

Lena Magnone
(Uniwersytet Warszawski)

„MOJE SIOSTRZYCE PO PIÓRZE”.
JANE AUSTEN WOBEC POPRZEDNICZEK

Opactwo Northanger, choć opublikowane sześć miesięcy po śmierci Jane Austen, było pierwszym utworem, który sama autorka przeznaczyła do druku. Powieść, pisana w końcówce lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku i początkowo nosząca tytuł *Susan*, została w roku 1803 sprzedana oficynie Crosby & Co, która, pomimo wypłacenia autorce kwoty 10 funtów, nie zdecydowała się wydać książki¹. Dopiero trzynaście lat później, dzięki finansowej pomocy brata Henry’ego, Austen, mająca już wówczas za sobą sukcesy *Rozważnej i romantycznej*, *Dumy i uprzedzenia*, *Mansfield Park* i *Emmy*, odkupiła prawa do własnego rękopisu. Ostatecznie utwór wydano dopiero w 1818 roku, łącznie z *Perswazjami*.

Pierwsza przyjęta do druku powieść Austen jest w zasadzie autotematyczna. Główna bohaterka, Katarzyna Morland, jest namiętną czytelniczką powieści, które są tematem niemal wszystkich prowadzonych przez nią rozmów, probierzem do oceny innych bohaterów oraz matrycą, za pomocą której Katarzyna doświadcza świata. Jak inne dziewczęta z jej sfery, panna Morland między piętnastym a siedemnastym rokiem życia otrzymała szczątkową edukację literacką, zapoznając się z dziełami należącymi do angielskiego kanonu: poezjami Thomasa Mossa, Alexandra Pope’a, Jamesa Thomsona, Johna Gaya i Thomasa Greya oraz dramatami Szekspira. Lektury te dostarczyły jej, informuje narratorka, niezbędnego każdej bohaterce „zapasu cytatów bardzo poręcznych i kojących w zmiennych kolejach ich obfitego w przypadku życia”². Kiedy tylko może, z ulgą porzuca jednak proponowane jej pouczające książki, by pogрузić się w lekturze takich, które „nie przynosiły żadnej pożytecznej wiedzy i składały się włącznie z fabuły bez uwag i refleksji”³. Nieprzypadkowo wszystkie te utwory wyszły spod kobiecego pióra.

Opactwo Northanger uznawane jest zwykle za prostą parodię powieści grozy, począwszy od grającego z tą tradycją tytułu (do 1818 roku w Wielkiej Brytanii

¹ Na temat możliwych przyczyn obszernie pisze Anthony Mandal, *Making Austen mad: Benjamin Crosby and the non-publication of „Susan”*, „Review of English Studies. New Series” 2006, vol. 57, nr 231, s. 507–525.

² Jane Austen, *Opactwo Northanger*, przeł. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1975, s. 8.

³ Ibidem, s. 7.

ukazały się trzydzieści dwie powieści z „opactwem” na okładce⁴), przez ironiczne wykorzystywanie przez autorkę charakterystycznych dla tego stylu sformułowań, po fabułę, w której oczekiwania bohaterki, na każdym kroku spodziewającej się przygód godnych pióra jej ulubionych autorek: Ann Radcliffe, Elizy Parsons, Reginy Marii Roche czy Eleanor Sleath, konfrontowane są z banalnymi realiami codziennego życia⁵.

Taka interpretacja pomija jednak fakt, że w utworze znajdziemy fragmenty będące zdecydowaną obroną powieści. W rozdziale piątym narratorka, prezentująca się jako autorka pisząca tę książkę, przerywa sprawozdanie z rozmowy Katarzyny i Izabeli; zabiera głos, by stanąć po stronie swoich bohaterek, spędzających czas na wspólnym czytaniu powieści.

Tak, powieści, nie uznaję bowiem brzydkiego i niemądrego obyczaju, powszechnie przyjętego wśród powieściopisarzy, by umniejszać wzgardliwą krytyką wartość dzieł, do których liczby sami się przyczyniają. Nie uznaję łączenia się z największymi ich nieprzyjaciółmi po to, aby obrzucać te utwory najostrzejszymi epitetami i niemal nigdy nie pozwalając, by czytały je nasze bohaterki, jeśliby zaś która wzięła przypadkiem powieść do ręki, to niechybnie po to, by przerzucić jej okliwie stronie z niesmakiem⁶.

Austen zwraca uwagę, że jeśli gatunek spotyka się z powszechnym lekceważeniem, to dlatego, że jest tworzony przez kobiety: w przeciwieństwie do dzieł Milтона, Pope’a, Piora czy Sterna, a nawet artykułów ze „Spectatora” lub „dziewięćsetnego skrótu *Historii Anglii*”, które „wynoszone są pod niebiosa”, zdolności powieściopisarek są pomniejszane, ich wysiłki niedoceniane, a utwory wyszydzane, do tego stopnia, że czytelniczki powieści zmuszone są ukrywać swoją pasję: „Och, ja nie czytam powieści; rzadko do nich zaglądam; nie mogę powiedzieć, bym często czytała powieści; jak na powieść – całkiem niezłe». Słyszy się takie uwagi ze wszystkich stron. «A cóż pani teraz czyta, panno...?», «Och, tylko powieść!» – odpowiada młoda dama odkładając książkę z udaną obojętnością czy rumieńcem wstydu. «To tylko *Cecylia czy Kamilla, czy Bellinda*»”. Przywołane tutaj wprost tytuły powieści Fanny Burney i Marii Edgeworth zdaniem Austen mogą przynieść ich autorkom wyłącznie chwałę. Są to bowiem utwory świadczące o talencie, rozumie i dobrym smaku, w każdym z nich znajdziemy „dogłębną znajomość natury ludzkiej i celne ukazanie jej różnorodnych odmian, polot, żywy dowcip i humor”, a wszystko to przekazane „w najwyborniejszym języku”⁷.

⁴ Thomas Keymer, *Northanger Abbey and Sense and Sensibility*, w: *The Cambridge Companion to Jane Austen*, red. Edward Copeland, Juliet McMaster, Cambridge: Cambridge University Press 2011, s. 24.

