

Stosowny i malowniczy

○ ogrodach i krajobrazie w kilku filmowych adaptacjach powieści Jane Austen

ANNA OLEŃSKA

*Był to kojący widok, kojący dla oka i myśli.
Angielska murawa, angielska kultura, angielski ład, oglądane w promiennym, lecz nie oślepiającym blasku słońca.*

Jane Austen ¹

Angielski dom w wyobraźni powszechnej, przynajmniej od XVIII stulecia, jest nierozdzielnie związany z ogrodem. Zresztą, kolejność w tym związku należałoby odwrócić. Niewątpliwie nie ma bowiem elementu kultury angielskiej, który doczekałby się tak wielkiego i szerokiego oddźwięku w całym ówczesnym świecie, naśladownictw i długiego trwania, jak osiemnastowieczny angielski ogród krajobrazowy – typ ogrodu admirującego naturę samą w sobie, umiejętnie przełożoną na język sztuki przez pozornie nieobecną rękę planisty. W skrajnie wynaturzony sposób wagę i znaczenie ogrodu zaznaczył Peter Greenaway w *Kontrakcie rysownika*, gdzie córka właściciela ogrodu powie o swym ojcu, iż uznaje on następującą hierarchię: *dom, ogród, koń i żona*. A jednak, z wyjątkiem wspomnianego dzieła Greenawaya, w którym ogród jest nie tylko bohaterem, *pendant* historii i jej trybem ², ale dostaje artystę-rysownika, który ma go zamknąć w serii przedstawień, o dziwo nie ma chyba filmu, który swym bohaterem uczyniłby angielski ogród. I nie ma chyba pisarki, której kilka zaledwie (sześć) powieści doczekałoby się tylu mniej lub bardziej udanych adaptacji filmowych, jak Jane Austen ³. Druga połowa lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku przyniosła kilka filmów nakręconych według pięciu jej powieści, które miały odejść od wzorca klasycznego „dramatu kostiumowego”: *Dumy i uprzedzenia* (*Pride and Prejudice*, reż. Simon Langton, BBC/A&E Network, 1995), *Rozważnej i romantycznej* (*Sense and Sensibility*, reż. Ang Lee, Columbia, 1995), dwóch wersji *Emmy* (reż. Douglas McGrath, Miramax; reż. Diarmuid Lawrence, ITV; obie z 1996 r.), *Perswazji* (*Persuasion*, reż. Roger Michell, BBC, 1996) i *Mansfield Park* (reż. Patricia Rozema, Miramax, 1999). Obecności i świadomości ogrodów w tych filmach, zarówno na płaszczyźnie wizualnej, jak i tekstowej, ich formie i znaczeniu dla człowieka, człowieka kulturalnego, chciałabym tu poświęcić kilka refleksji.

W powieściach Austen ogrody i krajobraz są nieustannie obecne (pojęcie krajobrazu za czasów Austen dopiero się wykształcało, tak więc wspólne traktowanie ogrodów i krajobrazu wydaje się tu prawomocne). Mimo to ich opisy są

