

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny
w Warszawie
Instytut Nauk Humanistycznych
Nauki kulturze i religii

Kobiety o kobietach?
Adaptacje filmowe wybranych powieści Jane Austen,
Emily Brontë i Lucy Maud Montgomery

Angelika Szelałowska-Mironiuk
Nr albumu: 1071/D

Praca napisana pod kierunkiem
dr hab. Barbary Głębieckiej-Gizy, prof. UMCS
Promotor pomocniczy
Dr Karol Jachymek

Warszawa 2023

Streszczenie

Praca doktorska poświęcona jest adaptacjom wybranych powieści Jane Austen, Emily Brontë i Lucy Maud Montgomery. W pracy podjęta jest refleksja nad tym, które elementy zaczerpnięte z powieści *Duma i uprzedzenie*, *Wichrowe Wzgórza* oraz *Ania z Zielonego Wzgórza* zostały wybrane przez twórców ich filmowych adaptacji i „przeniesione” na ekran, a które zostały pominięte. Szczególnie istotne z perspektywy pracy jest to, jakie wątki feministyczne, a jakie elementy patriarchalne są obecne w poszczególnych ekranizacjach. Przedmiotem analizy jest sposób, w jaki konstruowany jest dyskurs płci w poszczególnych filmach i w jakim zakresie omawiane adaptacje są postępowe, a w jakim – zachowawcze. W pracy posłużono się krytyką feministyczną, teorią adaptacji filmowej oraz psychoanalizą. Zwrócono uwagę na sposób ukazywania przemocy, seksualności bohaterów oraz relacji rodzinnych. W niektórych spośród analizowanych adaptacji postaci są ukazywane w sposób stereotypowy, a zaś w innych wyraźnie zarysowane są wątki emancypacyjne.

Słowa kluczowe: Jane Austen, Emily Brontë, Lucy Maud Montgomery, adaptacja filmowa, feminizm

Summary

The doctoral thesis is devoted to adaptations of selected novels by Jane Austen, Emily Brontë and Lucy Maud Montgomery. The work reflects on which elements taken from the novels *Pride and Prejudice*, *Wuthering Heights* and *Anne of Green Gables* were selected through the control of their film adaptations and "transferred" to the screen, which were omitted. The perspectives of the work, what feminist threads and what patriarchal elements are present in particular screens are particularly important. The subject of the analysis is the way in which the gender genre is constructed in individual films and to what extent the discussed adaptations are progressive and which are conservative. Feminist criticism, film adaptation theory and psychoanalysis were used in the work. Attention was paid to the way of showing violence, sexuality of people and family relationships. In some cases of the analyzed character adaptations, they are shown in a stereotypical way, while others in other clearly outlined emancipatory themes.

Keywords: Jane Austen, Emily Brontë, Lucy Maud Montgomery, film adaptation, feminism

Wstęp.....	5
I. Pisarstwo kobiece jako głos kobiet.....	7
1.1. Kategorie płci biologicznej, płci kulturowej i feminizmu.....	7
1.2. Historia feminizmu w krajach anglosaskich.....	11
1.3. Płeć biologiczna a płeć kulturowa.....	16
1.4. Literatura kobieca a literatura kobiet.....	20
1.4.1. Próba definicji pojęcia.....	20
1.4.2. Krytyka pojęcia „literatura kobieca”.....	23
1.4.3. Charakterystyczne cechy literatury kobiet.....	27
1.5. Feministyczna krytyka literacka.....	32
1.5.1. Obszar zainteresowań krytyki feministycznej.....	36
1.5.2. Rodzaje feministycznej krytyki literackiej.....	38
1.5.3. Krytyka feministyczna a historia literatury kobiet.....	41
1.6. Kobiety o kobietach. Twórczość Jane Austen, Emily Brontë i Lucy Maud Montgomery.....	42
II. Teoria adaptacji filmowej.....	49
2.1. Kategoria wierności oryginałowi.....	49
2.2. Pomiędzy mediami. Możliwości i granice przekładu.....	55
III. Kino kobiet i feministyczna krytyka filmowa.....	64
3.1. Kino kobiet a kino kobiece.....	64
3.2. Rozwój feministycznej refleksji filmowej.....	73
3.2.1. Testy wykorzystywane przy ocenie filmów pod kątem przekazu feministycznego.....	77
IV. Charakterystyka twórczości Jane Austen, Emily Brontë i Lucy Maud Montgomery... 81	81
4.1. Charakterystyka twórczości Jane Austen.....	81
4.2. Charakterystyka twórczości Emily Brontë.....	98
4.3. Charakterystyka twórczości Lucy Maud Montgomery.....	116
V. Ekranizacje powieści Jane Austen <i>Duma i uprzedzenie</i>.....	135
5.1. Charakterystyka adaptacji powieści <i>Duma i uprzedzenie</i>	135
5.2. Adaptacyjny retelling i wynikająca z niego „austenomania”.....	138
5.3. Znaczenie wątków feministycznych oraz patriarchalnych w ekranizacjach.....	141
5.4. Postępowość i zachowawczość adaptacji powieści Austen.....	145
5.4.1. Adaptacja z 1940 roku.....	145
5.4.2. Adaptacja z 1980 roku.....	146
5.4.3. Adaptacja z 1995 roku.....	147
5.4.4. Adaptacja z 2005 roku.....	151
5.4.5. Sposób przedstawienia postaci kobiecych w adaptacjach.....	154
5.4.6. Problematyczny realizm Wrighta.....	160
5.4.7. Popfeminizm.....	163

VI. Adaptacje filmowe powieści Emily Brontë <i>Wichrowe Wzgórze</i>.....	169
6.1. Adaptacje <i>Wichrowych Wzgórz</i>	169
6.2. Sposób przedstawienia postaci kobiecych w ekranizacjach.....	175
6.2.1. Adaptacja z 1939 roku.....	176
6.2.2. Adaptacja z 1970 roku.....	180
6.2.3. Adaptacja z 1992 roku.....	183
6.2.4. Adaptacja z 2011 roku.....	188
6.3. Wątki feministyczne oraz patriarchalne w ekranizacjach.....	192
6.3.1. Adaptacja z 1939 roku – przemoc domowa.....	193
6.3.2. Adaptacja z 1992 roku – związek z naturą.....	194
6.3.3. Obraz Roma a postać Heathcliffa.....	196
6.3.4. Agresja „z miłości” a przemoc seksualna.....	197
6.3.5. Adaptacja z 1992 roku – elementy nadprzyrodzone.....	201
6.4. Postępowość i zachowawczość adaptacji powieści Brontë.....	205
6.4.1. Służba elementem domu.....	206
6.4.2. Tabuizacja i mirakularyzm.....	206
6.4.3. Różnice między adaptacjami w ukazywaniu przemocy.....	211
6.4.4. Innowacyjne środki wyrazu w adaptacji z 2011 roku.....	217
VII. Ekranizacje powieści Lucy Maud Montgomery <i>Ania z Zielonego Wzgórza</i>.....	221
7.1. Charakterystyka kolejno ukazujących się adaptacji <i>Ani z Zielonego Wzgórza</i>	221
7.2. Sposób przedstawienia postaci kobiecych w ekranizacjach.....	225
7.2.1. Erotyczne konotacje w adaptacji z 1934 roku a problem seksualizacji.....	226
7.2.2. Świat fantazji Ani w adaptacjach.....	235
7.2.3. Wybrane aspekty psychologiczne w adaptacjach powieści <i>Ania z Zielonego Wzgórza</i>	238
7.3. Wątki feministyczne oraz patriarchalne w ekranizacjach.....	240
7.3.1. Adaptacja z 1934 roku a dziewczęcość.....	240
7.3.2. Adaptacja z 2016 roku odczytana w duchu patriarchalnym.....	245
7.3.3. Serial z 2017 roku a emancypacyjne tematy powieści.....	246
7.4. Postępowość i zachowawczość w adaptacjach powieści autorstwa Montgomery.....	255
7.4.1. Ukazywanie kształtującej się osobowości Ani.....	255
7.4.2. Wątki przemocy w adaptacjach <i>Ani z Zielonego Wzgórza</i>	259
7.4.3. Obraz rodziny w adaptacjach <i>Ani z Zielonego Wzgórza</i>	264
Zakończenie.....	272
Bibliografia.....	274
Netografia.....	288
Indeks filmów.....	292

Wstęp

Praca doktorska poświęcona jest adaptacjom wybranych powieści Jane Austen, Emily Brontë oraz Lucy Maud Montgomery. Analizie poddano filmy powstałe na podstawie utworów, które na stałe zapisały się na kartach historii literatury i których popularność wykroczyła poza obszar krajów anglojęzycznych. Powieści te zostały napisane w XIX i XX wieku, na przestrzeni niemal stu lat, a czas, w którym rozgrywa się ich akcja jest zbliżony do czasu ich powstania. XIX i XX wiek to czas rozwoju myśli feministycznej i powstawania większej, niż wcześniej, liczby utworów pisanych przez kobiety. Kobiety-pisarki, których utwory są analizowane w tej pracy, dzieliło miejsce pochodzenia, natomiast łączyło je to, że były nonkonformistyczne, wyłamywały się z patriarchalnego schematu. Prezentowały one poglądy, które można nazwać feministycznymi, choć termin „feminizm” zaczął być używany później, niż opublikowano np. *Dumę i uprzedzenie*. Wybrane utwory literackie były wielokrotnie ekranizowane, przez to – analizując różnice między tymi ekranizacjami – możemy zaobserwować zmiany obyczajowe i kulturowe, jakie zachodziły np. w anglosaskich społeczeństwach. Utwory, których adaptacjom poświęcono prace, są pisane przez kobiety i zawierają pewnego rodzaju feministyczny przekaz – jednak ich adaptacje różnią się od siebie pod względem tego, jak wiele jest w nich wątków feministycznych oraz patriarchalnych. Poddaję analizie to, w jakim stopniu i zakresie omawiane adaptacje stanowią głos kobiet i zapis ich doświadczeń. Analizowane adaptacje nie są autorstwa wyłącznie kobiet – co mogło wpłynąć również na wymowę pierwowzorów.

W niniejszej pracy podejmuję refleksję nad tym, które elementy zaczerpnięte z powieści *Duma i uprzedzenie*, *Wichrowe Wzgórze* oraz *Ania z Zielonego Wzgórza* zostały wybrane przez twórców ich filmowych adaptacji, a które zostały pominięte – szczególnie istotne jest dla mnie to, jakie wątki feministyczne, a jakie elementy patriarchalne są obecne w poszczególnych adaptacjach. Zwracam uwagę na sposób, w jaki konstruowany jest dyskurs płci w poszczególnych filmach i w jakim zakresie omawiane adaptacje są postępowe, a w jakim – zachowawcze. Interesować mnie będzie, na ile kolejne adaptacje tych utworów wpisują się w zachodzące zmiany społeczne i uwzględniają aktualne dyskursy włączając się w nurt zachodzących przemian, a na ile twórcy tych filmów dają wyraz obojętności czy też niechęci wobec tych przemian. Wziąwszy pod uwagę wspomniany już fakt, że wybrane utwory miały kilka adaptacji, przyglądam się także temu, jak zmieniały się sposoby odczytywania danego utworu przez filmowców na przestrzeni dekad. W tym miejscu warto wspomnieć jeszcze, że analizowane przeze mnie są także niektóre wątki psychologiczne

wybranych ekranizacji. Perspektywa ta w moim przekonaniu wzbogaca bowiem prowadzone rozważania, gdyż pozwala lepiej zrozumieć konstrukcję postaci i ich motywacje – na ile są one związane z patriarchatem, a na ile wyrażają feministyczne dążenia (sama jestem również z wykształcenia psycholożką i psychoterapeutką). Zwracam uwagę na sposób ukazywania przemocy, seksualności bohaterów oraz to, jak ukazywane są relacje rodzinne, odwołując się do teorii psychoanalizy oraz niektórych elementów psychologii systemowej.

Praca składa się z siedmiu rozdziałów oraz bibliografii. Struktura pracy została podporządkowana koncepcji, zgodnie z którą najpierw omawiana jest kategoria feminizmu, teoria adaptacji filmowej oraz charakterystyka twórczości wybranych pisarek, zaś później omawiane są poszczególne adaptacje. W rozdziale pierwszym definiuję kategorie kluczowe dla pracy, takie jak feminizm, płęć społeczna i kulturowa oraz opisuję założenia feministycznej krytyki literackiej. W rozdziale drugim opisuję teorię adaptacji filmowej, zaś w rozdziale trzecim podejmuję refleksję nad tym, czym jest kino kobiet (lub kino kobiece), omawiam wybrane sposoby stereotypowego przedstawiania w postaci kobiecych w kinie oraz przedstawiam założenia feministycznej krytyki filmowej. Przedstawiam także opis narzędzi, które wykorzystywane są przy ocenie tego, czy dany film można uznać za dzieło feministyczne. Rozdział czwarty poświęcony jest charakterystyce twórczości Jane Austen, Emily Brontë oraz Lucy Maud Montgomery. Rozdziały piąty, szósty i siódmy dotyczą adaptacji filmowych ich dzieł. Omawiam w nich kolejno powstałe dzieła: sposób kreowania w nich bohaterek, sposoby ukazywania relacji międzyludzkich oraz wątki feministyczne i patriarchalne. Na końcu pracy znajdują się wnioski oraz bibliografia.

I. Pisarstwo kobiece jako głos kobiet

W wieku XIX liczba tekstów pisanych przez kobiety zaczęła się zwiększać w stosunku do okresów poprzednich – utwory pisane i czytane przez kobiety zaczęto więc nazywać „literaturą kobiecą”. Jednak obecnie określenie tego, czym i jaka jest literatura kobieca, stanowi obszar dyskusji pomiędzy badaczami. Ewa Kraskowska zwraca uwagę na binarną opozycję, która pojawia się, gdy mówimy o literaturze kobiecej i męskiej¹ – posługiwanie się określeniem „literatura kobieca” wiąże się z przyjęciem założenia, że jest ona w jakiś sposób „szczególna”, odmienna od literatury tworzonej przez mężczyzn. Między innymi dlatego używanie tego terminu budzi sprzeciw części krytyków – uważają oni, że tworzenie tego typu kategorii nie jest wskazane. Aby lepiej zrozumieć trudności w zakresie definiowania literatury kobiecej, należy najpierw podjąć refleksję nad zagadnieniem feminizmu oraz płci społeczno-kulturowej.

1.1. Kategorie płci biologicznej, płci kulturowej i feminizmu

Trudno jest stworzyć jedną definicję feminizmu. Dzieje się tak dlatego, że jest to ruch zróżnicowany – feministki i femiści w różnych dekadach mieli inne postulaty (o czym będę pisała w części pracy poświęconej historii feminizmu w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych), a osoby określające się mianem feministek bądź feministów różnią się stopniem radykalizmu głoszonych poglądów. Nie mniej, można stworzyć pewne ramy tego, co oznacza współcześnie feminizm oraz przyjrzeć się proponowanym definicjom. Hubert Izdebski² uważa, że przez feminizm można rozumieć zarówno kobiecy ruch społeczny, jak i ideologię, które wywodzą się z dwóch podstawowych założeń – pierwsze z nich jest takie, że kobiety są dyskryminowane, a co najmniej defaworyzowane ze względu na płeć. Drugim założeniem jest to, że brak równouprawnienia powinien zostać wyeliminowany, prowadząc tym samym do stworzenia nowych treści ogólnokulturowych. Izdebski podkreśla też, że ważnym elementem współczesnego feminizmu jest odróżnianie od siebie płci w sensie biologicznym od płci w sensie społecznym (*gender*)³.

¹ E. Kraskowska, *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, „Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury”, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, s. 200-212.

² H. Izdebski, *Doktryny polityczno-prawne*, LexisNexis, Warszawa 2010, s. 111.

³ Tamże.

June Hannam podkreśla, że feminizm oznacza ideę oraz dążenie do przeciwstawiania Rsię istniejącymi między kobietami i mężczyznami nierównościami. Za najważniejsze cechy feminizmu uważa ona:

- dostrzeganie nierówności przypisanej obu płciom oraz tego, że kobiety są podporządkowane mężczyznom,
- przekonanie, że pozycja kobiet jest uwarunkowana społecznie, więc może podlegać zmianom,
- nacisk na autonomię kobiet⁴.

Istotne w koncepcji Hannam jest wskazanie, że pozycja kobiety w społeczeństwie nie jest niezmienna. To stwierdzenie oznacza, że kobiety mogą nie tylko krytykować obowiązujący ład społeczny, który stawia mężczyzn na uprzywilejowanej pozycji, ale również to, że mogą one aktywnie dążyć do jego zmiany. Osiągnięcie przez kobiety autonomii nie musi być jedynie marzeniem, ale może stać się celem kobiet, który dzięki dynamice procesów społecznych jest możliwy do osiągnięcia.

Kogo zaś można określić mianem feministki? Monika Ksieniewicz pisze, że określenie to oznacza kobietę, która stara się obserwować świat z własnej perspektywy, a nie oczami mężczyzny⁵. Feministką jest też taka osoba, która uważa, że biologiczne różnice między kobietami i mężczyznami nie powinny być tym czynnikiem, który decyduje o przyznawaniu lub odbieraniu osobie praw i przywilejów. Współczesna feministka to także osoba, która dąży do wypracowania takiego systemu wartości, który byłby uniwersalny – dlatego właśnie feministka krytykuje kulturę, która jest zdominowana przez mężczyzn. Dla feministki jest również istotna możliwość dokonywania przez kobiety wyboru – mogą one, jeśli same tego chcą, zostać w domu i zajmować się dziećmi, ale mają też prawo do kariery zawodowej i zajmowania stanowisk politycznych.

Istotną częścią tej pracy będzie opisanie, w jaki sposób kobiety – twórczynie literatury kobiecej i kina kobiet – walczyły o obecność kobiet w kulturze i wspomnianą przez Ksieniewicz możliwość opisywania świata z kobiecej perspektywy. Jednocześnie należy podkreślić, że feminizm jest nie tylko zbiorem idei, ale także jest on związany ze sferą polityki. Toril Moi bardzo wyraźnie zaznacza, że „feminizm jest polityczny”⁶, ponieważ zmierza do zmiany stosunków dominacji pomiędzy płciami. Ruch feministyczny jest, o czym będzie mowa później, wyraźnie zróżnicowany, a konkretne postulaty feministek zmieniały się

⁴ J. Hannam, *Feminizm*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2010, s. 18-19.

⁵ M. Ksieniewicz, *Specyfika polskiego feminizmu*, „Kultura i Historia” 2004, nr 6.

⁶ T. Moi, M. Walicka-Hueckel, *Feminizm jest polityczny. Z Toril Moi rozmawia Małgorzata Walicka-Hueckel*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4, s. 97-114.

w czasie – jednak wszystkie nurty feminizmu łączy zaangażowanie w zwalczanie patriarchy i seksizmu. Jednocześnie polityka w rozumieniu Moi nie oznacza jedynie partyjności – polityką jest istniejąca od tysięcy lat dominacja mężczyzn nad kobietami, mieszcząca się w dyskursie władzy⁷. Dążenie do zmiany tego stanu – a więc do zmiany struktur władzy i dominacji – sprawia zatem, że ruch feministyczny staje się w wyraźny sposób związany z polityką, nawet jeśli jego poszczególne przedstawicielki nie angażują się na przykład w działalność partyjną. Toril Moi oraz liczne współczesne feministki twierdzą również, że dla osiągnięcia równości płci konieczne są zmiany w prawodawstwie. Ideologia patriarchalna jest oparta między innymi na ujmowaniu w normy prawne różnic między kobietami i mężczyznami – implikuje to przyjęcie, że istnieją działania, których kobiety robić nie potrafią oraz takie, których nie mogą robić mężczyźni. Aby to zmienić, potrzebne są konkretne postulaty i działania polityczne, zakorzenione w założeniach ruchu feministycznego.

Polityczność feminizmu jednak nie dotyczy wyłącznie postulatów związanych ze społecznym funkcjonowaniem kobiet i mężczyzn. Wyraża się ona także w określonym sposobie namysłu nad tekstami kultury. Moi stwierdza, że polityczna jest również feministyczna krytyka literacka:

Spójrzmy, ile patriarchalnych uprzedzeń zawiera się w pracach, które określają się jako neutralne. „Naukowa, obiektywna krytyka literacka”! Przecież ona aż pęka od przesądów na temat kobiet i kobiecości lub wręcz całkowicie wyłącza kobiety ze swego pola widzenia. Myślę, że postępuję bardziej naukowo niż ci „neutralni” krytycy, ponieważ otwarcie formułuję swoje założenia, udostępniam je dla celów dyskusji i chętnie również rozpatruję założenia innych⁸.

Związek krytyki feministycznej (której więcej miejsca poświęcono w dalszej części pracy) z politycznością będzie się więc przejawiał w dostrzeganiu, ujawnianiu i dekonstrukcji przekonań, które zdają się leżeć u podstaw „całej” kultury, a w istocie są częściami ideologii patriarchalnej, związanej – o czym wspomniano wyżej – z władzą. Eva Illuoz pisze wprost: *feminizm powinien móc zaoferować jednocześnie politykę emancypacji i miłości, w której heteroseksualne relacje zostaną zrekonstruowane, poczynwszy od samych podstaw⁹*. Jest to

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ E. Illuoz, B. Mateusz, *Feminizm nie tylko dla kobiet*, Znak, Kraków 2015.

zatem wskazanie, że patriarchytał mocno wpływa na kształt heteroseksualnych związków romantycznych, w których często to mężczyzna jest stroną dominującą. Feministki zauważają ten problem i postulują chociażby większe zaangażowanie mężczyzn w obowiązki domowe.

Krytyka patriarchytał i dążenie do zwiększania udziału kobiet w życiu społecznym, a także dążenie do równouprawnienia kobiet w relacjach będą wspólne dla wszystkich feministek – jednak ruch feministyczny stanie się zróżnicowany. W literaturze – na co zwraca uwagę chociażby Adrianna Chibowska¹⁰, czasami mówi się z tego powodu nie o jednym feminizmie, a o feminizmach, by podkreślić zróżnicowanie wewnętrzne ruchu. Grażyna Ulicka natomiast podejmując się próby zdefiniowania feminizmu, czyni punktem wyjścia pojęcie „ruch społeczny”, odnotowuje: *współczesną falę ruchów kobiecych określa się w języku polskim pojęciem: ruchy feministyczne, sposób myślenia przez nie programowany – mianem feminizmu*¹¹ – badaczka używa określenia „feminizm” w liczbie pojedynczej, ale jednocześnie zauważa, jak bardzo różnorodny jest to dyskurs. Inne postulaty mają feministki w krajach tak zwanego Pierwszego Świata, a inne – w krajach postsowieckich czy tak zwanego Trzeciego Świata – postulaty i działania wynikają z problemów kobiet żyjących w danych społecznościach, np. w krajach anglosaskich problemem będzie chociażby gorszy dostęp do opieki medycznej dla kobiet¹², zaś w krajach Globalnego Południa – handel kobietami i przymusowe „małżeństwa”¹³. W dyskursie feministycznym różnica sytuacji kobiet żyjących w różnych częściach świata jest oczywiście dostrzegana – feministki często interpretują ją jako przejaw mentalności postkolonialnej. Działaczki i badaczki feministyczne sprzeciwiają się więc postkolonializmowi, krytykując go – jak pisze Małgorzata Bieńkowska – *za imperialistyczną postawę wobec kobiet z krajów Trzeciego Świata, ukazując, że postkolonializm ignoruje kwestię płci kulturowej, różnych doświadczeń kobiet i mężczyzn*¹⁴. Różnorodność feminizmu nie wyklucza zatem wspólnego dążenia feministek do zmiany układu sił na świecie, przez który część kobiet doświadcza jeszcze większej dyskryminacji, niż kobiety żyjące w krajach Globalnej Północy.

¹⁰ A. Chibowska, *Paradygmat feministyczny w naukach społecznych*, „Studia politologiczne” 2010, nr 18.

¹¹ G. Ulicka, *Nowe ruchy społeczne. Niepokoje i nadzieje współczesnych społeczeństw*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1993, s. 75.

¹² S. L. Dickman, D. U. Himmelstein, S. Woolhandler, *Inequality and the health-care system in the USA*, The Lancet, Londyn, 2017.

¹³ K. M. Milkowski, *Wymuszone małżeństwo w wyniku porwania w krajach Azji Centralnej*, „Nowa Polityka Wschodnia” 2017, nr 4.

¹⁴ M. Bieńkowska, *Gender i wielokulturowość*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2011, nr 18, s. 38.

Tym, co łączy różne nurtu feminizmu, jest także dostrzeganie, jak bardzo patriarchyat obecny stał się w myśleniu o świecie i opisywaniu go. Jak pisze Adrianna Chibowska:

dyskurs feministyczny przelamując zastane schematy myślowe pozwolił zakwestionować funkcjonujący dotychczas w nauce sposób definiowania, tak samych problemów badawczych, jaki i obserwowanych zjawisk społecznych. (...) Dowartościowując wymiar rozumienia w poznaniu naukowym i indywidualnego doświadczenia myśl feministyczna dokonała także przesunięcia punktu ciężkości w zakresie stosowanych metod badawczych. Dowodząc cząstkowego, ograniczonego, a nierzadko i wartościującego charakteru nabywanej metodami konwencjonalnymi wiedzy, dołożyła swoją cegiełkę do wznoszonego gmachu naukowej samoświadomości¹⁵.

Feministki dostrzegają zatem, że często pod pozorami „obiektywizmu” w nauce czy kulturze skrywa się ideologia patriarchalna, a doświadczenie kobiet bywa zbiorowo pomijane bądź dewaluowane. Rozwój badań, które uwzględniałyby kobiecy punkt widzenia w naukach społecznych i humanistycznych jest natomiast ściśle związany z historią ruchu feministycznego, którą przybliżono poniżej. Z uwagi na to, że w dalszej części pracy analizie poddano utwory pisane przez kobiety wywodzące się z krajów anglosaskich, wzięto pod uwagę rozwój feminizmu w tych właśnie krajach.

1.2. Historia feminizmu w krajach anglosaskich

Pierwsze zorganizowane związki kobiet powstawały w USA jeszcze pod koniec XVIII wieku. Dążyły one do przyznania kobietom praw do decydowania o własnym majątku oraz ochrony kobiet przed przemocą. Na przełomie XIX i XX w. w Stanach Zjednoczonych na popularności i sile zyskiwał feminizm pierwszej fali. Stanowił on ruch, który stawiał sobie za cel przeprowadzenie zmian w systemach prawnych, zwłaszcza przyznania prawa wyborczego dla kobiet. W 1909 r. Amerykanki ogłosiły 8 marca dniem walki o równe prawa mężczyzn i kobiet, protestując na ulicach Nowego Jorku przeciwko ograniczeniom, jakie napotykały kobiety w życiu społecznym¹⁶. Aktywistki organizowały liczne pikiety, a niekiedy nawet strajki głodowe. Jedną z feministek, które bezpośrednio przyczyniły się do przyznania

¹⁵ A Chibowska, *Paradygmat feministyczny...*, dz. cyt.

¹⁶ J. Dobkowska, *Poglądy w kwestii potrzeby oraz zakresu edukacji kobiet panujące w drugiej połowie XIX i na przełomie XIX i XX wieku*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Historica” 2016, nr 96, s. 89-107.

kobietom praw wyborczych, była Susan B. Anthony. Dnia 26 sierpnia 1920 r. tysiące amerykańskich kobiet wyszły na ulice, aby wspólnie świętować wielki sukces idei feministycznej – przyjęta Dziewiętnasta Poprawka do Konstytucji (nazwana zresztą imieniem Susan B. Anthony), zwieńczyła trwające blisko sto lat zmagania kilku pokoleń amerykańskich kobiet o wolność i równość. Co ważne z perspektywy badań literackich, już feministki pierwszej fali zauważyły, że nieobecność kobiet na kartach historii jest problemem systemowym i wynika z tego, że kobiety nie miały możliwości spisywania swoich doświadczeń:

Feministki pierwszej fali uważały, że nieobecność doświadczeń „drugiej płci” w narracjach o przeszłości jest konsekwencją przyjmowanej przez historyków perspektywy oraz sposobu, w jaki wartościuje się działania kobiet. Było to zgodne z intuicją Christine de Pisan, która już w 1405 roku zapytała: „Jak może być znana historia kobiet, skoro wszystkie książki piszą mężczyźni”¹⁷

Amerykański feminizm pierwszej fali krytykuje się jednak między innymi z tego powodu, nie że zajmował się sprawami kobiet czarnoskórych czy latynoaamerykanek⁹. Pierwsze feministki nie skupiały się także na prawach kobiet z niepełnosprawnościami, kobiet nieheteronormatywnych czy transpłciowych. Skupiały się one raczej na tym, by kobiety (a raczej część kobiet) miała dostęp do narzędzi, dzięki którym mogły poprawić swój byt materialny i w razie na przykład doświadczania przemocy w rodzinie były w stanie same utrzymać siebie i dzieci¹⁸. Amerykańskie feministki działalność swoją motywowały w znacznej mierze względami ekonomicznymi: pragnęły one dostępu do pracy innej niż praca w domu (która nie stanowiła odpowiedniego zabezpieczenia w przypadku śmierci małżonka lub ojca, będącego żywicielem rodziny), a także możliwości kształcenia. Warto zwrócić uwagę, że to właśnie w USA po raz pierwszy dopuszczono kobiety do studiowania na uniwersytetach i do oficjalnej pracy naukowej. Pierwszą kobietą, która otrzymała dyplom ukończenia studiów wyższych i tytuł bachelor's degree była Catherine Brewer – miało to miejsce w 1840 roku¹⁹.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ A. Nowacki, *Oblicza...*, dz. cyt., s. 295-301.

¹⁹ H. Filipowicz, *Przeciw literaturze kobiecej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4, s. 245-258.

Oczywiście, rozkwit idei feministycznej miał również konsekwencje dla literatury (i – w późniejszym czasie – filmu). Sukcesy feministek okazały się okolicznością zachęcającą dla kobiet pragnących pisać. Wiele autorek piszących w XIX wieku i pierwszej połowie XX zostało zapomnianych. Dopiero w latach 60. pojawiają się w literaturze amerykańskiej popularne powieści o przebudzeniu kobiecej świadomości i poszukiwaniu tożsamości, egzystencjalnych rozterkach oraz trudnych relacjach i poszukiwaniu konfrontacji. Jedną z najbardziej znanych pisarek tamtego okresu była Mary McCarthy, która opisywała przenikanie sfery publicznej i prywatnej w życiu kobiet. Jej najgłośniejsza powieść, *Grupa*²⁰, stanowiąca zapis historii absolwentek żeńskiej uczelni, które które przekraczają próg dorosłości – wychodzą za mąż, zakładają rodziny, zdając się na łaskę poślubionych mężczyzn, po czym uświadamiają sobie ograniczenia, jakie amerykańskie społeczeństwo nakłada kobiety w licznych aspektach: od możliwości zaangażowania społecznego po życie seksualne. Inną autorką powieści feministycznej, która odniosła komercyjny (i społeczny) sukces, była Erica Jong, autorka bestsellerowego „Strachu przed lataniem”, wydanego w roku 1973, czyli kilka dekad po działaniu sufrażystek. Powieść ta porusza kwestie macierzyństwa i kariery, a także ograniczeń, jakie małżeństwo nakłada na kobietę seksualność. W powieści wprost mowa jest o romansie poetki żydowskiego pochodzenia z angielskim psychoterapeutą²¹.

Widoczne staje się zatem, że pisanie przez kobiety – zwłaszcza w formie zbeletryzowanej – o pożądaniu, seksualności i związkach z kobiecej perspektywy miało miejsce w USA dopiero w drugiej połowie XX wieku. Wcześniej kobiety skupione były głównie na prawie wyborczym i dostępie do edukacji. Dopiero feminizm drugiej i trzeciej fali skupił się na wyzwoleniu seksualnym (co wiązało się także z wynalezieniem tabletki antykoncepcyjnej) oraz szerszej obecności kobiet w kulturze. Należy przy tym zauważyć, że feminizm II połowy XX wieku w Ameryce nie był ruchem jednorodnym. Feminizm drugiej fali „podzielił się” na feminizm radykalny (dążący do całościowej zmiany kultury i stosunków społecznych w celu pozbycia się patriarchatu) oraz liberalny (którego przedstawicielki starały się o zmianę sytuacji kobiet w ramach zastanego systemu)¹³. Przedstawicielki drugiej fali feminizmu uważały jednak wspólnie, że ani prawa wyborcze, ani dostęp do szkolnictwa wyższego i możliwość pracy nie zmieniają na trwałe sytuacji kobiet amerykańskich i nie oznaczają prawdziwej równości. Myślą przewodnią feminizmu „drugiej fali” było jednak podnoszenie świadomości kobiet oraz krzewienie hasła: „To, co

²⁰ S. Smith, J. Watson, *Archiwa zapisów życia: czym i gdzie są?*, „Teksty Drugie” 2018, nr 6, s. 174-199.

²¹ Tamże.

osobiste, jest polityczne”. Feminizm drugiej fali nie zajmował się już tylko minimalizacją różnic między płciami, ale badał również specyfikę kobiecości. Feministki drugiej fali, angażowały się w zmiany społeczne oraz podkreślały znaczenie pracy wykonywanej przez kobiety (również twórczej) dla całego społeczeństwa. Zdaniem Tomasza Rejmanowskiego należy też mieć na uwadze, że „druga fala” feminizmu wywarła istotny wpływ na rozwój socjologii. Coraz więcej kobiet zyskało uznanie za osiągnięcia w pracy naukowej, pojawiła się feministyczna krytyka znanych i uznawanych wcześniej teorii. Pojawiło się także spore zainteresowanie badaniami z zakresu życia kobiet, powstawały prace omawiające problematykę nierówności płci i posługujące się pojęciami takimi jak płeć kulturowa (gender), patriarchy i role związane z płcią²². Bardzo ważnym „wyróżnikiem” feminizmu drugiej fali – zwłaszcza w ujęciu niniejszej pracy, jest również to, że to właśnie w tym okresie zaczęła się intensywnie rozwijać krytyka feministyczna. Dale Spender pisała, że kobiety analizowały twórczość innych kobiet już wiele wieków temu, nawet w XVIII stuleciu – jednak dopiero lata 70. były czasem, w którym badania nad twórczością kobiet stały się bardziej wnikliwe i powszechne²³. Drugofalowy feminizm to również moment, w którym trudniejszym stało się zdefiniowanie, na czym właściwie polega swoistość tekstu feministycznego. To właśnie wtedy upowszechniło się podejście, o którym pisze Borkowska: *Teksty feministyczne wymykają się prostym kryteriom i normatywnym ujęciom*²⁴. Oznacza to, że w latach 70. dostrzeżono, iż sama płeć autorki czy autora nie definiuje tego, czy tekst jest feministyczny – nie czyni też tego w jednoznaczny sposób zakres podejmowanych tematów. Określenie tego, czy tekst jest feministyczny, będzie wymagało niekiedy wnikliwych badań oraz zrozumienia, jaka jest koncepcja kobiecości według jego autora lub autorki.

Trzecia fala feminizmu natomiast rozpoczęła się w latach 90. i związana była z dostrzeżeniem różnych poziomów wykluczenia. Wcześniejsze fale feminizmu krytykowano często za to, że nie reprezentowały w tym samym stopniu interesów wszystkich kobiet. Feminizm trzeciej fali, nazywany również postfeminizmem (część autorów uznaje istnienie jedynie dwóch pierwszych fal) natomiast, jak pisze Grażyna Strnad:

stał się reprezentantem wielu kultur, tożsamości etnicznych, religijnych, czy rasowych stając się ruchem heterogenicznym (...). Problemy klasowe i rasowe pomijane przez dwie

²² T. Rejmanowski, *Ewolucja myśli feministycznej na przestrzeni wieków*, Wydawnictwo Publikacji Elektronicznych, www.escapemag.pl [dostęp: 11. 03. 2022].

²³ D. Spender, *Twórczość czy płeć*, „Ośka. Pismo Ośrodka Środowisk Kobięcych” 1999, nr 1, s. 65.

²⁴ M. Szychalska, *Znikająca kobieta i feministyczne śledztwo*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6, s. 113-124.

pierwsze fale feminizmu, a podjęte przez aktywistki trzeciej fali wskazywały na istniejącą różnorodność przejawiającą się w wieloetnicznym, wieloreligijnym, wielokulturowym społeczeństwie amerykańskim²⁵. Od lat 90. XX w. zainteresowanie feminizmem coraz bardziej przesuwa się z problemów politycznych czy ekonomicznych na zagadnienia związane z kulturą czy psychologią w relacjach kobiet z mężczyznami²⁶.

Trzecia fala feminizmu jest zatem silnie związana z kulturą, obrazem relacji, jakie dana kultura tworzy i promuje, a także rozumieniem psychiki kobiet i mężczyzn. Feministki trzeciej fali – jak na przykład Rebecca Walker – zwracają również uwagę na tematy, które zawsze dotyczyły wielu kobiet, ale wcześniejsze fale feminizmu nie poświęcały im wiele miejsca – na przykład dyskryminacji kobiet czarnoskórych i ich innego położenia w społeczeństwie amerykańskim, niż białych Amerykanek z klasy średniej. Natomiast od roku 2010 mówi się o istnieniu już czwartej fali feminizmu która koncentruje się na zjawiskach internetowych – za pośrednictwem mediów społecznościowych i innych miejsc kobiety doświadczają przemocy, niekiedy także wykluczenia cyfrowego, ale jednocześnie media cyfrowe umożliwiły oddolną komunikację. Feministki czwartej fali podkreślają również znaczenie „psychologicznego równouprawnienia”, czyli możliwości wyrażania emocji oraz dbania o zdrowie przez osoby obu płci. Wykorzystują w tym celu internet i tworzą równościowe kampanie. Podobnie jak feministki wcześniejszych fal, obecnie działające feministki czwartej fali sprzeciwiają się nadużyciom władzy wobec kobiet²⁷.

Historia ruchu kobiecego stanowi dowód na to, że feminizm jest nurtem niejednorodnym, który podlegał zmianom w czasie – feministki zauważały zmieniające się uwarunkowania społeczne i ekonomiczne i odnosiły się do tego w swojej działalności. Rozwój idei feministycznej w krajach anglosaskich miał również wpływ na kształtowanie się literatury tworzonej przez kobiety oraz na rozumienie tego, czym właściwie jest „kobiecość” i „męskość”. Jednakże współcześnie dyskurs feministyczny podważa istnienie sztywnych i odgórnie narzuconych granic przynależności do tych dwóch pojęć.

²⁵ A. Oakley *Sex, Gender...*, dz. cyt., s. 121.

²⁶ J. Dobkowska, *Poglądy...*, dz. cyt., s. 89-107.

²⁷ R. Philips, *What does the 'Fourth Wave' Mean for Teaching Feminism in Twenty-First Century Social Work?*, „Social Work Education. The International Journal” 2014, nr 33.

1.3. Płeć biologiczna a płeć kulturowa

Język naszej debaty publicznej bardzo wyraźnie akcentuje kategorie męskości i kobiecości. Obecnie jednak wiele teorii sugeruje, że podział na męskość i kobiecość wcale nie jest tak niepodważalny jak uważano przed setkami lat.

Narzędziem, dzięki któremu możliwe stało się podjęcie szerszej dyskusji na temat zasadności ról płciowych, a także możliwości i ograniczeń wynikających z przynależności do określonej płci, było stworzenie rozróżnienia między płcią biologiczną oraz *gender*, czyli płcią społeczno-kulturową. Rozpowszechnienie tego terminu i przyjęcie go przez badania feministyczne późniejszego okresu dokonało się za sprawą Simone de Beauvoir. Badaczka ta w 1949 roku wydała książkę *Druga płeć*, w której znalazły się słynne już słowa:

*Nie rodzimy się kobietami – stajemy się nimi. Kształtu przybieranego w społeczeństwie przez samicę człowieka nie determinuje żadne przeznaczenie biologiczne, psychiczne czy ekonomiczne*²⁸.

Simone de Beauvoir wskazała zatem, że sam fakt urodzenia się jako „samica człowieka”, a więc istota posiadająca w swoich komórkach dwa chromosomy X, nie oznacza samoistnie, że musi ona bądź powinna pełnić określone role w społeczeństwie. Dopiero socjalizacja – pierwotna i wtórna – sprawia, że jako kobiety i mężczyźni zachowujemy się inaczej. De Beauvoir podważa zatem koncepcję, zgodnie z którą określone role społeczne miałyby wynikać z natury. Judith Butler pisała:

*tym właśnie sformułowaniem de Beauvoir wprowadziła podział na płeć biologiczną i płeć społeczno-kulturową, wyraźnie odróżniając dwie odmienne domeny: żeńskość i kobiecość. Zgodnie z teorią Butler de Beauvoir zradyzalizowała przekonanie o tym, że o ile płeć biologiczna nas determinuje, o tyle płeć społeczno-kulturową współtworzymy sami jako część naszej tożsamości*²⁹.

Koncepcja płci społeczno-kulturowej wskazuje także, że płeć jest czymś, co podlega formacji, nabiera ostatecznego kształtu w określonych sytuacjach społecznych. De Beauvoir

²⁸ S. de Beauvoir, *Druga płeć*, M. Leśniewska, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 2003, s. 299.

²⁹ J. Butler, *Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex*, „Yale French Studies” 1986, nr 72, s. 35 – 36.

podważała schemat płci jako czegoś, co musi determinować życie jednostki – rozumiała ją jako element tożsamości człowieka, za którą człowiek ten jest (choćby w jakimś stopniu) odpowiedzialny. Jednostka, według de Beauvoir, ma możliwość realizowania swojej płciowości zgodnie z własnym pomysłem i pragnieniami oraz z ideą wolności jednostki. Idea tej myślicielki sprawiła, że możliwe stało się oddzielenie czynników biologicznych, mających wpływ na realizację swojej płci, od czynników społeczno-kulturowych. Dzięki temu właśnie możliwe stało się realizowanie procesów emancypacyjnych – teoria de Beauvoir „przysłużyła się” zatem rozwojowi feminizmu drugiej fali w krajach anglosaskich³⁰.

Blisko dwadzieścia lat po de Beauvoir temat czynników kształtujących męskość i kobiecość podjęła Kate Millet, amerykańska pisarka, działaczka społeczna i artystka. Twierdziła ona, że relacja między mężczyznami i kobietami ma polityczny charakter, ponieważ samo pojęcie płci biologicznej takowe posiada. Zauważyła, że kobiety oraz mężczyźni funkcjonują w zupełnie odrębnych społecznych porządkach, który inaczej dystrybuuje władzę. Zdaniem autorki, biologia, nauka, ekonomia czy przemysł działają w taki sposób, że kobiety i kobiecość są w nich konstruowane jako podporządkowane mężczyznom i męskości. Obecność tego faktu jest jednak dla większości ludzi niezauważona, a zatem nie może zostać w łatwy sposób zakwestionowana. Jej teoria polityki płciowej zakłada, że relacje władzy są ustanawiane zgodnie z interesami mężczyzn – wynikiem tego są nie tylko wyższe zarobki mężczyzn, ale również to, że stanowiska polityczne w głównej mierze obsadzone są przez nich. Badaczka uważała, że tym, co kształtuje tak zwaną męskość i kobiecość, są powiązania pomiędzy czynnikami biologicznymi raz społeczno-kulturowymi. Co więcej, badaczka ta kwestionowała neutralność nauki – przekonywała, że również nauka jest zależna od kulturowych przekonań danego okresu, a zatem potrzebna jest analiza jej domniemanej neutralności. Pokazywała, że nauka jest uwikłana w kulturowe przekonania danego czasu, stąd potrzeba analizy jej domniemanej neutralności. Można zatem powiedzieć, że wyprzedziła ona późniejsze feministyczne badania nad nauką i rozwojem technologii. Trzeba dodać, że wyprzedzała tutaj w pewnym sensie późniejsze badania feministycznie zorientowanych studiów nad nauką i technologią. Millet pisała: *Jakiegokolwiek by nie były «rzeczywiste» różnice między płciami, prawdopodobnie nie poznamy ich dopóki płcie traktuje się w odmienny sposób (...)*³¹. Millet podkreślała również to, co również bywa przedmiotem

³⁰ A. Derra, *Meandry biologii płci. Badania feministyczne poza podziałem na sex i gender*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 13-35.

³¹ K. Millet, *Sexual Politics*, University of Illinois Press, Champaign 2000, s. 29.

sporu w debacie publicznej (i jest kwestionowane przez obrońców tradycyjnych wartości) – iż fakt odmiennego funkcjonowania kobiet w wielu sferach, różnic w zachowaniach kobiet i mężczyzn nie jest wynikiem wyłącznie oddziaływania biologii – a zatem może być badane i kwestionowane. Niektóre ograniczenia, które wpływają na jakość życia kobiet, wynikają nie z ich natury, lecz z określonego funkcjonowania społeczeństwa, którego zasady kształtują głównie mężczyźni³².

Brytyjska socjolożka Ann Rosamund Oakley wskazała natomiast na praktyczne zastosowanie podziału na płęć biologiczną i kulturową. Jest on, jej zdaniem, szczególnie użyteczny, gdy chcemy opisać osoby, których płęć biologiczna i społeczno-kulturowa jest odmienna, czyli osoby transpłciowe. Wskazywała ona również na fakt, że według badań prowadzonych z udziałem osób z interpłciowością genderowa tożsamość jest kształtowana głównie przez dwa pierwsze lata życia człowieka – a proces ten jest najczęściej nieodwracalny. To biologiczna płęć jest łatwiejsza do zmodyfikowania – można tego dokonać za pomocą operacji uzgodnienia płci (dawniej nazywanej operacją „zmiany” lub „korekty płci”)³³. Według Oakley to genderowa tożsamość, a nie płęć biologiczna, jest najważniejsza dla dobrego samopoczucia jednostki – poczucie bycia kobietą lub mężczyzną powinno występować w spójnej korelacji z posiadaniem męskich lub kobiecych genitaliów. Według tej badaczki, rozróżnienie między płcią biologiczną i kulturową pozwala przyjrzeć się dogmatyzmowi, jaki powarzysty podziałowi na to, co męskie i na to co kobiece. Oakley twierdziła, że uczenie się ról genderowych jest podobne do uczenia się ról wynikających z przynależności do określonych kast. W społeczeństwach industrialnych role genderowe wyznaczają podział pracy. Dzieje się to nie tylko w społeczeństwach pierwotnych, w których zadaniem mężczyzn jest polowanie, a kobiety trudnią się zbieractwem – zjawisko to ma miejsce również w tych krajach, które są wysoko rozwinięte i do których dotarła już myśl feministyczna. Oznacza to, że osiągnięcie równości płci nastąpiło jedynie w teorii – deklaratywnie w krajach Zachodu kobiety mają te same prawa, co mężczyźni, ale na poziomie zachowań i postaw nadal występują istotne różnice, które ograniczają możliwości kobiet.

Oakley pojęcia „gender” używała jako określenia dla końcowego „produktu” socjalizacji, polegającej na uczeniu się i internalizowaniu określonych ról, które dane społeczeństwo przypisuje płci męskiej lub żeńskiej³⁴. W ponowoczesnych społeczeństwach

³² Tamże.

³³ S. de Beauvoir, *Druga...*, dz. cyt., s. 301.

³⁴ Tamże.

znacznie różnic wynikających z biologii jest znikome (wartość siły fizycznej jest dzisiaj raczej niewielka w większości zawodów) – jednak to kultura i liczne instytucje podtrzymują u ludzi przekonanie, że różnice między mężczyznami i kobietami są na tyle ważne, że słusznie pociągają za sobą odmienne traktowanie przedstawicieli obu płci³⁵.

Rozróżnienie między płcią biologiczną oraz płcią społeczno-kulturową – *gender* – było i jest nadal wyzwaniem dla wielu społeczeństw. Taka perspektywa wymusza bowiem refleksję nad tym, które cechy i zachowania kobiet i mężczyzn wynikają z uposażenia biologicznego, a które są efektem socjalizacji w określonej kulturze. W społeczeństwach patriarchalnych takie rozumienie ludzkiej płciowości budzi niekiedy lęk i opór, ponieważ podważa oficjalnie uznawaną za naturalną zasadność uprzywilejowanej pod wieloma względami pozycji mężczyzn. Teoria *gender* stanowi jednak również szansę na lepsze rozumienie procesów społecznych, ekonomii czy kultury. Wskazuje ona, jak skomplikowaną istotą jest człowiek, którego działania zależne są od znacznie większej grupy czynników, niż tylko od posiadania chromosomów X lub Y. Jak zauważa Maciej Grzywniak:

teoria gender poszerza perspektywę postrzegania ludzkiej płciowości. Pozwala dostrzec, że dla jej zrozumienia nie wystarczy zajmować się kwestiami biologicznymi, ale jest też potrzebne uwzględnienie psychologii, kultury czy nawet ekonomii. Jej oddziaływanie jest dowodem na to, że dyskurs postmodernistyczny nie zamyka się w murach renomowanych uczelni, a drogi jej rozwoju ukazują rozwój różnych dziedzin wiedzy, jak również zachodzące niemalże na naszych oczach szerokie przemiany kulturowe³⁶.

Rozdzielenie żeńskości od kobiecości było – i jest nadal – również swoistym katalizatorem rozwoju teoretycznego feminizmu. Teorie i badania feministyczne akcentują fakt „milczenia” kobiet, który nie wynika przecież bezpośrednio z biologii – a zatem jest następstwem określonego porządku społeczno-kulturowego, w którym to, co mówią kobiety, jest traktowane jako mało istotne³⁷. „Milczenie” kobiet polega zaś na braku kobiecego punktu

³⁵ A. Oakley, *Sex, Gender and Society*, Taylor & Francis, Abingdon, 2015, dz. cyt., s. 115.

³⁶ M. Grzywniak, *Manifest gender – współczesne nurty feminizmu*, „Edukacja Etyczna” 2016, nr 12, s. 80–84.

³⁷ Fakt ten jest doskonale widoczny w obecności stereotypu, zgodnie z którym to kobiety wypowiadają więcej słów. Tymczasem badania wskazują, że ilość wypowiednych słów koreluje dodatkowo nie z płcią żeńską, ale z wyższym statusem społecznym, co oznacza, że zazwyczaj to mężczyźni mówią więcej i częściej przerywają wypowiedzi kobietom: <https://www.insidehighered.com/news/2017/12/19/study-finds-men-speak-twice-often-do-women-coll-oquioms?fbclid=IwAR1P6Rcn0yzrmmH6dGJzOWAOWhcVWcWRMK-i2Sa1oCZ5ZQAY8laqsAN7WvQ> [dostęp: 12. 04. 2023]

widzenia w dorobku kulturalnym i naukowym – to, co „męskie”, jest traktowane jako uniwersalne i poważne. W ujęciu teoretycznym feminizm dąży zatem do rozpoznawania:

ukrytych i jawnych form mizoginii obecnej w kulturze, nauce, polityce oraz pokazanie w jaki sposób służą męskim interesom; uświadomienie przyczyn „milczenia” kobiet w życiu publicznym; odrzucenie „męskich” kategorii i punktów widzenia, m.in. kategorii niezaangażowanego, nieucieleśnionego podmiotu wiedzy, koncepcji wspólnoty opartej na hierarchii i dominacji, kategorii jednolitego dyskursu naukowego (opartego na uniwersalnej kategorii prawdy); zredefiniowanie podstawowych kategorii politycznych, takich jak: obywatel, sprawiedliwość, wolność, rozum politycznych (sic!), przede wszystkim zaś — podziału na opresywną wobec kobiet sferę prywatną i polityczną; samoartykulacja, odtworzenie i wzmocnienie własnej tożsamości oraz uzyskanie nowej wiedzy na temat płci i wykorzystanie jej w praktyce (społecznej, politycznej, kulturowej)³⁸.

W świetle rozważań nad tym, co żeńskie, a co kobiece, w znaczeniu narzuconych form kulturowych, należy również wyjaśnić różnicę, jaka zachodzi między określeniami „literatura kobieca” a „literatura kobiet”.

1.4. Literatura kobieca a literatura kobiet

Zdaniem części badaczy sam fakt stworzenia danego dzieła przez kobietę sprawia, że można go zakwalifikować jako literaturę kobiecą. Jednak współcześnie badacze z jednej strony zastanawiają się nad tym, jakie są wyróżniki literatury kobiecej i czy jest to w ogóle adekwatne określenie.

1.4.1. Próba definicji pojęcia

Samo pojęcie „literatura kobieca” zaczęło być używane w drugiej połowie XIX wieku. O literaturze kobiecej mówili między innymi Chmielowski, Irzykowski oraz Feldman³⁹. Było ono wówczas używane w najprostszym sposób – jako określenie literatury pisanej przez kobiety. Być może wynikało to z faktu, że wiek XIX był czasem, w którym – w porównaniu do wieków wcześniejszych – więcej kobiet zaczęło zajmować się literaturą.

³⁸ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/feminizm;3900322.html> [dostęp: 29.04.2020].

³⁹ W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864-1918*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

Zaistniała zatem potrzeba stworzenia nazwy dla tego fenomenu społecznego. Co ciekawe, kobiecą twórczość w wielu pracach im poświęconych opisywano za pomocą metafor odwołujących się do przestrzeni. Elaine Showalter, krytyczka feministyczna, w swojej książce *A Literature of Their Own* umieszcza opis nawiązujący do geografii:

W atlasie powieści angielskiej terytorium kobiece przedstawiane jest zazwyczaj jako pustynia otoczona z czterech stron górami: Szczytami Austen, Klifami Brontë, Łańcuchem Eliot i Wzgórzami Woolf. Niniejsza książka jest próbą wypełnienia terenu pomiędzy tymi punktami orientacyjnymi (landmarks) po to, by stworzyć dokładniejszą mapę, z pomocą której będzie można odkrywać dokonania angielskich powieściopisarek⁴⁰.

„A Literature of Their Own” jest sformułowaniem, które pozornie nie ma związku z myśleniem przestrzennym, jednak słowa krytyczki przytoczone wyżej sugerują, że jest inaczej. Użyty termin został zapożyczony od Johna Stuarta Milla z polemiczną intencją – wbrew powszechnemu przekonaniu, jakoby tytuł pracy Showalter nawiązywał do eseju Virginii Woolf *Własny pokój*⁴¹. Autorka przywołuje fragmenty tekstu *The Subjection of Women*:

Gdyby kobiety żyły w innych niż mężczyźni krajach i nie czytały nigdy żadnego ich utworu, miałyby własną literaturę. Jeżeli literatura kobiet ma mieć w ogóle charakter odrębny od literatury mężczyzn, stosownie do różnic naturalnych skłonności obu płci, trzeba daleko więcej czasu, niż go dotychczas upłynęło, ażeby literatura ta mogła się wyzwolić spod wpływu przyjętych wzorów⁴².

Wbrew argumentom Milla, Showalter, stała na stanowisku, że „własna literatura kobiet” istnieje, natomiast przywoływanie wspomnianej wcześniej „mapy” pozwala na identyfikowanie przyczyn, które sprawiły, że *historycy literatury zamieniali glebę urodzajną w piasek*”. *Rewindykacje posiadają w jej mniemaniu pozytywny aspekt, ponieważ to właśnie dzięki nim możliwe jest odtworzenie i odzyskanie pisarskiej tradycji kobiecej.*⁴³ Definicję

⁴⁰ E. Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, New Jersey 1977, s. 7.

⁴¹ J. Krajewska, *Spór o literaturę kobiecą w dwudziestoleciu międzywojennym*, Nauka i Innowacje, Poznań 2011, s. 7.

⁴² J. S. Mill, *Poddaństwo kobiet*, Fundacja Wolne Lektury, Warszawa, 1887.

⁴³ J. M. Krajewska, *Spór...*, dz. cyt., s. 8.

tę, jak wiele osób obecnie rozumie pojęcie „literatura kobieca”, prezentuje Grażyna Borkowska:

Stoimy więc trochę bezradnie wobec zjawiska literatury/poezji kobiecej w przekonaniu, że definicje paradoksalnie nie zaspokajają wpisanej w każdą wypowiedź potrzeby jasności, a wypowiedzi jasne nie są do końca prawdziwe. Spróbujmy jednak, i mimo wszystko, uporządkować tok myślenia. Nie wszystkie utwory napisane damską ręką stanowią przykład literatury kobiecej. Płeć nie determinuje kształtu dzieła. Przyjmijmy, że o literaturze/poezji kobiecej możemy mówić wtedy, kiedy przedmiot utworu odłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji⁴⁴.

Zdaniem badaczki kluczowa jest zatem nie płeć osoby piszącej, ale to, co przedmiot dzieła sądzi na własny temat. Kluczowe jest tutaj identyfikowanie się z kobiecością, świadomość przynależności do określonej grupy. To, czy dany utwór zaliczymy do literatury kobiecej będzie więc zależne wcale nie od tego, kto jest jego autorem lub autorką, ale co przedmiot mówi na swój własny temat – pisarzy i poetów nie obowiązuje biologiczny determinizm. Oznacza to zatem, że piszące kobiety mogą zupełnie nie utożsamiać się z nurtem literatury kobiecej, a jednocześnie – twórcami tej literatury mogą być również mężczyźni. Jeśli mężczyzna zdecydowałby się zatem przyjąć perspektywę kobiecą, starałby się w swoim utworze zrozumieć doświadczanie świata z pozycji bycia kobietą w określonej kulturze i skupiłby się na jej własnym przeżywaniu siebie, to w tym ujęciu również utwór taki można by było zaklasyfikować jako literaturę kobiecą – kluczowe jest bowiem to, w jaki sposób identyfikuje się podmiot mówiący. Samoidentyfikacja seksualna może być wyrażona wprost, jak ma to miejsce na przykład u Świrszczyńskiej (*Jestem baba*⁴⁵), albo w sposób niedosłowny – jak w poezji Bigoszewskiej⁴⁶. Borkowska, analizując przykłady dokonywanej samoidentyfikacji, stwierdza zatem co następuje:

wszędzie tam, gdzie akcentuje się płciowość podmiotu mówiącego, wszędzie tam, gdzie ujawnia się związek między ciałem a tekstem — mamy do czynienia z przypadkiem literatury/poezji kobiecej. Bez względu na biologiczną płeć faktycznego autora. Przed mężczyznami, którzy patrzą na swą twórczość poprzez kategorie seksualności, którzy wierzą

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ A. Świrszczyńska, *Jestem baba*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1973.

⁴⁶ M. Bigoszeńska, *Ciało niepewne*, Tikkun, Warszawa 1994.

— jak np. Żeromski w *Dziennikach* lub jak, być może, przy całym swoim mizoginizmie, Szekspir — w jakkolwiek rozumiany związek ciała i tekstu, w jednorodność gestów erotycznych i pisarskich, i w równowartość rozmaitej natury spełnień, świat literatury/poezji kobiecej stoi otworem⁴⁷.

Termin „literatura kobieca” nie daje się zatem zamknąć w „getcie płci”. Badaczka stwierdza (nie stroniąc od ironii!), że również mężczyźni – choć nie mają takiej świadomości, mogą stać się twórcami tego nurtu.

1.4.2. Krytyka pojęcia "literatura kobieca"

W opozycji do Showalter znajdują się opracowania Haliny Filipowicz, która uważa, że wyodrębnianie twórczości kobiet i różnicowanie jej od twórczości mężczyzn stanowi rodzaj dyskryminacji. W tym rozumieniu założenie o specyficznym rodzaju twórczości kobiet jest pokłosiem mitu patriarchy o występowaniu naturalnych różnic pomiędzy kobietami i mężczyznami. Filipowicz pisze także, że w polskiej kulturze mitologia płci jest szczególnie silnie ukorzeniona:

Założenie, że kobiety piszą w sposób odmienny, charakterystyczny tylko dla siebie – właśnie dlatego, że są kobietami – jest dziedzictwem nie tylko (a może nawet nie tyle) wczesnej krytyki feministycznej, ale głównie patriarchalnej mitologii płci. W kulturze polskiej mit „kobiecości” zakorzenił się na dobre, trwa nie tylko w starszym, ale i w młodym pokoleniu, zarówno wśród mężczyzn, jak i kobiet. Na mit ten składa się zespół przesłanek. Uważanych za prawdziwe i powszechnie akceptowanych⁴⁸.

Próbie zdefiniowania tego, czym jest literatura kobieca, podejmowała również Narcyza Żmichowska, której twórczością zajmowała się m.in. wspomniana wyżej Grażyna Borkowska⁴⁹. Uważała ona, że twórczość kobieca to taki typ literatury, której fikcjonalność ograniczona jest przez biograficzno-egzystencjalne uwarunkowania podmiotu piszącego, przy czym strona semantyczna utworów kobiecych wcale nie ulega uproszczeniu, ponieważ

⁴⁷ G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3, s. 31-44.

⁴⁸ H. Filipowicz, *Przeciw...*, dz. cyt., s. 228.

⁴⁹ G. Borkowska, *Metafora drożdży...*, dz. cyt.

jej istotę stanowi skomplikowany charakter więzi łączących autorkę z rzeczywistością przedstawioną i z wytworem własnych działań twórczych⁵⁰.

Żmichowska zdaje się zatem koncentrować już nie na płci rozumianej w sposób biologiczny, ale próbuje wyrazić to, że na piszące kobiety ma wpływ rzeczywistość, w której żyją – i to właśnie wpływa na kształt literatury kobiecej. Dyskusje o tym, jak należy zdefiniować literaturę kobiecą – i jaka jest właściwie jej charakterystyka – kontynuowano również w dwudziestoleciu międzywojennym. W tym okresie właśnie literatura kobieca zaczęła być postrzegana jako literatura niskiej wartości – przynajmniej przez część autorów, do których zalicza się na przykład Irenę Krzywicką, która w tekście *Jazgot kobiety, czyli przerost stylu* pisała, że autorki mają tendencję do drobiazgowości, przesadnego upodobania do stylu ozdobnego oraz nadużywanie przenośni i innych zabiegów ornamentacyjnych⁵¹.

Skłonność do metafor jako charakterystyczny element literatury kobiecej dostrzegają również Maria Kuncewiczowa, która jednak nie wartościowała tej cechy negatywnie⁵². Postrzegają ją jako swoisty „wyróżnik” kobiecej literatury. Stanisława Przybyszewska natomiast uważała, że bogactwo metafor jest swoistą „strategią obronną” dla kobiet, które nie chcą ujawniać swojej tożsamości w obawie przed zbyt surowym osądem:

Metafora stanowiła „kobietą twierdzą na lodzie”, była swego rodzaju barwą ochronną, skrywającą samowiedzę autorską. Jeśli piszące kobiety ulegają metaforycznemu stylowi wypowiedzi, jeśli popadają w swego rodzaju manieryzm, to ze strachu przed odsłonięciem i surowością publicznego osądu⁵³.

Używanie metafor można zatem rozumieć jako chęć ochrony własnej tożsamości, uchronienia się przed surową krytyką. Metaforyczność utworów pisanych przez kobiety jest więc czymś, co wiąże się ze świadomością kobiet na temat realiów, w których żyją oraz w pewnym sensie przestrzenią bezpieczeństwa.

Natomiast Filipiak odpowiedzi na pytanie, dlaczego literatura kobieca (i w ogóle twórczość kobiet) bywa dewaluowana, odnajduje w dyskursie władzy oraz micie, zgodnie z którym kobieta jakoby z natury nie dąży do tworzenia rzeczy niezwykłych, wybitnych, ale do

⁵⁰ T. Boy-Żeleński, *Żmichowska*, Pisma, Warszawa 1956.

⁵¹ I. Krzywicka, *Jazgot kobiety, czyli przerost stylu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42.

⁵² M. Kuncewiczowa, *Metaforyzm a męskie kasztele*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 44.

⁵³ Artykułu Przybyszewskiej *Kobiece twierdza na lodzie*, przygotowanego jako replika na szkic Kuncewiczowej, „Wiadomości Literackie” nie opublikowały. Rękopis znajduje się w Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Oddział w Poznaniu, zbiory oznaczone sygnaturą P. III. 52 a.

relacji i zaspokajania potrzeb emocjonalnych. Zdaniem Filipiak sięganie przez krytyków po określenie „literatura menstruacyjna” miało funkcję kontrolująco-porządkującą, tak jak gwałt instytucjonalny. Filipiak pisze, że taki układ doprowadził do sytuacji, w której każdy mężczyzna, który miał „*dostęp do druku, mógł publicznie obrazić każdą piszącą kobietę*”⁵⁴ Tego rodzaju agresja wobec kobiet sankcjonowała męską władzę nad kobietami – mającą miejsce również w świecie literatury. Zdaniem Filipiak, literatura tworzona przez kobiety była postrzegana przez krytyków jako swego rodzaju precedens, który nie posiada ciągłości ani historycznej, ani kulturowej. Pisarki mierzą się z zarzutami o to, że ich teksty nie wnoszą niczego nowego do dyskursu i brakuje im oryginalności. Powszechna opinia krytyków głosi, że kobiety tworzą literaturę, która ma osiągnąć sukces trwający około jednego sezonu – zatem celem pisarstwa kobiet jest uzyskanie szybkiej popularności, a nie wiecznej chwały, do czego dążą „prawdziwi pisarze”. Filipiak przywołuje zdanie Dariusza Nowackiego, który napisał, że kobieta pisze, by „być kochaną” i dopowiada: mężczyzna – by dokonać zmiany w czyjejs świadomości, w dyskursie czy w świecie⁵⁵.

Wyższościowe, a wręcz pogardliwe podejście do literatury tworzonych przez kobiety, może więc mieć źródło w stereotypie płciowym dotyczącym tego, że kobiety nie dążą do dokonywania zmian w świecie i skupiają się na emocjach, a także w lęku mężczyzn przed tym, że kobiece pisarstwo, podobnie jak inne sposoby na wyrażanie kobiecego doświadczenia, mogłoby zburzyć świat patriarchalny, w którym pozycja mężczyzny często wiąże się z władzą i przywilejami.

Warto również przyjrzeć się temu, jaką obecnie pozycję posiada literatura kobieca. Większość osób (niebędących literaturoznawcami) utożsamia ten typ literatury wyłącznie z romansami – i to często tymi „niskich lotów”. W powszechnym rozumieniu literatura kobieca jest nieskomplikowana i podejmuje wyłącznie wąskie spektrum tematów, do których należą miłość, wygląd zewnętrzny, erotyka oraz życie rodzinne i towarzyskie⁵⁶. Taki podział jednak (a także samo myślenie o literaturze kobiecej jako gorszej wersji literatury dla kobiet) próbuje podważyć pisarka Sylwia Chutnik:

Kiedyś zwykło się mówić, że literatura tworzona przez kobiety dzieli się na tą kobiecą, (...) „dla kobiet”, gdzie jako autorki wymieniano Magdalenę Tulli czy Olę Tokarczuk.

⁵⁴ I. Filipiak, *Literatura menstrualna*, „Ośka” 1999, nr 1, s. 4.

⁵⁵ D. Nowacki, *Jak być kochaną?*, „Nowy Nurt” 1995, nr 25, s. 1, 3.

⁵⁶ H. Filipowicz, *Przeciw...*, dz. cyt., s. 245-258.

Pierwsza była niepoważna, druga miała literacki ciężar. Dzisiaj te podziały nie mają sensu. Baby to baby. Uważam jednak, że pod względem obecności na rynku literackim należałoby wyróżnić kobiety jako grupę, która musi mierzyć się ze szczególnymi trudnościami⁵⁷.

Pisarka nie zakłada zatem, że literatura tworzona przez kobiety jest mniej wartościowa i niepoważna, ale skupia się na trudnościach, z jakimi muszą mierzyć się obecne na rynku wydawniczym kobiety. Sam fakt pomijania literatury kobiecej na prestiżowych festiwalach czy podczas przyznawania ważnych nagród może służyć nie jako dowód na jej niską jakość, ale na obecność uprzedzeń i stereotypów względem piszących kobiet⁵⁸. Monika Świerkosz stwierdza, że literatura kobieca wciąż uchodzi za mniej wartościową (zdaniem wielu krytyków). Według badaczki, seksistowskie uprzedzenia wciąż są obecne w świecie kultury. Wściekłość krytyków budzą zwłaszcza opisy kobiecej biologii i seksualności – za strategią niektórych piszących kobiet jest nieujawnianie od razu swojej płci i cech osobowości, co zrobiła na przykład Olga Tokarczuk. Jednocześnie badaczka zauważa, że dyskryminacja kobiecej twórczości staje się obecnie mniej jawna:

sposób postrzegania samej literatury kobiecej nie zmienił się zasadniczo, choć mówienie o jej „drugorzędności” rzadziej dokonuje się ex cathedra, a częściej ujawnia się w rozmowach kulturalnych czy w sposobie oceniania wniosków grantowych. Nadal twórczość kobiet kojarzy się z literaturą popularną (rozrywkową), autobiograficzną, pedagogiczną, ludową, dziecięcą, tendencyjną — a więc zasadniczo niewysokoartystyczną, o zbyt dużej domieszce czynnika pozaestetycznego⁵⁹.

Lucyna Marzec z kolei uważa, że najlepszym rozwiązaniem w zakresie nazewnictwa jest określenie „kobiety piszące” – wyrażenie to jest według niej wręcz zbawienne, ponieważ kobiety uprawiające literaturę mogą przecież tworzyć zarówno utwory adresowane do ludzi niezależnie od ich płci, a także to, co zwykliśmy rozumieć przez „literaturę kobiecą”, a także osobiste teksty adresowane do konkretnych osób. „Kobiety piszące” to zatem określenie inkluzywne, niewartościujące tego, co właściwie tworzy dana kobieta, lecz obejmująca zasięgiem wszystkie kobiety, które angażują się w proces twórczy:

⁵⁷ S. Chutnik, *Kieszonkowy atlas kobiet*, Korporacja ha! art, Warszawa 2009, s. 32.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ M. Świerkosz, *O wstydzie i bezwstydzie (w krytyce i literaturze kobiet)*, Kwartalnik Literacki FA-art 2012, nr 3.

kobiety piszące mogą uprawiać literaturę kobiecą i ogólnoludzką, prowadzić feministyczne czasopisma, pisać epistoły do męża, dzienniki dla wnuczek i przepisy kulinarne dla siebie. Wielokierunkowość, różnorodność działalności „wątych dłoni”, chociażby w dwudziestoleciu, podważa proste, schematyczne ujęcia, jednoznacznie łączące literaturę kobiecą z „kobięcymi” (rodzinnymi, miłosnymi) tematami, jakkolwiek trudno jest badać kobiece piśmiennictwo, pomijając te aspekty (czy ich brak) w twórczości danej autorki. Właśnie na granicy: między ekspresją twórczą (wolnego, nieskrępowanego, pragnącego mówić) podmiotu kobiecego a doświadczeniem bycia kobietą — w rodzinie, społeczeństwie, dyskursie etc. — najczęściej przebiegają newralgiczne, najtrudniejsze miejsca kobiecego tekstu, bez względu na jego przynależność gatunkową⁶⁰.

Marzec sugeruje więc, że to, co może być dla kobiecego tekstu charakterystyczne, wynika nie z samego faktu bycia kobietą – nie opowiada się ona zatem za patriarchalną mitologią płci, zgodnie z którą to, co tworzy kobieta, musi być w jakiś sposób odmienne od tego, co ogólnoludzkie, czyli w domyśle męskie. Krytyczka uważa natomiast, że doświadczenie własnej płci i przeżywanie świata jako kobieta ma wpływ na to, jak mówiący podmiot przeżywa rzeczywistość (przy czym Marzec nie skupia się na tym, na ile takie przeżywanie jest wynikiem biologii, a na ile kultury). Zadaniem krytyki literackiej jest zatem badanie tekstów tworzonych przez kobiety między innymi właśnie pod tym kątem – w jaki sposób własne przeżywanie kobiecości przez autorkę mogło wpływać na tworzone przez nią teksty⁶¹.

1.4.3. Charakterystyczne cechy literatury kobiet

Ewa Kraskowska w jednej ze swoich prac podjęła próbę wyróżnienia i scharakteryzowania najczęściej występujących w powieściach kobiecych tematów i motywów⁶². Zdaniem badaczki, w utworach polskich, angielskich i amerykańskich, które można zaliczyć do grupy powieści kobiecych, najczęściej występują następujące pewne szczególne motywy. Pierwszym z nich jest autobiografizm – bierze się on stąd, że dwieście i sto lat temu kobiety pisały pamiętniki i dzienniki, aby móc „zrekompensować sobie” brak

⁶⁰ L. Marzec, *Archiwa literatury kobiecej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne Seria Literacka” 2011, nr 18.

⁶¹ A. Nowacki, *Oblicza*, dz. cyt., s. 295-301.

⁶² E. Kraskowska, *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4 s. 259-273.

możliwości publicznego wypowiedziania się⁶³. Nierzadko można przypuszczać, że opisane fikcyjne losy bohaterki pokrywają się z doświadczeniami z życia autorki - przykładem może być *Szklany klosz* Sylvii Plath. Od końca lat sześćdziesiątych celem wielu autorek jest przewyciężenie ubezwłasnowolnienia materialnego i psychicznego. Literatura kobieca jest często zapisem własnych życiowych zmagania autorek, ich doświadczania rzeczywistości, relacji, cielesności. Piszące kobiety nierzadko odwołują się do ważnych wydarzeń we własnym życiu, także tych, które bardzo często wiązane są właśnie z byciem kobietą, jak na przykład stanie się matką – Manuela Gretkowska w *Polsce* opisała swoją ciążę, poród i relacje z bliskimi osobami w tym okresie⁶⁴.

Charakterystyczny dla tej literatury jest także autotematyzm – pozostający w związku z autobiografizmem. Bohaterkami często stają się kobiety-pisarki lub inne kobiety, które wykonują pracę związaną ze słowem, tekstem, literaturą. Taki zabieg stwarza możliwość do do konfrontowania różnych typów dyskursu, polemiki wewnątrzliterackiej, a także parodii, której obiektem stają się czasem romanse. Rebeca Solnit⁶⁵ czy Mona Chollet⁶⁶ w swoich utworach poruszają kwestie wykluczenia poprzez odmawianie kobietom prawa głosu, a także przemocy symbolicznej, która – jak w przypadku palenia kobiet posądzanych o czary – stała się również fizyczną anihilacją. Powszechne jest również powoływanie się do twórczości kobiet tworzących tak zwaną klasykę literatury, na przykład Virginię Woolf.

Ważną rolę w literaturze tworzonej przez kobiety pełni także ciało. Wiele już napisano na temat somatyczności kobiecej literatury. Charakterystyczne działanie kobiecego ciała może stać się ważnym motywem powieści - na przykład brytyjska autorka, Fay Weldon, w swojej powieści *Puff-ball* wyznacza rytm czasowy cyklem menstruacyjnym, a następnie przebiegiem ciąży bohaterki. Literatura kobieca nierzadko przełamuje społeczną somatofobię, czyli niechęć do przedstawiania procesów fizjologicznych, takich jak krwawienie, poród, starzenie się, wydalanie. Kobiety piszące dążą często do „oddania” kobietom ich własnej cielesności. Proza feministyczna zwraca uwagę na doświadczenia cielesne⁶⁷ – zdaniem feministek, dla wielu kobiet ciało jest środkiem do osiągnięcia celu, czymś, od czego jest się za sprawą wychowania „odcięta”. Feministki stwierdzają, że kobiety

⁶³ S. de Beauvoir, *Druga...*, dz. cyt., s. 307.

⁶⁴ A. Oakley, *Sex, Gender*, dz. cyt., s. 119.

⁶⁵ R. Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, Karakter, Kraków 2017.

⁶⁶ M. Chollet, *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*, Karakter, Kraków 2019.

⁶⁷ Tamże.

potrzebują odzyskania własnej fizyczności – świadome doświadczanie swojego ciała może być dla kobiet sposobem na zweryfikowanie własnego istnienia⁶⁸.

W wielu utworach tworzonych przez kobiety pojawia się także postać czarownicy. Niekoniecznie jest to jednak osoba posługująca się magią, ale raczej ktoś, kto jest płci żeńskiej i posiada swego rodzaju „wiedzę tajemną”. Jak podaje Kraskowska:

W literaturze kobiecej często będziemy mieli do czynienia ze współczesną wersją wiedzy: mądrą, doświadczoną, często ekscentryczną niewiastą, na ogół w starszym wieku, ale niekoniecznie, niejednokrotnie w przeszłości skrzywdzoną przez mężczyzn, która staje się przewodniczką bohaterki na drodze do uzyskania samoświadomości⁶⁹.

Motyw czarownicy jest również ważny dla kobiet piszących dlatego, że dzięki temu odzyskują dla siebie pojęcie, które niegdyś było używane przeciwko nim i którego użycie wobec kobiety mogło skutkować wobec niej torturami i śmiercią, o czym pisze wspomniana już Mona Chollet w utworze *Czarownice. Niezwyciężona siła kobiet*⁷⁰.

Znaczną rolę w utworach tworzonych przez kobiety pełnią także doświadczenia negatywne, od których często bierze początek cała fabuła kobiecej powieści, koncentrującej się na ich przezwyciężaniu. Często tym negatywnym doświadczeniem jest porzucenie (przez rodzinę, męża, kochankę) – współczesnym przykładem może być odejście męża Judyty, bohaterki książki *Nigdy w życiu!*⁷¹. Doświadczenia negatywne, o których piszą kobiety, nierzadko są także opisywanymi z ich punktu widzenia wydarzeniami, które patriarchalna kultura uznaje za uświęcające i kluczowe dla kobiet. W powieści *Mama* Sylwia Kubryńska jako negatywne, wręcz traumatyzujące doświadczenie opisuje zajście w nieplanowaną ciążę, poród oraz wychowywanie małego dziecka, a także to, że stając się matką, niejako traci ona własną tożsamość, co znajduje odzwierciedlenie w zabiegu artystycznym, którym jest nieznajomość imienia podmiotu mówiącego⁷².

Gotycyzm również często pojawia się w literaturze tworzonej przez kobiety. Niegdyś uważano, że kobiety będące odbiorczyniami fabuły, lubują się w odczuwaniu lęku⁷³. We współczesnej powieści kobiecej gotycyzm i groza również funkcjonują, ale jednak zostają

⁶⁸ A. Nowacki, *Oblicza współczesnej literatury ukraińskiej. Próba podsumowania*, „Studia Ukrainica Posnaniensia” 2013, nr 1, s. 295-301.

⁶⁹ E. Kraskowska, *Kilka uwag...*, dz. cyt., s. 259-273.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ <https://www.sfp.org.pl/film,14877,1,Nigdy-w-zyciu.html> [dostęp: 15. 04. 2023].

⁷² S. de Beauvoir, *Druga...*, dz. cyt., s. 311.

⁷³ E. Kraskowska, *Kilka uwag...*, dz. cyt., s. 269.

ujęte w „pastiszowy cudzysłów” – na przykład Krystyna Kofta w powieści *Ciało niczyje*, bawiąc się konwencją, wprowadza do racjonalnego świata postać demonicznego kochanka, który zamieszkuje cmentarz i przygotowuje zwłoki do pochówku⁷⁴. Takie wykorzystanie motywów gotyckich jest oznaką samoświadomości literatury tworzonej przez kobiety i tego, że pisarki mają obecnie pewien dystans do romantycznych opowieści, w których często występował motyw sił nadprzyrodzonych.

Literatura kobieca eksploruje także motyw natury. Kraskowska uważa nawet, że jest to – obok cielesności – jeden z najważniejszych tematów kobiecego pisarstwa. Rytm natury oraz płodności kobiety są do siebie w pewien sposób podobne. Nie oznacza to jednak, że w pisarstwie kobiecym muszą występować długie i monotonne opisy przyrody. Istotne w tym kontekście są założenia ekofeminizmu. Według tej teorii zarówno kobieta, jak i zasoby Ziemi są wykorzystywane („gwałcone”) przez uprzywilejowanych mężczyzn. Jak podaje Monika Bokiniec:

Myśl ekofeministyczna skupia się na analizie androcentryczności kultury i wpływającej z niej opresji przyrody i kobiet, ekofeminizm określa się bowiem jako postawa występująca przeciw wszelkiej opresji. W jego ramach przyjmuje się że wszystkie wymiary opresji są ze sobą powiązane, od wskazywania podobieństw między konceptualizacją kobiet i przyrody w tradycji zachodniej myśli filozoficznej, po empiryczne wykazywanie, że niszczenie przyrody uderza nade wszystko w kobiety i zwierzęta⁷⁵.

Pozycja natury w twórczości kobiecej jest zatem związana z niezgodą na przemoc. Istotnym dla piszących kobiet tematem jest także rodzina i panujące w niej relacje. W latach pięćdziesiątych bardzo częstym motywem kobiecego pisarstwa były „wyrodne” matki oraz nieobecni ojcowie. Współcześnie kobiece pisarki wydają się bardziej zrównoważone - temat macierzyństwa staje się pogłębiony, a mężczyzna nie jest wrogiem. Podejmowane są także tematy własnych dzieci – nierzadko w kontekście obciążenia opieką nad nimi, ale także euforycznych stanów związanych z opieką nad niemowlęciem. Jak również podaje Kraskowska:

⁷⁴ A. Gajewska, *Choroba, polityka i czytanie w Ciele niczym Krystyny Kofty*, Czas Kultury, Poznań 2019.

⁷⁵ M. Bokiniec, *Pomiędzy „leczeniem ran” a „odzyskaniem ziemi”. Ekofeminizm jako filozofia przyrody i projekt etyczny*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 1, s. 56.

*Istotnym elementem prozy feministycznej jest zmiana sposobu pisania o macierzyństwie i relacjach matka – córka. Patriarchalny model rodziny zostaje zakwestionowany. Kobieta nie chce już być reprezentantką swego rodu, ale chce realizować swoje potrzeby*⁷⁶.

W prozie kobiecej macierzyństwo jest tematem pojawiającym się dość często, ale nie jako coś „uświęcającego” i stanowiącego sens życia kobiety, tylko jako złożona, dynamiczna relacja, związany z nią trud i doświadczenia płynące z ciała. Obraz przemocowych, niejednoznacznych relacji między matką a dzieckiem staje się również symbolicznym obrazem relacji władzy, jakie panują w ponowoczesnym społeczeństwie – taki zabieg wykorzystuje na przykład Elfriede Jelinek w *Pianistce*, wydanej po raz pierwszy 1983 roku. Pisarka opisując perwersyjną więź matki i córki odwołuje się do perwersji władzy oraz wszechobecnej agresji. Dla wielu pisarek ważnym motywem jest również seksualność. Erotyczna strona miłości jest dla kobiecych bohaterek źródłem frustracji, życiowej motywacji, ale również zaspokojenia. Ważne miejsce w literaturze kobiecej zajmuje również miłość lesbijska. Obraz miłości lesbijskiej łamie stereotyp, zgodnie z którym każda kobieta pragnęła monogamicznego związku z mężczyzną.

Wreszcie literatura kobieca chętnie podejmuje wątek siostrzanych związków. Relacje kobiet z innymi kobietami (także o charakterze erotycznym) stanowią w literaturze kobiecej niekiedy remedium na smutek i samotność, a zwłaszcza na niedający kobiecie satysfakcji seks małżeński. Siostrzeństwo stanowi także radykalną formą walki z męskim szowinizmem⁷⁷. Skupienie się na związkach między kobietami lub dziewczynami pozwala przełamać patriarchalny stereotyp, jakoby jedynymi istotnymi relacjami w życiu kobiet były te z ukochanymi mężczyznami⁷⁸.

Aby móc skuteczniej badać literaturę tworzoną przez kobiety oraz tę o kobietach na przestrzeni różnych epok, musiała powstać osobna dziedzina, której zadaniem jest analizować w sposób usystematyzowany rozwijającą się myśl feministyczną.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ E. Kraskowska, *Kilka uwag...*, dz. cyt., s. 259-273.

⁷⁸ Tamże.

1.5. Feministyczna krytyka literacka

Jak podaje Ewa Kraskowska, słowo „krytyka” w przypadku krytyki feministycznej nie oznacza, jak można by się było spodziewać, wartościującego spojrzenia na współcześnie powstające utwory literackie. Osoby zajmujące się krytyką feministyczną nie są bynajmniej feministkami piszącymi recenzje, ale osobami, które badają teksty literackie z różnych epok. Feministyczna krytyka literacka oznacza zatem badania literackie⁷⁹.

Objektami zainteresowań krytyczek feministycznych będą zatem teksty literackie, „język”, infrastruktura twórczości oraz różnych wydawnictw. Jednocześnie krytyka feministyczna, choć oczywiście jest zakorzeniona w myśli feministycznej, nie jest tożsama z feminizmem. Jest tak dlatego, że centrum zainteresowania feminizmu stanowi „tekst społeczny”, który – jak podkreśla Krystyna Kłosińska – rządzi się podobnymi, ale jednocześnie odmiennymi prawami, a jego analiza jest związana z odmiennymi zobowiązaniami i dominantami badawczymi⁸⁰.

Jednym z narzędzi, którym posłużyłam się w celu interpretacji powieści, które następnie zekranizowano, jest ten właśnie rodzaj krytyki. Pozwala on zrozumieć, czy i w jakim stopniu dany tekst kultury jest zapisem wyobrażeń o kobietach, czy raczej wyrazem artystycznej i społecznej wolności piszącej kobiety – czy jest w nim obecny zapis doświadczania rzeczywistości jako kobieta, czy może kobieta pojawiająca się w tekście jest raczej uprzedmiotowiona i opisywana z męskiego punktu widzenia. Istotne dla dalszej części mojej pracy będzie także to, jak ukazywane są relacje między kobietami, w jaki sposób bohaterki literackie przeżywają siebie i na ile w omawianych powieściach obecny jest rys emancypacyjny.

Krytyka feministyczna, lub inaczej feminizm w badaniach literackich, stanowi metodologię badań literackich, która swoją działalność opiera na badaniu literatury pod kątem poszukiwań w niej kobiecej perspektywy w opisie rzeczywistości, widzeniu świata, obecności i obrazu kobiecości w tekstach oraz kreowaniu nowej metody opisu w literaturze, tworzonej z uwzględnieniem kobiecego punktu widzenia. Jej początki przypadają na lata 70. XX wieku, natomiast kontekst powstania odnosi się do tzw. drugiej fali feminizmu. Powyższa metodologia czerpie w swoich badaniach z teorii badań kulturowych, nurtu

⁷⁹ E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 1999, s. 8.

⁸⁰ K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2010, s. 62.

psychoanalitycznego w psychologii, strukturalizmu oraz dekonstrukcjonizmu⁸¹.

Przez wzgląd na duże zróżnicowanie i bogactwo dorobku działalności krytyki feministycznej w literaturze, zasadne stało się jej usystematyzowanie pod kątem potrzeb niniejszej pracy. Jedną z pierwszych prób uporządkowania myśli feministycznej podjęła Elaine Showalter na łamach artykułu *Krytyka feministyczna na rozdrożu* (1981 r.). Autorka podejmowała w nim refleksję między innymi nad tym, na ile psychoanaliza może być użyteczna w feministycznej krytyce literackiej, skoro to właśnie między innymi od Freuda pochodzi przekonanie, że kobiecość wiąże się z brakiem. Showalter dochodzi do wniosku, że pomocna może być nowa psychoanaliza feministyczna, która nie skupia się na polemikach z Freudem, lecz podkreśla znaczenie sił twórczych kobiety⁸². Uważa ona także, że nie należy kobiecej psychiki i „odmienności” rozpatrywać jako fenomenu wywodzącego się jedynie z biologii – opowiada się ona za teorią wspartą na modelu kobiecej kultury, która:

może zapewnić pełniejszy oraz bardziej satysfakcjonujący sposób wypowiedzania się na temat specyfiki i odmienności pisarstwa kobiecego aniżeli teorie wykorzystujące modele biologiczne, lingwistyczne czy psychoanalityczne. W istocie bowiem teoria kultury obejmuje zagadnienia kobiecego ciała, języka i psychiki, lecz interpretuje je w odniesieniu do społecznych kontekstów, w których problemy te się pojawiają. Formy pojmowania przez kobiety swych ciał, funkcji płciowych i prokreacyjnych, powiązane są w sposób złożony z ich kulturowymi środowiskami. Psychikę kobiecą można badać jako wytwór lub strukturę mechanizmów kulturowych⁸³.

Widać tutaj pewnego rodzaju podobieństwo do pism Butler, która - o czym pisałam nieco wcześniej – wskazywała, że kultura, w której żyjemy, ma ogromny wpływ na przeżywanie własnej kobiecości (żeńskości). Naturalnym zatem jest, że wpływ ten jest wywierany również na język, jakim piszą kobiety, postrzeganie przez nie swojej cielesności czy rozumienie i opisywanie swoich możliwości prokreacyjnych (lub ich braku)⁸⁴.

Krytyka feministyczna nie jest jednorodna, a osoby ją uprawiające odczytują utwory w różnych kontekstach i skupiają się na różnych elementach tekstów. Badaczki są tego

⁸¹ T. Czerska, *Płeć i wygnanie*, „Autobiografia Literatura Kultura Media” 2014, nr 1 s. 161-170.

⁸² Tamże.

⁸³ E. Showalter, *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4, s. 115-146

⁸⁴ A. Oakley, *Sex, Gender*, dz. cyt., s. 123.

świadome – Annette Kolodny już w 1975 roku stwierdziła, że nie istnieje jedna definicja krytyki feministycznej. W 1980 krytyczka zapisała takie słowa:

moja własna, wcześniejsza uwaga z 1976 roku, że feministyczna krytyka literacka jawi się „znacznie bardziej jako pewien zbiór wzajemnie wymienialnych strategii niż jako pewna wspólna szkoła lub orientacja mająca wspólny cel”, przez jedne uznana została za oskarżenie, przez drugie za wyraz niecierpliwości (...). W mojej opinii naszym celem nie jest i nie powinno być sformułowanie jakiegokolwiek pojedynczej metody lektury albo potencjalnie prokrustowego zbioru krytycznych procedur ani, tym bardziej, generowanie nakazowych kategorii dla jakiegoś wyśnionego nieseksistowskiego literackiego kanonu. Na odwrót, jak ja to widzę, zadaniem naszym jest zainicjowanie niczego innego, jak tylko jakiegoś swobodnego pluralizmu, odpowiadającego możliwościom rozmaitych krytycznych szkół i metod⁸⁵.

Kolodny bynajmniej nie uważa braku jednolitej definicji za porażkę krytyki feministycznej. Wręcz przeciwnie - uważa ona, że pluralizm jest korzystny dla dalszego trwania i rozwoju myśli feministycznej. Według niej to właśnie pluralizm metod ma możliwość zapewnienia różnorodności lektur i ochrony tekstów przed odczytaniem, które za bardzo by je upraszczały⁸⁶.

Jak podaje Anna Nasiłowska w pracy *Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji*, feministyczna krytyka dąży do tego, by zrewidować cały proces twórczy, postawić pytania o to, kim właściwie jest podmiot mówiący, a także przyjrzeć się na nowo pojęciom, których rozumienie w literaturze często opiera się na męskiej dominacji – do takich pojęć należy między innymi miłość, ciało czy rodzina⁸⁷. Nasiłowska zaznacza, że feministyczna krytyka literacka próbuje również dociec do tego, co zawarte jest w zbiorowej nieświadomości, co wpływa na odczytywanie tekstu w zależności od płci podmiotu mówiącego:

W feministycznej krytyce literackiej nic chodzi tylko o równouprawnienie, choć tendencja „rewindykacyjna” jest z pewnością bardzo czytelna i wyraża się w przypominaniu

⁸⁵ A. Kolodny, *Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism*, „Feminist Studies” 1980, nr 1, s. 183-184.

⁸⁶ K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, dz. cyt., s. 62.

⁸⁷ Tamże.

niedocenianych postaci, osiągnięć i problemów. Krytyka feministyczna jest także szansą na przemyślenie od nowa, od podstaw, tożsamości podmiotu, na sformułowanie koncepcji podmiotu mówiącego, która uwzględniałaby nie tylko arbitralny system językowy, ale również sferę subiektywną, pożądania i nieświadomości indywidualnej (a może zarazem — uniwersalnej?)⁸⁸.

Nasiłowska podkreśla również, że feministyczna krytyka literacka posługuje się psychoanalizą stanowiącą jeden z ważniejszych języków współczesności, ale jednocześnie potrzebuje poddać reinterpretacji niektóre pojęcia stworzone przez Freuda czy Lacana. Dokonuje się to między innymi przez odejście od koncepcji „zazdrości o penisa” (penis w języku psychoanalitycznym stanowi symbol możliwości twórczych, literackiej płodności i możliwości panowania nad tekstem). Feministyczna krytyka literacka zauważa też, że pewne ważne dla psychoanalizy mity, takie jak na przykład historię Edypa, można też opowiedzieć z perspektywy Jokasty. Istotne jest także zbadanie pozawerbalnych warstw tekstu:

Problem istnienia pewnej warstwy pre-symbolicznej, głębszej niż ta, w której odnaleźć można symbolizacji męskiego porządku a związanej z matką i elementarną energią życiową, pozostaje hipotezą badawczą, do której w różny sposób usiłują podejść badaczki⁸⁹.

Z kolei Janicka pisze:

W roku 1996 Maria Janion zaproponowała kategorię „inności” dla opisu kobiecej twórczości i kobiecego doświadczenia zapisanego w tekstach literackich. W tym samym roku, inspirując się impulsami płynącymi z krytyki feministycznej, Grażyna Borkowska wprowadziła metaforę „cudzoziemkości” dla określenia pisarstwa kobiet w szczególnie ważnym dla polskiego feminizmu okresie 1840–1920 i dokonała reinterpretacji ustalonych sądów na temat twórczości Narcyzy Żmichowskiej, Elizy Orzeszkowej, Marii Jehanne Wielopolskiej i Zofii Nałkowskiej. Borkowska pytała o to, co nowego wniosły do polskiej literatury, jak artykułowały swoją kobiecość. Jakie są ich wzajemne relacje i czy ewentualne powiązania nie burzą ostrych periodyzacji i podziałów pomiędzy epokami. (...) o relatywne

⁸⁸ A. Nasiłowska, *Feminizm i psychoanaliza-ucieczka od opozycji*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3, s. 132-141.

⁸⁹ Tamże.

*poczucie inności, obcości, jak i relatywne odczucie wspólnoty – w obrębie nurtu kobiecego, i poza nim*⁹⁰.

Trzeba dodać, że Maria Janion zastanawiała się jednak nie tylko nad tym, jaki wpływ na dzieło ma płeć jego autora, ale również jaka jest relacja między orientacją seksualną pisarki a jej twórczością. Lesbijki doświadczają wszak podwójnej dyskryminacji – z jednej strony doznają wykluczenia jako kobiety, a z drugiej – jako osoby nieheteronormatywne, które w patriarchalnym porządku skazywane są na „niebyt” – ich relacja nie jest bowiem oparta na założeniu o komplementarności płci, a także wychodząca poza oczekiwania związane z rodzeniem potomstwa⁹¹:

*[Janion bada związki] już nie tylko między kobiecością a pisaniem, ale pomiędzy kobiecym homoerotyzmem, miłością i twórczością. Właśnie słowo „pomiędzy” staje się kluczowe dla zrozumienia losu lesbijskich pisarek, szczególnie narażonych na represyjne działania kultury. Próbuje żyć i tworzyć na marginesach wolności i społecznego przyzwolenia. Jest to jednak trudne: czy i jak można pisać poza dyskursem władzy*⁹².

Perspektywa Janion wydaje się szczególnie istotna, jeśli weźmie się pod uwagę zróżnicowane położenie kobiet (również kobiet piszących) na świecie. Choć doświadczenie wykluczenia i uprzedmiotowienia jest dla kobiet na całym świecie dość powszechne, to jednak kobiety doświadczają go w różnym stopniu. Białe, heteronormatywne kobiety z klasy średniej mają często inne doświadczenia życiowe (przekładające się na ich twórczość) niż kobiety niebiałe, nieheteroseksualne i ubogie. Janion zwraca uwagę na fakt, że kobiety piszące – i kobiety w ogóle – nie stanowią pisarskiego monolitu⁹³.

1.5.1. Obszar zainteresowań krytyki feministycznej

Za główne obszary zainteresowań i badań feministycznej krytyki literackiej można uznać obrazy kobiet i przedstawienia kobiecego doświadczenia w tekstach napisanych przez autorów obu płci, funkcjonowanie kobiet pisarek, włączając w to specyficzne właściwości i zainteresowania związane z kobiecym autorstwem i z tworzeniem kobiecej tradycji

⁹⁰ A. Janicka, *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok, 2019, s. 17-36.

⁹¹ A. Nowacki, *Oblicza*, dz. cyt., s. 295-301.

⁹² A. Nasiłowska, *Feminizm*, dz. cyt., s. 132-141.

⁹³ A. Janicka, *Przemiany*, dz. cyt., s. 17-36.

albo kanonu oraz doświadczenia kobiet czytelniczek, skupiając się na roli odgrywanej przez gender w recepcji tekstów literackich i w pojawianiu się wyraźnego kobiecego sposobu czytania [readership]. Dla krytyczek feministycznych znaczenie ma również język, którym posługują się piszące kobiety. Badaczki próbują zdefiniować specyficznie kobiecy sposób pisania albo *écriture féminine*. Naukowczynie zastanawiają się, czy można powiedzieć, że kobiety posługują się językiem w inny sposób niż mężczyźni, jak obrazują świat w tworzonych przez siebie utworach. Krytyka feministyczna próbuje dociec również, z czego może wynikać charakterystyczny dla kobiet sposób uprawiania literatury oraz w jaki sposób przekłada się on na odbiór dzieła. Obszarem badań jest także forma literacka. Badaczki przyglądają się, szczególnie związkowi pomiędzy gatunkiem literackim [genre] a genderem. Krytyka feministyczna podejmuje namysł nad tym, jaki jest związek między płcią autora a tym, po jakie gatunki literackie sięga i w jaki sposób twórca posługuje się środkami wyrazu charakterystycznymi dla danego gatunku. Feministyczne badaczki zastanawiają się również nad tym, w jaki sposób w poszczególnych gatunkach literackich wybrzmiewa płeć podmiotu mówiącego i jak wpływa ona na całość narracji. Wreszcie, podejmują namysł nad publikacjami, odnotowując wpływ systemu wydawniczego na produkcję i konsumpcję tekstów napisanych przez kobiety. Istotne jest, w jaki sposób fakt, że dany tekst został napisany przez kobietę, ma wpływ na jego recepcję, promocję oraz jak płeć autora przekłada się na jego dochody. Krytyków interesuje również, do kogo głównie trafiają teksty pisane przez kobiety – do kobiet, mężczyzn czy czytelników obu płci. Współcześnie refleksja nad tym obszarem wiąże się również z krytycznym podejściem chociażby do kanonu lektur szkolnych – zdecydowana większość utworów omawianych na poziomie szkół średnich w Polsce stanowią utwory pisane przez mężczyzn, w których to mężczyźni są głównymi bohaterami. Przyczyną tego stanu rzeczy jest między innymi to, że przed laty zawód pisarza był silnie zmaskulinizowany. Można zatem przyjąć, że krytyka feministyczna stawia sobie za cel zrozumienie roli odgrywanej przez piszące kobiety, ale także przez kobiety jako odbiorczynie literatury. Zwraca uwagę na charakterystykę obrazu kobiet w dziełach literackich oraz roli gender w utworach poetyckich i prozatorskich⁹⁴.

⁹⁴ A. Oakley *Sex, Gender*, dz. cyt., s. 122.

1.5.2. Rodzaje feministycznej krytyki literackiej

Krytyka feministyczna jest bardzo zróżnicowana, stąd też w jej ramach wymienia się kilka nurtów. Pierwszym z nich jest rewizjonistyczna krytyka literacka. Rewizjonizm w kontekście feministycznej krytyki literackiej powstał podczas drugiej fali feminizmu. Jest on ukierunkowany głównie na odnajdywanie w literaturze treści o charakterze patriarchalnym czy mizoginicznym oraz wszelkich prób dewaluacji kobiet. Jego działalność skupia się również w dużej mierze na analizie krytycznej dotychczas funkcjonującego kanonu literackiego opartego na męskim odbiorze rzeczywistości, oraz na odkrywaniu wszelkich uchybień czy przekłamań odnośnie kobiecego wkładu i osiągnięć w dziedzinie literatury⁹⁵. Krytyka rewizjonistyczna krytykuje więc obecną w wielu tekstach kultury mitologię płci, uprzedmiotowienie kobiet, opisywanie postaci kobiecych jedynie przez pryzmat ich urody czy płodności. Rewizjonistki interesują się pod względem badawczym zarówno starymi, jak i współczesnymi tekstami. Do przedstawicielek rewizjonizmu w krytyce feministycznej zalicza się m.in. Judith Fetterley i Mary Ellmann. Obecnie nurt jest wykorzystywany do działalności krytyki polegającej na poszukiwaniu wszelkich form dyskryminacji kobiet obecnych w tekstach literackich⁹⁶.

Kolejnym nurtem jest tak zwana ginokrytyka. Termin ten został sformułowany przez Elaine Showalter w 1979 (druga połowa drugiej fali feminizmu). Oznacza nurt krytyki feministycznej, który w swoim założeniu odchodzi od rewizjonizmu w literaturze, natomiast skierowany jest głównie na analizę kobiecej twórczości w literaturze oraz próbę określenia na jej podstawie charakteru i specyfiki kobiecych treści w literaturze – próba odkrycia źródła kobiecości w treściach literackich (czy wylania się wskutek ich właściwości wewnętrznych, czy poprzez odbiór tej literatury przez świat zewnętrzny)⁹⁷. Elaine Showalter w tym nurcie wyodrębniła cztery modele definiujące specyfikę kobiecego języka literackiego: pierwszym spośród nich jest model biologiczny, w którym kluczową rolę w specyfice kobiecego piśmiennictwa odgrywa kobieca cielesność i zmysłowość oraz duża chęć i brak lęku w jej ukazywaniu. Istniało tu jednak pewne ryzyko przypisywania przesadnego znaczenia ciału w procesie tworzenia tekstów jak i ich poznawania. Drugim jest model językowy i tekstualny, który odnosi się do zagadnień dotyczących użycia języka w specyficznym kobiecym stylu w literaturze. Skupiał się on w głównej mierze wokół idei utworzenia charakterystycznego

⁹⁵ A. Nowacki, *Oblicza...*, dz. cyt., s. 295-301.

⁹⁶ Tamże.

