

KATARZYNA SZEREMETA
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
e-mail: kasia.szeremeta@gmail.com

Pani Dalloway Virginii Woolf i jej postmodernistyczna i neomodernistyczna¹ progenitura

Abstract

Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* and Its Postmodern and Neomodern Progeny

The following paper is devoted to *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf's seminal novel, and both *implicit* and *explicit* contemporary rewritings it inspired. It focuses mainly on the narrative, stylistic patterns and thematic concerns that so far have been discussed only fragmentarily and offers detailed overview of the originating texts in terms of features of Woolfian style that they deconstruct and construct anew. By pointing out the nature of intricate narrative, stylistic and thematic interdependencies between *Mrs Dalloway* and contemporary literary texts the hereby paper shows how these generically versatile texts amplify and recontextualize whole gamut of Woolfian concerns and which elements are subject to allusion, imitation or reinterpretation. The analyses conducted in this article lead to the conclusion that despite its complex narrative patterns, which may pose a challenge to a contemporary reader, *Mrs Dalloway* has inspired a proliferation of neo- and postmodern texts which imitate and reinterpret Woolfian narrative and stylistic patterns as well as suppressed notions of sexual identity, among other thematic concerns. Also, rewriting *Mrs Dalloway* within postmodern and neomodern paradigm, contemporary texts prove that modernist form did not become used, but continues to inspire both high and popular literature in the new spatial-temporal, cultural, and historical context.

Keywords: Mrs Dalloway, postmodern progeny, neomodern progeny, rewritings, imitation, allusion

Słowa kluczowe: Pani Dalloway, postmodernistyczna progenitura, neomodernistyczna progenitura, współczesne wersje powieści, imitacja, aluzja

¹ Klasyfikacja tekstów za Moniką Latham, *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism. Rewriting Mrs. Dalloway*, London 2015, s. 229. Badając teksty drugiego stopnia dialogujące z *Panią Dalloway*, Latham wprowadziła rozróżnienie między tekstami postmodernistycznymi a neomodernistycznymi. Powieści postmodernistyczne, które cechuje metafizyczny sceptycyzm względem uznanych dzieł literatury zachodniej, eksperymentują ze stylem, narracją czy też cytatami z utworów kanonicznych. Neomodernizm denotuje natomiast współczesną nowocześnie formę modernizmu odbiegającą nieco od jego oryginalnej manifestacji z początku XX wieku. Postmoderniści dekonstruują, neomoderniści zaś konstruują na nowo.

Niesłabnące od ponad siedemdziesięciu lat zainteresowanie życiem i twórczością Virginii Woolf osiągnęło kulminacyjny moment na przełomie XX i XXI wieku, kiedy ukazało się najwięcej tekstów jawnie dialogujących z życiem i twórczością powieściopisarki. Wśród jej utworów to powieść *Pani Dalloway* stała się największą (bez)pośrednią inspiracją dla współczesnych prozaików. W opracowaniach na temat zagadnienia przyjęło się nawet mówić o postaci Dallowayowskiej, to jest typie bohatera wygenerowanego przez angielski pierwowzór. Określenie to wskazuje na pewną tendencję w literaturze, ponieważ Woolf ze swoją bohaterką i pewnymi jej właściwościami wpisuje się w trend, który wyznacza między innymi głęboka eksploracja wrażeń, myśli, odczuć czy też celebrowanie drobnych przejawów codzienności. Jednakże pomimo bezpośrednich i pośrednich intertekstualizacji dzieła Woolf nie uformował się gatunkowy wzorzec powieści Dallowayowskich, z uwagi na wyjątkową kompleksowość utworu macierzystego oraz wąskie spektrum tekstów bezpośrednio nawiązujących do *Pani Dalloway*.

O kulturowej wartości i reinterpretacyjnym potencjale kanonicznego dzieła Woolf świadczą niewątpliwie postmodernistyczne powieści *Godziny* (1998) Michaela Cunninghama oraz *Mr. Dalloway* (1999) Robina Lippincotta². Nawiązują one do utworu macierzystego jako wzorca gatunkowego, stylistycznego, narracyjnego oraz fabularnego. O ile w latach 2005–2014 powstało kilkanaście opracowań i artykułów krytyczno-literackich na temat utworów Cunninghama i Lippincotta, o tyle do tej pory ukazało się jedno studium Moniki Latham, które podobnie jak moja praca doktorska odwołuje się także do powieści pośrednio dialogujących z *Panią Dalloway* i bada je w kontekście intertekstualnych odniesień. Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie polskiemu odbiorcy grupy tekstów (bez)pośrednio nawiązujących do kanonicznej powieści modernizmu oraz płaszczyzn dialogu między utworem macierzystym i tekstami postmodernistycznymi i neomodernistycznymi.

