

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

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Martyny Anny Paśnik
*In Pursuit of Jane Austen – Jane Austen’s Characters and Their Adaptability From
Literature To Fiction Film* napisanej pod kierunkiem dr hab. Kamili Żyto, prof. UŁ
oraz dra hab. Tomasza Dobrogoszcza, prof. UŁ**

Mimo iż ogólnie przyjętą praktyką jest przywoływanie w tekstach nawiązujących do twórczości Jane Austen słynnego pierwszego zdania powieści *Duma i uprzedzenie*, moją recenzję rozprawy doktorskiej mgr Martyny Paśnik chciałabym rozpocząć od zacytowania innego fragmentu z prozy brytyjskiej pisarki – niedocenianego, jak sądzę, ostatniego zdania *Rozważnej i romantycznej*, które brzmi: „Nie najmniejsza (...) spośród stanowiących o ich szczęściu zalet Elinor i Marianne polegała na tym, że choć były rodzonymi siostrami i choć mieszkały nieopodal siebie, umiały żyć bez nieporozumień i nie doprowadzić do ochłodzenia stosunków między swoimi mężami”¹. Dokonany przeze mnie wybór nie jest wyrazem przekory w stosunku do parafrazującego pierwsze zdanie *Dumy i uprzedzenia* wstępu recenzowanej pracy (s. 4). Przyświecająca mi intencja jest *stricte* pragmatyczna – i to nie tylko dlatego, że wyrażona w przywołanym fragmencie idea happy endu zapowiada szczęśliwy finał także i mojej recenzji. Zakończenie *Rozważnej i romantycznej* nasunęło się mojej uwadze, ponieważ rozprawę mgr Martyny Paśnik postrzegam niczym opowieść o dwóch siostrach, które nie tyle z powodu, co pomimo łączącej je więzi potrafią żyć w przyjaźni, ku satysfakcji ich otoczenia.

Z jednej strony mamy niesłabnący fenomen popularności powieści Jane Austen, wciąż chętnie czytanych i na wiele sposobów cytowanych; z drugiej natomiast kulturę audiowizualną, która nie tylko od dziesięcioleci do tego fenomenu nawiązuje, lecz także zdołała wytworzyć swój własny trend w postaci popularnego cyklu adaptacji prozy brytyjskiej pisarki. Relacja między tymi dwiema „siostrami” nie jest, jak to niekiedy bywa w obszarze filmowych adaptacji literatury, kanibalistyczna, lecz symbiotyczna. Opisywany przez Alicję Helman mechanizm twórczej zdrady działa w tym przypadku wzorcowo: twórcy filmów i seriali wciąż znajdują inspirację w powieściach Austen, a te z kolei za sprawą adaptacji i nawiązań są co rusz aktualizowane i włączane w nowe sytuacje komunikacyjne. Mgr Martyna Paśnik w przekonujący sposób dowodzi, że kluczową rolę w tych procesach odgrywają postaci wykreowane przez brytyjską pisarkę. Elizabeth Bennet, Fitzwilliam Darcy, Emma Woodhouse,

¹ J. Austen, *Rozważna i romantyczna*, przeł. M. Filipczuk, Warszawa 2004, s. 270.

George Knightley czy Marianne Dashwood są nośnikami narracji wciąż dialogujących z wybranymi trendami współczesności, aczkolwiek narracje te realizują się często w sposób kulturowo czy gatunkowo odległy od literackich oryginałów. W swojej rozprawie Doktorantka przygląda się szeregowi takich właśnie twórczych zrad powieści Austen, z sukcesem analizując filmy i seriale, w których postaci stworzone przez pisarkę lub na nich wzorowane zostają usytuowane w nowych dla nich okolicznościach: w czasach współczesnych, w rzeczywistości rodem z komedii romantycznej czy horroru, wreszcie – w kulturze na pierwszy rzut oka bardzo różniącej się od Anglii przełomu XVIII i XIX wieku.

