

Izabela Poniatowska
(Uniwersytet Warszawski)

EMMA TENNANT. ROZWAŻNA I ROMANTYCZNA

Emma Tennant, zmarła w styczniu 2017 roku angielska powieściopisarka, dziennikarka i wydawczyni, jest zapewne lepiej znana polskim czytelnikom niż literaturoznawcom, przede wszystkim za sprawą tekstów będących kontynuacjami dzieł literatury powszechnej – tego typu beletrystyka, uważana raczej za propozycję dla odbiorcy masowego, często bowiem uchodzi uwagi badaczy.

Tytuł mojego artykułu nieprzypadkiem nawiązuje do najbardziej chyba znanej powieści Jane Austen. Emma Tennant jest bowiem autorką poczytnych sequeli fabuł Austen: *Emmy (Zakochana Emma)*, *Rozważnej i romantycznej (Eleonora i Marianna)*, co jest zresztą nawiązaniem do pierwotnego tytułu oryginału), *Dumy i uprzedzenia (Niedobrana para, Pemberley)*, a także, między innymi, kontynuacji innych klasyków literatury wiktoriańskiej: *Wichrowych wzgórz* Emily Brontë (*Historia Heathcliffa*) oraz *Dziwnych losów Jane Eyre* Charlotty Brontë (*Dziwne losy Adelki*). Twórczość Tennant nieustannie balansuje pomiędzy tym, co wysokoartystyczne, a tym, co popularne, między eksperymentem a schematem, jednoznaczna zaś ocena jej pisarstwa wydaje się sprawą dość skomplikowaną, co jest tylko pierwszym, dość zresztą powierzchownym powinowactwem z dorobkiem Jane Austen. W niniejszym tekście spróbuję, po pierwsze, opisać siatkę wzajemnych powiązań między Tennant a Austen, po drugie, wyjść poza schemat badawczy, w którym powieści autorki *Zakochanej Emmy* opisywane są głównie za pomocą przymiotników „postmodernistyczne”, „feministyczne”, „fantastyczne”, co zdecydowanie zawęży możliwości interpretacyjne tej twórczości.

Tennant urodziła się w Londynie w 1937 roku. Pochodząc z rodziny arystokratycznej, zdobyła doskonałe wykształcenie. Początkowo pracowała jako redaktor, pierwszą zaś powieść wydała pod pseudonimem, mając 26 lat. Jej bogata twórczość (licząca kilkadziesiąt pozycji) obejmuje książki zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych, teksty realistyczne, ale i takie, które wykorzystują konwencje fantasty¹

¹ Sama Tennant właśnie pierwiastek fantastyczny uważała za istotę swojego pisarstwa: „It became gradually clear to me, after meeting British science-fiction writers – J. G. Ballard amongst them – that a way to the center for me lay in the fantastic; and despite the very deep loathing of the British literary establishment for any writing that could be so described, I set out to read as many Latin American and Central European writers as possible, finding confirmation in such works as Bulgakov’s ‘The Master and Margarita’ and the writing of Bruno Schulz that there was nothing inherently ‘silly,’ as the English would have it, in showing the world through lenses both fantastic and real: that the

czy thrillera; dominantą twórczą jej pisarstwa jest zaś pastisz². Największą popularnością cieszyły się, i cieszą nadal, teksty, które nawiązują do znanych opowieści literackich, przekształcając je lub przedstawiając z niewykorzystanej w pierwowzorze perspektywy. Należy też wspomnieć, że znaczna część dorobku Tennant ma charakter autobiograficzny. Rzecz jasna, ramy niniejszego szkicu nie są w stanie objąć bogactwa twórczości autorki *Faustine* – moim celem jest zaakcentowanie kilku istotnych zagadnień z tym pisarstwem związanych, w taki sposób, by scharakteryzować strategię twórczą pisarki, która w centrum swojego zainteresowania postawiła dialog z dziedzictwem powieści wiktoriańskiej.

