literatury wygłaszanych w *royal English*, przez najznakomitszych brytyjskich aktorów [...]⁴¹.

Zaobserwować można było w tym okresie również potrzebę polemiki ze zbyt idealizującymi przeszłość i ukazującymi ją głównie z jednej perspektywy (to jest angielskich wyższych klas) filmami lat 80. W latach 90. i w pierwszych latach XXI wieku „kino dziedzictwa” skierowało swoją uwagę, abstrahując od wielu nowych kwestii, na portretowanie niższych klas i innych grup społecznych. Na plan pierwszy w wielu filmach i serialach wysuwała się na przykład służba pracująca w wielkich posiadłościach, zastępując swoich pracodawców (np. *Okruchy dnia* z 1993 roku lub *Gosford Park* z 2001 roku), swoją obecność (zamiast wielkomiejskiej śmietanki towarzyskiej) zaznaczali zubożali mieszkańcy miast i wsi (np. *Więzy miłości* z 1996 roku lub *Tess* z 1998 roku), ludzie prześladowani za swoją orientację seksualną (np. *Wilde* z 1997 roku) czy też kobiety, nieposiadające zbyt wielu praw i będące skazane na dobrą wolę ich męskich krewnych (np. *Rozważna i romantyczna* z 1995 roku).

Również w adaptowaniu klasyki literatury uwidoczniło się bardziej krytyczne spojrzenia na przeszłość, niż było to w poprzedniej dekadzie. Gdy w 1999 r. Patricia Rozema napisała scenariusz i wyreżyserowała nową adaptację *Mansfield Park*⁴², podjęła próbę

⁴⁰ E. Voigts-Virchow, op. cit., s. 128-129.

⁴¹ P. Włodek, op. cit., s. 57.

⁴² Więcej na temat tego filmu zob. L. Troost, S. Greenfield, *The Mouse that Roared. Patricia Rozema's „Mansfield Park”*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. L. Troost, S. Greenfield, Lexington (Kentucky) 2001, s. 188-204.

postkolonialnego rozliczenia się z tym, co zdawało się być przemilczane w powieści Austen⁴³. Tytułowa posiadłość – dom rodziny Bertramów – była bowiem utrzymywana za pieniądze, które dostarczała im plantacja w Indiach Zachodnich. W filmie *Rozemy* problem ten zostaje wyraźnie zaznaczony, a to jak brutalnie traktowani są niewolnicy pracujący na plantacji ukazane jest w postaci zbliżeń na szkielet Toma Bertrama (najstarszego syna), który uwiecznił w nim sceny, jakich był świadkiem (zob. ilustr. 35). W sposób brutalnie naturalistyczny przedstawione są w nim obrazy gwałtów na niewolnikach, torturowania ich i innego nieludzkiego traktowania (w tym z ręki Thomasa Bertrama, głowy rodu). Motyw niewolnictwa zostaje również podkreślony, kiedy w jednej z pierwszych scen filmu młoda Fanny Price odbywa podróż do Mansfield Park, by tam zamieszkać. Po drodze powóz zatrzymuje się na krótką przerwę, a dziewczynka wygląda przez okno, słysząc w oddali przeraźliwe jęki. W zatoce poniżej zauważa statek, a woźnica informuje ją, że to jednostka przewożąca „żywy, czarny ładunek” (zob. ilustr. 35). Z kolei w innej scenie, starsza już Fanny wzbrania się przed pójściem na bal, informując, że nie da się sprzedać (na rynku matrymonialnym) jak jedna z niewolnic pana Bertrama. Motyw ten doskonale pokazuje, czym różniły się wczesne i późne filmy z gatunku *heritage*. Choć w filmie *Rozemy* nadal (jak w latach 80.) obserwujemy piękne posiadłości i angielskie krajobrazy, wystawne suknie i artefakty z zaprzeszłej epoki, które uchwycone są okiem kamery w sposób budzący podziw, tym razem nie jest dane nam zapomnieć o tym, że całe to bogactwo skąpane jest we krwi niewolników, która pozwala za tą wystawność zapłacić⁴⁴.

W równie ewidentny sposób *Rozema* ukazuje nierówności społeczne już wewnątrz społeczeństwa brytyjskiego. Historia *Mansfield Park* opiera się na bardzo różnych decyzjach matrymonialnych trzech siostr Ward, które to decyzje wpływają na późniejsze życie ich dzieci. Jedna z sióstr znalazła bogatego męża, stając się baronową lady Bertram, druga – Pani Norris – dobrze sytuowanego kleryka, podczas gdy trzecia z nich, Frances Price, wychodzi za ubogiego porucznika piechoty morskiej, skazując się na życie w ubóstwie i alienację od reszty

⁴³ Badacze twórczości Austen często wskazują na jedyny fragment powieści, w którym zostaje w ogóle użyte słowo „niewolnictwo”. Mniej więcej w połowie powieści, po powrocie sir Thomasa Bertrama do Mansfield Park odbywa się rodzinna kolacja, w czasie której toczy się rozmowa pomiędzy domownikami. Jej treść będzie później komentowana przez Edmunda i Fanny. Młoda wychowanka Bertramów nie omieszka przypomnieć Edmundowi, że starała się poruszyć temat niewolnictwa (aby ucieszyć tym wuja), ale spotkała się z wymownym milczeniem. Rozmowa przebiegała tak: „– Nie słyszałaś, jak wczoraj pytałam go [wuj Bertrama – A.F.] o handel niewolnikami? – Słyszałem i miałem nadzieje, że po tym pytaniu inni zaczną zadawać następne. [...] – Marzyłam, aby pytać, ale nastąpiła taka śmiertelna cisza” (J. Austen, *Mansfield Park*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 2015, s. 182).

⁴⁴ Więcej na temat motywu niewolnictwa w filmie *Rozemy* zob. Sh. Kumar, „So Far We Are Equal”: *People of Color in Screen Adaptations of Austen*, „Persuasions On-Line” 2021, t. 41, nr 2 (lato); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-41-no-2/kumar/> [dostęp: 17.10.2024];

rodziny (niepopierającej jej decyzji). Pani Price rodzi dziesięcioro dzieci, ale nie jest w stanie ich wyżywić, więc jedno z nich – główną bohaterkę powieści, Fanny – wysyła do domu swojej bogatej siostry, aby doświadczyła lepszego losu. Wyjazd Fanny do Mansfield Park, jej życie tam i relacje z bogatym kuzynostwem stanowi treść powieści.



Ilustr. 35. *Mansfield Park* (1999, reż. Patricia Rozema)

Postkolonialne spojrzenie na twórczość Austen. Na górze młoda Fanny Price (Hannah Taylor Gordon) w drodze do tytułowej posiadłości, zauważająca statek z niewolnikami. Na dole fragmenty szkiców Toma Bertrama przedstawiające sposób traktowania niewolników na plantacji jego ojca

W adaptacji filmowej Rozema podkreśliła wyraźnie to, że losy najbiedniejszej oraz najbogatszej z siostr zdeterminowane są przez czynniki społeczne i nierówności utrudniające jakiegokolwiek szanse na wyrwanie się z biedy, gdy raz się w nią popadnie. Za pomocą bardzo intrygującej decyzji związanej z obsadą – obie siostry grane są przez tą samą aktorkę, Lindsey Duncan – zestawienie ich losów tym bardziej narzuca się odbiorcy. Z oczywistego powodu obie są do siebie podobne, acz bez sprawdzenia w obsadzie nazwiska aktorki, nie można być pewnym, czy to ta sama kobieta. Duncan, odgrywając rolę lady Bertram, ukazywana jest w sposób klasyczny dla filmów *heritage* z lat 80. – oświetlana zazwyczaj ciepłym, łagodnym światłem we wnętrzach bądź promiennym słońcem w scenach rozgrywających się w plenerze. Ubrana jest w piękne suknie, których przepych rzuca się w oczy i współgra z jej urodą. Jej cera wygląda zdrowo, jest rozświetlona i rumiana, a sama bohaterka ukazywana jest zazwyczaj w stanie relaksu i odpoczynku. To z jednej strony. Z drugiej Duncan w roli pani Price skąpana jest w zimnym, surowym świetle, które podkreśla jej bladość, chorowitość i wycieńczenie. Ubrana jest w bardzo ubogi strój, często okryta starym szalem dla zachowania resztek ciepła w podmokłym, przyportowym mieszkanku. Aktorka pozbawiona jest makijażu bądź umalowana

w sposób, który ma stworzyć takie wrażenie. Jej zmęczenie i rozpacz przenosi się na relację z dziećmi, na które często patrzy z zachowaniem kamiennej twarzy, nie mając siły, by wykrzesać z siebie jakiegokolwiek ciepła (zob. ilustr. 36). Choć siostry nigdy nie spotykają się na ekranie, widz obserwuje je i porównuje z punktu widzenia Fanny. Bohaterka kilkakrotnie w czasie trwania filmu znajduje się to w jednym, to w drugim domu i zauważa różnice światów: tego, w którym się urodziła, i tego, w którym dane jej było się wychowywać. Tak silna krytyka społeczna, szczególnie w przypadku adaptacji literatury uważanej za wyjątkowo niekontrowersyjną i wpisująca się w idylliczną wizję angielskości, pokazuje dobitnie, czym była polemika z *heritage film*



Ilustr. 36. *Mansfield Park* (1999, reż. Patricia Rozema)
Dwie siostry, pani Price i lady Bertram, grane przez tą samą aktorkę, Lindsey Duncan.

Zmiany, które można zaobserwować w drugiej fali *heritage film*, nie ograniczały się oczywiście do innego sposobu ukazywania rozwarstwienia społecznego i nierówności na tle rasowym czy też tendencji do odchodzenia od patriarchalnej i heteronormatywnej wizji świata. Przeistoczyły się również trendy w kształtowaniu warstwy wizualnej filmów, takie jak charakteryzacja (w wielu przypadkach postanawiano wykorzystywać naturalnie wyglądający makijaż lub wrażenie jego braku), kostiumy (próba wykreowania odczucia noszenia przez aktorów „ubrań” zamiast „kostiumów”⁴⁵), dobór obsady (niejednokrotne wybieranie aktorów o mniej posągowej urodzie i decydowanie się na tych wyglądających bardziej „przeciętnie”), oświetlenie (częstsze wykorzystanie zimnego, surowego światła lub mroku zamiast ciepłego,

⁴⁵ Więcej na ten temat zob. P. Church Gibson, *Fewer Weddings and More Funerals: Changes in the Heritage Film*, [w:] *British Cinema of the 90s*, red. Robert Murphy, London 2019, s. 117.

potęgującego wrażenie nostalgii⁴⁶) czy wybór lokacji i scenografii (pojawiają się nieprzystępne – nawet srogie – krajobrazy, brudne i mroczne ulice wielkich miast, domostwa ludzi ubogich, realizm życia codziennego niższych warstw społecznych).

Wraz z rewizjami, które zaobserwować można było w drugiej fali *heritage film*, pojawiła się potrzeba rozszerzenia terminologii, aby móc rozróżnić obrazy, polemizujące z pewnym inherentnym konserwatyzmem gatunku⁴⁷, od tych bardziej klasycznych, wczesnych filmów. Pojawiły się propozycje takich określeń gatunkowych (czy też podgatunkowych) jak filmy *post-heritage*, *alternative* (pol. alternatywne) *heritage*, *revisionist* (pol. rewizjonistyczne) *heritage*, *not-heritage*, *anti-heritage*⁴⁸, a nawet bardziej wyspecjalizowane: *Gothic* (pol. gotycki) *heritage*, *meta-heritage*, *baroque* (pol. barokowy) *heritage* czy *bourgeoisie* (pol. burżuazyjny) *heritage*. Niektórzy badacze posunęli się tak daleko w swoich próbach doprecyzowania nomenklatury, że przeczytać można na przykład o przynależności gatunkowej filmu *Gotyk* (1986, reż. K. Russell) do *neo-Victorian meta-heritage film* (pol. neo-wiktoriańskiego *meta-heritage*) – jak zaproponował Christophe Van Eecke⁴⁹. Ogrom terminologii i częściowe pokrywanie się proponowanych kategorii stanowią kolejne utrudnienia w dyskursie badawczym i przyczyniają się do dalszych burzliwych debat. Wydaje się to wyjątkowo istotne, kiedy weźmie się pod uwagę filmy powstające w XXI wieku, stanowiące być może przejaw trzeciej fali *heritage*, która jest reakcją nie tylko na oryginalny, pierwszy nurt filmów tego rodzaju, ale również konsekwencją kontestacji samoświadomej, drugiej fali z nimi polemizującej⁵⁰.

3.3. *Duma i uprzedzenie* (1980), czyli adaptacja BBC w czasach feminizmu i *heritage*

Po długiej przerwie aż trzynastu lat bez obecności *Dumy i uprzedzenia* na ekranach (zarówno dużych, jak i małych), brytyjski przemysł filmowy przypomniał sobie o rodzinie Bennetów w

⁴⁶ Więcej na temat wykorzystania światła (m.in. świec) w gatunku *heritage film* zob. J. Wiltshire, *By Candlelight: Jane Austen, Technology and the Heritage Film*, [w:] *The Cinematic Jane Austen: Essays on the Filmic Sensibility of the Novels*, red. D. Monaghan, David, A. Hudelet, J. Wiltshire, Jefferson 2009, s. 38-56.

⁴⁷ Część badaczy sygnalizuje, że nawet filmy *heritage* z „konserwatywnego” okresu pierwszej fali tych produkcji miały w sobie elementy polemiki z konserwatyzmem, który teoretycznie reprezentowały. Jak zdradza sam tytuł artykułu, za takim stanowiskiem opowiada się m.in. Patrycja Włodek w publikacji *Domniemany konserwatyzm heritage film* (P. Włodek, s. 56-60).

⁴⁸ E. Voigts-Virchow, „Corset Wars”: *An Introduction to Syncretic Heritage Film Culture since the Mid-1990s*, [w:] *Janespotting and Beyond. British Heritage Retrovisions Since the Mid-1990s*, red. E. Voigts-Virchow, Tübingen 2004, s. 13.

⁴⁹ Ch. Van Eecke, *Phantasmagoria: Ken Russell's „Gothic” (1986) as Neo-Victorian Meta-Heritage Film*, „Journal of Neo-Victorian Studies” 2019 (styczeń), t. 12, nr 1, s. 135-156.

⁵⁰ Kluczowe w kontekście badań nad adaptacjami wielokrotnymi *Dumy i uprzedzenia* – oprócz samego *heritage film* – okaże się określenie *anti-heritage*, które zostanie dokładniej opisane w dalszej części tego rozdziału.

1979 roku. Powstał wtedy nowy serial wytwórni BBC, którego premiera przypadła na styczeń 1980 roku⁵¹. Był to najdłuższy serial dotychczas – jego pięć odcinków trwało w sumie 226 minut – i pierwszy, który powstał w kolorze. Wyreżyserował go Cyril Coke w oparciu o scenariusz autorstwa Fay Weldon (angielskiej powieściopisarki). Główne role zagrali Elizabeth Garvie jako Elizabeth i David Rintoul jako pan Darcy (zob. ilustr. 37). Była to pierwsza w całym tego słowa znaczeniu międzynarodowa produkcja w historii adaptacji *Dumy i uprzedzenia*⁵², gdyż opierała się na kooperacji telewizji brytyjskiej i australijskiej, a na dodatek serial był dystrybuowany w Stanach Zjednoczonych, i to jeszcze w tym samym roku.



Ilustr. 37. *Duma i uprzedzenie* (1980, reż. C. Coke)

Po lewej: Lizzy (Elizabeth Garvie) i pan Darcy (David Rintoul) ubrani w zgodne z wiedzą historyczną stroje.
Po prawej: rycina z 1817 roku pokazująca panującą aktualnie modę na strój dzienny dla kobiety⁵³.

Jak entuzjastycznie opisywała ten serial Janet Moat dla Brytyjskiego Instytutu Filmowego, nawiązując stylem wypowiedzi do słynnego pierwszego zdania powieści: „Jest prawdą powszechnie znaną, że pięcioczęściowa adaptacja *Dumy i uprzedzenia* autorstwa Fay

⁵¹ Pisząca te słowa czuje się w obowiązku podkreślić, iż w piśmiennictwie poświęconym adaptacjom filmowym najstynniejszej powieści Austen serial Coke’a naprzemiennie określany jest jako adaptacja z 1979 roku i z 1980 roku. Zamieszanie bierze się stąd, iż całość produkcji przypadła na lata wcześniejsze (1987-1979), podczas gdy premiera na sam początek roku 1980. Zważywszy na przyjęty sposób datowania filmów i seriali w oparciu na roku ich premiery, w niniejszej pracy serial ten określany jest jako *Duma i uprzedzenie* (1980). *Nb.* z takim datowaniem serialu zgadza się również Brytyjski Instytut Filmowy (J. Moat, *Pride and Prejudice* (1980), British Film Institute ScreenOnline; <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1422585/> [dostęp: 17.10.2024]).

⁵² Należałoby przypomnieć, że chociaż adaptacja Leonarda z 1940 roku również charakteryzowała się międzynarodową obsadą (oprócz aktorów amerykańskich pojawiło się wielu Anglików, Szkotów czy Irlandczyków) oraz ekipą filmową (np. Brytyjczyk Huxley w roli scenarzysty), to była to produkcja finansowana przez studio hollywoodzkie i z planami dystrybucji na amerykański rynek kinowy, bez oficjalnej koprodukcji z Wielką Brytanią.

⁵³ Źródło ryciny: S.J. Downing, *Fashion in the Time of Jane Austen*, London 2011, s. 8.

Weldon jest najwierniejszą ekranizacją powieści Jane Austen, jaka dotąd powstała”⁵⁴. Alistair Cooke poszedł nawet o krok dalej, twierdząc, że „Widzowie, którym nie podoba się ta *Duma i uprzedzenie*, najwyraźniej nie lubią Jane Austen”⁵⁵, przez co zrównał po części tekst pierwowzoru z jego adaptacją autorstwa BBC. Właśnie wierność w stosunku do pierwowzoru literackiego stała się tym, za co najbardziej pamięta się dzisiaj adaptację Coke’a. Słowem, uznaje się ją pod tym względem za niedoścignioną, nawet przez nowsze realizacje⁵⁶.

Poczucie rzetelności w przenoszeniu powieści na ekran zostało osiągnięte dzięki kilku świadomym zabiegom ze strony adaptatorów. Po pierwsze, zdecydowali się oni na jak najwierniejszy transfer słów Austen – zarówno dialogów z powieści, jak i fragmentów narracji – bezpośrednio na ekran. Choć zmieniają czasem to, jaka postać wymawia daną kwestię bądź jakie są okoliczności jej wypowiedzenia⁵⁷ – same słowa pochodzą prosto ze stron powieści. W usta bohaterów, szczególnie Elizabeth, wkładane są również wypowiedzi narratora, a część z przeżyć wewnętrznych poszczególnych postaci uzewnętrzniono za pomocą wypowiedzi słyszanych z offu. Piękno zachowanego od Austen języka podkreśla Cooke: „[...] adaptacja

⁵⁴ J. Moat, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁵⁵ A. Cooke, *Masterpieces. A Decade of Masterpieces Theatre*, New York 1981, s. 55.

⁵⁶ O ponadprzeciętnej wierności serialu w stosunku do pierwowzoru literackiego pisze m.in. Sue Parrill (S. Parrill, *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Jefferson [North Carolina]–London 2002, s. 61); Sally B. Palmer (*The Degeneration of Mr. Bingley*, „Persuasions On-Line” 2013, t. 34, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol34no1/palmer.html>? [dostęp: 17.10.2024]); Ronnie Jo Sokol (*The Importance of Being Married: Adapting Pride and Prejudice*, [w:] *Nineteenth-century Women at the Movies: Adapting Classic Women’s Fiction to Film*, red. T. Lupack, Bowling Green 1999, s. 91) i Deborah Cartmell (*Screen Adaptations. Jane Austen’s Pride and Prejudice: A Close Study of the Relationship Between Text and Film*, Reading 2010, s. 66.).

⁵⁷ Dobrym *exemplum* takiego zabiegu jest dialog z pierwszej sceny pierwszego odcinka serialu, w którym zaobserwować można rozmowę Elizabeth z Charlotte Lucas w chwilę po tym, jak usłyszały one o pojawieniu się nowego lokatora w Netherfield Park. Wymiana zdań przebiega następująco:

- CHARLOTTE: Nazywa się pan Bingley. Jest kawalerem i ma mniej niż trzydzieści lat. Cóż za cud! Samotny mężczyzna w posiadaniu sporej fortuny przyjeżdża, aby zamieszkać w Netherfield.
- ELIZABETH: To prawda powszechnie znana, że taki mężczyzna musi potrzebować żony.
- CHARLOTTE: Oczywiście. Jest on prawowitą własnością jednej z córek z sąsiedztwa.
- ELIZABETH: Ale jak mało wiadomo o jego charakterze, Charlotte?
- CHARLOTTE: Niewiele trzeba wiedzieć, Elizo. Szczęście w małżeństwie jest całkowicie kwestią przypadku. Najlepiej jest wiedzieć jak najmniej o wadach osoby, z którą ma się spędzić życie.

Pierwsza wypowiedź Charlotte, odpowiedź Elizabeth i natychmiastowa riposta tej pierwszej stanowią przykład niemalże bezpośredniego przeniesienia znanych z powieści słów narratora (słynnych dwóch zdań rozpoczynających powieść) i włożenia ich w usta bohaterki: „Jest prawdą powszechnie znaną, że samotnemu a bogatemu mężczyźnie brak do szczęścia tylko żony. Jakkolwiek za pojawieniem się takiego pana w sąsiedztwie niewiele wiadomo o jego poglądach czy uczuciach, owa prawda jest tak oczywista dla okolicznych rodzin, że przybysz zostaje od razu uznany za prawowitą własność tej czy innej ich córki” (J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, s. 5). Z kolei dalsze dwie wypowiedzi na temat szczęścia małżeńskiego i znajomości charakteru oblubieńca są przykładem zmiany okoliczności wypowiedzianych słów, ale bez zmiany osób, które je wypowiadają – Charlotte dzieli się podobną refleksją ze swoją przyjaciółką w szóstym rozdziale powieści (ibidem, s. 22).

wykazała się dobrym wyczuciem oszczędnego, wykwintnego języka oryginału i talentem do uchwycenia zjadliwie żartobliwego spojrzenia Jane na pretensjonalność społeczną⁵⁸.

Kolejnym zabiegiem ciążącym ku zachowaniu wierności było nieingerowanie w kolejność i przebieg wydarzeń znanych z powieści. W przeciwieństwie do niektórych wcześniejszych adaptacji, w tej zrealizowano takie sekwencje jak podróż Elizabeth z Gardinerami do Krainy Jezior, odwiedziny w Pemberly bądź wszystkie wymienione w powieści bale. Pojawiły się także postacie, dla których poprzednie seriale nie znalazły miejsca z powodu krótszego czasu trwania – widzimy na przykład panią Hurst, drugą siostrę pana Bingley’a, która zazwyczaj bywa pomijana. Adaptatorzy skupili się również na wierności w stosunku do etykiety i realiów życia codziennego charakterystycznych dla epoki regencji⁵⁹.
Zachwała to Sokol:

Weldon [...] oferuje wgląd w różne aspekty życia w czasach regencji; jej adaptacja pozwala widzowi obserwować zwyczaje, konwencje i maniery epoki. Widzimy córki Bennetów przycinające kapelusze, haftujące i układające kwiaty. Grają w backgammona, wista i pikietę, piszą listy, czytają, grają na pianinie, śpiewają, spacerują, jeżdżą konno i tańczą. Widzimy, w jaki sposób dokonuje się należytych zapoznań: ojcowie, bracia lub zaufani przyjaciele muszą przedstawiać młode damy innym mężczyznom. Dowiadujemy się, że członkowie ziemiaństwa nie pracują. Raczej pobierają czynsze, ulepszają swoje biblioteki, polują, łowią ryby, uprawiają ogród, tańczą lub grają w karty i bilard⁶⁰.

Stopień pietyzmu, z jakim starano się ukazać angielską spuściznę kulturową, można uznać za jeden z objawów rodzącego się właśnie nurtu *heritage*, do którego pierwszych przykładów zalicza się właśnie ten serial⁶¹.

Widoczne są również inne przejawy wierności w stosunku do powieści i czasów Austen, które potraktować można za powiązane z estetyką *heritage film*. Twórcy serialu, z kostiumografką Joan Ellacott na czele, zdecydowali się bowiem na odtworzenie z wielką dbałością strojów noszonych w epoce regencji, wliczając w to akcesoria (takie jak parasolki, koronki czy czepki) i brali pod uwagę okoliczności ich noszenia⁶² (zob. ilustr. 35). Wysoce oceniana jest charakteryzacja aktorów, nie mniej pieczołowicie zaplanowana przez Elaine

⁵⁸ A. Cooke, op. cit., s. 55.

⁵⁹ Więcej na temat realiów życia codziennego (szczególnie klas wyższych) w czasach Austen zob. D. Pool, *What Jane Austen Ate and Charles Dickens Knew: From Fox Hunting to Whist – the Facts of Daily Life in the 19th-Century England*, New York 1993.

⁶⁰ R.J. Sokol, op. cit., s. 93.

⁶¹ Jest to o tyle istotne, iż serial ten wyprzedza aż o rok film *Rydwany ognia* (1981), często uważany za pierwszy i sztandarowy przykład tego gatunku, ale również serial *Powrót do Brideshead* (1981), uznawany za pierwszy serial telewizyjny *heritage*.

⁶² Częstym błędem w filmach kostiumowych jest ubieranie aktorów w scenach dziejących się w dzień w kostiumy, które dawniej zakładano jedynie wieczorem (np. wydekoltowane suknie, głowy nie osłonięte czepkami) bądź na odwrót: włącznie elementów ubioru dziennego w sytuacje galowe (np. suknie wieczorowe noszone bez rękawiczek).

Smith⁶³ (choć już same fryzury odbiegały nieco od realiów epoki⁶⁴). W sposób typowy dla *heritage*, z dużą dokładnością odwzorowano scenografie i rekwizyty z epoki⁶⁵. Korzystano także z prawdziwych posiadłości przy kręceniu ujęć sytuujących akcję (np. Renishaw Hall jako Pemberly, Thorpe Tilney Hall jako Longbourne)⁶⁶, jak celnie skomentował to Roger Sales: „Domy mogą być postrzegane jako gwiazdy [ekranu – A.F.]”⁶⁷.

Po raz pierwszy w historii adaptowania *Dumy i uprzedzenia* możliwości techniczne kamer (w zakresie rejestrowania światła) pozwoliły na wykorzystanie nowego typu oświetlenia: świec i ognia z kominka w scenach rozgrywających się we wnętrzach, po zmierzchu. Takie oświetlenie, typowe dla *heritage film*, miało za zadanie stworzyć „iluzję pozbycia się elektryczności”⁶⁸ i „[...] przygotować grunt pod przyjemną ucieczkę od intensywnie rozświetlonego współczesnego świata”⁶⁹. Pomagało to wykreować odpowiedni nastrój, w czasie, gdy na ekranie „[...] cała rodzina zasiadała przy wspólnym stole, aby skorzystać z tego samego światła i ognia; ostre cienie za plecami biesiadników budowały nastrój”⁷⁰. Ale podtrzymywały go też tempo serialu, jego nieśpieszny montaż i ogólnie odczuwalny spokój⁷¹.

⁶³ R.J. Sokol, s. 91.

⁶⁴ Marie Sørbø zauważa: „Fryzury są być może mniej autentyczne i, podobnie jak te z 1940 roku, wyszukane upięcia są bardziej odpowiednie na przyjęcia i bale niż do noszenia na co dzień”. M.N. Sørbø, *Irony and Idyll Jane Austen's Pride and Prejudice and Mansfield Park on Screen*, Amsterdam–New York 2014, s. 123.

⁶⁵ Sørbø tak opisuje scenografie i rekwizyty wykorzystane w serialu, wskazując na wykorzystanie koloru (który wcześniej nie odgrywał dużej roli, jako że poprzednie adaptacje były czarno-białe): „Wnętrza mają wyraźny posmak epoki regencji, z pastelowymi kolorami, wysokimi sufitami i przestronnością. Piękno lekkich zasłon i misek z różowymi i żółtymi kwiatami, bezpieczeństwo i solidność greckich urn, ozdobione girlandami kominki, mahoniowe stoły i wysokie okna tworzą czarujący nastrój, który w znacznym stopniu przyczynia się do popularności tego gatunku. Sercem tego filmu jest salon Longbourn [...]: półki wypełnione niebieską porcelaną z motywem wierzby na kremowych ścianach. Ta kolekcja jest centralnym punktem wielu scen z początku filmu i wyraźnie oddaje domową harmonię i estetyczne doznania”. Ibidem, s. 123.

⁶⁶ Sørbø podkreśla znaczenie obrazu angielskich posiadłości dla gatunku *heritage* na przykładzie Longbourn – budynku ukazanego zarówno w pierwszym, jak i ostatnim ujęciu serialu z 1980 roku. Badaczka ta pisze: „Harmonia jest wzmocniona przez ostatnie wrażenie wizualne filmu. Ostatnim kadrem jest ujęcie Longbourn w średnim planie, które zostało użyte już kilkakrotnie, począwszy od pierwszego ujęcia. Fasada domu jest widoczna przez trawnik, z klombem po lewej stronie. Kwiaty późnego lata poruszają się na lekkim wietrze, ptaki śpiewają, nim zabrzmi muzyka końcowa. Ten obraz alfy i omegi jest być może tylko informacją sytuującą, wprowadzeniem i zakończeniem filmowego świata, ale nieuchronnie niesie też ze sobą symboliczną moc. Wiekowe bezpieczeństwo, piękno i angielskość, zabytkowy dom i wieczny letni dzień będzie stanowić ramę dla tego, co się wydarzy. Zanim pojawi się pierwsza postać wybiegająca z domu na początku filmu i po tym, jak padną już ostatnie słowa na koniec, właśnie wtedy mamy to coś przed sobą: obraz trwałości i harmonii”. Ibidem, s. 120.

⁶⁷ R. Sales, *Jane Austen and Representations of Regency England*, London—New York 2002, s. 18.

⁶⁸ M.N. Sørbø, op. cit., s. 123.

⁶⁹ R. Sales, op. cit., s. 19.

⁷⁰ Ibidem, s. 123.

⁷¹ Sørbø mówi o tym tak: „Tempo i nastrój filmu są również typowe dla nowego gatunku *heritage*. Dostojność scenerii zewnętrznych i wewnątrz, spokój manier, wyrazistość dykcji aktorów – wszystko to składa się na nastrój, podobnie jak zwykły spokój rodzinnych zajęć. W kilku scenach dziewczęta siedzą sobie spokojnie i szyją. Nawet sala balowa jest tak cicha, że możemy usłyszeć szuranie stóp, a rozmowy w pokoju są wyraźnie mimiczne. Niezależnie od tego, czy ten brak dźwięków otoczenia (poza muzyką) wynika z ograniczeń technologii dźwiękowej, czy nie, efektem jest atmosfera powolności, spokoju, stabilności”. Ibidem, s. 123.

Serial, jak było to w przypadku poprzednich realizacji, kręcony był głównie w studiu BBC, ale rozwój techniczny kamer nie powstrzymywał dłużej twórców od wychodzenia w plener. W adaptacji zobaczyć można sceny dziejące się na łonie natury⁷², choć przyroda nie odgrywa tak dużej roli i nie jest tak sfunkcjonalizowana, jak będzie w to w kolejnej adaptacji (z 1995 roku). Angielskie ogrody i – szerzej – krajobrazy stanowią głównie element malowniczej, nostalgicznej wizji brytyjskości. Sokol podkreśla, że w adaptacji z 1980 roku, w zgodzie z nurtem *heritage*, „[...] wspaniałe ujęcia terenów angielskich posiadłości ziemskich i wewnątrz dworów zapewniły widzom prawdziwe poczucie przynależności kulturowej i przestrzennej, co z kolei skłaniało ich do porzucenia XX wieku na rzecz spędzenia kilku chwil w czasach regencji”⁷³. Istotną zwrotną w kontraście do adaptacji z lat wcześniejszych jest nie tylko częstsze wykorzystywanie angielskich krajobrazów i posiadłości, ale zmiana w sposobie pokazywania ich na ekranie. Sarah Cardwell zwraca uwagę na istnienie trzech podstawowych rodzajów ujęć przy prezentowaniu takich scenerii:

[...] szerokie ujęcia wewnątrz pięknych pokoi pełnych zabytkowych przedmiotów; szerokie ujęcia z zewnątrz głównego domu lub domów w ich (zwykle wiejskich) plenerach; szerokie ujęcia z zewnątrz nietkniętych wiejskich krajobrazów, charakteryzujących się pofałdowanymi wzgórzami, żywopłotami, polami uprawnymi, kilkoma drzewami i bezchmurnym niebem⁷⁴.

Co niezwykle istotne i możliwe do przeoczenia, choć ujęcia te zdają się pełnić w obrębie filmu jedynie funkcję sytuującą, ich czas trwania został tak wydłużony, aby mogły służyć również czemuś innemu. Nie chodzi bowiem **jedynie o to**, aby widz zrozumiał, gdzie rozgrywa się akcja dalszych scen, lecz o to, by miał możliwość niespiesznego napawania się pięknem angielskiego dziedzictwa (zob. ilustr. 38). Ujęcia te są dłuższe od pozostałych i charakteryzują się wyjątkowo dobrze przemyślaną kompozycją kadrów. Jak opisuje je Cardwell, „[...] ujęcia wewnątrz wydają się dobrze wyważone, a nawet prawie symetryczne; domy są centralnie usytuowane w kadrach, które je obejmują; ujęcia krajobrazowe są skomponowane tak, jak mogłyby wyglądać pejzaże w malarstwie”⁷⁵. Potrzeba estetyzacji ujęć za pomocą pięknych rekwizytów i scenerii wiąże się

⁷² Sørbø podjęła się rozpoznania i wymienienia wszystkich głównych typów scenerii naturalnych, które pojawiają się w serialu: „Angielskie krajobrazy doczekały się własnych wystawnych scen (zielone, faliste wzgórze Derbyshire i otwarte pola Kent); pojawiają się długie ujęcia okazałych wewnątrz (Netherfield, Rosings, Pemberley); jest przejażdżka przez piękne parki (Pemberley); organizowane są wiejskie spacerki w Hertfordshire i Kent; widzimy formalnie rozplanowane klasyczne ogrody (ogród lawendowy w Longbourn, ogród ze strzyżonymi krzewami w Pemberley) i nieformalne angielskie ogrody przydomowe (Longbourn); są nadto spokojne jeziora (Pemberley) i imponujące, wiekowe drzewa (Netherfield, Rosings, ostatnie sceny w Longbourn). Wszystko to jest czymś nowym w porównaniu z przeważnie teatralnym [w swoim stylu – A.F] filmem z 1940 roku [...]”. Ibidem, s. 122.

⁷³ Ibidem, s. 91.

⁷⁴ S. Cardwell, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester 2002, s.119-120.

⁷⁵ Ibidem, s. 120.

również z częstszym wykorzystaniem dalekich planów kosztem zbliżeń⁷⁶. Martin A. Hipsky, być może słusznie, krytycznie patrzy na taki przerost formy nad treścią:

Wszystkie te elementy scenografii – architektura, krajobraz, meble, wystrój wnętrz, kostiumy – udają, że funkcjonują jako wyznaczniki pewnego rodzaju filmowego realizmu społecznego. Skrupulatnie odtworzone, te wyszukane warstwy scenerii są tym, co przenosi nas z powrotem do przedstawianej epoki. A jednak w tych filmach sceneria jest przytłaczająca – w rzeczywistości jest całkowicie zbędna dla fabuły, historii i portretowania postaci⁷⁷.

Szeroko pojmowana wierność w stosunku do oryginału literackiego stała się jednym z rozpoznawalnych atrybutów serialu z 1980 roku, aczkolwiek zaśląnął on również innymi cechami, które wyróżniały go na tle poprzedników. Po pierwsze, była to adaptacja, która odznaczyła się niespotykanym wcześniej, feministycznym zacięciem, po drugie – nowatorskim podejściem, by osadzić w filmie humor i ironię, które są charakterystyczne dla Austen.



Ilustr. 38. *Duma i uprzedzenie* (1980, reż. C. Coke).

Po lewej: Elizabeth i Darcy połączeni w miłosnym uścisku, ich sylwetki zdominowane są pięknym krajobrazem.
Po prawej: posiadłość Longbourn widziana w ostatnim (zarazem sytuującym) ujęciu serialu

Projekt feministycznego odczytania prozy Austen widoczny był już na poziomie scenariusza, którego autorka – Fay Weldon – od początku swojej kariery literackiej w latach 60. aktywnie uczestniczyła w ruchu feministycznym (druga fala feminizmu). Scenarzystka przeczytała powieść Austen po raz pierwszy już jako dorosła kobieta, co sprawiło – jak sama twierdzi – że rzuciło jej się w oczy coś innego, niż to, co przykuwa zazwyczaj uwagę odbiorcy w wieku szkolnym. Weldon tłumaczyła: „[...] [Austen – A.F.] przedstawia świat, w którym kobiety z określonej klasy mogą przetrwać tylko dzięki mężczyznom – braciom, ojcom, wujom, mężom – i są zależne od małżeństwa. Ich jedyną alternatywą jest hańba staropanieństwa lub zostanie guwernantką”⁷⁸. Właśnie motyw małżeństwa, z jego determinującym znaczeniem dla

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ M.A. Hipsky, *Anglophil(m)ia: Why Does America Watch Merchant-Ivory Movies?*, „Journal of Popular Film and Television” 1994, t. 22, nr 3 (jesień), s. 102.

⁷⁸ Cytat za: A. Cooke, op. cit., s. 55.

życia kobiet, został wyróżniony na pierwszym planie i ukazany w niespotykanym we wcześniejszych adaptacjach, krytycznym świetle.

Jest to zauważalne już w pierwszej scenie serialu, który zaczyna się dość nietypowo, bo od dialogu między Lizzy i Charlotte. Młode kobiety omawiają przybycie pana Bingleya do Netherfield Park i wymieniają się opiniami na temat możliwości odnalezienia szczęścia w małżeństwie. Już w tej pierwszej scenie Charlotte zwraca uwagę swojej przyjaciółki na małżeństwo jej rodziców, wypytując o to, czy dobrze znali się przed ślubem. Jak zauważa Marie N. Sørbø,

Komentarz ten umieszcza krytyczne spojrzenie na małżeństwo Bennetów na pierwszym planie filmu. Dopiero po [usłyszeniu – A.F.] tego komentarza oglądamy samych Bennetów, w inscenizacji pierwszego rozdziału powieści, w taki sposób, jakby chcieli oni zilustrować to, jak opisała ich własna córka. Początkowy dialog Charlotte i Elizabeth pełni tę samą funkcję co pierwszy rozdział powieści Austen, zwracając uwagę [widza – A.F.] na grę polegającą na swataniu i rozczarowujący przykład niedopasowanej pary⁷⁹.

Tak szybkie pojawienie się w serialu postaci Charlotte, której główną funkcją w powieści Austen jest uosobienie racjonalnego, wyzbytego romantyzmu spojrzenia na związki małżeńskie, staje się przeciwwagą dla romantycznego, opartego na miłości i pokrewieństwie dusz podejścia Lizzy. Z kolei wplatanie w jej wypowiedzi licznych uwag przytaczanych w powieści przez narratora skutkuje nadaniem tej postaci wyższej rangi, niespotykanej w innych adaptacjach⁸⁰.

Nieszczęśliwe małżeństwo Bennetów – wyidealizowane w adaptacji z 1940 roku i pokazane bardziej jako zabawne niż dysfunkcyjne w kolejnych serialach telewizyjnych – tutaj zostaje ukazane jako, delikatnie mówiąc, trudne. Jak zauważa Sørbø, „dysharmonia [...] Bennetów jest uderzająca. Oni naprawdę krzywdzą się nawzajem, a co więcej, oboje robią to celowo”⁸¹. Pani Bennet przestaje być postacią czysto komiczną, staje się osobą nieszczęśliwą, jest rozzłoszczoną kobietą, jej mąż zaś – despotycznym i ponurym mężczyzną. Sørbø porównuje go, na zasadzie kontrastu, z bohaterem granym przez Edmunda Gwenna: „Jeśli pan Bennet z 1940 roku zawsze się uśmiechał, to ten z 1980 roku nie uśmiecha się wcale”⁸².

Feministyczny wydźwięk filmu, z jego ciągłym podkreśleniem zależności kobiet żyjących w czasach regencji od mężczyzn, został zakorzeniony właśnie w tym pierwszym związku, który dane jest nam obserwować. Niemal paniczny strach, z jakim pani Bennet szuka dla swoich córek mężów, zostaje tutaj obciążony dodatkową warstwą znaczeniową. Dziewczęta

⁷⁹ M.N. Sørbø, op. cit., s. 105.

⁸⁰ Charlotte zdaje się być ucieleśnieniem być może nawet samej Austen, która podobnie jak stworzona przez nią bohaterka doczekała się staropanieństwa i bycia ciężarem dla swoich rodziców i braci.

⁸¹ M.N. Sørbø, op. cit., s. 112.

⁸² Ibidem, s. 112-113.

nie tylko muszą znaleźć mężów z powodu braku męskiego potomka w rodzinie, ale również nie mogą oczekiwać, że małżeństwo zapewni im szczęście. Nawet główna para, Elizabeth i Darcy, dla której miłość stanowi podstawę związku małżeńskiego, ukazana zostanie w nieco bardziej pragmatycznym świetle, niż przywykli do tego odbiorcy poprzednich adaptacji⁸³. Sørbø trafnie podsumowuje zabiegi zastosowane przez scenarzystkę w celu podkreślenia feministycznego nacechowania tekstu Austen: „Fay Weldon przykłada szkło powiększające do subtelnej krytyki losu kobiet zaproponowanej przez Austen. Wynikające z tego nasilenie kobiecych żalów i kobiecej siły jest osadzone w urzekająco pięknej oprawie⁸⁴ „.

Jeżeli chodzi o nowatorski sposób, w jakim serial z 1980 roku przenosi na ekran humor i ironię Austen, to trzeba powiedzieć, iż udało się to osiągnąć za pomocą dialogów, a niekoniecznie za pomocą humoru wizualnego (jak było chociażby w adaptacji z 1940 roku). Jak już wspomniano, Weldon nie ograniczała się do przenoszenia z powieści do scenariusza kwestii wypowiedzianych przez postacie, lecz starała się zawrzeć jak najwięcej humoru słownego przypisanego oryginalnie narratorowi. Nie poprzestawała również na tym, aby ironiczne uwagi padały jedynie z ust bohaterów, którzy słyną z poczucia humoru, jak na przykład Elizabeth lub jej ojciec⁸⁵. Scenarzystka stworzyła tym samym niebanalną mieszankę powieściowych dialogów, fragmentów mowy pozornie zależnej i ironicznych uwag odautorskich, które później podzieliła pomiędzy licznych bohaterów filmu. W znacznie mniejszym stopniu zdecydowała się na tworzenie dialogów oryginalnych, jak robił to chociażby inny pisarz-scenarzysta adaptujący Austen, Huxley. Jego nowe kwestie dialogowe,

⁸³ Reinterpretacja związku Elizabeth i Darcy'ego polegała na urealistycznieniu go i odejściu od idealizowania. Jak odnotowuje Sørbø, „w powieści [...] akcent kładziony jest na czerpanie wzajemnych korzyści [przez parę bohaterów – A.F.] i równowagę między ich różnymi osobowościami” (ibidem, s. 119). Zarówno dżentelmen uczy się od ukochanej, jak i dziewczyna od niego; cytując Austen: „[...] Darcy był ze względu na swój rozum i charakter najwłaściwszym dla niej mężczyzną. Jego rozsądek i usposobienie, choć tak zupełnie odmienne, doskonale by jej odpowiadały. Związek ten przyniósłby im obopólną korzyść: jej żywiołowość i bezpośredniość mogłaby wprowadzić nieco swobody w jego sposób rozumowania i złagodzić obejście, ona zaś zyskałaby o wiele więcej, a to ze względu na jego wiedzę, wyrobione sądy i znajomość świata” (J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, s. 251). W serialu ten zrównoważony związek ukazany został jako nierówny, co wynika z niewspółmierności między Lizzy a Darcym. Widz oglądający tę adaptację może odnieść wrażenie, że obserwuje „[...] silną, inteligentną kobietę spotykającą bardzo niedoskonałego mężczyznę” (M.N. Sørbø, op. cit., s. 118). Lizzy ukazana zostaje jako niemal ideał kobiety, podczas gdy Darcy jest pełen wad: cierpki w kontaktach międzyludzkich i chłodny w obejściu (a nie jedynie nieśmiały), nieokazujący emocji i jednocześnie niezadający się przeżywać ich wewnętrznie, wyzbyty czułości i ciepła nawet w stosunku do przyjaciół i rodziny, nieprzyjemny i nieuśmiechający się. Sørbø stawia kropkę nad „i”: „[...] wszyscy, łącznie z Elizabeth, go nie lubią i trudno uznać to za dowód zaburzonego osądu. [...] Niezależnie od tego, czy było to zamierzone przez Weldon i Coke'a, czy nie, wzmacnia to stereotypowo feministyczną wizję [...] [kobiety naprawiającej mężczyznę – A.F.]. W tym związku ciepło kobiety ratuje mężczyznę przed jego męską oziębłością” (ibidem, s. 118).

⁸⁴ M.N. Sørbø, op. cit., s. 126.

⁸⁵ Ironiczne komentarze, wtrącane przez narratora, w adaptacji z 1980 roku padają m.in. z ust Jane, Kitty i Mary – bohaterek zupełnie niekojarzonych z takim stylem wypowiedzi. Ibidem, s. 106.

imitujące styl Austen i próbujące oddać ducha jej powieści, również stanowiły sposób na oddanie humoru angielskiej autorki na dużym ekranie.

Choć sam pomysł bezpośredniego przenoszenia słów Austen spoza warstwy dialogowej powieści był nowatorski w stosunku do poprzednich adaptacji, nie był on rozwiązaniem pozbawionym wad. Sørbø opisuje problem utraty dystansu, z jakim narrator w powieści opisuje świat przedstawiony, ale wskazuje też narzucające się, inne odczytanie tych samych słów, gdy padają z ust konkretnej postaci:

[...] dochodzimy do problemu związanego z tą techniką [przenoszenia fragmentów narracji do dialogów – A.F.]. Jej zaleta jest oczywista: zachowuje wiele z języka Austen w licznych echach jej sformułowań i przypominaniu jej żartów. Ale jednak, gdy zastępuje się głos narratora głosami postaci, dystans do całego świata fikcyjnego i jego bohaterów zostaje utracony lub zmieniony [...]. To pierwsze dzieje się, gdy postać nie ma ironicznie nastawionego umysłu [jak się to dzieje w wypadku Kitty opowiadającej o kawalerach i balach – A.F.]. [...] Potencjalna, ironiczna waga słów w dużej mierze zależy od tego, kto je wypowiada. Gdyby Elizabeth otrzymała kwestię Kitty, te same słowa brzmiałyby ironicznie⁸⁶.

Wyrażenia o charakterze ironicznym tracą więc na obiektywizmie, który powiązany jest z postacią narratora, i zabarwiają się subiektywnymi cechami konkretnych osób. Gdy doda się do tego brak dystansu (bohaterowie są częścią wydarzeń, które ironicznie komentują), wytwarza się nowy rodzaj ironii, a nie jedynie proste przeniesienie czy zaprezentowanie tej znanej z powieści. Sørbø twierdzi:

W powieściach Austen istnieje ciągle, narracyjny, ironiczny dystans, który pozostawia nas z poczuciem krytycznego spojrzenia na świat bohaterów powieści. Ich słowa i czyny, ich instytucje i tradycje są zawsze oceniane, a nawet osądzane i uznawane za niewystarczające. Kiedy ten wszechwiedzący dystans zostaje przekształcony w ironiczne obserwacje poczynione przez jednego lub więcej bohaterów, efekt jest do pewnego stopnia podobny, ale też zasadniczo odmienny. [...] Różnica polega na tym, że ironia filmu może zostać ograniczona do ironicznych wypowiedzi postaci. Mogą one służyć niektórym z tych samych celów tematycznych (na przykład krytyce praktyk małżeńskich), ale nie mogą zastąpić narracyjnego, ironicznego szerszego oglądu, które obejmuje również postacie [wypowiadające ironiczne kwestie – A.F.]. [...] Film musi znaleźć inne sposoby na przekazanie takiego dystansu niż poprzez dialogi⁸⁷.

Trudność w przenoszeniu ironii Austen do medium filmu towarzyszy pracy adaptatorów od czasów pierwszej adaptacji z lat 30. XX wieku. Zdaje się, że nie znaleziono jeszcze zadawalającego rozwiązania dla tego problemu, więc większość filmów zadawała się oddaniem, choćby typowego dla angielskiej autorki poczucia humoru, opartego na satyrze społecznej.

Intencję podkreślenia komicznego wymiaru *Dumy i uprzedzenia* w adaptacji Coke'a można zauważyć już w czołówce serialu. Napisy początkowe pojawiają się na tle satyrycznych ilustracji, które swoim stylem imitują prace karykaturzysty żyjącego w czasach Austen – Thomasa Rowlandsona (zob. ilustr. 39)⁸⁸. Rowlandson zasłynął rozpoznawalnym stylem

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem, s. 107.

⁸⁸ S. Parrill, op. cit., s. 61.

wizualnym oraz twórczością zaangażowaną społecznie i politycznie⁸⁹. W swoich karykaturach często wyśmiewał ludzkie przywary, szczególnie te, które obserwował w podzielonym klasowo społeczeństwie angielskim; nieobca była mu ironia i ocieranie się o granice dobrego smaku. Jego prace nieraz zabarwione były erotycznie, graniczyły wręcz z pornografią. Zyskał dużą popularność jeszcze za życia, szczególnie dzięki masowemu rozpowszechnieniu jego karykatur za pomocą litografii. W pracach Rowlandsona pojawiała się krytyka nawet najpotężniejszych ludzi jego czasów⁹⁰. Zestawienie tak charakterystycznego artysty-rysownika z Jane Austen wydaje się nietypową, acz intrygującą decyzją. Z jednej strony przypomina o wizerunku Austen jako niekontrowersyjnej, „bezpiecznej” pisarki, z drugiej zaś podkreśla subwersywny, ukryty między wierszami jej powieści przekaz krytykujący angielskie społeczeństwo i prawo. Zgodnie z zamysłem scenarzystki, dla której oddanie tego aspektu twórczości Austen było ważnym elementem procesu adaptowania, już sam „styl akwareli [w czołówce serialu – A.F.] jasno wskazuje na satyryczny charakter filmu”⁹¹.

Duma i uprzedzenie z 1980 roku była innowacyjna na wielu poziomach. Wykorzystywała nowe możliwości techniczne produkcji telewizyjnych tamtych czasów. Została zrealizowana w kolorze, jej odcinki były długie (co pozwalało na zawarcie w nich większej ilości materiału z książki), kamery zaś miały możliwość wyjścia poza studio filmowe i były w stanie rejestrować akcję przy mniej intensywnym oświetleniu. To jednak nie wszystko. Twórcy serialu w nowatorski sposób podeszli do samego procesu adaptowania tekstu Austen, patrząc nań przez pryzmat prężnie rozwijającej się estetyki *heritage film* i drugiej fali feminizmu, a także podjęli próbę przeniesienia zawartej w powieści ironii i humoru w inny niż dotychczas sposób. Serial po części oparł się czasowi i do dzisiaj ma wielu zwolenników, ale (także po części) pamięć o nim została przyćmiona następną adaptacją BBC, serialem z 1995 roku, o legendarnym już statusie najlepszej adaptacji telewizyjnej – nie tylko *Dumy i uprzedzenia*, ale i całej twórczości Austen.

⁸⁹ Oto jak styl Rowlandsona opisuje *Oxford Dictionary of National Biography*: „Był w równym stopniu mistrzem lirycznej akwareli, jak i przenikliwej karykatury. Specjalizował się w topografii miejskiej, choć bardziej interesowała go malowniczość niż precyzyjność, był portrecistą, komentatorem społecznym i artystą sportowym. Nade wszystko rozkoszował się komizmem codziennego życia, lubił podkreślać śmieszność i rubasność w swoich dziełach. Żartował, ale unikał emocji i satyry. Wiele incydentów w jego narracji ma związek z ludzkimi pragnieniami; jedzenie, picie i związki miłosne [...] są sercem świata Rowlandsona. Szkic piórkiem i tuszem, charakteryzujący się doskonałym rysunkiem i wnikliwą obserwacją postawy, ruchu i charakteru, był jego mocną stroną”. „Rowlandson, Thomas” (hasło) [w:] *Oxford Dictionary of National Biography. From the earliest times to the year 2000*, red. H.C.G. Matthew, B. Harrison, Oxford 2004, t. 48, s. 15. Więcej na temat tego artysty zob. M. Payne, J. Payne, *Regarding Thomas Rowlandson, 1757-1827: His Life, Art & Acquaintance*, London 2011.

⁹⁰ Ibidem, s. 13-15.

⁹¹ S. Parrill, op. cit., s. 61.



Ilustr. 39. *Duma i uprzedzenie* (1980, reż. C. Coke).

Na górze: kadry z czołówki serialu, stylizowane na prace Thomasa Rowlandsona (1756-1827).
 Na dole: karykatura *Odczytanie testamentu* (*Reading the Will*) autorstwa Thomasa Rowlandsona

3.4. *Duma i uprzedzenie* (1995) – wybuch Austenmanii

Adaptacja Coke'a była na tyle udana, że musiało upłynąć aż piętnaście lat, zanim BBC zdecydowało się na kolejną ekranową prezentację najsłynniejszej powieści Austen. Nowa adaptacja była nie tylko dobrym pomysłem, ale może nawet najlepszym, na jaki mogło wpaść BBC: sukces *Dumy i uprzedzenia* z 1995 roku był nieporównywalny z jakimkolwiek fenomenem w dotychczasowej historii brytyjskiej telewizji. Odzew, z jakim spotkał się serial (nie tylko na rodzimym, ale również światowym rynku), przyczynił się do ogólnokrajowej – a później sięgającej dalej – manii na punkcie Jane Austen. Porównywany często (pół żartem, pół

serio) do Beatlemanii lat 60.⁹², fenomen ten określano naprzemiennie mianem Austenmanii, *Austenfever* (gorączki Austen), *Austenitis*⁹³, *Austen revival* (odrodzenia Austen), *Austen avalanche* (lawiny Austen), ale również Darcymanią lub *Darcy-fever*⁹⁴ (ze względu na pamiętną rolę Colina Firtha) oraz *Austen Renaissance* (renesansem Austen)⁹⁵.

Epoka Austenmanii w drugiej połowie lat 90. to istny wysyp filmów opartych na prozie angielskiej autorki. Szczególnie obfitujące w produkcje okazały się lata 1995-1996, w których to na ekrany kin i telewizorów trafiło aż sześć adaptacji dzieł Austen, w tym aż trzy różne realizacje *Emmy* w przeciągu trzynastu miesięcy⁹⁶. *Rozważna i romantyczna* (1995, reż. Ang Lee) oraz amerykańska *Emma* (1996, reż. Douglas McGrath) były wielkimi hollywoodzkimi hitami kostiumowymi, które doczekały się nawet nominacji i statuetek Oscara⁹⁷. *Clueless* (1995, reż. Amy Heckerling) był filmem kinowym, w którym świat znany z powieści *Emma* przeniesiony został do współczesnego środowiska amerykańskich licealistów. Pozostałe trzy realizacje powstały dla BBC, przy czym *Perswazje* (1995, reż. Roger Michell) oraz *Emma* (1995, reż. Diarmuid Lawrence) były filmami telewizyjnymi, a *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton) sześcioudcinkowym serialem. Trzy lata później, w 1999 roku, na ekrany kin wszedł ostatni austenowski film z lat 90., *Mansfield Park* w reżyserii Patricii Rozemy. Przełom wieków nie oznaczał jednak końca zainteresowania angielską autorką w świecie filmu, gdyż kolejna fala filmów na podstawie jej twórczości pojawi się już w kolejnej dekadzie. W tym okresie świat zaczęły podbijać również pastisze, które składały hołd dotychczasowym adaptacjom, a za najśłynniejsze uznaje się dziś filmy z serii o przygodach Bridget Jones⁹⁸.

⁹² Wspomina o tym m.in. Roger Sales (R. Sales, op. cit., s. 228).

⁹³ Określenie *Austenitis* stanowi ciekawą grę słów, tj. połączenie nazwiska Austen oraz angielskiego określenia *tenitis*. Słowo to znaczy tyle, co nasilony szum w uszach, bezustanne brzęczenie; w połączeniu z postacią angielskiej autorki w obrazowy sposób pokazuje poruszenie i zainteresowanie, jakie ta wzbudziła w drugiej połowie lat 90.

⁹⁴ Pol. gorączka na punkcie Darcy'ego (R.J. Sokol, op. cit., s. 94).

⁹⁵ Sześć pierwszych określeń wymienia Roger Sales w 1996 roku w posłowie drugiego wydania swojej książki (pierwsze pojawiło się w druku w 1994 roku, przed premierą omawianego serialu telewizyjnego), w której opisuje niemal na żywo rozwój Austenmanii. *Darcy-fever* pojawia się w artykule autorstwa R.J. Sokol (R.J. Sokol, op. cit., s. 94). Określenie ostatnie, *Austen Renaissance*, zostało użyte przez Marie N. Sørbo (M.N. Sørbo, *Irony and Idyll Jane Austen's Pride and Prejudice and Mansfield Park on Screen*, Amsterdam–New York, 2014, s. 129).

⁹⁶ Chronologia premier wspomnianych adaptacji przedstawia się następująco: *Persawazje* (reż. Roger Michell) w kwietniu 1995 r., *Clueless* (reż. A. Heckerling) w listopadzie 1995 r., *Rozważna i romantyczna* (reż. Ang Lee) oraz *Duma i uprzedzenie* (reż. Simon Langton) w grudniu 1995 r., *Emma* (reż. D. McGrath) w sierpniu 1996 r., *Emma* (reż. D. Lawrence) w listopadzie 1996 r.

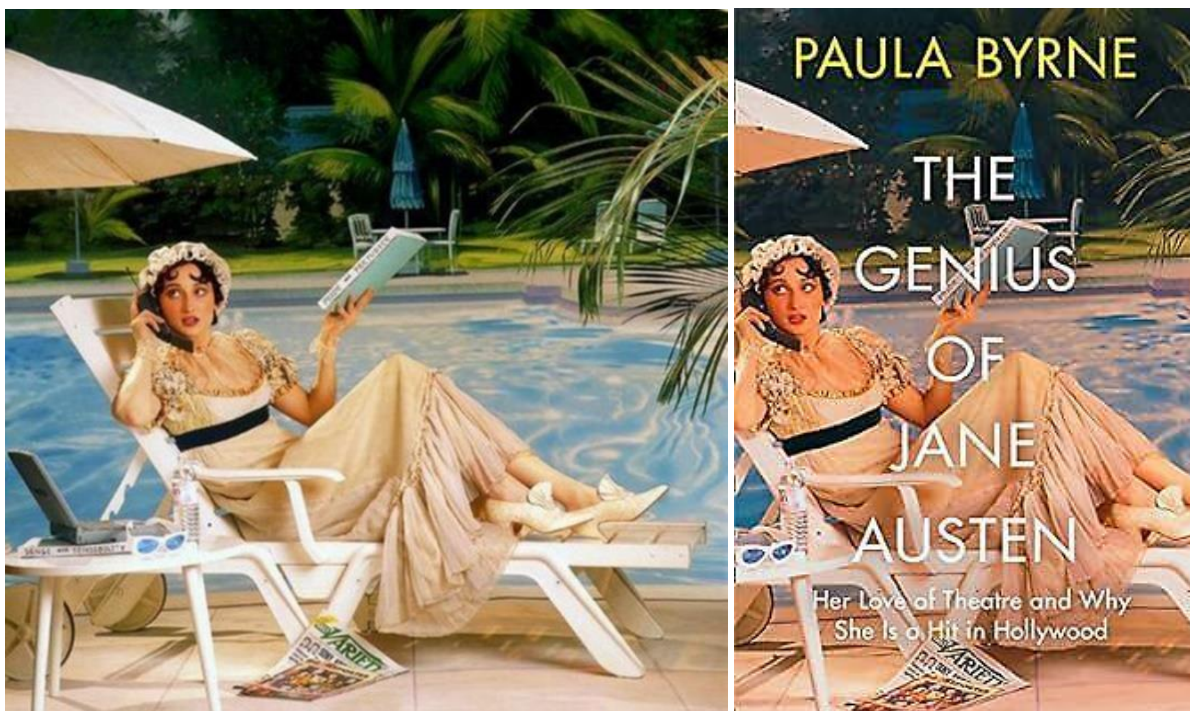
⁹⁷ W tym za *Rozważną i romantyczną* dla Emmy Thompson, która swoją nagrodę za najlepszy scenariusz adaptowany dedykowała Jane Austen.

⁹⁸ Filmy z serii o Bridget Jones to adaptacje książek autorstwa Helen Fielding o tych samych tytułach (trzeci film z serii był poliadaptacją kilku jej tekstów); należały do nich: *Dziennik Bridget Jones* (2001, reż. Sharon Maguire, scen. Andrew Davies, Richard Curtis i Helen Fielding), *Bridget Jones: W pogoni za rozumem* (2004, reż. Beeban Kidron, scen. Andrew Davies, Richard Curtis, Helen Fielding i Adam Brooks) oraz *Bridget Jones 3* (org. *Bridget Joneses's Baby*, reż. Sharon Maguire, scen. Helen Fielding, Dan Mazer i Emma Thompson). Co niezwykle istotne, Fielding, pisząc swoje książki, traktowała je jako literackie adaptacje powieści Austen: *Dziennik Bridget Jones*

Scenariusz do pierwszych dwóch części *Dziennika Bridget Jones* napisał Andrew Davies, autor scenariusza do *Dumy i uprzedzenia* (1995), a główną rolę męską – *nomen omen* mężczyzny o nazwisku Darcy – zagrał Colin Firth, podobnie jak w serialu BBC⁹⁹.

(1996) oparła na *Dumie i uprzedzeniu*, *W pogoni za rozumem: Dziennik Bridget Jones* (1999) na *Perswazjach*. Można uznać więc serie filmów o Bridget Jones, szczególnie jej pierwszą część, za adaptacje drugiego, a nawet trzeciego stopnia: najpierw Helen Fielding poddała adaptacji powieść Austen, pisząc swoją książkę, a następnie uczynili to twórcy adaptacji filmowej, realizując *Dziennik Bridget Jones*.

⁹⁹ Nawiązania intertekstualne pomiędzy *Dziennikiem Bridget Jones* (2001) a *Dumą i uprzedzeniem* (1995) nie kończą się na postaci scenarzysty i odtwórcy głównej roli męskiej. W kilku scenach komedii romantycznej z 2001 roku pojawia się Crispin Bonham-Carter (jako kolega z pracy Bridget), którego miłośnicy realizacji BBC rozpoznają jako serialowego pana Bingleya. Davis w swoim scenariuszu, zgodnie z wcześniejszymi tendencjami zaczerpniętymi z powieści Fielding, odnosi się wielokrotnie do książki Austen. Widać to szczególnie w sposobie kreowania postaci. W *Dzienniku Bridget Jones* pojawia się np. postać Daniela wyraźnie inspirowana panem Wickhamem (Daniel to uwodziciel, który zawraca w głowie Bridget i oczernia w jej oczach Darcy'ego), a rodzice głównej bohaterki bardzo przypominają państwa Bennet (jej matka, Pam, jest głupiutką i poświęca całą uwagę znalezieniu córce męża, podczas gdy jej ojciec, Colin, jest zamknięty w sobie, łagodny i spędzający całe dnie z nosem w książce). Część motywów znanych z powieści zostało w ciekawy sposób przekształconych. Na przykład ucieczka Lydii z domu zmienia się na podobną rejteradę w wykonaniu matki głównej bohaterki (Bridget nie posiada rodzeństwa), kiedy to Pam opuszcza dom, aby być z kochankiem, Julianem. Mężczyzna, podobnie jak Wickham, wykorzystuje naiwność kobiety, a ta koniec końców wraca po jakimś czasie do domu. Odwołania do powieści Austen – i serialu BBC – odnaleźć można również w warstwie dialogowej. Bridget wypowiada z offu słowa będące jej wersją słynnego zdania rozpoczynającego *Dumą i uprzedzenie* („To prawda powszechnie znana, że w momencie, gdy jeden obszar życia zaczyna się układać, inny spektakularnie się rozpada...”, ang.: „It is a truth universally acknowledged that when one part of your life starts going okay, another falls spectacularly to pieces”). W innym momencie filmowy Mark Darcy wygłasza słowa mające być ekwiwalentem słynnej wypowiedzi Darcy'ego o tym, że Elizabeth nie jest wystarczająco piękna, aby skusić go do tańca (filmowy bohater mówi: „Nie potrzebuję randki w ciemno. Zwłaszcza nie z jakąś werbalnie nierozgarniętą starą panną, która pije jak ryba, pali jak komin i ubiera się jak jej matka”, ang.: „I do not need a blind date. Particularly not with some verbally incontinent spinster who drinks like a fish, smokes like a chimney, and dresses like her mother”). W filmie pojawiają się również nawiązania, które odnoszą się ściśle do serialu BBC, a nie do powieści Austen. Przywołana zostaje na przykład słynna scena (znana z serialu BBC), w której pan Darcy wskakuje do stawu w Pemberley i wychodzi z niego w mokrej koszuli, spotykając po chwili Elizabeth. W filmie Sharon Maguire ma miejsce scena, w której Mark Darcy i Daniel Cleaver zaczynają się (niezbyt wprawnie) bić i w pewnym momencie wpadają do fontanny, po czym wynurzają się z niej mokrzy na oczach Bridget. Z kolei ostatnia scena filmu przypomina znacznie bardziej zakończenie serialu BBC niż powieści. Austen informuje czytelników o szczęśliwym zakończeniu historii miłosnych Lizzy i Jane następującymi słowami: „Szczęsny dla macierzyńskiego serca pani Bennet był dzień, w którym pozbyła się dwóch najbardziej udanych córek” (J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 310), podczas gdy serial ukazuje piękną scenę ślubu i wieńczy ją pocałunkiem kochanków. Finał historii Bridget Jones, nawiązując do produkcji BBC, również eksponuje romantyczny pocałunek głównych bohaterów. Bridget i Mark stoją na przybranej bożonarodzeniowo ulicy Londynu, dookoła nich pada delikatny śnieg, a bohaterowie całują się. Więcej na temat filmu *Dziennik Bridget Jones* i jego powiązań z *Dumą i uprzedzeniem* zob. S. Ferriss, *Narrative and Cinematic Doubtfulness: Pride and Prejudice and Bridget Jones's Diary*, [w:] *Chick Lit: The New Woman's Fiction*, red. Suzanne Ferriss, Mallory Young, New York 2006, s. 71-86; M. Pennacchia Punzi, *Shaping G/Local Identities in Intermedial Texts: The Case of Bridget Jones's Diary*, [w:] *Literary Intermediality. The Transit of Literature through the Media Circuit*, red. M. Pennacchia Punzi, Bern 2007, s. 241-253; L. Troost, S. Greenfield, *Appropriating Austen: Localism on the Global Scene*, „Persuasions On-Line” 2008, t. 28, nr 2 (wiosna); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol28no2/troost-greenfield.htm> [dostęp: 17.10.2024]; C. Salber, *Bridget Jones and Mark Darcy: Art Imitating Art... Imitating Art*, „Persuasions On-Line” 2001, t. 22, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol22no1/salber.html> [dostęp: 17.10.2024].



Ilustr. 40. Jane Austen w Hollywood.

Po lewej słynne zdjęcie Theo Westenberg dla *Entertainment Weekly* przedstawiające Jane Austen w Hollywood. Po prawej okładka książki Pauli Byrne wykorzystująca tę fotografię

To, jak bardzo Jane Austen zawładnęła sercami widzów, a także, jak dobrze przyjęła się w popkulturze, potwierdza częstotliwość pojawiania się jej nazwiska na łamach czasopism w latach 90. Legendarne już stało się wydanie tygodnika „Entertainment Weekly” z 1995 roku, który umieścił Austen na liście dziesięciu największych osobowości branży rozrywkowej tego roku (*Top 10 Entertainment Personalities of 1995*), załączając do rankingu zdjęcie przedstawiające „autorkę” siedzącą nad brzegiem basenu w Hollywood, odbierającą telefony, z laptopem na stoliku i książce w rękę (zob. ilustr. 40). Zdjęcie stało się rozpoznawalnym symbolem Austenmanii i było wykorzystywane w licznych książkach i artykułach poświęconych tej autorce. Obecność pisarki w rankingu opatrzone zostało opisem jej miejsca we współczesnej kulturze, żartobliwym, acz nader trafnym:

Nie chodzi na imprezy typu „zobacz i daj się zobaczyć”. Jest powściągliwa wobec prasy. Krążą paskudne plotki, że zaangażowała się w kazirodczy związek ze swoją siostrą, na litość boską. I szczerze mówiąc, przydałaby się jej metamorfoza. Ale tylko w tym roku cztery jej powieści zostały zaadaptowane na duże i małe ekrany. A dzięki licznym stronom internetowym poświęconych jej chwale, [sławą – A.F.] dorównuje [...] Bradowi Pittowi. Nieźle jak na Brytyjkę, która nie żyje od 178 lat¹⁰⁰.

Co istotne, właśnie ostatnia dekada XX wieku to czas, w którym coraz więcej kobiet stawiało po drugiej stronie kamery z zamiarem sfilmowania powieści Austen. Na lata 90.

¹⁰⁰ Cyt. za: C. Harman, *Jane's Fame: How Jane Austen Conquered the World*, Edinburgh 2009, s. 257. Całość omawianego fragmentu na temat Austen dostępna jest w archiwach strony The Republic of Pemberley (<https://www.pemberley.com/janeinfo/ausfotoj.txt> [dostęp: 17.10.2024]).

przypadła premiera siedmiu takich realizacji. Produkcja aż pięciu była dziełem kobiet¹⁰¹, a dwie podjęły się reżyserii¹⁰². Do trzech adaptacji scenariusze napisały scenarzystki¹⁰³, dwukrotnie kobiety napisały muzykę¹⁰⁴ i trzykrotnie zasiadły przy stole montażowym¹⁰⁵. Tak wyraźne sfeminizowanie ekip filmowych, jeśli porównać je z dawniejszymi zwyczajami, wpłynęło na zmianę sposobu odczytywania powieści Austen.

3.4.1. Narracyjne rozszerzenia w dążeniu do „wierności”

Duma i uprzedzenie z 1995 roku została wyprodukowana dla wytwórni BBC, a jej reżyserii podjął się Simon Langton, który specjalizował się w obrazach kostiumowych i doskonale poradził sobie również z tym wyzwaniem. Nie mniejszy wpływ na sukces tego sześciuodcinkowego serialu miał duet Sue Birtwistle i Andrew Davisa (producentki i scenarzysty), którzy przyczynili się do powstania wielu klasycznych seriali kostiumowych BBC, zarówno przed, jak i po premierze *Dumy i uprzedzenia*¹⁰⁶. Jeżeli chodzi o adaptacje twórczości Austen, to Birtwistle i Davis pracowali wspólnie również nad powstaniem *Emmy* (w 1996 roku), a sam Davis napisał scenariusze do kolejnych trzech filmów i seriali opartych na prozie angielskiej pisarki: film *Opactwo Northanger* z 2007 roku w reżyserii Jona Jonesa oraz seriale *Rozważna i romantyczna* z 2008 roku w reżyserii Johna Alexandra i *Sanditon*¹⁰⁷ z lat 2019-2023, którego sezony miały wielu reżyserów.

¹⁰¹ Omawianymi producentkami były Lindsey Dornan (*Rozważna i romantyczna*), Fiona Finlay (*Perswazje*), Sue Birtwistle (*Duma i uprzedzenie* oraz *Emma* wyprodukowane dla BBC) i Sarah Curtis (*Mansfield Park*).

¹⁰² Wspomniane reżyserki to Amy Heckerling (*Clueless*) i Patricia Rozema (*Mansfield Park*).

¹⁰³ Scenariusze do wyreżyserowanych przez siebie filmów napisały zarówno Amy Heckerling, jak i Patricia Rozema, a dodatkowo scenariusz *Rozważnej i romantycznej* (nagrodzony Oscarem) wyszedł spod pióra Emmy Thompson grającej również główną rolę w tym filmie.

¹⁰⁴ Kompozytorkami były Rachel Portman (*Emma* w reż. D. McGratha) i Lesley Barber (*Mansfield Park*).

¹⁰⁵ Montażystki to Debra Chiate (*Clueless*) i Lesley Walker (*Emma* w reż. D. McGratha).

¹⁰⁶ Sue Birtwistle, jeśli nie liczyć dwóch adaptacji powieści Austen, wyprodukowała swoje klasyki seriali kostiumowych dla BBC, takie jak *Żony i córki* (1999, reż. Nicholas Renton) i *Powrót do Cranford* (2007-2009, reż. Simon Curtis i Steve Hudson), na podstawie powieści Elizabeth Gaskell. Andrew Davies jako scenarzysta poddał adaptacji dziesiątki utworów klasyki literatury, do najbardziej znanych jego realizacji filmowych i telewizyjnych należały: *Miasteczko Middlemarch* (1994, reż. Anthony Page), *Burzliwe życie Moll Flanders* (1996, reż. David Attwood), *Targowisko próżności* (1998, reż. Marc Munden), *Żony i córki* (1999, reż. Nicholas Renton), *Czasy, w których przyszło nam żyć* (2001, reż. David Yates), *Daniel Deronda* (2002, reż. Tom Hooper), *Doktor Żywago* (2002, reż. Giacomo Campiotti), *Samotnia* (2005, reż. Justin Chadwick i Susanna White), *Pokój z widokiem* (2007, reż. Nicholas Renton), *Powrót do Brideshead* (2008, reż. Julian Jarrold) czy *Nędznicy* (2018-2019, reż. Tom Shankland).

¹⁰⁷ Praca nad adaptacją filmową *Sandition* (1917) stanowi wyjątkowe wyzwanie dla scenarzysty. Powieść tą Jane Austen zaczęła pisać niedługo przed śmiercią i zdążyła stworzyć jedynie jedenaście rozdziałów zanim choroba uniemożliwiła jej dalszą pracę (zob. C. Tomalin, *Jane Austen. A Life*, New York 1997, s. 261). W związku z tym adaptator napotyka na dwa wyzwania: po pierwsze, przenosi na ekran utwór, który nie został poddany zaawansowanej redakcji (nigdy nie był przygotowywany przez autorkę do druku), po wtóre, to, co napisała Austen, stanowi jedynie początek historii, której rozwinięcie i zakończenie musi dopowiedzieć sobie twórca adaptacji. Może oczywiście skorzystać z licznych literackich kontynuacji (swoją wersję kompletnego *Sandition* napisali

Wersja *Dumy i uprzedzenia* z 1995 roku doczekała się niemal legendarnego statusu w historii adaptacji filmowej, i to nie tylko twórczości Austen, ale literatury klasycznej w ogóle, a nawet w historii seriali kostiumowych. Susannah Fullerton pisała: „Jest to adaptacja, która przybliżyła *Dumę i uprzedzenie* masom. Rozpoczęła «rządy Jane» wśród filmowców, zmieniając jej powieści w wielomilionowy przemysł. Z punktu widzenia reżyserów filmowych, Jane «pojawiła się» [na scenie – A.F.] [...]”¹⁰⁸. Premierę każdego kolejnego odcinka serialu oglądało coraz większe grono obiorców, co skumulowało się w odcinku finałowym – oglądanym na żywo przez ponad dziesięć milionów widzów BBC¹⁰⁹. Serial błyskawicznie zagościł również na ekranach amerykańskich odbiorników, kiedy prawa do dystrybucji wykupiła telewizja A&E, dzięki której obejrzało go kolejne 3,7 milionów widzów¹¹⁰. Można uznać, że – gigantyczny jak na tamte czasy – budżet trzynastu milionów funtów na wyprodukowanie serialu był dobrą inwestycją BBC¹¹¹.

Sukces tej produkcji wpłynął – można powiedzieć: na zasadach sprzężenia zwrotnego – na publikację nowych wydań i zwiększoną sprzedaż książek Austen. Koło się zamknęło. Austen „użyczyła” swojego nazwiska adaptacji, nadając jej prestiż i usprawiedliwiając wysoki budżet produkcji; powstały serial jeszcze bardziej umocnił jej sławę i pobudził rynek wydawniczy. W 1995 roku ukazało się na nim sześć nowych wydań samej *Dumy i uprzedzenia* (sześciu różnych wydawnictw), a po premierze serialu na półki sklepowe trafił również tom *The Making of Pride and Prejudice* (autorstwa Sue Birtwistle, producentki serialu, i Susie Conklin, redaktorki scenariusza), który w pierwszych czterech miesiący od dnia premiery sprzedał się w 112 tysiącach egzemplarzy¹¹². Pojawiły się liczne literackie kontynuacje *Dumy i uprzedzenia*¹¹³ (była to powieść, która doczekała się ich najwięcej ze wszystkich książek

m.in. Marie Dobbs, Juliette Shapiro, Anne Toledo, D.J. Eden, Donald Measham i Julia Barrett). Próby ukończenia powieści Austen podjęła się również Anna Austen Lefroy, bratanica pisarki, niemniej nigdy nie zakończyła własnego projektu.

¹⁰⁸ S. Fullerton, *Happily Ever After: Celebrating Jane Austen's Pride and Prejudice*, London 2013, s. 188.

¹⁰⁹ S. Parrill, op. cit., s. 61.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ S. Fullerton, op. cit., s. 186.

¹¹² A. Bautz, *The Reception of Jane Austen and Walter Scott. A Comparative Longitudinal Study*, London–New York 2007, s. 129-130.

¹¹³ Do najbardziej znanych literackich kontynuacji należą m.in. *Śmierć przybywa do Pemberley* P.D. Jamesa, *Pride and Prescience, Or, A Truth Universally Acknowledged* Carrie Bebris, *Letters from Pemberley: The First Year* Jane Dawkins, *Perception* Terri Fleming, *Miss Darcy Falls in Love* Sharon Lathan, *Charlotte Collins* Jennifer Becton, *Kitty Bennet's Diary* Anny Elliott, *What Kitty Did Next* Carrie Kablean czy *Mr. Darcy Takes A Wife* Lindy Berdoll. Jak można się domyślić już po samych tytułach, kontynuacje te zazwyczaj skupiają się na jednej postaci bądź jednej parze bohaterów, znanej z *Dumy i uprzedzenia*, i pokazują jej dalsze losy. Często w przypadku bohaterek, które nie doczekały się *happy endu* w powieści Austen, kontynuacje opowiadają o ich drodze prowadzącej do zamążpójścia. Więcej na temat literackich sequeli *Dumy i uprzedzenia* zob. M. Sachs, *The Sequels to Jane Austen's Novels*, [w:] *The Jane Austen Companion*, red. J. David Gray, New York 1986, s. 374-376.

Austen¹¹⁴) oraz jej retellingi¹¹⁵. Adaptacja Langtona i związana z nią Darcymania stały się również inspiracją dla późniejszych seriali i filmów, które opowiadały już nie tyle o samej powieści Austen, ile o uwielbieniu jej fanów (jak w przypadku serialu *W świecie Jane Austen* z 2008 roku lub filmu *Kraina Jane Austen* z 2013 roku¹¹⁶ [zob. ilustr. 41]).

Fullerton zauważa, że

Od 1995 roku pojawiają się artykuły świadczące o tym, że reputacja Austen została nierozzerwalnie związana z filmowymi adaptacjami jej powieści. Jest to rok, w którym ukazała się realizacja *Dumy i uprzedzenia* Andrew Daviesa, i choć nie była to pierwsza telewizyjna adaptacja powieści Austen, żadna inna nie okazała się tak popularna¹¹⁷.

I podkreśla również, że „nierozzerwalne powiązanie” postaci i twórczości angielskiej autorki z adaptacjami jej twórczości spowodowało swoiste wymieszanie się różnych grup odbiorczych: odczytanych miłośników literatury angielskiej i pochłoniętych kulturą popularną widzów telewizyjnych. Bo też, jak dodaje Fullerton: „filmy przyciągają do fabuł powieści ludzi, którzy ich nie czytają, a powieści i ich *image* przyciągają do adaptacji ludzi, którzy zwykle nie oglądają filmów. Austen jest zatem postrzegana jako pośrednik między kulturą wysoką i niską [...]”¹¹⁸.

¹¹⁴ Ibidem, s. 374.

¹¹⁵ Retelling to angielskie słowo (zwyczajowo nietłumaczone na język polski) znaczące tyle, co opowiedzenie na nowo znanej historii (znanej z baśni, mitów, legend, podań czy literatury). Pojęcia zbliżone do retellingu to narracja lub recykling literacki, a proces ten często wiąże się z opowiedzeniem historii z punktu widzenia innej postaci, przeniesienia akcji do innego miejsca lub czasu, a także wprowadzenia nowych elementów, które zmieniają wydźwięk całości. Do najbardziej znanych retellingów *Dumy i uprzedzenia* należą: *Longbourn* Jo Baker (historia opowiedziana z punktu widzenia służby pracującej w posiadłości Bennetów), *Pride and Prejudice and Zombies* (postapokaliptyczny retelling, w którym Anglia epoki regencji cierpi na plagę zombie), *Eligible* Curtisa Sittenfelda (opowieść przenosząca fabułę do współczesnych Stanów Zjednoczonych), *Mr. Darcy's Diary* Amandy Grange (*Duma i uprzedzenie* z punktu widzenia pana Darcy'ego), *The Other Bennet Sister* Janice Hadlow (*Duma i uprzedzenie* widziana oczami Mary Bennet), *Miss Bingley Requests* Judy McCrosky (retelling oraz sequel *Dumy i uprzedzenia*, napisany z punktu widzenia Caroline Bingley).

¹¹⁶ Oba wymienione seriale na różne sposoby opowiadają historie współczesnych miłośniczek Jane Austen (oraz serialu BBC z 1995 r.), które próbują radzić sobie ze zderzeniem swoich oczekiwań co do miłości i stylu życia (wyniesionych z powieści angielskiej autorki) z realiami XXI wieku. Serial *W świecie Jane Austen* (2008) opowiada historię Amandy Price, która nie radzi sobie w życiu i związkach miłosnych, a każdą wolną chwilę poświęca ponownemu oglądaniu serialu BBC lub czytaniu *Dumy i uprzedzenia*. Ku własnemu zaskoczeniu odkrywa pewnego dnia, że w jej łazience pojawia się tajne przejście, pozwalające jej na przedostanie się do świata ukochanej powieści (zob. W. Tigges, *Lost in Austen: A Postmodern Reanimation of Pride and Prejudice*, „Persuasions On-Line” 2008, t. 39, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-39-no-1/lost-in-austen-a-postmodern-reanimation-of-pride-and-prejudice/> [dostęp: 17.10.2024]). Z kolei *Austenland* (2013) to opowieść o Jane Hayes, która tak bardzo tęskni za postaciami znanymi z powieści Austen, że decyduje się wydać wszystkie życiowe oszczędności, aby spędzić parę tygodni w tytułowej Krainie Jane Austen (ang. *Austenland*). W miejscu tym uczestnicy pobytu przebijają się w stroje z epoki regencji, pozbywają się telefonów komórkowych i innych urządzeń elektronicznych, aby zamieszkać w wiejskiej posiadłości i poczuć, jak to jest żyć za czasów Elizabeth i Darcy'ego. W cenie pobytu mają zapewnioną historię miłosną, którą przeżyją, i wiele aktywności charakterystycznych dla ziemianstwa z początków XIX wieku. Z czasem fikcja i rzeczywistość zaczynają się mieszać, kiedy aktorzy i uczestnicy zabawy zaczynają gubić się w wykreowanym świecie.

¹¹⁷ S. Fullerton, op. cit., s. 128.

¹¹⁸ Ibidem, s. 128-129.

Podążając za tą myślą, uznać można, że premiera *Dumy i uprzedzenia* z 1995 roku była istotna w dwojaki sposób: w historii adaptacji powieści Austen stanowiła moment przełomowy i rozpoczęła Austenmanię, a jednocześnie literacka Austen przestała być symbolem nieosiągalnej dla wielu, elitarniej spuścizny narodowej. Czytelnicy przestali „bać się” jej prestiżu.



Ilustr. 41. *Kraina Jane Austen* (2013, reż. Jerusha Hess).

Główna bohaterka filmu, *nomen omen* Jane, miłośniczka Jane Austen, stoi na lotnisku przebrana w strój z epoki regencji, czekając na pojazd, który zabierze ją do wymarzonego Austenland

Co wyróżniało tę adaptację na tle innych dotychczasowych realizacji? Na pewno to, że cechowała się dużym respektem dla oryginału literackiego i niespotykaną w stosunku do niego rzetelnością wynikającą również z długiego czasu trwania (300 minut), który umożliwił oddanie wielu szczegółów z książki¹¹⁹. Twórca scenariusza, Andrew Davies, domagał się jak najdłuższej wersji filmowej, ponieważ nie zamierzał się pozbywać żadnego z atutów dzieła literackiego Austen. Jak sam wyznawał: „Ponieważ książka jest tak spójna i zwarta – jej fabuła działa jak szwajcarski zegarek i nie ma w niej żadnych zbędnych elementów – liczy się wszystko”¹²⁰.

Davies wykazywał dużą świadomość natury dzieła Austen i jego funkcjonowania zarówno w medium książki, jak i filmu. W związku z tym nie próbował nawet bezpośrednio przenosić pewnych treści ani nie trzymać się kurczowo tych elementów stylu Austen, które

¹¹⁹ Jak dowodzi Parrill, odwołując się do poprzedniej słynącej z wierności realizacji: „Jak można się spodziewać, w sześciogodzinnym serialu kolejność wydarzeń i scen w adaptacji z 1995 roku jest bliższa powieści niż w adaptacji z 1980 roku, a ponadto serial z 1995 roku wykazuje się większą różnorodnością i wyobraźnią w sposobie przedstawiania istotnych informacji”. S. Parrill, op. cit., s. 63.

¹²⁰ Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, *The Making of Pride and Prejudice*, London 1995, s. 1.

mają prawo bytu jedynie w językowym dziele sztuki¹²¹. Nie pozwalała mu na to odmiennosć środków wyrazu, jakimi posługują się film i książka. „Cel – jak informują Birtwistle i Conklin – był zatem jasny, chodziło o to, by wydobyć ton i ducha *Dumy i uprzedzenia*, ale też o to, by wykorzystać możliwości wizualnego opowiedzenia historii, by uczynić ją tak wyrazistym i żywym dramatem, jak to tylko możliwe”¹²². Scenarzysta starał się nie ingerować w spójność fabularną powieści, jednocześnie pozwalał sobie na stworzenie licznych dodatkowych scen, które nie negowałyby walorów oryginału, lecz dla wzbogacenia adaptacji pozwalały na wykorzystanie technik i środków filmowych.

Z grubsza rzecz ujmując, Davies zdecydował się na dodawanie nowego materiału w dwojaki sposób: poprzez amplifikację istniejących już w powieści scen i fragmentów narracji oraz addycję zupełnie nowych, lecz jedynie w tych miejscach, w których narrator książki nie informuje czytelnika o tym, co się dzieje. Przykładem pierwszej techniki jest scena otwierająca premierowy odcinek serialu, w której widać dwóch jeźdźców (Bingleya i Darcy’ego) jadących galopem przez zielone tereny otaczające Meryton. Zatrzymują się tam, gdzie dobrze widać Netherfield Park, i prowadzą krótką rozmowę na temat posiadłości, skutkiem czego Bingley decyduje się ją wynająć. Początek sceny ma za zadanie uświadomić widzowi dwie rzeczy: to, że obaj mężczyźni fizycznie są bardzo aktywnymi osobami, oraz to, że Bingley ma tendencje do podejmowania spontanicznych i raptownych decyzji. Choć sceny tej nie było w powieści Austen, Davies opierał się na fragmencie wypowiedzi narratora, aby usprawiedliwić powstanie nowego fragmentu akcji. Scenarzysta jedynie rozbudował o interpretacje wizualną to, o czym czytelnik zaledwie dowiedziałby się z książki¹²³. Innym przykładem sceny, która stanowiła

¹²¹ W książce napisanej przez producentkę serialu (Sue Birtwistle) redaktorkę scenariusza (Susie Conklin) zostało przybliżone podejście twórców adaptacji z 1995 roku do intermedialnie rozumianej *Dumy i uprzedzenia*: „Proces adaptacji książki na potrzeby telewizji nie jest tak prosty, jak niektórzy mogą przypuszczać. Zbyt często zdarza się, że w adaptacjach z miłością kopiowano książkę scena po scenie tylko po to, by odkryć, że końcowy produkt jest zbyt literacki i mało dramatyczny. Sceny ważne w książce nagle tracą sens na ekranie; przeskoki czasowe, które są wspaniale wyjaśnione w prozie, tworzą fragmentaryczną narrację w filmie, a dialogi zapadające w pamięć na piśmie zamieniają się w ołów na ustach aktora. To może się zdarzyć z wielu powodów. [...] Andrew Davies nauczał literatury przez wiele lat i dogłębnie rozumiał struktury powieściowe, ale jeśli chodzi o telewizję i film, jest zwolennikiem podejścia «pokaż, nie mów» w pisaniu scenariuszy. Innymi słowy, kamera może przekazać wiele rzeczy, które przekazałby narrator, ale w zupełnie inny i szybszy sposób. Oczywiście dialogi są niezwykle ważne, a Jane Austen napisała jedne z najbardziej zachwycających dialogów w literaturze, ale to opowiadanie historii w sposób wizualny [a nie werbalny – A.F.] jest sercem tego niezapomnianego filmu”. Ibidem, s. 2.

¹²² Ibidem.

¹²³ Fragment powieści, w której Bingley impulsywnie podejmuje decyzje o wynajęciu posiadłości, brzmi tak: „Oglądał dom z zewnątrz i od wewnątrz przez pół godziny. Zarówno położenie, jak i pokoje na dole wydały mu się odpowiednie, a pochwały właściciela – uzasadnione. Toteż natychmiast podpisał kontrakt”. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 16.

rozwiniecie istniejących w powieści wydarzeń, a nie stworzeniem całkiem nowych, była cała sekwencja balu w Meryton¹²⁴.

Przykładem drugiej tendencji zmierzającej do poszerzenia spektrum scen filmowych było wykorzystanie tych passusów powieści, w których postaci niejako znikają ze sceny, a mające miejsce wydarzenia nie są bezpośrednio opisane. Davies nazywa je „scenami z backstage’u” (ang. *backstage scenes*)¹²⁵. Jest to szczególnie istotne w przypadku scen z udziałem samych mężczyzn. Jak wspomina scenarzysta filmu:

Jane Austen słynie z tego, że nigdy nie zawarła [w swoich powieściach – A.F.] scen, w których nie mogłaby być obecna postać kobieca, w związku z czym nigdy nie dochodzi [w nich – A.F.] do rozmów pomiędzy mężczyznami sam na sam – większość konwersacji odbywa się niejako „na scenie”, [...] [w sytuacjach formalnych – A.F.]. Adaptując, czułem się jednak uprawniony do pójścia na zaplecze [...]. [...] Szczególnie zależało mi na pokazaniu zakulisowych scen z Darcym i Bingleym, ponieważ w prawie każdej wersji Jane Austen, jaką widziałem, przez cały czas [...] wszyscy wydają się strasznie sztywni; nie masz poczucia, że tętni w nich życie, że są oddychającymi, czującymi ludźmi¹²⁶.

¹²⁴ Bal w Meryton, aczkolwiek był wydarzeniem niezwykle istotnym i kluczowym dla zawiązania akcji powieści, u Austen opisany był tylko – w zależności od wydania książki – na dwóch lub trzech stronach i znajdował się w nim zaledwie jeden dialog pomiędzy panami Bingleym i Darcym (J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 12-13). Jak dowiadujemy się od twórców serialu, „[...] wydarzenie to miało kluczowe znaczenie dla fabuły, podjęto więc decyzję o znacznym rozbudowaniu go w adaptacji” (S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 6). Adaptatorzy wykorzystali potencjał tej sekwencji, aby zbudować wyraźny kontekst, w którym bohaterowie będą się poruszać, i scharakteryzować bohaterów. Jak mówią o tym oni sami: „Dramaturgicznie było to idealne miejsce do przedstawienia widzom nowych postaci i lepszego zrozumienia relacji między tymi, których już poznaliśmy. Kiedy Bingley zostaje przedstawiony pani Bennet, ta prezentuje mu swoje córki: Jane i Elizabeth zajęte stosowną do okoliczności rozrywką, Mary, która wciąż «podpiera ścianę», bo nikt nie zaprosił jej do tańca i Lydię oraz Kitty zabawiające się, jakby przebywały w «młodzieżowym klubie», jak określił to Andrew [Davies – A.F.]. Fakt, że nie ma tam pana Benneta, również wiele nam o nim mówi.

Poznajemy też inną znaczącą rodzinę w okolicy: Lucasów. Widzimy, że Charlotte Lucas jest bliską przyjaciółką Elizabeth, a jej ojciec, sir William – sympatycznym bufonem. Będąc pierwszym, który przywitał grupkę z Netherfield, rozumiemy, że jest on wiodącą postacią w społeczeństwie Meryton” (ibidem).

Sekwencja na balu w Meryton pozwalała również w wyrazisty sposób ukazać różnicę między światem bohaterów powiązanych z Netherfield a tymi, którzy mieszkają w wiosce nieopodal Longbourn. Jak piszą twórcy adaptacji: „«Chcieliśmy pokazać różnicę między tym, co *de facto* jest dosyć hałaśliwą wiejską zabawą, a bardzo formalnym bale, który zobaczymy w Netherfield w drugim odcinku [serialu – A.F.]. Chodziło o to, aby skonstruować rodzaje zachowań, które są dopuszczalne na takich przyjęciach». Zostało to osiągnięte nie tylko poprzez wybór szybszych tańców, ale także poprzez konfrontację zespołów [muzycznych – A.F.], które przygrywają na obu balach. „Na tańcach [w Meryton – A.F.] jest tylko trzech nieokrzęsanych muzyków, podczas gdy w Netherfield widzimy elegancką ośmioosobową orkiestrę” (ibidem, s. 6-7). Samo zachowanie tancerzy również miało wzmacniać wrażenie prowincjonalności Meryton, scenarzysta „[...] chciał, aby taniec dawał wrażenie zakasanych spódnic, z energicznym i niezbyt umiejętnym tańcem, dużą ilością mocnego alkoholu i grubiańskim męskim śmiechem wokół stołu z przekąskami” (ibidem). W omawianej tu sekwencji filmowej elementy scenografii i kostiumów pełnią tę samą, kontrastującą funkcję: „Ilość i jakość pożywienia również jest skonstruowana. Na potańcówce widzimy kilka stołów z jedzeniem i napojami na skraju sali, podczas gdy w Netherfield wydzielono jadalnię z wystawnymi daniami. [...] Różnice klasowe są na dodatek wyraźnie zaznaczone wizualnie. Suknie sióstr Bingley wykonano z drogich i obfitujących w kolory tkanin, podczas gdy dziewczęta Bennet noszą proste muśliny. Nie widzimy ich [sióstr Bingley – A.F.] tańczących z nikim z Meryton, co sugeruje, że same siebie postrzegają jako społecznie stojące wyżej” (ibidem, s. 13).