Rozprawa składa się z czterech obszernych rozdziałów poprzedzonych wstępem, w którym Autorka w klarowny sposób prezentuje najważniejsze tezy, cele i problemy badawcze oraz zwieńczonych zakończeniem, w którym, oprócz wniosków z przeprowadzonych analiz, pojawiają się sugestie dotyczące potencjalnych dalszych kierunków badań nad fenomenem nawiązań do prozy Jane Austen we współczesnej kulturze (nie tylko w kinie i serialu, lecz także np. na rynku gier). Wspomniany wstęp pełni zarazem rolę wprowadzenia o charakterze teoretycznym. Autorka nie zdecydowała się na umieszczenie w rozprawie części *stricte* metodologicznej, chociaż jednak takie rozwiązanie niesie pewne ryzyko, to nie można go uznać za błędne, jako że najważniejsze definicje i zarys metod, jakimi Doktorantka posłużyła się w swoich badaniach, znaleźć można właśnie we wstępie.

Aparat pojęciowy, jakim operuje Autorka, daje się także bez większych trudności zrekonstruować w oparciu o treści poszczególnych rozdziałów, jako że trzy z nich rozpoczynają się od próby zdefiniowania kluczowych dla danej części kategorii: uwspółcześnienia (rozdział drugi), gatunku (rozdział trzeci) oraz kulturowej dominanty (rozdział czwarty). Jedynie w rozdziale pierwszym istotna z perspektywy całej rozprawy kategoria *heritage film* zostaje przytoczona nieco później, co jest zrozumiałe w świetle podjętej przez Autorkę decyzji o przedstawieniu najpierw historycznego zarysu fenomenu popularności utworów Jane Austen. Zogniskowanie każdego z rozdziałów na jednym obszarze adaptatorskich praktyk jest, w moim odczuciu, rozwiązaniem funkcjonalnym i pozwalającym na sprawne porządkowanie materiału. Co więcej, nie odbiera ono Autorce możliwości płynnego łączenia wniosków z kolejnych analiz, Doktorantka słusznie bowiem zauważa, że w jednej adaptacji współwystępować mogą różne strategie: operacje dokonywane na gatunku mogą iść w parze z uwspółcześnianiem Austenowskich fabuł, ono z kolei może się odbywać w kulturowym kontekście odległym od czasu i miejsca akcji literackiego oryginału.

Zarówno konstrukcja, jak i logika wywodu oraz poetyka poszczególnych części rozprawy nie budzą zastrzeżeń. Kompozycja pracy Martyny Paśnik jest równie elegancka i

układna, jak protagonistki powieści Jane Austen i podobnie jak one charakteryzuje się nienachalną błyskotliwością, dzięki czemu czyta się ją z przyjemnością i zainteresowaniem, czemu sprzyja język, jakim została napisana: klarowny, precyzyjny, a zarazem przystępny. Zdecydowanie trafnym rozwiązaniem było ograniczenie obszaru badań do wybranych współczesnych adaptacji prozy Austen. W dalszym ciągu jest to materiał spory – liczący dziewiętnaście filmów i seriali – z pewnością jednak, czego dowiodła Doktorantka, możliwy do efektywnego i rzetelnego opracowania. Rozprawa świadczy o dogłębnej znajomości analizowanych realizacji. W tym miejscu muszę pogratulować Autorce sposobu, w jaki co rusz rozbrajała moją recenzencką gotowość do przysłowiowego szukania dziury w całym: ilekroć zdarzyło mi się pomyśleć o tym, że warto byłoby wspomnieć o jakiejś scenie z filmów i seriali, które chyba obie z Doktorantką lubimy, niemal natychmiast znajdowałam poświęcony jej fragment – jeśli nie na akurat czytanej stronie, to na następnej lub w kolejnym podrozdziale.