⁵ W powieści wielokrotnie pojawia się nazwisko Ann Radcliffe, wprost przywoływane są tytuły jej utworów, *Tajemnice Udolpho* (1794) i *Włoch* (1797). Kiedy Katarzyna dzieli się swoją fascynacją romansami grozy z poznaną w Bath przyjaciółką, Izabela dostarcza jej listę kolejnych lektur (Katarzyna koniecznie chce wiedzieć: „Ale czy wszystkie są straszne? Czy jesteś pewna, że wszystkie są straszne?”; ibidem, s. 30–31). Autorstwo wymienianych przez Izabelę powieści, przez długi czas traktowanych jako owoc fantazji Austen, ustalił Michael Sadleir (Michael Sadleir, *The Northanger Novels: A Footnote to Jane Austen*, London: Oxford University Press 1927). Są to m.in. dwie powieści Elizy Parsons: *Zamek Wolfenbach* i *Tajemnicze ostrzeżenia*, *Clermont* Reginy Marii Roche czy *Sierota Renu* Eleanor Sleath.

⁶ Jane Austen, *Opactwo Northanger*, s. 28.

⁷ Ibidem, s. 29.

Zauważmy, że kiedy Austen pisze o „niedoceniu wysiłków powieściopisarek” (co w oryginale brzmi o wiele ostrzej i konkretniej: „undervaluing the labour of the novelist”), wskazuje również na powszechnie znany fakt, że ich ciężka praca zwykle nie przynosi spodziewanej zapłaty, na jaką liczyć mogą mężczyźni, tworzący doceniane (także w sensie finansowym) gatunki literackie. Wbrew po dziś dzień żywej legendzie o bezpretensjonalnej amatorce, starej pannie umilającej sobie pisaniem czas wolny od domowych obowiązków, Jane Austen marzyła o byciu zawodową pisarką i spieniężeniu swojego talentu na rynku literackim⁸. Z zachowanych listów wynika, że prowadziła skrupulatne rachunki wpływów z publikacji. W liście do brata Franka Austina z 3 lipca 1813 roku pisała na przykład: „Ucieszysz się gdy usłyszysz, że wszystkie egzemplarze *Rozważnej i romantycznej* są sprzedane i że przyniosło mi to 140 funtów, nie licząc praw autorskich, jeśli miałyby kiedyś coś jeszcze przynieść. Wypisałam sobie w ten sposób już 250 funtów [*I have now written myself into £250*] – co tylko sprawia, że pragnę więcej”⁹. Niestety, pomimo wielu starań suma jej zarobków z pisania nie przekroczyła za jej życia 630 funtów. Kwota ta może wydawać się całkiem spora, jednak gdy przeliczyć ją na tak często używany w jej powieściach do określenia statusu bohatera czy bohaterki „roczny dochód”, okaże się, że w okresie, w którym publikowała, tj. w latach 1811–1817, miała do dyspozycji około 90 funtów rocznie – sumę niewystarczającą do tego, by mogła rzeczywiście się ze swojego pisarstwa utrzymać. Jej sytuacja niczym nie różniła się od innych działających na tym polu kobiet, z których żadna nie opierała swojego bytu wyłącznie na twórczości literackiej, ze znaczącym wyjątkiem Ann Radcliffe, która za same tylko *Tajemnice Udolpho* otrzymała 500 funtów. Wysokość honorarium jest z pewnością znaczącym wskaźnikiem popularności autorki, może być jednak również widziana jako efekt skutecznych zabiegów męża Radcliffe, Williama, właściciela i wydawcy „English Chronicle”, postaci świetnie zatem usytuowanej w ówczesnej sieci stosunków, inaczej niż mężczyźni, na których pomoc mogła liczyć Jane Austen. Warto w tym miejscu przypomnieć, że kiedy przekonany o talencie siostry Henry Austen z pomocą swojego prawnika Williama Seymura sprzedał rękopis *Opactwa*, wówczas jeszcze noszącego tytuł *Susan*, otrzymał w zamian od jednego z czterech najbardziej płodnych w tym czasie wydawców popularnych powieści zaledwie 10 funtów – skromną kwotę, której jednak później przez 13 lat pisarka nie była w stanie wyłożyć, by odzyskać prawa do utworu po tym, jak stało się oczywiste, że z druku zrezygnowano. To negatywne doświadczenie sprawiło, że kolejne dzieła publikowała, przy wsparciu finansowym braci, na własny koszt, oddając nakładcy niewielką prowizję ze sprzedaży każdej książki.

Żeby w pełni zdać sobie sprawę z wagi hołdu składanego przez Austen poprzedniczkom, należy przypomnieć, że późnoosiemnastowieczne pisarki odczuwały raczej potrzebę wpisania się w męską tradycję literacką. Kiedy Fanny Burney opatrywała w 1778 roku swoją pierwszą powieść *Ewelina* przedmową, ukryła się w niej za figurą anonimowego, w założeniu – męskiego powieściopisarza (*humble Novelist*), skarżącemu się, że w świecie literackim przedstawiciele jego gatunku

⁸ Zob. Jan Fergus, *The professional woman writer*, w: *The Cambridge Companion to Jane Austen*, s. 1–21. Fergus pisze wprost: „for Austen, being a professional writer was, apart from her family, more important to her than anything else in her life” (ibidem, s. 2).

⁹ *Jane Austen's Letters*, red. Robert W. Chapman, Oxford: Oxford University Press 1959, s. 317.

są najmniej szanowani, wskazując jednocześnie na tych kilku prekursorów, dzięki którym autorzy powieści zostali uchronieni przed ostateczną pogardą: dzieła Rousseau, Johnsona, Fieldinga, Richardsona i Smolletta sprawiły, że „żaden mężczyzna nie musi się rumienić, idąc w ich ślady”¹⁰. Choć późniejsi krytycy i badacze nie mieli wątpliwości, że na kształt *Eweliny* wpływ wywarły raczej popularne dzieła jej poprzedniczek, szczególnie *History of Miss Betsy Thoughtless* Elizy Haywood (1751), próżno szukać w przedmowie uznania tego długu.