¹²⁵ Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 4.

¹²⁶ Ibidem, s. 4-5.

Te dodatkowe sekwencje nie tylko pozwoliły na bogatszy sposób opowiadania historii, niż było to w poprzednich adaptacjach, ale również na ukazanie kompleksowego i zróżnicowanego portretu pana Darcy'ego

Innym rodzajem dodanych scen, które miały za zadanie wzbogacić serial i wykorzystać potencjał medium filmu było wprowadzenie „udramatyzowanych listów”¹²⁷ – retrospekcji ukazujących obrazy będące niejako ilustracjami treści zawartych w korespondencji powieściowej. Kiedy Austen po raz pierwszy zaczynała pisać *Dumę i uprzedzenie* (podobnie było zresztą w przypadku *Rozważnej i romantycznej*), jej dzieło miało być powieścią w listach i choć autorka porzuciła ten zamysł, korespondencja nadal pozostała istotną częścią *Dumy i uprzedzenia*¹²⁸. Birtwistle i Conklin podkreślają, że

[...] listy stanowią ważną część *Dumy i uprzedzenia*, szczególnie w drugiej połowie książki, w której kluczowe i skomplikowane informacje przekazywane są za ich pośrednictwem. Z dramatycznego punktu widzenia widok kogoś czytającego lub piszącego list może być jednak mało zajmujący, nawet jeśli zawarte w tekście informacje są istotne. [...] wyzwaniem było udramatyzowanie tych listów w jak najbardziej wizualny sposób¹²⁹.

Kwestia dużej liczby ważnych listów stanowiła problem dla każdego z adaptatorów¹³⁰, a Davies poradził sobie z nim metodami może mało innowacyjnymi, ale za to sprawnie i nader efektownie. „Musiałem użyć wielu różnych dostępnych sposobów” – wspomina scenarzysta i wymienia je: „lektor i retrospekcje, ludzie, którzy siedzą i czytają listy, ludzie, którzy czytają je sobie nawzajem, komentarze lektora z offu i mieszanka wszystkich tych elementów naraz”¹³¹.

Choć udramatyzowanie listów było niełatwym wyzwaniem, twórcy adaptacji nie tylko sobie z nim poradzili, ale również skorzystali z korespondencji wymienianej pomiędzy bohaterami, aby rozwiązać dodatkowe dylematy adaptacyjne i narracyjne. Listy stały się tym samym „użytecznym sposobem wprowadzania i opisywania nowych postaci”¹³², ale również podkreślania ironii¹³³, tak trudnej do oddania w procesie adaptowania, a jakże ważnej dla Austen.

¹²⁷ Ibidem, s. 7-8.

¹²⁸ O epistolarnych początkach powieści pisze m.in. Thomas Keymer (T. Keymer, *Narrative*, [w:] *The Cambridge Companion to Pride and Prejudice*, red. J. Todd, Cambridge 2013, s. 2). Davies, zastawiając się nad scenariuszem, skrupulatnie przebadął ten trop: „Myślę, że istnieją pewne dowody sugerujące, że *Duma i uprzedzenie* faktycznie zaczęła się jako powieść epistolarna. Podczas gdy pierwsza połowa powieści jest pełna rozgrywających się [lokalnie – A.F.] scen, w drugiej bohaterowie wyjeżdżają w różne części kraju i piszą do siebie dość długie listy. To była największa techniczna trudność w adaptacji książki” (Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 7).

¹²⁹ Ibidem.

¹³⁰ Cartmell wymienia pozostałości tradycji epistolarniej zawarte w *Dumie i uprzedzeniu* jako jeden z dziesięciu najważniejszych problemów, jakim musi stawić czoła adaptator prozy Austen. Zob. przypis 119, rozdział I.

¹³¹ Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 7-8.

¹³² Ibidem, s. 8.

¹³³ Birtwistle i Conklin jako przykład oddania na ekranie ironii Austen (przy pomocy udramatyzowanego listu) opisują korespondencję pomiędzy Elizabeth i jej starszą siostrą, gdy ta druga przebywa w stolicy.



Ilustr. 42. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).
Na górze: siostry Bingley i pan Darcy w protekcyjnalnych pozach i mimice.
Na dole: zgnębiony pan Bingley

„Udramatyzowanie listów może być również wykorzystane do wskazania ironii” – dowodzą autorki i przywołują ważne odniesienie: „Kiedy Jane, która zawsze widzi w każdym to, co najlepsze, pisze do Lizzy o swojej wizycie u panny Bingley w Londynie, stwierdza rzeczowo: «Bardzo chciałam znów zobaczyć Caroline i zdawało mi się, że ucieszyła się na mój widok, choć była trochę nie w humorze». Widzimy jednak, że obie siostry [Bingley – A.F.] przyjmują ją chłodno i bardzo pragną, aby odeszła. Podejrzenia te potwierdzają się, gdy Jane opisuje zapowiedzianą wizytę panny Bingley kilka tygodni później. Widzimy, jak jej powóz zatrzymuje się przed domem Gardinerów w Cheapside, a ona wysiada z nosem zwieszonym na kwintę. «Panna Bingley jedzie do slumsów» – napisał Andrew [Davies – A.F.] we wskazówkach scenicznych!». Ibidem, s. 8-9.

Adaptatorzy wykorzystali sceny, w których bohaterowie czytają listy. Także po to, by ukazać bardzo subiektywny sposób patrzenia na wydarzenia w nich opisane, jest to bowiem subiektywność adresatów i nadawców. Szczególnie ważny w tym przypadku jest list, który Darcy pisze do Elizabeth po odrzuconych zaręczynach. Udratyzowanie tej korespondencji trwa aż dwadzieścia minut (na początku czwartego odcinka serialu), mimo tego, że w książce fragment ten zajmuje około sześciu stron, jeśli nie liczyć komentarzy i powrotów do jego treści w dalszym biegu akcji¹³⁴. Davies zdecydował się na zobrazowanie listu za pomocą dwóch rodzajów scen: retrospektywnych (opisanych również w powieści) oraz nowych, wymyślonych na potrzeby serialu¹³⁵. Zamienił kolejność zawartych w korespondencji informacji: w przeciwieństwie do pierwowzoru literackiego w adaptacji list rozpoczyna się opisem epizodów związanych z postacią pana Wickhama, dopiero później autor odnosi się do kwestii swoich obiektywności w stosunku do rodziny Lizzy, a także związku Bingleya z Jane.

O ile sceny ilustrujące przebieg znajomości Darcy'ego z Wickhamem przedstawione są w sposób bezpośredni i możliwie obiektywny, o tyle sekwencje z drugiej połowy listu zabarwione są subiektywnymi odczuciami obu uczestników wymiany korespondencji. Birtwistle i Conklin tak opisują tę część sekwencji filmowej:

Następnie pojawiają się retrospekcje wydarzeń, których świadkami byli zarówno Darcy, jak i Elizabeth (takich jak bal w Netherfield), z tą różnicą, że tym razem Lizzy jest zmuszona zobaczyć żenujące zachowanie swojej rodziny z perspektywy Darcy'ego. W konsekwencji Andrew zatroszczył się o retrospekcje, które wyolbrzymiają upokarzający spektakl, na przykład [przywołują wizerunek – A.F.] matki [Elizabeth – A.F.] wykrzykującej do Lady Lucas, że jeśli Bingley poślubi Jane, to [...] [sprawi, iż pozostałe panny Bennet będą mogły się rozejrzeć za bogatymi kawalerami – A.F.]". [...] Ponownie Elizabeth jest zmuszona zaakceptować fakt, że Darcy rzeczywiście ma rację¹³⁶.

Z kolei w następnych scenach można zobaczyć to, jak perspektywa Elizabeth, a nie Darcy'ego wpływa na wizualne przedstawienie listu. W momencie, gdy Darcy porusza wątek jej ukochanej siostry, a tym samym wzbudza w niej silne emocje, obraz coraz bardziej odzwierciedla jej subiektywną wizję wydarzeń – epizodu, w którym nie brała udziału. Jak można się dowiedzieć od Birtwistle i Conklin:

Lizzy nie jest całkowicie przekonana co do listu [Darcy'ego – A.F.]: są chwile, kiedy wyobraża sobie wydarzenia, do których Darcy nawiązuje, ale których osobiście nie widziała. Wizualizuje je sobie z komiczną przesadą, ponieważ jest przekonana, że zachowywał się on gorzej, niż sugeruje jego list. Jest tak na przykład, gdy czyta o tym, że gdy Bingley pojechał do Londynu, a Darcy podążył za nim i „zaangażował się w zadanie wskazywania mu pewnych złych stron, jakie niesie ze sobą wybór Pani siostry na przyszlą narzeczoną”. Wskazówki sceniczne Andrew [Davies – A.F.] sygnalizują, że Lizzy wyobraża sobie wszystko, co najgorsze¹³⁷.

¹³⁴ Zob. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 163-168.

¹³⁵ Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 10.

¹³⁶ Ibidem.

¹³⁷ Ibidem.

Wspomniane w scenariuszu negatywne nastawienie Lizzy powoduje, że narracja z offu prowadzona przez pana Darcy'ego – świadcząca o poczuciu słuszności jego decyzji w momencie, gdy odwoził przyjaciela od oświadczyn – kontrastuje z wizualnym przedstawieniem omawianego spotkania. Jakkolwiek warstwa dialogowa pozostaje zgodna z punktem widzenia Darcy'ego, wydarzenia widziane są w pryzmacie emocjonalnego poruszenia Elizabeth. Gdy w kadrze pojawia się pan Darcy i siostry Bingleya, wykorzystuje się niskie kąty widzenia kamery, a uczucia malujące się na ich twarzach mają w sobie komiczną intensywność. Domyślić się można, że nie tyle prowadzą z nim rozmowę, ile jednoznacznie narzucają mu swoje zdanie. Cięcia montażowe ujawnia drugą stronę medalu: Bingley (widziany z góry) siedzi na krześle przed nimi, wyraźnie skonsternowany i niezdolny do przeciwstawienia się ich opiniom (zob. ilustr. 42). Taka wizja wydarzeń mających miejsce w Londynie dowodzi, że Elizabeth nie jest w stanie zdystansować się od własnych uczuć i na spokojnie przeczytać listu Bingleya.

Wymienione powyżej zróżnicowane techniki adaptatorskie pozwoliły na addycję nowych scen bądź na amplifikację już istniejących. Umożliwiły one Daviesowi dochowanie wierności literze tekstu, przy jednoczesnym dostosowaniu materiału źródłowego do wymogów filmu, co zostało docenione zarówno przez widzów, jak i krytyków.

Kolejnym elementem, który wpłynął na pozytywny odbiór serialu przez widzów, było zastosowanie konwencji gatunkowej zgodnej z ich oczekiwaniami. Można pokusić się o stwierdzenie, że *Duma i uprzedzenie* (1995) stanowi klasyczny przykład serialu kostiumowego, będącego jednocześnie adaptacją literatury. Jak twierdzi Sarah Cardwell,

[Twórcy – A.F.] *Duma i uprzedzenia* [(1995) – A.F.] doskonale zrozumieli jej miejsce w kontekście telewizyjnym, jednocześnie silnie podkreślając tożsamość gatunkową serialu i ciągłość w stosunku do klasycznych adaptacji powieści [...]. [...] wyprodukowano ją u szczytu konsolidacji ogólnych wzorców dotyczących treści, stylu i nastroju [jakie kojarzone z są z gatunkiem filmu kostiumowego – A.F.]¹³⁸.

Cardwell wskazuje trzy takie podstawowe wyznaczniki i odnajduje ich odzwierciedlenie w serialu BBC. Za wzór treści tego gatunku uznaje „ukazywanie «dziedzictwa» [(ang. *heritage*) – A.F.] jako reprezentatywnego dla «przeszłości»¹³⁹ „wzorem stylu ma być „niespieszne tempo i «filmowe» wykorzystanie kamery”¹⁴⁰, nastroju zaś – nostalgia¹⁴¹. *Duma i uprzedzenie* stanowi reprezentatywny przykład nie tylko szeroko pojmowanej kategorii filmu kostiumowego, ale również węższych kategorii: *heritage* lub *post-heritage*. Tak silne powiązanie z klasycznym

¹³⁸ S. Cardwell, *Adaptation Revisited. Television and the Classical Novel*, Manchester 2002, s. 133.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Ibidem.

filmem kostiumowym tylko wzmacniało wrażenie rzetelności w oddaniu świata znanego z powieści Austen, gdyż widzowie budowali swoją wizję przeszłości właśnie na takim kinie.

3.4.2. „Muzealny” realizm adaptacji Langtona

Następnym aspektem serialu Langtona, który mógł mieć wpływ na jego popularność, było niespotykane wcześniej w adaptacjach *Dumy i uprzedzenia* wrażenie realizmu. Po raz pierwszy z tak dużą skrupulatnością zabrano się do oddania realiów życia codziennego, mody czy wystrojów wnętrz z czasów Austen. Wytwórnia BBC zatrudniła szereg specjalistów, których zadaniem było na bieżąco kontrolować poprawność stosowanych rozwiązań pod względem aktualnej wiedzy historycznej dotyczącej epoki regencji. Jedną z takich specjalistek była Clare Elliot, która opowiedziała o wyzwaniu, jakim było sprawdzanie w fazie przedprodukcyjnej serialu najbardziej elementarnych nawet szczegółów życia codziennego:

Kiedy Jane Austen napisała *Dumę i uprzedzenie*, zakładała, że jej czytelnicy byli tak samo jak ona zaznajomieni z Anglią, o której pisała. Wszyscy wiedzieli, że obiad jest o piątej i że pani Bennet miała gosposię – nie potrzebowali, by pisarka im o tym przypominała. Jednak rok 1813 jest teraz bardzo odległy i społeczeństwo jest zorganizowane zupełnie inaczej. [...] Zostałam poproszona o wypowiedzenie się na bardzo różne tematy [...]. Czy hodowano w tamtych czasach niecierpki waleriany w ogródkach? Ilu służących mogli mieć Bennetowie? Jak wyglądało wesele? Jak przebiegała gra w alfabet? Czy mężczyźni kłaniali się, kiedy wchodzili do pokoju¹⁴²?

Poziom dokładności, o jaki zabiegało BBC, wykraczał poza dotychczasowe standardy. Nie wystarczało, aby regencyjne posiadłości wypełniała na przykład odpowiednia liczba służących, ubranych w autentycznie stroje historycznie; twórcy poszli o krok dalej. Jak wspomina Elliot, chodziło o to, by „w tle scen znajdowała się odpowiednia służba otwierająca drzwi, podająca jedzenie, jeżdżąca na koźle powozów i wypełniająca domy¹⁴³„. Gdy porówna się ten aspekt produkcji serialu z odpowiednimi aspektami poprzednich realizacji, okaże się, że te drugie wypadną nieprzekonująco.

Realizm, do którego dążyli twórcy *Dumy i uprzedzenia* (1995), miał na celu ukazanie postaci jako „żywych, oddychających, czujących ludzi”¹⁴⁴, nieróżniących się tak bardzo od współczesnych widzów. Bohaterowie serialu nie są tu jedynie bezwolnymi podmiotami cytującymi jedynie dialogi z Austen. Mają zainteresowania i ulubione sposoby spędzania wolnego czasu, są przedstawieni jako bardziej fizyczni niż w powieści: pocą się w tańcu i brudzą ubrania w podróży¹⁴⁵. Panny Bennet pożyczają sobie sukienki, plotkują i wygłupiają

¹⁴² Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 31.

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 5.

¹⁴⁵ Za przykład może posłużyć scena, w której pan Darcy wraca konno do Pemberley. Kamera śledzi z oddali, a po pewnym czasie się doń przybliża. Jak podają Birtwistle i Conklin: „Z daleka Darcy wygląda bardzo oficjalnie,

się, zdradzają sobie sekrety, gdy wieczorami zamykają się w sypialniach. Panowie Darcy i Bingley jeżdżą konno, uprawiają szermierkę, polują, grają w bilard, piją. Kobiety pokazywane są przy porannej toalecie i wtedy, gdy szykują się na bal; z kolei pan Darcy widziany jest, kiedy leży w wannie po długim dniu lub kiedy pływa w stawie w upalny dzień. Oto „sposób na dostrzeżenie w nim prawdziwego człowieka”¹⁴⁶ – twierdził Davies.

Aby ułatwić widzom końca XX wieku odbiór postaci serialu jako ludzi z krwi i kości, scenarzysta zdecydował się na uproszczenie dialogów w stosunku do pierwowzoru literackiego. Jak zauważa Davies, „Jane Austen, jak każdy inny powieściopisarz, nie tworzy całkowicie naturalistycznych dialogów. Pisze coś, co przypomina prawdziwą mowę i nawiązuje do niej, ale jest bardziej eleganckie i sprecyzowane”¹⁴⁷. Sceny z powieści, które wypełnione były gęstym i skomplikowanym, pełnym finezji i niemal melodyjnym dialogiem, nie nadawały się do medium filmu. Scenarzysta dodaje: „Chciałem, żeby dialogi brzmiały jak coś, co mogłoby zostać wypowiedziane na początku XIX wieku, ale także tego, żeby nie wydawały się zbyt sztuczne, gdyby zostały wypowiedziane dzisiaj”¹⁴⁸. Davies podkreślił również, że możliwości audiowizualnego oddania stanów emocjonalnych na ekranie (np. wyrazem twarzy czy tonem głosu aktora) najzwyczajniej nie wymagają tak długich partii dialogowych jak w powieści¹⁴⁹, w której wszystkie emocje muszą być przywołane w sposób werbalny. Autor scenariusza nie ograniczył się jedynie do symplifikacji i redukcji dialogów, starał się również o to, aby styl wypowiedzi pasował do danej postaci, nawet po wprowadzeniu niezbędnych modyfikacji¹⁵⁰. Jakkolwiek nawet uproszczone wypowiedzi stanowiły wyzwanie dla aktorów¹⁵¹, cała warstwa dialogowa nabrała lekkości i ułatwiała widzom odbiór serialu.

przypomina dżentelmena, do którego jesteśmy przyzwyczajeni. Ale potem widzimy go lepiej i dostrzegamy, że jego ubiór jest poplamiony, a on sam spocony z powodu jazdy konnej; jego oddech zdradza wysiłek”. S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 5.

¹⁴⁶ Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 5.

¹⁴⁷ Ibidem, s. 13.

¹⁴⁸ Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 13.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Jak komentuje Davis, „ogólnie rzecz biorąc, traktowałem poszczególne postacie w różny sposób, posługując się dialogami. Na przykład dla pana Collinsa, który jest postacią pompatyczną i pełną pedanterii, jego dialogi pozostawiłem raczej tak, jak zostały napisane [przez Austen – A.F.]”. Ibidem.

¹⁵¹ Wypowiedziały się na ten temat m.in. Jennifer Ehle (grająca Elizabeth) oraz Allison Steadman (serialowa pani Bennet). Ehle wspominała: „To najtrudniejsze dialogi, jakich kiedykolwiek musiałam się nauczyć. Szekspir to bułka z masłem w porównaniu z Jane Austen. Myślę, że dzieje się tak głównie dlatego, że sens wersu pojawia się na jego końcu, a także wersy są znacznie dłuższe. Kiedy dochodzę do końca zdania, zwykle stwierdzam: «Och, rozumiem!», a potem muszę wrócić i przeczytać je raz jeszcze. Czasami myśli są dość zawiłe [...] więc trzeba do tego przywyknąć. Wciąż krążyło się po omacku – pod koniec było mi o dużo łatwiej [...]. To jak z nauką języka obcego” (ibidem, s. 13). Z kolei Steadman wyjaśnia problem związany z mieszanym się codziennego sposobu wypowiadania się aktora z dialogami zaczerpniętymi od Austen: „[...] na początku ten język był dla mnie bardzo trudny. Wydaje się, że się go nauczyłeś, a potem, kiedy zaczynasz go używać, niektóre linijki i zwroty wychodzą ci całkowicie nieprawidłowo. Ponieważ [na co dzień – A.F.] rozmawiamy w zupełnie inny sposób, ciągle chciałam wstawiać [w wypowiedzi – A.F.] nowocześniejsze zwroty. Na początku to był koszmar. [...] Potem poczułem się

Innym sposobem na zwiększenie wrażenia realizmu było odpowiednie obsadzenie głównych ról w serialu. Na początku wybrano odtwórców ról Darcy'ego i Elizabeth, a późniejsze angaże dostosowywane były do obu tych postaci. Przykładowo: po obsadzeniu Colina Firtha wybór pana Bingleya opierał się na jego fizycznym kontraście do aktora pierwszoplanowego¹⁵². Z kolei decyzja o zaangażowaniu Jennifer Ehle do roli Elizabeth narzuciła ograniczenia w wyborze aktorek grających jej rodzinę. Dla twórców serialu niezwykle istotne było to, aby z wyglądu wszystkie siostry Bennet były do siebie podobne; nie powinno być wątpliwości, że mogą być rodzeństwem. Równie ważne okazało się dążenie do odróżnienia ich od siebie¹⁵³. W końcu wybrano pięć aktorek, które łączyło pewne podobieństwo i zdecydowano się na łatwe kojarzenie ich poprzez niuanse we fryzurach i noszonych przez nie kostiumach¹⁵⁴ (zob. ilustr. 41).

Nie licząc podobieństw i kontrastów w stosunku do głównej pary, innym wyznacznikiem umożliwiającym angaż do serialu było spełnienie wymogu bycia „dowcipnym, pełnym uroku i posiadania charyzmy, ale także umiejętności «ukazywania» tamtych czasów”,

lepiej, a kiedy już przewycięży się to uczucie, wpadnie się w rytm, a wzorce mowy nagle zaczynają mieć sens” (ibidem).

¹⁵² Chcąc zaznaczyć różnice pomiędzy panami Darcym a Bingleym, twórcy adaptacji mocno skonstrastowali ich pod względem wizualnym. Najpierw zaangażowano ciemnookiego i ciemnowłosego Colina Firtha do roli bogatszego z dżentelmenów, następnie zdecydowano się na niebieskookiego i posiadającego znacznie jaśniejszą aparycję Crispina Bonham-Cartera do roli drugiego z nich. To rozróżnienie stało się podstawą do dalszych decyzji związanych z charakteryzacją i kostiumami. Kostiumografka, Dinah Collin, tak opisuje kreowanie wizerunku Darcy'ego i późniejsze, komplementarne w stosunku do niego tworzenie wyglądu Bingleya: „[...] [Colin Firth – A.F.] ma bardzo silną i prężną sylwetkę, więc kluczową rzeczą było upewnienie się, że nie zostanie ona osłabiona przez ubrania, które [w epoce regencji – A.F.] mogły wyglądać trochę po dziewczęcemu [*sissy*], zwłaszcza stroje wieczorowe. [...] Przebyliśmy uciążliwą drogę, sprawdzając, jak leżą na nim różne kolory ubiorów. Miał zielony płaszcz, a także kilka innych płaszczy w kolorach wiejskich, bo zdecydowaliśmy się zostawić najcieplejsze odcienie dla Bingleya. [...] Pan Bingley jest tak sympatyczną i przyjazną postacią, że wybrałam dla niego ciepłe kolory i tekstury, takie jak tweedy. Jest on mniej zagadkowy niż Darcy i musi stanowić do niego kontrast”. Ibidem, s. 52-53.

¹⁵³ Janey Fothergill, specjalistka ds. castigów pracująca nad serialem, opowiadała o czterech pytaniach, które stawiali sobie twórcy serialu przy obsadzie głównych ról damskich: „W przypadku dziewcząt Bennet pytaliśmy: «Czy ta osoba wyglądałaby dobrze? A może aktorki wyglądają zbyt podobnie? Czy będziemy zdolni orzec, która jest która? A może wyglądają niedorzecznie odmiennie?»». Ibidem, s. 15.

¹⁵⁴ Caroline Noble, charakteryzatorka, tak opisuje pracę nad wizerunkiem sióstr: „W tym okresie nie było dużej różnorodności we fryzurach, więc musiałem ciężko pracować, aby dokonać rozróżnienia pomiędzy dziewczętami z rodziny Bennetów. Dinah Collin [kostiumografka – A.F.] bardzo chciała, aby Lizzy wyglądała skromnie, więc przystałam na to – [wyglądała – A.F.] pięknie i bez ozdóbek. Dla kontrastu chciałam, by Jane prezentowała się w klasycznym greckim stylu, który był w tamtych czasach popularny i niesamowicie elegancki. Chciałam stworzyć dla niej najpiękniejsze i najbardziej ozdobne uczesanie spośród wszystkich dziewcząt Bennetów. [...] Mary, rzecz jasna, ma być brzydka i [w książce – A.F.] jest wzmianka o jej nieładnej cerze, więc zafundowaliśmy jej wypryski [na twarzy – A.F.]! Lucy Briers była bardzo chętna do zabawy. Powiedziała nam, że jej uszy naturalnie trochę odstają, więc wybraliśmy fryzurę, która sprawiła, że były przez cały czas widoczne. [...] Jeśli chodzi o Lydię, bardzo wcześniej postanowiłam, że naprawdę chciałam, aby była przekrzywiona [*lopsided*] – trochę niezrównoważona, niechlujna i chłopięca. Znalazłam kilka pięknych ilustracji przedstawiających taki koślawy wizerunek. [...] Kitty jest jakby cieniem Lydii i nie jest tak niechlujna, choć również nie tak schludna i nie tak dokładna jak Jane. Zarówno ona, jak i Lydia są bardzo młode, więc pokojówki miałyby mniej czasu na ułożenie im włosów”. Ibidem, s. 58.

jak to ujmuje Janey Fothergill. Słowem, „niektórzy ludzie po prostu nie potrafią tego zrobić; wszystko w nich jest zbyt współczesne”¹⁵⁵. Tak skrupulatny i nieprzypadkowy dobór obsady serialu stanowił bez wątpienia jego mocną stronę.



Ilustr. 43. Fotos z *Dumy i uprzedzenia* (1995, reż. Simon Langton).

Od lewej siostry Bennet: a Lydia (Julia Sawalha), Elizabeth (Jennifer Ehle), Jane (Susannah Harker, jedyna blondynka), a Mary (Lucy Briers) i Kitty (Polly Maberly).

Kolejnym elementem serialu wpływającym na wrażenie realizmu świata przedstawionego były kostiumy. Choć na początku etapu przedprodukcyjnego kostiumolożka, Dinah Collin, miała w planie skorzystać ze strojów z wypożyczalni, szybko okazało się to niemożliwe¹⁵⁶. Przed premierą *Dumy i uprzedzenia* (1995) adaptacje prozy, której akcja rozgrywała się w czasach epoki regencji, nie były w modzie. Przepelnione strojami z połowy XIX wieku (charakterystycznymi dla ekranizacji twórczości Dickensa, Eliot czy sióstr Bronte), przechowalnie kostiumów nie potrafiły zaspokoić potrzeb tak wielkiej produkcji. Zadziałało to jednak na korzyść serialu, ponieważ Collin miała możliwość zaprojektowania niemal wszystkiego od podstaw. Postawiła sobie za cel stworzenie strojów realistycznych z punktu widzenia kontekstu historycznego, ale również wyglądających jak najbardziej naturalnie. Oto jak opisywała sam proces twórczy:

Kluczem jest tworzenie ubiorów [wyglądających – A.F.] jak prawdziwa odzież „z szafy”, a nie tylko z zestawu kostiumów noszonych przez aktorów. Jest to zawsze nadrzędny cel, ale w przypadku filmu osadzonego w konkretnej epoce należy zachować szczególną ostrożność. Staram się, by aktorzy czuli się komfortowo w tym, co mają na sobie, a nie sztywno i niewygodnie¹⁵⁷.

¹⁵⁵Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 15.

¹⁵⁶ Zob. S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 47.

¹⁵⁷ Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 51.

Aczkolwiek projekty artystki opierały się na oryginalnych rycinach z epoki i konkretnych strojach przechowywanych w odpowiednich muzeach¹⁵⁸, nie chciała ona zyskać niechlubnego miana naśladowczyni. Kostiumy miały być z jednej strony częścią wizualnej charakterystyki każdej z postaci¹⁵⁹, z drugiej zaś musiały wyglądać równie efektownie na przełomie XX i XXI wieku, jak ich odpowiedniki na początku XIX wieku. Sama Collin ujmuje o tym tak: „[...] wszystko, co robimy, jest ostatecznie interpretacją, przecież nie tworzymy eksponatu muzealnego. Chcieliśmy mieć pewność, że ubrania będą wyglądały atrakcyjnie dla współczesnego odbiorcy”¹⁶⁰.



Ilustr. 44. Fotosy z *Dumy i uprzedzenia* (1995, reż. Simon Langton).

Od lewej: panny Bennet w prostych, jasnych sukienkach, siostry Bingleya w ciemniejszych, bogato zdobionych sukniach z egzotycznymi dodatkami oraz lady Catherine w staroświeckiej, acz kosztownej kreacji.

Zabieg ten stanowił przykład twórczego podejścia do procesu adaptowania. Collin modernizowała stroje, a więc teoretycznie odchodziła od tego, co powiązane było z

¹⁵⁸ Ibidem, s. 48.

¹⁵⁹ Collin podaje przykłady kilku postaci, których stroje posiadały spójny motyw przewodni, wpływający na wszystkie tworzone dla danej osoby kostiumy. Pracę nad kostiumami dla Lizzy widziała tak: „Dla Elizabeth chciałam stworzyć garderobę, która dopełniałaby jej bezpośredni i praktyczny charakter. Wybrałam kolory, które miały w sobie coś ziemistego, na przykład dużo brązów; szczególnie podobała mi się w kolorze curry. [...] Generalnie chciałam uzyskać przyjemny, nieskomplikowany wygląd, który byłby ładny, ale nie krzykliwy. A ponieważ Elizabeth jest niezwykle aktywną kobietą, dlatego bardzo ważne było, aby miała ubrania, które pozwolą jej poruszać się z łatwością i swobodą” (cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 52). Dla porównania: wizerunek pana Benneta opierał się głównie na doborze rodzaju materiału i na odpowiednich rekwizytach, mniej na gamie kolorystycznej czy podkreśleniu piękna: „Znalazłam ilustrację [która stała się inspiracją – A.F.] dla pana Benneta; szczególnie mi się spodobała. Miała w sobie coś ze zrelaksowanego samozadowolenia, co wydawało mi się odpowiednie [dla tej postaci – A.F.]. Pan Bennet nie jest zainteresowany przebywaniem w towarzystwie, więc nosi wiele welurów, aby czuć się komfortowo w domowym zaciszu. Daliśmy mu okulary i *banyan*, ubranie przypominające długi szlafrok noszony po domu z potrzeby komfortu i dla rozgrzania ciała. W czasach przed centralnym ogrzewaniem byłoby to szczególnie przydatne” (ibidem).

¹⁶⁰ Ibidem, s. 53.

pierwowzorem literackim. Czyniąc to, sprawiała jednak, że kostiumy stawały się atrakcyjniejsze dla współczesnego widza i budziły w nim estetyczny podziw, nie mniejszy niż odczuwaliby współcześni Austen, widząc suknie z ich epoki. Można uznać to za inny rodzaj dbałości o precyzję powieści w filmie: bardziej twórczą niż bezwarunkowe trzymanie się realiów historycznych.

Kostiumy, co oczywiste, podkreślały również status społeczny poszczególnych postaci. Jak piszą Birtwistle i Conklin,

Duża część powieści opowiada o klasowości i o pieniądzu. Jak tylko wprowadzony zostaje nowy bohater, często towarzyszy temu informacja o jego dochodach. Na przykład od razu dowiadujemy się o tym, że Bingley otrzymuje cztery lub pięć tysięcy funtów rocznie, Darcy dziesięć tysięcy i posiada dodatkowo wielką posiadłość w Derbyshire, a nowe okna lady Catherine kosztowały osiemset funtów¹⁶¹.

Aby osiągnąć efekt wizualnego zróżnicowania sytuacji finansowej bohaterów, Collin zdecydowała się na wprowadzenie odmiennych rodzajów tkanin, ich kolorów, ale również form krawieckich, z których korzystała, projektując stroje. Kostiumolożka opisuje swój proces twórczy na przykładzie sukien panienek Bennet oraz siostry Bingleya. Kontrast poziomu życia pomiędzy nimi ukazany zostaje w warstwie wizualnej: „Czuliśmy, że możemy podkreślić różnice w zamożności i klasie, kontrastując ich garderoby [tj. sióstr Bingleya – A.F.] z piękną prostotą pań Bennet. Siostry Bingleya noszą odpowiednik marki Gucci”¹⁶². Collin wymienia elementy stylistyczne strojów, które były dla niej ważne przy projektowaniu:

Co mnie uderzyło, to ewidentne poczucie wolności, jakie dawały lekkie, miękkie materiały [takie jak muślin – A.F.]. Chciałam, aby dziewczęta [Bennetów - A.F.] nosiły jasne kolory lub biel; chodziło o to, by odzwierciedlić zarówno ich radosny charakter, jak i niewinność. Oznaczało to, że mogliśmy zachować ciemniejsze, bogatsze kolory i egzotyczne tkaniny dla takich postaci, jak siostry Bingley czy Lady Catherine de Bourgh¹⁶³.

Sam krój sukien także wskazywał na różnice pomiędzy tymi kobietami. Bennetówny nosiły bardzo proste sukienki w stylu *empire*¹⁶⁴, Bingley’ówny zaś – suknie znacznie bardziej wysmakowane i pełne eleganckich detali (dodatkowo przyozdobione egzotycznymi

¹⁶¹ Ibidem, s. 36.

¹⁶² Ibidem, s. 53.

¹⁶³ Ibidem, s. 47.

¹⁶⁴ Prostota ich sukienek i brak nowinek związanych z modą, pochodzących z takich stolic, jak Londyn czy Paryż, wiązał się tym, że niezbyt zamożne rodziny ziemiańskie korzystały z lokalnie dostępnych szablonów i tkanin. Jak czytamy u Birtwistle i Conklin: „W 1813 roku, w rodzinie takiej jak Bennetowie, wszystko byłoby wykonane ręcznie na podstawie szablonów przekazywanych z pokolenia na pokolenie” (S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 50). Niewielu mieszkańców wioski, takiej jak Maryton, mogło pozwolić sobie na podróż do Londynu, aby tam uszyć kreacje na nadchodzący sezon balowy; już prędzej spodziewać by się można było wprowadzania przeróbek bądź farbowania i odświeżania starych sukien.

ornamentami¹⁶⁵); inaczej ubierała się lady Catherine: okrywały ją stroje uszyte z drogich tkanin, ale nieco staroświeckie, tradycyjne i zabudowane¹⁶⁶ (zob. ilustr. 44).

Imponujące kostiumy nie były jedynym elementem zgoła archeologicznej dbałości o historyczną dokładność, nie były też jedynym wyznacznikiem statusu społecznego uwidocznionym w serialu. Innym znakiem pozycji społecznej, który z poczuciem dużego realizmu oddali adaptatorzy, były zamieszkiwane przez bohaterów posiadłości. Miały one szczególnie duże znaczenie w przypadku dżentelmenów, których stroje były mniej zróżnicowane i nie kontrastowały w tak jaskrawy sposób. Jak twierdziła Collin, „należało ukazać bogactwo w domach [zamieszkiwanych przez męskie – A.F.] postaci, a nie w ich ubraniach”¹⁶⁷.

Jednym z głównych elementów pozwalających na zachowanie akrybii historycznej było wykorzystanie prawdziwych budynków powstałych w epoce regencji lub latach wcześniejszych. Choć już się zdarzało, że w adaptacjach wykorzystywano oryginalne obiekty architektoniczne z epoki¹⁶⁸, były to zazwyczaj jedynie elewacje prezentujące ujęcia sytuujące, które po cięciu przenosiły akcję do wnętrza wybudowanych już w studiu. Wykorzystywanie zarówno fasad budynków (oraz ich ogrodów i parków), jak i wnętrza wpłynęło pozytywnie nie tylko na warstwę wizualną filmu¹⁶⁹, ale również ułatwiało w pewnych aspektach pracę kamery oraz pomagało aktorom lepiej poczuć się na planie. Wykorzystanie oryginalnych pomieszczeń stanowiło także pewnego rodzaju ramę czy też przestrzenne ograniczenie dla twórców

¹⁶⁵ Collin wyjaśnia: „Użyłam wielu indyjskich jedwabii, sporo koronek oraz znacznie jaśniejszych i mocniejszych kolorów – na przykład różów i limonkowych zieleni. Wieczorowe nakrycia głowy były bardziej wyszukane i odzwierciedlały średniowieczne wpływy [z zakresu – A.F.] mody w tym okresie. Oprócz tego, że kobiety chciały przypominać poniekąd kolumny greckie, ich celem było prezentowanie się w sposób egzotyczny, więc używały bogatych barw z mnóstwem wspaniałych piór. Tak bardzo chcieliśmy czegoś, co przerwałoby rozmowy na wiejskim balach, gdy tylko weszły [na salę – A.F.]”. Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 54.

¹⁶⁶ Garderoba lady Catherine miała być stylizowana na portret angielskiej królowej Karoliny (ibidem, s. 58), żony króla Jerzego IV (dawniej księcia regenta, od którego tytułu wzięła nazwę epoka regencji).

¹⁶⁷ Ibidem, s. 53.

¹⁶⁸ Taki zabieg zastosowano np. w adaptacji BBC z 1980 roku w reżyserii C. Coke’a (zob. ilustr. 36).

¹⁶⁹ Gwoli ścisłości trzeba zaznaczyć, że jakkolwiek zarówno zdjęcia nagrywane na zewnątrz, jak i wewnątrz posiadłości powstawały w prawdziwych budynkach z epoki, nie zawsze były to jednak te same budowle. Na przykład bardzo ważna dla fabuły posiadłość, Pemberley, została zestawiona z dwóch różnych dóbr ziemskich (Lyme Park w ujęciach z zewnątrz i Sudbury Hall – od wewnątrz). Sam Breckman, który zajmował się wynajdywaniem lokalizacji do zdjęć, tak wypowiadał się na ten temat: „Ostatecznie zdecydowaliśmy się na Lyme Park, który znajduje się na granicy hrabstw Cheshire i Derbyshire. Niestety, z powodu zmiany kierownictwa już podczas okresu zdjęciowego pozwolono nam sfotografować jedynie zewnętrzną część rezydencji. Spowodowało to ogromne problemy, ponieważ musieliśmy szukać wnętrza, które będą wprawdzie pasować, ale znajdować się już w innej lokalizacji. Podczas naszych podróży Gerry [Scott, scenografka – A.F.] i ja widzieliśmy kilka wspaniałych przestrzeni wewnętrznych, z różnych powodów nie mogliśmy jednak wykorzystać ich zewnętrznej fasady. Sudbury Hall w Derbyshire był jednym z nich i na szczęście dla nas nie było to zbyt daleko od Lyme Park. Zdecydowaliśmy się więc na coś, co nazywa się «dzieloną lokalizacją» [*split location*] i nakręciliśmy wszystkie zewnętrzne ujęcia Pemberley w Lyme, a całość wnętrza w Sudbury”. Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 24.

rekwizytów oraz scenografii (takie granice stanowiły na przykład rozmiar i wysokość pomieszczeń, które narzucało scenografowi konkretny rozmiar mebli oraz ich ustawienie, choćby względem okien).

O ile zewnętrzny wygląd budynków mógł pozostać niezmieniony, o tyle ich wnętrza wymagały często dużej odmiany, aby pasowały do akcji powieści dziejącej się w epoce regencji¹⁷⁰. Twórcy adaptacji nie zniechęcili się jednak ani pracą, ani wydatkami, a niezbędne zmiany dawały okazję do eksperymentów. Scenografka Gerry Scott podkreślała, że „[...] bardziej była zainteresowana wykorzystywaniem koloru w celu dostarczania informacji o postaciach, nastroju lub atmosferze niż używaniem go jedynie dla historycznej dokładności”¹⁷¹. Uznać to można za kolejny przykład tego, że choć twórcy serialu BBC troszczyli się o poznanie realiów historycznych, skrupulatności tej nie przedkładali nad wizję artystyczną i świadomość funkcjonowania literatury w medium filmu. Scenografia mogła powiedzieć widzom więcej o postaciach i ich związkach z miejscem akcji, aniżeli głos z offu, i to w znacznie krótszym czasie. Scott podaje przykład tego, jak za pomocą przemyślanego doboru barw starała się oddać różnicę między przestrzenią znaną mieszkańcom Meryton a tą, która kojarzyła się z przybyszami z Londynu:

[...] zieleń, której użyliśmy w sali [balowej w Meryton – A.F.], to rodzaj tego urzędowego koloru, który można teraz zobaczyć w wielu szpitalach. Chcieliśmy, aby pomieszczenie miało utylitarny wygląd w porównaniu z salą balową Netherfield, gdzie zastosowano złotą tapetę i wystawne dekoracje¹⁷².

Scenografka wykorzystywała kolory tapet, dobór materiałów, meble i drobne rekwizyty w podobny sposób jak kostiumolożka, szkicując portret poszczególnych rodzin i kręgów społecznych¹⁷³.

¹⁷⁰ Nawet wnętrza, których wyposażenie z grubsza było zgodne z czasem pochodzenia budynku, musiały być odpowiednio przygotowane dla planu zdjęciowego. Choćby takie elementy wyposażenia jak włączniki światła, grzejniki czy gniazda elektryczne musiały zniknąć na czas powstawania serialu. Twórcy adaptacji BBC musieli wprowadzić liczne modyfikacje do wnętrza Luckington Court (serialowego Longbourn). Birtwistle i Conklin wspominają: „Aby przekształcić dom, Mark [Kebby, kierownik artystyczny – A.F.] i Barry [Moll – A.F.] przeprowadzili się tam trzy tygodnie przed rozpoczęciem zdjęć z zespołem dwóch stolarzy i czterech malarzy. [...] [zarządziliśmy – A.F.] usunięcie mebli i centralnego ogrzewania. Był to bardzo staromodny system z dużymi rurami i grzejnikami, więc nie było sposobu, by go ukryć. Następnie usunęliśmy wszystkie instalacje elektryczne, lampy sufitowe, przełączniki, gniazdzka, przewody itp.; wynieśliśmy też dywany.

Konieczne były ponadto pewne prace konstrukcyjne. Usunęliśmy podwieszane panele sufitowe w jadalni, zablokowaliśmy wąż kuchenny, pozbyliśmy się umywalki z sypialni i zbudowaliśmy fałszywe ściany i kominki, aby ukryć wbudowane szafy. Po oczyszczeniu wszystkich pomieszczeń rozpoczęliśmy prace nad wystrojem wnętrza”. Ibidem, s. 38.

¹⁷¹ Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 42.

¹⁷² Ibidem.

¹⁷³ Scott opisuje szczegółowo to, w jaki sposób zaprojektowała poszczególne przestrzenie filmowe i wypracowała zgodność scenografii z kostiumami noszonymi przez aktorów: „Historycznie rzecz biorąc, wnętrza domów mogły być dość blade, z dużą ilością delikatnych bieli, kremów i odcieni cytrynowych. To był problem, ponieważ muślinowe sukienki również były bardzo blade, więc jeśli nie bylibyśmy ostrożni, to sukienki «zniknęłyby» na tle ścian, dając [na ekranie – A.F.] efekt pływających rąk i twarzy. Postanowiliśmy utrzymać główny salon w



Ilustr. 45. Budowle pojawiające się w *Dumie i uprzedzeniu* (1995, reż. Simon Langton).
 Ukazane w kolejności od najokazalszego do najskromniejszego.
 Od lewej: Pemberley (Lyme Park), Rosings Park (Belton House), Netherfield Park (Edgcote House),
 Longbourn (Luckington Court) i plebania w Hunsford (Old Rectory at Teigh).

Duże znaczenie budynków pojawiających się w adaptacji z 1995 roku nie stanowiło jedynie pokłosa dobrze wykonanej pracy scenografki czy specjalisty zajmującego się „polowaniem na lokalizacje” (ang. *location hunting*), lecz było wpisane w samą koncepcję scenariusza. Davies, pisząc już tekst do pierwszego odcinka serialu, skupił się na tym, aby budowle pojawiające się na ekranie przemawiały do widza i informowały go o statusie poszczególnych rodzin. Nie bez powodu zdecydował się na to, aby pierwszą pojawiającą się w adaptacji posiadłością było Netherfield Park, a nie – jak to było w pierwowzorze literackim – Longbourn. W opisywanej już wcześniej, otwierającej serial sekwencji, budynki odgrywają ważną rolę. Gdy młodzi mężczyźni – nieświadomi tego, że są obserwowani przez Elizabeth – przyglądają się Netherfield Park, odbiorca serialu również ma czas, by mu się przyjrzeć. Na koniec sceny, gdy jeźdźcy znikają za horyzontem, młoda dama wraca do domu, dając widzom szansę zobaczenia przy okazji jej domu rodzinnego. Davies pisze, że obserwując młodych i wysportowanych mężczyzn,

[...] można się [...] zorientować, z jak pojemnym portfelem mamy do czynienia. Widzimy Netherfield, które jest naprawdę dużym domem, więc każdy, kto myśli o jego wynajęciu, musi mieć mnóstwo pieniędzy. Niemal bezpośrednio potem widzimy Elizabeth zmierzającą do własnego domu, który większość z nas dzisiaj uznałaby za nader prestiżowy, ale ma on zaledwie jedną dwudziestą rozmiaru Netherfield. Oznacza to, że dochód rodziny Bennetów wynosi około jednej dwudziestej dochodu

Longbourn w tonacji bladej i prostej, by pokazać, że Bennetowie nie są pretensjonalną rodziną, ale upewniłam się, że tkaniny i kolor ciała pasują do kolorystyki ścian.

Mocno nasycone, intensywne kolory zarezerwowałam dla miejsc, które konieczne musiały robić ogromne wrażenie. Rosings było głęboko jaszczelkowo-zielone z dodatkiem złota. Pomyślałam, że jeśli ktoś odważy się na mocny kolor, to będzie to lady Catherine. Nadałam Lucas Lodge królewski podtekst z użyciem czerwieni i złota, które akcentują społeczne aspiracje rodziny i odzwierciedlają echo ciągłych odniesień sir Williama do dworu królewskiego. Dla kontrastu: Pemberley musiało być urządzone w wykwinnym guście. Choć to najwspanialszy pałac, chciałam, by charakteryzował się ujmującą elegancją. Rodzina Darcy’ego była na szczycie hierarchii społecznej od wielu pokoleń, więc nie musieli nikomu imponować. Pokoje były już wcześniej pomalowane na bardzo delikatne kolory – jasnoróżowy, ostrygowy i kremowy – które były idealne”. Ibidem.

mężczyzn, z którymi państwo Bennetowie mają nadzieję wyswatać [swoje córki – A.F]. I to wszystko można przekazać bez zbędnych dialogów¹⁷⁴.

W serialu zostało na takiej zasadzie przedstawione pięć posiadłości, z których każda kontrastuje z pozostałymi w odpowiednio zestawionych scenach. Na przykład po tym, jak widz zapozna się już z Longbourn i oszacuje wartość domostwa, Elizabeth odwiedza swoją przyjaciółkę Charlotte w domu Collinsów (plebania w Hunsford), który wydaje się wyraźnie skromniejszym budynkiem. Z jednej strony pokazuje to, jak dużym awansem społecznym dla pana Collinsa byłoby zostać właścicielem Longbourn po śmierci pana Benneta¹⁷⁵, z drugiej zaś stanowi wizualny kontrapunkt dla następnej budowli. Collinsowie i Elizabeth zostają bowiem zaproszeni na kolację do lady Catherine, której gigantyczna posiadłość wygląda nieporównywalnie bardziej okazale niż jakikolwiek inny budynek widziany dotychczas w serialu (włączając w to Netherfield Park). Należące do rodu de Bourgh Rosings Park dopiero później zostanie przyćmione przez (ukazane jako ostatnie) Pemberley, domostwo pana Darcy'ego. Pięć pojawiających się w serialu posiadłości można potraktować jako wizualną reprezentację ważnej dla fabuły drabiny społecznej. Poszczególne rodziny, które zamieszkują te domostwa, znajdują się na jej szczeblach. I gdy zmieniają miejsce zamieszkania w trakcie trwania historii – zmienia się także ich status społeczny¹⁷⁶ (zob. ilustr. 45). Jednak to miejsca zamieszkania Elizabeth i Darcy'ego były najważniejsze. Współczesny widz, nieznający się na finansach tamtej epoki i nierozumiejący, czym jest w wypadku „pana Darcy'ego dziesięć

¹⁷⁴ Ibidem, s. 3.

¹⁷⁵ Jane Doody, onomastka, zajmująca się nazwami w powieściach Austen, wyjaśnia semantykę posiadłości należącej do rodziny Bennetów, – Longbourn, i stawia niezwykle ciekawą tezę, że w nazwie tej można znaleźć odzwierciedlenie strachu, który na co dzień spędza sen z powiek całej rodzinie. Odzwierciedla ona świadomość tego, że pan Collins odbierze im dom rodzinny w momencie śmierci pana Benneta. Doody pisze: „Posiadłość Bennetów to «Longbourn» – czyli «długi strumień» lub «długa granica» (*long + bourn[e]*). Nazwa ta najwyraźniej odnosi się do okolicy domu Bennetów i do samej posiadłości rodzinnej. Prawdopodobnie posiadłość była kiedyś ograniczona strumieniem. [...] [Szekspir, używając go w *Hamlecie* – A.F.] częściowo przekształca to słowo, sugerując, że *ourn(e)* to nie tylko granica lub obrzeże, ale [...] terytorium obrzeżone granicami. Panie Bennet, choć żyją na rodzinnej ziemi, na ograniczonym terytorium, nie mogą polegać na tej granicy; ona ich nie chroni. Pan Collins odziedziczy Longbourn i wprowadzi się do niego, gdy tylko pan Bennet umrze. Kobiety będą musiały przekroczyć tę barierę i nigdy już tu wrócić. W Longbourn nie ma «długiego domu» dla żadnej z dziewcząt. Ale czyjs «długi dom» może oznaczać również grobowiec, więc opuszczając Longbourn, panie Bennet uciekną od śmierci, a przynajmniej od stagnacji podobnej do tej, w którą popadł pan Bennet”. J. Doody, *Jane Austen's Names: Riddles, Persons, Places*, Chicago–London 2015, s. 293.

¹⁷⁶ Ruch wertrykalny po symbolicznej drabinie społecznej nie zawsze przyjmuje kierunek wznoszący, jeżeli chodzi o bohaterów *Dumy i uprzedzenia*. Elizabeth poprawia swoją sytuację ekonomiczną i społeczną, przenosząc się po ślubie do Pemberley; podobnie Jane, gdy staje się żoną Bingleya; młoda para kupuje dużą posiadłość niedaleko państwa Darcy. Awansuje również pan Collins, który po śmierci pana Benneta przeniesie się z małej plebani do dworku Longbourn. Nie każdy jednak pnie się po drabinie społecznej wraz z końcem powieści i serialu. Przykładem może być Lydia, która wychowała się w przestronnym domostwie, jako córka dżentelmena, a po małżeństwie z panem Wickhamem (związku *de facto* mezaliansem) musiała zadowolnić się pomieszkowaniem w wynajmowanych kwaterek i przenoszeniem się po całym kraju wraz z pułkiem, do którego należał jej mąż. Podobnie zmieniała się stopa życiowa Charlotte Lucas, która jako córka zamożnego dżentelmena mieszkała w pięknej posiadłości Lucas Lodge, a po ślubie z panem Collinsem zamienia to życie na skromniejsze. Staje się żoną pastora na plebani w Hunsford.

tysięcy funtów rocznie”¹⁷⁷, musi oszacować przepaść majątkową dzielącą go od Elizabeth. Jak zaznaczają Birtwistle i Conklin,

Wszystkim nam zależało na ustanowieniu relacji między lokalizacjami i wspaniałością domostw. Pemberley, który jest domem Darcy’ego, musiało być najwspanialsze. Następnie w kolejności malejącego znaczenia umieściliśmy dom Lady Catherine de Bourgh, Rosings Park, a za nim Netherfield, które wynajmuje Bingley, Longbourn i wreszcie plebanię Hunsford, gdzie mieszka pan Collins. Po znalezieniu Longbourn zdecydowaliśmy się poszukać Pemberley, a dopiero później wybrać pozostałe domy [aby odpowiednio różniły się one poziomem zamożności od tych dwóch głównych budynków – A.F.] [...] ¹⁷⁸.

Nie mniej ważne były inne wizualne przejawy różnic majątkowych pomiędzy bohaterami, zazwyczaj odzwierciedlane za pomocą rekwizytów i scenografii. Adaptatorzy również w tym przypadku skupili się na dbałości o realizm historyczny oraz gradacji bogactwa w stosunku do poszczególnych rodzin. Przybliżyli współczesnym widzom środowisko, w którym żyła Austen i którego zasad nie musiała tłumaczyć swoim czytelnikom. Birtwistle i Conklin opisują ten proces tak:

Istnieje wiele obszarów, w których możemy podkreślić z uwagi na odbiorców te [majątkowe – A.F.] różnice. Oczywiście wybraliśmy tu główne domostwa, ale stopniowaliśmy także szereg innych elementów, aby podkreślić dysproporcje w zamożności. Na przykład jedzenie widoczne na ekranie odzwierciedla poziom dochodów poszczególnych gospodarstw domowych. I chociaż każdy dom miał pianino, dokonaliśmy gradacji, aby upewnić się, że najlepszy instrument znajdował się w Pemberley (ten, który Darcy kupił dla Georgiany), a najtańszy w Longbourn [na którym grała Mary – A.F.].

Sklasyfikowaliśmy również powozy od [najbardziej] okazałych do tych użytkowych, aby odzwierciedlić zróżnicowanie pozycji społecznej. Ogólnie rzecz biorąc, bogatsze rodziny miały zazwyczaj bardziej eleganckie powozy, z czterema końmi miast dwóch. Wybraliśmy na przykład wspaniałą zaprzęg czterech kasztanek, które ciągnęły powóz Darcy’ego. [...] w przypadku lady Catherine czuliśmy, że powinna mieć naprawdę duży powóz typu Daimler.

Darcy miałby całą stadninę koni, ale to, jakiego rumaka dosiada aktor i jak na nim jeździ, jest naprawdę ważne. [...] Tak więc każdy koń został specjalnie dobrany dla konkretnego jeźdźcy; najlepszy koń dla najbardziej dystygowanej postaci ¹⁷⁹.

Opisane wyżej zabiegi, umożliwiające tworzenie gruntownie przemyślanej scenografii i rekwizytów, stanowią przykład tego, jak umiejętnie zastosowana dyfuzja wzbogaca produkt adaptacyjny, tak iż materiał literacki zyskuje w medium filmu nowe znaczenia, które przez tekst są co najwyżej implikowane. Jak już zostało wspomniane w poprzednim rozdziale, Austen, pisząc swoje powieści, stroniła od szczegółowych opisów przestrzeni i postaci. Jak zauważa Maggie Lane:

nigdy nie zatrzymuje się w swojej narracji, by podać długi opis, czy to twarzy, ubrań, pokoi, posiłków, czy to jakiegokolwiek innego aspektu życia materialnego. Nie mogłaby być w tym bardziej odmienna od, powiedzmy, Dickensa, który buduje wiarygodność swojego świata poprzez najdrobniejsze szczegóły. Jane Austen czyni nam zaszczyt i pozwala wyobrazić sobie wszystko samemu ¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Tak twórcy adaptacji opisali Lyme Park, które „odgrywało” serialowe Pemberley: „Domów na miarę Pemberley jest niewiele. Powinno znajdować się w Derbyshire, co nadałoby mu charakterystyczny północny wygląd, i musi być bardzo duże, posadowione w oszałamiającej scenerii. Musi wyrażać maksymę: «Jestem potężny, bogaty i mam gust»,». S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 24.

¹⁷⁸ Ibidem, s. 24.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 36-37.

¹⁸⁰ M. Lane, *Jane Austen and Food*, London 1995, s. xi.

Zazwyczaj używała kilku, dosyć ogólnych określeń opisujących atrybuty danego miejsca lub osoby, skupiając się jednak bardziej na wrażaniu, jakie one robiły, bądź też na emocjach, które budziły; opis powierzchowności poszczególnych osób nie był celem. Dobrym przykładem są pokoje w Pemberley, tak scharakteryzowane w scenie wizyty Lizzy i Gardinerów w tej posiadłości:

Był to duży, proporcjonalny pokój, ładnie umeblowany. [...] Przechodząc do następnych pokoi, widziała to samo [krajobrazy – A.F], lecz z innych punktów, z każdego jednak okna rozpościerał się równie piękny widok. Pokoje były wysokie i przestronne, a umeblowanie odpowiednie do majątku właściciela. Z uznaniem dla jego gustu Elżbieta zauważyła, iż nie było ono ani nadmiernie zabytkowe, ani krzykliwe – mniej wspaniałe, a bardziej eleganckie niż umeblowanie Rosings¹⁸¹.

Jakkolwiek opis ten zawiera wiele epitetów, czytelnik tak naprawdę nie otrzymuje precyzyjnej informacji, a jedynie zbiór bardzo ogólnych skojarzeń: duży pokój, umeblowany odpowiednio, przestronny i elegancki. Każda z czytających te słowa osób wypełnia owe miejsca w tekście swoimi wyobrażeniami, w subiektywny i jedyny w swoim rodzaju sposób. Doprecyzowanie tych wyobrażeń i wykreowanie namacalnej, spójnej wizji – niezbędnej przy zmianie medium na film – sprawia, że serialowe Pemberley staje się nie tylko skonkretyzowanym budynkiem, ale również przekazującym dodatkowe informacje wizualne: mówią one o statusie właściciela i dają wrażenie dbałości o wierność realiów historycznych; przyczyniają się do ogólnego efektu wspaniałości.

3.4.3. Symboliczne aspekty życia codziennego. Bale, biesiady i muzyka

Podobnie jak w przypadku pomieszczeń, Austen nie daje czytelnikom zbyt wielu opisów, jeżeli chodzi o kulinarne aspekty życia codziennego. Jest pod tym względem równie lakoniczna, jak w doprecyzowywaniu wyglądu przestrzeni czy ludzi. „Nie powinniśmy więc szukać suto zastawionych stołów, przepysznych widoków i zapachów ani hucznie aranżowanych posiłków w twórczości Jane Austen” – konstatuje Lane. „Jednak jej bohaterowie zawsze jedzą, ponieważ fabuła oparta na życiu domowym i nieuchronnie krąży wokół posiłków”¹⁸². Podobnie wypowiada się Eileen Sutherland, która wytyka braki w opisach posiłków:

Elizabeth Bennet i państwo Collinsowie zostali zaproszeni na kolację do Rosings u lady Catherine: co jedli? Ani słowa u Austen na ten temat, z wyjątkiem tego, że pan Collins kroił, jadł i chwalił każde danie na stole. [...] Austen pisała dla siebie współczesnych, a oni wszyscy wiedzieli, jaki rodzaj posiłku byłby zapewniony przy każdej okazji, więc dlaczego miałyby się nad tym rozwodzić?¹⁸³.

¹⁸¹ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 200-201.

¹⁸² M. Lane, op. cit., s. xi.

¹⁸³ E. Sutherland, *Dining at the Great House: Food and Drink in the Time of Jane Austen*, „Persuasions” 1990, nr 12, s. 88; <https://jasna.org/persuasions/printed/number12/sutherland2.htm> [dostęp: 17.10.2024].

Ze względu na streszczoną powyżej kwestię wstrzemięźliwych opisów u Austen, jak i domniemanego braku zrozumienia dla etykiety i symboliki regencyjnych posiłków wśród współczesnych widzów, adaptatorzy musieli poddać sceny tego typu gruntownej dekontekstualizacji i rekontekstualizacji.

Należy pamiętać, że momenty, kiedy zasiadano do posiłków – szczególnie tych, na które zapraszani byli do domu goście – stanowiły ważny punkt dramaturgiczny w powieściach Austen. To w czasie takich wydarzeń (podobnie jak w przypadku balów), bohaterowie mieli możliwość prowadzenia ważnych konwersacji, konfrontowania swoich światopoglądów czy też zwrócenia na siebie uwagi potencjalnego kandydata na męża lub kandydatki na żonę. Lecz znaczenie posiłków nie ograniczało się do tej funkcji. Był to również jeden z kluczowych momentów dnia, kiedy dawał o sobie znać status społeczny danej rodziny. Christopher Wilkes tłumaczy:

przekazy [pozostawione przez Austen – A.F.] mówią o tym, że praktyki związane z jedzeniem były częścią walki o dominację, elementem złożonego systemu manier, który podkreślał hierarchię i przywileje i stanowił nie tylko tło dla wielu ważnych rozmów i dyskusji, ale także oręż sam w sobie, broń, która jest zawsze ukryta i rzadko omawiana, zamaskowana jako część skomplikowanego systemu różnic społecznych tamtych czasów¹⁸⁴.

Znaczenie miało wszystko. Kto jako pierwszy wprowadzany jest do jadalni?¹⁸⁵ Jakie zajmuje miejsce przy stole?¹⁸⁶ Jaki to rodzaj stołu?¹⁸⁷ O której godzinie odbywa się posiłek?¹⁸⁸

¹⁸⁴ Ch. Wilkes, *Culinary Jane: Austen's Domestic Discourse*, [w:] *Cuisine and Symbolic Capital: Food in Film and Literature*, red. Cheleen Ann-Catherine Mahar, Newcastle upon Tyne 2010, s. 58.

¹⁸⁵ Stosowany jest porządek pierwszeństwa polegający na tym, że najważniejsi goście wchodzą najpierw, a ci o najniższym statusie jako ostatni. W przypadku członków tej samej rodziny stosowana jest zasada wieku (od najstarszego do najmłodszego). Wyjątek stanowiły te córki, których zamążpójście wpłynęło na ich status przy stole. Jak pisze Sutherland: „Zamężne kobiety miały czasem prymat nad niezamężnymi, a świeżo upieczona panna młoda była traktowana w sposób szczególny” (E. Sutherland, op. cit. [dostęp: 17.10.2024]). Ta ostatnia kwestia została podkreślona w *Dumie i uprzedzeniu* (1995) w momencie powrotu Lydii już jako pani Wickham do domu. Gdy młoda para wysiada z powozu i jest witana przez rodzinę, cała grupa kieruje się ku wejściu do domu, aby zjeść posiłek. Kiedy pan i pani Bennet, idąc jako pierwsi, podchodzą do drzwi; za nimi podąża Jane, jako najstarsza z córek. Lydia zatrzymuje ją jednak w pół kroku i przypomina, że jako mężatka ma teraz wyższą od niej pozycję i wchodzi zaraz po rodzicach (a w domyśle siada przy stole również koło pani domu). Więcej na temat zasiadania do posiłków zob. D. Pool, op. cit., s. 72-77.

¹⁸⁶ Jak wspomina Sutherland, „gospodyni siedziała u szczytu stołu, a gospodarz u jego przeciwnego końca”, podczas gdy reszta gości ze względu na płęć zajmowała miejsca naprzemiennie (E. Sutherland, op. cit. [dostęp: 17.10.2024]). To, jak blisko środka stołu bądź jednego z gospodarzy się siedziało, decydowało o statusie gościa; nie mniej niż to, w jakiej kolejności wchodziło do jadani. Zasady etykiety nakazywały również kolejność, w jakiej prowadziło się rozmowę przy stole.

¹⁸⁷ W domach mniej zamożnych (i w związku tym mniej podążających za modą) w zwyczaju było łączenie kilku mniejszych stołów lub stolików i przykrywania ich wspólnym obrusem na czas biesiady. W domach bogatszych i bardziej nowoczesnych stawiano pojedyncze, duże stoły, które mogły zgromadzić większe grono gości. Ibidem.

¹⁸⁸ Jak wspomina Sutherland, „Kolejną wprowadzoną zmianą za czasów Austen były pory posiłków. Śniadanie nie było wczesne. Niektórym wielkim damom tace przynoszono do ich pokoi, a one pozostawały w łóżku do południa. [...] Spożywanie przekąsek w południe stawało się coraz bardziej powszechne, ponieważ godzina kolacji była znacznie późniejsza. [...] Kolacja stanowiła główny posiłek dnia. Ogólnie rzecz biorąc, jej godzinę przesuwano w XVIII wieku na coraz późniejszą. Czas zmieniał się w zależności od stopnia podążania za modą i od statusu [społecznego – A.F.] uczestników posiłku. W Barton Cottage [*Rozważna i romantyczna* – A.F.] i Hartfield [*Emma* – A.F.] była to godzina 16:00 [...]; w Mansfield Park 16:30 [...]. Pani Jennings [*Rozważna i*

Jak długo trwa?¹⁸⁹ Czy spożywany jest powoli, czy w pośpiechu?¹⁹⁰ Ilu służących i jakiej płci nakrywa do stołu?¹⁹¹ Jak ustawione są dania na stole, jak dużo ich jest i w ilu turach zostają podane?¹⁹² Czy serwowane jest droższe mięso, czy też jego tańsza odmiana lub ryby? Czy na deser jada się proste puddingi, czy egzotyczne owoce? Wszystko niosło ze sobą skodyfikowane podteksty i sens symboliczny. Wilkes tak komentuje ten aspekt życia codziennego:

[...] istnieje złożona moralność ekonomiczna, która wiąże się z jedzeniem, a jej analiza mówi nam wiele o szerszej hierarchii społecznej i ekonomicznej, naznaczającej rodziny [w powieściach – A.F.] Austen, gdy angażowały się one w walkę o uznanie społeczne i towarzyskie przetrwanie. Kiedy weźmiemy pod

romantyczna – A.F.], w Londynie, jadła o 17:00 [...]; Generał Tilney [*Opactwo Northanger* – A.F.], nawet na wsi, również jadł dokładnie o 17:00 [...]. Bingleyowie, ludzie «zdecydowanie modni», jadali o 18:30 [...]" (ibidem). Zamysł ukryty w coraz późniejszym zasiadaniu do stołu w bogatych, liczących się domach był stosunkowo prosty. Ludzie zamożni nie musieli (a nawet: nie powinni) pracować, dlatego nie wstawali tak wcześnie na śniadanie jak osoby „brudzący swe dłonie” pracą. Choć nie jadali tego posiłku o świcie, nic nie stawało na przeszkodzie, by wstać bardzo wcześnie i jeszcze przed śniadaniem załatwić szereg spraw, które na dany dzień były zaplanowane, ale do stołu zasiąść mogli dopiero o modnej, późniejszej porze. Z kolei wieczorna godzina kolacji, szczególnie, gdy jadano to już po zachodzie słońca, pokazywała, że właściciela domu stać jest na oświetlenie jadalni nader drogimi świecami, a także na ogrzanie pomieszczenia, gdy w zimniejszych miesiącach roku pod wieczór robiło się już nieprzyjemnie. Dla biedniejszej ludności kwestią determinującą rytm dnia było światło słoneczne.

Anna Przedpeńska-Trzeciakowska, autorka znakomitych przekładów powieści Austen na język polski, opisuje pory posiłków w kontekście zamożności rodziny. Czyni to na przykładzie niedokończonej powieści Austen pt. *Watsonowie*. Polska tłumaczka objaśnia: „Kolację, zwaną obiadem, jedzono wcześniej i świece, kosztowne przecież, były przed zapadnięciem zmroku zbyt cenne. Godzina, o jakiej siadano do obiadu, świadczyła o statusie materialnym domu – im «lepszy» dom, tym późniejsza pora głównego posiłku. Lord Osborne, który składa Emmie Watson niespodziewaną wizytę tuż przed godziną trzecią, jest zdumiony, widząc, że gospodarze mają zamiar za chwilę obiadować. «Przykro mi, że tak się złożyło – powiada Emma – ale pan wie, że my jadamy obiad wcześniej». To szczere przyznanie się do obyczaju świadczącego o skromnej sytuacji materialnej wprawia gości w zdumienie i zakłopotanie, a jednocześnie świadczy o szlachetnej prostolinijności bohaterki, która nie próbuje zniżyć się do wykrętów, by ukryć fakt, że w jej domu się nie przelewa”. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, *Jane Austen i jej racjonalne romanse*, Warszawa 2014, s. 84-85.

¹⁸⁹ Im dłużej trwa np. uroczysta kolacja, tym więcej świec zostanie zużytych na jej oświetlenie, tym więcej jedzenia zostanie spożyte i wypije się tym więcej trunków; a wszystko to oznacza dodatkowe koszty dla gospodarza.

¹⁹⁰ Jak objaśniają Roy i Lesley Adkinsowie: „Maniery przy stole były ważne dla wyższych klas, mimo że najbiedniejsi byli bardziej zainteresowani przeżyciem niż etykietą. W książce na temat manier wielbny John Trusler ostrzegał, jak uniknąć wyglądu na osobę z niskiej klasy lub niekulturalną: «Jedzenie szybko lub bardzo wolno podczas posiłków jest charakterystyczne dla ludzi wulgarnych; pierwsze sugeruje ubóstwo, że nie jadłeś porządnego posiłku od jakiegoś czasu; to drugie, [...] [gdy je się poza domem – A.F.], że nie lubisz towarzystwa; jeśli jesteś w domu [i jesz powoli – dop. autora], to jesteś na tyle niegrzeczny, że stawiasz przed przyjaciółmi to, czego sam nie możesz zjeść”. L. Adkins, R. Adkins, *Eavesdropping on Jane Austen's England: How Our Ancestors Lived Two Centuries Ago*, London 2013, s. 114.

¹⁹¹ Jak łatwo odgadnąć, im większa liczba służących, tym bardziej prestiżowe spotkanie towarzyskie i większa chluba dla danej rodziny, ale nie mniej ważna od liczebności służby była jej płć. Mężcy służący byli znacznie drożsi i tylko bogate domy mogły pozwolić sobie na zatrudnienie ich dużej liczby (bądź wynajęcie ich na czas trwania np. kolacji lub balu). Pool, pisząc o służbie płci męskiej, wyjaśnia ważny kontekst: „Jeśli ktoś mógł sobie pozwolić na męczyznę sługę w XIX wieku, to go miał. Albo i więcej niż jednego. Czasami tak naprawdę można było ich mieć więcej, niż się potrzebowało, po to tylko, by się pochwalić i zdystansować od innych ludzi, którzy mogli dogonić cię towarzysko.

Oprócz ziemi, powozy i służba były dwoma pewnymi znakami bogactwa w dziewiętnastowiecznej Anglii, i to do tego stopnia, że zostały opodatkowane [...] podczas wojen napoleońskich, aby zagwarantować, że bogaci zapłacą swoją część [kosztów wojennych – A.F.]” (D. Pool, op. cit., s. 218). Powodem do opodatkowania męskich służących było oczywiście to, że każdy młody, silny mężczyzna, który w czasie wojny pracował w posiadłości szlachcica, nie był powoływany w tym samym czasie na wojnę, co zmniejszało ilość żołnierzy na froncie. Człowiek bogaty, płacąc podatek, *de facto* opłacał zastępstwo swojego poddanego na polu walki.

¹⁹² Więcej na ten temat zob. rozdział „Mealtimes, Menus, Manners” w tomie *Jane Austen and Food* (M. Lane, op. cit., s. 25-54) i artykuł *Dining at the Great House: Food and Drink in the Time of Jane Austen* (E. Sutherland, op. cit.).

uwagę filmy [oparte na twórczości – A.F.] Austen, analiza ta zyskuje na precyzji i szczegółowości, co sprawia, że to, o czym w powieściach często tylko się napomyka, staje się rzeczywiście bardzo wymowne [w obrazie filmowym – A.F.]¹⁹³.

Wilkes używa również określenia „pozornie trywialne” [*the apparently trivial*], aby opisać znaczenie posiłków w świecie Austen; są to czynności może prozaiczne, ale także niosące ze sobą duży ładunek ukrytych i zrozumiałych znaczeń dla ludzi tamtych czasów¹⁹⁴.

Aby zobrazować te elementy prozy Austen na ekranie, trzeba więc było nie tylko poddać dyfuzji liczne niedoprecyzowane miejsca, ale również wpisać je w kontekst zrozumiały dla odbiorcy. Jak twierdzi Lane:

Spółeczność, o której pisała Jane Austen, była zarówno bardziej uprzywilejowana, jak i bardziej sformalizowana niż nasze społeczeństwo. Czas i specyfika posiłków towarzyszących codziennemu życiu, a także konwenanse i etykieta z nimi związane, naturalnie różniły się na wiele sposobów od tego, co jest nam znane dzisiaj¹⁹⁵.

Lane opisywała znaczenie jedzenia w twórczości literackiej Austen i choć jej uwagi pozostają nadal przydatne i celne w przypadku analizy serialu telewizyjnego, brak w nich odwołań do wizualnych aspektów spożywania posiłków, łatwiejszych do oddania w medium filmu. Wszak czynność ta oparta jest na interakcji: postacie „odgrywają” swoją pozycję społeczną poprzez to, jak i kiedy spożywają posiłki. Wilkes akcentuje właśnie na takie aspekty scen biesiadnych i podkreśla niejako ich istotność w procesie adaptowania powieści Austen:

Pozycja, umiejętności rozeznania [się w towarzystwie – A.F.] oraz różnice społeczne są poddawane niekończącym się próbom i ocenom na podstawie spożywanego menu. Darcy wydaje surowe sądy na temat rodziny Bennetów po części dlatego, że jest świadkiem wielu sytuacji, w których obserwuje nadmiernie objadającą się panią Bennet. Liczba obecnej [przy posiłkach – A.F.] służby, jakość srebra, porcelany lub serwisów, wyrafinowanie jedzenia i delikatność, z jaką dania są spożywane, to codzienne wskaźniki klas społecznych i przynależności do nich. Wszystkie te szczegóły są w powieściach implikowane, ale w filmach eksponuje się je tak, że stają się one widoczne dla każdego. Krótko mówiąc, w twórczości Austen istnieje wysoki stopień performatywności związany z jedzeniem i rytuałami, które je otaczają¹⁹⁶.

Pierwsza duża adaptacja *Dumy i uprzedzenia* (film z 1940 roku) nie wykorzystwała w pełni tego – jakże wizualnego – motywu biesiady. Mimo wielu scen tego typu w tekście Austen, w filmie Leonarda nie uświadczymy się żadnego śniadania, obiadu ani kolacji, a jedynymi

¹⁹³ Ch. Wilkes, op. cit., s. 27.

¹⁹⁴ Wilkes, omawiając jedno z podstawowych kryteriów potrzebnych do analizy znaczenia posiłków u Austen, wprowadza wyrażenie „pozornej trywialności i świata dominacji” (ang. *the apparently trivial and the world of dominance*). Oznacza to, że „[...] [spożywane posiłki – A.F.] były znaczące nie tyle ze względu na jakąkolwiek inherentną wartość leżącą w samym procesie odżywiania się, ile z uwagi na to, że ludzie decydowali się nadawać im dodatkowy sens. Poddani, podążając za tradycją, hierarchią, a przede wszystkim za przewodnictwem tych, którzy sprawowali władzę (rodzina królewska, właściciele ziemscy, państwo), wyznaczyli sobie obszar społeczny, w którym usilnie walczyli o osiągnięcie sukcesu, o przetrwanie i o wyróżnienie, o tę «najdoskonalszą» z cech społecznych, która stawia niektórych ludzi ponad resztą i zapewnia im dominację nad innymi”. Ibidem, s. 60. Nie może dziwić, że zasada opisywana przez Wilkesa znajduje swoje odzwierciedlenie również we współczesnym społeczeństwie. Zmianie uległy jednak jej metody oraz cele, a jej znaczenie w obecnych realiach życia zbiorowego może być już mniej doniosłe niż niegdyś.

¹⁹⁵ M. Lane, op. cit., s. 25.

¹⁹⁶ Ch. Wilkes, op. cit., s. 55-56.

momentami, w których na ekranie widać jakiegokolwiek jadło bądź napitki, to sceny na balach (w Meryton i ogrodowym przyjęciu Bingleya), gdzie pokazano rozstawione na stołach przekąski stanowiące jedynie elementy dekoracji, jako że nie pełnią one wyraźnych funkcji dramaturgicznych. Podobnie jest w przypadku stolików obstawionych filiżankami i imbrykami, sugerującymi w kilku scenach, że odbywa się spotkanie przy herbacie; ale i tutaj nie wykorzystuje się tego motywu w sposób wykraczający poza scenograficzne *decorum*.



Ilustr. 46. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard).

Po lewej: Pan Darcy z niesmakiem patrzy na Kitty krztuszącą się zbyt zachłannie spożywanym alkoholem.
Po prawej: Pani Bennet krytykująca pana Darcy'ego, który krzywi się, czując niedobry smak podanego trunku

Jedynym momentem w całym filmie Leonarda, kiedy spożywanie posiłku zostało przez adaptatorów sfunkcjonalizowane, jest krótka scenka w czasie balu w Meryton. Najpierw na pierwszym planie pojawia się bufet z przekąskami, po czym odjazd kamery sprawia, że jest on w tle sceny; dzieje się to za sprawą Lydii i Kitty, które wchodzi w kadr ze swoimi partnerami do tańca. Zachęcane przez nich, biorą kieliszki z alkoholem i bezceremonialnie (jednym łykiem) wychylają je do dna. Kitty krztusi się i unosi ręce, aby łatwiej jej było odkaszlnąć; epizod ten przemija szybko, ale zostaje dostrzeżony przez pana Darcy, który nieco wcześniej podszedł do bufetu z przekąskami. Z nieskrywaną awersją zbliża się do nieapetycznie w jego opinii wyglądającego jedzenia i picia. Bierze na próbę kieliszek i od razu, po zanurzeniu w nim ust, z niesmakiem odkłada go na stół. Po chwili w kadrze pojawiają się pani Bennet i jej siostra, które zajadają się tym, co nałożyły sobie na talerze. Ta pierwsza, w typowy dla siebie sposób (nazbyt głośnym tonem), wypowiada się pochlebnie o zachowaniu młodej córki i krytykuje Pana Darcy'ego: „Ten wstrętny pan Darcy patrzący na wszystkich spode łba. Czy on myśli, że jest dla nas za dobry?”¹⁹⁷ „(zob. ilustr. 46).

¹⁹⁷ Ang.: „That odious Mr. Darcy, looking down his nose at everybody. Does he think he's too good for us?”.

Ta krótkka, trwająca tylko pół minuty scenka stanowi jedyną próbę wykorzystania w filmie Leonarda motywu. Zetknięcie się pana Darcy'ego z merytońskim bufetem odzwierciedla w mikroskali jego odczucia związane z samym przybyciem do wioski i zapoznaniem się ze środowiskiem, w którym zamieszkał Bingley. Zachowanie gości przy stole potwierdza jego uprzedzenia i opinie na ich temat (szczególnie w odniesieniu do pani Bennet i jej młodszych córek). Sposób, w jaki wydarzenia przedstawione są na ekranie, ukazuje Darcy'ego w przychylnym świetle. Młode panny ujawniają brak ogłady i dobrego wychowania (rzeczywiście muszą wzbudzić poirytowanie postronnych obserwatorów); sam kadr jest gęsto wypełniony postaciami, co powoduje odczucie klaustrofobii. Jedzenie przedstawione jest w mało atrakcyjny sposób (sprawia wrażenie, jak gdyby było z plastiku). Zabieg ten miał za zadanie usposobić widza bardziej pozytywnie do pana Darcy'ego, tak aby późniejsza zmiana nastawienia do niego znalazła zrozumienie.

Film Leonarda, który bardzo mocno podkreślał podział klasowy pomiędzy bohaterami, aż prosił się o to, by wykorzystać w nim motyw posiłków w szerszym zakresie niż tylko ta pojedyncza okazja. Był to przykład addycji w stosunku do tekstu Austen, w którym nie pojawiają się żadne sceny przy bufecie w czasie balu w Meryton. Matka i siostry Elizabeth rzeczywiście zachowują się w sposób nader kompromitujący w czasie tego wydarzenia, ale ich zachowanie nie zostało przedstawione w takim kontekście.

Duma i uprzedzenie z 1995 roku w dużo większym stopniu wykorzystała motyw ucztowania przy stole w celu lepszej charakterystyki poszczególnych bohaterów. Jak podają Birtwistle i Conklin:

Znaczna część życia społecznego tego czasu była zorganizowana wokół jedzenia i picia. Wydawanie kolacji i chodzenie na nie było ważnym rytuałem, a wszyscy goście [w czasie wizyt domowych – A.F.] byli częstowani przynajmniej herbatą. W trakcie kręcenia serialu chcieliśmy wykorzystać jedzenie jako wyznacznik bogactwa i pozycji społecznej poszczególnych rodzin¹⁹⁸.

Tak jak w przypadku pozostałych elementów życia codziennego ukazanych w serialu, jedzenie i picie – a także sposób ich przygotowania i podania – wskazywało na zachowanie najwyższego poziomu akrybii historycznej. „Wszystko musiało wyglądać tak, jakby zostało wykonane przy użyciu wyposażenia gospodarstwa domowego dostępnego w 1813 roku” – komentują Birtwistle i Conklin. I dodają: „Na przykład pieczenie bochenka chleba na ruszcie powoduje niedoskonałości, których nie widać w nowoczesnym sposobie pieczenia. Owoce i warzywa byłyby produktami [uprawianymi w sposób tradycyjny – A.F.] [...] i niejednorodnymi pod względem wielkości”¹⁹⁹. Pożywienie musiało nie tylko wyglądać realistycznie, ale również

¹⁹⁸ S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 44.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 45.

cechować się adekwatną dla stopy życia danej rodziny różnorodnością i obfitością. Już w pierwszym odcinku serialu czterokrotnie odtworzono sceny śniadań (dwa w Longbourn i dwa w Netherfield Park)²⁰⁰ i pokazano wyraźnie, że adaptatorzy rozumieli duży potencjał audiowizualny kryjący się w tym motywie.



Ilustr. 47. Fragmenty scenografii z *Dumy i uprzedzenia* (1995, reż. Simon Langton).
Po lewej: mały bufet widoczny na potańcówce w Maryton.
Po prawej: wystawny stół na balu w Netherfield

Twórcy adaptacji wykorzystali motyw uczt w celu wprowadzenia dwóch rodzajów rozróżnień pomiędzy bohaterami *Dumy i uprzedzenia*. Po pierwsze, podkreślili odmiennosc mieszkańców Meryton od przybyszów z „wielkiego świata” (np. Bingleya i jego siostr czy Darcy’ego) za pomocą jedzenia, które występuje na dwóch balach mających odbywających się w pierwszej części historii. Birtwistle i Conklin piszą:

Ilość i jakość potraw zostaje [...] [wizualnie – A.F.] skontrastowana. Na potańcówce [w Meryton – A.F.] widzimy zaledwie kilka stołów z jedzeniem i napojami na skraju sali, podczas gdy w Netherfield dostępna jest stosowna i odpowiednio wyposażona sala z wystawnymi daniami²⁰¹.

Widz oglądający serial najpierw obserwuje na ekranie bal w wiosce, a dopiero później bardziej eleganckie wydarzenie w domu Bingleya. Taka kolejność obu spotkań towarzyskich powoduje, że bogactwo kawalera tym mocniej daje o sobie znać. Z punktu widzenia dzisiejszego obserwatora nawet skromny bal w konwencji kina kostiumowego wydaje się czymś niezwykle wytwornym. Dopiero zestawiając ze sobą dwa przykłady zastawionych stołów towarzyszących tańcom, twórcy serialu mogli w pełni unaocznic różnice w sytuacji materialnej ich organizatorów (zob. ilustr. 47).

²⁰⁰ R. Sales, op. cit., s. 237.

²⁰¹ Ibidem, s. 7.



Ilustr. 48. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).

U góry: śniadanie u rodziny Bennetów.

Na dole: pan Darcy na kolacji w Netherfield Park, na stole wiele wyśmienitych potraw

Po wtóre, postarali się również o to, by podkreślić różnicę pomiędzy rodzinami należącymi do uboższego ziemiaństwa a tymi, które reprezentowały arystokrację i bogatszą szlachtę. W serialu jesteśmy świadkami wielu posiłków odbywających się w domowym gronie lub w towarzystwie jedynie paru gości. Liczne śniadania, obiady i kolacje, stanowiące tło dla ważnych rozmów, pokazują, do jakiej codzienności przywykli bohaterowie, i tworzą ważny element filmowej dyfuzji wyjściowego materiału literackiego. Szczególnie wyraziste zdaje się

przedstawienie sytuacji rodziny Lizzy, którą twórcy adaptacji bardzo często ukazują w czasie powszednich śniadań i obiadów. W porównaniu z oficjalnymi przyjęciami odbywającymi się w wyższych sferach oraz tymi, które odbywają się w domach wyżej sytuowanego ziemiaństwa i szlachty (np. w Netherfield Park czy Pemberley), posiłki u Bennetów zdają się bardziej eleganckie i gustowniej zaaranżowane, mimo że odznaczają się skromnością, jeżeli wziąć pod uwagę liczbę i różnorodność dań. Sama scenografia ich jadalni, w szczególności kolorystyka ścian i zastawy (blade, chłodniejsze barwy, brak skojarzeń z rodzinnym ciepłem) wraz z użyciem zimniejszego światła wzmagają wrażenie pauperyzacji rodziny. Na obrusie nie widać żadnych wykwintnych dodatków, a jedzenie zostało ukazane mało apetycznie i dosyć monochromatycznie. Dla porównania: uczta w Netherfield zarejestrowana została z użyciem ciepłego światła, na stole pojawia się całe bogactwo kolorów i zastosowano bliższe plany, co powoduje efekt urodzaju i obfitości potraw. Zauważyć można liczne jadalne ozdoby, takie jak egzotyczne owoce; całość oświetlona jest ogromną liczbą – bardzo drogich, jak na tamte czasy – świec (zob. ilustr. 45).

Adaptatorzy z BBC mieli szerokie pole do popisu: szereg miejsc w powieści Austen było niedookreślonych, toteż ich konkretyzacja stanowiła prawdziwie twórcze wyzwanie. Dzięki myśleniu intermedialnemu udało im się zrealizować sceny wizualnie atrakcyjne, i dzięki zastosowaniu *stricte* filmowych środków wyrazu ułatwiające zrozumienie zasad funkcjonowania angielskiego społeczeństwa epoki regencji. To wyróżniało ów serial na tle innych adaptacji *Dumy i uprzedzenia*, w których korzystano z technik bardziej charakterystycznych dla mediów literatury (by wspomnieć tylko głos z offu lub rozbudowanie dialogów).

Innym elementem serialu, który mógł przyczynić się do niebywalej jego popularności i jednocześnie wpływał na rzetelność prezentacji historycznej, była skomponowana przez Carla Davisa muzyka. Davis stworzył dzieło innowacyjne na tle dotychczasowych kompozycji powstałych na użytek telewizyjnych dramatów kostiumowych, szczególnie tych, które powstały pod logiem BBC. Giddings i Selby w następujący sposób recenzują działania twórców serialu:

Muzyka Carla Davisa do *Dumy i uprzedzenia* z pewnością przyczyniła się do podniesienia jakości tego serialu i nadała mu indywidualną atmosferę, spójność i charakter. To wpłynęło na rozwój [sposobu tworzenia – A.F.] muzyki dla [potrzeb – A.F.] telewizji [i wywindowało ją – A.F.] na wyższy poziom. Przez bardzo długi okres czasu w brytyjskim modelu telewizji, chociaż produkował on pozornie niekończące się serie dramatów kostiumowych [...] cieszących się opinią autentyczności historycznej, muzyka rzadko była zgodna z epoką. [...] w większości [przypadków – A.F.] brytyjska muzyka

telewizyjna wzorowała się na rzewnych późnohollywoodzkich idiomach romantycznych, granych przez małe zespoły instrumentalne²⁰².

Nieszablonowość Davisa wiązała się między innymi z chęcią zerwania z dotychczasowymi tendencjami w traktowaniu ścieżki dźwiękowej (takimi jak wykorzystywanie głównie utworów adaptowanych w przypadku produkcji kostiumowych). Ponadto kompozytor stworzył oryginalną partyturę do serialu, ponieważ miał na uwadze odmienną politykę wytwórni BBC. Wcześniej muzykę w serialu traktowano jedynie jako element budowy dzieła audiowizualnego, nieodmiennie związanego z nim samym, podkreślającym jego telewizyjną proveniencję. Jej znaczenie nie musiało wykraczać poza funkcję doraźną. Korzystanie z muzyki innej niż adaptowana muzyka klasyczna nie było w związku z tym praktykowane. Davis zdecydował się jednak na stworzenie oryginalnej partytury, która pełniłaby dodatkowe funkcje. Równie ważne było dlań wykorzystanie muzyki oryginalnej jako jednego z narzędzi promocji filmu jako takiego. Jak piszą Giddings i Selby,

Początkowo zapotrzebowanie na muzykę w dramatach telewizyjnych było zaspokajane, podobnie jak we wczesnych słuchowiskach radiowych, starannie dobranymi fragmentami standardów symfonicznych. [...] [Ale już tak nie jest. – A.F.] Wszystkie nowoczesne seriale telewizyjne potrzebują własnego brandingu. Aby uczynić je atrakcyjnymi i rozpoznawalnymi jako indywidualny produkt, wymagają one własnej [a nie adaptowanej – A.F.] muzyki [...]²⁰³.

Znaczenie kompozycji Davisa dla promocji serialu jako rozpoznawalnej marki widoczne było jeszcze na długo przed czasem, gdy wszystkie jego odcinki trafiły na srebrne ekrany. Płyty CD z muzyką z serialu pojawiły się na półkach sklepowych, nim widzowie obejrzel finałowy odcinek²⁰⁴.

Kompozytor podjął próbę twórczego wykorzystania często występującej okoliczności związanej z produkcją serialu dla potrzeb telewizji, a mianowicie zmierzył się ze znacznie mniejszym budżetem przeznaczonym na muzykę, niż to ma miejsce w przypadku dużych produkcji filmowych (szczególnie hollywoodzkich). Davis poradził sobie z tym utrudnieniem i nie pozwolił na to, aby wpłynęło ono negatywnie na powstającą muzykę, a nawet przyczyniło się do spotęgowania wierności realiom historycznym:

Limity budżetowe mogą ograniczać zasoby instrumentalne dostępne dla kompozytora, ale [Davis – A.F] wykorzystał je do stworzenia czegoś właściwego historycznie – partyturę wpisującą się w epokę, w której rozgrywa się akcja arcydzieła Jane Austen. Powieść Jane Austen została opublikowana w 1813 roku. Partytura Carla Davisa została napisana na kameralny zespół instrumentalny w stylu Schuberta czy Webera. Faktura dźwiękowa i styl epoki są dobrze uchwycone i przy pierwszym odsłuchaniu można naprawdę pomylić tę muzykę z kompozycją muzyki wiedeńskiego lub niemieckiego kompozytora z początku XIX wieku. Pokrewieństwo z *Septetem* Beethovena²⁰⁵ i *Rondem z IX Koncertu fortepianowego*

²⁰² R. Giddings, K. Selby, op. cit., s. 113.

²⁰³ Ibidem, s. 114.

²⁰⁴ Ibidem, s. 116.

²⁰⁵ Chodzi o wydrukowany w 1802 roku *Septett Es-dur für Violine, Bratsche, Klarinette, Horn, Fagott, Violoncell un Kontrabaßop.* 20 Ludwiga van Beethovena.

Es-dur Mozarta (KV 271) jest ewidentne. Ale subtelny sposób, w jaki ten podstawowy materiał źródłowy wykorzystuje się na potrzeby telewizji, jest nadzwyczajny²⁰⁶.

Kompozytor wspomina również o innych inspiracjach utworami z czasów Austen, takich jak dzieła Haydna, Mozarta czy – wspomnianego wcześniej – Schuberta²⁰⁷.



Ilustr. 49. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).

Na górze: mały, trzyosobowy zespół grający na potańcówce w Meryton.

Na dole: ośmioosobowa orkiestra akompaniująca tancerzom w czasie balu w Netherfield Park, wśród instrumentów widoczny serpent

W swoim dążeniu do stworzenia jak najwierniejszej w stosunku do realiów historycznych muzyki (nazwanej przez Giddingsa i Salby'ego „pastiszową partyturą historyczną” [ang. *the pastiche historical score*]²⁰⁸) Davis starał się oddać to, co określał mianem charakteru dźwięku epoki²⁰⁹. Muzyk tak wypowiadał się na temat tego procesu:

[...] to najważniejsze pytanie, nad którym muszę się zastanowić na samym początku: charakter dźwięku. Gdybyśmy kręcili [adaptację – A.F.] obszernej wiktoriańskiej powieści, nie miałbym żadnych skrupułów, by postawić na wielką orkiestrę symfoniczną, ale w tym przypadku nie byłoby to właściwe. Chciałem poczuć atmosferę małego miasteczka z 1813 roku. Cała wartość polegała na tym, żeby dźwięk ograniczyć [*contain*]. Modelem, od którego zacząłem, był wspaniały *Septet* Beethovena, który został napisany właśnie w tym okresie. Był wówczas niezwykle popularny i pomyślałem, że właśnie takiego brzmienia potrzebowałem do intymnych scen w *Dumie i uprzedzeniu*. W przypadku dłuższych scen, w których historia rozwija się dynamicznie, używam grupy osiemnastu muzyków. Już na początku podjęliśmy bardzo ekscytującą decyzję, która polegała na wykorzystaniu jednego z znakomitych instrumentów z tamtego okresu – klawikordu. Był to prekursor dzisiejszego fortepianu, który generuje unikalny i fascynujący dźwięk, zupełnie inny niż w przypadku współczesnego instrumentu. Właśnie tego szukałem²¹⁰.

²⁰⁶ R. Giddings, K. Selby, op. cit., s. 114-115.

²⁰⁷ S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 62.

²⁰⁸ R. Giddings, K. Selby, op. cit., s. 116.

²⁰⁹ Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 66.

²¹⁰ Ibidem.

Kompozytor postanowił skorzystać również z innych instrumentów historycznych, które wzbogacały dbałość o oddanie realiów tamtej epoki, takich jak rogi naturalne, dziewiętnastowieczne instrumenty smyczkowe oraz dęte drewniane, a także popularny w pierwszej połowie XIX wieku serpent (zob. ilustr. 49)²¹¹. Davies podkreśla: „Staram się tworzyć [muzykę – A.F.] w granicach danej epoki. Kiedy tylko pojawiają się kostiumy, rekwizyty i dialogi z danego okresu, to staram się pracować w jego ramach i nie walczyć z nim ani nie wybiegać zbyt daleko poza epokę”²¹².

W poszukiwaniu inspiracji do powstającej partytury kompozytor sięgał głębiej niż jedynie do scenariusza serialu, a mianowicie przestudiował gruntownie powieść Austen, na której ten scenariusz był oparty. Poszukiwał w tekście źródłowym tytułów konkretnych utworów lub nazwisk kompozytorów, informacji o pojawiających się instrumentach lub melodiach do tańca, choć – jak to u Austen niestosującej szczegółowych opisów – mało takich tropów znajdował²¹³. Brak podobnych detali może mimo wszystko zaskakiwać, zważywszy na to, że „postacie i aluzje muzyczne pojawiają się wszędzie na kartach powieści Jane Austen, która sama była praktykującym muzykiem-amatorem”²¹⁴.

