

dr hab. Magdalena Kempna-Pieniążek, prof. UŚ
Instytut Nauk o Kulturze
Wydział Humanistyczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Adrianny Marty Fiłonowicz
Intermedialność Jane Austen. Filmowe i telewizyjne adaptacje „Dumy i uprzedzenia”
napisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Krzysztofa Kozłowskiego**

W jednej z pierwszych sekwencji filmu *Mansfield Park* z 1999 roku młoda pisarka Fanny Price wręcza swojemu kuzynowi Edmundowi rękopis opracowanej przez siebie historii Anglii. Świadoma sposobu, w jaki może zostać odebrany jej tekst koncentrujący się na kobietach takich jak Joanna d’Arc czy Elżbieta I, Fanny – będąca postacią w większym stopniu wzorowaną na Jane Austen niż na bohaterce jej powieści – ironicznie podpisuje swój utwór jako „dzieło uprzedzonego i niedouczonego historyka”. Mówi: „Wszystkie te spory i wojny, nienadający się do niczego mężczyźni i prawie żadnej kobiety. To bardzo męczące. Dziwi mnie, że historia może być tak nudna. Przydałoby się więcej inwencji”¹. Słowa te wyraźnie wskazują na to, jak autorka filmu, Patricia Rozema, postrzega subtelnie wywrotowy charakter twórczości Jane Austen, skupionej na kobiecej perspektywie i doświadczeniu oraz poszukującej możliwości ich wyrażenia w medium literatury zdominowanym przez mężczyzn.

Recenzję rozprawy doktorskiej mgr Adrianny Fiłonowicz pozwalam sobie rozpocząć od nawiązania do filmu, który – choć jest w niej wzmiankowany – z oczywistych względów nie wszedł do ścisłego grona analizowanych przez Doktorantkę adaptacji prozy Austen, ponieważ w geście Fanny oddającej swoją książkę Edmundowi można dostrzec analogię do tego, co spotkało *Dumę i uprzedzenie*, kiedy stała się obiektem zainteresowania filmowców. Tak samo jak spisana przez Fanny z kobiecej perspektywy historia Anglii, powieść Austen przewędrowała z rąk autorki do (w przeważającej części, choć już nie wyłącznie) męskich rąk reżyserów, producentów i scenarzystów, z których wielu – podobnie jak Edmund komentujący poglądy Fanny – zdawało się kwitować ten fakt życzliwym, żartobliwym, ale jednak wymownym stwierdzeniem: „Należałoby nieco nagiąć ten twój niepokorny umysł”². Jednym z istotnych wątków ujawniających się w toku przeprowadzonych przez mgr Adriannę Fiłonowicz analiz jest proces najpierw zawłaszczania *Dumy i uprzedzenia* przez „męskie” dyskursy, na przykład wojenne (film Roberta Z. Leonarda z 1940 roku), a następnie stopniowego zwracania, oddawania, a może nawet: poddawania jej perspektywie kobiecej, aczkolwiek na ogół jednak

¹ Cytat z filmu *Mansfield Park*, reż. P. Rozema, Wielka Brytania 1999.

² Tamże.

pod męską kontrolą. Sposób ukazania tej dynamiki uznaję za jeden z najbardziej wartościowych aspektów recenzowanej rozprawy. Praca Adrianny Fiłonowicz ma zresztą i inne zalety, szczególnie w zakresie skrupulatnego porządkowania obszernego materiału faktograficznego i interpretacyjnego; ma także kilka aspektów, które mogą dla recenzentki stanowić swoiste punkty zaczepienia – i bardzo dobrze, że tak jest; to właśnie dzięki temu mam bowiem szansę uniknąć nudnych repetycji i wykazać się inwencją, o którą tak mocno w swojej wersji historii Anglii upominała się Fanny Price.