Oprócz wzorcowej znajomości analizowanego materiału, należy docenić także dobre bibliograficzne opracowanie poruszanego w niej tematu. Nie jest oczywiście tak, że tu i ówdzie – na przykład w zakresie teorii adaptacji czy gatunku filmowego – nie dałoby się czegoś dorzucić lub doczytać, z pewnością jednak obejmująca ponad 150 pozycji bibliografia może zostać uznana za satysfakcjonującą zarówno pod względem objętości, jak i jej zróżnicowania. Rozprawę uzupełnia ponadto bogaty, starannie dobrany i sprawnie wyzyskany w argumentacji materiał ilustracyjny, składający się z kadrów bezpośrednio związanych z poszczególnymi interpretacjami – te zaś są bardzo dobrze poprowadzone i w związku z tym zasługują na jeszcze parę słów aprobatywnego komentarza.

Za sprawą przygotowanej przez siebie rozprawy mgr Martyna Paśnik zaprezentowała się jako bardzo uważna, wręcz czuła obserwatorka i interpretatorka. Przedstawione przez nią odczytania stanowią wzorcową realizację postulowanych przez Davida Bordwella i Kristin Thompson metod krytycznej analizy filmowej, połączonych z wrażliwością charakterystyczną dla najbardziej doświadczonych mikrologów. Często zdarza się – na przykład w analizie filmów *Masz wiadomość* (1998) czy *Dziennik Bridget Jones* (2001) – że z jednego kadru Autorka potrafi wyczytać ogrom sensów, rekonstruując charaktery i relacje interpersonalne, w jakie uwikłane są poszczególne postaci, z takich łatwo umykających uwadze elementów, jak barwy czy pojawiające się na drugim planie rekwizyty. W sprawny sposób Doktorantka posługuje się nie tylko narzędziami analizy filmowej, lecz także terminologią z zakresu teorii adaptacji, szczególnie tą zaproponowaną przez Marka Hendrykowskiego. Wszystko to sprawia, że przedstawione przez mgr Martynę Paśnik interpretacje są spójne zarówno w zakresie metody, jak i wniosków, a klarowności jej wywodu nie sposób czegokolwiek zarzucić.

Preferowane przez Doktorantkę elastyczne podejście do wszelkich kategoryzacji, które uznaję za zaletę rozprawy, zachęca mnie do podjęcia dialogu z niektórymi jej propozycjami. Chciałabym zatem odnieść się do kilku obszarów, które odbieram jako w pewnym sensie problematyczne i warte dalszej dyskusji. Nie traktując tych uwag jako stwierdzeń krytycznych, mam nadzieję, że Autorka zechce się do nich ustosunkować, nieco mocniej naświetlając dokonane przez siebie wybory.

Mając świadomość wielości podejść i rozumień terminu „adaptacja”, mgr Martyna Paśnik zdecydowała się na wybór propozycji Johna M. Desmonda i Petera Hawkesa (s. 7), którzy piszą m.in. o adaptacjach luźnych (*loose*) i bliskich oryginałowi (*close*). Podział ten wydaje się klarowny, intuicyjny i zgodny z innymi opartymi na kategorii wierności propozycjami klasyfikacji, m.in. przywoływanymi w rozprawie mgr Paśnik teoriami Geoffreya Wagnera, ale także Dudleya Andrew, Michaela Kleina i Gillian Parker. Jak najbardziej zrozumiała jest dla mnie potrzeba oddzielenia adaptacji, które podążają za literackim oryginałem, od tych, które traktują ów oryginał zaledwie jako punkt wyjścia, swobodnie pożyczając i modyfikując wybrane jego elementy. Problemem jest jednak dla mnie kwestia definicji adaptacji jako takiej. Pewnym zaskoczeniem był dla mnie dobór analizowanych przez Doktorantkę filmów, wśród których znalazły się między innymi *Zmierzch* (2008) oraz *Masz wiadomość*, nie są mi bowiem znane źródła (a Autorka rozprawy również takowych nie przywołuje), które potwierdzałyby, iż twórczynie tych filmów dążyły do zekranizowania prozy Jane Austen. Wiem, oczywiście, że Jane Austen Society of America twierdzi, iż *Zmierzch* jest rodzajem hołdu dla *Dumy i uprzedzenia*² (mniej życzliwe Stephenie Meyer źródła sugerują nawet, że plagiatem³), zastanawiam się jednak, czy można mówić o adaptacji, jeśli twórcy filmu w żaden sposób nie deklarują, iż takową realizują lub też nie wiadomo skądinąd, że takie świadome intencje im przyświecały. Wiadomo na przykład, że *Nosferatu – symfonia grozy* (1922) Friedricha Wilhelma Murnaua to nielegalna adaptacja *Draculi*; to, że z uwagi na kwestie prawne taka informacja oficjalnie nie pojawiła się w czasie premiery filmu, nie zmienia faktu, że reżyser celowo zekranizował powieść Brama Stokera. Desmond i Hawkes, na których w swojej rozprawie powołuje się mgr Martyna Paśnik, definiują adaptację jako interpretację, która spełnia następujące warunki: oryginalny tekst został przeczytany przynajmniej przez jedną osobę zaangażowaną w realizację ekranizacji, dokonano wyboru elementów oryginału, które miały zostać poddane transferowi do filmu oraz podjęto decyzje dotyczące tego, jak