Muzyka stanowiła u Austen złożony wyznacznik pozycji społecznej oraz element charakteryzujący jej postacie²¹⁵. Jest dużo prawdy w stwierdzeniu Gillian Dooley, Kirstine Moffat i Johna Wiltshire’a, że „Muzyka w osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej Wielkiej Brytanii była z całą pewnością bardzo zróżnicowana klasowo, a także można było ją dzielić ze względu na płęć”²¹⁶. Innej muzyki słuchali ludzie z wyższych klas, innej ze stanów niższych, odmienną funkcję pełniła w życiu młodych dziewcząt niż (na przykład) w codzienności statecznych mężczyzn. Mogła być elementem rytuałów społecznych (szczególnie związanych z zamążpójściem), religijnych albo też stanowić rozrywkę. W twórczości Austen muzyka najczęściej używana była po to, by scharakteryzować postaci kobiece, ukazać ich miejsce w patriarchalnym społeczeństwie. Jak napomyka Davis:

²¹¹ R. Giddings, K. Selby, op. cit., s. 115.

²¹² Cyt. za: R. Giddings, K. Selby, op. cit., s. 115.

²¹³ Sam mówił o tym tak: „Zawsze zaczynam od ponownego przeczytania powieści, aby zanurzyć się w świecie książki i jej bohaterów. Z czymś takim pracuje się jak z bardzo bogatym tekstem; to jak korzystanie z Biblii. Nie można popełnić błędu, jeśli trzymamy swojej Biblii; ma się [wówczas] bardzo żywną inspirację dla muzyki. Na tym etapie robię również notatki na temat wszelkich konkretnych odniesień muzycznych – czy, na przykład, pojawiają się jakieś tytuły piosenek, melodie taneczne lub czy są wspomniane instrumenty muzyczne. W rzeczywistości te odniesienia były bardzo nieliczne w *Dumie i uprzedzeniu*, chociaż fabuła przepelniona jest scenami z udziałem muzyki”. Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 62.

²¹⁴ G. Dooley, K. Moffat, J. Wiltshire, *Music and Class in Jane Austen*, „Persuasions On-Line” 2018, t. 38, nr 3 (lato); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-38-no-3/doolley-moffat-wiltshire/> [dostęp: 17.10.2024].

²¹⁵ Ibidem.

²¹⁶ Ibidem.

Wyobraźmy to sobie: świat bez telewizji i filmów, miasto bez teatru – co miały zrobić te wszystkie młode damy? Oczekiwano oczywiście, że będą grać i śpiewać, a także popisywać się tymi osiągnięciami na balach, przyjęciach i domowych rozrywkach. Wszystko to było częścią gier matrymonialnych²¹⁷.

Dooley, Moffat i Wiltshire nadmieniają, że sposób ukazywania klasy społecznej za pośrednictwem muzyki jest u Austen kwestią złożoną, szczególnie wtedy, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że nieraz istnieją wyraźne „[...] różnice między tym, jak postać postrzega samą siebie, a tym, jak postrzegają ją inni”²¹⁸. Dziewczęta z powieści Austen mogą zarówno zyskiwać w oczach społeczeństwa swoją grą na instrumencie muzycznym czy śpiewem, jak i tracić, gdy nie są w stanie opanować tej sztuki lub gdy nie znają umiaru w chęci występowania przed publicznością. Tak badacze opisują sytuację młodych dam w twórczości Austen:

[...] ich muzykalność i estetyczny gust są bardzo silnie związane z poczuciem własnej wartości i świadomością klasową. W złożonej hierarchii klasowej świata Austen posiadanie instrumentu muzycznego może wskazywać na bogactwo i mobilność społeczną, choć niekoniecznie na umiejętność gry. Te z postaci, które grają, miały środki na naukę i czas wolny, by ćwiczyć, ale ich status nie zawsze jest bezpieczny. W gruncie rzeczy umiejętność gry jest często jedynie pozostałością po dawnej pozycji społecznej, której kobieta została pozbawiona w wyniku niekorzystnych okoliczności. Muzyka może być sposobem na przyciągnięcie uwagi potencjalnego męża, ale może też pomóc w zapewnieniu zubożałym szlachciankom środków do życia [poprzez pracę guwernantki – A.F.]. Austen jest świadoma erotycznych walorów płynących z muzykowania i autentycznej radości, jaką może zapewnić wesoła melodia, namiętna sonata czy skoczny jig. Jej fikcja może skupiać się prawie wyłącznie na szlachcie, ale przebłyski kochających muzykę farmerów, dzieci marynarzy tańczących do organów beczkowych czy grających na skrzypcach służących sugerują istnienie szerszego pozasalonowego muzycznego świata epoki georgiańskiej. Jednocześnie gust i zdolności muzyczne mogą wskazywać na hierarchie i podziały, przyczyniając się do subtelnych osądów klasowych, jakie bohaterowie kształtują o sobie nawzajem²¹⁹.

Postacie kobiece w *Dumie i uprzedzeniu* często definiowane są za pośrednictwem ich związku z muzyką, co nie ginie z pola widzenia adaptatorów powieści. Taka scena jak ta, w której Elizabeth gra na klawikordzie w domu lady Catherine i nieświadomie wzbudza tym jeszcze większe zainteresowanie pana Darcy’ego (a także wytwarza erotyczny powab między nimi), stanowi sedno wielu z adaptacji. „Austen była świadoma potencjału społecznego i romantycznych korzyści płynących z występów”²²⁰, co widać w momencie, kiedy Elizabeth siada przy instrumencie w Rosings. Z jednej strony nie boi się ona przyznać, że nie jest tak wprawna w muzykowaniu, jak przystałoby córce dżentelmena, z drugiej zaś jest w stanie zaspokoić potrzeby słuchaczy niezbyt profesjonalnym, ale czarującym występem, co dowodzi złożoności tej postaci i jej wyjątkowości na tle innych panien na wydaniu. Darcy jest przyzwyczajony do ciągłych popisów muzycznych kolejnych kandydatek na jego żonę, w większości doprowadzonych zapewne do perfekcji, ale wykalkulowanych na usidlenie kawalera. Prostolinijna i szczerą postawą Lizzy w połączeniu z błyskotliwością jej dialogu

²¹⁷ Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 62.

²¹⁸ G. Dooley, K. Moffat, J. Wiltshire, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ Ibidem.

prowadzonego znad klawiszy klawikordu oczarowuje już ostatecznie młodzieńca i – pośrednio – już teraz antycypuje oświadczyń w przyszłości.

„Fascynująca interakcja między muzyką a przynależnością klasową jest widoczna w wielu z tych przepełnionych erotyzmem scenach”²²¹ – jak piszą Dooley, Moffat i Wiltshire i co zdają się zauważać także autorzy serialu. W przywołanej scenie, w której zmuszona presją otoczenia Lizzy siada przy klawikordzie lady Catherine, bogate wnętrza posiadłości Rosings Park i znamienite stroje noszone przez panią domu i jej gości kontrastują z prostą, białą sukienką Elizabeth i delikatnym krzyżykiem zawieszonym na jej szyi. Panna gra delikatną, cichą melodię (*Andante favori* Beethovena) i zdaje się nie zauważać – albo nie dbać o to – że nie pasuje do wystawnego otoczenia. Jej czarująca natura, zawadiacki uśmieszek i błyskotliwe riposty w połączeniu z czystą przyjemnością płynącą z muzykowania tworzą odurzającą mieszankę. Pułkownik Fitzwilliam, siedzący obok niej przy klawikordzie, zdaje się być równie oczarowany, jak jego kuzyn, pan Darcy, który nie może oderwać od niej wzroku z wyraźnym śladem zazdrości. Jedynym czynnikiem powstrzymującym pułkownika od podjęcia starań o jej względy są przesłanki o charakterze ekonomicznym.²²² Właściciel Pemberley jest jednak wystarczająco bogaty i świetnie sytuowany, aby móc pozwolić sobie na uczucia wobec biednej panny bez posagu (zob. ilustr. 50).

²²¹ Ibidem.

²²² Pułkownik Fitzwilliam, gdy tylko pojawia się w powieści, zdaje się od razu zauroczony Elizabeth, która ze swojej strony również „żywi ciepłe, potencjalnie romantyczne uczucia” do dżentelmena – jak opisuje je Eliane Bander (E. Bander, *Neither Sex, Money, nor Power: Why Elizabeth Finally Says „Yes!”*, „Persuasions” 2012, nr 34, s. 25). Mężczyzna stanowi w powieści kontrast dla pana Darcy’ego, jego czarujące usposobienie znajduje się w opozycji do nieprzystępnego do charakteru jego kuzyna. Jak zauważa Bander, dopóki Elizabeth nie pozna dokładnie swojego przyszłego męża, pan Darcy wypada błado w porównaniu ze swym bratem stryjecznym, choćby dlatego, że jest „o wiele mniej zabawny niż jego kuzyn” (ibidem, s. 27). Pułkownik niejako „[...] zastępuje Wickhama jako atrakcyjnego mężczyznę, który przeszkadza Elizabeth w dostrzeżeniu Darcy’ego” (ibidem, s. 33), jednocześnie nieświadomie „oczerniając” kuzyna w oczach damy (zdradza bowiem, że to on odwiódł Bingleya od oświadczenia się Jane). Fitzwilliam stanowi jednocześnie dowód na dojrzewające i krystalizujące się inklinacje Lizzy w kwestii matrymonialnej. Bander pisze: „W przeciwieństwie do Darcy’ego i Wickhama, pułkownik Fitzwilliam «nie jest przystojny», ale, podobnie jak Wickham, ma ujmujące maniery. Gust Elizabeth w odniesieniu do mężczyzn wyraźnie się poprawia, ponieważ teraz pociąga ją mężczyzna o dobrym wychowaniu, konwersacji i manierach, nawet jeśli brakuje mu olśniewającego wyglądu” (ibidem). Mężczyzna ten jest jednak świadom swoich ograniczeń ekonomicznych: jako młodszy syn hrabiego nie odziedziczy majątku i musi zdobyć go poprzez odpowiedni ożenek i służbę w armii. Jak mówi sam o sobie bohater w powieści Austen: „Młodszym synom nie wolno się żenić, z kim chcą. [...] Przyzwyczajenie do wydatków sprawia, iż jesteśmy zbyt zależni od pieniędzy. Mało ludzi równych mi pozycja może sobie pozwolić na ożenek, nie zważając na posag” (J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 153). Bohater funkcjonuje więc częściowo w sposób komplementarny do pana Darcy’ego, a częściowo duplikuje jego cechy (tj. jako równie dobrze urodzonego dżentelmena, na dodatek z tej samej rodziny). Pojawia się w historii Austen jedynie na chwilę, aby wypełnić tę rolę i usunąć się w cień. Jak podsumowuje Bander: „Tym samym pułkownik Fitzwilliam zastępuje Wickhama jako mężczyznę, który podziwia Elizabeth, ale nie może sobie pozwolić na małżeństwo z nią” (E. Bander, op. cit., s. 33).



Ilustr. 50. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).

Po lewej: Elizabeth gra na klawikordzie w towarzystwie pułkownika Fitzwilliama, uśmiechając się czarująco do pana Darcy'ego. Po prawej: pan Darcy, który nie może oderwać od niej oczu.

Wykorzystanie muzyki w tej scenie doczekało się wielu pochlebnych recenzji i analiz²²³, choć zdawały się one nie doceniać wizualnego aspektu tego ważnego momentu w serialu. Poza omówionym już kontrastem między strojem i manierami Elizabeth a jej otoczeniem istnieje jeszcze inny wizualny element tej sceny, którego konotacje symboliczne wspierają proponowaną tu interpretację. Chodzi mianowicie o klawikord, który funkcjonuje

²²³ Zob. np. R. Giddings, K. Selby, op. cit., s. 115.

jako ważny artefakt w przestrzeni otaczającej bohaterów. Z jednej strony przywołuje on skojarzenia gatunkowe typowe dla kina kostiumowego i buduje wrażenie realizmu historycznego, z drugiej zaś stanowi fizyczny przejaw przeszkody stojącej na drodze między przyszlými kochankami. Drogi instrument, będący własnością lady Catherine, dzieli przestrzeń fizyczną pomiędzy bohaterami niczym bariera i stoi na drodze Darcy'ego, by nie zbliżył on się do dziewczyny (ale już nie na drodze jego kuzyna, który nie ma takich uprzedzeń jak reszta rodziny i po prostu siada obok panny przy klawikordzie). Jednak instrument służy nie tylko odgradzaniu głównych postaci, lecz również ich połączeniu pod koniec sceny. Dzieje się tak, ponieważ klawikord najpierw staje się pretekstem do tego, żeby Darcy podszedł do panny i miał możliwość odbycia z nią częściowo prywatnej (bo zagłuszanej przez muzykę) rozmowy w niesprzyjającej po temu przestrzeni, a następnie, gdy muzyka zaczyna go oczarowywać – tak jak i oczy jego wybranki – mostem pomiędzy nim a Elizabeth.

Nie każda bohaterka serialu (i powieści) zyskuje tak bardzo w oczach odbiorców za pośrednictwem muzyki. Choć instrumenty muzyczne zawsze pokazują jakiegoś rodzaju prawdę na temat postaci, nie zawsze jest ona pozytywna. Jak podają Dooley, Moffat i Wiltshire:

Austen nie wykorzystuje jednak osiągnięć muzycznych lub posiadania instrumentu muzycznego wyłącznie jako wskaźnika szlachectwa, kobiecości, szans na małżeństwo i pozycji społecznej. Czasami posiadanie instrumentu jest bardziej oznaką pretensji społecznych niż dobrego smaku, zwłaszcza wtedy, gdy tej własności nie towarzyszy analogiczna umiejętność gry, a zdolności muzyczne niejednokrotnie wskazują na niepewność, przy czym występ jest niezbędnym środkiem do zabezpieczenia zatrudnienia jako guwernantka lub zapewnienia poczucia celu i przydatności dla starej panny²²⁴.

Również w przypadku serialowej *Dumy i uprzedzenia* widać taki dualizm w ukazywaniu postaci klawikordzistek-amateerek²²⁵. Z jednej strony mamy na przykład Elizabeth, której nie do końca wprawna gra w połączeniu z przymiotami charakteru i czarem osobistym wystawia,

²²⁴ Ibidem.

²²⁵ Jak słusznie zauważyła Josephine M. Roy w swoim eseju na ten temat, „jako zapalona klawikordzistka, Austen doceniała klawikord nie tylko jako instrument służący zwykłej rozrywce, ale także sławiła go jako wyraz kobiecych umiejętności i cnót. W swoich powieściach wykorzystuje klawikord jako symbol tożsamości klasy wyższej i mobilności społecznej. Gra na klawikordzie pozwala bohaterkom poprawić swoją pozycję społeczną poprzez pokazanie swojego wykształcenia, gustu i uroku” (J.M. Roy, *Mistresses of Music: The Pianoforte and Social Mobility in Jane Austen's Novels*; <https://jasna.org/publications-2/essay-contest-winning-entries/2021-essay-contest/roy/> [dostęp: 17.10.2024]). W każdej powieści Austen pojawiają się postacie grające na klawikordzie i niemal zawsze klawikordzistkami (o większych lub mniejszych umiejętnościach i talencie) są protagonistki jej książek. Więcej na ten temat zob. A. Turk, *The Myth of the Accomplished Woman: The Arts in Austen's Novels* (<https://jasna.org/publications-2/essay-contest-winning-entries/2021-essay-contest/turk/>), A. Nadarajan, *Staging Flirtation at the Pianoforte in Sense and Sensibility and Emma* (<https://jasna.org/publications-2/essay-contest-winning-entries/2021-essay-contest/nadarajan/>), Natalie Vandenberg, *Let the Music Do the Talking: Intertextuality and Emotion in the Soundtrack of „Emma”*, „Persuasions On-Line” 2021, t. 42, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/vandenberg/>; E. Bander, *Performing to Strangers: Private Art and Public Performance*, „Persuasions” 2021, nr 43, s. 27-39; J. Wells, „In music she had always used to feel alone in the world”: *Jane Austen, Solitude, and the Artistic Woman*, „Persuasions” 2004, nr 26, s. 98-110; S. Alltop, *Jane Austen at the Piano*, „Persuasions On-Line” 2020, t. 41, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/alltop/>.

koniec końców, jej pochlebną opinię²²⁶. Z drugiej zaś przy klawikordzie – w nie mniej wyeksponowanej scenie – zasiadają zarówno Mary, jak i Louisa Hurst (starsza siostra pana Bingleya), których uzdolnienia muzyczne są diametralnie przeciwstawne (Mary gra i śpiewa fatalnie, podczas gdy Louisa pierwszorzędnie). Choć oba występy różnią się pod względem poziomu umiejętności klawikordzistek i zdawać by się mogło, że nic bardziej od siebie odmiennego, to w gruncie rzeczy przedstawiają obie kobiety w równie złym świetle.

Scena, o której mowa, ma miejsce podczas balu w Netherfield i stanowi jeden z istotnych momentów w serialu, w którym rodzina Bennetów robi z siebie pośmiewisko w oczach przyjezdnych bogaczy i niemal przekreśla szanse na przyszłe zamążpójście wszystkich pięciu siostr. W scenie tej pan Bingley, jako gospodarz przyjęcia, prosi swoją siostrę Caroline o to, by ta umiliła czas ich gości grą na klawikordzie. Dama podnosi się, aby podejść do instrumentu, ale nieproszona o to przez nikogo Mary przepycha się i wyprzedza ją, po czym siada pierwsza przy klawiszach. Mocno zdezorientowana tak niegrzecznym zachowaniem panna Bingley (jak zresztą wielu gości na sali) nie wie, jak zareagować, i czeka na występ młodej Bennetówny. Mary otwiera nuty i z dużą wiarą w swoje umiejętności zaczyna śpiewać przy własnym akompaniamencie angielską wersję słynnej Largo (*Ombra mai fu*) z opery *Serse* [*Xerxes*] G.F. Händla, co czyni z wręcz nieprawdopodobnym dyletanctwem. Wytwarzane przez nią dźwięki (gdyż muzyką nie da się tego nazwać), okazują się tak wstrząsająco nieprzyjemne dla słuchaczy, że niemal wszyscy obecni przerywają rozmowy, aby wymienić znaczące spojrzenia. Jej starsze siostry obserwują występ ze zgrozą i nawet zwierzęta stojące przed posiadłością przeżywają katusze (wystraszone konie rżą nerwowo, a psy wyją w reakcji na dźwięk śpiewu Mary [zob. ilustr. 48]). Pod koniec występu, podobnie jak w pierwowzorze literackim, pan Bennet powstrzymuje córkę przed dalszą grą i prosi ją, by odeszła od instrumentu. Jego córka czyni to z niechęcią i zupełną nieświadomością tego, jak bardzo się ośmieszyła.

Chwilę później, jakby chcąc podkreślić, jak bardzo wygłupiła się Mary, do klawikordu podchodzi Louisa i zaczyna – bez większego ceremoniału czy zapowiedzi – grać trudny utwór Mozarta, *Marsz turecki* (*Rodno alla turca*), z wielką wprawą, a nawet wirtuozerią. Widać, że

²²⁶ Zionkowski i Hart tak zestawiają umiejętności muzyczne panny Bennet z jej rozwojem osobistym: „Podczas gdy Elizabeth początkowo szczyci się tym, że potrafi prawidłowo grać [na klawikordzie – A.F.], nie ćwicząc zbyt wiele, i deklaruje, że «wie doskonale, co myśleć» o pobudkach i zachowaniu ludzi nawet po krótkiej znajomości, jej późniejsze doświadczenia w odkrywaniu prawdziwego charakteru Darcy’ego uświadamiają jej nadmierną pewność siebie: dowiadyuje się, że jej powierzchowne popisy [*superficial performances*], granie i mówienie z «łatwością» nie zawsze świadczą o doskonałości i zaczyna dostrzegać korzyści, jakie mogłaby odnieść z bardziej świadomego, przeciwzłożonego stosowania swoich talentów”. L. Zionkowski, M. Hart, „*Is She Musical?*” *Players and Nonplayers in Austen’s Fiction*, [w:] *Art and Artifact in Austen*, red. A. Battigelli, Newark 2020, b.s. [e-book].

jest z siebie niebywale dumna i zadowolona z ciosu, jaki zadała młodej dziewczynie. W czasie trwania tego utworu o szybkim tempie, na ekranie ma miejsce sekwencja składająca się z kilku krótkich scenek, w których rodzina Bennetów zawstydzona swoim zachowaniem Elizabeth i Jane. Najpierw pani Bennet zaczyna przekrzykiwać muzykę graną przez panią Hurst, czym zawstydzona innych członków swojej rodziny. Na początek kompromituje się, gdy niezwykle głośno wyraża opinie na temat proboszcza: „Pan Collins to taki rozsądny, szanowany młody człowiek. Spodobała mu się Lizzy i nie sądzę, by mógł znaleźć lepszą żonę”. Wszyscy znajdujący się wokół goście mogą ją wyraźnie słyszeć, a Elizabeth patrzy na matkę z przerażeniem. Pastor zdążył już pokazać się z najgorszej strony i wysławianie w tej sytuacji świadczyło o braku dobrego rozeznania ze strony pani Bennet, nie wspominając już o tym, że otwarte wspomnienie o możliwych zaręczynach, nim te oficjalnie się odbędą, stanowiło pogwałcenie dobrego obyczaju. Jakby tego było mało, pani Bennet kontynuuje donośny monolog, narażając na wstyd pozostałą część rodziny: „Początkowo faworyzował Jane, ale Bingley go uprzedził. To będzie wspaniałe małżeństwo!”. Te słowa są tak donośne, że wyraźnie słyszą je przy stole zarówno Jane, Bingley, jak i całe jego towarzystwo – wszyscy wyglądają na wielce zaskoczonych nietaktem starszej damy. Od tej chwili kamera pokazuje również zdumioną twarz pana Darcy’ego, który obserwuje całą sytuację i między innymi z tego powodu będzie później odwoził Bingleya od ożenku z Jane. Pani Bennet na koniec dodaje ostatnie zdanie, które już całkowicie pograża rodzinę Bennetów w oczach gości. Oto bowiem wykrzykuje na temat swoich młodszych córek: „I, oczywiście, to [ślub Jane – A.F.] skieruje pozostałe córki na ścieżki innych bogatych kawalerów!”. W tym momencie już nawet pan Bennet wydaje się zatrwożony teatrem, jaki zrobiła jego żona. Od razu staje się jasne, że każdy z zebranych kawalerów wyraźnie słyszy jej słowa, a Elizabeth i Jane nieomal nie zapadają się ze wstydu pod ziemię.

Po chwili do sali wbiegają Lydia oraz Kitty i poruszając się w sposób przypominający taniec (a także synchronicznie w stosunku do muzyki intonowanej przez Louise), popisują się przed towarzyszącymi im żołnierzami. Lydia zabiera szablę jednego z nich i ucieka, trzymając ją nad głową; po czym pada na wolne krzesło i woła wina, ponieważ zmęczyły ją już własne te wybryki. Na tę chwilę przypadają też ostatnie dźwięki *Marsza tureckiego*. Zadowolony wyraz twarzy Louisy po zagranie utworu wskazuje, że (być może) cieszy ją nie tylko poniżenie Mary, ale również złe światło, w jakim ukazała siebie cała rodzina Bennetów (zob. ilustr. 51). Ta scena jest jedną z kilku, która przedstawia ich – jak trafnie komentuje Sokol – po prostu jako

ludzi wulgarnych²²⁷. Fakt, że ich zachowania zsynchronizowały się z graną przez Louise melodią (przekrzykiwanie muzyki przez panią Bennet i taneczne poruszanie się po sali Lydii i Kitty), sprawiają wrażenie, jakby to pani Hurst wyznaczała takt dla wszystkich gorszących zajęć.



Ilustr. 51. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).

U góry, od lewej: Mary (Lucy Briers) śpiewająca i grająca i wykonująca arię Händla; siostry Bingleya zatrwożone jej fatalnym występem. Na dole, od lewej: pan Bennet (Benjamin Whitrow) zawstydzony żenującym występem córki; pies wyjący żałośnie w reakcji na występ Mary

Powyższa scena ilustruje, w jaki sposób ten sam motyw audiowizualny (młoda dama grająca na klawikordzie) może służyć do ukazania różnorodnych sytuacji życiowych i cech charakteru postaci. Davis był tego świadomy i nie tylko odpowiednio dobrał pojawiające się w tych scenach utwory muzyczne, ale także sam wykonał partie poszczególnych dam, a aktorki jedynie markowały granie²²⁸. Zróżnicowanie obu bohaterek pod względem umiejętności gry na instrumencie muzycznym było addycją w stosunku do tekstu pierwowzoru literackiego, w którym nie podano informacji, jakoby Louisa grała na jakimkolwiek instrumencie w czasie balu w Netherfield²²⁹; oczywiście mogło tak być, zważywszy na zwyczaje i etykietę tamtych czasów²³⁰. Davies, opracowując scenariusz, zdecydował się na wprowadzenie tej sceny ze

²²⁷ R.J. Sokol, op. cit., s. 95.

²²⁸ Davis precyzuje: „Zdecydowałem, że sam zagram wszystkie utwory fortepianowe, które widzimy [na ekranie – A.F.] w wykonaniu różnych młodych dam w sześciu odcinkach serialu. Świetnie się bawiłem, próbując odzwierciedlić ich różne poziomy zaawansowania, ale ciągle otrzymywałem sygnały od Sue [Birtwistle, producentki – A.F.], żebym nie był przyciężkawy [w brzmieniu – A.F.], kiedy gram jako nieśmiała szesnastoletnia Georgiana Darcy!”. Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 64.

²²⁹ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 87.

²³⁰ L. Zionkowski, op. cit., b.s. [e-book].

względu na jej walory filmowe. Wykorzystując warstwę wizualną i audialną, scena ta efektywnie przekazywała informacje o głównych rodzinach w serialu i unikała jednocześnie nadmiernego obciążania scenariusza dialogami. Oto jak kompozytor opisywał proces podejmowania decyzji, który towarzyszył mu przy wyborze utworów do tego rodzaju scen:

Moim pierwszym zadaniem było wybranie muzyki, którą widzowie telewizyjni zobaczą graną, tańczoną lub śpiewaną przez postacie na ekranie, a Andrew [Davies – A.F.] napisał wiele takich scen. Nazywa się to muzyką źródłową [diegetyczną – A.F.] i musi być ona tak autentyczna, jak autentyczne są lokacje i kostiumy. [...] Prawdziwa zabawa polega oczywiście na wyborze muzyki, która dodaje dynamiki danej scenie lub trochę animuszu postaciom. Na przykład biedna Mary, która jest najbardziej przeciętną z sióstr i nie ma zbyt wiele do zaoferowania [na rynku matrymonialnym – A.F.], ćwiczy grę na pianinie, ale nie jest w tym zbyt dobra. Oczekuje się jednak, że będzie grać na kameralnych spotkaniach, kiedy ludzie zechcą [...] zatańczyć. Ale kiedy sama upiera się, by zagrać i zaśpiewać na balu w Netherfield, jest to okropnie żenujące. Dlatego wybraliśmy pieśń Händla, piękną, jeśli jest dobrze zagrana, ale na tyle wykraczającą poza zakres umiejętności Mary, [...] by wywołać zgorszenie. A potem, by podkreślić zażenowanie Elizabeth, wybraliśmy bardzo kwiecisty, efektowny utwór dla znacznie bardziej utalentowanej siostry Bingleya, który dama ta wykonuje w celu poniżenia [Mary – A.F.] [...]²³¹.

Linda Zionkowski i Miriam Hart, analizując scenę muzycznego „pojedyńku” pomiędzy Mary i Louisą, twierdzą, że w serialu BBC muzyczna nieudolność panny Bennet została znacznie bardziej wyeksponowana niż w powieści Austen. W książce sama jej postać i jej dyletanctwo stanowią często obiekt kpiny. Panienka poświęca dużo czasu na naukę gry i czytanie literatury, ale robi to z nie najlepszych pobudek i powodowana jest próżnością, a całość jej działań wypada zazwyczaj komicznie²³². Zionkowski i Hart zarysowują nawet literacki punkt wyjścia dla tej postaci i związanych z nią scen:

W przeciwieństwie do Catherine Morland [z *Opactwa Northanger* – A.F.], która jest zachwycona, gdy jej lekcje muzyki dobiegają końca, Mary Bennet w *Dumie i uprzedzeniu* całkowicie poświęca się grze na pianinie. [...] przypomina te młode i muzyczne kobiety, które podręczniki dobrego wychowania potępiały za mylenie się co do ich możliwości przypodobania się: godziny spędzone przez nią przy klawiaturze i w bibliotece są najwyraźniej źle spożytkowane, ponieważ nie uczy się niczego, co uczyniłoby ją bardziej przydatną w gospodarstwie domowym lub w towarzystwie. W *Dumie i uprzedzeniu* powód wysiłków Mary jest żałośnie oczywisty: jako jedyna przeciętna dziewczyna w rodzinie obfitującej w kobiece piękności, stara się zrekompensować swoje braki i wyróżnić się, [...] [rozwijając zdolności muzyczne i wiedzę – A.F.] nie przegapi przy tym żadnej okazji, by je zademonstrować. Jak można się jednak spodziewać, próby Mary wykorzystania do tego celu muzyki kończą się niepowodzeniem: jej próżność zaślepia ją i nie widzi swoich braków, za bardzo stara się zyskać aprobatę i wzbudzić uwagę. [...] Gra i śpiew Mary, które miały podkreślić doskonałe wykształcenie dziewcząt z domu Bennetów, obnażają, wbrew zmysłowi, brak gustu i dobrych manier panujących w rodzinie, a tym samym zagrażają ich szlacheckiemu statusowi²³³.

²³¹ Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 62.

²³² Jak można przeczytać w *Dumie i uprzedzeniu*: „Mary, która będąc jedyną brzydką córką w rodzinie, pracowała usilnie, by zdobyć wiedzę i wykształcenie, i zawsze chętnie się popisywała. Nie miała ani talentu, ani gustu, mimo to wrodzona próżność kazała jej być nie tylko pilną, ale i pedantyczną, a wrodzone zarozumiałstwo mogłoby do niej zniechęcić, nawet gdyby się wykazywała o wiele większą artystyczną doskonałością”. J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 24.

²³³ L. Zionkowski, M. Hart, op. cit., b.s. [e-book].

Twórcy adaptacji, choć sfunkcjonalizowali użycie muzyki filmowej w celu sportretowania Mary w podobnym do Austen świetle, rozszerzyli jednak swoją interpretację o łaskawsze spojrzenie na niedojrzałą dziewczynę. Jak celnie odnotowuje Zionkowski,

Chociaż muzyka grana przez Mary została w powieści Austen poddana zabiegom satyrycznym, miniserialem Simona Langtona i Andrew Daviesa z 1995 roku przedstawia samą postać Mery z większą empatią, podkreślając emocjonalny ból młodej naiwnej kobiety, która poniosła klęskę w grze o zamążpójście, będącą walką o wysoką stawkę w ówczesnej kulturze. Adaptacja pokazuje, w jaki sposób obietnice dotyczące [wagi takich – A.F.] osiągnięć wprowadzają kobiety w błąd – zwłaszcza panny mniej zamożne, takie jak Mary, które myślą, że ich talenty uczynią je atrakcyjnymi lub docenianymi²³⁴.

Gdy Mary siada przy instrumencie i rozpoczyna grać, twórcy serialu decydują się na zastosowanie niskiego kąta widzenia kamery oraz ukazanie dziewczyny w niesprzyjających jej urodzie, zimnych barwach, a także w zbliżeniu (ujawniającym szereg znaczących mankamentów i niedoborów²³⁵ [zob. ilustr. 48]). Dla porównania pani Hurst, choć oceniana równie negatywnie pod względem cech charakteru (szczególnie swojej próżności i dumy), pokazana zostaje na ekranie w sposób dużo bardziej atrakcyjny. Choć siedzi przy tym samym instrumencie, światło zdaje się łagodniejsze; dodatkowo barwa jej sukni podkreśla zdrowy kolor jej czystej cery. Pozycja kamery (ustawiona jest jedynie nieco niżej od twarzy kobiety) pozwala na podkreślenie proporcjonalności jej ciała i, zamiast zniekształcać rysy jej twarzy (jak się dzieje w przypadku żabiej perspektywy grającej Mary), wizualnie przywołuje poczucie wyższości, jakie odczuwa ta bohaterka (zob. ilustr. 49). Louisa wydawać się może przykładem regencyjnej „kobiety wykształconej”²³⁶ (ang. *accomplished woman*), o której istnieniu dyskutowano nieco wcześniej w czasie pobytu Lizzy i Jane w Netherfield Park²³⁷. Podobnie

²³⁴ L. Zionkowski, *Music as Therapy in Austen: Fiction and Film*, „Persuasions On-Line” 2021, t. 42, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/zionkowski/> [dostęp: 17.10.2024].

²³⁵ Zionkowski ironizuje, że serialowa Mary jest „najwyraźniej jedyną młodą damą w Meryton cierpiącą na krótkowzroczność i trądzik młodzieńczy” (ibidem), co dodatkowo wyróżnia ją w negatywny sposób na tle dziesiątek ładnych lub interesujących pań widocznych na ekranie, niepodobna dopatrzeć się u innych problemów z cerą, okularów na nosie czy równie zniechęcającego wyrazu twarzy.

²³⁶ Ważne w prozie Austen określenie „*accomplished woman*” Przedpeńska-Trzeciakowska tłumaczy jako „kobietę wykształconą”, kobietę o wielu „kunsztach” lub „posiadającą kunszt”. Pojęcie to, niełatwe do oddania po polsku, można by również tłumaczyć jako „kobietę utalentowaną”, mogącą szczycić się wieloma osiągnięciami lub walorami towarzyskimi. Chodzi o damę, która poczyniła tak wiele w dziedzinie rozwoju odpowiednich dla swojej płci i statusu społecznego talentów, iż należy się jej podziw w towarzystwie.

²³⁷ Przywołana scena ma istotne znaczenie w powieści, ponieważ pomaga zarysować miejsce kobiet w angielskim społeczeństwie i wymagania stawiane pannom na wyższych szczeblach drabiny społecznej. Wymagania te są tak wywindowane, że chcąc im sprostać, młoda dama musiałaby posiadać zarówno czas wolny, zasoby finansowe, jak i odpowiednie koneksje, nie wspominając już o wrodzonym talencie i odpowiednim poprowadzeniu się od najmłodszych lat. Według panny Bingley wykształcona kobieta musi być zachwycająca, mieć wspaniałą aparycję i maniery, a także doskonale grać na klawikordzie; jej brat dodaje do tej listy umiejętność malowania na drewnie, haftowania parawaników przy kominku i szydełkowania woreczków na pieniądze. Caroline, zachęcona przebiegiem dyskusji, proponuje po chwili jeszcze bardziej szczegółowy opis kobiety utalentowanej: „Nie można cenić za wykształcenie kogoś, kto nie wyszedł daleko poza wszystko, co pospolite. Kobieta powinna posiadać dogłębnie muzykę, śpiew, rysunek, taniec i języki nowożytnie, wówczas dopiero zasługuje na nazwę posiadającej kunsztu. Poza tym w jej sposobie bycia, chodzenia, w brzmieniu głosu powinno być to coś, bez czego nie można w pełni zasługiwać na to określenie” (J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., 36). Pan Darcy do tej rozległej listy dodaje jeszcze rozwijanie swojego „umysłu czymś bardziej istotnym: jak najczęstszą lekturą” (ibidem). Te –

jak w przypadku Mary, również dla Louisy spełnienie wygórowanych oczekiwań stawianych w stosunku do kobiet nie jest gwarancją szczęścia. Choć dama uosabia wszystko, czego żąda od niej kultura, w której się wychowała i znajduje męża o odpowiednim statusie materialnym, nie wydaje się szczęśliwa²³⁸.

delikatnie mówiąc – wygórowane wymogi są niemalże niemożliwe do spełnienia przez większość młodych kobiet, a nawet jeżeli uda się którejs z nich zbliżyć do tego ideału, to nie gwarantuje to szczęścia. Z kolei Elizabeth, która nie potrafi sprostać tym wszystkim wymaganiom (nie umie chociażby grać perfekcyjnie na klawikordzie, a w dzieciństwie nie miała nigdy guwernantki), to przykład bohaterki spełniającej swoje marzenie o wielkiej miłości bez wpisywania się w te standardy. Lizzy stanowi jednak wyjątek nawet w świecie powieści Austen. Jak zauważa w swoim eseju Aidyn Turk, „tytuł kobiety wykształconej w epoce Austen nie jest sprawą błahą. [...] Podczas gdy bycie prawdziwie «utalentowaną» wymagałoby sporej ilości czasu, wysiłku, pieniędzy [...], powieści Austen żartobliwie sugerują, że pozory utalentowania są akceptowalnym substytutem, który młode damy powinny przyjąć. [...] Choć Austen z pozoru zgadza się z poglądami społeczeństwa na artystycznie uzdolnioną kobietę jako godną szacunku, a zatem pożądaną i odnoszącą sukcesy, losy młodych kobiet w jej powieściach – i ich osobowości – zaprzeczają tym przekonaniom. Chociaż artystyczne osiągnięcia są w pewnym sensie niezbędne dla zachowania pozorów szacowności, ich konsekwencje nie są takie, jak się zakłada. Kunszt artystyczny zapewnia jedynie fasadę szacunku, ale nie przynosi żadnych faktycznych korzyści poza byciem postrzeganym, że się jest «utalentowanym». W powieściach Austen prawdziwymi czynnikami wpływającymi na zdolność młodej kobiety do znalezienia sobie bogatego i godnego partnera – a także odniesienia sukcesu finansowego i społecznego – są intelekt i pozycja klasowa” (A. Turk, op. cit. [dostęp: 17.10.2024]). Barbara W. Swords również doszukuje się u Austen pewnej subwersji w stosunku do kulturowych wymogów stawianych kobietom. Swords nadmienia: „Większość bohaterek [Austen – A.F.] ma braki w tradycyjnym wykształceniu [...]; w rzeczywistości tradycyjne uzdolnienia, takie jak «szydełkowania woreczków na pieniądze», są tu wysmiewane. Ale w każdej z tych historii doskonalenie umysłu i charakteru bohaterki jest istotną częścią głównej linii opowieści.

W jaki sposób odbywa się ta edukacja, jak przebiega to kształcenie w powieściach Austen? Bohaterka edukuje się głównie sama, obserwując, słuchając, podróżując z miejsca na miejsce, uczestnicząc w życiu swojego społeczeństwa i myśląc, zastanawiając się nad tymi doświadczeniami oraz własnymi działaniami i reakcjami. [...] W świecie powieści odpowiedzialność za edukację bohaterki spoczywa na niej samej.

Wszystkie powieści sugerują, że ta wykształcona młoda kobieta nie tylko jest w stanie osiągnąć szczęście w małżeństwie opartym na równości, a nie na podporządkowaniu, na miłości, a nie na uległości, ale także może odegrać kluczową rolę w zapewnieniu moralnego zdrowia własnemu społeczeństwu, ponieważ potrafi wprowadzić porządek w zarządzaniu swoim gospodarstwem domowym, sprzyjać szczęściu swojego męża, zapewnić moralne przywództwo swojej rodzinie i wzmocnić życie swojej społeczności.

W książkach Jane Austen kwestie związane z «miejscem kobiety» – bezpieczeństwo ekonomiczne, właściwe małżeństwo i solidna edukacja dziewcząt i młodych kobiet – są przedstawiane realistycznie, czasem z sympatią i aprobatą, czasem z dowcipem, satyrycznie lub z ostrą krytyką, ale nigdy z dydaktyzmem [...]” (B.W. Swords, „*Woman's Place*” in *Jane Austen's England: 1770-1820*, „*Persuasions*” 1988, nr 10, s. 82). Więcej na temat „kobiety wykształconej” zob. N. Riley, *The Accomplished Lady: A History of Genteel Pursuits c. 1660-1860*, Wetherby 2017; J. Wells, „*A Fearsome Thing to Behold*”? *The Accomplished Woman in Joe Wright's Pride & Prejudice*, „*Persuasions On-Line*” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/wells.htm> [dostęp: 17.10.2024]; V. Zhuang, *The Triumph of the Insufficiently Accomplished Woman: Austen's Examination of how the Arts Reflect Women's Agency*; <https://jasna.org/publications-2/essay-contest-winning-entries/2021-essay-contest/zhuang/> [dostęp: 17.10.2024]; R. Baird, *Mistress of the House, Great Ladies and Grand Houses*, Phoenix 2003; H. Jones, *Jane Austen and Marriage*, London–New York 2009.

²³⁸ Pan Hurst to dużo starszy od niej, nieatrakcyjny i prostacki mężczyzna, który określany jest jako jedynie wyglądający na dżentelmena, ale niebędący nim. Jak opisuje go Austen (i nie inaczej sportretowany zostaje w serialu): „[...] pan Hurst zaś siedzący obok Elżbiety okazał się człowiekiem gnuśnym, żyjącym tylko po to, by jeść, pić i grać w karty, toteż kiedy stwierdził, że sąsiadka jego woli niewyszukane potrawy od *ragout*, nie miał jej już nic więcej do powiedzenia” (J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 32). Jako że rodzina Bingleyów dorobiła się majątku w handlu, ale nie posiadała żadnego rozpoznawalnego w towarzystwie wysokiego statusu (ani koneksji rodowych), panienki Bingley mogły starać się o awans społeczny jedynie za pośrednictwem swoich pokazywanych posagów. Pan Hurst posiada dom w bogatej dzielnicy Londynu i pojawia się w „dobrym towarzystwie”, co najprawdopodobniej było jedynym powodem przyjęcia jego oświadczyn przez Louise.



Ilustr. 52. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).
Louisa Hurst (Lucy Robinson) grająca na klawikordzie w czasie balu w Netherfield Park,
odczuwająca wyższość nad dużo słabiej grającą Mary

Akompaniament w czasie spotkania towarzyskiego zwyczajowo zapewniały kobiety zamężne (takie jak właśnie Louisa Hurst) lub tzw. „stare panny”, dając sposobność dziewczętom na wydaniu, by uczestniczyły w tańcach i prowadziły rozmowy z kawalerami. Tym bardziej upokarzające dla Mary był fakt, że zazwyczaj to ona – nawet jeżeli się do tego nie zgłaszała – była delegowana do klawikordu. Wskazywało to na brak wiary w jej szanse matrymonialne i na spychanie jej – już na starcie – na peryferia przestrzeni społecznej. Jak wzmiankuje Zionkowski:

Zbliżenia [w serialu – A.F.] Langtona twarzy Mary podkreślają [...] jej rozczarowanie faktem, że została zdegradowana do służenia innym, zwłaszcza swoim siostram i ich partnerom. Nawet jeśli dodanie do akompaniamentu Mary wycia psów jest zabawnym i złośliwym rozwiązaniem, to jednak środek ciężkości interpretacji [w adaptacji – A.F.] zostaje przeniesiony z [austenowskiej – A.F.] krytyki samozadowolenia Mary na współczucie w obliczu doznawanego przez nią szoku i upokorzenia, gdy ojciec odciąga ją z dala od fortepianu [i to w momencie, kiedy córka chce rozpocząć kolejny utwór – A.F.]²³⁹.

Zionkowski dopatruje się dodatkowych znaczeń w dyfuzji materiału literackiego dotyczącego postaci Mary. Dodana przez nich warstwa znaczeniowa, polegająca na próbie ukazania wrażliwszej, dziewczęcej strony Mary i wzbudzenia współczucia, jest według badaczki próbą ukazania terapeutycznej roli muzyki – szczególnie w życiu kobiet na tak wielu poziomach ograniczanych przez patriarchalną kulturę dziewiętnastowiecznej Anglii²⁴⁰. Zionkowski ujmuje to tak:

²³⁹ J. Zionkowski, *Music as Therapy in Austen...*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

²⁴⁰ Warto zaznaczyć, że *Duma i uprzedzenie* (1995) nie jest jedyną adaptacją prozy Austen, w której użycie instrumentów muzycznych można odczytywać jako terapeutyczne. Zionkowski w podobny sposób interpretuje

Poprzez muzykę Mary próbuje narzucić sobie poczucie konsekwencji i pewności siebie, które środowisko [oparte na – A.F.] rywalizacji kobiet między sobą na różne sposoby niszczy; wraz z jej bolesnym przebudzeniem i smutkiem film zachęca nas do empatii, zwłaszcza, gdy Mary w końcu rozumie, że jej próby zwrócenia na siebie uwagi okazują się daremne²⁴¹.

Interpretacja doszukująca się elementów terapeutycznych w obecności muzyki w życiu bohaterki jest o tyle ciekawa, iż zarówno adaptacja z 1995 roku, jak i jej następczyni (film z 2005 roku w reżyserii Joe Wrighta) amplifikują znaczenie innego elementu, który pełni podobną funkcję. Chodzi o rolę natury i przebywania na jej łonie, wyeksponowane we wspomnianych adaptacjach z niespotykanym dotychczas zaangażowaniem – zarówno w porównaniu do wcześniejszych filmów, jak i do pierwowzoru literackiego Austen.

3.4.4. Pod gołym niebem. Wykorzystanie krajobrazu

Jednym z powodów, dla których *Duma i uprzedzenie* (1995) odcisnęła tak duże piętno na kulturze popularnej i odniosła tak spektakularny sukces, było to, że bardzo różniła się od poprzednich adaptacji powieści Austen tudzież szerzej rozumianych telewizyjnych adaptacji klasyki literatury. Wyraźnie widoczny był rozróżnienie w jakości produkcji, która wizualnie znajdowała się na poziomie drogich realizacji kinowych, a nie w granicach telewizji publicznej. Na wrażenie wysokiej jakości oprawy wizualnej wpływały zarówno przeanalizowane już wcześniej elementy związane z akrybią historyczną, jak i decyzje związane z miejscem kręcenia serialu. Jak dostrzegają Giddings i Selby, „głównym czynnikiem wpływającym na jakość [serialu – A.F.], uderzającym od samego początku, były jego aspekty wizualne: lokacje, kostiumy, światło, kolor i cudownie zwiewny [*airy*], plenerowy charakter tej produkcji”²⁴².

Jedną z decydujących różnic było to, że ekipa zrezygnowała z kręcenia serialu w studiu i szukała szczęścia poza nim, i to pomimo znacznie większych kosztów. Jak wspominają Birtwistle i Conklin, „naszym celem było nakręcenie jak największej ilości materiału w plenerze, ponieważ chcieliśmy wykorzystać angielski krajobraz jako jeden z kluczowych

wykorzystanie tego motywu w innych filmowych adaptacjach po 1995 roku, takich jak *Rozważna i romantyczna* (1995, reż. Ang Lee) czy *Emma* (2020, reż. Autumn de Wilde). „W fikcji Austen i w adaptacjach jej twórczości – dodaje – muzyka oferuje postaciom możliwość emocjonalnego i psychologicznego uzdrowienia, niezależnie od tego, czy ich wady i ograniczenia zostały narzucone im przez świat zewnętrzny, czy też same są winne ich wystąpieniu. Postacie, które uczą się uważnie grać lub słuchać, poszerzają swój zakres ekspresji i możliwości komunikacji, ponieważ doświadczają i uświadamiają sobie uczucia, których nie potrafią wyrazić w języku lub których konwencje kulturowe zabraniają im okazywać. Co najważniejsze, czasami bolesna samoświadomość, którą postacie te zdobywają dzięki muzyce, może umożliwić im dojrzenie i rozwój poza granicami ich oczekiwań wobec samych siebie. [...] Dla muzykujących mężczyzn i kobiet przedstawionych w tych dziełach, możliwość ukojenia, rozwoju i samopoznania jest nieodłącznym echem każdej nuty” (ibidem).

²⁴¹ Ibidem.

²⁴² R. Giddings, K. Selby, op. cit., s. 104.

elementów filmu”²⁴³. W przeciwieństwie do poprzednich realizacji filmowych angielskie pejzaże pełniły funkcję wykraczającą poza sytuującą czy estetyczną, sielskie krajobrazy potraktowano niczym elementem charakteryzującym postaci czy też współtworzącym narrację.

Fotografowanie dużej liczby scen w plenerze stanowiło element wizualnej strategii twórców, która miała za zadanie zarówno zintensyfikować wrażenie realizmu, jak i pomóc w zarysowaniu postaci i rytmu życia w epoce regencji. Jak już wspomniano, była to decyzja kosztowna, wymagała bowiem zastosowania nowego rodzaju kamer i zapanowania nad oświetleniem oraz dźwiękiem w zmiennych warunkach pogodowych²⁴⁴. Ekipa podejmowała również „ryzyko, gdyż zła pogoda mogła uniemożliwić filmowanie”²⁴⁵, co przyczyniłoby się do zwiększenia kosztów ze względu na wydłużenie liczby dni zdjęciowych.

Realizacja tak wielu scen pod chmurką pozwalała jednocześnie czerpać zyski z pewnego niezwykle pożądanego „narzędzia” do konstruowania fabuły, a mianowicie z możliwości ukazywania na ekranie zmieniających się pór roku. Poprzednie adaptacje najbardziej znanej powieści Austen nie skorzystały z tego jakże wizualnego (a zarazem: filmowego) i metaforycznego elementu fabuły²⁴⁶. Paul Brodrick, kierownik produkcji, podkreślał: „W *Dumie i uprzedzeniu* szczególne znaczenie miały pory roku, jako że odzwierciedlały one wzloty i upadki relacji między bohaterami. Dlatego ważne było, aby starać się filmować sceny w odpowiedniej porze roku, gdy tylko było to możliwe”²⁴⁷. Birtwistle i Conklin w bardziej szczegółowy sposób zagłębiły się w znaczenie zmieniających się krajobrazów tak dla artystycznego przekazu filmu, jak i dla samego procesu jego powstawania:

Celowo zaplanowaliśmy większość zdjęć w taki sposób, aby zbiegły się z letnimi miesiącami, ale ze względu na długość zdjęć nieuniknione okazało się, że ostatnie kilka tygodni filmowania odbędzie się później, a to znacznie skróciło nasze dni zdjęciowe. Oznaczało to przynajmniej, że mogliśmy odzwierciedlić zmieniające się pory roku, co jest ważnym elementem *Dumy i uprzedzenia*, której akcja rozgrywa się na przestrzeni piętnastu miesięcy. Kiedy Bingley opuszcza Netherfield, nadchodzi głęboka zima, odzwierciedlająca jego stratę Jane. Miłość Darcy’ego do Elizabeth rozkwita na wiosnę, a latem wygląda na to, że dziewczyna może być gotowa odwzajemnić jego uczucie. Spokojniejsza Jane i Bingley

²⁴³ S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 37.

²⁴⁴ Kwestia dźwięku stanowiła jedną z największych trudności w kręceniu filmu poza studiem. Birtwistle i Conklin opisują ten problem tak: „Brytania to bardzo mała wyspa i główne drogi, przy których panuje ciągły ruch, nigdy nie są daleko; jeżeli wiatr wieje ze złej strony, odległe brzęczenie może stać się nieprzerwanym hukiem. Zdarzają się też furgonetki sprzedające lody, traktory, piły łańcuchowe czy samoloty, a zadaniem dla Sama Breckmana [*location managera* – A.F.] jest tłumienie jak największej liczby tych dźwięków w okolicy naszego planu”. S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 86.

²⁴⁵ Ibidem, s. 41.

²⁴⁶ Brak zainteresowania zmiennością natury był wyjątkowo mocno widoczny w adaptacji z 1940 roku, w której nie dość, że pory roku zdawały się nie podlegać zmianom w widoczny i nawiązujący do powieści sposób, to jeszcze kilkanaście miesięcy trwania fabuły zostało wtlócone w jedną porę roku. Jak wspomina Karen Morley grająca w *Dumie i uprzedzeniu* (1940) postać Charlotte Lucas: „[...] wszystko kwitło! [...] Wiosna trwała cały czas w filmie Leonarda!” (K. Turan, *Interview with Ann...*, „Persuasions” 1989, nr 11; <https://jasna.org/persuasions/printed/number11/turan2.htm?> [dostęp: 17.10.2024].

²⁴⁷ Cyt. za: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 29.

zaręczają się jesienią, niedługo po nich Elizabeth i Darcy, a wszystko kończy się podwójnym ślubem w Boże Narodzenie²⁴⁸.

Zestawienie strefy uczuć bohaterów, szczególnie miłości, z rytmem natury zdaje się oczywistością również dla Marie N. Sørbø, która dopatruje się go w warstwie wizualnej i dialogowej: „[...] niczym w historii miłosnej paralelnej do tej pomiędzy mężczyzną a kobietą [Darcym i Elizabeth – A.F.] i wprowadzonej w tym samym momencie, [również my, widzowie – A.F.] zakochujemy się w krajobrazie”²⁴⁹.



Ilustr. 53. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).

U góry: Pan Bingley (Crispin Bonham-Carter) i pan Darcy (Colin Firth) podziwiają z daleka Netherfield Park.
Na dole: Netherfield Park i uroki rodzimego krajobrazu

²⁴⁸ Ibidem, s. 79.

²⁴⁹ M.N. Sørbø, op. cit., s. 159-160.

Sørbø przytacza przykład pierwszej sceny pierwszego odcinka serialu (omawianej już wcześniej w tym rozdziale), w której Bingley i Darcy jadą konno przez pastwiska, aby stanąć na wzgórzu i z tej perspektywy podziwiać Netherfield Park, malowniczo wkomponowane w angielski pejzaż²⁵⁰. Kiedy Bingley podejmuje decyzję o wynajęciu posiadłości, mężczyźni skupiają się na wrażeniach, jakie budzi w nich sama budowla. Sørbø idzie jeszcze krok dalej:

Bingley patrzy na Netherfield, ale my dostrzegamy piękno całej scenerii i dajemy się jej uwieść. W widzu powstaje niemal erotyczna tęsknota za tym światem, pełnym spokoju i stabilności, w którym czas płynie powoli, a problemy są w zasadzie mało dokuczliwe, przynajmniej tak się nam wydaje²⁵¹.

Oczarowanie, które winien odczuć odbiorca, wywołuje przemyślna kompozycja kadru, która sprzyja szerzej ujętemu krajobrazowi, a nie eksponuje wyłącznie budynkowi; linia kominów zbiega się z wierzchołkami okalających go drzew. Rezydencję tę i otaczającą ją połączyć zagospodarowanej natury widać w tej scenie w dwóch ujęciach, najpierw jako element tła, gdy na pierwszym planie widoczni są jeźdźcy, a później w węższym planie jako dominujący nieomal centralny element kompozycji ujęcia (zob. ilustr. 53). W obu przypadkach budynek ten, choć piękny i wystawny, jawi się jako część angielskiego kolorytu. Natura tworzy tu swoistą ramę dla budowli. Jest ona ukryta w głębi, przez co staje się częścią ogólniejszego porządku. Również ujęcia poprzedzające i następujące po pojawieniu się posiadłości skłaniają widza do kontemplacji krajobrazu, w szczególności wtedy, gdy w trwających stosunkowo długo kadrach widzimy Darcy'ego i Bingleya zażywających przyjemności konnej przejażdżki.

Warto przypomnieć, że jest to zarazem pierwszy moment w serialu, kiedy pojawia się Elizabeth. Pod koniec tej sceny, składającej się z kilku ujęć galopujących młodzieńców oraz ich rozmowę (w tle utrzymuje się Netherfield Park), widać postać Lizzy. Bohaterka przypatruje się jeźdźcom (zob. ilustr. 54). Kolejne ujęcie uświadamia, że znajduje się ona na niewielkim wzniesieniu, gdzie otacza ją zapierająca dech w piersiach natura. Zrelaksowana sylwetka Elizabeth przekonuje, że właśnie na łonie natury czuje się ona najlepiej, a kolor noszonego przez nią stroju jest analogiczny do otaczających ją barw – chłodnych i stonowanych, acz pogodnych i harmonijnych, składających się głównie z odcieni błękitów i zieleni: niczym niebo nad jej głową i trawa pod jej stopami. Jedyne ciepłszymi kolorystycznie akcentami ubioru bohaterki są rękawiczki i czepek, które wykonane zostały z materiału w kolorze curry, tak żeby

²⁵⁰ Sørbø zauważa, że podkreśla się piękno angielskiego krajobrazu, bo jest ono pierwszym obrazem, jaki widzi na ekranie i właśnie na temat pejzażu jako takiego padają pierwsze słowa w serialu: „W pierwszej scenie filmu Hertfordshire ukazuje się w pryzmacie wielkiego błękitnego nieba i niekończącej się mozaiki pól uprawnych przedzielonych żywopłotami, co stanowi kwintesencję angielskiej wsi. Pierwsze słowa filmu brzmią tak: «To piękny widok» (Bingley) – «Dosyć ładny, muszę przyznać» (Darcy)”. Ibidem, s. 160.

²⁵¹ Ibidem.

oddawały jej ciepłe usposobienie i „zawierały w sobie ziemistość”²⁵². Istotne jest to, że poznajemy protagonistkę właśnie w jej żywiole i dopiero później widzimy ją w ramach ograniczeń narzuconych przez przeróżne sytuacje towarzyskie oraz fizycznie i metaforycznie rozumiane ściany domów. W świecie powieści Austen widoczne jest bowiem zjawisko określane przez Ann Banfield jako „wpływ miejsca (ang. *the influence of place*)”²⁵³; postacie z książek autorki *Perswazji* poddają się wpływowi przestrzeni, w których najczęściej przebywają (wliczając w to samą naturę), a takie miejsca jak na przykład ich domy w dużym stopniu świadczą o tym, jaka jest ta, a nie inna osoba²⁵⁴.

²⁵² Powiązanie postaci Elizabeth z żywiołem ziemi i matką naturą zostanie później wykorzystane również w adaptacji Joe Wrighta z 2005 roku.

²⁵³ Banfield dopatruje się korzeni tego zjawiska w tradycji powieści gotyckiej, którą Austen się inspirowała. W *The Influence of Place* czytamy: „Jeśli potraktować wpływ miejsca jako motyw gotycki, to Austen zrewidowała wszelkie wyobrażenia przestrzeni [w swoich powieściach – A.F.], przekształcając w ten sposób gotycki romans w coś bardziej empirycznego – w realistyczną powieść, w której sceneria jest czymś więcej niż dekoracją. «Miejsce» stało się nie tyle dalekie i odległe czasowo, nie tyle kontynentalne, średniowieczne, katolickie i feudalne, ile udomowione, angielskie, nowoczesne i, ostatecznie, burżuazyjne. Zamek i malownicza dzikość [charakterystyczne dla literatury gotyckiej – A.F.] przekształciły się w angielską posiadłość wiejską i angielski krajobraz (termin oznaczający ziemię ukształtowaną przez rękę lub oko), w naturę uczynioną jednocześnie estetyczną i społeczną, «poddaną ingerencji», «ulepszoną», podbitą i poddaną władzy nacji” (A. Banfield, *The Influence of Place: Jane Austen and the Novel of Social Consciousness*, [w:] *Jane Austen in a Social Context*, red. D. Monaghan, London 1981, s. 31). Autorka ta dodaje jeszcze jedno: „W transformacji gotyckiego romansu dokonywanej przez Austen zmienia się coś więcej niż tylko sposoby ukazywania miejsca [*realisations of place*]. Kluczową zmianą jest stosunek miejsca do świadomości, nieodłącznie związany z pojęciem «wpływu». Miejsce nie jest już tylko tłem lub nie wytwarza atmosfery; ono oddziałuje i kształtuje świadomość. [...] Wpływ miejsca to przeżyte doświadczenie, przeżyta rzeczywistość, poprzez którą rozwija się świadomość i kształtuje charakter” (ibidem, s. 35-36).

²⁵⁴ Najlepszym przykładem tego, jak budynek może dopełnić charakterystyki postaci i pokazać prawdę na jej temat jest Pemberley, posiadłość pana Darcy’ego. Moment, w którym Elizabeth tam przyjeżdża i po raz pierwszy widzi dom mogący być jej siedzibą w wypadku przyjęcia miłości jego właściciela, ma decydujące znaczenie w dramaturgii. Lizzy zwiedza Pemberley i widzi to, czego wcześniej na temat tego mężczyzny nie widziała: Otóż uderza ją wysmakowane, elegancja. Nieprzesadzone w wystroju wnętrza oddają te strony osobowości gospodarza, których nie była świadoma. Wypowiedzi jego służby stawiają Darcy’ego w nader pochlebnym świetle. To, jak doskonale posiadłość zespala się z otaczającą ją naturą, dowodzi, że jej właściciel jest wyrafinowany i posiada duszę wrażliwą na piękno. Ellington pisze: „Gdy Elizabeth wchodzi w interakcję z krajobrazem otaczającym dom Darcy’ego w zależności od interpretacji, może to być moment, w którym po raz pierwszy odczuwa miłość do Darcy’ego, lub moment, w którym po raz pierwszy rozpoznaje uczucia, które już do niego żywi. W obu przypadkach fizyczne otoczenie Pemberley kształtuje świadomość Elizabeth i ukazuje jej własną miłość do Darcy’ego. [...] posiadłość Darcy’ego i otaczające ją tereny symbolizują ich właściciela; powtarzanie przymiotników takich jak «wielki», «piękny» i «przystojny» w opisie Pemberley przez Austen odnosi się nie do krajobrazu czy samego domu, lecz do jego właściciela, który z powodu krajobrazu i roli właściciela ziemskiego staje się godny miłości Elizabeth. Krajobraz w *Dumie i uprzedzeniu* staje się znakiem pożądania”. H.E. Ellington, op. cit., s. 90.



Ilustr. 54. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). Elizabeth Bennet (Jennifer Ehle) na tle szerokiej panoramy obserwuje panów Darcy'ego i Bingleya

Choć sam krajobraz jako element charakteryzujący postacie pojawia się od czasu do czasu w powieściach Austen, to są to zazwyczaj pojedyncze sceny, a nie dominująca problematyka jej książek. W okresie dwudziestu lat pracy twórczej Jane Austen (jak można się spodziewać) jej styl i wykorzystywane przez nią motywy ewoluowały i dojrzewały, ale główne tendencje pozostawały te same²⁵⁵. Angielska pisarka używała motywu krajobrazu bardzo świadomie, lecz sporadycznie, na co wskazywała między innymi Rosemarie Bodenheimer:

²⁵⁵ Rosemarie Bodenheimer wlicza trzy podstawowe sposoby korzystania z motywu krajobrazu przez Austen: „Postrzegana jest ona jako satyryk kultu malowniczości [*picturesque*] w przyswajaniu krajobrazów zarówno w

W pisarstwie Jane Austen przyroda jest tematem, który może przywołać na myśl tylko kilka różnych przykładów – jak choćby medytacyjny spacer Anny Elliot po polach w *Perswazjach* lub wzorowe zagospodarowanie [gruntów – A.F.] Pemberley w *Dumie i uprzedzeniu* czy opactwa Donwell w *Emmie*. Ale Austen konsekwentnie wykorzystywała reakcje [swoich bohaterów – A.F.] na krajobraz, tak jak wykorzystywała inne środki literackie lub współczesne idee: w służbie charakterystyki [postaci – A.F.]; w jej powieściach spojrzenia kierowane na krajobraz są w pełnijszy i bardziej dowcipny sposób połączone z żywiołem metaforyki, niż bywa to dostrzegane [przez badaczy – A.F.] [...] ²⁵⁶.

Położenie aż tak dużego nacisku na ten element wizualny w *Dumie i uprzedzeniu* (1995) stanowiło dowód dopasowania materiału źródłowego do innego medium. Angielskie krajobrazy stają się w serialu BBC nie tyle prostym audiowizualnym ekwiwalentem powieściowym czy też próbą zrównania tego, co werbalnie utrwalone przez Austen w medium książki, ile raczej skutkiem intermedialnego przekładu, mającego swe korzenie w idei korespondencji sztuk. Jak zauważa Cardwell, „ujęcia te są [...] na wpół telewizyjne, na wpół filmowe oraz historycznie związane ze sztukami wizualnymi i prawdziwym zwyczajem delectowania się krajobrazem, ale [...] słabo rozeznaczonych w literaturze” ²⁵⁷. Autorka jest zdania, że – oprócz ewidentnej inspiracji kompozycjami malarskimi i widzenia pejzaży w duchu postawy estetycznej „malowniczości” Williama Gulpina (ang. *picturesque*) ²⁵⁸ – twórcy

Opactwie Northanger, jak i w *Rozważnej i romantycznej*. W *Mansfield Park* wyłania się jako poważny krytyk radykalnych teorii ulepszania majątków, które są przedstawiane jako naruszenie właściwej relacji pomiędzy naturą a sztucznością. W związku z tym «dobre posiadłości» – takie jak Pemberley w *Dumie i uprzedzeniu* i opactwo Donwell w *Emmie* – zostały uznane za klucz do zrozumienia cnót społecznych ich właścicieli. W końcu Austen rozwija swoją wrażliwość w kierunku bardziej romantycznego, kontemplacyjnego związku z naturą, co ma kluczowe znaczenie dla zmiany, którą wielu czytelników odczuło w tonie narracji *Perswazji*”. R. Bodenheimer, *Looking at the Landscape in Jane Austen*, „SEL: Studies in English Literature, 1500-1900” 1981, t. 21, nr 4 (jesień), s. 605-606.

²⁵⁶ R. Bodenheimer, op. cit., s. 605.

²⁵⁷ S. Cardwell, op. cit., s. 139.

²⁵⁸ Postawa estetyczna, określana jako *picturesque* (ang. malowniczość), była charakterystyczna dla wielu angielskich twórców literatury i sztuki przełomu XVIII i XIX wieku. W twórczości Austen znaleźć można wiele odwołań i inspiracji tą teorią. Początki tego estetycznego ideału wiążą się z opublikowanym przez Williama Gulpina tomem pt. *Observations on the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; made in the Summer of the Year 1770*, który po raz pierwszy został wydany w 1782 roku. Podstawowymi cechami związanymi z „malowniczością” były nieregularność, odrzucenie symetrii i geometryczności, bliskość naturze, indywidualizmowi i rustykalności. „Malowniczość”, o której tu mowa, miała być wyszukiwana przez oko uwrażliwionego pod tym względem turysty, który podróżując, miał poszukiwać pejzaży i zabytków zgodnych z tą ideą. Pojawienie się estetyki malowniczości zbiegło się z latami konfliktów zbrojnych pomiędzy Anglią a Francją, których jednym z efektów ubocznych było znaczne ograniczenie ruchu turystycznego pomiędzy Wielką Brytanią a resztą Europy, skutkiem czego zaczęła się rozwijać turystyka wewnątrz krajowa. Jak pisze Ellington: „Utrata kontaktu z kontynentem została zrekompensowana sformułowaniem estetyki krajobrazu, widoków i perspektyw, która pozwoliła Brytyjczykom w sposób wyobrazeniowy odzyskać to, co utracili. Ludzie po raz pierwszy zaczęli świadomie pisać o pejzażu i angielskiej wsi. Jak pokazuje Jane Austen, zaczęto organizować wycieczki po domostwach, ogrodach i cudach natury w całej Anglii, takich jak Kraina Jezior czy szczyty Derbyshire. Zamożni kolekcjonowali obrazy krajobrazów [...], podczas gdy mniej majątni zadowalali się niedrogimi rycinami. Pejzaż stał się dominującą siłą ideologiczną w kulturze, społeczeństwie i polityce. Sama Anglia stała się «spektaklem do konsumpcji», (H.E. Ellington, op. cit., s. 94-95). Skupienie się na krajobrazie jako dominującym elemencie estetycznym widoczne jest w twórczości Austen, której narracje „przenika język malowniczości” (ibidem, s. 96), lecz w przypadku adaptacji filmowych jej twórczości zwrot ku pejzażowi widoczny jest dopiero od adaptacji z 1995 roku. W wcześniejszych filmach, wliczając w to ten z 1940 roku, to wnętrza stanowią główną przestrzeń akcji. W filmie Leonarda, jak już wspomniano, został usunięty cały wątek podróży Lizzy na północ Anglii, będący podręcznikowym przykładem

adaptacji odwoływali się do telewizyjnych tradycji przyswajania literatury (np. poprzez stosowanie charakterystycznych ujęć sytuujących), jakkolwiek czynili to, stosując techniki częściej pojawiające się w filmach kinowych. Wrażenie „filmowości” osiągnięte przez twórców adaptacji Cardwell tłumaczy następująco:

Co może od razu uderzyć widza *Dumy i uprzedzenia*, to fakt, że serial podąża za konwencją gatunkową [telewizyjnego dramatu kostiumowego – A.F.] poprzez wykorzystywanie takich ujęć [angielskich krajobrazów – A.F.], ale jednocześnie zdaje się iść o krok dalej: posiadłości są większe, kompozycje ujęć precyzyjniej zaaranżowane, ich długość zwiększona. [Twórcy serialu – A.F.] w charakteryzujący się pewnością siebie sposób nie zgadzają się na to, żeby ujęcia te „pomniejszyć” na potrzeby telewizji; sekwencje opierające się na długich ujęciach dają wrażenie „filmowości” i efektywności, w czym pomaga również masteryzacja dźwięku i wykorzystanie muzyki w kulminacyjnych momentach historii, aby podkreślić chwile zachwyty [nad krajobrazem – A.F.]. [...] to, co widzimy w *Dumie i uprzedzeniu*, jest nie tylko wynikiem rozwoju technologicznego, ale również rozwoju konwencji gatunkowej: te dwie rzeczy nie są tożsame. Rozwój gatunku czerpie z rozwoju techniki, a także z wcześniejszych konwencji tekstualnych – zarówno telewizyjnych, jak i filmowych – oraz ze zmian kulturowych. Te sekwencje ujęć dowodzą, że *Dumę i uprzedzenie* można uznać za wzorcowy przykład wyżyn, na jakie można wywindować gatunek telewizyjny, który jest kompleksową kompozycją wymienionych wyżej współczynników²⁵⁹.

Jest jeszcze kilka elementów związanych ze stroną techniczną powstawania serialu, które wpłynęły na to, że adaptacja ta potęgowała w widzach wrażenie „filmowości” oraz wysokiej jakości produkcji pod względem wizualnym, o których nie wspomniała Cardwell. Po pierwsze, użyto mniejsze, bardziej mobilne kamery niż te, które stosowano w dawnych (studyjnych) produkcjach telewizyjnych BBC – w tym steadycamy umożliwiające „podążanie” za bohaterami w realistyczny sposób oraz ułatwiające kręcenie dynamicznych scen na łonie natury. W jednej z nich (kąpiel Darcy’ego w stawie należącym do Pemberley) wykorzystano również kamerę podwodną²⁶⁰, która umożliwiła ukazanie związku głównego bohatera z otaczającą go naturą. Widzimy go w chwili, gdy skacze do wody. Niemniej kamera nie czeka na jego wypłynięcie, lecz śledzi również to, jak porusza się on pod powierzchnią wody. Po wtóre, wykorzystano obiektywy dostosowane do zdjęć realizowanych z dużej odległości (np. teleobiektywy), których zastosowanie w produkcji studyjnej nie dałoby takiego samego efektu. Użycie tych obiektywów pozwoliło na uchwycenie pamiętnych, spektakularnych ujęć

„malowniczej” podróży (A. W. Litz, *The Picturesque in „Pride and Prejudice”*, „Persuasions” 1979, nr 1; <https://www.jasna.org/persuasions/printed/number1/litz.htm> [dostęp: 17.10.2024]). Co godne odnotowania, przy całym braku zainteresowania zastosowaniem estetyki malowniczości w filmie z 1940 jego twórcy zdawali się być świadomi istnienia tej wrażliwości. W jednej z pierwszych scen filmu (będącej addycją w stosunku do pierwowzoru literackiego) widoczna jest Mary Bennet, która wychodzi z księgarni i chwali się przed matką, że udało jej się kupić eseje Edmunda Burke’a o wysublimowaniu i pięknie (chodzi o słynny w czasach Austen tom *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, poprzedzający wydanie książki Gulpina o dwadzieścia pięć lat). Książka ta stanowiła nieodłączny element estetyki malowniczości, gdyż zainspirowała jej wyznawców do wrażliwszego sposobu patrzenia na naturę (H.E. Ellington, op. cit., s. 95). Więcej na ten temat zob. *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770*, red. Stephen Copley, Peter Garside, Cambridge 2010.

²⁵⁹ S. Cardwell, op. cit., s. 139.

²⁶⁰ R.J. Sokol, op. cit., s. 96.

ukazujących bohaterów na tle pięknych pejzaży (zob. ilustr. 51 oraz 54). Ponadto serial zarejestrowano na taśmie filmowej²⁶¹ (miast wykorzystania techniki wideo) oraz przy zastosowaniu formatu panoramicznego (16:9), mimo iż skutkowało to potrzebą wykorzystania tzw. letterboxu w przypadku emitowania serialu w telewizji.

Znakomite wykorzystanie angielskiego pejzażu w *Dumie i uprzedzeniu* (1995) doczekało się wielu pochwał ze strony widzów, krytyków i badaczy filmu; doceniono innowacyjność serialu w stosunku do poprzednich adaptacji, jak i twórcze podejście do pierwowzoru literackiego. Na przykład H. Elisabeth Ellington zwracała uwagę na to, że choć sposób wykorzystania krajobrazów w serialu był zgodny z intencją Austen, to jednak stanowił on odstępstwo od litery, gdyż w powieści nie pojawiało się aż tak dużo scen w otwartej przestrzeni. Ellington komentuje:

Kamera w adaptacji z 1995 roku, nakręconej w angielskich plenerach, z zachwytem „spogląda” na krajobrazy. W rzeczywistości większość filmu rozgrywa się na zewnątrz, co jest być może najbardziej radykalną modyfikacją powieści Austen dokonaną przez Daviesa. [...] W grę wchodzi tu coś więcej niż tylko zwiększenie metrażu i tak już długiego filmu czy zapewnienie widzowi powiewu świeżego powietrza. Pejzaż sam w sobie staje się integralną częścią historii, ważnym jej bohaterem. Nasze zrozumienie niuansów opowiadanej historii zależy od naszej zdolności do odczytywania różnych reakcji Darcy’ego i Elizabeth na otaczający ich krajobraz. Niemniej jednak istnieją finansowe motywy kładzenia nacisku na walory widokowe [...]. Krajobraz w ekranizacjach *Dumy i uprzedzenia* jest niczym towar, oddany nam, jako widzów, do konsumpcji²⁶².

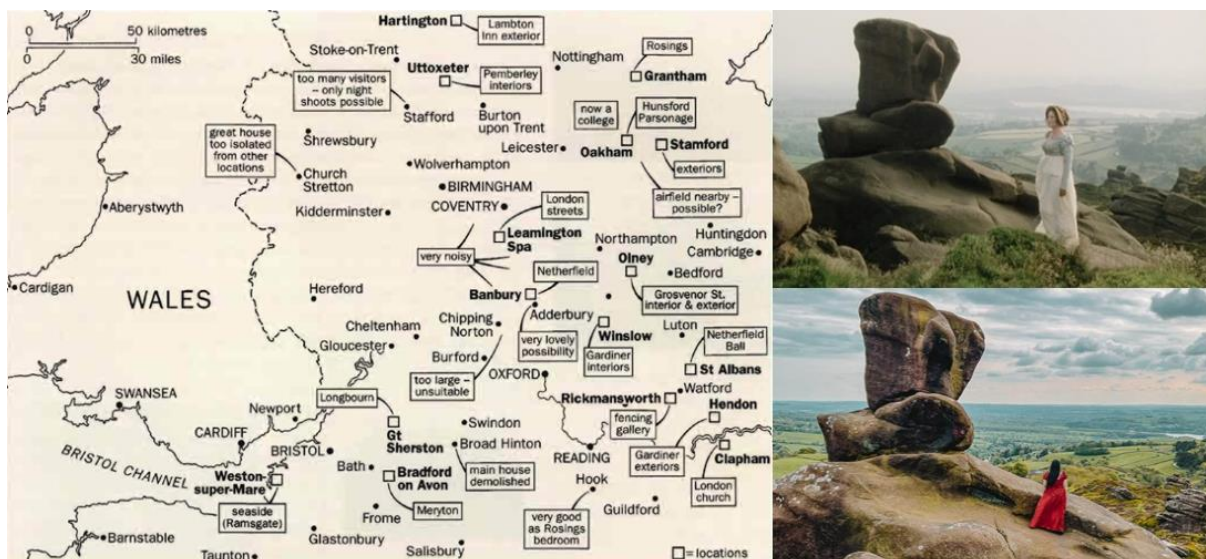
Zdaniem autorki, wizja artystyczna twórców adaptacji to jedno, drugie odnosiło się do aspektu marketingowego i finansowego. Przytacza ona anegdotycznie słowa Fay Weldon (scenarzystki poprzedniej adaptacji *Dumy i uprzedzenia* z 1980 roku), która tak skomentowała serial z 1995 roku: „Doświadczenie mówi, że angielskie dziedzictwo [*heritage*] można sprzedawać na całym świecie i odzyskać w ten sposób zainwestowane pieniądze”²⁶³.

²⁶¹ Twórcy adaptacji nie szczędzili wyjaśnień: „Od początku było dla nas jasne, że chcemy nakręcić serial na taśmie filmowej, aby zachował energię i żywiołowość zgodną z książką. Ludzie często pytają: «Po co tworzyć nową wersję na taśmie filmowej, skoro BBC nakręciło już adaptację w 1980 roku na taśmie wideo?». Chociaż wideo jest dominującym medium w telewizji i sprawdza się w programach publicystycznych i dokumentalnych, nie sądzę, by dobrze służyła dramatom. [Taka rejestracja – A.F.] zawsze wygląda na nienasyconą; jest zbyt dosłowna [*literal*]. Niepoetycka, jeśli tak można powiedzieć. Chcieliśmy, aby sceny charakteryzowały się swobodą, która jest niemożliwa do osiągnięcia podczas nagrywania wideo w studiu” (S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. v). Twórcy podkreślali też wpływ rodzaju taśmy, na której kręci się film, na budowanie nastroju i aktorstwo: „Dosłowność [*literalness*] taśmy wideo wygląda dobrze w programach informacyjnych, ale zubaża dramaty. Ponieważ aktorzy są filmowani przez kilka kamer jednocześnie, oświetlenie musi być tak schematyczne, że traci na tym atmosfera i nastrój. Ruch [odtwórców ról – A.F.] jest ograniczony, co może skutkować bardzo sztywną grą aktorską.

Ta wersja *Dumy i uprzedzenia* została napisana specjalnie na potrzeby filmu [kręconego na taśmie filmowej – A.F.], z dużą ilością ruchu zarówno wewnątrz domów, gdy podążamy za obsadą z pokoju do pokoju, jak i w rozległych scenach zewnętrznych” (ibidem, s. 79).

²⁶² H.E. Ellington, „*A Correct Taste in Landscape*”: *Pemberley as Fetish and Commodity*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. L. Troost, S. Greenfield, Lexington 2001, s. 94.

²⁶³ Cyt. za: H.E. Ellington, „*A Correct Taste in Landscape*” ..., op. cit., s. 94.



Ilustr. 55. Mapa proponowanych lokacji stworzona przez *location managera* podczas realizacji *Dumy i uprzedzenia* (1995, reż. Simon Langton)²⁶⁴. Z prawej, u góry: Elizabeth zwiedzająca cuda natury hrabstwa Derbyshire w serialu BBC z 1995 roku. Z prawej, u dołu: fanka adaptacji Austen podróżująca do miejsca, w którym kręcono pamiętną scenę²⁶⁵

To, jak dobrze sprzedawał się angielski krajobraz i jak dobrze eksportowano pojawiające się na ekranie posiadłości, widoczne było w bezprecedensowym wzroście liczby turystów w pojawiających się w serialu lokacjach²⁶⁶. Turystyka niesiona falą sukcesu produkcji BBC i odrodzonego zainteresowania angielską pisarką określana była nawet mianem pielgrzymowania²⁶⁷; wspomina się również o istnieniu „przemysłu turystycznego Jane Austen”

²⁶⁴ Źródło ilustracji: S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., 23.

²⁶⁵ Źródło zdjęcia: *Third Eye Traveller*, <https://thirdeyetraveller.com/ramshaw-rocks-pride-and-prejudice/> [dostęp: 17.10.2024].

²⁶⁶ Największym zainteresowaniem turystów cieszyły się zaprezentowane w serialu posiadłości (np. Lyme Park, Sudbury Hall, Belton House, stara plebania w Teigh, Luckington Court), w większości należące do organizacji National Trust, Park Narodowy Peak District (lokacja podróży Elizabeth i Gardinerów w Derbyshire) i wioska Lacock (serialowe Meryton). Wzrost zainteresowania turystycznego tymi miejscami był wyraźnie widoczny; we wzrastającej liczbie odwiedzających i otrzymanej przez twórców serialu nagrodzie. Wspomina o tym Amy Sargent: „[...] National Trust przyjęło z wdzięcznością opłaty za użycie obiektów (w przypadku Lacock 20 000 funtów dziennie), zwiększoną liczbę odwiedzin (wzrost o 59% i 42% w 1996 roku w Sudbury i Lyme, [grające w serialu – A.F.] wewnątrz i zewnątrz Pemberley pana Darcy’ego) oraz całkiem dobry medialny rozgłos wynikający ze współpracy z nami. [...] Zaprezentowanie [tych posiadłości – A.F.] na ekranie niezaprzecalnie przyciągnęło odwiedzających do Belton, Lyme i Sudbury; *Duma i uprzedzenie* BBC otrzymała w 1996 roku główną nagrodę od Brytyjskiej Rady Turystyki za wybitny wkład w turystykę” (A. Sargent, *The Darcy Effect: Regional tourism and costume drama*, „International Journal of Heritage Studies” 1998, t. 4, nr 3-4, s. 181-182). Powyższe dane pochodzą z 1996 roku, więc okresu stosunkowo wczesnego po premierze serialu. Warto w związku z tym przytoczyć, jak sytuacja wyglądała wiele lat później: w publikacji wydanej w 2012 roku z okazji dwustolecia opublikowania *Dumy i uprzedzenia* – *Celebrating Pride and Prejudice* autorstwa Hazel Jones i Maggie Lane – przeczytać można, że nawet niemal dwadzieścia lat po premierze serialu „National Trust nadal czerpie korzyści ze zwiększonej liczby odwiedzających posiadłości ukazane w serialu, szczególnie Lyme Park (Pemberley) i Belton House (Rosings); właściciele Luckington Court (Longbourn) zyskali [dzięki przychodom z turystyki] wynikłej z popularności serialu – A.F.] środki na nowy dach” (H. Jones, M. Lane, *Celebrating Pride and Prejudice*, Bath 2012, s. 57). Wielką popularnością cieszy się również The Jane Austen Centre w Bath i muzeum powstałe w ostatnim domu autorki: Jane Austen’s House Museum w Chawton.

²⁶⁷ R. Giddings, K. Selby, op. cit., s. 121.

(ang. *the Jane Austen tourism industry*)²⁶⁸ oraz o „efekcie Darcy’ego”²⁶⁹ (ang. *The Darcy Effect* – wpływie sukcesu produkcji kostiumowej na turystykę lokalną). Poczynając od premiery serialu w 1995 roku, a kończąc na dniu dzisiejszym, miejsca, które pojawiły się na ekranie w serialu Langtona (zob. ilustr. 55), przyciągają tysiące zwiedzających i są się ważnym elementem brytyjskiej turystyki. Szczególnie interesujące wydają się wycieczki miłośników *Dumy i uprzedzenia* (1995), którzy po to odwiedzają znane sobie miejsca z ukochanego serialu, by odtworzyć konkretne sceny i wystylizować własne zdjęcia na słynne kadry z serialu (zob. ilustr. 52).

Inną badaczką, która podkreślała znaczenie twórczego wykorzystanie krajobrazów w adaptacji Langtona, była Parrill. W *What Meets the Eye* pisała:

Zważywszy na to, że we wszystkich powieściach Austen wykorzystuje się w jakimś stopniu metaforyczne znaczenie pejzażu, może dziwić, iż tak niewielu filmowców ekranizujących dzieła Austen skorzystało z elementu tak bezdyskusyjnie wizualnego, i to ze względu na jego sugestywną wartość. W niektórych filmach, szczególnie tych wyprodukowanych przez BBC na potrzeby telewizji, ograniczenia budżetowe mogły limitować wykorzystanie scen plenerowych. W innych realizacjach [...] krajobraz zdaje się nie pełnić żadnej funkcji oprócz zapewniania przyjemnego tła dla akcji lub odpowiedniej lokacji. Jednakże dwa ostatnie filmy – *Rozważna i romantyczna* (1995) oraz *Duma i uprzedzenie* (1995) – demonstrują nie tylko skuteczne wykorzystanie krajobrazu względem uwagi na jego piękno i autentyczność, lecz także łączą pejzaż z motywami [przewodnimi filmu – A.F.] i [poszczególnymi – A.F.] bohaterami. [...] Te dwa filmy [...] są doskonałymi przykładami sukcesu, który się odnosi wtedy, gdy krajobraz staje się ważnym czynnikiem w filmie i gdy funkcjonuje po to, aby wyrazić i wzmocnić zarówno temat [filmu – A.F.], jak i charakterystykę postaci²⁷⁰.

Parrill podejmuje się zestawienia najważniejszych momentów w serialu, w których krajobrazom przypisano wiodącą rolę, i wskazuje dodatkowe pełnione przez nie funkcje w pojedynczych odcinkach²⁷¹. Jej celne i odkrywcze interpretacje dowodzą, że – jakby się mogło zdawać – żadne ze zbyt długich ujęć ukazujących naturę nie jest przypadkowe.

Szczególnie ciekawą interpretacją (z tych, które zaproponowała Parrill) jest porównanie tego, w jaką interakcję z przyrodą wchodzi dwie skrajnie odmienne postacie: Elizabeth Bennet i lady Catherine de Bourgh. Różnice pomiędzy obiema postaciami ukazane są między innymi poprzez ich stosunek do krajobrazów otaczających posiadłości, w których mieszkają (Longbourn i Rosings Park), oraz poprzez ich wejście w obcą sobie przestrzeń: Lizzy z wizytą u państwa Collinsów i w Rosings oraz wtargnięcie lady Catherine do Longbourn). Elizabeth

²⁶⁸ R. Berger, *Hang a Right at the Abbey: Jane Austen and the Imagined City*, [w:] *Global Jane Austen: Pleasure, Passion, and Possesiveness in the Jane Austen Community*, red. L. Raw, R.G. Dryden, Basingstoke 2013, s. 121.

²⁶⁹ A. Sargent, op. cit., s. 177-186.

²⁷⁰ S. Parrill, *What Meets the Eye: Landscape in the Films „Pride and Prejudice” and „Sense and Sensibility”*, „Persuasions” 1999, nr 21; <https://www.jasna.org/publications-no21/parrill/> [dostęp: 17.10.2024].

²⁷¹ Wśród scen najważniejszych dla wykorzystania krajobrazu filmoznawczyni ta wymienia m.in. scenę otwierającą serial, tj. ukazującą Darcy’ego i Bingleya podczas konnej przejażdżki; spacer Elizabeth do Netherfield Park i jej pobyt w samej posiadłości; pobyt panienki Bennet w Rosings Park i scena rozgrywająca się w pobliskim zagajniku; podróż krajoznawczą Elizabeth i Gardinerów oraz odwiedziny w Pemberley; scena w ogrodzie Longbourn w czasie wizyty lady Catherine (ibidem).

ukazywana jest jako kobieta niezwykle żywotna, co znajduje ujście właśnie w kontakcie z naturą. W serialu wielokrotnie widzimy ją wędrującą przez pola i pastwiska, wspinającą na się wzgórze, a nawet biegnącą ile sił w nogach przed siebie; jak określiła to Parrill, Elizabeth jest „energiczną, aktywną istotą”²⁷². Jej dom, Longbourn, zdaje się być jedynie krótkotrwałym schronieniem, które pewnego dnia opuści i z którego ucieka na co dzień do swojego prawdziwego miejsca na ziemi: żyje w zgodzie z naturą.



Ilustr. 56. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).

Salonik w posiadłości Rosings Park. Lady Catherine (Barbara Leigh-Hunt) siedzi w fotelu przypominającym tron, a zielone ściany i wypełniająca całą ścianę obraz ewokuje aspekty dzikiej natury

Z kolei lady Catherine sprawia wrażenie osoby odseparowanej od przyrody i nieczulej na jej piękno. Ukazana zostaje jako zamknięta (z własnej woli) w czterech ścianach domu, ewentualnie w gablocie powozu, jako ta, która stara się mocną ręką zapanować nad otaczającą ją przestrzenią i nagiąć ją do swojej woli. Ogrody otaczające Rosings przypominają te, które w pewnym uproszczeniu można określić mianem francuskich: są geometryczne, nie ma w nich przypadkowych elementów, są wypielęgnowane i skupione dookoła głównego traktu prowadzącego w progi rezydencji (zob. ilustr. 54). Jak przekonuje Parrill, precyzyjność i skrupulatność, z jaką „ujarzmiono” naturę w przestrzeni należącej do lady de Bourgh, można odczytać jako przejaw sztywności jej poglądów, szczególnie na temat podziałów

²⁷² S. Parrill, *Jane Austen on Film and Television...*, op. cit., s. 77. Podstawowa charakterystyka Lizzy jako osoby kochającej ruch na świeżym powietrzu jest zakorzeniona mocno w powieści, a nie jedynie w serialu. Jak przypomina Parrill: „Od samego początku powieści czytelnik wie, że Elizabeth lubi spacerować i uważa, iż przejście trzech mil do Netherfield w deszczowej pogodzie nie jest problemem. W Rosings lubi chodzić sama po ścieżkach nieuczęszczanych przez innych. Z niecierpliwością czeka na wycieczkę do Lake District z państwem Gardinerami i będzie rozczarowana, gdy ta wycieczka musi zostać odwołana” (ibidem).

społecznych²⁷³. To bogactwo posiadłości i kosztowne wyposażone wnętrza zyskują aprobatę właścicielki, gdyż może w nich otaczać się atrybutami swej społecznej wyższości, zażywać wygod i instruować służbę, nawet na chwilę nie tracąc kontroli nad otoczeniem. Jedną z najważniejszych pomieszczeń w domu lady Catherine jest salon, w którym jak to w salonie przyjmuje ona gości: niczym księżę zajmuje pozycję centralną i udziela łask wedle swego uznania(zob. ilustr. 54). Natura zdaje się mieć jakąkolwiek wartość dla arystokratki tylko wtedy, kiedy może nad nią zapanować albo znaleźć w niej potwierdzenie własnego statusu społecznego.

Pierwsze przecięcie się dróg bohaterek, w którym jedna wkracza w przestrzeń drugiej, ma miejsce z chwilą, kiedy Elizabeth przyjeżdża do Rosings Park w związku z odwiedzinami u państwa Collinsów. Młoda dama wielokrotnie komentuje piękno natury otaczającej plebanię i posiadłość oraz korzysta ze sprzyjającej pogody, aby jak najwięcej przebywać na świeżym powietrzu. Spaceruje te stają się dla niej ucieczką od towarzystwa pana Collinsa i lady Catherine, które jest dla niej nader uciążliwe. W powieści Austen czytamy:

[...] przechadzki sprawiały jej wiele radości. Ulubionym miejscem spacerów Elżbiety był rzadki zagajnik okalający park. Pomiędzy drzewami wiodła tam osłonięta ścieżka, której najwidoczniej nikt prócz niej nie doceniał. Tam czuła się bezpieczna przed ciekawością lady Katarzyny i tam chodziła często, podczas gdy inni składali swe uszanowania wielkiej damie²⁷⁴.

Elizabeth nie jest oczywiście jedyną osobą spośród towarzystwa goszczącego w Rosings, która ma w zwyczaju spacerować. Zgodnie z obyczajami tamtych czasów, każdy z domowników raz po raz wybierał się na przechadzki, był to stały element porządku dnia. Różnica między nimi a Elizabeth polegała na tym, że większość osób odruchowo i zgodnie z przyzwyczajeniami decydowała się na spacer po wyrównanych, utwardzonych i dokładnie zaplanowanych ścieżkach, podczas gdy panna Bennet wołała dzikie leśne ostępy. Jak dostrzega Parrill,

Elizabeth wybrała ścieżkę nieudeptaną przez innych, z dala od wypielęgnowanych trawników i rzeźbionych krzewów w Rosings. [...] jej preferencja, by spacerować samotnie, odzwierciedla jej niezależność i samodzielność. [...] Krzewy po obu stronach alei przycięte były w jednolite kształty, co może sugerować ścisłą kontrolę, jaką lady Catherine (Barbara Leigh-Hunt) sprawuje nad swoją posiadłością i osobami znajdującymi się pod jej patronatem. Elizabeth jasno pokazuje, że lady Catherine nie może jej kontrolować – w przeciwieństwie do służalczego pana Collinsa, który liczy drzewa lady Catherine i wylicza jej okna, aby zaimponować swoim gościom²⁷⁵.

Przestrzeń przyszytych krzewów skonstrastowana jest z bujnymi i rozłożystymi drzewami w zagajniku. To, którą z tych przestrzeni wybierają poszczególne postacie do spacerowania, pokazuje, czy bliżsi są mentalności i wrażliwości młodej panny, czy postępują pod dyktando zaborczej matrony.

²⁷³ Ibidem.

²⁷⁴ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 142.

²⁷⁵ S. Parrill, *What Meets the Eye...*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].



Ilustr. 57. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).

U góry, od lewej: Lizzy spacerująca w zagajniku przy Rosings; pułkownik Fitzwilliam spacerujący z Elizabeth.
U dołu: posiadłość Rosings i otaczające klasycyzujące założenia architektoniczne

Dwóch młodych mężczyzn, pan Darcy i pułkownik Fitzwilliam, rezygnuje z udeptanych ścieżek i wybiera się (tak jak Elizabeth) do zagajnika. Chcą zaczerpnąć świeżego powietrza. Pan Darcy objeżdża zagajnik konno. Gdy widzi Elizabeth, patrzy na nią chwilę i odjeżdża. Z kolei jego kuzyn, który udał się na pieszą przechadzkę, spotyka Lizzy i postanawia się z nią przespacerować, zabawia ją rozmową (zob. ilustr. 57). Tak jak w przypadku sceny przy klawikordzie, pułkownik nie ma oporów i otwarcie wyraża swoją sympatię dla młodej panny Bennet. Pozostali goście Rosings Park (państwo Collinsowie, Maria Lucas i sir William Lucas) spacerują w zadbanej, zagospodarowanej części ziem lady Catherine, otaczającej jej posiadłość, i nie zapuszczają się poza utwardzone alejki (zob. ilustr. 57).

Tak jak powieści wiktoriańskie (i ich ekranowe odbicia) potrzebowały fabryk w stylu Gaskell czy dickensowskich londyńskich uliczek²⁷⁶, tak też powieści Austen nabierały pełni swojego wyrazu dopiero wtedy, gdy pozwolono przemówić samej naturze. Jej wyeksponowana w adaptacji rola stanowiła z jednej strony realizację tropów przejętych z literackiej wersji *Dumy i uprzedzenia*, z drugiej zaś przykład twórczej adaptacji na potrzeby nowego medium. Sposób ukazywania krajobrazu stanowił również jeden z ważnych elementów pozwalających na przekazanie ważnego dla tego serialu poczucia konkretności i sensualności bohaterów. Spacerując, jeżdżąc konno, pływając czy na inne sposoby spędzając czas na łonie natury, dają

²⁷⁶ Giddings i Selby celnie opisali je jako „labirynty ulic, błota, mułu, przepychającej się ludzkości, biedy, brudu, mgły, mroku, deprawacji i ludzkiej obojętności” (R. Giddings, K. Selby, op. cit., s. 97).

oni upust trzymany na uwięzi kulturalnego społeczeństwa cielesnym i duchowym potrzebom. Twórcy serialu postanowili, adaptując tę najśłynniejszą powieść Austen, zaprezentować światu jej nietypowe i innowacyjne odczytanie: w *Dumie i uprzedzeniu* zobaczyli „najseksowniejszą książkę, jaka kiedykolwiek została napisana”²⁷⁷. Davies stwierdził to na samym początku pracy nad scenariuszem: „[chciałem – A.F.] jasno dać do zrozumienia, że choć [*Duma i uprzedzenie* – A.F.] opowiada o wielu rzeczach, to przede wszystkim traktuje o seksie i o pieniądzu: to są motywy napędzające fabułę”²⁷⁸.