Rozprawa składa się z czterech rozdziałów o różnej objętości, poprzedzonych *Słowem wstępnym* prezentującym inspiracje, które skłoniły Autorkę do podjęcia tematu adaptacji *Dumy i uprzedzenia* oraz zwieńczonych fragmentem zatytułowanym *Zamknięcie*, zawierającym spostrzeżenia na temat najnowszej fali zainteresowania filmowców prozą Jane Austen. Układ treści jest, najogólniej rzecz biorąc, klasyczny – po rozdziale teoretycznym, przedstawiającym m.in. aparat pojęciowy, jakim Autorka będzie się posługiwać w dalszej części pracy, następują trzy rozdziały analityczne, zorganizowane w oparciu o periodyzację zaproponowaną przez Autorkę, która w dziejach adaptacji *Dumy i uprzedzenia* wyróżnia dwa główne etapy: „z kina do telewizji” (lata 1938-1967) oraz „z telewizji do kina” (1980-2005). W rozdziale poświęconym pierwszemu z nich Doktorantka dogłębnie analizuje film z 1940 roku, ze szczególnym uwzględnieniem jego kontekstów ideologicznych (wojennych) oraz produkcyjnych (związki z konwencją *screwball comedy*) – *notabene*: jest to, moim zdaniem, najlepszy fragment całej rozprawy, bardzo konsekwentnie poprowadzony – a następnie charakteryzuje niegdysiejsze, w tym zaginione, próby telewizyjnych adaptacji powieści Austen. W kolejnym rozdziale badaczka koncentruje uwagę na dwóch serialach BBC: z 1980 i 1995 roku oraz filmie kinowym Joe Wrighta z roku 2005, próbując określić ich relację z tzw. kinem dziedzictwa.

Z tego, że zaproponowana przez nią periodyzacja jest niepełna i prawdopodobnie wymagałaby obecnie wyodrębnienia etapu trzeciego: „z kina i telewizji na platformy streamingowe”, Doktorantka doskonale zdaje sobie sprawę, o czym świadczą rozproszone w różnych częściach dysertacji, szczególnie w *Zamknięciu*, uwagi o najnowszych adaptacjach (już zrealizowanych lub dopiero planowanych) powieści brytyjskiej pisarki. Autorka miała, oczywiście, prawo do zawężenia obszaru badawczego, dlatego nie polemizuję z przyjętym przez nią podziałem; wręcz przeciwnie, uważam go za klarowny, przemyślany i funkcjonalny. Sądzę także, że Doktorantka z powodzeniem zrealizowała swój cel badawczy, określony na 37 stronie rozprawy jako „analiza komparatystyczna poszczególnych ogniw łańcucha adaptacyjnego *Dumy i uprzedzenia* Jane Austen w duchu »recepty produktywnej«”.

Zastanawiam się jedynie nad trafnością włączenia do części analitycznej czwartego rozdziału, w którym Autorka omawia sposoby, w jakie twórcy poszczególnych seriali i filmów poradzili sobie z przeniesieniem na ekran motywu listu, który w kluczowym momencie fabuły pan Darcy pisze do Elizabeth, wyjaśniając powody swojej niechęci do pana Wickhama i wątpliwości związane z potencjalnym związkiem Jane i pana Bingleya. Fragment ten nie tylko jest znacząco krótszy od pozostałych rozdziałów, lecz także odróżnia się od nich pod względem przyjętej metody. Rozumiem, oczywiście, chęć nawiązania w finale rozprawy do tytułowej kategorii intermedialności, a także zgadzam się ze stwierdzeniem, że „intermedialna wędrówka listu Darcy’ego (...) umożliwia (...) zrozumienie szans, jakie niesie ze sobą zamiana medium na medium, książki na film” (s. 377). Wnioski, które wysnuwa Autorka, wydają mi się jednak z jednej strony powtórzeniem tego, co skądinąd od dawna już wiadomo (to przecież oczywiste, że „literatura w medium książki nie podlega pełnemu »przeniesieniu« do medium filmu; zawsze następuje utrata pewnych aspektów właściwych książce”, s. 378), z drugiej natomiast niepotrzebnie obarczone intencją próby skonstruowania „przepisu” na „dobrą” adaptację, co szczególnie widać w zdaniach takich jak: „Źle pojęta wierność w stosunku do »oryginału« literackiego może ograniczyć i zaprzepaścić wykorzystanie unikalnych cech medium docelowego” (s. 378). Używam tutaj słowa „niepotrzebnie”, ponieważ jestem przekonana, że celem Autorki nie było wartościowanie poszczególnych adaptacji *Dumy i uprzedzenia*, lecz zrekonstruowanie intermedialnego dialogu prowadzonego z powieścią Austen przez kolejnych twórców działających w niekiedy bardzo odległych od siebie kontekstach społecznych, historycznych, kulturowych i ideologicznych.