raczej lakoniczne, często ograniczają się do krótkich charakteryzujących wzmianek dotyczących „miejsca”, którego to słowa Austen używa w nieledwie fenomenologicznym sensie⁴. Najpełniejsze z nich – opisy parku Pemberley, posiadłości Darcy’ego, w *Dumie i uprzedzeniu* i Donwell Abbey Knightleya w *Emmie* – niewiele wychodzą poza dość ogólną charakterystykę, która mogłaby równie dobrze dotyczyć dowolnego rozległego parku krajobrazowego, jakich w Anglii powstało wiele w wyniku działalności wielkich planistów w drugiej połowie XVIII w. i w początkach w. XIX. Owa lakoniczność, zresztą posunięta jeszcze dalej, dotyczy też opisów domów, których w powieściach Austen – jak i szerzej w literaturze angielskiej przed Dickensem – w zasadzie w ogóle nie ma⁵. Jej powieści traktują o ludziach, ludzi dotyczą, dzieją się pomiędzy ludźmi; najistotniejsze są w nich dialogi. Ogrody i krajobraz, pozornie zepchnięte do roli oczywistej scenarii, odgrywają jednak nie zawsze dostrzeganą, acz istotną rolę. Stanowią znakomite tło, ale i symboliczny kontekst dla fabuły. Wspomniane filmy – z wyjątkiem może *Mansfield Park*, w którym reżyserka zignorowała niestety aspekt miejsca, podkreślonego poniekąd samym tytułem (podczas gdy akurat w tej powieści poświęca się najwięcej uwagi ogrodnictwu krajobrazowemu) – umiejętnie to wydobywają i poszerzają. Dotyczy to zarówno wykorzystania czysto wizualnej atrakcyjności ogrodu, jak i jego metaforycznych konotacji, dodania scen ogrodowych, których w powieściach nie ma i ogólnie rozbudowania drugiego planu; dotyczy też bardziej technicznych aspektów, jak „dramatyzacja” obrazów – sposób aktywnego prowadzenia kamery (dynamiczne zdjęcia, pozbawione statyki i sceniczności wcześniejszych adaptacji, które zamykały plener w nieruchomym kadrze⁶), wszechobecne wprowadzanie ruchu (ujęcia parków np. z jadącego powozu i otwartego landa; bohaterki wiecznie spacerujące). Odwróconą hierarchię ogród – dom wykorzystują przynajmniej trzy filmy: *Duma i uprzedzenie*, *Rozważna i romantyczna* i angielska *Emma* (prod. ITV). Pierwsze filmowe obrazy Pemberley, Norland, Harfield i Donwell Abbey ukazują pałace usytuowane wśród ogrodów (parków) i z ich perspektywy. Domy zostają więc przedstawione przez ogrody. Podobnie poznajemy niektórych bohaterów, np. Edwarda Ferrarsa, wybranka Elinor z *Rozważnej i romantycznej*.

Reakcje rzesz admiratorów pisarki, skupionych w licznych stowarzyszeniach, a dziś też na listach dyskusyjnych („Janeici”, „Republika Pemberley”), na kolejne adaptacje filmowe dotyczą zawsze w pierwszej kolejności wierności duchowi powieści autorki okrzykniętej przeciw narodową, na co składa się również wierność realiom materialnym epoki Regencji. Niewątpliwie, zwłaszcza w przypadku ostatnio wspomnianych trzech produkcji, starania o wierne odtworzenie – zamierzoną rekonstrukcję – bogactwa materialnego szczegółu przynosiły wielką radość twórcom filmów⁷. W przypadku ogrodów ograniczono się do wyszukania i wykorzystania plenerów. Znakomicie zostały dobrane trzy piękne, rozległe parki krajobrazowe w jak najbardziej reptonowskim charakterze: Lyme Park grający Pemberley w *Dumie i uprzedzeniu*, Saltram – Norland Park w *Rozważnej i romantycznej* oraz Sudeley Castle – Donwell Abbey w angielskiej *Emmie*. W ich filmowych ujęciach wyeksponowano „sztandarowe” elementy dojrzałego malowniczego ogrodu angielskiego: rozległe, lekko pofałdowane, wielkie przestrzenie zieleni, w których otwierają się kulisowe panoramy, urozmaicone klombami drzew i krzewów, naturalnymi jeziorami i monumentalnymi drzewami-samo-

tnikami o szlachetnych sylwetkach; nieregularne gęstwiny z wijącymi się ścieżkami; wreszcie usytuowanie pałaców w lekkich obniżeniach terenu, w miejscach starannie dobranych ze względu na otwierające się widoki. Nie zabrakło też stad pasących się owiec wnoszących w pozbawione ruchu kadry element dynamiki – pożądaną przez planistę Humphreya Reptona, którego ideom Austen zdaje się bliska. Idąc poniekąd śladem „konserwatorskiej” wierności charakterowi ogrodów czasów Regencji, słabiej wypadła w tym kontekście amerykańska *Emma*, której – liczne zresztą – sceny ogrodowe ulokowano w wiktoriańskiej altanie i ogrodzie różanym.