3.4.5. *Darcymania*, czyli Nowy Mężczyzna

Jak zauważa nie bez racji Sokol, twórcy adaptacji z 1995 roku stworzyli produkt będący jednocześnie połączeniem dawnych czasów, jak i tych sobie współczesnych²⁷⁹. W połączeniu tym widać elementy, które wiernie zachowano z literackiego pierwowzoru, oraz takie, które sprawdziły się w poprzednich adaptacjach i zostały niejako „przeniesione” do tej realizacji²⁸⁰; ale znalazły się tu i takie aspekty, które oddają ducha lat 90., zgoła nowatorskie. Do najważniejszych należało obranie nowego sposobu patrzenia na postaci zarówno damskie, jak i męskie – zaproponowanie świeżego modelu kobiecości i męskości, zakorzenionego w powieści Austen, ale wyraźnie zmodernizowanego na potrzeby widzów przełomu XX i XXI wieku. Jedni nazywają to odczytanie feministycznym²⁸¹, inni wprost przeciwnie: uważają je za bardziej konserwatywne, niżby to się wydawało na pierwszy rzut oka²⁸². Niezależnie od tego, kto ma rację, na pewno adaptacja ta w dużo większym stopniu, niż bywało wcześniej, postawiła na odświeżenie sposobu pokazywania płci pięknej. W centrum narracji postawiono bowiem perspektywę pojedynczej, zindywidualizowanej kobiety i stworzono nowy wzór męskości;

²⁷⁷ S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. vi.

²⁷⁸ Ibidem, s. v.

²⁷⁹ R.J. Sokol, op. cit., s. 11.

²⁸⁰ Badaczka podkreśla m.in. to, że próbę wprowadzenia większego realizmu wizualnego i akrybii historycznej widać już było już w adaptacji z 1980 roku, a duże znaczenie postaci Darcy’ego i jego „seksualizacja” zdają się być echem postaci granej przez Lawrence’a Oliviera w filmie z 1940 roku (ibidem).

²⁸¹ Zob. np. E. Belton, op. cit., s. 186-195; M. Olszowska, op. cit., s. 48-50; D. Looser, *Feminist Implications of the Silver Screen Austen*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. Linda Troost, Sayre Greenfield, Lexington 2001, s.159-176; A. Niemczyńska, *Pomiędzy romantyzmem a feminizmem - adaptacje powieści Jane Austen lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2011, s. 55-65.

²⁸² Sørbo w swoim tomie poświęconym adaptacjom filmowym *Dumy i uprzedzenia* oraz *Mansfield Park* skupia się w dużej mierze na zagadnieniu ironii u Austen i przeróżnym próbom przeniesienia jej na ekran. W przypadku adaptacji *Dumy i uprzedzenia* z 1995 roku badaczka dopatruje się znacznego osłabienia potencjału ironicznego na rzecz uromantycznienia historii, co jej zdaniem osłabia wydźwięk feministyczny (w przeciwieństwie do np. adaptacji z 1980 roku). J. Sørbo, op. cit., 129-162.

przesunięto akcenty, jeśli porównać tę adaptację z pierwowzorem literackim, i wyeksponowano na pierwszym planie wątek romantyczny.



Ilustr. 58. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).

Czołówka serialu: damska dłoń haftująca ozdobną atlasową tkaninę zaprasza widzów do kobiecego świata

Już sama czołówka serialu przygotowuje widza na rozpoczynającą się podróż filmową. Na początku każdego odcinka widać na ekranie fragmenty ozdobnych tkanin: satyny, brokatu, koronki, ale także obleczone materiałem guziki, nad którymi pojawia się kobieca dłoń z igłą i nicią przygotowanymi do haftowania precyzyjnych wzorów (zob. ilustr. 55). W tle słychać główny motyw muzyczny Carla Davisa, elegancki, acz rytmiczny i pełen werwy, niczym muzyczny ekwiwalent osobowości głównej bohaterki powieści Austen²⁸³. Parrill komentuje: „To wprowadzenie jasno pokazuje, że wkraczamy do świata kobiet”²⁸⁴. Taką interpretację informacji zawartych w czołówce zdają się potwierdzać już pierwsze sceny serialu, które akcentują znaczenie perspektywy kobiecej na mające miejsce wydarzenia²⁸⁵.

²⁸³ Sørbo określa czołówkę serialu słowem „ultrakobiecość” [*ultra-femininity*] (J. Sørbo, op. cit., s. 155).

²⁸⁴ S. Parrill, *Jane Austen on Film and Television...*, op. cit., s. 61.

²⁸⁵ Podobne odczytanie proponuje Lisa Hopkins: „Napisy tytułowe prezentowane są na kawałku haftowanego materiału, którego frędzle, deseń tkaniny i detale haftu są uważnie i długo obserwowane [przez kamerę –A.F.] („kobiecość” [*femaleness*] tego obrazu zostaje zaakcentowana, gdy po przyjęciu w Meryton pan Bennet wykrzykuje: «Zadnych koronek, pani Bennet, błagam!»)” (L. Hopkins, *Mr. Darcy's Body: Privileging the Female Gaze*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. L. Troost, S. Greenfield, Lexington 2001, s. 112). Jednak nie każdy filmoznawca doszukuje się w poetyce czołówki serialu podobnych znaczeń. Martyna Olszowska np., która wspomina o introdukcji serialu w swoim artykule, widzi w tym elemencie odcinka jedynie symbol skrupulatności, z jaką adaptacja została przygotowana, i charakterystykę jej estetyki: „Serial odwoływał się do sentymentów – uromantycznionej i pielęgnowanej w zbiorowej wyobraźni wizji rzeczywistości przedindustrialnej Wielkiej Brytanii, do idylli angielskiej wsi. Kunstz w scenografii i kostiumach zapowiada już sama czołówka, w której damska dłoń wyszywa precyzyjny kwiatowy wzór na atlasowej chusteczce. Adaptacja Simona Langtona jest właśnie jak wyhaftowana pięknie serwetka, gdzie poszczególne elementy idealnie się ze sobą splatają (stonowana gra aktorska, mieszanka realizmu historycznego i społecznego z romantyzmem i idealizmem, elementy komedii,

W przywoływanej już wcześniej pierwszej scenie filmu Darcy i Bingley galopują na tle pięknego angielskiego krajobrazu, aby po chwili zatrzymać się w miejscu, gdzie rozciąga się widok na Netherfield Park. Podejmują rozmowę o wynajęciu posiadłości – nieświadomi tego, że Lizzy przygląda im się z daleka. Właśnie ten obraz kobiety, której wzrok czujnie obserwuje wydarzenia, staje się zapowiedzią perspektywy odbiorczej towarzyszącej widzom podczas całej projekcji. Jak precyzuje tę sugestię Lisa Hopkins:

[...] Elizabeth, milcząca i niedostrzeżona na wzgórzu, obserwuje ich. Jest to subtelna, ale wciąż znacząca zapowiedź tego, w jak dużym stopniu spojrzenie kobiet, zarówno dosłownie, jak i w przenośni, będzie uprzywilejowane przez cały czas, a jeszcze bardziej jest to podkreślone, gdy Elizabeth, niedługo później, wypowiada tę najbardziej znaną z [powieściowych – A.F.] kwestii: „Jest prawdą powszechnie znaną, że samotnemu a bogatemu mężczyźnie brak do szczęścia tylko żony”²⁸⁶.

Badaczka celnie zauważa, iż zwrócenie uwagi już w pierwszych minutach serialu na to, z czyjego punktu widzenia zaprezentowane będą wydarzenia, jest nieprzypadkowe. *Duma i uprzedzenie*, zarówno literacka, jak i filmowa, jest inherentnie związana (tematycznie i narracyjnie) z ideą patrzenia, a co za tym idzie: oceniania, bronięcia swojego punktu widzenia i w razie potrzeby zmieniania go. Jakkolwiek by było, pierwszy (roboczy) tytuł tej powieści brzmiał: *Pierwsze wrażenia (First Impressions)*²⁸⁷, a motyw gry pozorów i tego, jak ciężko jest wyzbyć się mimowolnego ulegania tym pierwszym wrażeniom – oraz innym uprzedzeniom – jest kluczowy dla fabuły. W powieści Austen temat spojrzenia przekazywany był, co oczywiste, w sposób werbalny, co częściowo znalazło odzwierciedlenie w warstwie dialogowej serialu²⁸⁸; wizualne środki filmowego wyrazu okazały się jednak bardziej użyteczne w przypadku omawianej adaptacji.

Pierwsze słowa, jakie padają w serialu – co odnotowuje zarówno Sørbø²⁸⁹, jak i Belton²⁹⁰ – odnoszą się do motywu patrzenia; pan Bingley, obserwując z daleka Netherfield

dramatu historycznego, a także romansu)²⁸⁵ [M. Olszowska, „*Duma i uprzedzenie*” *Jane Austen: historia Lizzy*, [w:] *Od Jane Austen do Iana McEwana. Adaptacje literatury brytyjskiej*, red. A. Helman, B. Kazan, Warszawa 2011, s. 48]. Taka interpretacja znaczenia czołówki serialu wydaje się jednak niepogłębiona, a dostrzeganie w tak ważnym elemencie rozpoczynającym każdy odcinek jedynie waloru estetycznego czy też stylistycznego zdaje się odczytaniem nazbyt powierzchownym.

²⁸⁶ L. Hopkins, op. cit., s. 112.

²⁸⁷ S.J. Wolfson, *Re: Reading ...*, op. cit. Oxford 2009, s. 113.

²⁸⁸ Hopkins podaje kilka przykładów wypowiedzi związanych z wrażeniami wzrokowymi, które pojawiają się w serialu: „W filmie, choć wiele dialogów [znanych z powieści – A.F.] z konieczności zostało skróconych, w większości zachowano fragmenty odnoszące się do wyglądu, wrażeń [wzrokowych – A.F.] i punktów widzenia: gdy Elizabeth chce pójść [do Netherfield Park – A.F.], aby zobaczyć się z Jane, mówi się jej, że jeśli wybierze się pieszo, to nie będzie mogła się pokazać: Elizabeth należycie ripostuje, że będzie mogła być oglądana przynajmniej przez Jane; Maria Lucas zaprasza Elizabeth do tego, aby ta podeszła i podziwiła z nią widok Lady Catherine; pan Darcy zaś ujawnia myśl, że panna Bingley i Elizabeth chodzą po pokoju specjalnie po to, by na nie patrzeć”. Ibidem, s. 112-113.

²⁸⁹ J. Sørbø, op. cit. 160.

²⁹⁰ E. Belton, *Reimagining Jane Austen: the 1940 and 1995 Film Versions of „Pride and Prejudice”*, [w:] *Jane Austen on Screen*, red. A. MacDonald, G. MacDonald, Cambridge 2009, s. 187.

Park, zagaduje do przyjaciela: „To piękny widok!”²⁹¹, na co Darcy odpowiada: „Dosyć ładny, muszę przyznać”²⁹² (zob. ilustr. 50). Mężczyźni w świadomy sposób poddają się przyjemności oglądania, nieświadomie będąc obserwowani przez Elizabeth. Gdy młoda dama pojawia się po raz pierwszy na ekranie, ukazana zostaje w zbliżeniu: jej twarz umieszczona w centralnym punkcie kadru wypełnia ekran, a jej czujne, inteligentne oczy wypełniają kompozycję, podczas gdy ona z zaciekawieniem przypatruje się obu dżentelmenom. Jak wspomniano już w poprzednim rozdziale, zgodnie z koncepcją Laury Mulvey²⁹³ to mężczyźni są tradycyjnie aktywnymi „posiadaczami spojrzenia”, a kobiety stanowią jego obiekt (cechuje je *to-be-looked-at-ness*)²⁹⁴. Nie tak jest jednak w serialu Langtona – a przynajmniej nie w taki sposób się to tutaj odbywa i nie w takim stopniu, w jakim można by się tego spodziewać, gdyby trzymać się utartych wyobrażeń. Nieoczekiwanie to kobieta jest tą, do której należy filmowe spojrzenie.

Wracając do sceny otwierającej ten odcinek: najpierw widzimy twarz Elizabeth, dopiero po dłuższej chwili kamera oddala się od niej i ukazuje bohaterkę najpierw w planie średnim, a następnie w amerykańskim. Jest ona ubrana w prosty, nieprzykuwający spojrzenia strój, a choć dekolt jej sukienki wypada nieco niżej, niż wymagałaby akrybia historyczna; szyja odsłonięta krojem sukni zakryta jest wstążkami jej czepka, przez co odwraca uwagę widza od powierzchowności aktorki (zob. ilustr. 51). Ciało Elizabeth jest praktycznie nieodsłonięte. Prostota wizualnego przedstawienia fizyczności bohaterki oraz fakt, że kolorystycznie jej

²⁹¹ Ang. „It’s a fair prospect!”.

²⁹² Ang. „Pretty enough, I grant you”.

²⁹³ Zob. przyp. 284 w rozdziale II.

²⁹⁴ Z Mulvey zgadzają się również inni badacze. E Anne Kaplan w swoim tomie z lat 80. zaznacza: „Spojrzenie nie musi być męskie (dosłownie), ale posiadanie i aktywowanie spojrzenia, biorąc pod uwagę nasz język i strukturę nieświadomości, oznacza zajmowanie «męskiej» pozycji. [...] Dominujące kino hollywoodzkie [...] skonstruowane jest zgodnie z nieświadomością patriarchy; narracje filmowe zorganizowane są za pomocą języka i dyskursu opartego na męskości, który pokrywa się z językiem nieświadomości. [...] wojeryzm i fetyszyzm są mechanizmami wykorzystywanymi przez kino dominujące do konstruowania męskiego widza zgodnie z potrzebami jego nieświadomości” (E.A. Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, London-New York 1983, s. 30). Podobnie wypowiada się Annette Kuhn w swojej publikacji wyprzedzającej premierę serialu zaledwie o rok. Badaczka ta stwierdza: „Pytanie brzmi zatem, czy istnieją specyficznie kobiece sposoby patrzenia, a jeśli tak, to jakie one są? Jeśli teza Mulvey jest trafna, a w pewnym sensie także argumentacja [Christiana – A.F.] Metz’a i innych, kino dominujące faktycznie wyróżnia się podejściem, które, przynajmniej poprzez przywoływanie pewnych rodzajów patrzenia, promuje męską podmiotowość jako jedyną dostępną. Co dokładnie oznacza to dla kobiet jako widzów w kinie, biorąc pod uwagę, że faktycznie chodzą one do kina, a w przypadku niektórych gatunków filmowych stanowią dużą część widowni? Może to oznaczać kilka rzeczy: na przykład, że żeńska część widowni społecznej [*social audience*] daje się wciągnąć w retorykę dominującego kina, ponieważ na pewnym poziomie identyfikuje się z «męskimi» sposobami wyrażania się. [...] może oznaczać to, że płć społeczno-biologiczna i podmiotowość płciowa niekoniecznie są ze sobą zbieżne, tak że specyfika «męskości» zostaje w pewien sposób kulturowo zuniwersalizowana. Jeśli rzeczywiście tak jest, to z pewnością świadczy to o hegemonii męskości w kulturze. Dominujące kino oferuje sposób wypowiedzi, który, aby mieć znaczenie, musi w efekcie de-feminizować kobiecego widza” (A. Kuhn, *Women’s Pictures: Feminism and Cinema*, London–New York 1994, s. 62). Kuhn kończy swoją refleksję stwierdzeniem: „Można by argumentować, [...] że kino, które przywołuje przyjemność patrzenia poza męskimi strukturami wojeryzmu, może z powodzeniem ustanowić «kobiece» podejście do nadawania filmowych znaczeń” (ibidem, s. 64).

postać zlewa się z otoczeniem, powoduje, iż spojrzenie widza kieruje się w stronę jej twarzy, jedyne wyrażnie odcinającego się od tła znaku indywidualności. Widać na niej głębokie zamyślenie i ukontentowanie z przebywania na łonie natury. Już w tych pierwszych minutach widz jest świadom, że to perspektywa poznawcza bohaterki zdominuje cały film, a jej osobowość ulegnie pogłębieniu i upodmiotowieniu.

Elizabeth zdaje się być postacią w dwojaki sposób wizualnie dominującą. Z jednej strony odbiorca serialu może czuć się zachęcony do identyfikowania się z jej punktem widzenia i uznać ją za „posiadaczkę” spojrzenia, z drugiej strony zaś, gdy kobieta ukazywana jest na ekranie jako obiekt obserwacji (choć w tej konkretnej scenie nie jest obserwowana przez bohaterów, lecz przez widzów), czynione jest to w sposób mniej uprzedmiotowiający, niż to miało miejsce w poprzednich adaptacjach oraz w szeroko rozumianej konwencji kina kostiumowego. Zazwyczaj w produkcjach tego typu ciało kobiety podlegało w oku kamery fetyszyzacji. Ukazywane było w sposób maksymalizujący przyjemność oglądania: bohaterkę ubierano w piękny, przykuwający wzrok kostium (często podkreślający jej talię lub dekolt), jej ciało nieraz pojawiała się na ekranie w sposób „rozcłonkowany”, co wzmagało wrażenie uprzedmiotowienia postaci. Dominowały zbliżenia poszczególnych części, oddzielone od siebie cięciami montażowymi. Jeżeli poddawano go „rozcłonkowaniu” wizualnemu, to często – na odwrót – pojawiała się ono na ekranie w sposób ułatwiający wizualny odbiór całości sylwetki, niczym w gablocie na wystawie (zob. ilustr. 12).

Nie oznacza to oczywiście, że Elizabeth nie jest przedstawiona jako kobieta urodziwa, a jej piękno zewnętrzne nie ma na celu oddziaływać na widza, tak jak pozostałe postacie w adaptacji (w szczególności pan Darcy). Nie jest jednak cechą ją bez reszty definiującą; uroda nie przyćmiewa innych elementów strategii wizualnej serialu. Ellington zwraca uwagę, że przykuwająca wzrok piękność filmowej Lizzy w adaptacji telewizyjnej z 1995 roku zyskała konkurencję w relacji piękna i spojrzenia. Cecha *to-be-looked-at-ness*, w klasycznym kinie konotowana przez postać kobiecą, w prozie Austen może być odnaleziona w sposobie kierowania wzroku czytelnika na krajobraz. Serial Langtona różni się wyraźnie w podejściu do tego zagadnienia od poprzednich adaptacji i wykorzystuje odpowiednie środki wyrazu, aby zrealizować złożoność tego tematu:

Dwie wersje *Dumy i uprzedzenia* [z 1940 i 1995 roku – przyp. A.F.] w różny sposób poddają negocjacji to, na co należy patrzeć, przedstawiając krajobraz z powieści Austen: w adaptacji Huxleya/Murfin pejzaż jest przyćmiony przez *to-be-looked-at-ness* Greer Garson w roli Elizabeth Bennet, podczas gdy w adaptacji Daviesa to prawdziwa gwiazda spektaklu – stara Anglia, idylliczna i przepiękna – przyćmiewa Jennifer Ehle grającą główną rolę²⁹⁵.

²⁹⁵ H.E. Ellington, op. cit., s. 92.

Zmieniła się nie tylko relacja pomiędzy powabem bohaterki a otaczającą ją naturą, ale również sposób obrazowania piękna postaci męskich i żeńskich. Adaptacja Langdona zaślęła bodaj najbardziej właśnie z powodu tej modyfikacji: estetyzacji i romantycznej fetyszyzacji postaci pana Darcy'ego, wyegzekwowanej tak efektywnie, iż poskutkowała falą istnej „Darcymanii”.

Zanim analizie zostanie poddana postać serialowego Darcy'ego, należy prześledzić sposób jego przedstawienia w powieści Austen, a także we wczesnych wizualnych realizacjach powieści (między innymi na ilustracjach i w spektaklach teatralnych), które mogły mieć wpływ na jego kreację w serialu. Poczynając od pierwowzoru literackiego, książkowy pan Darcy nie jest – jak to bywa u Austen – szczegółowo naszkicowany. Poznajemy go, gdy wkracza do sali balowej w Meryton, gdzie przyciąga „uwagę wszystkich zebranych”²⁹⁶. Jest to „wspaniały, wysoki mężczyzna o pięknej, szlachetnej postawie [...]”²⁹⁷. Na tym kończy się opis jego aparycji, a zaczynają uwagi dotyczące jego bogactwa czy różnorodnych reakcji na spotkane w Meryton osoby. Arogancki, dumny i niełatwo zmieniający zdanie, patrzący na innych z wyższością i milczący. Jednocześnie nieśmiały²⁹⁸, a w głębi ducha dobry, opiekuńczy i lojalny, czego świadomi są jedynie ludzie dobrze go znający, przed którymi odsłania swą prawdziwą twarz. Jednakże o tych dobrych cechach jego charakteru czytelnik dowiaduje się dopiero pod

²⁹⁶ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 12.

²⁹⁷ Ibidem.

²⁹⁸ Phyllis Ferguson Bottomer zaproponowała bardzo interesującą teorię dotyczącą bohaterów *Dumy i uprzedzenia*, która pośrednio tłumaczyłaby brak interpersonalnej ogłady i nieśmiałość pana Darcy'ego. Badaczka ta w tomie *So Odd a Mixture: Along the Autistic Spectrum in „Pride and Prejudice”* (London-Philadelphia 2007) poddała analizie poszczególne postacie powieści Austen pod kątem ich możliwej przynależności do spektrum autyzmu; w świetle tłumaczyła również zachowania właściciela Pemberley. Według niej takie postacie, jak właśnie pan Darcy, ale także pan Collins, pan i pani Bennet oraz ich córki Lydia i Mary, nie wyłączając lady Catherine i Anne de Bourgh, charakteryzują się cechami, które w dzisiejszych czasach określone mogłyby być jako autystyczne (w toku wywodu wyszczególnia też syndrom Aspergera). Oczywiście, w czasach Austen nie istniały takie pojęcia jak autyzm, a szereg cech charakteru i zachowań, które wiążą się z tym zaburzeniem, w czasach powstawania powieści określane byłyby co najwyżej jako „dziwactwa” danej osoby. Tego wszystkiego jest Bottomer jest całkiem świadoma. Syndrom Aspergera opisano przecież dopiero w latach 30. XX wieku, a pojęcie autyzmu ponad dekadę później. Nie zmienia to faktu, że już w czasach Austen autyzm istniał, nawet jeśli nie był medycznie opisany czy zrozumiany przez społeczeństwo. Bottomer podjęła się przeprowadzenia badań korespondencji prowadzonej przez Austen i członków jej rodziny, na podstawie których doszła do wniosku, że przynajmniej kilka osób w otoczeniu autorki (w tym w jej najbliższej rodzinie) mogło wykazywać cechy autystyczne. We wstępie do swojej książki Bottomer Eileen Sutherland trafnie opisuje jej teorię na przykładzie kilku postaci: „Pan Bennet jest skoncentrowany na sobie i myśli głównie o własnej wygodzie. Zanedbuje swoje córki, lekceważy żonę i nie troszczy się o ich przyszłość. Pani Bennet mówi zbyt głośno i nie reaguje na mimikę i gesty innych osób. Kolejna postać [pan Darcy – A.F.] jest cicha i niezręczna na balu, przez co wygląda na źle wychowanego i nieuprzejmego.

Te postawy i zachowania mogą być objawami autyzmu, w umiarkowanej lub skrajnej postaci, co może prowadzić poszczególne osoby do podejmowania dziwnych działań. [...] W tamtych czasach nie było wiedzy medycznej ani badań na temat tej przypadłości. Ludzie byli uważani za osobliwych, dziwnych, ponurych lub hałaśliwych i pobudliwych. Czasami kilku członków rodziny wykazywało te objawy; tak samo w rodzinie Jane Austen. Obserwowała i zastanawiała się, opisywała to, co zobaczyła, i wykorzystwała do tworzenia swoich postaci. Teraz lekarze mogą zrozumieć i docenić to, co opisywała”. E. Sutherland, *Foreword*, [w:] P.F. Bottomer, *So Odd a Mixture: Along the Autistic Spectrum in „Pride and Prejudice”*, London-Philadelphia 2007, s. 11.

koniec książki (w jej trzecim tomie²⁹⁹). Przez większość czasu trwania wydarzeń pan Darcy jest w gruncie rzeczy bardzo enigmatyczny – człowiekiem niezdradzającym swych uczuć i działającym w sposób zaskakujący; na długi czas zupełnie znika z kart powieści³⁰⁰. Te okresy jego zauważalnej nieobecności oddziaływały na proces adaptacyjny w serialu z 1995 roku.

Devoney Looser, przechodząc do wczesnych wizerunków tej postaci w mediach wizualnych, odnotowuje:

Na początku Fitzwilliam Darcy był postacią peryferyjną w przeróżnych wersjach [*retellings*] *Dumy i uprzedzenia*. Może to wynikać z samej powieści Austen, która utrzymuje czytelników w niewiedzy na temat jego wyglądu fizycznego i [odczuwanego przez niego – A.F.] pożądania. Co dziwne, sytuacja ta nie zmieniła się nawet po wydaniu ilustrowanej edycji powieści w 1833 roku³⁰¹.

W wydaniu tym postać Darcy'ego nie pojawiła się na ilustracjach w jakiegokolwiek formie³⁰², a w kolejnych edycjach powieści „[...] Darcy rzadko był kuszącym okazem męskości. Artyści ukazywali go z cofającą się linią włosów, wystającym brzuchem lub krzywym nosem”³⁰³. Dopiero w 1894 roku, wraz ze słynnymi ilustracjami Hugh Thomsona³⁰⁴, po raz pierwszy Darcy przedstawiony został jako młodszy i bardziej elegancki mężczyzna, choć może trochę fireykowaty. Podobnie wyglądała jego historia na deskach teatralnych. Do 1935 roku, kiedy to Helen Jerome napisała swoją odnoszącą wielki sukces sztukę, Darcy był albo zupełnie nieobecny na scenie (rozmawiano o nim, ale nie tęskniono za jego widokiem), albo opisywany był w niezbyt atrakcyjny sposób. Dopiero sztuka Jerome i późniejsza adaptacja jej adaptacji, to jest film Leonarda z 1940 roku, ukazała pierwszego „niezaprzeczalnie seksownego Darcy'ego”³⁰⁵. Jak zauważa Looser, „dowcipny, żarliwy [w swojej namiętności do Elizabeth –

²⁹⁹ Pierwotnie powieść była podzielona na trzy tomy, choć współcześnie wydaje się ją zazwyczaj w ciągłej numeracji rozdziałów. Trzy tomy można porównać do trzech aktów sztuki, z których każdy kończy się ważnym wydarzeniem z punktu widzenia dramaturgii. Pierwszy tom składa się z rozdziałów od pierwszego do 23 i kończy informacją o zaręczynach pana Collinsa z Charlotte, drugi to rozdziały 24-42. Kończy się zapadnięciem decyzji o planowanej wizycie w Pemberley. Ostatni tom, w którym postać Darcy'ego ukazana zostaje w nowym świetle, to rozdziały od 43 do 61 i kończy ślubem głównej pary.

³⁰⁰ Pan Darcy obecny jest w pierwszych rozdziałach książki, po czym ujawnia się w Londynie z panem Bingleyem. Po jakimś czasie pojawia się ponownie, gdy Elizabeth odwiedza Collinsów (jako gość swojej ciotki, lady Catherine). Po raz kolejny znika z pola widzenia (po nieudanych oświadczeniach) i pojawia się dopiero parę miesięcy później, gdy Elizabeth spotyka go w Pemberley. Po tym, jak do panny Bennet docierają informacje o ucieczce Lydii, Darcy znowu ginie czytelnikowi z oczu (jadąc w pościg za uciekinierami) i „wkracza” do fabuły dopiero pod koniec książki, kiedy wraz z Bingleyem pojawiają się w Meryton, aby jego przyjaciel mógł oświadczyć się Jane. Kilka tygodni później powraca, aby sam poprosić o rękę Elizabeth. Tym samym pan Darcy daje o sobie znać na kartach powieści czterokrotnie: na początku historii w Meryton, następnie w Rosings, później w Pemberley i (pod koniec opowieści) ponownie w pierwszej lokalizacji.

³⁰¹ D. Looser, *Mr. Darcy through the ages: In early portrayals of Jane Austen's hero, he wasn't always quite so hot...*, „The Independent” 13 października 2015; <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/mr-darcy-through-the-ages-in-early-portrayals-of-jane-austen-s-hero-he-wasn-t-always-quite-so-hot-a6692781.html> [dostęp: 17.10.2024].

³⁰² Pojawiły się za to postacie Elizabeth, pana Benneta i lady Catherine de Bourgh.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Wydanie z 1894 roku z ilustracjami Hugh Thomsona dostępne jest on-line w archiwum Projektu Gutenberg. Zob. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/1342/pg1342-images.html> [dostęp: 17.10.2024].

³⁰⁵ D. Looser, *Mr. Darcy through the ages...*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

A.F.] Darcy stanowi ważny punkt zwrotny” w diachronicznej serii pojawiania się tej postaci w popkulturze. Sztuka Jerome kończy się płomiennym wyznaniem miłosnym dżentelmena i pocałunkiem pary kochanków, co stanowi przypieczętowanie romantycznego obrazu bohatera, do którego nawiążą późniejsi adaptatorzy.

Film z 1940 roku dosyć skrupulatnie ukazał tego uczuciowego, pełnego namiętności bohatera, wzbogacając go charyzmą Lawrence’a Oliviera, odrobinę bajronowskiej, namiętnej, wrażliwej i poetyckiej natury. Był to pierwszy Darcy, którego obecność miała za zadanie przyspieszyć bicie serc żeńskiej części widowni. Jak precyzuje Looser: „Darcy w wykonaniu Oliviera był pewny siebie, ale gotów do przyswojenia nowych lekcji, nieco zawzięty, lecz poetyczny, nie był ani niewytłumaczalnie mściwy, ani gwałtowny. Kamera podkreślała fakt, że Lizzy i inne kobiety nie mogły oderwać od niego wzroku. Podnosił tętno”³⁰⁶.

Pomiędzy panem Darcym w wydaniu Oliviera a dżentelmenem zagranym przez Firtha na ekranie pojawiło się kilku innych bohaterów o tym nazwisku, ale nie zapadli nikomu w pamięć, brakowało im charyzmy i powabu³⁰⁷. Choć filmowy Darcy z 1940 roku pokazał, że w tej postaci Austen tkwi potencjał do urzeczywistnienia bardzo współczesnych wyobrażeń na temat ideałów męskości, dopiero serial z 1995 roku nazaczył tę postać statusem niemal ikonicznym³⁰⁸.

W opinii Olszowskiej „produkcja BBC zainicjowała w momencie premiery tendencję, którą podtrzymywały inne adaptacje powieści Austen: fetyszyczację postaci pana Darcy’ego”³⁰⁹. Wzorzec męskości uległ uwspółcześnieniu zarówno w zachowaniu, jak i wyglądzie, wyraźnie odbiegając od oczekiwań, jakie stawiała przed mężczyznami kultura ostatniej dekady XVIII wieku³¹⁰. Nowy model stanowił rozwinięcie ideału stworzonego przez samą Austen. Wskazywał na jej wyjątkową umiejętność wyczuwania zmian zachodzących w społeczeństwie.

³⁰⁶ Ibidem.

³⁰⁷ W adaptacji z 1967 roku pojawił się Darcy w wykonaniu Lewisa Fiandera, który charakteryzował się „nieco deklamacyjnym stylem mówienia, [...] raczej bufiastymi włosami [...]. [...] [Był – A.F.] w zasadzie sztywny i bezemocjonalny” (H. Jordan, „Such Different Accounts of You”: *Representations of Darcy on Screen*, „Persuasions On-Line” 2023, t. 44, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-44-no-1/jordan/>; [dostęp: 17.10.2024]). W 1980 roku Darcy’ego zagrał David Rintoul, nieróżniący się tak bardzo od swego poprzednika. Jak wyjaśnia Harriet Jordan – „[...] dla większości ludzi spuścizna Rintoula to Darcy, który jest sztywny i zdystansowany i który nigdy nie daje wystarczającego dostępu do swoich emocji, aby uczynić go realnym partnerem romantycznym dla Elizabeth” (ibidem).

³⁰⁸ Więcej na temat postrzegania pana Darcy’ego w kategorii ikonicznych zob. S. Cardwell, *Darcy’s Escape. An icon in the making*, [w:] *Fashion Cultures. Theories, explorations and analysis*, red. S. Bruzzi, P. Church Gibson, London-New York 2000, s. 239-245. Ciekawą tezę stawia również Imke Lichterfeld, która za ikonę popkultury uważa już sama koszulę, którą nosił na sobie Colin Firth w słynnej scenie skoku do stawu w serialu BBC (zob. I. Lichterfeld, *Mr Darcy’s Shirt – An Icon of Popular Culture*, [w:] *Pride and Prejudice 2.0: Interpretations, Adaptations and Transformations of Jane Austen’s Classic*, red. H. Birk, M. Gymnich, Bonn 2015, s. 189-206.

³⁰⁹ M. Olszowska, op. cit., s. 48.

³¹⁰ Meaghan Malone tak opisuje oczekiwania stawiane mężczyznom przez kulturę angielską przełomu XVIII i XIX wieku: „Idealny mężczyzna był męski i silny, a przy tym opanowany; uprzejmy i szlachetny, ale nigdy

Meaghan Malone, w swoim kompleksowym studium dotyczącym obrazu męskości w twórczości Austen, zwraca uwagę na to, że model zaproponowany przez autorkę *Emmy* zdaje się łączyć dwa przeciwieństwa. Widać w nim elementy klasycznej (dominującej w tamtych czasach) wizji wzorcowego mężczyzny rodem z dzieł Edmunda Burke'a oraz nowocześniejszej, proto-feministycznej myśli Mary Wollstonecraft³¹¹. Malone dostrzega:

Pozostając w tradycji powieści sentymentalnej [*novel of sensibility*] i stworzonego przez nią «mężczyzny uczuciowego» [*man of feeling*], Austen kształtuje postacie męskie, które nie są nigdy dwuwymiarowe, lecz zawsze złożone. Jej bohaterowie godzą w sobie dwa konkurencyjne modele męskości z końca XVIII wieku; łączą tradycyjny, rycerski ideał oparty na Edmundzie Burke'u z bardziej nowoczesnym, autorytatywnym i silnym mężczyzną podług Mary Wollstonecraft. Bohaterowie Austen ucieleśniają tym samym innowacyjny model męskości i są ukształtowani przez autorkę jako zarówno podmioty, jak i obiekty pożądania. [...] Wykorzystując w swoich powieściach kobiece spojrzenia, Austen opowiada się za postępową postacią męskości, w której kobiety nie są uległe i bierne seksualnie lub emocjonalnie, a mężczyźni potrafią i są gotowi dostosować się do pragnień swoich kochanek³¹².

Austen pisała w okresie, w którym ścierały się ze sobą różne światopoglądy, lecz nie ograniczały się one do kontrastującej ze sobą wrażliwości oświeceniowej i romantycznej. Pisarka żyła w czasach wielkich zmian społecznych i gospodarczych: trwającej wojny z Francją, rewolucji przemysłowej, radykalnych ruchów społecznych (takich jak luddyci) i zmieniających się hierarchii na polu ekonomicznym. Ten burzliwy okres wpływał również na sposób patrzenia na płęć kulturową i role społeczne. Malone pisze:

Jest oczywiste, że Jane Austen pisała w okresie kontestowania męskości. [...]. Jej mężczyźni są umiejscowieni w bardzo specyficznym kulturowym i historycznym momencie, który obejmował nie tylko wojnę, ale także zmieniające się postrzeganie klasy i płci w brytyjskim społeczeństwie; w związku z tym mężczyźni w jej powieściach muszą reagować na szereg sił kulturowych, które kształtują ich modernizujące się społeczeństwo. [...] Jej bohaterowie są namiętni, wrażliwi i pełni emocji, ale także wytrzymali psychicznie i fizycznie. [...] Jednym z podstawowych aspektów wyjątkowego [modelu – A.F.] męskości u Austen jest jednak to, że zawsze opiera się ona na potrzebach i pragnieniach kobiet; jej powieści wymagają [...] „społecznej rekonstrukcji płci”, która zakłada większą równość między kobietami i mężczyznami. [...] Męska seksualność w powieściach Austen, choć odczuwalna, w żaden sposób nie wymaga kobiecej bierności; raczej rozwija się z i w odpowiedzi na pragnienia i potrzeby kobiet³¹³.

Złożony obraz mężczyzny, który zaproponowała autorka *Rozważnej i romantycznej*, zdaje się być właśnie tym, na co wskazuje tytuł jej pierwszej powieści: połączeniem wyobrażenia oświeceniowego z romantycznym, mężczyzny czującego i mężczyzny panującego nad swoimi uczuciami. Monica Alvarez jest zdania, że mimo znacznie wcześniejszej daty powstania powieści ten „lakoniczny tekstowy Darcy”³¹⁴ przypomina bohaterów literatury

zniewieściwały; pełen animuszu, lecz niezbyt namiętny; zawsze racjonalny i zaangażowany w sprawy Wielkiej Brytanii” (M. Malone, „*You Have Bewitched Me Body and Soul*”: *Masculinity and the Female Gaze in Jane Austen's „Pride and Prejudice*”, „at the EDGE” 2010, t. 1, s. 64).

³¹¹ Zarówno Burke, jak i Wollstonecraft – których filozofie tak silnie oddziaływały na Jane Austen – zmarli w 1797 roku, czyli w tym samym, w którym autorka skończyła pisać pierwszą wersję *Dumy i uprzedzenia*.

³¹² M. Malone, op. cit., s. 63.

³¹³ Ibidem, s. 68-70.

³¹⁴ M. Alvarez, *Deciphering Mr. Darcy: Gendered Receptions through Time*, „Persuasions On-Line” 2017, t. 38, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol38no1/alvarez/> [dostęp: 17.10.2024].

dziewiętnastowiecznej, których bardziej charakteryzuje „męskość wiktoriańska” niż typowa dla XVIII wieku „dżentelmeńskość” [*gentlemanliness*]³¹⁵. Austen nie po raz pierwszy wyprzedziła swoje czasy.

Gdy w 1995 roku na ekranach stacji BBC pojawił się po raz pierwszy pan Darcy w wydaniu Colina Firtha, został błyskawicznie okrzyknięty ideałem na miarę czasów, w których powstawał serial: stał się uosobieniem „Nowego Mężczyzny” (ang. *New Man*). Jak wypowiedziały się na ten temat Linda Troost i Sayre Greenfield, opisując Darcymanię jeszcze w czasie jej trwania³¹⁶: „[...] idea i fizyczność Nowego Mężczyzny lat 90. kształtuje ekranowych bohaterów z powieści Austen na nowo”³¹⁷. Wiązało się to między innymi ze zmieniającą się i „[...] niejednoznaczną pozycją kobiet w latach 90. [XX wieku – A.F.]: feministyczną, tradycyjalistyczną, a czasem i taką, i taką – w zależności od tego, kogo zapytać”³¹⁸. Jakkolwiek było, to właśnie żeńska część widowni kinowej i telewizyjnej stanowiła grupę odbiorców docelowych (zarówno tego serialu, jak i innych adaptacji powieści Austen). Męskość w typie „Nowego Mężczyzny”, która odpowiadać miała na zapotrzebowania odbiorcze tych kobiet, stała w opozycji do tak zwanej „męskości tradycyjnej” (stanowiącej dotychczas dominujący model w społeczeństwie zachodnioeuropejskim i amerykańskim)³¹⁹. Ten nowy typ mężczyzny „[...] pozostawał «męski» i jednocześnie nabywał nowe cechy: stawał się opiekuńczy, łagodny, wyestetyzowany i udomowiony”³²⁰. Był w ciągłym kontakcie ze swoimi emocjami i wrażliwością, „czuł” tak samo dużo, jak „działał”.

Sarah E. Fenning podkreśla znaczenie tej postaci, pisząc o „modelu Darcy’ego”³²¹ [*The Darcy Model*] zapoczątkowanym przez serial Langtona i powielanym w późniejszych serialach oraz filmach kostiumowych powstających dla telewizji:

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ Ich wspólny wstęp do tomu *Jane Austen in Hollywood* powstał w 1998 roku, więc jeszcze w czasie trwania Austenmanii (i Darcymanii), ale już w drugiej jej połowie.

³¹⁷ L. Troost, S. Greenfield, *Introduction: Watching Ourselves Watching*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. L. Troost, S. Greenfield, Lexington 2001, s. 7.

³¹⁸ Ibidem, s. 8.

³¹⁹ Robert Brannon wywodzi, że mężczyzna charakteryzujący się „tradycyjną” – mainstreamową i jednocześnie toksyczną – męskością nie powinien posiadać wyraźnych cech stereotypowo kojarzonych jako kobiece (w tym emocjonalność), nie powinien być oceniany ze względu na swoje osiągnięcia (w porównaniu z innymi mężczyznami), nie powinien wyrażać pewności siebie, samodzielności, a nawet stoicyzmu, a także nie powinien wyróżniać się skłonnościami do zachowań agresywnych i przemocy. Zob. R. Brannon, *The male sex role: Our culture’s blueprint of Manhood and what it’s done for us lately*, [w:] *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role*, red. R. Brannon, D.S. David, New York 1976, s. 1-40.

³²⁰ L.J. Thompson, *Mancaves and Cushions: Marking Masculine and Feminine Domestic Space in Postfeminist Romantic Comedy*, [w:] *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema*, red. J. Gwynne, N. Muller, London-New York 2013, s. 151

³²¹ S.E. Fenning, *A Post-Feminist Hero: Sandy Welch’s „North and South”*, [w:] *Conflicting Masculinities. Men in Television Period Drama*, red. K. Byrne, J. Leggott, J.A. Taddeo, London–New York 2020, s. 92-93. Określenia „model Darcy’ego” miał użyć sam Andrew Davies w wiadomości e-mailowej wysłanej do autorki artykułu.

[...] nie da się rozpatrywać [sposobu ukazywania – A.F] klasycznych bohaterów literackich w dwudziestopięciowiekowej telewizji bez uprzedniego określenia stopnia wpływu, jaki mini-serial Daviesa wywarł na kształtowanie nowych praktyk adaptacyjnych na przełomie wieków. [...] To właśnie scenariusz Daviesa i – oczywiście – rola Firtha jako Darcy’ego sprawiły, że postać, która zwykle była przedstawiana jako napuszona i zamknięta w sobie i której funkcja często sprowadzała się jedynie do służenia wątkowi romansowemu, zyskała nową wyrazistość. Darcy Firtha był kusząco przystojny, ale oprócz tego charakteryzował się powściągliwą arogancją, psychologiczną głębią i niezachwianą miłością do bohaterki, Elizabeth Bennet (Jennifer Ehle); doprowadziło to później do [wykształcenia się – A.F.] tego, co Davies nazywał „modelem Darcy’ego”³²².

Postać pana Darcy’ego w serialu z 1995 roku zaadaptowana została w taki sposób, aby podkreślać dwa kluczowe komponenty charakterystyczne dla „nowego mężczyzny” lat 90.: jego fizyczność i emocjonalność. Oba te ogniwa splatają się na ekranie, potęgując swoje oddziaływanie na widza. To za pośrednictwem ekspresji swojego ciała i ruchu fizycznego Darcy znajduje ujście dla swoich emocji (bądź ukazuje je właśnie poprzez próbę ich stłumienia), tym samym umożliwiając widzowi wgląd w jego wewnętrzne, często niezwerbalizowane przeżycia. Z kolei same emocje stają się inspiracją dla aktywności fizycznej, która ułatwia ukazanie go jako człowieka z krwi i ciała. Jak zauważa Cheryl L. Nixon,

Z tymi jego potarganymi ciemnymi włosami, żarzącymi się oczami, które wpatrują się głęboko w przestrzeń, i bolesną samoświadomością w sytuacjach społecznych, zostaje on przekonująco sportretowany jako bohater nieco bajroniczny. Ponury samotnik, który nie może ani fizycznie powstrzymać, ani werbalnie wyrazić swoich wewnętrznych emocjonalnych bitew; Darcy angażuje się w szereg aktywności fizycznych, które wprawdzie nie występują w powieści, ale które przekazują te zmagania widzowi. [...] Fizyczne działania Darcy’ego ujawniają gwałtowność jego emocji, podczas gdy jego tęskne spojrzenia potwierdzają jego niezdolność do werbalnego wyrażenia tych uczuć. Darcy wykazuje powściągliwość emocjonalną, fizycznie ujawnia to, co w sobie hamuje. Aktywności fizyczne Darcy’ego tworzą filmową formę autoekspresji, diaogu między jego umysłem a ciałem, który trwa przez cały film, choć nie został opisany w powieści³²³.

Jak zauważono w powyższym fragmencie: sceny, w których Darcy „angażuje się w szereg aktywności fizycznych”, nie pojawiają się w powieści Austen – stanowią addycje w stosunku do pierwowzoru. Była to jedna z taktyk adaptatorskich, na którą zdecydowali się twórcy serialu, a w szczególności Davies na poziomie pisania scenariusza; po to, by zwiększyć liczbę scen, w których pojawia się pan Darcy³²⁴.

Jak komentują Laura Carroll i John Wiltshire, „Świadomie naruszając równowagę narracyjną między głównymi postaciami, serial z 1995 roku uparczywie przypomina widzowi o Darcym w tych przedziałach czasowych, w których powieść pozwala o nim niemal całkowicie

³²² Ibidem, s. 92.

³²³ C.L. Nixon, *Balancing the Courtship Hero: Masculine Emotional Display in Film Adaptations of Austen’s Novels*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. L. Troost, S. Greenfield, Lexington 2001, s. 31.

³²⁴ Nazywane przez badaczy „Extra Darcy” (pol. dodatkowy Darcy) bądź „Darcy scenes” (pol. sceny z Darcym). Pierwsze określenie zostało zaproponowane przez Monikę Seidl (*Medialising Mr. Darcy: Colin Firth as Extra Darcy in „Pride and Prejudice” (1995)*, [w:] *Medialised Britain*, red. J. Kamm, Passau 2006, s. 81-97), z drugiego korzysta np. Julia Sørbø (op. cit., s. 145).

zapomnieć”³²⁵. Nowe sceny wprowadzone do scenariusza, mające za zadanie podtrzymywać pamięć o obecności Darcy’ego w fabule serialu, podzielić można na trzy główne typy. Po pierwsze, w adaptacji pojawiają się sekwencje, w których Darcy spędza czas w gronie innych mężczyzn, bez towarzystwa jakichkolwiek kobiet. Scen tego rodzaju nie uświadczą się w powieściach Austen. Darcy zostaje ukazany, kiedy odbywa przejażdżkę konną z Bingleyem i prowadzi rozmowę, której nie wypada odbywać w obecności pań, kiedy uprawia szermierkę w Londynie lub trudni się na polowaniu – zawsze jednak czyni to w towarzystwie swego przyjaciela. Sceny te podkreślają nie tylko jego sprawność fizyczną, ale również złożoność, która ujawnia się w relacji z innymi osobami. Darcy ma wiele twarzy: tę, którą zna się z sytuacji oficjalnych, inną, gdy przebywa w gronie przyjaciół, i na koniec tę najbardziej posępną, która jest znakiem jego samotności (zob. ilustr. 59).



Ilustr. 59. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).

Nowe sceny z panem Darcym. Na górze: Darcy spędzający czas z innymi mężczyznami, uprawiający jazdę konną i szermierkę. Na dole: pan Darcy pokazany w samotności, w czasie pisania listu i brania kąpieli

Po drugie, sceny będące addycjami. Ukazują one postać Darcy’ego w odosobnieniu, kiedy nie musi odgrywać społecznie narzuconych ról. Z jednej strony widzimy go w sytuacjach domowych³²⁶: podczas kąpieli, pisania listów, snucia po domu w towarzystwie swoich dwóch psów czy wtedy, gdy niezauważony obserwuje przez okno Elizabeth bawiącą się w ogrodzie z jednym z jego pupili. Prozaiczność tych scenek i ich codzienny charakter powoduje, że widz

³²⁵ L. Carroll, J. Wiltshire, *Film and television*, [w:] *The Cambridge Companion to „Pride and Prejudice”*, Cambridge 2013, s. 169.

³²⁶ Birtwistle i Conklin nazywają te sceny zakulisowymi [„backstage scenes”] (S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 4-6).

zaczyna zauważać w panu Darcym prawdziwego, a nawet całkiem zwyczajnego człowieka: bardziej przystępnego i zrozumiałego dla odbiorcy niż rzekomo dumny młodzieniec z balu w Meryton. Sørbø zaznacza, że Darcy jako „mężczyzna prywatny [*the private man*] jest przedstawiony w taki sposób, aby widzowie odebrali go równie intymnie jak Elizabeth. I właśnie o równowagę między [tymi postaciami – A.F.] chodzi”³²⁷.

Dodanie nowych „samotnych” scen umożliwiło twórcom ukazanie na ekranie wydarzeń, które mają miejsce w chwili, kiedy literacki Darcy nie występuje w biegu akcji. Chodzi o wydarzenia mające miejsce pomiędzy odwiedzinami Elizabeth w Pemberley a ucieczką Lydii i szczęśliwym zakończeniem powieści. W serialu BBC zdarzenia te – głównie wyjazd Darcy’ego do Londynu, by w pojedynkę odszukać uciekinierów – są pokazywane bezpośrednio na ekranie i wypełniają tym samym lukę; w ten sposób widz nie zapomina o panu Darcym, który odbywa podróż mrocznymi i brudnymi uliczkami stolicy, przetrząsając każdy jej kąt w poszukiwaniu Lydii i Wickhama. Po drodze dzieli się groszem z zabiedzoną dziewczynką, po czym siłą wdziera się do kwatery wynajmowanej przez kochanków. Zastaje tam pijanego Wickhama oraz znudzoną i częściowo roznegliżowaną Lydię (twórcy serialu po raz kolejny podkreślają seksualność bohaterów Austen). Darcy staje się, jak określił to sam Davies, „aniołem zemsty”³²⁸, pojawiającym się znikąd, ratującym zniszczoną reputację Lydii i jednocześnie dającym nauczkę Wickhamowi³²⁹.

Po trzecie, chodzi o sceny, które pojawiają się w serialu w kontekście postaci pana Darcy’ego, a mianowicie o udratyzowanie listów i retrospekcje. Mają one to do siebie, że cechują się subiektywnością ukazanych w nich zdarzeń. W zależności od tego, czy widz obserwuje wydarzenia z punktu widzenia autora listu bądź jego adresata (a w przypadku retrospekcji w zależności od tego, czyje wspomnienia pokazane są na ekranie), sposób prezentowania minionych wydarzeń zostaje ukazany z perspektywy osoby, która znajduje się w centrum. W scenach tego rodzaju pan Darcy pokazywany jest głównie przez pryzmat zmieniającego się w stosunku do niego nastawienia Elizabeth.

Sørbø doliczyła się w serialu „[...] szesnastu nowych sytuacji [fabularnych – A.F.] ewidentnie dodanych w celu przedstawienia perspektywy Darcy’ego”³³⁰. To właśnie te nowe

³²⁷ J. Sørbø, op. cit., s. 148.

³²⁸ Ang. *the avenging angel*. S. Birtwistle, S. Conklin, op. cit., s. 12.

³²⁹ Jak pisze sam scenarzysta: „Pomyślałem, że dobrze byłoby zobaczyć Darcy’ego jako człowieka czynu, którym – jak wiemy – jest bez reszty, chociaż w książce nie ma scen, które by to pokazywały. Pomyślałem sobie: «Pokażmy, jak [Darcy – A.F.] rzeczywiście angażuje się w sprawę; jest kimś, kto może coś zmienić i doprowadzić sprawę do końca» [...]”. Ibidem.

³³⁰ Badaczka wylicza: „[...] niespodziewane spotkanie Darcy’ego i Elizabeth w ogrodzie w Netherfield; Elizabeth natrafiająca na Darcy’ego w sali bilardowej w Netherfield; Darcy biorący kąpiel i zauważający Elizabeth bawiącą się z psem za jego oknem; Darcy wyglądający za odjeżdżającym powozem, gdy Elizabeth opuszcza Netherfield;

jednostki fabularne sprawiły, że postać Darcy'ego rozwinęła się do poziomu niespotykanego we wcześniejszych adaptacjach i zyskała zarazem na głębi, złożoności i popularności. Alvarez ujmując to tak:

Te najbardziej ukochane przez większość widzów sceny – świeżo wykąpany pan Darcy [przez okno – A.F.] wpatrujący się z tęsknotą w rozbawioną Elizabeth [...]; rozpalony Darcy szukający słów, gdy pisze do niej list, a przede wszystkim jego kąpiel w jeziorze Pemberley jako nieskuteczna próba, by przezwyciężyć swoją miłość do niej – są nieobecne w tekście Austen, ale niezapomniane w serialu BBC z 1995 roku³³¹.

Adaptacja Langtona zasłynęła z tego niezwykle dobrze wyegzekwowanego zabiegu addycji w poszukiwaniu ekwiwalentu dla postaci pana Darcy'ego na ekranie. Sørbø zauważa, że „adaptacje literatury są często krytykowane za usuwanie fragmentów powieści; tutaj szeroko stosowana jest odwrotna technika dodawania”³³², co – w gruncie rzeczy – można by uznać za równie dużo odstępstwo od pierwowzoru literackiego, gdyby koniecznie trzeba było tak na to patrzeć. Jednak pieczołowitość, z jaką starano się zachować kwintesencję tej postaci i ducha powieści, zaowocowała adaptacją słynącą tak ze swojej dbałości o pierwowzór literacki, jak i innowacyjności.

W gruncie rzeczy popularność serialowego Darcy'ego z adaptacji Langtona – tak niewspółmierna do tejże postaci w jakiegokolwiek wcześniejszej adaptacji – świadczy o głębokiej świadomości twórców odnośnie do dwóch zagadnień. Najpierw wykazali się oni zrozumieniem dla współcześnie akceptowanego modelu męskości i w zgodzie z nim zmodernizowali postać Darcy'ego na użytek nowego odbiorcy. Później zastosowali typowo filmowe środki wyrazu, nie siląc się przy tym na sztuczne wykorzystywanie technik literackich, aby postać tym mocniej oddziaływała w medium filmu. Udało im się przekazać w sposób audiowizualny bogaty świat wewnętrzny bohatera Austen i siły ukrytych w nim emocji. Podkreśla to Sørbø:

Nowe sceny z udziałem Darcy'ego wydają się wynikać z zainteresowania jego uczuciami. [...] Niezależnie od tego, czy widzimy go w kąpeli, w sypialni, podczas jazdy konnej, szermierki czy pływania, jest bardzo żywy, fizyczny, ludzki. Zamiast wyniosłego i zdystansowanego [mężczyzny – A.F.] (jak w wersji z 1980 roku), [Darcy – A.F.] jest bliski i ciepły, oddychający i pocący się. We wszystkich tych szesnastu dodatkowych sytuacjach oraz wielu innych oglądamy to, co maluje się na jego twarzy. W ten sposób przybliżyliśmy się do niego fizycznie przez cały film. Twórcy filmu z pewnością w pełni wykorzystali charakterystyczne spojrzenia Darcy'ego, które często pojawiają się w powieści³³³.

powrót do Rosings po otrzymaniu negatywnej odpowiedzi Elizabeth [po oświadczeniach – A.F.]; nocne pisanie [przez Darcy'ego – A.F.] listu z wyjaśnieniami; lekcje szermierki; kąpiel w jeziorze w Pemberley; spacer w mokrej koszuli w kierunku swojego domu; zorganizowanie kolacji [dla gości – A.F.], a następnie spacer po ciemnym domu i rozmyślanie o Elizabeth; przebieranie się w sypialni, a następnie wyjazd [konno z posiadłości – A.F.]; demonstrowanie irytacji panną Bingley i wyraźnej koncentracji na Elizabeth w ramach sceny wieczornej w Pemberley; podróż do Londynu; i wreszcie poszukiwanie Lydii w londyńskich zaułkach, pojawienie się na jej ślubie i negocjacje z Gardinerami”. J. Sørbø, op. cit., s. 146.

³³¹ M. Alvarez, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

³³² J. Sørbø, op. cit., s. 145.

³³³ Ibidem, s. 150.

Atrakcyjność tej postaci wykreowana zostaje przy zastosowaniu środków filmowego wyrazu na wielu poziomach: zarówno w warstwie audialnej (dialogowej³³⁴, przy użyciu ludzkiego głosu³³⁵ i dźwięków muzyki³³⁶), jak i wizualnej.

Szczególnie istotna wydaje się próba, by za pośrednictwem warstwy wizualnej podkreślić cielesność Darcy'ego. Nie licząc poruszonych już wcześniej (w innym kontekście) kwestii ruchu fizycznego i uprawianych przez niego sportów, a także reakcji fizjologicznych na nie (takich jak zadyszka czy pocenie się), adaptatorzy znaleźli także inne sposoby na skupienie uwagi widza na ciele głównego bohatera. Ubierany jest on w stroje, które służą podkreśleniu – a może nawet fetyszyzacji – atutów jego sylwetki³³⁷. Aktor przez większość serialu nosi makijaż mający za zadanie delikatnie uwydatnić piękno jego oczu, a co za tym idzie: pełne skrywanej namiętności spojrzenie. Inni odtwórcy ról, w tym nawet aktorki grające najważniejsze postacie żeńskie, pojawiają się na ekranie bez makijażu bądź zachowują pozory jego braku. Dodatkowo serial został poszerzony o liczne sceny, w których bohater rozbiera się lub przebiera. Z szesnastu nowych scen, które wymienia Sørbø, aż „[...] sześć pokazuje go częściowo rozebranego lub rozbierającego się, a w pięciu z nich jest mokry (z powodu brania kąpieli, mycia, pocenia się lub pływania)”³³⁸.

Tak intensywne wykorzystanie cielesności Darcy'ego do wyrażania i wizualizowania jego emocji było jednym z najbardziej nowatorskich posunięć adaptacyjnych. Stanowiło to istotny wyróżnik tej wersji ekranowej. Właśnie w tym aspekcie można dopatrywać się przewagi serialu nad pozostałymi dotychczasowymi adaptacjami *Dumy i uprzedzenia*. Jak konstatuje Sørbø:

Darcy w wykonaniu Colina Firtha jest, podobnie jak jego imiennik z powieści, dumny i powściągliwy, skłonny do milczenia i obserwowania. Ale w filmie [...] udaje się również przekazać jego bardziej

³³⁴ Przykładem modyfikacji warstwy dialogowej było wybranie tych dialogów z powieści Austen, które usprawiedliwiają Darcy'ego bądź ukazują go w dobrym świetle. Przykładem może być wypowiedź przy fortepianie tłumacząca jego grubiańskie zachowanie na pierwszym balu: „Nie mam tego talentu, który niektórzy posiadają, by z łatwością rozmawiać z nieznajomymi. [...] Żadne z nas nie umie popisywać się przed innymi” (ang. „I have not that talent which some possess, of conversing easily with strangers. [...] We neither of us perform to strangers”). Drugim typem dialogów są te, które stanowią współczesne addycje. Przykładem następujące słowa: „Pokonam to. Pokonam!” (ang. „I shall conquer this. I shell!”) wypowiedziane przed Darcy'ego w czasie sceny szermierki, które mają za zadanie podkreślić siłę drzemiących w nim uczuć do Elizabeth.

³³⁵ Sørbø jest przekonana, że „jego głos jest głęboki i męski, tak jak we wszystkich [...] adaptacjach, w żadnym filmie nie uznano lekkiego, tenorowego głosu za odpowiedni dla Darcy'ego”. J. Sørbø, op. cit., s. 150.

³³⁶ Badaczka podaje przykład sceny, w której warstwa muzyczna służy intensyfikuje uczucia Darcy'ego: „Muzyka podkreśla jego stan emocjonalny, na przykład poprzez głębokie tony orkiestry, gdy widzimy go jadącego konno w kierunku Pemberley i Elizabeth”. Ibidem.

³³⁷ Podkreślanie atutów fizycznych aktorów John Wiltshire określa nawet mianem kempowego, szczególnie w przypadku dekolców u aktorek (ang. *period bosom*), uwydatniających ich biust, oraz bardzo obcisłych bryczesów u mężczyzn. Dodaje, że czasem kempowość ta graniczy z parodią kina kostiumowego. J. Wiltshire, *Afterword: Austenmania*, [w:] R. Sales, *Jane Austen and Representations of Regency England*, London–New York 1996, s. 238.

³³⁸ J. Sørbø, op. cit., s. 147-148.

atrakcyjne cechy. Te miejsca, w których narrator powieści niejednokrotnie informuje nas o uczuciach [Darcy'ego –A.F.] i jego motywacjach, w filmie oddane są za pomocą gry aktorskiej. W oczach głównego bohatera często pojawia się łagodność i niepewność. Twarz Firtha ujawnia wrażliwość, której żaden z poprzednich Darcy'ch nie osiągnął ani nawet nie próbował osiągnąć. Dodatkowe sceny były dlań polem eksperymentów³³⁹.

Zwiększenie liczby scen z Darcym służyło przesunięciu akcentu z rozwoju jednej postaci literackiej na parę bohaterów: „o ile Elizabeth – pisała Sørbø – dominuje w powieści niczym punkt centralny [...], o tyle w adaptacji z 1995 roku Darcy w niczym jej nie ustępuje. Poświęcono mu znacznie więcej czasu narracyjnego niż w powieści, niemal na równi z główną bohaterką³⁴⁰. Badaczka ta dopatruje się w tym zabiegu adaptacyjnym próby osiągnięcia pomiędzy postaciami nowego rodzaju równowagi: narracyjnej, tematycznej, jak i erotycznej³⁴¹.



Ilustr. 60. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).
Kończący finalny odcinek serialu pocałunek Elizabeth i Darcy'ego

Wysunięcie na pierwszy plan postaci pana Darcy'ego i zrównanie go na wielu poziomach z główną bohaterką spowodowało przesunięcie akcentów w ogólnej wymowie historii w stosunku do pierwowzoru literackiego. Jak zauważyła Belton, zakończenie powieściowej *Dumy i uprzedzenia* stanowi przykład wyważenia pomiędzy tym, czego pragnie jednostka, a jej społecznymi i moralnymi zobowiązaniami³⁴². Jest to powieść o społeczności w

³³⁹ J. Sørbø, op. cit., s. 146.

³⁴⁰ Ibidem, s. 146.

³⁴¹ Przez równowagę narracyjną można rozumieć to, że obie postaci w podobnym stopniu manifestują swój punkt widzenia w narracji i pojawiają się na ekranie ze przybliżoną częstotliwością. Równowaga tematyczna wiąże się z tym, że przechodzą one głęboką i wyraźną w oczach widza metamorfozę z uwagi na samopoznanie, nieuleganie pierwszym wrażeniom i opiniom innych. Równowaga na poziomie erotycznym łączy się ze sposobem przedstawienia ich na ekranie, jako równie atrakcyjnych fizycznie. Ibidem.

³⁴² E. Belton, op. cit., s. 186

mikroskali, dynamice konkretnej rodziny i jej poszczególnych członków, którzy na różne sposoby uczą się funkcjonować w społeczeństwie swoich czasów. Wątek romantyczny – choć ważny i wydobyty z wirtuozerią – nie stanowi sedna historii, lecz jeden z jej elementów. Sednem jest tu rozwój młodej kobiety, która uczy się tego, że nie wszystko wie najlepiej i że nie można ulegać pozorom.

W serialu Langtona na pierwszy plan wysunięty zostaje wątek miłosny, a problemy natury obyczajowej, społecznej czy rodzinnej były dlań co najwyżej tłem. Takie odczytanie zdaje się podkreślać zakończenie adaptacji. Ostatnie sceny finalnego odcinka przedstawiają Elizabeth i Darcy'ego oraz Jane i Bingleya biorących ślub w tym samym czasie. Gdy pada już sakramentalne „tak” i pary opuszczają kościół, wsiadają do powozów i triumfalnie odjeżdżają, aby rozpocząć wspólne życie, w tle widoczny jest malowniczy, zimowy krajobraz. Scena ta zakończona jest (pokazany w zbliżeniu) romantycznym pocałunkiem pana i pani Darcy, których widok stanowi ostatni kadr serialu (zob. ilustr. 60). Warto jednak pamiętać, że choć prawdą jest, iż pod koniec literackiej *Dumy i uprzedzenia* odbywa się podwójny ślub³⁴³, akcja toczy się dalej. Austen daje opis dalszych losów przedstawionych postaci, których zawiłe relacje międzyludzkie i rodzinne – w realistyczny psychologicznie sposób – nadal się rozwijają, zmieniają i pozostają dalekie od ideału³⁴⁴.

Przedstawienie powieści Austen w konwencji romansu z pominięciem większości krytyki społecznej i wątków obyczajowych doczekało się krytyki ze strony części badaczy. Odwoływali się oni głównie do terminu *harlequinization*³⁴⁵ (pol. harlequinizacja). Pojęcie to wprowadziła Deborah Kaplan, twierdząc, że choć powieści Austen są „[...] o wiele bardziej kulturowo i językowo złożone niż produkowane masowo romanse”, to jednak ich adaptacje lat 90. wykazywały tendencje do harlequinizacji, czyli upodabniania się do romansideł typu Harlequin. Jak pisała:

Przez harlequinizację rozumiem to, że [...] uwaga skupiona jest na zalotach bohatera i bohaterki kosztem innych postaci i innych doświadczeń, które są przedstawione pobieżnie. [...] Harlequinizacja [...] wymusza niezachwianą koncentrację na wzajemnym pożądaniu bohatera i bohaterki oraz tendencję do przedstawiania tych pragnień w niezaskakujący, wręcz banalny sposób [...]. Wreszcie, harlequinizacja charakteryzuje się dbałością o wygląd fizyczny, co jest wynikiem zarazem subtelny, jak i nie aż tak subtelny utowarowienia osób w tej wysoce komercyjnej formie [adaptacji – A.F.]. Bohater i bohaterka powinni mieć zarówno dobry wygląd, jak i być seksowni. [...] Również ich ubiór jest przedmiotem zainteresowania, nie tylko jako sposób przykucia uwagi do fizjonomii bohatera i bohaterki, ale też jako do obiektów pożądania samych w sobie, co było kolejnym przypomnieniem o tym, jak wysoce komercyjna jest ta forma [adaptacji – A.F.]³⁴⁶.

³⁴³ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, op. cit., s. 310. W epoce regencji podwójne śluby nie były rzadkością.

³⁴⁴ Ibidem, s. 310-312.

³⁴⁵ D. Kaplan, *Mass Marketing Jane Austen: Men, Women, and Courtship in Two Film Adaptations*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. Linda Troost, Sayre Greenfield, Lexington 2001, s. 178

³⁴⁶ Ibidem.

Badaczka twierdzi, że w przypadku harlequinizacji spotkanie głównych postaci następuje na samym początku filmu, co dodatkowo podkreśla znaczenie wątku romantycznego. Tak właśnie jest w adaptacji Langtona, w której to już pierwsza scena przywołuje obraz Elizabeth obserwującej Darcy'ego³⁴⁷.

Choć trudno byłoby zaprzeczyć, że modyfikacje, o których pisze Kaplan, rzeczywiście są widoczne w adaptacji z 1995 roku, z równie dużym oporem można by przystać na negatywną ocenę. Nawet jeśli więcej uwagi poświęca się Elizabeth i Darcy'emu, to nie sposób byłoby się zgodzić, że postacie drugoplanowe są potraktowane po macoszemu. Przeciwnie, zostały pokazane wieloaspektowo już na etapie scenariusza i zagrane przez aktorów ponadprzeciętnie. Wzajemne oczarowanie i miłość głównych bohaterów ukazane są w sposób wykraczający daleko poza „niezaskakujące, wręcz banalne”³⁴⁸ obrazowanie typowe dla Harlequinów. Darcy i Elizabeth przechodzą głęboką wewnętrzną metamorfozę, zanim otworzą się na miłość, a ich fizyczne pożądanie jest zaledwie jednym z elementów, które ich do siebie przyciąga. Ostatni zarzut Kaplan, dotyczący o komercjalizacji wyglądu i ubrań bohaterów, można uznać za trafny, zwłaszcza ze względu na niespotykany wcześniej zlew pamiątek związanych z serialem. Na gadżetach pojawiały się głównie podobizny Darcy'ego i Elizabeth, które podkreślały pokusę fetyszyzacji. Ubrania przez nich noszone również doczekały się wersji możliwej do zakupu przez fanów, tak w formie gotowych kostiumów, jak i szablonów krawieckich³⁴⁹.

3.4.6. Spektakularny sukces *Dumy i uprzedzenia* (1995)

Giddings i Selby omawiają rynkowe znaczenie sukcesu adaptacji BBC. W tomie poświęconym historii adaptowania literackiej klasyki w telewizji i radiu można przeczytać: „Nikt nie mógł przewidzieć siły jej [tj. adaptacji z 1995 roku – A.F.] publicznego oddziaływania ani wpływu na produkcję brytyjskich dramatów telewizyjnych. Serial odniósł spektakularny sukces i zapisał się złotymi zgłoskami w świadomości narodowej Brytyjczyków [...]”³⁵⁰. Później autorzy porównują wpływ telewizyjnej *Dumy i uprzedzenia* do efektu, jaki osiągnął Goethe, wydając *Cierpienia młodego Wertera* (1774), albo Dickens, publikując *Klub Pickwicka* (1837); teksty

³⁴⁷ W powieści Austen kontakt wzrokowy między Darcym a Elizabeth następuje dopiero w trzecim rozdziale. Najpierw przybliżona zostaje psychologia rodziny Bennetów i środowiska Meryton, a więc aspekty psychologiczno-obyczajowe, a nie romansowe.

³⁴⁸ D. Kaplan, op. cit., s. 178.

³⁴⁹ Zob. sklep z pamiątkami przy Centrum Jane Austen w Bath, https://janeausten.co.uk/collections/jane-austen-attire?filter.p.m.custom.clothing_filter=Dress+Patterns [dostęp: 17.10.2024].

³⁵⁰ R. Giddingsa, K. Selby, op. cit., s. 116.

te nie tylko podbiły rynek wydawniczy, ale wpłynęły również na modę i kulturę w całej Europie³⁵¹.

Giddings i Selby przywołują także określenie, które zaczęło się upowszechniać po premierze adaptacji z 1995 roku, a mianowicie „czynnik *Dumy i uprzedzenia*” (ang. *The „Pride and Prejudice” Factor*)³⁵². Określenie to podsumowywało „prawdopodobnie przypadkowe, ale jednak zauważalne zainteresowanie Jane Austen³⁵³”, które rozpoczęło „szal na dramatyzację klasycznych powieści”³⁵⁴ i uczyniło z angielskiej pisarki „liderkę na rynku”³⁵⁵. Według Giddingsa i Selby’ego mówić można nawet o „globalizacji” Austen, zjawisku, które rozkwitło na gruncie „nie tylko lawiny pochwał ze strony krytyków, ale także licznych spin-offów”³⁵⁶. A oto jak badacze ci oceniają „czynnik *Dumy i uprzedzenia*”: „niepowstrzymany nurt odrodzenia zainteresowania twórczością Jane Austen oddziaływał na różne obszary produkcji i konsumpcji kulturalnej [...]”³⁵⁷ „Zjawisko to wraz z zapoczątkowanym niewiele wcześniej nowym modelem koprodukcji seriali BBC przy wsparciu finansowym z USA³⁵⁸ doprowadziło do pojawiania się seriali kostiumowych na „międzynarodowym rynku towarów kulturalnych”³⁵⁹ „Wraz z premierą i gigantycznym sukcesem *Dumy i uprzedzenia* adaptacje BBC przestały oddziaływać w duchu reithiańskiej trójcy, to jest informowania, edukowania i rozrywki³⁶⁰, a

³⁵¹ Tak badacze opisują to zjawisko: „[...] [*Cierpienia młodego Wertera* – A.F.] rozślawiły Goethego na całą Europę. Powieść ta sprawiła, że noszenie niebieskich płaszczy i żółtych bryczesów przez młodych mężczyzn stało się *de rigueur*, a samobójstwo cieszyło się krótkotrwałą modą. Powieść została sparodiowana rok później przez Friedricha Nicolai [...] oraz wielu innych pisarzy (w tym W.M. Thackeraya). *Klub Pickwicka*, którego comiesięczne odcinki sprzedawały się w nakładzie 40 000 egzemplarzy, a przed ukończeniem powieści doczekały się powstania pięciu sztuk teatralnych, wywołał literacki szal. Dało to początek kapeluszom pana Pickwicka, getrom, ornamentom, śpiewnikom, książkom z dowcipami, cygarom, tosterom i [medycznej – A.F.] nazwie «syndrom Pickwicka» dla pewnego rodzaju hiperwentylacji” (ibidem).

³⁵² Ibidem.

³⁵³ Ibidem.

³⁵⁴ Ibidem.

³⁵⁵ Ibidem.

³⁵⁶ Ibidem.

³⁵⁷ Ibidem.

³⁵⁸ Giddings i Selby są przekonani, że potrzeba pozyskania zagranicznych funduszy na produkcje telewizyjne całkowicie zmieniła sposób myślenia o powstających filmach i serialach BBC, która po raz pierwszy musiała zadbać o to, by jej produkcje się „sprzedawały” i że „w dawnych czasach BBC była w stanie realizować swoje reithiańskie doktryny nadawania publicznego z Bożą niemal obojętnością na kwestie przyziemne, takie jak oglądalność. Ostatnie zmiany spowodowały, że korporacja musiała w znacznie większym stopniu uwzględnić zapatrywania księgowych na jakość swoich transmisji.

BBC musiała utrzymywać bardziej niż przyzwyczajoną oglądalność, aby uzasadnić opłatę licencyjną i zabezpieczyć swoje interesy [...]. Co więcej, obecnie często zdarza się, że korporacja zabezpiecza na etapie przedprodukcyjnym finansowanie koprodukcji z zagranicą – zazwyczaj z USA – w celu pokrycia kosztów budżetowych. Dzieje się tak zwłaszcza w przypadku [...] i dramatów kostiumowych. W rezultacie BBC nie jest już w stanie podejmować się produkcji w duchu estetyki wolnorynkowej lub kulturowej dobroczynności. W dzisiejszej produkcji dramatów musi istnieć wbudowana świadomość atrakcyjności dla szerokiej publiczności i w szerokim międzynarodowym zakresie kulturowym”. Ibidem, s. 118-119.

³⁵⁹ Ibidem, s. 119.

³⁶⁰ Zob. przyp. 39.

zaczęły funkcjonować na zasadach wolnego rynku. Aby na siebie zarobić, musiały się dobrze sprzedawać.



Ilustr. 61. *Merchandise* powstały na fali zainteresowania adaptacjami filmowymi powieści Austen³⁶¹

W czasie premiery *Dumy i uprzedzenia* Langtona zauważyć można było również niespotykaną wcześniej w kontekście adaptacji prozy Austen monetyzację zainteresowania serialem i samą autorką. Wyłonił się prosperujący po dziś dzień rynek pamiątek i gadżetów upamiętniających dzieło BBC, pozwalający na ciągłe czerpanie zysków z produkcji, i to nawet wiele lat po jej premierze. Jak wspominają Giddings i Selby, opisując zmianę w postrzeganiu marketingowego potencjału seriali zapoczątkowaną przez ten serial:

[Premiery nowych filmów – A.F.] są wprowadzane z większą świadomością znaczenia reklamy i marketingu, wraz z całą gamą dodatkowych produktów handlowych [ang. *merchandise* – A.F.]: dokumentami z powstawania filmów [tzw. *making of* – A.F.], książkami w miękkich okładkach [zdobionymi kadrami i postaciami z filmów – A.F.], książkami o tym, jak powstała dana produkcja, kasetami i płytami CD ze ścieżką dźwiękową, objazdowymi wystawami kostiumów i tak dalej³⁶².

Nawet po niemal trzydziestu latach od premiery serialu rynek tzw. *merchandise*³⁶³ kwitnie w najlepsze. W sklepach można kupić takie towary jak kubki czy talerze z portretami aktorów

³⁶¹ Zdjęcia i przedmioty z górnego rzędu pochodzą z oficjalnego sklepu The Jane Austen Centre w Bath (zob.: <https://janeausten.co.uk/pages/jane-austen-online-gift-shop>, [dostęp: 17.10.2024]); torebka z dolnego zdjęcia pochodzi od sprzedawcy WellReadCompany na stronie Etsy.com.

³⁶² R. Giddings, K. Selby, op. cit., s. 119

³⁶³ Pojęcie *merchandise* jest tutaj rozumiane w węższym znaczeniu tego terminu jako „różnego typu gadżety sprzedawane lub rozdawane w celu promowania danego dzieła” (hasło „merchandising”, *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pl/merchandising> [dostęp: 17.10.2024]).

grających w serialu, liczne „wydania filmowe” książek, kolekcjonerskie zestawy płyt DVD czy ozdobne długopisy, ale pojawiają również się pamiątki bardziej oryginalne: karty tarota z cytataми z powieści Austen, gry planszowe inspirowane jej postaciami, podstawki pod kubki z twarzami filmowych amantów. Nie brakuje prawdziwych kuriozów: rękawic ogrodniczych stylizowanych na te, które noszono w epoce regencji, tekturowych podobizn pana Darcy’ego w skali 1:1 czy też stylizowanych nań żółtych, gumowych kaczuszek kąpielowych (wycenionych na niebagatelne 14 funtów [zob. ilustr. 61]). Gadżety te nie tracą na popularności, a nawet wciąż pojawiają się nowe pomysły marketingowe.

Jest jeszcze jeden element związany z rozwojem technologii filmowej ostatnich dwóch dekad XX wieku, który miał niebywale znaczenie w rozprzestrzenieniu się i marketingowym sukcesie *Dumy i uprzedzenia* Langtona: upowszechnienie się kaset VHS. Dystrybucja serialu właśnie na tym nośniku – a należy zaznaczyć, iż serial pojawił się w sprzedaży jeszcze w tym samym tygodniu, w którym premierę miał jego ostatni odcinek w telewizji – sprawiła, że zdołał on błyskawicznie dotrzeć do domów zarówno widzów w Wielkiej Brytanii, jak i na całym świecie. Umożliwiło to nie tylko powtórny seans dla odbiorców, którzy widzieli adaptację w telewizji. Mogli ją przede wszystkim zobaczyć widzowie, którym nie było dane obejrzeć jej premiery na kanale BBC. Hazel Jones i Maggie Lane stosują ciekawe porównanie, by unaocznić, do jak wielkiego grona odbiorców dotarła *Duma i uprzedzenie* (1995) w momencie pojawienia się na ekranach: „Dziesięć milionów brytyjskich widzów, a więc więcej niż cała populacja Anglii i Walii w momencie pierwszej publikacji powieści, uległo nieuleczalnemu oczarowaniu”³⁶⁴. Badaczki te przytaczają też wiele mówiące statystyki: jeszcze w tym samym tygodniu, w którym premierę miał ostatni odcinek serialu, sprzedano 12 tysięcy kaset VHS, i to w czasie zaledwie dwóch godzin od rozpoczęcia dystrybucji; kolejny tydzień przyniósł ze sobą sprzedaż (i to w mgnieniu oka) kolejnych 58 tysięcy nagrań³⁶⁵. Sukces związany z dystrybucją nie ograniczał się do Wielkiej Brytanii, „późniejsza dystrybucja na całym świecie przyniosła BBC dochód przekraczający początkowe nakłady [poniesione w związku z produkcją serialu – A.F.]”³⁶⁶.

Innym efektem dystrybucji serialu na kasetach VHS, o jakim warto wspomnieć, był popkulturowy fenomen określany przez Devoney Looser mianem „Darcy Parties”³⁶⁷ (pol. „przyjęcia z Darcym”), które odbywały się w całej Wielkiej Brytanii w 1996 roku. W różnych

³⁶⁴ H. Jones, M. Lane, *Celebrating „Pride and Prejudice”*, Bath 2012, s. 53.

³⁶⁵ Ibidem.

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ D. Looser, *Feminist Implications...*, op. cit., s. 160.

miejscach kraju spotykały się grupki kobiet, aby wspólnie i wielokrotnie oglądać konkretną scenę serialu, już wtedy mającą status legendarny: kąpiel pana Darcy'ego w stawie. Możliwość łatwego dostępu do ponownego oglądania adaptacji pomagała w podsycaniu Darcymanii (oraz Austenmanii) i zwiększania zasięgu występowania tych zjawisk.

Duma i uprzedzenie (1995) zyskała tak prestiżowe miejsce w kanonie adaptacji literatury światowej, że przez dłuższy czas nie spodziewano się zobaczyć kolejnej filmowej reprezentacji tej powieści Austen. Serial BBC zdawał się być adaptacją idealną. Carroll i Wiltshire potwierdzają, że *Duma i uprzedzenie* doczekała się większej liczby adaptacji teatralnych, filmowych i telewizyjnych niż wszystkie pozostałe książki Austen razem wzięte. Czyżby każde pokolenie musiało zobaczyć tę powieść w innym świetle? I czy nowe możliwości medialne zainspirują nowe rozwiązania?³⁶⁸. Carroll i Wiltshire odpowiadają na te pytania prostym „Być może³⁶⁹ „i – być może – mają rację.

3.5. Powrót na wielki ekran. *Duma i uprzedzenia* Joe Wrighta (2005)

Uznane adaptacje minionych lat mogą być nadal popularne. Mogą też odpowiadać na zapotrzebowania odbiorcze. Jednocześnie pojawiają się nowe potrzeby, innowacyjne techniki filmowe i wizje artystyczne, które skutkują powstaniem kolejnych filmowych odsłon znanych powieści. Tak właśnie było w przypadku *Dumy i uprzedzenia*, która – mimo istnienia „nieśmiertelnej” adaptacji BBC z 1995 roku – już dekadę później doczekała się filmu kinowego w reżyserii Joe Wrighta, uważanego przez fanów autorki *Emmy* za adaptację nie mniej udaną, a może nawet lepszą od arcydzieła BBC.

Kiedy rozpoczęto poszukiwania reżysera do najnowszej adaptacji *Dumy i uprzedzenia* (*Pride & Prejudice*³⁷⁰), w ręce Wrighta trafił scenariusz autorstwa Deborah Moggach. Nie był on oczywistym wyborem dla producentów filmu: nie miał na swoim koncie formatu

³⁶⁸ Zob. L. Carroll, J. Wiltshire, op. cit., s. 162.

³⁶⁹ Ibidem.

³⁷⁰ Twórcy adaptacji zdecydowali się na zmianę zapisu tytułu w stosunku do pierwowzoru literackiego. W miejsce angielskiego „and”, bądź też polskiego „i”, wstawiono znak „&”. Carol M. Dole doszukuje się w tej decyzji świadomego zabiegu, wykraczającego poza aspekt estetyczny: „Tytuł filmu, który zawiera znak «&» zamiast austenowskiego «i», wyraża wszystko: *Duma i uprzedzenie* jest czymś pomiędzy adaptacją dla *Janeites* a wersją dla nastolatków, taką jak postmodernistyczna interpretacja szekspirowskiej historii Baza Luhrmanna z 1996 roku [...], która zasygnalizowała swoje śmiałe strategie adaptacyjne samym tytułem: *Romeo + Julia*” (zob. C.M. Dole, *Jane Austen and Mud: „Pride & Prejudice” [2005], British Realism, and the Heritage Film*, „Persuasions On-Line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/dole.htm> [dostęp: 17.10.2024]).

pełnometrażowego ani, co gorsze, nie przeczytał dotąd żadnej książki Austen³⁷¹. Jednak scenariusz zrobił na nim wielkie wrażenie, a jeszcze większe sama powieść. Jego pomysły na jej zekranizowanie były na tyle innowacyjne, że wytwórnia zdecydowała się powierzyć reżyserię filmu debiutantowi.

Zarówno Wright³⁷², jak i producenci filmu, Tim Bevan i Eric Fellner³⁷³, zapytani o to, dlaczego podjęli się realizacji *Dumy i uprzedzenia*, podali ten sam powód: od premiery poprzedniej adaptacji kinowej minęło 65 lat i książka Austen zasługiwała na ponowne odczytanie. Oprócz tego – jak podkreśla reżyser – były dwa inne powody, dla których *Dumie i uprzedzeniu* należała się nowa oprawa. Po pierwsze, w adaptacji z 1940 roku aktorzy grający główne role (Lawrence Olivier i Greer Garson) byli stanowczo zbyt zaawansowani wiekiem, aby wcielić się w Darcy’ego i Elizabeth. Jak ujawnił w wywiadzie Wright, powieść Austen opowiada „o bardzo młodych ludziach, którzy się w sobie zakochują. I [...] obsadzenie osób w odpowiednim wieku było do niej kluczem”³⁷⁴. Na odtwórczynię sióstr Elizabeth Wright wybrał nieomal nastolatki³⁷⁵, a w rolach innych ważnych postaci (panów Darcy’ego, Bingleya i Wickhama) obsadził aktorów niewiele różniących się wiekiem od odtwarzanych na ekranie bohaterów³⁷⁶.

³⁷¹ J. Wright, *Tackling A Classic: Joe Wright on „Pride and Prejudice”*, rozm. E. Abeel; <https://www.indiewire.com/features/general/tackling-a-classic-joe-wright-on-pride-and-prejudice-77678/> [dostęp: 17.10.2024].

³⁷² Ibidem.

³⁷³ *Joe Wright’s Enduring Pride & Prejudice: A Fan Favorite for Focus Features’ 20th Anniversary*; https://www.focusfeatures.com/article/focus-features-20th-anniversary_prideprejudice [dostęp: 17.10.2024]

³⁷⁴ J. Wright, *Tackling a Classic...*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

³⁷⁵ Keira Knightley (Elizabeth Bennet), Talulah Riley (Mary) i Carey Mulligan (Kitty) miały 19 lat w czasie powstawania filmu, Jena Malone (Lydia) była zaledwie rok starsza, a jedyną nieco straszą aktorką była Rosemund Pike, która wcielając się w rolę Jane, liczyła już 25 lat. Nie była to jednak znaczna różnica wieku, ponieważ postać powieściowa miała pod koniec opowieści lat 23.

³⁷⁶ W kilku przypadkach zarzucił tę zasadę i różnica wieku była znacznie większa, ale odstępstwa uznać można za umotywowane procesem adaptowania. Gdy na przykład weźmie się pod uwagę postać pana Benneta, widz zaznajomiony z pierwowzorem literackim od razu może zauważyć, że wcielający się w niego Donald Sutherland jest już dość stary. Postać literacka miała lat około 50, a kanadyjski aktor prawie 70 lat w czasie kręcenia filmu. Zmiana na znacznie starszego aktora, który na ekranie pojawia się z głową pełną siwych włosów i innymi wizualnymi przesłankami świadczącymi o jego wieku, mogła być podyktowana chęcią przekazania widzom, w jak dramatycznej sytuacji znajdują się panienci Bennet. Do momentu zamążpójścia jedynym zapewnieniem dachu nad głową jest dla nich obecność ojca, po śmierci którego staną się bezdomne. Gdyby Wright w roli tej obsadził aktora pięćdziesięcioletniego, to widmo braku czasu na znalezienie nowego domu, które czyha na dziewczęta, nie byłoby zrozumiałe dla dzisiejszego odbiorcy. Widz taki nie skojarzy pięćdziesięciolatka jako osobę u kresu życia. Na przełomie XVIII i XIX wieku w Anglii średnia długość życia wynosiła około 38 lat (wliczając w to śmiertelność okołoporodową i działania militarne), więc wiek pana Benneta już w czasie trwania powieści przekraczał oczekiwania związane z „długowiecznością”. Gdy w postać tę wcielił się mężczyzna w starszym wieku, poczucie możliwości jego odejścia w każdej chwili stanie się dla dzisiejszego odbiorcy bardziej realne. Na temat statystyki średniej długości życia zob. Our World in Data (S. Dattani, L. Rodés-Guirao, H. Ritchie, E. Ortiz-Ospina, M. Roser, *Life Expectancy*; <https://ourworldindata.org/life-expectancy#how-did-life-expectancy-change-over-time>) [dostęp: 17.10.2024].

Drugim powodem była chęć stworzenia ekranizacji, która zrywałaby z tradycją malowniczego ukazywania przeszłości³⁷⁷, jaka dominowała w dotychczasowych adaptacjach *Dumy i uprzedzenia*. Tradycja ta wywodziła się z kostiumowych adaptacji literatury lat 80. i 90. i kontynuowała spuściznę *heritage film*. Wright podkreślał, że w okresie zbierania informacji na temat epoki, w której miała toczyć się akcja filmu, odkrył, iż „[...] warunki życia w tamtych czasach były naznaczone obecnością brudu. Nie było idealnie czysto i nieskazitelne [...]”³⁷⁸. Wrażenie, że naokoło panowała czystość można było odnieść po obejrzeniu poprzednich ekranizacji. Reżyser wolał postawić na realizm, który naturalnym biegiem rzeczy musiał pociągnąć za sobą realną obecność brudu, potu, intensywnych zapachów związanych z tym, że ludzie w tamtych czasach żyli blisko natury³⁷⁹. Jak wspomina producent filmu, Paul Webster, „[...] chcieliśmy stworzyć wersję [*Dumy i uprzedzenia* – A.F.] na duży ekran, która nie będzie dostosowywana do konwencji stereotypowego dramatu telewizyjnego opowiadającego o idealnym, schludnym świecie z epoki regencji”³⁸⁰. Moggach opisała swój scenariusz jako „ubłoconą” wersję znanej powieści³⁸¹ i właśnie ten zabieg estetyczny – momentami aż epatujący wystylizowaną brzydotą – stał się najbardziej rozpoznawalnym elementem adaptacji Wrighta.

Duma i uprzedzenie (2005) charakteryzowała się (i wyróżniała na tle poprzednich adaptacji) jeszcze kilkoma innymi założeniami, które twórcy przyjęli w czasie jej realizacji. Na wstępie – już w momencie powstawania pierwszej wersji scenariusza – zarówno jego autorka, jak i reżyser zdecydowali się na to, by wyakcentować postać Elizabeth. Choć w pierwowzorze literackim to właśnie Lizzy stała w centrum wydarzeń, a jej stopniowe dorastanie i dojrzewanie wypełniło bieg akcji wewnętrznej, większość adaptacji nie traktowała Lizzy tak pierwszoplanowo, jak czyniła to sama Austen. Gdy spojrzy się chociażby na adaptację Leonarda z 1940 roku, szybko rzuci się w oczy prymat rodziny jako jednostki społecznej nad losami konkretnych postaci oraz położenie nacisku na komediowość filmu. Z kolei w serialu z 1995 roku wyeksponowana została postać pana Darcy’ego, co miało na celu podkreślenie wątku romantycznego i zrównanie znaczenia tego bohatera z główną postacią żeńską. Przesunięcie akcentów, o którym tu mowa, odciągało jednak uwagę od ukochanej córki pana

³⁷⁷ Ang. *the picturesque tradition*; zob. J. Wright, *Tackling a Classic...*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

³⁷⁸ Ibidem.

³⁷⁹ Ibidem.

³⁸⁰ *Pride & Prejudice: The Production*,

https://www.focusfeatures.com/article/pride__prejudice__the_production?film=pride_and_prejudice [dostęp: 17.10.2024].

³⁸¹ Ang. „the muddy hem version”. cyt. za: D. Cartmell, op. cit., s. 11.

Benneta, jako od tej, która w powieści przeżywa głęboką wewnętrzną metamorfozę. Baven i Fellner, producenci filmu z 2005 roku, przyznawali:

Na przestrzeni dziesięcioleci centralny dla Jane Austen motyw [miłości – A.F.] Lizzie i Darcy’ego był wykorzystywany w wielu różnych filmach [...]. Uznaliśmy, że nadszedł czas, aby przenieść oryginalną historię Austen, koncentrując się na Lizzie, z powrotem w całej okazałości na duży ekran, tak aby widzowie na całym świecie mogli się nią cieszyć³⁸².

Moggach, pracując nad scenariuszem, podjęła próbę nie tylko uchwycenia wyjątkowej perspektywy Lizzy³⁸³, jako głównej postaci, ale również zwrócenia uwagi na tragizm jej sytuacji i innych kobiet z nią związanych. Scenarzystka wspomina:

Położyłam nacisk na to, żeby była to historia Lizzie. W przeciwieństwie do powieści, [w filmie – A.F.] bohaterka zachowuje dla siebie swoje sekrety, które są dla niej wielkim ciężarem. Są rzeczy, z których nie może zwierzyć się rodzicom, najlepszej przyjaciółce Charlotte, a nawet ukochanej siostrze Jane. Lizzie cierpi samotnie. Obserwuje, jak ojciec zaniedbuje jej siostry [...], a małżeństwo rodziców postrzega jako tragicomedię. Lizzie widzi, jak Charlotte, dla bezpieczeństwa, poślubia okropnego pana Collinsa i jak jej ukochana starsza siostra pogrąża się w rozpacz z powodu nieszczęśliwej miłości. Zastanawia się również, czy jej własna szansa na szczęście nie przepadła bezpowrotnie. Ponieważ zachowuje to wszystko dla siebie, coraz bardziej jej współczujemy. Wierzę, że najprawdziwsza komedia rodzi się z bólu³⁸⁴.

To, jak ważna w tej adaptacji okazywała się postać Elizabeth, widoczne było już w decyzjach castingowych. Do zagrania postaci panny Bennet wybrano Keirę Knightley, aktorkę o znacznie większym statusie międzynarodowej gwiazdy niż pozostałe młode aktorki i aktorzy z obsady³⁸⁵. Knightley miała na swoim koncie udział w odnoszących sukcesy filmach, w rolach pierwszo- i drugoplanowych. W latach bezpośrednio poprzedzających produkcję *Dumy i uprzedzenia* zagrała między innymi główną rolę żeńską w wielkim hicie hollywoodzkim *Piraci z Karaibów: Klątwa Czarnej Perły* (2003, reż. Gore Verbinski), Ginewrę w *Królu Arturze* (2004, reż. Antoine Fuqua) czy drugoplanowe role w dzisiaj kultowych już komediach romantycznych *Podkręć jak Beckham* (2002, reż. Gurinder Chadha³⁸⁶) czy *To właśnie miłość* (2003, reż. Richard Curtis). Status Knightley jako aktorki o międzynarodowej rozpoznawalności sprawiał, że jej postać automatycznie przyciągała uwagę widzów, którzy od razu kojarzyli jej twarz. O ile adaptacja z 1940 roku często określana jest *Dumą i uprzedzeniem*

³⁸² *Pride & Prejudice: The Production*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

³⁸³ D. Moggach, J. Wright, *A masterclass with Deborah Moggach & Joe Wright*, rozm D. Benedict, B. Hanson; https://web.archive.org/web/20100811031022/http://www.scriptfactory.co.uk/go/Training/Extract_282.html [dostęp: 17.10.2024].