Podobnie czyniły inne pisarki. Jeszcze dwadzieścia lat po *Ewelinie* Eleanor Sleath w czytanej w *Opactwie Northanger* przez Izabelę Thorpe powieści *Sierota Renu* (1798) wykorzystuje motta z Szekspira, Milтона, Pope’a i Burnsa, a swoją bohaterkę czyni wielbicielką Ariosta i Petrarcki¹¹. Na tym tle powieść Austen jest wyjątkowa: w *Opactwie Northanger* autorka wywodzi swoją genealogię wprost od prekursorów, które utorowały jej drogę, odmawia odcięcia się od dorobku swoich poprzedniczek i wzywa inne powieściopisarki:

pozostawmy krytykom obrzucanie obelgami tego bogactwa wyobraźni, pozwólmy im przy każdej nowej powieści gadać wciąż na tę samą nutę o szmirze, od jakiej uginają się drukarnie. Nie opuszczajmy się nawzajem, to przecież my jesteśmy poszkodowane. Choć nasze utwory przyniosły czytelnikowi większą i bardziej niekłamana przyjemność niż utwory jakiegokolwiek innego bractwa pisarskiego na świecie, żaden rodzaj twórczości nie był tak zoehdony¹².

W *Opactwie* Austen nie tyle aktualizuje, co parodiuje antypowieściowy dyskurs, wszechobecny pod koniec XVIII wieku i wymierzony w namiętne, a bezkrytyczne czytelniczki, które pod wpływem ekscesywnych lektur tracą kontakt z rzeczywistością¹³. Co ciekawe, nie tylko pierwsza taka powieść, która poskutkowała przyłgnięciem do tego zjawiska określenia „kobięcy donkiszotyzm”, wyszła spod kobiecego pióra – był to *The female Quixote* Charlotte Lennox, wydany w 1752 roku¹⁴ – ale również jej kolejne wersje tworzone były przez kobiety. Wobec umiejscowionej w centrum tych utworów figury naiwnej konsumentki fikcyjnych fabuł autorka i odbiorczyni jej książki, same będące wszak zwykle zapalonymi czytelniczkami, mogły rościć sobie intelektualną wyższość, jednocześnie oddając hołd sile powieści¹⁵.

Przedstawiając się jako pasjonatka powieści i broniąc przed niewybrednymi zarzutami inne czytając, Austen zasadniczo modyfikuje ten ustalony schemat.

¹⁰ Fanny Burney, *Author’s preface*, w: eadem, *Evelina or a Young Lady’s Entrance into the World*, London: J.M. Dent & Sons 1958, s. XIII.

¹¹ Podczas gdy Austen, poproszona o napisanie powieści z życia odczytanego duchownego, odrzuca propozycję, argumentując, że do zrealizowania takiego zamiaru potrzebna byłaby klasyczna edukacja oraz rozległa znajomość dawnej i współczesnej literatury angielskiej, podczas gdy ona, jak wyznaje, jest dumna z bycia „the most unlearned and uninformed female who ever dared to be an authoress” (*Jane Austen’s Letters*, s. 443).

¹² Jane Austen, *Opactwo Northanger*, s. 28–29.

¹³ Zob. Jacqueline Pearson, *Women’s Reading in Britain, 1750–1835: A Dangerous Recreation*, Cambridge: Cambridge University Press 1999.

¹⁴ W liście do siostry z 7 stycznia 1807 roku Austen wspomina, że z dużym zadowoleniem czyta tę książkę ponownie („I find the work quite equal to what I remembered it”, *Jane Austen’s Letters*, s. 48).

¹⁵ Por. Jodi L. Wyatt, *Female quixotism refashioned: „Northanger Abbey”, the engaged reader, and the woman writer*, „The Eighteenth Century” 2015, vol. 56, nr 2, s. 261–276.

Z lektury *Opactwa* jasno wynika zresztą, że nie tylko kobiety czytają (zagorzałym czytelnikiem i obrońcą powieści jest także Henry Tilney, który przyznaje, że „młodzi ludzie czytają powieści równie często jak panie”¹⁶; on sam pochłonął *Tajemnice Udolpho* w dwa dni, a jego znajomości losów „rozmaitych Julii czy Luiz”¹⁷ nawet Katarzyna nie potrafi sprostać), oraz że nie tylko kobiety czytają źle (Katarzyna jest lepszą czytelniczką niż John Torpe, który nigdy nie wyszedł poza pierwsze cztery rozdziały *Kamili*, a pozwala sobie na pełne wyższości ocenianie utworu jako „bzdury” i „najgorszej bredni” na podstawie wyborów życiowych jej autorki, która ośmieliła się wyjść za mąż za francuskiego emigranta¹⁸).

Czy zresztą w ogóle możemy mówić o figurze Don Kiszota w odniesieniu do głównej bohaterki? Przecież ostatecznie Katarzyna nie myli się w swoim odczytaniu otaczającego ją świata: generał rzeczywiście jest potworem, a na nią samą czyhają niebezpieczeństwa, choć zasadniczo innego rodzaju niż te, których się spodziewała. To z lektury powieści Katarzyna dowiedziała się o istnieniu okrucieństwa i przemocy, przed którymi była we własnym życiu dotąd chroniona – a które, jak szybko miała się przekonać, występują nie tylko w gotyckich romansach, lecz również w towarzyskich sferach środkowej Anglii. Generał Tilney co prawda nie zamknął żony w wieży, ale przecież zniszczył jej życie, gdy powodowany wyłącznie motywami finansowymi uwięził ją w pozbawionym miłości małżeństwie. Planuje równie smutny los dla swojej córki, samej zaś Katarzyny bezpardonowo pozbywa się z domu, gdy przekonuje się, że mylnie ocenił jej wartość ekonomiczną. Jak konstatuje autorka w zakończeniu, w zasadzie Katarzyna „podejrzewając generała o morderstwo [...] ani nie przesadziła w ocenie jego charakteru, ani nie wyolbrzymiła jego okrucieństwa”¹⁹. Scena, w której panna Morland, przekonana wcześniej o odkryciu w sekretarzyku tajemniczego manuskryptu, zdaje sobie sprawę, że jej znalezisko nie jest niczym innym, jak rachunkiem od praczki, jest równie zabawna, co symptomatyczna: inwentarz bielizny w tej szczególnej powieści o mechanizmach patriarchalnej władzy jest przecież podobnie niesamowitym obiektem, co sekretne rękopisy w gotyckich romansach, za jego bowiem pomocą wydobyte zostaje na światło dzienne to, co sama Katarzyna wypiera – ekonomiczne motywacje nawiedzające powieść o zalotach, w której gra główną rolę. Dodajmy, że to właśnie czytanie powieści sprawia, że Katarzyna faktycznie staje się bohaterką, zyskuje sprawstwo i poczucie autonomii, których nie mają ani Izabela, ukrywająca pod sentymentalnym dyskursem swój status przedmiotu na matrymonialnym targu, ani Eleonora, której fortuna paradoksalnie pozbawia ją możliwości wyboru i całkowicie podporządkowuje ojcu. Katarzyna szuka, domyśla się, stawia hipotezy, przejawia pragnienia i działa w zgodzie z nimi, jest silna, odważna i zdeterminowana. Zamiast przyjmować pozę bezwolnej gotyckiej heroiny, w swoim aktywnym poszukiwaniu odpowiedzi na zagadkę opactwa staje się prototypem kobiety-detektywa, zapowiadając zupełnie nowy typ postaci literackiej²⁰.