⁹⁷ T. Czerska, *Płeć...*, dz. cyt., s. 161-170.

kobiecego stylu pisarskiego. Ważna w kontekście tego modelu jest skłonność do odcinania się od innych form językowych czy prawideł literackich i ich ewentualnych wpływów. Kolejnym modelem jest ten psychoanalityczny, poszukujący zależności między kobiecą psychiką i kobiecym językiem literackim, próbuje także wzbogacić tradycyjną psychoanalizę o pominięte dotychczas kobiece doświadczenie i funkcjonowanie w wielu aspektach psychologicznych, jak np. wątek relacyjny pomiędzy matką i córką. Tu poważne ograniczenie może stanowić bagatelizowanie uwarunkowań kulturowych i czynników środowiskowych. Ostatni model to odmiana kulturowa – kompleksowa, odnosząca się do wszystkich powyższych zagadnień i pojęć, przy jednoczesnym umiejscowieniu ich w szerokim kontekście kulturowym i społecznym.

Innym nurtem feministycznej krytycznej krytyki literackiej jest arachnologia, czyli nurt czerpiący już w samej swojej nazwie od mitu o Arachne oraz z idei hyfologii Rolanda Barthes'a, która zakłada zaginięcie samego autora w teksturze dzieła literackiego, utożsamianego z tkaniną. Autorką tego nurtu była Nancy K. Miller, która wyjątkowości kobiecego stylu literackiego upatrywała w nawiązaniu do powyższego mitu, gdzie pisarka zostawia część siebie we własnym dziele, jest w nim obecna jako twórca⁹⁸. Ponadto, widoczna jest tu wyraźna zależność pomiędzy ciałem a kobiecą twórczością, oraz związek twórczości ze sferą domowo–rodzinną. Anna Burzyńska zwraca uwagę na to, że taki sposób pisania wydobywa związek między codziennością wielu kobiet a procesem twórczym:

okazała się na gruncie krytyki feministycznej bardzo płodna i inspirująca. Po pierwsze nobilitowała żeńską podmiotowość twórczą i kobiece źródła sztuki pisarskiej. Po drugie – zwracała uwagę na to, że twórczość kobiety jest aktem w pełni podmiotowym – tworzeniem dzieła i jednocześnie tworzeniem siebie. Po trzecie – wzmacniała bardzo często obecną w myśli feministycznej tendencję do zacierania tradycyjnego dualizmu podmiotu i przedmiotu, ustanowionego na gruncie androcentrycznej koncepcji sztuki. Po czwarte – podtrzymywała przekonanie, że twórczość kobieca bierze się z ciała, że jest specyficzną emanacją żeńskiej cielesności. Po piąte wreszcie – uwydatniała związek między twórczością kobiety i życiem codziennym⁹⁹.

⁹⁸ N. K. Miller, *Arachnologie: Kobieta, tekst i krytyka*, „Teorie literatury XX wieku. Antologia”, Znak, Kraków 2007, s. 487-513.

⁹⁹ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków, 2006, s. 411.

Jest to także nawiązanie do tego, że w życiu kobiet snucie opowieści - czyli jeden ze „składników” literatury – obecne było od wieków. Arachnologia tłumaczy także (przynajmniej w jakimś stopniu), czemu według innych badaczek tak często podejmowanym w kobiecej twórczości tematem są relacje z ciałem i doświadczenia cielesne - jeśli twórczość kobieca bierze się z „ciała”, to jest to niejako naturalną konsekwencją tego stanu rzeczy¹⁰⁰.

Jeszcze innym nurtem jest tak zwany *Écriture féminine*. Ten rodzaj krytyki powstał we Francji w latach 70., i odchodził od konstruowania teorii (co zdaniem przedstawicieli stanowi domenę mężczyzn) oraz skupiał się przede wszystkim na praktyce pisarskiej, której charakterystyczne elementy to przede wszystkim erotyzm i cielesność. Jak pisze Sheena J. Vachhani:

Praktyczne znaczenie écriture féminine postrzega ciało jako miejsce doświadczania zmiany i wzmacniania wyciszonej energii kobiecości. To przenosi nas poza spolaryzowane przedstawienia kobiecości w organizacjach, które mają tę samą logikę i wewnętrzną spójność symboliczną, które pisarze tacy jak Cixous i Irigaray próbują rozmontować i otworzyć praktyczne i metodologiczne możliwości dla przyszłych badań i pisarstwa¹⁰¹.

Nurt ten jest zatem związany z pozytywnym wartościowaniem kobiecej cielesności. To ciało – i jego odkrywanie – jest zasobem kobiety, dzięki któremu może ona być wzmacniana. Głównymi przedstawicielkami powyższego nurtu są Hélène Cixous i Julia Kristeva¹⁰². Nurt feministycznej krytyki literackiej jest zatem niejednorodny. Już na jednej z pierwszych stron książki „Feministyczna krytyka literacka” Krystyna Kłosińska, jedna z najbardziej uznanych w Polsce badaczek tego zjawiska, umieszcza następujące słowa:

Na pytanie: „czym jest literacka krytyka feministyczna?” nie odpowiadam wprost. Próbuję raczej zrekonstruować różne manifestacje odpowiedzi na ten temat: różne typy dyskursów, różne uwarunkowania, które przemieszczały się w czasie i które stwarzały często odmienne perspektywy myślenia. Tak bardzo odmienne, że z punktu widzenia badaczek spod znaku poststrukturalizmu i dekonstrukcji odpowiedź na pytanie: „czym jest?” — jako pewien byt — nie była w ogóle brana pod uwagę. Raczej były one zainteresowane dyskursywnymi

¹⁰⁰ Tamże.

¹⁰¹ S. J. Vachhani, *Rethinking the politics of writing differently through écriture féminine*, „Management Learning” 2019, nr 50, s. 11.

¹⁰² A. Oakley, *Sex, Gender*, dz. cyt., s. 127.

warunkami, w jakich podobne pytania się stawia i w jakich mogły się pojawiać i pojawiały się określone rozstrzygnięcia¹⁰³.

Oznacza to zatem, że feministyczna krytyka wykracza poza jeden określony dyskurs. Kłosińska zaznacza także, że ten rodzaj krytyki podlegał istotnym zmianom wraz z upływem czasu. Samo to, co rozumiemy przez termin „krytyka feministyczna” będzie zależne od kontekstu społecznego, epoki oraz – być może – tego, kto stawia tego rodzaju pytanie. W zależności od „panującego” dyskursu, nasze odpowiedzi będą się różniły – co innego kryło się pod pojęciem „krytyka feministyczna” dla kobiet żyjących w wieku XIX, a inaczej rozumieją ją współcześni literaturoznawcy¹⁰⁴. To prowadzi badaczy do umieszczenia poszczególnych treści na osi czasu rozwoju myśli emancypacyjnej i feministycznej w porządku przyczynowo-skutkowym.

1.5.3. Krytyka feministyczna a historia literatury kobiet

Jedną z ważniejszych postaci z zakresu feministycznej krytyki literackiej – Elaine Showalter, proponuje podział historii literatury angielskiej tworzonej przez kobiety na trzy okresy. Pierwszym z nich jest okres literatury „kobiecej” (*feminine*). Czas ten obejmuje lata mniej więcej 1840-1880 – mowa tu cały czas o literaturze angloamerykańskiej – kiedy to piszące kobiety próbują dorównać na tym polu osiągnięciom mężczyzn i to jest dla nich tytułem do chwały; z tego czasu wywodzą się liczne męskie pseudonimy pisarek, „kobiecość” jest przez nie interpretowana nie w kategoriach płci, lecz w kategoriach stereotypu obyczajowego. Następnym okresem to czas literatury „feministycznej” (*feminist*), 1880-1920, w której na czoło wysuwa się problematyka walki o równouprawnienie płci, prawa wyborcze dla kobiet, a pisarka jest równocześnie sufrażystką; jej dzieło spełnia funkcję służebną wobec założeń ruchu i często utrzymane jest w poetyce „sorealizmu feministycznego”. Ten okres wiąże się z walką z ograniczeniami „z zewnątrz”, czyli odbieraniem kobietom praw politycznych i społecznych przez uprzywilejowanych mężczyzn. Okres feministyczny to również czas określania tego, które grupy społeczne czerpią korzyści z uprzedmiotowienia kobiet. Trzecim okresem jest czas literatury „żeńskiej” (*female*). Okres ten zaczyna się wraz z końcem poprzedniej i trwa do dnia dzisiejszego. Nurt ten charakteryzuje się skierowaniem do wewnątrz, odkrywaniem siebie, wyzwoleniem od

¹⁰³ Tamże.

¹⁰⁴ A. Nowacki, *Oblicza...*, dz. cyt., s. 295-301.

niektórych z opozycji i szukaniem własnej tożsamości. Autorka chronologii zaznacza, że opisane przez nią fazy mogą na siebie zachodzić i interferować.¹⁰⁵

Oczywiście ta periodyzacja może być zakwestionowana, ponieważ problem emancypacji podejmowany jest również przez autorki aktywne w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. To, co Showalter określa mianem orientacji „żeńskiej” realizowane jest w różnych okresach historii literatury – za przykład może posłużyć pisarstwo Jane Austen, której w tej pracy poświęciłam dość dużo miejsca. Ewa Kraskowska uważa natomiast, że koncepcja Showalter jest użyteczna, jednak uważa, że faza „kobieca”, „feministyczna” i „żeńska” należy postrzegać raczej jako ponadczasowe postawy wobec tzw. kwestii kobiecej, a nie jako sztywne kryteria umożliwiające podział na fazy czy okresy w rozumieniu historycznym¹⁰⁶. Za rozumieniem Kraskowskiej przemawia oczywiście fakt, że również współczesne pisarki feministyczne – na przykład Rebecca Solnit – podejmują w swoich tekstach problematykę społeczną i wskazują na pozbawienie kobiet prawa głosu (Solnit napisała na ten temat książkę *Mężczyźni objaśniają mi świat*)¹⁰⁷. Koncepcja Showalter wskazuje natomiast na ważny fakt: myśl feministyczna i feministyczne pisarstwo ewoluują, a ich istnienie jest uzasadnione nie tylko w sytuacji istnienia systemowej opresji wobec kobiet – również w czasach, w których istniałaby równość, a prawa kobiet nie byłyby podważane, wciąż warto byłoby eksplorować kobiece doświadczenie świata¹⁰⁸.

1.6. Kobiety o kobietach. Twórczość Jane Austen, Emily Brontë i Lucy Maud Montgomery

W następnych częściach niniejszej pracy omówię ekranizacje znanych powieści wyjątkowych pisarek, które na stałe zapisały się na kartach historii literatury. Tworzone przez nie utwory budziły wiele społecznych emocji, były kilkakrotnie ekranizowane, a także mogą być interpretowane jako powieści zawierające wyraźne rysy emancypacyjne, co związane jest z poglądami samych twórczyń. Zanim jednak przejdę do charakteryzowania twórczości

¹⁰⁵ http://rcin.org.pl/Content/71839/WA248_73067_P-I-2524_kraskowska-kilka_o.pdf [dostęp: 04.02.2019]

¹⁰⁶ M. Bokiniec, *Pomiędzy...*, dz. cyt., s. 66.

¹⁰⁷ Tamże.

¹⁰⁸ A. Nasiłowska, *Ciało i tekst: feminizm w literaturoznawstwie: antologia szkiców*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2001, s. 236 -237.

wybranych pisarek, uzasadnię, dlaczego akurat ten okres dziejów literatury kobiecej wydaje się szczególnie istotny z feministycznego punktu widzenia¹⁰⁹.

Wiek XIX oraz początku wieku XX to czas wyraźnych przemian obyczajowych. I wojna światowa (nazywana „Wielką Wojną”) jest czasami postrzegana jako moment, w którym zaczęły się istotne zmiany społeczne, gdyż partnerki mężczyzn udających się na front (i często na nim ginących) musiały wziąć na siebie trud utrzymania gospodarstwa domowego. Wydaje się jednak, że rola kobiety w społeczeństwie zaczęła się zmieniać już wcześniej – wtedy, gdy mężczyźni zaczęli opuszczać swoje domy na rzecz pracy w fabrykach (co było jednym z efektów rewolucji przemysłowej¹¹⁰). Wiek XIX to także czas dokonującej się alfabetyzacji, która objęła swoim zasięgiem również kobiety – a więc stanowiła krok w kierunku możliwości zdobywania przez nie wiedzy na temat otaczającego je świata i uczestniczenia w życiu kulturalnym. Jednocześnie, należy podkreślić, że samo uzyskanie praw wyborczych przez Polki w 1918 roku nie oznaczało jeszcze kresu dążeń emancypacyjnych polskich kobiet¹¹¹. Rok po uzyskaniu praw wyborczych dziewięć kobiet zostało posłankami w polskim Sejmie, natomiast konstytucja z 1921 roku wprowadziła równe prawa dla kobiet i mężczyzn. Lata dwudzieste były również czasem, gdy udział kobiet w sejmie wzrastał – w 1930 roku odsetek kobiet wśród osób zasiadających w sejmie wynosił 3,37%. Kobiety zaczęły wstępować na uniwersytety, tworzyć organizacje i stowarzyszenia, a także starały się o to, by kobiety nie były wykluczane z działań militarnych, czego efektem było powstanie w 1922 roku Komitetu Społecznego Przynależenia Kobiet do Obrony Kraju¹¹². Lata trzydzieste okazały się natomiast czasem wskazującym na radykalizacji postaw społecznych z powodu gospodarczego kryzysu oraz wyjątkowo trudnej sytuacji międzynarodowej. Efektem tych tendencji w Polsce był chociażby spadek liczby kobiet zasiadających w sejmie – w 1938 roku było ich zaledwie 0,5%¹¹³.

Przełom XVIII i XIX wieku to początek nowego sposobu postrzegania i interpretacji różnic między kobietą a mężczyzną. Różnica płci zaczęła być rozumiana nie tylko jako podrzędność kobiet wobec mężczyzn, ale swego rodzaju komplementarność, opozycja: mężczyzna reprezentował twardość, kobieta – miękkość, atrybutem mężczyzny miał być rozum, natomiast kobiety – emocje. Źródłem tego inwariantu można dopatrywać się w

¹⁰⁹ M. Świerkosz, *Historia literatury kobiet – niedokończony projekt*, „Wielogłos. Pismo wydziału Polonistyki UJ” 2011, nr 2, s. 60-76.

¹¹⁰ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/rewolucja-przemyslowa;3967502.html> [dostęp: 12.02. 2020].

¹¹¹ A. Janicka, *Przemiany...*, dz. cyt., s. 17-36.

¹¹² Tamże.

¹¹³ R. Sioma, *Kobiece dwudziestolecie 1918–1939*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 2018, s. 76.

systemie opozycji kartezjańskich, natomiast cała ta koncepcja jest owocem epoki romantyzmu. To właśnie z XIX wieku wywodzi się przekonanie, że kobieta jest z natury czuła, ofiarna i empatyczna – a zatem w pewnym sensie posiada przewagę nad mężczyzną, który może ulec demoralizacji, jaka panuje w sferze publicznej. Z jednej strony jest to zatem próba zrozumienia i opisanie kobiecej natury w głębszy niż dotychczas sposób – z drugiej romantyczna wizja kobiety legła u podstaw ideologicznego pozbawienia kobiet dostępu do edukacji, życia politycznego i zamykania w przestrzeni prywatnej¹¹⁴. Odpowiedzią na próby „intelektualnego” wytłumaczenia *de facto* podrzędnej roli kobiety było tworzenie się intelektualnych podstaw feminizmu¹¹⁵.

Tym, co z pewnością łączyło kobiety z różnych krajów Europy oraz z USA na początku XIX wieku, bez względu na ich przynależność klasową, było to, że nie przysługiwały im prawa społeczne oraz polityczne¹¹⁶. Kolejne dekady XIX wieku natomiast to okres bezprecedensowych zmian struktury i funkcji rodziny, a także czas, w konsekwencji działań emancypujących się kobiet patriarchalny porządek zaczyna chwiać. Kobiety udają się na uniwersytety (i często kończą je z sukcesem!) a także wychodzą na rynek pracy¹¹⁷. W wieku XIX na kształt rodziny duży wpływ miał model wiktoriański, w którym to kobieta miała pełnić rolę ostoji pruderii. Agnieszka Gromkowska-Melosik następująco rozumie wiktoriańskie podejście do roli kobiety:

*Kobieta w epoce wiktoriańskiej zawsze była czyjąś żoną, siostrą lub matką. Stała na straży spokoju domowego ogniska i uczuć domowników, była przykładem moralności „wyzwolonym” od seksualności i wszelkich podejrzanych instynktów. Mężczyźni takie właśnie kobiety chcieli widzieć w swoich żonach*¹¹⁸.

W dziewiętnastowiecznym społeczeństwie przedstawiciele obu płci poruszali się w innych „rewirach” – zjawisko to badacze społeczni określają jako rozbieżność płci¹¹⁹. Zmianę

¹¹⁴ Z. Drozdowicz, *Naturalistyczna opozycja wobec kartezjanizmu*, „Filo–Sofija”, Bydgoszcz, 2012, nr 2, s. 15-25.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ A. Kurowska, B. Pielniński, R. Szarfenberg, A. Wójtewicz, *Perspektywa gender w polityce społecznej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2016.

¹¹⁷ M. Ciechomska, *Od matriarchatu do feminizmu*, Brama, Poznań 1996, s. 118–119.

¹¹⁸ T. Szlendak, *Socjologia rodziny. Ewolucja, historia, zróżnicowanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 331.

¹¹⁹ K. Utrio, *Córki Ewy. Historia kobiety europejskiej*, Wydawnictwo 69, Warszawa 1998, s. 284.

tego stanu rzeczy przyniosły wspomniane już przemiany środowiska pracy. Jak uważa Anna Wójtewicz:

W XIX wieku powszechną formą gospodarstwa domowego była tzw. zarobkowa ekonomia rodzinna. Oznacza to, że pracę zawodową podejmowały tylko te kobiety, które musiały zapewnić byt sobie lub utrzymać dzieci. Były to głównie przedstawicielki najniższych klas społecznych – niezamężne mieszkanki wsi, robotnice fabryczne, ubogie imigrantki. W analizowanym kontekście warto zwrócić uwagę na fakt, iż postępujący proces industrializacji spowodował separację sfery publicznej i prywatnej. Zaprzestano wykonywania pracy w domach czy przydomowych warsztatach. Zaczęto wychodzić z domu do miejsca pracy. Oznaczało to de facto przekroczenie przez kobiety symbolicznej granicy, jaką stanowił próg domu¹²⁰.

Wypowiedź pokazuje, że schyłek XIX wieku to moment, kiedy dla Amerykanów i Europejczyków staje się jasne, że nadchodzi moment zachwiania tradycyjnie pojmowanych ról społecznych kobiety. Stare zasady współżycia między płciami przestały sprawdzać się w rzeczywistości, a na skutek indywidualizacji i atomizacji rodziny, nasilającej się w okresie rozwoju społeczeństwa przemysłowego i trwającego do czasów współczesnych, następowały szybkie zmiany w zakresie wzajemnych zachowań. Jak pisze Zbigniew Tyszka, aż do współczesności utrzymuje się zjawisko zmiany relacji w makrostrukturach:

rozluźnienie więzi w ramach systemu makrostruktur społecznych (osłabienie więzi sąsiedzkiej, towarzyskiej, w ramach szerszej rodziny). Maleje także lub wręcz zanika system kontroli nieformalnych w ramach społeczności lokalnych¹²¹.

Mąż tracił odtąd prawo własności do żony, zaś samo małżeństwo stawało się instytucją budowaną na względnej równości. Nie oznacza to, że kobiety i mężczyźni zaczęli być od tej pory równi w życiu rodzinnym i społecznym – jednak na przykład coraz częstsza praca kobiet, zdobywanie przez nie wykształcenia oraz większe możliwości kobiet w zakresie uczestniczenia w życiu kulturalnym pozwalają kobietom na budowanie nieco bardziej partnerskich relacji. Zmieniają się kobiece stroje (odtąd zaczynają one mniej krępować

¹²⁰ A. Wójtewicz, *Kobiety w przestrzeni dziewiętnastowiecznego społeczeństwa. Rekapitulacja*, „Litteraria Copernicana” 2017, nr 2.

¹²¹ Z. Tyszka, *Podstawowe pojęcia i zagadnienia socjologii rodziny*, Wydawnictwo Akademii Rolniczej im. Augusta Cieszkowskiego, Poznań 1997, s.14

ruchy), kobiety angażują się w sport, społeczeństwo powoli oswaja tematykę płciowości i seksualności¹²² (również za sprawą psychoanalizy powstałej na przełomie XIX i XX wieku). Kobiety zaczynają także z zaangażowaniem uczestniczyć w życiu kulturalnym, w swojej sztuce odnosząc się do starych, patriarchalnych schematów – i nierzadko pokazując, że można je przełamać. Jednymi z najznamienszych przedstawicielek czasu społecznych przemian były Jane Austen, Emily Brontë oraz Lucy Maud Montgomery¹²³.

Błędnym byłoby stwierdzenie, że wyłącznie wspomniane wyżej autorki tworzyły powieści, będące nośnikami przemian obyczajowych. Należy pamiętać, że również w Polsce od XVIII wieku rozwijała się literatura kobieca, która często miała również wyraz patriotyczny. Jednymi z najbardziej znanych (i „zbadanych” literaturoznawczo) autorek z Polski były Narcyza Żmichowska oraz Zofia Nałkowska – ich utwory były szeroko komentowane oraz budziły w społeczeństwie bardzo wiele emocji. Ponieważ jednak w pracy zamierzałam skupić się nie tylko na powieściach, ale również na ich ekranizacjach, zdecydowałam się wybrać takie utwory, które doczekały się równie głośnych i szeroko komentowanych adaptacji filmowych. Utwory wspomnianych przeze mnie autorek – na przykład *Ania z Zielonego Wzgórza* były ekranizowane kilka razy, przez to – analizując różnice między tymi ekranizacjami – możemy zaobserwować zmiany obyczajowe i kulturowe, jakie zachodziły w społeczeństwie. Powieści każdej z wybranych kobiet były na swój sposób rewolucyjne – budziły fascynację, ale jednocześnie niepokój; ich autorkom przypisywano brutalność, niszczenie tradycyjnych wartości społecznych, choć jednocześnie nie sposób było odmówić im talentu i zaangażowania w proces twórczy oraz oryginalnego spoglądania na rzeczywistość, w której przyszło im żyć. Kobiety-pisarki, których utwory są analizowane w tej pracy, dzieliła szerokość geograficzna miejsc pochodzenia, natomiast łączyło je to, że były nonkonformistyczne, wyłamywały się z patriarchalnego schematu oraz nie przyjmowały zastanej rzeczywistości na zasadzie „zawsze tak było”¹²⁴. Dla tych właśnie powodów zostały one okrzyknięte „buntowniczkami”. Nie było też dla nich niestosownym poruszanie tematów seksu, dorastania czy przemocy – choć, o czym będzie mowa w dalszych częściach pracy, nie zawsze robiły to wprost. Twierdzenie, jakoby kobiety przed przełomem wieku XIX nie poruszały zagadnień związanych z seksualnością, agresją czy patriachatem byłoby nieuprawnione i nieprawdziwe – jednak nowością w działaniu tych pisarek było to, że ich opowieści wyszły poza „kobięcy krąg” i weszły do literatury klasycznej i omawianej

¹²² T. Szlendak, *Architektonika romansu. O społecznej naturze miłości erotycznej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 52–58, 65, 71–73.

¹²³ Tamże.

¹²⁴ S. de Beauvoir, *Druga...*, dz. cyt., s. 319.

przez uczniów chociażby na lekcjach języków ojczystych – to oznacza, że twórczość Brontë czy Montgomery „upowszechniły” kobiecy punkt widzenia na sprawy społeczne i rodzinne¹²⁵.

Przed rewolucją feministyczną głosem dominującym w literaturze był głos męski – kobieta była przedstawiana jako przedmiot, a rola podmiotowa zarezerwowana była dla mężczyzny, w pełni uosabiającego rodzaj ludzki, natomiast społeczną rolą kobiety w społeczeństwie i kulturze było towarzyszenie ojcu, a później mężowi. Przełom, do którego przyczyniły się rzeczony pisarki sprawił, że nowa grupa – czyli pewna część feministycznie nastawionych, uzdolnionych twórczo kobiet – uzyskały (lub wywalczyły sobie) prawo głosu. Wpisywało się to oczywiście w proces demokratyzacji życia społecznego wielu narodów, jaki miał miejsce XIX i XX wieku i którego efektem było zdobycie przez kobiety biernego i czynnego prawa wyborczego przez kobiety¹²⁶.

Istnieje jeszcze jeden powód takiego doboru tekstów kultury, którym poświęcę uwagę w niniejszej pracy – otóż pierwszoplanowe postaci kobiece, pojawiające się na ekranie oraz na kartach książek trzech wybranych przeze mnie pisarek, są bez wątpienia w znacznej mierze postaciami dynamicznymi – ich charakter, usposobienie i losy zmieniają się wraz z rozwojem akcji. W ich losach pojawiają się liczne wątki autobiograficzne autorek – podobnie jak ich postaci, one same przechodziły przez liczne zawirowania losowe i musiały radzić sobie z krytyką otoczenia – nie każdy przecież, o czym była mowa wcześniej, przyjmował ich wybór drogi życiowej z zachwytem.

Fakt niegasnącego zainteresowania ze strony filmowców tytułami *Duma i uprzedzenie*, *Wichrowe Wzgórza* i *Ania z Zielonego Wzgórza* należy też wytłumaczyć w inny sposób – nieco bardziej psychologiczny. Otóż utwór epicki – nawet najdoskonalszy warsztatowo – nie stanie się kinowym przebojem, jeśli nie będzie niósł odpowiedniego ładunku emocjonalnego, czyli nie będzie sprawną adaptacją dzieła. Widz w kinie nade wszystko nie znosi nudy. Odbiór filmu rozumiany jest jako sposób przekształcania treści w środowisku, w którym znajduje się widz. Składają się na niego zanurzenie w film oraz doświadczanie emocji i interakcji społecznych, które im są większe, tym większą satysfakcję z uczestnictwa w danym pokazie wywołują u widza. Zanurzenie (immersja) widza w fabułę to emocjonalne, poznawcze i sensoryczne doświadczenie seansu, które może prowadzić wręcz do zawłaszczenia oglądającego przez obraz. Zanurzenie jest podstawowym warunkiem

¹²⁵ A. Janicka, *Przemiany*, dz. cyt., s. 17-36.

¹²⁶ A. Nasiłowska, *Feminizm*, dz. cyt., s. 132-141.

projekcji-identyfikacji¹²⁷. Według Edgara Morina, francuskiego badacza kultury popularnej, w odbiorze filmu ważną rolę odgrywa odbiorca, którego doświadczanie filmu działa na zasadzie na „wchłaniania świata w siebie – rzutowaniu własnych pragnień na ekran i utożsamianiu się z tym, co na nim widoczne¹²⁸”. Widz potrzebuje zatem obiektu, z którym będzie mógł się identyfikować i którego przeżycia są możliwe do wyobrażenia sobie współczesnemu odbiorcy. Jednak wraz z rozwojem kina, uzyskanie efektu zainteresowania widza staje się trudniejsze, a także pojawia się pewien paradoks: akcja współczesnych filmów staje się coraz szybsza, aby odbiorca mógł osiągnąć i utrzymać koncentrację – ale jednocześnie widz i tak doświadcza poczucia znużenia, gdyż jest to nieunikniony efekt „przewidywalności oraz powtarzalności technik filmowych, czego nie sposób uniknąć w ponad 125-letniej historii kina¹²⁹”. Jednocześnie znużenie widza może być związane z posiadaniem „mentalności prawego kciuka”. Jak zaznaczają Jach i Sikora, obecnie

Widzowie preferują obrazy łatwe nad trudne, proste nad złożone, szybkie nad powolne, stąd wyzwaniem staje się utrzymanie uwagi przez dwie albo i więcej godzin¹³⁰.

Jeśli zatem na podstawie danego dzieła można stworzyć dobry scenariusz, a następnie przenieść na ekran w taki sposób, że widzowie – mimo upływu lat – wciąż są nim zachwyceni, to oznacza, że postaci w danym utworze zostały wyposażone w cechy ponadczasowe, zdolne wywoływać afekt u kolejnych pokoleń odbiorców. Ania Shirley czy Katarzyna Earnshaw są więc bohaterkami wielowymiarowymi, których losy - ukazane w powieściach i ich kolejnych filmowych adaptacjach, stanowią inspirację oraz rodzaj wyraziste egzemplum w aktualnych dyskusjach społecznych. W dalszej części pracy będę przyglądała się temu, jakie zmiany zachodziły w obrębie przedstawiania głównych i drugoplanowych postaci – bohaterów powieści i ekranizacji oraz jak zmiany te związane były z aktualnymi dyskursami dotyczącymi miejsca i roli kobiety w społeczeństwie.

¹²⁷ A. Skorupa, F. Stefanek, P. Paczyńska-Jasińska, *Ciało i umysł w kinie: immersja, doświadczenie emocji i interakcji społecznych podczas seansu w kinie*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Cultura” 2021, nr 13, s. 66-78.

¹²⁸ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975, s. 151.

¹²⁹ K. Loska, *Postmodernizm w teorii filmu*, „Państwo i Społeczeństwo” 2008, nr 8, s. 259-279.

¹³⁰ Ł. Jach, T. Sikora, *Mentalność prawego kciuka jako poznawczy regulator funkcjonowania współczesnego człowieka*, Konsumpcja w życiu, życie w konsumpcji, GWP, Sopot 2010, s. 47-63.

II. Teoria adaptacji filmowej

Poszczególni badacze prezentują różne rozumienie tego, czym jest adaptacja filmowa – niektórzy twierdzą, że adaptacja zawsze jest formą przyliteracką, natomiast inni, że w istocie literatura nie ma wpływu na film. Teoria adaptacji filmowej jest niezbędnym elementem do głębszego zrozumienia różnic, jakie występują pomiędzy kolejnymi odsłonami omawianych utworów.

2.1. Kategoria wierności oryginałowi

Etymologia słowa adaptacja ma swoje korzenie w języku łacińskim – wywodzi się od rzeczownika *adaptatio* i czasownika *adaptare*, co znaczy „dostosowywać”, „przystosowywać”. Według jednej z najprostszych definicji, adaptacja filmowa będzie oznaczała „przystosowanie dzieła literackiego (w tym również dramatu) do potrzeb filmu”. Adaptacja może dotyczyć także innych dzieł artystycznych, na przykład muzycznych:

muzyka nie musi być jedynie mało znaczącym dopełnieniem wizualnej strony filmu i dialogów. Może stać się również inspiracją struktury formalnej dzieła filmowego. Wtedy też - jak zauważa Ewa Wiegant - dzieło wychodzi poza swój „status ontologiczny, ku statusowi właściwemu innej sztuce. Na przykład Bolero, czyli hiszpański taniec ludowy, jest inspiracją formalną „Rashomonu” Akiry Kurosawy (1950)¹³¹.

Jest to zwykle rozumiane jako przystosowanie tekstu literackiego dla potrzeb stworzenia spójnego scenariusza, stworzenia muzyki, scenografii, wybrania odtwórców wszystkich ról i wreszcie wyreżyserowania nowego tekstu kultury, co wiąże się z wykorzystaniem elementów fabularnych, które występują w pierwotnym utworze. Zabiegi adaptacyjne bywają niekiedy bardzo złożone i obejmują wiele płaszczyzn: czasem obejmują różne rodzaje reartykulacji (czyli ponownego opowiedzenia) innego dzieła w języku filmu i w tworzywie filmowym, prócz parafrazy, która jest według Ewy Szczęsnej:

przeróbką, modyfikacją innego tekstu – zwykle rozwijającą, prowadzącą do zmian w sferze treści, stylu zachowującą jednak rozpoznawalność pierwowzoru, [kładącą] nacisk na

¹³¹ D. Dabert, *Sposoby istnienia muzyki klasycznej w filmie fabularnym*, „Przestrzenie teorii” 2005, nr 5, s. 202.

akt przeróbki, transformacji przy zachowaniu tematu i transformacji fabularnej¹³², (czyli przeniesienia wydarzeń z utworu literackiego do dzieła filmowego) także adaptację idei, formy czy szeroko rozumianego przesłania i głównej treści danego utworu¹³³.

Adaptacja będzie więc często stanowiła również próbę przekazania za pomocą filmu idei, którą autor zawarł w dziele literackim, stanowiącym inspirację dla powstania danego obrazu filmowego. Twórcy filmu stanowiącego adaptację książki będą więc dążyć nie tylko do tego, by adaptacja zawierała podobną sekwencję wydarzeń, co literacki pierwowzór, ale także by film wyrażał w czytelny sposób najważniejszy przekaz, jaki autor zawarł w tekście literackim. Niekiedy przesłanie to bywa odczytywane w różny sposób – między innymi stąd wynikają różnice między kolejnymi adaptacjami na przykład *Dumy i uprzedzenia*, *Wichrowych Wzgórz* czy *Ani z Zielonego Wzgórza*. Czasami wymiennie ze słowem „adaptacja” używa się określenia „ekranizacja” – co jednak może być mylące. We właściwym sensie ekranizacja to przeniesienie na ekran innego utworu, przy zachowaniu każdego z głównych elementów formalnych i treściowych – jest to więc przeniesienie na tyle „wierne”, na ile to możliwe, jeśli weźmie się pod uwagę odmiennosc języków książki i filmu. Tak definiowany termin „ekranizacja” odnosi się raczej do widowiska scenicznego, gdyż w przypadku powieści tak dalece posunięta wierność nie jest raczej możliwa, z uwagi na wielość wątków, postaci i charakterystyk świata przedstawionego¹³⁴. Język literatury i język filmu różnią się od siebie, dlatego nawet w przypadku dużych podobieństw pomiędzy fabułą książki a filmem, dla którego dany utwór literacki stanowił inspirację, nie można powiedzieć, że jest to proste „przełożenie” tekstu na ekran – adaptacja nie jest „kopia” tekstu literackiego, wykonanego na potrzeby sztuki filmowej. Jest osobnym rodzajem sztuki, który może czerpać z literatury, jednak posługujący się innymi zabiegami, wykorzystujący inne strategie, oddziałujący na widza w inny sposób, niż literacki oryginał. Ekranizacja może być więc rozumiana jako rodzaj filmu, który ma na celu przedstawienie np. losów postaci w podobnej kolejności, co na kartach powieści stanowiącej inspirację (lub innego utworu), podobne przesłanie i osadzony w podobnych realiach – jednak nie będą to tożsame teksty kultury z uwagi na występujące między nimi różnice formalne.

¹³² E. Szczęsna, *O twórczym przekraczaniu granic. Przetworzenia i reprezentacje w przestrzeni sztuki*, „Przestrzenie Teorii”, Collegium Maius 2019, nr 31.

¹³³ <https://sjp.pl/adaptacja> [dostęp: 18.03.2020].

¹³⁴ <https://encenc.pl/adaptacja-filmowa/?fbclid=IwAR2yQPbMkv3mGalcZL2PI00LRIDmSejXSnm8eYl1b53uuaV5ne2cWfShgE> [dostęp: 18.03.2020].

Warto wspomnieć, że wyżej omawiana kategoria “wierności” adaptacji oryginalnemu tekstowi literackiemu wiąże się także z próbą określenia wartości artystycznej dzieła filmowego. Jedną z najbardziej skrajnych opinii na temat wartości filmowej adaptacji wygłosił Étienne Souriau. Badacz ten stwierdził, że film stanowiący adaptację nie jest w stanie wprowadzić żadnych nowych wartości artystycznych z powodu braku jakichkolwiek ekwiwalentów. André Bazin natomiast wypowiadał sądy nieco mniej restrykcyjne. W swojej pracy *O film nieczysty: obrona adaptacji filmowej* dowodził on, że istnieją dwa rodzaje adaptacji. W pierwszym z nich utwór literacki stanowi swoiste „zabezpieczenie filmu”. Może wynikać to z faktu, że dana książka jest w danym momencie bestsellerem albo też przynależy do kanonu literatury, a więc jej wartość nigdy nie przeminie. Kanon zaś to, jak podaje definicja, to:

zespół dzieł uznawanych w obrębie danej literatury narodowej za najwybitniejsze i najwartościowsze, przekazujące w sposób doskonały żywotne w nich wartości, idee i przekonania; jako swoista całość kanon odpowiada wyobrażeniom o tym, co z estetycznego punktu widzenia najważniejsze, co jest czynnikiem zapewniającym kulturową ciągłość¹³⁵.

Utworki te są przekąźnikami pewnych ważnych dla danej społeczności idei i mają znaczenie w podtrzymywaniu kulturowej ciągłości – z tego powodu są one atrakcyjne jako inspiracje dla twórców adaptacji.

Drugi wspomniany przez Bazina rodzaj adaptacji to „przekład” – mamy z nim do czynienia w sytuacji, gdy adaptacja ma mieć wartość nie niższą, niż oryginalny tekst literacki, na podstawie którego powstała.

Na przestrzeni lat powstało jednak wiele teorii dotyczących tego, czym właściwie jest adaptacja filmowa – w których brano pod uwagę chociażby to, jaki jest poziom jej „autonomii” względem tekstu stanowiącego pierwowzór. Geoffrey Wagner w publikacji *The Novel and the Cinema* zaproponował podział adaptacji na „transpozycje”, czyli bardzo dokładne przeniesienie tekstu książki, „komentarz” – czyli dzieło zawierające zmiany wprowadzone przez reżyserów oraz „analogię”, która jest odejściem od literackiego pierwowzoru. W przypadku transpozycji, ingerencja autorska ograniczona jest do minimum, co ma związek również z oczekiwaniami odbiorców, którzy chcą swoje ulubione postaci widzieć tak, jak były one prezentowane w oryginale książkowym – transpozycją będzie

¹³⁵ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa i in., *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 2002, s. 234

zatem chociażby ekranizacja popularnej sagi dla młodzieży *Harry Potter*. Kolejne części filmowej sagi z dużą dokładnością odtwarzają losy książkowego czarodzieja, a niemal wszystkie wątki, które pojawiły się w książce, znalazły się także w kolejnych odsłonach filmów.

Komentarz natomiast zawiera wyraźne zmiany w odniesieniu do utworu, który ma zostać przeniesiony na ekran – co może być skutkiem zamierzonego działania ze strony scenarzysty i reżysera, ale może także dziać się bezwiednie, jako efekt odmiennego odczytania utworu. Przykładem komentarza może być *Dzikość serca* Davida Lyncha, który znacząco różni się od oryginalnej powieści – pojawia się tutaj wiele nowych scen i nowych postaci. Analogia jest natomiast utworem niezależnym, które jedynie w pewnych momentach nawiązuje do utworu literackiego (niekoniecznie noszącego nawet ten sam tytuł). Mogą występować w niej zupełnie inne postacie, a akcja może dziać się w innym uniwersum. Przykładem analogii może być *Czas Apokalipsy*, który to został swobodnie zainspirowany *Jądrem ciemności* Josepha Conrada¹³⁶. Istnieją oczywiście filmy, które trudno jest jednoznacznie zaklasyfikować według wymogów tej akurat kategoryzacji.

Michael Klein oraz Gillian Parker promowali model adaptacji, który uwzględniałby przede wszystkim to, w jakim stopniu film jest wierny książce lub innemu tekstowi kultury, na której podstawie został zrealizowany. Badacze ci uznali, że dzieło filmowe może stanowić dekonstrukcję, interpretację tekstu albo też na podstawie dzieła literackiego można stworzyć zupełnie autonomiczny tekst kultury. Wspomniany już na początku Dudley Andrew wprowadził rozróżnienie na przypadki zachowania litery tekstu, co określał mianem „krzyżowania”, natomiast swobodne czerpanie z literackiego pierwowzoru nazwał „zapożyczeniem” – w myśl jego koncepcji, temu zapożyczeniu ulegają idee i wybrane przez twórcę elementy dzieła literackiego. Twórca filmu inspirowany się utworem literackim może mieć zamiar aby opowiedzieć historię zawartą w książce w sposób jak najbliższy sposobowi, w jaki została ona ukazana na kartach literatury. Scenariusz może zawierać wypowiedzi i dialogi bohaterów, które pojawiają się także w stanowiącym inspirację utworze. Celem charakteryzacji aktorów może być to, by jak najbardziej przypominali oni postacię stanowiącą pierwowzory książkowe, a zakończenie filmu i wnioski z niego płynące mogą być bardzo podobne do tych, z którymi zostaje czytelnik po zakończeniu lektury tekstu. W przypadku „zapożyczenia” z kolei twórca w dowolny sposób rozwija określone wątki, może wprowadzać nowe postacie albo też osadzać wydarzenia opisane w książce w zupełnie

¹³⁶ <https://encenc.pl/adaptacja-filmowa/?fbclid=IwAR2yQPbMkv3mGalcZL2P100LRIDmSejXSnm8eYl1b53uuaV5ne2cWfShgE> [dostęp: 18.03.2020].

innych realiach historyczno-społecznych. Idea oraz pewne wybrane przez twórcę „punkty styczne” adaptacji oraz utworu literackiego pozostaną jednak względnie niezmienione. Przykładem zapożyczenia może być na przykład film *Córki dancingu* (2015) Agnieszki Smoczyńskiej, który został zainspirowany baśnią *Mala syrenka* Hansa Christiana Andersena. W obu tekstach kultury pojawiają się postacie młodych syren wkraczających do świata ludzi (w baśni jest to jedna syrena, w filmie – dwie), które mimo ofiar poniesionych w imię miłości zostają porzucone i unicestwione. Smoczyńska eksploruje temat dojrzewania kobiet i ich seksualności, co w baśni jest jedynie zasugerowane poprzez przemianę młodej syreny i jej miłość do urodziwego młodzieńca – twórczyni wykorzystuje więc znane wielu odbiorcom motywy i przedstawia je w pogłębiony psychologicznie sposób, a także nawiązuje do najnowszej historii Polski.

Zauważalne jest jednak to, że pomimo wyraźnych różnic terminologicznych, w powyższych analizach dominuje podejście literaturoznawcze. Dzieło literackie jest w nim rozumiane jako „oryginał”. Źródłem tego podejścia można upatrywać w XIX wiecznej koncepcji „geniusza prawodawcy”, co otwiera drogę do wartościowania adaptacji i nieustannych porównań z tekstem, którym była ona inspirowana. Implikuje to także rozumienie filmu jako takiego rodzaju sztuki, który jest w pełni zależny od literatury.

Z drugiej strony, istnieje stanowisko negujące taką postawę, która rozpatruje film jako w pełni autonomiczne dzieło. W tej właśnie grupie znajduje się chociażby Béla Balázs, który stoi na stanowisku, że przystosowanie literatury do stylistyki filmu nie oznacza obniżenia wartości artystycznej. Zgodnie z tym poglądem, film nie ma nic wspólnego z literaturą pod względem materii¹³⁷. To treść określa formę, a konkretnie – to dany twórca dokonuje wyboru formy, gdy zapoznaje się z utworem. Pierwsza grupa wspomnianych założeń kładzie główny nacisk na literacką perspektywę, w której to ważną rolę odgrywa koncepcja „przyliterackości” filmu. Jej autorem był Bolesław Lewicki, który – choć przyznawał, że film jest w kulturze XX wieku medium dominującym - to jednak widział w nim „podawczą formę literatury¹³⁸”. na perspektywę literacką, której przykładem jest między innymi koncepcja „przyliterackości” filmu autorstwa Bolesława W. Lewickiego. Jakkolwiek autor potwierdza za Hauserem, że film dominuje w kulturze XX wieku, to widzi w nim głównie „formę podawczą literatury” Zależności między filmem a literaturą Lewicki postrzegał w kategoriach filozoficznych, warsztatowych, strukturalnych, kulturowych i metodologicznym. Uznawał on też że zajmowanie się filmem wyłącznie w odniesieniu do literackich kategorii

¹³⁷ B. Balázs, *Wybór pism*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957, s. 261.

¹³⁸ B. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Ossolineum, Wrocław 1964.

byłoby anachronizmem. Bliskie mu były także odwołania do teorii literatury. Lewicki określił również trzy postawy twórców filmu wobec literackiego pierwowzoru:

- „przedłużającą”,
- „kontrowersyjną” (polemika lub replika),
- „interpretacyjną”.

Postawa „przedłużająca” stanowi ten rodzaj adaptacji, w której twórcy „kontynuowali” literacką opowieść na ekranie, natomiast postawa kontrowersyjna stanowiła rodzaj filmowej polemiki z dziełem literackim, mogąca stanowić próbę opowiedzenia historii na przykład z innego punktu widzenia. Interpretacyjność stanowi natomiast rodzaj „pogłębienia” tekstu, odczytania go w nowy sposób. Warto zauważyć, że Lewicki bardzo wyraźnie akcentuje „przyliterackość” filmu. Jak podaje Jan Rek, dla Lewickiego film był

„drugim nurtem literatury” , albo jej osobną „formą podawczą”. Adaptacja filmowa była najbardziej spektakularnym dowodem w tej sprawie (...), ale ona nie wyczerpywała wszystkich relacji zachodzących między filmem a literaturą. Bowiem tzw. „przyliterackość” była dla niego niejako cechą organiczną filmu¹³⁹.

W tej perspektywie ważnym obiektem badań stały się interferencje filmu oraz literatury. Badaczy rozumiejących związek filmu i literatury interesowało będzie to, które elementy literatury przenoszone są na ekran czy w jaki sposób wyrażany jest w filmie główny przekaz literackiego pierwowzoru. Niektóre elementy tekstu – na przykład specyficzny język postaci – będą „przenoszone” do scenariusza filmowego, zaś inne – z różnych powodów nie. Dla badaczy rozumiejących związek między literaturą a filmem podobnie do Lewickiego obszarem badawczym będzie także to, jak zmieniają się relacje pomiędzy książką stanowiącą pierwowzór a filmami nią inspirowanymi. Jest to obecnie ważny obszar badań, gdyż

Podobnie pojawienie się nowych technologii i mediów osłabiło pozycję drukowanej książki jako dominującego w kulturze medium. Odrodziły się dawne i pojawiły się nowe możliwości dla literatury: multimedialność, transmedialność, hipertekst (...) Nowe technologie ułatwiają dystrybucję, toteż muzyczne i filmowe adaptacje tekstów literackich są powszechnie dostępne, rodzą więc nowe praktyki odbiorcze¹⁴⁰.

¹³⁹ J. Rek, *Profesor Bolesław W. Lewicki – między filmem i literaturą*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9, s. 333-340.

¹⁴⁰ A. Ślósarz, *Od remediacji do sterowania zbiorowymi emocjami. Interferencje dyskursu literackiego i technologii*, „Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook” 2017, nr 8.

Zmiana pozycji literatury ma więc w tym ujęciu również wpływ na powstające adaptacje utworów literackich. André Bazin natomiast sugerował negowanie wpływu literatury na film¹⁴¹. Siergiej Eisenstein z kolei sądził, że na rozwój sztuki filmowej wpływają techniki narracyjne¹⁴². Aleksander Jackiewicz zaś uważał, że oba rodzaje sztuki mogą rozwijać się równolegle¹⁴³.

Jak widać, badacze w różny (niekiedy skrajnie) sposób rozumieją związek pomiędzy literaturą a filmem. Niektórzy teoretycy uznają, że kino i literatura są za sobą związane wręcz w nierozzerwalny sposób, inni – że istnieją między nimi pewne punkty styeczne oraz wpływ jednego medium na inne, zaś istnieją także opracowania, w których jest mowa o braku powiązań między literaturą a kinematografią. Tak odmienne punkty widzenia świadczą również o tym, że niełatwo jest zdefiniować, czym w istocie jest adaptacja filmowa oraz jaki wpływ na jej kształt ma dzieło literackie.

2.2. Pomiędzy mediami. Możliwości i granice przekładu

Jednakże w świecie teoretyków filmu model dzielący adaptacje w zależności od stopnia wierności literackiego pierwowzoru nie jest wcale dogmatem. Wśród filmoznawców nie brak również zgoda odmiennych głosów – takich, które sugerują, że adaptacja filmowa nigdy nie będzie „odwzorowaniem” utworu literackiego. Inni – na przykład Maryla Hopfinger – twierdzą natomiast, że możliwe jest przełożenie niektórych elementów utworu literackiego, ale inne – ze swojej natury – pozostają nieprzekładalne. Badaczka twierdzi, że nigdy nie uda się przełożyć dzieła literackiego na język filmowy całościowo – wynika to z faktu, iż przy adaptacji powieści dokonujemy przekładu intersemiotycznego, czyli „przekładamy” treść z jednego medium na inne. Oznacza to, że przekład taki nigdy nie będzie kompletny – pewne aspekty literatury będą bowiem nieprzekładalne. Jej zdaniem istnieją jednak elementy dzieła literackiego, które można przełożyć na ekran. Badaczka pisze o tym w taki sposób:

¹⁴¹ A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

¹⁴² D. J. Andrew, *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 1995, s. 58-96.

¹⁴³ M. Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*. „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16.

Przekład intersemiotyczny to przełożenie znaczeń komunikatu sformułowanego w jednym systemie semiotycznym w taki sposób, by dzięki wyborowi najodpowiedniejszych znaków z innego systemu znakowego i najodpowiedniejszej ich kombinacji otrzymać komunikat, którego znaczenia będą zbieżne ze znaczeniami komunikatu przekładanego (...). Istnieją trzy poziomy przekładu intersemiotycznego:

- 1. Poziom elementów znaczących.*
- 2. Poziom relacji elementów znaczących i znaczonych w aspekcie budulcowo-znaczeniowym.*
- 3. Poziom relacji elementów znaczących i znaczonych w aspekcie znaczeniowo-kulturowym¹⁴⁴.*

Pierwszy poziom, który Hopfinger określa mianem poziomemu tworzywa, jest nieprzekładalny, drugi – przekładalny, ale jedynie częściowo, zaś trzeci – przekładalny. Zgodnie z teorią Maryli Hopfinger różnice między filmem a literaturą są obecne już w sferze stosunku między reprezentantem a przedmiotem. W sztuce filmowej mają one stały charakter, zaś w przypadku literatury – nie, gdyż są wynikiem twórczości, która nie jest uwarunkowana działaniem technicznej aparatury i ma subiektywny charakter. Używane przez literaturę znaki są nadbudowane nad znakami języka naturalnego, natomiast znaki wykorzystywane w filmie są jednocześnie znakami słownymi i znakami systemów niewerbalnych. Wymienione rodzaje sztuki Hopfinger uznaje więc za zbudowane na podstawie znaków innych systemów dla konstrukcji własnej sfery nośników informacyjnych (konotacyjność). Jest możliwe, że będą prezentowały te same znaczenia, ale jednocześnie systemowe zależności czynią niemożliwym bezpośredni przekład znaku na znak, co zmusza twórców do odczytania strukturalnych relacji i zależności¹⁴⁵.

Hopfinger zwraca uwagę, że utwory literackie stworzone na bazie znaków literackich, gdzie sfera podmiotu może być skonkretyzowana tylko w niewielkim stopniu, nadbudowują nowe całości nad konstrukcjami znaków językowych, aby możliwe było informowanie na zasadach innych, niż tylko zwykłe konstrukcje słowne. Natomiast przekaz filmowy jest tworzony poprzez swoistą reprodukcję rzeczywistości, która w tym przypadku staje się sferą elementów znaczących. Film należy więc do systemów znaków ciągłych, pozbawionych jednolitego budulca. Badaczka zauważa, że film tworzy elementy znaczące ze znaków innego

¹⁴⁴ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe...*, dz. cyt., s. 88–89.

¹⁴⁵ M. Hopfinger, *Film i literatura: uwarunkowania techniczne przekładu intersemiotycznego*, „Sztuka — technika — film” 1970, s. 168.

systemu, co sprawia, że jest on przekazem konotowanym. Ostateczna definicja adaptacji filmowej utworu literackiego stworzona przez Hopfinger brzmi zatem następująco:

[jest to] przekład komunikatu będącego układem znaków literackich na komunikat filmowy, układ znaków filmowych. Przy czym chodzi tu nie o czynność przekładania, ale o jej wynik, efekt procesu tłumaczenia — film¹⁴⁶.

Choć nie wszyscy badacze uznają, że teoria przekładu intersemiotycznego trafnie tłumaczy relację między filmem a literaturą (z teorią tą polemizuje między innymi Alicja Helman, której stanowisko przytoczę później), to semiotyczne badania nad adaptacją są rozwijane i zyskują nowe perspektywy. Seweryna Wysłouch w swoich pracach (inspirowanych między innymi semiotyką Algirdasa J. Greimasa), rozwijała koncepcję przekładu intersemiotycznego, skupiając się na relacji między filmem i literaturą. Wyróżniła ona systemy prymarne, takie jak język naturalny i kod wizualny, a także wtórne – literaturę, malarstwo i film. Jej zdaniem możemy mówić o przekładzie między systemami, ponieważ istnieje relacyjność między znakami filmowymi i literackimi, a status systemów, w którym występują te znaki jest podobny¹⁴⁷.

¹⁴⁶ M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1974, s. 21.

¹⁴⁷ S. Wysłouch, *Adaptacja filmowa jako przekład intersemiotyczny (na przykładzie „Nocy i dni”, „Konopielki” i „Siekierzady”)*, „Polska myśl przekładoznawcza. Antologia” 2013, s. 175.

SYSTEMY PRYMARNE	SYSTEMY WTÓRNE
Język naturalny 1) słownik (zasób znaków konwencjonalnych i arbitralnych) 2) gramatyka (arbitralne i obligatoryjne reguły łączenia znaków)	Literatura 1) relacyjny charakter znaków, niestabilne znaczenia 2) reguły konwencjonalne i fakultatywne o różnym stopniu systemowości (gatunki, prądy, prawa kompozycji literackiej)
Kod wizualny (podlegający prawom percepcji wzrokowej) 1) słownik (obrazy zakodowane w polu gnostycznym mózgu) 2) mimetyczne reguły łączenia znaków: – perspektywa zbieżna – prawo addycji działające w jednej przestrzeni	Malarstwo 1) znaki ikoniczne o różnym stopniu ikoniczności, których znaczenie jest relacyjne 2) reguły łączenia znaków wynikające z przyjętej teorii widzenia (prawa malarskiej perspektywy i kompozycji)
	Film 1) wielotworczywowy i relacyjny charakter znaków 2) fakultatywne i konwencjonalne reguły łączenia (zasady montażu, gatunki filmowe)

Rys.1. Podział na systemy primarne i systemy wtórne¹⁴⁸. Podobnie jak literatura film jest systemem wtórnym, jednak charakteryzuje go wielotworczywowy i relacyjny charakter znaków, podczas gdy znaki w literaturze nie są wielotworczywowe. Film posiada punkty wspólne zarówno z literaturą, jak i malarstwem, jednak od obu tych sztuk się różni – koncepcja ta pozwala zatem zrozumieć, że nie da się „w pełni” przełożyć dzieła literackiego na materiał filmowy.

Alicja Helman w otwarty sposób polemizuje jednak z teorią Hopfinger. Uważa ona, że relacje filmowo-literackie są zadaniem poetyki historycznej. Krytykuje ona także ujęcie konkretyzacji jako odczytanie tekstu przez reżysera i zastępuje ją ideą „lektury wyobrazonej”, czyli nierzeczywistej. Jedno medium nie „przekłada się” na drugie – książka i film posługują się przecież zupełnie innymi językami, o czym pisze Alicja Helman w publikacji *Dziesięć tez na temat adaptacji literatury*, wyjaśniając, że adaptacja jest praktyką kinową, której znaczenie wyrasta poza obróbkę materiału literackiego, przeznaczonego do sfilmowania, jak przywykło się sądzić. Adaptacji podlega bowiem

¹⁴⁸ S. Wysłouch, *Zacznijmy od fundamentów: jeden czy dwa systemy?*, „Literatura i semiotyka”, Warszawa 2001, s. 35.

wszystko, co zostaje transponowane na ekran, a powszechnie wiadomo, iż film przyswaja ogromny i bardzo różnorodny repertuar zarówno tradycji kulturowej, jak i współczesnej kultury oraz cywilizacji. Film reprodukuje fizyczną rzeczywistość otaczającego nas świata in crudo, cywilizacyjne i kulturowe otoczenie człowieka, materiał powstałych sztuk, zdobycze technologiczne nowych mediów. Wszystko to czyni, posługując się adaptacją. Dalej pisze dokładnie tłumacząc znaczenie pojęcia:

*Adaptować, w najszerszym, podstawowym tego słowa rozumieniu, oznacza tyle, co przerabiać, dostosowywać do nowych potrzeb, do nowego użytku. 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. W efekcie procesu adaptacji do filmu trafiają materie różnego pochodzenia, z różnych epok, z różnych piętér kultury, by zostać poddane procesowi syntezy(...)*¹⁴⁹.

W tym samym tekście badaczka zaznacza, że książka oraz film posiadają zupełnie inne tworzywa – oddziałują więc na odbiorcę zupełnie innymi sposobami:

*Adaptacja filmowa literatury nie jest efektem przekładu dzieła literackiego na dzieło filmowe, choć w potocznym języku krytyki często mówi się właśnie o przekładaniu. Najpierw należałoby zapytać, czy taki przekład byłby w ogóle możliwy, czy istnieje jakaś odpowiedniość między systemem semiotycznym literatury a systemem semiotycznym filmu warunkująca przekładalność. Tworzywem literatury jest język, tworzywem filmu dźwięczące obrazy, których kompozycją nie rządzą prawa natury językowej czy językopodobnej. Wyrażenie „język filmu” to w kontekstach niektórych wypowiedzi dogodny termin operacyjny, nieodnoszący się jednak do tworu mającego swój leksykon i składnię. Nie ma takich odpowiedników po stronie obrazu, na które można by przekładać wyrażenia językowe*¹⁵⁰.

Zdaniem Helman każda adaptacja posiada jedynie „przejściowy” charakter – natomiast dzieło literackie jest „nieruchome”. Dzieje się tak, ponieważ kształt adaptacji jest uwarunkowany przez oczekiwania odbiorców. Całą tę sytuację badaczka nazywa „twórczą zdradą”, gdyż w tym ujęciu dzieło literackie zostaje uśmiercone, aby na kanwie wyobrażenia

¹⁴⁹ <http://edukacjaofilmowa.pl/dziesiec-tez-na-temat-adaptacji-literatury/> [dostęp: 07.02.2019].

¹⁵⁰ Tamże.

o nim mógł powstać film. Swoją myśl Helman uzasadnia i rozwija we wspomnianym już tekście *Dziesięć tez na temat adaptacji literatury*. Zawarte w nim przekonania badaczki na temat możliwości “przenoszenia” literatury na ekran są następujące:

Adaptacja jest praktyką kinową, której znaczenie wyrasta poza obróbkę materiału literackiego, przeznaczonego do sfilmowania, jak przywykło się sądzić. Adaptacji podlega bowiem wszystko, co zostaje transponowane na ekran, a powszechnie wiadomo, iż film przyswaja ogromny i bardzo różnorodny repertuar zarówno tradycji kulturowej, jak i współczesnej kultury oraz cywilizacji (...) Adaptacja filmowa literatury nie jest efektem przekładu dzieła literackiego na dzieło filmowe, choć w potocznym języku krytyki często mówi się właśnie o przekładaniu (...) Tworzywem literatury jest język, tworzywem filmu dźwięczące obrazy, których kompozycją nie rządzą prawa natury językowej czy językopodobnej¹⁵¹.

Dla uwypuklenia swojego stanowiska Helman porównuje to, co nazywamy adaptacjami filmowymi, do poematów symfonicznych, których nikt nie nazywa przecież adaptacjami muzycznymi literatury:

*Chciałam zwrócić uwagę na fakt, że nikt nie nazywa poematów symfonicznych adaptacjami muzycznymi literatury, a mamy tu przecież takie propozycje, jak *Faust*, *Don Juan*, *Mazepa*; podobnie nikt nie ustanawia więzi adaptacji między *Popołudniem fauna* – wierszem Mallarmégo, poematem symfonicznym Debussy'ego pod tym samym tytułem i obrazami inspirowanymi tym samym tematem. Nie funkcjonuje pojęcie adaptacji wobec obrazów (także tryptyków, cykli zwanych przez Ingardena „obrazami z tematem literackim”). Wszystkie sztuki swobodnie sięgają do wspólnego źródła: Biblii, m.in. tradycji historycznej i literackiej, archetypów kultury etc. Jedyne film jakoby czyni coś innego: adaptuje, co by świadczyć miało, że jego samoistne środki są dla realizacji danego tematu, motywu czy wątku niewystarczające, a proteza w postaci kośćca innej sztuki nieodzowna¹⁵².*

Takie ujęcie jest może radykalne, ale jednocześnie pozwala na zrozumienie, dlaczego powstałe na przestrzeni lat adaptacje tego samego utworu literackiego tak bardzo różnią się między sobą, przekazują inną treść i wywołują inne odczucia u odbiorców. Teoria Helman

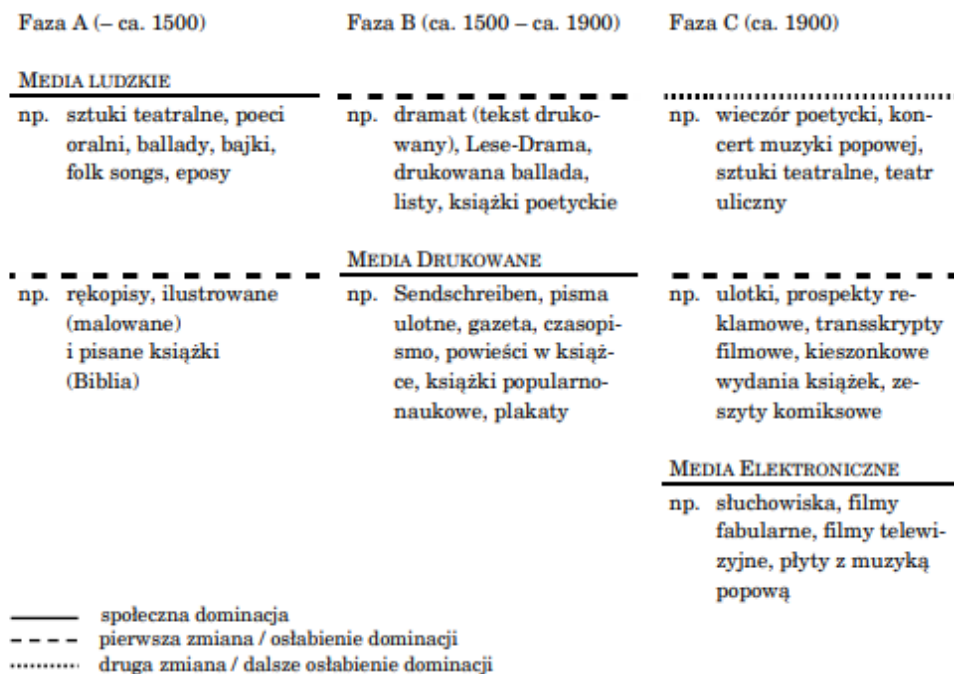
¹⁵¹ E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko, A. Helman, *Wokół problemów adaptacji filmowej*, Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1997.

¹⁵² <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/modele-adaptacji-filmowej-proba-wprowadzenia-w-problematyke/124> [dostęp: 17.03.2020].

przeciwstawna wobec teorii przekładu intersemiotycznego, o którym pisze Hopfinger, wskazuje też, jak duży udział w powstawaniu dzieła filmowego mają odbiorcy oraz to, co tak naprawdę chcą oni zobaczyć na ekranie. Zwłaszcza wspomniana wcześniej teoria Alicji Helman tłumaczy, dlaczego odbiór poszczególnych adaptacji filmowych ksiązek, którym poświęcona jest ta praca, jest tak bardzo zróżnicowany – i dlaczego w ogóle możliwe jest to, że na podstawie tego samego utworu można przygotować diametralnie różne filmy. Podejście lokujące się „pomiędzy” teorią Hopfinger a Helman stwarza możliwość analizy różnic pomiędzy poszczególnymi adaptacjami, ich przesłania, a także obecnych w nich (bądź nie) wątków feministycznych. Gdybyśmy bowiem uznali, że adaptacja oznacza jedynie tyle, co wierne odwzorowanie utworu literackiego na ekranie, nie mielibyśmy przestrzeni do tego, by porównywać jakiegokolwiek zmiany zachodzące między nimi na przestrzeni lat i ich interpretować – chyba że skupilibyśmy się wyłącznie na różnicach związanych z rozwojem technik filmowych. Jeśli adaptacja byłaby jedynie „przełożeniem” tekstu literackiego na ekran, to nie powstawałyby tak różniące się od siebie adaptacje jednego utworu, jak ma to miejsce na przykład w przypadku *Dumy i uprzedzenia*, *Wichrowych Wzgórz* czy *Ani z Zielonego Wzgórza*. Różnice istniejące między poszczególnymi adaptacjami świadczą o tym, że twórca adaptacji inspirując się utworem tworzy poniekąd samodzielny tekst kultury, a nie jedynie „kopiuje” literaturę – co zresztą i tak nie byłoby możliwe z uwagi na różnice formalne pomiędzy językiem filmu a powieści.

Jeszcze inne podejście do tematu adaptacji filmowej wykazywał Werner Faulstich, który optował za całościową zmianą obowiązującego paradygmatu, zgodnie z którym analiza filmowa jest mocno związana z literaturoznawczą perspektywą. Terminologia, na którą składają się takie pojęcia jak „wierność oryginałowi” czy podział na literaturę „wysoką” oraz „niską” to przecież pojęcia odnoszące się do literaturoznawstwa. Najbliższą Faulstichowi podstawą metodologiczną stało się medioznawstwo empiryczne, które dostarczyło narzędzi do połączenia ze sobą dwóch najważniejszych dla niego postulatów: istnienia estetyki konkretnego medium i przenoszenia literatury z jednego medium do drugiego lub tworzenia jej od nowa. Historia literatury w ujęciu medialnym zdaniem Faulsticha niezbicie dowodzi tego, że literatura istnieje pośrednio, jako komunikacja medialna, a nie w sposób bezpośredni. Dlatego właśnie potrzebna jest analiza literatury poprzez filmową estetykę, stanowiącą formę budowy pojedynczego dzieła jako całości. Koncepcja Faulsticha – odnosząca się

wyłącznie do filmu fabularnego – stanowi swoistą próbę stworzenia połączenia między teorią filmu i teorią mediów¹⁵³.



Rys. 2. Historia literatury jako historia mediów (schemat faz)¹⁵⁴.

Media elektroniczne, do których zalicza się film, powstały później niż wiele form literackich, dlatego też teoretyczna refleksja filmowa również powstała później, niż krytyka literacka i czerpała z jej języka. Ponieważ sztuka filmowa nierzadko jest inspirowana literaturą, niektórzy badacze pisali o przyliterackości filmu jako jego cesze charakterystycznej. Jednocześnie media elektroniczne są współcześnie tymi, które dominują społecznie.

Z widocznego wyżej schematu Faulsticha wynika, że czas dominacji poszczególnych mediów jest określony w czasie, a każde z nich – zarówno film, jak i literatura – wpisują się w historię mediów. Nie można zatem, mówiąc o filmie, czynić punktem odniesienia teorii literaturoznawczych. Media te rozwijały się i stawały się dominujące w innych etapach rozwoju ludzkości, a literatura i kinematografia miały inną dynamikę rozwoju. Teorie

¹⁵³ M. Choczaj, *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16.

¹⁵⁴ W. Faulstich, *Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu „The War of the Worlds” von H.G. Wells*, Heidelberg 1982, s. 24.

poświęcone badaniu literatury mają zastosowanie przy analizie mediów drukowanych, które z powodów społeczno-historycznych były w określonej epoce dominujące. Sztuka filmowa, choć jej twórcy nierzadko inspirują się literaturą, na przykład tworząc adaptacje, podlega innym prawom i rozwijała się zupełnie inaczej (bo w odmiennych realiach), niż słowo pisane. Język literatury i filmu oraz sposób ich przetwarzania przez odbiorców jest różny - dlatego zatem błędem jest przekładanie teorii literaturoznawczych do analizy dzieł filmowych.

Kiedy więc piszę o adaptacjach filmowych powieści pisanych przez kobiety, mam świadomość, iż całość przekazu autorek nie została ukazana w filmach. Jednak to, co nieprzekładalne, stanowi ważną część poszczególnych adaptacji - twórcy inspirują się tekstem powieści, ale interpretują je różnie, w zależności od realiów, w których tworzą, spodziewanej publiczności oraz możliwości technicznych. Przeniesienie każdego aspektu książki na ekran zamknęłoby w pewnym sensie drogę do powstawania kolejnych adaptacji tego samego utworu – zapewne różniłyby się one od siebie jedynie szczegółami technicznymi. Żadnej z omawianych powieści – podobnie jak innych tekstów literackich – nigdy nie można przełożyć w sposób „idealnie wierny” na język filmu. Twórcy wydobywają i eksponują pewne wątki, które wydają im się ważne, osadzają w rolach głównych postaci wybranych aktorów i aktorki, tworzą nastrój, który ich zdaniem odpowiednio wyraża nastrój powieści. Po części adaptacje omawianych utworów stanowią także wyraz tego, w jaki sposób w poszczególnych epokach odczytywano powieści Austen, Brontë czy Montgomery i jakie były społeczne oczekiwania publiczności względem przedstawienia im losów znanych i intrygujących bohaterów.

III. Kino kobiet i feministyczna krytyka filmowa

W tym rozdziale zajmę się analizą pojęć „kino kobiet” oraz „kino kobiece” oraz opisem cech charakterystycznych kina tworzonego przez kobiety. Poddaję analizie to, w jaki sposób kino realizowane przez kobiety opisuje doświadczenia kobiet z różnych grup społecznych oraz jakie jest znaczenie feministycznej krytyki filmowej.

3.1. Kino kobiet a kino kobiece

Pojęcie „kino kobiet” (*women's cinema*) weszło do użytku w krajach anglojęzycznych we wczesnych latach siedemdziesiątych, zaś już kilka lat później termin ten zaczął być używany także w Polsce. Stało się to między innymi dzięki słynnemu tekstowi Claire Johnston *Women's Cinema as a Counter-Cinema* (1973), którego tytuł został przełożony jako *Kino kobiece jako kino buntu*. Johnston zwracała uwagę na pracę pierwszych pracujących w Hollywood reżyserek – między innymi Lois Weber, Dorothy Arzner czy Ida Lupino. Kino kobiet postrzegała ona nie jako grupę artystyczną czy pokoleniową grupę artystyczną – według Johnston kino kobiet tworzyły następujące po sobie indywidualności. Ich cechą wspólną było współdzielenie doświadczenia tworzenia jako kobiety w obszarze wyraźnie zdominowanym przez mężczyzn. Reżyserki te próbowały doprowadzić do zmian w obowiązujących standardach kina i poszerzać filmową wrażliwość o własne punkty widzenia i poczucie estetyki. Badaczka sądziła, że dzieła tych reżyserek stanowią rodzaj niezbyt popularnej, ale jednak spójnej całości. Dzięki temu można ich filmy traktować jako kino autorskie, niszowe i awangardowe¹⁵⁵.

W tym miejscu warto wspomnieć o tym, że część badaczek (i badaczy) określił „kino kobiet” i „kino kobiece” używa w sposób wymienny. Małgorzata Radkiewicz natomiast rozróżnia te dwa terminy, zaznaczając, że ją samą w podejmowanej refleksji teoretycznej interesuje zjawisko nazywane w języku angielskim *women's cinema* – co pozwala zaakcentować podmiotowość samej artystki:

Samo określenie „kino kobiece” jest dosyć niezręczne, ponieważ ma charakter opisowy i sugeruje rodzaj kina, typ narracji czy charakter fabuły. Nie stosuję więc tego terminu, ponieważ interesuje mnie fenomen twórczości kobiet, który w języku angielskim

¹⁵⁵ M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2013.

określa się jako *women's cinema*, czyli kino kobiet. W takim ujęciu eksponuje się podmiotowość artystki i jej punkt widzenia¹⁵⁶.

Badaczka Karen Hausen na podstawie analizy literatury z kilku dekad zauważyła, że nadal istnieją pewne specyficzne skojarzenia, które ewokuje użycie słowa „kobiecy” - i że są one często przeciwieństwem tych, które przywodzi na myśl słowo „męski”:

mężczyzna jest przedstawiany jako aktywny, samodzielny, skuteczny, dzielny, stały, energiczny, racjonalny, rozsądny, potrafiący oceniać i abstrahować. Kobieta natomiast jest pasywna, zależna, łagodna, skromna, chwiejna, słaba, uczuciowa, wrażliwa, receptywna, wstydliva i intuicyjna. Na podstawie tych cech można stwierdzić, że męskość do kobiecości ma się tak, jak aktywność do bierności¹⁵⁷.

To, co nazywane jest „kobiecy”, często wciąż kojarzy się ze słabością, skupieniem na uczuciach i braku racjonalności, a także podporządkowaniem – to „męski” jawi się jako podmiot sprawczy, samodzielny i wykazujący się odwagą. „Kobiecy”, jak wynika z badań Hausen, nadal w świadomości społecznej kojarzy się z określeniem „bierny”.

Małgorzata Radkiewicz pisze:

Mówiąc o kinie kobiecym, możemy rozważyć także tematykę i bohaterki z interesujących filmów tak Pedro Almodóvara, jak i Roberta Altmana. Z drugiej strony mamy filmy Kathryn Bigelow, których tematyki nikt raczej nie określiłby mianem „kobiecej” w stereotypowym rozumieniu, a nadal jest to kino kobiety¹⁵⁸.

Badaczka zwraca zatem uwagę na istotną kwestię: sama płeć nie determinuje tego, czy twórczość danego artysty będzie stanowiła wyraz kobiecego doświadczenia i wrażliwości. Mężczyźni – tacy jak Pedro Almodóvar – mogą oczywiście w centrum swojego zainteresowania stawiać kobiety, zaś tworzące filmy kobiety nie muszą wcale swoimi filmowymi opowieściami wpisywać się w schemat tego, co stereotypowo uznajemy za kobiece. Kino tworzone przez kobiety nie musi być kinem opowiadającym głównie o miłości,

¹⁵⁶ J. Chludzińska, *Kino Kobiet rozmowa z Małgorzatą Radkiewicz*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/2149-kino-kobiet.html>, [dostęp: 01.04.2021].

¹⁵⁷ A. Bielak, *Kobieta jako więzień konwencji. Kształtowanie etosu życiowego wobec współczesnych uwarunkowań i stereotypów*, „Acta Humana”, 2015, nr 6.

¹⁵⁸ J. Chludzińska, *Kino Kobiet...*, dz. cyt..

skupiającym się na powielaniu wizerunku kobiety jako osoby poświęcającej się na innych czy skupionym na „codziennych” sprawach – twórczynie (na przykład Agnieszka Holland) podejmują różnego rodzaju „uniwersalne” wątki, dotyczące spraw całej ludzkości. Radkiewicz jest jednak, jak sama przyznaje, zainteresowana eksponowaniem podmiotowości samej artystki, która tworzy dane dzieło.

Monika Talarczyk-Gubała wskazuje także na to, że pojęcie kina kobiet jest używane nie tylko w kontekście historycznym, ale jest potrzebne także do prowadzenia badań nad współczesną kinematografią. Odnosi się ona także do argumentacji Radkiewicz stojącej za posługiwaniem się określeniem „kino kobiet” zamiast „kino kobiece”. Podziela ona pogląd, że określenie „kino kobiece” w przeciwieństwie do „kina kobiet” sugeruje skupienie się na kobiecej widowni, co może prowadzić do stereotypowego postrzegania tego fenomenu:

Pojęcie kina kobiet stale powraca w anglojęzycznym dyskursie filmoznawczym, nie tylko w perspektywie historycznej, lecz także w badaniach nad kinem współczesnym. Początkowo obecne jedynie w obrębie studiów kobiecych (women's studies), kino kobiet aktualizuje się wraz z rozwojem badań nad kulturową tożsamością płci, nowym historyzmem, teorią queer, postkolonializmem. Jego podatność na dynamikę współczesnej humanistyki sprawia, że nie ogranicza go żadna z definicji, poza wpisana weń kategorią niezmienną, a mianowicie podmiotowością autorek. W Polsce bywa używane zamiennie z hasłem „kino kobiece” (...), lecz traci wówczas swój podmiotowy charakter na rzecz adresatek filmu, czyli kobiecej widowni, która zdaniem specjalistów od filmowego marketingu zdradza jakoby szczególne upodobanie do tzw. kobiecych gatunków, jak melodramat, komedia romantyczna, telenowela. Porządkując zakresy znaczeniowe tych wymiennych pojęć, Małgorzata Radkiewicz wskazała na wpisane w „kino kobiece” niskie wartościowanie, które właściwie obraca się przeciwko idei kina kobiet, bo łączy się z konwencjonalnym i stereotypowym wizerunkiem płci¹⁵⁹.

Sądzę jednak, że przedstawione propozycje Radkiewicz oraz Talarczyk-Gubały mogą prowadzić do zamknięcia się w pewnym schemacie, ponieważ wystrzegając się określenia „kino kobiece” z powodu obawy przed jego niskim wartościowaniem, niejako podtrzymują one schemat, zgodnie z którym to, co „kobiece”, jest gorsze niż „męskie” lub „uniwersalne”. Radkiewicz wskazywała na konotacje określenia „kobięcy” z czymś „niższych lotów” i nieuniwersalnym, jednak oczywiście nie wynika to z przekonań wspomnianych autorek, ale

¹⁵⁹ M. Talarczyk-Gubała, *Biały mazur...*, dz. cyt., s. 21-22.

raczej patriarchalnej kultury. Dywagacje nad konsekwencjami używania określenia „kobięcy” wiążą się oczywiście z próbami stworzenia jak najbardziej adekwatnej definicji. W języku literaturoznawczym, o czym była mowa we wcześniejszej części pracy, określenie „literatura kobieca” jest używana przez część badaczek – inne z kolei uznają, że coś takiego, jak „literatura kobieca” w ogóle nie istnieje lub też używają określenia „literatura kobiet”. Istotny wydaje się proces, który zmierza do napelnienia słowa „kobiecy” w powszechnym rozumieniu inną treścią, niż tylko tym, co kojarzy się z melodramatami czy telenowelami. Określenie „kobięcy” oznacza już w świecie filmu nie tyle „podrzędny” czy „mało ambitny”, na co wskazują badaczki, ale po prostu „adresowany do kobiet”, „oglądany przez kobiety”. Określenia „kino męskie”, raczej się nie używa – kino tworzone przez mężczyzn jest rozumiane często jako po prostu „kino”, zaś to, co tworzą kobiety, jest określane mianem „kobiecego” – co wpisuje się w teorię de Beauvoir, zgodnie z którą kobiety są „drugą płcią”, zaś otaczająca rzeczywistość jest „domyślnie” męska, gdyż w patriarchalnym myśleniu „ludzki” to właściwie synonim „męskiego”. Pod pojęciem „męski film” rozumiane są przeważnie filmy przedstawiające postaci superbohaterów czy szpiegów. „Męski” film nie zawsze jest kinem wysokich lotów, a obawa przed tym określeniem go mianem „męskiego” raczej nie występuje. Wydaje mi się, że problemem jest nasze myślenie o epitecie „kobięcy” i ukształtowane przez patriarchalną tradycję wartościowanie „kobiecego” kina, które jednak może – i moim zdaniem powinno – ulec zmianie.

Ewelina Wejbert-Wąsiewicz natomiast w swoich pracach – w przeciwieństwie do Radkiewicz czy Talarczyk-Gubały – posługuje się określeniem „kino kobiece”. Terminy „kino kobiece” oraz „kino kobiet” są dla niej określeniami bliskoznacznymi. Skupia się ona jednak nie na kinie realizowanym przez kobiety, ale na „zawartości” określonych filmów. Określenie „kino kobiece” oznacza u niej taki rodzaj kina, w którym następuje identyfikacja z płcią kobiecą, która jest wpisana w semantyczną strukturę danego tekstu kultury:

„Kino kobiece” – to twórczość filmowa dla której podstawę identyfikacji stanowi przyjęcie perspektywy kobiecej zapośredniczonej w strukturę semantyczną danego utworu. Tak rozumiane kino kobiet charakteryzuje się akcentowaniem kobiecego punktu widzenia, miejsca zajmowanego przez płć żeńską, ich wzajemnych relacji i związków z innymi. W centrum zainteresowania reżyserek zazwyczaj pozostają bohaterki, których doświadczenie, psychika i seksualność stają się głównym tematem i osią akcji. W kinie kobiet narracja, obraz czy muzyka podkreślają specyfikę kobiecego świata, a kostiumy i rekwizyty współtworzą kobiecą tożsamość, na równi ze statusem społecznym, kulturowym i obyczajowym

obowiązującym w danym momencie dziejowym. Chodzi tu także o zerwanie z „męskim spojrzeniem”. Czy tak rozumiane „kino kobiece” wymaga realizacji kobiecą ręką? Choć wyjątki się zdarzają, kobiety chętniej niż mężczyźni tworzą w ten sposób opowieści filmowe. Wynika to zapewne z ich osobistych doświadczeń (szczególnie, jako „gorszej płci”) i obserwacji rzeczywistości¹⁶⁰.

Wejbert-Wąsiewicz, która w przeciwieństwie do Radkiewicz nie czyni rozróżnienia pomiędzy „kinem kobiet” a „kinem kobiecym” (używa ona tych terminów wymiennie, jako synonimów) – zwraca uwagę również na inny istotny aspekt twórczości filmowej kobiet – mianowicie na szerokie spektrum podejmowanych tematów. Zdaniem badaczki, zarówno w filmie dokumentalnym, jak i fabularnym, próżno byłoby szukać wspólnych cech – tak jak uczyniono to z literaturą kobiecą, której często eksplorowane motywy zostały przeze mnie omówione w pierwszej części pracy. Badaczka zwraca uwagę na fakt, że kino kobiece cechuje pewna niezależność i funkcjonowanie poza kulturowym kanonem, który zdecydowanie jest zdominowany przez mężczyzn:

Kobiece kino nie jest zjawiskiem artystycznym, brak jest w nim wspólnych ideowych, pokoleniowych, stylistycznych elementów. Trudno jest znaleźć formalne wspólne cechy dokumentów kobiet. Przedstawiane tematy i wątki są bardzo zróżnicowane. Podobnie jest w fabule. Jednocześnie kobiety za kamerą tworzą od lat odrębne, niezależne kino. Ich filmy nie funkcjonują jednak w kanonie kulturowym, zdecydowanie patriarchalnym. Powodem tej sytuacji może być fakt działania na obrzeżach awangardy lub we współpracy z mężczyzną¹⁶¹.

Należy mieć na uwadze, że również kino realizowane przez kobiety nierzadko powiela płciowe stereotypy. Zwłaszcza kino komercyjne, odwołując się do idei samodzielności i samostanowienia kobiet, wciąż utwierdza odbiorczynię w przekonaniu, że rolą życiową mężczyzny jest zabieganie o partnera. Jak pisze Marta Stańczyk, przekonanie, że walka o równouprawnienie została zakończona

¹⁶⁰ E. Wejbert-Wąsiewicz, *Filmy kobiet. Zmiany, zwroty i „szklany sufit” w kinematografii polskiej przed i po 1989 roku*, „Sztuka i dokumentacja” 2015, nr 13.

¹⁶¹ Tamże.

skutkuje takimi produktami medialnymi, jak *Dziennik Bridget Jones* (2001, Sharon Maguire), *Seks w wielkim mieście* (1998–2004) czy *Ally McBeal* (1997–2002). Przedstawiają one wyzwolone bohaterki, ale wszystko, co robią, obraca się wokół mężczyzn¹⁶².

Jeśli twórcynie pomijają „kwestię kobiecą”, to efektem ich twórczości stają się opowieści o „wyzwolonych” kobietach, które mają większą swobodę obyczajową i są bardziej niezależne zawodowo, ale wciąż czują się niekompletne bez mężczyzny, z którym mogłyby dzielić życie. Stańczyk zauważa także, że w filmach mających wzmacniać kobiety ich doświadczenia są często trywializowane i ukazywane jako obiekt niskiego humoru, jak ma to miejsce w *Innej kobiecie*, filmie wyreżyserowanym przez mężczyznę, Nicka Cassavetes, ale stworzonego na podstawie scenariusza kobiety, Melissy Stack:

Popfeministyczne czy raczej pseudofeministyczne przesłanie wydaje się wprowadzane niezręcznie. Luki fabularne są latane ślapstickowymi gagami i fekalnym humorem, co według Lindy Holmes jest „groteskową pantomimą girl power”, spływającą cierpienie wykorzystywanych kobiet¹⁶³.

Pojawiające się obecnie komercyjne filmy kobiet, na przykład *feminist revenge films*, *Stańczyk nazywa wyrazem marketingowej rachuby, a nie społecznego zaangażowania¹⁶⁴*. Kino komercyjne – również to tworzone przez kobiety – często opiera się na, co oczywiste, na chęci zysku – wykorzystuje więc *chick flicks*, czyli wątki związane z kobietami, ale raczej ujmowane przedmiotowo. Nie znajdują się w nim raczej takie tematy, jak dyskryminacja w miejscu pracy, opieka nad dzieckiem, prawa reprodukcyjne, rasizm, przemoc domowa, bezdomność, starzenie się, prawa człowieka, przemoc seksualna i postulaty LGBT¹⁶⁵.

Nie zmienia to jednak faktu, że – jak pisze Alison Butler – kino kobiet samym swoim istnieniem podważa pewne schematy społeczne, do których przywykliśmy przez dekady:

¹⁶² M. Stańczyk, *Siostrzeństwo, girl power i kluby pierwszych żon: feminist revenge comedy*, „Poszukiwacze zaginionych znaczeń: perspektywa (wy)twórcy, odbiorcy i krytyka w badaniach nad kulturą audiowizualną”, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 149-160.

¹⁶³ Tamże.

¹⁶⁴ Tamże.

¹⁶⁵ Tamże.

*Kino kobiet nie jest ani gatunkiem, ani ruchem w historii filmu, nie ma prostej linii rozwojowej, nie ma narodowych granic ani filmowej czy estetycznej specyfiki, ale przekłada i negocjuje tradycję kultury oraz polityczne debaty*¹⁶⁶.

Obecność kobiet po drugiej stronie kamery – a także sposób ukazywania ich przez reżyserki z feministyczną wrażliwością – w pierwszej kolejności „wyrzywa” kobietę z roli obiektu do oglądania, narzędzia do dostarczania estetycznej przyjemności męskiej części widowni. Kobięce portrety w filmach realizowanych przez kobiety to nie tylko żony, matki czy intrygujące, ale mające znaczenie „wychowawcze” *femmes fatales*, ale ludzie obdarzeni wrażliwością, systemem moralnym, stojący w obliczu trudnych, życiowych wyborów. Przykładem takiej właśnie realizacji kina kobiet może być polski film *Dzień kobiet* (2012), wyreżyserowany przez Marię Sadowską.

Warto zwrócić uwagę na to, jakie cechy posiadają protagonistki, które pojawiają się w filmach tworzonych przez reżyserki. Bardzo często są to postaci kobiece, które walczą z patriarchalną opresją i poszukują wolności wewnętrznej. Cechą charakterystyczną kina tworzego przez kobiety jest również tworzenie pogłębionych psychologicznie postaci. Co ciekawe, zwracają na to uwagę nie tylko autorzy naukowych opracowań, ale także krytycy i publicyści, którzy również próbują znaleźć odpowiedź na pytanie, jakie jest kino tworzone przez kobiety:

*Bohaterką w filmach kobiet-reżyserek jest zwykle kobieta – walcząca o swoje prawa (Gillian Armstrong, Marta Mészáros), sprzeciwiająca się społecznej presji (Barbara Sass), poszukująca własnej tożsamości (Agnieszka Holland, Margarethe von Trotta), zdolna do odważnych, niepokojących czasem decyzji (Susan Seidelman). Kino kobiece nie musi oznaczać jednak: feministyczne. Obrazy Sally Potter, Gillian Armstrong, Doroty Kędzierzawskiej, Agnieszki Holland czy uznawanej za czołową reżyserkę kina kobiecego Jane Campion łączy jednak przede wszystkim szczególne traktowanie inności (nie tylko w sensie płci), sprzeciw wobec sztywnych konwencji i stereotypów oraz rezygnacja z intrygującej akcji na rzecz psychologicznych portretów*¹⁶⁷.

Małgorzata Radkiewicz w publikacji poświęconej twórczości Campion pisała:

¹⁶⁶ A. Butler, *Women's Cinema: the Contested Screen*, Wallflower Press, London 2002, s. 1.

¹⁶⁷ <https://wyborcza.pl/1,75248,1891587.html> [dostęp: 08.04.2020].

Wydarzenia w filmie „Jaśniejsza od gwiazd” (2009) przedstawione zostają z punktu widzenia bohaterki. Fanny Brawne nie jest bierną uczestniczką zdarzeń ani obiektem, na którym skupia się męskie spojrzenie, ale podmiotem sprawczym diegezy. (...) reżyserka przepracowuje nie tylko model gatunkowy, ale i tradycyjny model kinowy, w którym „władcą filmowego spojrzenia”, tworzącego świat przedstawiony na ekranie, był mężczyzna¹⁶⁸.

Zmiana perspektywy – czyli przedstawienie historii z punktu widzenia kobiety, a nie „tradycyjnie” mężczyzny, znacząco zmienia więc wydźwięk filmu. Melodramat również może zatem stać się filmem feministycznym – nie chodzi bowiem o gatunek, ale o to, kto w filmie opowiada swoją historię, dzieli się swoimi przeżyciami. Campion tworzy świat, w którym nie tylko mężczyzna jest aktywnym podmiotem. W jej twórczości kobiety – poza ciałami, które można podziwiać – mają również bogate życie wewnętrzne, które warte jest eksplorowania.

Ważna wydaje się uwaga, że kino kobiece czy też kino kobiet wcale nie musi być kinem feministycznym. Niektóre filmy realizowane przez kobiety, którym udało się odnaleźć w kręgu dobrze opłacanego kina mainstreamowego, powtarzają stare, patriarchalne schematy – i zaprzeczają idei feminizmu. Sądzę, że bardzo jaskrawym dowodem potwierdzającym tę tezę może być to, że film *50 twarzy Grey’a* został wyreżyserowany przez kobietę, Sam Taylor-Johnson. Opowieść o samotnej i infantylnej studentce, która spotyka na swojej drodze tajemniczego miliardera, jest nie tylko mało oryginalną odsłoną baśni o Kopciuszku, ale posiada pewne szkodliwe dla kobiet przesłanie: jeśli tylko się one postarają, zdołają zmienić brutalnego i dominującego sadystę w czułego męża i ojca, tak jak uczyniła to Anastasia Steele. Cała filmowa saga – w przeciwieństwie do produkcji feministycznych – ukazuje wprawdzie to, że główna bohaterka kończy studia i zyskuje finansową niezależność, jednak wątki kariery Anastasii nie są eksponowane (w przeciwieństwie do próby zgwałcenia jej przez przez przełożonego, który zostaje za to „ukarany” zwolnieniem z pracy, o które postarał się Christian Grey). Seksualność głównej bohaterki jest dla niej wprawdzie źródłem satysfakcji, jednak ona również wpisuje się w patriarchalny schemat: to doświadczony Christian jest jej pierwszym (i jedynym) partnerem seksualnym, zaś ona pozwala mu się uwodzić i czynić swoją „uległą”. Należy jednak wspomnieć, że kamera skupia się nie tylko na ukazywaniu atrakcyjności fizycznej kobiecej bohaterki, ale również jej , który w wielu ujęciach (na przykład podczas ćwiczeń w domowej siłowni) przedstawiany jest jako obiekt

¹⁶⁸ M. Radkiewicz, *Perspektywa feministyczna w teorii i analizach filmowych*, „Wielogłos” 2011, nr 10.

seksualny. Kino tworzone przez kobiety również może być kinem, które powiela stereotypy, osadza kobiety głównie w rolach żon, matek czy obiektów seksualnych, a za najwyższą wartość w życiu kobiecych bohaterek podaje związanie się z „odpowiednim” mężczyznom. Twórczynie często w roli protagonisty osadzają mężczyznę, zaś postaci kobiecie wprowadzają do roli towarzyszek mężczyzn lub ich „zasobów” (osób posiadających wiedzę lub moce, dzięki którym mogą wspierać męskich bohaterów). Tworzone przez kobiety filmy również nierzadko zawierają sekwencje ukazujące kobiece bohaterki w sposób seksualizujący i uprzedmiotawiający. Na przykład w wielu komediach romantycznych, których twórczyniami są także kobiety, bardzo

śmiało, inteligentne i niezależne, nie tylko łagodniały pod wpływem miłości, ale – by zachować ukochanego – rezygnowały z kariery zawodowej, poskramiały temperament i odrzucały niezależność [film – klasyczna komedia romantyczna] tak naprawdę stawał się surową lekcją udzielaną mężczyznom: ty tu rządzisz, oraz kobietom: masz się podporządkować¹⁶⁹.

Widoczne jest to zarówno w kinematografii polskiej – komedie romantyczne powstające na podstawie scenariuszy Ilony Łepkowskiej zawierają dość jasny przekaz, co „wolno” kobietom, a co mężczyznom – oraz hollywoodzkiej – znana komedia *Legalna blondynka* (2001), stworzona w znacznej mierze przez kobiety, odtwarza i powiela stereotypy płciowe.

Wspomniana już wcześniej badaczka Claire Johnston uważała, że aby kino kobiece naprawdę liczyło się w filmowym dyskursie, należy podjąć zdecydowanie bardziej radykalne kroki. Wskazała ona na charakterystyczne strategie stosowane w kinie kobiecym, które pozwalają na ukazanie kobiety jako prawdziwej, pełnowymiarowej postaci. Zdaniem tej badaczki łatwym rozwiązaniem jest posługiwanie się niektórymi elementami zaczerpniętymi z *cinéma vérité* znanego z telewizji. W takich filmach kobiety nie są produktem do oglądania, ale wprost mówią o swoich sprawach. Interwencja realizatora (lub realizatorki obrazu) jest tutaj znikoma. Filmem, w którym wykorzystano taką estetykę, jest dokument Louva Irvine i Susan Kleckner *Trzy życia* (1971) – posłużono się w nim techniką gadających głów. Johnston w swoich dążeniach do zwiększenia udziału kobiet w filmach nawiązywała także do

¹⁶⁹ G. Stachówna, *Śmiech przez łzy – o filmowej komedii romantycznej*, „Wokół kina gatunków”, Rabid, Kraków 2001, s. 151-165.

ideologii komunistycznej. Proponowała ona tworzenie widoczny bywa „tradycyjny” podział ról płciowych oraz przekaz o konieczności podporządkowania się kobiety mężczyźnie: kobiecych kolektywów twórczych, których zadaniem byłoby rzucenie wyzwania męskim przywilejom i zmiana obowiązującego porządku w branży kinematograficznej. Zrzeszone kobiety pracowałyby nad demystyfikacją patriarchy i finalnie przewyciężyłyby dychotomię filmu jako instrumentu polityki i jako rozrywki¹⁷⁰. Widoczne jest, że zdaniem Johnson tylko kobiety zajmujące się filmem mają szansę przełamać męską dominację w świecie filmu – a sprzyjającym czynnikiem byłoby ich skupienie się, stworzenie czegoś na kształt kobiecej akademii filmowej. Aby tak się stało, każda z twórczyń musiałaby chcieć walczyć z seksistowskimi schematami i skupić się na krzewieniu idei feministycznych – a wiemy przecież, że niektóre reżyserki czy scenarzystki skłaniają się ku schematom patriarchalnym i decydują się – z różnych przyczyn - na przedmiotowe traktowanie swoich bohaterów.

3.2. Rozwój feministycznej refleksji filmowej

Historia krytyki feministycznej – zarówno filmowej, jak i literackiej – związana jest z poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób kobiece doświadczenie jest obecne w tekstach kultury. Oczywiście kobiety w literaturze (a później także w filmie) obecne były właściwie od początku istnienia tych dyscyplin, zarówno jako autorki, jak i jako temat w krytyce. Jednak nie oznacza to, że w kulturze obecny był również zapis doświadczania rzeczywistości przez osoby płci żeńskiej, gdyż przez wiele lat

była to zazwyczaj kobieta przez duże K, pojmowana jako pewna esencja kobiecości, właściwie idea. Biografie kobiet pojawiały się o tyle, o ile były to kobiety wybitne. Krytyczkom feministycznym chodziło o to, że w postrzeganiu przeszłości kobiet nie widzi się ciągłości¹⁷¹.

Jednym z dążeń krytyczek feministycznych było zatem również „przywrócenie głosu” kobietom, które niekoniecznie były postaciami genialnymi, ale których historie żyć również miały wpływ na losy świata i na kulturę. Historia feministycznej krytyki bierze swój początek

¹⁷⁰ A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, „Słowo/obraz terytoria” 2011.

¹⁷¹ A. Burzyńska, A. Łebkowska, T. Nastulczyk, M. Skucha, M. Świerkosz, T. Walas, *Rozmowa „Wielogłosu” Krytyka feministyczna – dokonania i perspektywy*, „Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2011, nr 2, s.4.

wiele setek lat temu. Według wydanego w roku 2002 dzieła *A Handbook Of Literary Feminisms* Shari Benstock, Susanne Ferriss i Susanne Woods zamieściły historię i analizę krytyki literackiej. Zwróciły one szczególną uwagę na literacką historię kobiet, poczynając od wieków średnich. Za jedne z najwcześniej działających krytyczek badaczki wymieniają nazwiska Aemilii Lanyer, Margaret Cavendish i Aphry Behn¹⁷².

Filmoznawcza teoria feministyczna była związana z myśleniem psychoanalitycznym, jednak badania nad mediami pokazały, że niektóre rodzaje tego myślenia są w analizie feministycznej mało przydatne. Laura Mulvey pisała, że w filmie występuje zjawisko posługiwania się osobą jako przedmiotem służącym do pobudzenia seksualnego poprzez zmysł wzroku. Ciemna sala filmowa może według Mulvey to ułatwiać, gdyż ciemność powoduje poczucie odizolowania widza od ekranu i od innych osób w kinie. To poczucie odosobnienia pozwala zwiększyć ekspresję przyjemności i seksualnych instynktów. Mulvey zwraca również uwagę na narcystyczną postać skopofilii – widz w osobie na ekranie rozpoznaje swojego wyidealizowanego „sobowtóra” Mężczyźni nie chcą oglądać swoich „sobowtórów” pod względem seksualnych, gdyż nie byłiby w stanie unieść tego psychicznie, co wynika z ideologii patriarchalnej – męskie postaci są więc przedstawiane jako trójwymiarowe postaci, a kobiety są sprowadzane do roli przedmiotów. Wykorzystanie psychoanalizy przez Mulvey ma charakter manifestu – za pomocą narzędzia, które w pewien sposób wzmacnia patriariat (na przykład akcentując różnicę pomiędzy „bierną kobiecością” a „aktywną męskością”) wskazała, jak opresyjne wobec kobiet są teksty kultury i jak można zmienić istniejący system¹⁷³.

Oczywiście, niektóre propozycje z zakresu psychoanalizy (na przykład koncepcja Madonny i ladacznicy, inspiracje lacanowskie czy fragmentaryzacja oraz decentralizacja podmiotowości) są w krytyce feministycznej przydatne¹⁷⁴. W rozumieniu twórczości kobiet należy jednak odrzucić myślenie o procesie twórczym jako o płodzeniu, w którym to autor staje się wszechmocnym ojcem.

W refleksji teoretyczno-filmowej feministyczna perspektywa silnie obecna jest dopiero od lat 70. XX wieku – wtedy to teoretyczki filmu zwróciły uwagę na płciowe nacechowanie spektaklu kinowego i różne modele reprezentacji płci w kinie. Metodologia

¹⁷² S. Ferriss, S. Benstock, S. Woods, *A Handbook of Literary Feminisms*, Oxford University Press, Oxford 2002.

¹⁷³ L. Mulvey, *Some thoughts on theories of fetishism in the context of contemporary culture*, MIT Press, Cambridge 1993.

¹⁷⁴ A. Nasiłowska, *Feminizm i psychoanaliza - ucieczka od opozycji*, IBL PAN, Warszawa 1995, s. 132-141.

oraz podejmowane problemy badawcze zmieniały się jednak w trakcie rozwoju feministycznej myśli filmowej. Początkowo była ona związana z intensywnym rozwojem myśli feministycznej w krajach anglosaskich, co miało miejsce na przełomie lat 60. i 70.. Na uniwersytetach w Wielkiej Brytanii oraz Stanach Zjednoczonych pojawiły się wówczas takie dyscypliny, jak studia kobiece (*women's studies*) oraz studia filmowe (*film studies*). Badaczkami, które miały istotny wpływ na kształtowanie feministycznej refleksji filmowej, były Ann Kaplan, która od roku 1972 prowadziła zajęcia o filmie w ramach *women's studies*, Laura Mulvey, która w 1973 roku wygłosiła na konferencji referat o przyjemności wzrokowej i kinie narracyjnym, (dwa lata później on opublikowany w piśmie *Screen*¹⁷⁵), Molly Haskell oraz Claire Johnston. Inspiracją do stworzenia adekwatnego języka, który byłby użyteczny przy feministycznej analizie filmów była psychoanaliza, marksizm, semiotyka i Althusserowska koncepcja ideologii¹⁷⁶ w teorii i analizach filmowych. Dzięki temu można było wypracować terminologię, która później stworzyła podstawę feministycznej teorii filmu. Ważnym wątkiem, który był podejmowany w tamtym czasie, była krytyka klasycznego kina i zawarte w nim modele kobiecej reprezentacji. Twórczość kobiet traktowana była jako kreacja „opozycyjna” wobec kina tradycyjnego. Dzięki połączeniu pracy naukowej z feministycznym aktywizmem, możliwe było poddanie szerokiej dyskusji oraz tworzenie jego alternatywy – kina kobiet¹⁷⁷. Jedną z autorek analizy wizerunków kobiecości tamtego okresu była Molly Haskell, która portrety bohaterki amerykańskiego kina podzieliła na dwie kategorie: opowiadania o „czci” – w kinie niemym oraz „gwałt” – w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych¹⁷⁸.

W późnych latach osiemdziesiątych oraz trzecim okresie rozwoju feministycznej myśli filmowej, który trwa – zdaniem Małgorzaty Radkiewicz – od lat dziewięćdziesiątych, szczególną rolę odegrały czarny feminizm i studia postkolonialne. Dzięki nim w obszar badań filmoznawczych wpisano także problemy związane z odmiennością rasową, kulturową i etniczną, a także koncepcje tożsamości i formy jej artystycznej ekspresji¹⁷⁹. Publikacje czarnoskórej badaczki bell hooks złamały obowiązujący homogeniczny dyskurs krytyczny, w którym dominowała problematyka białych kobiet na ekranie i za kamerą. Naukowczynie ta dowiodła, że feministki drugiej fali, odnosząc się wyłącznie do białych kobiet, dokonały

¹⁷⁵ L. Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*, „Screen” 1975, nr 3, s. 6-18.