³⁸⁴ *Pride & Prejudice: The Production*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

³⁸⁵ Wśród aktorów starszego pokolenia cieszącymi się znaczną międzynarodową sławą byli grający role drugoplanowe Donald Sutherland (Pan Bennet) oraz Judi Dench (lady Catherine de Bourgh).

³⁸⁶ Gurinder Chadha – reżyserka, w której filmie Knightley zagrała jedną z pierwszych znaczących ról w swojej karierze – rok przed premierą filmu Wrighta wyreżyserowała własną wersję *Dumy i uprzedzenia* (2004). Jej adaptacja, pod zmienionym tytułem *Bride and Prejudice* (w dosłownym przekładzie: *Panna młoda i uprzedzenie*), stanowiła przykład międzykulturowego transferu powieści Austen, ponieważ nakręcona została w Bollywood i przenosiła akcje dzieła Austen do współczesnego miasta Amritsar leżącego w indyjskim stanie Pendżab.

z Lawrenceem Olivierem, a serial BBC produkcją z Colinem Firthem, Joe Wright chciał, „żeby tę wersję ludzie nazywali *Dumą i uprzedzeniem* Keiry Knightley”³⁸⁷.

Do roli pana Darcy’ego wybrano Matthew Macfadyena, aktora utalentowanego i doświadczonego, ale niezbyt znanego na arenie światowej. Wright podkreślał, że zależało mu na tym, aby jego pan Darcy był męski, ale niekoniecznie piękny czy klasycznie przystojny, jak było to w przypadku Colina Firtha i Lawrence’a Oliviera³⁸⁸; najważniejsze, by był w tym samym wieku, w którym jest grana przezeń postać literacka. O angażu zaważyło to, że aktor wyjątkowo dobrze współgrał z partnerką ekranową; sam reżyser ujął to tak: „Kiedy Matthew i Kiera pojawiali się razem [na ekranie – A.F.], byli lepsi niż wtedy, gdy występowali osobno. Wzajemnie czynili się lepszymi aktorami”³⁸⁹. Młody wiek aktorów grających główną parę nie tylko pozwalał podkreślić głęboką przemianę i drogę do dojrzałości, jaką pokonuje Elizabeth, lecz także umotywwać niepewność w relacjach międzyludzkich (odczytywaną też przez najbliższe otoczenie jako dumę), którą charakteryzuje się pan Darcy. Jak wspomina reżyser:

Emocje [ukazane w pierwowzorze literackim – A.F.] wydawały mi się prawdziwe tylko wtedy, gdy przeżywali je bardzo młodzi ludzie. Darcy ma dwadzieścia osiem lat, jest młodym mężczyzną, który nie wszedł jeszcze w swoje lata trzydzieste. Nie osiągnął tego komfortowego momentu w życiu, w którym wiedziałby, kim tak naprawdę jest. [...]. Rodzice Darcy’ego zmarli, gdy był dość młody [...], więc obudził się pewnego dnia i odkrył, że na jego barkach spoczywa ogromna odpowiedzialność za majątek i źródło utrzymania dziewięciuset osób, musiał zatem szybko założyć [metaforyczny – A.F.] kostium [dorosłego – A.F.] mężczyzny, który nie do końca mu pasował. Dlatego jest taki, jaki jest, a historia opowiada o dziewczynie, która uczy go, jak stać się mężczyzną pełnym oglady [*gentle man*]³⁹⁰.

Kolejnym założeniem twórczym, które postawili sobie adaptatorzy, była chęć spotęgowania i sfunkcjonalizowania znaczenia natury w świecie filmu. W adaptacji tej wiele scen, które w powieści mają miejsce we wnętrzach, zostało przeniesionych na łono natury. Przyroda jest tu ukazana jako odzwierciedlenie stanów emocjonalnych bohaterów i dominuje nad wieloma innymi elementami warstwy wizualnej filmu. Mimo iż różne formy wykorzystywania natury obecne były już w poprzednich wersjach *Dumy i uprzedzenia*, „[...] Wright – jak zauważa Olszowska – buduje na tym elemencie świata przedstawionego całą sferę wizualną swojej adaptacji”³⁹¹.

Ostatnim z dominujących elementów polityki adaptacyjnej, którą zastosowali twórcy filmu z 2005 roku, było wykorzystanie wrażliwości romantycznej przy kreowaniu bohaterów i tworzeniu koncepcji wizualnej. Jak nadmienia Sarah Ailwood, „przedstawiona za pośrednictwem romantycznych plenerów i krajobrazów droga Elizabeth i Darcy’ego ukazana

³⁸⁷ Cyt. za: M. Olszowska, op. cit., s. 52.

³⁸⁸ D. Moggach, J. Wright, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

³⁸⁹ Ibidem.

³⁹⁰ Ibidem.

³⁹¹ M. Olszowska, op. cit., s. 60.

została w filmie Wrighta jako walka dwojga romantycznych bohaterów o samorealizację – niezależną od świata społecznego, w którym przyszło im żyć”³⁹². Zastosowanie sztafażu romantycznego stanowiło ciekawy wybór w przypadku adaptowania prozy Austen, w stosunku do której od dekad toczą się dyskusje związane z jej przynależnością do nurtu oświeceniowego bądź romantycznego³⁹³.

Wright w sposób niemal ostentacyjny chciał uniknąć porównań z poprzednimi adaptacjami *Dumy i uprzedzenia*. Przyznawał zatem, że celowo nie oglądał legendarnego serialu z 1995 roku, dzięki czemu mógł uniknąć inspiracji się bądź wchodzenia z nim w intertekstualną dyskusję. Planował stworzyć adaptację całkiem odrębną, będącą wyrazem jego odczytania powieści Austen³⁹⁴, a nie wypadkową dotychczasowych realizacji.

Jedną z modyfikacji, która już na pierwszy rzut oka pomogła odróżnić film Wrighta od jego poprzedników, było przeniesienie czasu akcji powieści z drugiej dekady XIX wieku (1813 rok, kiedy wydano powieść) do końcówki XVIII wieku, to jest do roku 1796, w którym Austen rozpoczęła jej pisanie³⁹⁵. Ta (mogłoby się wydawać) niewielka modyfikacja umożliwiła znaczne zmiany w warstwie wizualnej, między innymi wskutek użycia kostiumów z wcześniejszego okresu epoki georgiańskiej, a nie – tak charakterystycznej wizualnie i kojarzonej z Jane Austen – mody z epoki regencji. Reżyser skomentował to w jednym z wywiadów: „Czułem, że wcześniejszy okres prezentował się ciekawiej, był bardziej interesujący ze społecznego punktu widzenia i z tego względu te przemiany społeczne znalazły odzwierciedlenie we wszystkim, także w kostiumach”³⁹⁶. Zamiar odróżnienia się w warstwie wizualnej od poprzednich adaptacji nie wynikał jednak z intencji zaskoczenia widzów czy przeciwstawienia się wieloletniej tradycji kina kostiumowego. Bo też – jak przyznawał sam

³⁹² S. Ailwood, „What are men to rocks and mountains?” *Romanticism in Joe Wright's „Pride & Prejudice”*, „Persuasions On-Line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/ailwood.htm> [dostęp: 17.10.2024].

³⁹³ Więcej na temat odczytywania twórczości Austen w duchu romantyzmu zob. W. Deresiewicz, *Jane Austen and the Romantic Poets*, New York 2004; B. Lau, *Placing Jane Austen in the Romantic Period: Self and Solitude in the Works of Austen and the Male Romantic Poets*, „European Romantic Review” 2004, nr 15, s. 255-67; C. Tuite, *Romantic Austen: Sexual Politics and the Literary Canon*, Cambridge 2002; S. Wootton, *The Byronic in Jane Austen's „Persuasion” and „Pride and Prejudice”*, „Modern Language Review” 2007, nr 102, s. 26-39.

³⁹⁴ Moggach wspomina, że zanim scenariusz doczekał się wersji ostatecznej, powstało aż dziesięć jego wcześniejszych wersji roboczych, a Wright zaczął angażować się w pracę nad scenariuszem już od trzeciego szkicu. W związku z tym można domniemać, że indywidualny styl reżysera wpływał na sposób adaptowania powieści, nim film został skierowany do dalszych faz produkcyjnych. D. Moggach, J. Wright, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

³⁹⁵ *Pride & Prejudice: The Production*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

³⁹⁶ M. Macfadyen, R. Pike, J. Wright, *Pride and Prejudice – Joe Wright interview*, rozm. Jack Foley; https://www.indielondon.co.uk/film/pride_prejudice_wright.html [dostęp: 17.10.2024].

reżyser – „nie chcieliśmy nakręcić nowoczesnego, rewizjonistycznego filmu, ale raczej coś możliwie autentycznego i wiernego epoce”³⁹⁷.

3.5.1. „Brudny” realizm. Błoto, knur i okruchy na stole

Linda Nochlin ujmuje pojęcie realizmu w kontekście malarstwa i literatury, proponując własną definicję tego kierunku³⁹⁸. O ile więc, z grubsza mówiąc, za realizm można uznać „dające się rozpoznać przedstawienia ludzi, miejsc i przedmiotów”³⁹⁹, o tyle bardziej zniuansowane określenie wymagałoby już większej pracy myśli, tym bardziej że pragnieniem realizmu „było dać pełen prawdy, obiektywny i bezstronny obraz realnego świata, oparty na skrupulatnej obserwacji współczesnego życia”⁴⁰⁰.

Nochlin zaznacza, że nic bardziej mylnego, niż przekonanie, iż „realizm jest «bezstylowy» albo «po prostu pozoruje, po prostu jak lustro odbija rzeczywistość wizualną»,⁴⁰¹. Niezależnie od tego, za pośrednictwem jakiego medium twórca stara się realistycznie ukazać świat, zawsze natknie się na ograniczenia związane z danym medium i niemożliwością oddania świata takim, jaki on jest sam w sobie. Amerykańska historyczka sztuki podaje przykłady z malarstwa, fotografii, literatury i filmu, aby wykazać jak związane z nimi ograniczenia uniemożliwiają osiągnięcie pełni realizmu:

Bez względu na to, jak rzetelna czy świeża może być w malarstwie wizja artysty, świat widzialny tak musi zostać w niej przetworzony, by się przystosował do płaskiej powierzchni płótna. Postrzeganie artysty jest więc w sposób konieczny uzależnione od fizycznych właściwości farby i oleju, tak samo jak od jego wiedzy i sprawności technicznej – nawet od wyboru faktury – w sprowadzaniu trójwymiarowej przestrzeni i kształtu do dwuwymiarowej płaszczyzny obrazu. Nawet w fotografii, bliższej spełnienia ideału „przezroczystości”, niewidoczności środków pośredniczących między naturą a jej odwzorowaniem, dokonywany przez fotografa wybór punktów widzenia, długość ekspozycji, wielkość przesłony itd., ingerują w stosunek przedmiotu do jego obrazu odbitego na papierze. Podobnie z literaturą: nawet najżywiej przekonujące dziewiętnastowieczne powieści realistyczne, posługując się np. zwrotami „powiedział”, „westchnęła znacząco”, odgradzają czytelnika od doświadczenia. [...] André Bazin określał film jako „tworzenie świata na nowo na jego własny obraz, nieobciążony swobodą artystycznej interpretacji i nieodwracalnością czasu”. Lecz nawet film zawodzi, gdy idzie o urzeczywistnienie odwiecznego marzenia o pojmaniu rzeczywistości, i to pochwyceniu jej całej – marzenia stanowiącego jedną z inspiracji sztuki co najmniej od czasów Pliniusza⁴⁰².

O zagadnieniu realizmu w kontekście medium filmu pisał również Werner Faulstich, podkreślając, że „[...] od samego początku zwalczano i nie doceniano tego, co w filmie

³⁹⁷ D. Moggach, J. Wright, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

³⁹⁸ L. Nochlin, *Realizm*, przeł. W. Juszcak, T. Przystępski, wstęp do wydania polskiego M. Popręcka, Warszawa 1974.

³⁹⁹ Ibidem, s. 14.

⁴⁰⁰ Ibidem, s. 13.

⁴⁰¹ Ibidem, s. 15.

⁴⁰² Ibidem, s. 15-16.

najpiękniejsze: jego wizualizacji rzeczywistości jako ruchu, jego realizmu”⁴⁰³. Niemiecki medioznawca zaznacza, że można mówić o trzech rodzajach tego zjawiska. Po pierwsze, istnieje realizm filmu traktowanego jako medium techniczne; po drugie, można rozpatrywać ów realizm filmu jako realizm filmu fabularnego; po trzecie, można widzieć tę realistyczność z perspektywy filmu jako pojedynczego dzieła literackiego⁴⁰⁴. Faulstich pisze:

Jako medium techniczne film jest medium widzialnej rzeczywistości – i tego należy się trzymać. Jest on jeszcze bardziej realistyczny niż fotografia, jako że wizualizuje rzeczywistość w ruchu. Film fabularny podporządkowuje się tej specyficznej dla medium prawidłowości tego, co wizualne, posługuje się on realistyczną rzeczywistością w równej mierze odzwierciedleniowo [...], jakkolwiek wykorzystuje ją wyłącznie jako tworzywo; „gra” realistycznie odzwierciedlonymi fragmentami rzeczywistości. Przykład pojedynczego filmu, jakim jest *Wojna światów*, dowodzi, że w wyborze tematu film nie może uniknąć niestylizowanej czystej reprodukcji nawet wtedy, gdy do jego klocków konstrukcyjnych włączy się odzwierciedleniowo fikcyjna realność [...]; zasadniczo jest rzeczą obojętną, czy w jego zawsze naśladowanej realności chodzi o realność naturalistyczną, czy też o fantastyczną, w tej pierwszej jedynie zakotwiczoną. Nawet wtedy film fabularny pozostanie realistyczny (będzie reprodukcją rzeczywistości), gdy jako dzieło literackie potraktować go jednowymiarowo: jako akcję z określonymi sprawcami działań lub jako to, co opowiedziane [*narrativum*]. Także pojedynczy film fabularny jest na wskroś reprodukcją widzialnej rzeczywistości, aczkolwiek do niej się nie ogranicza⁴⁰⁵.

Faulstich polemizuje również z tezą, że „wrodzony” realizm medium filmu oznacza, iż jest on „[...] na wskroś nieartystyczny: «tylko» realistyczny”⁴⁰⁶. Realizm ten – a nawet: naturalizm – tyczy się jego zdaniem poszczególnych elementów składowych filmów, które nazywa „klockami konstrukcyjnymi”⁴⁰⁷. Jak pisze: „To, co widzialnie i słyszalnie rzeczywiste w filmie fabularnym [...] jest jego materiałem, z którego powstaje, którym się posługuje. W tym sensie estetyka mediów obstaże zdecydowanie przy filmie jako medium zewnętrznej, widzialnej rzeczywistości”⁴⁰⁸. „Klocki konstrukcyjne” stanowią jedynie elementy większej budowli, a „[...] film jako medium widzialnej rzeczywistości może *albo* – jak swego czasu fotografia – odtwarzać rzeczywistość jako naturalną [jako ruch – K.K.], bez stylizowania jej, *albo* – ze swej strony – raz jeszcze kształtować lub stylizować owo «realistyczne» odtworzenie rzeczywistości”⁴⁰⁹. Tak więc realizm filmowy jest wpisany w samą naturę medium, choć nie przekreśla możliwości zaznaczenia indywidualnego stylu w pojedynczym filmie ani nawet nie neguje fantastyczności przedstawianej w nim rzeczywistości.

Takie spojrzenie nabiera szczególnej wagi w kontekście analizy filmu o tak wysokim poziomie estetycznym jak adaptacja Wrighta. Reżyser ten zasłynął konsekwentnym akcentowaniem realizmu w kreacji świata przedstawionego, osiąganego jednak za pomocą

⁴⁰³ W. Faulstich, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction „Wojna światów” (1953/1954) Byrona Haskina*, przeł. M. Kasprzyk, K. Kozłowski, przedmowa i oprac. K. Kozłowski, Poznań 2017, s. 8.

⁴⁰⁴ Ibidem s. 34-35.

⁴⁰⁵ Ibidem, s. 35.

⁴⁰⁶ Ibidem, s. 9.

⁴⁰⁷ Ibidem, s. 9.

⁴⁰⁸ Ibidem, s. 10.

⁴⁰⁹ Ibidem, s. 9.

wyrafinowanego stylu, który łączy estetykę brzydoty z „uromantycznieniem” krajobrazu oraz „klasycyzacją” wnętrza.

Decyzja Wrighta o wyborze realistycznej oprawy wizualnej jako koncepcji artystycznej w procesie adaptacji nie była przypadkiem. Zdecydował się on przenieść na ekran *Dumą i uprzedzenie* właśnie dlatego, że spodobał mu się to, jak realistycznie autorka opisała otaczające ją społeczeństwo⁴¹⁰; Wright podziwiał u Austen to, że wszystko w jej twórczości naszkicowane było z wielkim pietyzmem. O swojej adaptacji powiedział:

Chciałem potraktować ją [powieść Austen – A.F.] jako dzieło brytyjskiego realizmu, nie zaś podążać za tradycją malowniczości, która przedstawia wyidealizowaną wersję angielskiego dziedzictwa jako pewnego rodzaju Nieba na ziemi. Chciałem, aby *Duma i uprzedzenie* była realistyczna i szorstka – i tak szczerza, jak to tylko możliwe⁴¹¹.

Niewątpliwie wcześniejsze adaptacje BBC, takie jak seriale z 1980 i 1995 roku, również dbały o akrybię historyczną, ale była to akrybia innego rodzaju. Ograniczała się do tych aspektów przeszłości, które można było przedstawić w malowniczy i nostalgiczny sposób, w zgodzie z duchem *heritage film*. Kwestię tę podnosi Carol M. Dole, pisząc o realizmie adaptacji Wrighta, że przypomina ona bardziej filmy z gatunku *kitchen-sink drama* niż charakteryzujący się nostalgiczością i pieczołowitością w oddawaniu szczegółów epoki *heritage film*⁴¹². Porównanie do gatunku *kitchen-sink drama* (pol. dramat kuchennego zlewu), typowego dla kina i telewizji brytyjskiej od późnych lat 50. do końca lat 60., zdaje się tyleż zaskakujące, co – w gruncie rzeczy – trafne. Gatunek ten, wykraczający poza sam świat filmu i obecny również w malarstwie, teatrze i literaturze tego okresu, skupiał się na ukazywaniu codziennego życia ludzi wywodzących się z brytyjskiej klasy robotniczej, zachowując dużą dozę autentyczności i podtrzymując panującą w tej klasie świadomość problemów społecznych. Eleanora Dunn podkreśla znaczenia samej nazwy tego nurtu, w której kryje się jego istota:

Zlewozmywak był powszechnie rozumiany jako symbol życia domowego i napięć związanych z banalną, przyziemną codziennością. [...] Francuzi stworzyli buntowniczą Nową Falę, a pod koniec lat 50. brytyjscy filmowcy odpowiedzieli oszałamiająco przejmującym ruchem skupiającym się na „normalności”, tj. na klasie robotniczej. Był to prawdziwie szorstki i przenikliwy realizm społeczny⁴¹³.

Jakkolwiek adaptacja z 2005 roku nie opowiada o klasie robotniczej, a za cel obierała sobie ziemiaństwo i szlachtę (tę drobną i wyżej sytuowaną), nie ukazuje życia w realiach ubogich dzielnic miejskich, lecz w wiejskich dworach i dworkach, zasobnych domostwach i arystokratycznych rezydencjach, to jednak widać w niej pewien wspólny mianownik. Wright

⁴¹⁰ D. Moggach, J. Wright, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴¹¹ *Pride & Prejudice: The Production*, op. cit. [dostęp: 27.05.2024].

⁴¹² C.M. Dole, op. cit. [dostęp: 30.05.2024].

⁴¹³ E. Dunn, *Everything you need to know about Kitchen Sink Dramas*, „Readers Digest”, <https://www.readersdigest.co.uk/culture/film-tv/everything-you-need-to-know-about-kitchen-sink-dramas> [dostęp: 31.05.2024].

położył duży nacisk na ukazanie przyziemnych elementów życia codziennego, w niemal naturalistyczny sposób obrazując angielską wieś końca XVIII wieku. Reżyser mówił o tym zabiegu adaptacyjnym nieco paradoksalnie, tak jakby trzeba było „[...] zignorować fakt, że był to dramat kostiumowy, ale jednocześnie zwrócić uwagę na szczegóły z epoki tak bardzo, jak to było tylko możliwe”⁴¹⁴. Analizę realizmu i konwencji gatunkowej filmu kostiumowego w *Dumie i uprzedzeniu* z 2005 roku warto więc poprzedzić omówieniem teraz innych filmów tamtego czasu.

Mimo iż adaptacja Wrighta była nowatorska na tle poprzednich ekranizacji w tak realistycznym oddaniu dzieła Austen, nie była niczym odosobnionym, jeśli spojrzeć na adaptacje innych tekstów literackich czy – szerzej rzecz ujmując – ówczesnego kina gatunkowego. Jak zauważa Olszowska, „Reżyser opowiedział się za opcją realizmu, charakterystyczną w ostatnim czasie dla wielu filmów historycznych i kostiumowych, której celem jest umieszczenie fabuły w jak najbardziej autentycznym kontekście społeczno-kulturowym”⁴¹⁵. O podobnej tendencji przełomu pierwszej i drugiej dekady XXI wieku pisze również Alicja Urbanik-Kopeć:

[...] moda na stonowane kolory, realistyczne przedstawienie rzeczywistości wiejskiej i zerwanie z pogodnie wysmakowanymi kadrami nie dotyczy tylko ekranizacji powieści Austen. Podobnie wyglądają nowe *Wichrowe Wzgórza* (2011), *Jane Eyre* (2011), *Z dala od zgiełku* (2015) czy wreszcie odnoszący sukcesy serial BBC *Poldark* (2015-[2019 – A.F.])⁴¹⁶.

Myliliby się ktoś, kto by sądził, że wykorzystanie estetyki brzydoty oznaczało całkowite zerwanie z wcześniejszymi, wysoce przeestetyzowanymi tendencjami związanymi z kinem w duchu *heritage*. Urbanik-Kopeć dodaje:

Nowe ekranizacje Austen, mimo pozornego estetycznego rebelianctwa, nie oznaczają wcale zerwania z gatunkiem *heritage films*. Zmieniają się jedynie dekoracje, zaś cel przedstawicieli tego podgatunku zostaje ten sam – wzbudzić nostalgię i pozwolić widzowi utonąć w podsuwanej mu przed oczy estetyce. Czepek z kokardą zostaje zamieniony na ubłocony dół bawełnianej sukienki [...], ten drugi jest jednak równie intencjonalną synekdochą jak pierwszy. [...] Kostium, nieważne czy sielski, czy jednak malowniczo ubrudzony, zawsze buduje dystans pomiędzy widzami a bohaterami oglądanej historii⁴¹⁷.

Tendencje te, zapoczątkowane na przełomie XX i XXI wieku⁴¹⁸, stały się nową manierą w sposobie ukazywania dawnych epok w kinie mainstreamowym; zarówno w filmach kostiumowych, jak i historycznych. Za ciekawe *exemplum* tego zjawiska może służyć *Z dala od zgiełku* (2015, reż. Thomas Vinterberg), film, który był adaptacją słynnej powieści Thomasa

⁴¹⁴ M. Macfadyen, R. Pike, J. Wright, op. cit. [dostęp: 31.05.2024].

⁴¹⁵ M. Olszowska, op. cit., s. 50.

⁴¹⁶ A. Urbanik-Kopeć, *Czepek z kokardą i ubłocona sukienka – estetyczne uniwersum filmowych adaptacji powieści Jane Austen*, [w:] *50 twarzy popkultury*, red. K. Olkusz, Kraków 2017, s. 411.

⁴¹⁷ Ibidem, s. 411.

⁴¹⁸ Jeżeli chodzi o adaptacje Jane Austen, to estetyka „brudnego” realizmu została zastosowana po raz pierwszy już w 1999 roku w *Mansfield Park* (reż. P. Rozema). W filmie tym pokazano chociażby ubóstwo rodziny, z której wywodziła się główna bohaterka, i bród londyńskich uliczek w biednych dzielnicach.

Hardy’ego (jej akcja dzieje się w drugiej połowie XIX wieku). Pomimo iż adaptację Vinterberga dzieli od filmu Wrighta cała dekada, poszczególne kadry do złudzenia przypominają estetykę stosowaną przez angielskiego filmowca (zob. ilustr. 62).



Ilustr. 62. Dwa przykłady filmowego realizmu w obrazowaniu wiejskiego życia w XVIII- i XIX-wiecznej Anglii. U góry: kadr z *Dumy i uprzedzenia* (2005) ukazujący służącą karmiącą kury w dworku Longbourn. U dołu: kadr z filmu *Z dala od zgiełku* (2015 reż. T. Vinterberg), na którym wysoko zawieszony horyzont eksponuje sianokosy.

Zamiłowanie Wrighta do realizmu uwidacznia się już w sekwencji otwierającej jego adaptację. Chodzi o widok angielskiego, wiejskiego pejzażu; nieco mrocznego, gdyż nowy dzień dopiero się rozpoczyna. Pierwszy kadr zakotwicza historię, którą zaraz obejrzy widz, w świecie bliskim naturze, a nawet w świecie zdominowanym przez nią. Dole zwraca uwagę na to, że pejzaż ten „[...] różni się od wypielęgowanych scenerii bardziej typowych dla *heritage film*: widzimy słońce wschodzące za drzewami okalającymi zwykle zielone pole, bez dostojnej posiadłości w dali czy nawet malowniczego stadka owiec”⁴¹⁹. Widokowi spokojnej natury towarzyszy śpiew ptaków, który dopiero po chwili zostaje zagłuszony przez pierwsze dźwięki

⁴¹⁹ C.M. Dole, op. cit. [dostęp: 1.06.2024].

muzyki Daria Marianellego. Promienie słoneczne zaczynają w oślepiający sposób zalewać kadr ciepłym światłem, na którego tle pojawia się tytuł filmu.

Pierwsze cięcie montażowe – a zarazem: jedno z niewielu w tej sekwencji – przenosi spojrzenie widza na Elizabeth spacerującą pod gołym niebem i czytającą książkę (zob. ilustr. 63). Pokazana jest w półzbliżeniu, na jej twarzy maluje się skupienie i błąka niekłamany uśmiech. Kolejne cięcie. Na ekranie ukazuje się zbliżenie otwartej książki, która na pierwszy rzut oka zdaje się być anonimowym tomem, jednak dla widza, który może zamrozić kadr lub ma wprawne oko, tom okazuje się *Dumą i uprzedzeniem*⁴²⁰. Bohaterka nagłym gestem zamyka powieść, co zaakcentowane zostaje także w warstwie muzycznej⁴²¹.



Ilustr. 63. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)
Elizabeth przebywa na łonie natury i czyta książkę

W kolejnym ujęciu Elizabeth dociera na tyły swojego domu i można dostrzec, jak przechodzi po kładce na drugą stronę fosy otaczającej dworek Longbourn. Przeprowadzając się na drugą stronę, płoszy stado kaczek, a w tle widać jednego z pracowników folwarku, który zagania bydło na pastwisko. Po kolejnym (ostatnim już w tej sekwencji) cięciu montażowym

⁴²⁰ Po wyostreniu kadru (bez wyostrenia słowa są nieco zamazane) ukazującą stronę książki, widać, że jest to ostatni akapit *Dumy i uprzedzenia*, ze zmienionymi imionami bohaterów i nazwami miejsc (Darcy staje się Candym, Elizabeth to Katherine, a kraina geograficzna Derbyshire nazwana zostaje Wiltshire). W tym geście zamknięcia książki, która okazuje się *Dumą i uprzedzeniem*, Dole doszukuje się metatematycznego przekazu ze strony reżysera i dodaje: „Film Wrighta wyraźnie zawiera umowę z widzem, zapowiadając, że choć oparty jest na tekście Austen, pozostawi powieść samej sobie i będzie dążył do tego, aby stworzyć coś innego: w ten sposób adaptacja, którą widz będzie miał okazję zobaczyć, nie jest transkrypcją tekstu Austen – słowa są nieostre – lecz *kreacją*” (ibidem).

⁴²¹ Należy zauważyć, że akcent ten nie polega w tym momencie na wzmocnieniu dźwięku, ale na chwilowym wyciszeniu muzyki, która wkrótce powróci i będzie brzmiała do końca sekwencji montażowej.

widać Lizzy⁴²² kroczącą przez znajdujące się na tyłach posiadłości podwórko w kierunku wejścia do domu. Dziewczyna idzie zamysłona pomiędzy linkami z suszącym się na słońcu praniem, podczas gdy w tle widać służące rodziny Bennetów, piorące ręcznie kolejne partie bielizny. Elizabeth zagląda do wnętrza domu przez otwarte na oścież tylne drzwi, ale postanawia obejść go dookoła i wejść od frontu. Wreszcie znika z kadru, a „osierocona” przez nią kamera wkracza widocznym na wprost tylnym wejściem do domu i dokonuje eksploracji wnętrza.

W długim ujęciu rejestrowanym za pomocą stedicamu kamera wydaje się niemal zantropomorfizowana: niczym intruz-podglądacz, który na palcach cicho wkrada się do domu i zaspakaja swoje wojerystyczne potrzeby. Można nawet porównać go do antropologa, który obserwuje mieszkańców domu i przedmioty z ich otoczenia, aby lepiej ich zrozumieć⁴²³.

Wędrówka kamery rozpoczyna się w progu, gdzie przystaje ona na chwilę, ukazując ciemny przedsionek – zachowuje się tak, jakby zastanawiała się, czy wejść dalej. W głębi domu widać Mary siedzącą przy klawikordzie w pokoju dziennym, ale zanim kamera się do niej zbliży, w jej drogę wchodzi Jane wynurzająca się z pokoju na korytarz. Niemal w tym samym momencie ze schodów zbiegają roześmiane Lydia i Kitty, które zaskoczona Jane woła po imieniu. Kamera wykonuje ruchy imitujące człowieka, który rozgląda się w reakcji na zamieszanie. Dziewczęta, potrąciwszy Jane, wbiegają do pokoju, w którym Mary dalej muzykuje; jedna z nich rzuca na krzesło sukienkę, potęgując bałagan. Za nimi podąża dość szpetny i stary pies myśliwski, należący zapewne do pana Benneta. Gdy kamera dociera wreszcie do Mary, niediegetyczne dźwięki kompozycji Marianellego – dotychczas słyszane w tle, choć częściowo zagłuszone dźwiękami domu – przekształcają się na chwilę w muzykę diegetyczną (Mary zaczyna grać na klawikordzie tę samą melodię, którą dotychczas słyszał tylko widz). Kamera zastyga chwilę przy grającej panience, jakby zasłuchana w dźwięki muzyki, po czym zwraca się w prawo. W wolnym tempie przesuwają się po długim stole, zarzuconym masą przedmiotów codziennego użytku. Nieporządek na blacie odpowiada ogólnemu wrażeniu nieładu panującego w domu, a odczucie to potęgowane jest widokiem nieco odrapanych i wyblakłych ścian. Można wysnuć wniosek, że nie jest to dom ani bogaty, ani zadbane.

⁴²² W scenariuszu i materiałach promocyjnych filmu Wrighta imię Lizzy zapisywane jest jako „Lizzie”, co wymawia się tak samo, lecz jest niezgodne z oryginalnym zapisem Austen. Dla zachowania konsekwencji tłumaczeń i pisowni imion będę kontynuowała używanie wersji „Lizzy”.

⁴²³ C.M. Dole, op. cit. [dostęp: 9.06.2024].

Kamera wykonuje jeszcze kilka kroków w kierunku głównego wejścia i przez otwarte drzwi można dostrzec kolejnego służącego, który karmi stado gęsi przed domem. Pies widziany wcześniej we wnętrzu przebiega teraz koło ptactwa, intensyfikując wrażenie życia, ruchu i dźwięków w starej posiadłości. Kamera przechodzi przez próg domu, podczas gdy zza rogu budynku wyłania się ponownie Lizzy, która – okrążywszy go – zbliża się do wejścia. Przystaje na schodach, aby przez okno podpatrzeć swoich rodziców rozmawiających w gabinecie. Gdy odzywa się podekscytowana pani Bennet, padają pierwsze całe zdania filmu – tak dobrze znane z pierwowzoru literackiego – „Mój drogi panie Bennet! Słyszał pan? Netherfield Park został w końcu wynajęty!”⁴²⁴ „. Małżonkowie kontynuują rozmowę, a Lizzy wchodzi do domu, uśmiechając się pod nosem w reakcji na ekscytację matki. Wraz z jej wejściem do dworku milknie utwór muzyczny, który towarzyszył wędrownce bohaterki oraz kamery (zatytułowany *Dawn*⁴²⁵, czyli *Świt*), po czym wraz z cięciem montażowym kończy się sekwencja otwierająca adaptację.

Te pierwsze minuty filmu pomagają od początku podkreślić znaczenie postaci Lizzy, jako głównej bohaterki, której punkt widzenia ma być dominujący. Cartmell wyjaśnia:

W przeciwieństwie do scen otwierających poprzednie [adaptacje – A.F.] [...] ten film zaczyna się od Elizabeth, podążając za jej punktem widzenia po ogrodowej ścieżce i stopniowo wprowadzając nas w jej życie. Jest ona wyróżniona spośród swojej rodziny, ponieważ widzimy ją z zewnętrznej perspektywy, jako obserwatorkę, czytelniczkę, a może nawet osobę kontrolującą swoje życie (ponieważ książka, którą czyta, to [...], jak zauważą tylko najbardziej spostrzegawczy widzowie, nic innego jak sama *Duma i uprzedzenie*)⁴²⁶.

Mimo że postać tej siostry Bennet pojawiała się w większości scen rozpoczynających pozostałe adaptacje, żadna z nich nie ukazywała Lizzy w oderwaniu od innych postaci⁴²⁷ – jako bohaterki autonomicznej oraz posiadającej odrębne i głębokie życie wewnętrzne. Gdy pojawia się ona w filmie Wrighta, porusza się niespiesznie, a kamera podąża za nią, jakby była jej posłuszna. Nie ma zbyt wielu scen, w których nie zaznaczono by obecności Elizabeth, nawet jeżeli w jakiejś sytuacji znajduje się ona jedynie na uboczu. Moggach, pisząc scenariusz do filmu, zdecydowała się na redukcję tych scen z powieści, w których nie pojawiała się główna bohaterka, oraz

⁴²⁴ Ang. „My dear Mr Bennet! Have you heard? Netherfield Park has been let at last!”.

⁴²⁵ Taki tytuł nosi pierwszy utwór w soundtracku do filmu.

⁴²⁶ D. Cartmell, op. cit., s. 56.

⁴²⁷ Dla przykładu: adaptacja z 1940 roku rozpoczyna się sceną w sklepie, gdzie pani Bennet z córkami kupuje materiały na sukienki, a Elizabeth zostaje pokazana jako jedna z sióstr, niespecjalnie wyróżniona spośród pozostałych. W 1980 roku adaptację rozpoczęto akcją dziejącą się przed Longbourn. Mary dowiadywała się od przejeżdżającego mężczyzny o tym, że Netherfield Park zostało wynajęte i informowała o tym niezwłocznie Charlotte, która przyszła właśnie odwiedzić swoją przyjaciółkę. Dopiero wtedy, gdy panna Lucas wchodziła do domu i witała się z Elizabeth, widz dowiadywał się o istnieniu głównej bohaterki. Z kolei serial BBC z 1995 roku, choć już w pierwszej sekwencji przedstawiał widzom postać Lizzy, od początku ukazywał ją w zestawieniu z panem Darcym. To on pojawiał się pierwszy na ekranie, jadąc galopem z panem Bingleyem i rozmawiając o Netherfield Park, a Elizabeth jako obserwatorka wydarzeń ujawniała swą obecność dopiero pod koniec ujęcia.

usunęła z niej wątki, które niepotrzebnie odciągałyby uwagę od głównej osi akcji. W filmie Wrighta nie uświadczą się na przykład scen z podróży Jane do Londynu czy poszukiwań Lydii i Wickhama, a spośród zredukowanych względem powieści postaci warto wymienić chociażby drugą siostrę Bigleya (panią Hurst) i jej męża, dzieci państwa Gardinerów, Marię Lucas (siostrę Charlotte) czy pana Denny'ego. Olszowska wspomina, że postacie te „[...] u Austen dopełniały barwne tło społeczne”⁴²⁸. Wright nie chciał jednak zaprezentować w miniaturze ogółu angielskiego społeczeństwa ani całego Meryton, zamierzył sobie jedynie, iż opowie historię uniwersalną o życiowej drodze młodej dziewczyny, która dojrzewa i poznaje miłość.

Sekwencja rozpoczynająca film nie tylko podkreśla znaczenie perspektywy Lizzy w kontekście narracji, ale również stanowi modelowy przykład realizmu, którego wykorzystaniem szczyli się Wright. Jednym z elementów, za pomocą których reżyser konstruuje to wrażenie, jest sposób wykorzystania kamery oraz rola montażu. Po pierwsze, co mogłoby się zdawać oczywiste, ale mimo wszystko stanowiło ważną decyzję adaptatorów: film wykorzystywał kolor oraz format panoramiczny. Był to swoisty analogon sposobu widzenia człowieka, dzięki czemu niemal automatycznie film został odebrany jako realistyczny⁴²⁹. Zastosowano także w głównej mierze zdjęcia o dużej głębi ostrości, pozwalające widzieć zarówno aktora, jak i znajdującą się za nim scenerię i rekwizyty w pełnej ostrości. Odpowiadało to przyzwyczajeniom widza wyniesionym z życia codziennego. Po drugie, sposób rejestrowania zdjęć opierał się na płynnej pracy kamery, która wykonywała dynamiczny ruch w przestrzeni przy stosunkowo małej liczbie cięć montażowych. Podążała ona za aktorami, kierowała się na boki, podglądała bohaterów przez szpary w drzwiach, przyłapaną na tym – cofała się w głąb korytarza. Zazwyczaj zamontowana była na steadicamie, co umożliwiała operatorowi swobodne poruszanie się po miejscach akcji, a aktorom z kolei pozwalało na większą swobodę w ruchu scenicznym. Po trzecie, zdjęcia rejestrowane były głównie z neutralnego punktu widzenia, co potęgowało wrażenie realizmu w odbiorze filmu przez widza, który przyzwyczajony był do oglądania świata z takiej perspektywy. Kiedy zdarzało się, że stosowano inne kąty ustawienia kamery, nie były one skrajnie niskie ani wysokie, lecz nadal wspierały neutralność spojrzenia.

⁴²⁸ M. Olszowska, op. cit., s. 53.

⁴²⁹ *Duma i uprzedzenie* z 1940 roku, poprzednia adaptacja kinowa, powstawała w okresie dużych ograniczeń technicznych. Produkcja ta, w przeciwieństwie do filmu Wrighta, była czarno-biała, nagrywana w formacie 4:3, z wykorzystaniem statycznej kamery, ruchem wewnątrzkadrowym i licznymi cięciami montażowymi. Nawet gdyby twórcy filmu bardziej postarali się o zachowanie autentyczności w stosunku do epoki czasów Austen, już same te aspekty techniczne osłabiały wrażenie realizmu.



Ilustr. 64. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)
Niewielkie zmiany kątów widzenia kamery dają wrażenie przebywania w centrum zdarzeń

Dobrym przykładem zręcznego operowania perspektywą w celu urealistycznienia oglądanych wydarzeń jest kontynuacja opisywanej powyżej sekwencji otwierającej film. Najpierw widać siostry podsłuchujące rozmowę rodziców przez szparę w drzwiach, po czym drzwi się otwierają. Staje w nich pan Bennet, rozbawiony widokiem przyłapanych na gorącym uczynku córek. Cała rodzina przechodzi do pokoju dziennego, aby dowiedzieć się szczegółów na temat nowoprzybyłego pana Bingleya. Matka i córki ustawiają się po jednej stronie pokoju, na sofie i za nią, a ojciec zasiada w fotelu naprzeciwko. Kamera, podobnie jak w poprzedniej scenie, sprzyja budowaniu efektu bliskości: widz staje się mimowolnym uczestnikiem prywatnej, a nawet intymnej, sceny rodzinnej.

Najpierw, gdy pan Bennet, wchodząc do pokoju dziennego, zaczyna swoją opowieść o kawalerze, kamera znajduje się na wysokości głów dziewcząt. Jej pozycja sugeruje, że widz kinowy obserwuje ojca rodziny z zachowaniem POV jednej z sióstr – być może Lizzy, Jane lub Mary, które znajdują się poza kadrem. Gdy rodzina przenosi się do salonu i tam zajmuje miejsca stojące i siedzące, czyniąc z ojca osobę ogniskującą niesłabnące zainteresowanie, kamera usytuowana jest nieco niżej niż pani Bennet i jej córki. Znajduje się już w pozycji człowieka siedzącego i antycypuje następne ujęcie, co podkreśla ruch zasiadającego w fotelu pana Benneta. Cięcia montażowe potwierdza ten domysł, a kąt widzenia kamery w kontrujęciu wskazuje na to, że znajduje się on nieco niżej niż stojące nad nim żona i córki (zob. ilustr. 64). Te niewielkie zmiany perspektywy oddają realistyczne wrażenie przebywania widza w centrum wydarzeń przy jednoczesnym zachowaniu jego dystansu w ich percepcji.

Taki rodzaj pracy kamery, który umożliwia immersyjne odbieranie świata przedstawionego przez widza, został przewidziany przez twórców adaptacji już we wczesnych fazach przedprodukcji. Wright opowiadał w wywiadzie o tym, że zależało mu, aby Longbourn, jako kluczowa dla filmu lokacja, umożliwiła możliwie najbardziej autentyczne i realistyczne zdjęcia. Jak powiedział sam reżyser, miał to być: „[...] w pełni funkcjonalny dom, który oferował 360-stopniową rzeczywistość”⁴³⁰. Pomieszczenia były tak zaplanowane pod kątem scenografii, rekwizytów i oświetlenia, że operator kamery oraz aktorzy mogli skierować się w dowolnym kierunku w czasie rejestracji zdjęć. Aby pomóc aktorom wcielić się w role, w Groombridge Place (posiadłości wybranej na Longbourn) przygotowano dla nich sypialnie, tak iż nie korzystali oni ze zwyczajowych przyczep⁴³¹; palono dla nich ogień w kominku; budynek

⁴³⁰ D. Moggach, J. Wright, op. cit. [dostęp: 4.06.2024].

⁴³¹ *Pride & Prejudice: The Production*, op. cit. [dostęp: 04.06.2024].

„pachniał jak prawdziwy dom”⁴³². Aby osiągnąć poczucie realizmu na ekranie, najpierw reżyser zadbał o niego na planie.

Kwestia scenografii i rekwizytów stanowiła jedno z najważniejszych zadań dla twórców adaptacji, co w przypadku filmu dążącego do jak największego poczucia realizmu i zachowania historycznego *decorum* było koniecznością. Twórcy nie chcieli jednak podążać za tendencją znaną między innymi z filmów spod znaku *heritage film*, zgodnie z którą wnętrza wypełnione są meblami i przedmiotami zgodnymi z epoką historyczną, by zapewnić wrażenie „muzealności”⁴³³. Vidal, w swoim tomie poświęconym *heritage film*, zauważa, że dom jako budynek [*house*] był zazwyczaj w filmach kostiumowych przedstawiany w konwencji domu-muzeum [*house-museum*], podczas gdy Wrightowi udało się osiągnąć efekt domu rozumianego jako przestrzeń zamieszkałą przez rodzinę, jako domowe gospodarstwo [*home*]⁴³⁴.

Duma i uprzedzenie (2005) to „[...] adaptacja, w której występuje tyleż samo zwierząt hodowlanych, co porcelanowych filiżanek”⁴³⁵ – jak trafnie ujęła to Dole. Właśnie w doborze scenografii i rekwizytów najbardziej widać „brudny” charakter realizmu Wrighta; reżyser zadbał o to, aby przestrzeniom związanym z rodziną Bennetów towarzyszyło poczucie nieładu i rozgardiaszu – w kontraście do lokacji przynależnych do rodzin Bingleyów czy też Darcych. Wright, by tak rzec, zaaplikował taką estetykę z jednej strony własnemu stylowi twórczemu⁴³⁶, z drugiej zaś realiom epoki. Dom Bennetów był zbyt drogi w utrzymaniu, by zubożała rodzina ziemiańska mogła utrzymać go w czystości. Dworek Longbourn jest „[...] wyblakły: tak naprawdę to ich na niego nie stać. Taki dom powinien mieć dziesięciu służących, a oni [Bennetowie – A.F.] mogą pozwolić sobie tylko na dwóch”⁴³⁷ – jak podsumowywał Wright.

⁴³² Ibidem.

⁴³³ Claire Monk, powołując się na Richarda Dyera i Ginette Vincendeau, definiuje styl muzealny przedstawienia wnętrza w filmach kostiumowych jako „pozornie drobiazgową wierność epoce, ale czystą, pięknie oświetloną i wyraźnie wyeksponowaną” (C. Monk, *The British heritage-film debate revisited*, [w:] *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*, red. C. Monk, A. Sargeant, London–New York 2002, s. 178). Z kolei Andrew Higson pisze o „piktorialistycznej estetyce muzealnej”, odwołując się do nurtu fotografii artystycznej z przełomu wieków, której ślady dostrzega w filmie kostiumowym. Badacz przyrównuje ten styl do kina atrakcji i nazywa go „kinem atrakcji *heritage*”. Higson pisze, że piktorialistyczna estetyka muzealna „stanowi idealną wizytówkę wizualnego splendoru i bogactwa epoki dzięki pieczołowicie dobranym wnętrzom i lokalizacjom” (A. Higson, *English Heritage, English Cinema...*, op. cit. s. 39).

⁴³⁴ B. Vidal, *Figuring the Past. Period Film and the Mannerist Aesthetic*, Amsterdam 2012, s. 18. Vidal podkreśla również znaczenie odmienności między domem-budynkiem [*house*] a domem rozumianym jako gospodarstwo domowe [*home*] w kontekście postrzegania płci w filmach kostiumowych: „Podczas gdy dom-budynek [*house*] rozumiany jako dom [*home*] jest postrzegany jako kobieca i matrylinearna koncepcja, dom jako nieruchomość jest koncepcją patrylinearną” (ibidem, s. 81). Rozróżnienie to stanowi intrygujący kontekst dla filmu Wrighta.

⁴³⁵ C.M. Dole, op. cit. [dostęp: 4.06.2024].

⁴³⁶ Reżyser wypowiada się na ten temat w sposób bezpośredni: „Lubię nieporządek. Myślę, że nieład jest piękny. Uważam, że porządek jest brzydki, więc to jest po prostu moja estetyka”. J. Wright, *Tackling a Classic...*, op. cit. [dostęp: 6.06.2024].

⁴³⁷ D. Moggach, J. Wright, op. cit. [dostęp: 6.06.2024].

Reżyser uznał, że realizmu zgodnego z danym okresem historycznym nie powinno się szukać na obrazach z epoki, gdyż w malarstwie „[...] wszystko jest formalnie skomponowane; nie jest to prawdziwe życie”⁴³⁸, ale należałoby skierować się w stronę życia codziennego. Jak wspomina Wright, „[...] sedno sprawy tkwi w drobiazgach, takich jak okruchy na stole czy kwiaty w wazonie”⁴³⁹. Adaptacja jest pełna takich obrazów: nieposprzątanego po posiłku talerzy, okruchów na blacie, rozpoczętych i porzuconych w połowie robótek ręcznych, sfatygowanych ubrań domowych (tak różniących się od lepszego odzienia, w którym wychodzi się do miasteczka). Higson zwraca uwagę na świadome wykorzystywanie przedmiotów w filmach z gatunku *heritage*, w których „spojrzenie [kamery – A.F.] [...] jest organizowane wokół rekwizytów i scenerii [...], tak samo jak wokół punktu widzenia postaci”⁴⁴⁰. *Heritage film* ciągnie za sobą jednak konkretny sposób ukazywania tych przedmiotów: nostalgiczny, wyidealizowany, muzealny. W *Dumie i uprzedzeniu* z 2005 roku widać odejście od tej estetyki, charakterystycznej dla dwóch poprzednich adaptacji. Choć nadal rekwizyt pozostaje niezwykle ważnym elementem języka wizualnego filmu, zostaje sfunkcjonalizowany w inny sposób. Jak dostrzega Dole:

Wright podtrzymuje tę wizualną fascynację rekwizytami i scenerią, a także preferowaniem do ujęć z dużą głębią ostrości, które Higson identyfikuje jako typowe dla gatunku *heritage*, ale przekształca je do swoich celów, zamieniając dekorację i scenografię nie tyle w niepozorny realizm, ile w nostalgiczny spektakl. Kamera patrzy na rzeczy, ale na inne rzeczy, niż można by się spodziewać w filmie z gatunku *heritage*. Nie koncentruje się na pięknych meblach czy obrazach Bennetów, ale raczej na bezładzie, rozrzuconych nakryciach głowy i porzuconych robótkach ręcznych, które sygnalizują, że dom jest pełen czujących się w nim swobodnie kobiet. Kiedy kamera rejestruje mieszkanek domu, są one również trochę niezadbane, z niedbale uczesanymi włosami i zwyczajem kładzenia stóp na meblach⁴⁴¹.

Podobnie o sposobie rejestracji zdjęć w adaptacji Wrighta pisze Anne-Marie Paquet-Deyris, podkreślając dodatkowo, że „kamera ujawnia tutaj zwykle skrywane oblicza i sekretne nawyki członków klasy szlacheckiej”⁴⁴². Staje się ona nie tylko narzędziem do wykreowania filmowego realizmu, ale również „zainscenizowania intymności”⁴⁴³ [*staging intimacy*], do której dopuszczony zostaje widz.

Jednym z elementów „martwych natur” Wrighta, który doczekał się licznych analiz⁴⁴⁴, jest w sekwencji otwierającej filmu leżący na stole czepek z kokardą (zob. ilustr. 63). Jego

⁴³⁸ *Pride & Prejudice: The Production*, op. cit. [dostęp: 7.06.2024].

⁴³⁹ Ibidem.

⁴⁴⁰ A. Higson, op. cit., s. 39.

⁴⁴¹ C.M. Dole, op. cit. [dostęp: 8.06.2024].

⁴⁴² A-M. Paquet-Deyris, *Staging intimacy and interiority in Joe Wright's Pride & Prejudice (2005)*, „Persuasions On-Line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); [https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/paquet-deyris.htm?](https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/paquet-deyris.htm) [dostęp: 8.06.2024].

⁴⁴³ Ibidem [dostęp: 8.06.2024].

⁴⁴⁴ Pisały o nim m.in. R. Piławska (*Duma i uprzedzenie jak historia romantyczna. O adaptacji powieści Jane Austen w reżyserii Joe Wrighta*, „Przestrzeni Teorii” 2019, nr 32, s. 421); A. Urbanik-Kopceć (eadem, op. cit., s.

obecność na ekranie zostaje podkreślona wizualnie: znajduje się na środku stołu, a kamera nieco zwalnia, gdy pojawia się on w kadrze. O ile Dole uważa, że czepek stanowi jedynie wizualny akcent podkreślający to, że przestrzeń Longbourn jest sfeminizowana, o tyle Urbanik-Kopeć, jak i Roksana Pilawska uwydatniają symboliczny wymiar tegoż rekwizytu. Jak pisze pierwsza z badaczek:

Scena otwierająca kończy się najazdem kamery na leżący na stole czepek z kokardą – charakterystyczne nakrycie głowy, w którym przechadzają się na ogół bohaterki ekranizacji powieści Austen. W filmie Wrighta nie tylko żadna z pokazanych kobiet nie ma go na głowie, ale nawet sam kapelusz, zostawiony w zagraconym salonie, pozostaje tylko elementem wielkiego rozgardiaszu, rozrzuconych ścierek, kawałków materiału i kubków. Pierwsza scena filmu jest symbolicznym zerwaniem z dotychczasowym sposobem przedstawiania tekstów Austen w nurcie *heritage films*. Lizzie prowadzi widza od pierwszego kadru, który może jeszcze choć trochę pasować do tradycyjnej estetyki tych filmów, przez kolejne kadry, a na końcu sceny zaś widz nie ma wątpliwości – angielska prowincja Wrighta jest zupełnie inna niż ta, do której był przyzwyczajony. Poprzednia estetyka zostaje zmieniona, a jej pozowane piękno ginie w realistycznym rozgardiaszu, zupełnie jak porzucony na stole czepek jednej z siostr Bennet⁴⁴⁵.

Obie hipotezy – zarówno traktowania czepka jako symbolu kobiecości, jak i analogonu gatunku *heritage* – mogą kryć w sobie ziarno prawdy. Sam reżyser podkreślał jednak, iż zabałaganiony stół w domu Bennetów miał głównie pokazywać to, że korzysta z niego prawdziwa rodzina.



Ilustr. 65. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)

Pokój dzienny w Longbourn. Na stole i krzesłach widać różne przedmioty porzucone przez domowników, potęgujące wrażenie prawdziwego zamieszkiwanego wnętrza domu

Innym przykładem „martwej natury” w filmie Wrighta jest widok stołu wciąż zastawionego jedzeniem po spożytym śniadaniu, który towarzyszy oświadczeniom pana Collinsa. W scenie tej proboszcz oznajmia rodzinie Bennetów, iż chciałby na chwilę zostać sam

404-406), C.M. Dole (eadem, op. cit. [dostęp: 8.06.2024]) oraz – bardziej zdawkowo – A.M. Paquet-Deyris (eadem, op. cit. [dostęp: 8.06.2024]).

⁴⁴⁵ A. Urbanik-Kopeć, op. cit., s. 404-405.

na sam z Elizabeth, tym samym dając znać, że będzie prosił o jej rękę. Panna Bennet próbuje błagalnie wymusić na którymkolwiek z domowników, aby został z nią w pomieszczeniu, nie dając tym samym panu Collinsowi szansy na oświadczyzny. Lizzy zostaje jednak rzucona na pastwę odpychającego mężczyzny, a rodzina wymyka się z pokoju. W scenie sam na sam pastor wręcza swej wyimaginowanej wybrance – w geście nieadekwatnie romantycznym – kwiatek symbolizujący jego matrymonialne plany. Zaczyna wypowiadać charakterystyczny dla siebie monolog, w którym tłumaczy zalety planowanego ożenku w sposób niezdarny, natarczywy i pełen odniesień do swojego statusu społecznego. Lizzy odmawia mu bez wahania, w co ten nie chce uwierzyć; w konsekwencji główna bohaterka musi wyrazić się bardziej dosadnie. Zdenerwowana i zakłopotana wychodzi z domu, pozostawiając zdziwionego pana. Jej matka, która podsłuchiwała za drzwiami, wybiega za nią i widać, jak goni ją przez podwórze, komicznie torując sobie drogę przez stado gęsi.

Opisana wyżej scena stanowi przykład tego, jak film Wrighta może na poziomie medialnym i narracyjnym pozostawać realistyczny i jak (jednocześnie) oddaje indywidualny styl reżyserski, w którym dąży się do estetyzacji i stosuje wizualny symbolizm. Przykładem jest samo miejsce oświadczyzny, w którym dominuje zastawiony po brzegi napoczętym jedzeniem stół, z brudnymi talerzami i, tak ważnymi dla Wrightowskiego realizmu, okruszkami chleba. O ile można uznać to za dążenie do zachowania autentyczności wystroju, to nie można tego samego powiedzieć o obecnej na pierwszym planie sztuce mięsa (zob. ilustr. 64). Choć jego widok może potęgować wrażenie autentyczności, pełni także inną, ważniejszą funkcję: symboliczną. Jak podkreśla Dole, „[...] gdy pan Collins w jadalni oświadcza się Lizzie, [na stole – A.F.] stoi ogromna szynka umieszczona bezpośrednio przed niechętną kandydatką i stanowi rodzaj komentarza (jak twierdzi sam reżyser) na temat [podobieństwa – A.F.] zawierania małżeństwa do przeprowadzania transakcji na targu mięsny”⁴⁴⁶. Tak jak państwo Bennet, chcąc zaimponować kuzynowi wystawnością, zastawiają stół najlepszym jedzeniem, tak też chcą się pochwalić córkami – w nadziei, że jedna z nich poślubi duchownego. Lizzy, niepytana o zdanie i wybrana przez matkę do wzięcia na siebie tej roli, nie różni się od... okazałego mięsiwa⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ C.M. Dole, op. cit. [dostęp: 24.06.2024].

⁴⁴⁷ Kathleen Anderson odnajduje w tej scenie dodatkowe znaczenia i doszukuje się nawet wizualnej gry słów. Pisze, że w chwili, gdy [kuzyn – A.F.] oświadcza się Elizabeth przy śniadaniu, gigantyczna szynka w imponujący sposób zajmuje na stole miejsce przed kobietą, podczas gdy ta z przerażeniem rozważa perspektywę życia z panem Collinsem. Elizabeth odmawia przyjęcia roli produktu konsumpcyjnego i nie dotyka szynki. To pan Collins jest peklowaną szynką, wikariuszem («cure-ate»), wysuszonym, przetworzonym i zakonserwowanym [...]” (K. Anderson, *The Offending Pig: Determinism in the Focus Features „Pride & Prejudice”*, „Persuasions On-Line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/anderson.htm>? [dostęp: 24.06.2024]). Anderson zwraca uwagę na możliwą do odnalezienia na ekranie, lecz nieprzetłumaczalną na język polski grę słów.



Ilustr. 66. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)

Scena źle przyjętych przez Elizabeth (Keira Knightley) oświadczyn pana Collinsa (Tom Hollander)

Ale szynka nie stanowi jedynego symbolicznego czy też w inny sposób wizualnie znaczącego elementu tej sceny. Istnieje kilka komponentów warstwy wizualnej, bardziej lub

Peklowana szynka (ang. *cured ham*) przypomina fonetycznie słowo wikariusz (ang. *curate*, co Anderson dzieli na dwie sylaby: *cure-ate*). Zbieżność tych dwóch słów miałyby wskazywać na to, że to jednak pan Collins staje się produktem konsumowanym na rynku matrymonialnym, tak przykładowo nastawionym na „usidlanie” kawalerów.

mniej rzucających się w oczy, które zdają się wykraczać poza prosty realizm świata przedstawionego. Można wskazać chociażby na to, jak kadrowane są postaci w tej scenie. Dominują w niej bowiem trzy ujęcia, naprzemiennie pojawiające się na ekranie.

Pierwsze ujęcie, na którym widać Elizabeth i pana Collinsa przysłoniętych częściowo stołem (zob. ilustr. 66, na górze). Lizzy siedzi na krześle i widać ją od pasa w górę, podczas gdy pan Collins zaprezentowany jest w planie amerykańskim. Panna Bennet wsłuchuje się w słowa pastora i jest przerażona wizją niechcianego ożenku. Jej sylwetka jest niemal całkowicie nieruchoma i nienaturalnie sztywna. Pan Collins zdaje się być zasłuchany we własny głos, z rzadka zerka na Elizabeth i nie zauważa wyrazu jej twarzy. Kompozycja tego kadru, daleka od neutralności, odzwierciedla wewnętrzny stan głównej bohaterki. Lizzy jest w potrzasku; za jej plecami znajduje się bardzo ciemna ściana, z przodu ogranicza ją stół, a po obu stronach znajdują się przeszkody utrudniające ewentualną drogę ucieczkę: dwa krzesła z wysokimi oparciami oraz niechciany zalotnik. Okna, jedyny jasny element pomieszczenia, znajdują się poza jej zasięgiem.

Kolejne dwie kompozycje kadru, które dominują w tej scenie, to ujęcie i kontrujęcie pokazujące bohaterów w czasie ich potyczki słownej. Najpierw pojawia się ujęcie, w którym widać klęczącego pana Collinsa, który przechodzi do finalnej fazy oświadczeń (zob. ilustr. 66, na środku). Obserwujemy go z punktu widzenia stojącej nad nim Elizabeth (ujęcie znad ramienia). W kontrujęciu Lizzy widziana z punktu widzenia klęczącego przed nią, ale znajdującego się poza kadrem pastora (zob. ilustr. 66, na dole). Obie postaci ukazane są w półzbliżeniu, co pozwala na dokładną obserwację goszczących na ich twarzach emocji. Sama kompozycja tych kadrów nie stanowi odstępstwa od typowego, w zamyśle realistycznego i obiektywnego, sposobu rejestrowania scen dialogowych. Gdy jednak widz przypatrzy się im dokładniej, okaże się, że także tutaj pod warstwą realizmu ukrywa się odautorski komentarz ukryty w symbolicznym potraktowaniu przestrzeni.

Jasne jest, że to, co widać w kadrze otaczającym daną postać, daje wgląd w jej nastawienie do mających miejsce oświadczeń. Panu Collinsowi, klęczącemu przed Lizzy, towarzyszy mało wyrafinowany widok brudnych, porzuconych po zakończonym posiłku talerzy, okruchów na stole, niedopitych kieliszków wina, odsuniętych niedbale krzeseł oraz podłogi, która dawno nie była już nablyszczona. Otacza go proza życia, tak jak prozaiczne są jego pobudki przy wyborze żony. Jak sam mówi: chce się ożenić, ponieważ wypada, żeby wikary miał żonę; a ponadto przyznaje, że może go to uszczęśliwić i pozwoli spełnić polecenie, jakie otrzymał od lady Catherine de Bourgh. Nawet perspektywa kamery, która patrzy nań z góry, może uzmysławiać jego motywacje matrymonialne.

Jakże inne jest nastawienie Elizabeth, znajdujące odzwierciedlenie w jej otoczeniu. Kompozycja kadru sytuuje pannę Bennet na tle ściany, która choć chwile wcześniej wydawała się bardzo ciemna (w kadrach, które bohaterka dzieli z Collinsem), w tym ujęciu jawi się jako przyjemnie niebieska i mniej opresyjna. Lewą część kadru za głową Elizabeth zajmują otwarte drzwi, kusząco ułatwiające ucieczkę z trudnej sytuacji; przecież kilka kroków za progiem rozpościera się już błękit nieba i łono natury, na którym tak dobrze ona się czuje. Być może kolor ściany ma przywołać właśnie to skojarzenie. Elizabeth kadrowana jest od dołu, co dodatkowo podkreśla wagę jej słów, gdy ta, czując swą przewagę, tłumaczy kuzynowi, że nigdy nie mogliby się nawzajem uszczęśliwić. Tak więc ujęcie z panem Collinsem pokazuje przyziemność jego motywacji, kontrującie z Lizzy – jej potrzebę ucieczki i słuszność podjętej decyzji.

Podobny symbolicznie wydźwięk mają kolejne ujęcia, towarzyszące ucieczce Elizabeth z domu po odrzuconych oświadczeniach. Najpierw w kadrze widać ją, kiedy z imponującą prędkością i zakasaną wysoko sukienką wybiega z Longbourn, przebiegając przez bramę i nad fosą otaczającą domostwo. Chwile później w ślad za nią wybiega jej matka; goniąc córkę, chce wymusić zmianę decyzji. Pani Bennet w komiczny sposób przepędza stado gęsi (zob. ilustr. 65, na górze). Wraca jednak do domu, aby wymóc na swoim mężu interwencję w sprawie córki, po czym cała trójka spotyka się nad stawem. Podczas gdy Elizabeth wysłuchuje tyrady swojej matki, w tle widać odlatujące ptaki, najprawdopodobniej dzikie gęsi (zob. ilustr. 65, na dole).

Realizm świata przedstawionego miesza się z artystycznym symbolizmem ukrytym w warstwie wizualnej. Lizzy, szukając wolności, jak zawsze kieruje się na łono natury, choć tym razem jej bezpieczna przestrzeń pogwałcona zostaje obecnością natarczywej matki. Jej trudna sytuacja, związana ze społecznymi i rodzinnymi wymaganiami oraz brakiem niezależności, podkreślona zostaje na poziomie symbolicznym obecnością ptactwa⁴⁴⁸. W następujących po

⁴⁴⁸ Anderson w symbolice ptaków upatruje szerszej polityki adaptacyjnej Wrighta, który zdaje się wiązać ten element wizualny z motywem kobiet. Anderson pisze: „Częsta wizualna korelacja postaci kobiecych z ptakami wytycza granice [pomiędzy – A.F.] ich represją lub autoekspresją i odpowiadającego im poziomu sprawności. Kamera przedstawia lady Catherine i Anne jako ptaki w klatce, które są zbyt stłumione, by zrealizować swój potencjał. Kiedy Elizabeth odwiedza Rosings, zagląda do klatki z bezsensownie skrzeczącą papugą, a następnie [patrzy na – A.F.] lady Catherine (ze sztywno upiętymi włosami niczym zadbana papuga), która skrzeczy o swoich hipotetycznych zdolnościach muzycznych i nakazuje Elizabeth zasiąść do fortepianu [...]; następnie papla, podczas gdy Elizabeth gra. Charlotte stanowi [przykład – A.F.] papugi w trakcie szkolenia; nosi na głowie niedorzeczny czubek z piór, które powiewają beznamiętnie, gdy ta dołącza do Lady Catherine w salonie. Ponieważ cięża Charlotte nie jest ukazana w filmie, można by sugerować, że Charlotte i Anne de Bourgh są przedstawiane jako bezpłodne kobiety [...]. Elizabeth odrzuca życie ptaka w klatce prowadzone przez eleganckie, ale nieruchome kobiety z rodu de Bourgh.

Podczas gdy Lady Catherine, Charlotte i Anne przywodzą na myśl zrezygnowane ptaki w klatce, Caroline Bingley, Kitty i Lydia zachowują się jak ptaki krzykliwe, które starają się zwabić partnera. Każda z nich została wypuszczona z klatki, by przechadzać się po pokoju; każda ma nadzieję na ucieczkę z narzeczonym. Caroline przygotowuje się i paraduje po zamkniętych pokojach, ze starannie ułożonymi jaskrawoczerwonymi włosami,

sobie scenach, dwukrotnie widoczne są gęsi. Najpierw na ekranie zobaczyć można ptaki udomowione, zamieszkujące folwark; podążają one za Elizabeth, gdy ta uniknawszy zaręczyn, wybiega z podwórza (zob. ilustr. 67). Dociera nad brzeg stawu, w tle podrywają się do lotu dzikie gęsi, które mogą odlecieć, gdzie chcą, podczas gdy Lizzy musi stawić czoła rodzicom i wrócić do domu.



Ilustr. 67. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)

Na górze: Elizabeth wybiega z folwarku goniona przez własną matkę.

Na dole: panna Bennet znajduje ukojenie na łonie natury, nim pojawiają się jej rodzice

Ostatnim przykładem pokazującym charakterystyczne dla Wrighta połączenia realizmu z symbolicznym przesłaniem jest krótka scenka z knurem. Ma ona miejsce w czasie, kiedy Jane i Elizabeth przebywają jeszcze w Netherfield Park (zanim Jane wyzdrowieje i dziewczęta wrócą do domu). Pani Bennet, w towarzystwie Lydii i Kitty, udaje się do Meryton, aby obserwować

piersi napuszoną jak u ptaka i eleganckimi sukniami wyeksponowanymi jak upierzenie. Przechyla wyzywająco głowę w tę i w tamtą stronę, niczym zadowolona z siebie, ale ostatecznie uwięziona papuga. [...] Postacie takie jak Anne i Lydia wyraźnie pokazują, że kobiety, podobnie jak ptaki, mogą być zbyt kontrolowane lub zbyt dzikie dla własnego dobra”. K. Anderson, op. cit. [dostęp: 15.10.2024].

przemarsz regimentu. Przed opuszczeniem domu odnajduje męża, gdyż chce przekazać mu radosne wieści: z listu od córek przebywających w Netherfield wywnioskowała, że pan Bingley coraz bardziej zakochuje się w Jane. Przechodząc do gospodarczej części posiadłości, skąd dochodzi głos pana Benneta, dostrzega go w towarzystwie służącego, prowadzącego korytarzem potężnego knura. Jest to bez wątpienia samiec rozplodowy, co podkreśla krótkie ujęcie na jego genitalia. Znaczenie tej sceny zostaje podkreślone, gdy kamera przez dłuższą chwilę skupia się na pani Bennet, która uśmiecha się zadowolona z widoku płodnego zwierzęcia (zob. ilustr. 68).



Ilustr. 68. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)
Na górze: knur przeprowadzany przez domostwo Bennetów.
Na dole: pani Bennet (Brenda Blethyn) uśmiechająca się na jego widok

Ten łatwo zapadający w pamięć moment z jednej strony wzmacnia poczucie autentyczności wiejskich realiów przełomu XVIII i XIX wieku, z drugiej zaś stanowi kolejny przykład, jak pod fasadą „brudnego realizmu” Wrighta kryje się znaczący stopień estetyzacji oraz subtelnie zakamuflowane przesłania. O kontekście realizmu historycznego tej sceny – będącej addycją w stosunku do literackiego pierwowzoru – opowiada sam reżyser:

[...] rodzina taka jak Bennetowie posiadałaby tylko samice świń. Wynajmowałiby knura, by przychodził i, jak to nazywają, krył maciory, za opłatą. Podobały mi się podobieństwa między ludzką i zwierzęcą prokreacją. Chciałem poczuć żywioły, błoto i deszcz. Przyszło mi do głowy, że miłość jest żywiołem i chciałem ją osadzić w kontekście innych pierwiastków. I wydawało mi się, że jeśli Elizabeth miała bardzo ziemską egzystencję, to jej dążenie do romantycznej miłości byłoby tym bardziej heroiczne. Ma nogi w błocie i sięga gwiazd⁴⁴⁹.

Moment, w którym pojawia się ujęcie ze swinią, zdaje się nieprzypadkowy: dwie starsze córki Bennetów (jak już wspomniano) przebywają właśnie w Netherfield, gdzie zyskują coraz większe zainteresowanie ze strony młodych kawalerów. Tymczasem dwie najmłodsze siostry przygotowują się do wyjścia, by pośród żołnierzy milicji wypatrywać atrakcyjnych młodych mężczyzn. W szczególności Lydia zdaje się przygotowywać przynętę na potencjalnego adoratora. Zabiera chusteczkę, którą zamierza celowo upuścić, licząc, że któryś z żołnierzy ją podniesie i zwróci; niestety, jej plan zawodzi, gdy chusteczka pozostaje niezauważona i ulega podeptaniu. Podobnie jak w scenie oświadczeń pana Collinsa, relacje między pannami a kawalerami na rynku matrymonialnym zostają subtelnie porównane do świata zwierzęcego czy też do polowań. Podobnie jak Elizabeth, która kojarzyć się mogła z nieszczęsną szynką ustawioną centralnie na stole w celu przyciągnięcia uwagi pana Collinsa, tak dorodny knur symbolicznie odnosił się do kwestii prokreacji, rozmnażania rodowodowego potomstwa czy też ekonomicznego aspektu małżeństw tamtej epoki.

Kathleen Anderson wyciąga interesujący wniosek z tego, w jaki sposób świat zwierząt funkcjonuje w adaptacji Wrighta. Doszukuje się w filmie „perspektywy darwinowskiej”⁴⁵⁰:

[...] świnia i wiele innych zwierząt [...] staje się wyrazem filmowej interpretacji *Dumy i uprzedzenia* Austen jako deterministycznej opowieści o «przetrwaniu najsilniejszych» zarówno w sensie fizjologicznym, jak i społecznym. [...] wizualne skojarzenie między domem a błotem, pogodą, pracą fizyczną i uwłaczającym [swoim widokiem – A.F.] knurem, który wymachuje przyrodzeniem z samozadowoleniem, odzwierciedla sugestię filmu, że Bennetowie i wszyscy inni bohaterowie są częścią patriarchalnego krajobrazu społecznego. [...] W tej przestrzeni wszystkie istoty ludzkie pochodzą z ziemi, są z nią związane i stanowią część naturalnego porządku, ale istnieje również hierarchia silnych i słabych oraz nadrzędny wzorzec męskich przywilejów⁴⁵¹.

Zacytowana wcześniej wypowiedź Wrighta, w której podkreśla on, że interesowała go paralela pomiędzy światem ludzi a zwierząt, pokazuje, że Anderson była na dobrym tropie.

Realizm w adaptacji Wrighta nie ogranicza się wyłącznie do precyzyjnie skomponowanych obrazów; istotną rolę odgrywa również warstwa dźwiękowa, która w pełni oddaje codzienną rzeczywistość poprzez bogactwo efektów akustycznych i naturalnych odgłosów. Filmowa przestrzeń jest wypełniona różnorodnymi dźwiękami: w scenie otwierającej, nim jeszcze pojawią się pierwsze obrazy, słychać śpiew ptaków. Następnie rozbrzmiewa muczenie bydła, gęganie gęsi, trzepot ich skrzydeł oraz gdakanie kur. Przed

⁴⁴⁹ J. Wright, *Tackling...*, op. cit. [dostęp: 8.09.2024].

⁴⁵⁰ K. Anderson, op. cit. [dostęp: 10.09.2024].

⁴⁵¹ Ibidem.

zniknięciem z kadru Elizabeth pojawia się jeszcze szum wody, którą służące używają do prania odbywającego się poza kadrem. Dźwięki te harmonijnie współgrają z muzyką Marianellego, która nigdy nie przytłacza warstwy audialnej, lecz subtelnie ją dopełnia. Gdy kamera wkracza do domu Bennetów, linia melodyczna muzyki niediegetycznej zostaje zdublowana przez Mary, która niewprawnie sposób gra tę samą melodię na klawikordzie. Pies szczeka, a biegnące przez dom Lydia i Kitty głośno tupią. Gdy kamera spotyka ponownie Elizabeth przed wejściem do domu, głośne dźwięki muzyki filmowej zostają chwilowo zagłuszone przez czynność, która teoretycznie powinna być bardzo cicha: sypanie ziarna gęsiom. Jednak w filmie Wrighta żaden dźwięk nie jest na tyle mało ważny, aby go można było pominąć.

Podobnie jest z obecnością ludzkiego głosu. Z jednej strony film wypełniony jest przeróżnymi niezwerbalizowanymi odgłosami ludzkimi (słysząc śmiechy siostr Bennet, zadyszkę przy tańcu, kichnięcia i chrapanie czy też szepty dzielonych sekretów), z drugiej zaś sposób wypowiadania filmowych dialogów miał imitować realistyczną dynamikę rozmów, jakie można by było podsłuchać w tamtych czasach. Mówił o tym Wright:

W powieści bohaterowie Austen są bardzo uprzejmi i czekają, aż druga osoba skończy mówić, zanim sami się odezwą. Zdają sobie jednak sprawę z tego, że szczególnie w dużych rodzinach pełnych dziewcząt często zdarza się, że wszyscy mówią jeden przez drugiego, kończąc nawzajem swoje zdania *et cetera*. Uznałem więc, że rozmowy w rodzinie Bennetów będą się na siebie nakładać⁴⁵².

Oprócz mówienia jeden przez drugiego, reżyser znalazł również inny sposób na podkreślenie autentyczności „dźwięku” w rodzinie Bennetów. Wrightowi zależało na tym, aby siostry Bennet i ich rodzice, choć niepodobne do siebie fizyczne, łączyło coś niepodważalnie bliskiego. Udało się zaznaczyć to w warstwie dźwiękowej, na przykład w śmiechu dwóch najmłodszych dziewcząt. Aktorki starały się śmiać z zachowaniem takiej samej tonacji głosu, aby zaznaczyć, że Lydia i Kitty wychowały się razem i nieświadomie upodobniły do siebie. Z kolei pani Bennet pod koniec filmu połączona zostaje w warstwie dźwiękowej ze swoją córką, gdy odpoczywając na sofie, nuci pod nosem melodię, którą na początku filmu grała Mary.

Wychodząc poza temat filmowego dźwięku, trzeba powiedzieć, że pokrewieństwo pomiędzy członkami rodziny zaznaczono również poza warstwą audialną: poprzez gesty i język ciała. Dobrym przykładem tego zabiegu jest podobieństwo Elizabeth i jej ojca, którzy przeżywając silne emocje wykonują ten sam gest – zasłaniania dłonią usta. Jest tak na przykład w ostatniej scenie filmu, gdy Lizzy opowiada ojcu o tym, że kocha pana Darcy’ego i chce za niego wyjść. Pan Bennet, ogarnięty silnym afektem, z jednej strony cieszy się szczęściem córki, z drugiej zaś rozumie, że będzie musiał pozwolić jej odejść z rodzinnego domu. Córka wyraża swoją niewymowną radość gestem zasłonięcia ust dłonią; jej ojciec wykonuje to samo, nie

⁴⁵² *Pride & Prejudice: The Production*, op. cit. [dostęp: 7.06.2024].

wiedząc, co powiedzieć (zob. ilustr. 69). Jego gest różni się jednak delikatnie od tego, który wykonała Lizzy. Nicholas Forster zauważa: „Jego dłoń, podobnie jak dłoń córki, zbliża się do ust. Tam, gdzie Knightley zacisnęła pięść z radości, Sutherland pozostawia otwartą dłoń, jakby chciał powiedzieć: «Przepraszam, ale to za dużo na moje możliwości»,»⁴⁵³. Powtórzenie gestu upodobniłoby do siebie i ojca, i córkę nie mniej niż wtedy, gdyby wybrano do filmu fizycznie podobnych do siebie aktorów.



Ilustr. 69. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)
Fragmenty kadrów: ojciec (Donald Sutherland) i córka (Keira Knightley)
wykonują ten sam gest w reakcji na silne emocje

Ostatnim aspektem realistycznego stylu filmowego Wrighta, który zostanie poddany analizie, są kostiumy oraz charakteryzacja. Tak jak omówione już elementy warstwy wizualnej filmu, stanowią one interesującą kombinację skrupulatnej dbałości o historyczną dokładność z artystyczną inwencją, mającą na celu nadanie dodatkowej warstwy znaczeniowej. Kostiumy, jak i pozostałe aspekty fizycznego wyglądu postaci, odzwierciedlają zarówno ich osobowość, jak i pozycję społeczną, a także, w niektórych przypadkach, wkraczają w sferę niemal symbolicznych skojarzeń.

Adaptatorom *Dumy i uprzedzenia* (2005) udało się uchwycić pewien aspekt historycznej dokładności, który umknął twórcom we wcześniejszych wersjach, a mianowicie na ekranie dostrzec można stroje z różnych dekad przełomu XVIII i XIX wieku⁴⁵⁴. W poprzednich ekranizacjach widoczna była tendencja do ujednociania kostiumów do jednego, wybranego okresu historycznego. Niezależnie od tego, czy były to suknie z czasów wojny secesyjnej w adaptacji z 1940 roku, czy klasyczne stroje regencyjne w serialu z 1995 roku, na ekranie

⁴⁵³ N. Forster, *Donald Sutherland's Gated Tears in „Pride and Prejudice” (2005): What It Means To Process a Necessary and Joyful Loss*; <https://thefloor.substack.com/p/donald-sutherlands-gated-tears-in> [dostęp: 12.06.2024].

⁴⁵⁴ Kostiumografką w *Dumie i uprzedzeniu* (2005) była Jacqueline Durran, która za kostiumy do tego filmu nominowana została między innymi do Oscara oraz nagrody BAFTA.

dominował jeden, spójny typ ubioru. Realia życia codziennego tamtych czasów zaprzeczały jednak takiej wizji. Rodziny takie jak Bennetowie nie mogły pozwolić sobie na kupowanie rokrocznie nowej garderoby, by pozostać w zgodzie z modą. Normą było to, że suknie czy surduty noszono przez długie lata, często przekazując ich elementy z pokolenia na pokolenia – nieustannie je naprawiając bądź przerabiając na nowe.



Ilustr. 70. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)
Różnice w krojach sukien noszonych przez różne bohaterki;
od lewej: pani Bennet, lady Catherine de Bourgh, Elizabeth Bennet i Caroline Bingley

Świadomość tych historycznych uwarunkowań jest wyraźnie obecna w adaptacji Wrighta. Kostiumy bohaterów, często znoszone, przybrudzone lub sprane, odbiegają od „muzealnego” sposobu przedstawiania ubrań, typowego dla filmów z nurtu *heritage*. Dodatkowo, poszczególne postacie noszą stroje z różnych okresów przełomu wieków; różnice te są szczególnie widoczne w zestawieniu starszych postaci, takich jak pani Bennet czy lady Catherine, z młodszymi bohaterkami, jak Elizabeth Bennet i Caroline Bingley (zob. ilustr. 70). Obie matrony noszą suknie o kroju typowym dla drugiej połowy XVIII wieku. Wiązane z przodu, odcinane w naturalnej linii talii i uszyte z cięższych tkanin, wyróżniają się na tle strojów młodszych kobiet. Sukienki Elizabeth (ale również te jej siostr) nawiązują do fasonów z końca XVIII wieku – talia zaczyna się podnosić w stronę biustu, lecz wciąż pozostaje blisko naturalnego położenia, a lekkie muśliny podkreślają prostotę stroju. Dla odmiany Caroline Bingley wybiera suknie w stylu *empire*, mimo że krój ten zaledwie zaczynał pojawiać się na salonach, by zyskać popularność dopiero dekadę później. Jako nuworyszkę stać ją na zakup najmodniejszych i najdroższych ubrań. Można dostrzec wyraźny, podwójny podział kostiumów: z jednej strony na stroje z minionych dekad (noszone przez starsze damy) i na bardziej nowoczesne fasony młodych panien, z drugiej zaś na ubiory uszyte z luksusowych, wytwornych tkanin (jak w przypadku lady Catherine i Caroline Bingley) oraz wykonane z

tańszych i mniej nasyconych kolorystycznie materiałów (charakterystycznych dla rodziny Bennetów). Tym samym tło społeczno-ekonomiczne czasów, w których dzieje się akcja filmu, zostaje odzwierciedlone z godną podziwu akrybią historyczną.



Ilustr. 71. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)

Trzech dżentelmenów o różnych stopniach zamożności (od lewej: pan Darcy, płk. Fitzwilliam i pan Collins). Po prawej portret Beau Brummella z 1805 roku (autorstwa Richarda Dightona), na którego strój stylizowano ubiór pułkownika Fitzwilliama.

Warto w tym miejscu nadmienić, że kostiumy męskiej części obsady w podobny sposób odzwierciedlają ich status społeczny (poprzez krój, dobór materiałów oraz akcesoria). Może to jednak być mniej oczywiste na pierwszy rzut oka, ze względu na mniejszą wariantywność fasonów i kolorystyki męskich ubiorów⁴⁵⁵. Jednym z momentów w filmie, kiedy można zaobserwować to zróżnicowanie, jest krótkie ujęcie w Rosings Park, w czasie którego stają obok siebie pan Darcy, pułkownik Fitzwilliam i pan Collins (zob. ilustr. 71). Darcy, jako najzamożniejszy, nosi prosty, lecz wykonany z najwyższej jakości materiałów surdut; jego kuzyn prezentuje się równie dystyngowanie w stylowym stroju na modłę Beau Brummella⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ Różnorodność kobiecych strojów w porównaniu do męskich wynika z istotnych wydarzeń, które miały miejsce w historii mody tamtych czasów. Koniec XVIII i początek XIX wieku to okres, w którym zaobserwowano zjawisko określane w terminologii anglosaskiej jako *The Great Male Renunciation* (pol. *Wielka Męska Rezygnacja*). Jak opisuje je Wiliam Kremer: „[...] mężczyźni porzucili noszenie biżuterii, jaskrawych kolorów i ostentacyjnych tkanin na rzecz ciemnego, bardziej stonowanego i jednolitego wyglądu. Odzież męska nie była już tak wyraźnym wyznacznikiem klasy społecznej, ale podczas gdy granice te zacierały się, różnice między płciami stawały się coraz bardziej wyraźne” (W. Kremer, *Why did men stop wearing high heels?*, BBC World Service; <https://www.bbc.com/news/magazine-21151350> [dostęp: 11.09.2024]). *The Great Male Renunciation* symbolizuje koniec ery przepychu w modzie męskiej i początek nowoczesnego, powściągliwego podejścia do męskiego ubioru. Jednym z elementów garderoby, który zyskał wtedy na znaczeniu, był klasyczny czarny frak, który z biegiem dekad ewoluował i przekształcił się w dzisiejszy garnitur. Więcej temat tego zjawiska zob. J. Bourke, *The Great Male Renunciation: Men's Dress Reform in Inter-war Britain*, „Journal of Design History” 1996, t. 9, nr 1, s. 23-33.

⁴⁵⁶ Beau Brummell, a właściwie George Bryan Brummell, był żyjącym w epoce regencji i reformatorem męskiej mody, a nawet ikoną stylu. Był bliskim przyjacielem księcia-regenta Jerzego IV. Miał wielki wpływ na propagowanie wśród mężczyzn noszenia skromniejszego ubioru, dobrze dopasowanego i o ciemnych,

Z kolei pan Collins, odziany w lekko wypłowiały strój, którego krój odbiega od elegancji pozostałych, jawi się jako znacznie mniej imponujący – nie chodzi tylko o jego niższy wzrost. Uważny obserwator dostrzeże, że pastor nosi ten sam surdut, który miał na sobie podczas oświadczyn Elizabeth (zob. ilustr. 64). Może to sugerować, iż jest to jego jedyne bardziej eleganckie ubranie.

Oprócz samej zgodności historycznej kostiumów, ich zastosowanie w filmie Wrighta wyróżnia się również pod innymi względami. Zauważa to między innymi Christine Geraghty:

[Film Wrighta – A.F.] to dramat kostiumowy, ale nie taki, w którym piękno i faktura kostiumu są na pierwszym planie jako jedna z przyjemności [wizualnych – A.F] filmu. Kostiumy kobiece są w tym przypadku wykorzystane do charakterystyki postaci i dla kontrastu [pomiędzy poszczególnymi bohaterkami – A.F.], nie jako samodzielny wyróżnik filmu, jak to miało miejsce w adaptacji MGM⁴⁵⁷.

W praktykach wykorzystywanych przez twórców adaptacji do charakteryzowania postaci poprzez ich wygląd zewnętrzny kluczowe znaczenie mają takie elementy jak kolorystyka, fason i materiał stroju, stopień jego zużycia, a także dobór akcesoriów. Równie ważna jest fryzura i charakterystyka, które, dostosowane do epoki i charakteru postaci, pełnią funkcję nośników jej cech osobowościowych oraz kontekstu historycznego.

Weźmy za przykład siostry Bennet, których fasony i materiały sukien doskonale konotują pozycje społeczną. Geraghty twierdzi, iż: [...] przywdziewają ubrania, które są często dość ładne, ale widocznie znoszone i wygodne; ich zwiewne wstążki i trzepoczące [na wietrze – A.F.] spódnice kontrastują z bardziej modną elegancją Caroline Bingley czy nieskomplikowanym urokiem siostry Darcy'ego, Georgiany⁴⁵⁸. Jakkolwiek garderoba poszczególnych sióstr wykazuje pewne podobieństwa pod względem stylu, to już wybór kolorów, dodatków i fryzur cechuje się wyraźnym stopniem indywidualizacji.

Lizzy niemal zawsze ubiera się w sukienki w kolorach ziemi, co podkreśla odczuwana przez nią bliskość z naturą i wrodzone poczucie wolności; bohaterka pielęgnuje te upodobania, chętnie oddalając się od towarzystwa innych osób i szukając samotności. Jane wybiera sukienki delikatne, eleganckie, zazwyczaj w odcieniach błękitu i bieli, które podkreślają jej subtelną i wyrafinowaną naturę. Lydia i Kitty, ubierające się podobnie, jako jedyne noszą bardziej frywolne w kroju, kolorowe sukienki (od różu przez zieleń po żółć), które przypominają nieco sukienki preferowane przez ich równie frywolną matkę, co doskonale oddaje kokieterijny,

przyciemionych barwach. Styl Burmella nawiązywał do idei dandyzmu. Przypisywane mu jest wprowadzenie do mody współczesnego garnituru z krawatem. Więcej zob. J.A. Nigro, W.A. Phillips, *A Revolution in Masculine Style: How Beau Brummell Changed Jane Austen's World*, „Persuasions On-line” 20015, t. 36, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol36no1/nigro-phillips/> [dostęp: 23.09.2024] oraz I. Kelly, *Beau Brummell: The Ultimate Dandy*, London 2005.

⁴⁵⁷ C. Geraghty, *Now a Major Motion Picture. Film Adaptations of Literature and Drama*, Lanham 2008, s. 38.

⁴⁵⁸ Ibidem.

trzpiotowaty i niefrasobliwy styl ich bycia. Ostatnia z sióstr, Mary, opisywana jako postać dosyć nudna i biorąca wszystko nazbyt serio, w filmie Wrighta ubiera się w stroje o bardzo oszczędnym kroju, zazwyczaj ciemne i niekomplementujące jej urody (zob. ilustr. 72).



Ilustr. 72. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)
Pani Bennet i jej pięć córek, każda w charakterystycznym dla siebie kolorze;
od lewej: pani Bennet, Jane, Kitty, Mary, Elizabeth i Lydia

Bohaterki różnią się nawet bardziej, gdy uwzględnimy pozostałe aspekty ich wyglądu zewnętrznego. Jeżeli spojrzeć chociażby na ich fryzury, odmianność ich charakterów i uosobienia zaznacza się wyraźniej (zob. ilustr. 68). Mary, poważna i religijna, nosi włosy ciasno zaczesane w wysoko upiętego koka; nie pozawala na to, by kosmyki wydostawały się na zewnątrz. Jane również upina włosy wysoko, lecz robi to w sposób bardziej elegancki i modny, z subtelnym nieładem. Odpowiada jej to kulturalnej i pełnej wdzięku naturze oraz zgodzie na konwenanse społeczne. Kitty i Lydia, pełne energii i młodzieńczej lekkomyślności, mają podobne do siebie fryzury: włosy zaczesane do góry, z grzywką i lokami opadającymi po policzkach. Nadaje to ich wyglądowi nieco dziecinny charakter, który harmonizuje z ich temperamentem. Z kolei Elizabeth, najbardziej niezależna i dążąca do samookreślenia, często nosi włosy niemal całkowicie rozpuszczone; spina jedynie górną część, aby uniknąć ich opadania na twarz. Kiedy już decyduje się na upięcie pełnego koka, rezygnuje z kapelusza, w ten sposób wyróżniając się na tle swoich sióstr. Jest to bez wątpienia anachronizm, gdyż kobiety w epoce regencji pozwalały sobie na noszenie rozpuszczonych włosów jedynie w zaciszu

własnego pokoju; nie wyszłyby za próg domu bez nałożenia czepka – niezależnie od pogody. U żadnej z siostr na twarzy nie widać konwencjonalnego makijażu, co zapewne ma podkreślić wrażenie ich naturalności⁴⁵⁹.

Geraghty dostrzega wyraźne wizualne odróżnienie Elizabeth od innych kobiet na ekranie. Interpretuje to jako próbę uwspółcześnienia tej postaci. Jak pisze:

Zwłaszcza w przypadku [Keiry – A.F.] Knightley różnica między kostiumem a współczesnym ubiorem jest stale minimalizowana. Rzadko widuje się ją w czepkach, kapeluszach lub ze wstążkami, a jej włosy często uciekają z koka; nosi albo ziemiste zielenie i brązy, albo zwykły krem i biel, unikając pastelii używanych [jako konwencjonalnych kolorów – A.F.] dla młodych kobiet w wielu dramatach kostiumowych. Jej strój jest tak nieformalny, że w niektórych momentach, gdy ubrana jest w prostą bluzkę bez kołnierzyka z ciemną kamizelką lub w brązową sukienkę o szorstkiej fakturze [...], prawie nie wydaje się być w kostiumie⁴⁶⁰.

Unowocześnienie garderoby Elizabeth po raz kolejny dowodzi, że realizm w filmie Wrighta jest autentyczny tylko w takim zakresie, w jakim wspiera fikcję. Stylizacje postaci są podporządkowane estetycznym i narracyjnym celom filmu, a wierność historyczna ustępuje miejsca wizji artystycznej reżysera. Obraz Lizzy jako wolnej kobiety, która całkowicie ignoruje konwenanse, znacząco odbiega od wizerunku wykreowanego przez Austen.

Analiza różnych adaptacji tej samej sceny – w której Elizabeth przybywa do Netherfield Park, aby dowiedzieć się o stanie zdrowia swojej siostry – ujawnia istotny stopień swobody twórczej, na jaką pozwolił sobie Wright. Ta odautorska reinterpretacja podkreśla jego dążenie do nadania bohaterce cech współczesnej kobiety, niezależnej od społecznych ograniczeń epoki. Zarówno w filmie z 1940, jaki i serialach z lat 1967, 1980, 1995, Elizabeth w tej scenie ma wprawdzie ubrudzony dół sukienki (tak jak w pierwowzorze literackim), ale reszta jej ubioru wskazuje na świadomość i zgodę na podążanie za zmianami dotyczącymi stroju. Pomimo wyczerpującego i długiego marszu, bohaterka przemierza tę drogę w rękawiczkach i z kapeluszem na głowie⁴⁶¹, a także odpowiednio upiętymi włosami. W niektórych adaptacjach co prawda zdejmuje nakrycie głowy jeszcze przed wejściem do budynku, ale nadal trzyma je w dłoni, gdy wita się z mieszkańcami.

W filmie Wrighta scena ta nabiera nieco bardziej szokującego charakteru. Lizzy przemierza bezkres angielskiego krajobrazu z rozwianymi włosami, ubrana jedynie w prostą domową sukienkę i narzucony na nią płaszcz, bez rękawiczek czy kapelusza. Wchodząc do salonu w Netherfield Park, przykuwa spojrzenia panny Bingley i pana Darcyego swoimi włosami w nieładzie i ubrudzonym strojem (zob. ilustr. 73, na górze). Po chwili opuszcza

⁴⁵⁹ Najprawdopodobniej aktorki mają na sobie charakteryzację, lecz jest ona celowo neutralna kolorystycznie. Jedynym wyjątkiem od tej reguły jest bal w Netherfield, kiedy bohaterki pozwalają sobie na bardziej wyrazisty, choć nadal delikatny, makijaż.

⁴⁶⁰ C. Geraghty, op. cit., s. 38.

⁴⁶¹ W filmie z 1940 roku kapelusz zastąpiony został długą chustą owiniętą wokół głowy.

gospodarzy i udaje się do chorej siostry; wtedy też Caroline komentuje jej wygląd, mówiąc, że wygląda, jak postać ze średniowiecza⁴⁶². Używa tego porównania, by wyszydzić wygląd Elizabeth i podkreślić swoją pogardę dla jej nieprzestrzegania norm społecznych i dla jej braku wyrafinowania.