¹⁶ Jane Austen, *Opactwo Northanger*, s. 98.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem, s. 40–41.

¹⁹ Ibidem, s. 230.

²⁰ Zob. Susan Zlotnick, *From involuntary object to voluntary spy: Female agency, novels, and the marketplace in „Northanger Abbey”*, „Studies in the Novel” 2009, vol. 41, nr 3, s. 289.

To, co dla Jane Austen i jej bohaterki było u progu XIX stulecia oczywiste, czyli znaczenie kobiecych piór dla pojawienia się i rozwoju nowego gatunku, zostało skutecznie wymazane z historii literatury. Proces ten rozpoczął się już w epoce Richardsona i Fieldinga, nieskłonnych do uznania wkładu swoich prekursorów, niezależnie od ich płci; kontynuowany był przez na bieżąco konstruujących brytyjski kanon dziewiętnastowiecznych krytyków i przypieczętowany w latach pięćdziesiątych XX wieku w dwóch wpływowych historycznoliterackich opracowaniach, *The Early Masters of English Fiction* Alana Dugalda McKillopa (1956) i w *Narodzinach powieści* Iana Watta (1957), przełożonych w 1973 roku na język polski i również u nas traktowanych jak kluczowa referencja. McKillop do tytułowych „wczesnych mistrzów” nie zaliczył żadnej kobiety, jego „piątkę wspaniałych” tworzą Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding, Tobias Smollett i Lawrence Sterne. W studium Watta najważniejsza dla dalszego rozwoju powieści – gatunku, co do którego badacz nie ma skądinąd wątpliwości, że stworzony został przez „kulturę potężnego bractwa umięających czytać i dysponujących dużą ilością wolnego czasu pokojówek”²¹ – okazała się dialektyka Richardson–Fielding. Autor *Pameli*, twórczo rozwijając podwaliny położone przez Defoe, wyznaczyć miał linię rozwojową idącą dalej przez Sterne’a aż do Joyce’a, a jego wielki konkurent stworzyć taki model fikcji powieściowej, który kontynuować będą m.in. Smollett czy Dickens. Wybitna pozycja Jane Austen, której Watt poświęca kilka ostatnich stron swojego opracowania, polegałaby na tym, że pisarce udało się harmonijnie połączyć to, co najlepsze dla obu tradycji, a więc wprowadzić gatunek powieści w jego dojrzałe stadium. Badacz dodaje przy tej okazji, jakby mimochodem, że podobne próby podejmowała wcześniej Fanny Burney. Jednak w perspektywie zaproponowanej przez Watta nie mieści się możliwość, żeby Jane Austen korzystała z osiągnięć swojej poprzedniczki. Autor nie ma wątpliwości: „Obie pisarki naśladowały Richardsona [...], przedstawiając szczegółowy obraz życia codziennego. Jednocześnie Fanny Burney i Jane Austen naśladowały Fieldinga, zachowując pewien dystans wobec przedmiotu swojej narracji i przedstawiając go w obiektywnym, a nierzadko komicznym świetle”²². Na zakończenie swoich rozważań, po poświęceniu ponad trzystu stron analizie twórczości wyróżnionych przez siebie mężczyzn, autor niechętnie przyznaje: „W rzeczywistości większość osiemnastowiecznych powieści została napisana przez kobiety”, dodając od razu, że „była to dominacja czysto ilościowa”, co ma jak się zdaje wyjaśniać, dlaczego z książki Watta nic się na temat tych pisarek nie dowiemy.

Dopiero w 1986 roku Dale Spender podjęła wysiłek zbadania tej zapomnianej tradycji, ku swemu zaskoczeniu odkrywając *100 Good Women Writers Before Jane Austen*, jak brzmi podtytuł jej książki poświęconej „matkom powieści”²³ – pisarek, które od połowy XVII do końca XVIII wieku nie tylko stanowiły znaczącą

²¹ Ian Watt, *Narodziny powieści*, przeł. Agnieszka Kreczmar, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1973, s. 51–52.

²² Brian Corman, *Women Novelists before Jane Austen. The Critics and Their Canons*, Toronto: University of Toronto Press 2008, s. 362–363.

²³ Dale Spender, *Mother's of the Novel: 100 Good Women Writers Before Jane Austen*, London: Pandora Press 1986.

większość ówczesnej sceny literackiej²⁴, ale także jej bardzo poważaną, docenianą przez czytelników i krytykę część, lecz mimo to zostały skutecznie wymazane z historii literatury.

Jak wynika z ustaleń Briana Cormana, który zdecydował się uzupełnić książkę Spender o studium poświęcone stopniowemu wykluczaniu kobiecych nazwisk z literackiego kanonu, za popadnięcie pierwszych powieściopisarek w niepamięć odpowiedzialni byli przede wszystkim wiktorianie. O ile jeszcze dla Samuela Coleridge’a osiągnięcia Austen były porównywalne z twórczością i statusem Agnes Marii Bennett, autorki m.in. bestsellera roku 1797, *The Beggar Girl and her Benefactors*²⁵, w latach 1840–1880 krytycy wynieśli Jane Austen tak wysoko na piedestał, że monumentalna postać autorki *Dumy i uprzedzenia* całkowicie przysłoniła dokonania jej poprzedniczek. Wiktoriańscy historycy literatury – Robert Chambers, George Henry Lewes czy Leslie Stephen – we wcześniejszych powieściach szukali zapowiedzi późniejszych triumfów realizmu: przekonani o zachodzącym w płaszczyźnie literatury postępie studiowali dokonania twórców osiemnasto- i wczesnodziewiętnastowiecznych w celu rozpoznania ich wpływu na współczesnych autorów. W tej optyce pisarstwo Austen stawało się niezbędnym ogniwem między pierwszymi próbami Richardsona czy Fieldinga a dokonaniem Williama Thackeraya i George Eliot, sama zaś Austen prezentowana była jako pierwsza istotna kobieta-autorka, a więc nie spadkobierczyni, lecz dopiero inicjatorka tradycji powieści kobiecej²⁶.