Umiejętności Autorki w zakresie owej rekonstrukcji są zresztą znakomite. Rozprawa świadczy nie tylko o dogłębnej znajomości analizowanych realizacji, lecz także o skrupulatności i determinacji w docieraniu do ogromu szczegółów oraz historycznych i produkcyjnych niuansów. Szczerze podziwiam wytrwałość, z jaką mgr Adrianna Fiłonowicz tropi znaczenia zakodowane w czasem tak drobnych, zdawałoby się, elementach, jak szarfa dołączona do sukni Elizabeth czy okruszki chleba na stole Bennetów. Zaimponowało mi spektrum kontekstów pojawiających się w trakcie omawiania poszczególnych realizacji: od kwestii męskiej mody czy wykorzystania świec w domostwach z przełomu XVIII i XIX wieku, przez obecność powieści Austen na frontach II wojny światowej, po rozważania na temat objawów autyzmu u pana Darcy’ego. Zafascynował mnie również wątek kostiumów od dziesięcioleci wędrujących pomiędzy różnymi filmami z akcją osadzoną w epoce regencji. Chociaż w swojej rozprawie Autorka zasadniczo koncentruje się na czterech adaptacjach *Dumy i uprzedzenia*, skrótowo omawiając jeszcze kilka innych, pochodzących z różnych kręgów

kulturowych, nie ulega wątpliwości, że przeprowadziła bardzo rzetelne badania dotyczące zarówno tych ekranizacji, które zachowały się do naszych czasów, jak i tych, których kopii jak dotąd nie odnaleziono. O tym, jak szeroko zakrojone były przeprowadzone przez Doktorantkę badania, najlepiej świadczy monumentalnych rozmiarów bibliografia, a jedną z miar skrupulatności Autorki może być obfity i bardzo dobrze przygotowany materiał ilustracyjny, znacząco wykraczający poza filmowe czy serialowe kadry. Recenzowana rozprawa ma wysokie walory poznawcze, a rzetelność, z jaką Autorka opracowała dostępne informacje, zasługuje na pochwałę. Mówiąc krótko: uważam, że mgr Adrianna Fiłonowicz dysponuje talentami właściwymi świetnym historykom kina i telewizji: potrafi niestrudzenie wyszukiwać informacje, a następnie w klarowny sposób porządkować je, lokować w trafnie dobranych kontekstach oraz opatrywać rzeczowym komentarzem. Wszystko to nie oznacza, oczywiście, że w trakcie lektury rozprawy nie nasunęły mi się pewne spostrzeżenia, które być może byłyby warte wzięcia pod uwagę w procesie doskonalenia tekstu. Aby uporządkować moje uwagi, a także ułatwić Doktorantce przygotowanie się do odpowiedzi na recenzję, pozwalam sobie ująć interesujące mnie kwestie w sześciu pytaniach.

Już w trakcie lektury pierwszego rozdziału rozprawy jasne staje się, że Autorka dobrze orientuje i czuje się w tym obszarze refleksji o adaptacjach filmowych, które Linda Hutcheon i Gary Bortolotti nazwali „dyskursem wierności”. Za szczególnie cenne uważam to, że obok klasycznych już prac związanych z tym dyskursem (mam tu na myśli m.in. Dudleya Andrew, Alicję Helman i Marka Hendrykowskiego), Doktorantka przywołuje opracowania z niemieckojęzycznego kręgu kulturowego, wskazując Wenera Faulsticha jako swojego przewodnika po labiryncie strategii adaptacyjnych. Taki wybór jest fortunny i – co istotne – Autorka konsekwentnie powraca od niego na kolejnych stronach swojej rozprawy. Ponieważ jednak znaczna część dysertacji dotyczy fenomenu tzw. Austenmanii, nie mogę nie zapytać, czy choć przez moment nie kusiło Doktorantki uzupełnienie metodologii o inne, mniej klasyczne ujęcia teorii adaptacji? W artykule *O pochodzeniu adaptacji: biologiczne przemyślenia o dyskursie wierności i „sukcesu”* Hutcheon i Bortolotti postulują poszukiwanie nowej teorii adaptacji, pozwalającej znaleźć odpowiedź na pytanie: „dlaczego te same historie istnieją w tak zniewalającej obfitości form?”³. Nie zagłębiając się w terminologicznie gęsty tekst, zasygnalizuję jedynie, że Doktorantka mogłaby uznać go za inspirujący, ponieważ – podobnie jak jego autorów – interesuje ją nie tylko fenomen wierności, lecz także sukcesu: to, że postaci wykreowane przez Jane Austen i historia przez nią opowiedziana w dalszym ciągu

³ G.R. Bortolotti, L. Hutcheon, *O pochodzeniu adaptacji: biologiczne przemyślenia o dyskursie wierności i „sukcesu”*, przeł. M. Pytko, „Tekstualia” 2020, nr 1, s. 13

są przywoływane w różnych mediach i kulturach. Hutcheon i Bortolotti powiedzieliby, że *Duma i uprzedzenie* to narracja „rozkwitająca”, „replikowana” i podlegająca kulturowym oraz medialnym „mutacjom”, które czynią ją jeszcze bardziej ekspansywną.