EMMA TENNANT. ROZWAŻNA

W twórczości Emmy Tennant przewijają się pytania, które zdominowały problematykę anglosaskiej literatury powojennej, literatury określanej mianem „postmodernistycznej”, przede wszystkim zagadnienia związane z miejscem kobiety w świecie oraz problematyka literackiej formy³. Warto wspomnieć, że działania pisarskie Tennant wpisywały się w nurt kobiecego przepisywania klasycznych powieści anglosaskich – Tennant nie była jedyną twórczynią tego nurtu (ciekawostką niech będzie fakt, że powieść poświęconą Adelce Varens zamierzała stworzyć także inna pisarka określana mianem „feministycznej”, zresztą rówieśnica Tennant, Angela Carter⁴). Jej praktyka twórcza była podobna do tego, co robiły np. Michele Roberts, Zoe Fairbairns, Anne Wilson, co świadczy o żywotności nurtu retellingu we współczesnej kulturze.

Kobieca wersja literatury ma w twórczości Emmy Tennant wymiar nie tylko artystyczny, ale przede wszystkim społeczny. Pod płaszczykiem prozy rozrywkowej pisarstwo autorki *Pemberley* kryje dobrze przemyślaną strategię oddawania głosu tym, którzy nie dostali tej szansy – od autora pierwowzoru czy też od społeczeństwa sportretowanego w danym tekście. Na kartach powieści Tennant wypowiada się więc zarówno Heathcliff, jak i królowa Elżbieta (w powieści przewrotnie zatytułowanej *The Autobiography of the Queen* – przewrotnie, bo powieść pisana jest z użyciem narracji trzeciosobowej, Elżbieta zaś nazywana jest po prostu „Królową”), zwykle małomówna i postrzegana przez pryzmat urzędu, odzywa się Sylvia Plath w schyłkowym momencie życia, którego wielbiciele jej

English were indeed limited by a creative feebleness and love of irony which left them out of the most interesting writing, all going on in other parts of the world” – powiedziała w jednym z wywiadów. Za: <https://www.nytimes.com/2017/01/29/books/emma-tennant-who-wrote-beyond-the-fringe-of-realism-dies-at-79.html> [dostęp: 8.11.2017].

² Zob. Diane Middlebrook, *Remembering Ted Hughes*, w: *The Ethics of Life Writing*, red. Paul J. Eakin, New York: Cornell University Press 2004, s. 47.

³ „Emma Tennants’ novel combine feminsm, fantasy and satirical social observation all of which are often features of «realist» texts. One of her central concerns is the distinction between and the melting of illusion and reality”, Susanne Schmid, *Fantasy and realism in Emma Tennants’ Wild Nights and The Queen of Stones*, w: *Engendering Realism and Postmodernism: Contemporary Women Writers in Britain*, red. Beate Neumaier, Amsterdam: Rodopi 2001, s. 31.

⁴ Zob. hasło [Carter Angela], https://en.wikipedia.org/wiki/Angela_Carter [dostęp: 30.04.2018].