Ogrody u Austen mają jednak przede wszystkim wymiar antropologiczny. Stanowią scenerię najważniejszych momentów akcji, punktów zwrotnych i decydujących emocjonalnych wydarzeń. Dokonują się tu brzemienne w skutki przemiany bohaterów.

Ogród miłości

Od czegoż innego, jak nie od miłości, należałoby zacząć rozważania nad miejscem ogrodu u Austen, której wszystkie powieści dążą do szczęśliwego końca, czyli połączenia dwójki przeznaczonych sobie bohaterów. Miłosna konotacja ogrodu, przenikająca się z rajska i arkadyjską, dominuje co najmniej od średnowieczna, zawsze oscylując pomiędzy sacrum a profanum. Najbardziej trwale i nośne nowożytnie *topoi* ogrodowe wchłonęły antyczne wyobrażenia *locus amoenus* – krainy szczęścia, gdzie przyroda jest piękna, obfita, przyjazna człowiekowi, a ludzie wiodą bez troskie życie oddane miłości i zabawie⁸. Znane teksty literackie Colonna, Ariosta czy Tassa wykreowały obraz ogrodów poddanych władzy Wenus, ku którym bohaterowie dążą w poszukiwaniu miłości. Ta właśnie miłosna asocjacja, zwykle o mocnym zabarwieniu magicznym, najsilniej łączy zresztą wyobrażenia ogrodów w różnych kręgach kulturowych. Pewna szesnastowieczna opera chińska opowiada historię dziewczyny, która co noc śniła o swym przyszłym kochanku. Zabroniono jej po zmroku wychodzić do ogrodu, ta jednak nie posłuchała i spędziła noc w ogrodowym pawilonie. Poczęła wtedy dziecko, choć wszystko przecież działo się tylko we śnie. W europejskich ogrodach miłości spełnionej służyły ustronne zielone zakątki rokokowych bosketów, pawilony i *folies* rozrzucone wśród sentymentalnych ogrodów krajobrazowych.

Temat ogrodu miłości zaznacza się u Jane Austen bardzo wyraziście. Staje się rzeczywistością. Tu odbywają się rozmowy zakochanych, tu mają miejsce wszystkie oświadczenia bohaterów „pozytywnych”. Filmy znakomicie to rozwijają, wydobywając zarówno aspekt duchowy, jak i całkiem cielesny. Tytułowa romantyczna bohaterka *Rozważnej i romantycznej* poznaje wybranka swego serca nie gdzie indziej, jak wśród naturalnego pejzażu zielonych wzgórz. Willoughby wkracza do filmu w scenie prawdziwie z romansu gotyckiego. Marianne, zachłystując się pięknem chwili, zbiega ze wzgórza, upada i skręca nogę w kostce. Wśród burzy, na spienionym koniu pojawia się wybawiciel, który od razu łamie konwenanse: pozwala sobie wybadać, czy aby stopa dziewczyny nie uległa złamaniu. W tym samym miejscu Willoughby pokazany zostanie jeszcze raz, w końcowej scenie filmu, gdy samotnie będzie rozpamiętywać zaprzepaszczone

szczęście. Również Elinor, bohaterka rozważna, pierwszą poważną rozmowę ze swym wybrankiem odbywa właśnie w ogrodzie. W *Dumie i uprzedzeniu*, w parkowym zagajniku Pemberley, w cieniu rozłożystych kasztanowców, Darcy powtórnie oświadcza się Elizabeth i zostaje przyjęty. Świetnie została rozegrana scena oświadczeń Knightleya w angielskiej *Emmie*, wykorzystująca parabolę ogrodu zamkniętego. W kameralnym ogródku z fontanną pośrodku, osłoniętym strzyżonym żywopłotem, wśród regularnie rozplanowanego labiryntu kwiatowych wonnych rabat, Emma oczekuje Knightleya, niespokojnie i niecierpliwie muskając dłonią kwitnącą lawendę. Spotkanie i rozmowę pełną wyjaśnień i wyznań wieńczy „tak” i długi pocałunek, podczas gdy kamera oddala się i na dłuższą chwilę zatrzymuje. Cały świat zamyka się wokół szczęśliwej pary.