¹⁷⁶ M. Radkiewicz, *Perspektywa feministyczna w teorii i analizach filmowych*, „Wielogłos Pismo Wydziału Polonistyki UJ”, 2011 nr 2.

¹⁷⁷ Tamże.

¹⁷⁸ M. Haskell, *Od czci do gwałtu*, „Film na Świecie” 1991, nr 384, s. 21–27.

¹⁷⁹ M. Radkiewicz, *Perspektywa feministyczna...* dz. cyt.

uniwersalizacji ich definicji kobiecości. Ich teorie były użyteczne głównie do budowania krytycznego spojrzenia na sposoby traktowania w kulturze kobiet o białym kulturze skóry. W tym okresie także – w odniesieniu do reprezentacji gender oraz kina kobiet – coraz bardziej wyraźne stawały się wpływy postmodernizmu i teorii queer, co z kolei spowodowało poszerzenie warsztatu analitycznego o pojęcie tożsamości hybrydycznej i pluralistycznej, o charakterze performatywnym¹⁸⁰.

Bell hooks podkreślała, że ruch feministyczny musi dostrzegać różnice w doświadczeniu rzeczywistości przez kobiety białe i zamożne oraz niebiałe, częściej dotknięte problemem ubóstwa:

Podstawy feministycznej teorii i praktyki zachwiały się, gdy kobiety kolorowe i ich białe sojuszniczki zaczęły podważać przeświadczenie, w myśl którego „płeć społeczno-kulturowa” stanowi podstawowy czynnik determinujący los kobiety (...). Twierdziłam, że kiedy rodzi się dziecko czarnych rodziców, czynnikiem, który jest brany pod uwagę jako pierwszy, jest kolor skóry, i dopiero potem płeć społeczno-kulturowa, gdyż to rasa i płeć będą determinowały życie tego dziecka¹⁸¹.

Hooks twierdzi, że zwrócenie uwagi na powiązania płci społeczno-kulturowej, rasy i klasy zmodyfikował kierunek, w którym rozwija się myśl feministyczna. Poważnym błędem jest sprowadzanie doświadczenia kobiet wyłącznie do tego, co jest udziałem kobiet dobrze sytuowanych i wykształconych. Osoba płci żeńskiej ma przed sobą zupełnie inne perspektywy, gdy przychodzi na świat w rodzinie imigrantów, niż gdy jej rodzice są zamożnymi, białymi Amerykanami. Według hooks, wiele kobiet jest marginalizowanych ze względu na niskie dochody czy kolor skóry – jednocześnie margines może być miejscem wytwarzania oporu i kontrhegemonicznej ekspresji¹⁸².

Wpływ na rozwój feministyczno teoretycznej refleksji na temat filmu miały jednak nie tylko akademickie dyskusje, ale także przekształcenia technologiczne. Sama Laura Mulvey w pierwszej dekadzie lat dwutysięcznych przemyślała na nowo swoje własne teorie feministyczne, wywodzące się z lat siedemdziesiątych. Badaczka przyjęła założenie, że lata dziewięćdziesiąte były tymczasem, gdy kino osiągnęło *punkt pęknięcia pomiędzy właściwą mu mechaniczną techniką, opartą na celuloidowej taśmie, (...) a swoim obecnym, złożonym*

¹⁸⁰ E. A. Kaplan, *Feminism and Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1997.

¹⁸¹ b. hooks, *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2020.

¹⁸² Tamże.

związkiem z nowymi technologiami elektronicznymi i cyfrowymi¹⁸³. Efektem rozwoju technologii były zmiany warunków samej produkcji filmowej, a także dystrybucji i percepcji filmowych obrazów. Na teoretykach i teoretyczkach filmu wymusiło to reorientację refleksji na temat kinowej historii i reprezentacji. Wcześniejsze koncepcje teoretyczno filmowe musiały również – zdaniem Mulvey – ulec przeformułowaniu z uwagi na zmieniający się charakter ruchów feministycznych. Jej zdaniem w latach osiemdziesiątych, załamała się tradycja „utopijnych dążeń”, które opierały się na idei interwencji w porządek społeczny i kulturowy poprzez teorię. W czasach współczesnych, gdy przeciętny widz może wybierać spośród tysięcy dostępnych filmów, a najpopularniejsze serwisy filmowe są otwarte na recenzje pisane przez laików, myśl Mulvey wydaje się trafna – rynkiem filmowym rządzi przecież głównie prawo popytu i podaży, a nie akademickie rozważania.

3.2.1. Testy wykorzystywane przy ocenie filmów pod kątem przekazu feministycznego

Na przestrzeni ostatnich dekad powstały narzędzia, które pozwalają ocenić, czy dany film jest obrazem wyraźnie patriarchalnym, czy może jest on nacechowany feministycznie. Jednym z takich narzędzi (przydatnych zresztą nie tylko przy ocenie filmów, ale także innych dzieł kultury) jest test Bechdel, nazywany również testem Bechdel-Wallace. Test pojawił się po raz pierwszy w żartobliwej formie komiksie rysowniczkii Alison Bechdel *Dykes to Watch Out For* z 1985 roku¹⁸⁴. Feministyczne krytyczki filmowe używają go niekiedy do pokazania braku równości między płciami w kulturze, co wynika z seksistowskiej kultury. Aby test Bechdel został „zaliczony” (czyli aby móc powiedzieć, że kobiety odgrywają w danym filmie czy innym dziele ważną rolę), muszą być spełnione następujące warunki:

- 1) W filmie muszą pojawić się co najmniej dwie kobiece bohaterki, które posiadają imiona;
- 2) Kobiety muszą prowadzić ze sobą rozmowę;
- 3) Konwersacja ta musi dotyczyć czegoś innego, niż mężczyźni¹⁸⁵.

¹⁸³ L. Mulvey, *Spojrzenie w przeszłość: nowe przymiślenia o feministycznej teorii filmu lat 70.*, „Panopticum” 2005, nr 4, s. 33–36.

¹⁸⁴ Sama Bechdel preferuje nazwę test Bechdel-Wallace – Liz Wallace to przyjaciółka Bechdel, która wymyśliła koncepcję testu.

¹⁸⁵ <https://bechdeltest.com/?page=0> [dostęp: 01.04.2020].

Oczywiście trudno uznać test Bechdel za precyzyjne narzędzie, za pomocą którego można dokonać pogłębionej analizy filmu pod kątem feministycznym. Sama obecność krótkiej rozmowy pomiędzy dwiema kobietami na niezbyt istotny dla fabuły temat nie sprawia przecież, że film staje się feministycznym tekstem kultury – zwłaszcza, że rozmowa kobiecych bohaterek również może zostać ukazana w sposób stereotypowy. Nie mniej, test ten pozwala dokonać wstępnej oceny tego, czy konkretne postacie kobiece w ogóle są w danym filmie obecne i czy „udzielono” im głosu. Kryteria te nie wydają się wyśrubowane – jednak zdaniem badaczy przyglądających się roli kobiet w kulturze, spełnia je tylko połowa filmów. Filmy, które opisywałam w poprzedniej części pracy, nie „zaliczyłyby” testu, co oznacza, że postaci kobiece są w nich bezimienne, nie rozmawiają ze sobą - albo, jeśli już to robią, to ich konwersacja osnuta jest wokół tematu mężczyzn (i często romantycznej miłości). Filmy, które otrzymają pozytywną notę w teście, są obrazami tworzonymi zarówno przez mężczyzn, jak i przez kobiety. Innym testem, który może być użyteczny w dokonywaniu oceny tego, jak reprezentowane są w filmie kobiety, jest test Mako Mori. Jest to badanie, które skupia się na możliwości opowiadania własnych historii przez kobiety: wymaga on, by w filmie występowała co najmniej jedna bohaterka żeńska, która posiada własną narrację i nie wspiera jedynie męskiej historii¹⁸⁶. Inspiracją do powstania tego testu stanowiła postać Mako Mori, uważana przez fanów serii i w kręgach akademickich jako udana reprezentacja silnej i nieseksualizowanej postaci, która jest zarówno kobietą, jak i osobą należącą do mniejszości. Megan Fowler podkreśliła subtelności swojej postaci i mówi, że poszerza spektrum, aby lepiej i bardziej realistycznie przedstawić silne kobiety w filmie.

Jeszcze innym narzędziem z tego obszaru jest test Sfinksa. Jest to narzędzie inspirowane testem Bechdel – idea została rozwinięta przez Helen Barnett, Sue Parrish i Rosalind Phipps. Skupia się on między innymi na unikaniu stereotypów oraz obecności znaczących scen, w których rolę odgrywają postacie kobiece. Składa się on z pytań „przydzielonych” do części testu:

PROTAGONISTA:

Czy w centrum uwagi jest kobieta?

Czy wchodzi w interakcje z innymi kobietami?

KIEROWNIK:

Czy jest kobieta, która kieruje akcją?

¹⁸⁶ N. Hood, *Mako Mori and the Gender Politics of Pacific Rim* (2013), „Journal of American Studies of Turkey” 2014, nr. 39, s. 113-122.

Czy jest aktywna, a nie reaktywna?

GWIAZDA:

Czy bohater unika stereotypów?

Czy postać jest przekonująca i złożona?

MOC:

Czy fabuła jest niezbędna?

Czy historia ma wpływ na szerokie grono odbiorców¹⁸⁷?

Testem, który zwraca uwagę na obecność męskiego spojrzenia oraz znaczenie kobiecej seksualności w tekście kultury, jest analiza Johansson, która proponuje metodę oceny reprezentacji kobiet i dziewcząt w fikcji. Analiza została opracowana przez krytyczkę MaryAnn Johansson i umożliwia ocenę mediów zgodnie z kryteriami, które obejmują podstawową reprezentację kobiet, sprawczość kobiet, władzę i autorytet, męskie spojrzenie oraz kwestie płci jak również seksualności. Chociaż został opracowany z myślą o ekranie, można go również zastosować do książek i innych mediów. Polega na dodawaniu lub odejmowaniu punktów w oparciu o różne kategorie reprezentacji. Analiza oferuje szerszą i bardziej pogłębioną analizę niż metody, które opierają się na ocenie tylko jednego lub dwóch aspektów kobiecej reprezentacji, takie jak test Bechdela czy test Mako Mori. Składa się z następujących elementów:

- Podstawowa reprezentacja

Test w tej sekcji mierzą reprezentację kobiet na podstawie tego, czy centralna postać kobieca, dziewczyna lub kobieta, uczy się o sobie, działa z determinacją i osiąga rozwój w wyniku swoich doświadczeń w historii. Czy historia koncentruje się na kobiecie? Czy to jej podróż, jej rozwój?

- Kobięca władza i autorytet

Rozważania dotyczą tego, czy kobieta w narracji kontroluje własne życie. Czy pojawia się postać kobieca, której wybory i działania wpływają na decyzje innych postaci? A może jest tylko pionkiem w spisku?

- Męskie spojrzenie

Istotne jest tutaj pytanie, czy kobiety są traktowane bardziej jak obiekty o charakterze seksualnym niż ludzie. Czy skupia się bardziej na wyglądzie fizycznym kobiety niż na jej

¹⁸⁷ <https://dramaqueensreview.com/2017/02/15/the-sphinx-test/> [dostęp: 11. 09. 2022]

osobowości i cechach wewnętrznych? Na przykład, czy postać kobieca ubiera się w sposób mniej odpowiedni do sytuacji niż jej mężczy odpowiednicy, na przykład nosi skąpy top i szorty, gdy mężczyźni noszą kurtki, koszule z długimi rękawami i ciężkie buty.

- Płeć i seksualność

Ta sekcja rozważa, czy kobietę definiuje coś więcej niż tylko jej płeć lub jej relacje z mężczyznami i dziećmi. Testy te dotyczą również użycia tropów, które przedstawiają kobiecość jako żart lub w poniżający sposób. Na przykład mężczyzna, który ubiera się jak kobieta, jest uważany za zabawnego, podczas gdy kobieta, która ubiera się jak mężczyzna, jest uważana za fajną lub nic szczególnego¹⁸⁸.

Podstawą kina, które może być uznane za feministyczne, jest zatem „oddanie głosu” kobiecym bohaterkom, a także dostrzeżenie (i ukazanie tego faktu widzom), że jedynym tematem rozmyślań i rozmów kobiet nie są ich związki z mężczyznami. Kobiety w kinie feministycznym są postaciami, które posiadają własne dążenia, przeszłość oraz problemy, niezwiązane tylko z relacjami z mężczyznami.

Kino kobiece wydaje się bardziej adekwatnym określeniem, gdyż nie tylko kobiety mogą tworzyć filmy uwzględniające perspektywę kobiet. Ten rodzaj kina może być postrzegany jako kino buntu – w jego przypadku to kobieta patrzy (i ocenia), natomiast mężczyzna może być obserwowanym obiektem, co jest odwróceniem tradycyjnego, patriarchalnego porządku. Wiele filmów kobiecych należy do kinowej awangardy, a jego twórczynie (lub twórcy) podejmują wątki kobiecej seksualności i dążeń do niezależności. Samą cielesność osób płci żeńskiej, rozumianą również jako doświadczenie posiadania ciała, przedstawiają oni nie jako fetysz, lecz jeden z aspektów życia kobiet.

¹⁸⁸ <https://www.flickfilosopher.com/2016/04/where-are-the-women-rating-criteria-explained.html> [dostęp: 12.12.2022].

IV. Charakterystyka twórczości Jane Austen, Emily Brontë i Lucy Maud Montgomery

W tej części opisano cechy charakterystyczne twórczości Austen, Brontë oraz Montgomery oraz to, w jaki sposób w ich utworach obecne są treści feministyczne. W niniejszym podrozdziale odwołano się do polskich przekładów powieści, ale także do opracowań, w których znajdują się odniesienia do anglojęzycznych oryginałów.

4.1. Charakterystyka twórczości Jane Austen

Choć powieści Jane Austen niejednokrotnie odczytywane są jako romanse, to jednak utwory te posiadają psychologiczną głębię oraz trafnie i rzetelnie opisują problemy epoki, w których przyszło żyć pisarce. Jej najbardziej znana powieść *Duma i uprzedzenie* (1813) doczekała się także wielu adaptacji filmowych – niektóre z nich dość wiernie oddają powieściowe realia, inne są jedynie inspirowane głównymi postaciami i wątkami książek Austen. Co ciekawe, *Duma i uprzedzenie* pozostaje wciąż książką niezwykle poczytną – według badania BBC z 2003 roku powieść ta zajęła drugie miejsce w zestawieniu ulubionych książek Brytyjczyków i uplasowała się tuż za *Władcą pierścieni* Tolkiena¹⁸⁹. Oznacza to, że historia rodziny, w której znaczącym wątkiem jest życie młodych kobiet w patriarchalnym społeczeństwie porusza pewne istotne również dla współczesnego czytelnika wątki. Los sióstr, które pochodzą z niezbyt zamożnej rodziny, a szans na lepsze życie upatrują w korzystnym zamażpójściu został bowiem przez autorkę opowiedziany tak, że podczas poznawania ich historii możliwe jest dowiedzenie się, jaki stosunek do ówczesnych norm obyczajowych miała Austen¹⁹⁰.

Ta angielska pisarka nie dożyła wprawdzie nawet połowy XIX wieku, jednak w jej powieściach wyraźnie widać wątki feministyczne. Urodziła się w 1775 roku, a zmarła w roku 1817, prawdopodobnie na skutek choroby Addisona. Często jest określana mianem “znawczyni psychiki kobiet”, gdyż to właśnie jej powieści, jako jedne z pierwszych utworów, skupiały się na roli i realnych problemach Brytyjek żyjących w XIX wieku. Czas, w którym

¹⁸⁹ A. Sabor, *Austenomania*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/austenomania-22060> [dostęp: 10.10.2022].

¹⁹⁰ Tamże.

tworzyła Austen bywa często przez brytyjskie społeczeństwo idealizowany, jednak pomimo szybkiej modernizacji wiele regionów Anglii cierpiało z powodu niedostatku:

Anglia pod koniec XVIII wieku była jednym z najbardziej rozwiniętych krajów w świecie Zachodu. Rewolucja agrarna, wprowadzenie pierwszych modernizujących produkcję maszyn, ekspansja handlu zagranicznego oraz włączanie w obręb państwa rozległych terytoriów zamorskich uczyniły tę niewielką wyspę potężnym Imperium. Nie należy jednak idealizować epoki georgiańskiej, twierdząc, że pod koniec stulecia w państwie Jerzego III panował powszechny spokój i dobrobyt. Skutki rewolucji przemysłowej były bowiem bardzo zróżnicowane. Niekorzystne okazały się przede wszystkim dla mas ludowych: wygnanych ze wsi chłopów, którzy ulegli pauperyzacji, oraz dla miejskich nędzarzy. Podczas gdy w największych miastach odbywały się demonstracje uciśnionych, które szczególnie dramatyczną formę przybrały w 1819 roku podczas „masakry Peterloo”, Anglia prowincjonalna, jak zapewniają historycy, przeżywała okres prawdziwej prosperity¹⁹¹.

W swoich najważniejszych i najbardziej znanych dziełach, takich jak *Rozważna i romantyczna* (1811), *Duma i uprzedzenie* (1813), *Emma* (1815), pisarka podejmowała tematy zamążpójścia (i jego konsekwencji), relacji rodzinnych i towarzyskich, a także ograniczeń, jakie spotkały na swojej drodze współczesne jej kobiety. Powieść *Duma i uprzedzenie*, której adaptacjom przyglądam się w kolejnych częściach pracy, była jedną z książek, które miały duże znaczenie dla rozwoju literatury. Złożona z 61 rozdziałów, podobnie jak inne powieści tej autorki, zawiera w sobie zarówno elementy romansu, jak i powieści realistycznej. Urszula Terentowicz-Fotyga podkreśla, że utwory Austen czerpią z konwencji romansu, ale jednocześnie stanowią jedno z pierwszych wiktoriańskich powieści realistycznych:

Konstrukcja powieści Austen oparta jest na swoistym napięciu między romantyczną historią miłosną a realiami rzeczywistości w niej portretowanymi. Napięcie to wpisane jest w przeciwstawne dążenia dwóch konwencji gatunkowych, jakie przywołuje Austen – romansu oraz powieści realistycznej (...). Twórczość pisarki, choć poprzedzającą rozwój wielkiej wiktoriańskiej powieści realistycznej, należy traktować jako jej prekursora¹⁹².

¹⁹¹ E. Włodzyńska, *Współczesna reinterpretacja powieści Jane Austen – o poszukiwaniu wolności*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 465, s. 161.

¹⁹² U. Terentowicz-Fotyga, *Zagubione w Austen: Duma i uprzedzenie w postmodernistycznej odświeżeniu – między parodią a nostalgią*, „Przegląd humanistyczny” 2019, nr 2.

Austen ukazała w niej życie angielskich wyższych sfer na przełomie XVIII i XIX wieku, a jednym z ważniejszych wątków powieści stało się budowanie relacji na przekór stereotypom i uprzedzeniom – znajdowało to wyraz już w pierwotnym tytule tej powieści, który brzmiał *First Impressions*, czyli *Pierwsze wrażenia*¹⁹³. Umiejętne połączenie elementów romansu oraz powieści realistycznej jest czymś bez wątpienia niezwykłym – romans bowiem opiera się na elementach nietypowości i zaskoczenia oraz dążeniu do happy-endu, natomiast powieść skupia się na poszukiwaniu prawdy i stara się uchwycić realia społeczno-obyczajowe¹⁹⁴.

Należy także zwrócić uwagę na polityczne zaangażowanie Austen. W swoich powieściach autorka nie komentuje polityki w sposób bezpośredni – niejednokrotnie nawiązuje jednak do najistotniejszych wydarzeń mających miejsce w czasach, w których tworzyła. Zdaniem Eweliny Włodzyńskiej, Austen przeszła także swego rodzaju przemianę – od osoby, która pochwałała kolonialną ekspansję, przeszła drogę ku krytyce imperializmu:

*Urodzona w ostatnich latach Merry Old England Jane Austen właśnie urokliwą wieś uczyniła tłem wszystkich swoich powieści. (...) Przypisanie autorce „Perswazji” niezaangażowania można jednak uznać za wielkie niedopatrzenie. (...) Wbrew pozorom pisarka z przełomu wieków nie ignorowała „wielkiej” historii. Interpretacja „Mansfield Park” autorstwa Edwarda Saida dowodzi, że kwestie społeczne i polityczne, w tym niewolnictwo, zajmowały, a nawet przejmowały autorkę „Rozważnej i romantycznej”, jej utwory zaś były bardziej uwikłane w dyskurs kolonialny, niż mogłoby się wydawać. Według prawodawcy teorii postkolonialnej pisarka aż do ostatniego zdania powieści z 1814 roku „podtrzymuje i powtarza geograficzny proces ekspansji (...) powieści Austen ewoluowały pod względem światopoglądowym: napisana w 1797 roku „Duma i uprzedzenie” różni się od „Mansfield Park” (1814) i „Emmy” (1815). Tę zmianę narracji, polegającą na wyostreniu różnic społecznych oraz dodaniu kolonialnych detali, które czasem urastają do rangi dominanty, można przypisywać doświadczeniu dojrzałej już autorki, ale także, co sugeruje Anna Przedpełska-Trzeciakowska, kontekstowi historyczno-politycznemu. Austen odsyłała czytelnika do wydarzeń historycznych, a z czasem zaczęła również uzależniać od nich postawy i działania protagonistów*¹⁹⁵.

¹⁹³ D. W. Smith, *First Impressions (The Jane Austen Series): A Contemporary Retelling of Pride and Prejudice*, Baker Books, Ada, 2018.

¹⁹⁴ U. Terentowicz-Fotyga, *Zagubione w Austen...*, dz. cyt.

¹⁹⁵ E. Włodzyńska, *Współczesna...*, dz. cyt., s. 167.

Powieść *Rozważna i romantyczna* została wydana pod pseudonimem „The Lady”. Oznacza to, że Austen zdecydowała się ujawnić czy zasugerować swoją płeć – w przeciwieństwie do chociażby sióstr Brontë posługujących się męskimi pseudonimami, o czym mowa będzie później. Powieść od początku cieszyła się uznaniem i popularnością. Uznawano, że jest:

*doskonale napisana; bohaterowie pochodzą ze szlachty, ich postacie są naturalne i zręcznie zbudowane. Akcja jest wiarygodna, wysoce zajmująca i zabawna; zakończenie takie, jakiego życzyłby sobie czytelnik, całość zaś dostatecznie długa, by podtrzymać zainteresowanie, nie nudząc*¹⁹⁶.

Jedną z osób, która niezwykle ceniła twórczość Austen była Virginia Woolf. Co wydaje się znaczące, Woolf z jednej strony doceniała sztukę Austen, a z drugiej – żywiła przekonanie, że gdyby autorka *Dumy i uprzedzenia* żyła dłużej, to jej utwory byłyby jeszcze bardziej dojrzałe, a także zapewne utrzymane w bardziej poważnym tonie. Ewa Paczoska pisze, że wprawdzie Woolf ceniła wielu pisarzy i dostrzegała ich potencjał, jednak o Austen wypowiadała się¹⁹⁷.

*(...) zawsze ciepło, z entuzjazmem i empatią. Głębokie współczucie dla zbyt wcześnie uciętej biografii i przerwanej twórczości widać zwłaszcza w znanym eseju o Austen. Mamy tu do czynienia z uderzającą prognozą przemian jej twórczości, gdyby pisarka nie odeszła tak młodo. W 1817 r., stwierdza Woolf, Austen była gotowa, by odmienić oblicze własnej twórczości i powieści w ogóle*¹⁹⁸.

Na uwagę zdaniem autorki zasługuje subtelność satyry Austen, która – gdyby autorka *Dumy i uprzedzenia* tworzyła w innych czasach – uległaby istotnej zmianie:

„Jej poczucie bezpieczeństwa zostałoby zachwiane. Ton komediowy zostałby zmącony. [...] Obmyśliłaby metodę tak samo przejrzystą i zwartą, ale głębszą i sugestywniejszą, dla przekazania nie tylko tego, co ludzie mówią, ale i tego, co pomijają milczeniem, nie tylko tego, czym są, ale i czym jest życie. [...] Jej satyra, stosowana bardziej umiarkowanie, stałaby

¹⁹⁶ V. G. Myer, *Niezlomne serce*, Prószyński i S-ka, Warszawa, 1999, s. 28.

¹⁹⁷ E. Paczoska, *Długie życie Jane Austen*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 465, s. 7-10.

¹⁹⁸ M. Świerkosz, *Historia...*, dz. cyt., s. 60-76.

się ostrzejsza i surowsza”. Jej zachwyty nad twórczością pisarki, w której widziała swoją bezpośrednią poprzedniczkę w tworzeniu nowoczesnej powieści, czytano najczęściej w kontekście lektury feministycznej, często jakby biorąc w nawias perspektywę artystyczną. A jest ona w opiniach autorki „Fal” równie ważna, co optyka „siostrzaności”. Dzisiaj historia literatury coraz bardziej docenia (i udowadnia) innowacyjność powieści Austen¹⁹⁹.

W powieściach pisarki obecne są liczne wątki autobiograficzne. Austen, jako córka anglikańskiego duchownego była kształcona w domu w zakresie wiedzy „odpowiedniej” dla panien. Jednocześnie czytała ona modne wówczas powieści, co mogło stanowić impuls do tego, by samodzielnie zacząć tworzyć. Gdy miała osiemnaście lat, zaczęła pisać swoją pierwszą powieść – *Lady Susan*, a po jej ukończeniu zaczęła tworzyć szkice *Rozważnej i romantycznej* oraz *Dumy i uprzedzenia*. Istotnym problemem dla Austen było znalezienie wydawcy, co udało się dopiero w roku 1811. Dzięki *Rozważnej i romantycznej* została znaną pisarką, na której powieści oczekiwało grono odbiorców. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, tłumaczka powieści *Rozważna i romantyczna*, zwraca również uwagę na to, że Austen umiała z ironią podejść do powieści gotyckiej:

Ona wprowadziła angielską powieść w jej fazę nowoczesną, wyśmiewając groteskową powagę powieści gotyckiej. Stworzyła też bardzo wnikliwy obraz tamtejszego społeczeństwa w okresie wielkiej przemiany, pogłębiania się jego zróżnicowania i rozwarstwienia. A przy tym powołała do życia postaci, które wciąż okazują się aktualne. Wystarczy zmienić kostium²⁰⁰.

Pisarka słynęła również z nieszablonowego życia uczuciowego – pomimo posiadania wielu adoratorów, nigdy nie zdecydowała się wyjść za mąż, co sprawiło, że Austen „wpisała się w schemat” niezależnej kobiety, która nie poddaje się tradycyjnym ograniczeniom. Nawiązywała ona relacje miłosne (bądź wyłącznie seksualne) z kilkoma mężczyznami, jednak pozostała kobietą (i pisarką) niezależną i wolną²⁰¹. Co jednak wydaje się charakterystyczne, swoich bohaterek nie czyniła na ogół kobietami niezależnymi w tym samym stopniu, co ona sama – w jej powieściach motyw zamążpójścia jako jednego z nadrzędnych celów życia kobiety wciąż jest obecny. Mogło wynikać to z faktu, że w czasie,

¹⁹⁹ Tamże.

²⁰⁰ <https://www.polskieradio.pl/8/402/Artykul/1117873,Jane-Austen-porownywano-do-Szekspira> [dostęp: 13.02.2020].

²⁰¹ <https://www.janeausten.pl/kategoria/jane> [dostęp: 12.02.2020].

w którym powstawały jej powieści, większość kobiet nie mogła pozwolić sobie na swobodę obyczajową, a małżeństwo miało zapewniać im bezpieczeństwo i pozycję społeczną – życie bez partnera było zarezerwowane dla kobiet w pewnym sensie uprzywilejowanych. Wprawdzie kobiece bohaterki dość śmiało poczynają sobie z mężczyznami i nie poddają się bezkrytycznie zasadom patriarchy (Elisabeth z *Dumy i uprzedzenia* pozwala sobie na ironię i drwinę wobec pana Darcy’ego), ale jednak nie wybierają życia kobiet niezamężnych. Można przypuszczać, że uczynienie małżeństwa jednym z najważniejszych wątków w powieściach Austen pozwalało jej nie tylko zaintrygować czytelników, którzy cenili romanse (które ze swojej natury zazwyczaj mają kończyć się zaręczynami bądź ślubem²⁰²), ale też wątek matrymonialny stwarzał pisarce możliwość do sportretowania społeczeństwa brytyjskiego oraz obyczajowości czasów, w których przyszło jej żyć i tworzyć²⁰³.

Całe piarstwo Austen stanowi przykład literackiego oraz społecznego fenomenu – autorka nie tylko łączyła elementy romansu z rozbudowanym tłem obyczajowym, ale także tworzyła na tyle złożone postaci oraz nawiązywała do uniwersalnych uczuć czy sytuacji, w których mogą znaleźć się ludzie, że powieści te nie przestają być atrakcyjne dla kolejnych pokoleń czytelników. Jej dzieła fascynują czytelniczki (i czytelników) od ponad dwustu lat, a ponieważ w ciągu ostatnich dekad jej utwory i pojawiające się w nich postacie przeniknęły do świadomości masowego odbiorcy, kulturoznawcy mówią o istnieniu zjawiska *austenomanii*²⁰⁴. Kolejne ekranizacje *Dumy i uprzedzenia*, które cieszą się ogromną popularnością, są dowodem na to, że losy bohaterów wykreowanych przez Austen wciąż inspirują i interesują kolejne pokolenia widzów oraz mogą na nich wpływać. Walter Scott, pisząc o powieściach Austen, stwierdził, iż *pisarka ma talent do opisywania uczuć i przeżyć bohatera w codziennym życiu i to najwspanialszy dar, z jakim do tej pory się spotkał*²⁰⁵. Autorka cieszyła się uznaniem nie tylko ze strony wybitnych twórców epoki, ale także przyczyniła się do rozwoju powieści obyczajowej. Była ona także jedną z pierwszych twórczyń, która w swoich dziełach używała mowy pozornie zależnej²⁰⁶. Ten rodzaj prowadzenia narracji jest

²⁰² K. Wierzbicka-Trwoga, *Cechy gatunkowe romansu*, „Terminus” 2019, nr. 2, s. 197–214.

²⁰³ Tamże.

²⁰⁴ E. Szczepkowska, *Recepcja Jane Austen w polskojęzycznym internecie na przykładzie stron internetowych poświęconych pisarce*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 2 s. 106.

²⁰⁵ A. Wróblewska, *Współczesne adaptacje powieści Jane Austen. Lizzie Bennet Diaries jako narracja transmedialna*, Biblioteka postscriptum polonistycznego, Śląsk 2015, s. 77

²⁰⁶ J. Stillinger, M.H. Abrams, *The Romantic Period*, „Norton Anthology of English Literature” 1995, nr 2, s. 20.

środkiem artystycznym, umożliwiającym dotarcie i poznanie przeżyć literackich, ukazanie ich myśli w naturalnym kształcie (...) [jest ona] spotykana w warstwie strukturalnej powieści psychologicznych, znalazła mowa pozornie zależna swoją realizację również w utworach populistycznych lat trzydziestych dwudziestolecia międzywojennego. (...) Mowa pozornie zależna podkreśla bowiem autentyczność przeżyć bohaterów i wydarzeń dziejących się na kartach powieści, nasyca utwory prawdą, dodaje im obiektywizmu²⁰⁷.

Użycie mowy pozornie zależnej jest więc zabiegiem, który umożliwia znaczne pogłębienie psychologiczne postaci i przybliżenie odbiorcy ich wewnętrznego świata. Dzięki temu środkowi bohaterowie powieści Austen są bliżsi czytelnikowi, nawet jeśli ich losy odczytywane są kilkaset lat po ich spisaniu.

Grażyna Bystydzieńska, charakteryzując pisarstwo Austen (której powieści nazywa „kwintesencją angielskości”), sugeruje, że Austen z jednej strony cechuje konserwatyzm i przywiązanie do tradycyjnych wartości, zaś z drugiej – nowatorstwo. Zdaniem tej badaczki nowością są przede wszystkim wyjątkowe postaci kobiece:

Nowatorstwo dotyczy, przede wszystkim, wprowadzenia nowych postaci kobiecych, różniących się zwłaszcza od tych wzorców kobiecości propagowanych w popularnych podręcznikach tzw. conduct books, w których ideał kobiety to osoba łagodna, pełna poświęcenia, w rezultacie bierna. W powieściach Jane Austen bohaterki kobiece to często osoby inteligentne, dowcipne, posiadające pewną dozę niezależności, przynajmniej w sądach, które pragną kierować się głosem serca w wyborze partnera. Również zastosowanie narzędzi teoretycznoliterackich do jej powieści odkryło nowatorstwo tej pisarki zwłaszcza w zakresie użycia technik narracyjnych – ciekawe zastosowanie fokalizacji, indywidualizacja języka postaci, nowatorstwo szczególnie na poziomie składniowym²⁰⁸.

Rzeczywiście, wykreowanych przez Austen postaci, takich jak Elizabeth Bennet czy jej siostry, nie sposób nazwać biernymi. Elisabeth najpierw odrzuca zaloty pana Darcy’ego, a jej uczucie do niego dojrzewa przez dłuższy czas. Jej najważniejszą zaletą nie jest wcale piękno fizyczne, jak to bywa w większości utworów romantycznych, ale inteligencja i dystans do świata. Z kolei Mary Bennet, młodsza siostra Elizabeth, ma świadomość braku

²⁰⁷ A. Pryszczewska-Kozołub, *Naturalistyczne sposoby narracji w międzywojennej prozie środowiskowej*, „Prace Naukowe. Filologia Polska. Historia i Teoria Literatury” 1996, nr 6, s. 49-63.

²⁰⁸ G. Bystydzieńska, *Recepcja Jane Austen w Polsce*, „Acta Philologica”, Warszawa 2005, nr 31.

własnej urody – próbuje ten fakt nadrabiać wykształceniem. Oczywiście myślenie o sobie Elisabeth można odczytywać jako potwierdzenie stereotypu: oto młoda kobieta skupia się na swojej urodzie i ocenia ją negatywnie, więc literatura staje się dla niej pewnego rodzaju ucieczką²⁰⁹. Protagonistka sama siebie ocenia jako mającą małe szanse na korzystne zamążpójście – Austen zwraca więc uwagę na to, że kobiety w patriarchalnym społeczeństwie same oceniają siebie przez pryzmat spodziewanych szans na udany mariaż. Odczytanie jednak nie przysparza jej sympatii – taki opis sytuacji tej młodej kobiety można rozumieć jako krytykę społeczeństwa, które nie docenia kobiet wykształconych, a skupia się na ich atrybutach fizycznych. Postaci kobiece tworzone przez Austen są zatem wielowymiarowe i niekiedy psychologicznie skomplikowane. Pisarka swoje bohaterki czyni pełnoprawnymi podmiotami, a nie jedynie przedmiotami męskich uczuć, co jest zwrotem w kierunku feminizmu. Z drugiej strony pisarka bynajmniej nie zrywa z przekonaniem, że kobieta powinna związać się z mężczyzną, który zapewni jej dostatnie życie. W krótkim materiale opublikowanym w *Codzienniku feministycznym* z okazji 238. urodzin Austen Justyna Kowalska i Katarzyna Siemasz tak podsumowały poglądy pisarki:

Austen pozostaje wierna swojej epoce w kwestii aranżacji ślubów i akceptuje świat, w którym panna powinna wyjść bogato za mąż (wszystkie jej powieści zresztą kończą się ślubem), autorka konsekwentnie odrzuca idee niższości kobiet wobec mężczyzn, potępiając i kwestionując ograniczanie ich praw obywatelskich. Austen przełamywała tradycyjne spojrzenie na sprawy kobiet, postulowała zwrócenie większej uwagi na ich sytuację i doświadczenia. Wg Claudii L. Johnson, profesorki literatury angielskiej oraz autorki biografii Jane Austen, ta XIX-wieczna pisarka była surową krytyczką społeczną, nie wahała się też sięgnąć po zjadliwą ironię²¹⁰.

Wspomnianą ironią Austen posługiwała się między innymi w prześmiewczym utworze *Opactwo Northanger*. Cała powieść jest parodią modnych w czasach Austen powieści gotyckich. Główna bohaterka utworu, siedemnastoletnia Katarzyna Morland jest swoistą antytezą romantycznej bohaterki – nie wyróżnia się ani urodą, ani niezwykłym pochodzeniem, ani też wyjątkowymi przymiotami charakteru. Jest ona córką skromnego pastora, miała spokojne i udane dzieciństwo, w którym brak było niezwykłych wydarzeń, do których z rozrzewnieniem lub trwogą bohaterka mogłaby wracać. Bohaterka jest naiwna,

²⁰⁹ A. Oakley *Sex, Gender*, dz. cyt., s. 129.

²¹⁰ <http://codziennikfeministyczny.pl/238-rocznica-urodzin-jane-austen/> [dostęp: 26. 09. 2020].

szczerza i serdeczna. W powieści tej również pojawia się wątek romantyczny z optymistycznym zakończeniem (Katarzyna oraz inni bohaterowie znajdują w końcu życiowych partnerów), jednak w utworze tym wyeksponowane zostają rozbieżności między oczekiwaniami i marzeniami młodej dziewczyny, czerpiącej wiedzę o świecie z romansów, a zwyczajnością jej życia. Jednak, pomimo prześmiewczej formy powieści, również w tym utworze obecne są wątki dokonywania trudnych wyborów pomiędzy tym, co sugerują stereotypy i „pierwsze wrażenie”, a tym, co o danej osobie mówią jej czyny. Katarzyna, mając obok siebie dwie potencjalne przyjaciółki – Izabellę Thorpe a Eleonorę Tilney – przekonuje się, że tylko jedna z nich jest jej naprawdę wierna i zycziwa. Wątek ten – obecny przecież w *Dumie i uprzedzeniu* – jest również w pewnym sensie parenetyczny. Ewa Kraskowska twierdzi, że Austen, dzięki umiejętności posługiwania się ironią (i to dość wyraźną) jest tym, co pozwala autorce „pouczać” czytelników w taki sposób, że nie zauważają oni tego – i przyjmują „lekcje”, których udziela im Austen.

Umiejętność posługiwania się ironią jest zatem Austen niezbędna do tego, by jej utwory były na swój sposób parenetyczne, ale nie męczące dla czytelnika. Autorka *Dumy i uprzedzenia* doskonale wie przecież, jakie wartości chce przekazać swoim odbiorcom, a tworząc postacie i powiązania między nimi, tworzy również swój podział na dobro i zło, na cechy i zachowania pożądane i naganne. Ponieważ jednak potrafi posługiwać się humorem, czytelnik – nawet ten współczesny – pozwala się jej prowadzić i delikatnie „moralizować”²¹¹: *jednym z kluczowych elementów jej warsztatu pisarskiego jest umiejętność posługiwania się ironią – bardzo brytyjską zresztą, pozbawioną zjadliwości i nieobliczoną na zranienie bliźniego*²¹². Gdyby nie celna ironia autorki, czytelnik mógłby nie chcieć przyjąć – z pozoru bardzo prostych – pouczeń dotyczących tego, że podczas oceny drugiego człowieka nie należy kierować się uprzedzeniami i stereotypami, a każda osoba zasługuje na podarowanie mu „drugiej szansy” – co przecież jest jednym z ważniejszych wątków *Dumy i uprzedzenia*.

Austen parodiowała jednak nie tylko powieści gotyckie, które były modne w jej czasach – w jej twórczości znajdziemy również wątek krytyczny względem panującej narracji historiozoficznej. Mówiąc językiem nieco bardziej współczesnym, można powiedzieć, że Austen sprzeciwiała się narracji historycznej, która nie uwzględnia kobiet, a na piedestale stawia wyłącznie walczących mężczyzn. Krytyka Austen wobec takiego stanu

²¹¹ M. Świerkosz, *Historia...*, s. 60-76.

²¹² https://wyborcza.pl/1,75410,7875058,Jane_Austen_ostrzega_przed_Panem_Ropuchem.html [dostęp: 11. 09. 2022]

rzeczy wydaje się krokiem w stronę tworzenia *herstorii* (historii opowiedzianej z perspektywy kobiecej)²¹³, choć oczywiście termin ten nie istniał jeszcze w czasie jej życia.

(...) *Z pewnością to dzięki niej długie eposy i romanse historyczne wyszły z mody. Położyła im kres, wprowadzając do kobiecej literatury elementy do tej pory nieznanne: drwinę i baczne przyglądanie się przemianom zachodzącym w bohaterach – przyglądając się społecznym hierarchiom na angielskiej prowincji, utorowała drogę do późniejszej powieści psychologicznej. Motywy występujące w powieściach tej pisarki wyprzedzały literaturę feministyczną, ale z całą pewnością wpasowują się w poruszane przez nią tematy – Austen konsekwentnie odrzucała założenia o niższości kobiet wobec mężczyzn i potępiała ograniczanie ich praw. Ale przede wszystkim: nie godziła się na bycie towarem. Chciała być mierzona według wykształcenia i zasług, nie wysokości sum zgromadzonych w rodzinnym majątku. Nawet, gdy ceną za przełamanie schematu miało być rozpatrywane wówczas w kategorii skandalu staropanieństwo – była w stanie ją zapłacić*²¹⁴.

Agnieszka Sabor, próbując zrozumieć zjawisko austenomanii, wspomina także o tych cechach twórczości Austen, które nie licują ze współcześnie rozumianym feminizmem i ideałami równości. Zdaniem Sabor, autorka *Dumy i uprzedzenia* traktowała przedstawicielki własnej płci z pobłażliwością – zamieszczając we wspomnianej powieści choćby takie słowa:

*Żonie nie zawdzięczał nic prócz radości, jaką czerpał z jej głupoty i ignorancji. Nie jest to jednak ten rodzaj szczęścia, jaki na ogół mężczyźni woleliby zawdzięczać żonom, ale tam, gdzie brak innych źródeł zadowolenia, prawdziwy filozof potrafi wykorzystać i te, które są mu dane*²¹⁵.

W powieściach Austen niemal zawsze pojawia się wątek małżeństwa jako oś, wokół której kręci się fabuła powieści, ponieważ ten temat był ważnym aspektem życia kobiet w czasach, w których żyła pisarka – jednakże w ten wątek autorka wplata nowe, istotne treści. Choć sama autorka nie zdecydowała się zawrzeć związku małżeńskiego, czym wpisuje się w emancypacyjną narrację, to przedstawia taką wizję związku, który gwarantuje kobiecie stabilizację, bezpieczeństwo, ale również indywidualny rozwój. Z całą pewnością obydwój z

²¹³ <https://nowewyrazy.uw.edu.pl/haslo/herstoria.html> [dostęp: 11. 09. 2022]

²¹⁴ E. Paczoska, *Długie...*, dz. cyt., s. 10.

²¹⁵ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, Świat Książki, Warszawa 2008, s. 165.

partnerów zostali ukazani bardzo podmiotowo. Także zawarcie małżeństwa (lub przyjęcie oświadczyn), w pewnym sensie, podobnie jak w baśniach i legendach oznacza szczęśliwe zakończenie powieści. Wspominając takie korelacje znaczeniowe, Austen można przypisać również posługiwanie się stereotypami oraz skupienie na powierzchowności – o czym świadczyć może czynienie głównymi bohaterami powieści osób młodych i atrakcyjnych fizycznie, a także zdania typu *młody człowiek w miarę swoich możliwości powinien być przystojny*²¹⁶.

Mimo pewnych trudnych do usprawiedliwienia – z dzisiejszego punktu widzenia – ograniczeń, Austen pozostaje kimś więcej, niż twórczynią poczytnych romansów. Sabor zauważa, że jej powieści są zbyt głębokie, aby zaliczać je do kategorii „zwykłych romansów”:

*To gorzkie zdanie nie mieści się w kategoriach zwykłego romansu. Bo też książki Jane Austen nie wpisują się, ot tak po prostu, w schematy tego gatunku. Zbyt wiele w nich celnych obserwacji psychologicznych, społecznych czy obyczajowych. Zbyt wiele własnego, wcale nie najłatwiejszego doświadczenia życiowego*²¹⁷.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że samo określenie *romans* jest wieloznaczne. Jak zaznacza Krystyna Wierzbicka-Trwoga, we współczesnym, podstawowym znaczeniu definiowany jest następująco: *lekki utwór powieściowy o tematyce miłosnej nie mający wartości artystycznych*²¹⁸. Przyjęcie tej definicji romansu z pewnością oznaczałoby, że dzieł Austen – ze względu na walory językowe, poetyckość języka, stosowanie mowy pozornie zależnej oraz psychologiczną głębię postaci – nie można zaliczyć do tej kategorii. Inna definicja sformułowana przez członków amerykańskiego stowarzyszenia *Romance Writers of America* (RWA) i poszerzająca znaczenie tego pojęcia brzmi – każda powieść romansowa powinna składać się z dwóch podstawowych elementów: centralnej historii miłosnej oraz emocjonalnie satysfakcjonującego i optymistycznego zakończenia²¹⁹. Według wytycznych RWA w romansie wątek główny skupia się na osobach zakochanych, które walczą o możliwość stworzenia związku. W głównym wątku powieści może znajdować się wiele wątków pobocznych, jednakże pod warunkiem, że to historia miłości bohaterów jest tematem najważniejszym. W powieści romansowej bohaterowie, którzy walczyli o swój związek i

²¹⁶ Tamże, s. 189.

²¹⁷ <https://www.tygodnikpowszechny.pl/austenomania-22060> [dostęp: 11. 09. 2022]

²¹⁸ K. Wierzbicka-Trwoga, *Cechy gatunkowe romansu*, „Terminus” 2019, nr 21, s. 198.

²¹⁹ Tamże, s. 197–214.

pokonywali liczne trudności, by być razem, muszą otrzymać nagrodę w postaci spełnienia miłosnego²²⁰.

Powieści Austen z pewnością spełniają drugie wymienione przez RWA kryterium – kończą się one w sposób satysfakcjonujący emocjonalnie. Bohaterowie odnaleźli miłość, a uprzedzenia zostały przezwyciężone. Elisabeth z *Dumy i uprzedzenia* zmieniła swoje nastawienie i uznała, że pan Darcy jest wartościowym człowiekiem, a także zrozumiała, że jego antypatyczność i cynizm były jedynie sposobem na radzenie sobie z niesprzyjającym mu losem. Eleonora i Marianna z *Rozważnej i romantycznej* nie tylko spotkały mężczyzn, z którymi decydują się spędzić całe życie, ale również przeszły wewnętrzną przemianę – Eleonora nauczyła się spontaniczności, Marianna zaś – z natury romantyczna – nauczyła się pragmatyzmu. Jednak, aby odpowiedzieć na pytanie, czy powieści Austen można nazwać romansami, należałoby ustalić, czy spełniają one również pierwsze wspomniane kryterium, czyli czy najistotniejsze w tych utworach są historie miłosne. Zachodzi bowiem wątpliwość czy może jednak opisy historii bohaterów służą przede wszystkim stworzeniu portretu brytyjskiego społeczeństwa albo pogłębionych portretów psychologicznych bohaterów. Ponieważ w twórczości Austen niezwykle istotne jest tło obyczajowe, które budowane jest wokół krytyki patriarchy, a jej bohaterki posiadają dość bogate życie wewnętrzne, skłaniałabym się ku odpowiedzi, że zarówno *Rozważna i romantyczna*, jak i *Duma i uprzedzenie*, to raczej powieści obyczajowe z wyraźnie zarysowanym wątkiem miłosnym, a on sam odgrywa rolę ważną, ale raczej służebną oraz spajającą fabułę.

Ilona Dobosiewicz, analizując *Rozważną i romantyczną*, wpisuje się w taką narrację. Badaczka twierdzi, że w tym utworze najważniejszym wątkiem jest relacja dwóch sióstr Dashwood: Marianny i Eleonory²²¹. Kobiety, choć mają inne podejście do życia (Eleonora jest praktyczna i chłodna, Marianna – spragniona wielkiej miłości i nieco egzaltowana), uczą się od siebie, wspierają się wzajemnie, a w końcu przejmują od siebie nawzajem pewne cechy. W *Dumie i uprzedzeniu* natomiast wątek miłości Elisabeth i Darcy'ego jest czymś więcej, niż historią o miłości, stanowiącej sens życia i cel sam w sobie. Dzięki powolnym przekonywaniu się do pana Darcy'ego Lizzy odkrywa, jak głęboko były w niej zakotwiczone uprzedzenia, dzięki czemu staje się osobą bardziej dojrzałą, wolną, postrzegającą ludzi i rzeczywistość w sposób wielowymiarowy. Miłość jest dla niej zatem nie tylko szansą na

²²⁰ Wymóg satysfakcjonującego zakończenia dotyczy współczesnych romansów – na przykład romanse siedemnastowieczne często kończą się tragicznie.

²²¹ I. Dobosiewicz, *Female relationships in Jane Austen's novels. A critique of the female ideal propagated in 18th century conduct literature*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1997, s. 96-101.

osiągnięcie stabilizacji życiowej (choć, jak wspomniałam wcześniej, wątek ten jest u Austen istotny), ale stanowi okazję do pracy nad sobą i własnego rozwoju. Jak zaznacza Grażyna Bystydzieńska, w powieściach Austen *pogłębione relacje między postaciami prowadzą też do lepszego samopoznania bohaterek powieści*²²². Wewnętrzna przemiana Elisabeth jest tego doskonałym przykładem. Motyw ukazujący, że relacja miłosna może przyczyniać się do rozwoju jednostki, jest właściwy bardziej powieści psychologicznej niż klasycznemu romansowi. Także Sabor, autorka wspomnianego wcześniej tekstu *Austenomania* zaznacza, że Austen, choć „wprowadziła” Brytyjczyków w romantyzm, to jednak sama w swoich powieściach skupiała się nie tylko na uczuciach. Wątki miłosne nie są prowadzone w sposób typowy dla literatury romantycznej – u Austen związki są nie idealne, lecz dynamiczne²²³.

Rozważna i romantyczna to opowieść o tym, że namiętność musi znaleźć uzupełnienie w rozsądku, a jednocześnie pragmatyzm bez marzeń staje się destrukcyjny. Z kolei *Duma i uprzedzenie*, książka nieco dydaktyczna, dowodzi, że miłość od pierwszego wejrzenia nie istnieje, każdy z nas jest bowiem niewolnikiem stereotypów i własnych, najintymniejszych wyobrażeń; że związek rodzi się w dialogu, należy go cierpliwie wypracowywać. Czyżby więc o współczesnym sukcesie XVIII-wiecznej autorki decydowała psychoterapeutyczna wartość jej powieści? Albo dostrzegalna – mimo historycznego i arystokratycznego sztafażu – „życiowość”²²⁴?

Cytowana wcześniej Ewa Kraskowska zauważa, że powieści Austen mogą także stanowić pewnego rodzaju „ostrzeżenie” dla młodych kobiet, aby nie zakładały, że romantyczne uczucie rozwiąże ich wszelkie życiowe problemy. „Ostrzeżenie” to oczywiście było aktualne w czasach Austen, jak i wciąż jest obecnie – w kulturze patriarchalnej wciąż zdarza się, że kobiety oczekują, iż szczęśliwy związek rozwiąże ich wszystkie problemy w cudowny sposób:

Romans to jest niebezpieczny gatunek, bo jest namiętnie czytany przez młode dziewczyny i powoduje, że nabierają one dziwnych wyobrażeń o życiu, a szczególnie o związku, o partnerstwie z mężczyzną (...). Stereotypy z romansów w życiu się nie sprawdzają. Książkę często po prostu okazuje się Panem Ropuchem. Austen pokazuje wchodzenie młodych dziewczyn w związki małżeńskie, ale też pokazuje ich rodziców. I to już nie są związki, które

²²² G. Bystydzieńska, *Recepcja Jane Austen w Polsce*, „Acta philologica”, Warszawa 2005, s. 109.

²²³ Tamże.

²²⁴ A. Nowacki, *Oblicza*, dz. cyt., s. 295-301.

*pasują do tego wyidealizowanego wzorca z romansów. Austen ostrzega: kochacie się, to piękne, ale przyjrzyjcie się, jak to wygląda później*²²⁵.

Choć zatem w powieściach brytyjskiej autorki małżeństwo jest tym, co daje kobiecie szczęście i bezpieczeństwo, a także jest niezwykle ważnym dążeniem jej bohaterów, to jednak według niej wybór życiowego partnera powinien opierać się nie tylko na uczuciu. W przeciwieństwie do większości romantyków, Austen zdaje się zatem przestrzegać odbiorców swoich powieści przed idealizacją partnera i pokładaniem wiary w to, że miłość (rozumiana jako afekt) rozwiąże wszelkie życiowe problemy²²⁶.

Kraskowska próbuje także udzielić odpowiedzi na pytanie, co stanowi przyczynę fenomenu twórczości Austen. Badaczka podkreśla, że Austen zaskakująco współcześnie myślała o relacjach międzyludzkich – a tworzone przez nią portrety ówczesnego brytyjskiego ziemiaństwa skupiają się na tym, co ogranicza ludzi we wzajemnym poznawaniu się:

*Choć to pisarka z przełomu XVIII i XIX w., jej sposób myślenia o sprawach ważnych – jak rodzina, małżeństwo, relacje między dziećmi i rodzicami, byt materialny – jest bardzo współczesny. Przede wszystkim zaś pokazuje, jak bardzo rządzi ludźmi konwenans, obyczajowe uprzedzenie, społeczny przesąd. Pod tym względem niewiele się do naszych czasów zmieniło. O takich problemach opowiadało się w tamtych czasach przeważnie w sposób mocno zdydaktyzowany, dla nas już niestrawny. Jej udało się tego uniknąć*²²⁷.

Można zatem powiedzieć, że proza Austen trafiała do czytelników żyjących w XIX wieku i wciąż trafia do współczesnych odbiorców, gdyż z jednej strony daje im nadzieję na szczęśliwą miłość oraz proponuje ciekawe wzorce osobowe, z którymi czytelnicy mogą się utożsamiać – z drugiej zaś unika moralizatorskiego tonu, który we współczesnym dyskursie jest dla mieszkańców Zachodu irytujący i trudny do zniesienia.

Tym, co pozornie odróżnia bohaterów powieści Austen od bohaterów współczesnych książek, jest sposób ukazywania ich seksualności. W książkach Austen nie pojawiają się opisy stosunku seksualnego ani nawet opisu pocałunku lub wyraźnie nacechowanego

²²⁵ https://wyborcza.pl/1,75410,7875058,Jane_Austen_ostrzega_przed_Panem_Ropuchem.html [dostęp: 11. 09. 2022]

²²⁶ A. Janicka, *Przemiany*, dz. cyt., s. 17-36.

²²⁷ https://wyborcza.pl/1,75410,7875058,Jane_Austen_ostrzega_przed_Panem_Ropuchem.html [dostęp: 11. 09. 2022]

erotycznie dotyku. Brytyjska pisarka niemal w ogóle nie poświęca miejsca opisom fizycznego kontaktu swoich bohaterów. Można jednak przypuszczać, że sama Austen nie tyle czyniła swoich bohaterów aseksualnymi, co – z uwagi na obowiązujące w epoce standardy – unikała pisania o seksualności wprost – jednak nie odbiera to sensualności bohaterom powieści. Katarzyna Szumlewicz zaznacza, że Austen nie obawiała się tematu seksualności, choć sfera erotyczna bohaterek była opisywana zgodnie z konwenansami właściwymi dla jej epoki:

Sama Austen w niczym nie przypomina anemicznej damy, niewiadomej struktur klasowych i rumieniącej się na każdą wzmiankę o seksie. Jej bohaterki zajmują określone miejsce w precyzyjnie uchwyconej i żywo opisanej hierarchii społecznej oraz mają pełną świadomość swojej zależnej pozycji. Przeżywają one gwałtowne uniesienia, a przede wszystkim odczuwają uporczywe pożądanie, które najczęściej nie znajduje ujścia. Ich erotyka jest erotyką osób niemogących, ze względu na uwarunkowania ekonomiczne, oficjalnie sobie na nią pozwolić²²⁸.

Austen podejmuje również wątek nieodpowiedzialnego według standardów epoki, w której tworzyła – podejścia do seksualności. W jej powieściach pojawia się wątek łamania konwenansów w sferze erotycznej – dziś to, o czym pisze Austen, nazwalibyśmy przemocą seksualną i ekonomiczną:

Uwagę zwraca przede wszystkim liczne grono uwodzicieli i łowców posagów. Bohaterowie tacy jak Wickham, Willoughby i Henry Crawford nie respektują konwencji dotyczących zachowań seksualnych i zdają się uważać, że obowiązują ich w tym względzie osobne prawa. Henry Crawford, postać z tej trójki najbardziej rozbudowana, jest doskonale przystosowanym aktorem społecznym, który – podobnie jak wielu antagonistów powieści kryminalnych – wykorzystuje konwencje społeczne do własnych celów²²⁹.

Co ciekawe, ukrytą w powieściach Austen seksualność bohaterów analizuje się dzisiaj także w ramach dyskursu medialnego o charakterze popularnym. Psychoterapeutka

²²⁸ K. Szumlewicz, *Miłość i ekonomia w „Mansfield Park” Jane Austen*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2011, nr 46, s. 213-231.

²²⁹ A. Karlińska, *Testy rzeczywistości. Narracje o zbrodniach w powieściach Jane Austen*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 465, s. 47-61.

Katarzyna Miller rozmowie z Joanną Olekszyk podkreśla, że w jej poczuciu bohaterowie książek Austen nie byli pozbawieni sensualnego życia seksualnego:

(...) to są książki przepojone seksem. Lizzy i Eleonora są bardzo sensualne, choć to jest ukryte pod ich opanowaną powierzchownością. Natomiast Marianna to już kwintesencja sensualności. Według mnie Willoughby jej zabrał cnotę i dlatego zerwanie było dla niej tak straszne. I dlatego doprowadziło niemal do jej zniesławienia. To, że to nie jest napisane wprost, nie znaczy, że tego tam nie ma²³⁰.

Oczywiście fakt, że rozmowa na temat seksualności bohaterów wykreowanych przez Jane Austen zamieszczona jest w magazynie dla kobiet *Zwierciadło*, można rozumieć również jako kolejny przejaw austenomanii. Ukryte intencje pisarki dotyczące prezentowania relacji seksualnych interesują bowiem nie tylko literaturoznawców, ale także potencjalnie czytelniczki kolorowych magazynów, w których zazwyczaj niewiele miejsca poświęconych jest klasycznej literaturze. Z kolei magazyn dla kobiet *Wysokie obcasy extra* przy okazji ekranizacji *Emmy* zamieścił artykuł składający się z opisu najbardziej charakterystycznych austenowskich bohaterek oraz konkluzję:

Nic dziwnego, że powieści Austen i ich bohaterki się nie starzeją. Romanse się nie starzeją, ale nie starzeją się też starcia z patriarchalnym światem. Kolejne ekranizacje siedmiu powieści, a ostatnio także niedokończonych jej prac, dostarczają kobiecych portretów, w których wciąż potrafimy odnaleźć siebie²³¹.

W tej refleksji można odnaleźć kolejną przyczynę fenomenu Austen – otóż pisarka ta wiele miejsca w swoich powieściach poświęciła wątkowi funkcjonowania kobiet w świecie rządzonym przez zasady patriarchy. Bohaterki Austen – zwłaszcza Elisabeth z *Dumy i uprzedzenia* w pewnym sensie kwestionują zasady rządzące społeczeństwem, w którym przyszło im żyć²³². Każda z nich próbuje również na inny sposób poradzić sobie z ograniczeniami, jakie stawia przed młodymi kobietami patriarchat – można powiedzieć, że zarówno chłodny rozsądek, jak i nieco egzaltowany romantyzm czy uciekanie w świat fantazji są reprezentacjami odmiennych mechanizmów obronnych, dzięki którym

²³⁰ <https://zwierciadlo.pl/magazyn-sens-2/rady-cioteczki-jane> [dostęp: 11. 09. 2022]

²³¹ <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25728853,panny-austen-szukaja-mezow.html> [dostęp: 11. 09. 2022]

²³² M. Bokinić, *Pomiędzy...*, dz. cyt., s. 77.

autstenowskie kobiety mogą „ułożyć się” z tym, co je otacza, a także zachować pewien dystans do niesprawiedliwej rzeczywistości i wewnętrzną wolność. Lizzy, jako kobieta inteligentna i krytyczna wobec otaczającej ją rzeczywistości negatywnie wypowiada się na temat ślepego zakochania, kpi z konwenansów (nie przekraczając jednak pewnych granic) oraz krytykuje zarozumiałość niektórych mężczyzn. Współczesne czytelniczki powieści Austen (oraz osoby oglądające ich adaptacje) również mierzą się ze światem, w którym kobiety dyskryminowane są na wielu polach. Postacie wykreowane przez Austen – zwłaszcza te bardziej krytyczne i niezależne – są tymi, z którymi współczesne kobiety mogą się utożsamiać. Dominacja ekonomiczna mężczyzn, istnienie obyczajowości krępującej kobiety (choć innej niż ta sprzed dwóch wieków) oraz oczekiwanie, że priorytetem dla młodej dziewczyny stanie się założenie rodziny z odpowiednio sytuowanym mężczyzną nie są przecież obce dzisiejszym kobietom²³³.

Grażyna Bystydzińska zauważa, że innowacyjność powieści Austen wynika w znacznej mierze z tego, że stworzyła niezwykle na tamten czas postaci kobiece. Kreowane przez nią bohaterki nie są jedynie łagodnymi i dostosowującymi się do wymagań otoczenia naiwnymi kobietami, ale osobami o rozwiniętym intelekcie, ze sprecyzowanymi celami, dążącymi do niezależności w takim zakresie, w jakim mogły ją uzyskać. Jednocześnie, z uwagi na okoliczności, w których rozgrywają się losy bohaterów, a także niektóre konserwatywne elementy, powieści Austen odczytuje się nadal jako pochwałę „tradycyjnego” stylu życia²³⁴.

Z uwagi na ponadczasowość kreowanych przez siebie postaci, pogłębioną psychologię portretowanych kobiet, a także doskonałą umiejętność opisywania stosunków międzyludzkich, autorka *Dumy i uprzedzenia* jest wręcz określana mianem „najznamienitszej klasycznej brytyjskiej pisarki, której twórczość odgrywa w kulturze popularnej rolę tak wielką, jak dzieła Williama Szekspira”²³⁵.

Stwierdzenie to znajduje również odzwierciedlenie w opiniach badaczy kina, którzy uznają, iż dzieła Jane Austen dostarczały treści (w takim wymiarze jak twórczość Szekspira) do charakterystycznych adaptacji filmowych określanych mianem *heritage films* – czyli kina dziedzictwa²³⁶. Sądzę, że dzięki poruszonym tematom, twórczość Jane Austen jest nie tylko

²³³ M. Świerkosz, *Historia...*, dz. cyt., s. 60-76.

²³⁴ G. Bystydzińska, *Recepcja...*, dz. cyt., s. 109.

²³⁵ O. Kowalska, *Wspominając wielkich: Nieśmiertelna Jane Austen*, <https://niestatystyczny.pl/2017/01/14/wspominajac-wielkich-niesmiertelna-jane-austen/> [dostęp:16.01.2019].

²³⁶ R. A. Pilawska, *Duma i uprzedzenie jak historia romantyczna. O adaptacji powieści Jane Austen w reżyserii Joe Wrighta*, „Przestrzenie Teorii”, Poznań 2019, (32), s. 417-431.

dziedzictwem brytyjskim, ale należałoby wpisać je także do swego rodzaju “dziedzictwa psychologicznego” oraz feministycznego – pokazują one bowiem to, w jaki sposób młode kobiety dążyły do samorealizacji i pokonywały ograniczenia, nałożone przez nie przez społeczeństwo, przy jednoczesnym psychologicznym pogłębieniu konstrukcji postaci. W kolejnych częściach pracy przeanalizuję zatem poszczególne adaptacje filmowe *Dumy i uprzedzenia*, skupiając się głównie na wątkach feministycznych.

4.2. Charakterystyka twórczości Emily Brontë

Emily Brontë żyła tylko trzydzieści lat – urodziła się w roku 1818, a zmarła w 1948 z powodu zapalenia płuc. Pisarka, podobnie jak Jane Austen, była córką duchownego – wychowywała się na plebanii w Haworth razem z bratem Patrickiem Branwellem i czterema siostrami: Anną, Charlotte, Marią oraz Elżbietą. Co ważne, rodzeństwo – które dzieliło ze sobą twórcze zainteresowania – było ze sobą dość mocno związane – wraz z Charlotte i Anną Emily od wczesnych lat tworzyła opowiadania i wiersze. W roku 1845 siostry wspólnie wydały zbiór poezji, jednak uczyniły to, posługując się męskimi pseudonimami. Mariusz Gołąb zaznacza, że były one najpewniej stworzone przez jedną z sióstr i miały związek z jej kreacją artystyczną:

*Pseudonimy artystyczne Currell, Ellis i Acton zostały najprawdopodobniej nadane siostrom przez Charlotte i stanowiły rodzaj jej własnej gry autorskiej*²³⁷.

Znaczenie ma jednak nie tylko fakt, że pisarki posługiwały się pseudonimami. Kluczowe jest to, że dokonały one swoistej przemiany genderowej – dzięki przyjęciu męskiego „nazwiska” możliwe było zwrócenie uwagi na swój tekst wydawcy, który był uprzedzony wobec kobiet i który uważał, że literatura tworzona przez kobiety jest mniej wartościowa:

²³⁷ M. Gołąb, *Kobiety, narracja i rzeczy naturalne czy rzecz natury?* Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 272.

Oprócz zmian brzmienia nazwiska dochodzi także do zmiany na bardziej męskie. Dotyczy to zwłaszcza pisarek, co badacze przypisywali chęci zaistnienia w kulturze wbrew powszechnej opinii społeczeństwa, że kobieta winna być tylko matką, żoną i ewentualnie natchnieniem twórców, ale nie może występować publicznie na łamach prasy. Często męskie nazwisko pozwalało zadebiutować u wydawcy, który nie przepadał za „babską pisaniną”. Dopiero w połowie XIX wieku autorki zaczynają wydawać teksty zarówno pod żeńskim nazwiskiem, jak i pod pseudonimem, co niekiedy można powiązać z tematem, gatunkiem utworu²³⁸.

Krystyna Kłosińska zwraca uwagę także na inny aspekt posługiwania się przez piszące kobiety męskimi pseudonimami. Uznaje ona, że był to sposób na zdobycie możliwości do manifestowania swoich poglądów, ale jednocześnie miało to również konsekwencje dla samych autorek. Brak możliwości podpisywania się własnymi nazwiskami sprawiał, że kobiety piszące doświadczały silnego wewnętrznego konfliktu:

(...) nie może manifestować swego buntu otwarcie, albowiem grozi jej ostracyzm (...). Stąd też piszące kobiety wybierają różne wariantywne zachowania, które są ekspresją buntu ograniczonego. Albo „przepraszają za swe przypuszczalne niedoskonałości” (Anne Finch i Anne Bradstreet), albo „obnoszą się ze swą ekscentrycznością” (Aphra Behn i Margaret Cavendish), albo też prezentują siebie jako mężczyzn (George Sand i George Eliot), czy ukrywają swe nazwiska pod pseudonimami (trzy siostry Brontë). Jednakże ani przebranie, ani maska męskości, ani męska mimikra – jako symptomy lęku przed konsekwencjami autorstwa – nie rozwiązują ich problemu²³⁹.

Stan, którego doświadczały XIX-wieczne pisarki, badacze określali mianem „schizofrenii autorstwa²⁴⁰. Piszące kobiety nie mogły ujawnić wprost swojej tożsamości i ukrywały to, że w ogóle zajmują się literaturą. Wymuszony „transwestytyzm” i możliwość zdobycia szacunku w patriarchalnym świecie za jego pomocą nie sprawiał w żadnym razie, że świat, w którym żyły siostry Brontë, był miejscem bardziej przyjaznym pisarkom. Za możliwość publikowania kobiety płaciły wysoką cenę²⁴¹.

²³⁸ Tamże.

²³⁹ K. Kłosińska, *Lęk przed wariatką na strychu*, „Przekładaniec” 2010, nr 24, s. 228.

²⁴⁰ Tamże.

²⁴¹ Tamże.

Ponieważ Emily i jej siostry, jako niezamożne córki pastora mogły zostać wyłącznie guwernantkami, zostały wysłane do szkoły w Roe Head, skąd Emily wróciła po kilku miesiącach. Aby się utrzymać, pisarka podjęła później pracę nauczycielki, choć jej marzeniem było stworzenie własnej pensji wspólnie ze swoimi siostrami²⁴². W 1847 roku Emily Brontë napisała swoją jedyną powieść – pełne pasji *Wichrowe Wzgórze*.

Wichrowe Wzgórze jest powieścią o losach dwóch rodów: Earnshawów i Lintonów. Akcja rozgrywa się na przełomie XVIII i XIX wieku. Narratorką jest służąca Ellen, która opowiada o losach rodzin przybyłemu do posiadłości zwanej Wichrowymi Wzgórzami gościowi. Główną rolę w tej opowieści pełni namiętne uczucie, jakie pojawiło się między Katarzyną Earnshaw a Heathcliffem – cygańskim chłopcem, którego przyprowadził do domu z jednej z podróży pan Earnshaw. Heathcliff był kochany przez Katarzynę i nienawidzony przez jej brata. Po pewnym czasie Katarzyna poznaje dobrze urodzonego Edgara Lintona, za którego decyduje się wyjść pomimo uczucia do Heathcliffa – kieruje nią chęć prowadzenia dostatniego życia i lęk przed degradacją społeczną, gdyby oficjalnie związała się z Heathcliffem. Dowiedziawszy się o tym Heathcliff znika na kilka lat i powraca jako zamożny mężczyzna – dawne uczucie powraca i niszczy dwoje bohaterów. Katarzyna rodzi córkę, a wkrótce potem umiera. Heathcliff wiąże się z siostrą Edgara, którą pogardza i z którą ma syna. Wychowuje także syna Hindleya, swojego przyrodniego brata, nad którym znęca się z uwagi na krzywdy z przeszłości. Córka Katarzyny, Cathy, zostaje podstępem zmuszona przez Heathcliffa do poślubienia jego syna w celu przejęcia majątku – chorowity młody mężczyzna wkrótce po ślubie umiera, a Cathy zakochuje się w Haretonie, synu Hindleya. Para rozpoczyna wspólne i szczęśliwe życie, a Heathcliff umiera – wśród mieszkańców krąży zaś pogłoska, że duchy Heathcliffa i Katarzyny krążą w okolicach Wichrowych Wzgórz.

Książka ta, choć weszła na stałe do kanonu angielskiej literatury i doczekała się wielu ekranizacji (o których będę pisała później) w trakcie życia Brontë nie otrzymała pozytywnych recenzji ze strony wiktoriańskiego społeczeństwa. Uważano ją za opowieść brutalną i kontrowersyjną – w bezkompromisowy sposób ukazywała ona bowiem namiętność, trudności związane z przynależnością do wysokich sfer, a także bolesne konsekwencje podporządkowania kobiety - mężczyźnie²⁴³.

²⁴² <https://www.biography.com/writer/emily-brontë> [dostęp: 13.02.2020].

²⁴³ Kontrowersyjna była również powieść Charlotte Brontë *Dziwne losy Jane Eyre*. Ponieważ Charlotte swoją książkę również wydała pod pseudonimem, stąd też brytyjskie społeczeństwo próbowało dociec, kto jest jej autorem. Niektórzy członkowie wyższych sfer powiadali, że „jeśli pisała to kobieta, to z pewnością upadła”.

W *Wichrowych Wzgórzach* obecne jest także perwersyjne przedstawienie okrucieństwa. Jest ono nie tyle elementem, który stanowi domenę jedynie złych bohaterów, ale stanowi wręcz oś powieści. Takie przedstawienie brutalności – wraz z sugestią, że u przyczyn okrucieństwa leży układ społeczny – wywoływało niezrozumienie u odbiorców. Bataille zwraca uwagę na to, że między dzieciństwem Katarzyny i Heathcliffa oraz ich miłością, a porządkiem społecznym, istnieje konflikt. Społeczeństwo przeciwstawia naiwności rozum, który opiera się na kalkulacji interesów²⁴⁴.

Co istotne, Bataille podkreśla także wskazany wcześniej nienaturalny charakter okrucieństwa, widoczny w sposobie przedstawienia kluczowej dla tego problemu postaci:

Rozpatrywany poza opowieścią – i jej urokiem – charakter Heathcliffa wydaje się nawet sztuczny, sfabrykowany (...) zło wymykające się narracyjnej motywacji pełni funkcję wyodrębniającą dla zakazanej dziedziny świata, której obrazową reprezentacją jest dla Bataille'a okres dzieciństwa głównej pary bohaterów, świat oparty na warunkach „poezji”, wydzielony z porządku społecznego²⁴⁵.

Bataille w powieści Emily Brontë widzi również podobieństwo do greckich tragedii, gdyż jego zdaniem *tematem powieści jest tragiczne przekroczenie prawa, tragiczna transgresja²⁴⁶.*

Jednak Katarzyna, w przeciwieństwie chociażby do Antygony, nie jest motywowana lojalnością wobec członka rodziny, a rozdarta między autentyczną namiętnością a chęcią dostosowania się do społeczeństwa – taka bohaterka nie zdobyła sympatii ani zrozumienia u odbiorców sprzed ponad wieku.

Małżeństwo z „odpowiednim” kandydatem jest dla Katarzyny, głównej bohaterki powieści, nie tyle spełnieniem życiowych aspiracji, ile raczej aktem kastracji, jak przekonuje Krystyna Kłosińska:

Symbolicznie rzecz ujmując, została pozbawiona niezależności, wolności, władzy, możliwości kontroli swego losu. I owa społeczna kastracja zrównywałaby los Katarzyny z losem innych kobiet. W domu Lintonów zostaje poddana „złowrogiemu dla niej rytuałowi inicjacji”: karmi się ją „obcą dla niej strawą”, myje się jej stopy, uładza włosy.

²⁴⁴ G. Bataille, *Literatura a zło*, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 22.

²⁴⁵ M. Gołąb, *Kobiety, narracja i rzeczy naturalne czy rzecz natury?*, Katedra Teorii Literatury Instytut Kultury Współczesnej, Uniwersytet Łódzki s. 282-283.

²⁴⁶ G. Bataille, *Literatura...*, dz. cyt., s. 24.

Odseparowana od Heathcliffa — traci swą moc, swoje silne, dzikie „ja”. Przestrzeń Lintonów oznakowana jest przez reguły patriarchy²⁴⁷.

Emily Brontë ukazuje więc obowiązujące w społeczeństwie brytyjskim reguły jako krępujące, wręcz destrukcyjne dla kobiet, co stało się przyczyną krytyki wobec samej autorki.

W tym miejscu warto wspomnieć także o twórczości pozostałych sióstr Brontë. Jest to istotne dlatego, że ich powieści również podejmowały tematy zła i okrucieństwa, jednak – z przyczyn, o których mowa będzie za chwilę – miały inne recenzje niż *Wichrowe Wzgórze*. Najstarsza z nich – Charlotte – była autorką kilku powieści, z których największą popularność zdobył utwór *Dziwne losy Jane Eyre* (1847). Powieść podejmuje temat łamania społecznych konwenansów oraz związków tworzonych przez ludzi, którzy znacząco różnią się od siebie pochodzeniem i zamożnością. W *Dziwnych losach...* ważny jest oczywiście wątek romantyczny, ale autorka przez pryzmat “zakazanego” związku ilustruje tak naprawdę funkcjonowanie wiktoriańskiego społeczeństwa brytyjskiego, w którym codziennością są aranżowane małżeństwa, a trudne tematy nie są podejmowane wprost. Co więcej, przypuszcza się, że najważniejsza powieść Charlotte Brontë była w znacznej mierze inspirowana wątkami autobiograficznymi. Przykładowo, szkoła w Lowood – w której jako uczennica, a następnie jako nauczycielka przebywała Jane Eyre – była wzorowana na szkole Cowan Bridge, w której w dzieciństwie przebywała sama Charlotte. Pierwowzorami postaci Diany i Mary Rivers były z kolei siostry Charlotte, zaś opisywana w powieści miłość Jane do starszego, żonatego mężczyzny również ma źródło w doświadczeniach autorki z czasów pobytu w Brukseli. Charlotte zakochała się wówczas w jednym ze swoich nauczycieli, Constantinie Hégerze²⁴⁸. Charlotte, poza „umiejętnością” wzbudzania kontrowersji, posiadała również doskonały warsztat pisarski – łączyła melodramatyczną fabułę z pogłębioną obserwacją psychologiczną, a także potrafiła tworzyć niepokojący nastrój grozy i tajemnicy.

Co istotne, również twórczość najmłodszej z sióstr Brontë – Anny – przełamywała istniejące w społeczeństwie tabu. Choć była ona najmniej znaną spośród swojego rodzeństwa, to niekiedy właśnie jej powieść *Lokatorka Wildfell Hall* jest nazywana pierwszą powieścią feministyczną²⁴⁹. Utwór wydany w 1848 roku (pod pseudonimem Acton Bell) osiągnął niebywały sukces – w sześć tygodni wyprzedano cały nakład książki. Treść

²⁴⁷ Tamże.

²⁴⁸ E. Ostrowski, *Charlotte Brontë i jej siostry śpiące*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2013.

²⁴⁹ <https://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/388712,recenzja-ksiazki-lokatorka-wildfiell-hall-autorstwa-anny-brontë.html> [dostęp: 13.10.2020].

Lokatorki Wildfell Hall stanowiła jednocześnie szok dla współczesnego czytelnika przyzwyczajonego do literatury wiktoriańskiej, łagodnej w swojej wymowie. Anna Brontë postanowiła w swojej książce zaprezentować realistyczny obraz alkoholizmu i rozpusty, który okazał się gorszący dla bardziej wrażliwych czytelników²⁵⁰. Główna bohaterka powieści nie tylko zdecydowała się na ucieczkę przed mężem, który prowadził hulaszczy tryb życia (co było niezgodne z literą ówczesnego brytyjskiego prawa) i zdecydowała się na samotne macierzyństwo, ale również postawiła zająć się malarstwem i sprzedawać swoje obrazy – choć w wieku XIX praca zarobkowa kobiet była zjawiskiem niemal niespotykanym.

Twórczość każdej z siostr Brontë była zatem naznaczona wątkami feministycznymi oraz stanowiła zaskoczenie dla czytelników. Emily, Charlotte oraz Anna w swoich powieściach opisują trudne położenie kobiet, które nie chcą podporządkować się regułom patriarchy oraz którym sztywne zasady społeczne stają na drodze do osobistego szczęścia. Wykreowane przez nie bohaterki – choć postrzegają miłość i związki jako istotną część swojego życia – pragną jednocześnie niezależności oraz, bardziej lub mniej jawnie, kontestują obowiązujące zasady społeczne. Siostry konfrontują również czytelników z faktem, że małżeństwo, choć uznawane jako najważniejszy cel życia kobiety – wcale nie musi przynieść kobiecie szczęścia, a wręcz może być przyczyną cierpienia zarówno kobiety, jak i dziecka. Każda z nich mierzyła się również z istotnymi i utrudnieniami i ograniczeniami, jakimi ówczesne społeczeństwo obejmowało kobiety tworzące literaturę – utwory wydawały pod męskimi pseudonimami – wiersze siostr zostały wydane jako *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* (inicjały zgadzały się z ich prawdziwymi nazwiskami). Eryk Ostrowski postawił również daleko idącą tezę, że prawdziwą autorką wszystkich dzieł siostr Brontë była w rzeczywistości Charlotte. Badacz sugeruje, że zrobiła to, aby zabezpieczyć ich egzystencję materialną na wypadek śmierci ojca²⁵¹. Swoją tezę postawił na podstawie badania treści samych utworów. Tezie tej przeczyłby pewien fakt z biografii siostr Brontë. Otóż po śmierci Anny oraz Emily, to Charlotte rozporządzała prawami do spuścizny siostr. Przyłączyła się ona jednak do krytyków powieści Anny *Lokatorka Wildfell Hall*, twierdząc, że dzieło jest nieudane pod względem artystycznym, a także krytykowała otwarte podjęcie tematu alkoholizmu (możliwe, że znaczenie miał tu fakt, iż alkoholikiem i narkomanem był

²⁵⁰ <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2518942,Anne-Bront%c3%ab-Najmlodsza-siostra-szokuje-Anglikow> [dostęp: 13.10.2020].

²⁵¹ E. Ostrowski, Charlotte Brontë... dz. cyt.

Patrick Brontë, jej brat²⁵²). Gdyby w rzeczywistości autorką *Lokatorki...* była Charlotte, można byłoby się spodziewać raczej docenienia tego utworu.

Trudno jest jednoznacznie określić, czy rzeczywiście Charlotte posunęłyby się do przypisania siostrze części swoich zasług – jednak teza Ostrowskiego pozwalałaby na wysnucie hipotezy, że los młodych Brytyjek, pozbawionych ojcowskiej opieki, mógł nie należeć do łatwych i w związku z tym niekiedy mógł wymagać podejmowania nieoczywistych – z dzisiejszego punktu widzenia – decyzji.

Wracając do analizowanej powieści *Wichrowe Wzgórza*, należy wspomnieć, że nie została ona przyjęta ciepło przez krytykę – zarzucano jej między innymi szokującą brutalność, wręcz epatowanie okrucieństwem, które w tym utworze nie zostało jednoznacznie ukarane ani potępione. Była to jedna z najgorzej przyjętych powieści sióstr, w przeciwieństwie do *Dziwnych losów Jane Eyre*, która pomogła Charlotte Brontë zdobyć pozycję uznanej pisarki. Jak podkreśla Magdalena Drabikowska:

dzieło Emily spotkało się z negatywnym odbiorem współczesnej krytyki i niezrozumieniem czytelników. Skrajnie nieprzychylnie opinie wiązały się z subwersywnością powieści, łamiącej zasady wiktoriańskiej przyzwoitości i społeczne, obyczajowe oraz językowe tabu. Współcześni nie docenili także kunsztownej narracji “Wichrowych Wzgórz”, w której nie ma jednoznacznego podziału na dobro i zło oraz wyrazistego potępienia okrucieństwa, egoizmu i zbrodni przez, stanowiącego moralny autorytet, narratora. W tym przypadku, konsekwentnie realizowana przez pisarkę poetyka różnych stopni szarości oraz brak oczekiwanego morału i moralizatorstwa w ogóle, pozwala widzieć w tekście antycypację powieści 2. połowy XIX wieku oraz dwudziestowiecznych²⁵³.

Rzeczywiście, w *Wichrowych Wzgórzach* próżno szukać jednoznacznych ocen moralnych. Zasady obowiązujące społeczeństwo przedstawiane są w wielu miejscach jako opresyjne, zaś wolność wiąże się z przekraczaniem kulturowego tabu. Można powiedzieć, że dziewiętnastowieczne społeczeństwo, przyzwyczajone do powieści cechujących się dydaktyzmem, nie było gotowe na powieść Emily Brontë. Opisy zła – jak na przykład w utworach Charlotte – nie budziły zgorszenia, jeśli niemoralność została ukarana. Brak

²⁵² <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2518942,Anne-Bront%c3%ab-Najmlodsza-siostra-szo-kuje-Anglikow> [dostęp: 11. 03. 2023]

²⁵³ M. Drabikowska, *Subwersywność powieści “Wichrowe Wzgórza” (1847) Emily Brontë na przykładzie postaci Katarzyny Earnshaw – szkic antropologiczny*, „Prze(d)sady. O czytaniu kultury”, Łódź 2014, s. 179.

jednoznacznego rozstrzygnięcia i oceny w narracji budziło niepokój i wywoływało krytykę²⁵⁴.

W powieści nie brakuje scen przemocy, opisów rasistowskich uprzedzeń, rodzinnych dysfunkcji, a nawet zachowań ocierających się o parafilię. Rodzina Earnshawów, choć pozornie spokojna i typowo ziemiańska, jest pełna agresji, co wychodzi na jaw dopiero wtedy, gdy w rodzinie pojawia się Heathcliff – „przybłęda”, którego wziął na wychowanie ojciec rodziny. Jego odmienny wygląd – ciemna skóra i włosy – są jedną z przyczyn nienawiści do niego ze strony Hindley’a, brata Katarzyny, będącej najważniejszą protagonistką powieści. Rasistowskie komentarze i obelgi przybierają na sile po śmierci rodziców – jednak niechęć Hindley’a do przybranego brata, o której nie wie nikt spoza rodziny, jest symbolem „zepsucia”, a nawet kołtunizmu pozornie wzorowej rodziny. Nienawiść między młodymi mężczyznami może być również interpretowana w kluczu psychoanalitycznym jako rywalizacja o względy rodziców, majątek, a także o uczucia ze strony Katarzyny. Przemoc jest obecna również w innych relacjach opisanych w powieści: stosuje ją Heathcliff wobec swojej żony Izabelli oraz wobec jej psa (mężczyzna usiłuje go zabić poprzez powieszenie), Ellen wobec Katarzyny na polecenie Edgara Lintona (starsza kobieta zmusza Katarzynę do posłuszeństwa wobec męża), a także rodzice wobec swoich dzieci (państwo Earnshaw są zwolennikami surowego i opartego na karach wychowania dzieci, zwłaszcza „krnąbrnej” Katarzyny).

Emily Brontë w *Wichrowych Wzgórzach* podejmuje również eksplloatowany przez romantyzm wątek miłości. W jej powieści jest to uczucie przesycone erotyzmem i „grzesznym” pożądaniem. Jak zauważa Jolanta Prochowicz, uczucie łączące Katarzynę i Heathcliffa jest dalekie od tego, które promowane jest przez kulturę chrześcijańską:

*Przyglądając się bohaterom „Wichrowych Wzgórz”, powieści Emily Brontë, trudno mówić o chrześcijańskim modelu miłości. Zostaje on odrzucony przez Cathy, która nie pragnie transcendencji. Niebo nie jest miejscem, gdzie kiedykolwiek chciałaby trafić: „Gdybym była w niebie, Nelly (...) czułabym się okropnie nieszczęśliwa (...). Śniłam kiedyś, że jestem w niebie (...) czułam się obco. Serce mi pękało, płakałam chcąc wrócić na ziemię. Aniołowie tak się rozgniewali, że stracili mnie na wrzosowisko na szczycie Wichrowych Wzgórz. W tym momencie obudziłam się szlochając z radości*²⁵⁵.

²⁵⁴ Tamże, s. 212.

²⁵⁵ E. Brontë, *Wichrowe wzgórza*, Wydawnictwo Masterlab, Warszawa 2009, s. 70.

Dla Katarzyny i Heathcliffa niebem będą ich wrzosowiska, gdzie w dzieciństwie uciekali przed obowiązkiem czytania „zacnych” ksiąg, gdzie byli szczęśliwi:

*Ale całodzienna włóczęga po wrzosowiskach była dla dzieci tak wielką radością, że nie dbały o wszelkie późniejsze kary. Pastor mógł zadawać Katarzynie tyle rozdziałów Pisma Świętego do wyuczenia się na pamięć, ile mu się żywnie podobało, a Józef mógł okładać pasem Heathcliffa, aż mu ramię omdlewało – wszystko bez skutku. Gdy znaleźli się znowu razem, natychmiast zapominali o wszystkim*²⁵⁶.

Opis ten mówi nie tylko o rodzaju uczucia łączącego Katarzynę i Heathcliffa, ale również jest pośrednią charakterystyką samej Katarzyny Earnshaw²⁵⁷. W przeciwieństwie do proponowanych przez literaturę wiktoriańską obrazu kobiety, Brontë tworzy swoją postać jako osobę, która nie pragnie wcale osiągnąć zbawienia, nie chce dostosowywać się do wymagań społeczeństwa, w którym żyje. Miłość do Heathcliffa, nieaprobowana społecznie, a także wędrówki po wrzosowiskach (zamiast spędzania czasu w domu, przy rodzinie) są symbolem buntu wobec istniejącego porządku. Emily Brontë nie tworzy opowieści parenetycznej, nie portretuje kobiety takiej, jaką – zdaniem społeczeństwa – powinna ona być, lecz opisuje kobietę taką, jaką ona jest: odczuwającą pożądanie, chcącą dokonywać własnych wyborów oraz odnoszącą się z dystansem do religii.

Mimo że pełnego brutalności, przemocy, pasji i namiętności uczucia, jakie łączyło tych dwoje, nie da się z całą pewnością w pełni włączyć w ramy chrześcijańskiej moralności, to nie sposób nie nazwać go miłością. Można wprawdzie powiedzieć, że było to niespełnione grzeszne pożądanie, które zrodziło obłąd, ale byłoby to raczej nieuczciwe wobec Cathy i Heathcliffa. Tych dwoje kochało się, czytelnik nie ma co do tego wątpliwości. Była to miłość na przekór wszystkiemu, co zastane i osadzone w realiach jako tradycja. Praktyczna realizacja chrześcijańskich ideałów etycznych, w książce Emily Brontë, okazała się być hipokryzją, tchórzostwem, lękiem przed tym, co inne, obce. Józef tyranizował cały dom ze słowami ewangelii na ustach, Edgar i Izabella z właściwą sobie próżnością gardzili

²⁵⁶ Tamże, s. 78.

²⁵⁷ J. Prochowicz, *Miłość czy/i seks. Filozoficzne problemy pożądania seksualnego*, „Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej”, Toruń 2012, s. 109.

*wszystkim co inne. Odmienny kolor skóry Heathcliffa był dla wszystkich niezawodnym sygnałem jego diabelskiego pochodzenia*²⁵⁸.

Filip Kubiacyk zwraca uwagę na to, że wiek dziewiętnasty był czasem, w którym rasizm przybierał na sile, a Brytyjczycy stawali się coraz bardziej uprzywilejowaną grupą, która rościła sobie prawo do sprawowania władzy nad innymi nacjami. Człowiek nie-biały był uznawany za dzikiego, irracjonalnego, niezdolnego do odpowiedzialnego decydowania o własnym losie – znajdował się zatem z brytyjskiej perspektywy w pozycji tego, którego trzeba ucywilizować, któremu można (a nawet należy) narzucić własne zasady:

*Europejczycy, którzy przybyli do Nowego Świata, ustanowili szereg połączonych hierarchii globalnych z rasową/etniczną na czele, w której sami uzyskali uprzywilejowaną pozycję. Różnice fenotypowe między Europejczykami a nie-Europejczykami były wykorzystywane jako usprawiedliwienie produkcji kategorii „rasy”, aczkolwiek chodziło przede wszystkim o rozwój relacji dominacji jako takich. (...) W XIX w. termin „rasa” zastąpił „grupę etniczną” i nacisk zaczęto kłaść na „krew” i „kolor skóry” z uszczerbkiem dla innych cech społeczności, „rasa” przekształciła się w synonim „rasizmu”. Wśród Europejczyków utrwaliło się przekonanie, że nie-Europejczycy mają strukturę biologiczną nie tylko różną od nich, lecz poza tym należą do typu czy poziomu niższego. W konsekwencji: „Takie idee nadały głęboki i długotrwały kształt całemu kompleksowi kulturowemu, pewnej matrycy idei, wyobrażeń, działań, praktyk społecznych, które nie pozostały bez wpływu na relacje między ludźmi, nawet wtedy, kiedy kolonialne relacje polityczne zostały już unieważnione. Ten kompleks jest tym, co znamy jako rasizm. Biały/Europejczyk był utożsamiany z prawdą, dobrem, sprawiedliwością, władzą, wiedzą, racjonalnością. Czarny tubylec mieścił w sobie pokazną paletę negatywnych cech: dzikość, barbarzyństwo, zło, kłamstwo, irracjonalizm*²⁵⁹.

Oczywiście „diabelskie”, „dzikie” i „barbarzyńskie” pochodzenie Heathcliffa nie przeszkadzało Katarzynie, co można odczytać również jako akt sprzeciwiania się rasizmowi, obecnemu w dziewiętnastowiecznym brytyjskim społeczeństwie. Po śmierci Katarzyny sam narrator wątpi w to, czy kobieta dostąpiła zbawienia – wydaje się więc, że Katarzyna była

²⁵⁸ Tamże.

²⁵⁹ F. Kubiacyk, *Rasizm: otwarta rana (post)kolonialna. Exempla piłkarskie*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2014, nr 10.

postać „wymykającą się” rozumieniu nawet samego narratora powieści, mężczyzny – co jest zabiegiem podkreślającym jej wyjątkowość i jednocześnie niemożność zrozumienia kobiety pełnej pasji przez społeczeństwo, które uosabia narrator. Co ciekawe, bohaterka dokonuje również swoistego połączenia dwóch porządków – sacrum i profanum. Nie oddziela ona – co charakterystyczne jest dla wielu wyznań chrześcijańskich – życia na ziemi od tego, które może stać się jej udziałem po śmierci, w niebie. Dla Katarzyny „niebo” ma miejsce tu i teraz – w rzeczywistości dzielonej z Heathcliffem. Dzikość i tajemniczość wrzosowisk można również interpretować jako symbol sfery seksualnej, która łączyła Katarzynę i Heathcliffa – jej „niebem” w tym kluczu byłaby także seksualność i zmysłowa przyjemność, łącząca ją z ukochanym mężczyzną.

W *Wichrowych Wzgórzach* widać również swego rodzaju odwrócenie porządku wartości. Podczas gdy zazwyczaj to, co reprezentuje popędowość i nieokiełznanie w literaturze było przedstawiane jako złe, zagrażające i niebezpieczne – u Brontë ukazane jest jako coś, co jednostce może przynieść szczęście. Pokusą jest natomiast spokojne życie u boku Edgara Lintona, o którym mówi w rozmowie z Ellen, że kocha go, bo jest „młody, przystojny, wesoły i bogaty”. Heathcliffa natomiast darzy innym uczuciem, które jest o wiele silniejsze i niedające się zagłuszyć. Katarzyna wyznaje służącej: „Ja jestem Heathcliffem”, co jest oczywiście wyrazem konceptu miłości romantycznej jako połączenia ciał i dusz²⁶⁰. Ponieważ Katarzyna „ulega” pokusie, jaką jest związek z dobrze usytuowanym Edgarem – jest w owym małżeństwie nieszczęśliwa i niespełniona – zwłaszcza od momentu, w którym znów spotyka Heathcliffa. To dostosowanie się do obowiązujących w społeczeństwie standardów, chęć prowadzenia poukładanego życia i kochania tak, jak – zdaniem służącej – „dwoje ludzi powinno się kochać”, jawi się u Emily Brontë jako pokusa, która ostatecznie prowadzi Katarzynę do zguby. Jako właściwa droga ukazane jest podążanie za własnym uczuciem, nawet wtedy, kiedy łamie ono społeczne konwenanse i jest jednocześnie powodem cierpienia²⁶¹. Katarzyna i Heathcliff zdają sobie bowiem sprawę z tego, że ich uczucie jest „niewłaściwe” ze społecznego punktu widzenia. Rozdzielenie pary kochanków – mimo że odbywa się na skutek decyzji w głównej mierze Katarzyny – również stanowi jednak przyczynę cierpienia kobiety. Brontë ukazuje zatem relacje zakochanych osób nie jako idylliczny stan i punkt wyjścia do ułożenia sobie życia oraz zabezpieczenie ekonomicznej przyszłości kobiety – tak jak czyniła to Austen – ale jako źródło zarówno rozkoszy, jak i cierpienia. Związek Katarzyny z Heathcliffem jest czymś, co bohaterowie porównują

²⁶⁰ M. Drabikowska, *Subwersywność powieści...*, dz. cyt., s. 185.

²⁶¹ A. Nowacki, *Oblicza...*, dz. cyt., s. 295-301.

zarówno do nieba, jak i potępienia – jest to zobrazowanie nie tylko siły łączącego ich uczucia, ale także stanowi wyraz odrzucenia przez nich niektórych zasad religijnych – to ich miłość jest dla nich ostatecznym celem, a nie osiągnięcie zbawienia po śmierci²⁶².

Charakterystyczną cechą *Wichrowych Wzgórz* jest również to, iż akcja powieści nie kończy się ślubem głównej bohaterki. Katarzyna, choć wychodzi za Edgara Lintona, próbując wyprzeć popędową i dziką część swojej natury to wciąż tęskni za dawną miłością²⁶³. Jej popędowość jest zatem przez jakiś czas uśpiona, „wygładzona” życiem w standardowym, odpowiednim dla niej małżeństwie. Jednak powrót Heathcliffa jest dla niej ponownym spotkaniem ze swoją prawdziwą naturą, a ich spotkanie przed jej śmiercią kończy się wyznaniem miłości. Brontë podejmuje zatem wątek zdrady małżeńskiej i podkreśla, że zawarcie związku małżeńskiego nie wygasza życia uczuciowego kobiety. Edgar Linton nie jest obiektem pożądania Katarzyny – jest „jedynie” jej mężem. Sam Heathcliff również nie zaznaje spokoju w małżeństwie – jego żona cierpi przez niego, a on nie ukrywa, że jedyną kobietą, którą jest w stanie kochać, jest zamężna z innym mężczyzną Katarzyna. Brontë ukazuje zatem miłość jako coś, co – przełamując konwenanse i społeczne tabu – może być raniące dla osób z otoczenia zakochanych.

W innym ujęciu można rozumieć ten fakt jako krytykę ówczesnego społeczeństwa – gdyby nie narzucane przez nie ograniczenia, Katarzyna i Heathcliff mogliby być razem, co nie doprowadziłoby do cierpienia wielu osób. Heathcliff jest pod wieloma względami typowym bohaterem bajronicznym²⁶⁴ – jest skonfliktowany ze światem, który pozornie przygarnął go jako biedną sierotę, ale w rzeczywistości wyraźnie odrzuca go z uwagi na jego odmienność – jest to również pośrednia charakterystyka płytkiej, pozornej dobroczynności mieszkańców *Wichrowych Wzgórz*. Heathcliff jest również skonfliktowany wewnętrznie – wyniszcza go rozdarcie pomiędzy chęcią bycia z Katarzyną i pragnieniem zadawania jej bólu. Podobnie jak inni bohaterowie bajroniczni, główny męski bohater *Wichrowych Wzgórz* jest również postacią tajemniczą (narrator podkreśla, że nieznane jest ani jego pochodzenie, ani sposób, w jaki dorobił się fortuny, gdy na pewien czas niespodziewanie zniknął z *Wichrowych Wzgórz* oraz życia Katarzyny. Podobnie jak na przykład Giaur, nie potrzebuje on aprobaty ze strony Boga (Heathcliff realizuje własną wizję moralności, nie bacząc na nakazy i zakazy religijne) – jedyną osobą, z której opinią się liczy, jest kochana i znienawidzona

²⁶² Tamże.

²⁶³ A. Janicka, *Przemiany...*, dz. cyt., s. 17-36.

²⁶⁴ A. Wnuk, *Bajronizm jako jeden z języków polskiego romantyzmu. Polskie adaptacje i modyfikacje*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2010, nr 8, s. 231-244.

jednocześnie kobieta. Można nawet powiedzieć, że jego obsesja na punkcie Katarzyny przyjmuje cechy parareligijne:

Kiedy w Wichrowych wzgórzach Heathcliff przedkłada swoją miłość nad Boga i żąda piekła, aby złączyć się z ukochaną, mówi przez niego nie tylko upokorzona młodość, ale palące doświadczenie całego życia. Ten sam odruch każe powiedzieć Mistrzowi Eckhartowi w zdumiewającej chwili herezji, że woli piekło z Jezusem niż niebo bez niego. Jest to odruch miłości²⁶⁵.

Heathcliff nie liczy na zbawienie, ale też i do niego nie dąży. Jego ostatecznym celem jest złączenie się z Katarzyną – nawet śmierć jest więc tym, co próbuje on w pewien sposób zwyciężyć (zarówno obcując z ciałem zmarłej ukochanej – co można skojarzyć również z religijną czcią oddawaną relikwiom – jak i poprzez wiarę w to, że po zakończeniu ziemskiego, pełnego udręka życia, będzie mógł znów się z nią spotkać). Wyjątkowe w *Wichrowych Wzgórzach* jako powieści romantycznej jest natomiast to, że również kobieta – Katarzyna – jest bohaterką o rysach bajronicznych. Nie jest ona jedynie biernym obiektem uczuć, jak chociażby Leila z *Giaura* czy Lota z *Cierpień młodego Wertera* – przeżywa ona te same rozterki, co mężczyzna, z którym łączy ją zakazana, obwarowana tabu miłość. Brontë czyni więc swoją bohaterkę aktywną, pełnowymiarową, przełamuje dyktat tworzenia takich postaci kobiecych, które są “zastygłe” i niezmiennie.

W powieści Brontë przejawia się jeszcze jeden wątek charakterystyczny dla twórczości romantyków: konflikt natura-kultura. U Brontë natura i przynależność do niej jest – posługując się kluczem psychoanalitycznym – swoistym ID, uleganiem popędom, natomiast kultura, do której w pewnym momencie aspiruje Katarzyna, stanowi opresyjne superego. Podział ten jest widoczny zarówno w scenerii, w której rozgrywa się powieść – dzikie wrzosowiska stanowią kontrast wobec ciepłego i przewidywalnego Drozdowego Gniazda (siedziba rodowa męża Katarzyny), jak i konstrukcji postaci. Rodzina Lintonów reprezentuje stronę kultury, zaś nieprzewidywalny, namiętny i nieprzewidywalny Heathcliff – naturę. Służąca Ellen stanowi zaś postać, którą można by współczesnym językiem określić jako strażniczkę patriarchy²⁶⁶ – próbuje ona uspokoić temperament Katarzyny, niekiedy siłą skłaniając ją do posłuszeństwa wobec rodziców, a później męża. Stanowi ona również

²⁶⁵ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 200, s.7.

²⁶⁶ A. Kinowska, *Konceptualizacja miłości i nienawiści w powieści Wichrowe Wzgórze*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2003, s. 45.

„zewewnętrzne superego” Katarzyny – pilnuje ona przestrzegania przez nią zasad współżycia społecznego, na przykład ujawniając jej atak na siebie i kłamstwo w tej sprawie²⁶⁷.