Tymczasem sama Austen była zagorzałą czytelniczką powieści (w liście do siostry Cassandry z grudnia 1798 roku pisze, że Austenowie to w ogóle „great Novel-readers & not ashamed of being so”²⁷), w przeważającej mierze kobiecego autorstwa. W jej zachowanej korespondencji znajdziemy, obok zachwytów nad Marią Edgeworth – 28 września 1814 roku napisała do swojej bratanicy Anny, którą wspierała w jej literackich ambicjach: „I have made up my mind to like no Novels really, but Miss Edgeworth’s, Yours & my own”²⁸, wiemy także, że wysłała Edgeworth swoją *Emmę*²⁹ – wzmianki o takich zapomnianych dzisiaj autorkach jak Hannah Cowley, Anne Grant, Henrietta Sykes, Sarah Harriett Burney, Cassandra Cooke, Elizabeth Hamilton, Hannah Moore, Jane West, Mary Brunton, Laetitia Mathilda Hawkins, Sydney Owenson (Lady Morgan), Hester Piozzi, Rachel Hunter, Anna Maria Porter czy Helen Williams, a także cudzoziemkach: Madame de Genlis, Madame de Sévigné i Madame de Stael. Szczególne miejsce przypada twórczości Fanny Burney: jej *Kamilla* i *Ewelina* są stale przywoływane, dostarczając

²⁴ Z obliczeń Spender wynika, że przed Jane Austen tworzyło w Anglii nie więcej niż dwudziestu pięciu powieściopisarzy i ponad sto powieściopisarek, które wspólnie napisały ponad 600 powieści (ibidem, s. 6).

²⁵ Ibidem, s. 149.

²⁶ Brian Corman, *Women Novelists*, s. 104. Znaczącym wyjątkiem były prace kobiet-krytyczek, np. Anne Elwood *Literary Ladies of England* z 1843 roku i Julii Kavanagh *English women of letters* z 1863 roku. Pierwsza uwzględnia poza Jane Austen także Charlotte Smith, Elizabeth Inchbald, Fanny Burney, Mary Wollstonecraft, Ann Radcliffe i Mary Brunton, druga przypomina, poza powyższymi, także twórczość Aphry Behn, Sarah Fielding, Marii Edgeworth, Amelii Opie i Lady Morgan. Podobny zestaw nazwisk pojawia się w późniejszej książce *Women’s Work in English Fiction* Clary Whitmore (1910). Zob. Dale Spender, *Mother’s of the Novel*, s. 179.

²⁷ *Jane Austen’s Letters*, s. 38.

²⁸ Ibidem, s. 101.

²⁹ Dale Spender, *Mother’s of the Novel*, s. 287.

Austen materiału do humorystycznych porównań i metafor dla sytuacji z własnego życia. Chociaż historia literatury przedstawia zatem Jane Austen jako samodzielnego geniusza, a jej dzieło jako odosobnione kobiece osiągnięcie, pisarka była doskonale świadoma, że sięgając po pióro, wpisuje się w bogatą tradycję, zdawała sobie też sprawę z wpływu, jaki wywierały na jej twórczość poprzedniczki, o czym świadczą chociażby pełne obaw uwagi z czasu korekt *Dumy i uprzedzenia* i początków pisania *Mansfield Park*, w których Austen porównuje swoje dokonania z czytaną wówczas powieścią *Self Control* Mary Brunton (1811), deklarując „I will redeem my credit [...] by writing a close imitation of «Self Control» as soon as I can; – I will improve upon it”³⁰. Inna powieść tej autorki, *Discipline* (1814), odbiła się wyraźnie na *Emmie*³¹. W czasie gdy jej pochodzący z podobnego środowiska rówieśnicy – William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge i Robert Southey – mieli możliwość osobistego spotkania dzięki obracaniu się w tych samych uniwersyteckich kręgach, a potem intensywnych kontaktów i wzajemnej inspiracji w niedalekim sąsiedztwie w Krainie Jezior oraz bliskiej współpracy artystycznej, z której narodził się angielski romantyzm, Jane Austen mogła wyłącznie uważnie studiować inne kobiece powieści, by w ten sposób doskonalić własny warsztat. Mary Brunton i pozostałe znane wyłącznie z lektur powieściopisarki odgrywały w jej życiu rolę, którą dla mężczyzn-pisarzy spełniają koledzy po piórze, jak pisze Ellen Moers, „they were her undergraduate fellows in the novel, her literary roommates and incorporeal collaborators”³².

Jeśli *Opactwo* jest parodią powieści gotyckich, to w takim znaczeniu parodii, o jakim pisze Linda Hutcheon. W swojej pracy *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku* badaczka przypomniała, że człon *para-* w języku greckim oznaczać może nie tylko „przeciwko” czy „wobec”, ale także „obok”, sugerując oprócz opozycji lub kontrastu między tekstami także pewien rodzaj porozumienia i zażyłości:

Nie istnieje w parodii nic, co wymaga włączenia pojęcia ośmieszania [...]. Parodia jest, w swojej ironicznej „transkonstektualizacji” i inwersji, powtórzeniem z różnicą. Implikuje ona krytyczny dystans pomiędzy tekstem w tle, który jest parodiowany, a nowym wcielającym go dziełem, dystans zwykle sygnalizowany przez ironię. Jednak ironia ta może być zarówno żartobliwa, jak i lekceważąca, może być w sposób krytyczny zarówno konstruktywna, jak i destrukcyjna³³.