Mikroliteratura i gry parodystyczne z Panią Dalloway

Mrs Dalloway Johna Crace'a oraz *Mrs Dalloway* Alexandra Acimana i Emmetta Rensina to przykłady postmodernistycznych tekstów, które podejmują bezpośredni dialog z *Panią Dalloway* Virginii Woolf w formie gier parodystycznych. Innym przykładem będzie fragment pochodzący z powieści Davida Lodge'a zatytułowany *British Museum w posiadach drży*. Te miniatury literackie, które Monica Latham określa mianem „migawek powieści” lub „mikroliteratury”³, to połączenie odpowiednio trawestacji i karykatury (u Crace'a); „niemimetycznej parodii”

² Obie powieści zostały szczegółowo przeanalizowane w moim doktoracie pt. *Nasładownictwo czy reinterpretacja? Schematy (stylistyczno-)narracyjne w powieści Pani Dalloway Virginii Woolf oraz jej współczesnych „kontynuacjach”*.

³ M. Latham, op. cit., s. 99; „flash fiction; microliterature”.

(*non-mimetic parody*) u Acimana i Rensina oraz amalgamatu pastiszu i parodii u Lodge'a⁴.

W skondensowanej wersji *Mrs Dalloway* John Crace⁵ przejmując postaci, ton, stylistyczne manieryzmy oraz narracyjne schematy, które parodiuje i amplifikuje. Karykaturę każdego z bohaterów podsumowuje jedna cecha. Clarissa jest sztywna i powierzchowna, Richard niezdolny do wyrażenia uczuć, natomiast właściwości Septimusa zredukowano do skłonności do samobójczych myśli i wizji. W przeciwieństwie do powieści macierzystej, u Crace'a brak symetrii między Clarissą a Septimusem lub inną postacią. Ścieżki bohaterów przecinają się dopiero w chwili, gdy dr Bradshaw wspomina na przyjęciu o samobójczej śmierci swojego pacjenta. W tej wersji pojawiają się także Piotr Walsh oraz panna Kilman, która w hipotekście⁶ przejawia skłonności lesbijskie. U Crace'a postaci wydają się mało znaczące i stają się stereotypowo jednowymiarowe. W przeciwieństwie do pierwowzorów, analogony postaci w tekście Crace'a są bardziej samodzielne w wyrażaniu poglądów i zostały obdarzone większym samokrytycyzmem. W sensie narracyjnym Crace tworzy podwójny dyskurs, wewnętrzny i zewnętrzny, przy czym ten drugi zawiera krytykę, postaci komentują bowiem swoje działania. Zdaniem Latham, Crace „rozbija poetycki hipotekst prozaicznym meta-powieściowym dyskursem, wyrażonym zarówno przez narratora, jak i samych bohaterów”⁷. Parodiując pewne obsesyjnie stosowane przez Woolf Dallowayizmy, Crace podkreśla, które z tych środków uznaje za „męczące, trącające dydaktyzmem i sztywne”⁸. Reasumując, w literackim przedsięwzięciu Crace'a zawiera się podwójna krytyka – tworzenia oraz recepcji utworu Woolf.

*Mrs Dalloway*⁹ Acimana i Rensina z gatunku twitteratury, najbardziej skróconej formy powieści, przyjmującej formę 15 do 20 tweetów¹⁰ (na rozdział), może być w dobie digitalizacji traktowana jako parodia nie tylko powieści Woolf, ale również Twittera. Pierwszej z uwagi na to, że kwintesencja woolfowskiej powieści zawiera się w strzępkach Dallowayizmów, przepisanych z użyciem stylu i tonu tweetów. W współczesnionej wersji *Pani Dalloway* awatar Clarissy posługuje się nickiem @FlowerGirl i jest aktywną użytkowniczką Twittera. Cechuje ją powierzchowność i ekstrawertyzm; ekscytuje się wieczornym przyjęciem, którego jest gospodynią; otwarcie mówi o swoich homoerotycznych inklinacjach

⁴ Ibid., s. 100.