W *Wichrowych wzgórzach* z pewnością przełamane jest podejście do miłości, jako siły mającej moc wyłącznie uszczęśliwiania jednostki. Miłość Katarzyny i Heathcliffa, chociaż czyni ich szczęśliwymi (ich „rajem” jest przecież czas spędzany na wrzosowiskach, z dala od rodziny stosującej surowe zasady wychowawcze oraz w sensie symbolicznym od cywilizacji), to jednocześnie bohaterowie ci potrafią się ranić i są wobec siebie agresywni. Katarzyna zarzuca Heathcliffowi, że ten „nic nie mówi i nie nadaje się do towarzystwa”, zaś Heathcliff stosuje wobec kobiety bierną agresję po swoim powrocie do *Wichrowych wzgórz*.

W przeciwieństwie do protagonistki z tradycyjnej powieści wiktoriańskiej, którą już w dzieciństwie cechuje altruizm, empatia i grzeczność, Katarzyna jest nie poddającą się wychowawczym zabiegom indywidualistką, którą Ellen nazywa „dziką i rozhukaną”. Jako dziecko zawsze robi to, na co ma ochotę; jest żywa, roześmiana, pełna wdzięku i obdarzona ambiwalentnym charakterem – jej nieznanemu sprzeciwu egoizmowi towarzyszy wrażliwość i czułość, a nawet dobre serce. Oryginalną cechą małej Katarzyny jest pragnienie dominacji, antycypujące podobną postawę w dorosłym życiu, które mogło szokować wiktoriańskich czytelników powieści jako cecha „niedziecięca”, „niedziewczęca” i w żaden sposób nie przystająca również dorosłej kobiecie. W jej postawie brak typowej dla XIX-wiecznego dziecka pokory i strachu przed autorytetem dorosłych:

*Najszczęśliwsza była, kiedy krzyczeliśmy na nią wszyscy naraz. Spoglądała wyzywająco i odpowiadała zuchwale. W obrazie nieustraszonej dziewczynki kryje się subwersywny potencjał wyzwolenia ze wiktoriańskiego modelu wychowawczego*²⁶⁸.

Subwersywność w zachowaniu Katarzyny objawia się nie tylko poprzez gwałtowność, która nie przystoi kobiecie w wiktoriańskim społeczeństwie – w postawie bohaterki widać rezultat niekonwencjonalnego wychowania. Jako dziecko nie była poddawana zabiegom wychowawczym, które miałyby na celu uczynienie z niej powściągliwej damy. Magdalena Drabikowska zwraca uwagę na posiadanie przez Katarzynę cech uważanych za stereotypowo męskie:

²⁶⁷ Tamże.

²⁶⁸ M. Drabikowska, *Subwersywność powieści Wichrowe Wzgórze...*, dz. cyt.

Dorastała w towarzystwie chłopca z gminu, ćwicząc w sobie takie cechy charakteru, jak śmiałość, siła czy odwaga, dalekie od wpajanych dziewczynkom cnót skromności, uległości i pokory. Dorósłszy, jawi się czasem jako postać androgyniczna. W relacji z mężem wykazuje cechy stereotypowo identyfikowane jako męskie²⁶⁹.

W powyższym epizodzie przewartościowaniu ulega współczesne autorce rozumienie płci. Żona jest zirytowana, mąż nadąsany. Edgar – jak wiktoriańska dama – cierpi na wywołany zdenerwowaniem ból głowy i płacze. Katarzyna – niby zniecierpliwiony mężczyzna – zostawia go samego, a w rozmowie z Ellen deklaruje, że mąż powinien dzielić jej sympatię ze względu na nią i nie okazywać własnych uczuć; podobnego zachowania zazwyczaj dżentelmeni oczekiwali od żon, nigdy odwrotnie²⁷⁰. Na przykładzie Katarzyny wyraźnie widać kulturowe uwarunkowanie zachowania kobiet i mężczyzn – rezultatem braku stereotypowego procesu wychowawczego jest możliwość pokazania, że również dziewczyna może gwałtownie odczuwać namiętność, nienawiść i pasję, podczas gdy rozpieszczony i pozbawiony od lat dziecięcych możliwości samodzielnego działania chłopiec wyrasta na mężczyznę delikatnego, słabego i biernego. W przypadku Katarzyny także stereotypowo identyfikowana z kobiecością tzw. histeria została pokazana w sposób przekraczający opisane w powieści wiktoriańskiej doświadczenia kobiecej gwałtowności²⁷¹. Gdy, w wyniku kłótni z Edgarem, bohaterka doświadcza nerwowego ataku, które wiktoriański czytelnik identyfikuje właśnie jako histerię – uderza głową w poręcz kanapy, zgrzyta zębami, obłana wodą sztywnieje i nieruchomieje, przygryza wargi do krwi, wreszcie wybiega z pokoju i zamyka się na trzy dni w sypialni, odmawiając jedzenia i nie kontaktując się z nikim. Gdy po tym czasie wzywa do siebie Ellen, jest już rozgorączkowana i chora. Ale choć z pozoru jej wypowiedzi wydają się majaczeniem, to stanowią – fragmentaryczny i nieuporządkowany – monolog, w którym Katarzyna daje wyraz swojej frustracji oraz antycypuje nadchodzącą śmierć. Cofa się wówczas w pamięci do dzieciństwa, gdy była jeszcze – jak sama mówi – *dziką, zuchwałą, wolną dziewczyną, która umiała śmiać się ze zniewag, zamiast szaleć z rozpacz!*²⁷².

Histeria była i jest trudnym do opisanie i jednoznacznego wyjaśnienia zjawiskiem, gdyż jest chorobą – kameleonem, przybierającą różne postaci w zależności od wiedzy samego chorego, czasu, w którym żyje, a co za tym idzie „oczekiwań” otaczających go

²⁶⁹ Tamże.

²⁷⁰ T. Czerska, *Płeć...*, dz. cyt., s. 161-170.

²⁷¹ Tamże.

²⁷² E. Brontë, *Wichrowe...*, dz. cyt., s. 129.

lekarzy czy rodziny. Można w uproszczony sposób powiedzieć, że historia hysterii to naprzemienne klasyfikowanie jej raz jako choroby, raz jako czegoś całkiem innego (paktu z demonami, próżniactwa, niemoralnego prowadzenia się, nadwrażliwości) – była w pewnych okresach domeną lekarzy, w pewnych zaś księży i rozmaitych moralistów²⁷³.

Ciekawe wydaje się to, że histeria była wiązana z naruszaniem norm moralnych, do których przestrzegania zmuszano kobiety, ale jednocześnie próbowano wpisać ją w medyczny aparat pojęciowy. Histeria mieściła w sobie zatem to, co „chore” i to, co „niemoralne” – stanowiła rodzaj „choroby niemoralności”. Już w antyku dopatrywano się jej organicznego pochodzenia. W starożytności histerię uważano za przejaw choroby związanej z wędrującą po ciele kobiety macicy, a psychoanalicy przyczyn hysterii upatrywali w wypartych pragnieniach kobiet. Jednak określenie „histeryczka” stanowiło i nadal stanowi pewnego rodzaju stygmę – oznakę, że dana kobieta nie pasuje do społeczności, łamie obowiązujące w niej reguły²⁷⁴.

Etienne Trillat w książce dotyczącej rozumienia hysterii w kulturze zwraca uwagę na to, że „diagnoza” hysterii mówi bardzo wiele nie o osobie „diagnozowanej”, ale o osobach, które tę histerię dostrzegają:

Gdybyśmy mogli dokonać przeglądu wszystkich opinii dotyczących hysterii, roztoczyłaby się przed nami rozległa panorama różnych stanów świadomości. Być może stwierdzilibyśmy, że ta terra incognita jest pusta, że jest niczym, że jej kontury nie są wypełnione, że nie ma nic do odkrywania, że w końcu jest ona jedynie lustrem, ekranem projekcyjnym, na którym każdy może się ujrzeć, przyjrzeć się sobie (...). Histeria byłaby więc jedynie odbiciem osoby, która nad nią rozmyśla²⁷⁵.

Traktowanie niektórych kobiet jako histeryczek oznacza, że w danej grupie obecne są nieakceptowane impulsy, na przykład agresja. Nie istnieją przecież kryteria diagnostyczne hysterii, dlatego przypisywanie jej kobietom pełni funkcję „projektowania” na nie cech, których nie akceptuje się u samych siebie. Na przestrzeni lat mianem hysterii określano te zachowania, które z jakiegoś powodu społeczeństwo uznawało za godzące w jego stałość i strukturę. „Histeryzować” oznacza więc właściwie „burzyć pozorny porządek”²⁷⁶.

²⁷³ http://www.nowakrytyka.pl/pl/artykuly/Nk_on-line/?id=730/___Histeria_%E2%80%93_zaprzeczenie_smierci___czy_poststrukturalizm_jest_histeryczny [dostęp: 11. 03. 2023]

²⁷⁴ Tamże.

²⁷⁵ E. Trillat, *Historia hysterii*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1993, s. 53.

²⁷⁶ Tamże.

W powieści obecne są wątki świadczące o próbach “poskramiania” charakteru „histeryzujących” kobiet i dzieci, a zwłaszcza dziewcząt. Katarzyna, w okresie dzieciństwa, jest osobą, wobec której rodzice próbują stosować różne metody wychowawcze – krzyk, kary, ograniczanie jej wolności – jednak ona pozostaje zuchwałą młodą kobietą, która przez długi czas odrzuca rolę ułożonej damy. Katarzyna jest zatem niezwykle protagonistką – jej wściekłość, a nawet agresja, są przez autorkę dobrze umotywowane. Nie jest ona ukazana jako kobieta „histeryczna”, stanowiąca jedynie negatywny przykład dla innych kobiet i dziewcząt – jej zachowanie, nawet gdy wydaje się nieakceptowane, jest dla czytelnika często zrozumiałe, gdyż stanowi wyraz wewnętrznego cierpienia i niezrozumienia. Kobieta, buntując się przeciwko rodzicom, bratu, a także służącej Ellen, buntuje się przeciwko całemu patriarchalnemu systemowi opresji, w którym nie może ona w pełni rozwijać swojego potencjału jako osoby.

Próby złamania jej charakteru – które wiele lat później Alice Miller określiła mianem „czarnej pedagogiki²⁷⁷” nie sprawiły, że Katarzyna zmieniła się w ułożoną panią domu, kontrolującą swoje namiętności, ale doprowadziły ją do zguby – bohaterka ulegając „pokusie” życia jako ułożona żona i matka, wbrew swojej naturze, niszczy sama siebie, dokonuje gwałtu na samej sobie. Jednak szokujące dla dziewiętnastowiecznego czytelnika powieści (i chyba nie tylko dla takiego) jest również to, co dzieje się po śmierci Katarzyny z jej ciałem²⁷⁸.

Po pewnym czasie od pogrzebu stęskniony Heathcliff odkopuje jej ciało, aby odnaleźć spokój, dotykając jej zimnego policzka. Ellen, uosabiająca zasady moralne panujące w świecie głównych bohaterów (swoiste zewnątrz superego), jest tym faktem oburzona – mężczyzna złamał bowiem zasady nie tylko obyczajowe, ale i religijne, nakazujące niezakłócanie spokoju zmarłym. Heathcliff jest świadom tego, że przełamał jedno z największych tabu cywilizacji – jednak nie żałuje swojego uczynku ani nie jest nim zawstydzony. Jego czyn, noszący znamiona tak zwanej regularnej romantycznej nekrofilii, czyli czynienia obiektem swoich uczuć osoby już zmarłej i odczuwania przyjemności seksualnej z obcowania z nią²⁷⁹, jest również oznaką tego, że jego namiętna miłość do Katarzyny nie kończy się z momentem śmierci. Faktem dowodzącym siły uczucia tych bohaterów jest również to, że po śmierci samego Heathcliffa ich duchy widywane są razem, na wrzosowiskach – choć można to również odczytać tak, iż ich uczucie oraz oni sami

²⁷⁷ T. Jastrun, *W obcęgach wychowania i genów*, „Psychiatria” 2014, nr 3, s. 194-195.

²⁷⁸ Tamże.

²⁷⁹ A. Gawliński, *Nekrofilia jako problem interdyscyplinarny*, „Studia Prawnoustrojowe” 2016, nr 24.

zwyczajnie nie pasowali do otaczającego ich świata żywych. Osoby tak pełne pasji, autentyczne i szczerze nie „mieszczą się” we współczesnym sobie społeczeństwie – taka miłość i takie osobowości mogą istnieć tylko w krainie zmarłych, w swoistym limbusie (bo duchy te wciąż snują się po ziemi, nie dostąpiwszy zbawienia – którego zresztą nie pragnęła Katarzyna, jej „rajem” były właśnie wrzosowiska). Limbus ten jest symbolem życia na swoich warunkach, ale poza społeczeństwem, którego wymagania są zbyt ograniczające dla niektórych jednostek.

Historia Katarzyny Earnshaw przełamuje jeszcze jeden schemat. Kobieta ta, chociaż według wiktoriańskich standardów „nie zasługuje” na miłość i dobrego męża – nie jest osobą wpasowującą się w schemat spokojnej, cichej panienki – jest kochana przez dwóch mężczyzn, w dodatku skrajnie różnych. Ułożony Edgar Linton, wywodzący się z eleganckiej rodziny, oświadcza się Katarzynie tuż po tym, jak Ellen ujawniła jej kłamstwo i agresywny atak na nią. Choć młody mężczyzna początkowo jest zaskoczony i zde gustowany (przynajmniej deklaracyjnie) jej zachowaniem, to jednak później wyznaje jej miłość – można więc przypuszczać, że dzika natura Katarzyny, jej autentyczność i popędowość wydają mu się pociągające, a on sam – składając jej propozycję małżeństwa – łamie obyczajowy schemat. Miłość ze strony Heathcliffa jest natomiast czymś, co Katarzyna „posiada” od wczesnej młodości i czego pomimo porzucenia go na rzecz innego mężczyzny – Lintona – nigdy nie traci. Katarzyna, choć niekiedy agresywna, nieugięta i brutalna, jest bliższa sercu Heathcliffa, niż spokojna, cicha i uległa Izabella, z którą ten żeni się z chęcią odwetu. Miłość nie jest przez Brontë ukazana jako „nagroda” dla ułożonych dziewcząt – pisarka nie wychowuje swoich czytelniczek do tego, aby poprzez dostosowanie się do seksistowskich standardów epoki „zasłużyły” sobie na udany związek. W *Wichrowych wzgórzach* miłość jest siłą, której nie można się przeciwstawić (to wątek typowy dla romantyzmu), ale także czymś, na co mają szansę także te kobiety, które z różnych powodów wyróżniają się na tle społeczeństwa – co jest właściwe dla feministycznego rozumienia miłości.

Można powiedzieć, że feminizm w *Wichrowych Wzgórzach* posiada dwa poziomy – po pierwsze, przedstawia protagonistkę, która wymyka się schematom obowiązującym dziewiętnastowieczne kobiety. Katarzyna jest butna, dumna i niekiedy agresywna, ale jej konstrukcja nie pozwala na potępienie jej – czytelnik dostrzega, że po części jej życiowy dramat jest konsekwencją „zderzenia” jej dzikiej natury z wymaganiami społeczeństwa. Brontë kreśli obraz kultury jako opresyjnej, stojącej niekiedy na przeszkodzie prawdziwej miłości i doprowadzającej do zguby te osoby (płci obojga), które nie spełniają określonych

wymagań. Po drugie, charakterystyczne jest to, że powieść po części oskarżycielską wobec kultury, aranżowanych małżeństw, dewocji i przesyconą erotyzmem (a nawet perwersją), napisała kobieta. Emily Brontë, czyniąc z Katarzyny emancypantkę, sama dokonuje również aktu własnej emancypacji.

4.3. Charakterystyka twórczości Lucy Maud Montgomery

Lucy Maud Montgomery zakończyła pracę nad *Anią z Zielonego Wzgórza* w 1907 roku. Początkowo nic nie zwiastowało sukcesu tego utworu – książka została odrzucona kolejno przez pięć wydawnictw. Dopiero bostońskie wydawnictwo PAGE wypowiedziało się pozytywnie na temat *Ani...*, a także zaproponowało pisarce napisanie kolejnej części sagi o życiu rudowłosej, osieroconej dziewczynki. W roku 1908 – czyli rok później – ukazało się drukiem pierwsze wydanie *Ani z Zielonego Wzgórza*, które trafiło w gusta czytelniczek w wielu krajach – powieść stała się międzynarodowym bestsellerem. Mark Twain nazwał Anię Shirley „najukochańszym dzieckiem” literackim od czasów Alicji z Krainy Czarów²⁸⁰. Mimo to, w większości tych krajów przekład sagi o losach Ani Shirley (zwykle tylko pierwsza część cyklu) ukazywał się wyłącznie w pierwszym wydaniu, można powiedzieć okazjonalnie, i to przeważnie na fali intensywnego, acz nie trwającego długo zainteresowania wzbudzonego po premierze filmowej adaptacji. Natomiast zupełnie inaczej przejawia się zainteresowanie czytelników i krytyków w krajach anglosaskich (zwłaszcza zaś w Kanadzie), gdzie cykl o Ani posiada obszerną bibliografię przedmiotową – jednakże nie jest traktowany jako utwór o niezwykle doniosłym znaczeniu. W Polsce natomiast w obecnym czasie ukazuje się wiele prac poświęconych *Ani z Zielonego Wzgórza* – można powiedzieć, że w naszym kraju dopiero budzi się naukowa refleksja nad tą sagą.

W związku z tym warto podkreślić, że *Ania z Zielonego Wzgórza* również w Polsce odniosła ogromny sukces czytelniczy i komercyjny (książka po raz pierwszy ukazała się w wersji polskojęzycznej w 1911 roku, a została przetłumaczona na język polski aż 14 razy!). Zdaniem Piotra Oczi, Tomasza Nastulczyka i Doroty Powieśnik istnieją następujące przyczyny tego stanu rzeczy:

1. brak równie atrakcyjnych wzorców osobowych oraz fabularnych w książkach, których odbiorczyniami były dziewczęta (zarówno w międzywojniu, jak i w okresie PRL-u). Powieść Montgomery charakteryzuje brak nachalnego dydaktyzmu, przez co trafiła ona w gusta polskich czytelniczek;

²⁸⁰ <https://klp.pl/ania-z-zielonego-wzgorza/> [dostęp: 02.11.2020].

2. obecność wątku emancypacji kobiet (z wpływem czasu stawał się on coraz mniej rewolucyjny i subwersywny);

3. saga o Ani wpisywała się w Polsce w „anglosaski fantazmat”, swego rodzaju mit modernizacyjny związany z odbiorem literatury i kultury angielskiej i amerykańskiej. Co więcej, Ania z Zielonego Wzgórza jest powieścią późnowiktoriańską, a jej bohaterka – daleką literacką krewną Jane Eyre;

4. kulturowa „naturalizacja” powieści Montgomery, których bohaterki poczęły się jawić jako „polskie dziewczęta z dworków”. Było to efektem zabiegów translatorskich wykorzystanych przez pierwszą tłumaczkę powieści, Rozalię Bernsteinową;

5. przedstawienie „losu sieroty” jako głównego wątku – a losy sierot w powojennej Polsce, z racji doświadczeń wojny i okupacji, były nośnym tematem;

6. obecność wątku awansu społecznego i intelektualnego dziewczyny żyjącej na wsi²⁸¹ – czyli poruszenie kolejnego motywu istotnego dla Polaków i Polek po II wojnie światowej.

Cykl powieściowy o Ani nie jest opisem przemiany „niegrzecznej” dziewczynki w uległą córkę lub wzorową żonę. Jest to raczej zapis dojrzewania młodej osoby, odkrywania przez nią własnych wartości i czasami możliwości krytykowania autorytetów, które okazuje się uzasadnione – na przykład wściekłość Ani na panią Linde jest przedstawiona tak, że czytelnik rozumie zachowanie Ani. W książkach Montgomery nie ma nachalnego pokazywania dziewczynkom, jak powinny układać swoje życie – podczas gdy książki dla dziewcząt i młodych kobiet pisane jeszcze w wieku XIX (i czytane w XX), takie jak *Księżniczka* Zofii Urbanowskiej, *Szlachetne marzenia* Teresy Papi czy *Panienka* Emmy Dmochowskiej – realizowały głównie pozytywistyczny ideał wychowania. Anna Nosek stwierdza:

Gdy (...) w XIX wieku tendencyjność (uproszczenie struktur, polaryzacja świata i postaci, schemat „czarno-biały” pełniące funkcję dydaktyczną, skłaniającą adresata do przejścia lansowanej przez pisarza pozytywnej postawy) utrzymywała się w literaturze dla dorosłych do lat 80. — w utworach dla dorastających panienek „zadomowiła się” na stałe²⁸².

²⁸¹ P. Oczko, T. Z. Nastulczyk, D. Powieśnik, *Na szwedzkim tropie Ani z Zielonego Wzgórza. O przekładzie Rozalii Bernsteinowej*, „Ruch Literacki” 2018, nr 3.

²⁸² A. Nosek, *Rodzina w polskich powieściach dla dziewcząt z drugiej połowy XIX wieku*, „Prace Polonistyczne” 2006, nr 1, s. 251-262.

Opowieść o poszukiwaniu wewnętrznej wolności, nie potępiająca buntu młodej kobiety, była zatem w oczach licznych młodych kobiet utworem nowatorskim, wyjątkowym i wartym uwagi.

Ania, choć jej postać była również odczytywana w kluczu patriarchalnym, może być także rozumiana jako postać o feministycznych dążeniach, podważająca zasady męskiej władzy, kwestionująca autorytety i budująca głębokie, siostrzane relacje. Historia Ani Shirley mogła (i nadal może) być inspirująca dla młodych dziewcząt – zagubiona sierota zyskuje nie tylko rodzinę, ale także wykształcenie, samodzielność finansową i pozycję społeczną. W książce pojawia się także różnorodność w zakresie przedstawiania obrazów rodzin – niektóre spośród nich są rzeczywiście wspierające i pełne miłości, inne – jak na przykład rodziny zastępcze, w których przed przybyciem do Avonlea przebywała Ania – głęboko dysfunkcyjne²⁸³. Takie podejście oznacza odejście od idealizowania instytucji „tradycyjnej” rodziny, co bliskie jest idei feministycznej. Wykorzystanie toposu sierociego odbywa się w wyjątkowy sposób – osierocona dziewczynka nie tylko odnajduje kochających opiekunów i odkrywa prawdę o swoim pochodzeniu, ale także buduje własną tożsamość i spełnia własne pragnienia.

Istotny dla szczególnego odbioru powroci Montgomery jest zapewne również fakt, że opowieść o Ani zaczęła być powszechnie dostępna w Polsce po drugiej wojnie światowej – w latach pięćdziesiątych. Tymczasem druga połowa tej dekady to czas, w którym następował „przepływ wzorów kultury popularnej z USA do Europy”, a to, co zachodnie – zwłaszcza amerykańskie – budziło fascynację wśród polskiej młodzieży. Książka o losach Ani była zatem także w umysłach młodych ludzi opowieścią o Zachodzie, krainie odległej, tajemniczej i innej niż PRL czy ZSRR. Mirosław Pęczak podaje:

po śmierci Stalina zelżały nieco policyjne represje wymierzone nie tylko w „nieprawomyślność polityczną”, ale też wszelkie przejawy fascynacji kulturą zachodnią. Były to jednak lata poprzedzające właściwą „odwilż”, propaganda nie zmieniała swojego tonu i w zasadzie wszystko co zachodnie miało posmak „zakazanego owocu”. Tymczasem podstawową racją bytu i wyróżnikiem grupowym była właśnie fascynacja Zachodem, przede wszystkim Ameryką²⁸⁴.

²⁸³ Tamże.

²⁸⁴ M. Pęczak, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Semper, Warszawa 1992, s. 12-13.

Czytanie książek Montgomery było zatem również rodzajem deklaracji – oto jest się jednostką dociekliwą, pragnącą wiedzieć, jak wygląda świat poza żelazną kurtyną. Zainteresowanie literaturą zachodnią (w tym *Anią z Zielonego Wzgórza*) pełniło także rolę integracyjną dla młodzieży, która chciała poznać inny niż propagandowy obraz świata.

Z wyżej opisanych powodów książka o Ani zyskała w Polsce dużą popularność. Powieść o przygodach młodej sieroty poszukującej swojego miejsca w świecie, w Polsce zaczęła funkcjonować (i funkcjonuje nadal) poza pierwotnym kontekstem kulturowym. Powieść, która ukazała się w 1908 roku, nie miała być powieścią dla dzieci. Utwór Montgomery zaliczał się do *college girl literature* – nurtu adresowanego do młodych kobiet, dążących do zdobycia wykształcenia i emancypujących się, będących w wieku od 16 do 20 lat. Pozycję *Ani z Zielonego Wzgórza* jako książki dla dzieci ugruntowało umieszczenie jej w kanonie lektur dla szkoły podstawowej. Trudno oczekiwać, aby uczniowie szkoły podstawowej byli w stanie wyłuskać z powieści wątki feministyczno-obyczajowe (o których mowa będzie w dalszej części rozdziału) – stąd też następuje utrwalenie wizerunku tej powieści jako lekkiej opowieści dla dorastających dziewcząt²⁸⁵.

Tymczasem *Ania z Zielonego Wzgórza* może być również odczytywana jako powieść autobiograficzna. Życie Montgomery – tak jak stworzonej przez nią bohaterki – w pierwszych latach naznaczone było utratą bliskich osób. Gdy miała dwa lata, jej matka zmarła, zaś ojciec wkrótce potem ożenił się ponownie i oddał córkę na wychowanie do dziadków. Wcześniej zaczęła interesować się pisarstwem – pierwsze "dzieło" piętnastoletniej Lucy opublikowano w lokalnej gazecie. Ukończyła studia pedagogiczne, pracowała jako nauczycielka, a później podjęła studia z zakresu literatury. Jako dorosła i wykształcona kobieta wróciła jednak w rodzinne strony, aby zajmować się chorą babcią. Za męża wyszła dopiero po jej śmierci – jej wybrankiem był Ewen Macdonald, prezbiteriański pastor. Montgomery napisała również dwadzieścia innych książek oraz dziesięć tomów osobistych pamiętników. Powieściopisarka zmarła w 1942 roku²⁸⁶. Swoje najślynniejsze dzieło – powieść o losach Ani Shirley – autorka zaczęła tworzyć podczas opieki nad chorującą babcią. Opowieść o rudowłosej sierocie, mimo początkowych problemów ze znalezieniem wydawcy, finalnie przetłumaczono na około czterdzieści języków, a także wielokrotnie ekranizowano. W sadze o losach Ani z Avonlea obecnych jest wiele wątków autobiograficznych – Montgomery bez wątplenia wiele swoich cech i doświadczeń "przekazała" swojej najbardziej znanej bohaterce. Ania, podobnie jak pisarka, doświadczyła osierocenia i porzucenia, a także

²⁸⁵ A. Nowacki, *Oblicza...*, dz. cyt., s. 295-301.

²⁸⁶ <https://www.lmmontgomery.ca/about/lmm/her-life> [dostęp: 13.02.2020]

surowości (w przypadku Ani surowością wykazywała jej się opiekunka, Maryla, która jest jednak również osobą posiadającą rozwinięty altruizm, zaradność i odpowiedzialność). Ania, tak samo jak autorka sagi, została nauczycielką i bardzo ceniła wykształcenie. Montgomery, podobnie jak jej bohaterka, przez pewien okres swojego życia miała pod swoją opieką osobę starszą i schorowaną. Montgomery uczyniła Anię osobą żądną wiedzy i wykształcenia – podobne wartości liczyły się dla niej samej. Była ona jedną z tych kobiet, które naprawdę pragnęły się kształcić, nie zważając na przekonanie panujące powszechnie w jej epoce, że kobietom wiedza akademicka nie jest potrzebna.

Decyzję o zamążpójściu również podjęła jako dorosła i wykształcona kobieta – szansę na poprawę swojego losu widziała ona raczej w starannym wykształceniu, niż pospiesznym znalezieniu męża. Co ważne – na swój dobrobyt Ania musi zapracować sama. Ani zdobywanie wykształcenia, ani budowanie związku z wybranym przez siebie mężczyzną nie przychodzi Ani łatwo²⁸⁷. Dziewczynka (a później młoda kobieta) musi mierzyć się z licznymi przeciwnościami losu – pierwszym „czynnikiem”, który sprawia, że życie Ani nie jest łatwe jest oczywiście jej sieroctwo, które jednak – jak to zazwyczaj bywa w przypadku toposu sierociego – jest również okazją do podjęcia ważnych, wewnętrznych poszukiwań oraz oznacza konieczność adaptacji w nowym środowisku. Szerzej wyjaśnia ten motyw Lidia Urbańczyk:

jednym z najstarszych stereotypowych ujęć śmierci w literaturze dla dzieci jest topos sierocy. Bohater zмага się z poszukiwaniem własnej tożsamości, czasem pragnie rozwikłać zagadkę swojej przeszłości, czasem karmi się wspomnieniami zmarłych rodziców, pragnie ich bliskości, a ostatecznie musi pogodzić się z ich stratą i pokonać samotność. Śmierć to nie tylko element konstrukcji fabuły, ale również niezależny przedmiot refleksji. We współczesnej literaturze dla dzieci sierotki niejednokrotnie znajdują się w tarapatach; pozostawione same sobie muszą zmierzyć się z głupotą dorosłych.²⁸⁸

Oczywiście do opracowania Urbańczyka nie należy podchodzić bezkrytycznie. Bohaterowie opowieści dla dzieci niekoniecznie muszą przecież czuć się gorsi z powodu straty rodziców, a niekiedy wręcz świadomie o nich nie rozmyślają (przykładem może być chociażby *Jaś i Małgosia*). Topos sierocy jest również niezwykle zróżnicowany: zupełnie

²⁸⁷ T. Czerska, *Płéć...*, dz. cyt., s. 161-170.

²⁸⁸ L. Urbańczyk, *Śmierć w literaturze i kulturze dziecięcej, czyli o problemach dziecięcej tanatologii*, „Amor Fati. Antropologiczne czasopismo filozoficzne” 2015, nr 2.

inaczej toczą się losy Ani Shirley, inaczej Harrego Pottera, a jeszcze inaczej - postaci z baśni braci Grimm. Postać osieroconego dziecka nie musi być skonstruowana w taki sposób, by wyrażała głównie tęsknotę za rodzicami i chęć poznania swojej przeszłości – czasami najistotniejszym elementem opowieści zawierających wątek sierocy jest to, w jaki sposób podchodzi do nich społeczeństwo. Ania Shirley oczywiście jest ciekawa, kim byli jej rodzice i mierzy się z samotnością – jednak przede wszystkim jej los (a także los innych dzieci z sierocińca) obrazuje to, w jaki sposób społeczność traktowała osoby słabsze, potrzebujące wsparcia²⁸⁹.

Fakt sieroctwa Ani jest jednym z elementów odmienności dziewczynki od „zwykłych dzieci” z Avonlea i okolic. Ania wyróżnia się pod względem fizycznym: jest ruda, piegowata, blada i chuda (cechy te zresztą są dla niej samej przyczyną posiadania wielu kompleksów). Przez pewien czas po przybyciu do posiadłości Cuthbertów wyróżnia się ona także swoim strojem, co dostrzega opiekun dziewczynki i brat Maryli, Mateusz. Ania, w przeciwieństwie do modnie ubranych dziewcząt, nosi krótkie sukienki z taniej, brykietowej tkaniny. Kiedy zatem kochający opiekun postanawia zakupić dla Ani sukienkę z bufiastymi rękawami w kolorze ciepłego brązu, aby mogła ona nieco zbliżyć się pod względem wyglądu do swoich koleżanek, Ania jest niezmiernie szczęśliwa i wdzięczna Mateuszowi – obecne jest w niej bowiem silne pragnienie „upodobnienia się” do innych dziewcząt. Młoda Anna Shirley jest bowiem osobą, której losy są nieco inne, niż większości dzieci żyjących w lokalnej społeczności. Biologiczni rodzice głównej bohaterki byli nauczycielami, którzy tragicznie zginęli – Ania trafiła zatem do sierocińca, a następnie „rodzin zastępczych”, w których doświadczała przemocy i musiała ciężko pracować²⁹⁰. Protagonistka czuła się więc w Avonlea obco, miała poczucie odmienności – była przekonana, że to jej charakterystyczny wygląd (rude włosy i bardzo szczupła sylwetka) sprawiają, że „odstaje” od swoich rówieśników – jej celem jest znalezienie swojego miejsca w rodzinie i społeczności Avonlea, co sprawia, że dziewczynka chce pozbyć się swojej najbardziej charakterystycznej cechy, której najbardziej w sobie nie znosi – ognistorudych włosów. W tym celu aplikuje sobie farbę na włosy, jednak efekt jest odległy od jej oczekiwań – włosy Ani, przybrawszy niecodzienny kolor, nadają się – zdaniem Maryli – jedynie do ścięcia, którego to opiekunka Ani sama dokonuje²⁹¹. Jednak, co ciekawe, gdy włosy dziewczynki odrastają, nie są już tak rude, jak wcześniej – przybierają kasztanowy kolor, z którego Ania jest zadowolona. Pod

²⁸⁹ Tamże.

²⁹⁰ A. Nowacki, *Oblicza...*, dz. cyt., s. 295-301.

²⁹¹ H. Filipowicz, *Przeciw...*, dz. cyt., s. 245-258.

względem fizycznym zatem Ania zaczyna coraz bardziej przypominać inne młode kobiety z jej otoczenia – może to być odczytane jako oznaka jej „odnalezienia się” wśród mieszkańców Avonlea i pożegnanie traumy samotności i sieroctwa. Zmaganie się Ani z odmiennością jest również czymś, co może być kojące dla czytelniczek powieści, które również z jakiegoś powodu „odstają” od grupy – los Ani Shirley jest dla nich sygnałem, że po pewnym czasie, dzięki pomocy opiekunów, ale także dzięki własnym staraniom i po prostu procesowi dojrzewania, któremu towarzyszy formowanie się tożsamości i budowanie poczucia przynależności, znajdą one miejsce, gdzie będą „pasować”, czuć się bezpiecznie i nauczą się akceptować siebie²⁹².

Jednak odmienność Ani nie dotyczy tylko jej wyglądu. Ania jest również inna niż większość dziewcząt w jej wieku, pod względem konstrukcji psychicznej – ma skłonności do egzaltacji, wyobraża sobie siebie jako osobę o innym wyglądzie, pochodzeniu, a nawet imieniu (można powiedzieć, że tworzy ona swoją alternatywną tożsamość). Ania fantazjuje o tym, że mogłaby wyglądać inaczej – ma przekonanie, że gdyby była piękną dziewczyną, łatwiej byłoby jej zdobyć sympatię otoczenia, a nawet miłość (do pewnego stopnia zinternalizowała ona patriarchalne przekonania o znaczeniu urody dla kobiety). Jednak jej głównym celem jest znalezienie miejsca, w którym będzie mogła czuć się bezpiecznie – dziewczyna z jednej strony dzięki rozwiniętej fantazji radzi sobie w trudnych momentach, ale z drugiej – jej bujna wyobraźnia, wrażliwość i pasja do tworzenia różnych historii nie zawsze spotykają się ze zrozumieniem otoczenia. Lęk wśród części otoczenia budzi także jej „inność” w zakresie pochodzenia – przyjaciółka Maryli twierdzi, że dzieci z sierocińców są agresywne i niebezpieczne. Anię wyróżnia też górnolotny styl wyrażania się, ambicja, duma oraz ogromne pragnienie bliskości – już podczas pierwszego spotkania z Dianą Barry Ania ofiarowuje jej swoją dożgonną przyjaźń. Z drugiej strony, Ania potrafi również wykazywać oznaki wściekłości, a nawet agresji – reaguje tak w momencie, gdy pani Linde zawstydzą ją z powodu jej wyglądu oraz gdy Gilbert Blythe dokucza jej w szkole. Nie są to oczywiście cechy, które są wzmacniane przez Marylę, „zewnątrzne superego” Ani:

*Maryla zaczynała się już poważnie martwić, czy kiedykolwiek uda jej się uformować z tego biednego osieroconego dziecka układną i skromną panienkę o nienagannych manierach. Nie zdawała sobie sprawy z tego, że w rzeczywistości lubi Anię właśnie taką, jaka jest*²⁹³.

²⁹² M. Świerkosz, *Historia...*, dz. cyt., s. 60-76.

²⁹³ L. M. Montgomery, *Ania z Zielonego Wzgórza*, Skrzat, Kraków, s. 143.

Jednak Ania, mimo swojej odmienności, zyskuje sympatię mieszkańców Avonlea i miłość swoich opiekunów. Z uznaniem wypowiada się o niej także pani Linde, którą charakteryzuje raczej surowość niż empatia. Jest to zatem bardzo ważne przesłanie ze strony Montgomery – człowiek (także dziewczynka!) może ze swojej odmienności uczynić wyjątkowość. Przesłanie powieści przeczy patriarchalnemu przekonaniu, że tylko ciche, pokorne dziewczęta mają szansę na osobiste szczęście. Ania nie tylko nie poddaje się wszystkim regułom wychowawczym, które ustala dla niej Maryla, ale sama wpływa na starszą od siebie kobietę, czyniąc ją bardziej otwartą, zdolną do odczuwania i okazywania ciepłych uczuć. Postaci kobiece u Montgomery są zatem postaciami dynamicznymi – Ania na kartach powieści staje się coraz bardziej pewną siebie, samodzielnią kobietą, która odkrywa swoją tożsamość i uczy się wykorzystywać swoje talenty – Maryla i pani Linde natomiast stają się coraz bardziej czule i współczujące.

W zrozumieniu relacji między bohaterkami może pomóc teoria psychoanalizy, która zakłada, że ludzka psychika składa się z trzech głównych komponentów: biologicznego id, ego i superego. Według Freuda i późniejszych psychoanalityków każdy z poziomów organizacji ludzkiego życia wewnętrznego pełni inną funkcję:

a) „Id” czyli „ono” (Es) stanowi „najstarszą prowincję i instancję życia psychicznego” i obejmuje wszystko to, co się wiąże z konstytucją cielesną człowieka, a więc wywodzące się z organizacji cielesnej popędy, które poprzez ruchy ciała dochodzą do swego wyrazu. (...) „Id-ono” obejmuje wszystko, co jest nieosobiste, mimowolne, nieświadome, kryjące się w tajemniczych siłach rządzących życiem ludzkim.

b) „Ego” czyli ludzkie „ja” (das Ich) stanowi drugą komponentę osoby ludzkiej. Pod wpływem podnieć pochodzących ze świata zewnętrznego powstało z „Id” ludzkie „Ego” w tej formie, że aparat psychiczny wykonywał początkowo tylko czynności odbiorcze, a następnie jako „ja” (Ego) stał się instancją samodzielną i zaczął spełniać następujące czynności: uświadamia sobie stosunek pomiędzy spostrzeżeniami a czynnościami dowolnymi i kieruje ruchami dowolnymi.

c) „Superego” czyli „nad-ja” (das Überich) stanowi trzecią komponentę osoby. Jest „idealnym ja”, powstałym w okresie wychowania rodzinnego. Autorytet rodziców, a zwłaszcza ojca, narzuca dziecku szereg ograniczeń w postaci norm społecznych, z którymi dziecko musi się liczyć. Wewnątrz ludzkiego „Ego” (ja) powstaje druga wyższa instancja,

„Superego” wytworzone w następstwie nakazów rodzinnych, które z czasem ulegają depersonalizacji, zachowując strukturę preracjonalną i antropomorficzną²⁹⁴.

Zatem, mówiąc językiem psychoanalitycznym – ich superego przestaje być tak sztywne. Oczywiście, dla młodej czytelniczki to przemiana Ani, związana z dojrzewaniem i odkrywaniem samej siebie jest najbardziej fascynująca – i ona sprawia, że młode kobiety identyfikują się z nią:

Wrażliwość, empatia i wyobrażenia definiują główną bohaterkę, w której każda z nas, przynajmniej po części, kiedyś się odnajdywała. Ania — brzydkie kaczątko, które swoim oryginalnym sposobem bycia pozyskuje sympatię i miłość bliźnich — imponuje czytelniczkom, dając jednocześnie nadzieję na szczęście tym z nich, które (a jest to przypadłość w wieku nastoletnim nader częsta) czują się gorsze i niekochane. Jest jednak druga strona tego medalu. Poczynając od pierwszego wydania powieści w roku 1908 (wyd. polskie — 1912), Ania... funkcjonuje z etykietką książki babskiej, lekceważonej i ignorowanej zazwyczaj przez męską część czytelniczej populacji. I tak już pewnie zostanie, bez względu na stopień nasilenia queerowych tendencji współczesnej kultury, jako że lektura Ani... przypada w rozwoju młodych czytelników na czas zdecydowanych damsko-męskich podziałów²⁹⁵.

Oczywiście to, że powieść, której główną bohaterką jest dziewczynka, postrzegana jest jako „gorsza” – tak jak zresztą całą literaturę kobiecą – nie jest konsekwencją jej niskiej jakości literackiej. Książka Montgomery jest wartką opowieścią o rozwoju, odkrywaniu siebie i radzeniu sobie z trudnościami – ale problemem jest ogólna tendencja do pejoratywnego wartościowania tego, co jest uważane za kobiece. Fakt, że przygody Ani są odbierane często jako opowieść, która jest adresowana głównie do młodych dziewcząt – a przecież mogłaby być tak samo uniwersalna, jak chociażby *Przygody Tomka Sawyera* jest również efektem androcentryzmu, stawiania mężczyzny i męskiego spojrzenia wyżej niż kobiecego oraz przyjęcia założenia, że to, co ludzkie, jest męskie – zaś to, co kobiece, jest „inne²⁹⁶” i może być interesujące tylko dla kobiet i dziewcząt. Tomek Sawyer, dojrzewający chłopiec, który podobnie jak Ania Shirley doświadczył w życiu straty rodziców i wychowuje

²⁹⁴ J. Pastuszka, *Koncepcja człowieka w psychoanalizie Freuda*, „Studia Philosophiae Christianae” 1967, nr 3, s. 73-84.

²⁹⁵ I. Gralewicz-Wolny, *Ania z Zielonego Wzgórza – powieść dla niegrzecznych dziewcząt*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018.

²⁹⁶ S. L. Bem, *Męskość. Kobiecość. O różnicach wynikających z płci*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000, s. 16-17.

się z dość surową ciotką jest bohaterem, którego losy odczytywane bywają jako uniwersalna opowieść o dojrzeniu, odwadze, a nawet bohaterstwie. Powieść ta jest zaliczana do kanonu literatury dziecięcej i młodzieżowej, a życie Tomka bywa inspiracją dla chłopców i dziewcząt. Opowieść o Ani natomiast bywa wciąż odczytywana jako historia „dla dziewcząt”, mimo że podejmowane są w niej podobne wątki, co w powieści o przygodach Sawyera: poszukiwanie przyjaźni, pierwsze zauroczenia, funkcjonowanie w rodzinie zastępczej oraz próby odnalezienia się w dość opresyjnej rzeczywistości i kwestionowania autorytetów (Tomek ma problemy z koncentracją w kościele i uchodzi za nieposłusznego, Ania – kwestionuje role płciowe i wchodzi w spór z przyjaciółką Maryli). Aby więc uczynić z *Ani...* powieść bardziej uniwersalną, młodzieżową – która byłaby w stanie dołączyć do grona powieści stanowiących klasykę nie tylko dziewczęcą, ale młodzieżową, potrzebne były zdaniem Gralewicz-Wolny pewne zabiegi translatorskie, które wykonała Agnieszka Kuc (wcześniejsze tłumaczenia wykonywali między innymi Rozalia Bernshteinowa, Rafał Dawidowicz czy Katarzyna Jakubiak):

nowy przekład Ani... autorstwa Agnieszki Kuc, za którego sprawą powieść kanadyjskiej pisarki dobitnie, lecz z wdziękiem dodatkowo uwypukla swą genderową orientację. Między innymi dzięki przyjętym przez tłumaczkę translatorskim rozwiązaniom towarzysząca Ani... od zarania etykieta powieści dla dziewcząt traci swój stygmatyzujący wydzźwięk (książka tylko dla dziewcząt), stając się w zamian niemalże synonimem feministycznej książki zbójckiej, lektury obowiązkowej, prowadzącej ku świadomości własnej płci i jej praw²⁹⁷.

Tłumaczenia opowieści o Ani Shirley znacząco różnią się między sobą. Pierwsze tłumaczenie powieści na język polski było autorstwa Rozalii Bernsteinowej. Zarzucano mu jednak znaczną infantylizację, niepotrzebne tłumaczenie na język polski wielu nazw oraz brak konsekwencji.

Następne przekłady książki ukazały się w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Przekładów *Ani z Zielonego Wzgórza* podjęli się Rafał Dawidowicz (1997), Katarzyna Jakubiak (1997), Dorota Kraśniewska-Durlik (1995), Agnieszka Kuc (2003), Ewa Łozińska-Małkiewicz (1996), Przemysław Piekarski (1995), Joanna Sałaciak (2001), Jolanta

²⁹⁷ I. Gralewicz-Wolny, *Ania z Zielonego Wzgórza – powieść dla niegrzecznych dziewcząt*, „Nowe opisanie świata: literatura i sztuka dla dzieci i młodzieży w kręgach oddziaływań”, Katowice 2013, s. 89-98.

Ważbińska (1995), Katarzyna Zawadzka (1995), a w ostatnim czasie także Anna Bańkowska. Tłumaczenie Bańkowskiej różni się od wcześniejszych przekładów już na poziomie tytułu: zamiast *Ani z Zielonego Wzgórza* powieść nosi nazwę *Anne z Zielonych Szczytów*. O przekładzie, który ukazał się w roku 2022, Marta Zborowska-Motylińska pisze tak:

Wydaje się oczywiste, że nazwa gospodarstwa nie może brzmieć „Zielone Szczyty”, a tytuł „Ania z Zielonych Szczytów”, bo po polsku „szczyt” kojarzy się raczej z częścią góry niż z częścią budynku. Także wersja „Ania z Domu o Zielonych Szczytach”, choć zbliżona do oryginału, po polsku nie brzmi naturalnie. Tłumaczenie „Ania z Zielonego Wzgórza”, wybrany przez Bernsteinową, jest bardzo mylący²⁹⁸.

Powieść o Annie – rudowłosej, ambitnej sierocie wyróżniającej się na tle innych młodych dziewcząt i niezbyt łatwo poddającej się socjalizacyjnym zabiegom, których usiłuje dokonać konserwatywna, surowa opiekunka, Maryla – jest również w znacznym stopniu manifestem emancypacyjnych poglądów Montgomery. Jak zauważa Maria Balik:

Ania jest postacią, która rozbija cały „paradygmat wiktoriańskiej pasywności” [Ania to] — bystra, szczerą oraz inteligentną dziewczyną. Jej przygody można odczytać w kontekście biografii, a właściwie autogynografii, samej autorki. Maud Montgomery daleko było do wojującej sufrażystki, walczącej o prawa kobiet na wiecach. Sam fakt jednak, że zawzięcie dążyła do niezależności finansowej, wszak pracowała jako dziennikarka, później nauczycielka, i obdarzyła swą rudowłosą bohaterkę (a także większość kobiecych postaci) silnym poczuciem własnej wartości, nie klasyfikuje pisarki jako zatwardziałej wyznawczyni wiktoriańskich postulatów sprowadzających kobietę do bycia jedynie gospodynią, matką i żoną²⁹⁹.

Niezależność finansowa staje się ważnym wątkiem powieści o przygodach Ani. Ania dąży do tego, aby zarabiać na swoje potrzeby – potrzebne jest jej do tego wykształcenie, którego zdobycie wiąże się z koniecznością wyjazdu z domu. Montgomery ukazuje konflikt pomiędzy chęcią niektórych kobiet do studiowania, a koniecznością wypełniania

²⁹⁸ M. Zborowska-Motylińska, *Translating Canadian Culture into Polish: Names of People and Places in Polish Translations of Lucy Maud Montgomery's "Anne of Green Gables"*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Anglica” 2007, nr 7, s. 153-161.

²⁹⁹ M. Balik, *Literacko-serialowe lekcje feminizmu. Przypadek Ani z Zielonego Wzgórza*, „Paidia i Literatura” 2020, nr 2, s. 43-58.

obowiązków opiekuńczych - Ania w pewnym momencie planuje porzucić plan studiowania na rzecz opieki nad tracącą wzrok Marylą. Obecność tego wątku wskazuje, że Montgomery rozumiała rozterki tych młodych kobiet, które chciałyby się kształcić, ale jednocześnie oczekuje się od nich (a one internalizują to oczekiwanie), że będą również wypełniały przyjęte jako „tradycyjne” role. Piotr Oczko dodaje, że:

w powieściach Lucy Maud Montgomery znajdziemy aż nadto tropów świadczących o tym, że pisarka była nieźle zorientowana w ówczesnej „kwesii kobiecej” i świadomie przemyślała do swych utworów postulatory emancypacyjne. Trzeba zresztą stwierdzić, że w każdej epoce może zaistnieć taki „feminizm”, na jaki tylko pozwalają akurat uwarunkowania kulturowe i społeczne³⁰⁰.

Autor artykułu odwołuje się również do wspomnianej we wcześniejszej części pracy *Dumy i uprzedzenia*, podkreślając, że również główna bohaterka tej właśnie powieści wyłamuje się z zasad narzucanych przez patriariat:

Czyż niepokorna, niezależna i sprzeciwiająca się obowiązującym patriar chalnym modelom Elizabeth Bennet z powieści Jane Austen Duma i uprzedzenie (1813) nie jest czasem taką właśnie protofeministką³⁰¹?

Powieściowy cykl o Anne Shirley zawiera wiele śladów umożliwiających odczytanie go w emancypacyjny sposób i nie trzeba przy tym na siłę doszukiwać się intencji autorki, swoje opinie formułuje ona bowiem wprost. Pierwszą kwestią, na którą powinno się zwrócić uwagę, jest wciąż pojawiający się w utworach postulat edukacji kobiet i podkreślanie determinacji tytułowej bohaterki w zdobywaniu wiedzy. Shirley, uboga sierota ze wsi Avonlea została przedstawiona jako najzdolniejsza uczennica w szkole (w rywalizacji o pierwsze miejsce w klasie często pokonuje chłopca, Gilberta Blythe’a, co autorka wiele razy podkreśla)³⁰². Edukacja, która jest ważna dla Ani, jest jednym z istotniejszych elementów emancypacji kobiet (stąd też tak wiele miejsca poświęcały sufrażystki walce o dostęp kobiet do kształcenia się na uniwersytetach). Ineza Drewniak tłumaczy, że dostęp do edukacji nie jest tylko szansą na zdobycie niezależności finansowej (dzięki której kobieta przestaje być

³⁰⁰ P. Oczko, *Anna z domu o zielonym dachu. O cyklu powieściowym Lucy Maud Montgomery*, „Teksty Drugie”, Warszawa 2013, s. 42.

³⁰¹ Tamże, s. 45.

³⁰² P. Oczko, *Anna z domu o zielonym dachu...*, dz. cyt.

zależna od męża czy ojca), ale jest także szansą na zdobycie większej wolności w sensie psychologicznym:

Niezależność, nie tylko finansowa, ale również emocjonalna, świadczy o mocnym charakterze kobiety. Dodatkowo możliwość podejmowania decyzji we własnym imieniu, a także równy dostęp do edukacji obu płci, daje poczucie wolności i pewność siebie³⁰³.

Montgomery uważa również, że kobieta może intelektualnie być równie zdolna, co mężczyzna, a co więcej – że jedyną ambicją młodych dziewcząt nie jest wcale poszukiwanie odpowiedniego kandydata na życiowego partnera, lecz również bycie osobą posiadającą rozległą wiedzę i – co dla Ani z Avonlea jest bardzo istotne – zajmować wysokie miejsca w uczelnianych rankingach. Jest to zatem również forma podkreślenia faktu, że również kobiety mają potrzebę bycia najlepszymi i są zdolne do rywalizacji – nie o partnera, lecz o pozycję naukową czy zawodową.

Karolina Dzimira-Zarzycka podąża za tą myślą, wskazując jednocześnie, że w Avonlea nie wszyscy są przychylni edukacji kobiet. Montgomery portretuje więc nie tylko kobiety pragnące zdobywać wiedzę, ale także takie, które postępowanie napawa lękiem i które swoje poglądy cementują poprzez słuchanie nauczania ówczesnych duchownych:

Przypomnijmy, że akcja powieści toczy się od 1877 do 1882 roku i w Avonlea naprawdę nie wszyscy uważają, że edukacja kobiet jest potrzebna. Ostoją tradycjonalizmu jest tu Małgorzata Linde, która co rusz manifestuje swoją nieufność wobec nowej nauczycielki czy niechęć do kontynuowania studiów przez Anię. W serialu tę postawę jeszcze dobitniej wyraża pastor, który radzi przygotowywanie dziewczynki raczej do prowadzenia domu i małżeństwa, a nie jakieś edukacyjne fanaberie³⁰⁴.

Owa edukacja pełni w historii stworzonej przez Montgomery ważną rolę – dzięki niej Ania nie tylko może być kobietą spełnioną, ale także służyć społeczeństwu. Montgomery – podobnie jak wiele polskich sufrażystek – podkreśla, że edukacja kobiet nie jest szansą tylko dla nich samych, ale również dla całych narodów. Pisarka sugeruje również, że kobiece wykształcenie, rozwój intelektualny oraz praca zawodowa nie są przeszkodą w realizacji ról

³⁰³ I. Drewniak, *Jak być kobietą? Kreowanie stereotypów i modele kobiecych zachowań prezentowane w reality shows*, „Studia krytyczne” 2019, nr 8, s. 91–114.

³⁰⁴ K. Dzimira-Zarzycka, *Ania Shirley, czyli emancypantka*, <https://szajnmag.pl/ania-shirley-czyli-emancypantka/> [dostęp: 02.01.2022].

żony i matki. W patriarchalnym społeczeństwie role te są postrzegane jako te, które kobieta powinna wypełniać w pierwszej kolejności. Ania jest zatem zdolną, wrażliwą uczennicą, osobą posiadającą ogromne ambicje, ale także osobą o duszy romantycznej, która w końcu – po ukończeniu college'u – staje się żoną i matką wielodzietnej rodziny, zdolną do czerpania radości i satysfakcji z życia domowego³⁰⁵. Montgomery nie przeciwstawia zatem pracy zawodowej i edukacji kobiet jako alternatywy dla tradycyjnych ról, ale wskazuje na to, że mogą one współwystępować. Z jednej strony można więc powiedzieć, że Montgomery uprawia łagodną wersję feminizmu – jej bohaterka bowiem nie rezygnuje z tych ról, które zgodnie z patriarchalnymi zasadami kobieta „musi” wypełnić – z drugiej jednak można powiedzieć, że fakt możliwości łączenia różnych ról jest bardzo równościowy, zazwyczaj bowiem to mężczyźni przypisywało się możliwość łączenia życia publicznego (zawodowego) i prywatnej roli męża i ojca. Montgomery wskazuje, że również kobieta może być efektywna na obu płaszczyznach – nie musi rezygnować ani z pracy, która daje jej pieniądze i satysfakcję (oraz jest czymś korzystnym dla społeczeństwa) ani z posiadania rodziny.

Ale autorka sagi o Ani nie tylko „pozwala” młodej kobiecie łączyć pracę zawodową i rolę matki i żony – ona przyzwala swoim bohaterkom na wiele (jak na czasy, w których tworzyła swoje powieści) „niestereotypowych” zachowań: postaci kobiece wykreowane przez nią interesują się polityką, są sprawnymi organizatorkami, zrzeszają się, a także – mimo życia na wsi – mają całkiem dobre rozeznanie na temat tego, co dzieje się w otaczającym je świecie. Wbrew stereotypom, nie kierują się one wyłącznie emocjami – najlepiej jest to widoczne w postaci pani Linde, która, choć z biegiem czasu, „zakochuje” się w młodej Ani – interesują się przede wszystkim polityką i życiem społecznym. Jak zauważają Gralewicz-Wolny i Mytych-Forajter:

Pani Linde, która niewątpliwie potrafiła dać swej postępowości najbardziej dobitny wyraz, nie jest w niej jednak odosobniona. Towarzysząca jej w drodze na wiec Maryla, opiekunka Ani, także, choć skrycie, bardzo interesowała się polityką (s. 185). Powiązany z postacią Małgorzaty Linde jawny głos za prawami wyborczymi dla kobiet zachęca do spojrzenia na Anię... jako na zamaskowany traktat feministyczny, który pod warstwą

³⁰⁵ Tamże.

*zabawnej i wzruszającej historii kryje wartę uwagi przesłanie, aktualne nie tylko w kontekście działań ruchu sufrażystek*³⁰⁶.

Kobiety u Montgomery są zatem świadome tego, co dzieje się w otaczającym je świecie. Ani pani Linde (angażująca się politycznie), ani Maryla (śledząca informacje polityczne raczej w ukryciu) nie są jedynie biernymi obserwatorkami rzeczywistości. Są one zaangażowane w życie lokalnej społeczności, dyskutują o finansach i sprawach społecznych, a także wykazują się umiejętnościami zarządzania – Maryla jest przecież osobą, która czuwa nad dobrostanem całego gospodarstwa. Postaci kobiece są u Montgomery silne i sprawcze – w domu Cuthbertów to Maryla jest osobą najbardziej decyzyjną, zaś Mateusz wykonuje głównie jej polecenia – idea adopcji dziecka oraz podjęcie opieki nad Anią była pomysłem Maryli. Gospodarstwo Cuthbertów stanowi zatem pewną antytezę patriarchalnego porządku rodziny – to kobieta jest osobą przewidującą i decydującą, zaś mężczyzna pełni rolę „pomocnika”. Ania, dziewczynka u progu dojrzewania, która początkowo miała być odrzucona przez swoją kobiecość (gdy okazało się, że na skutek pomyłki, Cuthbertowie otrzymali z sierocińca dziewczynkę, a nie chłopca) tworzy z Marylą i Mateuszem niezwykłą relację – jest to zatem symboliczny sygnał, że do stworzenia szczęśliwej rodziny i zapewnienia bytu starzejącym się ludziom nie jest niezbędne posiadanie syna, bowiem ambitna młoda kobieta również może doskonale sprawdzić się w tej roli.

Również przy postaci Mateusza – a także innego ważnego z punktu widzenia fabuły sagi, Gilberta Blythe’a – warto jest się zatrzymać. Obaj mężczyźni, reprezentujący starsze i młodsze pokolenie, są wykreowani jako postacie dość nieoczywiste. Mateusz, jako gospodarz Zielonych Wzgórz, człowiek prosty i skupiony na pracy, jest jednocześnie osobą bardzo wrażliwą, wręcz czułą – jako pierwszy (przed Marylą) zaczyna czuć emocjonalną więź z Anią, to on chce, aby dziewczynka nie wyróżniała się negatywnie na tle swoich rówieśnic i organizuje w tym celu zakup bogato zdobionej sukienki. Mimo tego, że jest osobą cichą, znacząco uległą wobec swojej siostry, to jednak zdaje się rozumieć Anię i jej rozterki. Nie karze jej za „wybryki” i podchodzi z empatią do jej problemów. Uczy się od niej także nowego spojrzenia na okoliczności przyrody, w których przecież każdego dnia przebywa – Ania ze swoim zmysłem obserwatorki i górnolotnym językiem uczy go inaczej postrzegać rzeczywistość. Co więcej, Mateusz w żadnym wypadku nie odczuwa presji posiadania

³⁰⁶ I. Gralewicz-Wolny, B. Mytych-Forajter, *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

„następcy”, przybranego syna – Montgomery wyraziła szczerą intencję, konstruując ten piękny dialog między Anią a jej opiekunem:

Gdybym była tym chłopcem, o której goście w swoim czasie prosili panią Spencer – powiedziała Ania w zamyśleniu – mogłabym pomagać wam i wyręczać w rozmaitych sprawach. Chociażby dla tego jednego względu żałuję, że nie byłam chłopcem. - Ja zaś, Aniu, stokroć wolę ciebie od całego tuzina chłopców – odpowiedział Mateusz, gładząc jej dłoń³⁰⁷.

Taka konstrukcja postaci Mateusza przełamuje stereotyp, jakoby mężczyzna zawsze pragnął posiadać męskiego potomka, a chłopcy byli bliżsi sercom dorosłych mężczyzn. Również Gilbert Blythe - przedstawiciel młodego pokolenia mężczyzn, rówieśnik Ani – jest postacią częściowo łamiącą stereotypy płciowe. Jest on, podobnie jak Ania (ale także Mateusz) osobą wrażliwą i troszczącą się o innych. Jego zabieganie o względy Ani można rozumieć oczywiście jako powielanie mitu rycerza walczącego o królową (pomimo jej oporu) – ale należy pamiętać, że Gilbert potrafi także przyznać się do winy, jest zdolny do krytycznego spojrzenia na siebie samego (przeprasza Annę za komentarz dotyczący jej włosów). Przede wszystkim jednak – na co wyraźnie zwraca uwagę Anna Skrabska w pracy *Genderowa analiza treści powieści Lucy Maud Montgomery Ania z Zielonego Wzgórza*, Gilbert potrafi poświęcić coś cennego na rzecz osoby, na której mu zależy:

Zdolny do poświęcenia posady nauczyciela w Avonlea dla dobra Ani. Umiejętność wyrażania uczuć i rezygnacji z osiągniętych celów na rzecz innych stereotypowo przypisywana jest kobietom. Postać Gilberta przełamuje ten stereotyp³⁰⁸.

Daleki od stereotypowego jest również wykreowany przez Montgomery obraz relacji między kobietami. Starsze i młodsze kobiety nie tylko nie są skupione na rywalizacji między sobą, nie tylko dotykają w rozmowach innych wątków, niż względy mężczyzn, ale także są dla siebie nawzajem oparciem - i to zarówno młodsze dla starszych, jak i starsze dla młodszych. Piotr Oczko sugeruje, że ta wzajemna lojalność i umiejętność dawania i przyjmowania wsparcia jest jednym z najistotniejszych elementów siły kobiety z Avonlea:

³⁰⁷ <https://absta.pl/genderowa-analiza-treci-powieci-lucy-maud-montgomery-ania-z-zi.html> [dostęp: 11.11.2020].

³⁰⁸ Tamże.

W powieściach Montgomery raz po raz pojawiają się też odniesienia do kobiecej (i tylko kobiecej) solidarności i odpowiedzialności. To Marilla trzyma pieczę nad finansami Green Gables, ona też przyjmuje do swego domu owdowiałą i zubożałą Rachel Lynde oraz adoptuje po śmierci żony swego dalekiego kuzyna bliźnięta Davy'ego (Tadzia) i Dorę (Tolę). Anne, która rezygnuje z przyznanego jej stypendium, by zaopiekować się starzejącą się i tracącą wzrok Marillą³⁰⁹.

Maryla jest zatem postacią dość pogłębioną psychologicznie. Jest ona nie tylko surową i skoncentrowaną na pracy opiekunką Ani, ale także kobietą wrażliwą na krzywdę innych (bliźnięt i ubogiej wdowy) – taka konstrukcja postaci sprzyja odejściu od ukazywania kobiet na kartach literatury w sposób stereotypowy i jednowymiarowy. Jednak co najważniejsze, Maryla (choć oczywiście na kartach powieści nie pojawia się stwierdzenie, że jest feministką) – wciela w życie ideę siostrzeństwa. Montgomery opisuje więc nie tylko trudne wydarzenia, jakie mogły być udziałem kobiet z końca XIX i początku XX wieku, ale także wskazuje, jak dużą siłę ma wzajemne kobiece wsparcie oraz jak ważną rolę w życiu całej społeczności pełniły dojrzałe kobiety. Maryla jest przecież postacią, która umiała zarządzać finansami i która angażowała się w życie lokalnej społeczności – wykreowanie takiej bohaterki stanowi swego rodzaju głos w sprawie praw kobiet. U Montgomery również kobieta, która nie wyszła za mąż i nie ma biologicznych dzieci pełni ważną rolę społeczną³¹⁰.

Maryla jest również obecna przy pierwszym porodzie Ani (wtedy już noszącej nazwisko Blythe), na skutek którego rodzi się martwe dziecko. To Maryla jest tą, która wspiera Anię i opiekuje się nią po tym niezwykle trudnym doświadczeniu. Kobiety w tym cyklu powieściowym wspierają się także w pełnieniu zadań opiekuńczych: mała Ania ratuje brata Diany (czym zdobywa uznanie jej rodziny), a pani Linde, choć dość szorstka w obejściu, wspiera Marylę w wychowaniu Ani. Montgomery dzieli się zatem z czytelnikami swoją wizją siostrzeństwa, które jest warunkiem niezbędnym do tego, aby kobiety mogły funkcjonować jako osoby sprawcze i decyzyjne. Więzy między kobietami z Avonlea wyczerpują definicję siostrzeństwa, o której pisze następująco Agnieszka Mrozik:

³⁰⁹ P. Oczko, *Anna z domu...*, dz. cyt., s. 42-61.

³¹⁰ Tamże.

*siostrzeństwo sygnałem politycznej inicjatywy kobiet, mającej na celu upominanie się o ich prawa i której wtóruje Karolina Sikorska: kluczowe okazuje się tutaj skupienie na solidarności, uzgodnienie wspólnych celów, poczucie współodpowiedzialności*³¹¹.

Starsze i młodsze kobiety z Avonlea (Maryla, pani Linde, Diana) wspierają Anię w realizacji jej marzeń o ukończeniu uniwersytetu oraz objęciu posady nauczycielki – jest ona „reprezentantką” kobiet starających się o awans społeczny, swego rodzaju „rzeczniką” swojej społeczności poza jej terenem.

Autorka opisuje przyjaźń między kobietami obecną na każdym etapie jej życia – od opisu dziewczęcej przyjaźni Ani i Diany, po dorosłe relacje Maryli oraz pani Linde. U Montgomery kobiety różnią się między sobą poglądami, wyborami życiowymi oraz wrażliwością, jednak potrafią się nawzajem wspierać. Są one sprawcze, decyzyjne i – nawet jeśli hołdują raczej konserwatywnym poglądom, jak pani Linde – to jednak zdolne są do analizy otaczającej je rzeczywistości. Relacje damsko-męskie są u Montgomery istotne – ale w cyklu powieściowym o przygodach Ani nie wysuwają się one na pierwszy plan. Pisarka skupia się bowiem głównie na kobiecym doświadczeniu, oddaje głos żeńskim bohaterkom i wydobywa ich rolę w tworzeniu społeczności Avonlea.

Kolejnym elementem, tworzącym feministyczną tkankę powieści Montgomery, jest obecna na kartach cyklu dyskusja między samymi kobietami o tym, jakie role mogą one pełnić w społeczeństwie. Na przykład po zatrudnieniu w szkole w Avonlea nauczycielki – panny Stacy – Ania opowiada o tym fakcie Maryli, przedstawiając jednocześnie niezadowolenie pani Linde z tego faktu:

*Zarząd szkoły zatrudnił nowego nauczyciela i jest nim... kobieta, niejaka panna Muriel Stacy. Prawda, że nazywa się bardzo romantycznie? Pani Linde mówi, że jak świat światem, w Avonlea nigdy jeszcze nie uczyła kobieta. Ona uważa, że to może być niebezpieczna innowacja*³¹².

Warto podkreślić, że choć na tym etapie powieści obecność kobiety zajmującej się nauczaniem budzi niepokój pani Linde, to jednak później – gdy sama Ania zamierza podjąć naukę na uniwersytecie, aby później wykonywać zawód nauczycielki – wiekowa już kobieta

³¹¹ K. Sikorska, *Siostrzeństwo i jego dyskursywne użycia*, „Acta Universitatis Lodzianis Folia Sociologica” 2019, nr 70.

³¹² L. M. Montgomery, *Ania z Zielonego Wzgórza*, Skrzat, Kraków 2012, s. 243.

wspiera ją w tej decyzji. Montgomery, posługując się zatem tą drugoplanową postacią, wskazuje, że możliwe są zmiany w poglądach dotyczących możliwości kobiet – i to na bardziej progresywne wraz z wiekiem, a także, że kobieta mająca swoje marzenia, dążąca do samodzielności, że mieć wpływ na całą społeczność, być swojego rodzaju „iskrą” do zmian.

Ale nie można zapominać o tym, że nie dla wszystkich odbiorców - także tych zajmujących się literaturą zawodowo – powieść o Ani można odczytać jako utwór feministyczny. Na przykład twórcy inicjatywy „Toster Pandory” – grupa Lyo Art – przeciwstawia ich zdaniem „zachowawczą” książkę jednej z nowych adaptacji tejże:

Literacka Ania była i po dziecięcemu, i po kobiecemu zagubiona – musiała przejść długą drogę poprzez swe kompleksy, aż do rozumnej samoakceptacji. Ta droga dla czytelniczek młodych i nieco starszych stanowiła wzruszającą, pouczającą lekcję na temat poszukiwania swej własnej tożsamości kobiecej, a chłopięcym czytelnikom pozwalała lepiej zrozumieć świat dziewczynek³¹³.

Obecność tego rodzaju interpretacji wskazuje, że przygody Ani Shirley wciąż są odczytywane nie jako wyraz emancypacji i drogi, którą musi przebyć człowiek, aby poznać i zrozumieć siebie, ale zgodnie z interpretacją, którą niektórzy literaturoznawcy próbują bronić, i jako opowieści wyłącznie o dziewczęcym dorastaniu. W tym ujęciu pojawia się wyraźny esencjalizm płciowy – zagubienie Ani jawi się jako “kobiece” zagubienie, a jej świat – „światem dziewczynek”. W tym kluczu Anię określa przede wszystkim jej płeć – chłopcy mają dzięki niej zrozumieć „świat dziewczynek”, choć przecież Montgomery, poza wątkami emancypacyjnymi, podejmuje w swojej sadze tematy bardzo uniwersalne: poszukiwanie rodziny, odkrywanie własnych talentów, budowanie związku i awans społeczny. Poszczególne adaptacje *Ani z Zielonego Wzgórza* różnią się więc między innymi tym, jak bardzo uniwersalnie jest w nich przedstawiona główna bohaterka – na ile jest to opowieść o dorastającej dziewczynce, która jest atrakcyjna głównie dla dziewcząt, a na ile o młodym człowieku, który jest dziewczynką, ale także posiada inne osobowe i uniwersalne cechy.

³¹³ <http://tosterpandory.pl/feministyczna-ania-z-zielonego-wzgorza-recenzja-nowego-serialu/> [dostęp: 11.11.2020].

V. Ekranizacje powieści Jane Austen *Duma i uprzedzenie*

W celu szerokiego omówienia recepcji omawianych w tej pracy powieści na przestrzeni lat oraz sukcesu emancypacyjnej narracji, należy przeanalizować również powstałe ekranizacje powieści Jane Austen. Ekranizacja lub filmowa adaptacja powieści zawsze jest bowiem owocem jej interpretacji. Pokazuje w jaki sposób odbierają ją czytelnicy. Co ciekawe, niektóre adaptacje powieści Austen różnią się od siebie pod względem wierności oryginałowi, chociaż część z ekranizacji są dość wiernym przeniesieniem na ekran losów wykreowanych przez pisarkę bohaterek i bohaterów. Pomiędzy poszczególnymi filmami istnieją także znaczące różnice w ukazywaniu kobiecości oraz rozłożeniu fabularnych akcentów – różni twórcy i twórczynie zwracali w swoich adaptacjach uwagę na inne elementy występujące w literackim pierwowzorze.

5.1. Charakterystyka adaptacji powieści *Duma i uprzedzenie*

Pierwszą ekranizacją *Dumy i uprzedzenia* był 55-minutowy, czarno-biały film telewizyjny wyemitowany przez BBC w 1938 roku. Scenariusz napisał Michael Barry. W rolę Elizabeth wcieliła się Curigwen Lewis, zaś rolę pana Darcy'ego przyjął Andrew Osborn. Dwa lata później miała miejsce premiera kolejnej ekranizacji *Dumy i uprzedzenia*, która była także znana pod tytułem *W pogoni za mężem*. Oczywiście taki tytuł dość dobitnie sugeruje, że za główny motyw adaptacji uznano poszukiwanie przez główną bohaterkę kandydata na męża. Reżyserem filmu był Robert Z. Leonard, scenariusz napisali Aldous Huxley, Jane Murfin oraz Helen Jerome, zaś w główne role wcielili się Greer Garson i Laurence Olivier. Scenografię do filmu stworzyli Cedric Gibbons oraz Paul Groesse – ich praca została wyróżniona Oscarem w kategorii Najlepsza scenografia filmu czarno-białego w roku 1941. Laurence Olivier – grający postać pana Darcy'ego – w późniejszym czasie zagrał wiele postaci szekspirowskich, a także pracował jako producent i reżyser teatralny. Greer Garson przyjmując rolę w *Dumie i uprzedzeniu*, posiadała już dość spektakularne osiągnięcia aktorskie – była nominowana do Oscara za swoją debiutancką rolę w filmie *Żegnaj Chips* (1939)³¹⁴. Duet aktorski w tej adaptacji *Dumy i uprzedzenia* został wybrany spośród zdolnych

³¹⁴ Baza IMDB, <https://www.imdb.com/title/tt0031385/> [dostęp: 11.05.2023]

aktorów oraz – zwłaszcza w przypadku głównej roli żeńskiej – osób, które były już rozpoznawane i miały już na swoim koncie sukcesy. Można to interpretować jako wysokie aspiracje twórców filmu, którym zależało na stworzeniu produkcji cieszącej się komercyjnym sukcesem.

Natomiast w 1980 roku ukazał się serial *Duma i uprzedzenie*, który został wyreżyserowany przez Cyrila Cooke'a. W głównych rolach wystąpili Elizabeth Garvie oraz David Rintoul. Co ciekawe, produkcja była emitowana także w Polsce. Adaptacja została stworzona przez BBC we współpracy z Australian Broadcasting Corporation³¹⁵.

Kolejne adaptacje odniosły nie tylko ogromny sukces komercyjny, ale wpisały się także w specyficzny brytyjski nurt filmowy, który nazywany jest kinem dziedzictwa (*heritage film*). Jednym z celów takich produkcji realizowanych głównie w latach 80. i 90. XX wieku było wzbudzenie w widzu nostalgii i tęsknoty za “starymi dobrymi czasami” epoki wiktoriańskiej. Filmy należące do tego nurtu miały za zadanie budowanie w widzach poczucia wspólnoty narodowej. Obrany cel skutecznie oddziaływał na odbiorców, dlatego rok 1995 przyniósł jedną z najbardziej popularnych adaptacji *Dumy i uprzedzenia* w historii – mini serial produkcji BBC składający się z sześciu odcinków (ich łączny czas trwania wynosi 300 minut). Produkcja została wyreżyserowana przez Simona Langtona, zaś autorem scenariusza był Andrew Davies. W roli Elizabeth wystąpiła Jennifer Ehle, zaś w pana Darcy'ego wcielił się Colin Firth. W 1996 roku serial zdobył nagrodę Emmy dla Dinah Collin za kostiumy. Produkcja przyczyniła się w Wielkiej Brytanii do wzrostu popularności seriali klasycznych opartych na adaptacji literatury, szczególnie znanych utworów cenionych pisarzy i pisarek. Jak podkreśla Elżbieta Rokosz-Piejko, to właśnie adaptacja *Dumy i uprzedzenia* oraz *Perswazji* stały się przyczynkiem do zwiększenia popularności tego rodzaju tekstów kultury:

BBC powraca w połowie lat 90. trzema produkcjami, które zapoczątkowały prawdziwą modę na serial klasyczny, mianowicie “Miasteczko Middlemarch” (1994) będące adaptacją powieści George Eliot, oraz dwie adaptacje tekstów Jane Austen: “Perswazje” i kultowa obecnie “Duma i uprzedzenie”, obie wyemitowane w 1995 roku. Co ważne, scenarzystą wszystkich trzech seriali jest Andrew Davies, który z czasem został okrzyknięty „królem adaptacji”, niemal monopolizując rynek tego rodzaju produkcji telewizyjnych w latach 90. oraz w dekadzie następniej. Trzy wymienione powyżej adaptacje, a zwłaszcza

³¹⁵ Baza Imdb <https://www.imdb.com/title/tt0078672/> [dostęp: 11.05.2023]

ostatnia z nich, stały się nowym i do chwili obecnej wciąż najbardziej rozpoznawalnym wzorem gatunku (...) *Dbłość o estetykę wnętrza i o zgodność rekwizytów z epoką to kolejny element charakterystyczny dla tego typu seriali, powiązany w dużym stopniu z oczekiwaniami widowni rozsmakowanej w oglądaniu pięknych wnętrza w filmach kostiumowych cieszących się popularnością w latach 80. i 90.*³¹⁶.

Adaptacja *Dumy i uprzedzenia* z 1995 roku pozwalała zatem widzowi nie tylko poznać lub przypomnieć sobie losy bohaterów jednej z najbardziej popularnych powieści obyczajowych w historii, ale także zaspokajała potrzebę doznań estetycznych. Z punktu widzenia wierności oryginałowi należy jednak przyznać, że estetyczne wnętrza domu państwa Bennet nie są jednak zbyt wiarygodne. Dom niezbyt zamożnych ludzi, martwiących się o przyszłość swoich córek – między innymi z powodu braku pieniędzy – raczej nie mógłby przypominać luksusowego dworu. Romantyczny i estetyczny wizerunek domostwa najprawdopodobniej został stworzony z myślą o oczekiwaniach widowni.

Dlatego niezwykle ciekawa jest kolejna adaptacja *Dumy i uprzedzenia* z 2005 roku w reżyserii Joe Wrighta, w której próbuje się zerwać z wieloma zasadami, którymi kierowali się twórcy kina dziedzictwa. Przede wszystkim zaprzestano idealizowania dworku Bennetów oraz zdecydowano się na przeestetyzowanie otoczenia rodziny Elisabeth. Roksana Pilawska w swojej analizie tego filmu zwraca uwagę na detaliczne dopracowanie scenerii:

*Kamera podążająca za Lizzie, w następnych sekundach pokazuje: wywieszone na sznurkach pranie, przy którym krzątają się służące, biegające po podwórzu kury i psy myśliwskie, brudną sadzawkę z pluskającymi się w niej kaczkami i obdrapane ściany starego domostwa. Twórcy – dla utrzymania owej „estetyki brzydoty” – zachowali tak dużą dbłość o szczegóły, że nawet gęsi karmione przez parobka na tyłach domu nie są białe, lecz brązowe*³¹⁷.

Ekranizacja autorstwa Wrighta, poprzez zmianę wizerunku świata przedstawionego, zdaje się wyrażać więc inny cel, niż ten, który przyświecał adaptacjom zaliczanym do kina dziedzictwa. Tym razem zamiast budowania poczucia wspólnoty narodowej celem jest raczej

³¹⁶ E. Rokosz-Piejko, *Znacie? To obejrzyjcie. Rzecz o brytyjskich serialowych adaptacjach powieści mniej lub bardziej klasycznych*, „Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje”, Olsztyn 2014, s. 188-189.

³¹⁷ R. Pilawska, *Duma i uprzedzenie jak historia romantyczna. O adaptacji powieści Jane Austen w reżyserii Joe Wrighta*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 32, s. 417-431.

skonfrontowanie odbiorcy z tym, jak w rzeczywistości mogło wyglądać życie ludzi zaliczających się do średnio zamożnej grupy społecznej żyjącej ponad wiek temu w Wielkiej Brytanii. Pokazanie przez twórców suszącego się na sznurku prania oraz naczyń w kuchni Bennetów pozwala widzowi poczuć, że uczestniczy on w codziennym życiu bohaterów, jest w pewnym sensie „podglądaczem” ich życia. Dzięki temu odbiorca może nawiązać z bohaterami bliższą, bardziej „intymną” więź. Jest to także zabieg, dzięki któremu postaci pojawiające się w adaptacji, nie są idealizowane, lecz realne, w pełni „ludzkie”³¹⁸

5.2. Adaptacyjny retelling i wynikająca z niego „austenomania”

Adaptacje powieści Austen były ściśle zależne nie tylko od interpretacji reżysera, ale również od przekazu, jaki twórcy zamierzali umieścić w swoich produkcjach. Dlatego warto przytoczyć wyniki pracy badawczej Anny Wróblewskiej, która w celach systematyzacji obszernego materiału wyróżniła trzy modele adaptowania dzieł Austen na podstawie analizy ekranizacji powieści autorki:

1. klasyczne adaptacje telewizyjne i filmowe,
2. adaptacje rozgrywające się w czasach współczesnych,
3. produkcje nawiązujące do twórczości autorki³¹⁹.

Wróblewska w grupie adaptacji klasycznych umieściła oczywiście seriale wyprodukowane przez stację BBC oraz te kostiumowe i filmy pełnometrażowe, które dość wiernie oddają fabułę i tło obyczajowe powieści. Zaznacza jednak, że nawet w tych produkcjach występują pewne przesunięcia wobec pierwowzoru – protagoniści się są wiernymi kopiami powieściowych pierwowzorów, ale często modeluje się ich według koncepcji *New Man*. Według badaczki oznacza to, że *mężczyźni zostali wykreowani na bardziej sfeminizowanych, są więc wrażliwsi i łagodniejsi niż ich odpowiednicy w powieści*. Badaczka argumentuje dalej, że:

na taką percepcję ma dodatkowo wpływ dobór aktorów, a dobrym przykładem jest Rozważna i romantyczna Anga Lee, w której rolę Edwarda Ferrarsa i pułkownika Brandona

³¹⁸ Tamże.

³¹⁹ A. Wróblewska, *Współczesne adaptacje powieści Jane Austen. Lizzie Bennet Diaries jako narracja transmedialna*, „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego” 2015, nr 5, s. 79-80.

odgrywali Hugh Grant i Alan Rickman, popularni brytyjscy aktorzy, uwielbiani przez damską część widowni³²⁰.

Według Wróblewskiej powstaje coraz więcej adaptacji, których akcja rozgrywa się w czasach współczesnych. Należą do nich takie filmy jak *Clueless* (1996, reż. Amy Heckerling) – jego wydarzenia rozgrywają się w Los Angeles w latach 90., a bohaterami są uczniowie liceum. Szczególnie interesującym zjawiskiem jest zdaniem badaczki powstawanie pozaeuropejskich filmów inspirowanych *Dumą i uprzedzeniem*:

niezwykle istotnym podtypem są filmy stworzone przez indyjski przemysł rozrywkowy, w których system społeczny dziewiętnastowiecznej Anglii zastąpiony jest między innymi różnicami kulturowymi między Hindusami a Amerykanami. W Dumie i uprzedzeniu (2004, reż. Gurinder Chadha) pan Darcy jest amerykańskim biznesmenem, a Lalita (Elisabeth), grana przez gwiazdę kina bollywoodzkiego, Aishwaryę Rai, to dumna Hinduska, która gardzi Darcym z powodu jego stosunku do kultury indyjskiej³²¹.

Według badaczki dzieła Austen stały się inspiracją dla wielu filmów i nawet innych powieści, poczynając od niezwykle popularnego *Dziennika Bridget Jones*, który fabułą nawiązuje do *Dumy i uprzedzenia*. Wróblewska stawia niezwykle ciekawą tezę, twierdząc, że

twórcy takich dzieł składają hołd Austen nie tylko poprzez nawiązanie do fabuły, równie często zajmuje ich fenomen jej twórczości, jak w „Rozważnych i romantycznych”, „Klubie miłośników Jane Austen”, „Austenland” oraz serialu „Lost in Austen”³²².

Podobnego zdania jest Roksana Pilawska podkreślając, że *Duma i uprzedzenie* jest jednym z tych utworów, które doczekały się wielu retellingów³²³. Niektórzy twórcy wykorzystywali twórczość Austen jako swobodnie traktowane źródło inspiracji – inni z kolei przedstawiali historię miłości poprzedzoną niechęcią próbując ją „przenieść” do współczesnych realiów:

³²⁰ Tamże.

³²¹ Tamże, s. 80.

³²² A. Wróblewska, *Współczesne adaptacje powieści Jane Austen...*, dz. cyt.

³²³ Opowiadania na nowo, w inny sposób.

Tematyka austenomanii została szeroko omówiona w licznych tekstach autorstwa zarówno filmoznawców, kulturoznawców, jak i literaturoznawców. Interesującym zagadnieniem stają się nowe adaptacje i retellingi (zwane też „recyklingiem” klasyki literackiej) powstałe w ciągu ostatnich 10–15 lat, jak na przykład: „Duma i uprzedzenie” w wersji Bollywood (...) Adaptacje korzystając z innej konwencji, równocześnie zmieniają fabułę, traktując oryginalną powieść jako źródło swobodnej inspiracji. Prawdopodobnie jedną z najbardziej znanych retellingowych adaptacji jest „Dziennik Bridget Jones”, przedstawiająca tę konwencjonalną historię we współczesnych realiach (wybór Colina Firtha na odtwórcę roli Marka Darcy'ego nie był przypadkowy)³²⁴.

Godnym uwagi jest fakt, że twórczość Austen zostaje wykorzystana nie tylko jako punkt wyjścia do tworzenia produkcji mainstreamowych, które dotarłyby do odbiorców z kręgu kultury zachodniej. Indyjski film z 2004 roku jest przykładem na to, że twórczość brytyjskiej pisarki może również stanowić kanwę dla produkcji filmów zaangażowanych społecznie: na przykład może być narzędziem wyrażającym sprzeciw wobec ideologii kolonialnej. Lalita, wzorowana na postaci Elisabeth jest początkowo niechętna wobec pana Darcy'ego, ponieważ jego wyższościowe podejście do indyjskiej tradycji jest czymś, z czym nie jest się w stanie pogodzić³²⁵. Obsadzenie w głównej roli aktorki znanej z bollywoodzkich produkcji jest także formą „upomnienia się” o docenienie kulturowej odmienności i bogactwa indyjskiej kultury – widz, towarzysząc Darcy'emu w przemianie, jest zmuszony sam poddać krytyce własne, być może głęboko zakorzenione, kolonialne przekonania. Dodatkowego znaczenia nadaje fakt, że Indie były kolonią brytyjską, a Austen jest pisarką, której twórczość ma istotne znaczenie dla tożsamości brytyjskiej. Wykorzystanie fabuły książki napisanej przez nią do stworzenia filmu anty kolonialnego jest zatem nie tylko głosem skłaniającym Brytyjczyków – byłych kolonizatorów – do refleksji, ale także wskazaniem na to, jak bardzo uniwersalne są utwory Austen. Ten wątek w interesujący sposób rozwija Wróblewska, zauważając, że powstał nowy model adaptowania klasyki. Jest on atrakcyjny również dla młodych widzów i wykorzystuje nowoczesne możliwości w zakresie tworzenia filmów:

Serial „Lizzie Bennet Diaries” dodatkowo zapoczątkował modę na niezależne adaptacje, tworząc nowy model adaptowania klasyki. Istotnymi różnicami między

³²⁴ R.A. Pilawska, *Duma i uprzedzenie...*, dz. cyt., s. 421.

³²⁵ Tamże.

dotychczasowymi ekranizacjami a narracjami transmedialnymi nowego typu (zintegrowanymi) będą między innymi: docelowa grupa odbiorców (produkcje tego typu mają moc popularyzatorską oraz promują klasykę wśród młodych widzów), inny poziom zaangażowania emocjonalnego (dzięki użyciu portali społecznościowych i wielości platform medialnych) oraz większa tendencja do nowatorstwa wynikająca z niezależności produkcji, która ułatwia prowadzenie eksperymentów. „Lizzie Bennet Diaries” nie tylko dowodzi ponadczasowości dzieł Austen, ale i zachęca do recyklingu klasyki literatury; oprócz „Dumy i uprzedzenia” w ostatnim czasie powstały m.in. adaptacje: „Emmy” – „Emma Approved”, „Frankensteina” – „Frankenstein MD”, „Przygód Piotrusia Pana” – „The New Adventures of Peter and Wendy” oraz „Ani z Zielonego Wzgórza” – „Green Gables Fables”³²⁶.

O *Ani z Zielonego Wzgórza* (w nowym tłumaczeniu książka jest zatytułowana *Anne z Zielonych Szczytów*) traktuje zresztą kolejny rozdział niniejszej pracy. Ponadczasowość utworów autorstwa Austen zdaje się oznaczać nie tylko to, że są one atrakcyjne dla odbiorcy w swoim pierwotnym kształcie, ale też są ciekawym materiałem, podstawą do tworzenia adaptacji, które mogą być bliskie współczesnemu odbiorcy – i to nie tylko takiemu, który jest miłośnikiem i znawcą literatury klasycznej i którego cechuje konserwatywny światopogląd.

5.3. Znaczenie wątków feministycznych oraz patriarchalnych w ekranizacjach

Adaptacja z roku 1940 jest opowieścią utrzymaną w konwencji patriarchalnej. Główna bohaterka jest silnie związana ze swoją rodziną, zależną od innych i mimo bystrości umysłu raczej mało sprawczą – podobnie jak zresztą inne kobiety z jej otoczenia. Kiedy siostra Elisabeth ucieka z domu z partnerem, matka młodych kobiet zaczyna manifestować swoje cierpienie w sposób wręcz hipochondryczny, a osobą, która pomaga rodzinie odzyskać honor, jest mężczyzna, pan Darcy. Bardzo wyraźnie akcentowane w tej adaptacji są wątki zależności od starszych członków rodziny – Elisabeth na skutek pewnego podstępu zostaje zaakceptowana nawet przez antypatyczną ciotkę Darcy'ego, choć ta była wobec niej nieuprzejma. Fakt, że ciotka jest zachwycona „niegrzeczną” Elisabeth sugeruje, że nawet

³²⁶ A. Wróblewska, *Współczesne adaptacje...*, dz. cyt., s. 78.

bunt młodej kobiety musi mieścić się w pewnych akceptowanych przez społeczeństwo ramach, że spotkania z innymi kobietami stanowią formę „testu”, a do szczęśliwego małżeństwa potrzebna jest aprobata starszych członków rodziny. „Bunt” Elisabeth został pochwalony przez ciotkę – mówi ona Darcy’emu, że był rozpieszczonym dzieckiem i dlatego teraz potrzebuje kobiety, która będzie potrafiła się mu sprzeciwić – jednak wciąż przyjmowana przez ciotkę perspektywa uwzględnia nie potrzeby kobiety, lecz mężczyzny, wobec którego żona będzie miała określone zadanie. Jest to wręcz ukazywanie głównej bohaterki jako tej, która ma za zadanie wychowywać Darcy’ego, a więc pełnić rolę „macierzyńską” względem niego. Kobiety bez mężczyzn są w tej adaptacji słabe i nieporadne, nadmiernie emocjonalne i zdolne do błędnych decyzji – na przykład życia z mężczyzną bez ślubu. To pojawienie się mężczyzny – Darcy’ego – i jego zbliżenie się do Bennetów przywraca w rodzinie porządek.



Zdj. 1. Rozmowa Elisabeth z Darcym. Sceneria, w której przebywają bohaterowie oraz ich kostiumy sprawiają wrażenie niezwykle wytwornych, co w przypadku Elisabeth – nie licuje z wynikającą z fabuły trudną sytuacją materialną rodziny Bennet.

Adaptacja z roku 1980, jako film należący do nurtu kina dziedzictwa, ukazuje dość idylliczne stosunki przedstawicielami dwóch płci. Cechą charakterystyczną tej produkcji jest specyficzny humor – rozterki panien Bennet oraz ich matki są ukazane jako coś zabawnego, niezagrażającego. Konflikty małżeńskie, zwłaszcza ten między panem a panią Bennet, również ukazywane są jako niegroźne, a małżonkowie ukazani są w sposób stereotypowy. Starania pani Bennet, aby zapewnić swoim córkom bezpieczną przyszłość (do tego przecież miało bohaterkom „służyć” małżeństwo) nie są ukazywane jako działania mądrej i świadomej panującego systemu społecznego matki, ale jako coś w rodzaju niegroźnej obsesji. Ważnym wątkiem w tej adaptacji są relacje rodzinne – Elisabeth spędza dużo czasu z ojcem i odbywa z nim poważne rozmowy. To z nim, a nie z matką, protagonistka ma najbliższą relację – podkreślenie bliskości między Elisabeth a jej ojcem tłumaczy jej „uprzywilejowaną” względem sióstr pozycję: to ona wie najwięcej o sytuacji rodziny i jest traktowana przez ojca po partnersku. Adaptacja podkreśla rolę mężczyzny w rodzinie – choć ojciec jest nieco wycofany i cyniczny, to jego „miejsce” zajmuje pan Darcy, który opiekuje się rodziną Bennetów – dba na przykład o małżeństwo Lidii. W jednej ze scen Elisabeth toczy dialog wewnętrzny, w którym sama bohaterka wyrzuca sobie, że postępowała niewłaściwie wobec Darcyego, podczas gdy on „ocalił honor Lidii i ich wszystkich”. Utratą honoru byłoby pozostawienie Lidii przez jej partnera pomimo podjęcia z nią aktywności seksualnej – Elisabeth nie martwi się tym, czy jej siostra będzie szczęśliwa z człowiekiem, który uwiódł ją i oszukał (licząc na jej posag) – obawia się wstydu związanego z życiem siostry w związku nieformalnym. Bohaterki filmu rozumieją więc seksualność w paradygmacie władzy i posiadania, gdzie to kobieta jest zdobywana:

Definicja aktu seksualnego zakorzeniona jest w paradygmacie osiągnięcia, zdobyczy, podboju, przekroczenia granicy, wspięcia się na szczyt, sprostania zadaniu. Dowodem jego wykonania staje się rozdarcie kobiecego ciała zwane defloracją³²⁷.

Zmartwieniem sióstr Bennet jest to, że Lidia została w sposób nielegalny „zdobyta” – bohaterki nie odrzucają zatem patriarchalnego dyskursu seksualności, lecz go wzmacniają.

³²⁷ A. Zawadzka, *Ciało i piętno. Defloracja jako wytwarzanie kobiecości*, „Studia Litteraria et Historica” 2013, nr 2, s. 511.

Feministycznym tropem może być natomiast konstrukcja głównej bohaterki, która dostrzega opresyjność społecznych zasad i nie chce wychodzić za mąż w pośpiechu ani bez miłości. W filmie doceniona została także kobieca asertywność – rozmowa Elisabeth z ciotką Darcy'ego nie jest już, jak w adaptacji z roku 1940, „testem” dla młodej kobiety, ale sceną, w której bohaterka wyraża swoją siłę, a nawet dominację nad nielubianą krewną ukochanego mężczyzny. Oczywiście scenę tę można odczytać jako dość stereotypowy obraz skonfliktowanych z powodu mężczyzny kobiet, ale jest ona jednocześnie także wyrazem „przyzwolenia” na bunt wobec patriarchalnych zasad, które twórcy przyznali głównej bohaterce. Jest to dość wyraźna sugestia, że kobieta dążąc do osobistego szczęścia nie musi być nieustająco uprzejma i życzliwa. Pojawia się tutaj także ważny dla fabuły wątek siostrzeństwa. Elisabeth i jej siostry rozumieją się i wspierają – choć istnieją między nimi uwidocznione różnice.

Pomimo, że każda adaptacja *Dumy i uprzedzenia* przynosiła komercyjny sukces, to jednak ta z 1995 roku była pierwszą, która oprócz zobrazowania narodowego dzieła literackiego miała za zadanie przekazywać nową treść, wprowadzoną przez twórców i korelującą z potrzebami ówczesnych czasów. Dlatego podejmując refleksję nad przyczynami popularności adaptacji *Dumy i uprzedzenia* z 1995 roku oraz rozkwitu „austenomanii”, należy oczywiście przeanalizować społeczne czynniki, które zaistniały w czasie powstawania tej produkcji. Według opinii Madeleine Dobie, filmy kostiumowe zaczęły przeżywać rozkwit z uwagi na sytuację polityczną w Wielkiej Brytanii:

w latach osiemdziesiątych podczas rządów Margaret Thatcher i Ronalda Reagana miały łagodzić tarcia społeczne przez odniesienie się do tradycji, zaś w latach dziewięćdziesiątych stały się pretekstem do poruszania kwestii związanych z rasą, płcią i seksualnością. Ekranizacje powieści Austen stanowiłyby więc w tym ujęciu manifestację współczesnego feminizmu w kulturze popularnej w związku z poruszaniem w nich wielu kwestii kobiecych. Dla bardziej konserwatywnych teoretyków fenomen owych adaptacji wynika z obecnej w społeczeństwie tęsknoty za pięknem i porządkiem dawnych czasów. Stąd też w filmoznawstwie występuje termin heritage film (kino dziedzictwa) na określenie filmów, w których twórcy odwołują się do brytyjskiej historii, tradycji i literatury³²⁸.

³²⁸ A. Wróblewska, *Współczesne adaptacje...*, dz. cyt., s. 78.

Oczywiście w adaptacji serialowej – podobnie jak w innych adaptacjach – wątki tradycji brytyjskiej, „starego porządku” (między innymi ważności związku małżeńskiego) są obecne. Widz o bardziej konserwatywnych poglądach, pragnący doświadczyć przyjemności estetycznej oraz kontaktu z nieco wyidealizowaną wersją brytyjskiej historii, będzie miał taką możliwość. Jasne kadry, wyestetyzowane ujęcia domu Bennetów oraz w końcu wybór na odtwórców głównych ról rozpoznawalnych aktorów, uznawanych za atrakcyjnych fizycznie, może z pewnością zaspokajać potrzebę sentymentalnego sięgnięcia wstecz. Z tradycyjalistycznego punktu widzenia adaptacja *Dumy...* jest produkcją posiadającą wszystko to, co potrzebne jest do zdobycia popularności w patriarchalnym świecie: główną bohaterką jest młoda kobieta skupiona na sprawach rodziny, kultura brytyjska jawi się jako pasjonująca i bogata, a role genderowe są jasno określone – w czasach niepokoju i poczucia chaosu film ten może zaspokajać potrzebę ukojenia, poprzez oddziaływanie na widza charakterystycznym dla kina dziedzictwa ładem, pięknem oraz eksploataowaniem wątków znanych już masowemu odbiorcy. Konserwatywne odczytywanie filmu może także wiązać się z potrzebą budowania jedności w podzielonym narodzie – co można osiągnąć chociażby przez odwoływanie się do wspólnej przeszłości.

5.4. Postępowość i zachowawczość adaptacji powieści Austen

Kolejne adaptacje powieści *Duma i uprzedzenie* różnią się od siebie sposobem interpretacji sensu fabuły i ukazania przekazu. Film lub serial odzwierciedla zmiany w myśleniu o świecie ludzi żyjących w czasach powstania danej produkcji, co wykażę w niniejszym podrozdziale. Obraz stał się płaszczyzną dla dialogu ze światem oraz miejscem wyrażania zmian w jego postrzeganiu. Analiza poszczególnych adaptacji pokazuje proces rozwoju tej tendencji.

5.4.1 Adaptacja z 1940 roku

W tej adaptacji na pierwszy plan wysuwa się wątek miłosny. Elisabeth Bennet oraz jej siostry wiedzą o tym, że ich rodzina znajduje się w trudnej sytuacji materialnej (czego zresztą nie sposób się domyślić, jeśli wziąć pod uwagę pełne przepychu wnętrza ich domu, w którym w znacznej mierze rozgrywa się akcja) i są świadome tego, że ich matce zależy na tym, by szybko wyszły za mąż za odpowiednich kandydatów. Oczywiście mężczyźni, którym prezentowane są siostry Bennet, należą do rodów szlacheckich – w filmie nie pojawia się

nawet sugestia, by któraś z sióstr (mimo kłopotów finansowych) mogła poślubić kogoś „gorzej urodzonego”. Podział społeczeństwa na klasy nie zostaje w tej adaptacji w żaden sposób zakwestionowany – osoby pełniące służbę są tutaj przedstawiane jako niewiele znaczący element „tła”, swego rodzaju „rekwizyty”. W zachowawczy sposób ukazana jest społeczna hierarchia: osobami, których historia jest opowiadana, są arystokraci i ludzie uprzywilejowani – warstwy „niższe” nie są traktowane przez twórców tak, jakby ich historia mogła być warta opowiedzenia.

Istotna w tej adaptacji wydaje się także relacja między starszym a młodszym pokoleniem. Rodziny głównych bohaterów nie zajmują się właściwie niczym innym, niż tylko sprawami małżeńskimi swoich dzieci. Zwłaszcza pani Bennet ukazana jest jako osoba skoncentrowana na znalezieniu mężów córkom – próżno szukać w tej ekranizacji wypowiedzianych przez nią kwestii, które dotyczyłyby czegoś innego. Z drugiej strony można ten zabieg odczytać w nieco postępowy sposób: młodzi ludzie, choć silnie związani z własnymi rodzinami, starają się podejmować samodzielne decyzje i sami szukają szczęścia w miłości. Jednoznacznie stereotypowy jest jednak sposób, w jaki matka sióstr Bennet „zaznacza” swoją obecność w rodzinie – gdy dowiaduje się o ucieczce jednej z córek, manifestacyjnie mdleje i zachowuje się jak osoba chora. W ten sposób ukazane – czy wręcz ośmieszone – zostają hipochondryczne zachowania „starszych dam”. Zachowanie kobiety mogłoby zostać opatrzone komentarzem, związanym na przykład z tym, że w zachowawczych społeczeństwach kobietom nie wypadało wyrażać złości wprost, dlatego wyrażały swoje emocje przez omdlenia czy bóle głowy – jednak nie występuje tu tego rodzaju refleksja. Pani Bennet jest – pomimo odczuwanego zapewne w tej sytuacji cierpienia – postacią komiczną.

5.4.2 Adaptacja z 1980 roku

W serialu z tego roku postać pani Bennet nadal ukazywana jest w sposób prześmiewczy – jej myślenie o znalezieniu mężów dla córek jest także i tutaj rodzajem „niegroźnej obsesji”. Twórcy adaptacji nie tłumaczą (co ma miejsce w adaptacji z roku 2005, o której będzie jeszcze mowa), czemu zadanie to jest tak istotne – i czemu motywy działania pani Bennet są dość pragmatyczne. Kobieta podchodzi do wydania córek za mąż jak do ważnej transakcji (co jest adekwatnym podejściem wobec sytuacji materialnej rodziny Bennetów), ale jej dążenia także w tej ekranizacji zostają sprowadzone do komizmu, a nie świadomości systemu, w którym żyją jej dzieci. Bardzo zachowawcze jest także podejście

twórców do relacji między rodzicami sióstr Bennet. Wprawdzie to matka jest osobą realistycznie podchodzącą do przyszłości i dążącą do zapewnienia bezpieczeństwa swoim dzieciom – jednak to ojciec jest postacią ważniejszą dla głównej bohaterki. Zażyłość z nim podkreśla jej wyjątkowość. Co więcej, pan Bennet (choć raczej niezbyt zaradny życiowo) patrzy pobłażliwie na swoją żonę i córki (poza Lizzy) – choć przecież to one myślą i działają pragmatycznie (w rozumieniu ówczesnym).. Świadome dążenie córek i ich matki do korzystnego zamążpójścia mogłoby być ukazane jako oznaka rozumienia położenia, w którym znajdowały się młode kobiety – jednak twórcy nie zdecydowali się na przyjęcie tej perspektywy. Dość nowoczesna jest natomiast konstrukcja postaci Lizzy – kobieta otwarcie sprzeciwia się ciotce pana Darcy'ego i posiada pewien dystans do otaczającej ją rzeczywistości. Ceni również siostrzeństwo – mimo dość lekceważącego stosunku ojca do kobiet w rodzinie i jednocześnie bliskich relacji z nim, bohaterka zdaje się rozumieć rozterki sióstr i troszczy się o nie.