Tematem książki Hutcheon są takie przykłady sztuki XX wieku, w których łączy się „hołd pełen szacunku z ironicznym przyczkiem w nos”. To napięcie między „współudziałem i dystansem” jest charakterystyczne także dla powieści Austen, która nie tyle ośmiesza stojącą za nią tradycję, ile transkontekstualizując, stara się ją rozpoznać, pogodzić się z nią i wobec niej zbudować własną tożsamość³⁴.

³⁰ *Jane Austen's Letters*, s. 423.

³¹ Dale Spender, *Mother's of the Novel*, s. 335 i n.

³² Ellen Moers, *Literary Women*, London: The Women's Press 1978, s. 44.

³³ Linda Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. Agnieszka Wojtanowska, Witold Wojtowicz, Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 2007, s. 63–64.

³⁴ Skądinąd, omawiając ten szczególnie rodzaj parodii, sama Hutcheon kilkakrotnie wskazuje na *Opactwo Northanger* czy twórczość Austen w ogóle, np.: „We wczesnych utworach Jane Austen istnieje napięcie między pragnieniem autorki, by egzorcyzmować naiwne klicze sentymentalnej prozy «kobiecej», a jej niechęcią bądź niemożnością dokonania tego. Susan Gubar dowodzi, że najlepszym sposobem dla Austen, aby oskarżyć literacki i społeczny patriarcalizm, było sprawienie, żeby

Przyznając wagę tradycji powieści gotyckiej, Austen rozumie, że sama musi się od niej wyzwolić. Jako autorka *Opactwa* odcina się od osiemnastowiecznych wzorów (a jednocześnie konwencji najbardziej popularnych wśród czytelników!), które dla niej są już anachroniczne, chce stworzyć powieść nowoczesną³⁵.

Na marginesie warto zauważyć, że podobny gest wykonuje niemal dokładnie w tym samym czasie polska pisarka, Anna Mostowska (1762–1833), w *Strachu w Zameczku* zamieszczonym w wydanym w 1806 roku zbiorze *Moje rozrywki*. Pierwsza polska prozatorka, chociaż w innych utworach wiernie naśladowuje wzór romansów grozy zaczerpnięty od Ann Radcliffe, w tej „powieści prawdziwej” (wedle gatunkowej klasyfikacji samej autorki) prezentuje opowieść o oszustwie: rzekomy duch, w którego uwierzył Edmond, okazuje się żartem, wyborną drwiną z zadufanego w sobie bohatera, wcześniej wmawiającego tę słabość kobietom.

Strach w Zameczku, podobnie jak *Opactwo Northanger*, także może być czytany jako tekst metafikcyjny, traktujący przede wszystkim o kobiecym autorstwie: straszdyła okazują się wszak kobiecą mistyfikacją, zręcznie przygotowaną przez samą narratorkę dla rozrywki zebranego w Zameczku towarzystwa. Z kolei przedmowa Mostowskiej, tak samo jak odautorskie wypowiedzi Austen, stanowi wyjątkową na tle dominujących w epoce głosów niechętnym romansom obronę gatunku powieściowego³⁶, i to nie w jego wysokim wydaniu, kojarzonym z nazwiskami Diderota, Monteskiusza, Rousseau i Woltera, o których Mostowska wprost pisze, że „teraz niezmiernie nas nudzą”, ale w wersji proponowanej przez „naszych nowoczesnych autorów”. W skierowanym do czytelnika wstępie Mostowska odcina się także od ocenianej jako anachroniczna tradycji Samuela Richardsona, podając jednocześnie przepis na powieść współczesną odpowiadającą gustom podobnych jej samej czytelniczek:

Jeśli matki nasze rozrzewniały się z łatwością nad losem Klarysy, Pamelii itd., wyczerpane nasze uczucia gwałtowniejszych wzruszeń potrzebują. Okropne widma, z tamtego świata powracające istoty, burze, trzęsienia ziemi, rozwaliny starożytnych zamków przez duchy same tylko zamieszkałych, zbójców kupy, uzbrojeni pugałami i truczną zdrójcy, mordy, więzienia, na koniec diabli i czarownice. Gdy się to wszystko znajdzie razem, wtenczas mamy romans w kształcie upodobanym wiekowi naszemu³⁷.

oskarżenie **wydawało się** nieszkodliwe. Na przykład w *Opactwie Northanger* Austen parodiuje konwencje powieści gotyckiej, jednocześnie wciąż opierając się na nich dla nadania kształtu swej powieści. W rezultacie udaje jej się ponownie obdarzyć «kobiecą powieść gotycką» autorytetem, który pochodzi z interakcji parodii i satyry” (ibidem, s. 131).

³⁵ Warto zauważyć, że *Opactwo* ukazało się ostatecznie w tym samym roku, co *Frankenstein* Mary Shelley. Kiedy Austen prosi w przygotowanym do tej edycji wstępie, żeby czytelnik miał na uwadze, że od ukończenia powieści minęło trzynaście lat, i że w tym czasie „places, manners, books, and opinions have undergone considerable changes”, być może czyni aluzję również do zupełnie nowego modelu powieści gotyckiej. Skądinąd ta konwencja, jeszcze długo po tym, jak przeminęła sława *Tajemnic Udolfo*, pozostawała jedynym dostępnym kobietom sposobem pisania (i czytania) o seksualności. Zob. np. Cynthia Griffin Wolff, *The Radcliffean Gothic Model: A form for feminine sexuality*, „Modern Language Studies” 1979, vol. 9, nr 3, s. 98–113.

³⁶ Zob. Agnieszka Śniegucka, *Zjawy i ruiny społecznie użyteczne. O problematyce wartości w prozie Anny Mostowskiej*, Łódź: Oficyna Wydawnicza Tercja 2007, s. 68.

³⁷ Anna z ks. Radziwiłłów Mostowska, *Strach w Zameczku. Posąg i salamandra*, Kraków: Universitas 2002, s. 6.

