

Nie tylko biurko i pióro – rekwizyty w filmach biograficznych o życiu Jane Austen

ABSTRACT. Anna Śliwińska, *Nie tylko biurko i pióro – rekwizyty w filmach biograficznych o życiu Jane Austen* [Beyond the Desk and Quill: Props in Jane Austen Biopics]. „Przestrzenie Teorii” 40. Poznań 2023, Adam Mickiewicz University Press, pp. 169–185. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2023.40.9>.

The following text begins with an introduction that discusses (relevant for the subsequent argument) issues related to biotopic and the role of props in the context of the discussed films. The subsequent part of the argument focuses on the significance of props (such as a desk, a quill, a letter, and a book) in *Becoming Jane* (2007, dir. Julian Jarrold) and *Miss Austen Regrets* (2008, dir. Jeremy Lovering). The analysis explores the situation where these objects convey specific information encrypted by the directors, while also allowing for viewer interpretations regarding their functions. The text argues that although it is not possible to present the “truth” about the writer’s life, one can still attempt to know and understand her world, and the props depicted in the films play a significant role in this process.

KEYWORDS: biotopic, prop, desk, quill, *Becoming Jane*, *Miss Austen Regrets*

Zamiast wstępu

Zaczynam pisać ten tekst, siedząc przy odnowionym przeze mnie biurku, we własnym pokoju, mieszkaniu, które urządziłam w swoim stylu. Przede mną okna – wyglądam przez nie w zadumie, zastanawiając się nad kolejnym zdaniem. Na biurku bukiet kwiatów, notes, w którym uparcie zapisuję wszystko piórem (za każdym razem zloszcząc się, że trzeba będzie to przepisać na komputerze), obok kubek z podobizną Szekspira, w tle słychać *Wuthering Heights* Kate Bush. Siedząc tu, myślę, że moje życie da się opowiedzieć za pomocą faktów, zdarzeń, dat... Można też spróbować inaczej – słuchając tego, czego słuchałam, czytając to, co czytałam, przyglądając się przedmiotom, których używałam każdego dnia. Składam się z tego, czego doświadczyłam, co poczułam, czego dotknęłam. Są we mnie prawdy strzeżone jak najcenniejsze klejnoty, są oczywistości powtarzane sobie przez lata, są w końcu półprawdy, w których nie widzę już wyraźniej granicy między tym, co zdarzyło się w rzeczywistości, a tym, o czym tylko myślałam.

Rekwizyty w filmie biograficznym

W początkowych ujęciach *Zakochanej Jane* (2007, reż. Julian Jarrold) widzimy bohaterkę przy biurku – z zapalczywością godną podziwu zapisuje kolejne słowa na kartkach, z których potem będzie wykreślać niepasujące frazy. *Jane Austen żałuje* (2008, reż. Jeremy Lovering) rozpoczyna znany z biografii pisarki epizod oświadczyn Harrisa Bigg-Withera, które Austen przyjęła, aby następnego ranka je odrzucić. Zestawienie tych dwóch scen pokazuje najczęstsze strategie w prezentowaniu znanych (bo tu badacze są zgodni – musimy mieć do czynienia z kimś rozpoznawalnym¹) osób, które stają się protagonistami biografii (literackiej czy filmowej). Siłą rzeczy ten fakt eliminuje mnie z grona potencjalnych bohaterek takich opowieści, ale rozpoczynający tekst akapit nie był przypadkowy, ponieważ zawarte w nim słowa wyraziły mój stosunek do tego, jak można opowiedzieć historię konkretnego człowieka.

Zacznę właśnie od historii. Jestem przekonana, że jako czytelnicy, widzowie czy (by pozostać w kręgu „mojego pokoju”) przyjaciele odczuwamy naturalną potrzebę podążania za historiami i zbudowanymi wokół nich narracjami. Jak zauważa Elżbieta Durys w odniesieniu do filmu biograficznego: „Dopiero wypracowane w dużej mierze na gruncie literatury (czyli również zdeterminowane kulturowo) schematy porządkujące pozwalają ułożyć zrozumiałą całość. W przypadku filmu mają one charakter narracyjny – twórca na bazie faktów i wydarzeń buduje opowieść”². Narracje biograficzne przynoszą nam dodatkowo, jak zaznacza John Worthen, rodzaj ukojenia – wynika ono z poczucia nieuchronnego rozwoju spraw, które na naszych oczach układają się w strukturę. Konstrukcja biografii nie tylko dowodzi, że trudne aspekty ludzkiego życia mogą, mimo swojej oczywistej złożoności, zostać poznane i zrozumiane, lecz także gwarantuje, że w trakcie lektury zostanie stworzony świat, w którym nie ma zbyt wielu niejasnych motywów, skomplikowanych decyzji czy niewyjaśnionych zakończeń³. Dobrze, że literatura i kino dają nam taką możliwość, podczas gdy, jak doskonale wiemy, rozmowy w kręgu przyjaciół często pozostają bez jasnych i klarownych rozwiązań. Wracając do filmów. Oba z nich spełniają, zdaje się, podstawową w tym względzie

¹ Wspomina o tym np. M. Hendrykowski. *Vide idem, Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 35. George F. Custen i Sylwia Kołos dodają do tego jeszcze kwestię konieczności użycia prawdziwego imienia i nazwiska danej osoby. *Vide G.F. Custen, Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, New Jersey 1992, s. 8; S. Kołos, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Toruń 2018, s. 60.

² E. Durys, *Ekranowe życie. W kręgu filmowej biografistyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 114, s. 7.

³ J. Worthen, *The Necessary Ignorance of a Biographer*, [w:] *The Art of Literary Biography*, red. J. Batchelor, Oxford 1995, s. 231.

funkcję – opowiadają historię, za którą mamy ochotę biec, by się przekonać, czy bohaterka podaży za głosem serca (przypadek *Zakochanej Jane*), czy może oddzieli romantyczne wizje swoich książek od życia (jak w *Jane Austen żałuje*). Przywołane przykłady wpisują się w ramy filmu biograficznego, kierując naszą uwagę na „stawanie się” autorki, ze wszystkimi wątpliwościami i przeszkodami, które przynosi życie. W *Zakochanej Jane* skoncentrowano się na wątku romansowym, a fabuła *Jane Austen żałuje* skupia się bardziej na losie pisarki niż kobiety, która zresztą ironizuje na temat romantycznych porywów serca, strofując bratanicę: „Przeczytałaś zbyt wiele powieści”. Obie historie doprowadzają nas też do jednoznacznych rozwiązań, które domykają całość i każą zmierzyć się z trudnymi emocjonalnie i znanymi z melodramatów finałami: w pierwszym przypadku rozstaniem kochanków, w drugim – śmiercią pisarki.