talentu nie mogli obserwować – Ted Hughes kazał bowiem spalić dwa ostatnie tomy dzienników poetki. Tennant eksploruje przestrzenie literackie i kulturowe mitów np. w *Cinderella and Her Wicked Sisters*. Historia pani Jekyll i panny Hyde odtworzona w powieści *Two Women of London* stanowi wielkie oskarżenie świata mężczyzn, ich bierności, słabości, lawirowania między przemilczeniem a kłamstwem, co skutkuje narodzinami patologii w świecie kobiecym. Zjawisko to widać zwłaszcza w powieści *The Bad Sister* (pierwsze wydanie: 1978), w której pojawia się charyzmatyczna przywódczyni kobiecej komuny, mszcząca się na mężczyznach za to, że kobiety od zawsze były istotami społecznie zdegradowanymi. Początku tego procesu, jak można się domyślać z lektury jej tekstów, upatruje autorka w okresie wiktoriańskim, co doskonale widać w sposobie, w jaki traktuje męskich bohaterów, którzy w powieściach Jane Austen czy Charlotte Brontë uchodzili za wzorzec męskości: Jerzy Knightley, Fitzwilliam Darcy czy pan Rochester są w kontynuacjach powieści autorstwa Tennant przede wszystkim słabi, co sprawia, że kobiety zaczynają nimi gardzić, uważając za istoty podrzędne. W konsekwencji, niezależnie bowiem od tego, czy Tennant pisze o wieku XIX czy XX, w swojej odsłonie „rozważnej”, wykorzystującej najlepsze chwytły tekstów postmodernistycznych, dotyczących palących zagadnień współczesności, czy „romantycznej”, gdy postępuje jak zagorzała fanka, która sama dla siebie dopowiada ciągi dalsze ukochanych lektur, w jej twórczości nieustannie powraca pytanie o to, co znaczy być kobietą, kobiecość traci bowiem swoje pierwotne konotacje. W powieści *The Bad Sister*, której akcja rozgrywa się w latach sześćdziesiątych XX wieku, idea „kobiety” zamazuje się, a dwudziestokilkuletnia bohaterka dąży do tego, by stać się androgyną, gdyż przestaje dostrzegać zalety własnej płci. „Why haven't there been any great women composers. [...] Why wasn't James Joyce a woman? Why are we so narrow in our minds and wide in our hips?” – pyta Jane, bohaterka *The Bad Sister*⁵. Jej pytania pozostają jednak bez odpowiedzi. Androgynia staje się także ucieczką przed dwoistością kobiecej natury, lekiem na lęk przed staniem się „złą siostrą”. Motyw „złej siostry” obecnej w każdej kobiecie powraca zresztą w *Two Women of London*, opowieści, w której dziewiętnastowiecznego dr Jekylla zastąpiła współczesna pracownica galerii sztuki i samotna matka Eliza Jekyll, mr Hyde'a zaś – demoniczna mrs Hyde, nie przesiąknięta złem wcielenie Elizy, ale samodzielna osoba⁶. Jean Hastie, jedna z narratorek powieści, a zarazem autorka książki o grzechu pierworodnym, stwierdza w zakończeniu *Two Woman of London*:

The case of Eliza Jekyll has caused a considerable rift in both Christian and atheist feminist thinking. [...] I keep hidden from her children, who stay with me here and breathe the purer air of Scotland, any news, stories or headlines that crop up in the search of their mother. And I'll make sure they don't find the other side of this tragic victim of our new Victorian values: the word, scrawled across the pad under a list of household essentials –

⁵ Emma Tennant, *The Bad Sister*, w: eadem, *Travesties*, London: Faber and Faber 1995, s. 72.

⁶ Tak o znaczeniu tego zabiegu pisze Rebecca Munford: „By making the doubling take place between the two versions of woman offered by Stevenson – the degraded and the idealized – rather than within the single person of a man, Emma Tennant makes manifest the latent anxieties about gender that are encoded within Dr Jekyll and Mr Hyde”, Rebecca Munford, *The future of Pemberley*, w: *Uses of Austen: Jane's Afterlives*, red. Gillian Dow, Clare Hanson, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012.

Ajax
fishfingers
ketchup
Mother's Pride

KILL⁷.

Wątek roli ograniczeń i stłumień ery wiktoriańskiej w kształtowaniu się współczesnych społeczeństw zachodnich powraca także w *Faustine*, bardzo dobrze przyjętej przez krytykę, pogodnej trawestacji *Fausta*. Jednym z ważnych wątków tej opowieści jest historia babki Elli, głównej bohaterki, która sprzedaje duszę diabłu w zamian za młodość i urodę, i dzięki temu odbiera narzeczonego własnej córce. Zastanawiając się nad rolą kobiety dziś, w kontekście przemiany matki, Anna konkluduje:

After all, women were programmed by nature to become grandmothers as soon as their own childbearing years were finished, and for many, after a life sacrificed to continual pregnancy, childbearing or miscarriage, this enforced old age came as a well-earned rest – a relief after the struggles that had before.

But what of a woman of today, who, like my mother, your grandmothers, has no experiences of this kind, who wants to go on living, and working and appearing youthful and attractive?

Why should she be exiled to old age and redundancy just because the laws of Victorian age laid down?

So, although I was bitterly hurt at the time, I understood. I couldn't bring myself to see her, of course – but I understood⁸.

