

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura V (2013)

Aneta Kliszc

Akademia Ignatianum w Krakowie

Wokół *Mr. Darcy, Vampyre* Amandy Grange

Poczytne dzieła literackie niezwykle często doczekiwały się kontynuacji niekoniecznie pisanych przez autorów – wspomnieć można choćby *Scarlett* Amandy Ripley czy *Wręku Boga* Andrzeja Stojowskiego. Niezwykle często owa kontynuacja pozostawała w sprzeczności z duchem oryginału bądź nieświadomie (najlepszym przykładem jest kwestia *Don Kichote* Alfonso Fernándeza de Avellanedy), bądź świadomie, jak np. *Na ustach grzechu* Magdaleny Samozwaniec. Dość nowe i interesujące zjawisko stanowi wpisywanie fabuły i/lub postaci klasycznych dzieł literackich, zwłaszcza utworów Jane Austen, w określone konwencje gatunkowe literatury popularnej¹. Tytuły tych trawestacji, np. *Pride and Prejudice and Zombies*, *Sense and Sensibility and Sea Monsters* czy *Mr. Darcy's Bite* jasno wskazują o których gatunkach mowa i wydają się utrzymywać w tonacji pastiszowej. Czy zatem omawiany tutaj *Mr. Darcy, Vampyre* także należy to tego typu utworów?

Przyjrzyjmy się sekwencji wydarzeń w powieści. Utwór otwierają przygotowania do podwójnego ślubu w rodzinie Bennet. Jednakże szczęście Lizzie jest tylko pozorne: wprawdzie zostaje w końcu Mrs. Darcy, ale jej świeżo poślubiony mąż jest nie mniej pochmurny niż w dzień, w którym go spotkała po raz pierwszy i zamiast w wymarzoną podróż do Krainy Jezior zabiera ją do Paryża. Po drodze obecność Darcy'ego powstrzymuje piratów od ataku na statek, którym płyną. Pobyt we

¹ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że istnieją wydawnictwa specjalizujące się w wydawaniu takich trawestacji – wymienić można choćby Sourcebooks czy Quirk Books (seria Quirk Classics). Trudno jednoznacznie określić powody, dla których to właśnie Jane Austen jest inspiracją podobnych projektów, aczkolwiek prawdopodobnie ogromną rolę odegrały w tym trzy czynniki: po pierwsze, powieści Jane Austen uchodzą za archetypiczne dla romansu popularnego (podobną rolę dla fantasy odgrywa trylogia *Władca pierścieni* J.R.R. Tolkiena); po drugie, ich przynależność do kanonu klasyki literatury angielskiej (warto w tym miejscu przypomnieć, że w Polsce przedmiotem analogicznej przeróbki stało się *Przedwiośnie* Stefana Żeromskiego – zob. S. Żeromski, K.M. Śmiałkowski, *Przedwiośnie żywych trupów*, Warszawa 2010); po trzecie wreszcie, fakt, że jedna z powieści Jane Austen, mianowicie „Northanger Abbey” (Opactwo Northanger) stanowi parodię współczesnej powieściopisarki modnej literatury grozy.