² Zob. <https://jasna.org/austen/screen/pride-prejudice/>, data dostępu: 12.08.2024.

³ Zob. np. https://www.youtube.com/watch?v=dRCOP000_zA, data dostępu: 12.08.2004.

zaktualizować te elementy w audiowizualnym medium⁴. Nie mam wątpliwości, że Catherine Hardwicke i Nora Ephron podejmowały takie praktyki, obiektem tych operacji nie były jednak utwory Austen, lecz powieść Stephenie Meyer i sztuka Mikłosa László.

Przypomnijmy, że Desmond i Hawkes w swojej książce omawiają wyłącznie filmy, które powstawały jako świadome (choć czasem rzeczywiście luźne) adaptacje wybranych powieści, opowiadań czy dramatów, takich jak *Sokół maltański* Dashiella Hammetta, *Zabić drozda* Harpera Lee czy *Memento mori* Jonathana Nolana. W związku z tym nie jest dla mnie jasne, dlaczego Autorka rozprawy, opierając się na koncepcji tych autorów, uznaje *Zmierzch* za luźną adaptację *Dumy i uprzedzenia*, mimo iż sytuacja przedstawiona w tym filmie (dziewczyna z rozbitej rodziny przybywa do obcego miejsca, gdzie poznaje starszego od siebie zamożnego i atrakcyjnego mężczyznę skrywającego śmiertelnie niebezpieczny sekret) może przywołać na myśl raczej *Dziwne losy Jane Eyre* Charlotte Brontë niż perypetie pana Darcy'ego i Elizabeth Bennet, na co wskazuje także zaproponowane przez Autorkę rozprawy na s. 148-149 (dość intrygujące) porównanie Edwarda Cullena do postaci kobiety fatalnej.

Nie jest dla mnie również przekonujące traktowanie *Przyczajonego tygrysa i ukrytego smoka* (2000) jako adaptacji prozy Austen. To, że Ang Lee i James Schamus nazwali ten film „Rozważną i romantyczną, tyle że ze sztukami walki” (s. 212), nie świadczy jeszcze o tym, iż w świadomy sposób realizowali adaptację tej powieści; sygnalizowali co najwyżej, że ich film odnosi się do tych samych kategorii, co utwór Austen. Renee Kohler-Ryan, na której artykuł Doktorantka w tym miejscu się powołuje, wskazuje, że *Przyczajony tygrys, ukryty smok* nie tyle stanowi adaptację, co dopełnia i dialoguje z o pięć lat wcześniejszą ekranizacją *Rozważnej i romantycznej*, wspólnie z tym filmem określając sposób, w jaki Ang Lee postrzega kategorie rozsądku i uczuciowości. Z kolei William Leung, który również powołuje się na wypowiedź Schamusa, pokazuje, że *Rozważna i romantyczna* jest tylko jednym z literackich źródeł, do których nawiązują (niekoniecznie na zasadzie adaptacji) twórcy *Przyczajonego tygrysa*...