Ilustr. 73. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)

Uwspółcześiony wygląd Elizabeth Bennet. Na górze: Lizzy wkracza do Netherfield Park z fryzurą w nieładzie. Na dole: kompilacja wybranych sukien noszonych przez Keirę Knightley

Podsumowując, sposób wykorzystania kostiumów, fryzur i charakteryzacji w adaptacji z 2005 roku stanowi kolejny dowód na to, że „brudny realizm” Wrighta jest jedynie jednym z elementów jego strategii estetycznej, a nie celem samym w sobie. W momentach, gdy odstępstwo od realizmu lub jego modyfikacja wzmacniają artystyczny przekaz filmu, dokładność historyczna zostaje zepchnięta na plan dalszy. Na selektywny charakter

⁴⁶² Caroline o Elizabeth mówi dosłownie, że ta „wyglądała wręcz średniowiecznie” (ang. „She looked positively medieval”), a jej wypowiedź stanowi addycję w stosunku do pierwowzoru literackiego. Nawiązanie do wieków średnich zdaje się świadomym zabiegiem ze strony twórców ze względu na to, że film Wrighta w dużym stopniu odwołuje się do estetyki romantycznej, a ta – jak wiadomo – czerpała inspirację ze średniowiecza.

wykorzystania realizmu zwraca również uwagę Magdalena Kempna-Pieniążek. W artykule o znanym tytule *Realizm, ale jaki?* pisze:

Upraszczać, Wright najwyraźniej stara się powiedzieć, że angielski „raj na ziemi” śmierdzi nawozem, a zamieszkuje go szczęśliwcy niecodziennie oglądają mydło. Przyzwyczajeni do staroświeckich, urokliwych adaptacji powieści Jane Austen w stylu *Rozważnej i romantycznej* Anga Lee, w którym to filmie nawet bieda wygląda czarująco (śliczny brytyjski *cottage* w pobliżu pięknych, zielonych wzgórz itd.), widzowie zostają zderzeni z tym, co w materialnym wymiarze mogło stanowić obraz egzystencji rzeczywistej drobnej szlachty angielskiej dwieście lat temu. Problem polega na tym, że mimo wszystko tyle samo jest w filmie Wrighta realizmu, co w owych „grzecznych”, staroświeckich adaptacjach, reżyser bowiem w imię swoich werystycznych zapędów przekracza pewne dopuszczalne granice. [...] Realizm? Raczej niezbyt przekonująco⁴⁶³.

Pewna estetyczna przesada i związana z nią obecność anachronizmów w filmie mogą mieć proste wytłumaczenie. Kempna-Pieniążek wskazuje na mainstreamowy charakter produkcji oraz na szeroką, międzynarodową publiczność docelową, zarówno w Europie, jak i poza nią. Stawia przy tym pytanie:

Jak przekonać współczesną publiczność, że pomiędzy Darcym a Elizabeth istniała przepaść, której przebycie mogła umożliwić tylko autentyczna miłość? Na pewno nie wystarczą – jak to ma miejsce w powieści – pełne subtelnych znaczeń dialogi prowadzone przez bohaterów. Różnice powinny być widoczne gołym okiem – niech zatem Elizabeth prezentuje się na tle posiadłości takich jak Netherfield czy Pemberley niczym wiejska, nieco arogancka gąska, a jej rodzina sprawia wrażenie niezbyt zachęcającej mieszanki ignorancji, niechlujstwa i głupoty⁴⁶⁴.

Nie jest to pierwszy – i z pewnością nie ostatni – przypadek w historii repecji produktywnej *Dumy i uprzedzenia*, gdy oczekiwania i potrzeby docelowego odbiorcy wpłynęły na sposób przedstawienia historii Austen. Podobnie jak film z 1940 roku dostosował się do wymagań widza w czasie wojny, a serial BBC z 1980 roku uwzględniał kontekst kryzysu ekonomicznego, tak i publiczność pierwszej dekady XXI wieku miała wpływ na powstającą adaptację – z uwagi na towarowy charakter filmu. Dalsza analiza Kempnej-Pieniążek doskonale koresponduje z koncepcją estetyki filmu, jaką zaproponował Faulstich. Kempna-Pieniążek pisze:

Zważywszy na to, że film jest sztuką, która rzadko mogąc sobie pozwolić na zignorowanie widza, stara się swą materię dopasować do możliwości poznawczych widowni, z najnowszej ekranizacji danej powieści możemy wysnuć pewien obraz tego, jakiego typu lekturze podlega na ponadindywidualnej płaszczyźnie dany tekst. Nie jesteśmy przecież tak uwikłani w konwenanse jak bohaterowie z czasów Austen, nasza wrażliwość zaś jest odmienna od tej, którą prezentowali pierwsi czytelnicy *Dumy i uprzedzenia*. I nieważne tak naprawdę, jaką ideologię „realizmu” dopisuje do najnowszej ekranizacji jej reżyser – każdy bowiem akt twórczej zdrady świadczy o jednym: ulegający jej tekst literacki wciąż żyje w naszej literackiej świadomości, wciąż otwiera nowe perspektywy interpretacji, w konsekwencji zaś – wciąż współuczestniczy w tworzeniu obrazu⁴⁶⁵.

Można by rzec, że współuczestniczenie odbiorcy w tworzeniu filmu jest nieuniknione, przynajmniej w przypadku dużych produkcji filmowych nastawionych na zwrot włożonych w

⁴⁶³ M. Kempna-Pieniążek, *Realizm, ale jaki?*, „ArtPapier” 2006, nr 8; <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=10&artykul=216> [dostęp: 15.09.2024].

⁴⁶⁴ Ibidem.

⁴⁶⁵ Ibidem.

nie kosztów oraz na zysk finansowy. Faulstich zauważa: „Realizm filmu nie polega na odzwierciedlaniu przez film naturalnej rzeczywistości, lecz na ukazywaniu tego, że jest on towarem; właściwość ta w sposób niezauważalny określa medium filmu i poszczególne filmy fabularne”⁴⁶⁶.

3.5.2. Ożywiając *tableau vivant*. Na pograniczu *heritage* i *anti-heritage film*

Jedną z istotnych kwestii, która stanowi niejako wypadkową opisanych wyżej aspektów adaptacji Wrighta, jest jej przynależność gatunkowa. Powstała ona w takim momencie historii kina brytyjskiego, w którym od ćwierćwiecza dominującą tendencją w adaptowaniu klasyki literatury było wpisywanie się w nurt *heritage film* lub jakąś jego odmianę. Ostatnia dekada XX wieku przyniosła tak zwaną drugą falę tego nurtu, charakteryzującą się kwestionowaniem obrazu świata prezentowanego przez filmy pierwszej fali. Podczas gdy *Duma i uprzedzenie* z 1995 roku była innowacyjna w kwestiach genderowych i ukazaniu angielskiego krajobrazu, wciąż pozostawała przykładem tradycyjnego *heritage film*⁴⁶⁷. Dopiero adaptacja Wrighta, o dekadę późniejsza, wyswobodziła się – przynajmniej częściowo – z oków tej konwencji gatunkowej i preferowała elementy *anti-heritage*.

Na pierwszy rzut oka mogłoby здаwać się, że *Duma i uprzedzenie* z 2005 roku spełnia wszystkie kryteria typowego *heritage film*, tym samym wpisując się w jego ramy gatunkowe. I tak stanowi adaptację dzieła należącego do kanonu literatury światowej, którego akcja na dodatek dzieje się w Anglii i na początku XIX wieku. Tematyka filmu została zawężona do spraw życia codziennego, historii pojedynczych osób (w przeciwieństwie do rozmachu epickich filmów historycznych). Dalej, bohaterowie należą do klasy wyższej, nawet jeśli nieco zubożałej. Nieśpieszne tempo narracji umożliwia stopniowy, ale dogłębny rozwój psychologiczny postaci, który został wyraźnie ukazany dzięki znakomitemu aktorstwu, imponującemu rozmachowi i zachowaniu akrybii historycznej (scenografia, kostiumy, rekwizyty, ale również plenery i architektura). Ważnymi elementami wizualnymi pojawiającymi się w filmie są również – charakterystyczne dla kina *heritage* – brytyjskie posiadłości ziemskie oraz krajobrazy.

Na tym jednak kończą się podobieństwa do tradycyjnych przykładów kina *heritage*, a pojawiają się liczne odstępstwa od tej konwencji gatunkowej. W znaczący sposób redefiniują

⁴⁶⁶ W. Faulstich, *Estetyka filmu...*, op. cit., s. 104.

⁴⁶⁷ Zob. P. Church Gibson, *Fewer Weddings and More Funerals: Changes in the Heritage Film*, [w:] *British Cinema of the 90s*, red. R. Murphy, London 2000, s. 116.

one to, jak przedstawiana jest wizja przeszłości, jak realizuje *anti-heritage* i jak buduje atmosferę – jak powiedziała Faulstich – „zbiorowego snu społecznego”⁴⁶⁸.

Pierwszą, fundamentalną różnicą była zmiana paradygmatu w zakresie produkcji i promocji filmu. W odróżnieniu od klasycznych dzieł z gatunku *heritage film*, które charakteryzował niski lub średni budżet, film Wrighta stanowił przykład „ekonomicznego przekształcania się brytyjskiej kultury i przemysłu”⁴⁶⁹. Chodzi o umiędzynarodowienie rynku filmowego oraz nakierowanie produkcji na odbiorcę globalnego. Oto jak Jessica Durgan pisze o wytwórni Working Title, która podjęła się wyprodukowania *Dumy i uprzedzenia*:

znana z filmów mainstreamowych, które odniosły znaczący sukces w Ameryce – *Dziennik Bridget Jones, Cztery wesela i pogrzeb* [1994, reż. Richard Curtis – A.F.] czy *To właśnie miłość* [2003, reż. Richard Curtis – A.F.] – wytwórnia Working Title umiała umiejętnie pozyskiwać amerykańskich i międzynarodowych widzów, co zapewniło jej partnerstwo i wsparcie finansowe hollywoodzkiego Focus Features i francuskiego Studio Canal [...]. Tak więc film z 2005 roku był od samego początku uwikłany w powiązania między amerykańskim [i francuskim – A.F.] studiem a brytyjską firmą produkcyjną, pomiędzy popkulturą atrakcyjnością „Cool Britannia”⁴⁷⁰ a roszczeniem gatunku *heritage film* do brytyjskich adaptacji literackich.

Powstały na tym gruncie film chce zarówno uwolnić się od gatunku *heritage*, jak i zachować wierność nazwisku i atmosferze [kojarzonej z – A.F.] Austen⁴⁷¹.

Co ważne, był to pierwszy tak wielki film kostiumowy wyprodukowany przez wytwórnię Working Title, która dotychczas specjalizowała się głównie w realizacji współczesnych komedii i komedii romantycznych. Międzynarodowa współpraca umożliwiła filmowi uzyskanie wyjątkowo wysokiego budżetu, co nie tylko było atutem, ale również wyraźnie odróżniało tę adaptację od produkcji z gatunku *heritage*. Stosunkowo niewielkie budżety były charakterystycznym czynnikiem towarzyszącym ich produkcji, wpływającym bezpośrednio na ograniczenie skali wizualnego rozmachu.

Współpraca z zagranicznymi inwestorami, jak i sam profil wytwórni Working Title, doprowadziły do kolejnej modyfikacji względem tradycji kina *heritage*, a mianowicie do zmiany odbiorcy docelowego. O ile filmy w rodzaju *Pokoju z widokiem* (1985) celowały w widzów wykształconych, często o konserwatywnych zapatrywaniach, zazwyczaj w kobiety w średnim wieku, o tyle Working Title konsekwentnie przyciągało do sal kinowych również odbiorców młodszych i bardziej liberalnych. Sam Wright wspominał, że adaptując *Dumę i*

⁴⁶⁸ W. Faulstich, *Estetyka filmu...*, op. cit., s. 133.

⁴⁶⁹ J. Durgan, *Framing Heritage: The Role of Cinematography in Pride & Prejudice*, „Persuasions On-line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/durgan.htm?> [dostęp: 18.09.2024].

⁴⁷⁰ Jak tłumaczy John Aylo, „Cool Britannia” to „[...] slogan podsumowujący rzekomy renesans popkultury w Wielkiej Brytanii w połowie lat 90., obejmujący zespoły muzyczne, projektantów ubrań, restauratorów *etc.* modnych na całym świecie. Jest to gra słów [odnosząca się do wyrażenia – A.F.] *Rule Britannia* [hymnu Wielkiej Brytanii – A.F.] [...]” (J. Aylo, *Movers and Shakers: A Chronology of Words That Shaped Our Age*, Oxford 2006, s. 233). Ten okres wzmożonej popularności brytyjskiej kultury na świecie związany był z rządami Tony’ego Blaira, który starał się odmienić obraz Wielkiej Brytanii na rynku globalnym (J. Durgan, op. cit. [dostęp: 25.09.2024]).

⁴⁷¹ Ibidem.

uprzedzenie, inspirował się filmami dla nastolatków [teen movies], takimi jak *Klub winowajców* (reż. John Hughes, 1985) czy *Grease* (reż. Randal Kleiser, 1978)⁴⁷².



Ilustr. 74. *Grease* (1978) oraz *Duma i uprzedzenie* (2005).

Na górze: Danny Zuko śpiewający *Summer Nights* na trybunach boiska.

Na dole: Elizabeth i Charlotte chowające się pod „trybunami”, podczas gdy przed nimi pojawia się pan Darcy

Wpływ drugiego wspomnianego filmu uwidacznia się w warstwie wizualnej w czasie sceny potańcówki w Meryton, zainspirowanej po części słynną sekwencją taneczną „Summer Nights”, w której udział biorą John Travolta i Olivia Newton John. W filmie Kleisera, Danny Zuko (grany przez Travoltę), wykonuje swoją partię utworu i choreografii, przemieszczając się dynamicznie po pustych trybunach otaczających boisko, obserwowany z uwielbieniem przez członków swojego „gangu”. W *Dumie i uprzedzeniu* (2005) reżyser chciał nawiązać do estetyki tej sceny i wprowadził do scenografii tańców w Meryton konstrukcję przypominającą trybuny, na których siadać mogli zmęczeni tańcem uczestnicy zabawy. Był to o tyle ważny element organizacji przestrzeni, iż właśnie siedząc pod tymi trybunami z przyjaciółką, Elizabeth

⁴⁷² Zob. J. Goggin, „*Pride and Prejudice*” Reloaded: Navigating the Space of Pemberley, „Persuasions On-line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/goggin.htm?> [dostęp: 17.10.2024].

przypadkiem słyszy słowa pana Darcy'ego, który znieważa ją, nie wiedząc, że ona słyszy każde jego słowo (zob. ilustr. 74).

Zwiastun promujący film Wrighta zdaje się ilustrować tę zmianę paradygmatu odbiorczego. Oglądając go, można zauważyć pewną wewnętrzną sprzeczność: strona wizualna nawiązuje do ikonografii typowej dla tradycyjnego *heritage film*, natomiast warstwa dźwiękowa sugeruje nowoczesną, bardziej współczesną interpretację powieści Austen.

Już w pierwszych sekundach tej zapowiedzi filmowej na ekranie pojawiają się obrazy typowe dla gatunku *heritage*. Widzimy panią Bennet z córkami, które dowiadują się, że w okolicy pojawił się jakiś kawaler; jeszcze nie wiadomo, o kogo konkretnie chodzi, ale matka reaguje już słowami: „Zachowujcie się naturalnie!”⁴⁷³. Słyszac to, córki przybierają wysublimowane pozy i zastygają w bezruchu na wzór *tableau vivant* (zob. ilustr. 75). Ten widok, unieruchomionych niczym na obrazie kobiet ubranych w kostiumy z epoki, jest bardzo charakterystycznym i rozpoznawalnym motywem w *heritage film*. Ujęcie to zdaje się narzucać ton wizualny dalszej części zwiastuna; nie uświadczy się w nim tzw. „brudnego realizmu” Wrighta. Przez kolejne minuty na ekranie pojawiają się inne „pocztówkowe” obrazy (trzykrotnie widać fasady pięknych budynków); nie brakuje kolejnych *tableaux vivant* z postaciami filmowymi w pięknych wnętrzach i krótkich wstawek prezentujących widzom dyliżansów, palących świec, sal balowych. Wszystko to, co od lat kojarzy się z kinem kostiumowym. Nie ma śladu po knurze, okruszkach na stole czy stercie brudnych naczyń. Błoto pojawia się tylko na parę sekund, kiedy przeskakuje nad nim Elizabeth, podczas gdy głos lektora z offu mówi, że jest to bardzo nowoczesna kobieta (być może dlatego, że nie boi się ubrudzić?).

Na ekranie z równie dużą częstotliwością pojawia się pan Darcy. Wybór ujęć z jego udziałem zdaje się być motywowany tym, w których z nich wpadł najbardziej atrakcyjnie. Dwukrotnie jego obecność w zwiastunie poprzedzona zostaje dźwiękiem głosu Elizabeth; za pierwszym razem panna Bennet mówi: „jaki on jest bogaty!”, za drugim zaś razem przyznaje, że jest również przystojny. Widz nie ma wątpliwości, że film, który jest właśnie reklamowany, to historia wielkiej miłości dwojga pięknych ludzi. Nie domyśli się istnienia Lydii i Wickhama ani nie usłyszy nazwiska pana Bingleya; fabuła przedstawiona w zwiastunie zdaje się zawęzać historię filmową jedynie do związku Lizzy i Darcy'ego.

Dodatkowym elementem wizualnym, którego nie da się przeoczyć, są pojawiające się napisy. Najpierw na ekranie widnieje nazwisko Jane Austen, później tytuły jej dwóch powieści

⁴⁷³ Ang. „Everyone, behave naturally!”

(*Emmy* i *Rozważnej i romantycznej*), a na końcu tytuły innych wyprodukowanych przez Focus Features filmów: *Dziennika Bridget Jones* i *To właśnie miłość*. Każdy z tych napisów prezentowany jest na tle charakterystycznego dla gatunku *heritage* motywu wizualnego. Nazwisko autorki i jej powieści powiązane są z salą balową, tytuły komedii romantycznych ze zdobnym wnętrzem posiadłości (zob. ilustr. 75). Na koniec zwiastuna – jak można się spodziewać – ukazuje się tytuł samej *Dumy i uprzedzenia*. Nie jest on jednak, jak w przypadku czołówki filmu, wkomponowany w obraz angielskiej natury o wschodzie słońca, lecz przedstawiony na tle Pemberley (zob. ilustr. 75). Po raz kolejny spot reklamujący adaptację sięga po konotacje związane z gatunkiem *heritage* kosztem charakterystycznego stylu Wrighta.



Ilustr. 75. Zwiastun do *Dumy i uprzedzenia* (2005, reż. Joe Wright).

U góry, od lewej: siostry Bennet zastygające niczym na *tableau vivant*; nazwisko Jane Austen na tle sali balowej.

U dołu, od lewej: tytuł filmu *Dziennik Bridget Jones* na tle bogato zdobionego wnętrza oraz *Dumy i uprzedzenia* na tle Pemberley

Gdy weźmie się pod lupę warstwę audialną zwiastuna, zauważyć można kilka ciekawych zabiegów mających na celu unowocześnienie *Dumy i uprzedzenia*. Działanie to ułatwiało trafienie do innych grup odbiorców, niż jest to regułą w przypadku klasycznego *heritage film*. Można wyróżnić trzy podstawowe strategie, jakie zastosowali twórcy trailera. Po pierwsze, użyto narrację z offu, w której lektor umiejętnie nakierowuje uwagę widza na konkretne aspekty filmu. Narrator w czasie dwu i półminutowego zwiastuna wypowiada jedynie dwa zdania na temat fabuły *Dumy i uprzedzenia*, lecz są to starannie dobrane słowa:

W czasach, gdy poślubienie bogatego mężczyzny było największą nadzieją dla kobiety, Elizabeth Bennet wyprzedzała swoje czasy. [...] Tej jesieni Focus Features przedstawia historię nowoczesnej kobiety, która odkryła, że jedyny człowiek, którego nie może znieść, jest zarazem jedynym mężczyzną, któremu nie może się oprzeć⁴⁷⁴.

⁴⁷⁴ Ang. „In an era when marrying a rich man was the most a woman could hope for, Elizabeth Bennet was way ahead of her time. [...] This fall Focus Features presents the story of a modern woman who discovered the one person she cannot stand is the one man she cannot resist”.

Oba fragmenty chcą ukazać Lizzy jako kobietę nowoczesną, bliską współczesnemu widzowi. Taki obraz protagonistki był w stanie przyciągnąć do kin młodszą publiczność, która w innym przypadku mogłaby obawiać się trudności w identyfikacji z bohaterką klasycznej literatury. Drugim zabiegiem było wprowadzenie modyfikacji do dialogów. W kilku momentach zwiastuna kwestie wypowiediane przez postaci zostały uproszczone w stosunku do dialogów filmowych i ułatwiały ich przyswojenie przez odbiorców nieprzyzwyczajonych do archaicznego języka Austen. Po trzecie, w warstwie muzycznej trailera pojawiają się dwa utwory adaptowane, które wprowadzają jasno zarysowane konotacje. W pierwszej połowie zwiastuna słychać *Fünf Deutsche mit Coda und sieben Trios, D 90 (nr 1 C-Dur)* Franza Schuberta, kompozycję wykorzystaną wcześniej w *Barrym Lyndonie* (1975, reż. Stanley Kubrick). Film Kubricka stanowił sztandarowy przykład klasycznego kina kostiumowego i uznawany jest za jeden z prekursorów gatunku *heritage film*. Decyzja o wykorzystaniu kompozycji Schuberta na otwarcie zapowiedzi filmowej mocno zakorzenia widza w estetyce i tradycji kina *heritage*, jednocześnie kształtując jego oczekiwania odbiorcze. Drugi utwór – pojawiający się dokładnie w połowie trwania zwiastuna – również wchodzi w intertekstualny dialog z konkretnym dziełem filmowym; jest to kompozycja *PM's Love Theme* Craiga Armstronga z filmu *To właśnie miłość*⁴⁷⁵. Wykorzystanie tego fragmentu stanowi z jednej strony odwołanie do gatunku komedii romantycznej, z drugiej zaś kolejną próbę zainteresowania filmem młodszego widza, który może takie filmy preferować.

To, w jaki sposób producenci filmu zdecydowali się promować *Dumą i uprzedzenia* (2005) za pośrednictwem omówionego zwiastuna, bardzo dobrze obrazuje jej inherentną gatunkową dwoistość. Jest to film kontynuujący tradycję *heritage film*, jak i kontestujący ją w duchu *anti-heritage*; czerpie jednocześnie elementy z innych konwencji gatunkowych, które przeżywały swoisty renesans na początku roku 2000 (np. komedia romantyczna, *teen movie*). Jest rzeczą znaczącą, że w pierwszej dekadzie XXI wieku na ekranach kin pojawił się szereg filmów inspirowanych *Dumą i uprzedzeniem* (lub stanowiących jej luźną adaptację); filmy te uwspółcześniały historię znaną z powieści i produkowane były również w ramach konwencji gatunkowej komedii romantycznej⁴⁷⁶. Część z tych adaptacji przenosiła również miejsce akcji powieści do innych krajów (Indii, Izraela, USA).

⁴⁷⁵ Znamienne jest to, iż w *To właśnie miłość* wystąpiła cała śmietanka aktorów kojarzonych z adaptacjami powieści Jane Austen: Keira Knightley, Colin Firth, Emma Thompson, Alan Rickman, Hugh Grant, Bill Nighy. Emma Thompson, Hugh Grant i Alan Rickman zagraли w *Rozważnej i romantycznej* z 1995 roku (reż. Ang Lee) jako Elinor Dashwood, Edward Ferrars i pułkownik Brandon. Bill Nighy, piętnaście lat później, wystąpił w adaptacji *Emmy* (reż. Autumn de Wilde, 2020) jako pan Woodhouse.

⁴⁷⁶ W pierwszej dekadzie XXI wieku powstało aż sześć luźnych adaptacji *Dumy i uprzedzenia*. Najpierw premierę miał *Dziennik Bridget Jones* (2001, reż. Sharon Maguire), później indyjska opera mydlana *Kahiin To Hoga* (2003–

Wracając do analizy adaptacji Wrighta, istnieje jeszcze szereg innych elementów tego filmu, które wskazują na to, że odchodzi on od konwencji *heritage film*. Dość przyjrzeć się aktorstwu. Jak wspomniano już wcześniej w kontekście adaptacji z lat 80. i 90., twórcy kina *heritage* preferowali specyficzne podejście do doboru obsady i sposobu gry aktorskiej w swoich produkcjach. Preferowano aktorów brytyjskich, najlepiej z doświadczeniem teatralnym; wciąż powracano do tej samej listy nazwisk w różnych filmach i serialach. Styl gry aktorskiej winien być na najwyższym poziomie, z powściągliwością, precyzją gestów, mimiki oraz perfekcyjną dykcją i akcentem; zarówno sposób mówienia, jak i poruszania się miał odpowiadać konwenasowi.

W filmie Wrighta zdecydowano się na nieco odmienną praktykę twórczą. Zatrudniono bardziej międzynarodową obsadę, a nie typowo brytyjską – z Kanadyjczykiem w roli pana Benneta oraz Amerykanką w roli Lydii. Wybrano aktorów mało znanych bądź niekojarzonych z kinem kostiumowym⁴⁷⁷. Wyjątek stanowili oczywiście Donald Sutherland, aktor o imponującym dorobku i wysokiej rozpoznawalności, i Judi Dench – równie wybitna, a dodatkowo ściśle związana z kinem *heritage*. Styl gry aktorskiej, który promował Wright, można opisać jako bardziej realistyczny, świeży i emocjonalnie subtelny w porównaniu z wcześniejszymi adaptacjami w nurcie *heritage*. Aktorzy posługują się językiem bardziej zbliżonym do współczesnej mowy, zarówno pod względem dykcji, jak i intonacji, unikając przy tym maniery w sposobie wyrażania się. Ich emocje są ujawniane w sposób, który współgra z wrażliwością współczesnego widza, zachowuje przy tym elegancję i powściągliwość tamtych czasów. Wybór noszonych przez aktorów strojów, które bardziej przywodzą na myśl zwykłe ubrania aniżeli sztuczne kostiumy, dodatkowo wpłynął na próbę zerwania z teatralnością gatunku *heritage*.

Jak wspomniano już wcześniej, klasyczne przykłady filmów z gatunku *heritage* cechują się szeroko rozumianym poczuciem nostalgii za harmonijną, sielską i pastoralną Anglią. Chociaż w filmie *Duma i uprzedzenie* z 2005 roku można z pewnością dostrzec liczne ujęcia

2007, reż. Anil V. Kumar, Ashish Patil) oraz amerykańska adaptacja przenosząca akcję do powieści do współczesnego świata Mormonów w Utah (*Pride and Prejudice: A Latter-Day Comedy* [2003], reż. Andrew Black). Rok później w kinach pojawiła się uwspółcześniona bollywoodzka *Duma i uprzedzenie* (*Bride and Prejudice* [2004, reż. Gurinder Chadha]). Na koniec premierę miały dwa seriale, amerykański zatytułowany *W świecie Jane Austen* (*Lost in Austen* [2008, reż. Dan Zeff]) i izraelski *What a Bachelor Needs* (2009, reż. Irit Linur). Wszystkie te produkcje opierały się na uwspółcześnieniu zdarzeń (a przynajmniej częściowo jak w przypadku serialu *W świecie Jane Austen*).

⁴⁷⁷ Do kategorii tej zaliczyć można aktorki grające siostry Bennet. Keira Knightley kojarzona była głównie z kinem przygodowym (po jej rolach w *Piratach z Karaibów* i *Królu Arturze*), Rosemund Pike miała na swoim koncie tylko jedną większą rolę w bondowskim filmie *Śmierć nadejdzie jutro* z 2002 roku, Jena Malone występowała dotąd we współczesnych dramatach filmowych, a dla Talulah Riley i Carey Mulligan *Duma i uprzedzenie* dopiero debiutowały.

wyrażające emocje wpisujące się w taki paradygmat, widz nigdy w pełni nie zatracą się w pięknie dawnego, utraconego świata. „Brudny” realizm Wrighta skutecznie przywraca go do rzeczywistości, nie pozwalając mu na bezkrytyczne idealizowanie świata epoki regencji. Za przykład tej tendencji posłużyć może krajobraz oraz wkomponowana weń architektura. W filmie Wrighta nie brakuje ujęć ukazujących piękno angielskiego pejzażu, jednak nie jest on zawsze sielski, pocztówkowy czy słoneczny. Często natura zostaje przedstawiona w surowych barwach – skąpana w deszczu, otulona mgłą, chłodna i nieprzyjemnie zabłocona, co nadaje jej bardziej realistyczny, a zarazem mroczny charakter. Pilawska porównała ją nawet – choć może trochę na wyrost – do pejzażów rodem z „gotyckich powieści sióstr Brontë”⁴⁷⁸.



Ilustr. 76. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright).

U góry: pan Darcy czekający na tyłach Longbourn. U dołu: Longbourn widziane od frontu

Podobnie jest w przypadku budynków wkomponowanych w tenże krajobraz. Mimo iż są to w większości piękne posiadłości, pasujące jak ulał do konwencji gatunkowej *heritage film*, Wright nadał innowacyjny charakter temu, w jaki sposób zostały ukazane. Za *exemplum*

⁴⁷⁸ R. Pilawska, op. cit., s. 420.

posłużyć może Longbourn. Gdy po raz pierwszy, ale i po raz ostatni widzimy dom Bennetów, nie jest on zaprezentowany w sposób typowy: nie widzimy jego frontu, jak chciałaby konwencja gatunkowa *heritage*. Zarówno w scenie otwierającej film, gdy Lizzy wchodzi do domu po spacerze, jak i w ostatniej, gdy Darcy przybywa do Longbourn prosić jej ojca o rękę ukochanej, najpierw tył domostwa – a nie jego front – pojawiają się na ekranie (zob. ilustr. 76, na górze). Brudne podwórze, pełne puszczonego luzem ptactwa, suszącego się na linkach prania, z tylnym wejściem (gospodarczym) na pierwszym planie. W sekwencji otwierającej film dopiero po kilku scenach dziejących się wewnątrz budynku kamera ukazuje widzom jego część reprezentacyjną (zob. ilustr. 76, na dole).

Zabieg formalny, jakim było odwrócenie oczekiwań widzów poprzez ukazanie najpierw tyłu, a dopiero później przodu budynku, przełożył się także na inny aspekt adaptacji: uwidocznienie obecności służby. W klasycznym kinie *heritage* służący, choć pojawiają się na ekranie, zazwyczaj nie pełnią funkcji innej niż ożywionego elementu scenografii. Píše o tym Julianne Pidduck:

W powracającym w dramatach kostiumowych epizodzie, jakim jest uroczysta kolacja, służba jest cichą, ale istotną częścią sceny: dłonie w białych rękawczkach sprawnie podają wykwintne dania, napełniają kieliszki do wina najlepszymi trunkami, wynoszą puste naczynia i wycierają to, co rozlane. Choć służący odgrywają kluczową rolę w wizualnej warstwie dramatu kostiumowego, rzadko mają wpływ na romantyczne perypetie i dążenie do samopoznania klasy średniej i wyższej, której służą. Te bezosobowe ręce odzwierciedlają powszechny w zachodniej literaturze motyw, w którym pracownicy są przedstawiani poprzez swoje „ręce do pracy” [...]. Adaptacje Austen, Forstera, Wharton i Jamesa skrupulatnie opisują różnice majątkowe, pozycję społeczną i kapitał kulturowy w obrębie kosmopolitycznych środowisk klasy średniej i wyższej. Jednak symbiotyczny związek między tymi wytwornymi mikroświatami a pracą i doświadczeniem klasy robotniczej jest w dużej mierze pomijany. [...] Detal bezcielesnej ręki odzwierciedla powszechnie uznaną funkcję wizualną służby domowej jako elementu pomocniczego i scenograficznego [w filmie – A.F.]⁴⁷⁹.

Słowa Pidduck, napisane rok przed premierą filmu Wrighta, trafnie oddają punkt wyjścia, z jakim mierzyli się twórcy filmów kostiumowych, szczególnie ci powiązani z *heritage film*. Niepisaną normą, na którą istniało domniemane przyzwolenie w okresie pierwszej fali *heritage*, było przemilczenie istnienia służby i ich ciężkiego losu, który rzucałby cień na nostalgiczny i wyidealizowany świat klas wyższych.

Wraz z drugą falą *heritage* i nadejściem nurtu *anti-heritage* – szczególnie w połowie lat 90. i na początku kolejnej dekady – filmowcy zainteresowali się tym dawniej pomijanym tematem. Pojawiła się seria filmów, które skupiały się na drugiej stronie medalu, to jest na służących, których ciężka (i często słabo opłacana) praca umożliwia bogaczom wygodne życie. Wraz z premierą takich dzieł, jak *Okruchy dnia* (1993, reż. James Ivory), *Anioły i owady* (1995, reż. Philip Haas) oraz *Gosford Park* (2001, reż. Robert Altman), kamerdynierowie,

⁴⁷⁹ J. Pidduck, *Contemporary Costume Film: Space, Place and the Past*, London 2004, s. 121.

sprzątaczkę, guwernantkę czy stajennę stanęli w centrum uwagi. Tę zmianę w sposobie przedstawiania służby dostrzega się również w adaptacjach powieści Jane Austen z tego okresu, w takich dziełach jak *Perswazje* (1995, reż. Roger Michell), *Emma* (1996, reż. Diarmuid Lawrence) oraz *Mansfield Park* (1999, reż. Patricia Rozema)⁴⁸⁰.

Film Wrighta sytuuje się pośrodku tych skrajności. Reżyser uwidacznia obecność służby i nadaje jej indywidualny charakter, podkreśla rolę służących w funkcjonowaniu świata *Dumy i uprzedzenia*; czyni to jednak w sposób niespotykany we wcześniejszych adaptacjach tej powieści. Jednocześnie trudno byłoby nazwać jego działania subwersyjnymi czy też stawiającymi te postacie na pierwszym planie. Być może chęć wprowadzenia służących do świata przedstawionego stanowiło przedłużenie jego koncepcji realizmu historycznego.

Zostało to osiągnięte poprzez pomysłowe zastosowanie amplifikacji i addycji w stosunku do pierwowzoru literackiego. Bo też w powieści Austen obecność służby została jedynie zaznaczona krótkimi wtrąceniami, zgodnie z zasadą, że pisarka nie miała w zwyczaju opisywać tego, co dla jej współczesnych czytelników było oczywiste, ale także tego, o czym pisać nie wypadało⁴⁸¹. Pisarka podała imię jednej ze służących w Longbourn, pani Hill, innych wymieniła tylko z funkcji (na przykład w domu Bennetów był jeszcze kamerdyner i dwie pokojówki). Adaptatorzy nadali imię jednej z pokojówek – Betsy – czyniąc ją najbardziej zindywidualizowaną postacią. Właśnie ujęcie z jej udziałem stanowi najlepszy przykład podejścia Wrighta do problemu ukazywania służby.

W scenie poprzedzającej bal w Netherfield, kiedy domownicy Longbourn szykują się na tę długo wyczekiwaną rozrywkę, kamera przemierza domostwo, podążając za Betsy (zob.

⁴⁸⁰ Pidduck eksponuje ciekawy zabieg formalny mający za zadanie wydobyć obecność służby w filmowych *Perswazjach*: „W *Perswazjach* – pisze – kiedy elitystyczny sir Walter Elliot oficjalnie opuszcza Kellynch Hall i udaje się do Bath, lokaje i ogrodnicy ustawiają się formalnie wzdłuż obu stron chodnika [prowadzącego do wejścia – A.F.], aby uświetnić tę okazję. Zamiast filmować odejście sir Waltera w konwencjonalnym średnim lub dalekim planie, autor zdjęć ukazuje twarze lokajów (panorama pozioma), podczas gdy sir Walter przechodzi obok nich, nie zwracając nań uwagi. Wyjazd Elliota jest kluczowym wydarzeniem fabularnym w historii Austen, ale te krótkie ujęcia sugerują niezmiennność życia służących, ponieważ gdy jeden pan odchodzi, z pewnością wkrótce pojawi się inny. Jeśli zbliżenie rejestruje indywidualny podmiot, postać, wówczas ukazanie twarzy lokajów i robotników w *Perswazjach* w przelotny sposób potwierdza współobecność klas pracujących w kadrze. W tym przypadku zostają oni wydobyti z zakamarków salonu lub krajobrazu, do którego są konwencjonalnie przypisani jako elementy scenografii” (ibidem, s. 122).

⁴⁸¹ Marie Hockenhull-Smith podkreśla moralny aspekt pisania na temat służby z punktu widzenia dziewiętnastowiecznej pisarki: „Poza kilkoma wyjątkami Austen nie nadaje służbie wyrazistego charakteru. Chociaż potrafi dostrzec materialne aspekty wykonywanej przez nią pracy, rzadko przedstawia ją w sposób zindywidualizowany. [...] wydaje się stosowne zapytać, dlaczego Austen nie napisała o niej więcej – jest to pytanie o formę literacką oraz o preferencje moralne i polityczne. Podążanie tą drogą prowadzić musi do społecznej kwestii zaufania i do tego, co było stosowne [...]”. M. Hockenhull-Smith, *Privacy and Impertinence: Talking about Servants in Austen*, „Persuasions On-line” 2020, t. 40, nr 2 (wiosna); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-40-no-2/hockenhull-smith/> [dostęp: 17.10.2024].

ilustr. 73). Pokojówka idzie zamyślona, nucąc pod nosem melodię⁴⁸² i nie zauważając na to, że jeden z domowników woła ją po imieniu. Przemierza kolejne pomieszczenia, przeciskając się przez wąski korytarz i mijając członków rodziny Bennetów, aż wreszcie dociera do celu – przynosi elementy stroju balowego do pokoju Lizzy i Jane. Ważne jest nie tylko to, że widz ma możliwość dokładnego przyjrzenia się pokojówce i poznania jej imienia; widzi również jej zamyśloną twarz i słyszy ciche nucenie melodii, co sugeruje istnienie życia wewnętrznego tej postaci.



Ilustr. 77. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)
Betsy (Sinead Matthews) przemierza dom Bennetów, a kamera podąża za nią

Innym przykładem ukazania służby w wyjątkowo kompleksowy sposób jest zaprezentowanie wykonywanych przez nią, zróżnicowanych zadań. Wright nie ogranicza się jedynie do postaci pokojówek i kamerdynerów, którzy stanowią najłatwiejszy i, można by rzec, najbardziej stereotypowy wizerunek służby w kinie kostiumowym. Dbą o to, by pokazać, że ktoś musiał zajmować się praniem, ktoś inny karmił gęsi ziarnem, a jeszcze ktoś inny troszczył się o świnie lub powoził. Ta różnorodność zadań przyczynia się do stworzenia pełniejszego i bardziej złożonego obrazu tej grupy społecznej. Interesującym zabiegiem, pełniącym analogiczne funkcje, było ukazanie służących w różnych porach roku, które wymagały od nich wykonywania odmiennych typów pracy, jak to widać w scenie z huśtawką. Dodatkowy element narracyjny stanowiło przedstawienie służby w sytuacjach, gdy nie było w jej otoczeniu mieszkańców domu. Doskonałym przykładem jest scena, w której po wyjeździe pana Bingleya do Londynu służba w Netherfield Park pozostaje bez pana nad sobą i bez nadzoru właściciela zajmuje się przygotowaniem posiadłości na zimę. Pracownicy przysyłają meble okryciami,

⁴⁸² Uważny widz zauważy, że nucona przez nią piosenka do złudzenia przypomina utwór *Meryton Townhall* ze ścieżki dźwiękowej Marianellego. Utwór ten pojawia się wcześniej w filmie, w czasie pierwszej sceny tańców.

zamykają okiennice i sprzątają dom, który opustoszał. W tym momencie jedynym obserwatorem ich działań pozostaje widz.

Dwoma ostatnimi aspektami filmu Wrighta, które wskazują na chęć reżysera do (częściowego) zerwania z konwencją *heritage film*, są – powiązane ze sobą – kwestie oświetlenia i zdjęć filmowych. Poczynając do pierwszego zagadnienia, należy zauważyć, iż w literackiej *Dumie i uprzedzeniu* nie uświadczymy się zbyt wielu szczegółowych opisów tego, w jaki sposób funkcjonowało światło w przestrzeni otaczającej bohaterów. Nie jest to pierwszy przypadek, w którym autorka ogranicza szczegółowość opisu, ufając, że jej czytelnicy nie muszą być o takich niuansach poinformowani. Zwraca na to uwagę John Wiltshire:

W prowincjonalnym, dżentelmeńskim świecie początku XIX wieku, który przedstawia Jane Austen, oświetlenie za pomocą świec i lamp naftowych było czymś tak powszednim, że prawdopodobnie nie zasługiwało na odnotowanie w większym stopniu niż inne elementy związane z tym światłem, takie jak obecność służby podającej do stołu. Niemniej jednak oświetlenie w najszerszym tego słowa znaczeniu odgrywa niewidzialną rolę w powieściach. Dostęp do światła zależał w dużej mierze od pór roku i pory dnia, a to determinowało określone zachowania. W całej powieści kalendarz i pora dnia są starannie komentowane, podczas gdy ich wpływ na zwyczaje społeczne pozostaje w sferze domysłów⁴⁸³.

Wiltshire kończy swoje rozważania prostym stwierdzeniem, iż „oświetlenie nie jest [...] przedmiotem rozważań Jane Austen”⁴⁸⁴. Jest ono jednak o tyle ważne, o ile ogranicza sposobność wyjścia z domu ze względu na panujący mrok, umożliwia napisanie lub przeczytanie listu przy świecy, ewentualnie świadczy o zasobności mieszkańców dobrze lub źle oświetlonego po zachodzie słońca domu.

Filmowe adaptacje powieści Austen osadzone są jednak zazwyczaj w konwencji kina kostiumowego, która przedindustrialne źródła światła podnosi do rangi istotnego elementu wizualnego. Jak nazywa to Wiltshire, filmy kostiumowe operują „językiem światła”⁴⁸⁵ [„language in light”], który opiera się na „[...] idiomie dawnej iluminacji, odtwarzając czasy, w których światło ognia, świec, lamp naftowych i kandelabrow definiowało świat po zachodzie słońca”⁴⁸⁶. Choć, przykładowo, świeca jako rekwizyt pojawiała się w kinie kostiumowym od jego początków, to dopiero w latach 70. XX wieku wprowadzono charakterystyczny dziś dla tego rodzaju filmów sposób oświetlenia. Przełomem był film *Barry Lyndon* (1975) Stanleya Kubricka, który zrewolucjonizował w nich użycie światła i jako prekursor gatunku *heritage* wyznaczył później respektowane normy. Wiltshire pisze o innowacyjności Kubricka w taki sposób, jakby ten

chciał na nowo wynaleźć film kostiumowy, gdyż film ów był zazwyczaj kręcony przy użyciu wielokierunkowego światła elektrycznego, wypełniającego i rozjaśniającego sceny – rzekomo oświetlone

⁴⁸³ J. Wiltshire, *By Candlelight: Jane Austen, Technology and the Heritage Film*, [w:] *The Cinematic Jane Austen: Essays on the Filmic Sensibility of the Novels*, red. A. Hudelt, D. Monaghan, J. Wiltshire, Jefferson 2009, s. 44.

⁴⁸⁴ Ibidem, s. 46.

⁴⁸⁵ Ibidem, s. 38.

⁴⁸⁶ Ibidem.

świeceami lub lampami naftowymi, niszcząc w ten sposób ich „ciepły, modulujący blask”. Aby odtworzyć świat XVIII wieku, [Kubrick – A.F.] planował wykorzystać naturalne światło w scenach plenerowych i światło świec we wnętrzach⁴⁸⁷.

Nie było to zadanie łatwe, gdyż w połowie lat 70. kamery filmowe nie dysponowały jeszcze obiektywami umożliwiającą rejestrowanie materiału filmowego przy nikłym oświetleniu. Kubrick zatroszczył się jednak o specjalistyczne obiektywy stworzone na potrzeby NASA: przepuszczały one dwukrotnie więcej światła niż te standardowe, co umożliwiało kręcenie zdjęć nawet w zaciemnieniu⁴⁸⁸.



Ilustr. 78. *Barry Lyndon* (1975, reż. Stanley Kubrick).

Zastosowanie świec jako źródła światła przy jednoczesnym zaakcentowaniu ich roli jako rekwizytu

Ten postęp techniczny niósł jednak ze sobą pewne ograniczenia, które wpłynęły na charakterystyczny elementu kina *heritage*, to jest na jego styl aktorski opierający się na powściągliwości ruchów. Wiltshire tłumaczy to tak:

Obiektyw ten, zamontowany na specjalnie zmodyfikowanej kamerze, był wykorzystywany praktycznie we wszystkich ujęciach średniego i bliskiego planu, ale ze względu na bardzo małą głębię ostrości, trzeba było stale monitorować ostrość, a aktorzy niejednokrotnie mieli przez to ograniczony zakres ruchu. [...] Jednocześnie realizacja scen, w których z przyczyn technicznych aktorzy pozostają niemal nieruchomi, a kamera pozostaje statyczna, potęguje wrażenie, że widz obserwuje postacie wyciągnięte z zamierzonych czasów⁴⁸⁹.

Abstrahując od zastosowania innowacyjnego oświetlenia w *Barrym Lydonie*, Kubrick postawił również na podkreślenie znaczenia rekwizytów i elementów scenografii pełniących funkcję źródeł światła. Zostały one zaakcentowane w kompozycji wielu kadrów, niezależnie

⁴⁸⁷ Wiltshire powołuje się tutaj na biografa angielskiego, Vincenta LoBrutto reżysera. Ibidem, s. 46.

⁴⁸⁸ Ibidem.

⁴⁸⁹ Ibidem, s. 46-47.

od tego, czy mowa o strategicznie ustawionych zapalonych świecach (zob. ilustr. 78) czy na przykład o doborze pozycji okien, zza których dochodzi światło dnia. Należy jednak zaznaczyć, że pomimo zaawansowanej techniki optycznej i ambitnych założeń reżysera, całkowite poleganie na „naturalnych” źródłach światła okazało się niemożliwe. Kubrick, by osiągnąć zamierzony efekt, musiał uzupełnić oświetlenie dodatkowymi źródłami światła⁴⁹⁰.

Kiedy trzy dekady później powstawał film w reżyserii Wrighta, z jednej strony tendencje zapoczątkowane przez Kubricka ukształtowały już pewne zwyczaje twórcze, z drugiej zaś postęp technologiczny w zakresie kamer i taśmy filmowej sprawił, że zagadnienia związane z oświetleniem przestały stanowić tak istotny problem. Wright, który wyraźnie podkreślał swoje dążenie do stworzenia adaptacji „realistycznej”, świadomie sięgnął po naturalne dla epoki źródła światła. Jednocześnie, gdy wymagała tego sytuacja, z premedytacją odstępował od tych reguł i kształtował wszystko stosownie do własnych potrzeb artystycznych.

Wspomina o tym także Wiltshire:

W filmie Joe Wrighta *Duma i uprzedzenie* (2005) [...] malowniczo sfilmowane [...] [tańce w Meryton – A.F.] wyglądają egzotyczne dzięki świecom, płomieniom kinkietów i blaskowi ognia, podczas gdy inne sekwencje są dramatycznie oświetlone pojedynczymi płomieniami i kołyszącym się światłem świec. Ruchoma kamera współpracuje z oświetleniem, generując emocje i tajemniczość. [...] zastosowanie starodawnego światła jest oczywiście uzupełnione oświetleniem studyjnym; twarze na pierwszym planie są zawsze mocno oświetlone, a bal w Netherfield został sfilmowany w nadzwyczaj jasnym, wielokierunkowym oświetleniu ambientowym⁴⁹¹.

Lydia Martin również akcentuje tę dwoistość, zaznaczając, że „jeśli oświetlenie w *Dumie i uprzedzeniu* stwarza nastrój romantyczny, to mimo wszystko jest ono zgodne z klasycznym pozbawionym realizmu oświetleniem hollywoodzkim, które ma na celu pokazanie aktorów w jak najlepszy sposób”⁴⁹². Po raz kolejny dostrzec można tu pewną prawidłowość: realizm nie stanowi dla Wrighta celu samego w sobie, lecz jest narzędziem służącym do wyrażenia jego wizji artystycznej; podobnie wykorzystywana jest konwencja gatunkowa filmu *heritage*, a więc jedynie częściowo, a odstępstwa od niej są często stosowanym zabiegiem twórczym. W zakresie oświetlenia przejawia się to na skutek zastosowania elementów ikonografii charakterystycznej dla filmu *heritage* (takich jak świece czy kandelabry [zob. ilustr. 79]), przy równoczesnym „doświetleniu” planu filmowego w sposób odpowiadający estetycznym wyobrażeniom reżysera.

⁴⁹⁰ Efekt ten osiągnięto między innymi za pomocą rozstawienia dodatkowych lamp po drugiej stronie okien, przez które miało wpadać „światło dzienne”; zamontowano metalowe blendy pod sufitem, które zwielokrotniały blask świec w żyrandolach; negatyw taśmy filmowej poddawano odpowiednim zabiegom na etapie wywoływania, aby spotęgować wrażenie światła w produkcji końcowym. Ibidem, s. 47.

⁴⁹¹ Ibidem, s. 48.

⁴⁹² L. Martin, *Joe Wright's Pride & Prejudice: From Classicism to Romanticism*, „Persuasions On-line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/martin.htm?> [dostęp: 17.10.2024].



Ilustr. 79. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright).

Zastosowanie światła naturalnego w filmie. Na górze: tańce w Meryton i kolacja u lady Catherine de Bourgh. Na dole: Lizzy czytająca list przy świetle świecy i realistycznie oddane Longbourn po zmroku

Subtelna gra z konwencją filmu *heritage*, polegająca na balansowaniu na granicy tegoż gatunku i nurtu *anti-heritage*, znajduje również swoje odzwierciedlenie w sposobie opowiadania obrazem. Durgan przekonująco argumentuje, że

O ile nowa *Duma i uprzedzenie* odrzuca *heritage* na wiele sposobów – na przykład poprzez realizm Wrighta i obsadzenie międzynarodowych aktorów w rolach Brytyjczyków – o tyle film najskuteczniej dystansuje się zarówno od gatunku *heritage*, jak i od poprzednich adaptacji Austen, i wykorzystanie operatorskie środki wyrazu. Podczas gdy większość filmów *heritage* oferuje retrospektywę historycznych detali za pomocą ekstrawaganckich kostiumów i eleganckiej scenografii, wersja Focus Features pozwala samemu medium filmowemu stać się widowiskiem⁴⁹³.

Aby uświadomić sobie, w jakim stopniu film Wrighta odchodzi od konwencji kina *heritage* w zakresie realizacji zdjęć, wypada najpierw zdefiniować tę stylistykę. Jak wspomina Durgan, „[...] ponieważ gatunek ten zmierza do tego, aby widz zatracił się w przedstawionej historii, sztuka filmowania w *heritage* jest często uwarunkowana potrzebą zawieszenia rzeczywistości [to suspend reality]”⁴⁹⁴. Badaczka ta dodaje, że celem filmów tego typu jest wywołanie efektu „techniki transparentnej” [transparent technology], przez co rozumie „[...] wykorzystanie najnowocześniejszej techniki do ukrycia śladów pracy kamery i oświetlenia w celu wspierania iluzji czystego przekazu historii”⁴⁹⁵. Dążenie do zachowania tej iluzji stanowiło czynnik ograniczający. Innego zdania jest Monk, pisze bowiem na ten temat krytycznie:

filmy te były estetycznie konserwatywne; niefilmowe, ponieważ faworyzowały statyczny piktorializm, zamiast w pełni wykorzystywać *ruchomy* obraz [...]. Filmy [*heritage* – A.F.] były utożsamiane z specyficznym estetycznym podejściem do obrazowania przeszłości: [charakteryzował je – A.F.] wygląd muzealny: pozornie drobiazgową dokładność historyczną, ale sterylną, pięknie oświetloną i wyraźnie wyeksponowaną⁴⁹⁶.

⁴⁹³ J. Durgan, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁹⁴ Ibidem.

⁴⁹⁵ Ibidem.

⁴⁹⁶ C. Monk, *The British Heritage Film...*, op. cit., s. 178.

„Niefilmowość” pracy kamery przybliżała tę kamerę do estetyki fotograficznej, „[...] tak jakby zauważalnie swobodna kamera zwracała zbyt dużą uwagę na dwudziestowieczną technikę i mogła zdystansować widza od [oglądanej na ekranie – A.F.] epoki”⁴⁹⁷.

Drugą cechą charakterystyczną wizualnego języka *heritage film* jest specyficzne podejście do ukazywania splendoru wnętrza, rekwizytów i wyglądu postaci. Durgan jest zdania, że w tym gatunku „[...] zazwyczaj głównym celem autora zdjęć filmowych jest zintergrowanie wystawnej scenografii i kostiumów z epoki z wymogami samego kadrowania”⁴⁹⁸. Podobnie wypowiadał się w tej sprawie Higson, który zaznaczał, że „[...] ruch kamery jest podyktowany nie tyle chęcią podążania za ruchami postaci, ile chęcią zaoferowania widzowi bardziej estetycznego punktu widzenia, dającego wgląd w scenerię historyczną i spojrzenie na przedmioty, które ją wypełniały”⁴⁹⁹. Tak sformułowany cel implikował uprzywilejowanie długich ujęć o dużej głębi ostrości oraz preferował dalekie i ogólne plany kosztem bliskich, co umożliwiało powolne, wnikliwe wyławianie szczegółów scenograficznych⁵⁰⁰.

Gdy pojawił się nurt *anti-heritage*, wyraźnie odróżnił się od kina *heritage* między innymi odmiennym sposobem rozumienia obrazu filmowego, co uwydatniało jego estetyczną i światopoglądową niezależność. Nieprawdziwym byłoby jednak stwierdzenie, że filmy nurtu *anti-heritage* cechowały się wizualnym ubóstwem. Jak przekonuje Durgan,

oczywiście widowisko kostiumowe wciąż jest obecne, zauważalne i atrakcyjne; podstęp filmu z nurtu *anti-heritage* polega na tym, że nie rezygnuje on całkowicie z widowiskowości, lecz zamiast tego świadomie umniejsza swoje własne rozumienie pojęcia *mise en scène*; jakby chciał podkreślić, że w filmie są ważniejsze elementy niż scenografia⁵⁰¹.

W *Dumie i uprzedzeniu* (2005) zdecydowano się na zachowanie imponujących wnętrza i intrygujących rekwizytów oraz kostiumów; zdystansowanie się od konwencji *heritage* wymagało jednak zaawansowanych rozwiązań estetycznych. Wright nie wybrał drogi na skróty, nie pominął tych elementów typowych dla *heritage*, lecz świadomie postawił na ich wyeksponowanie i wejście z nimi w wizualny dialog.

Autorem zdjęć do filmu był Roman Osin, niemiecki operator, dla którego *Duma i uprzedzenie* była pierwszym tak dużym projektem. Osin i Wright zdecydowali się w pełni wykorzystać przewagę techniczną, jaką ich adaptacja miała nad poprzednimi wersjami. W przeciwieństwie do wcześniejszych produkcji, które były rejestrowane na taśmie wideo (adaptacje z lat 80.), które nakręcono w czarni i bieli (tj. wszystkie ekranizacje sprzed 1980

⁴⁹⁷ J. Durgan, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁴⁹⁸ Ibidem.

⁴⁹⁹ A. Higson, *Re-presenting the National Past...*, op. cit., s. 117.

⁵⁰⁰ Ibidem.

⁵⁰¹ J. Durgan, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

roku) lub (w najlepszym razie) zrealizowano na kolorowej taśmie filmowej 16 mm (a więc adaptacja z 1995 roku), film stworzony dla Focus Features korzystał z bardziej zaawansowanej taśmy filmowej 35 mm⁵⁰². To rozwiązanie – w połączeniu z możliwością wykorzystania stosunkowo lekkich, bardzo mobilnych, radzących sobie nawet w trudnych warunkach zdjęciowych kamer – pozwoliło twórcom zrealizowanie adaptacji o odpowiedniej wystawności. Durgan dostrzega dwa główne rozwiązania zastosowane przez Osina i Wrighta, które pomagały „[...] w zwiększaniu rozmachu nowego filmu i usytuowaniu go zarówno w ramach *heritage*, jak i w opozycji do [tego gatunku – A.F.] [...]”⁵⁰³. Chodzi mianowicie o zmianę podejścia do filmowania bogato zdobionych wnętrz oraz o świadome zaakcentowanie pracy i obecności kamery, w przeciwieństwie do dążenia do tzw. „techniki transparentnej”; wszak celem było „[...] przedłożenie fabuły nad widowiskowość [estetyki – A.F.] *heritage*”⁵⁰⁴.

„W filmie Wrighta – pisze Durgan – dramatyczne i nieszablonowe ujęcia zastosowano przede wszystkim w scenach rozgrywających się w zdobnych wnętrzach lub podczas wyszukanych balów, które są rozpoznawalnym znakiem gatunku *heritage*”⁵⁰⁵. Wykorzystywanie autentycznych posiadłości ziemskich jako lokacji, w których realizowane były zdjęcia do filmu, stanowiło charakterystyczny element konwencji *heritage*. Twórcy adaptacji z 2005 roku postanowili podtrzymać tę tradycję i korzystali z takich obiektów jak Chatsworth House i Wilton House (Pemberley), Groombridge Place (Longbourn), Burghley House (Rosings Park) czy Basildon Park (Netherfield) przy produkcji filmu. Osin jednak „[...] odrzucał te elementy stylu filmowego, które mogłyby być postrzegane jako epatujące widowiskowością epoki, na rzecz nowych i odważniejszych interpretacji”⁵⁰⁶. Sposób, w jaki twórcy adaptacji operują przestrzenią będącą częścią angielskiego dziedzictwa narodowego, najpełniej uwidacznia się poprzez zestawienie ze sobą różnych posiadłości. O ile Longbourn nie stanowi przykładu klasycznego *heritage*, na co wskazywała wcześniejsza analiza, ukazująca to domostwo jako przestrzeń, w której panuje bałagan, chaotyczną, lecz pełną życia rodzinnego, o tyle Netherfield Park, Rosings Park i Longbourn reprezentują bardziej tradycyjne podejście do ukazywania rezydencji z epoki. Jednak choć sama przestrzeń tych trzech budynków może być dość podobna, to sposób ukazywania ich jest zróżnicowany i zrywa z konwencją *heritage*.

⁵⁰² Ibidem.

⁵⁰³ Ibidem.

⁵⁰⁴ Ibidem.

⁵⁰⁵ Ibidem.

⁵⁰⁶ Ibidem.



Ilustr. 80. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)
Wnętrza w stylu *heritage film*. Netherfield Park (u góry) i Rosings Park (u dołu)

Netherfield Park oraz Rosings zostały przedstawione jako przestrzenie zarazem wystawne, jak i przytłaczające dla osób funkcjonujących w ich obrębie. W pewnym sensie uosabiają one społeczne naciski i normy, z których wyzwolenie może budzić lęk⁵⁰⁷. Durgan tak opisuje pracę kamery w siedzibie Bingleya:

[...] surowe kadrowanie Osina podkreśla duszny charakter antyków i mebli w tym domu. Kadr pozostaje szeroki, aby uchwycić pełnię ogromu rozległych pomieszczeń i zminimalizować ludzkie postacie; kompozycja podkreśla symetrię mebli i blokowanie postaci. Te artystyczne wybory nadają wspaniałemu domowi Netherfield poczucie odizolowania i ucisku, miast sprawiać, by był postrzegany przez pryzmat nostalgii i podziwu, jak to się dzieje w typowym filmie *heritage*⁵⁰⁸.

⁵⁰⁷ Mary Chan proponuje interesującą analizę przestrzeni domu Bingleya. „Netherfield – pisze – jest doskonałym odzwierciedleniem fortuny Bingleyów: jasno oświetlone aż do sterylności, duże pokoje skromnie umeblowane i zaludnione przez małą armię służby. Nieustanna schludność wnętrza sugeruje przestrzeganie zasad społecznych i przyzwoitości. Jak na ironię, wystrój i umeblowanie (nowe, nieskazitelne) sugerują cechy Bingleyów widoczne w powieści, ale nie w filmie, a mianowicie ich status nowobogackich i dążenie panny Bingley do awansu społecznego”. M. Chan, *Location, Location, Location: The Spaces of „Pride & Prejudice”*, „Persuasions On-line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/chan.htm?> [dostęp: 17.10.2024].

⁵⁰⁸ Ibidem.

Zarówno przestrzeń domu Bingleya, wywołująca wrażenie muzealnej i pozbawionej rodzinnego ciepła, jak i rezydencja lady Catherine, gdzie nadmiar zdobień oraz dzieł sztuki przytłacza obserwatora⁵⁰⁹, nie przedstawiają w istocie pozytywnej wizji przeszłości (zob. ilustr. 80.).

Zupełnie odmienny jest natomiast sposób przedstawienia Pemberley. Technika filmowania zastosowana przez Osina miała na celu ściśle harmonizować z fabułą filmu, wspierać odzwierciedlanie zarówno stanów psychicznych i emocjonalnych postaci oraz wspierać dynamikę relacji międzyludzkich. Durgan próbuje odgadnąć intencje twórców:

podczas gdy Elizabeth ma czuć się wyobcowana wśród domowników Netherfield, nie może zareagować w ten sam sposób na Pemberley, majestatyczną posiadłość pana Darcy'ego w Derbyshire. [...] Elizabeth musi zdać sobie sprawę z prawdziwej wartości Darcy'ego, którą dostrzega wysmakowanym pięknie jego domu. W scenach rozgrywających się w Pemberley [...] konieczne było wymyślenie nowego sposobu na odejście od spuścizny *heritage*, który odpowiadałby strukturze fabularnej filmu⁵¹⁰.

Główne wrażenie wizualne, jakie wywołuje porównanie scen z Netherfield i Rosings z tymi z Pemberley, odnosi się do kontrastu między statycznością i teatralnością ujęć w pierwszych lokalizacjach a dynamicznymi ujęciami (panoramy i jazdy⁵¹¹). Słowem, w Pemberley panuje „kamera oswobodzona” (wprowadzona za pomocą *steadicamu* i wózka kamerowego), co umożliwi płynniejsze poruszanie się Elizabeth po rezydencji przyszłego męża. Jej wędrówka rejestrowana jest również z zastosowaniem nietypowych kątów widzenia kamery, która pozostaje w ciągłym ruchu i zaskakuje widza przyzwyczajonego do konwencji *heritage* – działania te „[...] osiągają efekt defamiliaryzacji, który podkreśla znaczenie tego momentu dla Elizabeth”⁵¹². Dynamiczna praca kamery osiąga nawet pewne ekstremum, gdy podążając za bohaterką, wykonuje jazdę niemal 360 stopni, a przynajmniej więcej niż 180 stopni; widać to chociażby w ujęciu, w którym Elizabeth staje twarzą w twarz z jedną z pięknych rzeźb w galerii Pemberley i z fascynacją jej się przygląda; kamera zamyka wówczas samą Lizzy w kręgu i nadaje jej stałość rzeźby, co podkreśla także kolorystyka jej sukni (zob. ilustr. 81). Kolejne okrążenie kamery następuje w chwili, gdy Elizabeth skupia swoją uwagę na popiersiu Darcy'ego; ruch kamery skupia się na Elizabeth i jej uczuciach do mężczyzny i oddala się deskrypcji bogato wyposażonego wnętrza posiadłości.

⁵⁰⁹ Panuje tu niemal barokowy przepych. Wnętrza rezydencji lady Catherine nie tylko wywiera opresyjne wrażenie na gościach, ale również – w subtelny sposób – na samych mieszkankach Rosings Park. Jak już wcześniej wspomniano (zob. przyp. 450), wszechobecna symbolika zwierząt zamkniętych w klatkach zdaje się obrazować stłamszenie zarówno lady Catherine, jak i jej córki, Anne. Interesujące są również konotacje, które niosą ze sobą obrazy zdobiące ściany salonu (zob. ilustr. 75). Przedstawiają one liczne nagie postacie, emanujące erotyzmem i cielesnością, tj. tymi aspektami ludzkiej natury, które (w wyniku społecznych konwenansów) dla bogatej damy i jej córki pozostają niedostępne.

⁵¹⁰ J. Durgan, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁵¹¹ Ibidem.

⁵¹² Ibidem.



Ilustr. 81. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright).

Nieszablone ruchy kamery w scenie zwiedzania Pemberley. U góry: Elizabeth wchodzi do budynku, obserwowana przez kamerę zawieszoną wysoko nad nią. Na dole: kamera okrąża Lizzy, gdy ta podziwia rzeźbę

Zarówno w pierwowzorze literackim, jak i we wszystkich wcześniejszych adaptacjach *Dumy i uprzedzenia* poprzedzających film Wrighta, scena kontemplacji dzieł sztuki, w tym podobizny Darcy'ego, była przedstawiana za pomocą malarstwa. Wright zdecydował się jednak na wprowadzenie istotnej modyfikacji, gdy galerię obrazów zamienił na kolekcję rzeźb. Durgan dostrzega w tym zabiegu świadomą próbę dostosowania przestrzeni do dynamicznego i „swobodnego” ruchu kamery; trójwymiarowe rzeźby mogą być prezentowane z różnych perspektyw, umożliwiając bohaterom wchodzenie z nimi w interakcje przestrzenne; trójwymiarowość podkreśla również ich fizyczność, a nawet „cielesność”. Wędrówka Elizabeth wśród rzeźb wydaje się nasycona subtelnym erotyzmem, związanym z procesem dojrzewania i stopniowym odkrywaniem kobiecości, jak również z przygotowaniem do doświadczenia pierwszej miłości.

Mary Chan również podkreśla, że dla reżysera istotniejsza od samej wystawności filmowych posiadłości jest inscenizacja ruchu, którą one zakładają. Jak zauważa:

Mimo całej swojej dbałości o oprawę artystyczną i detale scenografii, *Duma i uprzedzenie* to film, w którym nacisk położono raczej na to, jak ludzie wypełniają przestrzeń, jak to jest znajdować się w danej przestrzeni, doświadczając jej w trzech wymiarach. Podejście – „jesteś tam” – jest widoczne w dużej liczbie ujęć śledzących w filmie, szczególnie widoczne jest to tam, gdzie kamera przechodzi przez drzwi. Widz zostaje wprowadzony do domu Bennetów w długim ujęciu śledzącym, w którym kamera przez tylne drzwi zmierza korytarzem do jadalni; przez inne z dwóch frontowych drzwi ponownie odnajduje Lizzie na ganku. [...] Kamera nie tylko ukazuje przestrzeń, ale też pokazuje, jak to jest poruszać się w tej przestrzeni⁵¹³.

Należy wyakcentować jeszcze jedną scenę, w której innowacyjne strategie filmowania zaproponowane przez Osina wyraźnie odchodzą od koncepcji „techniki transparentnej” i od konwencji *heritage*. Mowa o scenie tańca Elizabeth i Darcy’ego w czasie balu w Netherfield. Pomimo obecności elementów typowych dla kina kostiumowego, takich jak dziesiątki statystów odzianych w bogato zdobione stroje, muzyka klasyczna wykonywana na instrumentach z epoki i imponująco wyreżyserowane układy taneczne odtwarzane na tle eleganckiego wnętrza, widz po raz kolejny zostaje odwiedziony od podziwiania przepychu i skonfrontowany ze sceną dialogową. Durgan zauważa, że po raz kolejny narusza się tu niepisane zasady *heritage film*:

Kiedy nadchodzi czas na taniec Darcy’ego z Elizabeth, kamera ponownie przekierowuje uwagę widza z balu jako widowiska na „romantyczną” fabułę. Podczas tańca Elizabeth i Darcy’ego, [...] [będącego eskalacją ich konfliktu – A.F.], kamera (nie zważając na podstawowe zasady kinematografii) porzuca swoje tradycyjne ustawienie i podąża za dwójgim w ich ruchach, gdy ci wirują i wykonują skomplikowane figury taneczne. W tej scenie kamera co jakiś czas przekracza „oś montażową”, co jest niezgodne z zasadami kinematografii, w których zmieniając położenie kamery o więcej niż 180 stopni od poprzedniego ustawienia, pozycjonowanie postaci z prawej do lewej (lub odwrotnie) w kadrze ulega odwróceniu. Rezultatem jest dezorientacja widza. Zasada ta jest rzadko łamana w filmach dla kin, a prawie nigdy w filmach o dziedzictwie kulturowym⁵¹⁴.

Jeszcze bardziej radykalnym odejściem od zasad realizmu i transparentności jest moment w trakcie tańca, gdy wszyscy pozostali tancerze znikają, a Elizabeth i Darcy, w sposób niemal magiczny, zostają nagle sami w sali balowej (zob. ilustr. 82). Zabieg ten tworzy wyraźny kontrast z dotychczasową, realistycznie ukazaną przestrzenią, podkreślając emocjonalną izolację bohaterów w tej kluczowej scenie. Para tancerzy odczuwa ogrom silnych emocji, próbuje prowadzić rozmowę, która przeradza się w gwałtowny spór; ona i on zapominają na chwilę o całym świecie, tak jak powinien o nim zapomnieć również odbiorca. Dążenie do przeniesienia uwagi widza z wystawności konwencji gatunkowej na dramaturgię opowiadanej historii jest tutaj ukazane w sposób wyjątkowo dosłowny: wszystko, co nie mogłoby rozpraszać, musi zniknąć z pola widzenia.

⁵¹³ M. Chan, op.cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁵¹⁴ J. Durgan, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].



Ilustr. 82. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)
 Odrealniona sekwencja tańca Elizabeth i Darcy'ego na balu w Netherfield Park.
 W czasie jego trwania znikają wszyscy uczestnicy balu i para tańczy w zupełnej samotności

Film Wrighta, od pierwszych po ostatnie sceny, balansuje na granicy konwencji gatunkowej *heritage* i buntującego się przeciwko niej nurtu *anti-heritage*. Podobnie jak w przypadku realizmu, który raz przywoływany jest z drobiazgową dbałością o historyczne szczegóły, a innym razem porzucany na rzecz odrealnienia, odwołania do konwencji gatunkowych (nie tylko *heritage* i *anti-heritage*, ale również komedii romantycznej i *teen movies*) są traktowane w sposób twórczy i artystycznie świadomy. Wright celowo wystawia na próbę oczekiwania widzów, dążąc do przedstawienia historii Lizzy w sposób nowatorski i dostosowany do współczesnych realiów, w których powstawał film.

3.5.3. Klasycyzm i romantyzm w filmie Wrighta

Jane Austen żyła i pisała w czasach przemian wrażliwości i ekspansji nowych prądów w kulturze. Urodzona w XVIII wieku i rozpoczynająca pracę twórczą pod jego koniec,

wychowała się w świecie, w którym dominowały myśl oświeceniowa i preferowany przez nią w estetyce klasycyzm. Czasy jej dorosłości i największej aktywności pisarskiej przypadają jednak na moment intensywnego rozwoju romantyzmu, który w nie mniejszym stopniu wpływał na brytyjską literaturę i sztukę. Nic dziwnego zatem, że działała ona w okresie przejściowym między tymi nurtami. Jej twórczość łączy elementy jednego i drugiego; ich symbolem może być tytuł jej pierwszej powieści, *Rozważna i romantyczna*, uosabiający napięcie między rozumem a uczuciami. Rozdarcie pomiędzy tymi dwiema siłami znalazło swoje odzwierciedlenie w filmie Wrighta, lecz zrozumienie tego, jak daleko sięgają ich wzajemne interakcje, wymaga zdefiniowania obu nurtów.

Martin tak opisywała okres poprzedzający wyłonienie się romantyzmu:

Osiemnasty wiek jest często przedstawiany jako epoka, w której dominowała skłonność do zachowań rozsądnych. Emocjami rządziła rozwaga; gdy wymykały się spod kontroli, poddawano je krytyce. Osiemnastowieczny klasycyzm ustanawiał porządek, preferował zasadę *decorum* i szacunek dla tradycji jako te cechy, które należy kultywować zarówno w życiu, jak i w literaturze⁵¹⁵.

Opis ten, choć nie stanowi definicji w ścisłym tego słowa znaczeniu, trafnie przywołuje zestaw skojarzeń związanych z terminem klasycyzm. Ryszard Przybylski wyjaśnia, że wyrazy „klasyk” i „klasycyzm” przez długi czas pełniły funkcję kategorii oceniających, wskazujących na wzorcowość oraz doskonałość danego twórcy, często wywodzącego się z antyku. Klasyk był więc traktowany jako ktoś godny naśladowania, a jego dzieło miano za kwintesencję formy najwyższej doskonałości artystycznej. Na pograniczu XVIII i XIX wieku nastąpił jednak przełom: „wówczas [...] przestano [określenia te – A.F.] wiązać z naśladowaniem antyku i zaczęto używać jako wyrazów ujmujących pewną postawę estetyczną. [...] klasycyzm stał się wówczas terminem systematyzującym: z dziedziny wartości dostał się do dziedziny typów”⁵¹⁶.

Przybylski zaznacza, że przez pojęcie klasycyzmu należy rozumieć „określony styl literacki”⁵¹⁷, charakteryzujący się takimi cechami, jak harmonia, umiar, równowaga i spokój⁵¹⁸, ale też racjonalizm, idea skończoności, rozum, ład, tradycjonalizm, duch antyku, chłód, umiar, naśladowanie natury i stabilizacja społeczna⁵¹⁹. Jednak – zdaniem Teresy Kostkiewiczowej – mimo iż „[...] termin ten odnoszono do historycznie zlokalizowanej rzeczywistości literackiej, ciągle tkwił w nim element dychotomizacji: klasycyzm rozpatrywano z reguły w opozycji

⁵¹⁵ L. Martin, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁵¹⁶ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 11.

⁵¹⁷ Ibidem, s. 12.

⁵¹⁸ Ibidem.

⁵¹⁹ Ibidem.

wobec romantyzmu”⁵²⁰. I nie bez racji, bo tę polaryzację literatury Przybylski wywodzi się od samych romantyków:

Dzisiejsze rozumienie klasycyzmu zostało ukształtowane w epoce walki romantyków z klasykami, która – przechodząc później w walkę klasyków z romantykami – z małymi przerwami trwała ponad sto lat. Właśnie od uczestników tej batalii przejęli historycy literatury i sztuki [...] pojęcia i terminy, system ocen i wartości. Przejęli przede wszystkim dychotomiczny podział literatury na klasycystyczną i romantyczną, dokonany właśnie przez romantyków niemieckich, który z biegiem lat wykształcił system opozycji, obejmujący różne sfery działalności człowieka: filozofię, estetykę i politykę⁵²¹.

Wśród tych dychotomii polski literaturoznawca wymienia jedenaście par pojęć; są to: „racjonalizm – mistycyzm, skończoność – nieskończoność, rozum – uczucie, równowaga – niepokój, ład – chaos, tradycjonalizm – nowatorstwo, duch antyku – duch średniowiecza, oziębłość – namiętność, opanowanie – ekspresja, naśladowanie – fantazja, stabilizacja – rewolucja”⁵²². Przybylski porusza ponadto bardzo istotną kwestię, stwierdzając, że „styl klasycystyczny nie pomija [...] antynomicznego charakteru życia”⁵²³. Paradoksalnie, idea ta zakładała, że kontrola i równowaga (terminy charakterystyczne dla klasycyzmu) nie eliminują silnych emocji, lecz umożliwiają ich bardziej świadome przeżywanie, i to zgodne z ideałami oświeceniowej racjonalności. Nie oznaczają one również możliwości całkowitego pozbycia się ludzkich przywar i namiętności. Pisał o tym Girolamo De Michele w tomie *Historia piękna*:

Zwyczaj przedstawił XVIII wiek jako racjonalny, koherentny, nieco chłodny i zdystansowany, obraz ten jednak, związany ze sposobem, w jaki smak współczesny postrzega malarstwo i muzykę tej epoki, jest zdecydowanie zwodniczy. Stanley Kubrick w filmie *Barry Lyndon* pokazał, jak pod lodowatą patyną wieku oświecenia kłębią się gwałtowne namiętności i niszczycielskie uczucia, mężczyźni i kobiety [są] tyleż wyrafinowani, [co] okrutni⁵²⁴.

Klasycystyczna myśl oświeceniowa osiągnęła pełnię rozwoju i stała się dominującym paradygmatem w Europie jeszcze przed narodzinami Austen. W trakcie życia pisarki ustępowała stopniowo miejsca „reakcji romantycznej”⁵²⁵, co autorka mogła obserwować na własne oczy. Interesującym zbiegiem okoliczności okres rozwoju romantyzmu w Wielkiej Brytanii (przypadający na lata 1785–1825) niemal doskonale pokrywał się z czasem jej życia (tj. latami 1775–1817). Choć Austen nie jest uważana za pisarkę *stricte* romantyczną, jej twórczość rozwijała się równoległe do tego prądu i – mimowolnie – nasiąkała pewnymi jego cechami.

⁵²⁰ T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1979, s. 16.

⁵²¹ R. Przybylski, op. cit., s. 12.

⁵²² Ibidem.

⁵²³ Ibidem, s. 13.

⁵²⁴ G. De Michele, „Rozum i piękno”, [w:] *Historia piękna*, red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań 2006, s. 237.

⁵²⁵ Zob. A.N. Whitehead, *Nauka i świat współczesny*, przeł. S. Magala, Warszawa 1988, s. 82 i nast.

Jak już wspomniano, myśl romantyczna powstawała w opozycji do postawy klasycystycznej⁵²⁶; toteż tam, gdzie dawniej kult rozumu i zdrowego rozsądku, teraz następował zwrot ku emocjom, uczuciom i intuicji. Twórcy romantyczni kładli szczególny nacisk na indywidualizm i – jak wiadomo – sławili jednostkę, jej wyjątkowość i stawiali w centrum jej subiektywne odczucie świata; nierzadko buntowali się też przeciwko konwencjom społecznym. Fascynowali się przeszłością (szczególnie średniowieczem), ale również otaczającą ich naturą i szeroko pojętą dawnością⁵²⁷. Wierzyli w namiętność, fantazję, mistycyzm i metafizykę.

Ailwood nie ma wątpliwości, że jednoznaczne przyporządkowanie twórczości Austen do konkretnego prądu literackiego zawsze stanowiło kwestię problematyczną:

Związek Jane Austen z romantyzmem – jeśli chodzi o traktowanie przez nią elementów idei romantycznych w jej powieściach i jej związek z sześcioma poetami [William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley, John Keats i William Blake – A.F.], którzy do niedawna byli uważani za cały [romantyczny – A.F.] ruch literacki w Anglii – jest kwestią, która stanowiła wyzwanie i często niepokoiła badaczy jej twórczości. Powieści Austen były czytane głównie w oderwaniu od dzieł jej współczesnych romantyków, a jej dzieła interpretowano raczej jako krytykę, opór lub odrzucenie elementów romantycznego składu zasad niż jako uczestniczące w nim lub go popierające. Najnowsze badania nad Austen w odniesieniu do romantyzmu i jej współczesnych [twórców – A.F.] wykazały więcej powiązań między Austen a romantyzmem, aniżeli dotychczas zakładano⁵²⁸.

Nie tylko Ailwood kwestionowała sens pomijania Jane Austen w kontekście brytyjskiego ruchu romantycznego, czyniła to także Anne K. Mellor, poruszając ten temat w swoim opracowaniu poświęconym marginalizacji kobiet w krytyce literackiej poświęconej romantyzmowi i stawiając ważne pytanie: „Co w okresie modernizmu w Anglii, począwszy od 1900 roku, przyczyniło się do wykluczenia kobiet pisarek z kanonu romantyzmu, i to do tego stopnia, że niegdyś kanoniczna pisarka epoki romantyzmu, Jane Austen, została zdefiniowana jako «nieromantyczna»?”⁵²⁹.

William Deresiewicz, autor książki *Jane Austen and the Romantic Poets* (ang. *Jane Austen i poeci romantyczni*), przeanalizował twórczość Austen (nie wyłączając juvenaliów i tekstów niedokończonych), aby wytyczyć granicę między klasycyzmem a romantyzmem w jej pisarstwie. Nigdy też nie wątpił w obecność wpływów romantycznych w jej dziełach:

⁵²⁶ Cytując dowcipną wypowiedź Isaiaha Berlina, autora jednego z najważniejszych opracowań na temat kulturowych korzeni romantyzmu: „[...] literatura dotycząca romantyzmu jest obszerniejsza niż sam romantyzm, a literatura, w której próbuje się określić, czym zajmuje się literatura dotycząca romantyzmu, jest całkiem obszerna sama w sobie” (I. Berlin, *Korzenie romantyzmu. Wykłady melonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii w Waszyngtonie*, red. H. Hardy, przeł. A. Bartkiewicz, Poznań 2004, s. 21). Zdefiniowanie tego nurtu stanowi więc wyzwanie, które daleko wykracza poza ramy niniejszej pracy. Z tego względu powinno wystarczyć jedynie wskazanie jego ram czasowych oraz charakterystycznych cech, gdyż to one mogły wywrzeć wpływ na styl filmowy Wrighta.

⁵²⁷ Zob. H. Peyre, *Co to jest romantyzm?*, przeł. i posłowiem opatrzył M. Żurowski, Warszawa 1987, s. 165 i nast.

⁵²⁸ S. Ailwood, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁵²⁹ A.K. Mellor, *Romanticism and Gender*, New York–Oxon 1993, s. 15.

To, że Austen wykazuje powiązania z poetami romantycznymi, a nawet, że była pod ich wpływem, nie jest tak dziwnym pomysłem, jak kiedyś się wydawało. Przez długi czas Austen i romantycy zajmowali dwa odrębne światy w krytyce [literackiej – A.F.]: proza kontra poezja, XVIII wiek kontra XIX wiek, konserwatywni kontra radykalni, kobiety kontra mężczyźni. Ostatnio, zwłaszcza wraz z rozwojem krytyki feministycznej, powiązania między Austen i romantyzmem zostały prześledzone na wiele sposobów. [...] Wiele badań ukazuje romantyczne cechy w twórczości Austen, ale [podkreśla – A.F.] również ogólne podobieństwa tematyczne między powieściopisarką a kanonicznymi [...] poetami, zwłaszcza Wordsworthem. Inni zwracali uwagę na konkretne powieści lub, co bardziej powszechne, na konkretne postacie, sceny lub elementy, jako wykazujące typowo romantyczne atrybuty⁵³⁰.

Deresiewicz omawia ważną cezurę w twórczości Austen, a mianowicie dwanaście lat przerwy które dzieliło jej wczesne prace (tj. *Opactwa Northanger, Rozważnej i romantycznej, Dumy i uprzedzenia*) od jej dzieł późniejszych (*Mansfield Park, Emmy, Perswazji*)⁵³¹. Pierwsze z tych dzieł miały się jego zdaniem charakteryzować silniejszym związkiem z klasycyzmem, podczas gdy późniejsze wyróżniały się dojrzałością i zastosowaniem pewnych koncepcji *stricte* romantycznych.

Jane Austen była pisarką znajdującą się na pograniczu dwóch prądów literackich i łączyła w swojej twórczości elementy ich obu, odzwierciedlając zmiany, jakie następowały w społeczeństwie i kulturze Anglii przełomu wieków. Jako pisarka klasycystyczna, promowała w swoich powieściach rozsądek, samokontrolę i umiar; jej bohaterowie starali się zachowywać równowagę między uczuciami a rozumem. Austen w krytyczny sposób opisywała przesadnie sentymentalne czy emocjonalne postacie. Przeprowadzała również wnikliwą analizę społeczną, chcąc zarysować świat swoich powieści w możliwie najbardziej realistyczny, niewyzbyty krytycznego spojrzenia sposób. Precyzja, z jaką konstruowała swoje dzieła literackie, a także przejrzystość i zwięzłość narracji były zgodne z zasadami harmonii i równowagi promowanymi w klasycyzmie. Jej twórczości nieobca była ponadto oświeceniowa moralność i dydaktyzm.

Kiedy z kolei spojrzymy na Jane Austen jako na pisarkę romantyczną, dostrzeżemy natychmiast kilka wyraźnych cech, które wpisują jej twórczość i w ten nurt estetyczno-artystyczny. Można podzielić te cechy na trzy główne kategorie: sposób kreowania bohaterów, rolę natury oraz sposób wykorzystania języka. W powieściach Austen daje się odnaleźć wiele postaci, które wpisują się w romantyczny etos indywidualizmu. Bohaterowie ci charakteryzują się wyraźnie subiektywnym sposobem postrzeganiem świata, a ich emocjonalny rozwój stanowi centralny element fabuły; tak też było w przypadku Elizabeth Bennet, która przechodzi

⁵³⁰ W. Deresiewicz, *Jane Austen and the Romantic Poets*, New York–Chichester 2004, s. 3.

⁵³¹ Deresiewicz precyzuje swój pogląd: „Pomimo ich bezsprzecznie wielkich walorów artystycznych, powieści wczesnego okresu są zasadniczo prostymi opowieściami o małżeństwach; są misternie skonstruowane, ale pod względem moralnym i emocjonalnym jednoznaczne. W późniejszej fazie Austen porzuca swe przywiązanie do rozsądku i determinacji, aby wyłonić się jako odkrywczyni niezbadanych i niejednoznacznych obszarów tożsamości i relacji. Z autorki zajmującej się małżeństwami staje się badaczką «subtelnej anatomii ludzkiego serca»,... Ibidem, s. 1.

głęboką przemianę wewnętrzną (wywołaną silnymi uczuciami, przede wszystkim miłością do Darcy'ego). Postacie stworzone przez Austen często odrzucają też społeczne konwencje i normy, podążając za własnymi przekonaniem i pragnieniami. Chociaż Austen nie pozwala im popaść w przesadę, ich bunt przeciwko niesprawiedliwości nie prowadzi ich do całkowitego wyobcowania, a silne emocje nigdy nie mogą dominować nad rozsądkiem – wyraźnie wyczuwalny jest tu pierwiastek romantyczny. Jeżeli chodzi o rolę natury, to choć jest ona ukazywana w sposób subtelny, wspiera się wyobrażenie o harmonijnym związku człowieka z przyrodą. Ci z bohaterów jej powieści, którzy umieją odnaleźć swoje miejsce w naturze, zdają się mieć najwyższy status moralny. To pod gołym niebem rozgrywa się wiele kluczowych scen z dzieł Austen. Natura pozwala w nienachalny sposób oddać stany emocjonalne bohaterów i wpływa również na nie, wchodząc w interakcje z poszczególnymi postaciami. W odniesieniu do wykorzystania języka przez Austen, trzeba powiedzieć, że zastosowanie większej swobody składniowej oraz mowy pozornie zależnej pozwoliło na precyzyjny opis sfery emocjonalnych przeżyć bohaterów⁵³². Umożliwiło to uchwycenie ich z dokładnością sejsmografu, ale jednocześnie w sposób charakterystyczny dla romantyzmu⁵³³.

Złożoność pisarstwa Austen znalazła swoje odzwierciedlenie w *Dumie i uprzedzeniu* z 2005 roku, która w sposób niespotykany we wcześniejszych adaptacjach „selektywnie wyróżnia i podkreśla romantyczne cechy”⁵³⁴ powieści. Ailwood jest przekonana, że

Wright [...] wykorzystuje możliwości obrazu filmowego, by zwizualizować charakter Elizabeth, a także po to, by wykorzystać naturalną scenerię i krajobrazy i w kategoriach romantycznych przedstawić zarysowywany przez Austen konflikt między indywidualnym pragnieniem a porządkiem społecznym⁵³⁵.

Tak samo czyni Martin, która intencję twórców adaptacji upatruje w nawiązaniu do dominujących w epoce regencji nurtów literackich:

Chociaż trudno jest powiązać dzieła [Austen – A.F.] z jakimś pojedynczym sposobem widzenia świata, dwa wieki później Deborah Moggach i Joe Wright zdają się rozstrzygać niepewność co do jej tekstów: wykorzystują tradycyjną opozycję między klasycyzmem a romantyzmem nie tylko do odzwierciedlenia literackiego i artystycznego napięcia tamtego okresu, ale także do symbolicznego przedstawienia ewolucji zachodzącej w relacjach [głównych – A.F.] bohaterów⁵³⁶.

Nawet podstawowa analiza filmu Wrighta wskazuje na to, iż Ailwood i Martin się nie myliły, gdy w jego audiowizualnym stylu dopatrywały się zarówno odwołań do klasycyzmu, jak i

⁵³² Ibidem, s. 48.

⁵³³ Oto jak Deresiewicz opisuje styl pisarski Austen: „[...] większa swoboda syntaktyczna późnych powieści w przeważającej mierze służy konkretnemu celowi: rejestracji uczuć z minuty na minutę. [...] kiedy widzimy, jak uczucia bohaterów późnych powieści zmieniają się w okamgnieniu, bardzo często spostrzegamy, jak ich myśli postępują tą samą drogą, ewoluując w postaci na wpół ukształtowanych i prowizorycznych sformułowań [...]. Nie ma nic bardziej podobnego do poetyckiej praktyki Wordswortha i Coleridge'a, a często także Byrona, niż właśnie te działania”. Ibidem, s. 48-49.

⁵³⁴ S. Ailwood, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

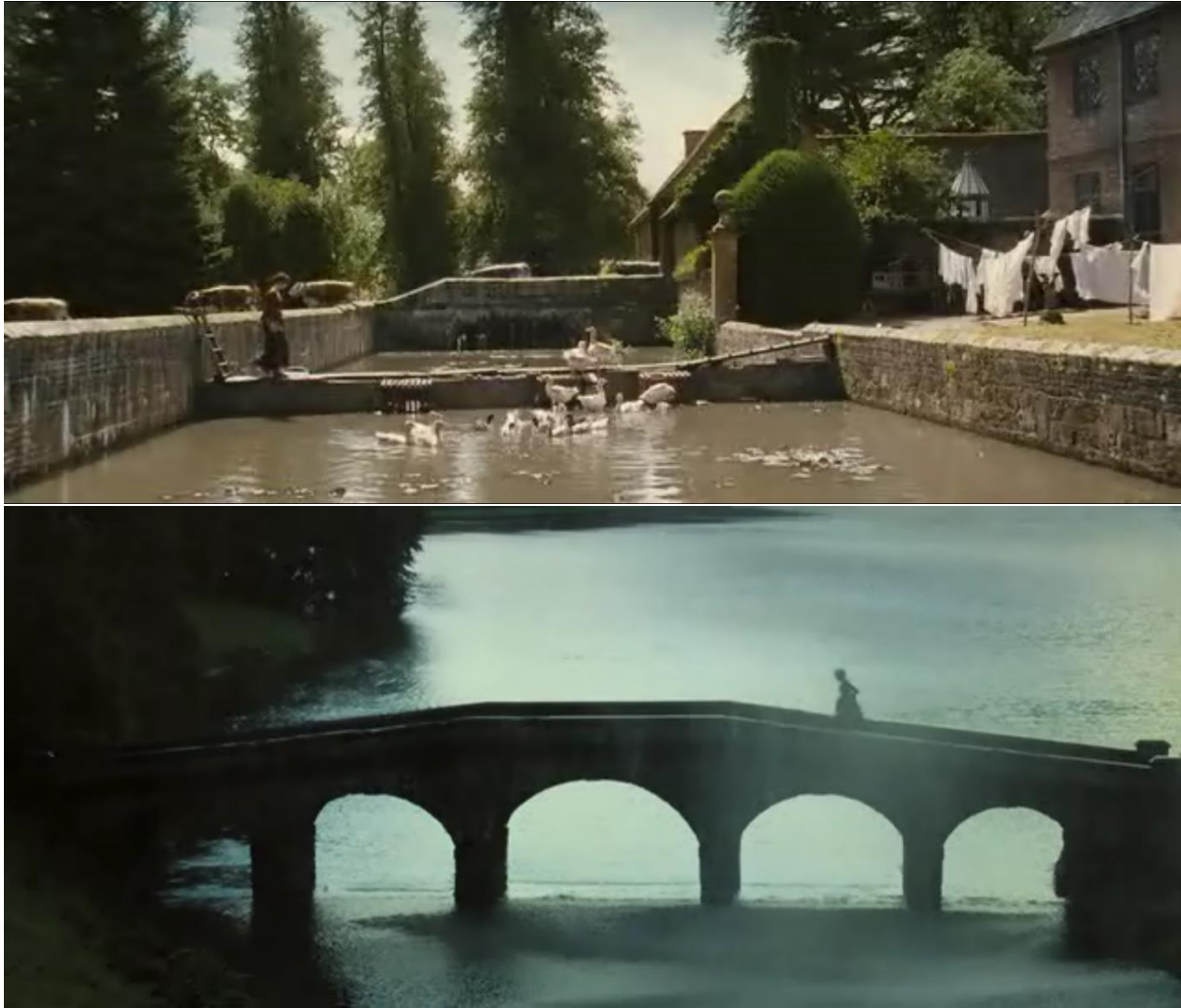
⁵³⁵ Ibidem.

⁵³⁶ L. Martin, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

romantyzmu. Reżyser *Dumy i uprzedzenia* – w wywiadach i komentarzu do filmu wydanym na płycie DVD – wielokrotnie powtarzał, iż realizm, który miał w polu widzenia i do którego dążył na planie, nie przekreślał współistnienia innych estetyk; szczególnie mocno zaznaczał przy tym chęć odniesienia się do baśniowości: „Eksperymentowałem się pomysłem połączenia estetyki realizmu społecznego z elementami baśniowymi – mówił. – Podobało mi się to, że dom Bennetów był otoczony fosą. Pięć dziewczec mieszka na wyspie [...]”⁵³⁷. Traktowanie Longbourn jako baśniowego zamku otoczonego magią natury i pełnego gotowych na pierwszą miłość młodych dziewcząt zdradzało romantyczne ambicje reżysera już w pierwszych minutach filmu; tak jak fosa otaczająca posiadłość pojawiająca się w sekwencji otwierającej adaptację. Obecność fosy zdawała się tworzyć swoistą strefę tymczasowości w strukturze przestrzennej świata przedstawionego w filmie albo – jeszcze inaczej – miała oddzielać romantyczną przestrzeń natury od tej cywilizowanej, zamkniętej w czterech ścianach (zob. ilustr. 78).

W dwóch różnych odcinkach akcji zaakcentowano wizualnie motyw przekraczania mostu i dwukrotnie czynność tę podejmowała Elizabeth. Raz na początku, gdy w sekwencji otwierającej panna Bennet wraca ze spaceru po łące i przekraczając kładkę, kieruje się (z lewej ku prawej) do domu rodzinnego, będącego w mikroskali symbolem angielskiego społeczeństwa (z jego konwenansami, zasadami i wyraźnie wyznaczonymi rolami społecznymi). Innymi słowy, świat, w którym może być wolna, zadowolona i poddawać się swojemu indywidualizmowi kończy się po tamtej stronie fosy. Drugi raz most zostaje przekroczony w przeciwnym kierunku (z prawej ku lewej) w chwili, gdy Elizabeth, po serii scen rozgrywających się w Rosings Park i rozmowie z pułkownikiem Fitzwilliamem w miejscowym kościele, a więc przestrzeniach silnie związanych z zasadami *dekorum*, etykiety i społecznej presji, biegnie w deszczu po kamiennym moście, zmierzając ku nieokreślonemu celowi po drugiej stronie. Tam, w pięknej klasycystycznej świątyni, otoczonej bujną przyrodą, dojdzie do rozmowy z Darcym, który złoży jej propozycję małżeństwa; pod koniec sceny panna Bennet w stanie wzburzenia odrzuci oświadczyzny. Dwukrotne wykorzystanie mostów, które dzielą przestrzeń na dziką sferę natury oraz obszar zabudowany, podporządkowany regułom życia społecznego, pokazuje, w jaki Wright zdołał zwizualizować dychotomię pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem (zob. ilustr. 83).

⁵³⁷ J. Wright, *Tackling a Classic...*, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].



Ilustr. 83. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright).

Na górze: kładka na terenie Longbourn oddzielająca łąki i pastwiska od przestrzeni domowej.