Także w *Opactwie Northanger* utwory Richardsona czyta pokolenie matek. Na uwagę Izabeli „Zapewne twoja matka nie pochwała czytania powieści”, Katarzyna odpowiada: „Nie, bynajmniej. Sama bardzo często czyta *Sir Charlesa Grandisona*”, dodając wielkodusznie, że książka ta „nie przypomina ani trochę *Udolpho*, ale myślę, że jest bardzo zajmująca”, co Izabella kwituje złośliwym: „Naprawdę tak myślisz? Zadziwiasz mnie. Sądziłam, że nie nadaje się do czytania”³⁸. Z kolei Fieldinga, warto może dodać, czyta u Austen wyłącznie antypatyczny John Thorpe, zdaniem którego „po *Tomie Jonesie* nie wyszła jeszcze ani jedna w miarę przyzwoita powieść”³⁹ (ten sam bohater ośmiesza się, kiedy deklarując, że „jeśli czyta powieść, to taką, którą napisała pani Radcliffe”⁴⁰, jednocześnie zdradza się z całkowitą niewiedzą na temat jej twórczości).

Chociaż i Austen, i Mostowska wskazują na trop powieści gotyckiej jako gatunku uprzywilejowanego przez czytelniczki, odpowiadającego gustom epoki, ale także tego, który je same ośmielił do autorstwa (Mostowska wyznaje, że choć nigdy nie miała „pretensji do tytułu autorki”, po przeczytaniu „niektórych dzieł takowych” doszła do wniosku, że i jej powieści „znajdą [...] kąteczek w zaludnionych podobnymi książkami współczesnych naszych księgozbiorach”⁴¹), to jednak żadna z nich ostatecznie takiej powieści nie pisze.

W przeciwieństwie do cytowanej wielokrotnie przez bohaterów *Opactwa* twórczości Ann Radcliffe Fanny Burney wzmiankowana jest niemal wyłącznie przez samą narratorkę. Jeden tylko raz jej utwór pojawia się w świecie przedstawionym powieści. W przywoływanej już rozmowie Johna Thorpe’a z Katarzyną zostaje wymieniona jej *Kamilla* z 1796 roku. W odpowiedzi na zjadliwą krytykę ze strony mężczyzny Katarzyna wyznaje jedynie: „Nie czytałam tej książki”⁴². To wyparcie się przez Katarzynę znajomości Burney wydaje się istotne, zwłaszcza w kontekście wielokrotnie wykazywanego wpływu Burney na pisarstwo Austen, szczególnie na *Dumę i uprzedzenie*, powieść, której ostateczny tytuł⁴³ zaczerpnęła Austen prawdopodobnie z wydanej w 1782 roku *Cecylii* (na ostatnich stronach tej powieści trzy razy dużymi literami znaleźć można sformułowanie „pride and prejudice”), a konstrukcję fabuły oparła w dużej mierze na *Ewelinie* (1778). Jak komentuje Janine Barchas, dokonując tego typu zapożyczeń i przetworzeń, np. powtarzając w *Dumie i uprzedzeniu* scenę balu (rozmowa między Bingleyem a Darcym w *Netherfield* jest wariantem podobnej sceny w *Ewelinie*), Austen składa twórczości Burney swoisty hołd: nie ukrywa swojego długu, ale obnosi

³⁸ Jane Austen, *Opactwo Northanger*, s. 32–33. Ironiczne aluzje do Richardsona pojawiają się również w tekście odautorskim, Austen powołuje się np. na zdanie „pewnego słynnego pisarza”, który utrzymuje „że nic nie może usprawiedliwić młodej damy, jeśli odda swoje serce młodemu człowiekowi, zanim ten wyzna jej swoją miłość”, i opatruje je przypisem: *Vide* list od pana Richardsona, „Rambler”, nr 97, t. II).

³⁹ Jane Austen, *Opactwo Northanger*, s. 40.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Anna Mostowska, *Strach w Zameczku*, s. 6.

⁴² Jane Austen, *Opactwo Northanger*, s. 40.

⁴³ Symptomatyczne, że pierwotny tytuł, który brzmiał *Pierwsze wrażenia*, Austen była zmuszona zmienić, gdyż tak nazwaną powieść zdążyła w 1800 roku wydać inna pisarka, Margaret Holford (zob. Anna Przedpełska-Trzeciakowska, *Jane Austen i jej racjonalne romanse*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. – Grupa Wydawnicza Foksal 2014, s. 250), podobnie *Susan* zostało zmienione na *Catherine* (a ostatecznie przez spadkobierców autorki na *Northanger Abbey*), gdyż w 1809 oficyna J. Bootha wydała anonimowo powieść zatytułowaną *Susan*.

się z nim, dostarczając tym samym ówczesnemu czytelnikowi zdwojonej przyjemności⁴⁴. W *Opactwie Northanger* to *Kamilla* i *Cecylia Burney*, obok *Bellindy* Marii Edgeworth, przywoływane są wśród przykładów wartościowego kobiecego powieściopisarstwa⁴⁵, także to Burney Austen określa jako swoją znakomitą „siostrzycę po piórze”⁴⁶.

Warto w związku z tym przypomnieć, w jakich okolicznościach nazwisko Jane Austen po raz pierwszy ukazało się w druku. Nie było to bowiem wcale na okładce powieści, ale na liście subskrybentów *Kamilii*. W opublikowanej w 1796 roku książce wśród 1058 osób, które tak ceniły twórczość Burney, że były skłonne współfinansować wydanie jej kolejnego utworu, widniało wyraźnie: „Miss J. Austen, Steventon”. Znaczące, że Jane Austen jest gotowa zaprezentować się publicznie jako czytelniczka na długo, zanim będzie skłonna oficjalnie przyznać się do autorstwa.

Jak pamiętamy, wszystkie swoje utwory Austen drukowała anonimowo. O ile na stronach tytułowych drugiej i kolejnych powieści w miejsce nazwiska pojawiała się informacja, że chodzi o dzieło tego samego pióra, co wcześniejsze sukcesy (*Dumę i uprzedzenie* napisał więc „autor *Rozważnej i romantycznej*”, *Emmę* „autor *Dumy i uprzedzenia*”, *Mansfield Park* „autor *Rozważnej i romantycznej* oraz *Dumy i uprzedzenia*”), podtytuł wydanej jako pierwszy utwór Austen *Rozważnej i romantycznej* głosił, że jest to „a novel by a lady”. To deklaracja genologiczna – jako „pewna dama” Austen wpisuje się w łańcuch swoich poprzedniczek, tworzących powieści kobiece, przez ówczesną krytykę wyraźnie odróżnianych od powieści w ogóle⁴⁷.