5.4.3 Adaptacja z 1995 roku

Elżbieta Rokosz-Piejko zwróciła uwagę na to, że w krajach Wielkiej Brytanii pewne dzieła literatury klasycznej znalazły się na pozycji obowiązkowych lektur narodowych, wobec których adaptacji odbiorcy rościli sobie pewne wymagania:

widownia serialu klasycznego oczekiwała wierności tekstowi źródłowemu, którego znajomość była częścią pamięci kulturowej, powstawały w ramach tego gatunku niejako ilustrowane wersje znanych powieści, w których nikt nie oczekiwał rewolucji na poziomie fabularnym czy estetycznym (...) Co ciekawe, bardzo szybko wyodrębniła się pewna grupa adaptacyjnych „ulubieńców”, czyli autorów, których teksty poddawane były co kilka lat kolejnym adaptacjom. Niekwestionowanym królem w tym względzie został Karol Dickens, a grupa „uprzywilejowanych” autorów obejmowała również Jane Austen (...)³²⁹.

Jednakże, jak się okazało, odbiorcy dobrze przyjmowali pewne modyfikacje, jeśli obsadzone były na tradycyjnym fundamencie powieści. Rokosz-Piejko dokładnie scharakteryzowała tę zależność:

³²⁹ E. Rokosz-Piejko, *Znacie? To obejrzyjcie...*, dz. cyt.

Ekranizacja „Dumy i uprzedzenia” z 1995 roku stała się przełomowa nie tylko ze względu na wykorzystanie autentycznych lokalizacji i wnętrz, czy też atrakcyjne pokazanie angielskiego krajobrazu. Otóż Davis pozwolił sobie w tej adaptacji na pewną dowolność, która nie tylko nie oburzyła fanów Jane Austen, ale zyskała jej rzesze nowych wielbicieli, a zwłaszcza wielbicielek. Scenariusz wprowadza drobne zmiany, które powodują, że opowieść staje się bardziej dynamiczna, a bohaterowie bliżsi widzowi (zwłaszcza płci żeńskiej) z lat 90. Po pierwsze, dialogi prowadzone są bardzo często w ruchu, bohaterowie przemieszczają się znacznie więcej, niż sugeruje tekst powieści; tę dynamikę twórcy serialu wprowadzają już sceną otwierającą pierwszy odcinek, w której widzimy Darcy’ego i Bingleya galopujących konno. Po drugie, Davis „uczłowiecza” Darcy’ego, który w powieści Austen widziany jest tylko oczami bohaterki, a w serialu pojawia się też w scenach, w których Lizzy jest nieobecna i które mówią nam więcej o jego emocjach. W ekranizacji Darcy zyskuje wymiar seksualny – oczywistym przykładem to ilustrującym jest scena przedstawiająca bohatera w mokrej koszuli, w niezbyt wygodnej dla niego konfrontacji z panną Bennet. Nie jest to jedyne tego typu ujęcie – widzimy również Darcy’ego wychodzącego z wanny oraz wyładowującego swoją frustrację na lekcjach szermierki. Wszystkie te sceny są dodane przez Davisa i przesuwają nieco centrum zainteresowania odbiorcy z Lizzy na pana Darcy’ego właśnie. Innymi słowy, Davis pozwala sobie – a ta tendencja utrzymuje się w jego scenariuszach do dziś – na znacznie więcej interpretacji, niż tradycyjnie oczekiwano od adaptacji powieści klasycznej do formy serialu telewizyjnego³³⁰.

Nawiązanie do seksualności Darcy’ego jest oczywiście pewnym znakiem przemian – we wcześniejszych adaptacjach *Dumy i uprzedzenia* nie mogło być mowy o podejmowaniu tego rodzaju wątków wprost, a erotyzm istniejący między bohaterami był wyrażany jedynie symbolicznie – na przykład poprzez spojrzenia w oczy, uśmiechy, słowny flirt. Wskazanie, że główny bohater męski ma życie erotyczne – i to pozamałżeńskie! – jest swego rodzaju novum, a także stanowi uwspółcześnienie twórczości Austen. Jednocześnie musimy zwrócić uwagę na fakt, że na ekranie pojawia się znowu nawiązanie do seksualności męskiego bohatera – nie można zatem powiedzieć, że adaptacja z 1995 roku jest w równościowa, jeśli chodzi o seksualność. Panna Bennet jedynie przyjmuje do wiadomości, że pan Darcy posiada życie seksualne – sama jednak nie nawiązuje na ekranie żadnego romansu. Być może bezpośrednie przedstawienie kobiecej aktywności seksualnej (zwłaszcza pozamałżeńskiej)

³³⁰ Tamże.

byłoby czymś, co zostałyby negatywnie przyjęte przez odbiorcę – twórcy ekranizacji pozostają zatem wierni patriarchalnej tradycji, zgodnie z którą mężczyzna ma prawo do życia seksualnego, a związki o charakterze erotycznym nie niszczą jego reputacji. Pan Darcy jest wszak w tej adaptacji przedstawiany jako mężczyzna wrażliwy, opiekuńczy, nadający się na męża – i posiadanie romansu nie przekreśla jego zalet. Panna Bennet natomiast, choć nie jest tym faktem zachwycona i na początku posiada negatywne przekonania dotyczące tego mężczyzny, w końcu ulega jego urokowi. Twórcy nie decydują się jednak na odwrotny zabieg, czyli na przykład ukazanie w niedwuznacznej sytuacji panny Bennet i konfrontowania z tym zdarzeniem pana Darcy’ego. Normalizacji ulega więc seksualność męska, kobieca – nadal stanowi swoiste tabu, zwłaszcza w przypadku pierwszoplanowych bohaterów. Przekaz jest w pewien sposób zachowawczy: ludzie posiadają seksualność i realizują ją także poza związkami sformalizowanymi – o ile tylko są mężczyznami.

W adaptacji z 1995 roku wyraźne jest natomiast pogłębienie życia wewnętrznego bohaterów. Pan Darcy nie jest już jedynie tajemniczym przybyszem, który zdobywa to, czego chce i nie zważając na nic, realizuje swoje cele (również te matrymonialne). Można zatem powiedzieć, że bardzo postępowym elementem adaptacji z 1995 roku jest odejście od kultury macyzmu (czyli kultu silnego mężczyzny, dążącego do dominacji)³³¹. Pan Darcy został przedstawiony jako mężczyzna, którego działania cechuje wysoka skuteczność, który dba o swoje dobre imię i który zabiega o uczucie kobiety, na której mu zależy, ale także jako taki, który posiada dużą wrażliwość emocjonalną. Odebrano jego postaci typowe dla macyzmu cechy: niewrażliwość emocjonalna, dominacja, agresywne lub kontrolujące reakcje na bodźce oraz ambiwalencja wobec kobiet³³². Pan Darcy nie jest osobą niewrażliwą ani agresywną – nawet jego trening szermierki jest ukazywany jako sposób na poradzenie sobie z trudnymi emocjami, swoisty *acting-out*³³³, który wynika z potrzeby odreagowania afektu.

Ukazywanie pana Darcy’ego nie tylko oczami głównej bohaterki, ale także w momentach, w których nie ma go przy niej, pogłębia tę postać psychologicznie i pozwala odbiorcy lepiej zrozumieć jego zachowanie i jego motywacje. Dzięki temu adaptacja ta jest nie tylko opowieścią o romansie i poszukiwaniu miłości przez kobietę pozbawioną posagu i mającą ograniczone szanse na znalezienie atrakcyjnego partnera, ale filmem obyczajowo-psychologicznym, w którym nacisk położony jest także na życie wewnętrzne

³³¹ <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/machismo> [dostęp: 22.12.2020].

³³² S. Kulis, F. F. Marsiglia, D. Hurdle, *Gender Identity, Ethnicity, Acculturation, and Drug Use: Exploring Differences among Adolescents in the Southwest*, „Journal of community psychology” 2003 nr 2, s. 167–188.

³³³ R. A. Pilawska, *Duma...*, dz. cyt., s. 431.

bohaterów obojga płci. W *Dumie...* z 1995 roku posiadanie życia emocjonalnego oraz wrażliwości nie ujmuje również Darcy'emu uroku oraz nie skazuje go na przegraną w sprawach miłosnych. Można zatem powiedzieć, że taka konstrukcja bohatera stanowi walor wychowawczy i psychoedukacyjny filmu – choć z drugiej strony ekspresja emocjonalna bohatera mieści się w “tradycyjnych” rolach męskich (Darcy w momencie kryzysu nie szuka wsparcia u bliskich mu osób, lecz wybiera intensywny wysiłek fizyczny).

Jedną z oznak zachowawczości jest natomiast podkreślenie atrakcyjności głównych bohaterów w ramach wyłącznie heteronormatywnych. Mimo że protagonistka w książce Austen była określana jako niewyróżniająca się urodą, w produkcji z 1995 roku aktorka wpisuje się we współczesne kanony piękna: posiada nieskazitelną cerę, szczupłą sylwetkę, długie i błyszczące włosy. Pewną nowością jest natomiast eksponowanie atrakcyjności również męskiego bohatera – jak wspomniano w cytowanym wcześniej opracowaniu, w jednej ze scen pan Darcy wychodzi z wanny, a jego sylwetka jest widoczna w kadrze. Wojerystyczne ujęcia pojawiają się więc nie tylko wtedy, gdy twórca chce pokazać kobiecie ciało w celu dostarczeniu przyjemności widzowi (w domyśle będącemu heteroseksualnym mężczyzną), ale także wtedy, gdy uznaje za sprzyjające pokazanie również ciała męskiego (co może sprawić wizualną przyjemność heteroseksualnym kobietom (a nieheteronormatywnym mężczyznom jedynie w domyśle). Wątki związków czy samej obecności osób LGBT nie zostały podjęte w tej produkcji – przecież nie znajdziemy ich jednak również w samej powieści Austen. Twórcy nie zdecydowali się na wprowadzenie nieheteronormatywnych postaci do fabuły filmu. Pod tym względem scenariusz jest bardzo tradycyjny: głównymi bohaterami są zdrowi, biali i heteroseksualni ludzie, którzy w pewnym momencie decydują się na zawarcie małżeństwa, co następuje zresztą głównie z uwagi na starania mężczyzny.

Jednak adaptacja z 1995 roku jest jedną z tych, które przyczyniły się do wprowadzenia pewnej istotnej zmiany do kinematografii – jej sukces potwierdził, że odbiorcy wcale nie oczekują, iż seriale stanowiące adaptacje klasycznych utworów będą zadowolające tylko wtedy, gdy produkcje te będą wiernym odzwierciedleniem książkowego oryginału. *Duma i uprzedzenie* z 1995 roku bez wątpienia nie jest w pewnych momentach po prostu przełożeniem powieściowej historii na ekran – postać pana Darcy'ego została skonstruowana na nowo, a wiele wątków (choćby wątek seksualny) wynika wyłącznie ze swobodnej interpretacji twórców serialu.

5.4.4. Adaptacja z 2005 roku

Ekranizacja z roku 2005 natomiast jest filmem o innym “zadaniu” społecznym. Nie jest to opowieść, która miała wpisywać się w praktykę szeroko rozumianego kina dziedzictwa, przyczyniając się w ten sposób do umacniania wspólnoty narodowej i oferowaniu odbiorcom głównie pozytywnej, wyidealizowanej wizji przeszłości. Wright w swoim dziele odcina się od estetyki, którą przejawiał serial BBC sprzed dziesięciu lat i który opierał się na idealizowaniu tego, co przeminęło. Roksana Pilawska zwraca uwagę na to, że odejście od kina dziedzictwa w przypadku Wrighta (lub chociaż charakterystycznych dla niego praktyk) nie oznacza jednak porzucenia wątków romantycznych – wręcz przeciwnie. Twórcy eksponują romantyczne konteksty, koncentrując się na indywidualnym poszukiwaniu szczęścia, które jest utrudnione poprzez sztywne struktury społeczne, w jakich przyszło żyć bohaterom. Chęć miłosnego zjednoczenia pozostaje (przynajmniej przez pewien czas) w sprzeczności z zasadami, które panują w XIX wiecznym społeczeństwie:

Odejście od estetyki kina dziedzictwa nie oznacza jednak odejścia od romantycznych idei. „Duma i uprzedzenie” Wrighta koncentruje się na widocznym w powieści Austen dążeniu pisarki do zbadania natury romantycznego ja (romantic self) oraz możliwości kobiet i mężczyzn w osiągnięciu samorealizacji w opresyjnym patriarchalnym porządku społeczno-gospodarczym. Film eksponuje ten aspekt powieści w reprezentacji postaci Elizabeth Bennet i pana Darcy’ego – podkreślając ich romantyczne cechy osobowości i znaczenie pełnionych funkcji społecznych. Wright wykorzystuje także możliwości filmu, by poprzez wizualizację postaci Elizabeth (w zestawieniu z krajobrazem i scenerią) wyeksponować obecny w dziele Austen konflikt między indywidualnym pożądaniem a porządkiem społecznym w kategoriach romantyzmu³³⁴.

Badaczka zwraca także uwagę na znaczenie motywu podróży, który obecny jest w adaptacji Wrighta:

Stosunek Austen do tradycyjnej koncepcji romantycznej tożsamości i jej złożoności płciowych jest centralną narracją Dumy i uprzedzenia Wrighta. Film koncentruje się na wzajemnej walce Elizabeth i Darcy’ego o indywidualizm w ustalonym porządku społecznym. Podróże bohaterów, poprzez wykorzystanie dramatycznych krajobrazów, są przedstawione

³³⁴ R.A. Pilawska, *Duma...*, dz. cyt., s. 431.

*jako walka dwóch romantycznych bohaterów o osiągnięcie samorealizacji niezależnej od świata, w którym żyją*³³⁵.

Natomiast Patrycja Włodek zauważa, że motyw podróży jest wykorzystany w nieco inny sposób, niż zwykle ma to miejsce w kinie dziedzictwa. W filmach tego nurtu podróże służą zbiorowości, wyrażają tęsknotę za czasami, gdy Wielka Brytania posiadała liczne kolonie, a zatem są środkiem do prezentowania refleksji nie indywidualnej osoby, lecz całego narodu³³⁶. W adaptacji Wrighta podróże bohaterów są jednak nie tyle wyrazem wiktoriańskiej moralności, ile raczej metaforycznym zapisem drogi wewnętrznej zmiany bohaterów – w ten sposób motyw podróży jest wykorzystywany bardziej jak w kinie drogi, niż w *heritage cinema*³³⁷. Wright sięga po motyw charakterystyczny dla kina dziedzictwa, ale eksploruje go w inny sposób, niż twórcy tego nurtu – poprzez ten zabieg w pewien sposób sygnalizuje, że nie dąży do umacniania nostalgii za czasami kolonializmu (czy wręcz posiada wobec niego dystans).

W filmie patriarchy jest zatem ukazany jako źródło opresji, coś, co uniemożliwia głównym bohaterom osiągnięcie szczęścia. Elisabeth oraz pan Darcy symbolizują wyłamywanie się ze sztywnego porządku społecznego. Film, akcentując rolę ich związku, podkreśla jednocześnie znaczenie indywidualnych wyborów człowieka, prawa do poszukiwania szczęścia i wyboru życiowego partnera zgodnie z własnymi zapatrywaniami. Można więc powiedzieć, że Wright odrzuca kolektywizm i patriarchy na rzecz eksponowania indywidualizmu i miłości romantycznej, która – choć napotyka na swojej drodze liczne przeszkody – jest w stanie motywować głównych bohaterów do działań, również do tych nieaprobowanych społecznie. Postępowość filmu Wrighta polega również na zaniechaniu idealizacji szlachty XIX wieku – otoczenie domu Bennetów nie przypomina zamku inspirowanego klasycyzmem, ale zwykłe wiejskie obejście, w którym nierzadko brakuje ładu. Przeciwnością tego, co przyziemne, przewidywalne i opresyjne, jest u Wrighta dzikość natury. Ujęcie Lizzy stojącej nad brzegiem klifu w powiewającej sukni można interpretować nie tylko jako konwencjonalny symbol wewnętrznej przemiany tej postaci, ale także jako nawiązanie do *Wichrowych Wzgórz* oraz do romantycznego malarstwa, na przykład do obrazu *Wędrowiec ponad morzem mgły* Caspara Davida Friedricha. Podobnie jak w twórczości sióstr Brontë, Wright wybiera jako scenery miłosnej historii szare, mgliste

³³⁵ Tamże.

³³⁶ P. Włodek, *Podróż jako dialog (w brytyjskim kinie dziedzictwa)*, „Er(r)go Teoria–Literatura–Kultura” 2013, nr 2, s. 76-92.

³³⁷ Tamże.

poranki i tajemnicze przestrzenie. Wyraźnie zarysowany jest więc charakterystyczny dla twórczości romantyków (której echa obecne są także w pisarstwie Austen) kontrast pomiędzy naturą a kulturą, o czym wspominałam już w poprzednich rozdziałach. Pod względem krytyki patriarchy oraz poszukiwania osobistego szczęścia w opresyjnym społeczeństwie obraz Wrighta jest bez wątpienia o wiele bardziej postępowy niż wcześniejsze ekranizacje *Dumy i uprzedzenia* – jednak aby zaprezentować opresję, twórcy nie tworzą nowego nurtu, lecz sięgają po dobrze już poznany romantyzm. Temat ról płciowych nie jest w tej produkcji szczególnie pogłębiony – Wright nie podejmuje się krytyki sposobu funkcjonowania, do jakiego zmuszone są kobiety i mężczyźni. Jedną z praktyk, wobec której twórcy zdają się być krytyczni są aranżowane małżeństwa i traktowanie ich jak kontraktu – jednak inne formy życia rodzinnego niż małżeństwo z rozsądku, z przymusu lub własnego wyboru nie występują w filmie.

Kolejnym aspektem, na który warto zwrócić uwagę w ekranizacji Wrighta jest wyraźnie zarysowana seksualność obojga bohaterów – Lizzy i pan Darcy w scenie oświadczeń są ubrani w sposób niekompletny, a w pewnych ujęciach nagłe zbliżenia bohaterów wskazują na występujące między nimi pożądanie oraz sygnalizują pocałunek. Scena oświadczeń również została utrzymana w konwencji romantycznej, co – jak zauważa Pilawska – osiągnięte zostało zarówno poprzez stroje bohaterów, jak i mglistą scenerię:

W porównaniu do sceny zaproponowanej w serialu z 1995 roku – gdzie pan Darcy spaceruje z Elizabeth po polnej drodze w pełnym słońcu, nieśmiało zerkając na wybranekę – interpretacja zaproponowana przez Wrighta raz jeszcze wydaje się o wiele bliższa estetyce gotyckiej. Elizabeth, w narzuconym na nocną koszulę płaszczu, z włosami związanymi w luźny warkocz, spotyka na spowitej poranną mgłą łące równie niekompletnie ubranego Darcy'ego. Przypisane im stroje sprawiają, że wykorzystana w ujęciu paleta barw jest zgaszona. Scena odbywa się na wzgórzu tuż przed świtem. Lizzy w oddali widzi postać ukochanego, kroczącego ku niej w promieniach powoli wschodzącego słońca. Wokół unosi się poranna mgła. Wyznanie uczuć przez bohaterów jest pełne napięcia. Scena co prawda odbywa się bez konwencjonalnego zakończenia w postaci czulego pocałunku, jednakże w momencie zbliżenia bohaterów promienie słońca oświetlają ich postaci, symbolizując szczęśliwe zakończenie w stylu amerykańskiego happy ever after³³⁸.

³³⁸ A. Urbanik-Kopeć, *Czepek z kokardą i ubłocona sukienka – estetyczne uniwersum filmowych adaptacji powieści Jane Austen, „50 twarzy popkultury”*, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017, s. 402.

5.4.5. Sposób przedstawienia postaci kobiecych w adaptacjach

Wyraźne – i łatwo dające się zauważyć – różnice pomiędzy poszczególnymi ekranizacjami występują także w zakresie konstrukcji kobiecych bohaterek. W szczególności inne cechy charakteru i motywacje występują u samej Elizabeth Bennet, ale także u jej matki czy sióstr. Ta sama postać więc – protagonistka z powieści Austen – jest w każdym z filmów portretowana nieco inaczej.

W adaptacji z roku 1980 Elizabeth Garvie tworzy kreację kobiety bystrej, która nie zamierzała wyjść za mąż bez miłości, ale jednocześnie ostrożnej i powściągliwej. Relacja z ojcem jest dla niej ważniejsza i wydaje się o wiele bliższa, niż jej zażyłość z matką. Matka, pani Bennet, jest ukazana jako kobieta traktująca własne dzieci przedmiotowo – po zaręczynach jednej z córek kobieta stwierdza, że jej piękno nie mogło „pójść na marne”, wskazując przy tym, że uroda młodej kobiety jest wartością, którą można „zainwestować” w odpowiednie małżeństwo. Córki nie sprzeciwiają się matce w otwarty sposób – ich zachowania czy ton wypowiedzi mogą wskazywać na to, że mają odmienne od niej poglądy, jednak w adaptacji nie pokazano żadnej wymiany zdań między matką a córkami – zdaje się, że twórcy wyszli z założenia, że matka, nawet jeśli dziecko się z nią nie zgadza, zasługuje na szacunek i choćby pozorne posłuszeństwo. Bardzo dynamiczna jest natomiast w tej adaptacji scena, w której Lizzy dyskutuje z ciotką Darcy’ego – protagonistka nie tylko drwi z niej podczas spotkania, ale i wyprasza ją z pokoju. Stanowi to manifestację siły głównej bohaterki – jest to jednak rodzaj „bezpiecznego” buntu. Elizabeth dba o dobro swojej rodziny i razem z ojcem stara się o zapewnienie jej bytu, a cyniczna i nawet po części arogancka część jej natury ujawnia się dopiero wtedy, gdy zostaje bezpośrednio zaatakowana przez kogoś z zewnątrz. W produkcji z roku 1980 Lizzy jest ukazana raczej jako wyjątkowa kobieta, która różni się od matki i sióstr, a najbliższy jest jej ojciec. „Nagrodę” w postaci miłości i dobrobytu zdobywa więc ta kobieta, która utrzymuje bliską relację z ojcem i dba o swoją rodzinę. Postać Lizzy jest zatem w znacznej mierze utrzymana w konwencji patriarchalnej. Co więcej, „zwycięstwem” ojca kończy się również cały serial – kiedy matka wyraża radość z powodu zamążpójścia córek, ojciec spokojnie wraca do czytania książki – jego postawa wyraża satysfakcję i swego rodzaju przewagę nad żoną, która przez cały czas trwania filmu była ukazywana w prześmiewczy sposób. Adaptacja z roku 1980 jest też produkcją ukazującą bardzo wyestetyzowaną rzeczywistość, w której żyją bohaterowie. Panny Bennet

oraz ich matka żyją w niezwykle eleganckim domu (raczej nieprzystającym do realiów drobnej, dość ubogiej szlachty), wydają wystawne przyjęcia oraz noszą niezwykle wykwintne stroje. Twórcy, przeciwnie do autorki powieści, dbają o efektywność detali i estetyzują rzeczywistość. Aleksandra Budrewicz zwracała uwagę, że Austen nie przywiązywała nadmiernej wagi do tego typu szczegółów:

W „Dumie i uprzedzeniu” Austen jest bardzo wstrzeźliwa w poruszaniu tematów z zakresu kultury codziennej. Wiemy, ilu bohaterów zasiadało do posiłków, lecz nie znamy menu; znamy opisy ludzkich twarzy i sylwetek, ale stroje na tych sylwetkach stanowią „miejsca niedookreślone”. W zakresie semiotyki kostiumu Austen zdaje się podzielać stanowisko pana Benneta, który „nie chciał słuchać żadnych opisów damskich fatalaszków”. Nawet portrety inicjalne są pod tym względem zaskakująco ascetyczne³³⁹.

Estetyzacja i idealizacja są zabiegami typowymi dla kina dziedzictwa, do którego serial z 1980 roku należy. Rodzinne problemy są w tej adaptacji ukazane nie jako osobisty dramat Lizzy czy jej sióstr, ale coś, co może być wręcz zabawne (jak dziwactwa ojca i obsesja matki dotycząca zamążpójścia córek). Nie znajdziemy u twórców – zatem również u bohaterek – zdecydowanie krytycznego podejścia wobec patriarchalnych zasad.

Tym bardziej widać różnicę w późniejszej adaptacji BBC z 1995 roku. Lizzy Bennet grana przez Jennifer Ehle staje się – nawiązując do koncepcji Laury Mulvey, która została omówiona w teoretycznej części tej pracy – swego rodzaju „władczynią spojrzenia”. Jak pisze Anna Wróblewska, osoby odpowiedzialne za produkcję zapoczątkowały:

tendencję do fetyszycacji pana Darcy’ego, która dokonuje się za sprawą kobiecego spojrzenia. Niezwykle często widzimy Elizabeth przyglądającą się mężczyźnie oraz spoglądamy na niego z jej punktu widzenia (...), narracja w powieści prowadzona jest w mowie pozornie zależnej, a więc ogranicza przeważnie nasz punkt widzenia do obserwacji bohaterki (...). Znamienna jest scena, w której Darcy, powróciwszy do Pemberley, zażywa kąpieli w okolicznym jeziorze i wkrótce potem zostaje dostrzeżony przez bohaterkę³⁴⁰.

³³⁹ A. Budrewicz, *Drugie życie Dumy i uprzedzenia. Tennant – Austen*, „Przegląd humanistyczny” 2019, nr 2.

³⁴⁰ A. Wróblewska, *Współczesne adaptacje...*, dz. cyt.

Elisabeth staje się osobą, która obserwuje pana Darcy'ego i którego widz poznaje dzięki jej perspektywie – można powiedzieć, że granice poznania świata, w którym żyją bohaterowie, są wyznaczone przez możliwości poznawcze głównej bohaterki. Jest to dość innowacyjny zabieg, gdyż w „tradycyjnym” kinie zazwyczaj najbardziej obecne jest męskie spojrzenie. Adaptacja z 1995 roku zaś przedstawia z perspektywy głównej bohaterki nie tylko najważniejszego dla fabuły postać męską (którą kobieta bacznie obserwuje), ale też obyczaje panujące w świecie, w którym żyje. Samo zachowanie bohaterki jest jednak w większości sekwencji dość powściągliwe – nawet wtedy, gdy Elisabeth zapewnia ojca, że „kocha pana Darcy'ego gorąco” nie przejawia oznak zachwyty czy wielkiego entuzjazmu, nie licząc dość subtelnego uśmiechu. Bohaterka jest zdolna do stanowczości, co widoczne staje się w scenie rozmowy z ciotką pana Darcy'ego, która oskarża Lizzy o brak szacunku wobec społecznych zasad – jednak i tutaj reakcja protagonistki, choć jednoznacznie asertywna, jest wypowiedziana dość spokojnie.

Zakończenie ostatniego odcinka serialu BBC ukazuje przesłania potępienia dla bohaterów i bohaterek, którzy nie przestrzegają konserwatywnych zasad. Scena, w której duchowny podczas ślubu Elisabeth z Darcym oraz jej siostry z jej wybrankiem mówi o roli małżeństwa w zapobieganiu rozpuście, przepleciona jest ujęciami szczęśliwej pary znajdującej się w łóżku w swobodnych pozycjach. Twórcy sugerują więc, że realizowanie swojej seksualności przez kobiety i mężczyzn (być może także poza małżeństwem) nie musi być źródłem ostracyzmu społecznego ani nieszczęścia. „Ukarana” zostaje natomiast konserwatywna ciotka Darcy'ego, która w momencie ślubu bohatera z nielubianą przez siebie kobietą siedzi w swojej posiadłości z wyrazem nieszczęścia na twarzy. Adaptacja z roku 1995 ostrzega odbiorcę w pierwszej kolejności nie przed łamaniem konserwatywnych zasad, ale przed zbytnim radykalizmem.

Wreszcie w adaptacji Wrighta z 2005 roku bohaterka jest osobą sprawczą i pewną siebie, a także jednocześnie widz jest świadkiem jej dojrzewania. Młoda kobieta na samym początku wykazuje negatywny stosunek do zasad panujących w jej otoczeniu – nie jest zainteresowana poszukiwaniem męża i z dystansem podchodzi do starań matki, która chce znaleźć kandydatów na mężów dla swoich dzieci. Jednocześnie podkreślony zostaje jej związek z ojcem, który otwarcie pochwała między innymi fakt odrzucenia przez nią oświadczyn duchownego. Lizzy razem z ojcem wchodzi wręcz w „koalicję” przeciwko matce. Jest ona również ukazana jako osoba niejako wyłączona z życia społecznego, przyglądająca się mu z boku – zamiast uczestnictwa w przyjęciach woli oddawać się lekturze. W jednej z sekwencji ukazana jest jako czytająca książkę i siedząca na huśtawce, gdy wokół

niej zmieniają się pory roku – sugeruje to jej indywidualizm, ale i swego rodzaju samotność. Zmiana przychodzi dopiero wtedy, gdy zaczyna rozumieć, jaki los czeka samotne kobiety – ma to miejsce podczas rozmowy z jej przyjaciółką, która przyjęła (ze strachu przed przyszłością, jaka może stać się udziałem starej panny) oświadczyły pogardzanego przez nią duchownego. W tym momencie Lizzy zaczyna wykazywać większe zrozumienie wobec kobiet, które podejmują trudne decyzje z obawy o swój byt. Jednocześnie postać została wykreowana na kobietę posiadającą własną seksualność i przełamującą konwenanse – podczas spotkania z Darcym nie stroni od dotyku i namiętnie całuje. Taka konstrukcja postaci jest zapewne również wynikiem oczekiwań współczesnej widowni, która „znormalizowała” już intymny dotyk bliskich sobie ludzi – jednocześnie atmosfera spotkania zakochanych jest ukazana tak, jakby był to ich sekret, coś, co robią na przekór społeczeństwu. W ten sposób kreowany jest portret osoby, która kontestuje normy społeczne. Jednocześnie Lizzy w tej adaptacji jest bohaterką dynamiczną – na początku jedynie cynicznie odnosi się do obowiązujących konwenansów, później natomiast – po rozmowie z przyjaciółką, która ze strachu przed samotnością przyjęła oświadczyły antypatycznego mężczyzny – zaczyna głębiej rozumieć zasady rządzące społeczeństwem. Do przemiany bohaterki przyczynia się także miłość – dostrzega ona w Darcym wartościowego człowieka i decyduje się stworzyć z nim związek, jednak dopiero wtedy, gdy czuje się do tego gotowa i nie ma wątpliwości co do moralności partnera. Konstrukcja bohaterki jest zatem psychologicznie pogłębionym portretem dojrzewającej, młodej kobiety, czerpiącej z jednej strony z koncepcji miłości jako siły „przemieniającej” człowieka, ale także odczytaniem historii napisanej przez Austen jako traktatu o silnej, dążącej do niezależności kobiecie. Główna bohaterka nie rezygnuje z samodzielności i autonomii, gdy w jej życiu pojawia się miłość.

Czarno-biała produkcja z roku 1940 jest także bez wątpienia historią, w której główna bohaterka jest niezwykle lojalna wobec swojej rodziny. Podczas pierwszych oświadczyń Darcy'ego Lizzy stwierdza, że niezależnie od własnych uczuć nie mogłaby poślubić kogoś, kto skrzywdził jej siostrę, którą nazywa „najsłodszy stworzeniem”. Oburzenie wywołuje w niej też fakt, że pan Darcy podczas oświadczyń negatywnie wypowiada się na temat położenia jej rodziny. Szacunek młodej kobiety do jej rodu wyraża się również w stwierdzeniu, że „szczerłość jest przecenianą wartością” – bohaterka nie godzi się na to, aby jej rodzina została w jakikolwiek (nawet adekwatny) sposób skrytykowana. Sama Lizzy jest ukazana jako chwiejna emocjonalnie – podczas rozmowy z Darcym płacze, gdy mówi o swojej siostrze, a później, gdy opowiada o odrzuceniu jego zaręczyn, mówi, że zdała sobie sprawę, że jednak go kocha. Zarówno ona, jak i jej siostra, wspierają się w

nieszczęściu (obie sądzą, że straciły szansę na miłość), a ich jedynym marzeniem jest być z ukochanymi mężczyznami. To właśnie tęsknota za nimi i żal z powodu ich straty jest głównym tematem ich rozmów.

Ogromnym dramatem dla kobiet z rodziny Bennetów jest ucieczka jednej z sióstr Lizzy z jej partnerem. Kobiety rozpaczają po wyjściu na jaw tej informacji, a jedna z osób obecnych przy rozmowie na ten temat stwierdza, że lepiej by było, gdyby dziewczyna umarła, niż zrobiła „coś takiego”. Żadna z sióstr ani ich matka temu nie zaprzecza, co wskazuje, jak głęboko zinternalizowane są w nich patriarchy i konserwatyzm – życie jednej z krewnych z mężczyzną bez ślubu jest przez nie przeżywane jako tragedia i hańba dla całej rodziny. Kobiety uspokajają się, gdy mężczyzna jednak (na skutek starań pana Darcy’ego) poślubia partnerkę, mimo że wcześniej wypowiadały się o nim negatywnie z powodu długów i hazardu – istotne są dla nich nie cechy charakteru mężczyzny i to, czy młoda kobieta będzie z nim szczęśliwa, lecz fakt, że poprzez poślubienie jej ochroni ją przed „pohańbieniem”. Kobiety w adaptacji z roku 1940 traktują zatem inne kobiety przedmiotowo, a podjęcie przez którąś z bliskich współżycia przedmałżeńskiego jest postrzegane jako klęska.

Niewątpliwie zachowawcza adaptacja z roku 1940 ukazuje w pozytywnym świetle również ekscentryczną ciotkę Darcy’ego. W tej adaptacji kobieta tak naprawdę „sprawdza” Elisabeth, strasząc ją odebraniem Darcy’emu majątku w razie małżeństwa z Lizzy. Elisabeth nie chce obiecać ciotce, że nie przyjmie oświadczeń Darcy’ego. Ciotka udaje oburzoną, jednak tak naprawdę jest zachwycona postawą młodej kobiety. O swoich uczuciach informuje Darcy’ego, a ten przekazuje wiadomość Lizzy, która stwierdza, że gdyby wiedziała, że ciotka mimo wszystko ją lubi, to nie byłaby „tak niemila”. Lizzy musi zatem przejść swego rodzaju „test” na odpowiednią żonę dla swojego ukochanego oraz musi zostać zaakceptowana przez jego rodzinę. Protagonistka nie jest rozżalona ani zdenerwowana tym, że została właśnie „sprawdzona” i oszukana – najważniejsze jest dla niej to, że zyskała sympatię ciotki narzeczonego. Kobiety – nawet te inteligentne – są w tej adaptacji kreowane jako postacie, którym zależy przede wszystkim na poprawnych stosunkach w rodzinie i które do szczęścia potrzebują akceptacji przedstawicielek starszych pokoleń.

Kolejnymi wątkami wartymi wyszczególnienia w *Dumie i uprzedzeniu* z 2005 roku, podejmowanymi są w sposób wyraźny, są relacje między kobietami – i to zarówno będącymi rówieśnicami, jak i matek i córek. Matka sióstr Bennet została w filmie ukazana w sposób nieco groteskowy, przerysowany – jej usilne starania o to, by córki znalazły mężów, mogą wywoływać w odbiorcy politowanie czy nawet złość. Jednakże w adaptacji Wrighta postać ta

nie została wykreowana jednowymiarowo, jako osoba pozbawiona rozumu i czułości wobec własnych dzieci, lecz jako realistka, która zdaje sobie sprawę, że odpowiednie zamążpójście jest dla młodej kobiety szansą na bezpieczne i dostatnie życie. Matka Elisabeth to w adaptacji Wrighta kobieta świadoma zasad, jakie panują w patriarchalnym społeczeństwie – i próbująca zapewnić swoim córkom godne życie. Agnieszka Czarkowska-Krupa o pani Bennet pisze następująco:

O ile bowiem w prozie Jane Austen matki to zwykle figury negatywne, o tyle w wersji Wrighta postać pani Bennet broni się nie tylko własnym komizmem, ale też realizmem. To w końcu rodzicielka pięciu córek, która musi wykazać nie lada zapobiegliwość, żeby uchronić je od biedy. Stąd groteskowe starania pani Bennet mają też swoje drugie, bardziej smutne oblicze³⁴¹.

W bardzo feministyczny sposób został ujęty także wątek relacji między Elisabeth oraz jej przyjaciółką. Bliska Elisabeth kobieta przyjęła oświadczyzny mężczyzny, który wcześniej zabiegał o względy Lizzy (i które Charlotte traktowała w sposób prześmiewczy). Należy zwrócić uwagę, że ten temat w adaptacji z 2005 nie został potraktowany w sposób uproszczony i stereotypowy, jako element „typowej, kobiecej rywalizacji o względy mężczyzn”³⁴² lub jako „kobiece zakłamanie”, ale jako punkt wyjścia dla Lizzy do rozumienia zasad rządzących patriarchalnym światem. Czarkowska-Krupa zwraca uwagę, że scena, w której Charlotte wyjaśnia Lizzy powody swojej decyzji, jest jednym z najbardziej poruszających fragmentów całego filmu:

Trudne położenie ubogiej kobiety w społeczeństwie w filmie “Duma i uprzedzenie” najlepiej uzmysławia zaś sytuacja przyjaciółki Lizzy, Charlotte (Claudie Blakley). Dziewczyna początkowo żartuje z zalotów pana Collinsa względem Elisabeth, jednak później sama przyjmuje jego oświadczyzny. Scena, w której osobiście wyjaśnia przyjaciółce powody swojej decyzji, należy do najbardziej poruszających w filmie. Charlotte mówi, że ma już 27 lat i jest ciężarem dla swojej rodziny, a małżeństwo może jej zapewnić bezpieczeństwo i

³⁴¹ <https://oldcamera.pl/duma-i-uprzedzenie-filmowy-romans-czy-historia-o-kobiecej-odwadze/> [dostęp: 20.11.2021].

³⁴² A. Budrewicz, *Drugie życie...* dz. cyt., s. 125-135.

własny dom. Siła tych argumentów poraża Lizzy i dopiero od tej chwili zaczyna się proces dojrzewania bohaterki³⁴³.

Potraktowanie tego wątku w poważny sposób traktować można jako próbę zrozumienia niektórych zachowań kobiet wobec siebie. Oczywiście w popkulturze obecny jest stereotyp, zgodnie z którym między kobietami nie ma przyjaźni, a rywalizacja o mężczyzn sprawia, że ich relacje są nietrwałe i powierzchowne (w przeciwieństwie do tak zwanej „męskiej przyjaźni”). Twórcy nie poprzestali zatem na stereotypowym podejściu, nie starali się ukazać przebiegłości jako czegoś, co jest wpisane w naturę kobiet – brak lojalności przyjaciółki Lizzy jest zatem przedstawiony jako strategia radzenia sobie w świecie, w którym kobiety niezamężne są traktowane jako obciążenie dla bliskich. Adaptacja Wrighta podkreśla, że trudności w relacjach między kobietami, brak siostrzeństwa (bliskich, życzliwych relacji między kobietami) i skupienie na znalezieniu męża kosztem przyjaźni jest wynikiem opresyjnego systemu, a nie trwałym elementem psychiki kobiecej. Wyraz twarzy Lizzy oraz napięcie pojawiające się w całej scenie sugerują, że dla samej głównej bohaterki jest to przełomowe wydarzenie, od którego zaczyna się jej lepsze rozumienie brutalności otaczającej ją rzeczywistości. Charlotte okazuje się nie być cyniczną zdrajczynią, jest raczej osobą stojącą wobec dylematu moralnego: czy należy być lojalną wobec przyjaciółki, czy wobec swojej rodziny. W tym miejscu trzeba wyraźnie zaznaczyć, że wykreowanie tego wątku w sposób dramatyczny jest rodzajem innowacyjnego podejścia, ponieważ zazwyczaj w kinie przeżywanie poważnych dylematów etycznych było zarezerwowane głównie dla mężczyzn.

5.4.6. Problematyczny realizm Wrighta

Sam reżyser adaptacji stwierdza, że jego celem było odejście od idealizowania dziedzictwa angielskiego, a tworząc swój film pragnął, aby był on adaptacją realistyczną:

Po przeczytaniu powieści, odkryłem (...), że Jane Austen (...) była jedną z pierwszych brytyjskich realistek. (...) Pracując nad filmem, chciałem, aby był traktowany jako jedna z produkcji brytyjskiego realizmu. Ważne było dla mnie odejście od powtarzającej się tendencji

³⁴³ <https://oldcamera.pl/duma-i-uprzedzenie-filmowy-romans-czy-historia-o-kobiecej-odwadze/> [dostęp: 20.11.2021].

*idealizowania angielskiego dziedzictwa, jako swego rodzaju nieba na ziemi. Chciałem, aby moja Duma i uprzedzenie była tak uczciwa, jak to tylko możliwe*³⁴⁴.

Jednak w tym miejscu zasadne wydaje się pytanie, czy rzeczywiście adaptacja Wrighta jest dziełem realistycznym, czy też jest to jedynie deklaracja twórcy, pragnącego odejść od estetyki kina dziedzictwa (i być może próbującej tym zapowiadającym odcieniem zwiększyć popularność filmu i jego zarobki). Niewykluczone, że reżyserem mogły kierować obydwie intencje. Słusznie zauważa Kempna-Pieniążek, że:

*ciotka Darcy'ego, lady Catherine de Bourgh (Judi Dench), odwiedza w środku nocy dom Bennetów, którego mieszkańcy – z konieczności – przyjmują ją w piżamach. W drugiej – Elizabeth, w narzuconym na nocną koszulę płaszczu, z włosami związanymi w nieporządnym warkocz, spotyka na spowitej porannymi mgłami łące równie niechlujnie ubranego Darcy'ego. Już bardzo przeciętna znajomość realiów przełomu XVIII i XIX wieku wystarczy, by zakwestionować prawdopodobieństwo zajścia podobnych wydarzeń. Wiemy przecież, że dobrze urodzonym kobietom tamtych czasów nie wolno było pokazać się w towarzystwie bez stosownego stroju, a arystokratki nie składały (przynajmniej oficjalnie) wizyt przedstawicielom drobnej szlachty w środku nocy. Realizm? Raczej niezbyt przekonywujący*³⁴⁵.

Rzeczywiście tego rodzaju zabiegi proponowane przez Wrighta są raczej odpowiedzią na współczesne wyobrażenia o życiu w wieku XIX, a nie rzeczywistą opowieścią o życiu ubogiej szlachty w tamtym okresie. W ten sposób możliwe jest zainteresowanie fabułą powieści oraz samym filmem tych osób, które nie są pasjonatami historii i które wolą pielęgnować swoje wyobrażenie o minionym stuleciu, niż dowiedzieć się, z jakimi trudnościami zmagają się ludzie funkcjonujący w tamtym okresie. Mimo obecności brązowych gęsi, błota i suszącego się na sznurku prania, obraz poprzedniego wieku jest w tej ekranizacji bardzo uwspółcześniony – co znajduje wyraz chociażby w sposobie myślenia bohaterów, które przecież czują się odpowiedzialne za własne życie i wybory. Należy także zwrócić uwagę na to, że twórcy nie koncentrują się na życiu przedstawicieli „niższych warstw” społecznych. Z jednej strony można to łatwo uzasadnić samą prozą Austen, która przecież głównymi bohaterami swojej powieści uczyniła osoby wyżej urodzone. Wright

³⁴⁴ <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/o-produkcji/j7jc2sc> [dostęp: 21.11.2021].

³⁴⁵ M. Kempna-Pieniążek, *Realizm, ale jaki?*, „ArtPapier” 2006, nr 8.

poprzestaje na ukazywaniu życia osób bardzo uprzywilejowanych, z funkcjonowania przedstawicieli innych osób czyniąc za ledwie tło. Można zatem raczej powiedzieć, że dzieło z 2005 roku jest raczej filmem z elementami realizmu, próbą wyeksponowania obecnych w powieści Austen wątków feministycznych i obyczajowych – ale w sposób dostosowany do wrażliwości współczesnego odbiorcy:

Helman twierdzi, że każda adaptacja wymaga twórczej zdrady, dzięki której dane dzieło literackie „zdobywa nowych odbiorców, podejmuje z nimi kolejne dialogi i gry” (...) 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 tekst³⁴⁶.

Jeśli – za Helman i Kempną-Pieniążek – spróbować odpowiedzieć na pytanie, czego dotyczy dialog z nowymi odbiorcami prowadzony przez Wrighta, to można by stwierdzić, że jest to dialog o dziedzictwie XIX wieku i ówczesnym życiu kobiet i mężczyzn. Wright odchodzi od estetyki dziedzictwa, ale jednocześnie wybiera na odtwórczynię głównej roli żeńskiej aktorkę mającej opinię piękności. Opowiada o swoim filmie jako o dziele realistycznym, ale jednocześnie w filmie nie brakuje scen, które są raczej odpowiedzią na współczesne wyobrażenia o wieku XIX, niż rzeczywiście stanowią zapis tego, jak wyglądała obyczajowość w czasach, w których żyli bohaterowie Austen. „Twórcza zdrada”, której dopuścił się Wright, jest próbą zapoznania współczesnego odbiorcy z twórczością Austen, wydobycia z niej tego, co dla współczesnego człowieka może być atrakcyjne i ważne – jak na przykład krytyka patriarchy, która może być istotna dla kobiecej części odbiorców (stanowiących przecież większość widzów filmu). *Duma i uprzedzenie* z 2005 roku jest mimo wszystko filmem mainstreamowym, który musi więc – jeśli ma odnieść sukces – odpowiadać gustom większości widowni i być dla niej zrozumiały. Wątki feministyczne w filmie są z jednej strony szansą na wyraźniejszą obecność feminizmu w dyskursie – z drugiej wiąże się z nimi zachowanie, które z czasem rozwinęło się w zjawisko monetyzacji feminizmu. Oczywiście, nie jest to kuriozum, którego można w ogóle uniknąć – jak bowiem pisze Katarzyna Warmuz: „kapitał zawsze monetyzuje określone kulturowe tendencje na wszelkie możliwe sposoby³⁴⁷”. Feminizm, jako jeden z prężnie rozwijających się nurtów

³⁴⁶ Tamże.

³⁴⁷ K. Warmuz, *Genderfikacja Czy miasta mają płęć?*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2.

społecznych, siłą rzeczy musi ulec monetyzacji. Oznacza to z jednej strony, że więcej osób ma szansę zapoznać się z ideą feminizmu i spotkać z krytyką patriarchy. Z drugiej – feminizm mainstreamowy, skomercjalizowany, jest jednocześnie feminizmem bardziej łagodnym, przyjaznym odbiorcy, estetycznym – ponieważ jego celem nie jest wywoływanie dyskomfortu, lecz sprzedaż.

5.4.7. Popfeminizm

W tym ujęciu postać Lizzy Bennet, jaka pojawia się w adaptacji Wrighta, może zostać określona współczesnym mianem popfeministki. Jest to bowiem kobieta, która chce kierować własnym życiem, osoba śmiała i rozpoznająca patriarchalne reguły – jednocześnie wciąż wpisująca się chociażby w powszechny kanon urody oraz decydująca się na zamążpójście, a więc niełamająca kulturowego tabu. *Duma i uprzedzenie* z roku 2005 może być zaś określona mianem produkcji postfeministycznej (czy popfeministycznej) – w kasowym filmie z gwiazdorską obsadą zostają przedstawione wątki związane z wyzwaniem się kobiet, ale jest to uczynione w taki sposób, że film ten może być również obejrany jako po prostu historia o wielkiej miłości. Zdecydowanie w adaptacji Wrighta obecne jest także pozytywne wartościowanie indywidualizmu, co związane jest oczywiście z tym, że sprzeciw jednostki wobec opresyjnych reguł społecznych to ważny motyw twórczości romantyków. Jednak Agnieszka Gromkowska-Melosik zauważa, że takie podejście – podobnie jak wizerunek popfeministki – może jednak być szkodliwe dla rozwoju idei feministycznej:

Postfeministka to kobieta asertywna i dynamiczna, wyzwolona, pewna siebie, przekonana o swojej wartości, dysponująca wolnością wyboru, odważna i pewna siebie oraz seksualna. Postfeministki zdają się być bohaterkami swojego życia. Wchodzą z największą swobodą w role (i stroje) zarezerwowane dotychczas wyłącznie dla mężczyzn. Przeciwniczki postfeminizmu twierdzą, że jego podstawowe założenie jest błędne, a to z uwagi na ciągle istniejące kulturowe i instytucjonalne formy opresji kobiet. Uważają też, że idea postfeminizmu prowadzi w praktyce do komercjalizacji feminizmu (w tym kontekście pisze się ironicznie, że główne hasło postfeminizmu brzmi: „jesteśmy wolne – chodźmy na zakupy”). Neoliberalny indywidualizm, w który postfeminizm jest uwikłany, utrudnia jakiegokolwiek działania kolektywistyczne na rzecz wyzwolenia kobiet³⁴⁸.

³⁴⁸ A. Gromkowska-Melosik, *Taylor Swift – od skromnej „dziewczyny z sąsiedztwa” do bohaterki postfeministycznego świata*, „Studia Edukacyjne”, Poznań 2015.

Z pewnością ekranizacja *Dumy...* z roku 2005 jest zatem również atrakcyjnym produktem. Widz otrzymuje przecież od twórców możliwość oglądania znanych przez siebie postaci, które grane są przez atrakcyjnych fizycznie aktorów, opowieść o miłości, która przezwycięża różne przeszkody spotykane na swojej drodze, a także estetyczne ujęcia dzikiej natury, którą ma możliwość kontemplować główna bohaterka. Wyzwolenie Elisabeth jest w znacznej mierze efektem jej własnych działań, co wskazuje na obecne w filmie skupienie się na sile jednostki, która – według twórców – ma możliwość sprzeciwienia się patriarchalnemu światu i zagwarantowania szczęścia. Można powiedzieć, że odpowiedzialnością za swój los twórcy obarczają jednostkę – historia opowiedziana w ten sposób jawi się nieco jako opowieść motywacyjna, zgodnie z którą łamanie schematów pozwala osiągnąć szczęście osobiste. Tymczasem feminizm pierwszej, drugiej i trzeciej fali – jak pisałam już wcześniej – kładzie nacisk na potrzebę istnienia wspólnoty wspierających się kobiet kobiet oraz kolektywnego aspektu kobiecego wyzwolenia. Wolność Lizzy Bennet jest w filmie Wrighta rodzajem indywidualności, a nie utożsamiania się z „kobięcym rodem”. Wspólnotowość jest w filmie ukazana raczej jako coś opresyjnego, co stanowi blokadę dla jednostki i jej poszukiwania własnej życiowej drogi – przeciwieństwem jest romantyczna, skupiona na szczęściu osobistym indywidualność. Choć Lizzy ma w filmie Wrighta ciepłe relacje z siostrami, to jednak jej droga do szczęścia jest przede wszystkim drogą wyzwiania się spod wpływu innych. Można powiedzieć, że wspólnotowość jest w tej adaptacji utożsamiana z patriachatem, natomiast feminizm jest bliski neoliberalnemu skupieniu na jednostce, która dąży do realizacji swoich własnych celów i pragnień. Podobnego zdania jest Wróblewska:

Problem z rynkowym feminizmem polega na tym, że opiera się on na neoliberalnym modelu, według którego jednostki działają niezależnie od warunków kulturowych i ekonomicznych, a jedyne, czego potrzeba, by odnieść sukces lub – w kategoriach emancypacyjnych – osiągnąć równość, to pragnienie i wola, by to zrobić³⁴⁹.

Neoliberalny feminizm jest w zachowaniu głównej bohaterki bardzo wyraźnie obecny. Granice jej wolności wyznaczane są przez świadomość siebie, a ona sama wie, że będzie na tyle wolną kobietą, na ile sama będzie w stanie się odważyć. W *Dumie i uprzedzeniu* Wrighta wolność od patriarchalnych oczekiwań oraz narzuconego rodzaju

³⁴⁹ A. Wróblewska, *Współczesne adaptacje...*, dz. cyt., s. 78.

przeżywania siebie jako kobiety jest kwestią nie uczestniczenia w wielkiej pokoleniowej przemianie, solidarności między kobietami wywodzącymi się z różnych klas społecznych i naruszania społecznych tabu, ale została sprowadzona jedynie do kwestii osobistego wyboru. Przekaz filmu bardzo wyraźnie wzmacnia wewnętrzne poczucie kontroli – wskazuje bowiem, że człowiek (w tym przypadku będący doświadczającą trudności kobietą) może mieć wpływ na swoje położenie i „sięgnąć po szczęście” mimo niesprzyjających okoliczności. Z pewnością neoliberalizm w tym ujęciu jest również czynnikiem, który sprzyja zwielokrotnieniu zarobków filmu – historia o pokonywaniu ograniczeń i drodze do szczęścia staje się także kostiumowym filmem na polepszenie nastroju (ang. *feel good movie*). Odbiorczyni są zatem w stanie zapłacić za to, by na ekranie kin „spotkać” bohaterkę, która może kontestuje niektóre patriarchalne normy, ale jednocześnie robi to w sposób na tyle bezpieczny, że nie musi rezygnować z „nagrody głównej” oferowanej przez kulturę, czyli zamążpójścia za uprzywilejowanego, troszczącego się o nią (a także o jej rodzinę) mężczyznę. Elisabeth jest zatem feministką, która budzi sympatię, jest tak samo buntownicza, co zadbana i zdolna do miłości. Stanowi ona zatem przykład cool-feministki, co jednak według Wróblewskiej posiada pewne konsekwencje:

Problem z cool-feminizmem polega na tym, że stał się on narzędziem marketingowym. A wytrychem do portfela konsumentki stało się słowo „empowerment”³⁵⁰.

Adaptacja Wrighta pokazuje zatem, że powieść Austen – a także klasyczna literatura w ogóle – może mieć potencjał marketingowy oparty na popularyzowaniu “bezpiecznego” feminizmu. Podobnie zmonetyzowana została chociażby powieść *Anna Karenina*, której uwspółcześnioną wersję również wyreżyserował Wright (i w której w głównej roli również obsadzono Keirę Knightley). Oczywiście, *Anna Karenina* (2012) tak samo jak powieść Tołstoja kończy się tragicznie, jednak tak samo jak ekranizacja dzieła Austen stanowi bezpieczną, efektowną wizualnie i uwspółcześnioną krytyką patriarchy, która łatwo daje się zmonetyzować. Autorka *We Were Feminists Once: From Riot Grrrl to CoverGirl, the Buying and Selling of a Political Movement*, Andi Zeisler, dodaje, że popkulturowy feminizm staje się „mainstreamowy, celebrycki, udomowiony przez rynek, który pozycjonuje go jako fajną, zabawną, przystępną tożsamość³⁵¹”. Katarzyna Wężyk w swoim komentarzu do książki

³⁵⁰ <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,80530,21562119,popfeminizm-wszedl-do-mainstreamu-tylko-sie-cieszyc-prawda.html> [dostęp: 20.11.2021].

³⁵¹ Tamże.

Zeisler podkreśla, że taki rodzaj feminizmu *generuje fałszywe dobre samopoczucie, odciąga uwagę od strukturalnych nierówności i ma niezbyt wiele wspólnego z rozwiązywaniem problemów znakomitej większości kobiet*³⁵². Rzeczywiście, po obejrzeniu *Dumy...* z 2005 roku można ulec zamierzonemu wrażeniu uczucia zadowolenia i uwierzyć w możliwości silnej jednostki – zapominając o ograniczeniach, z którymi wciąż spotykają się mniej uprzywilejowane kobiety. Marta Witt zaznacza, że rozwój popfeminizmu może stanowić reakcję na regres wśród młodych kobiet, które zwracają się ku bardziej „tradycyjnym” rolom płciowym. Obecność silnych postaci kobiecych ma oddziaływać na nie i popychać w kierunku dążenia do równouprawnienia:

*Popfeminizm to zatem postawa feministyczna mocno spopularyzowana. Wyraz ten dotyczy przede wszystkim młodych kobiet i ma na celu podkreślenie pewnego regresu, który dokonuje się w społeczeństwie wśród grona młodych kobiet. Zwolennicy popfeminizmu sądzą, że słuchając muzyki pop, oglądając telewizję i znając tajniki makijażu, każda kobieta stanie się symbolem „silnej kobiety”. Popfeminizm nadal więc w pewnym sensie oznacza dążenie do równouprawnienia kobiet, jednak wynika on z innych założeń aniżeli feminizm*³⁵³.

Feminizm, jako ruch egalitarny, nie ogranicza się do takich spraw jak określenie wizerunku silnej kobiety narzucający im konieczność posługiwania się makijażem ani oglądania telewizji, ale skupia się przede wszystkim na ograniczeniach ekonomicznych, które dotyczą wielu kobiet. Popfeminizm można zatem rozumieć jako strategię przetrwania w patriarchalnym świecie – ale strategia ta wydaje się dostępna dla młodych kobiet z Globalnej Północy, dysponującej odpowiednią siłą nabywczą. Obraz Wrighta również prezentuje popfeministyczny obraz dążenia do szczęścia: Lizzy w jego filmie to myśląca w dość współczesny sposób *mighty girl*, która – choć żyje w patriarchalnym świecie – jest osobą uprzywilejowaną: zdrową, młodą, dość dobrze urodzoną i na tyle atrakcyjną, że może zwrócić na siebie uwagę zamożnego i również uprzywilejowanego mężczyzny. Nie wydaje się ona jednak tych przywilejów świadoma – kobiety pozbawione tych atrybutów i możliwości nierzadko dotkliwie odczuwają ich brak, stąd też nie sposób powiedzieć, by każda kobieta mogła utożsamić się z Elizabeth i brać z niej przykład.

Nie można jednak nie zauważyć, że popfeministyczna i zmonetyzowana wersja feminizmu, z jakim mamy do czynienia w dziele Wrighta, może – na płaszczyźnie

³⁵² Tamże.

³⁵³ Tamże.

subiektywnego postrzegania – zapewnić dziewczętom i kobietom poczucie niezależności, samosteroowności i możliwości zdecydowania o tym, jaką drogę życiową obrać. Gromkowska-Melosik również zwraca uwagę na to, że choć popfeministyczne postaci nie są „zanurzone” w feministycznej teorii, to jednak są jednocześnie upodmiotowione:

Trzeba jednak dodać, że postfeminizm (utożsamiany niekiedy z popfeminizmem), choć z pewnością jest trywialny i zaprzecza idealom feminizmu, to jednak dostarcza możliwości subiektywnego poczucia emancypacji i upodmiotowienia. Jak zauważa Janelle Brown, „dziewczęta są upodmiotowiane – i nawet jeśli przekaz, który otrzymują od swoich pop-idoli nie stanowi «czystego aktywizmu» lub teorii, to jednak ciągle zachęca on wiele z nich do przejęcia kontroli nad swoim życiem i rezygnację ze wszelkich form podporządkowania”. Przy czym, idole popfeminizmu stanowią symbole asertywności, wyzwolonej i świadomej siebie seksualności, decyzyjności i samorealizacji³⁵⁴.

Okazuje się zatem, że obraz Wrighta ostatecznie jest skupiony na odrzuceniu podrzędnej roli kobiet wobec mężczyzn. Wyraźnie wybrzmiewa tutaj dojrzewanie Lizzy do związku z panem Darcym, co można rozumieć także jako rozwój jej seksualności. Młoda kobieta nie tyle ucieka w małżeństwo przed rodzinnymi problemami – protagonistka Wrighta jest świadoma oczekiwań, jakie stawia przed nią społeczność, ale jednocześnie decyduje się na związek dopiero wtedy, gdy czuje się do tej decyzji wewnętrznie przekonana. Scena, w której Lizzy przechodzi przemianę na tle dzikiej przyrody, wydaje się ważna również dlatego, że jest ona wówczas sama ze swoimi myślami i uczuciami – decyduje więc w sposób świadomy o swoim życiu i ciele.

Adaptacje *Dumy i uprzedzenia* różnią się sposobem ukazywania relacji rodzinnych oraz relacji między kobietami. Niektóre z nich (zwłaszcza te wcześniejsze) podkreślają znaczenie przynależności do rodziny – adaptacja z roku 2005 z kolei waloryzuje indywidualną odpowiedzialność kobiety za swoje szczęście. W adaptacjach wykorzystywane są elementy różnych rodzajów estetyki – w niektórych widać bardzo wyraźnie elementy charakterystyczne dla kina dziedzictwa, w ostatniej – elementy charakterystyczne dla wyobraźni romantycznej.

³⁵⁴ A. Gromkowska-Melosik, *Taylor Swift – od skromnej „dziewczyny z sąsiedztwa” do bohaterki postfeministycznego świata*, „Studia Edukacyjne” 2015, nr 36.

VI. Adaptacje filmowe powieści Emily Brontë

Wichrowe Wzgórza

Przedmiotem analiz w tym rozdziale będą poszczególne adaptacje powieści *Wichrowe Wzgórza*. Należy zwrócić uwagę, że każda ukazująca się kolejno adaptacja *Wichrowych Wzgórz* na różne, odmienne wobec poprzednich, sposoby ukazuje obraz relacji między głównymi bohaterami oraz inaczej portretuje brytyjskie społeczeństwo. Poszczególne filmy różnią się od siebie także w sposobie ukazania związku głównych bohaterów z naturą oraz zobrazowania zależności klasowych. Niektóre z ekranizacji doczekały się znacznego rozgłosu – jednak nie wszystkie osiągnęły kasowy sukces. Pierwsza z omawianych produkcji filmowych pochodzi z roku 1939, zaś ostatnia – z 2011. Wszystkie filmy, mimo stosowanych na przestrzeni lat różnych artystycznych środków wyrazu, mają wspólny fundament – starały się ukazać widzowi napięcie między „obcym” Heathcliffem a zamożną i ambitną Katarzyną.

6.1. Adaptacje *Wichrowych Wzgórz*

Wichrowe Wzgórza budziły zainteresowanie filmowców już w latach dwudziestych XX wieku. Właśnie w roku 1920 powstała pierwsza adaptacja powieści Emily Brontë.³⁵⁵ Nie zachowała się ona do czasów współczesnych, jest uznana za zaginioną – jednak informacja o tym, że już ponad sto lat temu zrealizowano *Wichrowe Wzgórza* po raz pierwszy, świadczy o tym, że filmowcy sprzed wieku dostrzegali w tej powieści potencjał na epicką opowieść, która może zainteresować widzów. Mogło to być również związane ze specyfiką kina, które sięgało po adaptacje – emocjonująca powieść Brontë, opisująca losy nieszczęśliwie zakochanych osób wywodzących się z różnych sfer mogła dać się „przełożyć” na język ekranu i potencjalnie zainteresować widza. Z dostępnych na jej temat informacji wynika, że reżyserem adaptacji był A. V. Bramble, a film przedstawiał całą zarówno historię pierwszego, jak i drugiego pokolenia Earnshawów i Lintonów.

Pierwszą adaptacją *Wichrowych Wzgórz*, która zachowała się do dziś był film o tym samym tytule pochodzący z roku 1939. Za reżyserię odpowiedzialny był William Wyler, zaś za produkcję – Samuel Goldwyn. W prace nad filmem było zaangażowanych aż trzech scenarzystów: Charles MacArthur, Ben Hecht oraz John Huston. Główne role zagrali

³⁵⁵ Baza IMDb, *Wuthering Heights* (1920), <https://www.imdb.com/title/tt0011886/>, dostęp: [12.09.2022].

Laurence Olivier, Merle Oberon oraz David Niven. Olivier, nazywany niekiedy jednym z największych aktorów szekspirowskich epoki, wcielił się w Heathcliffa, a następnie – co ciekawe w punktu widzenia niniejszej pracy – w roku 1940 zagrał pana Darcy’ego w *Dumie i uprzedzeniu*. Obie kreacje zostały docenione przez publiczność – co wskazuje, że Olivier miał umiejętność rozumienia i kreowania postaci tajemniczych, niezrozumiałych, w pewnym sensie odrzuconych przez społeczeństwo. Odtwórczyni roli Katarzyny – Oberon – już wcześniej otrzymała nominację do Oscara za rolę w *Czarnym aniele* (1935). W roku 1933 natomiast grała Annę Boleyn w *Prywatnym życiu Henryka VIII*. Rola Katarzyny nie była zatem dla niej debiutem w roli kobiety o skomplikowanej strukturze psychiki. Muzykę do filmu stworzył Alfred Newman, absolutny rekordzista w liczbie zdobytych Oscarów dla twórców muzyki filmowej – Newman otrzymał bowiem w swojej karierze 9 statuetek (oraz łącznie 44 nominacji do Oscara³⁵⁶).

Film otrzymał w 1939 roku nagrodę Stowarzyszenia Nowojorskich Krytyków Filmowych w kategorii *Najlepszy film*, a także (w 1940) nagrodę Oscara w kategorii *Najlepsze zdjęcia – filmy czarno-białe* – autorem nagrodzonych zdjęć był Gregg Toland. Toland tworzył również zdjęcia do *Obywatela Kane’a* (1942). Oprócz tego, *Wichrowe Wzgórze* (1939) znalazły się na 15. miejscu pochodzącej z roku 2002 Listy 100 najlepszych amerykańskich melodramatów wszech czasów oraz na 73. miejscu Listy 100 najlepszych filmów amerykańskich wszech czasów (1998).

Film z roku 1939 ma wydźwięk mocno melodramatyczny, akcentujący skazane na niepowodzenie uczucie Katarzyny i Heathcliffa, ze względu na różnice klasowe i społeczne. Iwona Kolasińska stwierdza, że to właśnie melodramatom – w tym *Wichrowym Wzgórzom* – przypadło szczególne miejsce w twórczości Wylera. Adaptacja z 1939 roku przedstawia jednak jedynie połowę powieści – w filmie nie pojawia się zupełnie drugie pokolenie bohaterów. Natomiast Heathcliff nie umiera w osamotnieniu – zostaje przy nim wierna Izabella³⁵⁷.

Kolejna adaptacja powieści Brontë pochodzi z roku 1970. Film wyreżyserował Adam Fuest. W roli Heathcliffa wystąpił Timothy Dalton, natomiast Katarzynę zagrała Anna Calder-Marshall³⁵⁸. Podobnie jak adaptacja z roku 1939, film przedstawia jedynie pierwszą część książki. Adaptacja kończy się zastrzeleniem Heathcliffa przez Hindleya, a także

³⁵⁶ H. Shachar, *Cultural Afterlives and Screen Adaptations of Classic Literature: Wuthering Heights and Company*, Palgrave Macmillan, Londyn 2012, s. 39-60.

³⁵⁷ Tamże.

³⁵⁸ G. Parvathy, *Be the Same but Do the New: A Study of Major Film Versions of Jane Eyre and Wuthering Heights*, University of Calicut, Kozhikode 2021, s. 107.

wprowadza dodatkowy, nieistniejący w powieści wątek niespełnionej miłości Ellen wobec Hindleya. Film otrzymał nominację do Złotego Globu w roku 1971 w kategorii *Najlepsza muzyka*³⁵⁹. Za powstawanie ścieżek dźwiękowych odpowiedzialny był Michel Legrand. Adaptacja nie odniosła jednak takiego sukcesu jak film z końca lat trzydziestych.

W roku 1992 z kolei ukazała się stosunkowo wierna adaptacja powieści Brontë w reżyserii Petera Kosminsky'ego³⁶⁰, w której dodano nową narrację – prowadzoną z punktu widzenia samej autorki powieści (w postać pisarki wcieliła się Sinead O'Connor). Heathcliffa zagrał Ralph Fiennes, natomiast Katarzynę (oraz Cathy, córkę Katarzyny i Edgara) – Juliette Binoche. Film stara się dochować wierności książkowemu oryginałowi – znajduje się w nim wiele nawiązań do romantyzmu (dom Katarzyny przypomina średniowieczny zamek, stroje bohaterów nawiązują do mody byronowskiej, sceny miłosne rozgrywają się w scenerii dzikiej i tajemniczej natury, a ponadto w filmie obecne są wątki istnienia rzeczywistości pozazmysłowej), zaś początek i koniec fabuły pokrywa się z początkiem i końcem powieści. Opowiadana w tej adaptacji historia jest – podobnie jak w literackiej opowieści stworzonej przez Brontë – przedstawiona widzowi z punktu widzenia Ellen, służącej, która była przez kilka pokoleń związana z rodzinami Earnshawów i Lintonów. Dzieje obu rodzin są przedstawione aż do chwili śmierci Heathcliffa i początku związku Katarzyny z Haretonem³⁶¹.

W roku 1998 powstała kolejna adaptacja powieści, którą wyreżyserował David Skynner. Ekranizacja została zrealizowana w Wielkiej Brytanii i nie została przyjęta z entuzjazmem ani nie cieszyła się rozgłosem. Odtwórcami głównych ról zostali Robert Cavanah oraz Sara Smart. Film jest jednak dość wierną i odznaczającą się dosłownością adaptacją powieści Brontë. Niepowodzenie filmu można tłumaczyć przywiązaniem widzów do adaptacji z roku 1992, do której adaptacja z 1998 roku była pod wieloma względami dość podobna. Nie stworzyła więc oryginalnej alternatywy i wywoływała wrażenie wtórności.

W tym 2003 roku ukazała się jeszcze jedna adaptacja *Wichrowych Wzgórz: MTV: Wichrowe Wzgórze*. Film wyreżyserował Suri Krishnamma, a w głównych rolach wystąpili Erika Christensen, Mike Vogel i John Dae. Fabuła tej adaptacji jest jednak dość wyraźnie odmienna od książkowego pierwowzoru – bohaterowie żyją w czasach bliższych

³⁵⁹ G. Bystydzińska, *Recepcja...*, dz. cyt., s. 107.

³⁶⁰ Baza IMDb, *Wuthering Heights*, (1992), <https://www.imdb.com/title/tt0104181/> dostęp: 12.09.2022.

³⁶¹ H. Shachar, *Cultural Afterlives and Screen Adaptations of Classic Literature: Wuthering Heights and Company*, Palgrave Macmillan, Londyn 2012, s. 85-113.

współczesności. Ważną rolę w tym tekście kultury pełni muzyka rockowa³⁶². Na pierwszy plan wysuwa się historia miłosna głównych bohaterów: bezdomny Heath zakochuje się w Cate, której rodzina zajmuje samotną i niedostępną latarnię morską. Podobnie jak w literackim pierwowzorze, brat Cate nie akceptuje uczuć siostry i uznaje Heatha za „obcego”, który nie powinien pojawić się w uporządkowanym życiu rodziny. Heath, poza byciem „obcym” z uwagi na „niższe” pochodzenie, budzi też zazdrość swoim niezwykle talentem muzycznym.

Rok 2009 to czas, w którym powstał miniserial *Wichrowe Wzgórza*. Adaptację według scenariusza Petera Bowkera wyreżyserował Coky Giedroyc. Główne role zostały powierzone Charlotte Riley i Tomowi Hardy'emu. Film akcentuje brak akceptacji dla uczucia między Katarzyną a Heathcliffem, który ukazywany jest jako dążący do zemsty na poniżających go osobach. Fabuła filmu dość wiernie odwzorowuje powieściowy pierwowzór – zwłaszcza w zakresie portretowania namiętnej i skomplikowanej relacji między głównymi bohaterami. Estetyka filmu jest dość mroczna, a niektóre sekwencje charakteryzują się znaczną dynamiką. Katarzyna jest kreowana na zbuntowaną, zdolną do okrucieństwa bohaterkę, która świadomie łamie obowiązujące w jej epoce konwenanse.

Ostatnią adaptację *Wichrowych Wzgórz*, która odniosła komercyjny sukces, nakręcono w roku 2011. Reżyserką tej ekranizacji jest Andrea Arnold, a w głównych rolach wystąpili Kaya Scoledario oraz James Howson w rolach dorosłych, a Shannon Beer oraz Solomon Glave jako Katarzyna i Heathcliff w dzieciństwie i wczesnej młodości³⁶³. Film wzbudził wiele kontrowersji – z jednej strony ukazał bezpośrednio erotyzm między Katarzyną a Heathcliffem, natomiast z drugiej – dla części krytyków wydał się zbyt brutalny. Patrycja Włodek, pisząc o tej adaptacji, stwierdza: *Adaptacja „Wichrowych wzgórz” (2011) autorstwa Arnold jest równie subwersywna jak Richardsonowskie odczytanie Fieldinga*³⁶⁴. Film otrzymał Brązową Żabę dla najlepszego operatora – Robbiego Ryana, a także Złotą Osellę za najlepsze zdjęcia również dla Robbiego Ryana. Dodatkowo *Wichrowe Wzgórza (2011) otrzymały Złoty Kłos za najlepszy film*³⁶⁵. Jak możemy dowiedzieć się między innymi z jednego z wydań „Ekranów”, wielu odbiorców było zdziwionych tym, że Arnold zdecydowała się stworzyć adaptację tej powieści. Jej podejście do tej opowieści było bez

³⁶² <https://www.popmatters.com/mtvs-wuthering-heights-2496226019.html> [dostęp: 11.12.2022].

³⁶³ M. Pietrzak-Franger, *Adapting Victorian Novels: The Poetics of Glass in Jane Eyre and Wuthering Heights*, „Adaptation” 2012, nr 5, s. 268-270.

³⁶⁴ A. Urbanik-Kopeć, *Czepek...*, dz. cyt., s. 49.

³⁶⁵ Baza filweb, *Wichrowe wzgórze (2011)*, <https://www.filmweb.pl/film/Wichrowe+wzg%C3%B3rza-2011-495951/awards>, [dostęp 12.09.2022].

wątpienia innowacyjne, jednak nie brak jest zarzutów wobec rzemiosła aktorskiego osób grających Heathcliffa:

Kiedy Andrea Arnold przystąpiła do realizacji adaptacji Wichrowych Wzgórz, otaczała ją atmosfera nieufności i sceptycyzmu. Reżyserka zaskoczyła wszystkich swoją interpretacją klasyka literatury, tworząc film oparty na wyeksponowaniu roli natury i zmysłowości. Niestety, eksperyment ten nie udał się z aktorami, którzy snują się po ekranie niczym dotknięci anemią. Arnold postanowiła zaskoczyć publiczność, obsadzając w roli Heathcliffa ciemnoskórych aktorów: Solomona Glave'a i Jamesa Howsona. Obaj, grający kolejno młodszego i starszego bohatera, kompletnie nie sprawdzili się w tej roli. W założeniu mieli być autentyczni, oddać ducha czasu, a wyszli markotnie – płasko i beznamiętnie. Jakby pomylili plany filmowe i znaleźli się wśród wrzosowisk przez przypadek³⁶⁶.

Adaptacja Arnold różni się od poprzednich głównie tym, że na pierwszy plan opowieści wysuwa się nie tyle romantyczna historia i miłosny dramat, ile przemoc. Film z 2011 zwraca uwagę na agresję istniejącą w związku Katarzyny i Heathcliffa, a także na patologiczne relacje między rodzicami i dziećmi oraz między rodzeństwem. W filmie pokazano w sposób realistyczny wiele scen przemocy (również seksualnej). Film Arnold opowiada o losach wyłącznie pokolenia Katarzyny i Heathcliffa – nie pojawia się w nim opowieść o losach następnego pokolenia, czyli dzieci głównych bohaterów: córka Katarzyny i Edgara (również nosząca imię Katarzyna), syn Izabelli oraz Heathcliffa (Linton Heathcliff) oraz syn Hindleya i Frances (Hareton Earnshaw). Odbiorca dowiaduje się jedynie o istnieniu Haretona, który występuje w filmie tylko jako mały chłopiec.

Poza adaptacjami, które stosunkowo wiernie opowiadały losy rodzin z Wichrowych Wzgórz oraz Drozdowego Gniazda (choćby przedstawiały historię jednego tylko pokolenia bohaterów), istnieją również filmy, które w jakimś stopniu są inspirowane powieścią Brontë, ale wiele elementów różni się w nich od oryginału. Przykładem takiego obrazu może być film *Wzgórza Wichrów* (1954) w reżyserii Luisa Buñuela, artysty związanego z filmowym surrealizmem i zdobywcy Złotej Palmy za *Viridianę* (1961). Fabuła ma miejsce w XIX wiecznym Meksyku, a imiona głównych bohaterów są zmienione (odpowiednikiem Katarzyny jest Catalina, zaś Heathcliffa – Alejandro). Fabuła filmu koncentruje się na okresie od powrotu Heathcliffa (Alejandra) do domu Katarzyny (Cataliny) – zaś kończy się śmiercią

³⁶⁶ M. Posiadło, *Zmysłowe wariacje*, „Ekran” 2017, nr 3, s. 27.

mężczyzny przez postrzelenie przy grobie ukochanej. W filmie bohaterowie portretowani są jako niezwykle emocjonalni, którzy w bardzo ekspresywny sposób wyrażają swoje uczucia – dotyczy to zarówno postaci żeńskich, jak i męskich.

Kolejny film *Arashi Ga Oka* ukazał się w roku 1988 w reżyserii Yoshishige Yoshidy, w której akcja *Wichrowych Wzgórz* (obu pokoleń) została przeniesiona do świata średniowiecznej Japonii. W filmie występują nawiązania do japońskiej duchowości – między innymi do shintoizmu oraz buddyzmu, zaś Heathcliff, noszący w tej wersji imię Onimaru (co oznacza „Diabeł”) i Katarzyna – Kinu stanowią jakby dopełniające się nawzajem elementy, jak Ying i Yang. W filmie występują nie dwie powiązane ze sobą rodziny, lecz członkowie grup religijnych, które można porównać do klasztorów.

Pojawienie się filmów, które stanowią tak wyraźne nawiązanie do powieści brytyjskiej pisarki może oczywiście świadczyć o uniwersalnej sile, jaka drzemie w tej historii. Z jednej strony fabuła osnuta wokół zakazanej miłości, namiętności i zemsty jest ciekawym materiałem na film, chociażby ze względu na swoją dynamikę, a z drugiej jednak strony – tak wyraźne nawiązywanie (czy wręcz kopiowanie) elementów *Wichrowych Wzgórz* można rozumieć jako sposób na radzenie sobie z kulturowym kolonializmem. Przeniesienie akcji brytyjskiej powieści do świata japońskiego czy meksykańskiego może stanowić próbę przejęcia „dla siebie” historii, która – choć u Brontë piętnuje brytyjskie przywary – mogła wydarzyć się niemal wszędzie.

Odległe echa fabuły *Wichrowych Wzgórz* można także spotkać w bardziej współczesnych tekstach kultury. Przykładem może być chociażby powieść *Upiór w operze* francuskiego pisarza Gastona Leroux'a wydana pierwszy raz w 1909 roku, na podstawie której stworzono później musical oraz jego wersję kinową³⁶⁷. W powieści również pojawia się wątek relacji między główną bohaterką (Christiane) a Erykiem, mężczyzną, który jest „obcym” z uwagi na fizyczne oszpecenie oraz pochodzenie z odległej Środkowo-Wschodniej Europy, a także pojawia się wątek życia na uboczu – Eryk zamieszkuje specyficzną mroczną komnatę w operze, trzyma się z dala od „cywilizacji” – podobnie jak Heathcliff, który z uwagi na swoją „obcość” spędzał czas w stajni i na wrzosowiskach. Christiane wybiera jednak stabilny związek z młodym i przystojnym Raulem, którego naprawdę kocha. W tej gotyckiej powieści jednak to nie żeńska bohaterka traci życie – ona zyskuje szczęśliwy związek, zaś Eryk (tytułowy Upiór) umiera niedługo po tym, jak decyduje się uwolnić zakochanych w sobie Christine i Raula. Ukarany zostaje zatem Upiór – „obcy”, który

³⁶⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0293508/> [dostęp: 13. 02. 2022]

zagroził zastanemu porządkowi społecznemu i który dopuszczał się morderstw na swoich wrogach. Odrzucony Eryk – podobnie jak odrzucony Heathcliff – cierpi jak typowy bohater romantyczny, dla którego sensem życia była „zakazana” miłość. Historia ta została także przedstawiona w sfilmowanym w 2004 roku musicalu *Upiór w Operze*, wyreżyserowanym przez Joela Schumachera³⁶⁸. Oczywiście cała fabuła granego od dekad musicalu przypomina pod wieloma względami opowieść o namiętnym uczuciu Katarzyny wobec Heathcliffa i kontrastującym z tą namiętnością pragnieniem związania się z zamożnym i statecznym mężczyzną – takim jak Edgar Linton. W *Upiorze w Operze* Christiane musi wybrać między zakochanym w niej, przerażającym i nieokiełznanym Upiorem (będącym archetypowym Obcym), a dobrze sytuowanym Raulem. Kobieta decyduje się jednak na stateczny związek w „przyzwoitym” narzeczonym, choć zakochany w niej Upiór jest jej wierny nawet po jej śmierci – jednak zamiast nekrofilskiego gestu Heathcliffa przytulającego się do Katarzyny, której grób własnoręcznie rozkopał, w ostatniej scenie filmu widz dostrzega na złożoną na grobie Christiane różę z czarną wstążką – prezent od Upiora. Nawiązujący do *Wichrowych Wzgórz* musical (zarówno w wersji teatralnej, jak i filmowej) jest bardziej pruderyjnym utworem – jego istnienie i popularność pokazuje jednak, jak wielką siłę ma stworzona przez Brontë historia.

6.2. Sposób przedstawienia postaci kobiecych w ekranizacjach

Twórcy kolejnych adaptacji powieści Brontë stanęli przed trudnym zadaniem wykreowania głównej postaci kobiecej, której postępowanie było pochodną skrajnych uczuć charakteryzujących zachowanie Katarzyny. Powieściowa bohaterka jest postacią postępującą niekiedy okrutnie i bezlitośnie, a zatem wielu odbiorcom może być trudno czuć do niej sympatię. Percepcja Katarzyny jest jednak w znacznej mierze zależna od tego, na ile scenarzysta i reżyser „wyjaśnili” jej postępowanie. W niektórych adaptacjach Katarzyna wydawała się bardziej dobrotliwa, w innych – eksponowano jej zachowania sadystyczne. Bez wątplenia widz może odczuwać sympatię wobec bohaterki wtedy, gdy motywy jej postępowania wydają się zrozumiałe, a sposób jej myślenia przypomina ten, którym kieruje się odbiorca (Robert Cialdini pisał o tym, że ludzie mają tendencję do lubienia tych osób,

³⁶⁸ Baza IMDb, *The Phantom of the Opera*, (2004), <https://www.imdb.com/title/tt0293508/>, [dostęp: 12.09.2022].

które są do nas w jakimś stopniu podobne³⁶⁹). Katarzyna może też wydawać się widzowi bardziej empatyczna wtedy, kiedy łamiąc społeczne zasady (na przykład wychodząc za mąż za Lintona, mimo że nie kocha go tak, jak Heathcliffa), czyni to nie z pobudek egoistycznych, czyli z chęci podniesienia swojego statusu socjoekonomicznego i uniknięcia upokorzenia, jakim byłoby zawarcie małżeństwa z „obcym” Heathcliffem, ale z pobudek altruistycznych – na przykład dla bezpieczeństwa innej osoby. Cechy sadystyczne z kolei zostają uwidocznione w filmowej postaci Katarzyny w tych adaptacjach, w których widoczne staje się, że dla tej bohaterki zadawanie innym cierpienia jest czymś, z czego czerpie ona satysfakcję. Sadyzm Katarzyny widoczny staje się także w tych filmach, w których bohaterka zadaje nieuzasadnione (z punktu widzenia odbiorcy) cierpienie mężczyźnie, którego naprawdę kocha, czyli Heathcliffowi. To, czy postać Katarzyny została skonstruowana w danej adaptacji jako kobiety dobrej i sympatycznej, czy też sadystycznej i dążącej do władzy, rzutuje na wydzięk całego obrazu: Katarzyna czuła i poświęcająca się wpisuje się w model kobiety cenionej w patriarchacie – Katarzyna agresywna, posiadająca cechy sadystyczne i skupiona na własnych dążeniach „nie przystaje” do tego, jak według tradycyjnego sposobu przedstawiania kobiety w kinie powinna zachowywać się filmowa bohaterka. Niechęć wobec postępującej okrutnie Katarzyny może również wiązać się z tym, że w dziełach kultury dążenie do władzy i awansu społecznego jest tym, co zazwyczaj jest zarezerwowane dla postaci męskich³⁷⁰.

Twórcy adaptacji *Wichrowych Wzgórz* poświęcili miejsce innym postaciom ważnym dla fabuły – na przykład Ellen oraz Izabelli. Stanowiącym wyzwaniem zadaniem było więc stworzenie wiarygodnych psychologicznie postaci kobiecych wywodzących się z różnych klas społecznych, różniących się wyznawanymi przez siebie wartościami, temperamentem oraz możliwościami społecznymi.

6.2.1. Adaptacja z 1939 roku

Adaptacja z 1939 roku stanowi jeden z bardziej docenianych i częściej przywoływanych filmów Wylera. O jego drodze filmowej Iwona Kolasińska pisze następująco:

³⁶⁹ R. B. Cialdini, *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.

³⁷⁰ A. Kinowska, *Konceptualizacja...*, dz. cyt., s. 48.

W latach trzydziestych Wyler zaczął kręcić coraz to bardziej ambitne filmy, zarówno w sensie podejmowanej tematyki, jak i realizacji artystycznej (...). Kulminację tej tendencji stanowi seria dzieł z lat 1936-1946, będących efektem współpracy z producentem Samuelem Goldwynem: „Ich troje”, „Sam Dodsworth”, „Ślepy zaulek”, „Wichrowe wzgórza”, „Człowiek z Zachodu”, „Lisie gniazdo”, „Pani Miniver”, „Najlepsze lata naszego życia”. Pozwalają one dostrzec w reżyserze wytrawnego adaptatora prestiżowych dzieł literackich, zarówno prozatorskich – powieści Sinclair'a Lewisa (Sam Dodsworth) czy Emily Brontë Wichrowe wzgórza, jak i sztuk scenicznych³⁷¹.

Co ważne z punktu widzenia niniejszej pracy, za jeden z walorów twórczości Wylera teoretycy filmu uważają to, że potrafił on doskonale obsadzać i prowadzić skomplikowane postaci kobiece. Można powiedzieć, że postać psychologicznie skomplikowanej, miotanej namiętnościami Katarzyny jest jedną z tych bohaterek, które Wyler potrafił przedstawić w sposób świeży i – być może – zaskakujący dla widza sprzed kilku dekad:

Wyler posiadał wyjątkową umiejętność trafnego obsadzania ról – w szczególności kobiecych. (...) O ile samego Wylera można uznać za mistrza w kreśleniu filmowych portretów kobiecych, to wystudiowane psychologicznie charaktery tych postaci, tak zróżnicowanych, jak przejawiająca niezwykłą siłę charakteru Kay Miniver czy pogrążona w kompleksach, które dopiero z czasem przezwycięży, Catherine Sloper, są już zasługą grających je aktorek. W poczet udanych kreacji kobiecych w filmach Wylera można zaliczyć także role: Merle Oberon w Wichrowych wzgórzach (rola Cathy miotanej sprzecznymi uczuciami – bezinteresownej, ale poniżającej miłości do Heathcliff'e'a i potrzeby dostatniego życia u boku męża Edgara³⁷²).

W filmie z 1939 Katarzyna w wykonaniu Oberon jest postacią charyzmatyczną i posiadającą przenikliwy umysł, jednak bardzo wyraźnie uwikłaną w zależność od mężczyzny. Tak, jak sugeruje powyższy cytat, jej wewnętrzne rozterki są związane z wyborem odpowiedniego mężczyzny: szanowanego Edgara lub pogardzanego przez społeczność Heathcliffa. Kiedy bohaterka dowiaduje się o planach Heathcliffa dotyczących poślubienia Izabelli, błaga męża, by temu zapobiegł (pod koniec rozmowy z nim nawet osuwa się na

³⁷¹ I. Kolasińska-Pasterczyk, *William Wyler: pod znakiem kobiety*, „Klasycy Kina Amerykańskiego”, Kraków 2006, s. 294–318.

³⁷² Tamże.

kolana), a tuż przed śmiercią jest niesiona na rękach przed Heathcliffa do okna, by mogła spojrzeć raz jeszcze na wrzosowiska – wcześniej prosiła męża o przyniesienie jej wrzosu. W końcu sama śmierć Katarzyny odbywa się w taki sposób, że kobieta „mdleje” wsparta o Heathcliffa. Oczekuje ona tego, że to mężczyźni wezmą odpowiedzialność za jej szczęście. Jednocześnie Katarzyna jest zdolna do troski o Izabellę – prosi Heathcliffa, by nie wciągał jej w plan zemsty (i zdaje się, że kieruje nią nie tylko zazdrość o ukochaną dziewczynę).

Ważną postacią w tej adaptacji jest także Izabella. Kobieta jest naiwnie zakochana w Heathcliffie i nie daje wiary ostrzeżeniom Katarzyny. Jest ukazana jako postać skrajnie zależna – błaga Heathcliffa by spojrzał na nią przychylnie, argumentując to słowami, że jest „piękną dziewczyną”. Choć jej brat wzywa ją do domu, gdy Katarzyna umiera, Izabella nie chce się tam udać – liczy bowiem na to, że po śmierci Katarzyny to właśnie ją Heathcliff pokocha. Jest to zatem postać, której okrucieństwo wobec innej kobiety wynika z chęci zdobycia mężczyzny, na którym jej zależy. Okrutne postępowanie Katarzyny jest zatem w tej adaptacji „łagodzone” poprzez to, że próbuje ona w jakimś stopniu chronić Izabellę przed Heathcliffem, natomiast okrucieństwo Izabelli jest romantyzowane – owszem, życzy ona śmierci Katarzynie i nie chce odwiedzić jej na łożu śmierci i próbuje powstrzymać Heathcliffa przed wizytą u konającej, ale czyni to przecież „z miłości”.

Mamy tutaj zatem do czynienia ze specyficznym podejściem do tematu przemocy, mianowicie – z romantyzowaniem jej. W wielu adaptacjach *Wichrowych Wzgórz* (oraz ogólnie w kulturze popularnej) mamy do czynienia z romantyzacją przemocy, czyli z ukazywaniem jej jako czegoś, co jest wyrazem namiętności i jeszcze mocniej wiąże ze sobą partnerów. Piotr Siuda w artykule *Popkulturowe mity związane z miłością* tak charakteryzuje relację kochanków:

*Kłótnie i zwady rozwiązuje się szybko i bezproblemowo – nie są one niczym strasznym. Wręcz przeciwnie – świadczą o tym, że partnerzy kochają się namiętnie, a seks przez nich uprawiany jest pasjonujący*³⁷³.

Z adaptacji *Wichrowych Wzgórz* widz nie dowie się, jakie było życie seksualne Katarzyny i Heathcliffa, jednak bez wątpienia ich relacja ukazana została jako coś niezwykłego, pełnego namiętności, co nadaje życiu sens.

373

https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/996/Piotr_Siuda_Popkulturowe_mity_zwiazane_z_miloscia.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 12. 12. 2022]

Z kolei Laura Beres w artykule *Beauty and the Beast. The Romanticization of Abuse in Popular Culture* zauważa, że w wielu tekstach kultury sprawowanie kontroli nad kobietą przez zakochanego w niej mężczyznę jest przedstawiane jako wyraz romantycznej miłości.ego Tego rodzaju ukazywanie przemocy sprawia, że odbiorca może zacząć odczuwać zrozumienie wobec tego, kto przemoc stosuje³⁷⁴, sprawia również, że przemoc wobec kobiet na ekranie staje się właściwie niewidzialna – kontrolujące zachowania, agresja seksualna, dążenie do zdominowania kobiety czy nawet agresja fizyczna nie są wówczas przez odbiorców postrzegane jako coś nagannego, co stanowi zamach na wolność jednostki. Romantyzacja przemocy sprawia, że zachowania w sposób wyraźny przemocowe nie wydają się takie odbiorcy, który widzi w nich zabieganie o uczucie kobiety, próbę „zdobycia” jej czy też po prostu gest świadczący o zakochaniu.

Rafał Syska zwraca uwagę na kolejną stronę takich scen – przemoc w filmie może być także czymś, co ma uatrakcyjnić dzieło. Sceny przemocy stanowią więc pewne elementy zatrzymujące fabułę:

Jedną z najważniejszych artystycznie (i również psychologicznie) konsekwencji ewolucji filmowego okrucieństwa stało się traktowanie aktów przemocy w oparciu o kategorię atrakcji – efektownej, a zarazem wydzielonej w diegezie filmu sceny. Uzasadniana rozwojem fabuły, ale przesadnie rozbudowana i naznaczona odmienną estetyką, rozpoczęła egzystencję niezależną wobec całości dzieła. Stając się numerem (violent number), przerywała linearną fabułę, mimo dynamizmu wstrzymywała akcję i zawieszala rozwój intrygi³⁷⁵.

Tak dzieje się na przykład w scenie z adaptacji z 2011 roku, kiedy to Katarzyna podczas wycieczki atakuje Heathcliffa, deptając jego głowę. W scenie tej przemoc jest widzialna i dzieje się niejako „obok” fabuły – Katarzyna i Heathcliff znajdują się wówczas z dala od domostw i nikt nie jest świadkiem sceny pogardy Katarzyny wobec partnera. Scena ma potencjał szokujący, drażniący, ale jednocześnie z pewnością czyni film bardziej atrakcyjnym dla wielu odbiorców, gdyż wprost ukazuje destrukcyjne mechanizmy istniejące w relacji bohaterów.

³⁷⁴ L. Beres, *Beauty and the Beast: The romanticization of abuse in popular culture*, „European Journal of Cultural Studies” 1999, nr 2, s. 191-207.

³⁷⁵ R. Syska, *Film i przemoc, sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Rabid, Kraków 2003, s. 93.

6.2.2. Adaptacja z 1970 roku

Natomiast inne filmy – zwłaszcza ten z 1970 roku w reżyserii Adama Fuesta. – poświęca sporo uwagi również relacjom między kobietami.

W adaptacji z 1970 roku wiele miejsca poświęcono przedstawieniu postaci Ellen, osoby prowadzącej dom rodziny Earnshawów. W jednej ze scen widzowie są świadkami okrutnego traktowania jej ze strony pana Earnshawa, który przynagla ją, by szybciej napaliła w kominku, gdyż inaczej „zamarznie na śmierć”. Nelly w niemej odpowiedzi zaczyna nerwowo krzątać się przy mężczyźnie (którego nazywa „panem”), a także opowiada o relacji Heathcliffa oraz Katarzyny, którzy według jej opowieści, byli tak skupieni na sobie, że nie dostrzegali świata poza sobą. Biorąc pod uwagę tę sekwencję, należy zwrócić uwagę na kontrast, jaki twórcy filmu stworzyli między postacią Nelly a Katarzyny – Nelly jest osobą, której życie jest skupione wokół zajmowania się swoim chlebodawcą, znoszącą z pokorą brutalne komentarze z jego strony i spędzającą życie w domu, blisko pracodawcy. Katarzyna natomiast ucieka od rodzinnych problemów, ceni wolność, a jej relacja z Heathcliffem i wędrowni na wrzosowiska mają wyraźnie eskapistyczny rys. Poza domem, wśród dzikiej natury, nie ma przemocy, która obecna jest w domu rodzinnym Katarzyny, który dziś nazwalibyśmy mocno dysfunkcyjnym. Ekranizacja z roku 1970 wydobywa zatem kontrast między domem i tym, co poza nim, a także podkreśla symboliczne znaczenie arystokratycznego angielskiego domu, o którym pisała Dorota Babilas:

wiejskim pałacom angielskich arystokratów nadawane były symboliczne znaczenia odnoszące się (w sposób pochwalny lub krytyczny) do trwałych wartości rodzinnych, gospodarskich, a nawet patriotycznych. By wymienić choć kilka, treści takie niesie Pemberley z „Dumy i uprzedzenia” Jane Austen, dwory w powieściach sióstr Brontë (Wichrowe Wzgórze i Drozdowe Gniazdo u Emily, Thornfield Hall u Charlotte, Wildfell Hall u Anne)³⁷⁶.

Brytyjski dom, choć zamożny, w adaptacji tej staje się synonimem opresji, w którym kwitnie klasizm i przemoc wobec służby domowej. Ucieczką jest zatem nie tylko oddalenie się od „salonów”, ale także nawiązanie relacji z kimś, kto nie jest tak mocno związany z porządkiem „tradycyjnego” domu.

³⁷⁶ D. Babilas, *Edwardiańskie gorsety na nowe czasy. W gościnie w Downton Abbey*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, nr 1, s. 108–122.

Katarzyna jest także ukazana jako kobieta, która przejmuje – gdy tego chce – inicjatywę w życiu seksualnym. W filmie z lat 70. nie jest pokazany stosunek seksualny między bohaterami – a obraz życia intymnego zastępuje scena ukazująca pocałunek oraz leżenie na trawie. Co jednak istotne, Katarzyna nie jest osobą, która jedynie reaguje na zaloty Heathcliffa. W scenie, w której para składa sobie przysięgę, że nie pokochają nikogo innego, Katarzyna nie tylko dopowiada okrutną część przysiężenia – mówi, że jeśli któreś z nich miałyby być niewierne w miłości, należy pochować ich żywcem, a następnie zwraca się do Heathcliffa słowami – „pocałuj mnie”. Katarzyna wykreowana przez Annę Calder-Marshall jest zatem kobietą pełną pasji, wprost wyrażającą swoje potrzeby emocjonalne i seksualne, potrafiącą dominować. Jednocześnie Katarzyna jest ukazana jako postać, która rozumie zasady flirtu i relacji damsko-męskich w świecie, w którym żyje – w scenie picia herbaty w salonie z Edgarem (wystylizowanej na idealne, angielskie popołudnie i kontrastującej z ukazaną chwilę wcześniej ucieczki młodej kobiety przed atakującym ją mężczyzną) Katarzyna zadaje Lintonowi pytanie: „a co byś chciał, żebym [o tobie – przypis ASM] pomyślała?”. Katarzyna wie zatem, w jaki sposób manipulować otoczeniem i jest w stanie odnaleźć się pośród salonowego życia szlachty. Jednocześnie Katarzyna w tej adaptacji jest osobą wzbudzającą bardziej pozytywne uczucia i mniej egoistyczną niż powieściowy pierwowzór. Jej pomysł na zawarcie małżeństwa z Edgarem ma na celu nie tylko jej osobiste wzbogacenie się, ale także zakończenie konfliktu z Hindleyem. Małżeństwo z bogatym sąsiadem nie jest więc w tej ekranizacji ukazane jako chęć społecznego awansu, ale jako swoisty akt poświęcenia. Katarzyna jawi się zatem jako altruistka, a nie kobieta, która dąży do życia w luksusie i odrzuca Heathcliffa wyłącznie z pobudek materialnych, co zupełnie zmienia postrzeganie tej postaci przez widza.

Postać żony Hindleya, choć nie występuje w adaptacji zbyt często, również z punktu widzenia ukazywania postaci kobiecych w adaptacjach *Wichrowych Wzgórz* pełni istotną rolę. Tuż po porodzie, świadoma nadchodzącej śmierci, zwraca się do Nelly, by dobrze zajęła się jej dzieckiem – wpisuje się zatem w wizerunek dobrej matki, która nawet w obliczu własnego zgonu troszczy się o przyszłość swojego dziecka. Jak można się spodziewać, na „opiekunkę” wyznacza inną kobietę, gdyż jej mąż nie jest zdolny do zajęcia się noworodkiem. Jednocześnie, żona Hindleya deklaruje odwiedzającym ją w połogu kobietom, że choć nie może mówić (rzekomo zabronił jej tego doktor, choć można przypuszczać, że to Hindley pragnie uciszyć swoją żonę), że zamierza się z Hindleya śmiać. Młoda położnica jest zatem jednocześnie oddaną matką i drwiącą z partnera życiowego żoną, która prześmiewczo podchodzi do wydawanych przez niego „zaleceń”. W ten sposób twórcy filmu zwracają

uwagę na to, że kobieta po urodzeniu dziecka wciąż jest odrębną istotą, a miłość do dziecka nie musi wiązać się z miłością (czy chociażby szacunkiem) wobec jego ojca. Należy jednak zwrócić uwagę, że kobieta nie opowiada towarzyszkom na przykład o przebiegu porodu, swoim bólu czy lęku przed śmiercią – koncentruje się ona na swoim dziecku oraz drwinach z męża (co oczywiście było częścią ówczesnego dobrego wychowania). Jej doświadczenie porodu, własnej fizjologii, właściwie nie istnieje – ona sama nawet w kobiecym gronie nie uznaje za istotne, by o tym mówić. Jej wygląd z kolei jest wyraźnie wyestetyzowany – kobieta wygląda elegancko i spoczywa w czystej pościeli. Nie widać, by w pokoju, w którym się znajduje, przed chwilą odbył się poród, a po niej samej (mimo że według słów lekarza jest bliska śmierci) nie widać śladów wyczerpania czy chociażby dyskomfortu. Poród jest zatem pozostawiony w strefie tabu – do tej części kobiecej fizjologii widz nie ma dostępu³⁷⁷.



Zdj. 2. Scena z adaptacji z 1970 roku, przedstawiająca kobietę tuż po porodzie. Widoczna jest “sterylność” i mirakularność tej sceny – kobieta i noworodek są czysti i zadowoleni. Brak jest śladów krwi lub oznak bólu u położnicy.

³⁷⁷ A. Peszkowska, *Rewolucja na Wyspach*, „Kino” 2011, nr 45, s. 46.

6.2.3. Adaptacja z 1992 roku

Kolejna adaptacja z 1992 roku wprowadziła inną cechę Katarzyny, którą bez wątplenia jest podatność na tak zwany *mansplaining*, polegający na tym, jak pisała Rebecca Solnit, że:

*Mężczyźni objaśniają rzeczy tego świata mnie i innym kobietom niezależnie od tego, czy wiedzą, o czym mówią, czy też nie. W każdym razie niektórzy mężczyźni*³⁷⁸.