Znamienne, że by wyzwolić się z tego kręgu wiktoriańskiej niewoli kobiet, babka bohaterki *Faustine* decyduje się na podpisanie cyrografu... Tennant udowadnia, że nie ma właściwie takiej ludzkiej siły, która byłaby w stanie przełamać krąg kulturalnych schematów i ograniczeń.

Zupełnie inne doświadczenie ma nieszczęśliwa w małżeństwie z pułkownikiem Brandonem Marianna z *Eleonory i Marianny*, która pisze do siostry tak:

Nie jesteśmy niczym więcej, jak tylko zwierzętami. Jesteśmy na tym świecie, aby rodzić dzieci i znosić obojętność i lekceważenie, a kiedy próbujemy uciec z niewoli, głód i ubóstwo zmuszają nas do posłuszeństwa; w rzeczy samej, jesteśmy zaledwie dobytkiem i nie posiadamy nawet własnych imion, dzieci ani domów, które oni każą nam upiększać uśmiechem i wdziękiem⁹.

Emma Tennant, zwłaszcza w powieściach stanowiących ciągi dalsze fabuł stworzonych przez Jane Austen – *Pemberley* (pierwsze wydanie: 1993), *Niedobranej parze* (1994), *Eleonorze i Mariannie* (1996), *Zakochanej Emmie* (1996) – konstruuje pewien fantazmat wiktoriańskich wartości, tym samym w mniej lub bardziej przekonujący sposób uzasadniając dzisiejszą popularność tamtego okresu wśród odbiorców kultury. Wykorzystując schemat powrotu do początkowego ładu po licznych perypetiach, tak charakterystyczny dla powieści Austen, autorka

⁷ Eadem, *The Two Women of London*, w: eadem, *Travesties*, s. 280.

⁸ Eadem, *Faustine*, w: eadem, *Travesties*, s. 386.

⁹ Eadem, *Eleonora i Marianna. Dalsze losy Rozważnej i Romantycznej*, przeł. Barbara Kopeć, Warszawa: Prószyński i S-ka 1996, s. 64.

Zakochanej Emmy obnaża jednocześnie mechanizmy bezpieczeństwa związane z kulturą wiktoriańską. Zwracając się ku słowu jako konstruktorowi rzeczywistości – poprzez formy wypowiedzi, takie jak listy czy monologi postaci – Tennant udowadnia, że słowo, obracając się w tyglu konwenansu, który tworzyły między innymi listy własnie czy salonowe konwersacje, staje się gwarantem porządku. To dzięki umiejętnie użytemu słowu, będącego raczej parafrazą, eufemizmem niż wyrażeniem istoty rzeczy, ciężarna Marianna, która uciekła od męża, by w komunie żyć z kochankiem, ma prawo wrócić do domu, a nieszczęśliwa w małżeństwie Emma – romansować z piękną kobietą o podejrzanym reputacji (miłosne więzi między kobietami określa się w świecie sequeli powieści Austen autorstwa Emmy Tennant mianem „słabości”¹⁰). Wszystko to, czemu zwykło się nadawać miano „wiktorianizmu”, trwa, jak sugeruje Tennant, dzięki sieci przemilczeń, wręcz „pudrowaniu” rzeczywistości, co dobrze widać w zakończeniu *Zakochanej Emmy*, gdzie narrator używa takich określeń, jak „niektórzy mówili”, „było rzeczą możliwą, że...”, „nikt niczego nie wiedział na pewno”¹¹. Choć rozwiązania fabularne, które proponuje czytelnikowi Tennant w swoich kontynuacjach powieści Austen, często wydają się nie najwyższych lotów artystycznych, w jej twórczości widzimy jednak bardzo dobre uzasadnienie społecznej fascynacji wiktorianizmem, wręcz modę na tego typu teksty – otóż czytelnik bardzo chce wierzyć, że tamten świat, który w wyobraźni potocznej figuruje jako spętany gorsetami, ale także – skupiony wokół małych spraw, niemęczących obowiązków towarzyskich, toczący się powolnym rytmem – miał drugie dno. Stąd też popularność nie tylko powieści Emmy Tennant, ale także Sarah Waters.