Wyobrażenia ogrodu miłości łączy szczególna pradawna konotacja z kobiecością, kojarzoną z pięknem, płodnością i ukojeniem. *Wejść do ogrodu mego* – tym niezawołowane erotycznym zawołaniem kusiły bohaterki miłosnych wierszy już w starożytnym Egipcie⁹. Austen na pewno nie czyni swych heroin głównie kusicielkami męskich zmysłów, stawiając raczej na wyrazistość charakteru – szlachetność ducha, umiar uczuć i powab inteligencji. Cieleśności przydały im filmy, ukazując np. w momentach mniej formalnych. Archetypiczna paralela kobiety i ogrodu znalazła wyraz tym razem w zabawnej konwencji w amerykańskiej adaptacji *Emmy*, która pielęgnuje obraz głupiotkiej niewinności Harriot łapiącej motyle w ogrodzie różanym i pozującej Emmie do sentymentalnego portretu w scenerii ogrodowej, który ta zamierzała podarować panu Eltonowi, zgodnie z jej zamysłem pretendentowi do ręki przyjaciółki. Okazuje się, że Harriot upozowana na tle ogrodu wzbudziła zainteresowanie jedynie u hipochondrycznego ojca Emmy. Ten jednak zauważył tylko, że była zbyt lekko ubrana i mogłaby się przeziębć.

Ogród – cielesność i wyzwolenie od konwenansu

Austen czyni kobiety absolutnymi bohaterkami swoich powieści. I fabuła, i opisy postępują z punktu widzenia kobiet. Nie ma w nich scen, w których występowałyby sami mężczyźni. Dlatego też w filmach sceny „męskie” zostały specjalnie dodane, a często rozbudowane, by stworzyć przekonujący obraz „żywych” postaci. Znakomicie wypadł tu byronowski Darcy (Colin Firth) w *Dumie i uprzedzeniu*. Wymiar antropologiczny ogrodu został tu szczególnie wykorzystany. Nie gdzie indziej, jak w jego parku w Pemberley dokonuje się przemiana bohatera, kluczowa dla dalszego odbioru bohatera i przez widza, i przez Elizabeth. Ogród wydobywa jego cielesność, pozbawia konwenansów. Tu dopiero Darcy, do tej pory sztywny, zadufany w sobie i wręcz antypatyczny, wcielenie tytułowej dumy i idących za nią uprzedzeń, okazuje się po prostu mężczyzną. Pokazany jest w wysiłku fizycznym, który stopniowo odbiera mu wszelką formalność zachowania. Wrażenie to narasta wraz z opuszczeniem pałacu na rzecz ogrodu. Najpierw ćwiczy fechtunek, potem galopuje po parku, wreszcie zmęczony skacze do stawu, próbując zabić w sobie uczucie i gorycz odrzucenia. Zresztą ten moment stanowi też przełom w uczuciach Lizzy. W tym samym czasie Elizabeth wraz z wujostwem zwiedzają pałac Pemberley, korzystając z rzekomej nieobecności właściciela. Gospodyni prowadzi ich do galerii,

gdzie Elizabeth przez dłuższą chwilę przypatruje się portretowi oficjalnego, acz uśmiechającego się Darcy'ego, konfrontując z nim swe wewnętrzne wyobrażenie. Nagle nabiera przeświadczenia, że źle go oceniała. Tu następuje seria cięć, zestawiających Lizzy waloryzującą swą opinię o Darcym z młodym mężczyzną spotniałym od wysiłku, wyjętym z habitu i wykrochmalonej koszuli. Takiego, jakże dalekiego od zapamiętanego obrazu, Lizzy spotyka w parku, ostatecznie zmieniając zdanie na jego temat.