⁵ Tekst pochodzi z J. Crace, *Brideshead Abbreviated: The Digested Read of the Twentieth Century*, London 2011. Autor zbioru jest redaktorem rubryki w „The Guardian” poświęconej literaturze. Recenzuje w niej powieści współczesne oraz kanoniczne, promując je w skondensowanej i bardziej przystępnej dla współczesnego czytelnika formie, tj. mikropowieści liczących siedemset słów. *Mrs Dalloway* Johna Crace'a jest „przetworzoną” (*digested*) wersją powieści macierzystej.

⁶ Termin za: G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.

⁷ M. Latham, op. cit., s. 108; „shatters the poetic hypotext with such a prosaic metafictional discourse, expressed by both the narrative voice and by the characters themselves”.

⁸ Ibid., s. 110; „strenuous, tiring, didactic and rigid Woolfian device”.

⁹ Tekst pochodzi z: *Twitterature. The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, eds. A. Aciman, E. Rensin, London 2009, s. 121–122.

¹⁰ Czyli krótkich wiadomości, do 140 znaków każda.

i kryzysie w małżeństwie. Dzieli się również mrocznymi myślami o samobójstwie. W tej wersji *Pani Dalloway* pojawia się także @Septimus, którego posty śledzi *alter ego* Clarissy. Mimo że naśmiewa się ona z jego kondycji psychicznej, często się z nim także identyfikuje. Na koniec, projektując śmierć przez utonięcie, @FlowerGirl staje się Virginią Woolf. Pomimo intencji stworzenia współczesnej wersji *Pani Dalloway*, tekst Acimana i Rensina nie tylko umniejsza jej status, ale również trywializuje klasyczny utwór modernizmu i zubaża go, stosując język niskich lotów, obfitujący w przekleństwa, slang, seksistowskie uwagi oraz esemesowy styl komunikacji. Zdaniem Latham, napędzana przez konsumpcję i lakoniczność „literatura na wynos” bądź „w formie przekąski”¹¹ infantylizuje złożoność tekstu macierzystego i zarazem umacnia status Virginii Woolf w kanonie literatury zachodniej. Przy okazji Latham odnajduje analogię między społeczną funkcją Twittera i pierwotną właściwością Clarissy Dalloway jako duszą towarzystwa oraz bywaniem na salonach¹².

Z kolei powieść kampusowa *British Museum w posadach drży* Lodge’a parodiuje teksty kanoniczne, tworząc z nimi relacje hipertekstowe. Adam, główny bohater, pracuje nad dysertacją, w której analizuje dzieła znanych pisarzy i żyje życiem bohaterów tychże powieści, między innymi *Pani Dalloway* Virginii Woolf. We fragmencie odwołującym się do tego utworu myśli głównego bohatera imitują jego składnię, warstwę fabularną oraz symbole, a Dallowayowska czasoprzestrzeń nadaje kształt całej powieści. Lodge naśladuje różne Dallowayizmy, takie jak chociażby: przejścia między rzeczywistością empiryczną a subiektywną, trzecioosobowego narratora, technikę strumienia świadomości, a także składnię czy frazy. Wraz z rozwojem narracji Clarissa Dalloway przyjmuje ten sam status ontologiczny co Adam. Warto podkreślić, że Lodge nie tylko zapożycza Woolfowską bohaterkę i wprowadza w nowy kontekst oraz otoczenie tekstowe, ale przy okazji czyni ją trwałym elementem Bloomsbury. Nad tekstem Lodge’a unosi się bowiem duch samej Woolf i jej twórczości. Podobnie jak pisarka, która walczyła o swoją pozycję w świecie literackim, Adam także stara się przebić w świecie akademickim i środowisku twórców literatury współczesnej. Tekst prowokuje zatem pytania o tradycję i awangardę. W *British Museum w posadach drży* „parodia ma terapeutyczną funkcję uwalniania autora od literackiego ciężaru przeszłości i funkcjonuje jako autoreferencyjne opowiadanie z metapowieściową wartością”, konstatuje Latham. Parodystyczna gra ma zaś na celu „przekształcenie teorii krytyczno-literackiej w sztukę narracyjną”¹³. Autor osiąga natomiast efekt komiczny, parodiując i trywializując woolfowską zwyczajność. Niewątpliwie o popularności i sukcesie takiej parodii decyduje stopień zaznajomienia z twórczością parodiowanego pisarza i zakres erudycji czytelnika.