francuskiej stolicy jest rozczarowaniem – bohaterka czuje się zagrożona przez piękne i wyrafinowane kobiety z przeszłości Darcy’ego, ale przedmiotem jej największej troski jest to, że jej małżonek unika małżeńskiego łoża. Następnie para zmierza w odwiedzin do mieszkającego w ponurym zamczysku w Alpach wuja Darcy’ego, który będzie mógł służyć im radą i pomocą w sprawie, która nigdy nie zostaje bohaterce wyjaśniona. Po drodze zatrzymują się w małej gospodzie, gdzie Lizzie, usłuchawszy rady przygodnie spotkanej i kompletnie obcej kobiety, próbuje uwieść swego męża, ale jej wysiłki zostają zniweczone przez pojawienie się niczym *deus ex machina* Lady Catherine de Bourgh, która próbuje namówić swojego siostrzeńca do porzucenia żony. Darcy odmawia i bohaterowie kontynuują swoją podróż. W chwili wejścia do zamku jeden z wiszących toporów spada upadając między małżonkami, co zostaje wzięte za omen, który, jak dowiaduje się Lizzie, zwiastuje, że stanie się ona przyczyną śmierci męża. Zanim jednak wuj i jego sąsiedzi mogą służyć jakąkolwiek radą, okoliczna ludność w trosce o Lizzie napada na zamek i podpala go, a bohaterowie muszą ratować się ucieczką. Następnie trafiają do Wenecji, oczywiście w czasie karnewału, gdzie mają miejsce wydarzenia będące powtórzeniem wydarzeń paryskich i które zdają się głównie pełnić funkcję retardacyjną. W końcu bohaterka odkrywa, że wyszła za mąż za... wampira. Ma to miejsce w szczególnie niebezpiecznych okolicznościach (zaatakowana zostaje przez potężniejszego i starszego od swego męża krwiopijcę, którego udaje się pokonać siłą miłości Elizabeth). Oczywiście odkrycie prawdziwej natury Darcy’ego w żaden sposób nie wpływa negatywnie na jej uczucia względem ukochanego, jedynie skłania ją do postanowienia szukania ratunku dla męża, nawet kosztem możliwości kontaktów z rodziną. Dopiero wówczas dowiadują się, że być może istnieje rozwiązanie ich problemu – muszą udać się do pobliskiej pogańskiej świątyni. Tamże znajdują ołtarz z tabliczką, na której napis głosi, że klątwa wampiryzmu zostanie zdjęta, jeśli Darcy wybierze to, co prawdziwe. Wybiera on swoją żonę, a Amanda Grange zamyka swoją powieść następująco:

“The curse has been broken, the shadow lifted. You have caused my death after all, Lizzy, or at least a part of me. It was the death of the vampire you caused.’

He turned his face to the sun then stretched out his arms and threw back his head as he basked in the glow of the sunrise.

‘It is many, many years since I have done this’ he said. ‘To see the dawn of a new day, without fear, is something wonderful indeed.’

She watched him with an overpowering love.

And then he turned towards her.

For the first time since she had known him there was no tension in him, no aloofness, no painful restraint. There was only a man without burdens or curses. Free.

His eyes darkened and they began to smoulder, and she felt her legs grow weak. He ran back of his hand across her cheek and she began to tremble. And there by the sea, in the new light of morning, they came together as one.” (Grange 2009: 306).

Amanda Grange w pełni zatem realizuje schemat romansu popularnego: bohater obdarzony tajemniczą i mroczną przeszłością napotyka na swojej drodze

niewinną i piękną dziewczynę, która „ratuje” go od jego przeszłości (zob. Radway 1984: 134nn.). Tutaj ratunek jest literalny: dzięki Elizabeth Darcy pokonuje swego przeciwnika (Grange 2009: 276), a przede wszystkim to dzięki Elizabeth przestaje być wampirem. I dopiero, gdy bohaterka uratuje bohatera, staje się prawdziwie godną jego miłości, co niemal zawsze obrazuje akt seksualny². Trzeba jednak wyraźnie tutaj zaznaczyć, że ta konkretyzacja romansowego schematu fabularnego, który za Anną Martuszeuską można by wpisać w schemat „pięknej i bestii” (Martuszeuska 2000: 15nn.) nie jest pomysłem Grange: dokładnie taki sam jak *Mr. Darcy, Vampyre* schemat fabularny można znaleźć w wydanej w 1995 r. powieści *The Vampire Viscount* Karen Harbaugh.

Tym samym powieść Grange uznać należy za typową realizację gatunkową romansu popularnego, a właściwie jego bardzo specyficzną odmianę, tj. *regency paranormal romance*³ wraz z charakterystyczną dlań umownością takiego sztafażu historycznego⁴.