Jednocześnie jednak, opowiadając na nowo wiktoriańskie historie, Tennant dokonuje rozrachunku ze światem „tamtych” ludzi i „tamtych” wartości. Jej kontynuacje powieści Austen, choć cenione wśród czytelników, nie znalazły uznania wśród krytyków: Peter Lewis pisał, że:

There followed a series of sequels to Jane Austen: *Pemberley*, *An Unequal Marriage*, and *Emma in Love*. Unfortunately, the first two, which continued the story of Elizabeth Darcy (née Bennett) and Mr. Darcy from *Pride and Prejudice*, failed to replicate the joys of their precursor. The problem was that Tennant was writing in an entirely different time, and apparently thought it appropriate to picture Elizabeth discussing topics such as vaginal douches. Somewhat more successful was her sequel to *Emma*, but again Tennant faced the restrictions imposed by a theme that has existed at the margins, if not the center, of her work: time, and the changes time imposes on all of society¹².

Ulubioną formą narracji Tennant jest narracja pierwszoosobowa, ta, która ma być najbliższą bohaterowi. Inną istotną cechą jej twórczości jest zamiłowanie do kolażu, zestawianie wypowiedzi różnych bohaterów i różnych form wypowiedzi, tak, by dotrzeć do granic możliwości narracyjnych, jakie stwarza dana opowieść. Tennant, podobnie jak Jane Austen, nie tylko w tworzonych przez siebie kontynuacjach twórczości autorki *Emmy*, ale również w innych swoich powieściach, chętnie oddaje głos bohaterom. Ograniczając liczbę postaci i wątków, w zamian

¹⁰ Zob. eadem, *Zakochana Emma. Kontynuacja „Emmy” Jane Austen*, przeł. Małgorzata Tkaczyk, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998, s. 89.

¹¹ Ibidem, s. 133.

¹² <http://biography.jrank.org/pages/4775/Tennant-Emma-Christina.html> [dostęp: 8.11.2017].

reprezentuje oba te składniki świata przedstawionego z kilku punktów widzenia¹³. Tę samą strategię twórczą stosowała Austen, chociażby w swojej powieści w listach, *Lady Susan*. Dlatego też nadrzędnym zagadnieniem, interesującym obie pisarki, jest prawda – a raczej: niemożność jej obiektywnego określenia. Częste wykorzystywanie rozmaitych punktów widzenia, tworzenie wariacji na temat fabuły mnoży w przypadku pisarstwa autorki *Koloru deszczu* kolejne światy, możliwe do zaistnienia w obrębie danej historii; temu samemu służy odwoływanie się przez Tennant do form pisarstwa osobistego, jak dziennik czy pamiętnik, czy do techniki strumienia świadomości. I to czytelnikowi pozostawiają obie pisarki osąd co do tego, w jaki sposób należy oceniać kodeks wiktoriańskich wartości. Z tego też powodu ograniczanie się do określeń twórczości Emmy Tennant jako „postmodernistycznej”, „feministycznej”, „fantastycznej” wydaje się zubażać możliwości interpretacji tego pisarstwa, ponieważ są to pojęcia w moim przekonaniu zamykające kolejne drogi odczytań.

EMMA TENNANT. ROMANTYCZNA

Emma Tennant „romantyczna” to ta, która patrzy na literaturę i sztukę z pozycji fana, która sama sobie opowiada historie, z których rozwoju lub zakończenia nie jest zadowolona. Istnieje bowiem Tennant eksplorująca te obszary literackie, które zazwyczaj kojarzy się z twórczością dla masowego czytelnika. Nic więc dziwnego, że do jej najbardziej znanych tekstów – takich, z których kojarzą autorkę także odbiorcy z Polski – należą właśnie kontynuacje powieści Jane Austen.