Mam wrażenie, że Autorka rozprawy na pewnym etapie badań doświadczyła podobnych wątpliwości, czego efektem stało się to, że niekiedy z chyba niepotrzebną determinacją próbuje dowieść występowania analogii między fabułami powieści Austen a analizowanymi filmami. Taka sytuacja ma miejsce w przypadku niewystarczająco, moim zdaniem, uargumentowanej tezy ze s. 143, że opuszczenie przez Belle, bohaterkę *Zmierzchu*, rodzinnej Arizony stanowi echo obaw Bennetów o utratę posiadłości w Longbourn. Co znamienne, w ostatnich rozdziałach rozprawy Doktorantka zaczyna stosować pojęcia takie jak *retelling* oraz „adaptacja drugiego

⁴ Zob. J.M. Desmond, P. Hawkes, *Adaptation: Studying Film and Literature*, New York 2005, s. 2.

stopnia”. Zdecydowanie warto byłoby uważniej przyjrzeć się tym kategoriom i zastanowić się nad ich relacją z pojęciem „adaptacja”. Wszelkie wątpliwości dałoby się też, jak sądzę, ominąć poprzez odwołanie do kategorii intertekstualności czy transtekstualności, choćby w klasycznym ujęciu Gérarda Genette’a. Przecież nie każde nawiązanie do jakiegoś tekstu musi zostać uznane za jego adaptację – gdyby tak było, każdy film czy serial, w którym pojawia się monstrum Frankenstein, byłby ekranizacją powieści Mary Shelley, *Liga Niezwykłych Dżentelmenów* (2003), w której Mina Harker spotyka Kapitana Nemo, Dorianą Graya i dra Jekylla, byłaby fenomenalnym przypadkiem poliadaptacji, a ekranizacją *Dumy i uprzedzenia* byłaby każda koreańska drama, w której bogaty, przystojny, ale zrazu niesympatyczny mężczyzna czubi się, a następnie lubi z inteligentną, lecz niezamożną bohaterką – w długie pandemiczne wieczory przekonałam się, że jest takich dram mnóstwo, na czele z *Koreańską odyseją* (2017) i *Tale of the Nine Tailed* (2020), by wymienić tylko moje ulubione.

A jeśli mimo wszystko Autorka chciałaby pozostać przy tezie, że *Zmierzch* może zostać uznany za adaptację *Dumy i uprzedzenia*, a *Przyczajony tygrys, ukryty smok* za ekranizację *Rozważnej i romantycznej*, to sugerowałabym sięgnięcie do takich teorii adaptacji, które nie bazują na kryterium wierności i wprost deklarowanym związku filmu czy serialu z literackim oryginałem. W swojej rozprawie Doktorantka przywołuje wybrane koncepcje Lindy Hutcheon, nie widzę jednak w bibliografii artykułu, który wspomniana badaczka napisała wraz z Garym Bortolottim. W tekście *O pochodzeniu adaptacji: biologiczne przemyślenia o dyskursie wierności i „sukcesu”* autorzy postulują poszukiwanie nowej teorii adaptacji. Zadając pytanie: „dlaczego te same historie istnieją w tak zniewalającej obfitości form?”⁵, sugerują, że zamiast o literackim „źródle”, można mówić o literackim „przodku”, od którego ekranizacje się wywodzą⁶, przy czym niekoniecznie musi to być przodek bezpośredni – wręcz przeciwnie, może on być oddalony w czasie i przestrzeni w taki sposób, że kolejne adaptacje nie wykazują nominalnej z nim więzi. Nie zagłębiając się w terminologicznie gęsty artykuł Hutcheon i Bortolottiego, sygnalizuję jedynie, że Doktorantka mogłaby uznać go za inspirujący, ponieważ – podobnie jak jego autorów – interesuje ją nie fenomen wierności, lecz sukcesu: to, że postaci wykreowane przez Jane Austen i historie przez nią opowiedziane w dalszym ciągu są (czasem nieświadomie) przywoływane w różnych mediach i kulturach. Hutcheon i Bortolotti powiedzieliby, że są one narracjami „rozkwitającymi”, „replikowanymi” i podlegającymi kulturowym „mutacjom”, co czyni je tym bardziej ekspansywnymi.