Podobnie jest w przypadku Edwarda Ferrarsa w *Rozważnej i romantycznej*, gdzie dwie stworzone na potrzeby filmu sceny rozegrane w ogrodzie i parku ukazują inne oblicze wybranka Elinor. Ten karykaturalnie nieśmiały kandydat na pastora we wszystkich sytuacjach społecznych wydaje się ostatnim nieudacznikiem. Tymczasem po raz pierwszy widzimy go w filmie na tle parku Norland, gdy spina galopującego konia, podążając w kierunku pałacu. Wydaje się wtedy pewny siebie i władczy. W drugiej scenie na ogrodowym trawniku beztrudno ćwiczy się na kije z małą Margaret. Okazuje się, że ta scena znalazła zgoła przeciwny oddźwięk. Ponieważ Edward przegrywa walkę, to ze strony męskiej publiczności na Emmę Thompson, autorkę scenariusza, posypały się gromy za rzekome odarcie go z męskości¹⁰.

Ogród jako scena społeczna i wykładnia etyczna

Ogród ma wymiar społeczny. Jest miejscem spotkań i rozmów między ludźmi. Ma też wymiar ceremonialny, uczestnika etykiety i wręcz przeciwnie – symbolu ucieczki od niej. Jest sposobem spędzania czasu.

Walory ogrodu i krajobrazu jako sceny znalazły szeroki udział w filmach według Austen. Sceny dialogów prowadzonych w ogrodzie, jak i samotnych przemyśleń bohaterek wypełniają je wszystkie. W obu *Emmach* znalazło się kilka scen piknikowania na łonie natury, którym towarzyszyły gry słowne i zbieranie owoców. Tradycja ogrodu zabaw, gdzie organizowano różnorodne gry i zabawy, sięga średniowiecza. W czasach nowożytnych temat ogrodu wypełniono zakochanymi parami, oddającymi się muzyce, grom, spacerom i ucztowaniu, rozwijała poezja, malarstwo i grafika¹¹. Ogrodowe bankiety eleganckiego towarzystwa malowali weneccjanie u schyłku XVI w., a teatralne *fêtes galantes* Watteau długo cieszyły się niezmierną popularnością. Tu raczej wzorem obrazowym stało się pewnie angielskie malarstwo rodzajowe czasów Thomasa Gainsborough, o otwartych kompozycjach w ukazujących swobodnych pozach niewielką grupę postaci w scenerii naturalnej.

Ogród ma też wymiar etyczny. We wszystkich powieściach Austen obecne są stałe opozycje: prawy – płochy, stosowny – niewłaściwy, w pewnym sensie odzwierciedlone też w tytule *Rozważna i romantyczna*. Podobnie pojawiają się słowa-klucze, które w równym stopniu waloryzują opisywane postaci, jak i miejsca (piękny i okazały */handsome/*, szlachetność i doskonałość */grandeur/*, widok */prospect/*, dobry smak). Jest to zazwyczaj zależność wprost proporcjonalna. Dobry smak świadczy o doskonałości moralnej. Posiadłości bohaterów pozytywnych odpowiadają szlachetności ich charakteru i sytuacji społecznej, zyskują więc pozytywną ocenę. Tak jest w przypadku Pemberley i Donwell Abbey, których rozległe parki krajobrazowe zostały założone z poszanowaniem pejzażu



Emma, rež. Diarmuid Lawrence (1996)

hrabstwa Derby¹². Zarazem wszystko podporządkowane jest decorum, winno zadowalać i oko, i umysł¹³.