Zjawisko *mansplainingu* pojawia się więc w sytuacji, w której to mężczyzna – jako osoba „mająca wiedzę o świecie” – tłumaczy rzeczywistość kobiecie. Rebeca Solnit zauważa, że bycie uciszaną oraz pozbawioną prawa do opowiadania o swoich doświadczeniach jest wspólnym doświadczeniem kobiet żyjących w różnych epokach i różnych częściach świata. Natomiast Justyna Nowak przytacza za Solnit także przykłady tego, w jaki sposób *mansplaining* może się przejawiać. Zdaniem Solnit działa on poprzez zbędne objaśnianie, protekcjonalne podejście do kobiet, lekceważenie ich wypowiedzi, a także przerywanie, gdy próbują coś powiedzieć. *Mansplaining* jest produkowany i podtrzymywany przez patriarchalną kulturę, w której dziewczęta uczą się wątplenia w swoje możliwości, natomiast u chłopców rozbudza się nieadekwatną pewność siebie³⁷⁹. Nowak twierdzi, że uciszanie jest formą manifestacji władzy, jednym ze sposobów na wykluczenie kobiet:

*Uciszanie kobiet jest jedną z form przypominania im o panujących w tym świecie relacjach władzy i przywoływania do porządku, w którym mają być posłuszne, ciche i bierne*³⁸⁰.

Milczenie kobiecych bohaterek w tekstach kultury jest zatem również oznaką tego, że dominującą rolę względem nich pełni mężczyzna, natomiast rolą wielu kobiecych bohaterek, tak samo jak kobiet w patriarchalnych społeczeństwach, jest milczenie i słuchanie tego, co mają do powiedzenia męskie autorytety. W adaptacji z 1992 roku *mansplaining* jest dodatkowo romantyzowany – fakt, że Heathcliff tłumaczy Katarzynie związku między jej

³⁷⁸ R. Solnit, *Mężczyźni objaśniają mi świat*, Karakter, Kraków 2017, s. 120.

³⁷⁹ Tamże.

³⁸⁰ J. Nowak, *Niema bohaterka. Komentarz o praktykach uciszania kobiet*, „Avant: Trends in Interdisciplinary Studies” 2020, nr 11, s. 78.

losem a naturą, jest wkomponowany w scenę miłosną, przez co ten aspekt relacji władzy staje się trudniej dostrzegalny. W ten sposób *mansplaining* bywa utrwalany w kulturze.

Katarzyna w wielu miejscach filmu buntuje się przeciwko patriarchalnemu porządkowi. Wbrew przyjętym w społeczeństwie zasadom ośmiesza i krytykuje przy Heathcliffie swojego męża – jednak nadal „rzeczy tego świata”, łącznie z jej własną przyszłością, objaśnia jej mężczyzna, którego kocha. Pokazuje to scena, kiedy podczas spędzania czasu na wrzosowisku z Heathcliffem – i kontemplowania razem z nim przyrody – kobieta otrzymuje od ukochanego informację-przepowiednię, że to, jakie niebo ujrzy po otwarciu oczu i spojrzeniu we wskazanym przez mężczyznę kierunku, będzie znakiem tego, jakie życie ją czeka: czy będzie to żywot pełen szczęścia, czy raczej swoje lata Katarzyna przeżyje w sposób burzliwy i nieszczęśliwy. Katarzyna, w którą wciela się Binoche, z dużą dozą łatwowierności przyjmuje wróżbę swojego towarzysza – z chęcią zgadza się na proponowany przez niego „eksperyment” – można to odczytać jako symbol oczekiwania, że bliski jej mężczyzna weźmie odpowiedzialność za to, jak będzie wyglądało jej dorosłe życie. Bez wątplenia znaczenie ma także epoka, w której rozgrywają się wydarzenia – w małżeństwach dziewiętnastowiecznych mąż stawał się nie tylko podporą kobiety, ale także osobą, której miała ona być posłuszna. W powieści Brontë sam Heathcliff w rozmowie ze swoją żoną uzasadnia swoje postępowanie względem niej tym, że jest przecież jej prawnym opiekunem – zależność od męża zastępowała zatem zależność od ojca. Oczekiwanie Katarzyny, że mężczyzna będzie jej opiekunem i przewodnikiem, bez wątplenia jest też znakiem czasów, w których ta bohaterka – i inne współczesne jej kobiety – funkcjonowały. Katarzyna buntuje się więc przeciwko patriarchy, ale jednak akceptuje pewne jego elementy – zapewne są one dla niej oczywiste i możliwe do przyjęcia dlatego, że w roli osoby „objaśniającej” świat występuje mężczyzna, którego Katarzyna pokochała. Kiedy więc wróżba przybiera niepomyślny obrót – bowiem oczom Katarzyny ukazują się szare, burzowe niebo – bohaterka nie ma pretensji do losu, Boga czy natury, nie próbuje również podważyć wypowiedzianego przez Heathcliffa proroctwa, zamiast tego zwraca się do niego z wyrzutem (czy wręcz, sądząc po ekspresji Binoche, wściekłością): „co ty zrobiłeś?!”.

Słowa Katarzyny można również interpretować w kluczu analizy transakcyjnej³⁸¹. Teoria autorstwa Berne’a jest użyteczna zarówno do opisywania komunikacji międzyludzkiej z perspektywy psychologicznej, jak i do analizy tekstów kultury. Analiza transakcyjna jest koncepcją, zgodnie z którą interakcje międzyludzkie stanowią transakcje, zaś ludzie mogą

³⁸¹ E. Berne, *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, s. 21-25.

porozumiewać się ze sobą z trzech poziomów, które nazywa się także stanami ego; jest to stan (poziom): Rodzica, Dorosłego i Dziecka. Dla Rodzica ważne jest to, co wolno i czego nie wolno. Wyraża normy i zasady, nie zawsze racjonalne. Dla stanu Dorosłego ważne są fakty, pytania, odpowiedzi, koncentracja na zadaniu. Opiera się na obserwacji i weryfikacji, a nie na normach (Rodzic) czy emocjach (Dziecko). Dziecko jest zaś nośnikiem emocji. W tym stanie zgromadzone są nasze potrzeby, pragnienia, intuicja, kreatywność. Dziecko wyraża także złość, lęk i domaga się szybkiego zaspokojenia swoich potrzeb³⁸². Najbardziej partnerskim rodzajem komunikacji międzyludzkiej jest ta, podczas której wszyscy uczestnicy rozmowy wypowiadają się z pozycji Dorosłego – wówczas można mówić o równości uczestniczących w rozmowie osób. Jeżeli natomiast osoba dorosła wypowiada się często z pozycji Dziecka, oznacza to często jej niedojrzałość albo podporządkowanie – zwłaszcza, gdy druga z osób przemawia z pozycji Rodzica. Osobowość dojrzała to w ujęciu analizy transakcyjnej Dorosły, który nie został zdominowany przez poszczególne struktury „ja”, a między poszczególnymi stanami „ja” następuje swobodny, niczym niezakłócony i niezablokowany przepływ informacji³⁸³. Jeśli zgodnie z teorią analizy transakcyjnej zinterpretuje się słowa Katarzyny adresowane do Heathcliffa, to wówczas jest to komunikat Dziecka wypowiedziany do Rodzica, w którego bezgraniczny wpływ na rzeczywistość dziecko wierzy. W tym momencie relacja pary, która przed chwilą wspólnie cieszyła się swoją bliskością i doświadczała natury, przestaje być relacją symetryczną, opartą na symbiozie dwóch dojrzałych osób. Katarzyna w tej adaptacji wyraźnie ceduje odpowiedzialność za swoje życie – a także za swoje przekonania na temat przyszłości – na męskiego towarzysza.

Scena na wrzosowisku pokazuje, jak Katarzyna funkcjonuje w patriarchalnym świecie. Pomimo że pochodzi ona z rodziny zamożnej i jest biologiczną córką właściciela Wichrowych Wzgórz, mimo że potrafi kontestować autorytety i odbiega od wzorca dziewiętnastowiecznej, posłusznej córki, to wciąż wątpi w możliwości wywierania wpływu na swój los, a jej relacji z ukochanym mężczyzną (gorzej sytuowanym i pogardzanym przez część społeczeństwa) i tak widoczne jest poddanie mu i zwątpienie we własne siły. Wymowne jest to, że kobieta nie podważa tego, z jaką pewnością Heathcliff wypowiada swoją wróżbę, nie podejmuje dyskusji – jego słowo na temat działania świata i losów jej samej jest dla niej – kobiety pod wieloma względami wyzwolonej – wiążące.

³⁸² M. Drabikowska, *Subwersywność...*, dz. cyt., s. 220.

³⁸³ Tamże.

Ekranizacja Kosminsky'ego z 1992 roku pokazuje dwie Katarzyny, grane przez tę samą aktorkę – Juliette Binoche. Młodsza z nich, córka Katarzyny z domu Earnshaw, jest osobą, która również w konstrukcji psychicznej podobna jest do matki (jest to sugerowane poprzez obsadzenie w jej roli tej samej artystki), jednak została wykreowana jako postać mniej sadystyczna, bardziej wpisująca się w patriarchalny porządek świata, dostosowująca się do jego reguł. Młodsza Katarzyna, w przeciwieństwie do matki, słucha swojego ojca z uwagą (na przykład, gdy ten opowiada jej, że Heathcliff planuje na niej zemstę), okazuje uprzejmość wobec obcych – chociażby spotkanego u progu dorosłości Heathcliffa – oraz nie wyraża buntu przeciwko świętościom.

W miarę upływu czasu kobieta staje się jednak bardziej pewna siebie i potrafi swoimi słowami konfrontować innych z trudnymi dla nich faktami: Haretona z tym, że Heathcliff nie jest jego prawdziwym (biologicznym) ojcem, a Heathcliffa z tym, że majątek, którym pod koniec życia dysponuje, należał do niej. Młodsza Katarzyna jest wprawdzie zależna od mężczyzn – wuj więzi ją w Wichrowych Wzgórzach, a jedynym obrońcą może być Hareton, jednak postać ta zdaje sobie sprawę z tego, że dla Haretona jest osobą ważną i potrafi wykorzystać tę świadomość, mówiąc Heathcliffowi, że jeśli ją uderzy, to jego przybrany syn ją obroni. Kobieta jest także osobą wrażliwą i troskliwą, czym wpisuje się w stereotypową kobiecość. Hareton zaczyna interesować ją wtedy, gdy Katarzyna dostrzega, jak karmi z butelki małe zwierzę – o pojawieniu się w niej cieplejszych uczuć wobec Haretona informuje nastrojowa muzyka w tle. Młoda Katarzyna jest także zatroskana losami swojego ojca i okłamuje go, że jest szczęśliwa, żyjąc z wujem i swoim świeżo poślubionym mężem. Jednak to oszustwo oznacza także, że młoda kobieta jest zdecydowana radzić sobie samodzielnie – wie, że jej dalsze losy w nieprzychylnym jej środowisku są zależne wyłącznie od jej zaradności.

Różnica między nią a matką jest wyrażona poprzez to, że Binoche, wcielając się w młodszą z kobiet, ma jaśniejsze włosy – w wielu baśniach i legendach stanowiące atrybut dobrej, szlachetnej postaci. Starsza Katarzyna jest buntowniczo nastawiona do świata, drwi ze świętości, nie marzy o zbawieniu swojej duszy, lecz o życiu blisko Heathcliffa, a na łożu śmierci, choć przebacza swojemu ukochanemu porzucenie, to jednocześnie zdradza swojego męża, całując namiętnie Heathcliffa. Obie kobiety są dość sprawcze i zdecydowane, na przykład same wybierają obiekt swojej miłości i odkrywają otaczający je świat, jednak starsza Katarzyna posiada jednocześnie wyraźny rys sadyzmu i dążenia do dominacji, co widoczne jest na przykład w scenie zamknięcia Heathcliffa i Lintona w jednym pokoju.

Bez wątpienia ukazanie kobiecej bohaterki jako zdolnej do okrucieństwa i pragnącej władzy jest w tym przypadku interesującym – z feministycznego punktu widzenia – zjawiskiem. Postać ta nie dąży bowiem jedynie do tego, by być przez mężczyzn kochaną czy podziwianą, ale chce w pewnych okolicznościach kontrolować ich zachowanie, mieć wpływ na swoje otoczenie. Taka konstrukcja bohaterki sprawia, że jest ona bardziej złożona i wiarygodna psychologicznie, nie pełni jedynie roli „dodatku” do konfliktu między mężczyznami, ale sama angażuje się w sprawy dotyczące jej przyszłości. Katarzyna wręcz szydzi ze swojego męża, który nie jest w stanie poradzić sobie z agresywnym zachowaniem Heathcliffa. Jest to zatem obraz emocjonalnej niewierności i braku lojalności wobec mężczyzny, z którym kobieta jest w związku małżeńskim. Pewną innowacją jest natomiast to, że niewierna kobieta nie jest osadzona w roli typowej femme fatale, która zagraża przyzwoitym mężczyznom – Kosminsky podejmuje próbę zrozumienia motywów kierujących tą postacią i psychologicznego pogłębienia jej dążeń autodestrukcyjnych.

Przeciwieństwem zbuntowanej i zdolnej do okrucieństwa Katarzyny jest natomiast Izabella, która w adaptacji z 1992 roku została ukazana jako postać bierna, naiwna, zaś później – bezradna wobec krzywdy, której doświadcza. Izabella doświadcza przemocy domowej ze strony męża – Heathcliffa: jest to zarówno przemoc fizyczna (szarpanie), jak i psychiczna (poniżanie, ośmieszanie, obrażanie). Izabella wobec bezwzględności męża nie może zrobić nic, poza kilkoma kąśliwymi uwagami.

Bardzo ważną rolę w dramacie, którego doświadcza kobieta, odgrywa służąca Ellen – widzi ona brutalne traktowanie Izabelli przez Heathcliffa i słyszy wypowiedane przez niego słowa, w których mężczyzna deklaruje, że nie kocha swojej żony. Ellen jest w tej sytuacji jednak całkowicie bierna – na twarzy grającej ją aktorki widoczne jest niezadowolenie lub może nawet strach, jednak w żadnym momencie kobieta nie przeciwstawia się stosującemu przemoc Heathcliffowi, nie bierze strony pokrzywdzonej (co oczywiście wpisuje się także w zasadę, że w XIX wieku służąca nie mogła wspierać jawnie swojej pani podczas jej kłótni z mężem). Ellen, która została wykreowana na postać świadomą tego, co dzieje się w rodzinach Earnshawów oraz Lintonów i bywa krytycznie do nich nastawiona (mówi na przykład młodej Katarzynie, że starsza Katarzyna była „złą dziewczyną” – łamie zatem zwyczaj, by nie mówić źle o zmarłych) nie zachowuje się jednak w sposób, który mógłby być pomocny dla osoby doświadczającej przemocy domowej. Ellen jest zatem uwikłana w patriarchalne wzorce, zależna od mężczyzn i raczej nie kwestionuje ich władzy nad kobietami – a może jest także sparaliżowana strachem przed okrutnym pracodawcą. Pomocną dłoń wyciąga wobec uwięzionej przez Heathcliffa młodszej Katarzyny wyciąga nie Ellen,

lecz inny mężczyzna – Hareton, w którym młoda kobieta w końcu z wzajemnością się zakochuje. To miłość – a nie solidarność kobiet – w adaptacji z 1992 jest zdolna zmienić sytuację uwięzionej, samotnej kobiety, co jest wyraźnie patriarchalnym schematem.

6.2.4. Adaptacja z 2011 roku

Następną wartą uwagi adaptacją jest ta z roku 2011, która obejmuje okres od śmierci Katarzyny i odejścia Heathcliffa. Zdecydowano się na wyraźne podzielenie fabuły na okresy dzieciństwa i wczesnej młodości bohaterów oraz ich dojrzałości. Po powrocie Heathcliffa do Wichrowych Wzgórz postacie są odgrywane przez innych aktorów, a ich życie i postępowanie zmienia się. Inaczej wyraża się również miłość głównych bohaterów, która na początku została ukazana jako coś, co przynosi pocieszenie w życiu w ponurym, dysfunkcyjnym domu, natomiast później staje się relacją raniącą także innych oraz nasyconą jeszcze większą agresją. Zdaniem Nataszy Korczarowskiej, okres życia Katarzyny i Heathcliffa wśród natury jest okresem przeżywania przez nich „nieskazitelnej miłości”, przy jednoczesnym łamaniu społecznych tabu:

to życie wypełnione dzikimi biegami po landach, gdzie dwojga dzieci pozostawionych samym sobie nie krępowało żadne ograniczenie, żadna konwencja (poza konwencją sprzeciwiającą się igraszkom zmysłowości; lecz przy swej niewinności niezłomna miłość dwojga dzieci rozgrywała się w zupełnie innym planie). W filmie Arnold młodziutka Cathy zlizuje krew z pleców Heathcliffa poranionych uderzeniami bata. W zbliżeniu widzimy, jak ślina miesza się z krwią. Wydzieliny wydostające się na zewnątrz przez szczeliny w skórze przypominają o „brudzie”³⁸⁴.

Katarzyna jest zatem tą osobą, która nie boi się kontaktu z „brudem” – leży w błocie na wrzosowiskach, często ma brudne dłonie, a także dotyka krwi. W adaptacji Arnold krew pełni zatem podwójną funkcję: z jednej strony może wywoływać lęk i niepokój, ponieważ wiąże się z przerwaniem ciągłości skóry bohatera. Jej wypływ z ciała Heathcliffa pokazuje, jakie ślady na ludzkim ciele pozostawia przemoc – i jak za pomocą bata i bicia można ustawić stosunki społeczne. Wymierzający Heathcliffowi razy inny mężczyzna może być postrzegany jako symbol arystokracji, który przemocą „wychowuje” niższe warstwy

³⁸⁴ N. Korczarowska, *Abiekt i trauma historyczna w Wichrowych Wzgórzach Andrei Arnold*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 114, s. 6-30.

społeczne – i rości sobie prawo nie tylko do umysłów, ale także do ciał osób „gorzej urodzonych”. Z drugiej strony jednak krew może być odczytana jako symbol witalności – Heathcliff krwawi, a więc żyje – zaś Katarzyna zlizując krew dokonuje aktu „opatrzenia” rany w sposób, jaki jest najbardziej zgodny z dziką naturą bohaterów.

Krew to cierpienie, dowód przemocy – ale ta sama krew oznacza także życie, podniecenie, chuć – w końcu, jak zaznacza cytowana wcześniej badaczka, kontakt z krwią w *Wichrowych Wzgórzach* z roku 2011 jest także elementem zmysłowym seksualnym:

Scena ma niezwykle ładunek erotyczny – tabu krwi łączy się tu z praktykami seksualnymi o podtekście kazirodczym. We wcześniejszych scenach, ukazujących Heathcliffa i Cathy tarzających się w błocie, perwersyjna i podszyta lękiem przed bastardyzacją (skażeniem „czystej” krwi) erotyka bezpośrednio kojarzy się z nieczystością (...) Za próbę wzbudzenia zakazanego pragnienia można także uznać scenę autowampiryzmu, w której Cathy – na oczach Heathcliffa – lubieżnie wysysa krew z własnej zranionej ręki. Obydwie przywołane sceny pozycjonują abiekt jako przedmiot transgresyjnego pragnienia, które w nierozzerwalny sposób łączy się ze skalaniem, gdyż wszelkie wydzieliny ciała, a także krew i ropa z ran, są źródłem nieczystości. Dla Kristevej kateksja seksualna krwi (i innych płynów cielesnych podlegających erotyzacji) jest funkcją abiekcji. Filmowe bohaterki (Cathy i Isabella) to czcicielki abiektu, które w aktach perwersyjnej rozkoszy (kazirodczej dla Cathy, masochistycznej dla Isabelli) dochodzą do erotyzacji abiektu³⁸⁵.

Określenie „abiekt” zostało wprowadzone do nauki przez Julię Kristevą. Oznacza ono coś przeciwnego obiektowi czy podmiotowi (stąd bywa tłumaczone jako „pomiot”). Abiekt nie jest podmiotem, wykracza poza znany świat materialny. Jest to coś istniejącego przed wejściem w świat symboliczny i gromadzi to, co jest społecznie nieakceptowalne, niechciane, drażniące. Abiektem według Kristevy będzie zatem trup, wampir, ale także na przykład osoba homoseksualna, która nie wpisuje się w heteronormatywność³⁸⁶.

Ekranizacja z roku 2011 nie tylko nie unika tematu cielesności i fizjologii, jak na przykład film z roku 1970, w którym ciąża, poród i połóg stanowiły tabu i nie były prezentowane widzowi. Wydzieliny ciała – również chorego, takie jak ropa sącząca się ze zranionej skóry lub ślina – nie tylko nie są przed widzem ukrywane, ale stają się ważnymi

³⁸⁵ N. Korczarowska-Różycka, *Abiekt...*, dz. cyt., s. 6-30.

³⁸⁶ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 15–20.

środkami wyrazu, elementami, za pomocą których przekazuje się treść. To istotne, że widz może oglądać na ekranie ślinę Katarzyny – jest to bowiem odejście od wizerunku kobiety sterylnej, czyli takiej, jaką chce widzieć patriarchy – niepodlegającej prawom fizjologii, ukrywającej własne cielesne procesy, dostępnej seksualnie i atrakcyjnej fizycznie.

Ważne dla interpretacji tej adaptacji i różnic między nią a poprzednimi ekranizacjami jest rozumienie tego, co pojmujemy poprzez „brud”. Według Mary Douglas *nie ma czegoś takiego jak brud absolutny. Brud istnieje tylko w oku patrzącego*³⁸⁷. Istnienie kategorii „brudu” jest zdaniem tej badaczki konsekwencją wpisanych w kulturę tendencji do porządkowania. Kultura odrzuca to, co jest zagrażające wobec ustalonych przez nią zasad, co jest nieprzystosowane – i to właśnie jest „brudne”. Julia Kristeva natomiast pisze, że wstręt jest reakcją na zaburzenie spójności i tożsamości: *to nie brak czystości czy zdrowia sprawia, że coś się staje wstrętne; wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad*³⁸⁸. Heathcliff w tym ujęciu nie jest odrzucony z uwagi na to, że jest brudny – on otrzymuje miano „brudnego”, ponieważ nie wpisuje się w społeczne normy. Scena, w której Heathcliff brudzi twarz Katarzyny swoimi rękami w momencie, w którym kobieta chce zakończyć ich relację, stanowi rodzaj walki o to, by kobieta również była tą osobą, która nie przystaje do „czystości”, czyli ustalonych zasad. Z feministycznego punktu widzenia kluczowe jest to, że zarówno świat „czysty”, jak i „brudny”, reprezentują mężczyźni – Katarzyna, mimo że w wielu miejscach buntuje się przeciwko zastanym zasadom społecznym, może dokonywać wyboru jedynie spośród tych możliwości, które są uosabiane przez mężczyzn. To, czy pozostanie „brudna”, czy zdecyduje się na życie jako „czysta” jest zależne od decyzji matrymonialnej – w tej adaptacji chodzi o wybór: czy kobieta będzie wpisywała się w granice społecznie akceptowalnego funkcjonowania, czy też bliżej będzie jej do kategorii wstrętu. Każdy z wyborów Katarzyny jest nierozzerwalnie związany z tym, który z mężczyzn zostanie jej partnerem życiowym. Heathcliff może w późniejszym czasie przejść przez „rytuał oczyszczenia” i dzięki własnej zaradności dołączyć do grona „czystych” obywateli – Katarzyna może jedynie „oczyścić się” poprzez zerwanie romantycznej relacji z Heathcliffem i wybranie na partnera Edgara.

„Brud” w *Wichrowych Wzgórzach* jest zatem czymś, co jest udziałem każdego człowieka – nie tylko pochodzącego z daleka, nisko urodzonego Heathcliffa, ale również zamożnej kobiety, która została wychowana na arystokratkę. Wydzieliny ciała – czyli

³⁸⁷ M. Radkowska-Walkowicz, *Czystość i znaczenie*, „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka” 2009, nr 1, s. 201.

³⁸⁸ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia...*, s. 15–20.

niezbywalny element realnej cielesności człowieka – stają się także elementami pobudzającymi seksualność bohaterów. Cierpienie – na przykład „utrwalone” na skórze w formie śladów po uderzeniach bicia – jest elementem, który można seksualizować. Można przypuszczać, że Katarzynę podniecają rany Heathcliffa. Zaskakujące zachowania seksualne w tej adaptacji można interpretować więc nie tylko jako wyraz buntowniczej natury Katarzyny i Heathcliffa, ale także jako sposób na radzenie sobie z trudnymi emocjami, jakich doświadcza osoba żyjąca w dysfunkcyjnym środowisku (rodzina Earnshawów, z uwagi na obecność przemocy, bez wątpienia taką była). Również związek kazirodczy, jaki tworzą główni bohaterowie, można analizować jako reakcję na trudne warunki, w których przyszło im dorastać – taka konceptualizacja jest zgodna z aktualnym stanem wiedzy seksuologicznej, zgodnie z którym kazirodztwo bywa sposobem na odreagowanie rodzinnej traumy.

Sama Katarzyna jest w filmie Arnold kobietą zdolną do przemocy, dążącą do dominacji i podporządkowania sobie otoczenia. W jednej ze scen przyciska butem głowę Heathcliffa do ziemi, w innej – bije go po twarzy (przy czym uderzenie to nie jest ukazane jako komiczne, ale jako rzeczywiście bolesny cios). Katarzyna szydzi i dręczy słabszą od siebie Izabellę, zakochaną w jej przybranym bracie, a także przyjmuje bierną postawę wobec przemocy – podgląda Heathcliffa gwałcącego Izabellę. Nie jest to postać sympatyczna ani taka, którą łatwo jest zaakceptować.

Postać wspomnianej Izabelli jest również istotna w *Wichrowych Wzgórzach* z roku 2011. Jest kobietą początkowo zakochaną w Heathcliffie i dążącą do związku z nim, zaś później – po doświadczeniu przemocy z jego strony – zrozpaczoną i samotną. Izabella została wykreowana na postać o wiele mniej związaną z „dzikością”, niż Katarzyna – potrzebuje pomocy na przykład podczas zsiadania z konia, co dla Katarzyny jest zupełnie naturalną czynnością.

Postać Ellen nie zajmuje w filmie zbyt wiele miejsca – natomiast bardzo ważny jest moment, w którym kobieta dotyka i komplementuje wygląd Heathcliffa po jego powrocie. W ten sposób przełamane zostaje tabu życia uczuciowego i seksualnego osób będących na służbie oraz tego, że pomiędzy służbą a osobami zatrudniającymi ją również zdarzały się relacje miłosne i seksualne. Heathcliff zresztą odsuwa się od Ellen, jednak można przypuszczać, że nie robi tego z powodu jej „niskiego” urodzenia, lecz z powodu chęci spotkania Katarzyny i poinformowania jej o swoim powrocie.

6.3. Wątki feministyczne oraz patriarchalne w ekranizacjach

Sytuacja kobiet w XIX wieku pod wieloma względami znacząco różniło się od współczesnego. Kobiety w dziewiętnastym stuleciu nie miały praw wyborczych, a w życiu rodzinnym stawiano im wysokie wymagania. Anna Wójtewicz zwraca uwagę na wpływ wiktoriańskich standardów na życie kobiet:

znaczący wpływ na społeczne funkcjonowanie kobiet (przede wszystkim w Anglii i Stanach Zjednoczonych) miał tzw. model rodziny wiktoriańskiej odnoszący się do czasów, gdy Imperium Brytyjskie rządziła królowa Wiktoria (1837–1901) (...) rodzina wiktoriańska jest przedstawiana jako ostoja pruderii. Słynie ze stosowania podwójnych standardów moralnych w sprawach związanych z życiem prywatno-rodzinnym i seksualnością³⁸⁹.

Tomasz Szlendak zwraca uwagę na to, że bycie żoną czy matką było nie tylko „zadaniem” kobiety, ale także kluczowym elementem kobiecej tożsamości:

Kobieta w epoce wiktoriańskiej zawsze była czyjąś żoną, siostrą lub matką. Stała na straży spokoju domowego ogniska i uczuć domowników, była przykładem moralności „wyzwolonym” od seksualności i wszelkich podejrzanych instynktów³⁹⁰.

Trudne położenie wielu kobiet żyjących w XIX wieku wiązało się również z ograniczonymi możliwościami do zarobkowania i dysponowania własnym majątkiem. Prawo nie przewidywało również wsparcia dla kobiet, gdy zachodziły one w ciążę, rodziły dzieci lub chorowały – również pod tym względem większość kobiet była zależna od mężczyzn. Część kobiet podejmowała pracę zarobkową – robiły to zwłaszcza kobiety z uboższych, które podejmowały pracę w służbie folwarcznej albo domowej, znajdowały zatrudnienie jako robotnice albo pracowały chałupniczo. Wiele z nich musiało łączyć pracę zarobkową z opieką nad dziećmi, a ich zarobki były znacząco niższe od zarobków mężczyzn³⁹¹. Korzystne zamążpójście było zatem dla wielu kobiet szansą na bezpieczeństwo, uniknięcie ubóstwa i zapewnienie sobie opieki na starość – jeśli udało im się urodzić i wychować zdrowe dzieci.

³⁸⁹ A. Wójtewicz, *Kobiety w przestrzeni dziewiętnastowiecznego społeczeństwa. Rekapitulacja*, „Literraria Copernicana” 2017, nr 2, s. 105.

³⁹⁰ T. Szlendak, *Socjologia rodziny. Ewolucja, historia, zróżnicowanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 331.

³⁹¹ A. Wójtewicz, *Kobiety...* dz. cyt.

Trudność polegała jednak na tym, że – jak pisze Szlendak – dążeniem wielu mężczyzn było „nie dać się złapać³⁹²”, gdyż ożenek wiązał się z koniecznością utrzymywania rodziny.

6.3.1. Adaptacja z 1939 roku – przemoc domowa

W adaptacji z roku 1939 uwidoczniła się przewaga mężczyzn nad kobietami nie tylko w relacji małżeńskiej, ale także w relacji brata i siostry. Podczas gdy Izabella ulega oczarowaniu Heathcliffem i zauważa to jej brat, mężczyzna wypowiada się tak, jakby był jej rodzicem: Edgar stwierdza, że uczucie siostry jest jedynie fanaberią młodej dziewczyny, której nie należy wzmacniać zakazami – i że jego zdaniem lepiej, by to uczucie skończyło się na „kilku niewinnych tańcach”. Jeszcze bardziej protekcyjnie i władczo brzmią słowa Edgara wypowiedziane do Izabelli, gdy mówi on, że jako jego siostra ma postrzegać Heathcliffa jako przebranego żebraka. Brat rości sobie więc prawo do tego, by kształtować nie tylko poczynania, ale także życie wewnętrzne własnej siostry i karać ją (w tym przypadku wydziedziczeniem), gdy młoda kobieta sprzeciwia się jego zakazom. Oczywiście pokazanie takiego schematu mogłoby służyć jego krytyce – jednak w filmie Wylera takie podejście nie jest skrytykowane. Co więcej, sytuacja, w której znalazła się Izabella, kobieta niekochana i poniżana przez męża, stanowi rodzaj przestrogi dla innych kobiet. Obraz bardzo wyraźnie sugeruje, że zamążpójście bez zgody opiekuna (w tym przypadku brata) nie może skończyć się dobrze, zaś kobieta powinna dystansować się od swoich emocji i pragnień: w końcu to męski opiekun, który jest o wiele bardziej racjonalny i przewidujący, wie lepiej, co dla młodej dziewczyny będzie dobre. Za złamanie zakazu danego przez brata Izabella płaci samotnością (Heathcliffa i Izabellę opuszcza nawet przyjeżdżający w razie potrzeby lekarz) i rozpaczą. Adaptacja z 1939 roku jednocześnie zawiera pewien feministyczny wątek – krytykę instytucji małżeństwa. Nie jest ona ukazana jako droga, która zawsze prowadzi do uszczęśliwienia kobiety. Lekarz odwiedzający Heathcliffów mówi Izabelli wprost, że jeśli zostanie z mężem, nie będzie żyła długo i zachęca ją do tego, by choćby na jakiś czas opuściła męża. Jest to o tyle ważny wątek, że medyk wypowiada się z pozycji autorytetu – przesłanie płynące z tej sceny jest zatem takie, że również wpływowe i wykształcone osoby mogą wspierać kobiety w izolowaniu się od sprawców przemocy domowej. Postawa Izabelli jest niestety taka, jak wielu innych ofiar domowego terroru – kobieta wiernie trwa przy znęcającym się nad nią mężu i oczekuje jego przemiany, licząc na to, że mąż pokocha ją wtedy, gdy Katarzyny nie będzie już na świecie. Oczywiście Izabella nie doczeka się tego,

³⁹² T. Szlendak, *Socjologia...*, dz. cyt., s. 333.

czego pragnie. Film Wylera nie pozostawia żadnych złudzeń: kobieta, która jest poniewierana przez partnera, nie może zrobić nic, by zmienić go w przyzwoitego człowieka, a swoją miłością i lojalnością nie da się „zapracować” na czyjąś przemianę ani „zasłużyć” na to, by być kochaną. Wątek cierpienia Izabelli wraz z sugestią lekarza koresponduje z feministycznymi postulatami dotyczącymi ułatwienia kobietom rozwodów oraz piętnowania sprawców przemocy domowej.

6.3.2. Adaptacja z 1992 roku – związek z naturą

Wichrowe Wzgórza z roku 1992 w swojej estetyce wyraźnie nawiązują do ikonografii romantyzmu. Dwór rodziny Earnshawów wystylizowany jest nie na posiadłość dość zamożnych ziemian, ale na tajemnicze i pełne grozy zamczysko – natomiast natura, która otacza Wichrowe Wzgórza, również jest piękna, dzika i posępna. Podobnie jak w powieści, główni bohaterowie są silnie związani z naturą – sceny miłosne ukazywane są w znacznej mierze z daleka od murów domu, co podkreśla, że Katarzyna i Heathcliff oraz łączące ich uczucie nie należą do porządku kultury wyznaczonego przez mury domów, lecz do świata dzikiej przyrody. Oczywiście związek bohaterów z naturą można rozumieć także w kluczu ekofeminizmu – zgodnie z tym nurtem feministycznym, natura jest wyzyskiwana przez człowieka tak, jak kobiety przez mężczyzn, a dążenie człowieka do dominacji nad światem przyrody jest bardzo zbliżone do chęci dominowania kobiet przez mężczyzn. Jednocześnie ekofeministki zwracają uwagę na to, że patriarchy i kapitalizm przyczyniają się zarówno do zniszczenia planety, jak i pogarszania się sytuacji kobiet³⁹³. W *Wichrowych Wzgórzach* silny związek bohaterów z naturą ukazany na ekranie można rozumieć jako przekaz o tym, że również mężczyzna może „przynależeć” do świata natury, której zniszczenie jest w pewnym sensie pozbawieniem człowieka bezpiecznego miejsca – Katarzyna i Heathcliff najpewniej czują się na wrzosowiskach, a mury gospodarstw są dla nich ograniczające.

Jednocześnie warto zauważyć, że w adaptacji z roku 1992 to Heathcliff jest ukazwany jako bohater „bliższy naturze”. Staje się to doskonale widoczne na przykład we wspomnianej wcześniej scenie, w której Heathcliff przewiduje przyszłość Katarzyny na podstawie własnej interpretacji zjawisk atmosferycznych. Scena ta – jak wspominałam wyżej – ma oczywiście jawnie *mansplainingowy* charakter i ukazuje zależność Katarzyny od mężczyzny, którego kocha – jednak można dostrzec także inny odcień tego wydarzenia. Otóż

³⁹³ M. Bokiniec, *Pomiędzy...*, dz. cyt.

w tej scenie przełamany zostaje patriarchalny sposób myślenia o dychotomii płci, zgodnie z którym to kobieta przynależy do porządku natury, zaś mężczyzna posługuje się głównie rozumem i jest związany z kulturą. Maria Bogucka odwołując się do młodopolskiego fatalizmu trafnie podsumowuje obecne również w innych epokach przekonanie, jakoby „dzikość” była czymś właściwym bardziej kobiecie:

*mężczyzna jest zindywidualizowaną jednostką, reprezentantem Kultury i jej wartości, a kobieta — wysłanniczką Natury i jej bezosobowego fatalizmu*³⁹⁴.

Magdalena Środa pisząc z kolei o stereotypach dotyczących funkcjonowania poznawczego kobiety i mężczyzny, zwróciła uwagę nie tylko na to, jak zdaniem znacznej części społeczeństwa mężczyźni i kobiety postrzegają świat, ale także – *czym rzekomo kierują się podczas podejmowania decyzji*:

*Mężczyzna kieruje się rozumem, kobieta uczuciem; mężczyzna posiada rozsądek, kobieta wrażliwość; mężczyzna to wiedza, umysł, abstrahowanie, ocenianie*³⁹⁵.

Oczywiście w diadzie Katarzyna-Heathcliff obie osoby były ukazane jako ulegające gwałtownym uczuciom. Scena przepowiadania przyszłości jednak jasno ukazuje, że twórcy filmu – wbrew stereotypom – osadzili mężczyznę w roli tego, który posiada bardziej ścisły, pierwotny związek z naturą, a także na tyle rozwiniętą wrażliwość i intuicję, że potrafi odczytać i zinterpretować właściwie płynące z otoczenia sygnały. Znając zakończenie utworu i wiedząc, jak zmarła Katarzyna, można powiedzieć, że przepowiednia Heathcliffa „sprawdziła się”.

Wspomniana scena przepowiadania przyszłości może być analizowana także w kluczu feministycznym (zgodnie z którym „męska intuicja” Heathcliffa łamie stereotyp kobiecości posługującej się intuicją), a także oglądana jako wyraz patriarchalnej zależności Katarzyny od słów mężczyzny. W filmie z roku 1992, podobnie jak zresztą w powieści, seksizm i feminizm, role ofiary i sprawcy następują wzajemnie po sobie, a granice między nimi niejednokrotnie się zacierają.

³⁹⁴ N. Korczarowska-Różycka, *Abiekt...*, dz. cyt., s. 6-30.

³⁹⁵ M. Środa, *Kobiety i Władza*, W. A. B., Warszawa 2009.

6.3.3. Obraz Roma a postać Heathcliffa

Scenę przepowiadania przyszłości można także odczytywać jako wyraz kolonialnego i ksenofobicznego przekonania, zgodnie z którym Romowie posiadają niezwykle zdolności wróżbiarskie, co miałyby wynikać z tego, że są bliżej związani z naturą³⁹⁶.

Ponieważ Heathcliff był osobą romskiego pochodzenia, warto przyjrzeć się również temu, jaki obraz Roma jest prezentowany w tekstach kultury, w tym w adaptacjach *Wichrowych Wzgórz*. Zarówno w powieści, jak i w jej adaptacjach akcentowana była odmienność, „obcość” Heathcliffa. Inni bohaterowie *Wichrowych Wzgórz* nie wiedzieli, skąd właściwie pochodzi Heathcliff, jednak dostrzegali jego ciemny kolor skóry – i między innym na tej podstawie uważali go za gorszego. Jak pisze Monika Weychert, *romofobia czy antycyganizm od zawsze ściśle wiązały się z kolorem i widzialnością romskiego ciała jako jedną z przesłanek rasowego wykluczenia*³⁹⁷. To właśnie odmienność wyglądu ciała oraz fakt nieznanego (ale prawdopodobnie „niskiego” pochodzenia) w powieści Brontë przyczyniały się do dyskryminacji Heathcliffa. W filmach – poza adaptacją z roku 2011 – odmienność wyglądu Heathcliffa nie była tak widoczna. Do roli wybierano mężczyzn stylizowanych jedynie na brunetów, o odmiennym wyglądzie z tytułu romskiego pochodzenia widz dowiadywał się głównie z dialogów między innymi bohaterami oraz ze słów wypowiedzianych do Heathcliffa. Jednocześnie w adaptacji z 1992 – w której występują również nawiązania do rzeczywistości nadprzyrodzonej – bardzo wyraźny wydaje się wątek demoniczności Heathcliffa. Widoczne to staje się zwłaszcza w scenie spotkania z Katarzyną i Edgarem po jego powrocie, w którym pytany nie zaprzecza, że miał styczność z „nieczystymi siłami”. W adaptacji z roku 1939 natomiast Heathcliff jawi się głównie jako osoba społecznie nieprzystosowana, niebezpieczna, łamiąca wszelkie zasady. Można powiedzieć, że te dwie kreacje Heathcliffa wpisują się w stereotypowy sposób kreowania postaci Romów w europejskiej kulturze. Jerzy Ficowski i Adam Bartosz dzielą wizerunki Romów na przestępcze, demoniczne i operetkowe, i wszystkie trzy ich zdaniem oparte są na silnie zakorzenionych stereotypach. Dwa pierwsze utrwaliły się już w XV i XVI wieku, ostatni wykreowano w epoce romantyzmu³⁹⁸. Podobne spostrzeżenia formułował Jan Bystron. Ten badacz opisywał wady przypisywane obcym. Zdaniem Bystronia niektóre z nich nawiązują do powszechnych wyobrażeń o siłach zła, „diabelstwie” – cechami tymi są czarność, inne

³⁹⁶ N. Korczarowska-Różycka, *Abiekt...*, dz. cyt., s. 28.

³⁹⁷ M. Weychert, *Uchodzenie romskiego ciała*, „Widok. Praktyki i teorie kultury wizualnej” 2020, nr 28.

³⁹⁸ J. Ficowski, *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1989.

urodzenie, niskie pochodzenie, przykry zapach lub brud, posługiwanie się czarami³⁹⁹. Szczególnie wyraźnie z kreowaniem postaci Heathcliffa w adaptacjach Wichrowych Wzgórz (oraz samą powieścią) rezonuje przedstawienie Roma jako „brudnego”. Tak jak pisałam wcześniej, brud może być rozumiany jako coś, co znajduje się poza ładem, co stanowi produkt uboczny klasyfikowania i porządkowania rzeczy. Wspominana już Mary Douglas uważa, że *idea brudu składa się z dwóch elementów: troski o higienę i szacunku dla konwencji*⁴⁰⁰.

Rzeczywiście obie kreacje Heathcliffa z adaptacji z 1939 oraz 1992 wpisują się w ten stereotyp: pierwszy jest niemalże przestępcą, drugi – posługującym się czarami tajemniczym mężczyzną, który ma w sobie również elementy „diabelskość”. Heathcliff z adaptacji z roku 1970 jest natomiast ukazany bardziej jako skrzywdzony człowiek, którego mściwość wynika z doświadczeń brutalnego traktowania i oskarżania o bycie „brudnym” przez przyrodniego brata. Natomiast Heathcliff z filmu z roku 2011 jest agresywny (stosuje również przemoc seksualną), ale jest również ofiarą przemocy ze strony Katarzyny. Co więcej, adaptacja z roku 2011 przedstawia Heathcliffa nie jako stereotypowego Roma, ale mężczyznę o niebiałym kolorze skóry, co można rozumieć jako chęć ukazania, że nie tylko Romowie padają ofiarami dyskryminacji. Romantyzacja „dzikości” Heathcliffa i posiadanej przez niego magicznych zdolności (mimo że przypisywanych głównie cygańskim kobietom, nie mężczyznom) może przyczyniać się do zwiększania fascynacji widzą tą postacią, ale też do pogłębienia istniejących stereotypów.

6.3.4. Agresja „z miłości” a przemoc seksualna

W powieści Brontë para głównych bohaterów została sportretowana jako ludzie, którzy są zdolni nie tylko do wielkiej miłości i namiętności, ale również do niesamowitej agresji, która szczególnie w adaptacji z roku 1970 uległa wyraźnej romantyzacji. W scenie, w której Katarzyna i Heathcliff spotykają się w stajni przed planowanym wyjazdem kobiety do Drozdowego Gniazda, Heathcliff brudzi jej twarz swoimi zabrudzonymi od pracy rękoma. Katarzyna zaczyna bić mężczyznę po klatce piersiowej (co jednak fizycznie nie wyrządza mu krzywdy), natomiast Heathcliff w reakcji na jej zachowanie uderza Katarzynę w twarz tak mocno, że kobieta upada. Po jakimś czasie po tym wzajemnie agresywnym zachowaniu (Heathcliff ma tutaj przewagę fizyczną, stąd też można tu mówić o przemocy fizycznej),

³⁹⁹ J. S. Bystroń, *Megalomanja narodowa*, Towarzystwo Wydawnicze RÓJ, Warszawa 1935.

⁴⁰⁰ S. Grabias, *Analityczne kategorie obcości*, „Studia Socjologiczne” 2013, nr 1, s. 65.

kochankowie czule patrzą sobie w oczy i są bliscy pocałunku, a siłę ich romantycznego uczucia podkreśla nastrojowa muzyka. Przemoc ze strony Heathcliffa zostaje zatem „usprawiedliwiona” – z punktu widzenia twórców filmu Heathcliff uderzył Katarzynę “z miłości”. W tym ujęciu kobieta jest uprzedmiotowiona – nie ma prawa odmówić związku, ponieważ jeśli to zrobi, naraża się na karę i poniżenie przez mężczyznę, który jest nią seksualnie bądź romantycznie zainteresowany. Adaptacja z lat siedemdziesiątych może być zatem niebezpiecznym tekstem kultury, jeśli ktoś dosłownie potraktuje i zinternalizuje przekaz na temat związku miłości z przemocą. Pod tym względem film zdecydowanie wzmacnia patriariat – czyni z kobiety przedmiot, który nie może zakończyć związku bez bolesnych dla siebie konsekwencji, a w dodatku – może stanowić usprawiedliwienie dla osób, które stosują przemoc wobec partnerek czy partnerów.

W filmie z 1970 roku zaprezentowano widzowi niektóre schematy związane z przemocą. W jednej ze scen młoda kobieta ucieka przed mężczyzną, który krzyczy, że to, co jej robił, „nic nie znaczyło”. Kobieta usiłuje się bronić, mówiąc, że powie o zachowaniu mężczyzny swojemu ojcu (jest to zatem również odwołanie się do patriarchalnego motywu poszukiwania przez kobietę obrońcy u ojca, którego autorytet mógłby wystraszyć innego mężczyznę). Mężczyzna, który przed chwilą molestował kobietę, nie tylko podważa jej uczucia, mówiąc, że przecież nic się nie wydarzyło (strategia często stosowana przez sprawców przemocy seksualnej), ale także grozi jej zwolnieniem z pracy. Obraz przemocy seksualnej występuje również w połączeniu z wątkiem klasizmu – i ten rodzaj przemocy jest ukazany jako negatywny. Przemoc Heathcliffa wobec Katarzyny jest natomiast przez twórców akceptowana – wyłania się z tego niebezpieczna konstatacja, że przemoc można usprawiedliwić wtedy, gdy ma miejsce w bliskim związku, czyli innymi słowy, że miłość może być usprawiedliwieniem dla krzywdzenia drugiej osoby. Scena przemocy seksualnej, która zostaje napiętnowana, nie jest jednak wprost widoczna dla odbiorcy; widoczna jest natomiast reakcja uciekającej kobiety i goniącego ją mężczyzny, który próbuje podważyć jej uczucia jako pokrzywdzonej – widz nie jest konfrontowany z momentem bezpośredniej przemocy zgodnie z tym, co zaznaczają Tomasz Ferenc i Bogusław Sułkowski:

film dzisiejszy jako sztuka komercyjna, albo przynajmniej filmy z obiegu kin komercyjnych, usuwa tzw. ultraviolence z obiegu najpowszechniejszego na margines gatunków niszowych (np. kino gore) i do sal selektywnie uczęszczanych przez amatorów czarnej rozrywki. Komercyjne ujęcia przemocy mają ambiwalentną naturę, z jednej strony są przynętą rzucaną pewnemu segmentowi publiczności (młodzi mężczyźni), a jednocześnie

czynią one selekcję wśród innych audytoriów (kobiety, ludzie starsi). Dzisiejszy filmowy gwałt jest cynicznie wyspekulowany przez artystę i producenta⁴⁰¹.

Bez wątpienia scena molestowania seksualnego jest w filmie z 1970 roku ważnym elementem fabuły – służy do ukazania zakłamanych realiów arystokratycznego domu. „Dziki” Heathcliff obserwuje pogoń oprawcy za ofiarą ze złością lub niesmakiem – i wydaje się moralnie górować nad „lepiej urodzonym”, który dopuszcza się przemocy. Jest to więc rodzaj charakterystyki bohatera oraz demitologizacji angielskiego domu jako miejsca spokojnego i bezpieczeństwa – jednak sama perspektywa osoby doznającej przemocy nie stanowi zainteresowania twórców filmu. Można podejrzewać, że według twórców omawiana scena ucieczki dziewczyny przed oprawcą kończy się właściwie – kobieta straszy swojego oprawcę doniesieniem na niego ojcu i tym sposobem wyzwala się od jego agresji. Twórcy filmu nie zajmują się tym tematem w taki sposób, by pokazać konsekwencje czynu sprawcy przemocy dla jego ofiary, choć oczywiście ważne jest to, że zjawisko wykorzystywania seksualnego podwładnych zostaje w ogóle ukazane.

W innej scenie Heathcliff przymusza do pocałunków Izabellę, która próbuje stawiać opór mężczyźnie. Po jakimś czasie jednak ulega – zostaje partnerką Heathcliffa i z uwagi na chęć bycia z nim w romantycznej relacji ucieka z domu brata i Katarzyny. Jej odmowa bliskości fizycznej z Heathcliffem nie jest w filmie potraktowana jako coś poważnego – kobieta w końcu przestaje się opierać, a później świadomie wybiera Heathcliffa na towarzysza życia. Takie bagatelizujące podejście do kobiecej odmowy można rozumieć jako element kultury gwałtu, którą Kamila Ferenc definiuje następująco:

[kultura gwałtu jest] Normalizacją przemocy seksualnej wobec kobiet. To zespół uprzedzeń, stereotypów, poglądów społecznych, które sprawiają że taką przemoc społeczeństwo usprawiedliwia, a często przerzuca odpowiedzialność na ofiarę. To prowadzi do nieskuteczności ochrony przed nią i daremności ścigania jej. Przemoc seksualna staje się niewidzialna. [przemoc zaczyna się] od bagatelizowania⁴⁰².

Termin „kultura gwałtu” zaczął być używany przez feministki w latach 70. i oznacza normalizację przemocy seksualnej wobec kobiet. Kulturę gwałtu tworzy i podtrzymuje zespół

⁴⁰¹ T. Ferenc, B. Sułkowski, *Okiem kamery – semiologia obrazów przemocy*, „Kultura i społeczeństwo” 2009, nr 4.

⁴⁰² <https://publica.pl/teksty/zyjemy-w-kulturze-gwaltu-68637.html> [dostęp: 11.01.2023].

specyficznych uprzedzeń, stereotypów i poglądów, które sprawiają, że przemoc seksualną społeczeństwo usprawiedliwia, a często przrzuca odpowiedzialność na osobę (zwykle kobietę) doświadczającą przemocy⁴⁰³. Co więcej, normalizacja przemocy seksualnej sprawia również, że zarówno w społeczeństwie, jak i w tekstach kultury przemoc seksualna staje się niewidzialna, a niekiedy również pozornie atrakcyjna – dotykanie, całowanie czy komplementowanie kobiety bez jej zgody jest przez społeczeństwo odbierane nie jako akt przemocy, ale jako komplement czy wręcz wyraz miłości, natomiast winą za gwałt obarcza się kobietę. Jest to oczywiście związane z patriarchalnym rozumieniem ról płciowych, zgodnie z którym mężczyźni muszą „zdobywać” kobiety.

W ekranizacji z początku lat 70. twórcy poważnym problemem uczynili również klasizm, zawiedzione nadzieje Izabelli na dostatnie życie, walkę Heathcliffa z Hindley’em (a więc wątek męskiej rywalizacji). Przymuszenie kobiety do pocałunków i obejmowanie jej wbrew jej woli jest ukazane jako niewiele znaczące, stanowiące co najwyżej dowód na nieokrziesanie Heathcliffa oraz „uległość” Izabelli. Przemoc seksualna jest jakby tłem „ważnych” wydarzeń lub elementem męskiej charakterystyki.

Zarówno adaptacja z roku 1970, jak i z 1992, w pewien sposób usprawiedliwiają, a nawet romantyzują przemoc. Widoczne jest to na przykład w scenach, w których po powrocie Heathcliffa Katarzyna zamyka mężczyzn w jednym pokoju, zabierając klucz – kobieta wzywa wówczas swojego męża, aby przeprosił Heathcliffa za obraźliwe słowa, albo „przyjął łanie” z jego strony. W obu adaptacjach podczas tej sceny dążący do uniknięcia walki Edgar ukazany jest jako słaby, nie zasługujący na szacunek – w adaptacji z roku 1970 jego postawa dodatkowo skonstrastowana jest z jego agresją i uprzedzeniami wobec przyrodniego brata Katarzyny. Tendencja do używania przemocy przez mężczyznę wobec innego mężczyzny jest traktowana przez twórców obu adaptacji jako coś naturalnego, stanowiącego wręcz wyraz honoru. Filmy z lat 1970 i 1992 wpisują się wręcz w to, co Wojciech Cynarski i Artur Litwiniuk nazywają kultem przemocy:

Przemoc jest obecna w całej konsumpcyjnie zorientowanej, silnie skomercjalizowanej kulturze masowej. Kult przemocy, walki i zwycięstwa jest wyrazem prymitywnego, egoistycznego rozumienia konkurencji i rywalizacji lub skutkiem orientacji na wynik (w polityce, biznesie lub sporcie⁴⁰⁴).

⁴⁰³ G. Gajewska, *Kobiety komiks autobiograficzny*, „Studia Europaea Gnesnensia”, Poznań 2017, 15, s. 193-212.

⁴⁰⁴ W. J. Cynarski, *Przeciwdziałanie agresji i przemocy na drodze sztuk walki*, „Teoretyczne aspekty i praktyczne konteksty przemocy w różnych środowiskach społecznych”, Jarosław 2020, s. 85.

Całą adaptację z roku 1970 można również rozumieć jako opowieść o „grze”, rywalizacji pomiędzy dwoma męskimi bohaterami: Hindleyem i Heathcliffem. Losy bohatera romantycznego, Heathcliffa, kończą się tragicznie – co przyczynia się do budowania wizerunku przemocy jako romantycznej oraz jako spoiwa stosunków społecznych. W dodatku taka oś fabuły umacnia patriarchalny sposób widzenia, zgodnie z którym to mężczy bohaterowie są najistotniejsi dla akcji filmu.

6.3.5. Adaptacja z 1992 roku – elementy nadprzyrodzone

W filmie z roku 1992 – wyraźnie nawiązującego do dziedzictwa romantyzmu oraz naśladowanego wiernie książkowy oryginał – uwypuklone zostały związki z elementami nadprzyrodzonymi. Zjawiska paranormalne, obecność duchów oraz obrazy życia pośmiertnego bohaterów stanowią niezwykle istotne dla fabuły elementy. Duchowość bohaterów jest jednak bardzo zróżnicowana: Ellen oraz Edgar Linton prezentują dość zachowawcze podejście do duchowości, zaś Katarzyna oraz Heathcliff zdecydowanie odrzucają chrześcijańską wizję świata i łamią religijne oraz obyczajowe tabu. Wizje Heathcliffa związane z obecnością ducha Katarzyny, Ellen przypisuje temu, że „od dziecka nie miał w rękach Biblii” – jest ona w pewnym sensie strażniczką religijnych dogmatów. Kiedy Heathcliff zaczyna mówić o nadchodzącej zmianie (ma na myśli swoją śmierć), służąca proponuje, że wezwie proboszcza. Religijność i wierność autorytetom religijnym jest dla niej elementem konserwatywnego światopoglądu, który pozwala porządkować rzeczywistość i w pewnym sensie zastępuje empatię (choćby wobec cierpiącego Heathcliffa). Duchowość Heathcliffa i Katarzyny jest zupełnie inna: nie prezentują oni postawy religijnej, ani też w ostatnich chwilach życia nie zwracają się ku chrześcijańskiemu Bogu: Katarzyna umierając całuje namiętnie Heathcliffa (co można rozumieć jako wykroczenie przeciwko szóstemu przykazaniu Dekalogu), natomiast Heathcliff zamiast – zgodnie z oczekiwaniami otoczenia – modlić się za duszę zmarłej Katarzyny, życzy jej tego, by nie zaznała spokoju, dopóki on żyje.

Twórcy filmu nie ewangelizują odbiorców i nie wartościują negatywnie tego rodzaju duchowości głównych bohaterów – adaptacja kończy się spotkaniem Heathcliffa z duchem Katarzyny, a następnie pośmiertnym spacerem duchów dwojga kochanków po dzikich okolicach ich dawnego domu. Twórcy adaptacji prezentują więc stanowisko, zgodnie z

którym duchowość może być niezależna od zinstytucjonalizowanej religii, a do rozwijania zmysłu nadprzyrodzoności nie potrzeba religijnych autorytetów. *Wichrowe Wzgórza* eksplorują zatem motyw duchowości w sposób charakterystyczny dla estetyki romantycznej. Ślady „siły wyższej” twórcy epoki romantyzmu widzieli w pogańskich wierzeniach i rytuałach, miłości, a także dzikiej, nieokiełznanej naturze. Jacek Lyszczyzna pisze:

Natura w oczach romantyków odzyskała swą autonomię i niezależność – staje przed człowiekiem w całym swym majestacie, potężna i groźna, a jednocześnie piękna, niedająca się ujarzmić i podporządkować. Bo też to nie o ogrody czy pola już chodziło, lecz owe żywioły gór, morza czy stepów, wobec których potęgi człowiek czuł się bezradny i mały, często doświadczając jednocześnie przeżyć z pogranicza mistyki⁴⁰⁵.

Co więcej, film Kosminsky’ego ukazuje, że religijność nie „zabezpiecza” przed klasistowską postawą, surowymi ocenami oraz brakiem społecznej wrażliwości. Bez wątplenia udana próba uzyskania nastroju mroku, niepewności i grozy jest w znacznej mierze zasługą Ralpa Finnesa, którego interpretacja postaci Heathcliffa jest pełna tajemniczości, co opisano trafnie w jednym z wydań *Ekranów*, w których podsumowano i porównano poszczególne interpretacje tej postaci w różnych adaptacjach:

Heathcliff, główny bohater powieści Wichrowe Wzgórza Emily Brontë, to jedna z najbardziej charyzmatycznych postaci literatury romantycznej, którą pokochało kino. Z rolą demonicznego Cygana, o władniętego destrukcyjną miłością do przybranej siostry, Katarzyny, mierzył się zawsze kwiat brytyjskiego aktorstwa: Laurence Olivier, Timothy Dalton i Ralph Fiennes. To paradoks, że w nieokrzesanego znaleźć wcielali się aktorzy o języku, manierach i aparycji angielskich dżentelmenów. Najbardziej udana okazała się interpretacja Fiennesa, którą w pełni zawładnął nastrój powieści – szaleństwo, namiętność i groza. Heathcliff w jego wykonaniu odślania całą złożoność tej postaci: jest odpychający i uwodzicielski, gwałtowny i liryczny, zwierzęcy i jednocześnie wyrafinowany⁴⁰⁶.

W *Wichrowych Wzgórzach* z roku 2011 wątek z elementami nadprzyrodzonymi właściwie nie istnieje – obecny jest jedynie w dialogach pary, która wspomina o piekle i

⁴⁰⁵ J. Lyszczyzna, *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011, s. 52.

⁴⁰⁶ P. Kwiatkowska, *Bohater o tysiącu twarzy*, „EKRAŃY” 2017, nr 3.

potępieniu. Podkreślona zostaje natomiast rola ciała oraz odczuć cielesnych, ale także tego, co owe ciało otula, co bezpośrednio do niego przylega. W adaptacji Arnold szata nie tylko zdobi człowieka w sensie ornamentacyjnym, ale określa jego pozycję, nawet jeśli nowe emploi ma stanowić jedynie swoistą maskę wobec niezmiennych wewnętrznych popędów i konfliktów. Autorka adaptacji wyraża obecność przemocy kulturowej poprzez to, w jaki sposób oceniana jest aparycja Heathcliffa poprzez Edgara – choć możliwość noszenia szykownego stroju jest czymś, do czego „należy” dążyć, to jednak i tak z powodów kulturowych można odkryć, komu ów strój nie „powinien” przypadać w udziale. Strojna szata i możliwość noszenia jej jest w filmie Arnold zarówno przywilejem, na który Heathcliff musiał sobie „zapracować” podczas lat, gdy był nieobecny w życiu Katarzyny, jak i symbolem zniewolenia, które przykrywa prawdziwą naturę człowieka i prowadzi do jego cierpienia. Wątkiem, który w pewnym stopniu wychodzi poza schemat patriarchalny jest ten, że również mężczyźni otwarcie oceniają nawzajem swój wygląd. To Heathcliff pragnie – za pomocą stroju – zmienić się w bogatego, dobrze sytuowanego człowieka, który mógłby być atrakcyjny dla zamężnej Katarzyny i stanowić istotnego rywala dla jej męża. To mężczyzna dokonuje wobec innego mężczyzny *body shamingu* (zawstydzania ciałem), drwiąc z jego urody, która jego zdaniem nie komponuje się z wytwornym ubraniem. Jak pisze Natasza Korczarowska:

Mary Douglas dostrzegła w akcie zamiany ubrania na nowe próg symbolizujący nowy status. W filmie Cathy powraca do domu po kilku tygodniach pobytu u Lintonów z nową, elegancką garderobą, która jest widocznym znakiem transformacji „dziecka natury” w „prawdziwą damę”. Na widok Heathcliffa dziewczyna wypowiada znamiennej kwestię: Wyglądasz jak brudas. Aby odzyskać „odmienioną” Cathy, chłopak zdejmując ubranie i szorując nagie ciało, by zmyć z niego brud. Po latach nieobecności Heathcliff pojawia się w Wichrowych Wzgórzach w szykownym stroju. W jego przypadku zmiana statusu jest jednak pozorna. Heathcliff w drodze na Wichrowe Wzgórze grzęźnie w błocie. Lśniące buty pokrywa warstwa czarnej gliny. Na ubraniu osiada kurz. Eleganckie odzienie jako symbol przemocy kultury jest elementem obcym, który uwiera Heathcliffa jak źle dopasowany kostium. Spójrzcie na niego, przebrał się jak cyrkowa małpka – szydzi Edgar Linton. Abiekt należy do „brudu” wrzosowisk⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷ S. Grabias, *Analityczne...*, dz. cyt., s. 67.

Arnold eksponuje więc nie tylko fizyczną przemianę Katarzyny, którą odmienił („ucywilizował”) pobyt w Drozdowym Gnieździe, ale także fizyczną metamorfozę męskiego bohatera. To dość feministyczny trop, że nie tylko kobieta, aby zaimponować mężczyźnie i być ceniona w jego otoczeniu, musi wykonać pracę nad swoim ciałem, odpowiednio je kontrolując. Mężczyzna – Heathcliff – musi nie tylko zmienić ubranie, ale także pozbyć się ze swojego ciała “brudu”, przejść transformację poprzez porzucenie widocznych elementów związków z naturą. Heathcliff musi opuścić świat natury i dołączyć – jak wcześniej Katarzyna – do porządku kultury. W filmie Arnold przedstawiciele obu płci muszą przejść dokładnie tę samą drogę. Korczarowska zwraca uwagę na to, że w filmie Arnold bardzo istotnym zagadnieniem jest wchodzenie jednostki w rolę ofiary przemocy, a także próby zmiany swojego losu:

Zmiany dokonane przez brytyjską reżyserkę należy analizować w kontekście problemu wiktymizacji. Arnold, podążając za Kristevą, nie pozycjonuje abiektu w tradycyjnej roli ofiary. Film stanowi przykład narracji progresywnej, zgodnie z którą trauma, będąca efektem zła społecznego, może zostać przewyciężona. Opowieść kończy się w chwili ostatecznego upadku Hindleya. Zadłużony majątek przechodzi w ręce Heathcliffa. Tym samym miejsce, w którym doznał największych upokorzeń, staje się jego własnością. Hindley zostaje pobity w sensie dosłownym (przez akt brutalnej agresji fizycznej) i symbolicznym. To koniec dominacji ekonomicznej i patriarchalnej przemocy, której znakiem był Hindley (a wcześniej jego ojciec)⁴⁰⁸.

Bez wątpienia *Wichrowe Wzgórza* Arnold są opowieścią o przenoszeniu się przemocy z pokolenia na pokolenie. Film od samego początku konfrontuje widza z okrucieństwem, jakiego doznali Heathcliff ze strony przybranego ojca oraz Katarzyna i Hindley - ze strony ojca biologicznego. Zakończenie filmu odbywa się chwilę po ujęciu, na którym chłopiec – syn Hindleya – wiesza psy, jak niegdyś czynił to Heathcliff. Trudno o bardziej wymowne zakończenie: przemoc, nawet po odejściu Heathcliffa, który był obcy, niesie się dalej.

Ważne z punktu widzenia przełamywania stereotypów jest także odejście od mitu o dziecięcej niewinności i przekonania, że młode dziewczęta mogą być agresywne jedynie werbalnie lub biernie, na przykład obrażając się. Katarzyna i Heathcliff już jako dzieci nie są osobami pozbawionymi agresji, chęci dominacji i tendencji do zadawania fizycznego bólu.

⁴⁰⁸ N. Korczarowska-Różycka, *Abiekt...*, dz. cyt., s. 28.

W jednej ze scen na wrzosowiskach będąca jeszcze bardzo młodą dziewczyną Katarzyna zostaje boleśnie chwycona przez Heathcliffa za rękę – nie płacze ona z tego powodu ani nie próbuje się wyszarpnąć w rozpaczliwy sposób, lecz zamiast tego chwyta młodego Heathcliffa mocno za włosy i ciągnie do momentu, w którym wyrywa garść włosów z jego głowy. Widz pozostaje zatem z pytaniem, na ile przemoc i zło, które wyrządzają sobie nawzajem Katarzyna i Heathcliff, są efektem przyrodzonej tendencji do krzywdzenia innych, a na ile wychowywania się w dysfunkcyjnym środowisku, w którym za wykroczenia wymierza się surowe fizyczne kary. Adaptacja Arnold nie daje na te pytania jednoznacznej odpowiedzi. Jednocześnie bardzo wyraźnie umieszcza związek bohaterów w świecie natury:

Heathcliff i Cathy są w filmie Andrei Arnold nieodłączną częścią przyrody, czymś między kroplą deszczu, ćmą a szkieletem psa. Bohaterowie zdają się najszczęśliwsi wówczas, gdy żyją „po zwierzęcemu”: rezygnują z mowy, a erotyzm wyrażają, na przykład gładząc bok konia⁴⁰⁹.

Arnold pokazuje zatem, że miłość, namiętność i śmierć są elementami natury, a człowiek, aby wyrażać swoje uczucia, może odstąpić od werbalizacji ich. Bycie człowiekiem i związana z tym przynależność do świata kultury może być krzywdząca i ograniczająca – jest to nie tylko krytyka stosunków społecznych opartych na wyzysku i dominacji, ale także nawiązanie do istniejącego w romantyzmie postrzegania natury i kultury jako elementów przeciwstawnych.

6.4. Postępowość i zachowawczość adaptacji powieści Brontë

Adaptacje *Wichrowych Wzgórz* również nie są wolne od rozwiązań mających znamiona zachowawczości oraz takich, które są nowe i postępowe. W tym podrozdziale skupię się na analizie wątków pod kątem ich przydatności dla feministycznego dyskursu.

⁴⁰⁹ M. Podsiadło-Kwiecień, *Zmysłowe wariacje*, „Ekran” 2017, dz. cyt., 3-4, s. 37-38.

6.4.1. Służba elementem domu

Iwona Kolasińska w swojej teoretycznej analizie twórczości Wylera zauważa, że w jego twórczości bardzo ważne miejsce zajmują melodramaty, których fabuła skupia się na ukazywaniu nieszczęśliwego uczucia i braku miłości:

w działalności twórczej Williama Wylera uprzywilejowane miejsce zajmują melodramaty, jednakże nie melodramaty typowe, w których efekt wzruszenia (i doznania katharsis, za sprawą uronionych łez nad losem bohaterki – bo z reguły chodzi o kobietę) jest pochodną opowiedzianej w nim historii nieszczęśliwej i niespełnionej miłości, ale ukazujące zawsze mroczne odcienie miłości (w typie niszczącej potęgi namiętności) bądź chorobę braku uczuć⁴¹⁰.

W istocie, adaptacja z roku 1939 poświęca wiele miejsca tragicznemu uczuciu Katarzyny i Heathcliffa, ale także omówionemu wcześniej wątkowi nieszczęśliwej miłości Izabelli wobec przyrodniego brata Katarzyny. Heathcliff, jest „chory”, ponieważ nie potrafi bezinteresownie kochać. Istotną rolę w filmie odgrywa także kwestia pochodzenia i „wysokiego urodzenia”. Zupełnie pominięty został natomiast los służby domowej, relacji między osobami zatrudnionymi w Wichrowych Wzgórzach oraz Drozdowym Gnieździe. Ellen, woźnica oraz lokaje są jedynie „dodatkami” do fabuły – ich zadaniem jest towarzyszenie swoim pracodawcom i spełnianie ich życzeń. Postać Ellen i innych osób, które wykonują ważną pracę dla właścicieli domów, jest ukazana tak, jakby była wyłącznie zasobem rodziny zamożnych obywateli, którzy sami nie wykonują przyziemnych zajęć. Ellen nie posiada własnych zainteresowań, nie rozmawia o niczym innym niż sprawy rodzin, u których pracuje. Opłakuje „Katarzynę o szalonym sercu” tak, jakby była z nią w bliskiej zażyłości – życie swoich pracodawców traktuje jak własne, staje się częścią domu. Ten porządek rzeczy nie jest w filmie podważany – adaptacja normalizuje podział społeczeństwa na różne klasy.

6.4.2. Tabuizacja i mirakularyzm

Brak postępowości i uwzględnienia kobiecej perspektywy widoczny jest według mnie w adaptacji z 1970 roku w scenie, w której żona Hindleya zostaje matką. Narracja jest

⁴¹⁰ I. Kolasińska, *William Wyler – pod znakiem...*, dz. cyt., s. 311.

mirakularna – fabuła skupia się nie na porodzie, który doprowadził kobietę do śmierci wkrótce po przyjściu na świat dziecka, ale na tym, jak piękne i duże dziecko właśnie się urodziło. Porodowe doświadczenie matki jest w filmie nieobecne – tym, co interesuje twórców, nie jest perspektywa kobiety, jej fizjologia ani to, jak rzeczywiście wyglądają narodziny dziecka – odbiorca widzi (i ma podziwiać) narodzonego już małego człowieka, który bardziej przypomina czyste (pozbawione chociażby warstwy mazi płodowej) zadbane niemowlę, a nie zmęczonego procesem porodu noworodka. Twórcy koncentrują się na “cudzie narodzin”, pokazują odbiorcy zdrowo wyglądającego noworodka oraz kobietę, po której nie widać wycieńczenia, bólu albo zwątpienia. Narodziny nie są w tej adaptacji ukazywane jako proces, który trwa długi czas i który może być bardzo bolesny, a także niebezpieczny dla kobiety. Nie jest też w omawianej ekranizacji ukazywany wysiłek, jaki kobieta wkłada w urodzenie dziecka – na podstawie tego filmu można by wyciągnąć wniosek, że dziecko pojawia się na świecie w sposób cudowny, wręcz magiczny, wymykający się prawom biologii. Utrwalaniu tej narracji o narodzinach sprzyja również to, że w filmie o przyjściu na świat dziecka widz dowiaduje się z rozmowy kobiet znających rodzinę Earnshawów i uczestniczących w jej życiu – sama młoda matka podczas procesu rodzenia nie znajduje się w centrum zainteresowania. Natura porodu i fizjologia kobiety są przed odbiorcą ukryte – odbiorcy filmu mogą oglądać młodą matkę dopiero po zakończeniu porodu, gdy starannie umalowana, uczesana i czysto ubrana trzyma na rękach dziecko; i jednocześnie żegna się z życiem. Być może twórcom towarzyszyło przekonanie, że ukazanie cierpienia, jakie często dla kobiety wiąże się z porodem (zwłaszcza takim, którego następstwem jest śmierć matki), mogłoby wywołać lęk u młodych kobiet i “zniechęcać” je do macierzyństwa. Podczas gdy celem było raczej pokazanie, że narodziny dziecka są cudem i czymś, co nadaje życiu kobiety sens i czego żadna matka nie jest w stanie żałować. Kobieta stając się matką właściwie w tej narracji nie istnieje – istotne z punktu widzenia odbiorcy jest jedynie pojawienie się na świecie nowej osoby. Kobieta staje się zatem niewidzialna – zostaje sprowadzona do roli obiektu, który jest obok “cudu narodzin”, ale który nie odgrywa w nim znaczącej roli. Widok matki z małym dzieckiem ma zapewne wzbudzać u odbiorcy ciepłe uczucia, a nie prowokować do naturalistycznych rozważań, zgodnie z tym, co pisała na temat filmowego obrazu porodu Marta Stańczyk:

W kinie klasycznym dyskurs naukowy silnie ścierał się z purytańskimi obostrzeniami oraz narracjami mirakularnymi. Wprowadzony w latach 30. kodeks Haysa nie pozostawiał wątpliwości: „Sceny porodu, faktyczne lub jako sugestie, nigdy nie powinny być

pokazywane” (...) Uważano, że ciąża i rodzenie dzieci to obowiązek mężatki, uświęcający instytucję małżeństwa, ale jednocześnie takie reprezentacje budziły moralny i estetyczny niepokój. Po pierwsze, realistyczne przedstawienie porodu mogłoby zniechęcić młode kobiety do zachodzenia w ciążę. Po drugie, narodziny traktowano jako prywatne, intymne doświadczenie kobiet, którego mężczyźni nie powinni oglądać. Po trzecie, w grę wchodziły kwestie przyzwoitości, którą burzyły wizerunki żeńskich narządów rozrodczych. Dbano zatem o kwestie etyczne, ale także podtrzymywano opisaną przez Betty Friedan „mystykę kobiecości”. (...) Naturalizm zagrażał bowiem patriarchalnym wyobrażeniom o kobiecości, w tym o macierzyństwie jako stanie uświęconym i czystym. Reprodukacja pozbawiana była wszelkich odnośników do jej biologiczności⁴¹¹.

Badacze zwracają uwagę na to, że przedstawianie matek bez ich własnej fizjologii stanowi rodzaj instrumentalizacji macierzyństwa: archetypiczna matka jest postacią, na której w znacznej mierze opiera się porządek społeczny, ale którą – paradoksalnie – cechuje bierność. Luce Irigaray twierdziła, że „Funkcja macierzyńska podtrzymuje porządek społeczny i porządek pragnienia, ale sama jest zawsze ograniczona do pewnego typu potrzeb”⁴¹². Badaczka słusznie dostrzega, że instrumentalizacja postaci matki wiąże się z przypisywaną jej rolą społeczną – opiekunki ogniska domowego, wychowawczyni potomstwa, biernej, bezwolnej kochanki (jeśli wcześniej nie uzna się jej za aseksualną)⁴¹³. Myśl o ważny wątek rozwija Barbara Creed, według której ukrywanie w kinie kobiecej fizjologii z jednej strony jest wyrazem odrazy mężczyzn wobec odmiennej od ich własnej cielesności, a z drugiej – lęku przed siłą reprodukcyjną kobiet:

w kinie dominuje figura Frankenstein, czyli mężczyzny próbującego stworzyć z pominięciem kobiet – tę logikę dostrzec można w dyskursie społecznym, który atakuje samotne matki czy tendencje pro-choice. Lęk przed kobiecym samostanowieniem, wydostaniem własnych ciał z okowów patriarchalnych struktur, a także poczucie odrazy związane z innością kobiecej fizjologii i jej niepokojącą siłą reprodukcyjną są głęboko

⁴¹¹ M. Stańczyk, *Filmowe siły natury. Odzyskiwanie reprodukcji jako doświadczenia kobiecego*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2022, nr 32.

⁴¹² K. Rachubińska, *Kobiecość i przestrzeń oczami Luce Irigaray i Suzane Vegi*, „Kultura Popularna” 2017, nr 3, s. 54-60.

⁴¹³ Tamże.

zakorzenione w zachodniej kulturze, by wspomnieć o przedstawieniach macic z diabolicznymi rogami czy ideach przyświecających polowaniom Świętej Inkwizycji na czarownice⁴¹⁴.

Badaczka zauważa także, że

*Idea kobiecej, nieopanowanej natury, którą należy okiełznać, ponieważ w przeciwnym razie będzie siał zamęt i zniszczenie, stanowi dokładne odzwierciedlenie antropocentrycznych i mitologicznych spotkań z potworami (...)*⁴¹⁵.

Stańczyk pisząc o obrazie porodu w kinie (oczywiście obraz ten ulegał na przestrzeni lat pewnym przekształceniom) zwraca uwagę na swoisty paradoks – otóż społeczeństwa ceniące rodzicielstwo, nadające duże znaczenie prokreacji i instytucji rodziny, niezwykle silnie cenzurują poród, przyczyniając się w ten sposób do odbierania kobietom ich własnego doświadczenia, wręcz ograbiając je z ich własnej cielesności. Badaczka zauważa:

*Zgodnie z powszechnymi oczekiwaniami kwestie biologiczne czy fizjologiczne są tabuizowane (...), w kinie reprodukcja – ciąża, a przede wszystkim poród – przedstawiana jest w sposób silnie skonwencjonalizowany. Jedną z najbardziej naturalnych czynności, zwłaszcza w społeczeństwach, w których podkreśla się duże znaczenie rodzicielstwa, na ekranie była i jest traktowana jako coś skrajnie abiektualnego. Prześledzenie pierwszych dekad historii kina pozwala sobie uzmysłwić, jak macierzyńskie doświadczenie było zabierane kobietom (...) We wczesnym i klasycznym kinie aparaty kontroli i społeczne przyzwyczajenia silnie narzucały cenzurowanie reprodukcji i separowały kobiety od własnych ciał*⁴¹⁶.

Można zatem powiedzieć, że ukazywanie narodzin dziecka w sposób mirakularny, z pominięciem obecności jego matki wraz z jej fizjologią, stanowi akt symbolicznej przemocy wobec kobiet. Rodząca kobieta staje się zdominowana przez to, co – zgodnie z patriarchalnymi zasadami – wolno jest pokazywać, a co powinno pozostać w ukryciu z powodu społecznego lęku przed siłą kobiecej fizjologii. Część feministek, w sposób

⁴¹⁴ L. Irigaray, *Ciało-w-ciało z matką*, eFKA, Kraków 2000, s. 13.

⁴¹⁵ M. Warner, *Potworne matki: kobiety u władzy, czyli szczyt wszystkiego*, „Teorie wywrotowe. Antologia przekładów”, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 541.

⁴¹⁶ M. Stańczyk, *Filmowe siły natury: odzyskiwanie reprodukcji jako doświadczenia kobiecego*, „Widok” 2022, nr 32, s. 34.

szczególny zastanawiających się nad rolą podejścia do kobiecej fizjologii w społecznym dyskursie, zwraca uwagę na to, że normy dotyczące ukazywania bądź ukrywania cielesności wiąże się z zagadnieniem władzy: „W normach somatycznych zakodowane są ideologie dominacji”⁴¹⁷. To właśnie instrumentalnemu podejściu do kobiecego ciała i odbieraniu kobietom ich własnych, cielesnych doświadczeń sprzeciwia się feminizm korporalny. Feministki tworzące ten ruch podkreślają, że „Ciało i żywe doświadczenie są na stałe związane z płciowością”⁴¹⁸. Cenzurowanie ciał, ukazywanie ich w sterylny sposób, czynienie z macierzyństwa jedynie faktu socjologicznego jest zatem wyrazem patriarchalnej dominacji nad kobietami. Karen Barad, zabierająca głos z pozycji nowego materializmu, twierdzi, że nie powinniśmy traktować ciała jako tworu społecznego, ale musimy także uwzględnić jego materialny charakter, ponieważ „należymy do świata – nie ma podziału na wewnątrz i zewnątrz”⁴¹⁹. Ciało kobiety rodzącej jest w tej adaptacji obiektem jedynie „społecznym”, nie materialnym – przez co w warstwie symbolicznej dokonuje się wyłączenie kobiety ze świata, wykluczenie jej, wypchnięcie ze strefy realności do sfery społecznych wyobrażeń i oczekiwań.

W adaptacji z roku 1970 pojawia się „sterylny” obraz reprodukcji – tak jakby w drugiej połowie XX wieku wciąż były obecne echa zasad kina klasycznego. Nawet będąca na skraju śmierci kobieta, która właśnie urodziła dziecko, znajduje się niejako „poza” własną biologią. Do przyjęcia dla twórców jest to, że kobieta, która właśnie została matką, może lekceważąco mówić o swoim mężu i jednocześnie piętnować jego nieobecność przy niej i przy dziecku. Akceptowalne jest to, że kobieta (Katarzyna) może inicjować pocałunek z mężczyzną, z którą łączy ją zakazany związek (będący oczywiście motywem ważnym dla romantyków). Nie odnajdziemy natomiast w filmie z lat 70. naturalizmu. Obszar ciąży, porodu i położu wciąż stanowi tabu. Widz nie dowiaduje się nawet, jakiego rodzaju komplikacje sprawiły, że zdrowa dotychczas kobieta ma umrzeć wkrótce po porodzie, mimo że w filmie pojawia się postać lekarza, który mógłby przecież wytłumaczyć tak tragiczny obrót wydarzeń. Poród i położ są ukazane jako wydarzenia sterylne – podobnie „sterylny” jest noworodek, na którym nie widać krwi ani mazi płodowej. Widzowie – ani płci męskiej, ani żeńskiej – nie są zaproszeni do świata kobiecego doświadczania porodu, ciąży i położu. Pod tym względem produkcja jest bardzo zachowawcza.

⁴¹⁷ Tamże.

⁴¹⁸ Tamże.

⁴¹⁹ E. Hyży, *Dzielenie się światem. Nowy feministyczny realizm w ujęciu Karen Barad*, „Feministyczne konteksty. Multidyscyplinarnie”, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017, s. 34.

6.4.3. Różnice między adaptacjami w ukazywaniu przemocy

Adaptacja z lat 70. przyczynia się również do umacniania podejścia, zgodnie z którym agresja w miłości jest sprawą trywialną. Wynika to z tego, że przemoc bywa ukazywana jako element gry między bohaterami, na przykład w sytuacji, w której Izabella uderza Heathcliffa w twarz, gdy ten proponuje jej seks przedmałżeński (wcześniej całując ją pomimo jej oporu). Młoda kobieta po uderzeniu Heathcliffa ucieka, ale na mężczyznę nie robi to zbyt dużego wrażenia – widać na jego twarzy uśmiech politowania lub nawet zadowolenia. W tym ujęciu zarówno agresja seksualna ze strony mężczyzny, jak i fizyczny cios w twarz zadany przez kobietę, stanowią coś, co jest proste, wręcz trywialne, łatwo dostępne. Za pomocą przemocy – zgodnie z przekazem adaptacji z lat 70. można rozwiązywać problemy, wyznaczać granice (na przykład odmawiać pozamałżeńskiego seksu) oraz tworzyć „hierarchię”. Taki przekaz zostaje znormalizowany przez wyraźną romantyzację przemocy, jakiej dopuszczają się wobec siebie kochankowie. Jednakże wydaje się, że twórcy filmu sięgnęli po niewłaściwe, albo niewystarczające środki wyrazu. Można podejrzewać, że celem było zachowanie pewnej wierności wobec powieści, jednak wątki bardziej przyklaskują wzajemnej agresji, aniżeli miałyby ukazywać bohaterów jako złączonych z naturą, przez co byliby być nieco bardziej nieokrzesani i impulsywni. Trzeba dodać, że film jest wprawdzie postępowy pod względem piętnowania przemocy klasowej, przedstawia bowiem w dość wyraźny sposób perspektywę poniżanych służących. Nie pochyla się jednak z wrażliwością nad przemocą obecną pomiędzy bohaterami pierwszoplanowymi, jakby uznając, że agresja musi mieć miejsce pomiędzy osobami, które łączą przepelnione namiętnością relacje. Twórcy nie sięgnęli po odpowiednie środki wyrazu, które jednoznacznie ukazałyby przemoc jako coś nagannego. Wywołało to efekt trywializacji przemocy, co również przyczynia się do pogłębiania godnych potępienia norm społecznych przyzwalających na przemoc męża wobec żony.

Adaptacja z roku 1992 zawiera bardzo ważny – pod względem psychologicznym – wątek. W powieści *Wichrowe Wzgórza* istotna jest nie tylko opowieść o losach Katarzyny i Heathcliffa, ale także pokolenia ich dzieci. W interpretacji takiego chwytu narracyjnego użyteczna jest koncepcja Ivana Böszörmény-Nagy’ego o relacjach w rodzinie. Psychiatra przekonuje, że przez relacje przodkowie pozostawiają nam w spuściznie swoje życie, które my z kolei przekazujemy swojemu potomstwu. Według tej koncepcji istnieją „sprawiedliwość rodzinna”, która pozwala zadośćuczynić wszelkim niesprawiedliwościom oraz „bilans rachunków rodzinnych”, który ukazuje zyski i straty rodzinne warunkujące

pojawiające się w przyszłych pokoleniach problemy⁴²⁰. Zagadnienie rozwija teza Schützenbergera, który utrzymuje, iż istnieją dwa rodzaje przekazów transgeneracyjnych: jawne i ukryte. Pierwsze są

pomyślane i wypowiedziane przez dziadków, rodziców, dzieci. Są to: zwyczaje rodzinne, talenty, sposób życia, zawód przekazywany (...). Ukrytymi przekazami nazywamy to, o czym się nie mówi, zataja, ukrywa, boi się nawet pomyśleć⁴²¹.

Nieprzepracowane przechodzą one z pokolenia na pokolenie, zapisują się w ciele i psychice⁴²². Uwolnienie się od rodzinnych traum wymaga zwykle odkrycia tego, co wcześniej pozostawało tajemnicą – i temu wyzwaniu próbuje sprostać bohaterka *Wichrowych Wzgórz*, córka Katarzyny i Edgara. Jest to bardzo wyraźne nawiązanie do transgeneracyjności oraz uwarunkowań społecznych i środowiskowych tego, kim człowiek staje się, gdy dorośnie.

Dzikość Heathcliffa jest ukazywana nie tylko jako element jego „obcości” i cygańskiego pochodzenia, ale przede wszystkim jako efekt wadliwej socjalizacji. „Inność” jest także toposem ważnym dla romantyzmu. Maria Janion pisała, że romantyzm to przede wszystkim rewolucja wyobraźni, nowy paradygmat rozumienia człowieka i natury. Jego powstanie było związane z okryciem indywidualnego „ja”, a zatem romantycy zgłębiali doświadczenie konkretnych jednostek. Romantyzm eksplorował świat wewnętrzny człowieka, tajemnice jego snów i fantazji. Według badaczki, dzięki zerwaniu z klasycyzmem i jego dogmatycznym podejściem do tradycji, możliwe było wyzwolenie wyobraźni i wypowiedzenie tego, co wcześniej było skrywane. Tworcy epoki romantyzmu naruszali tabu śmierci, nobilitowali kulturę ludową i pogańską, uznawało naturę za wzór egzystencji, w której tworzenie jest ściśle związane z niszczeniem. Maria Janion uważała, że romantyzm dokonał wyzwolenia wyobraźni⁴²³. Badaczka podkreśla, że to romantycy wprowadzili filozofię egzystencji człowieka, która jest rozpięta między zbawieniem a nicością. Romantycy zwrócili też uwagę na wypierane doświadczenia egzystencjalne – te, które są

⁴²⁰ I. Boszormenyi-Nagy, *Response to “Are trustworthiness and fairness enough? Contextual family therapy and the good family”*, „Journal of Marital and Family Therapy” 1997, nr 2.

⁴²¹ J. Belzyt, *Życie każdego z nas jest powieścią*, „Biografistyka Pedagogiczna” 2018, nr 3, s. 313-322.

⁴²² Tamże.

⁴²³ <https://polskieradio.pl/8/380/artykul/3027247,maria-janion-o-tym-jak-romantyzm-dokonal-wyzwolenia-wyobrazni> [dostęp: 21.05.2023]

udziałem kobiet, szaleńców, dzieci oraz innych⁴²⁴. Michał Kuziak pisze, że otwarcie na „inność” było wręcz czymś “otwierającym” romantyzm:

Romantyzm ogólnie rozpoczyna się od otwarcia; ostrożniej: od deklaracji takiego otwarcia – estetycznego, światopoglądowego, egzystencjalnego, obyczajowego. Inność staje się ważnym aspektem doświadczenia tożsamościowego – świat coraz bardziej się różnicuje, konfrontacja z różnicą okazuje się nieunikniona, a nawet konieczna⁴²⁵.

Motyw inności pojawia się w licznych utworach romantycznych, takich jak *Giaur* George’a Byrona⁴²⁶ czy *Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicza⁴²⁷. Wiąże się z nią pewna ambiwalencja: „inny” bohater jest z jednej strony wyjątkowy, ma szczególną misję, a z drugiej – skazany na cierpienie. Inność Heathcliffa budzi wrogość - przemoc ze strony Hindleya jest ukazana jako jeden z czynników, który miał wpływ na rozwój brutalnego charakteru u przyrodniego brata jego i Katarzyny. Doznawana przemoc wręcz „wzmacniała” jego obcość, czyniąc go jeszcze bardziej dzikim i nieprzestrzegającym społecznych zasad. W scenie, w której narrator mówiący głosem Ellen tłumaczy dzieje syna Hindleya, który znalazł się po śmierci ojca pod opieką Heathcliffa, pojawia się konkluzja, że Heathcliff obszedł się z chłopcem tak surowo, jak niegdyś Hindley z nim samym. Wskazuje to na mechanizm przeniesienia – Heathcliff przeniósł wściekłość i wrogość z ojca na syna. Jednak mechanizmy międzypokoleniowego przenoszenia cierpienia w filmie Kosminsky’ego pojawiają się także – podobnie zresztą jak w powieści Brontë – w tak zwanym „dobrym domu”, czyli w Drozdowym Gnieździe. Młoda Katarzyna nie wie, jaka zażyłość łączyła jej matkę i Heathcliffa i nie ma zbyt wielu informacji na jej temat, a jednak ulega fascynacji Wichrowymi Wzgórzami i w pewnym momencie zaczyna żywić podobny rodzaj romantycznej fascynacji, co jej matka – obiektem uczucia jest wykluczony społecznie, poniżany przez przybranego ojca Hareton. Podobnie jak jej matka wdaje się w bliską relację z Heathcliffem i decyduje się na związek z mężczyzną, który żyje na uboczu cywilizacji – choć akurat w jej przypadku kończy się to szczęśliwie. Podobnie jak matka, Katarzyna staje przed wyborem związku z kuzynem będącym biologicznym synem wuja i jego przybranym potomkiem. Przyczyną jej wewnętrznych konfliktów, a także cierpienia, jest to, że przeszłość

⁴²⁴ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2001, s. 139-145.

⁴²⁵ M. Kuziak, *Romantycy i inność. Pogranicza kulturowe w prelekcjach paryskich Mickiewicza*, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2019, s. 239.

⁴²⁶ G. Byron, *Giaur*, Greg, Kraków, 2021.

⁴²⁷ A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Greg, Kraków 2009.

matki stanowi rodzinne tabu – zatem zgodnie z tym, co pisał Freud i inni psychoanalizyści, a których koncepcje zostały opisane w badaniu Witkowskiej i Foreckiego nad traumą, z powodu swojej niewiedzy młoda Katarzyna jest skazana na przymus powtarzania traumy, która:

polega na ciągłym powielaniu wypartego aktu poza wolą i świadomością jednostki. Cierpienie naznaczonego, tym silniejsze, im silniejszy społeczny i indywidualny opór przed ujawnieniem traumatogennych wydarzeń, odnawia się na przekór linearnej strukturze czasu⁴²⁸.

Należy zwrócić uwagę, że z perspektywy kulturowej ukazanie rodzinnej traumy przenoszonej z pokolenia na pokolenie, opowieść o przemocy ojca wobec synów (biologicznego i przybranego), a także okrucieństwo wuja wobec krewnej stanowią swoistą demitologizację obrazu rodziny jako źródła poczucia bezpieczeństwa i bliskości. Rodzina w adaptacji z roku 1992 jest – obok romantycznej miłości – źródłem cierpienia jednostki, systemem opresyjnym, w którym nie tyle jednostka ma zapewnione bezpieczeństwo, co jest skazana na walkę o swoją pozycję. Ojcostwo-synostwo i inne więzy krwi w świecie tej ekranizacji nie chronią przed przemocą. Przemoc zadaje bowiem nie tylko „obcy”, który znajduje się poza światem bezpiecznego rodzinnego domu, ale także ten, kto znajduje się blisko, żyje pod tym samym dachem.

Kolejna adaptacja, film z roku 2011 jest przede wszystkim – jak zaznaczyłam wyżej – opowieścią o przemocy. Przemoc została jednak ukazana w zupełnie nowy dla filmu klasycznego sposób. Bardzo ważne znaczenie w tej adaptacji mają plenery, których piękno kontrastuje z pełnymi okrucieństwa scenami agresji fizycznej lub psychicznego poniżania. Również pod względem montażowym adaptacja Arnold jest zrealizowana w sposób nowoczesny, odmienny od tego dotychczas stosowanego:

Fakt, że film Arnold jest adaptacją XIX-wiecznej powieści należącej do kanonu literatury angielskiej, skłania do umieszczenia Wichrowych Wzgórz w kontekście kina dziedzictwa. Andrew Higson podkreśla, że ekranizacje brytyjskiej klasyki literackiej są powszechnie utożsamiane z nurtem heritage films. Kino dziedzictwa, osadzone w realiach XIX (powieść Brontë została opublikowana w 1847 r.) i początków XX w., wypracowało

⁴²⁸ M. Witkowska, P. Forecki, *Czy prawda nas wyzwoli? Przełamywanie oporu psychologicznego w przyjmowaniu wiedzy o Zagładzie*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2014, nr 10.

własne filmowe konwencje reprezentowania przeszłości. Bogactwo i spektakularne metody obrazowania, piktorializm, opowieści bazujące na postaciach, a nie na zdarzeniach, wyraziste aktorstwo, preferowanie długich ujęć i planów średnich zamiast dynamicznego montażu i zbliżeń to elementy, które kino dziedzictwa tylko w niewielkim stopniu zawdzięcza pierwowzorom literackim. Teoretycy kina dziedzictwa zwracają uwagę na funkcję elementów topograficznych w kreowaniu idyllicznej wizji przeszłości. Szczególnego znaczenia symbolicznego nabierają plenery filmowe⁴²⁹.

Jednocześnie przestrzenie, na tle których rozgrywają się najważniejsze wydarzenia, nie są jedynie zwyczajnymi miejscami, które mają dostarczyć widzowi doznań estetycznych. W filmie *Arnold* i niektórych innych filmach dziedzictwa przestrzeń jest wykorzystywana do tego, by określać pozycję klasową bohaterów:

w filmach tego nurtu nigdy nie jest przestrzenią ideologicznie neutralną, lecz nacechowaną klasowo. Sekwencje plenerowe stanowią odzwierciedlenie nierówności społecznych. Charyzmatyczni i zindywidualizowani przedstawiciele klas uprzywilejowanych sytuują się w centrum, zaś anonimowi reprezentanci klas niższych są ukazywani niemal wyłącznie jako niezróżnicowany element malowniczego krajobrazu⁴³⁰.

W świetle tych konwencji *Arnold* zdawała sobie sprawę, że kino dziedzictwa powinno zmierzyć się z traumatyczną kolonialną przeszłością Wielkiej Brytanii. W adaptacji *Arnold* – w której przemoc ukazywana jest w sposób realistyczny, a nie wyestetyzowany – dochodzi do swoistego „rozliczenia” kolonializmu. Kino dziedzictwa posiada silny związek z kolonializmem – w filmach z tego rodzaju występują elementy silnej nostalgii, tęsknoty za czasami, gdy Wielka Brytania posiadała liczne kolonie i wciąż podbijała kolejne tereny. Ponieważ filmy spod znaku kina dziedzictwa i jego pochodnych, pokazujące jakiś rodzaj sentymentu za koloniami – takie jak chociażby *Hotel Marigold* (*The Best Exotic Marigold Hotel*, 2011, reż. John Madden) – realizowane były przez twórców anglosaskich, niekoniecznie stały się elementem innego niż europocentryczne spojrzenia na czasy imperialne. Jako argumenty w postkolonialnej polemice często świadczą raczej o pragnieniu egzotyki i wspomnianej tęsknocie, niż chęci przewartościowania i zmierzenia się z

⁴²⁹ N. Korczarowska-Różycka, *Abiekt ...*, dz. cyt., s. 30.

⁴³⁰ Tamże.

wielowiekową mentalnością podbojów⁴³¹. Tęsknota za „starymi czasami” oraz pozytywne wartościowanie czasów Imperium Brytyjskiego jest również niestety związane z pozytywnym waloryzowaniem – lub choćby dopuszczaniem – przemocy wobec społeczeństw i kultur, które podporządkowywali sobie Brytyjczycy. Nostalgia i estetyzacja, właściwa dla filmów należących do kina dziedzictwa nieodzownie łączy się z tęsknotą za pełnieniem przez Brytyjczyków nadrzędnej roli w świecie, co oczywiście oparte może być na przekonaniu, że pewne narody mają prawo do narzucania swojej kultury innym oraz do czerpania z surowców znajdujących się na podległych im terenach. Ofiarą kolonialnej mentalności – w pewnym momencie stającym się też oprawcą – staje się właśnie Heathcliff, mężczyzna (według powieści) romskiego pochodzenia, natomiast w filmie z 2011 roku grany przez niebiałego mężczyznę. Jest to zatem również nawiązanie do problemu rasizmu, ksenofobii i wykluczenia osób o ciemnym kolorze skóry:

Uprzywilejowana pozycja abiektalnego podmiotu czyni z traumy historycznej związanej z dziedzictwem kolonialnym Wielkiej Brytanii kluczowy aspekt filmowej adaptacji Wichrowych Wzgórz. Filmy podejmujące tematy związane z tak traumatyczną przeszłością przyczyniają się do redefinicji pojęcia kina dziedzictwa, a w konsekwencji zmuszają do formułowania pytań o to, co z owego dziedzictwa zostało wykluczone i nie podlega upamiętnianiu⁴³².

Jednym z aspektów kolonialnej przeszłości i związanej z nią bezwzględności wobec mniejszości jest ukazanie w adaptacji z roku 2011 przemocy religijnej, która związana była z kolonializmem i obecna w różnych częściach świata. Scena, w której Heathcliff zostaje przymusowo ochrzczony, może być odczytana jako nawiązanie twórców do elementu historii Wielkiej Brytanii, kiedy to mocarstwo za pomocą siły „cywilizowało” podporządkowywane sobie terytoria i wprowadzało tam chrześcijaństwo, niszcząc stopniowo rodzime wierzenia i kultury. Tego rodzaju postępowanie jest wynikiem ideologii kolonialnej, w myśl której niektóre narody mogą czynić inne „podobnymi do siebie”, a także je eksploatować. Jerzy Nikitorowicz pisze, że w wyniku imperializmu kulturowego

wprowadzano przemocą lub perswazją kulturę dominującą poprzez powolną lub szybką eliminację kultury lokalnej czy kultur lokalnych lub jej elementów (np. kolonializm,

⁴³¹ Tamże.

⁴³² Korczarowska N., *Abiekt i trauma...*, dz. cyt.

chrystianizacja). Działania rozumiano jako misję cywilizacyjną, na bazie myślenia etnocentrycznego, ideologii państw kolonialnych. Niesiono cywilizację wypierając relikty pogaństwa, „barbarzyństwa wśród dzikich i prymitywnych ludów”⁴³³.

Twórcy adaptacji wskazują więc, że obrzędy religijne mogą być również okazją do manifestowania władzy jakiejś zbiorowości nad człowiekiem. Scenę można odczytać jako nawiązanie do przemocy religijnej, która miała miejsce również w świecie brytyjskich kolonii, ale która może mieć miejsce w zasadzie zawsze, gdy jakieś państwo rości sobie prawo do „cywilizowania” innych narodów. Takie ukazanie chrztu pokazuje również, że religia może stawać się nie tyle sposobem na rozwój duchowy jednostki, ale narzędziem do sprawowania władzy i moralnego szantażu. Taylor twierdzi, że religie miały – na różnych etapach swojego rozwoju – związki z szeroko pojętą przemocą: „większość religii historycznych była uwikłana w przemoc – od ofiar z ludzi po międzygminne masakry”⁴³⁴. Jako symboliczny wyraz chrystianizacji świata przez kolonialne potęgi, do których należała również Wielka Brytania, może zostać odczytana cena chrztu Heathcliffa – należącego do mniejszości z uwagi na swoje pochodzenie i kolor skóry, a także „niższe” urodzenie. – Sposób, w jaki próbowano ochrzcić chłopca można odebrać jako akt przemocy wobec niego – do pochylenia się nad chrzcielnicą zmusza go ojciec, a duchowny próbuje dokonać obrzędu. Chłopak jednak wyrывa się, nie chce uczestniczyć w rytuale – wraz z Katarzyną ucieka na wrzosowiska, daleko od świątyni. Duchowny pyta również przybranego ojca Heathcliffa o to, jak dziecko ma mieć na imię – w sensie dosłownym i symbolicznym to ojciec nadaje synowi tożsamość i „zapisuje” do wspólnoty religijnej, jednocześnie manifestując nad nim swoją władzę. Film Arnold pokazuje zatem, w jaki sposób zinstytucjonalizowana religia może być opresyjna wobec jednostki i społeczeństwa.

6.4.4. Innowacyjne środki wyrazu w adaptacji z 2011 roku

Adaptacja z 2011 roku znacząco różni się od poprzednich. Michał Piepiórka, recenzent filmu Arnold, dostrzegł w nim obecność charakterystycznej dla twórczyni surowości oraz odejścia od estetyzowania natury. Piepiórka zwraca uwagę, że natura w filmie

⁴³³ J. Nikitorowicz, *Ojczyzna – Obczyzna – Obywatelskość*, „Patriotyzm a wychowanie”, Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2009, s. 27.