⁵ G.R. Bortolotti, L. Hutcheon, *O pochodzeniu adaptacji: biologiczne przemyślenia o dyskursie wierności i „sukcesu”*, przeł. M. Pytko, „Tekstualia” 2020, nr 1, s. 13

⁶ Zob. tamże, s. 14.

Zogniskowanie uwagi na dyskursie sukcesu raczej niż wierności mogłoby także pomóc w zagospodarowaniu kolejnego obszaru, który rozpoznaję jako w pewien sposób problematyczny. Nie ujmując niczego skrupulatności poszczególnych analiz, zastanawiam się, czy nie zyskałyby one kulturoznawczego ciężaru, gdyby zostały uzupełnione o pogłębioną refleksję o potencjalnych przyczynach zjawisk obserwowanych przez Doktorantkę. Autorka słusznie zauważa na przykład, że adaptowanie prozy Austen stało się popularną praktyką w latach 90. Dlaczego akurat wtedy? Odpowiedź, że z powodu pościgu za zyskiem (co Doktorantka sugeruje w kilku miejscach swojej rozprawy, m.in. na s. 11), nie jest dla mnie jako dla kulturoznawczynie w pełni satysfakcjonująca, jest bowiem oczywiste, że wytwórcie chcą zarabiać na realizowanych przez siebie filmach. Bardziej interesowałoby mnie to, na jakie potrzeby widzów i widzek odpowiadają takie tendencje i jakie zmiany kulturowe ilustrują. Wzrost popularności adaptacji powieści Austen chyba nieprzypadkowo następuje w czasie, gdy do łask widzowni powracają komedie romantyczne – w latach 90. następuje przecież odrodzenie tego gatunku, na dodatek po dekadzie, która była zdominowana przez silnie zmaskulinizowane, stereotypowo „męskie” kino akcji. Co więcej, lata 90. są momentem, w którym pojawiają się pierwsze diagnozy kryzysu męskości, a kobiety umacniają swoją pozycję w zachodnich społeczeństwach. Na stronie 133. rozprawy Autorka stwierdza, że uwspółcześnione adaptacje redukują powieści brytyjskiej pisarki do formy prostych historii miłosnych (*simple love stories*). Badawcza intuicja podpowiada jednak, że pod tymi „prostymi historiami” coś się kryje, a pojawienie się na przełomie wieków dużej liczby filmów co prawda zorientowanych na kobiecą widownię, ale równocześnie niosących przesłanie, że jedynie heteronormatywny romantyczny związek jest w stanie zapewnić kobiecie pełnię szczęścia, może być ideologicznie regresywną reakcją na obserwowane w kulturze przełomu wieków emancypacyjne tendencje.

Pogłębionej refleksji wymagałyby także, moim zdaniem, trafnie zdiagnozowane przez Doktorantkę przemiany, jakim adaptacje prozy Austen podlegają w XXI wieku. Tutaj znowu: stwierdzenie, że motywacją do urealistycznienia najnowszych ekranizacji jest zużycie dotychczasowych formuł, nie w pełni mnie satysfakcjonuje, nie wiadomo bowiem dlaczego takie „zużycie” nastąpiło i dlaczego reakcją na nie stało się właśnie eksponowanie mrocznych stron życia na angielskiej prowincji przełomu XVIII i XIX wieku przy jednoczesnym promowaniu zupełnie nierealistycznych narracji rasowego daltonizmu, a nie – na przykład – przeniesienie Austenowskich fabuł w astrofuturystyczną scenerię *space oper* takich jak *Star Trek*. To prawda, że Austen nie pokazywała w swoich powieściach seksu, ale przecież nie ukazywała też Lizzie Bennet kręcącej się na bosaka na huśtawce zawieszanej w brudnej szopie z „malowniczym” widokiem na pasące się krowy, na co Joe Wright skazał Keirę Knightley w