Ocena estetyczna posiadłości Darcy'ego i Knightleya implikuje w bohaterkach ocenę ich właścicieli. We wszystkich filmach aspekt ten został dostrzeżony i wydobyty. W *tej właśnie chwili Elżbieta poczuła, że być panią Pemberley, to jednak coś znaczy...*¹⁴ – długa scena szczerego podziwiania parku, wraz z wspomnianą przemianą Darcy'ego, w filmie silniej niż w książce stanowi punkt kulminacyjny. Ironicznie potraktowane postaci, jak lady Catherine w *Dumie i uprzedzeniu*, uosobienie sztucznej pozy, także otrzymują godne siebie siedziby. Rosings to monumentalny pałac z barokowym ogrodem, ujętym w regularny plan i pełen roślin strzyżonych w bryły, wśród których nie zabrakło pewnie *królowej Elżbiety z agrestu, nieco dotkniętej blednicą, ale doskonale rosnącej*¹⁵, skutecznie wyśmianej już blisko wiek wcześniej przez Alexandra Pope'a i Josepha Addisona. W filmie Rosings pojawia się, dumnie górujący nad światem (ogrodem), w długiej perspektywie alei regularnego ogrodu, którą długo podążać będą ku niemu zaproszeni goście. Nie wzbudza ani sympatii, ani zachwyty, fascynuje się nim tylko serwilistyczny pastor Collins.

Ogród – piękno malownicze

Ów krajobraz „moralizowany” niewątpliwie łączył poglądy Austen z estetyką wspomnianego już Humphreya Reptona¹⁶, znanego i wziętego naówczas ogrodnika-planisty, „improvera” ogrodów. Termin *improvement*, który oznacza przekształcenie terenu parku w duchu krajobrazowym ze szczególnym uwzględnieniem walorów malowniczości (potencjału malarskiego), nie doczekał się dobrego polskiego odpowiednika, tłumaczenia, które oddawałoby istotę terminu z uwzględnieniem jego asocjacji lingwistycznych¹⁷. W języku angielskim termin ten ma bowiem też wyraźnie moralne i waloryzujące konotacje. Dążenia do estetycznego kształtowania krajobrazu stało się w osiemnastowiecznej Anglii wyrazem niezwykle szerokiego nurtu społecznego, naukowego i wreszcie artystycznego. Formalne działania obejmujące poprawę kształtu estetycznego krajobrazu były osadzone w głębszych koncepcjach społeczno-filozoficznych. Starania na rzecz upiększenia krajobrazu, nie ograniczone jedynie do ogrodu i parku, zostały podjęte i rozwinięte przez twórców ogrodu angielskiego, którzy planowali kształtowanie całych krajobrazów rolniczych w duchu arkadyjskiej szczęśliwości. Powstała też idealistyczna wizja przekształcenia całej Anglii w ogród, opiewana przez poetę Williama Shenstone'a. W obu *Emmach* w dialogach kilkakrotnie eksponowany jest motyw hrabstwa Surrey jako „ogrodu Anglii”¹⁸. Szczególny oddźwięk tych koncepcji znajdzie się w adaptacji angielskiej. Film wieńczy scena (dodana względem oryginału powieściowego) żniw w Donwell Abbey, które dumnym okiem z wysokości siodła ogląda właściciel majątku Knightley. Kamera powoli pokazuje szczęśliwą dolinę i szczęśliwych rolników z zapalem zajętych swą pracą. Obraz piękna prowincji angielskiej pielęgnują wszystkie filmy. Bohaterki nie kryją swych emocji względem natury. Zachwyt nad urodą pofałdowanego krajobrazu Derbyshire znajduje ujście w okrzyku Elizabeth Bennet: *Czymże są ludzie w porównaniu ze skałami i górami!* w filmie zredukowanym co prawda do krótkiego: *Beautiful!* – nadal jednak godnego Knighta czy Price'a.