Pierwszy akapit mojego tekstu wynika również niewątpliwie z tęsknoty za identyfikacją, którą w moim przekonaniu próbujemy zaspokoić przy okazji czytania lub oglądania biografii. Wykreowałam (w miarę wiernie, ale jednak „wykreowałam”) obraz mnie siedzącej przy biurku, by przez chwilę pobyc w kręgu bohaterek, o których chcę pisać. Jeśli ktoś po pierwszych słowach tekstu uznał je za zuchwałe, teraz śpieszę z wyjaśnieniami. Nie stawiam (nawet bym nie śmiała) siebie obok pisarek rangi Jane Austen. Odczuwam jednak (i z tego wypływa treść pierwszego akapitu) tęsknotę za byciem jak Jane Austen. Czyli, używając słów Johna Wiltshire’a, mówimy o moim marzeniu dotyczącym „posiadania i zjednoczenia się z podmiotem” (marzeniu, które w pewnym stopniu musi dzielić także autor biografii)⁴. Powołując się na recenzję autorstwa Terry Castle dotyczącą kolejnej edycji listów Jane Austen, wspomniany badacz używa określenia, które dobrze oddaje mój stan emocjonalny, gdy zaczynam czytać lub oglądać biografię pisarki – jestem wtedy „głodna współodczuwania wewnętrznego życia autorki”⁵. Wiem jednak, nadal siedząc przy swoim biurku, że choć biografia wzbudza pragnienie bliskości z artystą, odzwierciedla też bolesną lekcję, iż identyfikacja nie może być ciągła ani kompletna, a moje pragnienie pozostanie w pewnym stopniu niespełnione⁶.

Powracam znowu do pierwszego akapitu, w którym (najszczerzej jak potrafiłam) wyznałam, że składam się nie tylko z prawd, lecz także z pewnych oczywistości, a nawet półpraw. Historię mojego życia da się opowiedzieć, podając daty: urodzin, ukończenia studiów, zatrudnienia na uczelni, ale można też np. za pomocą muzyki, która towarzyszy mi jako ścieżka dźwiękowa przy prawie każdej czynności w ciągu dnia. A jak można opowiedzieć

⁴ J. Wiltshire, *Recreating Jane Austen*, Oxford 2003, s. 16–17.

⁵ *Ibidem*, s. 16–17.

⁶ *Cf. ibidem*, s. 17.

o Jane Austen? John Wiltshire sugeruje, że biografia artysty posiada inne źródła i motywacje niż przedstawienie pewnego kalendarium; definiuje przy tym biografię jako formę hybrydową (będącą kompromisem między faktami a wyobraźnią)⁷. W przypadku obu filmów potrafię wskazać fakty, które znam z życia Jane Austen, takie jak umieszczony w fabule *Zakochanej Jane* moment poznania Toma Lefroya⁸. O tym ostatnim zresztą wspomina się też w *Jane Austen żałuje*. Do grona potencjalnych absztyfikantów scenarzysty tego filmu dodają też Brooka Edwarda Bridgesa i Charlesa Hadena – wspominanych w listach Austen, ale bez szczegółowo rozbudowanych romantycznych konotacji⁹. W obu filmach biograficznych, rzecz jasna, poznajemy również rodzinę Jane i jesteśmy zaznajamiani z jej powieściami. Tyle, mniej więcej, prawdy historycznej. Nadal myślę jednak, że biografii (literackiej czy filmowej) najlepiej nie postrzegać jako pola badań historycznych, choćby dlatego, że niezwykle trudno odpowiedzieć na pytania natury filozoficznej o kwestię „prawdy”¹⁰. A tej, jak próbowałam zasugerować, nie da się w pełni uchwycić nawet w odniesieniu do własnego życia. Olga Katafiasz stwierdza: „Nie musi [film biograficzny – A.Ś.] zachowywać pełnej wierności faktom z życia bohatera, wydobywając jego szczególnie dramatyczne epizody”¹¹. Robert Rosenstone dodaje, że biografii zawsze wiążą się z trudnym do przeoczenia działaniem „interpretującym”, co nieuchronnie wprowadza elementy fikcyjne¹². A fikcją w omawianych przykładach są (częściowo oparte na książce *Becoming Jane Austen* autorstwa Jona Huntera Spence’a) dywagacje na temat domniemanego uczucia łączącego Jane i Toma w *Zakochanej Jane* czy próby odtworzenia ostatnich lat życia pisarki, skupionej w tym czasie na pracy oraz doradzaniu w kwestiach miłosnych bratanicy, w *Jane Austen żałuje*.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ślady dotyczące ich znajomości pojawiły się w bardzo lakonicznej formie w listach do jej siostry. *Vide* J. Austen, *Listy wybrane 1796–1817*, wyb. R.W. Chapman, przeł. J. Kozak, Warszawa 1998, s. 22–27.

⁹ W odniesieniu do Edwarda Bridgesa w korespondencji Jane do siostry możemy znaleźć wzmiankę, która sugeruje, że być może mężczyzna złożył jej propozycję matrymonialną: „Mam nadzieję, że będziesz w stanie przyjąć zaproszenie Lady Bridges, choć ja nie przyjąłam jej syna Edwarda” (7 października 1808). *Vide* J. Austen, *Letters of Jane Austen. Volume 2*, red. E. Hugessen, Knatchbull-Hugessen, Lord Brabournes, Nowy Jork 2009, s. 16. Charlesa Hadena Austen chciała natomiast zeswatać ze swoją bratanicą Fanny. *Vide* J. Austen, *Listy wybrane 1796–1817, ed. cit.*, s. 166.

¹⁰ *Cf.* J. Wiltshire, *op. cit.*, s. 16–17.

¹¹ O. Katafiasz, *Biograficzny film*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 104.

¹² R. Rosenstone, *In Praise of the Biopic*, [w:] *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*, red. R. Francaviglia, J. Rodnitzky, Arlington 2007, s. 12.