Tradycyjne są również postaci i sytuacje, w których się znajdują. Przykładowo, heroina jest piękna, ale pozbawiona pewności siebie. Nie jest również przekonana o prawdziwości miłosnych deklaracji męża, co jest po części konsekwencją jej poczucia niższości, a po części efektem pełnego sprzeczności zachowania wybranka. Bohater bowiem mówi o głębokiej miłości względem heroiny, ale z racji swojej wyjątkowej urody, posiadanego majątku i wspaniałych manier jest przedmiotem pożądania wszystkich napotykanych na swej drodze kobiet. Nie zwraca on wprawdzie uwagi na nikogo – z wyjątkiem oczywiście swojej żony, ale wyraźnie targany jest wewnętrznymi wątpliwościami czy konfliktem, który przyczynia się do dwuznacznego zachowania i wspomnianego wcześniej niepokoju heroiny. Zaznaczyć należy, że wprawdzie samo pojawienie się deklaracji uczuć ze strony bohatera jest wbrew

² Na marginesie można zaznaczyć, że paradoksalnie Grange zachowuje jednak w ten sposób nie tylko charakterystyczną dla klasycznej formy literatury grozy ścisłą korelację między seksem a wampirycznym głodem (zob. np. Grange 2009: 148), ale także poczucie, że stosunki między wampirami są *sui generis* kazirodztwem (Stevenson 1988).

³ *Regency romance* oznacza romans popularny, którego akcja zostaje umieszczona w epoce tzw. brytyjskiej regencji, tj. między rokiem 1795 a 1837. Warto podkreślić, że jest to okres, w którym mieści się czas akcji powieści Austen. Określenie pochodzi od okresu między 1811 a 1820 r., tj. między uznaniem Jerzego III za niezdolnego do sprawowania władzy a jego śmiercią i wstąpieniem na tron Jerzego IV, sprawującego do tej pory władzę jako Księżę Regent.

Paranormal romance oznacza romans popularny, w którym pojawiają się zjawiska paranormalne, świat feeryczny i który sięga po motywy charakterystyczne dla fantasy, horroru czy science fiction.

⁴ Idealnie ilustruje to następująca wypowiedź samej Grange, która zdaje się utożsamiać kostium historyczny z detalem stroju i ubioru: „I’d been writing Regency romances for years so I’d already done a great deal of research on costume, transport etc. and I knew a lot about the manners and customs of the era. The research was therefore more a question of reading the books again very carefully, firstly to reacquaint myself with the characters and events; then to work out the timeline; then to make detailed notes on character names, places, relationships etc. and then to think myself into the head of the heroes, using all the information Austen had given us about them.” (Grange, Wareham 2008).

konwencji romansowej (Szyszkowska 2003: 65). Jednakże warto zwrócić uwagę na dwie kwestie. Po pierwsze, uniknięcie deklaracji Darcy'ego jest trudne, ponieważ miała ona miejsce w przedakcji/hypertekście. Po drugie, w tradycyjnym romansie owo porozumienie jest równoznaczne i równoczesne z osiągnięciem wreszcie satysfakcji seksualnej, a przynajmniej przypieczętowane aktem seksualnym⁵. Darcy wprawdzie deklaruje swoją miłość na początku powieści, ale stanowi to jedynie powtórzenie deklaracji z hipertekstowej przedakcji, a jego zachowanie, które skłania Lizzie do zastanowienia się, czy owa deklaracja jest prawdziwa i poszukiwania potwierdzenia w otwartym pytaniu (por. poniżej), sprawia, że klasycznie dla romansu popularnego umiejscowiona pod koniec powieści deklaracja "It's Elizabeth. Elizabeth is true." (Grange 2009: 303) pełni funkcję właściwej deklaracji z romansu popularnego.

Wprawdzie niemożność znalezienia porozumienia między kochankami można także uznać za motyw typowy dla prozy Austen, ale dotyczy to funkcjonowania w dość ograniczonych ramach społecznych⁶ i nigdy pozytywni bohaterowie Austen nie deklarują niczego, o czym nie sądzą, że jest prawdziwe i nigdy nie kwestionują, że to, co zostało im **powiedziane** jest prawdziwe – nawet Willoughby nie deklaruje się wobec Marianne: "No, he is not so unworthy as you believe him. He has broken no faith with me.' 'But he told you that he loved you?' 'Yes – no – never – absolutely. It was every day implied, but never professedly declared. Sometimes I thought it had been – but it never was.'" (Austen 1994: 179–180)⁷.