⁴³⁴ Ch. Taylor, *A Catholic Modernity*, Oxford University Press, Oksford 1999, s. 28.

Arnold to nie urokliwe ujęcia wrzosowisk, lecz zwierzęta w stanie rozkładu i drzewa pozbawione liści:

Autorski stempel uwidacznia się również w filmowej formie. Surowy realizm znany z poprzednich filmów Arnold dominuje i tym razem. Choć bohaterowie chodzą w strojach z epoki, trudno nazwać „Wichrowe wzgórza” filmem kostiumowym. Plasuje się znacznie bliżej dzieł powstałych z inspiracji manifestem Dogmy 95 niż ekranizacji powieści na przykład Jane Austen. Nie ma tu hollywoodzkiego blichtru, pięknych aktorów i malowniczych krajobrazów, wszystko nurza się w błocie i brudzie. Arnold w naturalistyczny sposób śledzi biologizm bohaterów i otaczającej ich przyrody. Z upodobaniem przygląda się martwym zwierzętom i łysym koronom drzew. Zrównuje wręcz naturę z bohaterami⁴³⁵.

Krytyk zwrócił uwagę na nową estetykę przyrody oraz dworskiego otoczenia. Reżyserka w swoim obrazie świadomie odeszła od typowych dla kina dziedzictwa wyobrażeń. Ciekawym aspektem tej adaptacji jest również wybór aktora odgrywającego rolę Heathcliffa, który może nieść dodatkowe, współczesne konotacje – współcześnie to osoby ciemnoskóre (a taki właśnie aktor wciela się w Heathcliffa) bywają wykluczane tak, jak kiedyś przedstawiciele mniejszości romskiej.

Na kolejny ciekawy aspekt adaptacji zwróciła uwagę Magdalena Podsiadło. Zdaniem badaczki adaptacja Arnold jest rodzajem melodramatu, który mówi poprzez ciało:

Jednym z najradykałniejszych przedsięwzięć podejmujących grę z XIX-wiecznym literackim melodramatem jest adaptacja Wichrowych Wzgórz (2011) dokonana przez Andreę Arnold. Film brytyjskiej reżyserki wydaje się dziełem instruktażowym dla Elsaesserowskiej koncepcji opowiadania angażującego ciało i zmysły widza. Ciętą, salonową ripostę zastępuje w nim plwocina, pocałunki – zlizywanie krwi z poranionych pleców, a wyznanie miłosne – skryte obwąchiwanie. Podobnie jak w dziele Klimkiewicz opowiadana przez Arnold tragiczna historia miłosna nie uprzywilejowuje zmysłu wzroku. Heathcliff i Cathy wprowadzie bezustannie się podglądają, ale większość wydarzeń w filmie rozgrywa się na granicy widzialności. Zmącony i rozedrgany obraz oraz zredukowaną mowę zastępuje skóra, która przemawia w imieniu bohaterów. Zbliżenie na piętno niewolnika wypalone na plecach

⁴³⁵ M. Piepiórka, *Wszystkie stany leków*, „Kino” 2016, nr 51, s. 46.

czarnoskórego Heathcliffa streszcza jego wcześniejsze doświadczenia, a akt nekrofilii wyraża obłąd miłości. Przyjemność skopofiliczna zostaje zakwestionowana zarówno poprzez zawartość obrazów, jak i ruchliwą kamerę utrudniającą emocjonalną identyfikację⁴³⁶.

W przeciwieństwie do adaptacji z lat 70., gdzie fizjologia kobieca (zwłaszcza związana z porodem czy położeniem) stanowiła temat tabu, a istotną funkcją cielesności była głównie ta estetyczna, w ekranizacji Arnold ciało i zachodzące w nim procesy stają się elementami kluczowymi dla fabuły. Poród żony Hindleya ukazany jest w sposób naturalistyczny. Kobieta rodzi w polu, wsparta o inne kobiety, a na jej nogach widoczne są duże ilości krwi. W jednym z następnych ujęć widoczna jest scena pogrzebu kobiety, a w tle słychać płacz dziecka, które właśnie zostało półsierotą. Narracja na temat porodu nie jest zatem mirakularna, a sam poród nie jest wyestetyzowany – został raczej ukazany jako bolesne, krwawe doświadczenie kobiece, które wpisuje się w naturę (odbywa się na polu) i które może być śmiertelnym niebezpieczeństwem. Fakt, że kobieta rodzi w polu, a nie w czystej pościeli, pokazuje również bardziej adekwatnie podejście do porodu, jakie istniało kilkaset lat temu – nie każda kobieta miała przecież przywilej rodzenia z lekarzem w czystym pokoju. Arnold przez scenę porodu kończącego się śmiercią pokazuje brutalność i nieprzewidywalność natury.

Historia miłości Katarzyny i Heathcliffa, a także wrogości między uprzywilejowaną częścią społeczeństwa a Heathcliffem, zostaje u Arnold opowiedziana w znacznej mierze na poziomie cielesności. Krew, pot, ślina są w niej tylko elementami wzmacniającymi przekaz, dodatkami do charakteryzacji – ruch ciała, wygląd skóry oraz płyny ustrojowe są w ujęciu Arnold podstawowymi elementami opowieści o miłości, nienawiści i stosunkach społecznych:

Ciało odgrywa w filmie pierwszorzędą rolę nie jako spektakl, lecz dzięki fizjologii, która staje się źródłem afektu. Odwołanie się do zmysłu dotyku i skóry koresponduje z rozumieniem, które wykracza poza podział na ciało i umysł, odnoszącym się do widza o umyśle ucieleśnionym – jak pisał Ryszard Nycz, charakteryzując reakcję afektywną odbiorcy. „Afekt jest chwilową, pozytywną lub negatywną reakcją organizmu (wegetatywną, mięśniową, doznaniową)” na pobudzenie, które często wymyka się reprezentacji. Film Arnold, utrzymany na granicy widzialności, a jednocześnie skoncentrowany na fizjologii i

⁴³⁶ M. Podsiadło-Kwiecień, *Zmysłowe...*, dz. cyt., s. 38.

*biologicznych aspektach cielesności, nie wywołuje częściej dla melodramatu reakcji afektywnej – łzawienia oczu*⁴³⁷.

Dzięki tak intymnej więzi z bohaterami, jaka została wykreowana za pomocą zbliżenia do ich cielesności, odbiorca nie tylko ogląda ich emocje i reaguje wtórnie na afekt bohaterów. Widz nie ulega wyłącznie wzruszeniu, którego wzbudzenie jest charakterystyczne dla melodramatów. Odbiorca *Wichrowych Wzgórz* z 2011 roku jest wciągany w szaleństwo splecionych uczuć Katarzyny i Heathcliffa, w pewnym sensie pada ofiarą przemocy, gdyż zostaje „zmuszony” do współuczestnictwa w obłędzie, który oddziałuje również na jego somatykę, co trafnie podsumowuje Natasza Korczarowska:

*Eksperyment reżyserki sprawia, że nie współdzielimy emocji bohaterów, odczuwając raczej dreszcz odrazy, lęk, a nawet wstręt. Uczucia te udaremniają wzruszenie, ale pozwalają zanurzyć się w miłosnym obłędzie bohaterów. Brak konwencjonalnego zaangażowania w opowiadaną historię umożliwia wniknięcie – poprzez zmysły – w tajemnicę dwojga potępieńców. Obrazy przedstawione przez Arnold są bowiem często ciemne i nieczytelne, co potęguje w widzu wrażenie błędzenia i dezorientacji. Kamera umieszczona bardzo blisko postaci, tuż za ich plecami, sprawia, że poruszamy się wraz z nimi po omacku. Dzięki temu warstwa wizualna odsyła raczej do watorów dotykowych: fizycznej bliskości bohaterów oraz ich wzajemnej fascynacji opartej na niepojętym biologicznym fatalizmie*⁴³⁸.

Ciało odbiorcy jest zatem również „widzem” i pełnoprawnym odbiorcą filmu Arnold. Siła tego obrazu tkwi nie tylko w tym, że poświęca miejsce na portretowanie fizjologii bohaterów (również jej „brudnej” części, która powoduje wstręt lub lęk), ale również dlatego, że twórczyni wpływa na cielesność odbiorcy. Udział w seansie *Wichrowych Wzgórz* z 2011 roku bierze nie tylko krytyczny umysł odbiorcy, ale także jego rządzone prostą fizjologią ciało. To przekroczenie granicy ciało-umysł z pewnością jest czymś innowacyjnym, wzmacniającym siłę filmowej opowieści.

⁴³⁷ R. Nycz, *Afektywne manifesty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 9.

⁴³⁸ M. Podsiadło-Kwiecień, *Zmysłowe...*, dz. cyt., s. 27.

VII. Ekranizacje powieści Lucy Maud Montgomery

Ania z Zielonego Wzgórza

W tej części pracy analizuję kolejno ukazujące się adaptacje powieści Montgomery. Zwracam uwagę na okres ich powstania, odbiór społeczny i wierność oryginałowi książkowemu. Przyglądam się także temu, w jaki sposób w poszczególnych filmach zostały przedstawione postaci kobiece, relacje między nimi oraz jaki obraz społeczeństwa się z nich wyłania. W ostatniej części tego rozdziału podejmuję próbę oceny, w jakim stopniu poszczególne adaptacje są zachowawcze, a w jakim – postępowe, biorąc pod uwagę nie tylko dzisiejsze kryteria, ale także czas ich powstawania. Skupiam się na tym, jak przedstawiano postać Ani Shirley w kolejnych adaptacjach, jak wiele miejsca poświęcono wątkowi romantycznej miłości Ani i Gilberta, a ile przestrzeni w ekranizacjach pozostawiono dla wątków emancypacyjnych oraz związanych z siostrzeństwem. Staram się także odpowiedzieć na pytanie, na ile poszczególne filmy o losach Ani Shirley prezentują pogłębiony psychologicznie obraz cierpiącego, osieroczonego dziecka, które zderza się z seksizmem, wykluczeniem oraz zawstydzaniem z powodu ciała (*body shamingiem*). Ania Shirley w powieści Montgomery miała zostać odesłana do sierocińca z powodu swojej płci, była zawstydzana ze względu na wygląd, który w oczach społeczności uchodził za mało atrakcyjny, oraz doświadczała nieufności ze strony otoczenia z uwagi na niejasne pochodzenie.

7.1. Charakterystyka kolejno ukazujących się adaptacji *Ani z Zielonego Wzgórza*

Pierwszą adaptacją powieści Montgomery był film *Ania z Zielonego Wzgórza* pochodzący z 1919 roku zrealizowany jako film niemy. Film ten jest uznany za zaginiony – jedyne, czym obecnie dysponują historycy kina, to plakaty zapowiadające film oraz informacje o obsadzie. Czas trwania filmu wynosił 60 minut, zaś produkcję wyreżyserował William Desmond Taylor. W rolę Ani Shirley wcieliła się Mary Miles Minter – aktorka amerykańska, będąca w chwili nagrywania filmu o losach osieroczonej dziewczynki z Avonlea, dość znaną artystką. Rola Ani pomogła natomiast Minter zyskać status gwiazdy kina niemego. Fakt obsadzenia w roli Ani znanej już aktorki świadczy o tym, że spodziewano się sukcesu filmu, a realizacją projektu zajęli się producenci dysponującymi odpowiednimi

środkami. Scenariusz do filmu został stworzony przez kobietę – autorką była Frances Marion (właściwie: Marion Benson Owens), która jako pierwsza osoba w historii kina dwukrotnie otrzymała Oscara za scenariusz. Marion była bez wątpienia ważną postacią w historii kina – stworzyła między innymi scenariusze do *Małej księżniczki* (*The Little Princess*, reż. Marshall Neilan, 1917) i *Małego bogatego biedactwa* (*The Poor Little Rich Girl*, reż. Maurice Tourneur, 1917), a poza tym do wielu filmów z lat 20. i 30. XX wieku. Została również – jako pierwsza kobieta – zdobywczynią Oscara za najlepszy scenariusz adaptowany do filmu *Szary dom* (*The Big House*, reż. George W. Hill, 1930), zaś później otrzymała statuetkę za najlepszy materiał literacki do *Mistrza* (reż. King Vidor, 1931). Film wyreżyserowany został przez Williama Desmonda Taylora – popularnego aktora i reżysera irlandzkiego pochodzenia. Poza tym, że wiadomo, że film osiągnął spory sukces, nie posiadamy na jego temat zbyt wielu informacji. Można jednak domniemać, że reklamowany był (a zatem również tak odczytywany) w znacznej mierze jako historia miłosna – na jednym z plakatów filmu, które przetrwały do dnia dzisiejszego, widoczne są postacie Anny i Gilberta w momencie, gdy Gilbert zakłada Ani na palec pierścioneł. Może to sugerować, że losy młodej kobiety zostały przez twórców filmu opowiedziane przede wszystkim jako historia o poszukiwaniu rodziny, która zakończyła się szczęśliwym i sformalizowanym związkiem z ukochanym mężczyzną⁴³⁹.

Pierwszą adaptacją powieści, którą można obejrzeć w całości, jest amerykański film *Ania z Zielonego Wzgórza* z 1934 roku w reżyserii George’a Nicholasa Juniora na podstawie scenariusza Sama Mintza. Ta czarno-biała adaptacja zaczyna się przybyciem Ani do domu Cuthbertów, a kończy poprawieniem samopoczucia Mateusza, cierpiącego na poważną chorobę. W jednej z ostatnich scen Maryla prosi, by przyprowadzić z powrotem Gilberta Blythe’a, który pomógł w leczeniu opiekuna Ani. Jest to z jej strony gest przyzwolenia na spotkanie się Ani z Gilbertem. Produkcja została zrealizowana w USA. W głównych rolach wystąpili Tom Brown jako Gilbert Blythe, Helen Westley jako Maryla Cuthbert, OP Heggie jako Mateusz Cuthbert. Ciekawą informacją na temat produkcji jest to, że aktorka wcielająca się w tytułową postać, Dawn Evelyn Paris, zaczęła wyraźnie utożsamiać się z wykreowaną bohaterką i przyjęła pseudonim sceniczny Anne Shirley (wcześniej posługiwała się pseudonimem Dawn O’Day) w opisach obsady spotykamy więc informację, iż Anne Shirley jest grana przez Anne Shirley. Adaptacja z lat trzydziestych odniosła komercyjny sukces i wygenerowała dochód w wysokości 272 000 dolarów. Film doczekał się kontynuacji – jego kolejną częścią była produkcja *Anna z Wietrznych Topoli* zrealizowana w 1940 roku. Film

⁴³⁹ Baza IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0009879/mediaviewer/rm3733140992/> [dostęp: 27.03.2021].

nawiązuje do kolejnej części książki o losach Ani Shirley, ale nie jest jego wierną adaptacją – zaczyna się w momencie, gdy Ania przybywa do szkoły w Pingleton, w której ma podjąć pracę jako wicedyrektorka placówki, a kończy się ślubem Ani i Gilberta oraz postanowieniem dotyczącym adopcji dziecka – dziewczynki imieniem Betty⁴⁴⁰.

Kolejną filmową adaptacją książki Montgomery jest *Ania z Zielonego Wzgórza* – kanadyjski film fabularny wyprodukowany w 1985 roku. Film odniósł znaczny sukces: zdobył Nagrodę Emmy w kategorii Outstanding Children's Program dla producentów: Kevina Sullivana, Lee Polka i Iana McDougalla (1986) oraz dziewięć Nagród Gemini.

Kanadyjski wersja filmu o Ani doczekała się kontynuacji. W 1987 roku powstał film *Ania z Zielonego Wzgórza: Dalsze dzieje* (*Anne of Green Gables: The Sequel*, reż. Kevin Sullivan, 1987), a w roku 2000 – *Ania z Zielonego Wzgórza: Dalsze losy* (*Anne of Green Gables: The Continuing Story*, reż. Stefan Scaini, 2000). W roku 2008 ukazuje się natomiast film *Ania z Zielonego Wzgórza. Nowy początek* (*Anne of Green Gables: A New Beginning*, reż. Kevin Sullivan, 2008). *Ania z Zielonego Wzgórza: Dalsze dzieje* był znany również jako *Ania na uniwersytecie*. Produkcja ta jest ekranizacją kolejnych książek o losach Anny: *Ania z Avonlea*, *Ania na Uniwersytecie*, *Ania z Szumiących Topoli*. Fabuła filmu bierze swój początek, gdy tytułowa bohaterka osiąga pełnoletność i pełni rolę nauczycielki w Avonlea, jednocześnie próbując tworzyć literaturę. Anna, odrzuciwszy oświadczyzny Gilberta, z którym łączy ją przyjaźń, wyjeżdża z Avonlea, by podjąć pracę nauczycielki w prywatnej szkole dla dziewcząt w Kingsport. Ta część kanadyjskiej produkcji skupia się zatem na zdobywaniu przez Anię doświadczenia zawodowego, a także na samorealizacji głównej bohaterki (co znajduje odzwierciedlenie w podejmowanych przez nią próbach literackich) oraz porusza kwestię awansu społecznego – Anna zaczyna lepiej płatną pracę w szkole niepublicznej. Kolejna część filmu – *Ania z Zielonego Wzgórza: Dalsze losy* nawiązuje wprawdzie do książek Montgomery (zwłaszcza ostatnich części sagi), nie jest jednak wierną ich adaptacją. Oś fabuły stanowią losy małżeństwa Blythe'ów podczas I wojny światowej – początkiem filmu są chwile tuż po ślubie Anny i Gilberta. Małżeństwo ukazane jest tutaj w sposób niemal sielankowy. Później natomiast Gilbert, w związku z wybuchem wojny, wstępuje do armii, a Ania – motywowana tęsknotą za mężem – postanawia dołączyć do niego, i zostaje sanitariuszką. Natomiast Film *Ania z Zielonego Wzgórza. Nowy początek* opowiada o dziejach Ani, gdy ta postanawia napisać utwór dramatyczny. Dojrzała już kobieta

⁴⁴⁰ K. Węgrzyn, *(S)przeciw milczeniu. Tabu, sieroctwo i dorastanie w serialowej adaptacji Ani z Zielonego Wzgórza*, "Maska" 2019, nr 1.

przypomina sobie swoje dzieciństwo, które stanowi dla niej inspirację. W rolę Ani wcieliła się Barbara Hershey.

Dwa pierwsze filmy z serii kanadyjskiej wyreżyserował Kevin Sullivan, natomiast *Anię z Zielonego Wzgórza: Dalsze losy* – Stefan Scaini. Kevin Sullivan wyreżyserował oraz stworzył scenariusz do *Ani z Zielonego Wzgórza. Nowego początku* (2008). We wszystkich tych filmach – poza *Nowym początkiem* – w rolę Ani wcieliła się Megan Follows – kreacja Ani nie stała się przyczynkiem do dalszej kariery. Aktorka pracowała później w produkcjach, które nie osiągnęły dużego rozgłosu lub też grała postacie drugoplanowe bądź epizodyczne⁴⁴¹. Sama saga o Ani okazała się jednak sukcesem.

W 2016 roku ukazała się kolejna adaptacja powieści Montgomery. *Ania z Zielonego Wzgórza* (*Anne of Green Gables*, reż. John Kent Harrison, 2016), do którego scenariusz stworzyła Susan Coyne. W postać Ani Shirley wcieliła się nieznana szerzej Ella Ballentine. Film powstał w Kanadzie i wpisuje się w gatunek kina rodzinnego. W 2017 Harrison wyreżyserował kolejną część filmu o losach Ani pod tytułem *Ania z Zielonego Wzgórza: Ogień i woda* (*L. M. Montgomery's Anne of Green Gables: Fire & Dew*, reż. John Kent Harrison, 2017), który opowiada o losach dziewczyny po opuszczeniu Avonlea i przeniesieniu się do Charlottetown. Ważnym wątkiem drugiej części filmu jest rozwijający się związek Ani i Gilberta, a także pogarszający się stan zdrowia Maryli.

W 2017 roku ukazuje się na platformie Netflix głośny i wywołujący kontrowersje serial *Ania, nie Anna*, którego twórczynią jest Moira Walley-Beckett. Również ta produkcja powstała w Kanadzie. W 2018 roku serial zdobył nagrodę Amerykańskiej Gildii Reżyserów Filmowych w kategorii *Najlepsze osiągnięcie reżyserskie w programie skierowanym do młodego widza*. Nagroda została wręczona za odcinek *Your Will Shall Decide Your Destiny*. W tym samym roku produkcja została nominowana do Teen Choice w kategorii *Przełomowy serial*, a także w Amerykańskiej Gildii Charakteryzatorów w kategorii *Najlepszy makijaż w programie dla dzieci i młodzieży*. W roku 2019 natomiast serial Walley-Beckett został nominowany do nagrody GLAAD Media w kategorii *Najlepszy telewizyjny program rodzinny*. Anię zagrała Amybeth McNulty, która za swoją rolę otrzymała w roku 2019 kilka nagród: Canadian Academy (kategoria *Best Lead Actress Drama Series*), ACTRA Awards in Toronto (kategoria *Outstanding Performance – Female*), Canadian Screen Awards (kategoria *Best Lead Actress Drama Series*). Serial podzielony został na trzy sezony, a łączna liczba odcinków wynosi dwadzieścia siedem. Produkcja – zdaniem Piotra Oczki, Tomasza

⁴⁴¹ K. Węgrzyn, *Dorastanie w serialowej adaptacji Ani z Zielonego Wzgórza*, „Milczenie—tabu—tajemnica” 2019, 4, s. 107.

Nastulczyka i Doroty Powieśnik – różni się od poprzednich adaptacji. Jak twierdzą badacze „*O ile wcześniejsze ekranizacje „Anne of Green Gables” można nazwać kinem familijnym, ta zasługuje na miano dramatu obyczajowego*”⁴⁴². Jest to zatem dzieło przeznaczone dla starszych odbiorców, niż produkcje z lat wcześniejszych.

Co ciekawe, popularność książek o przygodach rudowłosej osieroconej dziewczynki z Avonlea wykroczyła poza europejsko-amerykański krąg kulturowy. W 1979 roku powieść została zaadaptowana w formie anime przez japoński *Nippon Animation*. Anime o Ani weszło w skład serii *World Masterpiece Theater* (jap. 世界名作劇場 *Sekai Meisaku Gekijō*), zawierającej adaptacje klasycznych utworów zaliczanych do literatury dziecięcej i młodzieżowej. Seria zapoczątkowana została przez Isao Takahatę i Hayao Miyazakiego. Serial natomiast został wyreżyserowany przez Isao Takahatę (reżysera znanego ze stworzenia między innymi filmów *Grobowiec świetlików*, *Powrót do marzeń* i *Księżniczki Kaguyi*). Serial składa się z pięćdziesięciu odcinków, które były emitowane także w Polsce na kanałach Junior, TV4 i Kino TV w pasmach adresowanych do dzieci. Pierwszy odcinek serialu jest poświęcony spotkaniu Ani i Mateusza na stacji, natomiast ostatni z serii – przedstawieniu w Avonlea, w którym brała udział główna bohaterka. Serial nie porusza zatem wątku wchodzenia Ani w dorosłość – widz ma dostęp jedynie do dzieciństwa głównej bohaterki. Ma to oczywiście przełożenie na grupę docelową – serial o dziecku jest oglądany głównie przez dzieci i młodszą młodzież, a czasami także rodziców towarzyszących dzieciom przy spędzaniu czasu przed telewizorem. Ze względu na klasyfikację rodzajów anime serial Takahaty zaliczono do kategorii „okruchy życia”, czyli animowanych opowieści obyczajowych⁴⁴³. W anime pojawiają się pewne elementy fantastyczne, jednak są one przedstawionymi widzowi elementami życia wewnętrznego Ani – o czym jednak mowa będzie w dalszej części pracy.

7.2. Sposób przedstawienia postaci kobiecych w ekranizacjach

Jedną z kluczowych różnic pomiędzy poszczególnymi adaptacjami powieści Montgomery jest sposób kreowania w nich postaci kobiecych – zarówno samej Ani, jak i innych bohaterek pierwszo- i drugoplanowych. Mimo czerpania z tego samego literackiego

⁴⁴² P. Oczko, T. Nastulczyk, D. Powieśnik, *Na szwedzkim tropie Ani z Zielonego Wzgórza. O przekładzie Rozalii Bernsteinowej*, „Ruch Literacki” 2018, nr 3, s. 261-280.

⁴⁴³ S. Wasiński, *Wspomnienia jak spadające krople deszczu. Cechy i tematy twórczości Isao Takahaty*, „Media wizualne. Szkice, analizy, konteksty” 2015, nr 25, s. 78.

pierwowzoru, postaci Ani, Diany czy Maryli zasadniczo różnią się od siebie w danych ekranizacjach – w niektórych adaptacjach dominują silne i sprawcze kobiety, w innych mamy do czynienia raczej z postaciami kobiecymi, które wpisują się w patriarchalny model kobiecości.

7.2.1. Erotyczne konotacje w adaptacji z 1934 roku a problem seksualizacji

W adaptacji z 1934 roku bardzo widoczna jest estetyzacja postaci Ani – ale także całego Avonlea. Już pierwsze kadry tego czarno-białego filmu są utrzymane w konwencji idyllicznej sielankowości. Odbiorca otrzymuje wizję pięknego domu zlokalizowanego wśród bujnej, doskonale utrzymanej ozdobnej roślinności oraz sekwencję głośnego śpiewu ptaków. Oczywiście, zabieg taki mógłby być wykorzystany po to, by wskazać, jak bardzo dom Maryli i Mateusza wywołał pozytywną reakcję emocjonalną ze strony Ani – jednak taki widok reżyser proponuje widzowi jeszcze przed pojawieniem się głównej bohaterki, co świadczy raczej o chęci wywołania zachwyty u samego odbiorcy. Sam dom Cuthbertów oraz ich sposób bycia raczej nie przystaje do rzeczywistości farmerów z początku XX wieku – dom przypomina bardziej dworek, niż mieszkanie farmerów. Podobnie zachowanie oraz wygląd Maryli, a jeszcze bardziej – Mateusza, przypomina funkcjonowanie szlachty, a nie prostych rolników. Mateusz w większości ujęć ma na sobie garnitur, zaś on i Maryla są częściej ukazywani jako siedzący w eleganckim salonie, niż na przykład podczas pracy na roli. Życie na wsi ukazane jest zatem jako nieuciążliwe i przyjemne – co raczej nie pokrywa się z tym, jak wymagająca była praca na roli. Jak jednak zauważa Karolina Nieckarz, w wielu tekstach kultury obecny jest motyw wsi spokojnej, arkadyjskiej – jak podkreśla badaczka: „utwory artystyczne o tematyce wiejskiej tworzono z nostalgią i sentymentem⁴⁴⁴”. Wieś była przedstawiana jako kraina dzieciństwa pełna bez troski i słonecznej aury, gdzie ciężka praca uszlachetnia i jest powodem do dumy⁴⁴⁵. Wreszcie, wygląd Ani kodowany jest w taki sposób, żeby została odebrana przez widza jako osoba bardzo atrakcyjna, która nie sprawia wrażenia jedenastoletniej dziewczynki. Modlitwa w jej wykonaniu, odmawiana na polecenie Maryli, może budzić nawet erotyczne skojarzenia (postać ma wówczas przymknięte oczy i sprawia wrażenie pogrążonej w ekstazie).

⁴⁴⁴ K. Nieckarz, *Wizerunek współczesnej wsi w programie Rolnik szuka żony*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2018.

⁴⁴⁵ Tamże.



Zdj. 3. Ania ma w tej scenie błogi wyraz twarzy, jej sylwetka jest wyeksponowana, a ona sama sprawia wrażenie, jakby była w swoim świecie. Jednocześnie odbiorca ma możliwość “podglądania” młodej kobiety w osobistym momencie.

W podobnej konwencji utrzymana jest scena, podczas której Ania płynie łodzią – również wydaje się ona wyestetyzowana i prezentuje atrakcyjność młodej kobiety. Światło pada w taki sposób, by wyeksponować symetryczne rysy twarzy, a kamera zbliża się do postaci z góry w dół – przez co widoczny jest kształt kobiecej sylwetki. Ciało protagonistki, leżące na wznak, wygląda na dojrzałe pod względem cech płciowych: biodra, wcięcie w talii, wyraźnie kobiece rysy twarzy. Ania w tym ujęciu nie przypomina dziewczynki, którą według książki była w momencie przygody z łodzią, lecz dorosłą, młodą kobietę. Włosy Ani są starannie ułożone, a jej twarz – rozświetlona. Dziewczyna jest ukazana jako zamyślona, pozbawiona „kontaktu” ze światem zewnętrznym – jej oczy wpatrzone są w niebo, poza kadr. Widz może zatem mieć poczucie, że podgląda piękną kobietę podczas intymnego momentu, gdy w dodatku jest ona zupełnie sama i bezbronna – jawi się zatem jako atrakcyjny, a w dodatku łatwo dostępny obiekt seksualny. Scena uratowania Ani przez Gilberta jest zatem sceną uratowania wątłej kobiety przez silnego, bystrego mężczyznę, co stanowi typowy motyw dla wielu romansów i legend – nie jest to scena, w której jedno z dzieci po prostu pomaga drugiemu. Można zatem przyjąć, że choć w adaptacji tej nie występuje wprost temat

seksu (pod koniec filmu pokazana została jedynie krótka scena pocałunku Ani i Gilberta) to postać Ani – zgodnie ze scenariuszem mającej zaledwie kilkanaście lat – jest dość wyraźnie seksualizowana.

W tej adaptacji bohaterka jest bardzo łatwo poddawana seksualizacji – musi ona wpisywać się w ramy atrakcyjności erotycznej. Nawet, jeśli według pierwowzoru literackiego i scenariusza odbiorca dowiaduje się, że główna bohaterka jest dzieckiem, to i tak portretuje się ją tak, jakby była dorosłą kobietą, zdolną do podejmowania roli seksualnej. Jest to bez wątplenia uprzedmiotowienie dziecka oraz sprowadzenie go do roli obiektu, który ma dostarczać przyjemności wizualnej odbiorcy. Bohaterka zostaje potraktowana przedmiotowo, co więcej – takie zabiegi mogą przyczyniać się do kształtowania u odbiorców niebezpiecznego przekonania, że między dzieckiem a dorosłą kobietą nie istnieje zbyt wiele różnic – zarówno małoletnie, jak i dojrzałe osoby płci żeńskiej są oceniane przez pryzmat atrakcyjności seksualnej.

Obraz Ani leżącej samotnie na pokładzie łodzi, nie spodziewającej się tego, że ktoś mógłby ją w tym momencie obserwować, jest przejawem kultury obnażania – granica między prywatnością młodej kobiety a publicznym oglądaniem jej w dość intymnym momencie zostaje zatarta. Widz oglądający tę scenę nie wie niemal nic o życiu wewnętrznym bohaterki – dostrzega jedynie bierną, samotną, atrakcyjną kobietę, która za chwilę znajdzie się w niebezpieczeństwie. Postać jest skonstruowana zgodnie z zasadą „męskiego spojrzenia”, czyli jest ukazywana w taki sposób, jak mogliby tego chcieć oglądający film mężczyźni. Ania kreowana jest jako słaba, a więc potrzebująca silnego mężczyzny, którego obecność ma zapewnić młodej kobiecie bezpieczeństwo. Męskie spojrzenie sprawia, że Ania Shirley staje się po prostu atrakcyjnym obiektem, który mężczyzna może podziwiać, a później „zdobyć”⁴⁴⁶.

Arkadiusz Lewicki przypomina, że „wprowadzony oficjalnie w lipcu 1934 roku Production Code, zwany powszechnie kodeksem Haysa, zakładał, że każdy film wyprodukowany przez Hollywood opatrzony zostanie „pieczęcią aprobaty”, poświadczającą, iż dane dzieło nie zawiera kontrowersyjnych treści”⁴⁴⁷. Można zatem zauważyć, że seksualizowanie i uprzedmiotowienie postaci kobiecej – a właściwie dziecięcej, zważywszy

⁴⁴⁶ M. Fijałkowski, *Przekład jako aneksja kulturowa dzieła*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2021, s. 208-231.

⁴⁴⁷ A. Lewicki, *Teoria i historia mediów audiowizualnych*, <https://dziennikarstwo.uni.wroc.pl/userfiles/20/files/A.%20Lewicki,%20Teoria%20i%20historia%20medi%C3%B3w%20audiowizualnych%20-%20skrypty%20dla%20student%C3%B3w%20-%20niestacjonarne.pdf?v=1582993265>, [dostęp: 02.06.2023] s.100.

na to, że główna bohaterka przez większą część adaptacji ma poniżej piętnastu lat – nie była w tamtym czasie w społeczeństwie amerykańskim postrzegana jako coś nieodpowiedniego, „nieobyczajnego”. Seksualizowanie żeńskiej postaci staje się – podobnie jak inne elementy przemocy wobec kobiet, o czym mowa będzie w dalszej części pracy – czymś oczywistym, wręcz niewidzialnym.

Jednym z kompleksów Ani – zarówno w książce, jak i we wszystkich adaptacjach filmowych – jest jej wygląd. Co więcej, z lektury książki wiadomo, że Ania nie była postrzegana jako atrakcyjna również przez otoczenie – jej wygląd skrytykowała również pani Linde, a Gilbert Blythe wyśmiewał kolor jej włosów (gdy on i Ania dorośli, chłopak stwierdził, że *teraz* Ania ma piękne włosy, co jest jednocześnie podkreśleniem faktu, że wcześniej stanowiły one „defekt” jej urody). Tymczasem w poszczególnych adaptacjach filmowych w rolach Ani osadzone były aktorki cieszące się opinią kobiet wyróżniających się urodą, a ujęcia z ich udziałem były wyraźnie estetyczne – wyjątkiem od tej reguły jest *Ania, nie Anna*, w której charakteryzacja sprawiła, że aktorka wcielająca się w postać głównej bohaterki przypomina bardziej Anię z powieści Montgomery, niż wygładzoną filmową piękność. Oznacza to z jednej strony, że producenci nie zdobyli się na to, by zaprezentować odbiorcom wizerunek niedoskonałej, nie wystarczająco atrakcyjnej kobiety – mogłoby to być źle przyjęte przez widownię, która – w myśl zasady wojeryzmu – chce oglądać piękne i młode ciała kobiet. Wynika to z faktu, że jako odbiorcy jesteśmy osobami, na które w mniejszym lub większym stopniu oddziałuje efekt aureoli, który działa w taki sposób, że

atrakcyjność fizyczna oceniana jest dodatnio (brzydota zaś negatywnie) i traktowana jako jedna z ważnych cech drugiej osoby⁴⁴⁸. Wywołuje to „efekt halo” – ludzie są skłonni przypisywać ładnej osobie również inne cechy pozytywne, brzydkiej zaś negatywne, bezpośrednio niezobserwowane⁴⁴⁹.

Z punktu widzenia analizy filmowej istotne jest to, że kobiece ciało ma być atrakcyjne zarówno dla męskich bohaterów filmów, jak i dla widzów – dla obu grup istnieje ono jako obiekt seksualny. Jak pisze Laura Mulvey:

⁴⁴⁸ M. Balik, *Literacko-serialowe...*, dz. cyt., s. 48.

⁴⁴⁹ https://qa.edu.vn/pl/Atrakcyjno%C5%9B%C4%87_fizyczna-8226202468 [dostęp: 28.03.2022].

*pokazana kobieta funkcjonuje tradycyjnie na dwóch płaszczyznach: jako przedmiot erotyczny dla postaci ekranowych i jako przedmiot erotyczny dla widza (...), wzrok widza i mężczyzny z filmu biegną w jednym kierunku*⁴⁵⁰.

Zgodnie z teorią Mulvey „przyjemność spojrzenia dzieli się na aktywną – męską, i bierną – żeńską⁴⁵¹”. Właśnie dlatego władcami spojrzenia są bohaterowie, twórcy i widzowie płci męskiej. Kobiety występują w kinie głównie jako obiekty podporządkowujące się zasadzie *male gaze*, mające zadowalać mężczyzn swoją seksualną atrakcyjnością.

Protagonista przeważnie jest osobą, która ma mieć rozwinięte liczne dobre cechy – obsadzenie w roli głównego bohatera atrakcyjnej osoby sprawia zatem, że oceniamy tę postać bardzo szybko jako dobrą i mądrą. W patriarchalnej kulturze oczywiście to głównie kobiety są oceniane przez pryzmat swojej cielesności zatem w głównych rolach kobiecych zazwyczaj oglądać można aktorki, które wpisują się bardzo dobrze we współczesny kanon piękna, zaś z punktu widzenia aktorki uroda i młodość jawią się jako niezwykle cenne zasoby, umożliwiające realizację marzeń o karierze. Brak urody wpisującej się w kanon analogicznie stanowi przeszkodę i może wpływać negatywnie na postrzeganie własnej skuteczności u osób występujących w mediach⁴⁵². Jednak takie ukazywanie dorastającej dziewczyny ma swoje konsekwencje, co podkreśla Wasylewicz:

*w mediach przeważnie ukazywane są ciała młode, wysportowane oraz zadbane, przez co należy rozumieć eliminację wszelkich potencjalnych niedoskonałości. Nowe media mają ogromny wpływ na kształtowanie świadomości społecznej, a tym samym w znacznym stopniu od nich zależy społeczne postrzeganie kategorii takich jak kobiecość*⁴⁵³.

Obsadzenie pięknej aktorki w roli Ani – o której z powieści wiadomo, że nie czuła się fizycznie atrakcyjna i nie była jako taka postrzegana – jest odebraniem tej postaci i całej opowieści o osieroconej dziewczynce z Avonlea pewnego waloru, który mógłby być nawet terapeutyczny dla młodych ludzi – przesłanie książki sugeruje, że uroda – wbrew patriarchalnym przekazom – nie jest wcale jednym z najważniejszych kobiecych zasobów, a

⁴⁵⁰ L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, „Panorama współczesnej myśli filmowej”, Kraków 1992, s. 95-107.

⁴⁵¹ Tamże.

⁴⁵² http://zbc.uz.zgora.pl/Content/54327/8_kolanska_obraz.pdf [dostęp: 28.03.2022]

⁴⁵³ M. Wasylewicz, *Postrzeganie własnej cielesności w kontekście kultury popularnej – zderzenie wymogów przestrzeni medialnej z rzeczywistością*, „Kultura mediów, ciało i tożsamość – konteksty socjalizacyjne i edukacyjne”, Kraków 2011, s. 240.

jej brak nie przekreśla szans na życiowe spełnienie. Adaptacje z lat trzydziestych, osiemdziesiątych czy roku 2016, estetyzujące Anię, czynią coś dokładnie przeciwnego do jednego z przesłań powieści – wskazują, że w kinie nie ma miejsca dla dziewczynki, której wygląd nie wpisuje się we współczesny kanon urody. Bardzo powszechne – bo związane z patriarchalną tradycją – jest ocenianie ciał kobiet i definiowanie wartości osób płci żeńskiej przez to, jak wyglądają. Od kobiet wymaga się delikatności i zakrywania określonych partii ciała w imię cenzury ich seksualności, z czym nie muszą zmagać się mężczyźni. Naomi Wolf, autorka *Mitu urody*, zwraca uwagę na obecność podwójnych standardów w kulturze:

Asymetria mitu urody mówi kobietom i mężczyznom kłamstwa na temat ich ciał, aby utrzymać ich seksualną separację. Kłamstwa mitu zaprzeczają temu, co heteroseksualne kobiety wiedzą o ciałach mężczyzn. To kobiety powinny być płcią o „delikatnej skórze”, a przecież wiedzą one, że skóra wokół męskiego sutka jest niezwykle delikatna i że są miejsca na jego ciele, na przykład żołądź, delikatna powłoka penisa, gdzie skóra jest delikatniejsza niż gdziekolwiek na jej ciele. To kobiety są „wrażliwą płcią”, a jednak nie ma na kobiecym ciele żadnej części tak wrażliwej jak jądra. Kobiety zawsze powinny zakładać bluzki, ponieważ ich sutki są seksualne. Męskie sutki są seksualne, ale nie muszą oni w związku z tym przykrywać się, gdy temperatura przekracza trzydzieści stopni⁴⁵⁴.

Wolf podkreśla jednocześnie, że w fetyszyzowaniu kobiecego piękna nie chodzi bynajmniej o docenianie kobiet, lecz o sprawowanie nad nimi kontroli: *jeśli „kobiecość” znaczyłaby kobiecą seksualność i urok, kobiety nigdy by jej nie traciły i nie musiały odkupywać⁴⁵⁵*. Poczucie brzydoty jest potężnym narzędziem, które umożliwia podporządkowanie kobiet określonym kanonom, które – zgodnie z zasadą *male gaze* – tworzą głównie mężczyźni, gdyż *mit urody nie dba o to, jak wyglądamy, dopóki czujemy się brzydkie⁴⁵⁶*. Renee Engeln z kolei dodaje: *Im łatwiej zidentyfikować cię jako kobietę, tym łatwiej poddać uprzedmiotowieniu, przez które twoje ciało będzie postrzegane jak eksponat, nie jak siedziba ludzkiej istoty⁴⁵⁷*. Zmuszanie kobiet do bycia pięknymi wiąże się w bezpośredni sposób z czynieniem z nich przedmiotów, mających dążyć do zadowalania

⁴⁵⁴ N. Wolf, *Mit urody*, wyd. Czarna Owca, 2014

⁴⁵⁵ Tamże.

⁴⁵⁶ Tamże

⁴⁵⁷ R. Engeln, *Obsesja piękna. Jak kultura popularna krzywdzi dziewczynki i kobiety*, Wydawnictwo W.A.B., 2021.

mężczyzn wyglądem swoich ciał. Dodatkowo, jak zauważa Engeln, patriarchalne oczekiwania prowadzą do swoistego paradoksu:

Stworzyliśmy kulturę, która wmawia kobietom, że najważniejsze to być piękną. Narzucamy im nieosiągalne kanony piękna, a później, kiedy się nimi przejmują – oskarżamy o próżność⁴⁵⁸.

Z jednej strony patriarchy wymaga od kobiet piękna, z drugiej - zawstydza je, gdy aktywnie dążą do poprawiania urody. „Brzydka” w rozumieniu odbiorców będzie często taka kobieta, która posiada nadwagę lub znaczącą niedowagę, brak zarysowanej talii, krótkie włosy, widoczne oznaki chorób skóry (lub na przykład przebarwienia, które posiadała książkowa Ania Shirley) bądź zbyt ciemną skórę. Oczywiście to, jak obecnie postrzegamy atrakcyjność kobiet, w znacznej mierze zostało wykreowane przez mężczyzn, którzy – jak „władcy spojrzenia” – oceniają kobiety przez pryzmat atrakcyjności seksualnej:

kanon kobiecego piękna w dużej mierze stworzony został nie przez same kobiety, ale przez mężczyzn, którzy w odniesieniu do atrakcyjności fizycznej stawiają kobietom dalece wyższe niż sobie wymagania. Ten stan rzeczy wprawdzie również w dużej mierze ulega zmianie, jednak dotyczy to wciąż niewielkiej ilości mężczyzn – przede wszystkim tych pozostających pod najsilniejszym wpływem czynników popkulturowych, czyli adolescentów przywiązujących do własnego wyglądu coraz większą rolę⁴⁵⁹.

Obecność w kinie młodych, szczupłych aktorek o idealnym uzębieniu i symetrycznych rysach twarzy z jednej strony dostarcza widzom przyjemności estetycznej, ale także wpływa na to, w jaki sposób młode dziewczęta oceniają swój wygląd. Dagmara Dobosz w swojej pracy poświęconej problematyce seksualizacji dzieciństwa zaznacza, że w wielu tekstach kultury zwraca się uwagę na to, że już ciała bardzo młodych osób – w większości kobiet – są oceniane przez pryzmat atrakcyjności fizycznej oraz prezentowane odbiorcom w sposób erotyczny, przez co ulega upowszechnieniu dyskurs o seksie i seksualności.

⁴⁵⁸ Tamże.

⁴⁵⁹ M. Czarnecka-Iwańczuk, M. Cybulski, W. Strzelecki, M. Strzelecka, *Zagrożenia związane z postrzeganiem idealnego wizerunku kobiecego ciała przez mężczyzn w okresie adolescencji*, „Szanse i bariery w ochronie zdrowia. Wybrane aspekty organizacyjne, prawne i psychologiczne”, Poznań, 2008.

Dziewczęta – choć przecież niegotowe do podejmowania roli seksualnej – i tak podlegają tym samym „zasadom”, co dorosłe kobiety:

Najogólniej rzecz ujmując, seksualizacja kultury to intensywne rozprzestrzenianie się dyskursów o seksie i seksualności we wszystkich typach mediów oraz (coraz częściej) erotyczna prezentacja ciał dziewcząt, kobiet i (w mniejszym stopniu) mężczyzn w przestrzeni publicznej. Jest zatem procesem, w którego toku wartościowanie siebie i innych jest dokonywane na podstawie atrakcyjności seksualnej⁴⁶⁰.

Fakt, że w produkcjach mainstreamowych w głównych rolach obsadzone są niemal wyłącznie atrakcyjne aktorki może sprawiać, że samoocena młodych kobiet jest zaniżona na skutek porównywania się z ekranowymi idolkami. Co więcej, zachowanie bohaterki, którą gra aktorka wpisująca się w aktualny kanon piękna, wyrażające niezadowolenie ze swojego wyglądu może widzowi filmu (szczególnie młodemu) wysyłać pośredni komunikat, że on sam (a zwłaszcza: ona sama) jest osobą niewystarczającą pod względem wyglądu. Taki zabieg jest bez wątpienia wyrazem „obsesji piękna” i dzisiaj stanowi zaprzeczenie „ciałopozytywności”, która stanowi dla kobiet szansę na przełamanie wynikającego z seksizmu przymusu do sprawiania innym ludziom estetycznej przyjemności swoim wyglądem, a przez to – instrumentalnego traktowania własnego ciała. Oczywiście „ciałopozytywność” również może być rozumiana jako forma skupiania się na wyglądzie ciała i budowaniu własnej tożsamości na jego wyglądzie – jednak bez wątpienia inkluzywność pod względem doboru aktorów, prezentowanie różnorodnych ciał w mediach oraz postulowanie akceptacji własnej fizyczności może być pomocne w zmniejszaniu nierealistycznych wymagań względem własnych ciał.

Ania w produkcji z 1934 roku nie jest również postacią pogłębioną psychologicznie. Odbiorca nie wie nic na temat przyczyn jej tendencji do egzaltacji oraz potrzeby zdobywania uznania ze strony otoczenia. W filmie nie pojawiają się również informacje na temat przeszłości Ani – poza tym, że pochodzi ona z sierocińca, nie wiadomo o niej właściwie nic. Jej wypowiedzi są w tym kluczu zwykłym gadulstwem, które ulega sentymentalizacji – Ania jest ukazana jako dziewczyna spragniona miłości, ubierająca w wyszukane słowa swoje tęsknoty – ale twórcy filmu nie tłumaczą odbiorcy, dlaczego potrzeba posiadania miłości u Ani jest tak silna. Dziecięca trauma nie jest traktowana jako coś godnego uwagi – cała

⁴⁶⁰ D. Dobosz, *Seksualizacja dzieciństwa. Wybrane aspekty*, „Problemy Wczesnej Edukacji” 2019, nr 15, s. 125-134.

przeszłość Ani, która nie mogła być łatwa, nie została w filmie omówiona – choć przecież w powieści Montgomery to właśnie ta przeszłość i poszukiwanie własnej tożsamości są czymś niezmiernie istotnym. Ania Shirley skupia się na swoim ciele, nie rozumiejąc własnej psychiki.

Oczywiście wspomniane wcześniej trudności Ani z zaakceptowaniem własnego ciała mogą być oznaką tego, że dziewczynka cierpiała z powodu ogólnie zaniżonej samooceny i zdawała sobie sprawę z faktu, że brak urody nie ułatwi jej życia – na samym początku powieści pytała Maryli, czy gdyby była piękna, to mogłaby zostać z nią i Mateuszem na Zielonym Wzgórzu. Jednak temat ten w adaptacjach innych niż ta zrealizowana przez Netflix został potraktowany w sposób niezobowiązujący, niepogłębiony – narzekanie na własny brak urody z ust postaci bardzo atrakcyjnej fizycznie, bez próby interpretacji tego wątku, wpisuje się w rodzaj „utyskiwania” na własny wygląd, który niejako „tradycyjnie” przypisuje się kobietom. Autorka *Obsesji piękna*, Renee Engeln, mówi o tym, że zjawisko to jest właściwie akceptowane:

Nikt w naszej kulturze nie zdziwiłby się, słysząc, jak kobieta mówi: „Czuję się taka gruba i brzydka”. Akceptujemy to poczucie nieszczęścia jako część kobiecej tożsamości⁴⁶¹.

Z jednej strony zatem odbiorca przyzwyczajony jest do tego, że temat braku akceptacji własnego ciała obecny jest w filmach o kobietach i dla kobiet – i nie traktuje go na poważnie z powodu przyzwyczajenia do lekceważenia tego tematu. Z drugiej strony – relacja młodej dziewczyny z doświadczeniem traumy z własnym ciałem mogłaby być ciekawym wątkiem dla kina – jednak z powodu prawdopodobnie przywiązania do ornamentacyjnej funkcji kobiecego ciała w kinie twórcy adaptacji *Ani z Zielonego Wzgórza* nie ukazali tego wątku jako dramatycznego, a jedynie jako coś, co można „bezkarnie” trywializować.

Jednocześnie warto zwrócić uwagę, że Ania w produkcji Netfliksa nie jest poddawana seksualizacji. Charakteryzacja aktorki sprawia, że wygląda ona rzeczywiście jak młoda dziewczyna, a nie – atrakcyjna seksualnie kobieta. Jest to szczególnie interesujące, ponieważ chociażby adaptacja z 1934 roku – choć według obowiązujących wówczas w kinie hollywoodzkim norm dotyczących moralności, miała być wolna od scen seksu czy nachalnej erotyki – przedstawia jednak Anię jako obiekt seksualny. Walley-Beckett oraz jej współpracownicy, w przeciwieństwie do Nicholasa, skupili się na dziewczyności Ani, nie

⁴⁶¹ R. Engeln, *Obsesja piękna. Jak kultura popularna krzywdzi dziewczynki i kobiety*, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa, 2019.

próbując czynić z niej przedmiotu, którego zadaniem byłoby dostarczanie widzom przyjemności estetycznej. Piegowata Ania z odstającymi uszami i bez idealnie prostych zębów jest nie tylko bardziej autentyczna, gdy wyraża niepokój z powodu swojego nie dość atrakcyjnego wyglądu, ale także symbolicznie otwiera kino adresowane do młodych ludzi na osoby wyróżniające się swoim wyglądem. Porównanie kreacji głównych bohaterek Ani z Zielonego Wzgórza z 1934 roku oraz Ani, nie Anny z roku 2017 oraz historycznego momentu ich powstawania wskazuje również, że zasady obowiązujące w kinie, mające chronić moralność nie chronią postaci kobiecych przed seksualizacją, z kolei obecność wprost wątków seksualności – zarówno tej zdrowej, jak i patologicznej, przemocowej – nie sprawia, że postać kobieca tej seksualizacji ulega. Ania w produkcji Netfliksa posiada doświadczenie seksualnych traum oraz jest świadoma własnej fizjologii – jest ona zatem podmiotem, a nie przedmiotem seksualnym. Jednocześnie nie tylko ona, ale także Maryla posiada własną seksualność – staje się to widoczne, gdy Maryla ulega zauroczeniu młodym mężczyzną, który przez jakiś czas gości w Avonlea. Tym samym następuje przełamanie stereotypu, zgodnie z którym seksualność jest domeną jedynie młodych ludzi – Maryla, jako kobieta dojrzała, wciąż jest zdolna do seksualnego afektu.

7.2.2. Świat fantazji Ani w adaptacjach

W wielu filmowych adaptacjach uwypuklony jest wątek charakterystycznego dla Ani wybiegania w świat fantazji. Jest to z pewnością element charakterystyki pośredniej – dzięki temu widz dowiaduje się, że Ania jest wrażliwą, twórczą i inteligentną dziewczynką. Jednocześnie w filmie z 1985 oraz serialu z 2017 Ania podejmuje walkę ze swoją tendencją do fantazjowania – w tym celu bohaterka szczypie się, co jest powszechnie kojarzone jako gest wybudzania kogoś (lub siebie) ze snu:

Ania w filmie Sullivana skonfrontowana jest z możliwością opuszczenia nowego domu Cuthbertów, komentuje: „W nadchodzących latach będę wspominała Zielone Wzgórze jako piękny sen, który już na zawsze będzie mnie nawiedzał”. Ucieczka w wyobraźnię jest jednak przede wszystkim domeną codzienności: gdy filmowej Ani obcięte zostaną pofarbowane na zielono włosy, zastąpi niepożądaną rzeczywistość na zawołanie: „spróbuję sobie to odwyobrazić!”. Zabieg ten nie zawsze jednak jest skuteczny: „To jeden z tych rzadkich momentów, w których nawet moja wyobraźnia nie sprosta temu niepokojowi”. Bardzo często

jednak wyobraźnia Ani wymyka się spod kontroli, a bohaterka stara się powrócić na ziemię: w filmie z 1985 i serialu z 2017 roku Ania wielokrotnie będzie odwoływała się do praktyki szczypania samej siebie w celu sprawdzenia rzeczywistości i wykluczenia marzeń lub snów⁴⁶².

Wypowiedzi te wskazują na to, że wyobraźnia Ani w filmie Sullivana jest ograniczona, a jej eskapistyczne fantazje nie są w stanie ochronić dziewczynki przed trudną rzeczywistością. Adaptacja w formie serialu z 2017 sugeruje również to, że Ania czasami traci również kontrolę nad swoją wyobraźnią, ma trudności z odróżnieniem faktów od swoich fantazji – niezbędne jest zatem uszczypnięcie, „urealnienie” tego, co naprawdę dzieje się wokół niej. Serial *Ania, nie Anna* wyraźnie sugeruje natomiast, że tendencje do fantazjowania głównej bohaterki jest formą radzenia sobie z traumami, których dziewczynka doświadczyła na wcześniejszych etapach życia – w sierocińcu oraz rodzinach zastępczych Ania była ofiarą przemocy psychicznej oraz fizycznej.

W produkcji Sullivana fabuła:

skupia się na domu tymczasowym z trzema parami bliźniąt i ojcem alkoholikiem. Ania traktowana jest tam przedmiotowo i z agresją (opiekunka nazywa ją wprost „śmieciem”), jest szantażowana i straszona powrotem do placówki, a w końcu obwiniana nawet o śmierć pana domu. Sposobem Ani na poradzenie sobie z patologiczną sytuacją przemocy psychicznej i fizycznej jest wyimaginowanie przyjaciółki-pocieszycielki (...). Rozmowy z własnym odbiciem, traktowanym jako jedyna dobra i pokrewna dusza w otoczeniu, pozwalają Ani znaleźć wytchnienie, przyczyniają się również do zapośredniczenia doświadczenia i odizolowania od świata, tworząc ekran osłaniający bohaterkę przed rzeczywistością – ale również ekran wytwarzający później fałszywe wspomnienia zakrywające te prawdziwe i traumatyczne. Ania swoje wspomnienia przysłoni wyobraźnią(...)⁴⁶³.

Odbiorca adaptacji Sullivana ma zatem szansę na zrozumienie psychiki Ani. Jej wyobraźnia, rozmowy z obiektami, nadmiarowa ekspresja nie są przez twórców tej produkcji traktowane jako zwyczajne oznaki dziecięcego temperamentu, który musi zostać wygładzony, ale jako strategia radzenia sobie z nawracającymi do protagonistki wspomnieniami z przeszłości. Wiele miejsca poświęcone zostało relacjom, jakie panowały w rodzinie zastępczej, w której przez jakiś czas wychowywała się Anna – dosadnie ukazany jest

⁴⁶² K. Węgrzyn, *(S)przeciw milczeniu...* dz. cyt.

⁴⁶³ Tamże.

wątek alkoholizmu mężczyzny, sprawującego nad nią opiekę. Można nawet powiedzieć, że – posługując się koncepcją ról, jakie dzieci przyjmują w rodzinach dysfunkcyjnych, partnerka ciężko uzależnionego mężczyzny weszła w rolę głównej rozgrywającej, zaś Anna – z racji bycia dzieckiem osieroconym – stała się kozłem ofiarnym w rodzinie, która rozładowywała na niej napięcie związane z uzależnieniem męża i ojca⁴⁶⁴.

Co ciekawe, Ania w adaptacji Sullivana zdaje sobie sprawę z tego, że postrzegana jest jako osoba wyróżniająca się, a nawet egzaltowana. Nierzadko zatem bohaterka hiperbolizuje swoje złe samopoczucie – dobitnym przykładem tego zachowania może być stwierdzenie, że „jej życie to prawdziwy cmentarz pogrzebanych nadziei”. Można powiedzieć – posługując się językiem psychoanalizy – że Ania ze swojej słabości próbuje zrobić zasób, czyli pozytywnie przewartościować negatywne, niszczące doświadczenie⁴⁶⁵. Uciezkowy sposób radzenia sobie z traumą, jakim jest uciekanie w świat fantazji, stał się dla niej również sposobem na świadome wywieranie wpływu na otoczenie. Wydobyć tego faktu przez Sullivana sprawia, że Ania obecna w jego filmie zyskuje cechy silnej i inteligentnej emocjonalnie dziewczyny. Taki rodzaj portretowania głównej bohaterki sprawia, że wydaje się ona nie tylko dzieckiem skrzywdzonym, ale odzyskuje podmiotowość, stając się dynamiczną bohaterką, która kształtuje (lub przynajmniej próbuje to robić) swoje otoczenie.

Karolina Gierszewska uważa jednak, że w adaptacji Sullivana (a także w samej powieści), ucieczki Ani w świat fantazji są traktowane bardziej jako przypadłość jej charakteru, ciekawa cecha osobnicza. Dopiero w produkcji Netflixa stają się prawdziwym wyrazem doznanej przez nią krzywdy:

Zachowania będące wynikiem doznanej krzywdy, choć w powieści oraz wspomnianej ekranizacji Sullivana również są ukazywane, to w najnowszym serialu ulegają intensyfikacji i bardzo mocno rzutują na sposób, w jaki Ania buduje swoje relacje ze światem, w którym żyje. O ile we wcześniejszych, przywołanych wyżej wersjach tej opowieści odseparowanie bohaterki od rzeczywistości przedstawiane było jako interesujący rys osobowościowy, o tyle Ania w 2017 roku (i później) jest przede wszystkim bardzo skrzywdzonym dzieckiem, dla którego pobyt na Zielonym Wzgórzu wydaje się pierwszą ważną terapią – jeśli można o niej w ogóle mówić w realiach kanadyjskiej wsi drugiej połowy XIX wieku⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ M. Ryś, E. Wódz, *Role podejmowane w rodzinie alkoholowej a struktura potrzeb u dorosłych dzieci alkoholików*, „Studia Psychologica” 2003, nr 4, s.107-122.

⁴⁶⁵ D. Dobosz, *Seksualizacja...*, dz. cyt., s. 125.

⁴⁶⁶ K. Gierszewska, *Adolescencja jako permanentny kryzys. Filmoterapeutyczna analiza serialu Ania, nie Anna*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, nr 1.

Ania jest więc dzieckiem, które szuka sposobu na poradzenie sobie z traumą doświadczonej przemocy.

7.2.3. Wybrane aspekty psychologiczne w adaptacjach powieści *Ania z Zielonego Wzgórza*

Wiele wątków i motywów adaptacji *Ani z Zielonego Wzgórza*, szczególnie tych mających za zadanie budować i charakteryzować postać Ani, jej osobowość i problemy, można analizować za pomocą narzędzi psychologicznych – uzyskane rezultaty pozwalają bardziej wnikliwie spojrzeć zarówno na bohaterkę, jak i na jej filmowy odpowiednik.

Pierwszym z motywów, które chciałabym poddać takiej analizie jest ten z adaptacji z 1934 roku – w scenie na łódce ciało młodej Ani zostało celowo ukazane w sposób wywołujący erotyczne konotacje, czyli spełniony zostaje warunek uprzedmiotowienia osoby oraz dopasowania jej do normy, według której atrakcyjność seksualna oznacza bycie seksownym – jak bowiem sugeruje definicja seksualizacji stworzona przez Amerykańskie Towarzystwo Psychologiczne w 2007 roku, seksualizacja ma miejsce wtedy, gdy:

- wartość osoby wynika tylko z jej atrakcyjności seksualnej lub zachowania, do tego stopnia, że wyklucza inne cechy;

- osoba jest dopasowywana do normy, według której atrakcyjność fizyczna (wąsko zdefiniowana) oznacza bycie seksownym;

- osoba jest uprzedmiotowiona pod względem seksualnym, czyli staje się dla innych raczej przedmiotem seksualnego wykorzystania niż osobą zdolną do podejmowania niezależnych działań i decyzji;

- seksualność jest narzucona osobie w niewłaściwy sposób⁴⁶⁷.

Z kolei Brian McNair wskazuje na trzy przejawy seksualizacji w mediach. Opisanie przez niego oznaki seksualizacji są w gruncie rzeczy przykładami funkcjonowania wątków okołopornograficznych w mediach – i zdaniem badacza są one następujące:

- kultura obnażania – zawierająca elementy ekshibicjonizmu i wojeryzmu (zatarcie granicy między prywatnością a sferą publiczną);

⁴⁶⁷ A. Kubala-Kulpińska, *Efekt Lolity, czyli o niebezpieczeństwach seksualizacji w mediach*, „Głos pedagogiczny”, Poznań 2020, s. 117.

– demokratyzacja pożądania (powszechną dostępność zróżnicowanych środków i treści seksualnych uwzględniających także potrzeby mniejszości seksualnych);

– porn-chic – przenikanie treści pornograficznych do sfery kultury popularnej⁴⁶⁸.

Kolejnym ważnym aspektem jest mechanizm doboru odpowiedniego aktora do roli – praktyka kina pokazuje, że nie ma w nim miejsca dla brzydkich dziewczynek. Oczywiście to, co oznacza „brzydka”, może być trudne do zdefiniowania – kanony piękna nie są niezmiennie. Jednak w kinie – zwłaszcza w rolach głównych bohaterów – oglądamy zwykle aktorów atrakcyjnych wizualnie, czyli wpisujących się w obowiązujący kanon piękna: szczupłych, posiadających zdrową skórę i włosy, posiadających symetryczne rysy twarzy oraz pełne uzębienie. Współcześnie za atrakcyjne uznawane są takie kobiety,

których wskaźnik BMI znajduje się w granicach 20, czyli w dolnych granicach normy. Także wpływ wskaźnika taliowo-biodrowego (WHR) na atrakcyjność kobiet jest widoczny. Według mężczyzn, najatrakcyjniejsze sylwetki kobiece mają $WHR \approx 0,7$. Kolejnym aspektem jest kolor skóry – zdaniem mężczyzn kobiety powinny mieć nieco jaśniejszą skórę, lekko zaróżowioną (w niektórych regionach za atrakcyjniejsze uważa się kobiety z opalenizną, ponieważ może ona świadczyć o tym, że kobieta posiada środki finansowe i czas, aby zadbać o siebie, udać się do solarium lub wyjechać na wakacje). Jedną z najważniejszych preferencji jest jednak twarz. Z wielu badań wynika, że przeciętne twarze uważa się za bardziej atrakcyjne. Może to wynikać z prototypowego portretu, który przez wiele lat kształtował się w naszym mózgu w oparciu o obserwowanie osób z naszego otoczenia. Kobieta powinna mieć też długie, blond włosy i niebieskie oczy⁴⁶⁹.

Z kolei w serialowej produkcji Netflix, Ania, nie Anna, bohaterka została przedstawiona zupełnie inaczej, bez erotycznych konotacji, zgodnie z powieściowym pierwowzorem. Kreacja bohaterki stała się dodatkowym walorem serialu. „Odmienność” czy bardziej oryginalność osobowości Ani – zwłaszcza jej tendencji do egzaltacji – jest w produkcji Netflix traktowana zatem nie jako urozmaicenie, ale jako przyczynek do psychologicznego pogłębienia postaci Ani. Co ważne, taki sposób kreowania protagonistki może mieć również dużą wartość dydaktyczną – ponieważ odbiorcy (zwłaszcza młodzi

⁴⁶⁸ K. Waszyńska, M. Zielona-Jenek, *Zjawisko seksualizacji jako wyzwanie dla współczesnej edukacji*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

⁴⁶⁹ M. Moroń, M. Sobczyk, *Biologiczne mechanizmy leżące u podstaw wyboru partnera seksualnego i związku partnerskiego*, „Seksuologia w obiektywie innych nauk”, Kraków 2010.

ludzie) przy oglądaniu filmów wykorzystują mechanizmy projekcji i identyfikacji⁴⁷⁰, istnieje szansa, że dzięki zrozumieniu Ani – mającej opinię „dziwnej” dziewczynki – widzowie będą w stanie lepiej zrozumieć te osoby, które na tle ich otoczenia wydają się ekscentryczne, a powody ich zachowania – mało zrozumiałe. Pogłębiona psychologicznie postać głównej bohaterki jest zatem nie tylko ciekawym elementem fabuły, ale także może stanowić okazję do psychoedukacji.

Następny wątek, dotyczy rozwijającej się osobowości Ani, naznaczonej patologicznymi doświadczeniami. W części poświęconej wątkom zachowawczym i postępowym w adaptacjach Ani z Zielonego Wzgórza pisałam, że narracje o traumatycznej przeszłości w wykonaniu Ani podlegają procesowi podstawiania reprezentacji w miejsce rzeczywistości.. Wspomniany „potok słów” sugeruje wyraźnie, że tendencje Ani do wielomówstwa są rodzajem mechanizmu obronnego, próbą „zagadania” napięcia i traumy – dorosły orientujący się w podstawach psychologii bez trudności zwróci uwagę na ten aspekt. W świetle wiedzy z zakresu psychologii i psychopatologii wielomówstwo – zwłaszcza polegające na wypowiedaniu się tak finezyjnym, jak miała to w zwyczaju Ania Shirley – może być rozumiana jako objaw sublimacji, czyli mechanizmu obronnego polegającego na przesunięciu nieakceptowanego popędu (na przykład agresji) na twórczość⁴⁷¹. Długie i barwne wypowiedzi Ani, pojawiające się często w sytuacjach dla niej trudnych – jak na przykład podczas zadawania jej pytań o dzieciństwo – mogą być rozumiane jako próby poradzenia sobie z rozpaczą, lękiem przed samotnością, który towarzyszył jej przez znaczną część życia.

7.3. Wątki feministyczne oraz patriarchalne w ekranizacjach

7.3.1. Adaptacja z 1934 roku a dziewczęcość

Mówiąc językiem de Beauvoir, film *Ania z Zielonego Wzgórza* z 1934 roku jest filmem o stawaniu się kobietą i o dziewczęcości skupionej na oczekiwaniu na mężczyznę – wejściu w rolę partnerki, żony, matki – oraz o balansowaniu pomiędzy lojalnością wobec mężczyzny pełniącego rolę opiekuna oraz wobec mężczyzny, który ma pełnić rolę życiowego

⁴⁷⁰ L. Cierpiałkowska, H. Sęk, *Psychologia kliniczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2016, str. 115.

⁴⁷¹ Tamże.

partnera. De Beauvoir pisała, że dorastająca kobieta jest kimś, kto nie posiada terażniejszości i kto żyje w oczekiwaniu:

Oderwana od dziecięcej przeszłości, terażniejszość wydaje się tylko przejściowym okresem – nie widać w niej celu, do którego warto dążyć, lecz wyłącznie – rozmaite zajęcia. Młodość swą, bardziej lub mniej wyraźnie, zużywa na czekanie. Oczekuje Mężczyzny⁴⁷².

Sylwia Chutnik zauważa, że redefinicja dziewczynkości jest jednym z dokonań trzeciej fali feminizmu. Współcześnie rozumiana dziewczynskość stanowiłaby wyraz buntu nie tylko wobec patriarchy, ale także wobec wyłącznie poważnego podejścia do figury kobiety:

Obserwując dokonania trzeciofalowe feminizmu, tak bardzo przecież zanurzone w kulturę popularną i bez kompleksów korzystające ze wszystkiego tego, co dotychczas było „zakazane” w feminizmie, możemy na nowo spojrzeć na pojęcie „dziewczyńkości”, czyli pewnego rodzaju konstrukcję kulturowo-polityczną. Byłaby ona, z jednej strony, gestem buntu wobec drugofalowej „powagi” w kontekście figury kobiecości, z drugiej subwersywnym działaniem odzyskania pojęcia, które w obecnej kulturze stało się seksualizującym i deprecjonującym określeniem pewnego rodzaju zawieszenia między dzieciństwem a dorosłością, kojarzącego się z „lolią” a nie wyzwoleniem; czasem przejścia, w którym nie działają zwyczajowe prawa, a dotychczasowe reguły nie mają zastosowania⁴⁷³.

Dziewczyńskość stanowi zatem rodzaj dowartościowania okresu dojrzewania u kobiet, a także odzyskania tego czasu dla siebie. Ciało dojrzewających kobiet – tak jak miało to miejsce w *Lolice* Nabokova – bardzo często były seksualizowane przez protagonistę, a problemy młodych kobiet traktowane w sposób niepoważny. Dobosz zwraca uwagę na rozwijający się „efekt Lolity”, który sprawia, że obecnie dzieci padają ofiarami seksualizacji bezpośredniej:

Na początku nowego tysiąclecia zaobserwowano tendencję w kierunku seksualizacji coraz młodszych dziewcząt, co Meenakshi Durham nazwała „efektem Lolity”. Chodzi tu o

⁴⁷² <https://www.nowehoryzonty.pl/akt.do?id=5278> [dostęp: 01.02.2021].

⁴⁷³ S. Chutnik, *All that glitters is not gold. Strategie kontrkultury feministycznej w kontekście ciała i władzy*, „Glamour – magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze”, Białystok 2016, s. 133-143.

prezentowanie w mediach seksownych dziewczynek, nienaturalnie zmysłowych i skąpo ubranych, głównie w teledyskach, na okładkach magazynów i w programach telewizyjnych (...). Wcześniej seksualizacja dzieci miała charakter pośredni, następowała przede wszystkim poprzez kontakt z nacechowanymi seksualnie wizerunkami nastolatków i dorosłych obecnymi w kulturze popularnej, szczególnie w reklamie. Bezpośrednia seksualizacja polegająca na tym, że dzieci są przedstawiane w sposób wzorowany na seksownych dorosłych modelach, jest zjawiskiem stosunkowo nowym, zapoczątkowanym m.in. przez sesje z udziałem 6–10-letnich dziewczynek dla magazynu „Vogue”⁴⁷⁴.

Dziewczyńskość pozwala zerwać z tak krzywdzącym podejściem do doświadczeń kobiet u progu wejścia w dorosłość.

Opis stworzony przez Chutnik jest bardzo adekwatny w przypadku charakterystyki opowieści o Ani Shirley, stworzonego przez Nicholasa Juniora. Fabuła filmu osnuta jest wokół romantycznej miłości, jaka łączy Anię i Gilberta – tutaj jednak, w przeciwieństwie do literackiego pierwowzoru, Ania szybciej decyduje się na związek z Gilbertem. Na przeszkodzie romantycznej miłości staje jednak zazdrosna Maryla, która nie chce, aby Ania spotykała się z synem mężczyzny, który kiedyś ją skrzywdził. Szczęśliwym zakończeniem filmu jest moment, gdy Gilbert – przyczyniwszy się do wyleczenia Mateusza Cuthberta – jest zaproszony przez Marylę do pokoju chorego, co jest symbolicznym przyzwoleniem na spotkanie się z Anią. Jest to wątek wyraźnie patriarchalny – stanowi bowiem nawiązanie do starego baśniowego motywu oddawania córki za żonę mężczyźnie, który wykaże się przymiotami intelektu, siły fizycznej lub sprytu. Z jednej strony adaptacja waloryzuje romantyczną miłość, lecz z drugiej – ukazuje związek w dyskursie patriarchalnym. Celem życia kobiety (reprezentowanej przez Anię) jest zaś przede wszystkim rodzina, a szczęśliwym zakończeniem – związek z zaradnym i sprawczym mężczyzną, który aprobują jej opiekunowie.

Kolejnym tematem ważnym do podjęcia jest to, że w filmie bardzo słabo zarysowano również wątek dziewczynkości – relacja Ani i Diany jest jedynie tłem, dodatkiem do nadrzędnego celu, jakim jest zdobycie życiowego partnera.

Należy zwrócić uwagę także na to, że nie wszystkie dziewczęta mają swoją reprezentację w tekstach kultury. Istnieje ogromna grupa dziewcząt, które przez kino i inne

⁴⁷⁴ D. Dobosz, *Seksualizacja...*, dz. cyt., s. 125.

media wciąż są pomijane czy marginalizowane. Sarah Projanksy zwraca uwagę na selektywność doboru dziewcząt do tekstów kultury:

*media oferują wąskie wersje dziewczynkości, zaniebując niektóre aspekty, takie jak znaczenie rasy i alternatywnej seksualności. We współczesnych mediach niektóre dziewczyny są bardziej wzmocniane niż inne*⁴⁷⁵.

Erin R. Shannon sposób ukazywania w tekstach kultury postaci kobiet i dziewcząt porównuje do Panoptikonu. Badaczka zwraca uwagę na to, że bierność tych postaci jest internalizowana przez młode dziewczęta, przez co nie zostaje im zbyt wiele miejsca na rozwijanie siebie i poszukiwanie własnej tożsamości. Dziewczyńskość jest zatem podporządkowywana patriarchalnej władzy mężczyzn i tych kobiet, które – na skutek internalizacji patriarchalnych wzorców – same stają się ciemniźniczkami:

*Po ciągłym mieszkaniu w księżniczkowym Panoptikonie, dziewczęta pilnują własnego zachowania, ilustrując koncepcję samodyscypliny Foucaulta, ponieważ rozumieją oczekiwania społeczeństwa i poddają się im, co uspokaja wszystkich poprzez ich internalizację kobiecości księżniczki. Dziewczęta działają jako uciskane i ciemniźnicy w tym Panopticonie, ponieważ kobiecość księżniczki uciska je, uniemożliwiając twórcze wyrażanie siebie, a każda próba z ich strony walki z tym jedynie wzmocnia kobiecość księżniczki jako panującej struktury władzy*⁴⁷⁶.

Postać książkowej Ani może być rozumiana jako osoba poszukująca z jednej strony czułości męskiego opiekuna, a z drugiej pragnąca pozostać niezależną (choćby pod względem finansowym). Jednak w adaptacji z 1934 roku siła i niezależność bohaterki nie są zarysowane. Ania jako dziewczynka żyje w świecie fantazji a jej elokwencja nie jest ukazana jako mechanizm obronny, mający pozwolić młodej dziewczynie ochronić się przed trudnymi wspomnieniami, a jedynie jako romantyczna przypadłość dorastającego dziewczęcia. W rozmowach Ani i Diany na pierwszy plan wysuwa się pragnienie bliskości. Ania i Diana rozmawiają głównie o Gilbercie, a bardzo ważnym elementem fabuły jest ich zakład o to, czy Ania uda się pozyskać względy chłopca. Finalnie protagonistka odnosi sukces dzięki temu, że

⁴⁷⁵ S. Projanksy, *Spectacular Girls: Media Fascination and Celebrity Culture*. New York University Press, Nowy Jork 2014, s. 295.

⁴⁷⁶ E. R. Shannon, *Disney Princess Panopticism: The Creation of Girlhood Femininity*, The College of New Jersey, New Jersey 2015.

okłamuje Gilberta, że ma inną sympatię, co wzbudza w młodym Blythe zazdrość. Jest to zatem bardzo stereotypowe ujęcie „męskich” tendencji do rywalizowania o kobietę. Z drugiej strony wątek ten można interpretować nieco inaczej: zachowanie Ani rozumiejąc jako próbę manipulacji Gilbertem i wyraz znajomości “męskiej natury” – protagonistka w tym kluczu wydaje się nie tyle słabym dziewczęciem, co kobietą zdolną do osiągnięcia swojego celu, nawet jeśli miałyby się w tym celu posłużyć kłamstwem. Takie rozumienie postawy Ani pozwala ją postrzegać jako postać sprawczą i aktywną, wiedzącą do czego zmierza i w jaki sposób to osiągnąć – byłoby to przełamanie stereotypu biernej kobiety oraz aktywnego mężczyzny, który utrzymała między innymi wczesna psychoanaliza (Fromm twierdził na przykład, że bierność i podporządkowanie kobiety naturalnie wynika z bierności kobiety podczas aktu seksualnego⁴⁷⁷).

Jednak opisane wyżej zachowanie głównej bohaterki nie zmienia faktu, że głównym celem Ani w tej adaptacji jest zdobycie partnera – dążenie do niezależności finansowej, rozwój osobisty, potrzeby uwolnienia się od traum z dzieciństwa są w tym filmie niemal nieobecne – choć przecież, jak pisałam we wcześniejszej części pracy, aktywność zawodowa kobiet była ważna zarówno dla samej Montgomery, jak i dla wykreowanej przez nią bohaterki). Ania jest również ratowana przez Gilberta. Scena w której dziewczyna płynie w dziurawej łodzi, została ukazana w sposób bardzo wyestetyzowany (Ania wygląda w tym ujęciu bardziej jak dorosła kobieta, niż jak nastolatka), a zbliżenia na jej twarz wskazują, jakoby zanurzona w romantycznych rozmyślaniach dziewczyna w ogóle nie była świadoma niebezpieczeństwa. Gdyby nie racjonalny i odważny Gilbert, Ania utonąłaby – jest to zatem wyraźny przekaz, że kobieta (zwłaszcza o romantycznym usposobieniu) potrzebuje pomocy i wsparcia ze strony mężczyzny. Męskość i kobiecość zostały ukazane jako przeciwstawne siły. Gilbert został przedstawiony jako zdobywca, łowca – Ania natomiast jest postacią zależną początkowo od swojej przybranej rodziny, a później – od swojego partnera. Pominięcie wątku zawodowego i naukowych dążeń Ani ustawia Anię i Gilberta w rolach osób, które mają z góry przyjęte obowiązki – rolą Gilberta jest ratować Anię i odpowiadać za jej bezpieczeństwo – Ania ma natomiast być uległa i skupiona wyłącznie na rodzinie. Rebecca Solnit wielokrotnie podkreślała, że taki układ współzależności jest nie tylko nieprawdziwy, ale i przyczynia się do utrwalania obecnych struktur społecznych:

⁴⁷⁷ M. Płonecka, *Negatywna seksualność jako bierna postawa społeczna*, „Adeptus. Pismo humanistów” 2017, nr 9.

kobiety są zależne, ale tylko wtedy, kiedy to samo powiemy o mężczyznach. Zależność to niezbyt pomocna miara; być może lepszym probierzem byłaby współzależność. Kobiety w większości nigdy nie były zależne i bezużyteczne; teraz na ogół również takie nie są. Opowieści o Mężczyźnie-Łowcy lansujące pogląd, że mężczyzna daje, a kobieta bierze, że mężczyzna pracuje, a kobieta się leni, to zmyślane historyjki mające usprawiedliwić dzisiejsze postawy polityczne⁴⁷⁸.

7.3.2. Adaptacja z 2016 roku odczytana w duchu patriarchalnym

Bardzo wyraźne wątki patriarchalne obecne są w filmie *Ania z Zielonego Wzgórza* z 2016 roku. Młoda kobieta jest ukazana w sposób dość stereotypowy, o czym mowa była wcześniej. Istotne jest także to, że charakter Ani zdaje się być definiowany poprzez bycie małą dziewczynką, a jej postać jest w wielu miejscach infantylizowana – w rozmowach z Mateuszem Ania często dziecinnie chichocze, a kiedy rozmawia z Gilbertem Blythe – zachowuje się niekiedy w sposób nieco kokieteryjny. Relacja Ani i Maryli jest relacją raczej asymetryczną – Maryla stanowi „zewnątrzne superego” Ani i stara się przekazać jej wartości, które mają ją przygotować do życia w społeczeństwie.

Portal *KulturaDobra.pl*, zajmujący się recenzowaniem filmów pod kątem obecności w nich śladów ideologii wrogich chrześcijaństwu, przemocy, nagości czy seksu, zamieścił na swojej stronie recenzję filmu o losach Ani Shirley z 2016 roku. Ciekawe jest to, że utwór odczytany został przez twórców tej konserwatywnej strony bardzo pozytywnie – uwagę zwraca zwłaszcza to, że ich zdaniem w filmie podkreślona została rola modlitwy, a Ania – nawet jeśli w którymś momencie wygłasza „błędne” pod względem etycznym opinie – po jakimś czasie zmienia zdanie:

Można śmiało powiedzieć, iż film ten jest piękną oraz urokliwą opowieścią o takich rzeczach jak dobrze pojmowana radość życia, życzliwość, uprzejmość, przebaczenie, opieka nad sierotami. Także rola modlitwy, wiara w Boga i chrześcijaństwo są tu w sposób dość wyraźny doceniane. Co prawda niektóre z wypowiedzi głównej bohaterki mogą budzić lekkie wątpliwości natury etycznej, jednak w takich wypadkach Ania szybko sama koryguje swe błędne zachowanie, albo też jej bardzo młody wiek pozwala się domyślać, iż bynajmniej nie zostały one pokazane w celu ich usprawiedliwiania czy naśladowania przez widzów. Ponadto

⁴⁷⁸ R. Solnit, *Ucieczka z przedmieścia sprzed pięciu milionów lat*, „Miesięcznik Znak” 2021, nr 2.

w filmie tym nie ma absolutnie żadnych scen nieskromności, obscenicznych aluzji, wulgarnej mowy oraz przemocy⁴⁷⁹.

Oczywiście portal, z którego cytat pojawia się wyżej, nie jest opracowaniem naukowym – pokazuje natomiast to, że historia Ani Shirley może być opowiedziana jako parenetyczny tekst kultury dla dorastających dziewcząt, który pokazuje konserwatywne wzorce jako poprawne. Książka Montgomery w rękach twórców adaptacji staje się zatem materiałem, na podstawie którego stworzyć można dydaktyczny wręcz materiał. Ważne jest również to, co twórcy specyficznego portalu podkreślają na końcu tego fragmentu – nieobecność w filmie „wulgarnej mowy oraz przemocy”. Oczywiście to, co zdaniem tej redakcji jest wartością, z psychologicznego punktu widzenia jest raczej nierealistyczne – Ania Shirley w swoim życiu doświadczyła przecież przemocy i prawdopodobnie słyszała „wulgarną mowę” podczas pobytu w rodzinach zastępczych. Nieobecność tego wątku w filmie jest argumentem za tym, iż twórcy filmu chcieli skupić się raczej na kreowaniu sielankowej, swojskiej wizji rodziny, przez co strywializowali wątki przemocy wobec Ani. Główna bohaterka, choć elokwentna i bystra, raczej nie zdradza poglądów feministycznych, a wątek siostrzeństwa nie jest raczej obecny w filmie – przyjaźń Ani i Diany jest ukazana jako atrakcyjna, ale jednak dość powierzchowna relacja.

7.3.3. Serial z 2017 roku a emancypacyjne tematy powieści

Natomiast serial *Ania, nie Anna* jest tekstem kultury, w którym – jak piszą Oczko, Nastulczyk i Powieśnik – dominuje silny rys emancypacyjny⁴⁸⁰. Można tutaj postawić pytanie, czy w porównaniu do książki serial ma tę samą emancypacyjną siłę. Główna bohaterka w serialowej adaptacji *Ania, nie Anna* jest postacią, która samą siebie umiejscawia w dyskursie feministycznym. Mówi ona: *Będę bohaterką mojej własnej historii*⁴⁸¹ – deklaruje w ten sposób swoją podmiotowość i fakt, że będzie dążyć do autonomii. Bycie „bohaterką” oznacza również to, że Ania symbolicznie wyraża swój sprzeciw wobec przyjmowania przez kobiety roli drugoplanowej, swoistego „atrybutu” bohatera płci męskiej, co jest charakterystyczne dla patriarchalnej kultury. Główna bohaterka produkcji Netfliksa jest – zdaniem Klaudii Węgrzyn – bliska feministycznemu pierwowzorowi literackiemu. Tak samo

⁴⁷⁹ <https://kulturadoobra.pl/ania-z-zielonego-wzgorza-2016/> [dostęp: 28.03.2022].

⁴⁸⁰ P. Oczko, T. Nastulczyk, D. Powieśnik, *Na szwedzkim tropie Ani z Zielonego Wzgórza...*, dz. cyt.

⁴⁸¹ K. Węgrzyn, *(S)przeciw milczeniu...* dz. cyt.

jak Ania Shirley z powieści Montgomery, serialowa protagonistka jest osobą łamiącą społeczne schematy, niepokorną, buntującą się przeciwko podrzędnej roli kobiety. Ania z *Ani, nie Anny* oraz Ania z kart powieści to bohaterki, które dążą do samodzielnego stworzenia swojej tożsamości, mającej własne cele i dążące do samodzielności – małżeństwo nie jest ich jedynym (ani też najważniejszym) celem w życiu. Dziewczęćość obu Ann nie jest okresem oczekiwania na partnera ani życiowej pustki – jest to czas odkrywania własnych możliwości oraz mierzenia się ze swoją osobistą historią. Co więcej, zarówno w powieści, jak i w produkcji Netflixa, Ania jest ukazana jako osoba posiadająca nie tylko emocjonalną stronę natury, ale także imponujące zdolności intelektualne – rywalizacja Ani i Gilberta w książce i w powieści nie jest ukazana jedynie jako młodzieńczy flirt, lecz stanowi dowód na to, że młoda dziewczyna może być tak samo zdolna jak chłopiec. Stanowi to argument przeciwko podejściu patriarchalnemu, zgodnie z którym dziewczęta i kobiety posiadają gorsze zdolności intelektualne niż chłopcy i mężczyźni. Piotr Oczko, którego Węgrzyn przywołuje w swojej pracy, twierdzi, że cykl o Ani Shirley może być określany mianem literatury feministycznej lub choćby protofeminisycznej, gdyż:

kwestią, na którą powinno się zwrócić uwagę, jest wciąż pojawiający się w utworach postulat edukacji kobiet i podkreślanie determinacji tytułowej bohaterki w zdobywaniu wiedzy. Shirley, uboga sierota ze wsi Avonlea, została przedstawiona jako najzdolniejsza uczennica w miejscowej szkole (...), w całym cyklu kobiety wypowiadają się często na tematy polityczne i krytykują decyzje rządu (...), w powieściach Montgomery pojawiają się też odniesienia do kobiecej (i tylko kobiecej) solidarności i odpowiedzialności (...). Za inny „protofeministyczny” element można też uznać raz po raz przywoływane przez autorkę przykłady samowystarczalnych pod względem finansowym kobiecych mikrowspólnot domowych, istniejących poza patriarchalnym światem⁴⁸².

Samowystarczalność i wspomniane w cytowanym tekście kobiece wspólnoty są eksponowane w *Ani, nie Annie* – widz obserwuje liczne dialogi Maryli nie tylko z Anią, ale i jej sąsiadką, panią Linde. Kobiety w adaptacji tej rozmawiają nie tylko o wypełnianiu obowiązków domowych, ale także o sprawach związanych z kobiecą fizjologią – Maryla i jej przyjaciółka dzielą się na przykład emocjami związanymi z menstruacją. Pani Linde mówi, że „woli ciążę niż okres”, zaś Maryla odpowiada na to dowcipnie: „Zatem już wiem, skąd

⁴⁸² P. Oczko, *Anna z domu...*, dz. cyt., s. 42-61.

wzięła się twoja dziesiątka dzieci”. Adaptacja podejmuje więc śmiało wątki, które w kulturze całej ludzkości od zawsze wzbudzały kontrowersje:

*Zjawisko to wywołuje silne emocje zarówno w społeczeństwach pierwotnych jak i współcześnie – przyczynę stanowi sam widok lub wyobrażenie krwi wypływającej z pochwy oraz silny lęk przed kastracją*⁴⁸³.

Z kolei Maciejewska powołuje się na opinię Anny Krawczyk-Tyrpy, która sugeruje, że tabu związane z menstruacją zmniejsza się – jako dowód podaje fakt, iż powszechne są obecnie reklamy środków higienicznych dla kobiet:

*W badaniach nad tabu podkreśla się, że jest ono zjawiskiem uwarunkowanym kulturowo, zakazem społecznie sankcjonowanym, istniejącym w danej wspólnotce. Z tego też wynika fakt, iż „Zakres pojęć objętych tabuizacją wciąż się zmienia”. Anna Krawczyk-Tyrpa zauważa, że np. menstruacja była do niedawna tematem, o którym nie wypadało mówić publicznie, „a obecnie wszyscy, bez względu na płeć i wiek są poniekąd przymuszeni do oglądania środków higienicznych dla kobiet. Można by stąd wysnuć wniosek, że miesięczka przestała być tematem tabu, przynajmniej w mediach (choć budzi to sprzeciw części społeczności)*⁴⁸⁴.

Jednak obecność reklam środków higienicznych nie musi oznaczać, że menstruacyjne tabu zostało przełamane – w ich reklamach często krew zastępowana jest niebieską substancją, która kojarzy się z substancją bardziej “czystą” oraz przywodzi na myśl raczej „kobietę sterylną”, niż prawdziwą, krwawiącą co miesiąc osobę. Lauren Rosewarne wskazuje, w jaki sposób kampanie środków higienicznych przeznaczonych dla menstruujących kobiet przyczyniają się do tabuizacji okresu – ukrywanie faktu posiadania menstruacji staje się ważnym zadaniem każdej miesięczkującej osoby, w czym oczywiście pomagają producenci tamponów, zarabiający na wstydzie i potrzebie ukrywania krwi:

Podczas kampanii reklamowej Tampax pod hasłem: „Zachowaj swój okres prywatny z Tampax”, w jednej z reklam pokazano dziewczynę stojącą w stolówce, krzyczącą

⁴⁸³ <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/190042>, [dostęp: 12. 02. 2023].

⁴⁸⁴ A. Krawczyk-Tyrpa, *Tabu w dialektach polskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2001, s. 14.

„miesiączkuję”, a następnie wykonującą „taniec z kropką” na blatach stołów w porze lunchu. W innej wersji za kobietą w sklepie obuwniczym podążał zespół mariachi śpiewający „ona ma okres”. Humor w tych reklamach koncentruje się na dwóch kluczowych ideach: po pierwsze, że społeczeństwo uważa za całkowicie niestosowne, aby ktokolwiek wiedział o kobiecej menstruacji, oraz po drugie, że jest nie do pomyślenia, aby jakkolwiek kobieta chciała, aby wiedział o tym ktokolwiek inny⁴⁸⁵.

Co więcej, sama obecność artykułów higienicznych w reklamach nie oznacza jeszcze, że tabu dotyczące menstruacji zostało przełamane. Reklamy należą do rzeczywistości kapitalizmu - na menstruacji i konieczności używania środków higienicznych da się przecież zarabiać pieniądze. Ciekawym wątkiem jest natomiast nikiła (a jeśli już, to ukazywana w specyficzny sposób) obecność menstruacji w tekstach kultury. W kulturze popularnej temat menstruacji podejmowany jest stosunkowo rzadko. Jeśli wątek menstruacji pojawia się, to bywa przedstawiany jako symbol przechodzenia z dzieciństwa w dorosłość kobiety – niekiedy menstruacja staje się także pretekstem do niewybrednych żartów:

Jest taki wdzięczny trop zwany no periods, period. Opiera się on na założeniu, iż w popkulturze temat kobiecego okresu pojawia się jedynie w odpowiednim, fabularnym kontekście. Jeśli takiego kontekstu brakuje, film, serial albo książka nigdy nawet nie zajaną się o tym, że występująca w nich bohaterka mogłaby miesiączkować. Bardzo ogólny i tępy toporem ciosany podział zakłada, że literatura najczęściej ukazuje menstruację w kontekście przechodzenia z dzieciństwa w dorosłość, seriale i filmy z kolei wykorzystują ją jako przedmiot dowcipu, zazwyczaj niezbyt wyszukanego⁴⁸⁶.

Zdarza się również, że menstruacja ukazywana jest jako coś ohydneho, przerażającego, co kobieta “instynktownie” ukrywa przed mężczyzną. Rosewarne zauważa, że kiedy główna bohaterka *Błękitnej laguny* (1980) po raz pierwszy dostaje okresu, krzyczy do swojego męskiego towarzysza, aby na nią nie patrzył. Jest to o tyle wymowne, że przecież według scenariusza dwoje tych młodych ludzi dorastało z dala od cywilizacji – a zatem nikt nie zdążył młodej dziewczynie wpoić, że okres należy ukrywać przed mężczyznami. W filmie pojawia się zatem fantazja twórców, że kobieta „w naturze” ma ukrywanie okresu

⁴⁸⁵ L. Rosewarne, *Periods in Pop Culture*, Lexington Books, Lanham 2012, s. 8.

⁴⁸⁶ <http://www.catusgeekus.pl/2016/04/tell-you-bleed-ta-notka-o-miesiaczce-popkulturze.html> [dostęp: 12. 02. 2023].

przed oczami mężczyzn. Rosewarne wskazuje, że „miejsce” okresu w kinematografii znajduje się głównie w łazience, z dala od oczu mężczyzn:

Szczególnie interesującym elementem doświadczeń menstruacyjnych na ekranie jest łazienka występująca jako standardowe tło: przestrzeń zapewniająca zarówno prywatność, jak i oddzielenie od mężczyzn⁴⁸⁷.

Jednocześnie w kinie menstruacja może być czymś, co łączy kobiety, gdyż wolą one rozmawiać o okresie między sobą, a nie z mężczyznami – jak zauważa Rosewarne *menstruation can function as something that facilitates bonding between women*⁴⁸⁸. W niektórych filmach rozmowy o menstruacji oraz pożyczanie sobie tamponów czy podpasek łączy młode kobiety ze starszymi (na przykład matkami czy babciami), w innych – doświadczenie okresu jest omawiane między rówieśniczkami, często młodymi dziewczętami. Okres pojawia się także jako znak braku ciąży, co bywa przez bohaterki przyjmowane z ulgą – jak na przykład przez Brendę z serialu *Beverly Hills, 90210* (1990-2000).

W *Ani, nie Annie* menstruacyjne tabu zostaje przełamane, zaś pierwsza menstruacja głównej bohaterki jest nie tylko symbolem jej wejścia w dorosłość, lecz również pretekstem do rozmowy Maryli z przyjaciółką na ten temat. W jednej z serialowych scen o okresie rozmawiają nie dwie nastolatki, które dzielą pierwsze menstruacyjne doświadczenia, ale dojrzałe kobiety w wieku poprodukcyjnym, które wspominają swoje miesiączki. Twórcy serialu wskazują więc, że doświadczenie menstruacji może łączyć nie tylko kobiety młode, które aktualnie miesiączkują i dzielą się produktami higienicznymi, ale także kobiety starsze, które przeszły już menopauzę, lecz pamiętają, jak przeżywały ten czas. Netfliksowa produkcja ukazuje menstruację jako powszechne, kobiece doświadczenie, które zasługuje na to, by mówić o nim bez lęku i wstydu – choć może się wiązać z niedogodnościami dla osoby je przeżywającej. Kobiece doświadczenie nie jest zatem przemilczane ani ukrywane, lecz wręcz eksponowane. Co więcej, z socjologicznego punktu widzenia poruszenie tematu menstruacji w produkcji adresowanej między innymi do dojrzewających dziewcząt, jest także okazją do przeciwdziałania ubóstwu menstruacyjnemu – jako jedną z jego przyczyn podaje się bowiem nieświadomość istnienia okresu, niezajomość własnej fizjologii oraz wspomniana wcześniej tabuizacja spraw związanych z krwawieniem miesięczkowym. *Ania, nie Anna* wpisuje się więc nie tylko w funkcję rozrywkową, ale i edukacyjną filmu – pod względem ukazywania menstruacji produkcja może być elementem edukacji seksualnej. W scenie rozmowy Maryli z przyjaciółką widz – niezależnie od płci – jest zapraszany do bycia

⁴⁸⁷ L. Rosewarne, *Periods...*, dz. cyt., s. 10.

⁴⁸⁸ Tamże.

świadkiem kobiecej rozmowy, która odbywa się w sposób naturalny, swobodny i nieoderwany od fizjologii. Miesiączka nie jest w tym ujęciu doświadczeniem budzącym grozę i nienadającym się do publicznego omawiania – temat nie jest także przez bohaterki podejmowany w łazience. Menstruacja jest ukazana jako doświadczenie wszystkich kobiet, o którym można rozmawiać swobodnie – jednocześnie wskazana zostaje rola kobiet dojrzałych, które mają za zadanie opowiedzieć młodym dziewczynom o tym, czym jest menstruacja i w jaki sposób można sobie z nią radzić. Maryla wie o tym, że Ania zaczęła miesiączkować – i stara się wspierać swoją przybraną córkę w tym czasie.

Historia o Ani, którą stworzyła Moira Walley-Beckett „nie jest tą samą opowieścią, którą pamiętają nasze mamy i babcie”, o czym może świadczyć już sam tytuł serialu, będący cytatem z powieści: *Ania, nie Anna*, (ang. *Anne with an E*). Produkcja zatem „odważnie oddala się od oryginału”, zaprojektowana jest dla „świadomej publiczności” i nie jest „klasyczną” adaptacją *Ani z Zielonego Wzgórza*⁴⁸⁹. W związku z tym zdania krytyków i odbiorców są mocno podzielone: można usłyszeć głosy afirmacyjne („*Ania, nie Anna* to najlepszy rodzaj adaptacji”, „nowe pokolenie musi zobaczyć nową Anię”), ale również negujące sens serialu („przygnębiająca adaptacja Netfliksa przedstawiła wszystko okropnie źle”). Głosy sprzeciwu płyną szczególnie ze środowisk konserwatywnych – „The Christian Post” oburza się, że serial „dodaje homoseksualne postaci do dziecięcej klasyki”⁴⁹⁰:

poruszenie w serialu wątków LGBTQ+ sprawia, że Ania, nie Anna doceniana jest przez środowiska mniejszościowe („drugi sezon Ani jest zabawniejszy, bardziej samoświadomy oraz inkluzyjny”); „zakończenie drugiego sezonu Ani otwiera przestrzeń dla feminizmu i queeru w trzecim sezonie”⁴⁹¹.

Jednak niezależnie od tego, jak odbiorca wartościuje obecność nieheteronormatywnych postaci w serialu, faktem jest, że wątek nieheteroseksualnych związków zajmuje w adaptacji ważne miejsce – ciotka Diany, żyjąca w homoseksualnym związku, tłumaczy Ani, że w pewnym sensie „była żoną” – mając na myśli związek swój i swojej wieloletniej partnerki. Ania natomiast, jako bohaterka, z którą współczesne dziewczęta i młode kobiety mogą się utożsamiać, przyjmuje ten fakt z otwartością – tłumaczy ona, że rozumie już, co starsza kobieta miała na myśli oraz uczestniczy w urzędzonym przez

⁴⁸⁹ K. Węgrzyn, *(S)przeciw milczeniu...* dz. cyt.

⁴⁹⁰ Tamże.

⁴⁹¹ Tamże.

ciotkę Diany przyjęciu, na którym obecne są inne homoseksualne pary. Istotne jest także to, że Diana – choć wychowywana przez konserwatywnych rodziców – zdaje sobie sprawę z istnienia osób homoseksualnych, choć początkowo zaprzecza, by jej ciotka mogła być „jedną z nich”. Przyjęcie u ciotki, w którym uczestniczy razem z Anią, jest także dla reżyserki okazją do ukazania różnic pomiędzy patriarchalnymi zasadami wpajanymi Dianie (reprezentującej inne dziewczęta z konserwatywnych rodzin zamieszkujących małe miasteczka) a wolności, którą posiada ciotka. Obraz ten zostaje ukazany odbiorcy w scenie, w której Diana zostaje zapytana o to, czy gra na pianinie, zaś ona stwierdza, że będzie to robić „może, czasami... jeśli mąż pozwoli”. Elementem scenariusza staje się zatem wskazanie, iż młode kobiety – nawet jeśli posiadają uzdolnienia artystyczne – realizują je wyłącznie w zakresie, w którym pozwala im na to patriarchalny świat, a także – że są przede wszystkim przygotowywane do roli żony. Wypowiedź Diany jest zatem symbolicznym przyznaniem, że ona – ani inne dziewczęta – nie będą posiadały tego, co Virginia Woolf we *Własnym pokoju* określa jako niezbędne dla osiągnięcia przez kobiety samodzielności: własnego pokoju oraz wynagrodzenia za wykonywaną pracę (także tę artystyczną):

(...) by móc pisać wiersze albo powieści, musicie mieć 500 funtów rocznego dochodu oraz własny pokój zamykany na klucz⁴⁹².

Diana portretowana jest zatem nie tylko jako postać pozbawiona “własnego pokoju”, ale również nieświadoma tego, że w ogóle mogłaby go posiadać. Jednak pomimo różnic dzielących Anię i Dianę – Ania jest ukazywana jako bardziej otwarta na doświadczenie, Diana prezentuje bardziej zachowawczą postawę wobec świata – relacja między dziewczętami jest w tej adaptacji czymś więcej, niż tylko zwykłym koleżeństwem. Diana, jak podkreśla Gierszewska, “próbuję być dla Ani oparciem: strofuje Józję, kiedy ta po raz kolejny wypomina Ani pochodzenie, jako jedyna okazuje jej współczucie podczas opowieści o przemocy seksualnej w domu państwa Hammondów⁴⁹³. Bardzo ważnym wątkiem z feministycznego punktu widzenia jest zatem obecne w adaptacji siostrzeństwo i wsparcie między kobietami – zarówno młodymi, reprezentowanymi przez Anię i Dianę, jak i starszymi, które to jest ukazywane za pomocą wieloletniej, trwałej przyjaźni między Marylą a panią Linde. Obu parom obecnych na ekranie przyjaciółek nieobce są różnice i konflikty:

⁴⁹² V. Woolf, *Własny pokój*, Osnowa, Warszawa 1990.

⁴⁹³ K. Gierszewska, *Adolescencja jako permanentny kryzys. Filmoterapeutyczna analiza serialu Ania, nie Anna*, „DLK – Dzieciństwo. Literatura i kultura” 2019, nr 1.

Diana marzy o małżeństwie, Ania – wprost przeciwnie; Maryla nie wierzy w skuteczność bicia dzieci, z kolei pani Linde pochwała tę metodę wychowania. Nie zmienia to jednak faktu, iż kobiety te tworzą między sobą silne więzi, które sprawiają, że łatwiej jest im radzić sobie z napotkanymi trudnościami.