Pisarstwo Tennant w wersji popularnej żywi się fantazmatami współczesnego świata. Świadczy o tym chociażby jedna z jej ostatnich powieści, *The Authobiography of the Queen*, która jest osobliwą relacją z podróży odbytej przez królową Elżbietę II. Podobnie jak w wydanej w 2003 roku *Sylvii* (w oryginale tekst nosi tytuł *Sylvia and Ted*) czy, w przypadku historii opartej nie na biografii prawdziwej osoby, lecz bohaterki powieści, *Zakochanej Emmie*, czytelnik ma szansę poznać ukryte szczegóły, zrozumieć decyzje czy postępowanie postaci, które wydają się postępować nieracjonalnie. Do takich „nieracjonalnych”, trudnych do zaakceptowania czynów należy niewątpliwie samobójstwo Sylvii Plath. Tennant, zestawiając historię miłosnego trójkąta Plath–Hughes–Asia Devill z mityczną opowieścią o Prokne, Filomeli i Tereuszu, pokazuje swoistą nieuchronność samobójstwa poetki¹⁴. Z kolei upartą chęć swatania par, jaka cechowała Emmę Woodhouse, przy jednoczesnym niechętnym stosunku do własnego zamążpójścia,

¹³ „Many of Tennant’s novels grapple with the idea that truth is colored by our perceptions and imagination [...] tennant demonstrates the way in which multiple perspectives make the truth even harder to grasp”, [hasło: Tennant Emma], w: George Stade, Karen Karbiener, *Encyclopedia of British Writers. 1800 to the Present*, t. 2, New York: Facts On File 2010, s. 479.

¹⁴ Inspiracje mitologiczne często pojawiają się w twórczości Tennant. Susanne Schmid pisze: „Tennant uses myth and allegory for didactic purposes, not only to articulate the «dispossession and alienation» of twentieth-century life, but also to stress the importance of the imagination. She aims to produce writing that has a vivid and interesting surface structure that attracts the reader’s attention”, eadem, *Fantasy and realism*, s. 31.

tłumaczy autorka ukrytymi skłonnościami lesbijskimi, które zresztą znajdują ujście w romansie z ponętą Francuzką. Emma autorki *Burnt Diaries* to osoba, w której kłębią się stłumione pragnienia, kobieta-dziecko, dla której „rozmowa o powiciu dziecięcia nie należała do takich, które mogłaby kiedykolwiek podjąć”¹⁵. Jedną z najbardziej wyrazistych scen w powieści, pokazującą destrukcyjną siłę wiktoriańskich konwenansów, jest moment, w którym Emma uświadamia sobie swoje zauroczenie baronową Delfiną-Elizą; następuje to podczas burzy:

Noc odkryła całą dzikość natury, nie było stąd ucieczki. Możliwy stał się tylko powrót do łóżka.

Tak też zrobiła Emma, położyła się, jak zrobiłoby dziecko w czasie burzy, zakrywając uszy rękami. To nie tylko powtarzające się uderzenia pioruna budziły w niej lęk. W świstaniu wiatru brzmiał teraz głos Elizy; niski głos cudzoziemki sprawiał, że dreszcze wstrząsały ciałem – oplatały szyję, biegły wzdłuż kręgosłupa i wszędzie tam, gdzie ręce Emmy mogły wędrować, **nie przekraczając stosownych granic** [podkr. – I.P.] – wstrząsały jej duszą¹⁶.

W toku fabuły małżeństwo z panem Knighthleyem, które w pierwotnej wersji *Emmy* miało przynieść bohaterce upragnione szczęście i spełnienie, okazuje się związkiem z rozsądku ludzi, którzy żyją obok siebie jak brat i siostra. Emma, w powieści Tennant osoba znacznie bardziej skomplikowana niż jej Austenowski pierwowzór, tak bardzo interesuje się życiem innych, ponieważ nie potrafi się przyznać, iż jej własna egzystencja jest nader rozczarowująca (narrator stwierdza ironicznie, że „jedynymi rzeczami, których nienawidziła, były przemilczenia i sekrety”¹⁷). Nie tylko tytułowa bohaterka żyje w powieści Tennant podwójnym życiem – prowadzi je również Jane Fairfax, porzucona narzeczona z tekstu Austen, także romansująca z baronową, oraz przystojny kapitan Brocklehurst, lubiący w samotności przymierzać kobiece ubrania.