Natomiast postać Darcy'ego została sprowadzona do schematycznego kochanka z romansu popularnego: jest niezwykle przystojny, szarmancki i trawiony wewnętrznym niepokojem, ale przede wszystkim niezmiernie bogaty.

⁵ Dość ilustratywny wydaje się następujący fragment romansu niezwykle popularnej autorki regency romance, Mary Balogh: „This time there was no audience, as there had been in the drawing room before tea, and this time there was no anxiety or uncertainty, as there had been in their bedchamber earlier. This time there was all of love to be shared openly and joyfully. And the knowledge that a future together stretched ahead of them even after Christmas had passed into a new year and a new spring and a new hope.” (Balogh 2003: 49).

⁶ Zob. m.in.: „An equally important failure of communications occurs, of course between Jane and Bingley. Her manners are so generally agreeable and he is so diffident that Bingley fails to perceive how much he is loved. Their difficulties illustrate a recurring problem in Jane Austen: given the restrictive patterns of courtship and the modest behavior prescribed for women, how are young people to come to an understanding?” (Paris 1978: 108).

⁷ W artykule postanowiono pozostać przy cytowaniu oryginalnego tekstu powieści Jane Austen z dwóch względów. Po pierwsze, dzięki temu zabiegowi lepiej widać zależność powieści Grange względem oryginału, co wydaje się kluczowe dla wywodu. Po drugie, polskie tłumaczenia wskutek prymarnie literackiego charakteru często gubią pewne subtelności semantyczne (zresztą zwykle nieprzekładalne) niezwykle wyrafinowanej prozy Austen. Reprezentatywnym przykładem jest kwestia następującego zdania „He is a gentleman; I am a gentelman's daughter; so far we are equal.” (Austen 2003: 261), które zostało przełożone jako: „Jest dżentelmenem, ja jestem córką dżentelmena. Pod tym względem jesteśmy sobie równi” (Austen 1997: 348), a przecież polskie znaczenie słowa „dżentelmen” pokrywa się ze znaczeniem, którego to słowo nabrało w angielszczyźnie dopiero pod koniec XIX w. i nie konotuje tak wyraźnie jak w XVIII w. określonej pozycji społecznej.

Również postacie drugoplanowe są charakterystyczne dla romansu popularnego, bowiem pojawiające się postacie kobiece z jednej strony stanowią potencjalne rywalki i są w mniejszym lub większym stopniu zazdrosne o uczucie bohatera względem heroiny, ale oczarowane jej niewinnością i wdziękiem stają się jej przyjaciółkami.

Wreszcie w fabułę zostaje wpisana postać *in loco parentis*, tych ostatnich bowiem bohater romansu popularnego jest zwykle pozbawiony, by dodać wiarygodności jego nieufności względem świata (głównie oczywiście w osobie bohaterki). Postać taka jest zwykle przeciwna związkowi bohatera z bohaterką, ale albo przekonuje się o błędności swoich zastrzeżeń, bądź zostaje usunięta z życia bohaterów. Tutaj jest ona głównie realizowana w osobie Lady Catherine de Bourgh, która początkowo wydaje się być idealną kopia swego pierwowzoru, pojawia się bowiem w scenie analogicznej do sceny wizyty w Longbourn (Austen 2003: 258 nn.; Grange 2009: 70 nn.). Jednakże w toku akcji bohaterka odkrywa, że Lady Catherine nie kieruje się nienawiścią do niej, ale wręcz przeciwnie – troską o jej dobro. Ona to bowiem przemieniła Darcy'ego (i jego siostrę) w wampira – ratując im w ten sposób życie przed epidemią. Troszczy się o niego i pragnie, by ożenił się z jej córką nie z powodów egoistycznych, ale ponieważ w ten sposób Darcy nie będzie stanowił niebezpieczeństwa dla swojej żony, tym samym zatem okazuje się być tak naprawdę sprzymierzeńcem Elizabeth, a nie jej wrogiem⁸.