Na dole: most na terenie Rosings Park, na drugim brzegu Elizabeth spotyka Darcy'ego

Choć pierwsze ujęcia filmu przywodzą na myśl typowo romantyczny obraz natury, „[...] w filmie tworzy się napięcie poprzez [wizualną – A.F.] odmowę zupełnego i natychmiastowego porzucenia klasycyzmu na rzecz romantyzmu”⁵³⁸. Zgodnie z estetyką klasycyzmu zostały ukazane wnętrza, podczas gdy świat zewnętrzny znalazł się we władaniu krajobrazu romantycznego. Odzwierciedlone to zostaje w pracy kamery, oświetleniu, jak i grze aktorskiej. Jak pisze Martin:

Ujęcia we wnętrzach i w plenerach świadczą o przechodzeniu od klasycyzmu do romantyzmu. Początek filmu, ze śpiewem ptaków słyszonym jeszcze przed pojawieniem się pierwszego obrazu na ekranie, sugeruje przebudzenie natury. Tytuł pojawia się na tle pastoralnego obrazu brytyjskiej wsi o wschodzie słońca. Operator filmuje Elizabeth z dość niskiego kąta widzenia kamery, aby zasugerować jej harmonijną relację z naturą: ujęcie z wysokiego kąta widzenia mogłoby ją [wizualnie – A.F.] przytłoczyć i wyizolować. Krajobraz jest zwykle rejestrowany w estetycznych, ekstremalnie długich ujęciach, jak wtedy, gdy Elizabeth zmierza do Netherfield: kompozycja ujęcia wydaje się chronić bohaterkę, która staje się częścią natury, co odpowiada romantycznemu przedstawieniu relacji między naturą a człowiekiem⁵³⁹.

⁵³⁸ L. Martin, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁵³⁹ Ibidem.

Elizabeth (tak w literackim pierwowzorze, jak i w adaptacji Wrighta) ukazywana jest jako indywidualistka, ma silnie zarysowaną podmiotowość i manifestuje się w jej działaniu wolność ducha; samotne przebywanie na łonie natury jest dla niej czymś zwyczajnym. W adaptacji Wrighta często jest ona przedstawiana w kadrach, które akcentują jej znikomość w porównaniu z rozległym krajobrazem. Wtopiona w otaczającą przyrodę tworzy z nią harmonijną jedność (zob. ilustr. 84). Jak zaznacza Chan, w filmie Wrighta „[...] krajobraz służy przede wszystkim charakteryzacji Lizzie Bennet [*sic!*] jako wolnego ducha, którego nie mogą ograniczać rygorystyczne oczekiwania społeczne”⁵⁴⁰.



Ilustr. 84. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)
U góry: Elizabeth w drodze do Netherfield, aby odwiedzić siostrę.
Na dole: Lizzy w czasie wizji sennej zainspirowanej podróżą z państwem Gardiner

Mniej więcej od połowy filmu również Darcy zaczyna wchodzić w interakcję z naturą w sposób bardziej bezpośredni i emocjonalny. Podczas gdy w początkowych scenach jawi się on jako typowy bohater reprezentujący to, co klasycystyczne, a więc cechuje go troska o

⁵⁴⁰ M.M. Chan, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

zachowanie *decorum*, powaga i racjonalność, skrupulatnie kontroluje swoje emocje i zachowujący we wszystkim umiar, w miarę rozwoju fabuły następuje w nim subtelna przemiana. Po raz pierwszy widoczna jest to widoczne w scenie oświadczeń, w której bohater stoi skąpany w deszczu i nie waha się wyznać Elizabeth miłości – daje się ponieść uczuciom i w ostatnim momencie powstrzymuje się od pocałunku, na który (być może) pozwoliłaby nawet panna Bennet. Niedługo później, po wręczeniu Elizabeth listu z wyjaśnieniami, Darcy pojawia się ponownie w otoczeniu przyrody, jadąc galopem przez okryty nocą, skąpany jedynie w bladym świetle las; choć widz nie widzi go zbyt wyraźnie w ciemnościach, scena wyraża pełnię jego złamanego serca i urażonej dumy, których nie zdołałby uzewnętrznić zamknięty w czterech ścianach posiadłości.



Ilustr. 85. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)
Finalne spotkanie o wschodzie słońca przedstawione w poetyce romantycznej

Najbardziej romantyczny obraz przedstawiający pana Darcy'ego to bez wątpienia przedostatnia scena filmu, czyli drugie oświadczenia. Elizabeth wychodzi z domu na pobliskie łąki, aby odreagować gniew po wizycie lady Catherine; jest jeszcze dosyć chłodno i szarawo; słońce jeszcze nie wzeszło. Po chwili panna Bennet podnosi wzrok i z niedowierzaniem, wzdychając, spostrzega sylwetkę Darcy'ego, który wyłania się z mgły. Mężczyzna nieśpiesznie zbliża się w jej kierunku; doniosłość tego ujęcia podkreśla długość jego trwania. Przez 45 sekund kamera trzyma w obiektywie pana Darcy'ego. Bohater ukazany zostaje w szerokim planie, co pozwala wyeksponować krajobraz i przepełnić kadr romantycznym nastrojem.

Ujęcie zdaje się nieco odrealnione, tak żeby nikt nie mógł być pewien (ani Elizabeth, ani widz), czy to, co widać, dzieje się na jawie czy we śnie. Gdy wreszcie bohaterowie stają naprzeciwko siebie, odbywa się krótka rozmowa, podczas której zakochani wyznają sobie pełnię uczuć. W konsekwencji Lizzy przyjmuje ponowną ofertę małżeństwa. Pod koniec z czułością całuje Darcy'ego w wyziębioną rękę i kochankowie stykają się czołami (co zastępuje klasyczny hollywoodzki pocałunek). W scenie tej natura odgrywa niebanalną rolę. Bohaterowie zostają ukazani jako głęboko poddani jej wpływowi i są nieomal jej integralną częścią. W miarę wymiany słów między nimi słońce powoli wznosi się nad horyzont i zalewa ich twarze ciepłym porannym światłem (zob. ilustr. 85). Symbolizuje to pełnię ich miłości, która wreszcie znalazła swój pełny wyraz. Choć w filmie widoczne są liczne odniesienia do klasycyzmu, w tej konkretnej scenie dominuje poetyka romantyzmu, wizualnie i emocjonalnie.

Sposób, w jaki funkcjonuje krajobraz w filmie Wrighta, wyraźnie nawiązuje do koncepcji pejzażu romantycznego, który na gruncie polskim opisała Alina Kowalczykova. Wyeksponowała ona różnicę między obrazowaniem klasycystycznym a romantycznym; w tym pierwszym pejzaż był jako „temat niegodny mistrzów”⁵⁴¹, podczas gdy w tym drugim „zajmował ważne miejsce”⁵⁴². Kowalczykova pisała:

Sposób przedstawiania przyrody nie wzbudzał zatem zainteresowania teoretyków klasycyzmu: krajobraz miał być tłem tylko. Ważne było to, co dzieje się w pejzażu. Podrzędność tematu krajobrazowego odbiła się także w systemie skodyfikowanych reguł: wymagane od malarza wiernej imitacji [...], studiowania szczegółów, a przede wszystkim zdecydowanie eliminowano możliwość indywidualizacji tematu, ustalając rygorystyczne zasady wypełnienia płótna, lokowania motywów na wyznaczonych przez hierarchię ich ważności miejscach. [...] Całość, oczywiście, powinna być podporządkowana przedstawieniu postaci ludzkich: to one nadawały znaczenie obrazowi. Przyroda zaś okazywała się zaledwie wiernym przedmiotem opisu, którego głównym zadaniem miało być wywołanie intelektualnej przyjemności.

Toteż sprawa pejzażu jako tematu samoistnego stała się ważnym punktem spornym batalii romantyków z klasykami⁵⁴³.

Prawem kontrastu pejzaż romantyczny miał różnić się od klasycystycznego już na poziomie samego podejścia do tematu natury i miejsca przewidzianego w niej dla człowieka. Jak twierdzi Kowalczykova: „Dokonywała się powoli przemiana w sposobie widzenia przyrody: ponieważ to ona właśnie coraz częściej stanowiła obiekt zainteresowania artysty, także więc jako pejzaż z ludźmi zaczynała odgrywać ważną rolę”⁵⁴⁴. Oznacza to, że

O ile dawniej na obrazach z reguły postaci ludzkie zajmowały miejsce centralne i, co więcej, nie zdradzały zainteresowania otaczającą je naturą, to teraz stają się jej swoistym współpartnerem. [...] człowiek na pejzażach romantyków: odwrócony od nas (i od naszego świata), zminiaturyzowany lub stojący gdzieś z boku, poprzez naturę patrzący gdzieś w dal.
[...]

⁵⁴¹ A. Kowalczykova, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 10.

⁵⁴² Ibidem.

⁵⁴³ Ibidem, s. 12

⁵⁴⁴ Ibidem, s. 20.

Człowiek wpatrzony w przyrodę (lecz z pewnością nie „obserwujący” jej, jak by to robił racjonalista), od podziwu wznoszący się do granicy przeżyć mistycznych to ujęcie tematu wzruszenia estetycznego, które może prowadzić do zakwestionowania racjonalistyczno-klasycznego porządku sztuki⁵⁴⁵.

Przeformułowaniu uległo prawie wszystko; natura nabrała charakteru tajemniczego i autonomicznego. Transformacja romantyczna pozostawiła swój trwały ślad. Dlatego też – jak pisze Kowalczykowa –

[...] w pejzażu romantycznym zdecydowanie zmieniły się relacje między przyrodą a człowiekiem. Natura została uwolniona spod jego supremacji; nie można już było przedstawiać przyrody jako tworu dostosowującego się do potrzeb emocjonalnych bohatera ani jako biernego przedmiotu jego doznań estetycznych. Przyroda jawi się teraz jako potęga, która działa, która narzuca emocje i może nawet kształtować charakter człowieka [...]⁵⁴⁶.

Krajobrazy w filmie Wrighta zdają się doskonale wpisywać w idee pejzażu romantycznego. Nie tylko stanowią przestrzeń, w której emocjonalność bohaterów osiąga swoje apogeum, a kulturowe ograniczenia i narzucane im normy mogą zostać przewyżczone. Co istotniejsze, natura ujawnia swoją dominującą siłę, która nie tylko kształtuje bohaterów, lecz także wyraźnie przewyższa wszelką ich żywiołowość. Jest nacechowana metafizycznie. Bohaterowie Wrighta niemalże giną na jej tle, jak jest to faktem w przypadku Elizabeth idącej do Netherfield (zob. ilustr. 78). Panna Bennet, jak opisuje to Chan, „[...] jest w zasadzie zredukowana do bycia częścią krajobrazu, a nie po prostu bycia [pokazaną – A.F.] na tle krajobrazu; film paradoksalnie celebrytuje niezależność Lizzie, jednocześnie minimalizując procent ekranu, na którym ta się pojawia”⁵⁴⁷.

Martin informuje o tym, jak bardzo od tych krajobrazów różnią się wizualnie klasycystyczne wnętrza posiadłości:

Kompozycja ujęć we wnętrzach różni się od tych w plenerze, ponieważ podkreśla klasyczną architekturę domów, których mieszkańcy cechują się brakiem emocji i uczuć lub trudnością w ich wyrażaniu. [...] Netherfield zostaje przedstawione w inny sposób: ujęcie wprowadzające podkreśla chłód tego miejsca. Sztynność [zamieszkujących posiadłość – A.F.] postaci kontrastuje z wyglądem Elizabeth, gdy ta wchodzi do salonu: Caroline Bingley, Darcy i dwaj służący są pokazani w szerokim planie, podczas gdy półbliźnięcie na Elizabeth wprowadza między nią a widzami poczucie bliskości. Poprzez wykorzystanie skali i dystansu kamera wskazuje na to, jak brak naturalności u postaci związanych z Netherfield kłóci się ze spontanicznością Elizabeth. Architektura pomieszczenia jest oczywiście neoklasyczna i sugestywnie zawęża kadr, co potęgują pionowe linie porządkujące ujęcie; kolumny metaforycznie symbolizują uwięzienie bohaterów, podczas gdy spacer Elizabeth do Netherfield na świeżym powietrzu odbywa się w otoczeniu pozbawionym pionowych linii. W takiej klasycyzującej scenografii [salonu – A.F.] zdjęcia operują głębią ostrości, wprowadzając element romantyczny: okna oferują ucieczkę i pozwalają bohaterom spojrzeć na wiejskie krajobrazy⁵⁴⁸.

Nie tylko sama scenografia i praca kamery wytwarzają wrażenie oświeceniowego chłodu i uporządkowania. Zauważalna jest również wyraźna zmiana stylu gry aktorskiej, gdy w przeciwieństwie do zdjęć plenerowych bohaterowie znajdują się w klasycystycznych

⁵⁴⁵ Ibidem, s. 20-21.

⁵⁴⁶ Ibidem, s. 85.

⁵⁴⁷ M.M. Chan, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁵⁴⁸ L. Martin, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

zamkniętych przestrzeniach. Przeniesieni do takich wewnątrz jak Netherfield czy Rosings Park, aktorzy wybierają subtelniejszą i bardziej opanowaną grę. Zamknięta przestrzeń zdaje się narzucać im większą samokontrolę oraz powściąganie gestów i emocji, co odzwierciedla społeczne normy i napięcia wynikające z bliskości innych postaci. Szczególnie znamieną jest w tym kontekście krótka scena, w której Elizabeth, jej siostry i matka opuszczają Netherfield Park po chorobie Jane; jest ona subtelnym wyrazem tej dynamiki. Pani Bennet i jej trzy córki siedzą już w powozie. Jako następna wsiada Elizabeth. Kiedy wstępuje na schodek, tuż obok niej zjawia się pan Darcy. Podaje jej pomocną dłoń, ale dotyk okazuje się dla obojga porażający. Odchodząc w stronę domu, Darcy dyskretnie rozprostowuje palce, jakby nie mógł zaznać spokoju po tej krótkiej chwili zmysłowego kontaktu (zob. ilustr. 80). Scena ma wyraźny podtekst erotyczny. Zauważalne jest, że dopiero po opuszczeniu murów Netherfield, na otwartej przestrzeni, Darcy odważa się dotknąć Elizabeth. Oboje, choćby przez moment, przyznają przed samymi sobą, że nie są wobec siebie obojętni.



Ilustr. 86. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright).

Erotycznie nacechowana scena, w której Darcy asystuje Elizabeth przy wsiadaniu do powozu

Wright kładzie duży nacisk na odróżnienie klasycystycznych i romantycznych przestrzeni (wnętrz i plenerów). Jest to szczególnie interesujące w kontekście zmian, jakie wprowadził on w odniesieniu do literackiego pierwowzoru. Austen zawsze z dużą świadomością dobierała miejsca akcji konkretnych scen wypełniających karty jej powieści. Jak opisywała to niezwykle poetycko Laurie Kaplan:

[...] opisy autorki dotyczące zarówno wewnątrz, jak i terenów zewnętrznych opierają się na metaforach zamkniętych i otwartych przestrzeni, rozległych lub ograniczonych widoków, granic, które należy rozpoznać lub przekroczyć, energii i medytacji. [...] W powieści Austen umieszcza bohaterów w otoczeniu, które stanowi dla nich wyzwanie lub przynosi im ukojenie, które odzwierciedla lub ujawnia stan umysłu kształtujący ich zachowania⁵⁴⁹.

⁵⁴⁹ L. Kaplan, *Inside Out/Outside In: Pride & Prejudice on Film 2005*, „Persuasions Online” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol27no2/kaplan/> [dostęp: 17.10.2024].

Mimo tak dużej adekwatności doboru miejsc akcji przez Austen, Wright decyduje się na przeniesienie kilku ważnych scen do diametralnie innej przestrzeni. Chodzi tu o zmianę wiążącą się opozycją wnętrze–plener, co skutkuje przeniesieniem scen rozgrywających się pod chmurką do wnętrza lub na odwrót. Takie wydarzenia jak rozmowa Elizabeth z ojcem na temat zamążpójścia za pana Collinsa czy też pierwsze oświadczyzny pana Darcy’ego stanowią *exempla* scen, które u Austen – nie bez powodu – rozgrywały się we wnętrzach (Longbourn oraz plebani w Hunsford), zostały przeniesione przez Wrighta na zewnątrz (nad staw w okolicach Longbourn i do klasycyzującej świątyni na łonie natury nieopodal Rosings). Z kolei takie sceny, jak na przykład rozmowa Elizabeth z pułkownikiem Fitzwilliamem na temat jego kuzyna, czytanie przez Elizabeth listu od pana Darcy’ego, spotkanie Lizzy i Darcy’ego w Pemberley czy wizyta Lady Catherine u Bennetów (oryginalnie rozgrywające się w plenerze), na potrzeby adaptacji przeniesiono do wnętrza. Nie sposób omówić wszystkich tych przypadków, jednak w celu lepszego zilustrowania problemu zanalizowany zostanie przynajmniej jeden nich.

Warto się przyjrzeć tutaj jednej z najśłynniejszych scen filmu; jednocześnie być może najbardziej romantycznej, a z całą pewnością odbiegającej od stylu Austen; chodzi mianowicie o wspomniane już pierwsze oświadczyzny Darcy’ego. W literackim pierwowzorze Darcy przybywa do plebanii w Hunsford, by wykorzystać chwilę samotności Elizabeth i podjąć z nią prywatną rozmowę. Podczas spotkania mimowolnie zadaje jej ból i rani jej uczucia, co prowadzi do zdecydowanej i kategorycznej odmowy przyjęcia jego oświadczyzny. Zdruzgotany opuszcza plebanię. Scenę tę analizuje Kaplan i podkreśla klaustrofobiczność przestrzeni, w której się ona rozgrywa:

W powieści Darcy oświadcza się Elizabeth w pokoiku na plebanii Hunsford. [...] Austen uwydatnia ironię momentów [związanych z – A.F.] silnymi uczuciami, umieszczając bohaterów w pomieszczeniach, które są tymi emocjami przeładowane [...]. W przypadku tego *tête-à-tête* osadzenie sceny w małej przestrzeni i we wnętrzu ma wpływ na spotęgowanie dramaturgii, ponieważ nie ma możliwości rozładowania emocji – z wyjątkiem opuszczenia pomieszczenia przez Darcy’ego. Zamknięta przestrzeń tego miejsca akcji oddaje poczucie intymności, ale [również to, że – A.F.] Darcy i Elizabeth są zamknięci w czterech ścianach i hołdują społecznym konwenansom wymagającym od nich dobrego zachowania. Gniew i napiętność wypełniają przestrzeń między nimi i wokół nich⁵⁵⁰.

W filmie Wrighta to ważne dramaturgicznie wydarzenie zostaje przeniesione w plener. Po nabożeństwie w kościele Elizabeth przebiega w rześystym deszczu przebiega przez kamienny palladiański most. Gdy chroni się pod dachem małej klasycystycznej świątyni na wzgórzu, natychmiast pojawia się obok niej pan Darcy. Skąd się tam wziął, jest niejasne. Czy biegł za nią? A może przebywał już w tym miejscu? Może zadziałała jakaś metafizyczna,

⁵⁵⁰ L. Kaplan, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

romantyczna siła, która sprowadziła go w to samo miejsce? Darcy, podobnie jak w powieści Austen, rozpoczyna monolog, w którym wyznaje Elizabeth miłość i proponuje małżeństwo. Deszcz zdaje się padać coraz mocniej, w oddali słychać odgłosy burzy. Bohaterowie starają się przekrzyczeć odgłosy natury i dają upust namiętnościom. W kulminacyjnym momencie, kiedy Elizabeth wykrzykuje, że Darcy jest ostatnim mężczyzną, za którego mogłaby wyjść, ten zbliża się nieco i przez chwilę zdaje się, że bohaterowie – jak już wspomniano powyżej – mogliby połączyć się w pocałunku (zob. ilustr. 87). Darcy odchodzi zrezygowany, a widziana w bardzo szerokim planie Elizabeth opiera się o ścianę i próbuje się uspokoić.



Ilustr. 87. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)

Scena pierwszych oświadczeń Darcy’ego w klasycyzującej świątyni otoczonej bujną przyrodą

Umieszczenie oświadczeń w naturalnym otoczeniu intensyfikuje romantyczny nastrój sceny. Widoczne jest to także w grze aktorskiej, gdyż ona i on po raz pierwszy z taką swobodą i intensywnością wyrażają własne uczucia. Ich mimika, podniesienie głosu oraz sposób, w jaki zbliżają się i oddalają od siebie, budują napięcie, emocjonalne i erotyczne. Romantyczna jest ponadto ścieżka dźwiękowa, wypełniona z jednej strony zintensyfikowanymi dźwiękami natury, z drugiej „[...]” nastrojową i pełną emocji muzyką przywodzącą na myśl Schumanna i Brahmsa. Melodie są bardzo ekspresyjne, [...] podkreślają patos⁵⁵¹ – jak

⁵⁵¹ L. Martin, op. cit. [dostęp: 17.10.2024]. Martin podkreśla również, że muzyka w tym filmie nie jest jedynie romantyczna i że wiąże się ze stylem klasycystycznym: „Soundtrack charakteryzuje się echem klasycyzmu i sugestywnymi tytułami, takimi jak «A Postcard to Henry Purcell» [«Pocztówka dla Henry’ego Purcella»], utwór złożony z arpeggiowych wariacji typowych dla początków klasycyzmu. Melodia «Arrival at Netherfield» [«Przybycie do Netherfield»] przypomina styl Mozarta, a «Another Dance» [«Kolejny taniec»] przywodzi na myśl

komentuje Martin. Zmieniają się również zdjęcia. Zamiast długich, powolnych ujęć ukazujących ogrom natury w dalekich planach, reżyser zdecydował się na dynamiczny montaż opierający się na schemacie ujęcie–kontrujęcie i na coraz to bliższych planach. Wraz ze wzrostem natężenia emocji kamera zbliża się do postaci, oddala się od nich dopiero wtedy, gdy Darcy postanawia odejść.

Kaplan analizuje ten fragment adaptacji Wrighta, zestawiając go równocześnie z innym dziewiętnastowiecznym tekstem kultury:

Film wykorzystuje tę intymną scenę rozgrywającą się we wnętrzu i umieszcza ją w malowniczym krajobrazie, który bazuje na zjawiskach pogodowych, by oddać udrękę i agonię [przeżywaną przez bohaterów – A.F.]. [...] Przemoczeni i gwałtownie walczący ze sobą, a także z żywiołami, Darcy i Elizabeth, krzyczą ponad grzmotami i deszczem, niczym Heathcliff konfrontujący się z Catherine na wrzosowiskach Yorkshire [w *Wichrowych wzgórzach* – A.F.]⁵⁵².

Kaplan krytycznie ocenia decyzję przeniesienia akcji tej ważnej sceny w plener i na skupieniu tak dużej uwagi widza na siłach natury; przypomina, iż „u Austen momenty silnych uczuć należą do bohaterów, a nie do pogody”⁵⁵³. Formułuje również zarzut, iż w filmie Wrighta zamiana wnętrza na plenery i plenerów na wnętrza została przeprowadzona w sposób nie do końca przemyślany:

Filmowi nie udaje się zatem uchwycić spójnej relacji tematycznej między przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną, którą Austen tak starannie nakreśliła. [...] To, czego brakuje [...], to zrównoważonego układu wnętrze–zewnątrze, który ujawniałby szersze implikacje sposobów, w jakie Austen wykorzystuje naturę i sztuczność [artifice] jako elementy scenerii, tj. idee, które film lekceważy aż do granicy niespójności⁵⁵⁴.

Krytyka Kaplan zdaje się jednak opierać na zbyt rygorystycznym rozumieniu zależności od oryginału literackiego i nie zapomina o różnicy medialnej tekstu adaptowanego i filmu. W filmie Wrighta natura rzeczywiście sprawia wrażenie współodczuwającej emocje bohaterów, choć nie można twierdzić, że to do niej te emocje należą, a postaci są ich pozbawione. Precyzyjna praca kamery i znakomite aktorstwo sprawiają, że nawet w oderwaniu od naturalnej scenerii scena ta zachowałaby swój dramatyczny ładunek. Jest to dobrze widoczne w omawianej wcześniej scenie tańca Elizabeth i Darcy’ego. W chwili największego napięcia emocjonalnego, gdy bohaterowie znajdują się na granicy kłótni, otaczający ich świat niemal całkowicie zapada się pod ziemię. Znikają inni tancerze, barwne kostiumy i większość

Lully’ego. Klasycyzm współlistnieje tu jednak z romantyzmem, jak choćby w «Credits» [«Napisy końcowe»], w którym ekspresyjna melodia grana jest na klarncie i przez smyczki, z powolnym rytmem i arpeggiowymi akordami, ilustruje przejście między dwiema szkołami, w stylu Beethovena. [...] W miarę rozwoju fabuły romantyzm zdaje się wygrywać starcie poprzez przejście do nastrojowej i emocjonalnej muzyki przypominającej Schumanna i Brahmsa. Melodie są bardzo ekspresyjne, a dodanie wiolonczeli w «Darcy’s Letter» podkreśla patos» (ibidem).

⁵⁵² L. Kaplan, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

⁵⁵³ Ibidem.

⁵⁵⁴ Ibidem.

rekwizytów. Elizabeth i Darcy pozostają sami w pustej sali, ubrani w proste, monochromatyczne stroje, skonfrontowani wyłącznie z dramaturgią wydarzeń i własnych uczuć. Wright wielokrotnie udowadnia, że wartość estetyczną i ładunek dramaturgiczny można oddać za pomocą nieokiełzanych, romantycznych scen i kameralnych, cichych ujęć. Silne wrażenia wywiera zarówno jego „brudny” realizm, jak i wystawne wnętrze.

Wright zdaje się być twórcą otwartym na różnorodne źródła inspiracji (takie m.in. jak realizm społeczny, klasycyzm i romantyzm), jest świadom różnic panujących w różnych grupach odbiorczych. Swój film zdecydował się skierować do grona młodszych odbiorców (korzystając z elementów estetyki komedii romantycznej i *teen movie* oraz na skutek zatrudnienia młodszych aktorów), ale uwzględnił również różnice oczekiwań widzów europejskich i amerykańskich. To ostatnie poskutkowało tym, że nakręcił dwie wersje zakończenia.



Ilustr. 88. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright)

Końcowy pocałunek w amerykańskiej wersji zakończenia filmu

Wersja na rynek europejski kończy się na rozmowie Elizabeth z ojcem, po której pan Bennet udziela błogosławieństwa jej małżeństwu z Darcym. Następnie rozsiada się wygodnie w fotelu. W samotności śmieje się i cieszy ze szczęścia córki, córek; wypowiada ostatnie słowa filmu: „Jeśli jakiś młody mężczyzna przyjdzie po Mary lub Kitty, na miłość boską, wpuście go. Mam wolny czas⁵⁵⁵„. W wersji amerykańskiej dodano całkowicie nową scenę po słowach pana Benneta. Na ekranie pojawia się posiadłość Pemberley pod osłoną nocy, oświetlona jedynie blaskiem pochodni. W stawie pływają łabędzie. W kolejnym ujęciu młodzi państwo Darcy, ubrani w swobodne, domowe stroje – a można by je nazwać nawet bielizną – siedzą na tarasie z widokiem na naturę. Wymieniają czułe słowa, a na koniec Darcy powtarza

⁵⁵⁵ Ang. „If any young men come for Mary or Kitty, for heaven’s sake, send them in. I’m quite at my leisure”.

kilkukrotnie określenie „pani Darcy” w odniesieniu do swojej żony, wyrażając w ten sposób swoje wielkie szczęście. W ostatnich momentach filmu zakochani całują się w blasku ognia (zob. ilustr. 88). Oto pocałunek, którego nie doczekała się publiczność europejska.

Po 65 latach od premiery pierwszej kinowej *Dumy i uprzedzenia*, kiedy to tekst Austen został mocno zmodyfikowany, aby spełnić oczekiwania amerykańskich odbiorców w czasie II wojny światowej, raz jeszcze powieść autorki *Emmy* musiała być przystosowana do egalitarnych potrzeb widza zza oceanu. Austen ponownie poddano demokratyzacji. Pisze o tym Martin:

[...] [istnieje również – A.F.] alternatywne amerykańskie zakończenie, w którym Darcy i Elizabeth flirtują nocą na tarasie w Pemberley. Taras ten, z jego klasycystyczną architekturą, góruje nad zbiornikiem wodnym, po którym pływają łabędzie. Pomimo absurdałnego przesadnego romantyzmu, sekwencja ta wprowadza [do adaptacji – A.F.] nową „ideologię”. Kończąc film na panu Bennecie [w wersji europejskiej – A.F.], Joe Wright skupił się na rodzinie i patriarchalnym społeczeństwie. Alternatywne zakończenie *Dumy i uprzedzenia* prezentuje jednak doktrynę opartą na indywidualizmie: [młoda – A.F.] para ukazana jest jako załążek nowego świata o odmiennej tożsamości; Elizabeth zostaje żoną bogatego właściciela ziemskiego i jako taka osiąga większą władzę od tej, jaką kiedykolwiek posiadała, gdy była w Longbourn. Ten romantyczny akcent, którym kończy się film amerykański, zapowiada powstanie nowej struktury społecznej, uwzględniającej zasługi jednostki, a nie jej urodzenie⁵⁵⁶.

Trudno dostrzec w państwie Darcych arystokratów: ubrani są w bardzo proste stroje, okazują sobie czułość w sposób, który nie do końca przystoi osobom z wyższych sfer (a przynajmniej nie pod gołym niebem). Ich posiadłość stopniowo wtapia się w tło, jest coraz mniej dostrzegalna w ciemności, podczas gdy kamera skupia się całkowicie na Elizabeth i Darcym. Z jednej strony umożliwia to widzowi zapomnienie o ukrytych w mrokach nocy bogactwach, z drugiej zaś pozwala na uniknąć spojrzeń służby na intymność kochanków.

W europejskiej wersji adaptacji Wrighta myśl twórcza zatoczyła koło: tak jak wszystko rozpoczęło się od widoku Elizabeth, która chwilę po wschodzie słońca wraca ze spaceru do domu, by dołączyć do swojej rodziny, tak też na koniec ponownie wkracza do Longbourn. Znowu o wchodzie słońca spacerowała po pobliskich łąkach, lecz tym razem, wracając, czyni to z Darcym i jej celem nie jest dołączenie do rodziny, lecz symboliczne jej opuszczenie – z przyszłym mężem zacznie teraz własne życie. Film zaczyna się i kończy na Bennetach, tyle że nie jest to już ta sama rodzina Bennetów – uległa gruntownej zmianie, tak jak zmieniła się Lizzy.

⁵⁵⁶ L. Martin, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

IV. Intermedialność *Dumy i uprzedzenia*

Po sfilmowaniu obrazu te zostają unieruchomione w sposób, którego pisarstwo Austen (ze względu na jego medium i jej umiejętności) unika.

Linda Troost i Sayre Greenfield

Pod koniec pierwszego rozdziału przedstawiono listę dziesięciu kluczowych kwestii badawczych związanych z adaptacją prozy Jane Austen w medium filmu. Deborah Cartmell, która tę listę skompilowała¹, nie zaoferowała jednak jednoznacznych rozwiązań; nie ulega wątpliwości, że także dzisiaj stanowią one cenne narzędzie analityczne, które przydaje się w porównawczych studiach poszczególnych adaptacji. Rzecz by można, iż to właśnie sposób, w jaki zaadaptowano najbardziej wymagające aspekty stylu literackiego Austen lub elementów narracji i fabuły jej powieści – innymi słowy, to, co najbardziej „nieadaptowalne” – stanowi o wybitności najlepszych z tych filmów i seriali. Tytułem przykładu w poniższych rozważaniach podjęte zostanie jedno z pytań wyróżnionych przez Cartmell, to mianowicie, w jaki sposób możliwe jest przekazanie w medium filmu elementów tradycji epistolarnej obecnych w *Dumie i uprzedzeniu*, takich jak duża liczba ważnych dramaturgicznie listów?

4.1. List spisany. Literacka *Duma i uprzedzenie*

Kiedy Jane Austen zaczynała pracę twórczą (pisząc swoje pierwsze juvenalia około roku 1787), model powieści epistolarnej był tak mocno zakorzeniony i popularny w Anglii, że aż połowa wydawanych książek miała właśnie taką formę². Jak już wspomniano, pierwsze powieści Austen – takie jak *Lady Susan*, *Rozważna i romantyczna* czy *Duma i uprzedzenie* – napisane zostały właśnie jako powieści epistolarnie. O ile *Lady Susan* ujrzała światło dzienne w niezmięnionej postaci (jako że wydano ją pośmiertnie), o tyle pozostałe wymienione tu dzieła,

¹ D. Cartmell, *Screen Adaptations. Jane Austen's Pride and Prejudice: A Close Study of the Relationship Between Text and Film*, Reading 2010, s. 40-42.

² T. Keymer, *Narrative*, [w:] *The Cambridge Companion to „Pride and Prejudice”*, red. J. Todd, Cambridge 2013, s. 3.

w procesie wielokrotnego ich przeredagowywania, zatrafiły te rysy; pozostał w nich jednak ślad dawnej formy epistolarnej: szczerze rozsiane po powieści listy. Thomas Keymer informuje, że *Duma i uprzedzenie* „[...] wykorzystuje listy jako środki narracyjne lub czynniki fabularne w kilku kluczowych momentach i zawiera prawie pięć razy więcej tekstu epistolarnego niż *Rozważna i romantyczna*”³. Wskazuje też na dwie istotne okoliczności wykorzystania listów przez Austen, które stanowią niewątpliwy atut w jej prozie: po pierwsze, listy umożliwiają dramatyczną synchronizację fabuły i narracji (ze względu na to, iż „narratorzy reagują na wydarzenia w miarę ich rozwoju”⁴) i po wtóre, wymieniane są one pomiędzy bliskimi sobie osobami (mają zatem „charakter odsłaniający [...] [, gdyż pisane są w – A.F.] duchu nieskrępowanej spontaniczności”⁵).

Niektóre z fragmentów epistolarnych okazały się swego rodzaju kamieniami milowymi w strukturze powieści, akcentują bowiem najważniejsze punkty zwrotne. Trzeba by wspomnieć o korespondencji pana Collinsa zapowiadającej jego przyjazd do Longbourn – dalej, jego plany matrymonialne w stosunku do jednej z córek pana Benneta, o liście pana Darcy’ego napisanym po pierwszych oświadczeniach, w którym odpowiada na zarzuty Elizabeth, a wreszcie o wiadomości otrzymanej listem od Jane, z której Lizzy dowiaduje się o ucieczce Lydii z panem Wickhamem. Każdy z wymienionych tu przykładów wpłynął w istotny sposób na dalszy bieg wydarzeń, stanowiąc integralny i nieodzowny element konstrukcji fabularnej. Listy stanowią jednak komponent powieści Austen o *stricte* literackim charakterze, który najlepiej spełnia swoją funkcję w medium operującym słowem pisany. Julia B. Robben porusza ten wątek w artykule dotyczącym adaptowania Austen dla potrzeb teatru:

Adaptując tę powieść [...], można ulec pokusie zmiany lub wyeliminowania z fabuły aktu pisania listów, jednak zmieniłoby to istotę relacji między postaciami i ich indywidualne wątki. [...] Pisanie listów odgrywa kluczową rolę w dziełach Austen, niezależnie od tego, czy dana powieść jest epistolarna. Bohaterowie opracowują swoje wiadomości dla konkretnej osoby, a listy te są bardziej bezpośrednie [w komunikacji – A.F.] niż standardowa rozmowa. Listy zapewniają dystans i intymność dla [przeżywania – A.F.] emocji i reakcji ich adresatów. [...] Powieść Austen nie może istnieć bez jej umiejętnie prowadzonych dialogów, czy to prowadzonych bezpośrednio przez postaci, czy też pojawiających się w ich korespondencji za pomocą listów. Austen wiedziała, co robi, pisząc *Dumę i uprzedzenie*, i gdyby chciała, aby jej bohaterowie wchodzili ze sobą w bezpośrednie interakcje, napisałaby powieść właśnie w ten sposób⁶.

³ Ibidem, s. 5.

⁴ Ibidem, s. 2.

⁵ Ibidem.

⁶ J.B. Robben, *Preserving Jane Austen's Letters in Modern Adaptations of „Pride and Prejudice”*; <https://jasna.org/publications-2/essay-contest-winning-entries/2017/preserving-jane-austens-letters-in-modern-adaptations-of-pride-and-prejudice/> [dostęp: 17.10.2024].

W *Dumie i uprzedzeniu* odnaleźć można aż dziewiętnaście listów, które zostały bezpośrednio zacytowane – niektóre w całości, inne we fragmentach⁷. Za najważniejszy z nich bez wątpienia uznać można ten napisany przez pana Darcy'ego po nieudanych oświadczeniach⁸. W liście tym – najdłuższym ze wszystkich oraz wyeksponowanym w strukturze powieści poprzez umiejscowienie go niemal idealnie w jej połowie – Darcy tłumaczy Elizabeth swoje działania i motywacje związane z rozdzieleniem Jane i Bingleya oraz streszcza historię swojej znajomości z Wickhamem. Lizzy dogłębnie przeżywa tę lekturę, czując przemożny wstyd związany z tym, „[...] że była ślepa, stronniczka, uprzedzona, nierozsądna”⁹. Autorefleksja protagonistki zakończona zostaje słynnym zdaniem: „Nigdy do tej chwili nie znałam samej siebie”¹⁰! Moment ten jest przełomowy w rozwoju postaci Elizabeth, a także w historii miłosnej będącej jej udziałem.

Znaczenie listów, szczególnie tego wspomnianego powyżej, dla struktury *Dumy i uprzedzenia* sprawia, iż każdy kolejny twórca adaptacji filmowej staje przed nie lada wyzwaniem, jakim jest przekład intermedialny tej typowo literackiej formy epistolarnej. Jak podkreśla Robben we wcześniej cytowanym fragmencie, korespondencji u Austen nie da się pominąć; jest ona nieodzownym elementem konstrukcji narracyjnej i stanowi kluczowy budulec fabuły. Dodatkowo, motyw wizualny listu (jako akt pisania i czytania) stanowi stały element sztafazu wzbogacającego warstwę wizualną w kinie kostiumowym. Wyjaśnia to trafnie Belén Vidal:

List jest rozpoznawalnym motywem narracyjnym w *mise-en-scène* filmu kostiumowego. Stanowi on nieodparcie osobiwy obiekt, który przywołuje fascynację filmu kostiumowego rytuałami i artefaktami z przeszłości. [...] Wizualna konkretyzacja pisma i dźwiękowa obecność słowa są wyrazem samoświadomego przypominania o literackich korzeniach znacznej części [filmów z tego – A.F.] gatunku [...]. Ze względu na swoją polisemiczną wieloznaczność obiektu materialnego, tekstu i znaku, list to być może najbardziej konkretny przejaw figuralności w filmie kostiumowym: dosłownie wymaga od widza

⁷ Wśród dziewiętnastu listów znalazły się (w kolejności chronologicznej): [1] Caroline Bingley zapraszająca Jane na obiad do Netherfield Park (rozdział VII); [2] Jane informująca Elizabeth o tym, że przemokła w czasie podróży do Netherfield (rozdział VII); [3] pan Collins piszący do pana Benneta, aby odnowić znajomość i oznajmić plany ożenku (rozdział XIII); [4] Jane opisująca Elizabeth swój pobyt w Londynie (rozdział XXVI); [5] Lizzy informująca wujostwo Gardiner o tym, że pan Wickham zainteresował się nową damą (rozdział XXVI); [6] Darcy tłumaczący się Lizzy po nieudanych oświadczeniach (XXXV); [7] Jane informująca Elizabeth o ucieczce Lydii z Wickhamem (rozdział XVLI); [8] Lydia chwalać się przyjaciółce, Harriet, że planuje wziąć ślub z Wickhamem (rozdział XVXII); [9] pan Gardiner zdający sprawozdanie z poszukiwania uciekinierów (rozdział XLVIII); [10] pan Collins składający „kondolencje” na wieść o ucieczce Lydii (rozdział XLVIII); [11 i 12] dwa listy z dalszym sprawozdaniem pana Gardinera, który informuje o odnalezieniu kochanków (rozdziały XLIX i L); [13 i 14] Lizzy pytająca panią Gardiner o udział pana Darcy'ego w sprawie Lydii i jej odpowiedź (rozdziały LI i LII); [15] pan Collins gratulujący panu Bennetowi zamążpójścia Lydii i informujący go o plotkach, a także rzekomych zaręczynach Elizabeth i Darcy'ego, które są niemiłe lady Catherine (rozdział LVII); [16] Lizzy dzieląca się swoim szczęściem z panią Gardiner na temat jej związku z Darcym (rozdział LX); [17] pan Bennet donoszący panu Collinsa o zaręczynach Lizzy (rozdział LX); [19] Lydia życząca radości Elizabeth.

⁸ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, przeł. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, Warszawa 2006, s. 162-168.

⁹ Ibidem, s. 172.

¹⁰ Ibidem.

„prze czytania” obrazu kinowego oraz „zobaczenia” (i usłyszenia) pisma osadzonego w dźwiękowej i wizualnej fakturze filmu¹¹.

Poszczególne adaptacje *Dumy i uprzedzenia* radziły sobie w zróżnicowany sposób z wyzwaniem, jakim było przedstawienie w formie audiowizualnej fragmentów należących do tradycji epistolarnej. Aby jak najlepiej wydobyć te różnice na światło dzienne, warto posłużyć się analizą porównawczą kilku skrajnie różnych podejść, jakimi posługowali się adaptatorzy – w dalszej części rozdziału porównane zostaną filmowe przedstawienia listu Darcy’ego w adaptacjach z 1940, 1980, 1995 i 2005 roku.

4.2. List odczytany. Adaptacje z lat 1940 i 1980

Cztery wymienione przed chwilą adaptacje ilustrują skrajnie odmienne podejście do przedstawienia listu w medium filmu. Chronologiczne ułożenie tych adaptacji odzwierciedla pewne kontinuum – od technik najmniej zaawansowanych pod względem artystycznym, po rozwiązania najbardziej innowacyjne. Wiąże się to zarówno z postępem technologicznym samego medium, jak i z ewolucją oczekiwań odbiorców.

W pierwszej omawianej adaptacji, w filmie w reżyserii Roberta Z. Leonarda z 1940 roku, wybrano możliwie najmniej angażujące inwencją rozwiązanie. Po tym, jak Darcy prosi Elizabeth o rękę, a jego oferta zostaje odrzucona, panna Bennet odbywa podróż powrotną z Hunsford do domu. Od razu po dotarciu na miejsce dowiaduje się o ucieczce Lydii i Wickhama; słyszy o tym z ust Jane¹². Raptem kilka chwil później – Lizzy ledwo zdążyła odłożyć kapelusz, który zdjęła z głowy – kamerdyner anonsuje pojawienie się pana Darcy’ego. Mężczyzna musiał najwyraźniej podążać śladem Elizabeth, gdy ta opuściła tylko Hunsford. Nie przyjechał jednak by wręczyć swój list, lecz po to, by wytłumaczyć jej twarzą w twarz, skąd zna pana Wickhama i jak ten łajdak, Wickham, potraktował jego siostrę, Georgianę (zob. ilustr. 83). Po wyjaśnieniu sytuacji Darcy wychodzi, żegnając Elizabeth i mówiąc jej, że najprawdopodobniej już nigdy więcej się nie zobaczą. Podsumowując, twórcy adaptacji zaczerpnęli z listu Darcy’ego kluczowe informacje, potrzebne dla dalszego funkcjonowania fabuły, i przekształcili je w prosty dialog, całkowicie redukując rekwizyt pośredniczący, jakim jest korespondencja w powieści Austen.

¹¹ B. Vidal, *Figuring the Past: Period Film and the Mannerist Aesthetic*, Amsterdam 2012, s. 163.

¹² W powieści informacje te przekazano również za pomocą listu, zob. J. Austen, op. cit., s. 220-222.



Ilustr. 89. *Duma i uprzedzenie* (1940).
Rozmowa zastępująca pojawienie się listu Darcy'ego

W serialu BBC z 1980 roku, w przeciwieństwie do filmu Leonarda, list Darcy'ego został zaprezentowany w pełni (pod koniec odcinka trzeciego). Sposób jego przystosowania pozostawał jednak w zgodzie z konwencjami typowymi dla ekranizacji literatury w tamtym okresie i nie wykraczał poza standardowe środki wyrazu filmowego. Fabuła całości serialu dość niewolniczo podąża za literą pierwowzoru i nie inaczej jest w przypadku sceny z listem Darcy'ego. Tak jak w powieści Austen, Elizabeth rozstrojona wydarzeniami dnia poprzedniego udaje się na spacer, aby ochłoniąć i wyciszyć się na łonie natury. Spcerując, niespodziewanie zauważa pana Darcy'ego zmierzającego w jej kierunku. Darcy wręcza jej list i lakonicznie prosi o przeczytanie go, po czym odwraca się i oddala w kierunku, z którego przyszedł. W powieści Elizabeth, spacerując w wyraźnym zdenerwowaniu, zapoznaje się z treścią listu; w serialu przysiadła na leżącym nieopodal pniu i tam oddaje się lekturze.

W celu zaadaptowania listu pana Darcy'ego zastosowano bardzo proste, żeby nie powiedzieć ubogie środki filmowe. Od momentu, kiedy Elizabeth zaczyna czytać słowa Darcy'ego, kamera po prostu przygląda się jej, kiedy siedzi z kartkami w rękach. Z offu słychać głos autora listu; to on informuje widza o treści listu. Scena ma bardzo statyczny charakter:

pojawia się w niej niewiele cięć montażowych i minimalna ilość ruchu wewnątrz kadrowego. Na ekranie *de facto* widać na zmianę Lizzy, raz z daleka, raz z bliska (w różnego rodzaju planach), oraz zbliżenie Darcy'ego z profilu, który cały czas oddala się od Elizabeth (zob. ilustr. 90). Raz po raz metodą poklatkową eksponuje się upływ czasu.



Ilustr. 90. *Duma i uprzedzenie* (1980)

Statyczna i mało oryginalna scena, w której widz przygląda się czytającej list Elizabeth, podczas gdy Darcy oddala się, w domyśle rozpamiętując to, co napisał

Po dotarciu do połowy listu, Elizabeth odrywa od niego wzrok i zastanawia się chwilę nad tym, co przeczytała. Wówczas głos Darcy'ego cichnie i – dla odmiany – słychać z offu monolog wewnętrzny panny Bennet. Gdy tylko przerwie ona swoje rozważania, wraca do czytania i znowu słyszymy Darcy'ego, opowiadającego teraz o wydarzeń związanych z panem Wickhamem. W drugiej części listu dla twórców adaptacji stało się jasne, jak nużące było dla widza oglądanie bohaterki wpatrującej się w kartkę papieru, toteż dla urozmaicenia odbioru zadbali o dwie krótkie wstawki wizualne; przez chwilę widać na ekranie pana Wickhama, ukazanego w półzblizeniu (ujęcie trwa zaledwie czternaście sekund), a nieco później pojawia się on (przez trzynaście sekund) w towarzystwie Georgiany. Wstawki te nie wydają się w żaden koherentny sposób współgrać z narracją, nie przedstawiają też szczególnie interesujących dla

odbiorcy obrazów. Wraz z końcem czytania listu Elizabeth kontynuuje przerwany monolog, w którym analizuje wszystko, o czym się dowiedziała; Darcy zaś wreszcie znika całkowicie w oddali.

W scenie tej nie skorzystano z całego potencjału filmowej ekspresji, lecz w stosunku do przekładu intermedialnego zastosowano podejście standardowe, zgodne z ówczesnymi trendami panującymi w produkcji telewizyjnej. Można by pokusić się o stwierdzenie, że serial stanowił doskonały przykład tego, jak źle może wypaść na ekranie próba przeniesienia *stricte* literackiego elementu pierwowzoru bez zastosowania dalej idących technik adaptacyjnych i dogłębnego zrozumienia odmiennych środków wyrazu typowych dla poszczególnych mediów. Taka niewłaściwie pojmowana „wierność” – może lepiej: dosłowność – okazała się tu czynnikiem negatywnym. Dążenie twórców serialu do zachowania oryginalnych słów Austen odbyło się kosztem pełniejszego wykorzystania atutów medium filmu.

4.3. List z dwóch perspektyw. Adaptacja z 1995 roku

Kolejna wersja *Dumy i uprzedzenia*, czyli słynny serial BBC z 1995 roku, był pierwszym przykładem adaptacji, w której twórcy postarali się o wykorzystanie całego spektrum środków filmowych przy dostosowywaniu do potrzeb ekranu listu Darcy’ego. Co więcej, list ten został ukazany – można by rzec – podwójnie: z perspektywy nadawcy, jak i adresatki.

W poprzednich adaptacjach – a także w tej późniejszej (z 2005 roku) – bezpośrednio po scenie nieskutecznych oświadczeń ma miejsce scena wręczenia listu i jego lektury (tak jak było w powieści w Austen). Twórcy serialu z 1995 zdecydowali się jednak na inne rozwiązanie: ze względu na centralne miejsce, jakie w tej wersji *Dumy i uprzedzenia* zajmował pan Darcy, dodali scenę, w której pisze on ów słynny list. Wprowadza to innowację w stosunku do pozostałych adaptacji, gdyż zazwyczaj list Darcy’ego funkcjonował głównie jako narzędzie do zrozumienia emocji rozgrywających się w sercu Elizabeth i był drogą do samopoznania. W przypadku ukazania niezwykle trudnego dla głównego bohatera ujmowania myśli w słowa, widz ma szansę zrozumieć dogłębnie i tę postać oraz uchwycić jej rozwój wewnętrzny w ramach serialu.

Wątek pisania, wręczenia i odczytywania listu został podzielony w serialu na dwie części. Najpierw (na początku odcinka czwartego) kamera podąża za Darcym, który pokazany jest w chwili, gdy wraca zdenerwowany do Rosings Park po bolesnej konfrontacji z Elizabeth. Spędza bezsenną noc, przeżywając miłosne katusze i pisząc list do Lizzy – po to, aby wręczyć jej go z nastaniem następnego dnia. To właśnie w procesie pisania listu dowiadujemy się

najwięcej na temat jego treści. Dzięki zastosowaniu głosu z offu widz słyszy słowa pisane przez Darcy'ego niejako „na żywo.

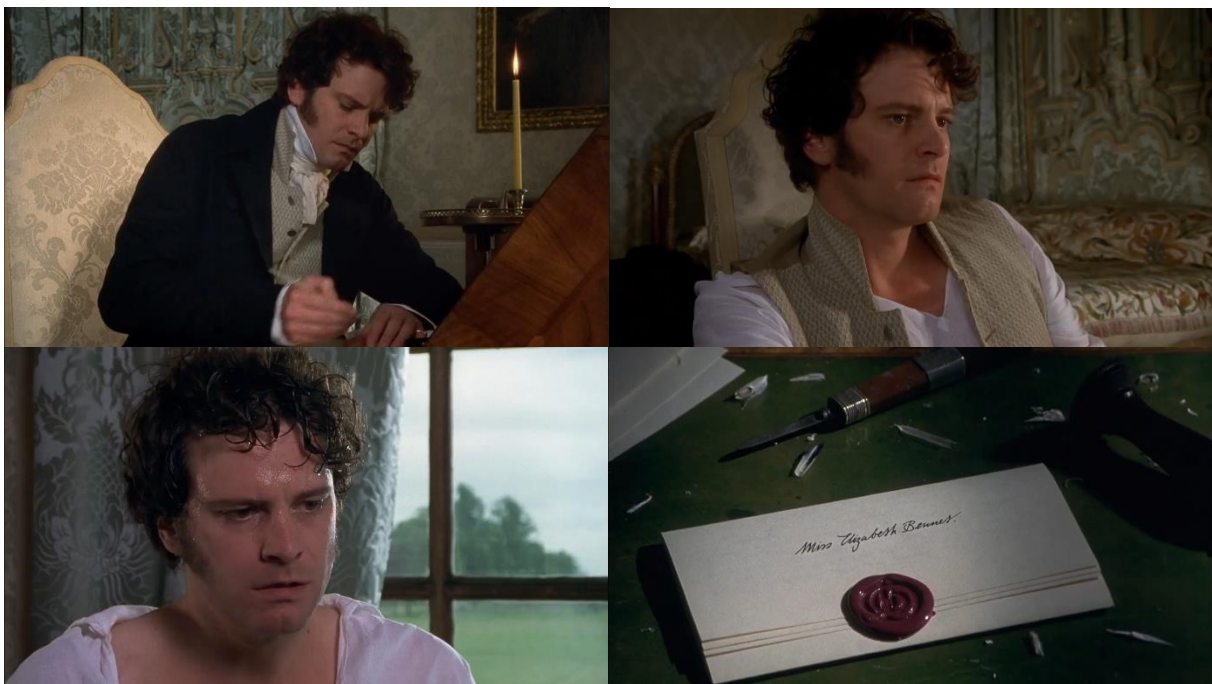
Po napisaniu kilku zdań Darcy wstaje od biurka, podchodzi do okna i wyglądając przez nie z zamyśloną miną, kontynuuje rozmyślenia; być może zdradza to, co planuje za chwilę przelać na papier. Kamera opuszcza go po chwili i ukazuje od zewnątrz niczym zamkniętego w klatce. Wykonuje odjazd. Widoczna jest elewacja budowli. Obraz Darcy'ego, stojącego za szybą, po drugiej stronie okna wywołuje wrażenie klaustrofobiczne i być może ma uświadomić odbiorcy to, w jakim znajduje się on potrzasku. Po przenikaniu rozpoczyna się pierwsza retrospekcja, która trwa półtorej minuty. Widz ma okazję obejrzeć sekwencję montażową obejmującą młodość Darcy'ego i jego znajomość z Wickhamem: dzieciństwo, lata studenckie i odejście pana Wickhama z Pemberley...

Kamera wraca do pokoju, w którym Darcy kontynuuje pisanie. Po chwili rozpoczyna się druga retrospekcja, w której ekran wypełniają wydarzenia związane z próbą uwiedzenia Georgiany przez Wickhama i jego ostatecznym zerwaniem kontaktów z rodziną Darcych.

I znów czas teraźniejszy... Darcy pieczętuje kopertę. W tym momencie kończą się sceny ukazywane z punktu widzenia piszącego list mężczyzny. Co wydaje się istotne, to fakt, że opisany wyżej fragment serialu ukazuje postać Darcy'ego w świetle tłumionych przez niego emocji, których wcześniej on nie uzewnętrzniał. Teraz widzimy go w całej jego witalności i atrakcyjności. Twórcy adaptacji zdecydowali się na zastosowanie ciekawej metafory wizualnej, jaką jest powolne rozbieranie się aktora w czasie trwania tej długiej sekwencji; jest to bowiem równacze z odsłanianiem coraz to głębszych pokładów własnej duszy i jest odsłonięciem tego wszystkiego, co dotychczas było tłumione.

Gdy Darcy zaczynał pisać list, ubrany był w strój wyjściowy (czarny surdut, kamizelkę, białą koszulę i krawacik pod szyją). Wraz z przeżywaniem pojawiających się wspomnień było mu coraz bardziej gorąco (zob. ilustr. 58). Po pierwszej retrospekcji zdjął surdut i krawacik; po drugiej została mu już tylko rozpięta kamizelka. Pod koniec sceny – po całej nocy ślęczenia nad kartką papieru – strój Darcy'ego wykazywał nieład: tymczasem zniknęła kamizelka, a koszula była zmięta i odsłaniała klatkę piersiową, ramiona, a nawet kawałek pleców. Darcy obmywał co jakiś czas twarz zimną wodą, aby się ocucić i przywołać do porządku. Po zakończeniu pracy stał nad zaadresowaną do Elizabeth kopertą – niemal półnago – i palcami zgasił ogień świecy, przy której pisał. Traktując rzecz symbolicznie, można by powiedzieć, że okiełznał on targające nim uczucia. Twarz, mokra po wcześniejszym kontakcie z wodą, kontrastuje teraz ze światłem świecy.

Gest zgaszenia płomienia został spotęgowany odbiciem głównego bohatera w lustrze wiszącym na ścianie; odbiorca widzi zwielokrotnienie jego cielesności, ponieważ ogląda ją z dwóch stron jednocześnie. Lustro ustawione jest bowiem naprzeciwko kamery. Okazuje się niemy świadkiem wylewania siódmych potów, by ująć w słowa wszystko, co chce przekazać Elizabeth; lustro zdaje się więc symbolizować jego autorefleksję i odwagę spojrzenia sobie prosto w oczy. Długa sekwencja montażowa, jak powiedziano, kończy się na ujęciu pokazującym leżący na stole list. Zgaszona świeca wciąż dymi poza kadrem. Obok koperty widać nożyk służący do zaostrzania dutki oraz dużo odciętych w czasie pisania jej kawałków. Widok ostrza może przywołać na myśl skojarzenia z bronią i walką, którą na poziomie mentalnym i emocjonalnym była udziałem Darcy'ego (zob. ilustr. 91).



Ilustr. 91. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).

Pan Darcy piszący list do Elizabeth. Na końcu widoczny jest zapieczętowany i zaadresowany list

Druga część sekwencji z listem w roli głównej kontynuowana jest już po jego powstaniu i ukazana zostaje z punktu widzenia Elizabeth. Kiedy (już o poranku) Darcy odłożył kopertę na stół, cięcie montażowe przenosi akcję filmu do domu Collinsów, gdzie domownicy zasiadają właśnie do śniadania. Do jadalni wchodzi Lizzy, a jej przyjaciółka, Charlotte, komentuje to, że panna Bennet wygląda blado; Lizzy nie ma apetytu i wychodzi na spacer. Od początku sceny widać, że nadal jest wstrząśnięta po wydarzeniach dnia poprzedniego. Gdy tylko znajdzie się na zielonych terenach w okolicach Rosings, pozwala sobie – jak robi często w otoczeniu przyrody – na to, by dać upust emocjom. Szybko biegnie przez zagajnik, mimo bardzo niepraktycznego do biegu stroju. Po chwili, ku swojemu wielkiemu zaskoczeniu, wpada na Darcy'ego, który szukał jej, aby oddać jej list. Lizzy przysiadła na pnium i zaczyna czytać (zob.

ilustr. 86). Znowu słycać głos Darcy’ego z offu. Kontynuuje on przerwane wyjaśnienia; w poprzedniej Darcy zaklejał kopertę. Poznając treść listu, Lizzy komentuje na głos bardziej znaczące fragmenty; komentarze te, choć wypowiedane są do samej siebie, mają na uwadze jeszcze jeden cel: chcą wprowadzić widzów w tok jej myślenia. Wraz z postęmem lektury w wyobraźni bohaterki powracają dwa wspomnienia i zostają ukazane w formie retrospekcji. Potwierdzają one wiarygodność słów Darcy’ego. Słowa listu rozbrzmiewają z offu, podczas gdy panna Bennet chowa arkusze papieru i wraca na plebanię. Choć chwilowo nie ma przed oczami listu, cały czas jego treść jest słyszalna. Po dotarciu do domu Collinsów, Lizzy zamienia kilka słów z siostrą Charlotte (tu list się urywa), po czym wbiega po schodach do swojego pokoju, zamyka się w nim i wraca do czytania¹³ (zob. ilustr. 92). Wraz z ostatnimi słowami listu pojawiają się trzy kolejne retrospekcje: jedna będąca jej wspomnieniem (zachowanie rodziny Bennetów na balu w Netherfield), i dwie inne, w których Lizzy wprawdzie nie uczestniczyła, ale wyobraziła sobie, co się wówczas mogło wydarzyć (chodziło o sceny rozgrywające się w czasie pobytu Bingleya i Jane w Londynie). Lizzy kończy czytanie listu w chwili, gdy rozlega się głos wołającej ją przyjaciółki.



Ilustr. 92. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton).
Na górze: Elizabeth daje upust drzemającym w niej emocjom,
na dole: Elizabeth czyta list w dwóch różnych miejscach

Choć sposób oddania listu Darcy’ego w serialu Simona Langdona wiąże się z dosyć standardowymi technikami filmowymi (wykorzystanie retrospekcji dla ukazania wydarzeń

¹³ *Notabene* zmieniono tutaj chronologię wydarzeń przedstawionych w liście przez Austen. Najpierw omówiony zostaje problem Wickhama, a dopiero później wątek Jane i Bingleya.

opisywanych w liście, sekwencji montażowej, by odzwierciedlić upływ czasu i długość listu, oraz głosu z offu), to jednak sposób ten jest innowacyjny na parę sposobów. Po pierwsze, ukazane są tu dwie perspektywy – zarówno autora, jak i adresatki listu – co tworzy bardziej komplementarny obraz komunikacji interpersonalnej. Po drugie, bohaterowie ukazani są jako przeżywający silne emocje w czasie pisania, jak i lektury listu (nie są to jednak emocje, o których mówią oni wprost, lecz pokazuje się je za pomocą znaków niewerbalnych, z wykorzystaniem mimiki oraz mowy ciała). Po trzecie, wprowadzone zostają typowo wizualne formy obcowaniem z medium listu (stopniowe rozbieranie się Darcy’ego koresponduje z aktem pisania, a symbolika ognia miesza się z symboliką wody). Kilkukrotnie zmienia się również przestrzeń fizyczna, w której Elizabeth zapoznaje się z listem: od pnia drzewa stojącego na łonie natury, przez trasę spacerową pod gołym niebem, po zamknięcie się w czterech ścianach plebani. Wszystkie te modyfikacje w warstwie wizualnej wskazują na próbę pogłębienia tych scen za pomocą typowo filmowych środków wyrazu. Mimo iż słowo nadal jest tu bardzo ważne, literackie powinowactwo z powieścią Austen zostaje zrównoważone wprowadzoną przez adaptatorów filmowością.

4.4. List i lustro. Adaptacja Joe Wrighta z 2005 roku

Ostatnia adaptacja, film Joe Wrighta z 2005 roku, wprowadza nowatorską reinterpretację tradycyjnych metod adaptowania elementów epistolarnych. Sam reżyser wspomina w odautorskim komentarzu do filmu dostępnym na płycie DVD, że uważa „listy za naprawdę niefilmowe”¹⁴, co poskutkowało potrzebą znalezienia nowego sposobu opowiadania obrazem, by wyrazić to, co *stricte* literackie. Powstała zatem sekwencja filmowa opiera się na przekazie symbolicznym, a także na wyraźnym odrealnieniu scen w porównaniu z poprzednimi adaptacjami.

Ten fragment historii w filmie Wrighta wygląda inaczej niż w literackim pierwowzorze. Po nieudanych oświadczeniach Darcy’ego, zostawia on Elizabeth samą koło skąpanej w deszczu świątyni. Po cięciu montażowym akcja przenosi się do sypialni Lizzy w plebani Hunsford. Za oknem świeci poranne słońce. Elizabeth siedzi na pierwszym planie (na łóżku); jej twarz pozostaje niewidoczna, skryta jest w cieniu (zob. ilustr. 87). Następne ujęcie pokazuje ją, kiedy idzie przez korytarz; cały czas porusza się odwrócona do widzów plecami, a przez większość ujęcia pozostaje na dodatek w nieostrości. Po chwili wchodzi do jakiegoś

¹⁴ „Director’s Commentary” [w:] *Duma i uprzedzenie*, reż. Joe Wright, 2005 [DVD].

pomieszczenia i podnosi książkę leżącą na stole; chwilę się jej przypatruje; uśmiecha się pod nosem, po czym znowu staje się poważna i odkłada oprawny tom na blat. Podchodzi do okna i wypatruje czegoś na zewnątrz. Nastrój bohaterki zdaje się być kontemplacyjny, jest przygaszona. Odwraca się w kierunku ściany i dostrzega wiszące na niej lustro. Podchodzi bliżej i zaczyna wpatrywać się we własną twarz. Kamera zmienia punkt widzenia i bohaterka patrzy w obiektyw. Znajduje się w centralnej części kadru; jest tak, jak gdyby to widz zajmował teraz miejsce lustra (zob. ilustr. 87).

Wrażenie odrealnienia sytuacji, wykreowane wcześniej za pomocą umiejętnie wykorzystanego światła i operowania głębią ostrości, zdaje się teraz osiągać pewne ekstremum. Podczas gdy Elizabeth patrzy prosto przed siebie, światła tańczące na ścianach za nią wskazują na upływ momentalny czasu: dzień przechodzi w zmierzch. Lizzy widoczna jest teraz jedynie dzięki blaskowi księżycy od strony okna i światłu świecy znajdującym się za nią – świecy, której wcześniej nie zapalała (kolejny aspekt odrealnienia). Relacja okna do lustra wskazuje na to, że kamera ustawiona jest za plecami Elizabeth, a obraz twarzy bohaterki na ekranie to tak naprawdę odbicie w lustrze. Jak powiedział to sam Wright, „to my [widzowie –A.F.] jesteśmy nią [Elizabeth – A.F.]”¹⁵, choć na początku mogło się wydawać, że znajdujemy się w pozycji lustra.

Nieoczekiwanie, za wpatrzoną we własne odbicie Elizabeth, pojawia się pan Darcy. Wchodzi przez drzwi wejściowe i staje w progu pokoju. Nie puka, nie został wpuszczony do środka przez żadnego z mieszkańców Hunsford i nie jest też wyjaśnione, czemuż by tak dobrze wychowany dżentelmen miał zjawiać się po zmierzchu w nieswoim domu. Kamera pozostaje skupiona na twarzy Elizabeth, a stojący w tle mężczyzna jest niewyraźny. Darcy podchodzi bliżej, kładzie na parapecie list, który przygotował dla Lizzy i informuje, że przyszedł tylko po to, by go oddać. Jego kolejne słowa stanowią pierwsze zdania znanego z powieści Austen listu. Gdy Darcy opuszcza plebanię, jego głos nadal rozbrzmiewa w uszach Elizabeth. Odczytuje on resztę listu. Panna Bennet zdaje się nieświadoma tego, co się dzieje, aż nagle (po długim zbliżeniu na jej oczy) odwraca się, żeby spojrzeć na Darcy’ego – ale jego już tu nie ma. Wygląda przez okno i widzi, że Darcy odjeżdża konno spod domu. Dopiero wtedy Lizzy wyjmuje z koperty list i zaczyna go czytać, choć z offu wybrzmiała już jego połowa. Przez krótką chwilę na ekranie widać Darcy’ego na koniu. W pośpiechu przemierza ciemny las. Gdy kamera wraca do Lizzy, kończy ona czytanie listu przy kominku. Zaskoczona

¹⁵ Ibidem.

nagłym wejściem Charlotte, chowa list za plecami. Zbliżenie na zapisaną kartkę papieru stanowi ostatni kadr tej sekwencji i dowód, że Darcy tutaj był.



Ilustr. 93. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Elizabeth w korytarzu na plebani w Hunsford. Widzowi nie dane jest przyjrzeć się jej twarzy, dopóki bohaterka nie stanie przed lustrem

Sposób zaadaptowania listu Darcy'ego w *Dumie i uprzedzeniu* z 2005 roku wyróżnia się na tle innych ekranizacji, i to na wielu poziomach. Po raz pierwszy zrezygnowano w tak radykalny sposób z literackiego aspektu listu, znacząco skracając czas jego prezentacji (dalece skondensowano jego treść, czytanie trwało zaledwie jedną minutę) i rezygnując z podkreślania werbalnego charakteru tej komunikacji (słowa zapisane na kartkach papieru lub komentowanie ich doboru). Zaniechano również wyeksponowania samego listu jako rekwizytu, pojawia się on na ekranie w zbliżeniu – jedynie na moment, a jego adresatka ukazana jest w pozycji czytającej zaledwie przez krótką chwilę (zob. ilustr. 87). Przesunięte zostały również akcenty, jeżeli chodzi o wagę poszczególnych etapów korespondencji; zrezygnowano z pokazywania procesu pisania i maksymalnie skondensowano czas czytania, ale podkreślono za to moment

samego przekazywania listu i związane z tym emocje¹⁶. Przeniesiono również czas i miejsce akcji z przestrzeni zewnętrznej w świetle dziennym (spacer Elizabeth po zielonych terenach Rosings) do wnętrza plebani w Hunsford nocą. Modyfikacja ta skupia uwagę widza na pannie Bennet, która zmaga się z myślami i emocjami; nie ma tu wyzwalającej mocy natury, jak to było u Austen.

Warto jeszcze podkreślić dwa aspekty inscenizacji listu Darcy'ego, który wyróżniają film Wrighta na tle innych. Po pierwsze, podobnie jak innych partiach tej ekranizacji, również w tej scenie reżyser zdecydował się na symboliczne wykorzystanie kompozycji wielu kadrów. W komentarzu do filmu Wright tłumaczy, że cała ta sekwencja miała za zadanie zobrazować ideę „zobaczenie siebie samego po raz pierwszy”¹⁷. By oddać ten przekaz – a trzeba zaznaczyć, że słynne powieściowe słowa „nigdy do tej chwili nie znałam samej siebie”¹⁸ w filmie nie padają – reżyser zdecydował się na konkretnych rozwiązań formalnych. W czasie pierwszych dwóch ujęć – była już o tym mowa, więc wystarczy krótkie przypomnienie – „nie pozwala nam, byśmy ujrzeli jej [Elizabeth – A.F.] twarz”¹⁹; w trzecim widzimy ją tylko przez chwilę (i to pod kątem), po czym Elizabeth, stojąc przy oknie, znowu odwrócona jest do kamery plecami; idąc w kierunku lustra, ukazuje swój profil. Dopiero w momencie, kiedy patrzy na samą siebie w lustrzanym odbiciu, również widz może przyjrzeć się jej twarzy (zob. ilustr. 87). Lustra, o czym wspomina reżyser, na planie nie było²⁰, a aktorka grała, patrząc bezpośrednio w obiektyw. Wright dodaje, że w ujęciu tym Elizabeth „ponownie zastanawia się nad tym wszystkim, co do tej pory miała w głowie i co z góry uznawała [za prawdziwe –A.F.]”²¹. Gdy kamera zbliża się coraz bardziej do oczu bohaterki, intensyfikuje się poczucie jej głębokiego zamyślenia i wewnętrznego rozemocjonowania.

Znaczenie zwierciadła podkreśla również Ariane Hudelet:

Obecność lustra na ekranie jest symbolem ambiwalentnym. Z jednej strony może reprezentować introspekcję, samopoznanie i kształtowanie tożsamości, z drugiej zaś ten sam obiekt może wskazywać na zwodnicze zaabsorbowanie własnym wizerunkiem [...]. Tak więc sam przedmiot zawiera w sobie niejednoznaczność semantyczną i tak jak jest traktowany przez Jane Austen, a przede wszystkim konotuje niebezpieczeństwo popełnienia błędów i pomyłek odnośnie do siebie i innych. [...]

¹⁶ Pisze o tym Laurie Kaplan: „Adaptacja Wrighta bawi się strukturą sceny z listem i skupia się na dostarczeniu go przez Darcy'ego, a nie na czytaniu przez Elizabeth. Kiedy Darcy kładzie list na parapecie, Elizabeth wydaje się niemal w stanie katatonii. Kiedy gwałtownie odwraca się od lustra, Darcy'ego już nie ma. Wright umieszcza tę scenę w wąskim pokoju, w którym światło z okna pada ukośnie na Elizabeth, gdy ta stoi i czyta linijkę lub dwie, a następnie spogląda na zewnątrz; widzowie widzą pana Darcy'ego galopującego przez las. Nastrój tej niezwykle pięknej sceny jest medytacyjny, a kamera zatrzymuje się na kobiecej postaci oświetlonej bladym światłem, co wyraźnie nawiązuje do obrazu Vermeera”. L. Kaplan, op. cit. [dostęp: 17.10.2024].

¹⁷ „Director's Commentary” [w:] *Duma i uprzedzenie*, reż. Joe Wright, 2005 [DVD].

¹⁸ Zob. przypis 10.

¹⁹ „Director's Commentary” [w:] *Duma i uprzedzenie*, reż. Joe Wright, 2005 [DVD].

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

W *Dumie i uprzedzeniu* Joe Wrighta lustro staje się wręcz kluczowym symbolem rozwoju i świadomości bohaterki. Podczas gdy w powieści „odczarowanie” Elizabeth wiąże się z jej fizycznym przemierzaniem [terenów zielonych – A.F.] Rosings Park w trakcie czytania listu Darcy’ego, w filmie z 2005 roku postawiono na bezruch i wykorzystanie zjawisk optycznych, by odzwierciedlić wewnętrzną wędrówkę bohaterki. [...] Elizabeth patrzy teraz na nas, ponieważ [za pośrednictwem kamery – A.F.] jesteśmy tam, gdzie powinno być jej odbicie, co wywołuje efekt maksymalnej identyfikacji [widza – A.F.] [...]”²².

Należy podkreślić, że całość sceny przy lustrze potęguje wrażenie percepcyjnej konfuzji (efekt odrealnienia), które pojawia się także w innych momentach filmu²³. Hudelet ujmuje to tak: „przyspieszenie czasu, poczucie niepewności związane z obecnością Darcy’ego (na którą Elizabeth początkowo nie reaguje) i jego nagłe zniknięcie, gdy Elizabeth się odwraca, wydają się kwestionować [realistyczną – A.F.] naturę percepcji”²⁴.

Raffaella Antinucci idzie o krok dalej w swojej analizie wrightowskiego „listu i lustra”; doszukuje się w nich symbolicznego nawiązania do psychoanalizy i związanych z nią dodatkowych sensów:

[...] *Duma i uprzedzenie* Wrighta ma na celu przywrócenie równowagi w relacji „między energią Elizabeth a władzą [posiadaną przez – A.F.] Darcy’ego” [...]. W związku z tym warto zauważyć, że to uwspółcześnione przeobrażenie postaci Elizabeth jest na wskroś zabarwione podtekstami psychoanalitycznymi. Stopniowe odkrywanie przez Elizabeth prawdziwego charakteru Darcy’ego pociąga za sobą równoległy proces samopoznania, rozwijający się w przejściu od projekcyjnego postrzegania drugiego, traktowanego jako zbiornik na jej własne potrzeby i pragnienia, do pełnego uznania Darcy’ego za niezależną istotę. Aby wyjść z „cienia drugiego” [...], Elizabeth musi przejść przez serię epifanicznych doświadczeń i psychologicznych zmian, subtelnie przywoływanych na ekranie. [...] po oświadczeniach widzowi odmawia się jakiegokolwiek zbliżenia na Elizabeth; kamera śledzi ją w ciemnym korytarzu, a jej twarz pozostaje w cieniu, dopóki ta nie dotrze do lustra²⁵.

Podsumowując, to fakt, że w filmie Wrighta pojawia się szereg konwencjonalnych technik adaptatorskich związanych z ukazywaniem listu na ekranie (takich jak wykorzystanie głosu z offu, pokazywanie w kadrze rekwizytu zapisanego arkusza czy kondensacja treści korespondencji w stosunku do pierwowzoru literackiego), ale jednocześnie trudno zaprzeczyć, że znajduje się on już na zupełnie innym poziomie przekładu intermedialnego. Ten niezwykle trudny do zaadaptowania element *Dumy i uprzedzenia* został tutaj oswobodzony spod tyranii słowa pisanego i przedstawiony przy wykorzystaniu typowo filmowych środków wyrazu, z wyraźną wolą ograniczenia kultury słowa i druku. Dzięki odpowiedniej kompozycji kadrów, subtelnemu operowaniu światłem, dzięki cięciom montażowym narzucającym odpowiednie tempo – czy też dzięki doskonałej grze aktorskiej (niemal pozbawionej słowa mówionego) – widz poznaje w inny sposób treść listu, ale (co najważniejsze) ma szansę na poziomie emocjonalnym zrozumieć jego głęboki wpływ na postać protagonistki.

²² A. Hudelet, *Deciphering Appearances in Jane Austen’s Novels and Films*, [w:] *The Cinematic Jane Austen: Essays on the Filmic Sensibility of the Novels*, red. D. Cartmell, I. Whelehan, Jefferson 2008, s. 87-88.

²³ Przykładem omówiona już scena tańca, w której znikają z sali inne znajdujące się tam wcześniej osoby.

²⁴ A. Hudelet, op. cit., s. 89.

²⁵ R. Antinucci, *Variations on a Theme: Openings, Closings, and Returns in Pride & Prejudice*, „Persuasions Online” 2012, t. 33, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol33no1/antinucci/> [dostęp: 17.10.2024].

4.5. „Literackologiczna” struktura dzieła artystycznego

Intermedialna wędrówka listu Darcy’ego, która wiodła z kart powieści Austen do licznych telewizyjnych i filmowych adaptacji jej twórczości, pokazała jak na dłoni istotne aspekty przekładu intermedialnego. Ujawniła to, jak zasadniczy dla wszelkiej literatury list²⁶ w procesie przystosowywania go do innych mediów zatracą niektóre swoje pierwotne kontury i cechy, jednocześnie zyskując (lub też nie) nowe. Słowem, list, który bywa niekiedy tylko nośnikiem informacji, ale też istotnym instrumentem budowania relacji między postaciami i dramaturgii dzieła, umożliwia zarazem zrozumienie szans, jakie niesie ze sobą zamiana medium na medium, książki na film. Wszak każde medium można potraktować jako swoisty rodzaj poszerzenia pola eksploracji. Ale to tylko część prawdy, bo medium także zawęża. Jak pisał Krzysztof Kozłowski, „Przedstawia się niczym rama, w której osadzone jest lustro, rama, która zawęża «i – przede wszystkim – ogranicza możliwości»”²⁷.

Istnieje niewątpliwie duża różnorodność form wyrazu w sztuce i każdy model medialny charakteryzuje się inną specyfiką; tak jak medium książki narzuca operowanie słowem, tak też w filmie dominują ruchome obrazy, ruch obrazów. Adaptując literacką formę listu na potrzeby filmu, siłą rzeczy gubi się materię słowną, przynajmniej w takim stopniu, w jakim operują nią językowe dzieła sztuki. Pewne subtelności językowe znikają, coś gubi się w tłumaczeniu, tym bardziej intermedialnym. Jednocześnie w warstwie audiowizualnej oddać można treści nieosiągalne dla medium książki (szczególnie konkretyzacje wrażeń wzrokowych i słuchowych oraz emocjonalną głębię i precyzję gry aktorskiej). Żadne medium nie jest w stanie sprostać wszystkim wymaganiom, gdyż każde ma swoje wyróżniające je cechy, estetycznomedialne kategorie. Również treści czy konteksty mogą ulegać przekształceniu i osłabieniu w intermedialnym myśleniu.

Tym, co umożliwia stworzenie udanej adaptacji (nie tylko filmowej), jest głębokie zrozumienie specyfiki danego medium oraz umiejętne poruszanie się w jego ramach. Zdaniem Kozłowskiego

Podstawową regułą każdego medium stanowi przenikanie się i krzyżowanie w jego granicach rozmaitych możliwości kształtowania. Umiejętne obchodzenie się z tymi możliwościami jest właśnie rodzajem gry, podejmowanej przez artystów głównie po to, by wypróbować odpowiedni repertuar środków wyrazu dla danego medium. Tak więc wyrafinowana gra z medialnym wyposażeniem filmu jawi się jako bezpośrednia przyczyna istnienia sztuki filmowej. Słowem, jest ona podejmowana dzięki ramom, które oferuje sam film już w punkcie wyjścia²⁸.

²⁶ Jerzy Ziomek (*Genera scribendi*, [w:] *Prace ostatnie*, Warszawa 1994, s. 292) ujmował list (obok pamiętnika i dziennika) jako jedną z praform literatury, jako „piętno pisma w piśmie”.

²⁷ K. Kozłowski, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2013, s. 77.

²⁸ *Ibidem*, s. 78.

„Literackologiczna struktura dzieła literackiego”, a szerzej: artystycznego – czyli sposób, w jaki poszczególne elementy (jego klocki konstrukcyjne²⁹) są zorganizowane przez artystę, by stworzyć wewnątrznie spójną i zrozumiałą całość – jest tym, co w kontekście adaptacji filmowej może mieć niebagatelny wpływ na wybitność lub przeciętność dzieła. Literatura w medium książki nie podlega pełnemu „przeniesieniu” do medium filmu; zawsze następuje utrata pewnych aspektów właściwych książce jako „medium wolnemu”³⁰, takich jak literackość języka, bogactwo dialogów i narracji słownej oraz bezpośredni dostęp do wewnętrznych myśli bohaterów. Ale i film posiada swoje niepowtarzalne atuty – których, analogicznie, nie da się oddać w pełni w książce. W istocie bowiem translacji podlega głównie sama opowieść, jej historyczny Stoff (niem. materiał tematyczny, fabuła), podczas gdy wszystkie inne elementy muszą zostać poddane daleko idącej transformacji. Dla Spedicato najbardziej twórcza w przekładzie intermedialnym była reorganizacja. Źle pojęta wierność w stosunku do „oryginału” literackiego może ograniczyć i zaprzepaścić wykorzystanie unikalnych cech medium docelowego. Dlatego nie należy unikać, bać się wprowadzania modyfikacji, wynikających z różnic medialnych. Bądź co bądź, Jane Austen o zmianach wyrażała się przychylnie. W *Perswazjach* brzmiało to tak: „jeśli zmiana nie pochodzi z okoliczności zewnętrznych, musi być spowodowana od wewnątrz”³¹.

²⁹ W. Faulstich, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction „Wojna światów” (1953/1954) Byrona Haskina*, przeł. M. Kasprzyk, K. Kozłowski, przedmowa i oprac. K. Kozłowski, Poznań 2017, s. 9.

³⁰ Zob. W. Faulstich, *Theorie des Buchs*, [w:] *Vom Eigensinn des Buches*, red. J.F. Huffmann, A. Röper, Berlin 2010, s. 70-77.

³¹ J. Austen, *Persuasion*, London 2006, s. 275.

Zamknięcie

Aczkolwiek Jane Austen mariaż z kinem zawarła dosyć późno, jeśli porównać jej filmową przygodę z filmowymi karierami innych wielkich pisarek XIX wieku, to przynajmniej pewne jest, że zagościła tam na dobre. Autorka, której twórczość mogła się wydawać zbyt literacka, raz za razem powracała na duży i mały ekran, i to na przestrzeni wielu dekad. Jej powieści nie przestawały co prawda sprawiać trudności kolejnym adaptatorom, ale ciągły rozwój sztuki filmowej (tak w obszarze techniki, jak i artystycznej inwencji) umożliwił przeniesienie w obręb medium filmu coraz więcej rezultatów jej pracy. Z adaptacji na adaptację rosła przy tym świadomość możliwości i ograniczeń X muzy, tak iż z jej inspiracji powstawały coraz to piękniejsze obrazy.

Na przyszły rok przypadnie jubileusz dwustu pięćdziesięciolecia urodzin Jane Austen. Szykuje się więc okrągła rocznica, okazja do świętowania. I nie jest tak, żeby wybitna pisarka angielska – wraz ze zwiększającym się dystansem czasu pomiędzy epoką, w której żyła i pisała, a współczesnością – wybudzała mniejsze zainteresowanie odbiorców. Sytuacja przedstawia się wręcz odwrotnie. Poza tym mija już blisko dwadzieścia lat od premiery filmu Joe Wrighta, toteż można by oczekiwać, że *Duma i uprzedzenie* po raz kolejny utoruje sobie drogę na ekrany kin. Nawet pobieżna analiza rozlicznych źródeł zdaje się przekonywać, że tak właśnie się stanie. W najbliższych latach na małym i dużym ekranie planuje się pokazać wiele nowych filmów, które nazwać by można kolejną falą adaptacji prozy Austen, falą, której pierwsze zwiastuny są już wyraźnie widoczne.

Wzmoczone zainteresowanie angielską pisarką zapoczątkowane zostało premierą *Emmy* (reż. Autumn de Wilde) w 2020 roku. Ta niezwykle udana i wyróżniająca się estetycznie na tle innych filmów adaptacja spotkała się z bardzo pozytywnym odzewem – zarówno ze strony krytyków, jak i widzów. Zdobyła nominacje do Oscara i BAFTY (w obu przypadkach za kostiumy i scenografię) (zob. ilustr. 87). W tym samym roku premierę miał też serial, który odniósł niebywały sukces u widzów i na wielką skalę podniósł oglądalność, a mianowicie *Bridgertonowie*¹ (reż. Chris Van Dusen et al., 2020-). Serial ten, wyprodukowany przez platformę streamingową Netflix, inspirowany był twórczością Austen i epoką, w której ona żyła. Spektakularny sukces *Bridgertonów* przyczynił się do boomu na wszystko, co związane

¹ Serial ten jest adaptacją serii książek autorstwa Julii Quinn, które z kolei stanowią pastisz powieści Jane Austen.

z epoką regencji. Z kolei w roku 2022 pojawiła się (również wyprodukowana dla Netflix) pierwsza od piętnastu lat adaptacja *Perswazji* (reż. Carrie Cracknell) (zob. ilustr. 87).



Ilustr. 94. Nowa fala zainteresowania Jane Austen po 2020 roku.
U góry: *Emma* (reż. Autumn de Wilde, 2020), u dołu, od lewej: *Bridgertonowie* (reż. Chris Van Dusen et al., 2020-) i *Perswazje* (reż. Carrie Cracknell, 2022)

Wraz z premierą oraz sukcesem wymienionych filmów i seriali, a w szczególności wraz z popularnością *Brigertonów*, w świecie mediów społecznościowych zaczęło być widoczne zjawisko, które w mikroskali zaczyna przypominać *Austenmanię* lat 90.; mowa tu o wyłonieniu się *regencycore*. Pod nazwą tą kryje się styl mody tudzież estetyka promowana za pośrednictwem kanałów internetowych; jej głównym wyróżnikiem – mimo wizualnej przesady i anachronizmów – jest pragnienie kultywowania tego, co wiąże się z czasami Austen. Admiratorzy tej estetyki ubierają się w charakterystyczne stroje; czytają książki, których akcja dzieje się w epoce regencji (nie może przecież zaskakiwać, że z upodobaniem czyta się powieści angielskiej pisarki); spotykają się na popołudniowych herbatkach i organizują amatorskie bale. Zapoczątkowanie tej tendencji właśnie na przełomie roku 2020 i 2021 wielu komentatorów połączyło z reakcją na wybuch pandemii COVID i związaną z tym faktem izolacją społeczną. Ich zdaniem widzowie poszukiwali nostalgicznej, fantazji niosącej pocieszenie, która pomogłaby im zapomnieć o dniu codziennym.

Być może to prawda, ale nowa fala adaptacji i filmów oraz seriali inspirowanych Austen przybiera na sile, choć niewykluczone, że dopiero da o sobie znać. I tak serial *Bridgertonowie* ma zaowocować kolejnym sezonem (czwartym już), z premierą planowaną na rok 2026.

Tymczasem przyszły rok przyniesie aż trzy produkcje filmowe związane z naj słynniejszą powieścią Austen. Powstać ma serial – ponownie dla platformy Netflix – stanowiący adaptację *Dumy i uprzedzenia*; oprócz niego zostanie najprawdopodobniej wyprodukowana ekranowa wersja powieści *Dworek Longbourn* Jo Baker; opowiada ona o losach służby pracującej dla rodziny Bennetów; prowadzone są nadto prace nad adaptacją książki *The Other Bennet Sister* autorstwa Janice Hadlow, w której poznajemy dalsze losy Mary. Spodziewać się można – choć jest w tym spora doza fantazji, iż – po zekranizowaniu *Perswazji* i *Dumy i uprzedzenia* – Netflix zdecyduje się pójść jeszcze krok dalej i przygotuje ekranowe wersje kolejnych powieści Austen.

Duma i uprzedzenie przetrwała próbę czasu i jak mało która powieść należy do ścisłego kanonu literatury światowej; nawet w kontekście całej twórczości Austen stanowi ona ewenement i trwałe źródło inspiracji. Zdaje się, że nowe pokolenia widzów – i twórców, bo oni przecież są jednymi z nich – domaga się nowej wersji historii Elizabeth i Darcy’ego. Mimo iż niektóre z istniejących adaptacji są całkiem udane, tak iż długo jeszcze będą cieszyć nawet najbardziej wybrednych odbiorców, to ze zrozumiałych względów żywe jest pragnienie nowości. Trafnie wypowiedziała się na ten temat znakomita monografistka autorki *Dumy i uprzedzenia*, Lucy Worsley, twierdząc, że „każde pokolenie otrzymuje taką Jane Austen, na jaką zasługuje”². Oby tylko (wolno chyba uzupełnić tę myśl) zasługa widzów była na miarę sztuki filmowej.

² L. Worsley, *Jane Austen w domu*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, A. Kosim, Warszawa 2019, s. 9.

Spis ilustracji

- Ilustr. 1. Dwa sposoby wyrażenia mityczności w filmowym uniwersum Jane Austen. Na górze: idylliczny obraz angielskiej wsi w scenie poprzedzającej oświadczyzny pana Bingleya (*Duma i uprzedzenie* z 2005 r., reż. Joe Wright). Na dole: panny Bennet otoczone zwłokami zabitych przez siebie zombie (*Duma i uprzedzenie, i zombie* z 2016 r., reż. Burr Steers)
[20]
- Ilustr. 2. Nietypowe książkowe wydania *Dumy i uprzedzenia*. Po lewej: adaptacja dla dzieci w wieku wczesnoprzedzszkolnym, ucząca liczyć w oparciu o powieść. Po prawej, u góry: wersja komiksowa z wydawnictwa Marvel. Po prawej, u dołu: powieść graficzna z wydawnictwa Campfire
[22]
- Ilustr. 3. Przykład kostiumu, który wykorzystywano wielokrotnie przy produkcji filmów kostiumowych w latach 1995-2013. Wśród tych filmów pojawiły się aż trzy adaptacje powieści Austen (*Rozważna i romantyczna* z 1995 r., *Mansfield Park* oraz *Perswazje*, oba filmy z 2007 r.) i jeden film komediowy inspirowany jej twórczością (*Kraina Jane Austen* z 2013 r.)
[33]
- Ilustr. 4. Z lewej: Jennifer Ehle w roli Elizabeth Bennet w adaptacji *Dumy i uprzedzenia* (1995, reż. S. Langton). Z prawej: Jemima Rooper jako Amanda Price w serialu *W świecie Jane Austen* (2008, reż. D. Zeff) ubrana w ten sam kostium
[34]
- Ilustr. 5. Plakaty promujące filmy *Wichrowe Wzgórze* (1920, reż. A.V. Bramble), *Jane Eyre* (1921, reż. H. Ballin) i *Silas Marner* (1922, reż. F.P. Donovan). Na plakatach nazwiska autorek książek w funkcji promocyjnej
[46]
- Ilustr. 6. *Duma i uprzedzenie* (1938, reż. M. Barry). Andrew Osborn w roli Pana Darcy'ego oraz Curigwen Lewis w roli Elizabeth Bennet
[48]
- Ilustr. 7. Plakat promujący premierę filmu *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Widoczne są imiona i nazwiska Aldousa Huxleya i Jane Murfin jako autorów scenariusza, ale już nie imię i nazwisko Jane Austen ani nawet Helen Jerome
[51]
- Ilustr. 8. Plakat oraz fragment ulotki z 1948 roku reklamujące polską premierę *Dumy i uprzedzenia* (1940, reż. Robert Z. Leonard), która w kinach pojawiła się pod zmienionym tytułem *W pogoni za mężem*. Materiały promocyjne ograniczają się do Aldousa Huxleya
[53]
- Ilustr. 9. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Elizabeth (Greer Garson), oparta o globus żałuje odjazdu Darcy'ego, nie wie, czy jeszcze go zobaczy
[60]
- Ilustr. 10. Na górze po lewej: fragment kadru z *Przeminęło z wiatrem* (1939), na dole po lewej: fragment kadru z *Dumy i uprzedzenia* (1940), po prawej: fotos promocyjny do *Dumy i uprzedzenia* (1995). Stroje bohaterek *Dumy i uprzedzenia* z 1940 roku nawiązują do

sukien z *Przeminęło z wiatrem* (1939) i oddalają się od klasycznego kroju garderoby znanego chociażby z adaptacji z 1995 roku

[64]

Ilustr. 11. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Siostry Bennet, nieprzeciętnie urodziwe kobiety, wszystkie ubrane w piękne, wystawne sukienki utrudniające ich rozróżnienie

[71]

Ilustr. 12. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Dwóch lokajów państwa Wickham jadących konno i grających na rogach *par force*, niczym na polowaniu, i podążająca za nimi grupa konnych wyjeżdżających z lasu

[104]

Ilustr. 13. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Triumfalny powrót Lydii (Ann Rutherford) do domu rodzinnego. Bohaterka, w nowej sukni i kapeluszu, pokazuje rodzinie cenny pierścionek; na drugim planie jej małżonek, pan Wickham (Edward Ashley-Cooper)

[105]

Ilustr. 14. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Lizzy (Greer Garson) rozbiera się do samej bielizny i w tym intymnym stroju odbywa długą rozmowę z przyjaciółką Charlotte (Karen Morley)

[114]

Ilustr. 15. Różne wcielenia pana Collinsa. Z lewej ilustracja Hugh Thomsona do wydania *Dumy i uprzedzenia* z 1894 roku. Z prawej ta sama postać w adaptacjach filmowych z 1940 (reż. Robert Z. Leonard), 1980 (reż. Cyril Coke), 1995 (reż. Simon Langton), 2005 (reż. Joe Wright) i 2016 roku (*Duma i uprzedzenie i zombie*, reż. Burr Steers)

[118]

Ilustr. 16. Po lewej: *Rozważna i romantyczna* (2008, reż. John Alexander), po prawej: *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). W filmowej adaptacji *Rozważnej i romantycznej* widać głównie kontredanse tańczone rzędami, podczas gdy w *Dumie i uprzedzeniu* dominuje walc.