Przemieszczając się z poziomu teorii do obszaru terminologii, chciałabym prosić Doktorantkę o doprecyzowanie jej rozumienia pojęcia intermedialność. Z pewnym zdziwieniem odnotowuję brak w rozprawie próby zdefiniowania tego terminu, a nie jest on przecież jednoznaczny. Autorka wielokrotnie posługuje się kategorią „przekład intermedialny”, nie dostrzegam jednak w rozprawie próby jej usytuowania w relacji do intermedialności jako takiej. Drugie z moich pytań brzmiałoby zatem: czym jest intermedialność?

Trzecia, również terminologiczna kwestia dotyczy wspomnianego już celu badawczego. Na s. 37 Autorka deklaruje, że: „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 odzwierciedlania opowieści transmedialnej w kolejnych dekadach”. We fragmencie tym zastanawia mnie użycie określenia „opowieść transmedialna”. Czy, zdaniem Doktorantki, *Duma i uprzedzenie* spełnia obecnie kryteria opowiadania transmedialnego w rozumieniu Henry’ego Jenkinsa? A może chodziło jej o inaczej rozumianą opowieść transmedialną?

W przypadku kwestii czwartej, piątej i szóstej nie mogę oprzeć się pokusie nawiązania do słynnego pierwszego zdania *Dumy i uprzedzenia*. A zatem: jest prawdą powszechnie znaną, że rzetelnej a obszernej rozprawie doktorskiej brak do szczęścia tylko wniosków. Autorka, owszem, zrealizowała swój komparatystyczny cel, mam jednak wrażenie, że nie postawiła kropki nad i. Bardzo skrupulatnie opisała zabiegi adaptacyjne twórców czterech ekranizacji *Dumy i uprzedzenia* oraz powiązała te strategie z właściwymi kontekstami, w moim odczuciu nie pokusiła się jednak o finalne spojrzenie z lotu ptaka na swoje – monumentalne przecież – dzieło. Wątków, które, jak sądzę, warto byłoby w wyrazisty sposób domknąć, jest sporo (mam tu na myśli m.in. kwestię ideologicznych napięć między tym, co Autorka nazywa „demokratyzacją” i fetyszyzacją arystokratycznej przeszłości czy wpływ kryzysu męskości na kolejne ucieleśnienia bohaterów powieści), pozwolę sobie jednak zwrócić szczególną uwagę jedynie na trzy najbardziej mnie nurtujące.

Pierwszym z nich jest wspomniana już sprawa periodyzacji. Jak już stwierdziłam, zaproponowany przez Autorkę podział uznaję za funkcjonalny. Zastanawiam się jednak, czy – w ramach podsumowania – nie byłoby warto odnieść się do tego, że chyba nieprzypadkowo nakłada się on w czasie na inną periodyzację, związaną z dziejami samego kina. Etap „z kina do telewizji” zostaje opatrzony datami 1937-1967, co w wysokim stopniu koresponduje z

ramami kina klasycznego, z kolei etap „z telewizji do kina” ma jako datę startu rok 1980, a skądinąd wiadomo, że przełom lat 70. i 80. to czas, w którym film zaczyna chorować na nostalgię, a retromańskie tendencje z pełną siłą manifestują się zarówno w kinie mainstreamowym, jak i w telewizji. Może zatem periodyzacja wyłaniająca się z przeprowadzonych przez Doktorantkę badań odzwierciedla jakieś szersze, nie tylko adaptacyjne tendencje?