Powieści Austen powstawały współcześnie z szeroką dysputą teoretyczną nad malowniczością, prowadzoną w Anglii na łamach gazet i w krążących drukach. W drugiej połowie XVIII stulecia dyskusje o pięknie malowniczym w krajobrazie zapoczątkował William Gilpin, w kilkanaście lat później dogłębniej interpretowali Richard Payne Knight i Uvedale Price, a dołączył praktyk Repton. Choć w jej powieściach nie znajdzie się żaden teoretyczny wywód na temat tych teorii, nie znaczy to jednak, że nie pobrzmiewa w nich ich oddźwięk. Mówienie o krajobrazie czy ogrodzie weszło do modelu wykształcenia kulturalnej (*polite*) damy i dżentelmena. W *Opactwie Northanger* pojawia się motyw patrzenia na krajobraz oczami osoby nawykłej do rysowania, która rozważa w ten sposób możliwość przeniesienia go w obraz.

Wydaje się, że z twórczością i poglądami Reptona Jane Austen zetknęła się nawet osobiście. Jego *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening* wyszły drukiem w 1803 r. Jednak zapewne Austen wcześniej słyszała o jego działalności od swojego kuzyna, pastora Thomasa Leigh¹⁹, dla którego posiadłości Adlestrop i Stoneleigh Abbey Repton przygotował swoje słynne *Red Books*, czyli propozycje przekształcenia ogrodów we własnej koncepcji malowniczości, której fundamentalny wkład do historii sztuki ogrodowej polega na przywróceniu ogrodowi ich aspektu społecznego i na powrót powiązaniu go z domem, któremu towarzyszą²⁰. Jedyną sceną z prawdziwym wykładem teoretycznym o ogrodach i sztuce ogrodniczej jest kilkustronicowa wymiana zdań ulokowana na początku *Mansfield Park*²¹. Z właściwą sobie lekką ironią zawsze wymierzoną ku wszelkiej przesadzie Austen kreśli tu postać pana Rushwortha opętanego myślą przekształcenia swojej posiadłości w Sotherton Court w duchu ogrodu krajobrazowego. Zapalił się do tego po wizycie u znajomego mieszkającego w sąsiednim hrabstwie, który zatrudnił u siebie Reptona. Wspomina się w tym miejscu nawet o jego wynagrodzeniu, które wynosiło 5 gwinej dziennie, co – *notabene* – służyło historykom sztuki ogrodowej za pewnik informacyjny o dochodach i pozycji tego planisty. W filmie tę dyskusję reżyserka zredukowała do kilku zaledwie migawek i rozbiła na dwie sekwencje. Pierwszą stanowi znakomicie rozegrana scena wprowadzenia rodzeństwa Crawfordów, pary negatywnych bohaterów, do Mansfield Park. Znudzone towarzystwo nagle ożywia się i angażuje w rozmowę, jednak na ekranie pozostaje ona niema, ponieważ nie uczestniczy w niej Fanny Price. Temat ogrodu staje się tu tematem wysokim, niedostępnym dla wszystkich (status Fanny jako ubogiej krewnej najwyraźniej nie wystarcza). Druga to dynamiczna scena, gdy pan Rushworth odkrywa niewierność swej żony, niespodziewanie o poranku przybywając do Mansfield w towarzystwie dziennikarza, który ma opisać zmiany krajobrazowe zaprowadzone w Sotherton Court. Znowu kontekst ogrodu towarzyszy miłości, tym razem grzesznej.

Nie brak krytycznych opinii wobec filmów według Austen. *Oglądać adaptację filmową czy telewizyjną którejkolwiek z powieści Jane Austen to jakby słuchać symfonii Mozarta zagranej na harmonijce ustnej*²². W przypadku wyobrażeń ogrodów – może zagranej przez zespół kameralny.