Spoglądam teraz na bukiet kwiatów, który stoi na moim biurku, i na wspomniany wcześniej kubek. Andrzej Tadeusz Kijowski zauważa, że w odniesieniu do literatury i teatru rekwizyty pozostają odpowiednio wyobrażone albo zobaczone; stwierdza przy tym: „W teatrze bowiem kompozycję kształtuje się bezpośrednio. Składają się na nią prawdziwi ludzie i prawdziwe przedmioty”¹³. Paralelnie warto użyć tych terminów w odniesieniu do filmu. Pisząc „kubek”, myślę o tym konkretnym, tym, który zobaczyliby widzowie, gdybym nakręciła o nim krótki film. Czytelnik tekstu widzi go jednak tylko oczyma wyobraźni; być może przez to wygląda on zupełnie inaczej niż mój. Kino narzuca od razu pewną interpretację. Piszą o tym Leo Braudy i Marshall Cohen, podkreślając, że kiedy przenikamy do świata przedstawionego filmu za pomocą artystycznych rekwizytów i nieświadomie przyjętych zasad wyobraźni (funkcjonujących w danej formie sztuki), śledzimy tym samym fikcyjne światy, w których przedstawione rzeczy funkcjonują fikcyjnie. Wykreowana w dziele sztuki rzeczywistość, w przeciwieństwie do marzenia sennego czy fantazji, istnieje taką, jaką jest; nie wszystko zatem zależy od wyobraźni jednostki. Poprzez swoje istnienie i wpisana w nie naturę rekwizyty generują fikcyjne prawdy niezależnie od tego, co widzowie mogą sobie wyobrazić¹⁴. Mój kubek jest tym konkretnym, z podobizną Szekspira, i – ponieważ ma lekko wyszczerbiony brzeg – teraz służy za pojemnik na materiały piśmiennicze. Wracając jeszcze na chwilę do słów Kijowskiego. Dokładnie odwrotnie dzieje się w literaturze, gdzie właśnie to, co wyobrażone, staje się naszą prawdą na temat przedstawionego przedmiotu. Czytelnik mojego tekstu w trakcie lektury pierwszego akapitu może zobaczyć bukiet czerwonych róż; widz zobaczy jednak, że na moim biurku stoją piękne piwonie w pełni swego rozkwitu. Braudy i Cohen sugerują, że istnieje pewna „nakazana” struktura wyobrażeniowa; jest ona zakodowana w szczegółach artefaktu, który odgrywa rolę rekwizytu w procesie „udawania”, a jej moc wynika z podstawowych konwencji interpretacyjnych tego rodzaju dzieł. Fikcyjność posiada zatem nieodłączny wymiar normatywny, który określa, co powinno zostać wyobrażone w danym kontekście, a nie tylko to, co może być wyobrażone¹⁵.

Zastanawiam się także, jak dużo można powiedzieć o swoim lub czyimś życiu za pomocą otaczających nas przedmiotów. Te stojące na moim stole są znakami (i tak właśnie rozumiem pojęcie rekwizytu), za pomocą których mogę komunikować się z czytelnikiem. Spełniają funkcję ilustracyjną¹⁶ –

¹³ A.T. Kijowski, *A kiedy strzelba wypali...* (*Poetyka rekwizytu*), „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1977, nr 1(31), s. 70.

¹⁴ L. Braudy, M. Cohen, *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford 2009, s. 408.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 74.

dzięki nim opowiadam o mojej przestrzeni, ale sytuacja może się zmienić, gdy napiszę o nich nieco więcej. Pióro dostałam od taty, kubek przywiozła z Anglii moja przyjaciółka, a bukiet kupiłam sobie sama. Siłą rzeczy (*sic!*) przedmioty nabierają nowych funkcji, zaczynają nas o czymś informować¹⁷. Jak zauważa Kijowski: „Losy rekwizytów bywają różne. Żaden znak nie nabiera od razu funkcji instrumentalnej. Staje się to poprzez ruch. Poprzez powodowane przez aktora krążenie przedmiotu między różnymi systemami znakowymi. Rekwizyt zwykle do czegoś służy i przez to skupia na sobie uwagę. Rzadko jeden znak spełnia równie ważną rolę przez cały czas trwania spektaklu. Rekwizyty szybko męczą się swoją rolą. Ustępują miejsca innym. Wracają do właściwego im kodu ilustracyjnego, ulegają zniszczeniu lub zostają ukryte”¹⁸. Mogę swobodnie kierować uwagą czytelnika i porzucić obraz pióra oraz kubka, a skupić się na czymś innym, np. na wazonie z kwiatami. Gdybym na początku rozważań napisała, że w wazonie przede mną stoją czerwone róże, rekwizyt nabrałby funkcji symbolicznej i wywoływał skojarzenia związane np. z moim (domniemanym) spotkaniem z ukochanym, bo jak wskazuje Kijowski: „[...] rekwizyty czasem stają się symbolami. Wtedy zaś, gdy są symbolami nie tylko dla widza, ale także i dla bohaterów, mają szansę przez dłuższy czas wywierać wpływ na działanie sceniczne [...]”¹⁹.

W dalszej części rozważań chciałabym skupić się na roli rekwizytów w filmach biograficznych o Jane Austen. Tym samym opowiedzieć o sytuacji, w której dany przedmiot został już „zobaczony” – przyniósł nam pewne konkretne informacje zakodowane przez reżysera, pozostawił też jednak pole do naszych interpretacji związanych z funkcjami wskazanych rekwizytów. Przy okazji nie chciałabym stracić z pola widzenia ustaleń dotyczących różnych obliczy filmu biograficznego. Mimo że, jak sugerowałam, nie da się opowiedzieć „prawdy” o życiu pisarki, można spróbować ją choć trochę poznać, zrozumieć jej świat. A przedmioty, o których będę pisać, niewątpliwie właśnie temu służą, pozwalając nam przy tym wnikać do intymnego świata autorki *Dumy i uprzedzenia*.

Biurko

Widok osoby siedzącej przy biurku nie jest szczególnie ekscytujący wizualnie – nawet jeśli reżyserzy starają się wzbogacić go interesującymi rozwiązaniami technicznymi. Obraz nieatrakcyjny, ale sama praca pisarza ma moc elektryzowania naszej wyobraźni i stanowi rodzaj nobilitacji dla

¹⁷ Cf. *ibidem*, s. 73–74.

¹⁸ *Ibidem*, s. 79–80.

¹⁹ *Ibidem*, s. 79–80.

przedstawianej osoby. Dziś nie intryguje nas najbardziej filmowe spotkanie z „wielkim człowiekiem”, a raczej – z jednostką z krwi i kości. Jak podkreślają badacze, coraz rzadziej interesują nas czyny wzniosłe i heroiczne, bardziej natomiast „ludzkie”, często nawet skupione na upadkach czy niepowodzeniach²⁰. W związku z tym cała przestrzeń filmowa wraz z użytymi rekwizytami staje się połączeniem faktów z życia artysty, wyobraźni reżysera na ten temat oraz naszych oczekiwań.

Jak sugeruje Judith Buchanan, doskonale znamy charakterystyczne sposoby przedstawiania osoby piszącej: estetyzowane ujęcia biurka, pióra, pergaminu, kałamarza, maszyny do pisania (tym łatwiej przyszło mi wykreowanie pierwszego akapitu tego tekstu). Szybko rozpoznajemy ujęcia pisarza w chwili medytacyjnej pauzy – wraz z osobliwymi przedmiotami ozdabiającymi miejsce jego pracy oraz z widokiem zza okna, który staje się przestrzenią refleksji, podsycającą proces dziejący się w wyobraźni twórcy²¹. Wiemy przecież, że każda aktywność człowieka jest połączona z określoną liczbą przedmiotów, które wypełniają jego otoczenie. Kijowski stwierdza: „Działania ludzkie dokonują się zwykle za pośrednictwem przedmiotów. Przy ich pomocy pracuje się i odpoczywa. Nie można bez nich wyjść na ulicę ani położyć się w domu. Aktor porusza się więc wśród krzeseł, na których może usiąść, w ubraniu, które chroni go od chłodu, w rękę trzyma przedmioty konieczne do scenicznego życia”²².