Druga sprawa to kwestia *male gaze* oraz *female gaze*. Autorka słusznie powołuje się na ustalenia Laury Mulvey, zwracając uwagę na stopniowo dokonujące się w adaptacjach prozy Austen przesunięcia. Pisząc o *Dumie i uprzedzeniu* Simona Langtona, Doktorantka omawia szereg zarówno marketingowo zaplanowanych, jak i spontanicznie, oddolnie wytworzonych zjawisk, które złożyły się na fenomen tego serialu. Zastanawiam się, czy nie dałoby się ściślej powiązać sukcesu tej realizacji ze stopniowym rezygnowaniem z *male gaze* na rzecz *female gaze*, o czym mowa jest m.in. na s. 269 rozprawy. Czy nie jest tak, że jednym z powodów oszałamiającej kariery tej adaptacji było odwrócenie klasycznej relacji i uczynienie źródłem wzrokowej przyjemności pana Darcy’ego, fetyszyzowanego w licznych scenach ukazujących jego kusząco rozchylone koszule, kolejno zdejmowane części garderoby oraz kąpiele w wannie i stawie? Na s. 280 Autorka stwierdza, że w serialu z 1995 roku „(...) intensywne wykorzystanie cielesności Darcy’ego do wyrażania i wizualizowania jego emocji było jednym z najbardziej nowatorskich posunięć adaptacyjnych”. Nie mogę się oprzeć wrażeniu, że było też genialnym chwytem marketingowym wycelowanym w kobiecą część publiczności. Wydaje mi się również, że – idąc tym tropem – można byłoby wyczytać jeszcze jeden wątek z omówionej przez Doktorantkę sceny otwierającej pierwszy odcinek, w którym między Darcym i Bingleyem toczy się dialog na temat widoku na Netherfield Park. Jak wiemy, z pewnego dystansu bohaterów obserwuje zaciekawiona i ukontentowana Elizabeth. Ona również chyba miałaby coś do powiedzenia na temat rozpościerającego się przed nią pięknego widoku, aczkolwiek niekoniecznie w sensie krajobrazowo-architektonicznym. Czy zatem wprowadzenie do pierwszego odcinka tej nieobecnej w literackim oryginale sceny można interpretować jako gest symbolicznego przekazania władzy spojrzenia widzkom reprezentowanym przez protagonistkę?

Trzeci wątek dotyczy bardzo bliskiego mojemu sercu problemu trwałości romantycznego paradygmatu w zachodniej kulturze. Pod koniec swojej dysertacji mgr Adrianna Fiłonowicz zastanawia się nad dynamiką klasycznych i romantycznych tropów w twórczości Jane Austen. Być może w rozstrzygnięciu dylematu „klasyczka czy romantyczka?” pomogłoby sięgnięcie do pracy Agaty Bielik-Robson *Romantyzm – niedokończony projekt*,

przywołującej tezę, że zamiast o jednym romantyzmie, należałoby mówić o wielu romantyzmach, przy czym romantyzm niemiecki i francuski, które zdominowały także nasze, polskie rozumienie tej epoki, mają ze sobą więcej wspólnego niż romantyzm francuski z brytyjskim. Ten ostatni, zdaniem Bielik-Robson, „urzeczywistnia zasadę »chytrości rozumu«, jednocząc emocje, polityczne napiętności i wszelkie inne wyraziste afekty z typowo nowoczesną perswazją racjonalną, która nigdy nie lekceważy siły argumentów”⁴. Być może da się postrzegać Austen jako przedstawicielkę takiego właśnie sprytnego, inteligentnego i nowoczesnie racjonalnego romantyzmu, który zamiast „tłuc szkiełko” i „wyłupić sobie oko”, poszukiwał dla nich nowego miejsca w swoim systemie epistemologicznym?