W największym stopniu jednak odejście od hipertekstu widoczne jest w przedstawianiu seksualności. Od początku podkreślano religijność Jane Austen⁹ czy jej brak zrozumienia czy zainteresowania dla namiętności¹⁰. Najtrafniej kwestię tę ujął Dennis W. Allen w szkicu *No Love for Lydia* (Allen 1985), który podkreśla, że tylko ci, którzy nie ulegają swoim namiętnościom i zachciankom oraz nie myślą fascynacji

⁸ W pierwszej przeróbce *Pride and Prejudice* napisanej przez Amandę Grange, tj. *Mr. Darcy's Diary* „zdołbrzona” zostaje Anne de Bourgh, która okazuje się nie być rywalką, ponieważ tak naprawdę zakochana jest w pułkowniku Fitzwilliamie, który w ten sposób rozwiązuje problem bycia „drugim synem”; tam Lady Catherine zostaje usunięta w bok i wyrzucona z Rosings (zob. Grange 2007).

⁹ Znacząca w tym względzie wydaje się zwłaszcza uwaga Henry'ego Austena w przedmowie do pośmiertnego wydania *Northanger Abbey* i *Persuasions*: „One trait only remains to be touched on. It makes all others unimportant. She was thoroughly religious and devout; fearful of giving offence to God, and incapable of feeling it towards any fellow creature. On serious subjects she was well-instructed, both by reading and meditation, and her opinions accorded strictly with those of our Established Church” (*Critics on Jane Austen* 1970: 4).

¹⁰ Niezwykle ilustratywny przykład stanowi następujący fragment listu Charlotte Brontë: „the Passions are perfectly unknown to Her; she rejects even a speaking acquaintance with that stormy Sisterhood; even to the Feelings she vouchsafes no more than an occasional grace full but distant recognition; too frequent converse with them could ruffle the smooth elegance of her progress. Her business is not half so much with the human heart as with the human eyes, mouth, hands and feet; what sees keenly, fast and full, though hidden, what the blood rushes through, what is the unseen seat of life and the sentient target of heart – this Miss Austen ignores; she no more, with her mind's eye, beholds the heart in his heating breast. Jane Austen was a complete and most sensible lady, but a very incomplete, and rather insensible (not senseless) woman, if this is heresy – I cannot help it [...]” (*Critics on Jane Austen* 1970: 7).

fizycznej czy fascynacji od pierwszego wejrzenia z emocjonalnym zaangażowaniem i prawdziwym uczuciem zostają prawdziwie nagrodzeni. Jane i Bingley są nieufni względem własnego sobą zainteresowania i ich uczucie zostaje przez autorkę podane próbie czasu i rozłąki, zaś Darcy i Elizabeth muszą przewyciężyć uprzedzenia względem siebie nawzajem, których źródło tkwi w pochopnie ustalonej opinii, a ich szczęście jest nawet większe niż Bingleyów: "I am happier even than Jane; she only smiles, I laugh." (Austen 2003: 280). Lydia zaś, która działa zawsze pod wpływem impulsu i nie potrafi powstrzymać się nawet przed kupnem kapelusza, który się jej nie podoba, ponosi konsekwencje swojego braku wstrzemięźliwości i skazana jest na wieczny niedostatek tak emocjonalny, jak i ekonomiczny. Warto w tym miejscu przypomnieć, że pierwotnie powieść została przez Austen zatytułowana *First Impressions*.

Bohaterka Amandy Grange, podobnie jak Lydia, jest całkowicie niewolnicą swoich impulsów. Zaniepokojona brakiem oczekiwanego entuzjazmu ze strony Darcy'ego natychmiast domaga się usunięcia źródła owego niepokoju, np.: „And suddenly, a cold draught whipped its way around Elizabeth as, with a sudden frisson of some nameless dread, she knew she must have an answer to her forebodings. She turned to Darcy and said in an undertone, 'I wish you would tell me truly, do you regret our marriage?'" (Grange 2009: 15). Podobnie, gdy tylko spotyka kobietę, która nie jest znajomą Darcy'ego, ale która jest całkowicie obca również jej, pyta ją o radę i przy pierwszej nadarzającej się okazji z niej korzysta, ulegając swemu pragnieniu i rosnącemu pożądaniu: „She unhooked her dress and pulled it over her head and was about to slip into the lake in her chemise when Mrs Cedarbrook's words came back to her: *tempt him*. She hesitated for a moment, but there was no one about, nor was there likely to be so early in the morning, so she slipped out of her chemise as well and slid into water." (Grange 2009: 69–70)¹¹.