Wydając kolejne utwory, Austen ustanawia nową, własną tradycję – począwszy od *Dumy i uprzedzenia* będzie już nie „lady novelist”, lecz autorem swoich wcześniejszych dzieł⁴⁸. Dopiero opublikowane po jej śmierci pod wspólną okładką *Opactwo Northanger* i *Perswazje* opatrzone zostały jej nazwiskiem oraz zredagowaną przez Henry’ego Austena notką biograficzną, zdradzającą, że chodzi o tę samą autorkę, której anonimowo publikowane dzieła zdobyły niejaką popularność. Niedługo potem krytycy epoki wiktoriańskiej włożą wiele wysiłku w przekonanie czytelników, że przed Jane Austen nie było żadnych istotnych (czy wręcz żadnych) powieściopisarek. Tym bardziej warto pamiętać, że właśnie ta powieść, w której roi się od nazwisk innych piszących kobiet, ukazała się jako pierwsza z nazwiskiem Austen na stronie tytułowej.

⁴⁴ Janine Barchas, *Austen’s reading of Burney*, w: eadem, *Matters of Fact in Jane Austen: History, Location, and Celebrity*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2012, s. 141–143.

⁴⁵ Spender uznaje właśnie Burney i Edgeworth za najważniejsze poprzedniczki Austen: „Perhaps Fanny Burney made it easier for Maria Edgeworth; certainly these two great women writers made it immesurably easier for Jane Austen” (Dale Spender, *Mother’s of the Novel*, s. 276).

⁴⁶ Jane Austen, *Opactwo Northanger*, s. 102 („the capital pen of a sister author”).

⁴⁷ Jeszcze George Eliot będzie czuła się zmuszona do odcinania się od kobiecej tradycji powieściowej, o czym świadczy nie tylko jej męski pseudonim, ale zwłaszcza opublikowany w 1856 roku na łamach „Westminster Review” esej *Silly Novels by Lady Novelists*.

⁴⁸ Na okładce widniał właśnie zwrot „by the author of”, nie zaś „the Authoress”, chociaż sama Austen posługiwała się tym określeniem w korespondencji z wydawcami, przed którymi ukrywała swoją tożsamość. Kiedy w kwietniu 1809 roku, niedługo przed przyjęciem do druku i wydaniem *Rozważnej i romantycznej*, Austen pisze do oficyny Crosbych z prośbą o wyjaśnienie zwłoki w publikacji swojej powieści, podpisuje się jako „Mrs Ashton Dennis”, pozbawiona imienia pani Ashtonowa Dennis, „the Authoress”, co skądinąd pozwala jej się złośliwie podpisać „I am Gentelmen &c. &c. M.A.D.” (*Jane Austen’s Letters*, s. 263).

BIBLIOGRAFIA

- Austen Jane, *Opactwo Northanger*, przeł. Anna Przedpeńska-Trzeciakowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1975.
- Barchas Janine, *Matters of Fact in Jane Austen: History, Location, and Celebrity*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2012.
- Burney Fanny, *Evelina or a Young Lady's Entrance into the World*, London: J.M. Dent & Sons 1958.
- The Cambridge Companion to Jane Austen*, red. Edward Copeland, Juliet McMaster, Cambridge: Cambridge University Press 2011.
- Corman Brian, *Women Novelists before Jane Austen. The Critics and Their Canons*, Toronto: University of Toronto Press 2008.
- Griffin Wolff Cynthia, *The Radcliffean Gothic Model: A form for feminine sexuality*, „Modern Language Studies” 1979, vol. 9, nr 3, s. 98–113.
- Hutcheon Linda, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. Agnieszka Wojtanowska, Witold Wojtowicz, Wrocław Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe 2007.
- Jane Austen's Letters*, red. Robert W. Chapman, Oxford: Oxford University Press 1959.
- Mandal Anthony, *Making Austen mad: Benjamin Crosby and the non-publication of „Susan”*, „Review of English Studies. New Series” 2006, vol. 57, nr 231, s. 507–525.
- Moers Ellen, *Literary Women*, London: The Women Press 1978.
- Mostowska Anna, *Strach w Zameczku. Posąg i salamandra*, Kraków: Universitas 2002.
- Pearson Jacqueline, *Women's Reading in Britain, 1750–1835: A Dangerous Recreation*, Cambridge: Cambridge University Press 1999.
- Przedpeńska-Trzeciakowska Anna, *Jane Austen i jej racjonalne romanse*, Warszawa Wydawnictwo W.A.B. – Grupa Wydawnicza Foksal 2014.
- Sadleir Michael, *The Northanger Novels: A Footnote to Jane Austen*, London: Oxford University Press 1927.
- Spender Dale, *Mother's of the Novel: 100 Good Women Writers Before Jane Austen*, London: Pandora Press 1986.
- Śniegucka Agnieszka, *Zjawy i ruiny społecznie użyteczne. O problematyce wartości w prozie Anny Mostowskiej*, Łódź: Oficyna Wydawnicza Tercja 2007.
- Watt Ian, *Narodziny powieści*, przeł. Agnieszka Kreczmar, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1973.
- Wyett Jodi L., *Female quixotism refashioned: „Northanger Abbey”, the engaged reader, and the woman writer*, „The Eighteenth Century” 2015, vol. 56, nr 2, s. 261–276.
- Zlotnick Susan, *From involuntary object to voluntary spy: Female agency, novels, and the marketplace in „Northanger Abbey”*, „Studies in the Novel” 2009, vol. 41, nr 3, s. 277–292.

“MOJE SIOSTRZYCE PO PIÓRZE”.

JANE AUSTEN TOWARDS HER PREDECESSORS

Summary

The paper, starting from the analysis of *Northanger Abbey*, suggests reflection on the attitude of Jane Austen to her predecessors, Ann Radcliffe, Fanny Burney and Maria Edgeworth etc., but also the other both fertile and popular authors of the end of 18th and the beginning of 19th century. Using the research of Dale Spender and Brian Corman, the author

presents the novelist as a conscious heiress of a significant, though successfully marginalised in the Victorian period and overlooked even today, female literary tradition. Taken from Linda Hutcheon, the definition of parody allows to compare in the end *Northanger Abbey* to *Strach w Zameczku* of the first Polish novelist, who referred in a very similar way to her foreign predecessors, Anna Mostowska.

Adj. Marta Radwańska