W obu analizowanych filmach obserwujemy bohaterkę przy biurku (lub stole, bo niestety często nawet nie jest to biurko) w procesie pisania. Wracając do słów Buchanan. Widzieliśmy ten obraz wiele razy, jesteśmy do niego przyzwyczajeni, jednocześnie uderza nas mnóstwo drobiazgowo odtworzonych szczegółów, które wpisują się w funkcję ilustracyjną prezentowanych rekwizytów – mniej lub bardziej wiernie odtwarzają przy tym realia związane z procesem twórczym. W przypadku filmu *Zakochana Jane* wspomniane już początkowe ujęcia pokazujące bohaterkę przy pracy nawiązują jednocześnie do estetyki kina dziedzictwa, w której przestrzega się zasad szczegółowego oddania realiów epoki i zadbania o każdy drobiazg, by funkcja ilustracyjna została jeszcze wyraźniej wyeksponowana²³. Wszystko

²⁰ Cf. S. Kołos, *op. cit.*, s. 68–69; A. Szpulak, *Filmowe wcielenia Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 32, s. 303.

²¹ Cf. J. Buchanan, *Introduction. Image, story, desire: the writer on film*, [w:] *The Writer on Film Screening Literary Authorship*, red. J. Buchanan, Londyn 2013, s. 5.

²² A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 73.

²³ Znowu warto zaadaptować w odniesieniu do filmu słowa Andrzeja Tadeusza Kijowskiego, które dotyczyły teatru: „Pisarzowi wystarczy więc zasugerować tylko jakieś działanie, byśmy zdali sobie z niego sprawę. Ani autor, ani czytelnik nie muszą, bez szczególnego powodu, zwracać sobie głowy szczegółami. Sztuka teatralna polega zaś na szczegółach. Tu niczego nie można pominąć. Wszystko musi być jak w życiu – bo aktor żyje”. *Ibidem*, s. 73.

w przywołanej scenie odbywa się w romantycznej aurze i niewątpliwie odnosi do malowniczych „angielskich” obrazów wsi charakterystycznych dla późnego XVIII wieku. Ujęcia bohaterki przy pracy są poprzedzone widokami pagórków, parku, starego kościoła i w końcu domu ukrytego wśród zieleni. Mimo że film był kręcony w Irlandii, starano się oddać atmosferę i styl epoki. Nawet kostiumy, wnętrza oraz architektura posiadłości umiejscowionych w otoczeniu zielonego krajobrazu tworzą klimat typowy dla wywodzących się z kina dziedzictwa produkcji kostiumowych²⁴. Można zatem założyć, że wielość szczegółów, o które zadbano w tej scenie, „rozmywa” niejako ich wagę – potrzebujemy czasu, żeby się zorientować, co jest naprawdę istotne. I tak ma być. Jak zauważa Kijowski: „Ich rola [rekwizytów, które spełniają funkcję ilustracyjną – A.Ś.] nie polega już na dramatyzowaniu akcji, lecz na dostarczaniu informacji o innych ważnych elementach obrazowanego świata”²⁵. Służą one zatem przedstawieniu angielskiego krajobrazu i dworu w sposób, który koresponduje z założeniami kina dziedzictwa, ale nakierowują również naszą uwagę na szczegóły, z których w końcu wyodrębnia się te najważniejsze, np. biurko, przy którym siedzi Jane. Jeśli zestawie je z tym, o którym pisałam w pierwszym akapicie mojego tekstu, zobaczą pewne podobieństwa, ale także (na pewno nie umknęło to uwadze czytelnika) jedną zasadniczą i (wręcz banalnie brzmiącą) różnicę: moje biurko jest moje. Próbowalam zresztą ze wszystkich sił podkreślić ten fakt, nawiązując jednocześnie do słynnego tekstu Virginii Woolf. W filmach *Zakochana Jane* i *Jane Austen żałuje* wielokrotnie obserwujemy bohaterki w procesie tworzenia. Zawsze jednak odbywa się on w przestrzeni, która nie jest ich własną. Czy zatem biurko – tak często eksponowane przez reżyserów – nie staje się jednocześnie pewnym instrumentarium do pokazania szerszej prawdy o życiu pisarki? Oba filmy stwarzają iluzję prywatności, w której udaje się pracować Jane Austen, ale bliższe przyjrzenie się tym scenom zmienia naszą optykę. Uderza nas np., że we wspomnianych początkowych ujęciach *Zakochanej Jane* pisarka pracuje bladym światłem, gdy wszyscy domownicy odpoczywają jeszcze w sypialniach. Ponadto widać, że drzwi pokoju, w którym tworzy, są otwarte na oścież, co wskazuje na jego przejściowość i brak pełnej intymności. Całość daje zatem złudzenie prywatności, ale sugeruje przy okazji, że o własnej przestrzeni nie może być tu mowy. Zarówno w tym filmie, jak i w *Jane Austen żałuje* pojawiają się ujęcia artystek przy pracy, ale zawsze zostaje ona przerwana przez jakąś aktywność domową albo czyjaś obecność. Ten ostatni film, jak twierdzi Sonia Haiduc, właściwie cały czas oscyluje między opowieścią o byciu kobietą a pisarką, między barwną

²⁴ Cf. A. Higson, *Film England. Culturally English Filmmaking since the 1990s*, Londyn – Nowy Jork 2011, s. 187.

²⁵ A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 72–73.