Poza tym oczywiście Darcy jest jedynym mężczyzną, który wzbudził jej zainteresowanie (Grange 2009: 50). A przecież w *Pride and Prejudice* tym, do którego Elizabeth czuje pociąg od pierwszej chwili jest Wickham, nie Darcy. Jest również zainteresowana pułkownikiem Fitzwilliamem, ale analogicznie jak w przypadku jej fascynacji Wickhamem jest ona nieracjonalna, zatem zostaje stłumiona w zarodku. Jak bowiem zauważa Bernard J. Paris: "Neither Elizabeth nor Colonel Fitzwilliam would marry *for* money, but they must hope to fall in love with someone who *has* money. They are wise to avoid emotional involvement with people who are unsuitable from a prudential point of view, however attractive they may be personally" (Paris 1978: 103).

Odejście od oryginału dotyczy też kwestii pozycji społecznej, jednakże u Grange jedyna stratyfikacja społeczna to stratyfikacja ekonomiczna. W konsekwencji

¹¹ *Nota bene* scena ta wydaje się w dość oczywisty sposób nawiązywać do najsłynniejszej i najbardziej cenionej ekranizacji *Pride and Prejudice*, tj. serialu BBC z 1995 r. w reżyserii Simona Langtona z Jennifer Ehle i Colinem Firthem. Nie trzeba dodawać, że dobrze wychowana angielska dama nie pływała, nie mówiąc już o pływaniu nago.

Elizabeth odczuwa boleśnie różnicę między swoją niezamożnością¹² a bogactwem Darcy'ego, co może być jednym z powodów jej braku pewności siebie. Zdecydowanie w owej dysproporcji majątkowej doszukuje się ona głównej przyczyny niechęci jego rodziny względem siebie: "What there was to discuss, Elizabeth did not know, but she was beginning to wonder if it had something to do with the marriage settlement. That would explain why Darcy was reluctant to discuss it with her, for he would not want her to feel uncomfortable that her dowry had been so small [...]. It was also possible that that was partly responsible for the coldness of some of Darcy's family" (Grange 2009: 87–88). Jednocześnie jednak z radością oczekuje zmiany swojego statusu majątkowego, o czym czytelnik zostaje poinformowany już na początku powieści: "She thought of herself and Darcy at Pemberley, wandering through the lush grounds and living their lives in the luxurious rooms, and she was lost in happy daydreams [...]" (Grange 2009: 6), a każdy objaw bogactwa Darcy'ego lub jego rodziny zostaje przyjęty z pełnym bojaźni zachwytem (np. Grange 2009: 57). Owa dysproporcja majątkowa bohaterów jest charakterystyczna dla romansu popularnego, w którym bohaterka jako osoba pozbawiona klasy staje się członkiem klasy męża (Cranny-Francis 1990: 180–181), co szczególnie widoczne jest w schemacie typu „kopciuszek” (zob. Martuszevska 2000: 10nn.; Talko 1997).

Stanowi to znaczące odejście od bohaterki Austen, która – co wielokrotnie podkreślano – mimo świadomości różnicy w statusie majątkowym między sobą a Darcym uważa się za równą mu stanem, czemu wyraz daje dwukrotnie: w scenie odrzucenia oświadczyń Darcy'ego¹³ i przede wszystkim w scenie rozmowy z Lady Catherine de Bourgh, gdzie pada słynne: „He is a gentleman; I am a gentleman's daughter; so far we are equal.” (Austen 2003: 261). Co więcej, owo przekonanie o równości względem swego partnera pozwala Elizabeth na prowadzenie z nim gier słownych, co stanowi źródło niepokoju jej młodej szwagierki: "Georgiana had the highest opinion in the world of Elizabeth; though at first she often listened with an astonishment bordering on alarm at her lively, sportive manner of talking to her brother. He, who had always inspired in herself a respect which almost overcame her affection, she now saw the object of open pleasantry." (Austen 2003: 284).