ANNA OLEŃSKA

- ¹ J. Austen, *Emma*, tłum. J. Dmochowska, Warszawa 1963, s. 323, opis Donwell Abbey.
- ² P. Bieńkowski, *Kalejdoskop nicości?* „Kwartalnik Filmowy”, 1998, nr 21-22, s. 219-224.
- ³ Do 2004 r. powstało ogółem 28 różnego rodzaju adaptacji filmowych i telewizyjnych sześciu powieści Austen, napisanych w latach 1795-1816: *Dumy i uprzedzenia*, *Rozważnej i romantycznej*, *Opactwa Northanger*, *Mansfield Park*, *Emmy i Perswazji*; wg www.pemberley.com/filmography/filmography.html.
- ⁴ Por. R. J. Wilson III, *Gardens in Stoppard, Austen, and Goethe*, w: *Gardens and the Passion for the Infinite*, A.-T. Tymieniecka (red.), „Analecta Husserliana”, LXXVIII, 7-24, 2003: „The Yearbook of Phenomenological Research”, vol. LXXVIII, s. 62. Trzeba by w tym miejscu dodać, że określenie *place* we współczesnych Austen angielskich tekstach o ogrodach i ogrodnictwie pojawiało się odnośnie do kształtowania terenu w duchu krajobrazowym; termin *landscape gardening*, wprowadzony przez Humphry Repton, zastąpił wcześniejsze określenia *English gardening*, *modern gardening* i *place-making*.
- ⁵ Ph. Tristram, *Jane Austen's Aversion to Villas*, w: *The Georgian villa*, D. Arnold (red.), Sutton Publishing 1998, s. 25.
- ⁶ E. Moody, *Jane Austen on Film*, „The East-Central Intelligencer: The Newsletter of the East-Central American Society for Eighteenth-Century Studies”, 12 (1998), s. 15, 17.
- ⁷ S. Birtwistle, S. Conlin, *The Making of Pride and Prejudice*, BBC 1995.
- ⁸ M. Szafrńska, *Ogród miłości*, w: *Ogród. Forma-symbol-marzenie*, Zamek Królewski w Warszawie 1998, s. 175.
- ⁹ Tamże, s. 175.
- ¹⁰ *Male-Voices Reviews of Jane Austen Disaster Films*, <http://www.ahton-dennis.org/dancer3.html>, s. 4.
- ¹¹ M. Szafrńska, *Ogród miłości*, dz. cyt. s. 176.
- ¹² *Oxford Companion to Gardens*, G. Jellicoe, S. Jellicoe (red.), Oxford University Press 1991, s. 27. *Consult the genius of the place* (Radź się ducha miejsca), werset wierszowanego *Listu do Lorda Burlingtona* Alexandra Pope'a z 1731 r. stał się wkrótce programowym hasłem angielskiego ogrodu krajobrazowego (*The Genius of the Place. The English Landscape Garden 1620-1820*, J. D. Hunt, P. Willis /oprac./, MIT Press, Cambridge Ma. 2000, wyd. V, s. 212).
- ¹³ J. D. Hunt, *Sense and Sensibility in the Landscape Designs of Humphry Repton*, w: tegoż, *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*, MIT Press, Cambridge Ma., London 1997, s. 163-167.
- ¹⁴ J. Austen, *Duma i uprzedzenie*, tłum. A. Przedpelska-Trzeciakowska, Warszawa 1992, s. 172.
- ¹⁵ Cyt. za M. Charageat, *Sztuka ogrodów*, Warszawa 1978, s. 183.
- ¹⁶ J. D. Hunt, *Sense and Sensibility...* dz. cyt., s. 163.
- ¹⁷ *Tezaurusz sztuki ogrodowej* (M. Siewniak, A. Mitkowska, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 1998, s. 267) tłumaczy termin *land improvement* jedynie jako „upiększanie terenu, krajobrazu”.
- ¹⁸ Motyw Anglii jako ogrodu świata był w XVIII w. bardzo nośny; transponuje to, już w samym tytule części klasycznego studium tradycji ogrodów włoskich w wyobraźni angielskiej, John Dixon Hunt (*Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English Imagination, 1600-1750*, PENN, University of Philadelphia Press 1996 (wyd. 1 z 1986 r.)).
- ¹⁹ *Oxford Companion to Gardens*, dz. cyt., s. 27.
- ²⁰ *The Genius of the Place*, dz. cyt., s. 33.
- ²¹ J. Austen, *Mansfield Park*, Wordsworth Classics 2000, s. 38-42.
- ²² <http://www.pemberley.com/janeinfo/jab-bcvid.html>