osobowością a celebrowaniem samotności. Badaczka zauważa, że kiedy Cassandra (siostra bohaterki) wchodzi do pokoju, Jane natychmiast przestaje pisać i wyczekuje momentu, gdy zostanie sama. Dla Austen samotność jest niezbędna, aby jej wyobraźnia mogła się dalej rozwijać. Zaistnienie procesu twórczego generuje konieczność oddzielenia się od wymagań codziennego życia, rodziny i innych relacji (w tym miłosnych), które mogą rozpraszać i ograniczać jej proces twórczy²⁶. W *Jane Austen żałuje* bohaterka jest zachwycona momentem, gdy w trakcie gościny u brata ma przez chwilę całą przestrzeń tylko dla siebie – donosi dumnie w korespondencji do siostry, że ma do swojej wyłącznej dyspozycji pięć stołów, dwadzieścia osiem krzeseł, dwa kominki. Treść listu jest zestawiana z ujęciami bohaterki, która eksploruje otaczającą ją przestrzeń, by w końcu zasiąść w kanonicznej (i przywoływanej już wcześniej) pozie przy biurku. Proces pisania, przerywany wyglądaniem w zadumie przez okno, zostaje w końcu zakłócony pojawieniem się Brooka Edwarda Bridgesa, z którym (jak dywagują scenarzyści) mogła łączyć pisarkę pewna zażyłość. Ta scena jest ważna z jeszcze jednego powodu, a mianowicie: zakłopotana wizytą mężczyzny Austen strąca z pulpitu kartki (prawdopodobnie kolejne strony *Emmy*), a później nerwowo próbuje je ukryć. W trakcie spotkania z Bridgesem, mimo że mężczyzna wie o jej aktywności pisarskiej, podkreśla jakby ze zdwojoną mocą, że pisała „tylko list”²⁷. Jak sugeruje Virginia Woolf, cały świat dziewiętnastowiecznych pisarek sprowadzał się do ciągłego dzielenia wspólnej przestrzeni: „Musimy się pogodzić z faktem, iż wszystkie te znakomite powieści – *Villette*, *Emma*, *Wichrowe wzgórza*, *Middlemarch* – były pisane przez kobiety, których doświadczenia życiowe nie wykraczały poza zdarzenia dziejące się w czterech ścianach domu zacnego pastora, i że były pisane we wspólnej bawialni owego zacnego domu przez kobiety tak biedne, iż w trakcie pisania *Wichrowych wzgórz* i *Jane Eyre* kupowały po sto arkuszy papieru, bo na więcej nie mogły sobie za jednym razem pozwolić”²⁸.

Myślę o moim życiu jako o tym, na które składają się przedmioty w nim obecne i nieobecne. Jeśli odniesiemy to do Jane Austen, możemy stwierdzić, że obecne były w jej życiu książki, kartki i pióra, nieobecne zaś – własne

²⁶ Cf. S. Haiduc, *Here is The Story of My Career...: The Woman Writer on Film*, [w:] *The Writer on Film Screening Literary Authorship*, red. J. Buchanan, Londyn 2013, s. 60.

²⁷ Virginia Woolf zauważa, że Jane Austen „rękopisy chowała albo zakrywała bibułą”. Vide V. Woolf, *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Krasieńska, Warszawa 2002, s. 85. Natomiast bratanek Jane Austen (James Edward Austen-Leigh) tak wspominał momenty pracy pisarki: „Zdumiewające, że zdołała tyle dokonać, nie mając pokoju do pracy, w którym mogłaby zamknąć i swoje książki. Musiała pisać niemal wyłącznie we wspólnej bawialni, w której nieustannie coś się działo. Bardzo uważała, aby poza najbliższą rodziną nikt postronny, służba albo ktoś z gości nie zauważył, czym się zajmuje”. V. Woolf, *op. cit.*, s. 85.

²⁸ *Ibidem*, s. 89.

biurka czy stoliki w restauracjach. Jak spekuluje Woolf: „Jane Austen nigdy nie podróżowała, nie jechała sama londyńskim omnibusem, nie wybrała się sama na lunch albo na zakupy”²⁹. Bohaterka *Jane Austen żałuje* myśli o tym w jeszcze bardziej krytyczny sposób, stwierdzając: „Tak mało osiągnęłam w życiu, tak niewiele widziałam, że moje prace są niepozorne jak skrawek kości słoniowej, na którym maluję coś pędzelkiem” (pierwotzór tych słów możemy odnaleźć w zapiskach rodziny Austen). Tym samym brak własnego biurka³⁰ (nie mówiąc już o pokoju) w odniesieniu do omawianych filmów niewątpliwie symbolizuje sytuację XIX-wiecznych pisarek, które na co dzień musiały mierzyć się z brakiem prywatności, a przy tym spotykały się cały czas z ostracyzmem społecznym. W *Zakochanej Jane* zarówno życzliwe głosy – jak ten pisarki Ann Radcliffe, jak i wyraźnie wrogie – jak lady Gresham (która widząc piszącą Jane, pyta: „Czy można z tym coś zrobić?”) – podkreślają, że paranie się literaturą oznacza w przypadku kobiety skandal (Radcliffe ironizuje: „Mieć żonę, która ma umysł, uważa się za nie do końca właściwe. Mieć żonę o literackiej reputacji jest wręcz skandaliczne”).

Próbowałam już (dość zuchwale) zestawić obraz mojego biurka z tym, przy którym pracowała bohaterka filmów biograficznych o Jane Austen. Można by jednak porównać „jej” biurko z takim, przy którym siedział pisarz, np. Charles Dickens. Mój wybór nie jest przypadkowy, ponieważ lat ich twórczej aktywności nie dzielił duży odstęp czasu i oboje pisali powieści poświęcone mechanizmom funkcjonowania społeczeństwa brytyjskiego. Na dodatek kilka lat temu powstała filmowa biografia *Człowiek, który wynalazł Boże Narodzenie* (2017, reż. Bharat Nalluri), w której Dickens jest pokazywany w trakcie tworzenia *Opowieści wigilijnej*. Wiele scen w filmie rozgrywa się w gabinecie pisarza – widzimy go siedzącego przy biurku i szukającego źródeł inspiracji dla swojej twórczości. Już ten krótki opis fabuły wskazuje na zasadniczą różnicę w portretowaniu pisarza i pisarki. Pierwszy wniosek poraża oczywistością: Dickens ma swój gabinet i swoje biurko.

Sam proces tworzenia i otoczenie pisarza są także prezentowane odmiennie niż w filmach biograficznych o Jane Austen. W *Człowieku, który wynalazł Boże Narodzenie* sceny w gabinecie charakteryzuje przede wszystkim większy dynamizm (co przywodzi na myśl skojarzenia tradycyjnie przypisywane męskiej kreatywności i wyobraźni) niż w *Zakochanej Jane* i *Jane Austen żałuje*. W filmie o Dickensie pojawiają się różne postaci z jego

²⁹ *Ibidem*, s. 87.

³⁰ Warto odnotować, że Jane Austen posiadała własne biurko, które w dzieciństwie podarował jej ojciec, ale było ono przenośne i dziś nazwalibyśmy je raczej pulpitem – w takiej formie pojawia się np. we wspomnianej wcześniej scenie z Brookiem Edwardem Bridgesem. O tym, że Austen otrzymała biurko w prezencie od ojca, wspomina się chociażby w inscenizowanym dokumencie *The Real Jane Austen* (2002, reż. Nicky Pattison).

wyobraźni, które rozmawiają z pisarzem i wpływają na jego proces twórczy, dodając scenom energii i niezwykłości. Twórcy filmów o Jane Austen bardziej skupiają się na relacjach między pisarką a jej rodziną (która zresztą nieustannie przeszkadza w pracy); wszystko zaś spowija aura tego, co kameralne i subtelne.