Być może świadoma omówionych wyżej (i także innych nie wspomnianych tutaj dla zachowania jasności wyводу i z powodu ograniczonych ram niniejszego artykułu) sprzeczności, Amanda Grange próbuje podkreślić związek powieści z hipertekstem za pomocą podobnych chwytów kompozycyjnych, np. wprowadzenia wypowiedzi postaci w formie listów. Jednakże owa korelacja jest znowu tylko pozorna, ponieważ znaczącej zmianie ulega sposób narracji. Podkreślano przecież wielokrotnie, że Austen preferowała oddawanie głosu swoim bohaterom i że siła

¹² U Grange majątek Bennetów został spożytkowany na przekupienie Wickhama, co anihiluje zasługi Darcy'ego w tej sprawie.

¹³ Odrzucenie to jest potrzebne fabularnie z jednej strony po to, by pokazać, że Elizabeth nie chce wychodzić za mąż za Darcy'ego dla pieniędzy (podobny mechanizm zastosowała Georgette Heyer w *Arabelli*), a z drugiej, by Darcy przekonał się, że jego arogancja przejawiająca się w pewności, że zostanie przyjęty, okazała się nieuzasadniona.

jej prozy polega właśnie na rozbudowanej dialogiczności (zob. m.in.: *Critics on Jane Austen* 1970: 8), a jeśli z rzadka sięga po narratora, to jest to obiektywny narrator trzecioosobowy. Natomiast autorka *Mr. Darcy, Vampyre* wprowadza niezwykle typową dla romansu popularnego (Szyszkowska 2003: 65) narrację pierwszoosobową prowadzoną z punktu widzenia heroiny, będącą raczej charakterystyczną dla prozy sentymentalnej (Zawadzka 1997: 27), ponieważ pozwala na wplecenie w tok narracji autorefleksji bohaterów na temat odczuwanych przez nich emocji (jako przykład może służyć choćby *Jane Eyre* Charlotte Brontë), a czego starannie unika Austen (por. przyp. 10).

Jedynym związkiem z *Pride and Prejudice* Austen (poza imionami bohaterów) pozostają zatem dość liczne cytaty i kryptocytaty¹⁴. Na przykład, gdy para bohaterów spaceruje, Darcy czyni uwagę na temat jej ubłoconej sukni i przywołuje jej przybycie do Netherfield Park (Grange 2009: 26–27; Austen 2003: 32). Jeśli wspomniana zostaje jakaś postać z pierwowzoru, to niechybnie flankuje ją odpowiedni cytat (lub kryptocytat), a nawet kilka. Przy okazji Mrs. Bennet przywołane zostają “Ten thousand a year” (Grange 2009: 11; Austen 2003: 277) i “I knew she could not be so beautiful for nothing” (Grange 2009: 5; Austen 2003: 256), itp. Gdy mowa o Collinsie, to pojawiają się pochwały na temat Rosings (np. Grange 2009: 11; Austen 2003: 56). Przykłady można mnożyć w nieskończoność. Tym samym należy traktować *Mr. Darcy, Vampyre* Grange raczej jako centon niż jako trawestację czy pastisz, choć powieść ta jest w znacznie mniejszym stopniu centoniczna niż pozostałe przeróbki Austen, tj. *Mr. Darcy's Diary*, *Mr. Knightley Diary* czy *Henry Tillney Diary* etc.

Na koniec warto jednak zaznaczyć, że jej dzieła wśród wielbicieli prozy Jane Austen (a raczej jej adaptacji i trawestacji) uchodzą za wyjątkowo udane, właśnie z racji swojego poważnego tonu (Mags 2009) i cenione są wyżej niż proza, do której się odwołuje, głównie z racji ograniczenia męczących opisów czy zawiłych zwrotów akcji (Mags 2009). Tym samym, nowa forma *ad usum delphini*, polegająca na wyłączeniu odbiorcy w najmniejszym nawet wysiłku w czasie odczytania tekstu (choćby poprzez usunięcie dystansu czasowego, a co za tym idzie kulturowego między autorem a odbiorcą) uznana zostaje za najwyższą cnotę, a tekst literacki za mniej wartościowy od jego “bryku”.