Nie ulega wątpliwości, że Tennant zbudowała swoją pisarską markę na sequelach, prequelach i opowiadaniu historii, które nie zawsze są pozytywnie oceniane, zarówno przez czytelników, jak i przez krytyków. Głosy niechęci, zwłaszcza czytelniczej, co widać także w polskiej recepcji tekstów Tennant, szczególnie kontynuacji powieści Austen, dotyczą przede wszystkim tego, że stworzone przez autorkę *Robiny* postaci zbyt mocno odbiegają od powieściowych pierwowzorów, a ich wybory i zachowania w świecie wartości oraz norm pierwowzoru mogą wydawać się wręcz szokujące. Jednak w kontekście całości pisarstwa Tennant ta strategia, szczególnie w odniesieniu do bohaterek kobiecych, znajduje usprawiedliwienie: autorka *Burnt Diaries* pyta bowiem głównie o kobietę współczesną, a jej narodziny umieszcza właśnie w okresie wiktoriańskim. Kostium historyczny kryje refleksję o dniu dzisiejszym. Dlatego czytanie Tennant, jeżeli chce się jej twórczość dobrze zrozumieć, nie powinno ograniczać się jedynie do jednej powieści. Tennant chętnie umieszcza swoich bohaterów także w latach sześćdziesiątych XX wieku¹⁸, udowadniając, że rewolucja w zakresie wartości, która się w tamtych czasach dokonała, jest w istocie konsekwencją pęknięcia gorsetu wiktorianizmu.

¹⁵ Emma Tennant, *Zakochana Emma*, s. 88.

¹⁶ Ibidem, s. 93.

¹⁷ Ibidem, s. 99.

¹⁸ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/book-review-monster-eats-the-muse-ess-emma-tennant-harpercollins-1499-pounds-2323024.html> [dostęp: 30.04.2018].

Korzystając z popularnych konwencji, np. kryminału, Tennant udowadnia, że pewne struktury tekstu, typy bohaterów, sposoby konstrukcji fabuły wpisane są w ludzkie postrzeganie rzeczywistości i mówienie o niej, że są niejako naturalne. Pisarka przekornie nie ukrywa swoich twórczych zabiegów, poprzedzając kontynuację autorskimi wstępami. Czytelnik powinien bowiem wiedzieć, że ma do czynienia z fikcją, którą odbierać należy według pewnych konkretnych reguł. Na przykład w przedmowie do powieści *Dziwne losy Adelki* Tennant przytacza fragment oryginalnej powieści Charlotte Brontë, w którym Jane Eyre wyjaśnia, że Adelka po skończeniu nauki w szkole z internatem stała się dobrą i uległą towarzyszką, na co narratorka *Dziwnych losów* odpowiada: „Jednak, jak to często bywa w życiu dojrzewających panien, wszystko to było trochę bardziej skomplikowane. Oto więc historia Adelki”¹⁹.

ZAKOŃCZENIE

Uprawiany przez Tennant *retelling* jako strategia czynnego uczestnictwa w kulturze – jednocześnie czytania i prze-pisywania – stanowi, jak sądzę, jeden z żywotnych dowodów na to, że tęsknota za „wielkimi narracjami” jest wciąż żywa i stanowi ważną siłę napędową dzisiejszej twórczości popularnej. Co tak bardzo fascynującego jest w opowieściach Austen, Brontë, historiach mitologicznych, że autorka *Faustine* – utalentowana przecież i niewątpliwie mająca wiele oryginalnych pomysłów pisarskich – zdecydowała się uczynić z opowiadania na nowo niejako swoją autorską pieczęć? Sądząc z form, jakie Tennant wybiera, by odtworzyć własne wersje znanych opowieści, zauważenie przez nią możliwości narracyjnych, tkwiących w tekstach już znanych, wykorzystanie rozmaitych punktów widzenia, sposobów mówienia o świecie literackim, przesunięciu akcentu na, jak pisał Bogdan Owczarek, „płaszczyznę performatywną opowiadania, gdzie znaczenia [...] upatrywano w akcie wykonania”²⁰, staje się dla autorki *Eleonory i Marianny* sposobem na przełamanie niemożności opowiadania w świecie, w którym „wszystko już było”. Jej oryginalność twórcza tkwi, paradoksalnie, w uparciu powracającym geście powtórzenia. Tennant jako pisarka dobrze wiedziała, że „mit jest zawsze kradzieżą języka”²¹ – lecz „kradzież” w tym przypadku pozwalała na wydobycie z tekstu oryginału nowej jakości, takiej, która nie pozwala ani czytelnikom, ani krytykom pozostać „letnimi” wobec tekstów autorki *Faustine*. Czyż nie o to chodzi we współczesnej literaturze, cierpiącej na brak odbiorców, a nadmiar pisarzy?...