[123]

Ilustr. 17. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Sukienka Lizzy (Greer Garson) odznaczająca się rękawami w typie „leg-of-mutton” i wciętą w talii sylwetką, z geometrycznymi wzorami na tkaninie oraz charakterystycznym, ozdobnym krawacikiem

[129]

Ilustr. 18. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Fryzura Lizzy (Greer Garson) z lewej jest całkowicie współczesna, a ta widoczna u Mary (Marsha Hunt) z prawej dosyć dobrze oddaje realia epoki. Obie bohaterki mają anachroniczne kapelusze

[131]

Ilustr. 19. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Komizm gestyczny w wykonaniu pana Collinsa (Melville Cooper), który ujawnia swoje materialistyczne podejście do życia

[139]

Ilustr. 20. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Humor oparty na gestyce w scenie oświadczyń. Pan Collins na kolanach prosi Elizabeth o rękę; gdy ta ucieka na fotel, pochyla się nad nią nisko i napiera dalej; ostatecznie powoduje jej komiczną ucieczkę z pokoju

[141]

- Ilustr. 21. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Poważny strój i miny lady Catherine de Bourgh kontrastują z nacechowaną komicznie warstwą dźwiękową sceny i prostym, ślapstickowym humorem sytuacyjnym
[143]
- Ilustr. 22. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Dynamiczna scena wyścigu powozów, dodana do powieściowej fabuły
[146]
- Ilustr. 23. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Obie pary kochanków zaręczają się w tym samym czasie i w tym samym miejscu. Z lewej: Pan Bingley (Bruce Lester) i Jane (Maureen O'Sullivan), z prawej: Elizabeth (Greer Garson) i pan Darcy (Lawrence Olivier)
[150]
- Ilustr. 24. Ostateczne ukoronowanie filmowego *happy endu*. Z lewej: Pani Bennet (Mary Boland) i pan Bennet (Edmund Gwenn) w kompozycji przez ramę obserwują zaręczyny córki, z prawej: Mary (Marsha Hunt) i Kitty (Heather Angel) ukazane są z ich przyszłymi mężami
[152]
- Ilustr. 25. *Duma i uprzedzenie* (1949, reż. Ford Coe). Jeden z nielicznych zachowanych fotosów tej adaptacji. Elizabeth Bennet (Madge Evans) i pan Darcy (John Baragrey)
[155]
- Ilustr. 26. *Duma i uprzedzenie* (1949, reż. Ford Coe). Od lewej: Jane Austen pisząca powieść. Trzy siostry Bennet na pierwszym balu. Panowie Bingley i Darcy w sali balowej. Elizabeth i jej wujostwo rozmawiają z gospodynią w Pemberly
[157]
- Ilustr. 27. *Duma i uprzedzenie* (1952, reż. Campbell Logan). Jedne z nielicznych zachowanych fotosów promujących serial. Daphne Slater jako Elizabeth Bennet i Peter Cushing w roli pana Darcy'ego
[159]
- Ilustr. 28. *Duma i uprzedzenie* (1958, reż. Barbara Burnham). Fragment fotosu promującego serial: Jane Downs jako Elizabeth Bennet i Alan Badel jako pan Darcy
[161]
- Ilustr. 29. *Duma i uprzedzenie* (1958, reż. Paul Almond). Fotos promujący serial: w tle Ann Morrish jako panna Bingley, na pierwszym planie Kay Hawtrey (Elizabeth) i Patrick Macnee (Darcy)
[163]
- Ilustr. 30. *De vier dochters Bennet* (1961-1962, reż. Peter Holland). Dwie kolorowe fotografie z planu filmowego. Bal w Meryton
[169]
- Ilustr. 31. *Orgullo y Prejuicio* (1966, reż. Alberto González Vergel). Próba kostiumowa jednej ze scen rozgrywającej się najprawdopodobniej w Meryton. W kadrze widać anachroniczne kostiumy należące do hiszpańskiego, a nie angielskiego kręgu kulturowego
[173]
- Ilustr. 32. *Orgulho e Paixão* (2018, reż. Fred Mayrinka). Pięć siostr Benedicto (Bennet) i ich matka na tle brazylijskiej przyrody
[175]
- Ilustr. 33. *Pride and Prejudice* (1967, reż. Joan Craft) Lewis Fiander jako pan Darcy i Celia Bannerman w roli Elizabeth Bennet
[176]

- Ilustr. 34. Przepis na dramat kostiumowy z magazynu „Guardian”. Wymienione składniki to: „1 tekst należący do klasyki literatury, 1 opakowanie fanaberii, 3 funty mieszanych anachronizmów, 1 gros bryczesów, 2 grosy sukienek, 7 puszek szynki konserwowej, 1 ogród, 1 Helena Bonham Carter (albo odpowiednik własnej marki)”. Reszta przepisu jest równie humorystyczna
[187]
- Ilustr. 35. *Mansfield Park* (1999, reż. Patricia Rozema). Postkolonialne spojrzenie na twórczość Austen. Na górze młoda Fanny Price (Hannah Taylor Gordon) w drodze do tytułowej posiadłości, zauważająca statek z niewolnikami. Na dole fragmenty szkiców Toma Bertrama przedstawiające sposób traktowania niewolników na plantacji jego ojca
[191]
- Ilustr. 36. *Mansfield Park* (1999, reż. Patricia Rozema). Dwie siostry, pani Price i lady Bertram, grane przez tą samą aktorkę, Lindsey Duncan
[192]
- Ilustr. 37. *Duma i uprzedzenie* (1980, reż. C. Coke). Po lewej: Lizzy (Elizabeth Garvie) i pan Darcy (David Rintoul) ubrani w zgodne z wiedzą historyczną stroje. Po prawej: rycina z 1817 roku pokazująca panującą aktualnie modę na strój dzienny dla kobiety
[194]
- Ilustr. 38. *Duma i uprzedzenie* (1980, reż. C. Coke). Po lewej: Elizabeth i Darcy połączeni w miłosnym uścisku, ich sylwetki zdominowane są pięknym krajobrazem. Po prawej: posiadłość Longbourn widziana w ostatnim (zarazem sytuującym) ujęciu serialu
[199]
- Ilustr. 39. *Duma i uprzedzenie* (1980, reż. C. Coke). Na górze: kadry z czołówki serialu, stylizowane na prace Thomasa Rowlandsona (1756-1827). Na dole: karykatura *Odczytanie testamentu* (*Reading the Will*) autorstwa Thomasa Rowlandsona
[204]
- Ilustr. 40. Jane Austen w Hollywood. Po lewej słynne zdjęcie Theo Westenberga dla *Entertainment Weekly* przedstawiające Jane Austen w Hollywood. Po prawej okładka książki Pauli Byrne wykorzystująca tę fotografię
[207]
- Ilustr. 41. *Kraina Jane Austen* (2013, reż. Jerusha Hess). Główna bohaterka filmu, *nomen omen* Jane, miłośniczka Jane Austen, stoi na lotnisku przebrana w strój z epoki regencji, czekając na pojazd, który zabierze ją do wymarzonego Austenland
[211]
- Ilustr. 42. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). Na górze: siostry Bingley i pan Darcy w protekcyjnych pozach i mimice. Na dole: zgnębiony pan Bingley
[215]
- Ilustr. 43. Fotos z *Dumy i uprzedzenia* (1995, reż. Simon Langton). Od lewej siostry Bennet: a Lydia (Julia Sawalha), Elizabeth (Jennifer Ehle), Jane (Susannah Harker, jedyna blondynka), a Mary (Lucy Briers) i Kitty (Polly Maberly)
[221]
- Ilustr. 44. Fotosy z *Dumy i uprzedzenia* (1995, reż. Simon Langton). Od lewej: panny Bennet w prostych, jasnych sukienkach, siostry Bingleya w ciemniejszych, bogato zdobionych sukniach z egzotycznymi dodatkami oraz lady Catherine w staroświeckiej, acz kosztownej kreacji
[222]
- Ilustr. 45. Budowle pojawiające się w *Dumie i uprzedzeniu* (1995, reż. Simon Langton). Ukazane w kolejności od najokazalszego do najskromniejszego. Od lewej: Pemberley (Lyme

Park), Rosings Park (Belton House), Netherfield Park (Edgcote House), Longbourn (Luckington Court) i plebania w Hunsford (Old Rectory at Teigh)
[226]

Ilustr. 46. *Duma i uprzedzenie* (1940, reż. Robert Z. Leonard). Po lewej: Pan Darcy z niesmakiem patrzy na Kitty krztuszącą się zbyt zachłannie spożywanym alkoholem. Po prawej: Pani Bennet krytykująca pana Darcy'ego, który krzywi się, czując niedobry smak podanego trunku
[233]

Ilustr. 47. Fragmenty scenografii z *Dumy i uprzedzenia* (1995, reż. Simon Langton). Po lewej: mały bufet widoczny na potańcówce w Maryton. Po prawej: wystawny stół na balu w Netherfield
[235]

Ilustr. 48. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). U góry: śniadanie u rodziny Bennetów. Na dole: pan Darcy na kolacji w Netherfield Park, na stole wiele wyśmienitych potraw
[236]

Ilustr. 49. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). Na górze: mały, trzyosobowy zespół grający na potańcówce w Meryton. Na dole: ośmioosobowa orkiestra akompaniująca tancerzom w czasie balu w Netherfield Park, pośród instrumentów widoczny serpent
[239]

Ilustr. 50. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). Po lewej: Elizabeth gra na klawikordzie w towarzystwie pułkownika Fitzwilliama, uśmiechając się czarująco do pana Darcy'ego. Po prawej: pan Darcy, który nie może oderwać od niej oczu
[243]

Ilustr. 51. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). U góry, od lewej: Mary (Lucy Briers) śpiewająca i grająca i wykonująca arię Händla; siostry Bingleya zatrwożone jej fatalnym występem. Na dole, od lewej: pan Bennet (Benjamin Whitrow) zawstydzony żenującym występem córki; pies wyjący żałośnie w reakcji na występ Mary
[247]

Ilustr. 52. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). Louisa Hurst (Lucy Robinson) grająca na klawikordzie w czasie balu w Netherfield Park, odczuwająca wyższość nad dużo słabiej grającą Mary
[251]

Ilustr. 53. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). U góry: Pan Bingley (Crispin Bonham-Carter) i pan Darcy (Colin Firth) podziwiają z daleka Netherfield Park. Na dole: Netherfield Park i uroki rodzimego krajobrazu
[254]

Ilustr. 54. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). Elizabeth Bennet (Jennifer Ehle) na tle szerokiej panoramy obserwuje panów Darcy'ego i Bingleya
[257]

Ilustr. 55. Mapa proponowanych lokacji stworzona przez *location managera* podczas realizacji *Dumy i uprzedzenia* (1995, reż. Simon Langton). Z prawej, u góry: Elizabeth zwiedzająca cuda natury hrabstwa Derbyshire w serialu BBC z 1995 roku. Z prawej, u dołu: fanka adaptacji Austen podróżująca do miejsca, w którym kręcono pamiętną scenę
[261]

Ilustr. 56. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). Salonik w posiadłości Rosings Park. Lady Catherine (Barbara Leigh-Hunt) siedzi w fotelu przypominającym tron, a zielone

- ściany i wypełniająca całą ścianę obraz ewokuje aspekty dzikiej natury
[263]
- Ilustr. 57. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). U góry, od lewej: Lizzy spacerująca w zagajniku przy Rosings; pułkownik Fitzwilliam spacerujący z Elizabeth. U dołu: posiadłość Rosings i otaczające klasycyzujące założenia architektoniczne
[265]
- Ilustr. 58. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). Czołówka serialu: damska dłoń haftująca ozdobną atlasową tkaninę zaprasza widzów do kobiecego świata
[267]
- Ilustr. 59. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). Nowe sceny z panem Darcym. Na górze: Darcy spędzający czas z innymi mężczyznami, uprawiający jazdę konną i szermierkę. Na dole: pan Darcy pokazany w samotności, w czasie pisania listu i brania kąpieli
[277]
- Ilustr. 60. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). Kończący finalny odcinek serialu pocałunek Elizabeth i Darcy'ego
[281]
- Ilustr. 61. *Merchandise* powstały na fali zainteresowania adaptacjami filmowymi powieści Austen
[285]
- Ilustr. 62. Dwa przykłady filmowego realizmu w obrazowaniu wiejskiego życia w XVIII- i XIX-wiecznej Anglii. U góry: kadr z *Dumy i uprzedzenia* (2005, reż. Joe Wright) ukazujący służącą karmiącą kury w dworku Longbourn. U dołu: kadr z filmu *Z dala od zgiełku* (2015 reż. T. Vinterberg), na którym wysoko zawieszony horyzont eksponuje sianokosy
[297]
- Ilustr. 63. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Elizabeth przebywa na łonie natury i czyta książkę
[298]
- Ilustr. 64. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Niewielkie zmiany kątów widzenia kamery dają wrażenie przebywania w centrum zdarzeń
[302]
- Ilustr. 65. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Pokój dzienny w Longbourn. Na stole i krzesłach widać różne przedmioty porzucone przez domowników, potęgujące wrażenie prawdziwego zamieszkiwanego wnętrza domu
[306]
- Ilustr. 66. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Scena źle przyjętych przez Elizabeth (Keira Knightley) oświadczyn pana Collinsa (Tom Hollander)
[311]
- Ilustr. 67. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Na górze: Elizabeth wybiega z folwarku goniona przez własną matkę. Na dole: panna Bennet znajduje ukojenie na łonie natury, nim pojawiają się jej rodzice
[314]
- Ilustr. 68. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Na górze: knur przeprowadzany przez domostwo Bennetów. Na dole: pani Bennet uśmiechająca się na jego widok
[312]
- Ilustr. 69. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Fragmenty kadrów: ojciec (Donald Sutherland) i córka (Keira Knightley) wykonują ten sam gest w reakcji na silne emocje
[315]

- Ilustr. 70. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Różnice w krojach sukien noszonych przez różne bohaterki; od lewej: pani Bennet, lady Catherine de Bourgh, Elizabeth Bennet i Caroline Bingley
[316]
- Ilustr. 71. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Trzech dżentelmenów o różnych stopniach zamożności (od lewej: pan Darcy, płk. Fitzwilliam i pan Collins). Po prawej portret Beau Brummella z 1805 roku (autorstwa Richarda Dightona), na którego strój stylizowano ubiór pułkownika Fitzwilliana
[317]
- Ilustr. 72. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Pani Bennet i jej pięć córek, każda w charakterystycznym dla siebie kolorze; od lewej: pani Bennet, Jane, Kitty, Mary, Elizabeth i Lydia
[319]
- Ilustr. 73. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Uspółcześiony wygląd Elizabeth Bennet. Na górze: Lizzy wkracza do Netherfield Park z fryzurą w nieładzie. Na dole: kompilacja wybranych sukien noszonych przez Keirę Knightley
[321]
- Ilustr. 74. *Grease* (1978) oraz *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Na górze: Danny Zuko śpiewający *Summer Nights* na trybunach boiska
[325]
- Ilustr. 75. Zwiastun do *Dumy i uprzedzenia* (2005, reż. Joe Wright). U góry, od lewej: siostry Bennet zastygające niczym na *tableau vivant*; nazwisko Jane Austen na tle sali balowej. U dołu, od lewej: tytuł filmu *Dziennik Bridget Jones* na tle bogato zdobionego wnętrza oraz *Dumy i uprzedzenia* na tle Pemberley
[327]
- Ilustr. 76. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). U góry: pan Darcy czekający na tyłach Longbourn. U dołu: Longbourn widziane od frontu
[330]
- Ilustr. 77. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Betsy (Sinead Matthews) przemierza dom Bennetów, a kamera podąża za nią
[333]
- Ilustr. 78. *Barry Lyndon* (1975, reż. Stanley Kubrick). Zastosowanie świec jako źródła światła przy jednoczesnym zaakcentowaniu ich roli jako rekwizytu
[335]
- Ilustr. 79. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Zastosowanie światła naturalnego w filmie. Na górze: tańce w Meryton i kolacja u lady Catherine de Bourgh. Na dole: Lizzy czytająca list przy świetle świecy i realistycznie oddane Longbourn po zmroku
[337]
- Ilustr. 80. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Wnętrza w stylu *heritage film*. Netherfield Park (u góry) i Rosings Park (u dołu)
[340]
- Ilustr. 81. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Nieszablonowe ruchy kamery w scenie zwiedzania Pemberley. U góry: Elizabeth wchodzi do budynku, obserwowana przez kamerę zawieszoną wysoko nad nią. Na dole: kamera okrąży Lizzy, gdy ta podziwia rzeźbę
[342]

- Ilustr. 82. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Odrealniona sekwencja tańca Elizabeth i Darcy'ego na balu w Netherfield Park. W czasie jego trwania znikają wszyscy uczestnicy balu i para tańczy w zupełnej samotności [344]
- Ilustr. 83. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Na górze: kładka na terenie Longbourn oddzielająca łąki i pastwiska od przestrzeni domowej. Na dole: most na terenie Rosings Park, na drugim brzegu Elizabeth spotyka Darcy'ego [351]
- Ilustr. 84. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). U góry: Elizabeth w drodze do Netherfield, aby odwiedzić siostrę. Na dole: Lizzy w czasie wizji sennej zainspirowanej podróżą z państwem Gardiner [352]
- Ilustr. 85. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Finalne spotkanie o wschodzie słońca przedstawione w poetyce romantycznej [353]
- Ilustr. 86. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Erotycznie nacechowana scena, w której Darcy asystuje Elizabeth przy wsiadaniu do powozu [356]
- Ilustr. 87. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Scena pierwszych oświadczeń Darcy'ego w klasycyzującej świątyni otoczonej bujną przyrodą [358]
- Ilustr. 88. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Końcowy pocałunek w amerykańskiej wersji zakończenia filmu [360]
- Ilustr. 89. *Duma i uprzedzenie* (1940). Rozmowa zastępująca pojawienie się listu Darcy'ego [366]
- Ilustr. 90. *Duma i uprzedzenie* (1980). Statyczna i mało oryginalna scena, w której widz przygląda się czytającą list Elizabeth, podczas gdy Darcy oddała się, w domyśle rozpamiętując to, co napisał [367]
- Ilustr. 91. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). Pan Darcy piszący list do Elizabeth. Na końcu widoczny jest zapieczętowany i zaadresowany list [370]
- Ilustr. 92. *Duma i uprzedzenie* (1995, reż. Simon Langton). Na górze: Elizabeth daje upust drzemiącym w niej emocjom, na dole: Elizabeth czyta list w dwóch różnych miejscach [371]
- Ilustr. 93. *Duma i uprzedzenie* (2005, reż. Joe Wright). Elizabeth w korytarzu na plebani w Hunsford. Widzowi nie dane jest przyjrzeć się jej twarzy, dopóki bohaterka nie stanie przed lustrem [374]
- Ilustr. 94. Nowa fala zainteresowania Jane Austen po 2020 roku. U góry: *Emma* (reż. Autumn de Wilde, 2020), u dołu, od lewej: *Bridgertonowie* (reż. Chris Van Dusen et al., 2020-) i *Perswazje* (reż. Carrie Cracknell, 2022) [380]

Filmografia

Adaptacje *Dumy i uprzedzenia*

1938

Duma i uprzedzenie (org. *Pride and Prejudice*)

Reżyseria: Michael Barry

Scenariusz: Michael Barry

Zdjęcia: brak danych [b.d.]

Muzyka: b.d.

Montaż: b.d.

Kostiumy: b.d.

Scenografia: b.d.

Wykonawcy: Curigwen Lewis (Elizabeth Bennet), Andrew Osborn (Fitzwilliam Darcy)

Producent: Michael Barry

Produkcja: BBC

Czas projekcji: 60 minut

Premiera: 22.05.1938

1940

Duma i uprzedzenie (org. *Pride and Prejudice*)

Reżyseria: Robert Z. Leonard

Scenariusz: Aldous Huxley, Jane Murfin

Zdjęcia: Karl Freund

Muzyka: Herbert Stothart

Montaż: Robert Kern

Kostiumy: Adrian

Scenografia: Cedric Gibbons

Wykonawcy: Greer Garson (Elizabeth Bennet), Laurence Olivier (Fitzwilliam Darcy)

Producent: Hunt Stromberg

Produkcja: MGM

Czas projekcji: 118 minut

Premiera: 26.07.1940

1949

Duma i uprzedzenie (org. *Pride and Prejudice*)

Reżyseria: Fred Coe

Scenariusz: Samuel Taylor

Zdjęcia: b.d.

Muzyka: Morris Mamorsky

Montaż: b.d.

Kostiumy: b.d.

Scenografia: b.d.

Wykonawcy: Madge Evans (Elizabeth Bennet), John Baragrey (Fitzwilliam Darcy)

Producent: b.d.

Produkcja: NBC

Czas projekcji: 60 minut

Premiera: 23.01.1949

1952

Duma i uprzedzenie (org. *Pride and Prejudice*)

Reżyseria: Campbell Logan

Scenariusz: Cedric Wallis

Zdjęcia: b.d.

Muzyka: b.d.

Montaż: b.d.

Kostiumy: b.d.

Scenografia: b.d.

Wykonawcy: Daphne Slater (Elizabeth Bennet), Peter Cushing (Fitzwilliam Darcy)

Producent: Campbell Logan

Produkcja: BBC

Czas projekcji: 6 x 30 minut (serial)

Premiera: 2.02.1952

1956

Duma i uprzedzenie (org. *Pride and Prejudice*)

Reżyseria: Albert McCleery

Scenariusz: Helene Hanff

Zdjęcia: b.d.

Muzyka: b.d.

Montaż: b.d.

Kostiumy: b.d.

Scenografia: b.d.

Wykonawcy: Marcia Henderson (Elizabeth Bennet), Anthony Dearden (Fitzwilliam Darcy)

Producent: b.d.

Produkcja: NBC

Czas projekcji: 60 minut

Premiera: 1.10.1956

1957

Duma i uprzedzenie (org. *Orgoglio e pregiudizio*)

Reżyseria: Daniele D'Anza

Scenariusz: Eduardo Anton

Zdjęcia: b.d.

Muzyka: Giuliano Pomeranz

Montaż: b.d.

Kostiumy: Fausta Saro

Scenografia: Bruno Salerno

Wykonawcy: Virna Lisi (Elizabeth Bennet), Franco Volpi (Fitzwilliam Darcy)

Producent: RAI

Produkcja: RAI

Czas projekcji: 5 x 60 minut (serial)

Premiera: 21.09.1957

1958

Duma i uprzedzenie (org. *Pride and Prejudice*)

Reżyseria: Barbara Burnham

Scenariusz: Cedric Wallis (ten sam scenariusz, co w adaptacji z 1952 roku)

Zdjęcia: b.d.

Muzyka: b.d.

Montaż: b.d.

Kostiumy: b.d.

Scenografia: b.d.

Wykonawcy: Jane Downs (Elizabeth Bennet), Alan Badel (Fitzwilliam Darcy)

Producent: Barbara Burnham

Produkcja: BBC

Czas projekcji: 6 x 30 minut (serial)

Premiera: 24.01.1958

1958

Duma i uprzedzenie (org. *Pride and Prejudice*)

Reżyseria: Paul Almond

Scenariusz: Henry Misrock

Zdjęcia: b.d.

Muzyka: b.d.

Montaż: b.d.

Kostiumy: b.d.

Scenografia: b.d.

Wykonawcy: Kay Hawtrey (Elizabeth Bennet), Patrick Macnee (Fitzwilliam Darcy)

Producent: b.d.

Produkcja: CBS

Czas projekcji: 60 minut

Premiera: 21.12.1958

1961

Duma i uprzedzenie (org. *Der vier dochters Bennet*)

Reżyseria: Peter Holland

Scenariusz: Cedric Wallis, Lo van Hensbergen (tłumaczenie)

Zdjęcia: b.d.

Muzyka: b.d.

Montaż: b.d.

Kostiumy: b.d.

Scenografia: Wijnand Grijzen

Wykonawcy: Lies Franken (Elizabeth Bennet), Ramses Shaffy (Fitzwilliam Darcy)

Producent: b.d.

Produkcja: NCRV

Czas projekcji: 6 x 45 minut (serial)

Premiera: 4.11.1961

1966

Duma i uprzedzenie (org. *Orgullo y Prejuicio*)

Reżyseria: Alberto González Vergel

Scenariusz: José Méndez Herrera

Zdjęcia: b.d.

Muzyka: b.d.

Montaż: b.d.

Kostiumy: b.d.

Scenografia: b.d.

Wykonawcy: Elena María Tejeiro (Isabel), Pedro Pecci (Darcy)

Producent: b.d.

Produkcja: TVE

Czas projekcji: 10 odcinków

Premiera: 1966

1967

Duma i uprzedzenie (org. *Pride and Prejudice*)

Reżyseria: Joan Craft

Scenariusz: Nemone Lethbridge

Zdjęcia: b.d.

Muzyka: b.d.

Montaż: b.d.

Kostiumy: b.d.

Scenografia: b.d.

Wykonawcy: Celia Bannerman (Elizabeth Bennet), Lewis Fiander (Fitzwilliam Darcy)

Producent: Campbell Logan

Produkcja: BBC

Czas projekcji: 6 x 30 minut (serial)

Premiera: 10.09.1967

1980

Duma i uprzedzenie (org. *Pride and Prejudice*)

Reżyseria: Cyril Coke

Scenariusz: Fay Weldon

Zdjęcia: Paul Wheeler

Muzyka: Wilfred Josephs

Montaż: Chris Wimble

Kostiumy: Joan Ellacott

Scenografia: Paul Allen

Wykonawcy: Elizabeth Garvie (Elizabeth Bennet), David Rintoul (Fitzwilliam Darcy)

Producent: Jonathan Powell

Produkcja: BBC

Czas projekcji: 5 x 45 minut (serial)

Premiera: 13.01.1980

1995

Duma i uprzedzenie (org. *Pride and Prejudice*)

Reżyseria: Simon Langton

Scenariusz: Andrew Davies

Zdjęcia: John Kenway

Muzyka: Carl Davis

Montaż: Peter Coulson

Kostiumy: Dinah Collin

Scenografia: Gerry Scott

Wykonawcy: Jennifer Ehle (Elizabeth Bennet), Colin Firth (Fitzwilliam Darcy)

Producent: Sue Birtwistle

Produkcja: BBC

Czas projekcji: 6 x 50 minut (serial)

Premiera: 24.09.1995

2005

Duma i uprzedzenie (org. *Pride & Prejudice*)

Reżyseria: Joe Wright

Scenariusz: Deborah Moggach

Zdjęcia: Roman Osin

Muzyka: Dario Marianelli

Montaż: Paul Tothill

Kostiumy: Jacqueline Durran

Scenografia: Sarah Greenwood

Wykonawcy: Keira Knightley (Elizabeth Bennet), Matthew Macfadyen (Fitzwilliam Darcy)

Producent: Tim Bevan, Eric Fellner, Paul Webster

Produkcja: Working Title Films, Focus Features

Czas projekcji: 129 minut

Premiera: 16.09.2005

Varia filmowe

- Barry Lyndon (Barry Lyndon)*, reż. Stanley Kubrick, Warner Bros. 1975.
- Bridget Jones 3 (Bridget Jones's Baby)*, reż. Sharon Maguire, Universal Pictures, 2016.
- Bridget Jones: W pogoni za rozumem (Bridget Jones: The Edge of Reason)*, reż. Beeban Kidron, Universal Pictures, 2004.
- Christmas at Pemberley Manor (Christmas at Pemberley Manor)*, reż. Colin Theys, Hallmark Channel, 2018.
- Clueless (Clueless)*, reż. Amy Heckerling, Paramount Pictures, 1995.
- Dawno, dawno temu (Once Upon a Time)*, wyt. ABC Studios, prod. Edward Kitsis, Adam Horowitz, 2011-2016.
- Duma i uprzedzenie (Bride and Prejudice)*, reż. Gurinder Chadha, Pathé, 2004.
- Duma i uprzedzenie (Pride and Prejudice)*, reż. Andrew Black, Excel Entertainment Group, 2003.
- Duma i uprzedzenie, i zombie (Pride and Prejudice and Zombies)*, reż. Burr Steers, Screen Gems 2016.
- Dziennik Bridget Jones (Bridget Jones's Diary)*, reż. Sharon Maguire, Universal Pictures 2001.
- Emma (Emma)*, reż. Diarmuid Lawrence, ITV, 1996.
- Emma (Emma)*, reż. Douglas McGrath, Miramax Films, 1996.
- Grease (Grease)*, reż. Randal Kleiser, Paramount Pictures 1978.
- Kahiin To Hoga (Kahiin To Hoga)*, reż. Anil V. Kumar, Ashish Patil, Star Plus, 2003–2007.
- Orgulho e Paixão (Orgulho e Paixão)*, reż. Fred Mayrink, TV Globo, 2018.
- Perswazje (Persuasion)*, reż. Roger Michell, BBC Films, 1995.
- Pride and Prejudice: A Latter-Day Comedy (Pride and Prejudice: A Latter-Day Comedy)*, reż. Andrew Black, Excel Entertainment Group, 2003.
- Przemięło z wiatrem (Gone with the Wind)*, reż. Victor Fleming, Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.
- Rozważna i romantyczna (Sense and Sensibility)*, reż. Ang Lee, Columbia Pictures, 1995.
- The Lizzie Bennet Diaries (The Lizzie Bennet Diaries)*, reż. Margaret Dunlap, Bernie Su, prod. Hank Green, Bernie Su, 2012-2013.
- W świecie Jane Austen (Lost in Austen)*, reż. Dan Zeff, ITV, 2008.
- What a Bachelor Needs (What a Bachelor Needs)*, reż. Irit Linur, Channel 2, 2009.
- Wichrowe wzgórze (Wuthering Heights)*, reż. William Wyler, United Artists, 1939.

Bibliografia

- „Rowlandson, Thomas” (hasło) [w:] *Oxford Dictionary of National Biography. From the earliest times to the year 2000*, red. H.C.G. Matthew, B. Harrison, Oxford 2004, t. 48, s. 15.
- Adams Jennifer, *Little Miss Austen: Sense and Sensibility*, Layton 2013.
- Adams Jennifer, *Little Miss Austen: Pride and Prejudice*, Layton 2011.
- Adkins Lesley, Roy Adkins, *Eavesdropping on Jane Austen's England: How Our Ancestors Lived Two Centuries Ago*, London 2013.
- Ailwood Sarah, „What are men to rocks and mountains?” *Romanticism in Joe Wright's „Pride & Prejudice”*, „Persuasions On-Line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/ailwood.htm?>
- Adaptation Studies. New Approaches*, red. Christa Albrecht-Crane, Dennis Cutchins, Madison 2010.
- Alltop Stephen, *Jane Austen at the Piano*, „Persuasions On-Line” 2020, t. 41, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/alltop/>
- Altman Rick, *Gatunki filmowe*, przeł. G. Ptaszek, Warszawa 2012.
- Alvarez Monica, *Deciphering Mr. Darcy: Gendered Receptions through Time*, „Persuasions On-Line” 2017, t. 38, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol38no1/alvarez>
- Anderson Kathleen, *The Offending Pig: Determinism in the Focus Features „Pride & Prejudice”*, „Persuasions On-Line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/anderson.htm?>
- Andrew Dudley, *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film*, Princeton 1995.
- Andrew Dudley, *The Concepts in Film Theory*, Oxford 1984.
- Andrew Dudley, *The Well-Worn Muse: Adaptation in Film History and Theory*, [w:] *Narrative Strategies*, red. Syndy M. Conger, Janice R. Welsch, Macomb 1980.
- Antinucci Raffaella, *Variations on a Theme: Openings, Closings, and Returns in Pride & Prejudice*, „Persuasions Online” 2012, t. 33, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol33no1/antinucci/>
- Anzinger Martina, *Gainsborough Pictures Reframed, or, Raising Jane Austen for 1990s Film: A Film-Historic and Film-Analytical Study of the 1995 Films „Sense and sensibility” and „Persuasion”*, Frankfurt 2003.
- Aragay Mireia, Gemma Lopez, *Inflecting „Pride and Prejudice”: Dialogism, Intertextuality, Authorship*, [w:] *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, red. Mireia Aragay, Amsterdam 2005.
- Austen Jane, *Duma i uprzedzenie*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 2006.

- Austen Jane, *Emma*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 2016.
- Austen Jane, Lawrence Sach, *Pride and Prejudice: The Graphic Novel*, Deli 2013.
- Austen Jane, Laxmi Sachdev, *Pride and Prejudice: The Graphic Novel*, Delhi 2013..
- Austen Jane, *Mansfield Park*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 2015.
- Austen Jane, *Opactwo Northanger*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 2016.
- Austen Jane, *Perswazje*, przeł. A. Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa 2016.
- Austen Jane, *Pride and Prejudice*, London 2006.
- Austen Jane, *Sanditon and Other Stories*, London 1996.
- Austen Jane, *Sense and Sensibility*, London 2006.
- Austen Jane, Sylvia Hunt, Juliet McMaster, *Jane Austen's Men*, Sydney 2007.
- Austen-Leigh J.E., *A Memoir of Jane Austen*, London 2007.
- Aylo John, *Movers and Shakers: A Chronology of Words That Shaped Our Age*, Oxford 2006.
- Baird Rosemary, *Mistress of the House, Great Ladies and Grand Houses*, Phoenix 2003.
- Balio Tino, *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkley–Los Angeles 1995.
- Balio Tino, *Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, Berkley 1995.
- Bander Edward, *The Other Play in „Mansfield Park”*: Shakespeare's „Henry VIII”, „Persuasions” 1995, nr 17, s. 111-120.
- Bander Elaine, *Neither Sex, Money, nor Power: Why Elizabeth Finally Says „Yes!”*, „Persuasions” 2012, nr 34, s. 25-41.
- Bander Elaine, *Performing to Strangers: Private Art and Public Performance*, „Persuasions” 2021, nr 43, s. 27-39.
- Banfield Ann, *The Influence of Place: Jane Austen and the Novel of Social Consciousness*, [w:] *Jane Austen in a Social Context*, red. David Monaghan, London 1981.
- Barchas Janine, Kathryn Straub, *Curating Will & Jane*, [w:] *Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performance*, red. Maria Cano, Rosario García-Periago, Cham 2019, s. 377.
- Barchas Janine, Kristina Straub, *Curating Will & Jane*, [w:] *Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performance*, red. Marina Cano, Rosa García-Periago, Cham 2019, s. 357-398.
- Barr Charles, *Introduction: Amnesia and Schizophrenia*, [w:] *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema*, red. Ch. Barr, London 1986.
- Bautz Annika, Sarah Wootton, *Bicentennial Essays on Jane Austen's Afterlives*, „Women's Writing” 2018, t. 25, nr 4, s. 413-15.
- Bautz Annika, *The Reception of Jane Austen and Walter Scott*, London 2007.
- Bazin Andre, *O film nieczysty – obrona adaptacji filmowej*, [w:] eadem, *Film i rzeczywistość, wybór tekstów*, przeł. B. Michałek, Warszawa 1963, s. 79-103.
- Beer Patricia, *Reader, I Married Him: A Study of the Women Characters of Jane Austen, Charlotte Brontë, Elizabeth Gaskell and George Eliot*, London 1975.
- Bell Melanie, Melanie Williams, *British Women's Cinema*, London 2010.
- Belton Ellen, *Reimagining Jane Austen: the 1940 and 1995 film versions of „Pride and Prejudice*, [w:] *Jane Austen on Screen*, red. Andrew MacDonald, Gina MacDonald, Cambridge 2003, s. 175-191.

- Bennett Paul, *Family Plots: „Pride and Prejudice” as a Novel about Parenting*, [w:] *Approaches to Teaching Austen’s Pride and Prejudice*, red. Marcia McClintock Folsom 1993.
- Benson Mary M., *Mothers, Substitute Mothers, and Daughters in the Novels of Jane Austen*, „Persuasions” 1989, nr 11, s. 117-124; <https://jasna.org/persuasions/printed/number11/benson.htm?>
- Berger Richard, *Hang a Right at the Abbey: Jane Austen and the Imagined City*, [w:] *Global Jane Austen: Pleasure, Passion, and Possesiveness in the Jane Austen Community*, red. L. Raw, R.G. Dryden, Basingstoke 2013.
- Berglund Brigitta, *Woman’s Whole Existence: The House as an Image in the Novels of Ann Radcliffe, Mary Wollstonecraft and Jane Austen*, Lund 1993.
- Berlin Isaiah, *Korzenie romantyzmu. Wykłady melonowskie w zakresie sztuk pięknych wygłoszone w Narodowej Galerii w Waszyngtonie*, red. H. Hardy, przeł. A. Bartkowicz, Poznań 2004.
- Bilger Audrey, *Laughing Feminism: Subversive Comedy in Frances Burney, Maria Edgeworth and Jane Austen*, Detroit 1998.
- Birtwistle Sue, Susie Conklin, *The Making of Pride and Prejudice*, London 1995.
- Black Gregory D, *Hollywood Censored: Morality Codes, Catholics, and the Movies*, Cambridge 1994.
- Black Gregory D, *Hollywood Censored: The Production Code Administration and the Hollywood Film Industry, 1930-1940*, „Film History” 1989, t. 3, nr 3, s. 167-189.
- Bluestone George, *Novel into Film*, Barkley–Los Angeles 1957.
- Bodenheimer Rosemarie, *Looking at the Landscape in Jane Austen*, „SEL: Studies in English Literature, 1500-1900” 1981, t. 21, nr 4 (jesień), s. 605-606.
- Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*, red. Aragay Mireia, Amsterdam 2005.
- Authorship in Film Adaptation*, red. Jack Boozer, Austin 2008.
- Bottomer Phyllis Ferguson, *So Odd a Mixture: Along the Autistic Spectrum in „Pride and Prejudice”*, London-Philadelphia 2007.
- Bourke Joanna, *The Great Male Renunciation: Men’s Dress Reform in Inter-war Britain*, „Journal of Design History” 1996, t. 9, nr 1, s. 23-33.
- Brannon Robert, *The male sex role: Our culture’s blueprint of Manhood and what it’s done for us lately*, [w:] *The Forty-Nine Percent Majority: The Male Sex Role*, red. R. Brannon, D.S. David, New York 1976, s. 1-40.
- Brosh Liora, *Consuming Women: „Pride and Prejudice” and „Wuthering Heights”*, [w:] *Screening Novel Women. From British Domestic Fiction to Film*, Basingstoke 2008, s. 19-44.
- Brownstein Rachel, *Out of the Drawing Room, Onto the Lawn*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. Sayre Greenfield, Linda Troost, Lexington 2001, s. 13-21.
- Burgan Mary J., *Mr. Bennet and the Failures of Fatherhood in Jane Austen’s Novels*, „The Journal of English and Germanic Philology” 1975, t. 74, nr 4, s. 536-552.
- Burt Richard, *Becoming literary, becoming historical: the scale of female authorship in Becoming Jane*, „Adaptation” 2008, t. 1, nr 1, s. 58–62.

- Butler Nancy, *Pride & Prejudice*, New York 2010.
- Butler Nina, *Pride & Prejudice*, New York 2010
- Bystydzińska Grażyna, *The Reception of Jane Austen in Poland*, [w:] *The Reception of Jane Austen in Europe*, red. Anthony Mandal, Brian Southam, London–New York 2007, s. 319-333.
- Cabaret Florence, *Jane Austen Goes to Bollywood...with a Pinch of Salt*, [w:] *Screening Text: Critical Perspectives on Film Adaptation*, red. Shannon Wells-Lassagne, Ariana Hudelet, Jefferson, NC–London 2013, s. 140-152.
- Calder Robert L., *Beware the British Serpent: The Role of Writers in British Propaganda in the United States, 1939-1945*, Quebec City 2004.
- Caliendo Stephen M., *Inequality in America: Race, Poverty, and Fulfilling Democracy's Promise*, London 2021.
- Campbell Narelle, *An Object of Interest: Observing Elizabeth in Andrew Davies' Pride and Prejudice*, „Adaptation” 2009, t. 2, nr 2, s. 149 – 160.
- Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performance*, red. Maria Cano, Rosario García-Periago, Cham 2019.
- Capra Eleonora, *P. R. Moore-Dewey's „Pregiudizio E Orgoglio”: An Italian Remake of Jane Austen's „Pride and Prejudice”*, „Parole Rubate: Rivista Internazionale Di Studi Sulla Citazione” 2017, t. 8, nr 16, s. 123-42.
- Cardwell Sarah, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*, Manchester 2002.
- Cardwell Sarah, *Darcy's Escape. An icon in the making*, [w:] *Fashion Cultures. Theories, explorations and analysis*, red. S. Bruzzi, P. Church Gibson, London-New York 2000, s. 239-245.
- Carroll Laura, John Wiltshire, *Film and television*, [w:] *The Cambridge Companion to „Pride and Prejudice”*, Cambridge 2013.
- Carroll Rachel, *Introduction: Textual Infidelities*, [w:] *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, red. Rachel Carroll, London–New York 2009.
- A Companion To Literature, Film and Adaptation*, red. Deborah Cartmell, Hoboken 2012.
- Cartmell Deborah, *Screen Adaptations. Jane Austen's Pride and Prejudice: A Close Study of the Relationship Between Text and Film*, Reading 2010.
- Screen Adaptation: Impure Cinema*, red. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, Basingstoke 2010.
- The Cambridge Companion to Literature on Screen*, red. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, Cambridge 2007.
- Casal Elvira, *Laughing at Mr. Darcy: Wit and Sexuality in Pride and Prejudice*, „Persuasions On-Line” 2001, t. 22, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/online/vol22no1/casal.html?>
- Chan Mary M., *Location, Location, Location: The Spaces of „Pride & Prejudice”*, „Persuasions On-line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/persuasions/online/vol27no2/chan.htm?>
- Chan Mina Mei, *Mr. Collins on Screen: Jane Austen's Legacy of the Ridiculous*, „Persuasions On-Line” 2008, t. 29, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/online/vol29no1/chan.html?>
- Charan Swati, *Impact of Father-figures in Jane Austen's Novels*, „Maharshi Dayanand University Research Journal (ARTS)” 2019, t. 18, nr 1, s. 115-120.

- Choczaj Małgorzata, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16, s. 11-39.
- Church Gibson Pamela, *Fewer Weddings and More Funerals: Changes in the Heritage Film*, [w:] *British Cinema of the 90s*, red. Robert Murphy, London 2019, s. 115-124.
- Cinema: The New Pictures*, „Time” 29 lipca 1940; <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,764292-3,00.html>
- Clark Virginia M., *Aldous Huxley and Film*, Lanham 1987.
- Cole Wayne S., *America First: The Battle Against Intervention 1940-41*, Madison 1953.
- Collins Jim, *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*, Durham 2010.
- Cook Pam, *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*, London 1996.
- Cooke Alistair, *Masterpieces. A Decade of Masterpieces Theatre*, New York 1981.
- The Cambridge Companion to Jane Austen*, red. Copeland Edward, Juliet McMaster, Cambridge 1997.
- The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics Since 1770*, red. Stephen Copley, Peter Garside, Cambridge 2010.
- Corrigan Timothy, *Film and Literature: An Introduction and Reader*, London 2012.
- Crowther B., *Rev. of "Pride and Prejudice", dir. Robert Z. Leonard*, „New York Times”, 9 sierpień 1940; <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9C04E7DC133EE432A2575AC0A96E9C946193D6CF>
- Cumming Valerie, *The Visual History of Costume Accessories*, London 1998.
- Cunningham A.R., *The „New Woman Fiction” of the 1890’s*, „Victorian Studies” 1973, t. 17, nr 2, s. 177-186.
- Dattani S., L. Rodés-Guirao, H. Ritchie, E. Ortiz-Ospina, M. Roser, *Life Expectancy*; <https://ourworldindata.org/life-expectancy#how-did-life-expectancy-change-over-time>
- De Michele Girolama, „Rozum i piękno”, [w:] *Historia piękna*, red. U. Eco, przeł. A. Kuciak, Poznań 2006.
- DeBona Guerin, *A Victorian New Deal. Dickens, the Great Depression, and MGM’s David Copperfield (1935)*, [w:] DeBona Guerin, *Film Adaptation in the Hollywood Studio Era*, Champaign 2010, s. 37-63.
- Demory Pamela, *Jane Austen and the Chick Flick in the Twenty-first Century*, [w:] *Adaptation Studies. New Approaches*, red. Christa Albrecht-Crane, Dennis Cutchins, Madison 2010.
- DeMott Benjamin, *The Imperial Middle*, New York 1990.
- Deresiewicz William, *Jane Austen and the Romantic Poets*, New York 2004.
- Di Paolo Marc, *Emma Adapted: Jane Austen’s Heroine from Book to Film*, New York–Oxford 2007.
- Díaz Bild Aida, *Still the Great Forgotten? The Reception of Jane Austen in Spain*, [w:] *The Reception of Jane Austen in Europe*, red. Anthony Mandal, Brian Southam, London 2007, s. 188-204.
- Dobosiewicz Ilona, *Female Relationships in Jane Austen’s Novels: A Critique of the Female Ideal Propagated in 18th Century Conduct Literature*, Opole 1997.

- Doherty Thomas, *Hollywood's Censor: Joseph I. Breen and the Production Code Administration*, New York–Chichester 2007.
- Dole Carol M., *Austen, Class, and the American Market*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. Sayre Greenfield, Linda Troost, Kentucky 2001, s. 58-78.
- Dole Carol M., *Jane Austen and Mud: „Pride & Prejudice” [2005], British Realism, and the Heritage Film*, „Persuasions On-Line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/dole.htm>
- Donald Ralph, *Hollywood Enlists!: Propaganda Films of World War II*, Lanham 2017.
- Doody Margaret Anne, *Jane Austen's Names: Riddles, Persons, Places*, Chicago 2015.
- Dooley Gillian, Kirstine Moffat, John Wiltshire, *Music and Class in Jane Austen*, „Persuasions On-Line” 2018, t. 38, nr 3 (lato); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-38-no-3/doolley-moffat-wiltshire/>
- Uses of Austen: Jane's afterlives*, red. Gillian Dow, Clare Hanson, Basingstoke-New York 2012.
- Downing Sarah J., *Fashion in the Time of Jane Austen*, London 2011.
- Driver Ian, *A Century of Dance*, London 2000.
- Dunn E., *Everything you need to know about Kitchen Sink Dramas*, „Readers Digest”; <https://www.readersdigest.co.uk/culture/film-tv/everything-you-need-to-know-about-kitchen-sink-dramas>
- Dunphy Rachel, *Jane Austen's Most Widely Mocked Character is Also Her Most Subversive. In Defense of „Pride and Prejudice's” Mrs. Bennet*, „Literary Hub”; <https://lithub.com/jane-austens-most-widely-mocked-character-is-also-her-most-subversive/>.
- Durgan Jessica, *Framing Heritage: The Role of Cinematography in Pride & Prejudice*, „Persuasions On-line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/durgan.htm?>
- Eagleton Terry, *Jak czytać literaturę*, przeł. A. Kunicka, Warszawa 2014.
- Eaton Michael, *Dickens on Film*, [w:] „BFI Screenonline”; <http://www.screenonline.org.uk/film/id/473285/index.html>;
- Eco Umberto, *Casablanca*, przeł. J. Ugniewska, [w:] *Semiotyka życia codziennego*, Warszawa 1996, s. 259-260.
- Edwards Lydia, *How to Read a Dress: A Guide to Changing Fashion from the 16th to the 21st Century*, London–New York–Dublin 2021.
- Ellington H. Elisabeth, *A Correct Taste in Landscape. Pemberley as Fetish and Commodity*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. Sayre Greenfield, Linda Troost, Kentucky 2001, s. 90-110.
- Elsaesser Thomas, *Images for Sale: The 'New' British Cinema*, [w:] *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*, red. Lester D. Friedman, London 2006.
- Faulstich Werner, Christina Rückert, *Mediengeschichte in tabellarischen Überblick von den Anfängen bis heute*, t. 2: *Geschichte von Einzelmedien*, Bardowick 1993.
- Faulstich Werner, *Einführung in die Filmanalyse*, Tübingen 1980.

- Faulstich Werner, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction „Wojna światów” (1953/1954)* Byrona Haskina, przeł. M. Kasprzyk, K. Kozłowski, Poznań 2017.
- Faulstich Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn 2002, s. 35.
- Faulstich Werner, *Medienästhetik und Mediengeschichte*, München 1998.
- Faulstich Werner, *Mit einer Fallstudie zu „The War of the Worlds” von H.G. Wells*, Heidelberg 1982.
- Faulstich Werner, *Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj*, „Images” 2009-2010, t. VII, nr 13-14.
- Faulstich Werner, *Theorie des Buchs*, [w:] *Vom Eigensinn des Buches*, red. J.F. Huffmann, A. Röper, Berlin 2010.
- Favret Mary A., *Free and Happy: Jane Austen in America*, [w:] *Janeites. Austen’s Disciples and Devotees*, red. Deidre Lynch, Princeton 2000, s. 182.
- Fenning Sarah E., *A Post-Feminist Hero: Sandy Welch’s „North and South”*, [w:] *Conflicting Masculinities. Men in Television Period Drama*, red. K. Byrne, J. Leggott, J.A. Taddeo, London–New York 2020, s. 91-110.
- Ferriss Suzanne, *Narrative and Cinematic Doubleness: Pride and Prejudice and Bridget Jones’s Diary*, [w:] *Chick Lit: The New Woman’s Fiction*, red. Suzanne Ferriss, Mallory Young, New York 2006, s. 71-86.
- Forster Nicholas, *Donald Sutherland’s Gated Tears in „Pride and Prejudice” (2005): What It Means To Process a Necessary and Joyful Loss*; <https://thefloor.substack.com/p/donald-sutherlands-gated-tears-in>
- Fraiman Susan, *The Liberation of Elizabeth Bennet in Joe Wright’s „Pride and Prejudice”*, „Persuasions Online” 2010, t. 31, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/online/vol31no1/fraiman.html>
- Franks Aubrey H., *Social Dance. A Short History*, London 1963.
- Fullerton Susannah, *Happily Ever After: Celebrating Jane Austen’s „Pride and Prejudice”*, London 2014.
- Fullerton Susannah, *Jane Austen and Adultery*, „Persuasions” 2002, nr 24, s. 143-163.
- García-Periago Rosa, *Shakespeare, Austen and Propaganda in World War II*, [w:], *Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performance*, red. Marina Cano, Rosa García-Periago, Cham 2019
- Gehring Wes D., *Romantic vs. Screwball Comedy: Charting the Difference*, Lanham 2002.
- Gehring Wes D., *Screwball Comedy: An Overview*, „Journal of Popular Film and Television” 1986, t. 13, nr 4, s. 178-185.
- Geraghty Christine, *Crossing Over: Performing as a Lady and a Dame*, „Screen” 2002, t. 43, nr 1, s. 41–56.
- Geraghty Christine, *Narrative and Characterization in Classic Adaptations: „David Copperfield”, „Oliver Twist” and „Pride and Prejudice”* [w:] *Now a Major Motion Picture. Film Adaptations of Literature and Drama*, red. Christine Geraghty, Lanham 2008, s. 15-46.
- Gevirtz Karen, *Tidying as We go: Constructing the Eighteenth Century through Adaptation in Becoming Jane, Gulliver’s Travels, and Crusoe*, „Studies in Eighteenth-Century Culture” 2014, t. 43, s. 219-237.

- Giddings Robert, Keith Selby, *The Classical Serial on Television and Radio*, New York 2001.
- Gilbert Sandra M., *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven 1979.
- Glancy Mark, *When Hollywood Loved Britain: The Hollywood 'British' Film 1939-1945*, Manchester 1999.
- Goggin Joyce, „*Pride and Prejudice*” *Reloaded: Navigating the Space of Pemberley*, „*Persuasions On-line*” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/goggin.htm?>
- Gomery Douglas, *The Hollywood Studio System*, London 2005.
- Grant Barry K., *Film Genre. From Iconography to Ideology*, London–New York 2007.
- Green Juliette, *Coming Upon the Town: Whores and Fallen Women in the Works of Jane Austen*, Loughborough 2018.
- Jane Austen in Hollywood*, red. Sayre Greenfield, Linda Troost, Kentucky 2001.
- Greven David, *Representations of Femininity in American Genre Cinema: The Woman's Film, Film Noir, and Modern Horror*, New York 2011.
- Griffith James, *Adaptations as Imitations: Films from Novels*, Newark 1997.
- Gwóźdź Andrzej, *Kultura – komunikacja – film. O tekście filmowym*, Kraków 1992.
- Gwóźdź Andrzej, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 1997.
- Gwóźdź Andrzej, *Technologie widzenia, czyli media w poszukiwaniu autora: Wim Wenders*, Kraków 2004.
- Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. Andrzej Gwóźdź, Warszawa 2008.
- Media – eros – przemoc. Sport w czasach popkultury*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2003.
- Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 1997.
- Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 1994.
- Hall Sheldon, *The Wrong Sort of Cinema: Refashioning the Heritage Film Debate*, [w:] *The British Cinema Book*, red. Robert Murphy, London–New York 2009.
- Harman Claire, *Jane's Fame: How Jane Austen Conquered the World*, Edinburgh 2009.
- Hart Miriam, Linda Zionkowski, „*Is She Musical?*” *Players and Nonplayers in Austen's Fiction*, [w:] *Art and Artifact in Austen*, red. A. Battigelli, Newark 2020.
- Helman Alicja, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008.
- Helman Alicja, *Adaptacja – podstawowa technika twórcza kina*, „*Kino*” 1998, nr 1, s. 22-27.
- Helman Alicja, *Adaptacje filmowe dzieł literackich jako świadectwa lektury tekstu*, „*Kino*” 1995, nr 4, s. 17-21.
- Helman Alicja, *Dziesięć tez na temat adaptacji literatury*, [w:] *25 lat Ogólnopolskich Konferencji Filmoznawczych. Borki – Radziejowice 1991–2015*, red. Zespół Centralnego Gabinetu Edukacji Filmowej w Łodzi, Łódź 2015, s. 29.
- Helman Alicja, Janina Osadnik, *Film and Literature*, „*Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*” 1993, t. 20, nr 3, s. 559-563.
- Helman Alicja, *Modele adaptacji filmowej (Próba wprowadzenia w tematykę)*, „*Kino*” 1979, nr 6, s. 30-34.
- Helman Alicja, *Odwieczny temat: adaptacje*, „*EKRANY*” 2013, t. 16, nr 6, s. 74-79.
- Helman Alicja, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1998.

- Helman Alicja, *Wielokrotna adaptacja tekstu literackiego jako szczególny przypadek seryjności*, [w:] *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. Alicja Kisielewska, Kraków 2004, s. 91-105.
- Hemingway Chris, *How the „Long War” Affected Jane Austen’s Family and Her Novels*, „Persuasions On-Line” 2018, t. 39, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-39-no-1/how-the-long-war-affected-jane-austens-family-and-her-novels/>
- Hendrykowski Marek, *Adaptacja jako przekład intersemiotyczny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 175-184.
- Hendrykowski Marek, *Film i literatura – nowy paradygmat*, „Polonistyka” 2002, nr 3, s. 151-155.
- Hendrykowski Marek, *Intertekst w adaptacji filmowej*, „Images” 2013, t. XII, nr 21, s. 266-272.
- Hendrykowski Marek, *Jeszcze o adaptacji. W odpowiedzi Sewerynie Wysłouch*, „Przestrzenie Teorii” 2015, nr 23, s. 233-243.
- Hendrykowski Marek, *Przekaz filmowy a język filmu*, [w:] eadem, *Język ruchomych obrazów*, Poznań 1999, s. 15-21.
- Hendrykowski Marek, *Tańczące muzy. Kino i korespondencja sztuk*, „Images” 2009/2010, t. VII, nr 13-14, s. 15-26.
- Hendrykowski Marek, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014.
- Hendrykowski Marek, *Związki filmu i literatury*, „Polonistyka” 1996, nr 5, s. 265-272.
- Higson Andrew, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*, Oxford 2003.
- Higson Andrew, *Re-presenting the National Past: Nostalgia and Pastiche in the Heritage Film*, [w:] *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*, red. L. Friedman, London 1993
- Hill John, *British Cinema in the 1980s: Issues and Themes*, Oxford 2005.
- Hipsky Martin A., *Anglophil(m)ia: Why Does America Watch Merchant-Ivory Movies?*, „Journal of Popular Film and Television” 1994, t. 22, nr 3, s. 98-107.
- Hoberg Tom, *Her First and Her Last: Austen’s Sense and Sensibility, Persuasion, and Their Film Adaptations*, [w:] *Nineteenth-century Women at the Movies: Adapting Classic Women’s Fiction to Film*, red. Tapa Lupack, Bowling Green 1999, s. 140-166.
- Hoberg Tom, *The Multiplex Heroine: Screen adaptations of „Emma”*, [w:] *Nineteenth-century Women at the Movies: Adapting Classic Women’s Fiction to Film*, red. Tapa Lupack, Bowling Green 1999, s. 106-128.
- Hockenhull-Smith Marie, *Privacy and Impertinence: Talking about Servants in Austen*, „Persuasions On-line” 2020, t. 40, nr 2 (wiosna); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-40-no-2/hockenhull-smith/>
- Hopfinger Maryla, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974.
- Hopfinger Maryla, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003.
- Hopfinger Maryla, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997.
- Hopfinger Maryla, *Literatura i media po 1989 roku*, Warszawa 2010.
- Hopfinger Maryla, *Literatura w kulturze audiowizualnej*, [w:] *Tematy i pryzmaty. Studia o prozie polskiej XX wieku*, red. Anna Brodzicka, Zdzisław Ziątek, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 157-178.
- Hopfinger Maryla, *Między literaturą a filmem*, „Kino” 1971, nr 6, s. 38-40.

- Hopfinger Maryla, *Przemiany filmu i jego związków z literaturą*, [w:] eadem, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 26-68.
- Hopkins Lisa, *Relocating Shakespeare and Austen on Screen*, Chippenham–Eastbourne 2009.
- Hopkins Lisa, *Shakespeare to Austen on Screen*, [w:] *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, red. Deborah Cartmell, Chichester 2012, s. 241-255.
- Horowitz Sarah M., *Picturing „Pride and Prejudice”: Reading Two Illustrated Editions of the 1890s*, „Persuasions On-line” 2013, t. 34, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/online/vol34no1/horowitz.html>?
- Hoveyda Fereydoun, *The Hidden Meaning of Mass Communications. Cinema, Books and Television in the Age of Computers*, Westport 2000.
- Hudelet Ariane, *Deciphering Appearances in Jane Austen’s Novels and Films*, [w:] *The Cinematic Jane Austen: Essays on the Filmic Sensibility of the Novels*, red. D. Cartmell, I. Whelehan, Jefferson 2008.
- Huggan Graham, *The Post-Colonial Exotic: Marketing the Margins*, London-New York 2001.
- Hutcheon Linda, *A Theory of Film Adaptation*, London-New York 2006.
- Ingarden Roman, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1988, s. 322-324.
- Irvine Robert P., *Introduction*, [w:] *Jane Austen, Pride and Prejudice*, Peterborough 2002, s. 9-35.
- Irvine Robert P., *Jane Austen*, London–New York 2005.
- J.L. Malone, *The Science of Linguistics in the Arts of Translation: Some Tools from Linguistics for the Analysis and Practice of Translation*, Albany 1988.
- Jackiewicz Aleksander, *Film jako powieść XX wieku*, Warszawa 1968.
- Jackiewicz Aleksander, *Niebezpieczne związki literatury i filmu*, Warszawa 1971.
- Jacobs Lea, *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*, Berkeley 1997.
- Janion Maria, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991.
- Jaxa-Rożen Hanna, *Kobiety i pieniądze w twórczości eseistycznej Virginii Woolf i powieściach Jane Austen*, [w:] *Monety, banknoty i inne środki wymiany*, red. Piotra W. Kowalskiego, Wrocław 2010.
- Jenkins Henry, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*, New York 2006.
- Jenkins Henry, *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Jenkins Henry, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture. Studies in culture and communication*, New York 1992.
- Jenkins Henry, *The Wow Climax: Tracing the Emotional Impact of Popular Culture*, New York 2006.
- Jerome Helen, *Pride and Prejudice. A Sentimental Comedy in Three Acts*, New York–London 1934.
- Joe Wright’s *Enduring Pride & Prejudice: A Fan Favorite for Focus Features’ 20th Anniversary*; https://www.focusfeatures.com/article/focus-features-20th-anniversary_prideprejudice
- Johnson Claudia L., *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*, Chicago–London 1988.
- Johnson Claudia, *Jane Austen’s Cults and Cultures*, Chicago–London 2012.

- Johnson Kindred Sheryl, *The Influence of Naval Captain Charles Austen's North American Experiences on „Persuasion” and „Mansfield Park”*, „Persuasions On-line” 2009, t. 39, nr 31 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-39-no-1/how-the-long-war-affected-jane-austens-family-and-her-novels/>
- Jones Hazel, *Jane Austen and Marriage*, London–New York 2009.
- Jones Hazel, *Jane Austen and Marriage*, London–New York 2009.
- Jones Hazel, Maggie Lane, *Celebrating „Pride and Prejudice”*, Bath 2012.
- Jones Hazel, Maggie Lane, *Celebrating „Pride and Prejudice”*, Bath 2012.
- Jordan Harriet, *„Such Different Accounts of You”: Representations of Darcy on Screen*, „Persuasions On-Line” 2023, t. 44, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-44-no-1/jordan/>
- Jorgensen Jay, Donald L. Scoggins, *Adrian*, [w:] eadem, *Creating the Illusion: a Fashionable History of Hollywood Costume Designers*, Philadelphia 2015, s. 134-153.
- Jowett Garth S., Victoria O'Donnell, *Propaganda & Persuasion*, Thousand Oaks 2015, s. 7.
- From Page to Screen: Adaptations of British and American Literature*, red. Agnieszka Kallaus, Sławomira Koziola, Rzeszów 2012.
- Kalra Siddhant, *Film Adaptation as Translation: On Fidelity*, „Academia” ; https://www.academia.edu/11907773/Film_Adaptation_as_Translation_On_Fidelity
- Kałużyński Zygmunt, Tomasz Raczek, *Rozważna i romantyczna*, [w:] Zygmunt Kałużyński, Tomasz Raczek, *Perły kina. Leksykon filmowy na XX wiek. Tom II: Ekranizacje literatury*, Michałów-Grabina 2005, s. 281-283.
- Kaplan Deborah, *Mass Marketing Jane Austen: Men, Women, and Courtship in Two Film Adaptations*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. Sayre Greenfield, Linda Troost, Lexington 2001, s. 177-187.
- Kaplan E. Ann, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, London–New York 1983.
- Kaplan Laurie, *Inside Out/Outside In: Pride & Prejudice on Film 2005*, „Persuasions Online” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol27no2/kaplan/>
- Kelly Ian, *Beau Brummell: The Ultimate Dandy*, London 2005.
- Kempna-Pieniążek Magdalena, *Realizm, ale jaki?*, „ArtPapier” 2006, nr 8; <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=10&artykul=216>
- Kerr Paul, *Classic Serials—To Be Continued*, „Screen” 1982, t. 23, nr 1, s. 6–19.
- Keymer Thomas, *Narrative*, [w:] *The Cambridge Companion to Pride and Prejudice*, red. J. Todd, Cambridge 2013.
- King Regina, *Casting Call*, „Arts & Antiques” 1997.
- King Richard, Paul J.C.M. Franssen, *War and Shakespearean Dramaturgy*, [w:] *Shakespeare and War*, red. Richard King, Paul J.C.M. Franssen, Basingstoke 2008, s. 1-14.
- Kirkham Margaret, *Jane Austen, Feminism and Fiction*, Totowa 1983.
- Kleczewski Antoni, *Tańce salonowe: praktyczny podręcznik dla tańczących*, Lwów 1879.
- Klein Michael, Gilian Parker, *Introduction: Film and Literature*, [w:] *The English Novel and the Movies*, red. Michael Klein, Gilian Parker, New York 1981.

- Knowles Mark, *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances. Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries*, Jefferson (North Carolina)–London 2009.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1979.
- Kowalczykowska Alina, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982.
- Kozłowski Krzysztof, *Co to jest medium?*, „Images” 2011, t. VIII: „(Over)using the Holocaust”, red. Katarzyna Mąka-Malatyńska, Michał Kaźmierczak, nr 15/16.
- Kozłowski Krzysztof, *Przedmowa*, [w:] *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction “Wojna światów” (1953/1954) Byrona Haskina*, Werner Faulstich, przeł. M. Kasprzyk, Poznań 2017, s. vii-xxxi.
- Kozłowski Krzysztof, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2018.
- Kreuzer Helmut, *Arten der Literaturadaption*, [w:] *Literaturverfilmung*, red. Walter Gast, Bamberg 1981, s. 27-31.
- Kroeber Karl, *Make Believe in Film and Fiction: Visual vs. Verbal Storytelling*, New York 2006.
- Kuhn Annette, *Women’s Pictures: Feminism and Cinema*, London 1982.
- Kulisheck Patricia J., *Every Body Does Not Hunt*, „Persuasions” 1986, nr 8, s. 20.
- Kumar Sharmini, „So Far We Are Equal”: *People of Color in Screen Adaptations of Austen*, „Persuasions On-Line” 2021, t. 41, nr 2 (lato); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-41-no-2/kumar/>
- Kuźnicka Joanna, *Gry adaptacyjne we współczesnym kinie*, Piotrków Trybunalski 2003.
- Lane Maggie, *Jane Austen and Food*, London 1995.
- LaSalle Mick, *Complicated Women: Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, New York 2000.
- Lau Beth, *Placing Jane Austen in the Romantic Period: Self and Solitude in the Works of Austen and the Male Romantic Poets*, „European Romantic Review” 2004, nr 15, s. 255-67 .
- Lawson-Peebles Robert, *European Conflict and Hollywood’s Reconstruction of English Fiction*, „The Yearbook of English Studies” 1996, t. 26, s. 1-13.
- Leitch Thomas, *Adaptation Studies at a Crossroads*, „Adaptation” 2008, t. 1, nr 1, s. 63–77.
- Leitch Thomas, *Adaptation, the Genre*, „Adaptation” 2008, t. 1, nr 2, s. 106–120.
- Leitch Thomas, *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore 2007.
- Lellis George, H. Philip Bolton, *Pride But No Prejudice*, [w:] *The English Novel and the Movies*, red. Michael Klein, Gillian Parker, New York 1981.
- Lichterfeld Imke, *Mr Darcy’s Shirt – An Icon of Popular Culture*, [w:] *Pride and Prejudice 2.0: Interpretations, Adaptations and Transformations of Jane Austen’s Classic*, red. H. Birk, M. Gymnich, Bonn 2015, s. 189-206.
- Litz A. Walton, *The Picturesque in „Pride and Prejudice”*, „Persuasions” 1979, nr 1, s. 13-24.
- Looser Devoney, *After Jane Austen*, „Persuasions” 2017, nr 39, s. 126-46.
- Looser Devoney, *Feminist Implications of the Silver Screen Austen*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. Linda Troost, Sayre Greenfield, Lexington 2001, s.159-176.
- Looser Devoney, *Mr. Darcy through the ages: In early portrayals of Jane Austen’s hero, he wasn’t always quite so hot...*, „The Independent” 13 października 2015;

<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/mr-darcy-through-the-ages-in-early-portrayals-of-jane-austen-s-hero-he-wasn-t-always-quite-so-hot-a6692781.html>

- Looser Devoney, *The Making of Jane Austen*, Baltimore 2017.
- Loyd Kristen R., *An England Worth Saving: The Domestication of World War II Propaganda in „Pride and Prejudice”*, „War, Literature and the Arts: An International Journal of the Humanities” 2009, nr 21, s. 353-368.
- Nineteenth-century Women at the Movies: Adapting Classic Women’s Fiction to Film*, red. Barbara Tapa Lupack, Bowling Green 1999.
- Jane Austen on Screen*, red. Andrew MacDonald, Gina MacDonald, Cambridge 2009.
- Macfadyen Matthew, Rosamund Pike, Joe Wright, *Pride and Prejudice – Joe Wright interview*, rozm. Jack Foley; https://www.indielondon.co.uk/film/pride_prejudice_wright.html
- MacPike Lorelee, *The New Woman, Childbearing, and the Reconstruction of Gender, 1880-1900*, „NWSA Journal” 1989, t. 1, nr 3, s. 368-397.
- Maeder Edward, *The Celluloid Image: Historical Dress in Film*, [w:] *Hollywood and History. Costume Design in Film*, red. Edward Maeder, Los Angeles 1987, s. 31-44.
- Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture, Identity*, red. Irena Makaryk, Marissa McHugh, Toronto 2012.
- Malone Meaghan, „*You Have Bewitched Me Body and Soul*”: *Masculinity and the Female Gaze in Jane Austen’s „Pride and Prejudice”*, „at the EDGE” 2010, t. 1, s. 62-91.
- Maloney Emily, *Scotland Kilt History: The Outlawed, Dangerous, and Political Kilt*; [w:] „The Scotland Kilt Company”; <https://www.thescotlandkiltcompany.co.uk/blogs/news/the-outlawed-dangerous-and-political-kilt>
- Mandala Anthony, *Introduction* [w:] *The Reception of Jane Austen in Europe*, red. Anthony Mandal, Brian Southam, London-New York 2007, s. 1-11.
- The Reception of Jane Austen in Europe*, red. Anthony Mandal, Brian Southam, London-New York 2007.
- Marschall Richard, *The Golden Age of Television*, New York 1995.
- Martin Lydia, *Joe Wright’s Pride & Prejudice: From Classicism to Romanticism*, „Persuasions On-line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/martin.htm?>
- Mazierska Ewa, *In the Land of Noble Knights and Mute Princesses: Polish heritage cinema*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2001, t. 21, nr 2, s. 167-182.
- McCarthy Todd, *Howard Hawks: The Grey Fox of Hollywood*, New York 1997.
- McDonald Paul, *The Star System. Hollywood’s Production of Popular Identities*, London 2000.
- McFarlane Brian, *It Wasn’t Like That in the Book*, [w:] *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, red. James W. Welsh, Peter Lev, Lanham 2007, s. 3-14.
- McFarlane, Brian, *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Oxford 1996.
- McLaughlin Abigail, *From Major to Minor Characters: The Fallen Woman and Her Female Friends in the Novels of Wollstonecraft, Hays, and Austen*, „English Honors Papers” 2021, nr 55.
- McLuhan Marshall, *Zrozumieć media: przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka-Kubisz, Warszawa 2004
- Mellor Anne K., *Romanticism and Gender*, New York–Oxon 1993.

- Mendes Ana Cristina, *The Empire on Film: Recasting India from the Raj revival to Lagaan*, [w:] *A Tangled Web: Ideas, Images, Symbols*, red. J.C. Viana Ferreira, T. de Ataíde Malafaia, Lisboa 2007, s. 63-80.
- Miczka Tadeusz, *Adaptacja*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, red. Alicja Helman, t. 10,
- Milne Alan Alexander, *Miss Elizabeth Bennet: A Play from Jane Austen's Novel „Pride and Prejudice”*, London 1936.
- Mirmohamadi Kylie, *The Digital Afterlives of Jane Austen: Janeites at the Keyboard*, Basingstoke 2014.
- Mitchell Wiliam John Thomas, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba. Warszawa 2013.
- Mitchell Wiliam John Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago–London 1994
- Moat Janet, *Pride and Prejudice (1980)*, British Film Institute ScreenOnline; <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1422585/>
- Moggach Deborah, Joe Wright, *A masterclass with Deborah Moggach & Joe Wright*, rozm. D. Benedict, B. Hanson; https://web.archive.org/web/20100811031022/http://www.scriptfactory.co.uk/go/Training/Extract_282.html
- Monaghan David, Ariane Hudelet, John Wiltshire, *The Cinematic Jane Austen: Essays on the Filmic Sensibility of the Novels*, Jefferson 2009.
- Monk Claire, Amy Sargeant, *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*, London 2002.
- Monk Claire, *Heritage Film Audiences: Period Films and Contemporary Audiences in the UK*, Edinburgh 2011.
- Monk Claire, *The British Heritage Film Debate Revisited*, [w:] *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*, red. Claire Monk, Amy Sargeant, London–New York 2002.
- Morini Massimiliano, *Jane Austen's Narrative Techniques: A Stylistic and Pragmatic Analysis*, Farnham–Burlington 2009.
- Morris Irene, *Mr. Collins Considered: Approaches to Jane Austen*, New York 1987.
- Morrisette Bruce, *Novel and Film: Essays in Two Genres*, Chicago–London 1985.
- Mulvey Laura, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. Alicja Helman, Kraków 1992, s. 95-107.
- British Cinema of the 90s*, red. Robert Murphy, London 2019.
- Nadarajan Anjalee, *Staging Flirtation at the Pianoforte in Sense and Sensibility and Emma*; <https://jasna.org/publications-2/essay-contest-winning-entries/2021-essay-contest/nadarajan>
- Film Adaptation*, red. James Naremore, New Brunswick 2000.
- Newman Karen, *Can This Marriage Be Saved: Jane Austen Makes Sense of an Ending*, [w:] *Sense and Sensibility and Pride and Prejudice*, red. R. Clark, New York 1994.
- Niemczyńska Aleksandra, *Kino kobiet? Pomędzy romantyzmem a feminizmem - adaptacje powieści Jane Austen lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2011.

- Nigro Jeffrey A., William A. Phillips, *A Revolution in Masculine Style: How Beau Brummell Changed Jane Austen's World*, „Persuasions On-line” 20015, t. 36, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol36no1/nigro-phillips/>
- Nixon Cheryl L., *Balancing the Courtship Hero: Masculine Emotional Display in Film Adaptations of Austen's Novels*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. L. Troost, S. Greenfield, Lexington 2001, s. 22-43.
- Nochlin Linda, *Realizm*, przeł. W. Juszczak, T. Przystępski, wstęp do wydania polskiego M. Poprzęcka, Warszawa 1974.
- Nodell Sarah C., *Sharing the Reins: The Crofts' Rare Depiction of a Blessed Union*, <https://jasna.org/publications-2/essay-contest-winning-entries/2017/the-crofts-rare-depiction-of-a-blessed-union/>.
- North Julian, *Conservative Austen, Radical Austen. „Sense and Sensibility” from text to screen*, [w:] *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, red. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, London 1999, s. 38-50.
- Odeh Alaa, *Father Figures in the Novels of Jane Austen*, „English Language Teaching” 2011, t. 4, nr 2, s. 35-45.
- Oliete-Aldea Elena, *Hybrid Heritage on Screen. The „Raj Revival” in the Thatcher Era*, London 2015.
- Olszowska Martyna, *Duma i uprzedzenie Jane Austen: historia Lizzy*, [w:] *Od Jane Austen do Iana McEwana*, red. Alicja Helman, Bartosz Kazan, Warszawa 2011.
- Ong Walter Jackson, *Oralność i piśmienność: Słowo „poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011.
- Orłowski Władysław, *Z książki na ekran*, Łódź 1974.
- Ousby Ian, *The Englishman's England: Taste, Travel, and the Rise of Tourism*, Cambridge 1990.
- Palacio Manuel, *Historia de la televisión en España*, Barcelona 1992.
- Palmer Sally B., *The Degeneration of Mr. Bingley Mrs. Bennet's Legacy: Austen's Mothers in Film and Fiction*, „Persuasions On-line” 2013, t. 34, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol34no1/palmer.html?>
- Palmer Sally B., *The Degeneration of Mr. Bingley*, „Persuasions On-Line” 2013, t. 34, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol34no1/palmer.html?>
- Paquet-Deyris Anne-Marie, *Staging intimacy and interiority in Joe Wright's Pride & Prejudice (2005)*, „Persuasions On-Line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/paquet-deyris.htm?>
- Parrill Sue, *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Jefferson, North Carolina–London 2002.
- Parrill Sue, *What Meets the Eye: Landscape in the Films „Pride and Prejudice” and „Sense and Sensibility”*, „Persuasions” 1999, nr 21; <https://www.jasna.org/publications-2/persuasions/no21/parrill/>
- Payne James, Matthew Payne, *Regarding Thomas Rowlandson, 1757-1827: His Life, Art & Acquaintance*, London 2011.
- Pellow Kenneth C., *Films as Critiques of Novels: Transformational Criticism*, Lewiston, New York 1994.

- Pennacchia Punzi Maddalena, *Literary Intermediality: The Transit of Literature through the Media Circuit*, Bern 2007.
- Pennacchia Punzi Maddalena, *Shaping G/Local Identities in Intermedial Texts: The Case of Bridget Jones's Diary*, [w:] *Literary Intermediality. The Transit of Literature through the Media Circuit*, red. Maddalena Pennacchia Punzi, Bern 2007, s. 241-253.
- Perry Ruth, *Sleeping with Mr. Collins*, [w:] *Jane Austen and Co.: Remaking the Past in Contemporary Culture*, red. Suzanne R. Pucci, James Thompson, New York 2003, s. 213-228.
- Peyre Henri, *Co to jest romantyzm?*, przeł. i posłowiem opatrzył M. Żurowski, Warszawa 1987.
- Pidduck Julianne, *Contemporary Costume Film: Space, Place and the Past*, London 2004.
- Pilawska Roksana, *Duma i uprzedzenie jak historia romantyczna. O adaptacji powieści Jane Austen w reżyserii Joe Wrighta*, „Przestrzeni Teorii” 2019, nr 32, s. 417-431.
- Płażewski Zygmunt, *Narrator literacki, narrator filmowy*, „Przegląd Humanistyczny” 1981, nr 5, s. 186-188.
- Pomostowski Piotr, *Muzyka w filmie*, Warszawa 2019.
- Pomostowski Piotr, *Reżyser na ścieżce dźwiękowej. Funkcje muzyki w twórczości filmowej Romana Polańskiego*, Poznań 2018.
- Pool Daniel, *What Jane Austen Ate and Charles Dickens Knew: From Fox Hunting to Whist – the Facts of Daily Life in the 19th-Century England*, New York 1993.
- Poovey Mary, *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, Chicago 1984.
- Powrie Phil, *On the Threshold Between Past and Present: 'Alternative heritage'*, [w:] *British cinema, past and present*, red. Justine Ashby, Andrew Higson London-New York 2000.
- Prewitt Brown Julia, *Jane Austen's Novels: Social Change and Literary Form*, Cambridge 1979.
- Pride & Prejudice: The Production*,
https://www.focusfeatures.com/article/pride___prejudice__the_production?film=pride_and_prejudice
- Primorac Antonija, *Victorian Literature and Film Adaptation*, „Victorian Literature and Culture” 2017, t. 45, nr 2, s. 451-59.
- Przedpeńska-Trzeciakowska Anna, *Jane Austen i jej racjonalne romanse*, Warszawa 2014.
- Przybylski Ryszard, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
- Jane Austen and Co.: Remaking the Past in Contemporary Culture*, red. Suzanne R. Pucci, James Thompson, New York 2003.
- Purdum Todd S., *From 'Saturday Night Live' to Jane Austen*, „The New York Times”;
<https://www.nytimes.com/1996/08/25/movies/from-saturday-night-live-to-jane-austen.html>
- Quirey Belinda, Stanley Bradshaw, Roger Smedley, *The Century of Waltz*, [w:] eadem, „*May I have the Pleasure? The Story of Popular Dancing*”, London 1976, s. 66-77.
- Ratajczakowa Dobrochna, *Galeria gatunków widowiskowych, teatralnych i dramatycznych*, Poznań 2015.
- Global Jane Austen: Pleasure, Passion, and Possessiveness in the Jane Austen Community*, red. Laurence Raw, Robert Dryden, New York 2013.
- Richards Jeffrey, *National Identity in British Wartime Films*, [w:] *Britain and the Cinema in the Second World War*, red. Philip M. Taylor, London 1988, s. 42-61

- Riley Noel, *The Accomplished Lady: A History of Genteel Pursuits c. 1660-1860*, Wetherby 2017.
- Robben Julia B., *Preserving Jane Austen's Letters in Modern Adaptations of „Pride and Prejudice”*; <https://jasna.org/publications-2/essay-contest-winning-entries/2017/preserving-jane-austens-letters-in-modern-adaptations-of-pride-and-prejudice/>
- Roberts Marilyn, *Adapting Jane Austen's Northanger Abbey: Catherine Morland as Gothic Heroine*, [w:] *Nineteenth-century Women at the Movies: Adapting Classic Women's Fiction to Film*, red. Barbara Tapa Lupack, Bowling Green 1999, s. 129-139.
- Robinson Linda A., *Crinolines and Pantalettes: What MGM's Switch in Time Did to Pride and Prejudice (1940)*, „Adaptation” 2013, t. 6, nr 3, s. 283-304.
- Romero Sánchez Mari Carmen, *A la Señorita Austen: An Overview of Spanish Adaptations*, „Persuasions On-line” 2008, t. 28, nr 2 (wiosna); <https://jasna.org/persuasions/online/vol28no2/sanchez.htm?>
- Ross Harris, *Film as Literature, Literature as Film: An Introduction to and Bibliography of Film's Relationship to Literature*, Greenwood 1987.
- Roy Josephine M., *Mistresses of Music: The Pianoforte and Social Mobility in Jane Austen's Novels*; <https://jasna.org/publications-2/essay-contest-winning-entries/2021-essay-contest/roy/>
- Rushdie Salman, *Outside the Whale*, [w:] eadem, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism, 1981-1991*, London 1991, s. 87-101.
- Sabor Peter, *The Cambridge Companion to Emma*, Cambridge 2015.
- Sachs Marilyn, *The Sequels to Jane Austen's Novels*, [w:] *The Jane Austen Companion*, red. J. David Gray, New York 1986, s. 374-376.
- Salber Cecilia, *Bridget Jones and Mark Darcy: Art Imitating Art... Imitating Art*, „Persuasions On-Line” 2001, t. 22, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/online/vol22no1/salber.html>
- Sales Roger, *Jane Austen and Representations of Regency England*, London–New York 2002.
- Sanders Julie, *Adaptation and Appropriation*, London–New York 2006.
- Sandy Matt, *Pride and Passion: Jane Austen novels the Brazilian way*; <https://www.bbc.com/news/world-latin-america-46039045>
- Saxer Ulrich, *Literatur in der Medienkonkurrenz*, „Media Perspektiven” 1977, nr 12, s. 673-685.
- Schatz Thomas, *The Genius of the System. Hollywood Filmmaking in the Studio Era*, New York 1988.
- Seeber Barbara K., *A Bennet Utopia: Adapting the Father in „Pride and Prejudice”*, „Persuasions On-Line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/persuasions/online/vol27no2/seeber.htm?>
- Seger Linda, *The Art of Adaptation. Turning Fact and Fiction into Film*, New York 1992.
- Seidl Monika, *Medialising Mr. Darcy: Colin Firth as Extra Darcy in „Pride and Prejudice” (1995)*, [w:] *Medialised Britain*, red. J. Kamm, Passau 2006, s. 81-97.

- Semenza Gregory M. Colón, Robert J. Hasenfratz, *The History of British Literature on Film, 1895-2015*, New York 2015.
- Shachar Hila, *Cultural Afterlives and Screen Adaptations of Classic Literature: Wuthering Heights and Company*, Basingstoke–New York 2012.
- Singh Kiran, *Gender Roles in History: Women as Hunters*, „Gender, Technology and Development” 2001, t. 5, nr 1, s. 113-124.
- Sinyard Neil, *Filming Literature: The Art of Screen Adaptation*. New York 1986.
- Sokol Ronnie Jo, *The Importance of Being Married: Adapting Pride and Prejudice*, [w:] *Nineteenth-century Women at the Movies: Adapting Classic Women’s Fiction to Film*, red. Barbara Tapa Lupack, Bowling Green 1999, s. 78-105.
- Sonnet Esther, *From Emma to Clueless. Taste, Pleasure and the Scene of History*, [w:] *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, red. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, London 1999, s. 51-62.
- Sørbo Marie N. *Irony and Idyll Jane Austen’s Pride and Prejudice and Mansfield Park on Screen*, Amsterdam–New York 2014.
- Sørbo Marie N., *Interpretations of Jane Austen’s Irony on Screen and in Translations: A Comparison of Some Samples*, „Women’s Writing” 2018, t. 25, nr 4, s. 525-535.
- Spacks Patricia Meyer, *Austen’s Laughter*, „Women’s Studies” 1988, t. 15, s. 71-85.
- Spedicatio Eugenio, *Literatur auf der Leinwand am Beispiel von Luchino Viscontis „Morte a Venezia”*, Würzburg 2008.
- Squire Geoffrey, *Dress and Society*, London 1972.
- Squire Geoffrey, *Dress Art and Society, 1560-1970*, London 1972.
- Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, red. Robert Stam, Malden 2004.
- Stovel Nora, „*Will You Dance?*”: *Film Adaptations of Pride and Prejudice*, „Persuasions On-Line” 2013, t. 34, nr 1 (zima); <https://jasna.org/persuasions/online/vol34no1/stovel.html>
- Street Sarah, *Costume and Cinema: Dress Codes in Popular Film*, London 2001.
- Sutherland Eileen, *Dining at the Great House: Food and Drink in the Time of Jane Austen*, „Persuasions” 1990, nr 12, s. 88-98.
- Sutherland Eileen, *Foreword*, [w:] P.F. Bottomer, *So Odd a Mixture: Along the Autistic Spectrum in „Pride and Prejudice”*, London–Philadelphia 2007.
- Sutherland Kathryn, *How Austen went from family teatime viewing to steamy primetime blockbuster*; „BBC”; <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1qVZvj0PMr5vNbXLY3snLmn/how-austen-went-from-family-teatime-viewing-to-steamy-primetime-blockbuster>.
- Sutherland Kathryn, *Jane Austen’s Textual Lives: from Aeschylus to Bollywood*, Oxford 2005.
- Swords Barbara W., „*Woman’s Place*” in *Jane Austen’s England: 1770-1820*, „Persuasions” 1988, nr 10, s. 76-82.
- Tele Follow-Up comment*, „Variety” 1949, nr 26 (styczeń), s. 36.
- Tempaska Urszula, *The Spatial Aspects of Five Chosen Novels by Jane Austen and Charlotte and Emily Brontës. A Comparative Study of „Pride and Prejudice”, „Mansfield Park”, „Jane Eyre”, „Villette”, „Wuthering Heights”*, „Studia Anglica Posnaniensia” 1987, t. 20, s. 197-212.
- Thackeray William M., *Dzieje Pendenisa, czyli o jego sukcesach, klęskach, przyjaciolach i największym wrogu*, przeł. K. Piotrowski, Warszawa 1982.

- Thompson Emma, *The Sense and Sensibility Screenplay and Diaries. Bringing Jane Austen's Novel to Film*, New York 1995.
- Thornell Kristel, *Film Adaptations of Emma between Agency and Submission*, „Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature” 2010, t. 43, nr 3, s. 17-33.
- Tigges Wim, *Lost in Austen: A Postmodern Reanimation of Pride and Prejudice*, „Persuasions On-Line” 2008, t. 39, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-39-no-1/lost-in-austen-a-postmodern-reanimation-of-pride-and-prejudice/>
- Tinniswood Adrian, *The Polite Tourist: A History of Country-House Visiting*, London 1998.
- Todd Janet, *The Cambridge Companion to 'Pride and Prejudice'*, Cambridge 2013.
- Toeplitz Jerzy, *Studium o adaptacji filmowej*, [w:] *Studia o adaptacji filmowej. Tom I: Powieść na ekranie*, red. Andrzej Jackiewicz, Warszawa 1952, s. 5-75.
- Tomalin Claire, *Jane Austen. A Life*, New York 1997.
- Troost Linda, Sayre Greenfield, *Introduction: Watching Ourselves Watching*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. L. Troost, S. Greenfield, Lexington 2001.
- Troost Linda, Sayre Greenfield, *Appropriating Austen: Localism on the Global Scene*, „Persuasions On-Line” 2008, t. 28, nr 2 (wiosna); <https://jasna.org/persuasions/online/vol28no2/troost-greenfield.htm>
- Troost Linda, Sayre Greenfield, *The Mouse that Roared. Patricia Rozema's „Mansfield Park”*, [w:] *Jane Austen in Hollywood*, red. L. Troost, S. Greenfield, Lexington (Kentucky) 2001.
- Troost Linda V., *The nineteenth-century novel on film: Jane Austen*, [w:] *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, red. D. Cartmell, I. Whelehan, Cambridge 2007, s. 75-89.
- Tuite Claire, *Romantic Austen: Sexual Politics and the Literary Canon*, Cambridge 2002; S. Wootton, *The Byronic in Jane Austen's „Persuasion” and „Pride and Prejudice”*, „Modern Language Review” 2007, nr 102, s. 26-39.
- Tuite Clara, *Romantic Austen: Sexual Politics and the Literary Canon*, Cambridge 2002.
- Turan Kenneth, *Pride and Prejudice: An Informal History of the Garson-Olivier Motion Picture*, „Persuasions” 1989, nr 11; <https://jasna.org/persuasions/printed/number11/turan.htm>
- Turk Aidyn, *The Myth of the Accomplished Woman: The Arts in Austen's Novels* (<https://jasna.org/publications-2/essay-contest-winning-entries/2021-essay-contest/turk/>)
- Tyler Lisa, „*Regency Novel or Pandemic Life*”? *Understanding Jane Austen-Related Pandemic Memes*, „Persuasions On-line” 2020, t. 41, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-41-no-1/tyler/>
- Urbanik-Kopeć Alicja, *Czepek z kokardą i ubłocona sukienka – estetyczne uniwersum filmowych adaptacji powieści Jane Austen*, [w:] *50 twarzy popkultury*, red. K. Olkusz, Kraków 2017.

- Van Eecke Christophe, *Phantasmagoria: Ken Russell's „Gothic” (1986) as Neo-Victorian Meta-Heritage Film*, „Journal of Neo-Victorian Studies” 2019 (styczeń), t. 12, nr 1, s. 135-156.
- Vandenberg Natalie, *Let the Music Do the Talking: Intertextuality and Emotion in the Soundtrack of „Emma”*, „Persuasions On-Line” 2021, t. 42, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/vandenberg/>
- Vidal Belén, *Classic adaptations, modern reinventions: reading the image in the contemporary literary film*, „Screen”, t. 43, nr 1, Oxford 2002, s. 5-18.
- Vidal Belén, *Figuring the Past. Period Film and the Mannerist Aesthetic*, Amsterdam 2012.
- Vidal Belén, *Heritage Film. Nation, Genre and Representation*, New York–Chichester 2012.
- Film/literature/heritage: a sight and sound reader*, red. Ginette Vincendeau, London 2001.
- Voigts-Virchow Eckart, „Corset Wars”: *An Introduction to Syncretic Heritage Film Culture since the Mid-1990s*, [w:] *Janespotting and Beyond. British Heritage Retrovisions Since the Mid-1990s*, red. E. Voigts-Virchow, Tübingen 2004.
- Voigts-Virchow Eckart, *Heritage and literature on screen: Heimat and heritage*, [w:] *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, red. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, Cambridge 2007.
- Wagner Geoffrey, *The Novel and the Cinema*, Rutherford–New York 1975.
- Walker Alexander, *Garbo*, przeł. H. Pawlikowska, Warszawa 1987.
- Watkins Susan, *Jane Austen's Town and Country Style*, London 2000.
- Watkins Susan. *Jane Austen: In Style*. London 1990.
- Weber Brenda R., *For the Love of Austen: Austen, Adaptation and Celebrity*, [w:] *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, red. Rachel Carroll, London-New York 2009.
- Weinsheimer, Joel, *Theory of Character: Emma*, „Poetics Today” 1979, t. 1, nr 1-2, s. 185-211.
- Wells Juliette, „A Fearsome Thing to Behold”? *The Accomplished Woman in Joe Wright's Pride & Prejudice*, „Persuasions On-Line” 2007, t. 27, nr 2 (lato); <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/wells.htm>
- Wells Juliette, „In music she had always used to feel alone in the world”: *Jane Austen, Solitude, and the Artistic Woman*, „Persuasions” 2004, nr 26, s. 98-110.
- Wels Reinier, „Pride and Prejudice” in *Black and White: De vier dochters Bennet (1961–1962)*, „Persuasions On-Line” 2018, t. 39, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-39-no-1/pride-and-prejudice-in-black-and-white-de-vier-dochters-bennet-19611962/>
- Wels Reinier, „Pride and Prejudice” in *Black and White: Orgoglio e pregiudizio (1957)*, „Persuasions On-Line” 2021, t. 42, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/wels/>
- Wels Roland, „Pride and Prejudice” in *Black and White: First and Last Impressions (1938-1967)*, „Persuasions On-Line” 2008, t. 39, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-39-no-1/pride-and-prejudice-in-black-and-white-first-and-last-impressions-19381967/>

- Welsh James W., *Introduction: Issues of Screen Adaptation: What is Truth?*, [w:] *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation*, red. James W. Welsh, Peter Lev, Lanham 2007.
- Whelehan Imelda, *Adaptations. The Contemporary Dilemmas*, [w:] *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, red. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, London 1999, s. 3-19.
- Whitehead Alfred North, *Nauka i świat współczesny*, przeł. S. Magala, Warszawa 1988.
- Wierzewski Wojciech, *Film i literatura*, Warszawa 1983.
- Wilk Max, *The Golden Age of Television: Notes from the Survivors*, Mount Kisco 1989.
- Wilkes Christopher, *Culinary Jane: Austen's Domestic Discourse*, [w:] *Cuisine and Symbolic Capital: Food in Film and Literature*, red. Cheleen Ann-Catherine Mahar, Newcastle upon Tyne 2010.
- Wilkes Joanne, *Jane Austen as „Prose Shakespeare”: Early Comparisons*, [w:] *Jane Austen and William Shakespeare: A Love Affair in Literature, Film and Performance*, red. Maria Cano, Rosario García-Periago, Cham 2019.
- Wilt Judith. *Ghosts of the Gothic: Austen, Eliot, and Laurence*, Princeton 1980.
- Wiltshire John, „*The Hartfield Edition*”: *Jane Austen and Shakespeare*, „*Persuasions*” 1999, nr 21, s. 212-223.
- Wiltshire John, *By Candlelight: Jane Austen, Technology and the Heritage Film*, [w:] *The Cinematic Jane Austen: Essays on the Filmic Sensibility of the Novels*, red. David Monaghan, Ariane Hudelet, J. Wiltshire, Jefferson 2009, s. 38-56.
- Wiltshire John, *Jane Austen and the Body*, Cambridge 1992.
- Wiltshire John, *Recreating Jane Austen*, Cambridge 2001.
- Wiltshire John, *The Hidden Jane Austen*, Cambridge 2014.
- Włodek Patrycja, *Domniemany konserwatyzm heritage film*, „*Ekran*” 2012, nr 1-2, s. 56-60.
- Wolf Abigail, *Epistolary, Narrative, and the Fallen Woman in „Mansfield Park”*, „*Eighteenth-Century Fiction*” 2004, t. 16, nr 2, s. 265-285.
- Wolfson Susan J., *Re: Reading „Pride and Prejudice”: „What think you of books?”*, [w:] *A Companion to Jane Austen*, red. Claudia L. Johnson, Clara Tuite, Oxford 2009, s. 300-315.
- Wollen Tana, *Over Our Shoulders: Nostalgic Screen Fictions for the 1980s*, [w:] *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, red. John Corner, Sylvia Harvey, London 1991, s. 178-93.
- Woloch Alex, *The One vs. the Many. Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton–Woodstock 2003, s. 82-82.
- Woolf Virginia, *Jane Austen at Sixty*, „*Nation and Athenaeum*” 1923, nr 34, s. 433-434.
- Wootton Sarah, *Byronic Heroes in Nineteenth-century Women's Writing and Screen Adaptation*, Basingstoke 2016.
- Wootton Sarah, *Revisiting Jane Austen as a Romantic Author in Literary Biopics*, „*Women's Writing*” 2018, t. 25, nr 4, s. 536-548.
- Worsley Lucy, *Jane Austen w domu*, przeł. A. Przedpełska-Trzeciakowska, A. Kosim, Warszawa 2019.
- Wright Andrew, *Jane Austen Adapted*, „*Nineteenth Century Fiction*” 1975, t. 30, nr 3, s. 421-53.
- Wright Andrew, *Jane Austen's Novels: A Study in Structure*, Harmondsworth 1962.

- Wright Joe, *Tackling A Classic: Joe Wright on „Pride and Prejudice”*, rozm. E. Abeel; <https://www.indiewire.com/features/general/tackling-a-classic-joe-wright-on-pride-and-prejudice-77678/>
- Wróblewska Anna, *Współczesne adaptacje powieści Jane Austen. „Lizzie Bennet Diaries” jako narracja transmedialna*, [w:] *Adaptacje II. Transfery kulturowe*, red. W. Hajduk-Gawron, Katowice 2015, s. 77-91.
- Wysłouch Seweryna, *Adaptacja filmowa – przekładem czy montażem?*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 223-227.
- Wysłouch Seweryna, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.
- Wysłouch Seweryna, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001.
- Yaffe Deborah, *Among the Janeites. A Journey through the World of Jane Austen Fandom*, Boston–New York 2013.
- Zhuang Victoria, *The Triumph of the Insufficiently Accomplished Woman: Austen’s Examination of how the Arts Reflect Women’s Agency*; <https://jasna.org/publications-2/essay-contest-winning-entries/2021-essay-contest/zhuang/>
- Ziomek Jerzy, *Genera scribendi*, [w:] *Prace ostatnie*, Warszawa 1994.
- Ziomek Jerzy, *Powinowactwa literatury. Studia i Szkice*, Warszawa 1980.
- Zionkowski Linda, *Music as Therapy in Austen: Fiction and Film*, „Persuasions On-Line” 2021, t. 42, nr 1 (zima); <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol-42-no-1/zionkowski/>