Kończąc te już chyba nazbyt długie przemyślenia, pozwolę sobie na zasygnalizowanie jeszcze kilku mniej istotnych (i chyba nie wymagających odpowiedzi) kwestii, które moim zdaniem warto byłoby wziąć pod uwagę, gdyby Autorka planowała opublikowanie swojej rozprawy lub jakichś jej części. Po pierwsze, praca jest zdecydowanie przeciążona cytatami i przypisami, przy czym te ostatnie wielokrotnie zajmują na poszczególnych stronach więcej miejsca niż tekst główny. Rozumiem, że wynika to z perfekcjonizmu Doktorantki i naprawdę podziwiam jej wytrwałość, niemniej jednak uważam, że praca nie straciłaby na merytorycznej wartości, za to z pewnością zyskałaby na płynności i przyswajalności, gdyby zamiast aż 1237 przypisów (z czego znaczna część to przypisy interpretacyjne, zawierające kolejne długie cytaty i komentarze) znalazło się w niej przypisów 800. Przesiew tego obfitego tekstowego materiału wydaje się tym bardziej potrzebny, że niektóre cytaty powtarzają to, co już zostało powiedziane w tekście głównym (lub *vice versa*; zob. np. cytat z pracy Meghan Malone na s. 274), a niektóre przypisy zawierają informacje, które z interpretacyjnego punktu widzenia nie są funkcjonalne; ich obecność ma chyba głównie na celu zapewnienie czytelniczki, że Autorka rozprawy wie na przykład, czym był i jak funkcjonował Kodeks Haysa (s. 97). Zapewnienie to jest zupełnie niepotrzebne, a drobiazgowo omawianie w przypisach niuansów Kodeksu Produkcyjnego mija się z celem, skoro – jak czytamy na s. 98 – *Duma i uprzedzenie* to powieść, która z perspektywy cenzury nie niosła żadnego ryzyka ani wyzwania. Istnieją także sytuacje, w których pewne wątki wzmiankowane w przypisach można byłoby z powodzeniem przenieść do tekstu głównego. Jako przykład niech posłuży ciekawy cytat z jednej z wypowiedzi kompozytora Carla Davisa, przyznającego, że osobiście wykonał wszystkie fortepianowe utwory (s. 247, p. 228), które w serialu z 1995 roku w różnych scenach grają bohaterki. Biorąc pod uwagę to, że

⁴ A. Bielik-Robson, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 8.

w *Dumie i uprzedzeniu* muzyka jest jednym z nielicznych dostępnych kobietom sposobów ekspresji, takie genderowe przesunięcie wydaje mi się niepozabawione znaczenia.

Po drugie, sugerowałabym przejrzenie całego tekstu pod kątem pojawiających się tu i ówdzie generalizacji. Na stronie 287 czytamy na przykład, że film kinowy Joe Wrighta, „uważany jest przez fanów autorki *Emmy* za adaptację nie mniej udaną, a może nawet lepszą od arcydzieła BBC”. To, że nie wszyscy fani i nie wszystkie fanki podzielają takie przekonanie, mogę potwierdzić własnym doświadczeniem, sama bowiem uważając się za miłośniczkę prozy Jane Austen, jestem zajadłą przeciwniczką filmu Joe Wrighta, w szczególności zaś (w moim osobistym odczuciu wyjątkowo okropnej i afektowanej) kreacji Keiry Knightley. Pozostawiając jednak na boku moje gorące pragnienie skazania twórców filmu z 2005 roku za zbrodnie przeciw Jane Austen na karę dożywocia spędzonego w towarzystwie pani Bennet i pana Collinsa, chciałabym jedynie zasygnalizować, że twierdzenia takie jak to ze strony 287 wymagają podania w przypisie sążnistych źródeł, które byłyby w stanie je uwiarygodnić.

Po trzecie wreszcie, rozprawa wymaga korekty językowej. Oczywiście tekst tak obszerny jest trudny do objęcia go pełną kontrolą, a ja nie zamierzam wypunktowywać wszystkich, w większości zresztą drobnych, usterek gramatycznych, ortograficznych czy interpunkcyjnych. Z pewnością jednak przed podjęciem ewentualnych kroków publikacyjnych trzeba byłoby zadbać o to, by *Duma i uprzedzenie* nie zamieniała się w tekście w *Dumę i uprzedzanie* (s. 28), a „zalew pamiątek” w „zlew pamiątek” (s. 283) oraz o to, aby litera „e” znalazła należne jej miejsce w ostatniej sylabie każdego z zapisów nazwy Pemberley (nie: Pemberly, zob. np. s. 84), a juvenilia nie mieszały się z juwenaliami (s. 23, 362).

Przywołane tu komentarze zostały pomyślane nie jako krytyka, lecz jako zachęta do dalszej refleksji i dyskusji. Z satysfakcją stwierdzam, że zaproponowana przez mgr Adrianę Filonowicz rozprawa jest przekonująca pod względem metodologicznym i interpretacyjnym. Przedstawiona do oceny rozprawa świadczy o posiadanych przez Doktorantkę umiejętnościach prowadzenia badań z zakresu filmoznawstwa i literaturoznawstwa. Jej Autorka potrafi również sytuować swoją wypowiedź w kontekście opinii innych badaczek i badaczy. W związku z tym stwierdzam, że rozprawa *Intermedialność Jane Austen. Filmowe i telewizyjne adaptacje „Dumy i uprzedzenia”* spełnia ustawowe wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuje o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

J. Kenpro - Przewodnik