adaptacji z 2005 roku. W dobie ponowoczesności przeszłość jest, mówiąc najogólniej, dużym problemem albo – jak w pierwszych minutach *Mansfield Park* (1999) sugeruje Patricia Rozema – przestrzenią negocjacji i ideologicznych sporów. Z jednej strony mnożą się retromanie i retrotopie, z drugiej zaś dyskursy każące nam patrzeć w przeszłość z krytycznym nastawieniem. Kuszące wydaje się określenie, jak na tym tle sytuują się najnowsze adaptacje prozy Austen.

A skoro już o ideologii mowa, to wydaje mi się, że dopowiedzeń domaga się również bardzo trafnie dostrzeżony przez Doktorantkę wątek rodziny w indyjskich adaptacjach prozy Austen. Łagodny wizerunek ojców w tych realizacjach zdecydowanie daje do myślenia, zwłaszcza w konfrontacji na przykład z wizerunkiem matki Willa Darcy'ego w *Dumie i uprzedzeniu* (2004), która sytuuje się gdzieś między Alexis z *Dynastii* (1981-1989) a Cruellą De Mon, będąc bezwzględną kobietą, z którą, jak dowiadujemy się z jednego z dialogów, mąż nie rozwiódł się tylko dlatego, że oboje mieszkali w innych krajach. Jest to oczywiście dość ekstremalny przypadek demonizowania skoncentrowanej na karierze kobiety sukcesu, tym bardziej jednak skłaniający do refleksji o tym, czy indyjskie adaptacje nie są bardziej patriarchalne od prozy Austen, która – jak słusznie twierdzi Autorka rozprawy – z dystansem podchodziła do związków rodzinnych i nie szczędziła postaciom ojców karykaturalnych rysów.

Jak już wspomniałam, przywołane tu komentarze zostały pomyślane jako zachęta do dalszej refleksji i dyskusji. Z satysfakcją stwierdzam, że po lekturze rozprawy doktorskiej mgr Martynty Paśnik nie nasuwają mi się uwagi o krytycznym charakterze. Pojawiające się gdzieś tam usterki, takie jak może nieco zbyt rozwlekłe przytoczenia fabularne w analizie *Słodkich zmartwień* (1995) czy niekonsekwencje w zapisie terminu „Regency Era” nie obniżają przecież merytorycznej wartości rozprawy. Można byłoby, oczywiście, zażyczyć sobie, aby we fragmencie dotyczącym horroru (s. 177) uwzględnione zostały kategorie takie jak postmodernizm, neobarok i posthorror, które pomogłyby dookreślić charakter estetyki *Dumy i uprzedzenia i zombie* (2016) Burra Steersa, brak tego wątku nie wpływa jednak na zasadniczo pozytywną ocenę rozprawy.

Reasumując, uważam, że zaproponowana przez mgr Martynę Paśnik interpretacja jest przekonująca. Przedstawiona do oceny rozprawa świadczy o posiadanych przez Doktorantkę umiejętnościach prowadzenia badań z zakresu nauk o kulturze i filmoznawstwa. Jej autorka potrafi również sytuować swoją wypowiedź w kontekście opinii innych badaczek i badaczy. W związku z tym stwierdzam, że rozprawa *In Pursuit of Jane Austen – Jane Austen's Characters and Their Adaptability From Literature To Fiction Film* spełnia ustawowe wymogi stawiane pracom doktorskim i wnioskuję o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

Dr. Katarzyna - Marysia