Bibliografia

- Allen D.W. (1985), *No Love for Lydia: The Fate of Desire in „Pride and Prejudice”*, „Texas Studies in Literature and Language”, vol. 27, nr 4, s. 425–443.
- Austen J. (1994), *Sense and Sensibility*, London.
- Austen J. (1997), *Duma i uprzedzenie*, przeł. A. Przedpełska-Trzeciakowska, Warszawa.
- Austen J. (2003), *Pride and Prejudice*, Great Reads Series, London.
- Austen J. (2009), Grahame-Smith S., *Pride and Prejudice and Zombies*, Philadelphia.
- Austen J. (2009), Winters B.H., *Sense and Sensibility and Sea Monsters*, Philadelphia.

¹⁴ Ich źródło stanowi prawie wyłącznie *Pride and Prejudice*, ale wuj Darcy’ego nosi nazwisko Polidori.

- Balogh M. (2003), *A Family Christmas*, [w:] M. Balogh, *Under the Mistletoe*.
- Cranny-Francis A. (1990), *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*, Cambridge.
- Critics on Jane Austen* (1970), ed. by J. O'Neill, London.
- Hockensmith S. (2010), *Pride and Prejudice and Zombies: Dawn of the Dreadfuls*, Philadelphia.
- Grange A. (2007), *Mr. Darcy's Diary*, Naperville, Illinois.
- Grange A. (2009), *Mr. Darcy, Vampyre*, Naperville, Illinois.
- Harbaugh K. (1995), *The Vampire Viscount*, Signet.
- Heyer G. (1994), *Arabella*, Bath.
- Martuszevska A. (2000), *Przemiany romansu*, „Literatura i Kultura Popularna IX”, Acta Universitatis Wratislaviensis no 2259, Wrocław, s. 5–40.
- Paris B.J. (1978), *Character and Conflict in Jane Austen's Novels. A Psychological Approach*, Detroit.
- Radway J.A. (1984), *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill and London.
- Stevenson J.A. (1988), *A Vampire in the Mirror: The Sexuality of Dracula*, „PMLA”, vol. 103, nr 2, s. 139–149.
- Szyszkowska E.M. (2003), *Odmiany uczuć. Popularny romans kieszonkowy w Polsce 1990–2000*, Warszawa.
- Talko L.K. (1997), *Moje życie z Evelyn*, „Magazyn Gazety Wyborczej”, nr 13 (212), s. 13.
- Zawadzka J. (1997), *Kronika serc czułych. Stereotypy polskiej powieści sentimentalnej I połowy XIX wieku*, Warszawa.
- Żeromski S., Śmiałkowski K.M. (2010), *Przedwiośnie żywych trupów*, Warszawa.

Strony internetowe:

- Grange A., Wareham E. (2011), *The Other Side of (Austen) Romance*, http://titlemagic.blogspot.com/2008_03_01_archive.html, 05.12.2011.
- Mags [user] (2011), *Review: Mr. Darcy's Vampyre by Amanda Grange*, <http://austenblog.com/2009/08/10/review-mr-darcy-vampyre-by-amanda-grange/>, 09.12.2011.

Mr. Darcy, Vampyre by Amanda Grange

Abstract

The paper examines Amanda Grange's *Mr. Darcy, Vampyre* as an adaptation of Jane Austen's novel *Pride and Prejudice*, focusing on the character types and the sequence of events.

Słowa kluczowe: romans, trawestacja, adaptacja, Jane Austen, Amanda Grange, Duma i uprzedzenie

Key words: popular romance, paranormal romance, Jane Austen, Amanda Grange, *Pride and Prejudice*

Aneta Kliszcz

adiunkt w Katedrze Kultury Antycznej i Średniowiecznej Instytutu Kulturoznawstwa Akademii Ignatianum w Krakowie. Rozprawę doktorską obroniła w maju 2007 r. poświęciła poetyce komedii renesansowej. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół następujących zagadnień: kultura renesansowa, poetyka historyczna, genologia, kultura popularna, tradycja antyczna, recepcja kultury antycznej i literatur dawnych.