¹⁹ Emma Tennant, *Dziwne losy Adelki*, przeł. Marta Kucewicz, Toruń: C&T 2005.

²⁰ Bogdan Owczarek, *Narratologia i narracyjność literatury popularnej*, w: *Nowe formy w literaturze popularnej*, red. Bogdan Owczarek, Joanna Frużyńska, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2007, s. 12.

²¹ Roland Barthes, *Mit jako język skradziony*, w: idem, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, wstęp Krzysztof Kłosiński, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2008, s. 264.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes Roland, *Mit jako język skradziony*, w: idem, *Mitologie*, przeł. Adam Dziadek, wstęp Krzysztof Kłosiński, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia 2008.
- <http://biography.jrank.org/pages/4775/Tennant-Emma-Christina.html> [dostęp 08.11.2017].
- https://en.wikipedia.org/wiki/Angela_Carter [dostęp: 30.04.2018].
- <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/book-review-monster-eats-the-muse-tess-emma-tennant-harpercollins-1499-pounds-2323024.html> [dostęp: 30.04.2018].
- <https://www.nytimes.com/2017/01/29/books/emma-tennant-who-wrote-beyond-the-fringe-of-realism-dies-at-79.html> [dostęp: 8.11.2017].
- Middlebrook Diane, *Remembering Ted Hughes*, w: *The Ethics of Life Writing*, red. Paul J. Eakin, New York: Cornell University Press 2004.
- Munford Rebecca, *The future of Pemberley*, w: *Uses of Austen: Jane's Afterlives*, red. Gillian Dow, Clare Hanson, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012.
- Owczarek Bogdan, *Narratologia i narracyjność literatury popularnej*, w: *Nowe formy w literaturze popularnej*, red. Bogdan Owczarek, Joanna Frużyńska, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2007.
- Schmid Susanne, *Fantasy and realism in Emma Tennant's Wild Nights and The Queen of Stones*, w: *Engendering Realism and Postmodernism: Contemporary Women Writers in Britain*, red. Beate Neumaier, Amsterdam: Rodopi 2001.
- Stade George, Karbiener Karen, *Encyclopedia of British Writers. 1800 to the Present*, t. 2, New York: Facts On File 2010.
- Tennant Emma, *Dziwne losy Adelki*, przeł. Marta Kucewicz, Toruń: C&T 2005.
- Tennant Emma, *Eleonora i Marianna. Dalsze losy Rozważnej i Romantycznej*, przeł. Barbara Kopeć, Warszawa: Prószyński i S-ka 1996.
- Tennant Emma, *Travesties*, London: Faber and Faber 1995.
- Tennant Emma, *Zakochana Emma. Kontynuacja „Emmy” Jane Austen*, przeł. Małgorzata Tkaczyk, Warszawa: Prószyński i S-ka 1998.

EMMA TENNANT. SENSE AND SENSIBILITY

Summary

The article is devoted to the works of Emma Tennant, an English writer, the author of, *inter alia*, the continuation of *Sense and Sensibility*, *Emma*, as well as *Pride and Prejudice*. A characteristic feature of Tennant's writing was the ability to give new meanings to the texts and myths of the popular culture – so she did with the story of Elinor and Marianne, or Sylvia Plath, to whom she devoted one of her better texts. The article, based on the example of Emma Tennant's writing, focuses on the issues of the strategy of creating literature as rewriting and functioning of feminist ideas in the modern literature.

Adj. Marta Radwańska