W scenach związanych z procesem pisania Dickens jest ukazywany jako poważny, szukający inspiracji, często bardzo skoncentrowany na swojej pracy. Jego biurko i materiały piśmiennicze są wolne od nadmiaru ozdób. Autor *Opowieści wigilijnej* siedzi w prostym, ciemnym pomieszczeniu, otoczony książkami, co eksponuje jego skupienie i profesjonalizm. Przedmioty należące do Austen charakteryzuje zaś subtelność, wynikająca chociażby z florystycznych zdobień. Bohaterce towarzyszą często zwiewne stroje i elegancka porcelana. Ponadto pisarka zasiada przy biurkach (lub stolikach) umieszczonych w pięknie urządzonych, rozświetlonych pokojach czy salonach.

Choć w obu filmach o Jane Austen zauważamy elementy estetyzowania i „usubtelniania” przestrzeni kobiet, warte odnotowania są również drobne sygnały, które próbują przełamać ten schemat. Jak choćby scena z filmu *Jane Austen żałuje*, w której pisarka przygotowuje się do wyjazdu, a pomagająca jej w pakowaniu Cassandra wkłada gałązki lawendy do walizki, żeby ozdobić pakunek i (prawdopodobnie) dodać pięknego zapachu. Jane nie przywiązuje do tego wagi – niedbale wrzuca do bagażu kolejne przedmioty, które siostra ponownie starannie układa. Niniejsze ujęcia sugerują, że kwestie estetyczne nie są dla Austen priorytetem. Jest nim powieść (*Emma*), o której nie zapomina nawet w podróży.

Pióro

Ustaliliśmy dotychczas, że bohaterka, choć siada czasem przy biurku, nie ma go nigdy na własność. Ma natomiast pióro – ono jest całkowicie jej. Zwykły przedmiot codziennego użytku, który w przypadku filmów stanowi element dekoracji, ale niesie ze sobą dodatkowe znaczenia. Na moje pióro patrzę z dużą dozą czułości – piszę nim własnym charakterem pisma. W obu filmach pióro, dzierżone przez kobietę, pisarkę, może symbolizować jej moc sprawczą, jej styl, może być sygnałem tego, że (mniej lub bardziej) świadomie wybrała los pisarki nad scenariusz życia z góry ustalony w odniesieniu do kobiet w XVIII czy XIX wieku. Kilka scen w obu filmach wskazuje na traktowanie pióra jako oręża, narzędzia władzy. Pisarki używają go, by oswoić nieprzychylny im świat konwenansów, dać upust tłumionym emocjom (np. drwiąc z przywar społeczeństwa), wyrazić sprzeciw wobec zastanych norm.

Mozna też spojrzeć na pióro zupełnie inaczej – jako na rekwizyt podobny w funkcji do biurka (albo raczej jego braku), czyli symbolizujący ograniczenia stawiane przed kobietami. Warto przypomnieć w tym miejscu znany tekst Sandry M. Gilbert i Susan Gubar, w którym autorki pytały (nieco retorycznie): „Czy pióro jest metaforą penisa?”. Odpowiadały przy tym dość jednoznacznie, że w patriarchalnej kulturze zachodniej autor tekstu jest ojcem, protoplastą, twórcą, estetycznym patriarchą, którego pióro staje się narzędziem mocy podobnym do jego penisa. Co więcej, siła jego pióra, podobnie jak moc penisa, polega na powoływaniu na świat potomstwa, do czego rości sobie absolutne prawo. W takim ujęciu pióro jest nawet potężniejsze niż inny jego falliczny odpowiednik, czyli miecz – ma władzę wykraczającą poza ramy danego momentu historycznego, bo jak pointują autorki, żaden generał dzierżący miecz nie mógłby rządzić tak długo ani posiadać tak ogromnego królestwa jak pisarz³¹. Pióro jako metafora penisa niepokoi widza szczególnie w jednej ze scen *Zakochanej Jane*, gdy bohaterka nie może zasnąć po wieczorze, w którego trakcie prawie doszło do pocałunku z Lefroyem. Jej niezaspokojona żądza uwalnia siłę twórczą i kreatywność. W stanie podniecenia zaczyna pisać fragment *Dumy i uprzedzenia*. Jak zauważa Hila Shachar, w analizowanych ujęciach obserwujemy kolaż oświetlonych świecami zbliżeń na ciemne, metaforyczne pióro-penis, które tnie dziewiczo białe strony, wyrażając jednocześnie pragnienie, którego pisarka nie może doświadczyć poprzez ciało. Według badaczki symbolizuje to przesłanie całego filmu, który dostosowuje się do konwencji romansu, przedstawiając tożsamość bohaterki jako niezgodną ze współczesnymi tendencjami. W omawianym filmie Austen jest raczej prowadzona męską ręką, męskim umysłem i męskim piórem, działającym jako dosłowny substytut penisa, ponieważ ten ostatni nie mógł przeniknąć ciała pisarki. Shachar sugeruje, że film prezentuje ją jako bierne naczynie lub medium, oczekujące na wypełnienie przez mężczyznę, nie zaś jako aktywną siłę gotową kształtować i tworzyć dzięki własnej niezależności i zdolnościom³².

List

Historię życia Jane Austen znam przede wszystkim dzięki jej listom – głównie tym kierowanym do siostry Cassandra. Stały się one (wraz z korespondencją z bratanicą Fanny) podstawą do napisania scenariuszy dwóch analizowanych filmów (wspomina o tym chociażby Gwyneth Hughes w od-

³¹ S.M. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Londyn 2000, s. 6–7.

³² H. Shachar, *Screening the Author. The Literary Biopic*, Cham 2019, s. 30.

niesieniu do *Jane Austen żałuje*³³). Warto przypomnieć, że część listów została zniszczona przez Cassandrę w celu ochrony prywatności pisarki (do czego zresztą film przywołany jako ostatni nawiązuje w finale). Siostrzany gest stał się podstawą do spekulacji na temat życia Jane Austen – zarówno tych literackich, jak i filmowych. Gest, który dziś chyba porusza bardziej niż dawniej. W świecie daleko posuniętego ingerowania w czyjeś życie, gdzie wszystko jest na sprzedaż i na pokaz, trudno wyobrazić sobie tę chwilę, gdy Cassandra, pewnie drżącą dłonią, wrzuca do kominka pamiątki po siostrze. W obu filmach wraca się do tego momentu. W *Zakochanej Jane* przy okazji korespondencji na temat Toma i podróży pisarki do Londynu pojawia się prośba Jane dotycząca zniszczenia przesyłki. Najbardziej porusza jednak finał *Jane Austen żałuje*, na który składają się kolejno śmierć autorki (niepokazana na ekranie), ślub Fanny oraz ujęcia Cassandry wrzucającej do ognia listy. Między siostrą Austen a jej bratanicą dochodzi przy okazji do wymiany zdań rozbudzających moją wyobraźnię i stanowiących apogeum potrzeby identyfikacji, o której pisałam na początku niniejszych rozważań. Są one wyrazem tęsknoty za „uromantyzowaniem” losów pisarki. Fanny, poruszona zaistniałą sytuacją, stwierdza, że Cassandra nie powinna niszczyć listów siostry, na co ta odpowiada pytaniem: „Nadal wierzysz, że była jakaś miłosna tajemnica?”