W netfliksowej *Ani, nie Annie* obecny jest również wyraźny motyw dziewczyności (*girlhood*). Ania, Diana i pozostałe dziewczęta z Avonlea są koleżankami zdolnymi nie tylko do rozmów o swoich sympatiach czy planach matrymonialnych, ale także zdolnymi do łobuzerstwa, zadziorności, sprzeciwiania się zasadom narzuconym przez dorosłych. Dorastanie każdej z dziewcząt jest na swój sposób trudne – Ania zмага się z trudnościami związanymi z osieroceniem i koniecznością odnalezienia się w nowej rodzinie, Diana natomiast jest świadkiem napięć pomiędzy jej rodzicami, podporządkowania matki ojcu oraz doświadcza przenoszenia tych konfliktów na siebie samą. Zażyłość Ani i Diany jest zatem nie tyle „uroczą” dziewczęcą przyjaźnią, ale dynamiczną relacją, która pozwala omówić i odreagować problemy rodzinne, a także razem odkrywać świat. Ewa Szablowska w swoim artykule dla *Nowych Horyzontów* definiuje dziewczynność w sposób, który pod wieloma względami trafnie opisuje rzeczywistość dziewczyn z Avonlea:

„Girlhood” to małe kino drobnych wydarzeń, niełatwych przyjaźni i jeszcze trudniejszego dorastania. Świat, w którym są toksyczne związki, zaburzenia odżywiania i sukowatość, ale też bliskość jaką daje przyjaźń z innymi dziewczynami, beztroska, przyjemność, jaką daje za tylko mocny makijaż i wulgarne ciuchy oraz solidarność jajników⁴⁹⁴.

Bardzo ważne dla dziewczyności – a zatem również kina dziewczynskiego – jest przywracanie dziewczętom poczucia sprawczości, oddawanie im prawa do decydowania o swoim życiu oraz nazywanie i zwalczanie systemowych przejawów przemocy wobec kobiet i dziewcząt. Pisze o tym również Agata Lisiak twierdząc, że dziewczynność zawiera w sobie również niezgodę na przypisywanie dziewczętom słabości i kruchości:

Ruch riot grrrl oraz związany z nim kulturowo amerykański feminizm trzeciej fali (jak ochrzciła go Rebecca Walker) dostrzegły moc sprawczą w powszechnie kojarzonej z dziewczynnością kruchości i podatności na zranienie oraz nadały dziewczynności nowe,

⁴⁹⁴ <https://www.nowehoryzonty.pl/akt.do?id=5278> [dostęp: 02.02.2021].

polityczne znaczenia (...). Sprzeciwiając się protekcyjnym użyciom słowa „dziewczyna” i uprzedmiotowiającym reprezentacjom wizualnym młodych kobiet w heteronormatywnych, patriarchalnych kontekstach oraz wyrażając opór wobec masowego utowarowienia dziewczyności w późnym kapitalizmie, riot grrrls domagały się natychmiastowej rewolucji (...). Domagały się dostrzeżenia i docenienia siły w gestach, rzeczach i zachowaniach powszechnie kojarzonych z dziewczynami oraz nie wahały się podkreślać dziewczynskiej seksualności na własnych zasadach (...). Otwarcie i głośno mówiły też o seksizmie, heteropatriarchacie i kulturze gwałtu⁴⁹⁵.

Istnieje oczywiście również trudna strona popularyzacji idei dziewczynstwa rozumianego jako między innymi wolność dziewcząt do decydowania o sobie. Jednym z zagrożeń jest komercjalizacja dziewczynkości, wykorzystywanie jej przez kapitalizm, co sprawia, że dziewczynskość może stać się uwikłana w konsumpcjonizm i skupiać na nadmiernym indywidualizmie. Agata Lisiak pisze dalej:

hasło girl power zostało wchłonięte przez kulturę popularną (...). Wykreowany w ten sposób model asertywnej, nieustraszonej, dającej sobie ze wszystkim radę, nie potrzebującej niczyjej pomocy, wyzwolonej i szczęśliwej dziewczyny aktywnie przyczynia się produkcji neoliberalnego dziewczynskiego podmiotu (...). powszechny zachwyty nad dziewczynską siłą wskazuje zarówno na „uwikłanie współczesnej kultury w konsumpcjonizm, prezentujący się jako (pozorna) emancypacja kobiet”, jak i na „szywny indywidualizm”⁴⁹⁶.

Od lat 90. dziewczynskość coraz częściej rozumiana jest jako autonomiczny czas w życiu danej osoby. Dziewczyna jest zatem pełnowartościową osobą, a nie tylko przyszłą kobietą. Dziewczynskość zdaniem badaczy charakteryzuje duża ciekawość świata i dążenie do autonomii, które niestety często zanikają w toku socjalizacji⁴⁹⁷. Jak w jednej ze swoich prac zaznacza Agnieszka Graaf, dla dziewczynkości liczy się młodość oraz „tu i teraz”⁴⁹⁸. Taka właśnie jest dziewczynskość Ani Shirley w *Ani, nie Annie* – dziewczyna żyje tu i teraz, nie jest jedynie przyszłą kobietą (choć wchodzi w rolę dorosłej kobiety podczas spotkania na

⁴⁹⁵ A. Lisiak, *Poza girl power: dziewczynski opór, kontrapubliczności i prawo do miasta*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 2.

⁴⁹⁶ Tamże.

⁴⁹⁷ <https://czaskultury.pl/dla-autorow/pieklo-niebo-dziewczynskosc/> [dostęp: 12. 02. 2023].

⁴⁹⁸ A. Graaf, *Dziewczyny na mapie amerykańskich sporów o kobiecość, seks i politykę płci. Backlash, postfeminizm czy postpostfeminizm?*, „Seriale w kontekście kulturowym społeczeństwo i obyczaje”, Olsztyn 2014.

herbacie z Dianą, które jest nieco karykaturalnym obrazem wchodzenia młodych dziewczyn w świat dorosłych). Ania jest ciekawa świata, siebie samej oraz spragniona relacji z innymi kobietami, które niekiedy rozwijają się bardzo dynamicznie.

W *Ani, nie Annie* nie występuje wprawdzie wątek wspomnianych wcześniej zaburzeń odżywiania, ale już niełatwe przyjaźnie, toksyczne związki czy trudne dorastanie – zdecydowanie tak. Co więcej, akt farbowania włosów przez Anię może być tutaj rozumiany nie tylko jako rozpaczliwa próba zmiany własnego wizerunku, polegająca na staraniu się zniszczenia naznaczonego „atrybutu” rudych włosów (z których naśmiewał się Gilbert Blythe), ale jako jedna z „przyjemności, jaką daje tylko za mocny makijaż...”. Gest Ani w produkcji Netfliksa z jednej strony można odbierać jako rozpaczliwy, oznaczający próbę zmiany własnej tożsamości i zdobycia poczucia akceptacji – z drugiej zaś jako poszukiwanie własnej drogi, eksperymentowanie z wyglądem, któremu może towarzyszyć zarówno przyjemność i ekscytacja, jak i rozczarowanie. Dokonywanie zmian we własnym wyglądzie można również rozumieć jako dążenie do autonomii w zakresie decydowania o własnym ciele, co komponowałoby się dość dobrze z obrazem Ani, jaki wyłania się z całości tej adaptacji.

7.4. Postępowość i zachowawczość w adaptacjach powieści autorstwa Montgomery

7.4.1. Ukazywanie kształtującej się osobowości Ani

Adaptacja powieści Montgomery z lat trzydziestych jest opowieścią, jak określa Klaudia Węgrzyn, „klasyczną i nieodbiegającą zbytnio od fabuły powieści, ale zdecydowanie pozytywnie waloryzującą relację Ani Shirley i Gilberta Blythe’a – wieloletni romans przeciwko niezgodzie Maryli stanowi punktę filmu Nicholasa⁴⁹⁹”. Historia Ani została zatem wyraźnie osadzona w patriarchalnym kontekście – film skupia się na dojrzewaniu dziewczynki i młodej kobiety do małżeństwa, które jawi się jako najważniejszy cel w jej życiu. Tym, co ma być dla odbiorcy najbardziej interesujące – i czemu twórcy filmu poświęcili najwięcej uwagi – jest łatwa do ukazania z zewnątrz historia zakazanej miłości. Trauma Ani, jej wspomnienia z dzieciństwa i neurotyczna struktura osobowości nie stanowią ważnego elementu produkcji – uwaga skupia się na zmaganiach zewnętrznych, nie wewnętrznych. Ukazywanie psychologicznego skomplikowania postaci nie było celem

⁴⁹⁹ K. Węgrzyn, *(S)przeciw milczeniu...* dz. cyt., s. 109.

autorów – być może uznali oni, że widz nie będzie gotowy przyjąć i zrozumieć tych wątków, albo też sami nie zdobyli się na odczytanie historii stworzonej przez Montgomery w kluczu bardziej psychoanalitycznym niż romantycznym. Bardzo zachowawcze jest również opowiadanie historii Ani i Gilberta w taki sposób, że najważniejszym punktem odniesienia jest ich dorosłość – dzieciństwo Ani (i po części pojawiającego się co jakiś czas Gilberta) jest jedynie okazją do tego, by ukazać, w jaki sposób zaczął się ich związek. Dziecięce problemy nie są ukazane jako coś istotnego, a o przeszłości Ani nie wiemy zbyt dużo – sam fakt osierocenia dziewczynki nie jest ukazany jako coś, co ma dla dziecka poważne konsekwencje. Zmagania protagonistki są walką zewnętrzną – o uznanie jej związku z Gilbertem – a nie dziecięcymi traumami czy dążeniem do formowania się tożsamości.

O wiele bardziej postępową jest pod tym względem adaptacja *Ani z Zielonego Wzgórza* w reżyserii Sullivana. Odbiorca jest świadkiem przemian, jakie zachodzą w dziewczynce, a proces dojrzewania jest już ukazany jako rzeczywisty trud człowieka. Klaudia Węgrzyn uważa, że produkcja ta ukazuje cierpienie Ani oraz wskazuje przeszłość jako przyczynę jej cierpienia:

*Wracając jednak do problematyki tajemnicy dorastania – przeszłość Ani, nawet jeśli przykryta starannie słowami, stanowi wciąż niezagojoną ranę w psychice dorastającej dziewczyny*⁵⁰⁰.

Sullivan przygląda się zatem nie tylko historii miłości Ani i Gilberta – uznaje za ważne także inne wątki historii dziewczyny z Avonlea. W tym podejściu również przeszłość i terażniejszość dziecka jest godna uwagi – produkcja skupia się na psychice skrzywdzonego dziecka. Dzieciństwo jest zatem w filmie ukazane nie tylko jako stan, który poprzedza dorosłość i jest jej przeciwieństwem, ale jako czas, w którym kształtuje się emocjonalność osoby i który kształtuje ją o wiele bardziej, aniżeli doświadczenie romantycznej miłości. Elokwencja Ani, jej romantyczne tendencje i dążenie do posiadania wyimaginowanych przyjaciół, ale także bliska zażyłość z Dianą, nie są – w przeciwieństwie do ukazania ich w adaptacji Nicholasa – traktowane jako dziecięce słabości, lecz jako sposób na radzenie sobie z krzywdą. Tym samym ta ekranizacja wskazuje, że dzieci również mogą przeżywać cierpienie, które ma wpływ na ich przyszłość. Podjęcie tematu przemocy wobec dziecka (także tej psychicznej, polegającej w tym przypadku choćby na obwinianiu Ani za śmierć członka

⁵⁰⁰ K. Węgrzyn, *(S)przeciw milczeniu...*, dz. cyt.

przybranej rodziny) jest także ważnym głosem w sprawie społecznej dyskusji na temat roli dziecka w rodzinie i dozwolonych sposobów traktowania go.

Choć film z 1985 skupia się w znacznej mierze na cierpieniu, jakiego doznała Ania w rodzinie adopcyjnej, która naznaczona była problemem alkoholowym, to wątek sierocińca również zasługuje tutaj na uwagę. Węgrzyn (za Oczką) dostrzega, że znaczenie ma również słowo, jakiego używa się w odniesieniu do tego miejsca:

Opisany przez Anię sierociniec ciekawie przedstawiony zostanie w filmie z 1985 roku. W języku angielskim pojawia się tam jako „asylum”, a więc, w domyśle, „orphan asylum” „sierociniec”, jednak samo słowo „asylum” znaczyć może też „przytulek, zakład”, konotuje „lunatic asylum” – czyli zakład dla umysłowo chorych. W klasycznym tłumaczeniu Rozalii Bernsteinowej sierociniec występuje jako „Dom Sierot”, nie niosący ze sobą tragicznych znaczeń⁵⁰¹.

Sierociniec jest zatem ukazany jako miejsce, które budzi lęk, kojarzone z wykluczeniem społecznym – wykluczenie to dotyka zarówno dzieci nieposiadające już rodziców, jak i osoby z chorobami i zaburzeniami psychicznymi. Sama angielska nazwa sierocińca (*asylum*) budzi skojarzenia negatywne. Jednak, poprzez ukazanie dramatu, jaki przeżyła Ania w pierwszej rodzinie, która zdecydowała się ją przysposobić, w filmie Sullivana nie występuje prosta opozycja pomiędzy sierocińcem a rodziną, która zawsze stanowiłaby bezpieczne miejsce. Bardzo ważnym osiągnięciem twórców jest zatem demitologizacja rodziny – adaptacja ta pokazuje, że dziecko przemocy może doznawać zarówno w instytucjach państwowych, jak i rodzinie, która pozornie chce mu pomóc.

Tendencję Ani do rozbudowanych, kwiecistych wypowiedzi jako formy radzenia sobie z trudną przeszłością podejmuje także film z roku 2016 – jednak nie ma w nim zbyt wiele dosłowności. Pojawiają się tutaj czarno-białe retrospekcje i wspomnienia bohaterki, które w tej adaptacji nie dotyczą rodziny zastępczej, a zarysowują historię z sierocińca. Ania poddana zostaje dyscyplinowaniu instytucji – stosowane są wobec niej kary cielesne, straszona jest pracą w fabryce w Charlottetown. Gdy Mateusz pyta bohaterkę o to, jak traktowana była w przeszłości, zaczyna swoją opowieść, ale jej wspomnienia przerwane zostają potokiem słów i marzeniem o byciu mewą. Narracje o traumatycznej przeszłości w wykonaniu Ani podlegają procesowi podstawiania reprezentacji w miejsce rzeczywistości.

⁵⁰¹ Tamże, dz. cyt., s. 38.

Długa i barwna – choć odbiegająca od tematu – odpowiedź protagonistki na pytanie postawione przez Mateusza sprawia, że opisy przemocy nie pojawiają się w tym miejscu wprost. W filmie Harrisona zatem wyraźna jest zmiana miejsc pomiędzy fantazją a rzeczywistością. Rzeczywistość jest zbyt okrutna, by o niej mówić – dlatego jej miejsce w opowieści bohaterki zajmują eskapistyczne fantazje, jak na przykład ta o byciu mewą. W produkcji marzenie reprezentuje zatem tę część rzeczywistości, z którą Ania nie chce się pogodzić – podobnie można więc interpretować obecność wymaginy koleżanek, która stanowiłaby sposób radzenia sobie z samotnością:

Narracje o traumatycznej przeszłości w wykonaniu Ani podlegają procesowi podstawiania reprezentacji w miejsce rzeczywistości (...), by umieć wyabstrahować się wystarczająco (...), i móc podstawić marzenie o rzeczywistości pod samą rzeczywistość⁵⁰².

Według Michała Markowskiego opisywanie rzeczywistości w taki sposób nazwać należy modelem estetycznym – zdaniem badacza pojawia się on wtedy, gdy rzeczywistość, do której trzeba używać pojęć, jest czymś ułomniejszym od sztuki, w której wystarczy swobodna gra władz estetycznych⁵⁰³.

Ania, co jest powiedziane w książce wprost, doświadczyła brutalnej przemocy w rodzinach zastępczych, a w sierocińcu – samotności i poczucia opuszczenia. W dodatku dziewczyna nie знаła historii własnej rodziny biologicznej – a przecież znajomość historii własnych przodków jest potrzebna do tego, aby kształtować swoją dorosłą tożsamość i być w stanie poradzić sobie z wyzwaniami dorosłości. Z psychologicznego punktu widzenia bohaterka miała zatem deficyty w zakresie wiedzy autobiograficznej, a także doświadczyła deprivacji potrzeb przynależności oraz bezpieczeństwa – środowisko, w którym spędzała dzieciństwo, zmieniało się i często było dysfunkcyjne. Bohaterka nie miała jednak możliwości opowiedzieć o swoich traumatycznych doświadczeniach nikomu zaufanemu – i być może właśnie dlatego rozpoczął się u niej proces zastępowania rzeczywistych wspomnień estetyzowanymi fantazjami. Oczywiście ten psychologiczny proces, który często występuje u ofiar przemocy można przedstawić na ekranie w różnorodny sposób – twórcy mieli więc możliwość ukazać Anię jako dziewczynę z tendencją do egzaltacji i „przemilczeć” wątek trudnego dzieciństwa, albo też postarać się ukazać widzowi proces radzenia sobie bohaterki z traumatycznymi przeżyciami.

⁵⁰² K. Węgrzyn, *(S)przeciw...*, dz. cyt., s. 38.

⁵⁰³ Tamże.

7.4.2. Wątki przemocy w adaptacjach *Ani z Zielonego Wzgórza*

Temat przemocy wobec Ani, jej samotności i poczucia niezrozumienia, „inności” jest w filmie z 2016 obecny, ale raczej w sposób zawoalowany. Niszczące psychicznie doświadczenia Ani są zatem zasugerowane, ale jednocześnie niedopowiedziane – o przemoc w tej adaptacji nie mówi się zbyt wiele wprost. Takie podejście z jednej strony „chroni” widza (zwłaszcza młodego) przed okrucieństwem, ale jednocześnie odbiera mu szansę na skonfrontowanie się z prawdą o Ani – i być może z prawdą na temat siebie samego. Twórcy filmu zdają się również sugerować, że ucieczka w świat fantazji i kompulsywne wypowiedzi mogą być skutecznym sposobem na radzenie sobie z traumą, co jest oczywiście niezgodne ze współczesną wiedzą z zakresu psychopatologii.

Dopiero w serialu *Ania, nie Anna* problemy głównej bohaterki – jej trauma, samotność i niepewność własnej tożsamości – wysuwają się na pierwszy plan. W produkcji Netflixa to nie Ania jest „dziwna” czy „niezdyscyplinowana” – jej zachowanie jest konsekwencją brutalności, którą była otoczona. W przeciwieństwie do adaptacji Sullivana, miejscem, w którym bohaterka doznaje cierpienia i przemocy nie są wyłącznie sierociniec i rodzina zastępcza, w której Anią zajmował się mężczyzna z problemem alkoholowym – samo Avonlea także nie jest bezpieczną przystanią. Zło obecne jest także w szkole – instytucji uważanej za ważną i mającą znaczenie dla zdobycia przez Anię finansowej samodzielności. Karolina Sulej wskazuje nawet na podobieństwo między sposobem kreacji Avonlea a miejscowością, w której rozgrywa się akcja *Białej wstążki* (reż. Michael Haneke, 2009):

U Montgomery największą tragedią dla Ani jest to, że Gilbert nazywa ją „Marchewką”, a ona – ponieważ ze złości rozbija mu szkolną tabliczkę na głowie – musi odstać karę pod tablicą. Serialowej Ani z Netflixu tymczasem na każdym kroku przypomina się, że jest wyrzutkiem. Ania jest obca. A obcego się boisz, brzydzisz się nim. Kiedy dzieci przezywają Anię, to nie są żarty – to jest dręczenie. Kiedy stoi pod tablicą, to nie jest szkolna kara, to jest napiętowanie. Avonlea straciło niewinność. Stało się miasteczkiem jak z „Białej wstążki” Hanekego⁵⁰⁴.

⁵⁰⁴ <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,115167,21866591,ania-z-zielonego-wzgorza-w-serialu-avonlea-stracilo-niewinnosc.html> [dostęp: 26.05.2017].

Porównanie to wydaje się trafne – nie tylko dlatego, że sprawcami zła w *Avonlea* są „zwyczajni” ludzie, ale także z uwagi na fakt, że w *Ani, nie Annie* dzieci nie są wcale niewinne – są one oczywiście ofiarami, ale także sprawcami przemocy. Paulina Wakar pisząc o pozycji dzieci w *Białej wstążce* podkreśla brak przypisywanej dzieciom zwykle niewinności i delikatności:

W filmach austriackiego reżysera nie są one istotami niewinnymi, ale postaciami, które w czynieniu zła są zimniejsze i bardziej metodyczne od dorosłych. Tacy też są najmłodsi bohaterowie filmu Austriaka „Biała wstążka”, opowiadającego wycinek z życia mieszkańców niemieckiej wsi Eichwald w przededniu wybuchu pierwszej wojny światowej (...). Dzieci stają się katami wskutek wypaczonego protestanckiego wychowania w wydaniu ultrakonserwatywnym, zamieniającego rodzinne relacje w nakazowo-rozdzielczy model opresji. W ten sposób wychowuje przede wszystkim pastor i to właśnie jego dzieci wiodą prym w maltretowaniu innych⁵⁰⁵.

Również w *Ani, nie Annie* dzieci nie są idealizowane ani dodatkowo infantylizowane. Są one zdolne do aktów bezpośredniej przemocy, ale także do bierno-agresywnej agresji, jaką stanowi na przykład wykluczenie z grupy. Zachowania dzieci, które wyśmiewają Anię z powodu jej rudych włosów, nie są ukazane jako coś śmiesznego, do czego Ania mogłaby mieć „dystans”, lecz jako forma ataku na dziewczynkę. Serial trafnie oddaje również jeszcze jeden aspekt przemocy rówieśniczej – to, że zazwyczaj dotyka ona tych dzieci, które z jakiegoś powodu wyróżniają się na tle otoczenia, które nie mają wsparcia w rodzinie bądź też już wcześniej doświadczyły różnych form krzywdzenia. Także pod tym względem produkcja Netfliksa może pełnić ważną rolę psychoedukacyjną – wskazuje ona na to, które dzieci mogą być zagrożone przemocą, a przez to może pobudzić do refleksji osoby pracujące z dziećmi. Postawa nauczyciela, który sam jest wobec młodzieży agresywny i stosuje surowe kary, a także poniża uczniów, może budzić złość – jest to zatem „antyprzykład” dla pedagogów. Jego sylwetka, ukazana w negatywny sposób, pełni więc ważną rolę – wskazuje, jak nie powinno się pracować z dziećmi zgodnie ze współczesnym standardem wiedzy psychologicznej i pedagogicznej.

Różnica w ukazywaniu historii i problemów dorastającej Ani oraz innych dzieci polega zatem na tym, że w poprzednich adaptacjach trudności, z jakimi spotykają się młodzi

⁵⁰⁵ P. Wakar, *Okrucieństwo ma twarz dziecka. O Białej wstążce Michaela Hanekego*, „Studia Filmoznawcze” 2012, nr 33.

ludzie, są traktowane jako coś błahego, z czego Ania (i inne dzieci) później „wyrasta”, albo coś, za co odpowiedzialność ponoszą wyłącznie osoby dorosłe, zdolne do krzywdzenia dzieci. Obraz przemocy, jakiej doznaje Ania, jest natomiast rodzajem polemiki z wywodzącym się jeszcze z tak zwanej „czarnej pedagogiki” przekonaniem, jakoby emocje i problemy dzieci były ważne mniej, niż te, które właściwe są osobom dorosłym. W tym ujęciu serial o losach Ani pełni również funkcję dydaktyczną – i to nie tylko dla dzieci i młodzieży, ale również dla dorosłych. Dziecięce dramaty zostają ukazane jako coś, na co należy zwrócić uwagę – zachowania mające znamiona fobii szkolnej⁵⁰⁶, które w pewnym momencie zaczyna wykazywać Ania, są ukazane jako coś poważnego, budzącego niepokój – dowodem na to może być troska Maryli o swoją przybraną córkę. Twórcy serialu prezentują niechęć Ani do uczęszczania do szkoły jako konsekwencję doznawanych przez nią trudności, a nie – chwilowego kaprysu. Zachowanie dorosłych jest w tej ekranizacji ukazane raczej jako bierność, niż stabilność i nieuleganie nieposłusznej uczennicy. Serial ukazuje przemoc jako coś, wobec czego dorośli pozostają bierni i za co są również odpowiedzialni. Jak bowiem pisze zajmująca się tematem krzywdzenia dzieci Joanna Węgrzynowska:

Rodzice i nauczyciele muszą czujnie obserwować zachowanie dziecka i zwracać uwagę na niepokojące symptomy. Bagatelizowanie problemu przez dorosłych może prowadzić do eskalacji przemocy⁵⁰⁷.

Obraz Avonlea odbiega zatem w netfliksowej produkcji od sielankowości. Jest to miejsce, w którym obecna jest przemoc, wykluczenie i seksizm – zarówno w rodzinach, jak i w szkole. Obecność Ani w miasteczku nie jest zatem dla niej jedynie „szansą” na otrzymanie odpowiedniego wychowania – stanowi ono dla młodej kobiety wyzwanie, zaś ona sama również kształtuje swoje sąsiedztwo. Obraz ten koresponduje z założeniami psychologii systemowej, zgodnie z którymi zarówno otoczenie wpływa na jednostkę, jak i jednostka ma wpływ na swoje otoczenie⁵⁰⁸. Nowoczesność serialu Netfliksa polega zatem nie tylko na akcentowaniu wątków feministycznych, ale jest także formą „oddania głosu” dziecku – osobie, która w patriarchalnej kulturze zwykle była go pozbawiona. Pogłębione psychologiczne rozumienie trudności, z jakimi mierzy się Ania, jest także uznaniem

⁵⁰⁶ K. Węgrzyn, *Dorastanie w...*, dz. cyt., s. 107.

⁵⁰⁷ J. Węgrzynowska, *Dzieci doświadczające przemocy rówieśniczej*. „Dziecko Krzywdzone. Teoria, badania, praktyka” 2016, nr 1.

⁵⁰⁸ K. Węgrzyn, *Dorastanie w...*, dz. cyt., s. 107.

podmiotowości dziecka i „przyznaniem mu prawa” do posiadania świata wewnętrznego, który z kolei jest wart tego, aby mogli się nim zainteresować dorośli.

Dążenie do utrzymania podporządkowanej roli dziecka jest z kolei ukazany jako swoisty „atrybut” Kościoła, do którego należy Anna i Maryla. Pastor, będący ważną postacią w społeczności Avonlea, okazuje bowiem zadowolenie, gdy Anna postanawia – na skutek trudnych doświadczeń – przerwać naukę w szkole, a jej zdanie na temat własnej przyszłości uznaje za niewiele znaczące. Progresywność tego wątku polega na portretowaniu tego, jaki obraz kobiecości był (lub wciąż może być) aprobowany przez część ludzi Kościoła (w tym przypadku jednego z Kościołów protestanckich) i jakie napięcie wywołuje zderzenie patriarchalnego obraz kobiecości z feministycznymi zapatrywaniami młodej dziewczyny, reprezentującej kobiety wyzwolone, świadome własnych możliwości. Według Marii Balik:

Pastor reprezentuje patriarchalny punkt widzenia, sytuujący kobietę w tradycyjnym modelu rodziny jako żonę zajmującą się gospodarstwem, a także istniejącą po to, aby służyć innym. Kilka sekund wcześniej duchowny zwraca się do dziewczyny słowami: „Nieważne, co myślisz”, co w ustach osoby uczonej i będącej autorytetem dla wielu ludzi wydaje się nie na miejscu. (...) Poglądy te skłaniają Marylę do refleksji nad własną rolą w społeczeństwie, po czym kobieta zdaje sobie sprawę z braku możliwości wyboru. Anna teraz go ma i musi we własne ręce wziąć odpowiedzialność za swoje decyzje — od tamtej pory to właśnie Maryla stanie się orędowniczką jej edukacji i będzie ją w tej kwestii szczególnie wspierać⁵⁰⁹.

Relacja między pastorem a Anią jest zatem również okazją do tego, by Maryla „opowiedziała się” po jednej ze stron: feministycznej (reprezentowanej przez Anię) lub patriarchalnej (symbolizowanej przez pastora). Ważne z feministycznego punktu widzenia jest to, że starsza kobieta, na początku serialu oraz powieści zaczyna zmieniać swoje podejście do kwestii praw kobiet i w miarę możliwości wspiera Anię w realizacji jej życiowych marzeń, które są silnie związane z edukacją. Balik kontynuuje:

Warto pamiętać o tym, że mamy do czynienia z adaptacją w formie serialu, a więc innego tekstu kultury. To, co nie zostało bądź nie mogło być pokazane w książce,

⁵⁰⁹ M. Balik, *Literacko-serialowe lekcje feminizmu. Przypadek Ani z Zielonego Wzgórza*, „Paidia i Literatura” 2020, nr 2.

twórcy serialu, mając na względzie młodego, współczesnego odbiorcę, przedstawili w formie manifestacyjnych wypowiedzi Anny⁵¹⁰.

Twórcy serialu mają znaczne możliwości w zakresie kreowania postaci pojawiających się na ekranie – z uwagi na czas trwania, widz może przywiązać się do protagonisty i z zapartym tchem śledzić kolejne etapy jego działań i rozwoju. Seriale powstałe na podstawie literatury pozwalają widzowi na spotkanie znanego im bohatera – są zatem nawiązaniem do elementu stałego, znanemu odbiorcy, którego przecież – z racji przynależności do gatunku ludzkiego – cechuje pewien rodzaj lęku przed nowością, czyli neofobii. Z drugiej – atrakcyjny wizualnie i emocjonalnie serial, w którym pewne elementy zostały zmodyfikowane w stosunku do tych, które pojawiały się w książkowym pierwowzorze, dostarcza odbiorcy elementu nowości, którego współczesny konsument pożąda. Seriale nawiązujące do losów znanych z kart literatury postaci łączą w sobie dwie pozornie sprzeczne cechy: neofilię i neofobię⁵¹¹. Twórcy serialu o losach Ani Shirley pozwalają zatem na to, by bohaterka zmieniała się i dojrzewała z odcinka na odcinek, zaskakując odbiorcę swoimi wypowiedziami i zachowaniem – z drugiej strony widz dostrzega w Ani zagubioną sierotę, którą zna doskonale z kart książki Montgomery. Jednocześnie seriale, ze względu na swoją popularność oraz epicki rozmach, z jakim bywają realizowane, portretują istniejące konflikty, niepokoje czy tendencje społeczne – ale także, jak zauważa Agata Lipińska, mogą pełnić rolę wychowawczą dla odbiorców:

Współcześnie to właśnie seriale przejęły rolę „zwierciadła przechadzającego się po gościńcu (...). Nikt ostatnio nie pokazał mechanizmów polityki i problemów społeczności wielkiego miasta równie sugestywnie jak autorzy „Prawa ulicy” – epopei o przestępczym Baltimore. Seriale w dużej części są dla człowieka tym, czym dla ludzi średniowiecza i renesansu były moralitety. W świetle faktu, iż żyjemy obecnie w świecie metakultury, szczególnie ważna jest rola, jaką odgrywa kultura popularna. Mówi ona nie tylko o rzeczywistości, która ją wyprodukowała, ale także zmusza widza do refleksji nad tym światem i sobą samym. Świadomy odbiorca potrafi wychwycić nawiązania do aktualnych problemów społecznych i odnieść je do własnej wiedzy lub własnych doświadczeń⁵¹².

⁵¹⁰ Tamże.

⁵¹¹ J. Grębowiec, A. Lewicki, *Seriale z różnych stron*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2015, s. 7.

⁵¹² A. Lipińska, *Fenomen współczesnych seriali. O społecznym oddziaływaniu seriali telewizyjnych*, „Konteksty kultury” 2016, nr 13, s. 297–310.

7.4.3. Obraz rodziny w adaptacjach *Ani z Zielonego Wzgórza*

Ważnym elementem, który różnicuje adaptacje *Ani z Zielonego Wzgórza* jest ukazywanie w nich obrazu rodziny. W obrazach proponowanych przez Sullivana oraz w produkcji Netflixa odbiorca otrzymuje dość dosadny obraz rodziny dysfunkcyjnej. W filmie Sullivana rodzinie zastępczej Ani, w której istniał problem alkoholowy, poświęcono nawet więcej miejsca, niż pobytowi głównej bohaterki w sierocińcu. Jest to zabieg, który demitologizuje rodzinę – w tej adaptacji los Ani nie odmienia się, gdy trafia ona do rodziny zastępczej, w której mężczyzna i kobieta stanowią małżeństwo i posiadają biologiczne dzieci – jest to doświadczenie trudne i bolesne, a rodzina – pozornie żyjąca zgodnie ze społecznymi schematami – nie jest wolna od dysfunkcji, jakimi są alkoholizm, przemoc i nierówne traktowanie dzieci. Taki obraz rodziny przełamuje patriarchalną koncepcję przedstawiania „tradycyjnej” rodziny jako instytucji, która zapewnia szczęście dzieciom i którą należy ukazywać jako bezpieczne, przyjazne miejsce. Maria de Barbaro uważa, że w mediach nadal obecny jest wyidealizowany obraz rodziny:

*istnieje mit (podtrzymywany przez środki masowego przekazu), w myśl którego normalna i zdrowa rodzina jest całkowicie harmonijna, jej członkowie współpracują ze sobą w stałej zgodzie i radzą sobie z problemami życia codziennego bez napięć. Zmiany w rodzinie są przyjmowane jako naturalne koleje losu, a członkowie rodziny dostosowują się do nich bez większych trudności*⁵¹³.

Aleksandra Toman z kolei zauważa, że koniec wieku XIX – a więc czas, w którym żyła Montgomery – był w krajach anglosaskich okresem rewizji obrazu rodziny. Zgodnie ze zdaniem badaczki, przełom XIX i XX stulecia był czasem, gdy twórcy tekstów kultury przestali opisywać rodzinę wyłącznie jako społeczność pełną harmonii i spokoju – w to miejsce pojawiła się wizja po trosze darwinistyczna, zgodnie z którą podstawowa komórka społeczna jest rzeczywistością zróżnicowaną wewnątrznie, niewolną od napięć oraz różnic między jej członkami:

Dotąd w życiu i w literaturze prezentowano czcigodne, cnotliwe rody (...). Idealizacji poddawano rodziny monarsze, rycersko-ziemiańskie, niekiedy także i rodziny sytuowane

⁵¹³ M. de Barbaro, *Wprowadzenie do systemowego rozumienia rodziny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999, s. 26.

nżej. Obraz podstawowej komórki społecznej, w której panuje harmonia, a wszyscy członkowie wspierają się nawzajem i respektują te same wartości, w epoce pozytywizmu został zastąpiony wizją nieco darwinistyczną, w której stykają się ze sobą sprzeczne zapatrywania poszczególnych istot. Gdy miejsce kronikarza-wieszczka zajął pisarz-realista, rodzina polska i zagraniczna przejrzała się w lustrze biologizmu, praw fizyki, zależności chemicznych i innych zjawisk niezależnych od pojedynczego człowieka. Zaczyna czy występna, zgodnie z wymogami realistów i naturalistów zstąpiła z piedestału, by ukazać swe słabości i niedociągnięcia. Prezentując jej wady i zalety, akcentowano ich koniunkturalny oraz relatywny charakter. Rodzinę prezentowano już nie jako samoistny wzór do naśladowania, lecz jako wytwór warunków i okoliczności, produkt oddziaływania instynktów i fizjologii, podległy prawom środowiska zewnętrznego. Zwracano uwagę na przymioty paternalistyczne⁵¹⁴.

Pisarstwo Montgomery wpisuje się zatem we wspomnianą przez Toman rewizję obrazu rodziny. Pisarka ukazuje je bowiem jako niedoskonałe, czasami podzielone, rządzone przez zasady patriarchy. Pod tym względem serial *Ania, nie Anna* jest wierny oryginałowi powieściowemu. Szczególnie w produkcji Netflixa widoczne jest odejście od idealizacji i sakralizacji rodziny. W *Ani, nie Annie* pojawia się obraz rodziny nieco bardziej „darwinowski” – serial wskazuje, że nawet kochająca się rodzina nie jest wolna od rywalizacji, napięć i konfliktów. Obraz rodziny Cuthbertów jest zatem o wiele bardziej realistyczny, niż w starszych produkcjach. Ważne jest również to, że Maryla, pomimo niewątpliwie dominującej roli w rodzinie, również poszukuje wsparcia w wychowaniu Ani – i uzyskuje je między innymi od innej kobiety, pani Linde. Relacje między Cuthbertami – choć przez większość czasu są raczej harmonijne – nie wykluczają jednak różnic między nimi, także w podejściu do kwestii wychowania Ani. Podczas fabuły widoczne są także napięcia między Anią i Marylą – Maryla nie jest wyidealizowana i nie jest ukazana jako osoba wszechwiedząca, lecz również potrzebująca porady i wsparcia. Twórcy serialu *Ania, nie Anna* nie przeciwstawiają mądrości (a wręcz nieomyślności) starszej kobiety lekkomyślności i naiwności tej młodej – każda z nich ukazana jest raczej jako dynamiczna postać, zmagająca się z właściwymi dla swojego wieku konfliktami wewnętrznymi. Realistyczne ukazywanie obrazu rodziny – jako rzeczywistości, która nieustannie się zmienia

⁵¹⁴ A. Toman, *Stateczne gniazdo. Starcia instynktów konterfekt własny*, „Family Forum” 2021, nr 11.

i w której obecne jest również cierpienie – jest zaprzeczeniem patriarchalnej koncepcji, zgodnie z którą rodzinę należy idealizować. Jak zaznacza Filip Schmidt:

*niewiele jest instytucji, które tak bardzo jak rodzina, małżeństwo i intymność (w tym seksualność) byłyby przepełnione najróżniejszego rodzaju idealizacjami o silnym ładunku emocjonalnym, których przemiany tak bardzo się obawiano i które stanowiłyby pole tak silnych walk politycznych i ideologicznych*⁵¹⁵.

Również związek Ani i Gilberta, który – jak wiedzą odbiorcy serialu, którzy mieli styczność z książką Montgomery – nie jest w produkcji ukazany jako bezpieczna przystań, lecz relacja wymagająca dla obu stron. W przeciwieństwie do poprzednich adaptacji, również postać Gilberta została pogłębiona psychologicznie – wyraźnie zarysowany jest wątek sieroctwa chłopca oraz jego parentyfikacji⁵¹⁶. Gilbert Blythe w *Ani, nie Annie* jest chłopcem odpowiedzialnym i dojrzałym ponad swój wiek, mającym nawet cechy superbohatera – przyjmuje on poród kobiety, której płód był ułożony pośladkowo, dokonując czegoś w rodzaju obrotu zewnętrznego płodu. Z jednej strony jest to oczywista idealizacja chłopca oraz sugestia, że w przyszłości zainteresuje się on medycyną (powieściowy Gilbert Blythe został wszak lekarzem). Należy jednak zwrócić również uwagę na to, że Gilbert, jako młody mężczyzna asystujący przy porodzie, wchodzi w stereotypowo kobiecą rolę genderową – wykonuje pracę, którą w pierwszej połowie XX wieku podejmowały akuszerki. Jest to zatem symboliczne przełamanie podziału na męskie i kobiece zajęcia, stanowiący jeden z filarów kultury patriarchalnej. Gilbert jest ukazywany jednocześnie jako wrażliwy mężczyzna – przeżywa chorobę i śmierć swojego ojca, a także obraża się na Anię, kiedy ta próbuje okazać mu wsparcie, gdy sam znajduje się w rodzinnym kryzysie. Można powiedzieć, że *Ania, nie Anna* ukazuje kulturę, w której żyją mieszkańcy Avonlea, jako bardziej kobiecą niż męską. Jak pisał Hofstede:

⁵¹⁵ F. Schmidt, *Para, mieszkanie, małżeństwo. Dynamika związków intymnych na tle przemian historycznych i współczesnych dyskusji o procesach indywidualizacji*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2015.

⁵¹⁶ E. Sapia-Drewniak, J. Żarczyńska-Hyla, *Parentyfikacja w rodzinie w doświadczeniach młodych dorosłych*, „Edukacja dorosłych” 2017, nr 1.

kultura męska to taka, w której – najogólniej rzecz ujmując – role męskie i kobiece są wyraźnie różnicowane, gdzie wyrazista jest polaryzacja płci i potwierdzają ją stereotypy kobiet i mężczyzn⁵¹⁷.

Twórcy serialu wskazują także na to, że nie wszystkie różnice indywidualne muszą wynikać z różnicy płci. Pierre Bourdieu wskazywał, że w patriarchalnych społeczeństwach to, co jest biologiczne, miesza się z tym, co jest efektem oddziaływań społecznych, czego efektem jest polaryzacja ról płciowych i wiara w to, że pewne różnice między kobietami a mężczyznami wynikają wprost z natury:

Pozory biologii i jej realne skutki będące efektem długiego, kolektywnego procesu uspołecznienia tego, co biologiczne, i biologizacji tego, co społeczne, przenikają się i mieszają, odwracając porządek przyczyn i następstw. Powołują do istnienia naturalizowaną konstrukcję społeczną (gender jako rodzajowy habitus) będącą naturalnym fundamentem arbitralnego podziału, który znajduje swoje odbicie w zasadach i w rzeczywistości oraz wyobrażeniach o rzeczywistości⁵¹⁸.

Tymczasem w *Ani, nie Annie* role płciowe nie są spolaryzowane. Dominująca Maryla podejmuje decyzje w imieniu uległego Mateusza, Gilbert zna kobiecą fizjologię i przyjmuje trudny poród, zaś Ania skupia się na nauce i nie chce zawierać małżeństwa. Produkcja Netflixa „wydobywa” zatem z powieści Montgomery te wątki, które przeczą typowo patriarchalnej interpretacji tej książki. Należy oczywiście mieć na uwadze, że taka właśnie interpretacja była przez wiele lat narzucana – losy Ani Shirley były interpretowane i obrazowane w sposób taki, w jaki w dyskryminującym kobiety świecie interpretowane i obrazowane być mogły. Gilbert przyjmujący poród (więc występujący w postrzeganej za typowo kobiecą roli akuszerki) tłumaczy swojemu towarzyszowi, że sam przy swoim porodzie ułożony był pośladkowo – jego wiedzę i świadomość przebiegu porodu widz rozumie zatem jako efekt wychowania, podczas którego otrzymał wiedzę na temat kobiecej fizjologii, a nie jako coś przeczącego męskiej naturze. Jest to wyraźny komunikat, że mężczyźni mogą wykonywać zajęcia uważane za tradycyjnie kobiece – jeśli zostaną do tego

⁵¹⁷ K. Arcimowicz, *Męskocentryczny charakter współczesnej kultury polskiej w perspektywie koncepcji Geerta Hofstede'a. Wybrane aspekty problematyki*, „Rocznik Lubuski” 2016, nr 1.

⁵¹⁸ P. Bourdieu, *Męska dominacja*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.

przygotowani. Jest to wyraźna polemika z poglądem, jakby pewne obszary wiedzy i działań były naturalne wyłącznie dla przedstawicieli czy przedstawicielek jednej z płci.

Jednak nowoczesność i wartość *Ani, nie Anny* polega nie tylko na tym, że główna bohaterka łamie stereotypy związane z kobiecością i że ta filmowa opowieść o losach Ani podważa idealistyczną wizję rodziny. Produkcja Netfliksa ma również potencjał terapeutyczny – dzieje się to przede wszystkim dzięki pogłębionej psychologicznie postaci głównej bohaterki. Karolina Gierszewska podkreśla, że Ania już funkcjonuje jako postać znana wielu kobietom, towarzysząca im w dorastaniu. Nowa, bardziej samoświadoma i skomplikowana pod względem psychologicznym Ania w jeszcze większym stopniu reprezentuje trudności, które napotyka współczesna młodzież:

Ania Shirley w świadomości pokoleń kobiet funkcjonuje jako towarzyszka dorastania oraz pierwsza „przyjaciółka”. Sposób wykreowania tej postaci w serialu Ania, nie Anna umożliwia nawiązanie więzi emocjonalnej ułatwiającej proces projekcji-identyfikacji. Doświadczenie rówieśniczej przemocy, zwłaszcza w zupełnie nowym środowisku; odrzucenie ze względu na inność i „nieprzystawalność” do otoczenia; konflikt wewnętrzny wywołany chęcią przynależności do grupy oraz jednoczesną potrzebą zachowania własnej niezależności; wreszcie brak znajomości własnej fizjologii w czasie jej intensywnych zmian – problemy te są nieobce również współczesnej młodzieży. Pozytywne rozwiązywanie kolejnych konfliktów stojących na drodze rozwoju głównej bohaterki oraz konstruowanie w wyniku tych działań stabilnej tożsamości, pewności siebie i poczucia własnej wartości może prowokować potencjalnego widza do rozmowy o jego własnych doświadczeniach związanych z problematycznym okresem dojrzewania oraz zachęcić go do ich satysfakcjonującego przepracowania. Serial ma zatem, co warto potwóżyć, potencjał filmoterapeutyczny⁵¹⁹.

Sądzę, że w tym miejscu warto podkreślić, że konflikty, o których wspomina Gierszewska, są właściwe nie tylko dorastającym dziewczętom, ale również chłopcom. Pytania o własną tożsamość, fizjologię, chęć przynależności do grupy przy jednoczesnej potrzebie zachowania własnej tożsamości są uniwersalne pod względem płci. Można zatem powiedzieć, że Ania z tej adaptacji jest bohaterką, z którą utożsamiać mogą się nie tylko dziewczęta – tutaj dziewczynka (w dodatku osierocona) jest reprezentantką spraw wszystkich adolescentów, niezależnie od płci. Parafrazując Rebeccę Solnit, należy przyjąć, że akurat ta

⁵¹⁹ K. Gierszewska, *Adolescencja jako permanentny kryzys...*, dz. cyt.

adaptacja, gdzie młoda kobieta jest na pierwszym planie, może być zaliczana do filmów o całej ludzkości⁵²⁰. Jest to przełamanie męskocentrycznej tendencji naszej kultury, zgodnie z którą prawdy ogólne muszą być wyrażane przez postacie męskie.

Adaptacje *Ani z Zielonego Wzgórza* mają zatem potencjał wychowawczy. Z jednej strony mogą one wzmacniać stereotypy płciowe i sprzyjać wykluczeniu – ukazywanie Ani jako niesamodzielnej i delikatnej romantyczki na drodze modelowania może sprawić, że dziewczęta zinternalizują taki model kobiecości czy dziewczęcości. Jak podają autorzy pracy *Przeciwdziałanie dyskryminacji. Pakiet edukacyjny dla trenerów i trenerek*, kino może wpływać na to, że młodzi ludzie – a do tych właśnie adresowane są przede wszystkim adaptacje powieści Montgomery – posługują się stereotypami i odbywają „trening” dyskryminacji:

Trening uprzedzeń i dyskryminacji zachodzi w domu rodzinnym (zwłaszcza jeśli nasza rodzina należy do grupy dominującej), lecz nie tylko: jest z reguły konsekwentnie wzmacniany przez inne osoby z otoczenia, mass media⁵²¹, filmy czy też publiczne wypowiedzi polityków i publicystów. Przejmowaniu afektu towarzyszy jednocześnie uczenie się zasłyszanych od znaczących osób, a także w mass mediach i piśmiennictwie, stereotypowych przekonań, poglądów, interpretacji i nastawień wobec grup marginalizowanych. Stereotypów i uprzedzeń uczy się niezależnie od tego, czy należymy do grupy dominującej czy marginalizowanej. Bardzo częstym zjawiskiem jest internalizacja, czyli uwewnętrznienie uprzedzenia przez osoby z grup marginalizowanych⁵²².

Z drugiej strony Ania może być również ukazywana jako dynamiczna bohaterka kobieca, decydująca o swoim losie, próbująca wyłamać się z patriarchalnych schematów i walcząca z seksizmem (a także odnosząca na tym polu sukcesy). Ponadto, postać Ani Shirley może być ważna nie tylko dla dorastających dziewcząt, które potrzebują postaci, z którą mogłyby się utożsamiać i która mogłaby pomóc zrozumieć własną kobiecość – istnienie takiej bohaterki jest także ważnym znakiem dla przedstawicieli starszego pokolenia (wychowującego już własne dzieci), że bycie opiekunem czy rodzicem córki nie oznacza, że

⁵²⁰ W rzeczywistości cytata ten – pochodzący z eseju *Matka wszystkich pytań* brzmi: “Powieść bez kobiet bywa uznawana za książkę o całej ludzkości, ale książka, gdzie kobiety są na pierwszym planie, zaliczana jest do literatury kobiecej”.

⁵²¹ M. C. N. Stangor, Ch. M. Hewstone, *Stereotypy i uprzedzenia*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1999.

⁵²² Opracowanie zbiorowe, *Przeciwdziałanie dyskryminacji. Pakiet edukacyjny dla trenerów i trenerek*, Stowarzyszenie Lambda, Warszawa, 2005.

jest ona istotą słabszą niż chłopcy. Ania w filmach reżyserii Sullivana czy w serialu Netfliksa to także osoba, która jasno pokazuje Maryli, że jest pełnowartościową osobą, zdolną do pracy, nauki oraz pomocy w gospodarstwie – mimo że nie jest wyczekiwany chłopcem.

Widoczne jest, że w kolejnych adaptacjach różne było podejście twórców do kwestii marginalizowanych grup – w adaptacji z 1934 oraz z 2016 temat walki ze stereotypami nie był właściwie obecny – w produkcji *Ania, nie Anna* natomiast stanowił jeden z istotniejszych wątków. Można spodziewać się, że za jakiś czas postać Ani będzie reprezentowała nie tylko osoby wykluczone i pozbawione głosu ze względu na wiek, płeć czy pochodzenie – ale że filmowa lub serialowa Ania Shirley stanie się symbolem również innych mniejszości, które doświadczają dyskryminacji. Eugenia Sojka w pracy poświęconej między innymi dyskursom mniejszościowym w Kanadzie orzeka, że

konieczne jest budowanie szacunku dla wszystkich kultur poprzez rozwijanie wielorakich form wiedzy krytycznej i artystycznych projektów przedstawiających kulturę i światopogląd grup mniejszościowych w kontekście globalnym i w dialogu z innymi grupami mniejszościowymi. Pozwoli to w społeczeństwie wielokulturowym na ponowne określenie pojęć takich jak obywatelstwo, obowiązek obywatelski oraz dialog transkulturowy. I jest sprawą oczywistą, że do wykonania tych zadań potrzebna jest nie tylko „czarnoskóra Ania z Zielonego Wzgórza”, ale i przedstawiciele wszystkich innych kultur zamieszkujących terytorium Kanady⁵²³.

Postać Ani Shirley jest zatem postacią o ogromnym potencjale – może ona zostać wykorzystana do krzewienia idei równości i walki z wykluczeniem. Z uwagi na popularność, a także to, że wiele młodych kobiet i dziewcząt identyfikuje się z Anią, postać wykreowana przez Montgomery może być wykorzystana w celach ideologicznych. Filmy o losach Ani nie tylko są zapisem pragnień czy niepokojów ludzi żyjących w danym czasie, ale także mogą służyć ich kształtowaniu. W filmie z lat trzydziestych Ania była ukazana jako romantyczna, zależna od mężczyzn dziewczynka przemieniająca się w kobietę, której ważnym atrybutem było przywiązanie do rodziny. W filmie z lat osiemdziesiątych Ania Shirley była wykreowana już nie tylko jako sympatyczna romantyczka, ale także jako osoba posiadająca za sobą trudne dzieciństwo i doświadczenie przemocy. Produkcja z 2016 roku utrzymana

⁵²³ E. Sojka, Czy „biała Kanada” potrzebuje czarnoskórej „Ani z Zielonego Wzgórza”? Rozmowy z „Innymi”, wśród „Innych” i o „Innych”: kanadyjskie dyskursy mniejszościowe a budowanie dialogu transkulturowego, „Er(r)go. Teoria – literatura – kultura” 2008, nr 2.

została w konwencji łagodnego kina rodzinnego, ale już w powstałym niewiele później serialu Netflixa Ania jest postacią asertywną, pogłębioną psychologicznie, ambitną i rozumiejącą otaczającą ją rzeczywistość. Być może – z racji tego, że Ania może być uznana za symbol dziewczyności charakterystycznej dla danej epoki – kolejne „Anie” będą postaciami wyrażającymi głos innych osób wykluczonych – na przykład osób czarnoskórych.

Adaptacje *Ani z Zielonego Wzgórza* z pewnością ewoluowały. Pierwszy dostępny dla współczesnego widza film – a także rodzinna adaptacja z 2016 roku – zdają się potwierdzać wynik badania z 2019 roku: *Rewrite her story: how film and media stereotypes affect lives and leadership ambitions of girls and young women*, z którego wyników wiemy, że

młode dziewczyny nie znajdują w filmach odzwierciedlenia ich prawdziwego życia, nie widzą wzorów do naśladowania, które są tak ważne dla budowania ich pewności siebie i ambicji. Media są w dużej mierze przeszkodą na drodze do równości płci. Mają moc, by wspierać młode kobiety w dążeniu do bycia liderkami, ale z jakiegoś powodu wybierają, by tego nie robić⁵²⁴.

Adaptacje z roku 1985 oraz produkcja Netflixa zdają się natomiast sprzyjać równości. Ukazują one Anię nie tylko jako dziewczynkę stanowiącą pochodną chłopca (Marta Stańczyk bowiem pisze, że w kinie powszechne jest sprowadzanie bohaterki do pochodnych mężczyzn⁵²⁵), ale jako realistyczną postać, której działania i myśli nie są skierowane wyłącznie na mężczyzn. Zwłaszcza produkcja *Anie, nie Anna* jest również formą odejścia od konwencji idealizowania tradycyjnej, patriarchalnej rodziny.

⁵²⁴ <https://jakwychowywacdziewczynki.pl/stereotypy-w-filmach-jak-wplywaja-na-zycie-dziewczynek/> [dostęp: 12. 02. 2022],

⁵²⁵ M. Stańczyk, *Siostrzeństwo, girl power i kluby pierwszych żon – feminist revenge comedy*, „Poszukiwacze zaginionych znaczeń. Perspektywa (wy)twórcy, odbiorcy i krytyka w badaniach nad kulturą audiowizualną”, Kraków 2020.

Zakończenie

Analiza poszczególnych adaptacji prowadzi do konkluzji, że adaptacje każdego spośród omawianych utworów różnią się między sobą pod względem tego, jakie elementy zaczerpnięte z literackiego pierwowzoru zyskały największe zainteresowanie adaptujących i zostały przeniesione na ekran. Choć pierwotnym twórczym była ta sama powieść, to jednak twórcy filmów powstających na ich podstawie w różny sposób rozkładali akcenty, przez co – choć tytuł utworu był ten sam – otrzymywali znacząco różniące się od siebie opowieści. Niektóre spośród nich skonstruowane są jak historie przede wszystkim o romantycznej miłości, inne – stanowią próbę zmierzenia się z ograniczeniami, jakie określony system społeczny nakłada na jednostkę (zwłaszcza będącą kobietą). Różnice te są efektem między innymi tego, że języka literatury nie sposób dokładnie przełożyć na język ekranu. Powieści stanowią inspirację dla twórców, jednak ich „przeniesienie” na ekran wiąże się za każdym razem z powstaniem nowego tekstu kultury, któremu twórcy nadają unikatowy kształt.

W adaptacjach tego samego utworu – powstałych w różnym czasie – na różne sposoby są eksponowane wątki feministyczne lub elementy ideologii patriarchalnej. Niektóre adaptacje omawianych powieści są historiami o łamaniu zasad ideologii patriarchalnej i poszukiwaniu wolności – inne z kolei ukazują w pozytywnym świetle głównie małżeństwo i rodzinę.

Filmy powstałe na podstawie powieści *Duma i uprzedzenie* różnią się podejściem do zasad religijnych, rozumieniem małżeństwa oraz świadomością bohaterów dotyczącą opresyjności ich środowiska. Pierwsze adaptacje opowiadają o próbach uniknięcia hańby – późniejsze opowiadają na zdobywaniu osobistej wolności. Rodzina w niektórych adaptacjach ukazywana jest jako bezpieczne miejsce – w innych jako niedoskonała, dynamiczna rzeczywistość. W adaptacji z roku 1995 występuje schemat, który jest „odwróceniem” patriarchalnej tendencji do czynienia z kobietami obiektami do oglądania – to męski bohater, pan Darcy, ulega fetyszyzacji i jest „ogładany” przez kobiety. Najnowsza adaptacja omawianej powieści stanowi równocześnie próbę odejścia od części zabiegów charakterystycznych dla kina dziedzictwa (*heritage cinema*) – nie znajdziemy w niej, tak jak to miało miejsce we wcześniejszych adaptacjach, dalece posuniętej estetyzacji życia drobnej szlachty i epatowania przepychem.

We wczesnych adaptacjach powieści *Wichrowe Wzgórze* widoczna jest trudność twórców z ukazaniem kobiety dokonujących wątpliwych moralnie wyborów. Początkowo podejmowano próby „usprawiedliwiania” działania Katarzyny, „cenzurowano” jej

okrucieństwo i pogardę odczuwaną wobec własnego męża. Można przypuszczać, że wiąże się to z brakiem zgody na istnienie „niegodnej” protagonistki – ideologia patriarchalna odczłowiecza kobiety, nie ukazując ich psychologicznego skomplikowania. Adaptacje powieści Brontë w różny sposób podejmują temat przemocy domowej oraz przemocy religijnej, a także kolonializmu, rasizmu i ksenofobii. Adaptacje z roku 1970 oraz 2011 stanowią próbę zrozumienia, w jaki sposób doświadczenie przemocy i wykluczenia wpływa na psychikę człowieka. W niektórych filmach – na przykład tym z roku 1992 – widoczna jest tendencja do romantyzowania przemocy.

Dzieła filmowe powstałe na kanwie powieści *Ania z Zielonego Wzgórza* różnią się w znacząco tym, jaki jest cel głównej bohaterki. W najwcześniejszej adaptacji celem protagonistki jest znalezienie romantycznej miłości, natomiast w najnowszej produkcji Netflixa – odkrycie własnej tożsamości. Jednocześnie nie jest prawdziwe założenie, że im późniejsza adaptacja, tym bardziej postępową i feministyczną – w 2016 stworzono adaptację, która wpisywała się w patriarchalny „schemat” – instytucja rodziny była w niej idealizowana, a posłuszeństwo – nagradzane. Pierwsza zachowana adaptacja zawiera również pewien niepokojący pod względem psychologicznym wątek – główna bohaterka (będąca według fabuły dzieckiem) jest seksualizowana. W późniejszych adaptacjach seksualizacja głównej dziecięcej bohaterki nie występuje. Adaptacje z lat 80. oraz serial *Ania, nie Anna* poruszają natomiast wątki tzw. dziewczynkości, wpływu przemocy na rozwój człowieka oraz relacji z ciałem.

Bibliografia

Andrew D. J., *Główne teorie filmu. Wprowadzenie*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, Łódź 1995.

Arcimowicz K., *Męskocentryczny charakter współczesnej kultury polskiej w perspektywie koncepcji Geerta Hofstede'a. Wybrane aspekty problematyki*, „Rocznik Lubuski”, Zielona Góra 2016.

Austen J., *Duma i uprzedzenie*, Świat Książki, Warszawa 2008.

Babilas D., *Edwardiańskie gorsety na nowe czasy. gościnie w Downton Abbey*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2016, nr 1.

Balázs B., *Wybór pism*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1957.

Balik M., *Literacko-serialowe lekcje feminizmu. Ani z Zielonego Wzgórza*, „Paidia i Literatura” 2020, nr 2.

Bataille G., *Literatura a zło*, Oficyna Literacka, Kraków 1992.

Bazin A., *Film i rzeczywistość*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

Belzyt J., *Życie każdego z nas jest powieścią*, „Biografistyka Pedagogiczna” 2018, nr 3.

Bem S. L., *O różnicach wynikających z płci*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2000.

Beres L., *Beauty and the Beast: The romanticization of abuse in popular culture*, „European Journal of Cultural Studies” 1999, nr 2.

Berne E., *W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.

Bielak A., *Kobieta jako więzień konwencji. Kształtowanie etosu życiowego wobec współczesnych uwarunkowań i stereotypów*, „Acta Humana” 2015, nr 6.

Bieńkowska M., *Gender i wielokulturowość*, „Pogranicze. Studia Społeczne” 2011, nr 18.

Bigoszevska M., *Ciało niepewne*, Tikkun, Warszawa 1994.

Bokiniec M., *Pomiędzy „leczeniem ran” a „odzyskaniem ziemi”. Ekofemizm jako filozofia przyrody i projekt etyczny*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 1.

Borkowska G., *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3.

- Boszormenyi-Nagy I., *Response to „Are trustworthiness and fairness enough? Contextual family therapy and the good family”*, „Journal of Marital and Family Therapy” 1997, nr 2.
- Bourdieu P., *Męska dominacja*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.
- Boy-Żeleński T., *Żmichowska*, Pisma, Warszawa 1956.
- Brontë E., *Wichrowe wzgórza*, Wydawnictwo Masterlab, Warszawa 2009.
- Budrewicz A., *Drugie życie Dumy i uprzedzenia. Tennant – Austen*, „Przegląd humanistyczny” 2019, nr 2.
- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków, 2006.
- Burzyńska A., Łebkowska A., Nastulczyk T., Skucha M., Świerkosz M., Walas T., *Rozmowa „Wielogłosu” Krytyka feministyczna – dokonania i perspektywy*, „Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2011, nr 2, s.4.
- Butler A., *Women’s Cinema: the Contested Screen*, Wallflower Press, London 2002.
- Butler J., *Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s Second Sex*, „Yale French Studies” 1986, nr 72.
- Byron G., *Giaur*, Greg, Kraków, 2021.
- Bystron J. S., *Megalomanja narodowa*, Towarzystwo Wydawnicze RÓJ, Warszawa 1935.
- Bystydzieńska G., *Recepcja Jane Austen w Polsce*, „Acta Philologica” 2005, nr 31.
- Camus A., *Człowiek zbuntowany*, Wydawnictwo Muza, Warszawa 200, s.7.
- Chibowska A., *Paradygmat feministyczny w naukach społecznych*, „Studia politologiczne” 2010, nr 18.
- Choczaj M., *O adaptacji, ekranizacji, przekładzie intersemiotycznym i innych zmartwieniach teorii literatury, filmu i mediów*, „Przestrzenie Teorii” 2011, nr 16.
- Chollet M., *Czarownice. Niezwyciężona Siła kobiet*, Karakter, Kraków 2019.
- Chutnik S., *All that glitters is not gold. Strategie kontrkultury feministycznej w kontekście ciała i władzy*, „Glamour – magia czy mistyfikacja? Dawny urok w nowym wymiarze”, Białystok 2016.
- Chutnik S., *Kieszonkowy atlas kobiet*, Korporacja ha! art, Warszawa 2009.
- Cialdini R. B., *Wywieranie wpływu na ludzi. Teoria i praktyka*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2002.
- Ciechomska M., *Od matriarchatu do feminizmu*, Brama, Poznań 1996.
- Cierpiałkowska L., Sęk H., *Psychologia kliniczna*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2016, 115.

Cynarski W. J., *Przeciwdziałanie agresji i przemocy na drodze sztuk walki*, „Teoretyczne aspekty i praktyczne konteksty przemocy w różnych środowiskach społecznych”, Jarosław 2020, s. 85.

Czarnecka-Iwańczuk M., Cybulski M., Strzelecki W., Strzelecka M., *Zagrożenia związane z postrzeganiem idealnego wizerunku kobiecego ciała przez mężczyzn w okresie adolescencji*, „Szanse i bariery w ochronie zdrowia. Wybrane aspekty organizacyjne, prawne i psychologiczne”, Poznań, 2008.

Czerska T., *Płeć i wygnanie*, „Autobiografia Literatura Kultura Media” 2014, nr 1.

Dabert D., *Sposoby istnienia muzyki klasycznej w filmie fabularnym*, „Przestrzenie teorii” 2005, nr 5.

de Barbaro M., *Wprowadzenie do systemowego rozumienia rodziny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1999.

de Beauvoir S., *Druga płeć*, Wydawnictwo Jacek Santorski & Co, Warszawa 2003.

Derra A., *Meandry biologii płci. Badania feministyczne poza podziałem na sex i gender*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4.

Dickman S. L., D. Himmelstein U., S. Woolhandler, *Inequality and the health-care system in the USA*, „The Lancet”, Londyn, 2017.

Dobosiewicz I., *Female relationships in Jane Austen's novels. A critique of the female ideal propagated in 18th century conduct literature*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1997.

Dobosz D., *Seksualizacja dzieciństwa. Wybrane aspekty*, „Problemy Wczesnej Edukacji” 2019, nr 15.

Drabikowska M., *Subwersywność powieści „Wichrowe Wzgórza” (1847) Emily Brontë na przykładzie postaci Katarzyny Earnshaw – szkic antropologiczny*, „Prze(d)sądy. O czytaniu kultury”, Łódź 2014.

Drewniak I., *Jak być kobietą? Kreowanie stereotypów i modele kobiecych zachowań prezentowane w reality shows*, „Studia krytyczne” 2019, nr 8.

Drozdowicz Z., *Naturalistyczna opozycja wobec kartezjanizmu*, „Filo–Sofija” 2012, nr 2.

Engeln R., *Obsesja piękna. Jak kultura popularna krzywdzi dziewczynki i kobiety*, Wydawnictwo W.A.B, 2021.

Faulstich W., *Medienästhetik und Mediengeschichte. Mit einer Fallstudie zu „The War of the Worlds” von H.G. Wells*, Heidelberg 1982.

Feldman W., *Współczesna literatura polska 1864-1918*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985.

Ferenc T., Sułkowski B., *Okiem kamery – semiologia obrazów przemocy*, „Kultura i społeczeństwo” 2009, nr 4.

Ferriss S., Benstock S., Woods S., *A Handbook of Literary Feminisms*, Oxford University Press, Oxford 2002.

Ficowski J., *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1989.

Fijałkowski M., *Przekład jako aneksja kulturowa dzieła*, Wydawnictwo UW, Warszawa 2021.

Filipiak I., *Literatura menstrualna*, Ośka, Zamość, 1999.

Filipowicz H., *Przeciw literaturze kobiecej*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4.

Gajewska A., *Choroba, polityka i czytanie w Ciele niczym Krystyny Kofty*, Czas Kultury, Poznań 2019.

Gajewska G., *Kobiety komiks autobiograficzny*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2017, 15.

Gawliński A., *Nekrofilia jako problem interdyscyplinarny*, „Studia Prawnoustrojowe” 2016, nr 24.

Gierszewska K., *Adolescencja jako permanentny kryzys. Filmoterapeutyczna analiza serialu Ania, nie Anna*, „Dzieciństwo. Literatura i Kultura” 2019, nr 1.

Gołąb M., *Kobiety, narracja i rzeczy naturalne czy rzecz natury?*, Katedra Teorii Literatury Instytut Kultury Współczesnej, Uniwersytet Łódzki 282-283.

Graaf A., *Dziewczyny na mapie amerykańskich sporów o kobiecość, seks i politykę płci. Backlash płci., postfeminizm czy postpostfeminizm?*, „Seriale w kontekście kulturowym społeczeństwo i obyczaje”, Olsztyn 2014.

Grabias S., *Analityczne kategorie obcości*, „Studia Socjologiczne” 2013, nr 1.

Gralewicz-Wolny I., *Ania z Zielonego Wzgórza – powieść dla niegrzecznych dziewcząt*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2018.

Gralewicz-Wolny I., Mytych-Forajter B., *Uwolnić Pippi! Twórczość dla dzieci wobec przemian kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013.

Grębowiec J., Lewicki A., *Seriale z różnych stron*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2015.

Gromkowska-Melosik A., *Taylor Swift – od skromnej „dziewczyny z sąsiedztwa” do bohaterki postfeministycznego świata*, „Studia Edukacyjne” 2015, nr 36.

- Grzywniak M., *Manifest gender – współczesne nurty feminizmu*, „Edukacja Etyczna” 2016, nr 12.
- Głowiński M., i in., *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 2002, 234
- Hannam J., *Feminizm*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2010.
- Haskell M., *Od czci do gwałtu*, „Film na Świecie” 1991, nr 384.
- Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej*, „Słowo/obraz terytoria”, Gdańsk 2011.
- Hood N., *Mako Mori and the Gender Politics of Pacific Rim (2013)*, „Journal of American Studies of Turkey”, Washington, 2014, 39.
- hooks b., *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2020.
- Hopfinger M., *Adaptacje filmowe utworów literackich*, Ossolineum, Wrocław 1974.
- Hopfinger M., *Film i literatura: uwarunkowania techniczne przekładu intersemiotycznego*, „Sztuka — technika — film”, Warszawa 1970.
- Hyży E., *Dzielenie się światem. Nowy feministyczny realizm w ujęciu Karen Barad*, „Feministyczne konteksty. Multidyscyplinarnie”, Toruń 2017.
- Illuz E., Mateusz B., *Feminizm nie tylko dla kobiet*, Znak, Kraków 2015.
- Irigaray L., *Ciało-w-ciało z matką*, eFKA, Kraków 2000.
- Izdebski H., *Doktryny polityczno-prawne*, LexisNexis, Warszawa 2010.
- Jach Ł., Sikora T., *Mentalność prawego kciuka jako poznawczy regulator funkcjonowania współczesnego człowieka, Konsumpcja w życiu, życie w konsumpcji*, GWP, Sopot 2010.
- Janicka A., *Przemiany dyskursu emancypacyjnego kobiet*, Uniwersytet w Białymstoku, Białystok, 2019.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2001.
- Jastrun T., *W obcęgach wychowania i genów*, „Psychiatria” 2014, nr 3.
- Kaplan E. A., *Feminism and Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1997.
- Karlińska A., *Testy rzeczywistości. Narracje o zbrodniach w powieściach Jane Austen*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 465.
- Kempna-Pieniążek M., *Realizm, ale jaki?*, „ArtPapier” 2006, nr 8.
- Kinowska A., *Konceptualizacja miłości i nienawiści w powieści Wichrowe Wzgórze*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2003.

Kolasińska-Pasterczyk I., *William Wyler: pod znakiem kobiety*, „Klasyki Kina Amerykańskiego”, Kraków 2006.

Kolodny A., *Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism*, „Feminist Studies” 1980, nr 1.

Korczarowska N., *Abiekt i trauma historyczna w Wichrowych Wzgórzach Andrei Arnold*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 114.

Krajewska J., *Spór o literaturę kobiecą w dwudziestoleciu międzywojennym*, Nauka i Innowacje, Poznań 2011.

Kraskowska E., *Kilka uwag na temat powieści kobiecej*, „Teksty Drugie”, Warszawa, 1993, nr 4.

Kraskowska E., *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, „Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury”, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000.

Kraskowska E., *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 1999.

Krawczyk-Tyrpa A., *Tabu w dialektach polskich*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2001.

Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Krzywicka I., *Jazgot kobiecy, czyli przerost stylu*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 42.

Ksieniewicz M., *Specyfika polskiego feminizmu*, „Kultura i Historia” 2004, nr 6.

Kubala-Kulpińska A., *Efekt Lolity, czyli o niebezpieczeństwach seksualizacji w mediach*, „Głos pedagogiczny”, Poznań 2020.

Kubiacyk F., *Rasizm: otwarta rana (post)kolonialna. Exempla piłkarskie*, „Studia Europaea Gnesnensia” 2014, nr 10.

Kulis S., Marsiglia F. F., D. Hurdle, *Gender Identity, Ethnicity, Acculturation, and Drug Use: Exploring Differences among Adolescents in the Southwest*, „Journal of community psychology” 2003 nr 2.

Kuncewiczowa M., *Metaforyzm a męskie kasztele*, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 44.

Kurowska A., Pielniński B., Szarfenberg R., Wójtewicz A., *Perspektywa gender w polityce społecznej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2016.

- Kuziak M., *Romantycy i inność. Pogranicza kulturowe w prelekcjach paryskich Mickiewicza*, Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2019.
- Kwiatkowska P., *Bohater o tysiącu twarzy*, „EKRAŃY” 2017, nr 3.
- Kłosińska K., *Feministyczna krytyka literacka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, 2010.
- Kłosińska K., *Lęk przed wariatką na strychu*, „Przekładaniec” 2010, nr 24.
- Lewicki B., *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Ossolineum, Wrocław 1964.
- Lipińska A., *Fenomen współczesnych seriali. O społecznym oddziaływaniu seriali telewizyjnych*, „Konteksty kultury” 2016, nr 13, s. 297–310.
- Lisiak A., *Poza girl power: dziewczynski opór, kontrapubliczności i prawo do miasta*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 2.
- Loska K., *Postmodernizm w teorii filmu*, „Państwo i Społeczeństwo” 2008, nr 8.
- Lyszczyna J., *Natura, historia, egzystencja. W poszukiwaniu romantycznego uniwersum*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2011.
- Marzec L., *Archiwa literatury kobiecej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2011, nr 18.
- Mickiewicz A., *Konrad Wallenrod*, Greg, Kraków 2009.
- Milkowski K. M., *Wymuszone małżeństwo w wyniku porwania w krajach Azji Centralnej*, „Nowa Polityka Wschodnia” 2017, nr 4.
- Mill J., *Poddaństwo kobiet*, Fundacja Wolne Lektury, Warszawa, 1887.
- Miller N. K., *Arachnologie: Kobieta, tekst i krytyka*, „Teorie literatury XX wieku. Antologia”, Znak, Kraków, 2007.
- Millett K., *Sexual Politics*, University of Illinois Press, Champaign, 2000.
- Moi T., Walicka-Hueckel M., *Feminizm jest polityczny. Z Toril Moi rozmawia Małgorzata Walicka- Hueckel*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4.
- Montgomery L. M., *Ania z Zielonego Wzgórza*, Skrzat, Kraków 2012.
- Morin E., *Kino i wyobraźnia*, Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Moroń M., Sobczyk M., *Biologiczne mechanizmy leżące u podstaw wyboru partnera seksualnego i związku partnerskiego*, „Seksuologia w obiektywie innych nauk”, Kraków 2010.
- Mulvey L., *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, „Panorama współczesnej myśli filmowej”, Kraków 1992.
- Mulvey L., *Some thoughts on theories of fetishism in the context of contemporary culture*, MIT Press, Cambridge 1993.

- Mulvey L., *Spojrzenie w przeszłość: nowe przemyślenia o feministycznej teorii filmu lat 70.*, „Panopticum” 2005, nr 4.
- Mulvey L., *Visual pleasure and narrative cinema*, „Screen” 1975, nr 3.
- Myer V. G., *Niezlomne serce*, Prószyński i S-ka, Warszawa, 1999.
- Nasiłowska A., *Ciało i tekst: feminizm w literaturoznawstwie: antologia szkiców*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2001.
- Nasiłowska A., *Feminizm i psychoanaliza – ucieczka od opozycji*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3.
- Nieckarz K., *Wizerunek współczesnej wsi w programie Rolnik szuka żony*, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2018.
- Nikitorowicz J., *Ojczyzna – Obczyzna – Obywatelskość*, „Patriotyzm a wychowanie”, Trans Humana Wydawnictwo Uniwersyteckie, Białystok 2009.
- Nosek A., *Rodzina w polskich powieściach dla dziewcząt z drugiej połowy XIX wieku*, „Prace Polonistyczne” 2006, nr 1.
- Nowacki A., *Oblicza współczesnej literatury ukraińskiej. Próba podsumowania*, „Studia Ukrainica Posnaniensia” 2013, nr 1.
- Nowacki D., *Jak być kochaną?*, „Nowy Nurt” 1995, nr 25.
- Nowak J., *Niema bohaterka. Komentarz o praktykach uciszania kobiet*, „Avant: Trends in Interdisciplinary Studies” 2020, nr 11.
- Nurczyńska-Fidelska E., Batko Z., A Helman, *Wokół problemów adaptacji filmowej*, Centralny Gabinet Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1997.
- Nycz R., *Afektywne manifesty*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Oczko P., *Anna z domu o zielonym dachu. O cyklu powieściowym Lucy Maud Montgomery*, „Teksty drugie” 2013, nr 5.
- Oczko P., Nastulczyk, D., *Powieśnik, Na szwedzkim tropie Ani z Zielonego Wzgórza. O przekładzie Rozalii Bernsteinowej*, „Ruch Literacki” 2018, nr 3.
- Opracowanie zbiorowe, *Przeciwdziałanie dyskryminacji. Pakiet edukacyjny dla trenerów i trenerek*, Stowarzyszenie Lambda, Warszawa, 2005.
- Ostrowski E., *Charlotte Brontë i jej siostry śpiące*, Wydawnictwo MG, Warszawa 2013.
- Paczoska E., *Długie życie Jane Austen*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 465.
- Parvathy G., *Be the Same but Do the New: A Study of Major Film Versions of Jane Eyre and Wuthering Heights*, University of Calicut, Kozhikode 2021 107.

- Pastuszka J., *Koncepcja człowieka w psychoanalizie Freuda*, „Studia Philosophiae Christianae” 1967, nr 3.
- Pęczak M., *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Semper, Warszawa 1992.
- Peszkowska A., *Rewolucja na Wyspach*, „Kino” 2011, nr 45.
- Philips R., *What does the ‘Fourth Wave’ Mean for Teaching Feminism in Twenty-First Century Social Work?*, „Social Work Education. The International Journal” 2014.
- Piepiórka M., *Wszystkie stany leków*, „Kino” 2016, nr 51.
- Pietrzak-Franger M., *Adapting Victorian Novels: The Poetics of Glass in Jane Eyre and Wuthering Heights*, „Adaptation” 2012, nr 5.
- Pilawska R. A., *Duma i uprzedzenie jak historia romantyczna. O adaptacji powieści Jane Austen w reżyserii Joe Wrighta*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 32.
- Posiadło M., *Zmysłowe wariacje*, „Ekran” 2017, nr 3.
- Prochowicz J., *Miłość czy/i seks. Filozoficzne problemy pożądania seksualnego*, „Pismo Awangardy Filozoficzno-Naukowej”, Toruń 2012.
- Projansky S., *Spectacular Girls: Media Fascination and Celebrity Culture*, New York University Press, Nowy Jork 2014.
- Pryszczewska-Kozołub A., *Naturalistyczne sposoby narracji w międzywojennej prozie środowiskowej*, „Prace i Teoria Literatury” 1996, nr 6.
- Płonecka M., *Negatywna seksualność jako bierna postawa społeczna*, „Adeptus. Pismo humanistów” 2017, nr 9.
- Rachubińska K., *Kobiecość i przestrzeń oczami Luce Irigaray i Suzane Vegi*, „Kultura Popularna” 2017, nr 3.
- Radkiewicz M., *Perspektywa feministyczna w teorii i analizach filmowych*, „Wielogłos Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2011 nr 2.
- Radkiewicz M., *Perspektywa feministyczna w teorii i analizach filmowych*, „Wielogłos” 2011, nr 10.
- Radkowska-Walkowicz M., *Czystość i znaczenie*, „Kultura Współczesna. Teoria, interpretacje, praktyka” 2009, nr 1.
- Rejmanowski T., *Ewolucja myśli feministycznej na przestrzeni wieków*, Wydawnictwo Publikacji Elektronicznych,
<https://pdfslide.net/documents/ewolucja-mysli-feministycznej-na-przestrzeni-dziejow.html?page=1> [dostęp: 11. 2022].
- Rek J., *Profesor Bolesław W. Lewicki – między filmem i literaturą*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2007, nr 9.

Rokosz-Piejko E., *Znacie? To obejrzyjcie. Rzecz o brytyjskich serialowych adaptacjach powieści mniej lub bardziej klasycznych*, „Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje”, Olsztyn 2014.

Rosewarne L., *Periods in Pop Culture*, Lexington Books, Lanham 2012.

Ryś M., Wódz E., *Role podejmowane w rodzinie alkoholowej a struktura potrzeb u dorosłych dzieci alkoholików*, „Studia Psychologica” 2003, nr 4.

Sapia-Drewniak E., Żarczyńska-Hyla J., *Parentyfikacja w rodzinie w doświadczeniach młodych dorosłych*, „Edukacja dorosłych” 2017, nr 1.

Schmidt F., *Para, mieszkanie, małżeństwo. Dynamika związków intymnych na tle przemian historycznych i współczesnych dyskusji o procesach indywidualizacji*, Wydawnictwo UMK, Toruń 2015.

Shachar H., *Cultural Afterlives and Screen Adaptations of Classic Literature: Wuthering Heights and Company*, Palgrave Macmillan, Londyn 2012.

Shannon E. R., *Disney Princess Panopticism: The Creation of Girlhood Femininity*, The College of New Jersey, New Jersey 2015.

Showalter E., *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, New Jersey 1977.

Showalter E., *Krytyka feministyczna na bezdrożach*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4.

Sikorska K., *Siostrzeństwo i jego dyskursywne użycia*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Sociologica” 2019, nr 70.

Sioma R., *Kobiece dwudziestolecie 1918–1939*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, 2018.

Skorupa A., Stefanek F., Paczyńska-Jasińska P., *Ciało i umysł w kinie: immersja, doświadczenie emocji i interakcji społecznych podczas seansu w kinie*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Cultura” 2021, nr 13.

Ślósarz A., *Od remediacji do sterowania zbiorowymi emocjami. Interferencje dyskursu literackiego i technologii*, „Rocznik Komparatystyczny – Comparative Yearbook”, 2017, nr 8.

Smith D. W., *First Impressions (The Jane Austen Series): A Contemporary Retelling of Pride and Prejudice*, Baker Books, Ada, 2018.

Smith S., Watson J., *Archiwa zapisów życia: czym i gdzie są?*, „Teksty Drugie” 2018, nr 6.

Sojka E., *Czy „biała Kanada” potrzebuje czarnoskórej “Ani z Zielonego Wzgórza”?* *Rozmowy z „Innymi”, wśród „Innych” i o „Innych”: kanadyjskie dyskursy mniejszościowe a budowanie dialogu transkulturowego*, „Er(r)go. Teoria – literatura – kultura” 2008, nr 2.

Solnit R., *Mężczyźni objaśniają mi świat*, Karakter, Kraków 2017.

Solnit R., *Ucieczka z przedmieścia sprzed pięciu milionów lat*, „Miesięcznik Znak”, 2021, nr 2.

Spenader D., *Twórczość czy płeć*, „Ośka. Pismo Ośrodka Środowisk Kobięcych” 1999, nr 1.

Spychalska M., *Znikająca kobieta i feministyczne śledztwo*, „Teksty Drugie” 2002, nr 6.

Środa M., *Kobiety i Władza*, W. A. B., Warszawa 2009.

Stachówna G., *Śmiech przez łzy – o filmowej komedii romantycznej*, „Wokół kina gatunków”, Rabid, Kraków 2001.

Stańczyk M., *Filmowe siły natury: odzyskiwanie reprodukcji jako doświadczenia kobiecego*, „Widok” 2022, nr 32.

Stańczyk M., *Filmowe siły natury. Odzyskiwanie reprodukcji jako doświadczenia kobiecego*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2022, nr 32.

Stańczyk M., *Siostrzeństwo, girl power i kluby pierwszych żon: feminist revenge comedy*, „Poszukiwacze zaginionych znaczeń: perspektywa (wy)twórcy, odbiorcy i krytyka w badaniach nad kulturą audiowizualną”, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.

Stangor M. C. N., Hewstone Ch. M., *Stereotypy i uprzedzenia*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1999.

Stillinger J., Abrams M. H., *The Romantic Period*, „Norton Anthology of English Literature” 1995, nr 2.

Syska R., *Film i przemoc, sposoby obrazowania przemocy w kinie*, Rabid, Kraków 2003.

Szczepkowska E., *Recepcja Jane Austen w polskojęzycznym internecie na przykładzie stron internetowych poświęconych pisarce*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 2 106.

Szczęsna E., *O twórczym przekraczaniu granic. Przetworzenia i reprezentacje w przestrzeni sztuki*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 31.

Szlendak T., *Architektonika romansu. O społecznej naturze miłości erotycznej*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

Szlendak T., *Socjologia rodziny. Ewolucja, historia, zróżnicowanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

Szumlewicz K., *Miłość i ekonomia w „Mansfield Park” Jane Austen*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2011, nr 46.

Świerkosz M., *Historia literatury kobiet – niedokończony projekt*, „Wielogłos. Pismo wydziału Polonistyki UJ” 2011, nr 2.

Świerkosz M., *O wstydzie i bezwstydzie (w krytyce i literaturze kobiet)*, „Kwartalnik Literacki FA-art” 2012, nr 3.

Świrszczyńska A., *Jestem baba*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1973.

Talarczyk-Gubała M., *Biały mazur. Kino kobiet w polskiej kinematografii*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2013.

Taylor Ch., *A Catholic Modernity*, Oxford University Press, Oksford 1999.

Terentowicz-Fotyga U., *Zagubione w Austen: Duma i uprzedzenie w postmodernistycznej odsłonie – między parodią a nostalgią*, „Przegląd humanistyczny” 2019, nr 2.

Toman A., *Stateczne gniazdo. Starcia instynktów konterfekt własny*, „Family Forum” 2021, nr 11.

Trillat E., *Historia hysterii*, Zakład Narodowy Ossolińskich im., Wrocław 1993.

Tyszka Z., *Podstawowe pojęcia i zagadnienia socjologii rodziny*, Wydawnictwo Akademii Rolniczej im. Augusta Cieszkowskiego, Poznań 1997, s.14.

Ulicka G., *Nowe ruchy społeczne. Niepokoje i nadzieje współczesnych społeczeństw*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa, 1993.

Urbańczyk L., *Śmierć w literaturze i kulturze dziecięcej, czyli o problemach dziecięcej tanatologii*, „Amor Fati. Antropologiczne czasopismo filozoficzne” 2015, nr 2.

Urbanik-Kopeć A., *Czepek z kokardą i ubłocona sukienka – estetyczne uniwersum filmowych adaptacji powieści Jane Austen*, „50 twarzy popkultury”, Ośrodek Badawczy Facta Ficta, Kraków 2017.

Utrio K., *Córki Ewy. Historia kobiety europejskiej*, Wydawnictwo 69, Warszawa 1998.

Vachhani, *Rethinking the politics of writing differently through écriture féminine*, „Management Learning” 2019, nr 50.

Wakar P., *Okrucieństwo ma twarz dziecka. O Białej wstążce Michaela Hanekego*, „Studia Filmoznawcze” 2012, nr 33.

Warmuz K., *Genderfikacja Czy miasta mają płeć?*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2018, nr 2.

Warner M., *Potworne matki: kobiety u władzy, czyli szczyt wszystkiego*, „Teorie wywrotowe. Antologia przekładów”, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012.

Wasiński S., *Wspomnienia jak spadające krople deszczu. Cechy i tematy twórczości Isao Takahaty*, „Media wizualne. Szkice, analizy, konteksty” 2015, nr 25.

Wasylewicz M., *Postrzeganie własnej cielesności w kontekście kultury popularnej – zderzenie wymogów przestrzeni medialnej z rzeczywistością*, „Kultura mediów, ciało i tożsamość – konteksty socjalizacyjne i edukacyjne”, Kraków 2011.

Waszyńska K., Zielona-Jenek M., *Zjawisko seksualizacji jako wyzwanie dla współczesnej edukacji*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

Węgrzyn K., *(S)przeciw milczeniu. Tabu, sieroctwo i dorastanie w serialowej adaptacji Ani z Zielonego Wzgórza*, „Maska” 2019, nr 1.

Węgrzynowska J., *Dzieci doświadczające przemocy rówieśniczej*, „Dziecko Krzywdzone. Teoria, badania, praktyka” 2016, nr 1.

Wejbert-Wąsiewicz E., *Filmy kobiet. Zmiany, zwroty i „szklany sufit” w kinematografii polskiej przed i po 1989 roku*, „Sztuka i dokumentacja” 2015, nr 13.

Weychert M., *Uchodzenie romskiego ciała*, „Widok. Praktyki i teorie kultury wizualnej” 2020, nr 28.

Wierzbicka-Trwoga K., *Cechy gatunkowe romansu*, „Terminus”, Kraków, 2019, 2.

Witkowska M., Forecki P., *Czy prawda nas wyzwoli? Przelamywanie oporu psychologicznego w przyjmowaniu wiedzy o Zagładzie*, „Zagłada Żydów. Studia i materiały” 2014, nr 10.

Wnuk A., *Bajronizm jako jeden z języków polskiego romantyzmu. Polskie adaptacje i modyfikacje*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2010, nr 8.

Wójtewicz A., *Kobiety w przestrzeni dziewiętnastowiecznego społeczeństwa. Rekapitulacja*, „Literraria Copernicana” 2017, nr 2.

Wolf N., *Mit urody*, Owca, 2014

Woolf V., *Własny pokój*, Osnova, Warszawa 1990.

Wróblewska A., *Współczesne adaptacje powieści Jane Austen. Lizzie Bennet Diaries jako narracja transmedialna*, „Biblioteka postscriptum polonistycznego” 2015, nr 77.

Wysłouch S., *Adaptacja filmowa jako przekład intersemiotyczny (na przykładzie „Nocy i dni”, „Konopielki” i „Siekierzady”)*, „Polska myśl przekładoznawcza. Antologia”, Kraków 2013.

Wysłouch S., *Zacznijmy od fundamentów: jeden czy dwa systemy?*, „Literatura i semiotyka”, Warszawa 2001.

Włodek P., *Podróż jako dialog (w brytyjskim kinie dziedzictwa)*, „Er(r)go Teoria–Literatura–Kultura” 2013, nr 2.

Włodzyńska E., *Współczesna reinterpretacja powieści Jane Austen – o poszukiwaniu wolności*, „Przegląd Humanistyczny” 2019, nr 465.

Zawadzka A., *Ciało i piętno. Defloracja jako wytwarzanie kobiecości*, „Studia Litteraria et Historica” 2013, nr 2, 511.

Zborowska-Motylińska M., *Translating Canadian Culture into Polish: Names of People and Places in Polish Translations of Lucy Maud Montgomery’s “Anne of Green Gables”*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Anglica” 2007, nr 7.

Netografia

- Baza IMDB, <https://www.imdb.com/title/tt0031385/> [dostęp: 11.05.2023]
- Baza IMDb, The Phantom of the Opera, (2004), <https://www.imdb.com/title/tt0293508/>, [dostęp: 12.09.2022].
- Baza IMDb, Wuthering Heights (1920), <https://www.imdb.com/title/tt0011886/>,
dostęp: [12.09.2022].
- Baza IMDb, Wuthering Heights, (1992), <https://www.imdb.com/title/tt0104181/>
dostęp: 12.09.2022.
- Baza IMDb, <https://www.imdb.com/title/tt0009879/mediaviewer/rm3733140992/>
[dostęp: 27.03.2021].
- Baza Imdb <https://www.imdb.com/title/tt0078672/> [dostęp: 11.05.2023]
- Baza filmweb, Wichrowe wzgórza (2011), <https://www.filmweb.pl/film/Wichrowe+wzg%C3%B3rza-2011-495951/awards>, [dostęp 12.09.2022].
- <http://codziennikfeministyczny.pl/238-rocznica-urodzin-jane-austen/> [dostęp: 26. 09. 2020].
- <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/machismo> [dostęp: 22.12.2020].
- <http://edukacjafilmowa.pl/dziesiec-tez-na-temat-adaptacji-literatury/> [dostęp: 07.02.2019].
- http://rcin.org.pl/Content/71839/WA248_73067_P-I-2524_kraskowska-kilka_o.pdf
[dostęp: 04.02.2019]
- <http://tosterpandory.pl/feministyczna-ania-z-zielonego-wzgorza-recenzja-nowego-serialu/> [dostęp: 11.11.2020].
- <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/modele-adaptacji-filmowej-proba-wprowadzenia-w-problematyke/124> [dostęp: 17.03.2020].
- <http://www.catusgeekus.pl/2016/04/tell-you-bleed-ta-notka-o-miesiaczce-popkulturze.html> [dostęp: 12. 02. 2023].
- http://www.nowakrytyka.pl/pl/artykuly/Nk_on-line/?id=730/___Histeria_%E2%80%93_zaprzeczenie_smierci___czy_poststrukturalizm_jest_histeryczny [dostęp: 11. 03. 2023]
- http://zbc.uz.zgora.pl/Content/54327/8_kolanska_obraz.pdf [dostęp: 28.03.2022]
- <https://absta.pl/genderowa-analiza-treci-powieci-lucy-maud-montgomery-ania-z-zi.html> [dostęp: 11.11.2020].
- <https://bechdeltest.com/?page=0> [dostęp: 01.04.2020].

<https://czaskultury.pl/dla-autorow/pieklo-niebo-dziewczynskosc/> [dostęp: 12. 02. 2023].

https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/996/Piotr_Siuda_Popkulturowe_mity_zwiazane_z_miloscia.pdf?sequence=1&isAllowed=y [dostęp: 12. 12. 2022]

<https://dramaqueensreview.com/2017/02/15/the-sphinx-test/> [dostęp: 11. 09. 2022]

<https://encenc.pl/adaptacja-filmowa/?fbclid=IwAR2yQPbMkv3mGalcZL2PI00LRIDmSejXSnm8eYlI1b53uaaV5ne2cWfShgE> [dostęp: 18.03.2020].

<https://encenc.pl/adaptacja-filmowa/?fbclid=IwAR2yQPbMkv3mGalcZL2PI00LRIDmSejXSnm8eYlI1b53uaaV5ne2cWfShgE> [dostęp: 18.03.2020].

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/feminizm;3900322.html> [dostęp: 29.04.2020].

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/rewolucja-przemyslowa;3967502.html> [dostęp: 12.02. 2020].

<https://jakwychowywacdziewczynki.pl/stereotypy-w-filmach-jak-wplywaja-na-zycie-dziewczynek/> [dostęp: 12. 02. 2022],

<https://klp.pl/ania-z-zielonego-wzgorza/> [dostęp: 02.11.2020].

<https://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/388712,recenzja-ksiazki-lokatorka-wildfiel-hall-autorstwa-anny-Brontë.html> [dostęp: 13.10.2020].

<https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/o-produkcji/j7jc2sc> [dostęp: 21.11.2021].

<https://kulturadoobra.pl/ania-z-zielonego-wzgorza-2016/> [dostęp: 28.03.2022].

<https://niestatystyczny.pl/2017/01/14/wspominajac-wielkich-niesmiertelna-jane-austen/> [dostęp: 16.01.2019].

<https://nowewyrazy.uw.edu.pl/haslo/herstoria.html> [dostęp: 11. 09. 2022]

<https://oldcamera.pl/duma-i-uprzedzenie-filmowy-romans-czy-historia-o-kobiecej-od-wadze/> [dostęp: 20.11.2021].

<https://oldcamera.pl/duma-i-uprzedzenie-filmowy-romans-czy-historia-o-kobiecej-od-wadze/> [dostęp: 20.11.2021].

<https://polskieradio.pl/8/380/artykul/3027247,maria-janion-o-tym-jak-romantyzm-dokonal-wyzwolenia-wyobrazni> [dostęp: 21.05.2023]

<https://publica.pl/teksty/zyjemy-w-kulturze-gwaltu-68637.html> [dostęp: 11.01.2023].

https://qa.edu.vn/pl/Atrakcyjno%C5%9B%C4%87_fizyczna-8226202468 [dostęp: 28.03.2022].

<https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/190042>, [dostęp: 12. 02. 2023].

<https://sjp.pl/adaptacja> [dostęp: 18.03.2020].

<https://szajnmag.pl/ania-shirley-czyli-emancypantka/> [dostęp: 02.01.2022].

<https://www.biography.com/writer/emily-Brontë> [dostęp: 13.02.2020].

<https://www.dwutygodnik.com/artykul/2149-kino-kobiet.html>, [dostęp: 01.04.2021].

<https://www.flickfilosopher.com/2016/04/where-are-the-women-rating-criteria-explained.html> [dostęp: 12.12.2022].

<https://www.imdb.com/title/tt0293508/> [dostęp: 13. 02. 2022]

<https://www.insidehighered.com/news/2017/12/19/study-finds-men-speak-twice-often-do-women-colloquiums?fbclid=IwAR1P6Rcn0yzzmmH6dGJzOWAOWhcVWcWRMK-i2Sa1oCZ5ZQAY8laqsAN7WvQ> [dostęp: 12. 04. 2023]

<https://www.janeausten.pl/kategoria/jane> [dostęp: 12.02.2020].

<https://www.lmmontgomery.ca/about/lmm/her-life> [dostęp: 13.02.2020]

<https://www.nowehoryzonty.pl/akt.do?id=5278> [dostęp: 01.02.2021].

<https://www.nowehoryzonty.pl/akt.do?id=5278> [dostęp: 02.02.2021].

<https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2518942,Anne-Bront%C3%ab-Najmlodsza-siostra-szokuje-Anglikow> [dostęp: 11. 03. 2023]

<https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2518942,Anne-Bront%C3%ab-Najmlodsza-siostra-szokuje-Anglikow> [dostęp: 13.10.2020].

<https://www.polskieradio.pl/8/402/Artykul/1117873,Jane-Austen-porownywano-do-Szekspira> [dostęp: 13.02.2020].

<https://www.popmatters.com/mtvs-wuthering-heights-2496226019.html> [dostęp: 11.12.2022].

<https://www.sfp.org.pl/film,14877,1,Nigdy-w-zyciu.html> [dostęp: 15. 04. 2023].

<https://www.tygodnikpowszechny.pl/austenomania-22060> [dostęp: 10.10.2022].

<https://www.tygodnikpowszechny.pl/austenomania-22060> [dostęp: 11. 09. 2022]

<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,115167,21866591,ania-z-zielonego-wzgorza-w-serialu-avonlea-stracilo-niewinnosc.html> [dostęp: 26.05.2017].

<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,152731,25728853,panny-austen-szukaja-mezow.html> [dostęp: 11. 09. 2022]

<https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,80530,21562119,popfeminizm-wszedl-do-mainstreamu-tylko-sie-cieszyc-prawda.html> [dostęp: 20.11.2021].

<https://wyborcza.pl/1,75248,1891587.html> [dostęp: 08.04.2020].

https://wyborcza.pl/1,75410,7875058,Jane_Austen_ostrzega_przed_Panem_Ropuchem.html [dostęp: 11. 09. 2022]

https://wyborcza.pl/1,75410,7875058,Jane_Austen_ostrzega_przed_Panem_Ropuchem.html [dostęp: 11. 09. 2022]

https://wyborcza.pl/1,75410,7875058,Jane_Austen_ostrzega_przed_Panem_Ropuchem.html [dostęp: 11. 09. 2022]

<https://zwierciadlo.pl/magazyn-sens-2/rady-ciotechki-jane> [dostęp: 11. 09. 2022]

Indeks filmów

Duma i uprzedzenie / W pogoni za mężem (USA 1940), reżyseria: Robert Z. Leonard, scenariusz: Aldous Huxley, Jane Murfin, Helen Jerome, główne role: Greer Garson, Laurence Olivier

Duma i uprzedzenie (Wielka Brytania 1980), reżyseria: Cyril Cooke, scenariusz: Fay Weldon, główne role: Elizabeth Garvie, David Rintoul

Duma i uprzedzenie (Wielka Brytania 1995), reżyseria: Simon Langton, scenariusz: Andrew Davies, główne role: Jennifer Ehle, Colin Firth

Dziennik Bridget Jones (Wielka Brytania, Francja, USA 2001), reżyseria: Sharon Maguire, scenariusz: Helen Fielding, Richard Curtis; Andrew Davies, główne role: Renée Zellweger, Colin Firth

Duma i uprzedzenie (Wielka Brytania/ Francja/ USA 2005), reżyseria: Joe Wright, scenariusz: Deborah Moggach, główne role: Keira Knightley, Mattew Macfayden

Duma i uprzedzenie, i zombie (USA/ Wielka Brytania 2016), reżyseria: Burr Steers, scenariusz: Burr Steers, główne role: Lily James, Sam Riley

Wichrowe Wzgórza (USA 1939), reżyseria: William Wyler, scenariusz: Ben Hecht, Charles MacArthur, główne role: Laurence Olivier, Merle Oberon

Wichrowe Wzgórza (Wielka Brytania 1970) reżyseria: Robert Fuest, scenariusz: Patrick Tilley, główne role: Anna Calder-Marshall, Timothy Dalton

Wichrowe Wzgórza (USA/ Wielka Brytania 1992), reżyseria: Peter Kosminsky, scenariusz: Anne Devlin, główne role: Juliette Binoche, Ralph Fiennes

Wichrowe Wzgórza (Wielka Brytania 1998), reżyseria: David Skynner, scenariusz: Neil McKay, główne role: Orła Brady, Robert Cavanah

MTV: Wichrowe Wzgórza (USA/ Portoryko 2003), reżyseria: Suri Krishnamma, scenariusz: Max Enscoe, Annie deYoung, główne role: Erika Christensen, Mike Vogel

Wichrowe Wzgórza (Wielka Brytania 2009), reżyseria: Coky Giedroyc, scenariusz: Peter Bowker, główne role: Charlotte Riley, Tom Hardy

Wichrowe Wzgórza (Wielka Brytania 2011), reżyseria: Andrea Arnold, scenariusz: Andrea Arnold, Olivia Hetreed, główne role: Shannon Beer, Kaya Scodelario, Solomon Glave, James Howson

Ania z Zielonego Wzgórza (USA 1934), reżyseria: George Nichols, scenariusz: Sam Mintz, główne role: Anne Shirley, Tom Brown, Helen Westley, O.P. Heggie

Ania z Zielonego Wzgórza (Kanada 1985), reżyseria: Kevin Sullivan, scenariusz: Joe Wiesenfeld, Kevin Sullivan, główne role: Megan Follows, Jonathan Crombie, Colleen Dewhurst, Richard Farnsworth

Ania z Zielonego Wzgórza (Kanada 2016), reżyseria: John Kent Harrison, scenariusz: Susan Coyne, główne role: Ella Ballentine, Martin Sheen, Sara Botsford

Ania, nie Anna (Kanada 2017), reżyseria: Kim Nguen, Patricia Rozema, Sandra Goldbacher, David Evans, Niki Caro, Ken Girotti, Helen Shaver, Paul Fox, Amanda Tapping, Anne Wheeler, Norma Bailey, scenariusz: Moira Walley-Beckett, Antonio Ranieri, Jane Maggs, Shernold Edwards, Amanda Fahey, Tracey Deer, Naledi Jackson, Kathryn Borel, główne role: Amybeth McNulty, Geraldine James