W obu filmach listy absorbują naszą uwagę, popychając jednocześnie fabułę do przodu. W tym znaczeniu nigdy nie są tylko dekoracjami i zawsze budują pewnego rodzaju napięcie, o którym w odniesieniu do rekwizytów teatralnych mówił Kijowski: „*Napięcie sceniczne* kształtuje się wtedy, gdy widz zdaje sobie sprawę z istnienia znaku, którego ujawnienie się umożliwi dokonanie jakiejś czynności”³⁴. W *Zakochanej Jane* i *Jane Austen żałuje* pojawiają się bardzo podobne sceny z użyciem listów, których treść nakłada się na obraz jadącego dyliżansu. W obu przypadkach zabieg ten służy przyspieszeniu biegu wydarzeń i wpływa na rozwój fabuły. W *Zakochanej Jane* pisarka informuje siostrę o swoim przyjeździe do Londynu i perspektywie spotkania Toma. Natomiast w *Jane Austen żałuje* umieszczono scenę, w której z *offu* słyszymy czytany list, a w kadrze widzimy ujęcie podróżującej już Fanny.

Listy w obrębie tych opowieści nabierają coraz większego znaczenia, gdy budują napięcie, w którym przez dłuższy czas są utrzymywani nie tylko bohaterowie, lecz także widzowie. W *Zakochanej Jane* wujek Toma otrzymuje wiadomość, której treść prowadzi do oskarżenia Jane o próbę

³³ M.E. Pereira, *Austenmania, or the Female Biopic as Literary Heritage*, [w:] *Adaptation, Intermediality and the British Celebrity Biopic*, red. M. Minier, M. Pennacchia, Londyn – Nowy Jork 2016, s. 117.

³⁴ A.T. Kijowski, *op. cit.*, s. 75.

usidlenia młodego Lefroya. Na podobnej zasadzie funkcjonuje list, który w *Jane Austen żałuje* otrzymuje Edward, czyli brat pisarki. Wiemy, że są w nim złe wieści, ale (wraz z Jane) musimy czekać w niepokoju na to, co się wydarzy. Dopiero w późniejszym czasie dowiadujemy się, że treść wiadomości dotyczyła kłopotów finansowych.

Jeszcze większy ładunek emocjonalny niosą ze sobą sceny z *Zakochanej Jane*, w których list staje się symbolem utraty najbliższej osoby. Zdarza się tak dwa razy. Pierwsza ze scen, odbywająca się właściwie w milczeniu, informuje nas o śmierci narzeczonego Cassandry. Wystarczy gest i krótkie ujęcie rekwizytu – już wiemy, że zdarzyło się coś tragicznego. Podobnie dzieje się w dramaturgicznie najważniejszym momencie filmu, gdy Jane z listu, który wypadł z kieszeni płaszcza Toma, dowiaduje się, że ukochany wraz z decyzją o ucieczce z pisarką w pewnym stopniu (głównie finansowo) porzuca też rodzinę i skazuje ją na bolesne konsekwencje.

Książka

Każda osoba, która zajmuje się pisaniem, nawet hobbystycznie, doskonale zna cały proces towarzyszący tej aktywności. W moim przypadku: najpierw notes z irysami na okładce, potem mozolne stukanie w klawiaturę – pisanie i kasowanie, pisanie i kasowanie... a potem znowu pisanie. Później nerwowo wyczekuje się recenzji, by na końcu (w tym bardziej optymistycznym wariacie) cieszyć się widokiem świeżo wydrukowanych liter i trudnym do porównania z czymkolwiek innym zapachem nowej książki. W obu omawianych filmach wszystko zaczyna się od szkiców, kartek chowanych pod stertami papierów, żeby nie dostrzegł ich ktoś nieproszony (jak we wspomnianej scenie z *Jane Austen żałuje*), albo palonych w akcie desperacji, gdy w trakcie przyjęcia rodzinnego zostało się skrytykowaną przez mężczyznę, który spowodował, że Jane od tego momentu można nazywać „zakochaną”.

W analizowanych filmach możemy zobaczyć też egzemplarze wydanych już książek. W *Jane Austen żałuje* ich pojawienie się jest ściśle związane z kwestiami finansowymi. Austen zresztą często podkreśla wagę pieniędzy, ciesząc się, że pisanie może przynieść jej jakiś zarobek. Pisarka odwiedza posiadłość księcia regenta (z którego poglądami, swoją drogą, się nie zgadza), ponieważ jego przychylność może oznaczać lepszą pozycję na rynku wydawniczym. Mimo że spotkanie z bibliotekarzem księcia wydaje się absurdalne (gospodarz próbuje przekonać ją, by kreowała w swych powieściach bardziej przychylnie wizerunki duchownych), autorka przystaje na propozycję zadedykowania *Emmy* regentowi, by zapewnić sobie lepszy dochód. Warto zwrócić

uwagę na tę scenę z jeszcze jednego powodu. Jane mówi w niej o swoich książkach jak o ukochanych dzieciach (ton znany także z korespondencji pisarki) – te słowa zostaną dopełnione w dalszej części filmu obrazem Austen, która w trakcie uroczystości kościelnych dzierży egzemplarz *Emmy* jak matka chrzczone w tym momencie dziecko. Po mszy niemowlę zostaje przekazane Jane, która niezgrabnie próbuje je przytrzymać, podczas gdy matka pisarki komentuje całą sytuację słowami: „Jak nie kobieta”. Utrwalony tu stereotyp odnajdujemy też w omawianych już pierwszych ujęciach filmu *Zakochana Jane* – w tym przypadku obraz pisarki siedzącej przy biurku zestawiono z wizerunkiem lochy karmiącej swoje liczne potomstwo. Według Sonii Haiduc ujęcia zwierząt symbolizują tutaj obfitość i samowystarczalność jako atrybuty macierzyństwa, pozostając w wyraźnym kontraście wobec samotności i braku potomstwa w odniesieniu do pisarki³⁵.

W finale *Zakochanej Jane* również pojawia się motyw egzemplarza książki dzierżonego przez autorkę. Na prośbę córki Lefroya (*nomen omen* Jane) Austen czyta fragmenty *Dumy i uprzedzenia*, występując przed adorującą ją publicznością. Można tę scenę czytać dwojako. Austen pozostała sobie wierna – stała się uznaną pisarką, podczas gdy Tom (tu odwrócenie kulturowych ról) poślubił kogoś bez miłości i, jak spekulują scenarzyści, tylko z powodów finansowych. Jednak nie możemy uznać tego filmu za w pełni zgodny z duchem feminizmu. Bardziej odpowiednia byłaby diagnoza łącząca go z wątpliwościami postfeministycznymi oraz *backlashem*³⁶, centralizującym ponownie życie kobiet wokół zagadnień romansu, małżeństwa i aktywności domowych³⁷. Hila Shachar skupia swoją uwagę na ostatnim w filmie zbliżeniu na złączone, jakby w modlitwie, dłonie Austen, które spoczywają na egzemplarzu *Dumy i uprzedzenia*. Wskazany obraz przywodzi jej zdaniem *quasi*-religijne skojarzenia, w których powieść i jej autorka wnoszą się do transcendentnej sfery duchowego „słowa”, trwającej ponad ziemskimi namiętnościami – Austen rezygnuje z fizycznego pragnienia, aby napisać swoją powieść i stać się uznaną autorką. Zdaniem badaczki w ten sposób film pokazuje zachowawczy, ugładzony obraz pisarki, której ujarzmiona seksualność zamienia się w mdłą, białą i czystą (również wizualnie) wizję „transcendentnej” autorki³⁸.

³⁵ S. Haiduc, *op. cit.*, s. 58.

³⁶ W kwestii terminu *backlash* oraz wskazując na pewne aspekty tradycjonalizmu w odniesieniu do koncepcji postfeministycznych, powołuję się w tym miejscu na kanoniczny tekst S. Faludi *Backlash: The Undeclared War against Women* (Londyn 1992) oraz publikację S. Projansky, *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture* (Nowy Jork 2001).

³⁷ Cf. B. Polaschek, *The Postfeminist Biopic Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen*, Londyn 2013, s. 141.

³⁸ H. Shachar, *op. cit.*, s. 31–32.

Zakończenie

Świat, który wykreowali reżyserzy omawianych filmów, nie może zostać przez nas uznany za prawdziwy. Jest pełen spekulacji, domysłów, sklejania wizerunku Austen z jej powieści, listów, wyobrażeń twórców i oczekiwań widzów. Nie oznacza to jednak, że nie mówi „prawdy”. Ukryto ją choćby w rekwizytach, z jednej strony oddających realia czasów, w których żyła pisarka, z drugiej – niosących ze sobą znaczenia naddane, często symboliczne. Rekwizyty przywołane w niniejszych rozważaniach zmieniają swoją funkcję w zależności od kontekstu – jak choćby pióro, które w jednej scenie może oznaczać moc sprawczą pisarki, w innej – jej poddanie wobec systemu patriarchalnego. Inaczej patrzmy też na rekwizyty użyte w filmach, gdy zestawimy je z perspektywą XXI wieku – brak własnego biurka uderza jeszcze bardziej, gdy widzi się to w kontekście współczesnym. Wszak mimo upływu czasu wskazane w niniejszym tekście rekwizyty przypominają o prawdzie, która nadal pozostaje aktualna: „Po tym, jak kobiety od milionów lat siedziały w domu, nawet ściany domów musiały przesiąknąć ich twórczą siłą, a siła ta, zmógłszy opór ciężieł i zaprawy, musi się dziś z konieczności zaprząć do piór i pędzli, do biznesu i polityki”³⁹.

BIBLIOGRAFIA

- Austen J., *Letters of Jane Austen. Volume 2*, red. E. Hugessen, Knatchbull-Hugessen, Lord Brabournes, Nowy Jork 2009.
- Austen J., *Listy wybrane 1796–1817*, wyb. R.W. Chapman, przeł. J. Kozak, Warszawa 1998.
- Braudy L., Cohen M., *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford 2009.
- Buchanan J., *Introduction. Image, story, desire: the writer on film*, [w:] *The Writer on Film Screening Literary Authorship*, red. J. Buchanan, Londyn 2013.
- Cartmell D., *Becoming Jane in screen adaptations of Austen's fiction*, [w:] *The Writer on Film Screening Literary Authorship*, red. J. Buchanan, Londyn 2013.
- Cartmell D., Whelehan I., *Screen Adaptation: Impure Cinema*, Londyn 2010.
- Custen G.F., *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, New Jersey 1992.
- Durys E., *Ekranowe życie. W kręgu filmowej biografistyki*, „Kwartalnik Filmowy” 2021, nr 114, s. 193–211.
- Faludi S., *Backlash: The Undeclared War against Women*, Londyn 1992.
- Gilbert S.M., Gubar S., *The Madwoman in The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Londyn 2000.

³⁹ V. Woolf, *op. cit.*, s. 109.

- Haiduc S., *'Here is The Story of My Career...': The Woman Writer on Film*, [w:] *The Writer on Film Screening Literary Authorship*, red. J. Buchanan, Londyn 2013.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Higson A., *Film England. Culturally English Filmmaking since the 1990s*, Londyn – Nowy Jork 2011.
- Katafiasz Olga, *Biograficzny film*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.
- Kijowski A.T., *A kiedy strzelba wypali...: (Poetyka rekwizytu)*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1977, nr 1(31), s. 68–88.
- Kołos S., *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Toruń 2018.
- Pereira M.E., *Austenmania, or the Female Biopic as Literary Heritage*, [w:] *Adaptation, Intermediality and the British Celebrity Biopic*, red. M. Minier, M. Pennacchia, Londyn – Nowy Jork 2016.
- Polaschek B., *The Postfeminist Biopic Narrating the Lives of Plath, Kahlo, Woolf and Austen*, Londyn 2013.
- Projansky S., *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, Nowy Jork 2001.
- Rosenstone R., *In Praise of the Biopic*, [w:] *Lights, Camera, History: Portraying the Past in Film*, red. R. Francaviglia, J. Rodnitzky, Arlington 2007.
- Shachar H., *Screening the Author. The Literary Biopic*, Cham 2019.
- Szpułak A., *Filmowe wcielenia Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 32, s. 301–322.
- Wiltshire J., *Recreating Jane Austen*, Oxford 2003.
- Woolf V., *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Krasieńska, Warszawa 2002.
- Worthen J., *The Necessary Ignorance of a Biographer*, [w:] *The Art of Literary Biography*, red. J. Batchelor, Oxford 1995.

Anna Śliwińska – dr hab., prof. UAM w Instytucie Filmu, Mediów i Sztuk Audio-wizualnych. Zajmuje się wybranymi zagadnieniami kina brytyjskiego. Autorka książek *Sekrety i kłamstwa* (2011), *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala* (2016) i *Running off the Anger. British New Wave* (2019). ORCID: 0000-0002-2309-691X. Adres e-mail: <annasliw@amu.edu.pl>.

Anna Śliwińska – associate professor at the Institute of Film, Media and Audiovisual Arts at Adam Mickiewicz University, Poznań. Researches selected topics in British cinema. Author of the books *Sekrety i kłamstwa* [Secrets and Lies] (2011), *Miłość i gniew. Brytyjska Nowa Fala* [Love and Anger. British New Wave] (2016) and *Running off the Anger. British New Wave* (2019). ORCID: 0000-0002-2309-691X. E-mail address: <annasliw@amu.edu.pl>.