¹¹ M. Latham, op. cit., s. 117; „finger-food literature on the go”.

¹² Ibid., s. 113–115.

¹³ Ibid., s. 123; „parody has the therapeutical aim of liberating the author from the literary weight of the past and functions like a self-reflective narrative with metafictional value”; „transform critical theory into narrative art”.

Neomodernistyczne echa *Pani Dalloway* w rzeczywistości po 9/11

Z kolei *Sobota* Iana McEwana powiela i uaktualnia Dallowayizmy w zmienionym kontekście historycznym, mianowicie Londynu po zamachach terrorystycznych 9/11. Jest to również powieść o charakterze dygresyjnym, oparta na kanwie zdarzeń jednego dnia. Główny bohater, podobnie jak Clarissa, przechadza się ulicami i przygotowuje wieczorne przyjęcie. Zwyczajne i trywialne czynności, których pełne jest życie Clarissy i Henry'ego, wywołują wspomnienia i myśli oraz pojedyncze epifanie. Objawienia łączą się z euforycznością, której świadomie doświadcza Henry. Clarissa i Henry mają jednak odmienne podejście do zakupów. W *Saturday* zakupy wykraczają poza frywolną przyjemność czy konieczność i stają się formą manifestu przeciwko zagrożeniu terroryzmem, podobnie jak antywojenna demonstracja w centrum Londynu. Ponadto Henry ma nieco inny ogląd miasta, bardziej pragmatyczny i przyziemny. Tym, co odróżnia Henry'ego od Clarissy, jest skłonność do nieustannych analiz własnych introspekcji. McEwan adaptuje traumę wojenną do współczesnych realiów XXI wieku. Ponadto sięga po woolfowską koncepcję czasu psychologicznego i wykorzystuje w swoim utworze.

Powieść *Next* odwołuje się natomiast do modernistycznych koncepcji estetycznych Woolf oraz przejmując i przenosi niektóre Dallowayizmy w kontekst Ameryki po 9/11. Przez pryzmat zdarzeń jednego dnia pokazane jest życie pięćdziesięciodwuletniego Kevina Quinna, który wspomina zdarzenia z przeszłości, między innymi dawne miłości. Podobnie jak w *Pani Dalloway*, akcja toczy się w dwóch czasoprzestrzeniach – w Austin (teraźniejszość) oraz Ann Arbor (przeszłość). Oba ośrodki zdarzeń wzajemnie się przenikają, częstokroć na poziomie jednego zdania. Tu także czynności bohaterów stają się podrzędne wobec subiektywnie odbieranych doświadczeń. Powinowactwo oparte jest na dwóch wątkach, powieściowym i biograficznym, które nadają powieści Jamesa Hynesa ramę paratekstową. Pierwszy, zaczerpnięty z dzienników Woolf, dotyczy wybuchu opony na gwarnej ulicy Londynu oraz wizji ataku z nieba, którą sprowokował. Drugi to towarzyszący Clarissie Dalloway dojmujący lęk przed śmiercią, który w powieści *Next* urasta do rangi podsycanej przez media paranoi związanej z groźbą ataku terrorystycznego. Symbolem bezpośredniego zagrożenia staje się również samolot; Hynes zapożycza bowiem z *Pani Dalloway* scenę z samolotem rozpościerającym podniebną reklamę. Tematem wspólnym dla obu powieści jest obawa przed starością, którą główny bohater utożsamia ze sprawnością seksualną. Chęć przywrócenia sił witalnych łączy go z kolei z Piotrem Walshem. Kevin przejął też właściwości innego Woolfowskiego bohatera – Septimusa. Jego również za dnia prześladają apokaliptyczne wizje i atakujące ptaki. W kontekście narracyjnym zewnętrzna instancja nadawcza, to jest narrator, kontroluje chaotyczne introspekcje i reminiscencje odbywające się w świadomości bohatera. W scenie finałowej Kevin doświadcza woolfowskich „chwil istnienia”, ginie bowiem w wybuchu, spadając z wieży budynku, w którym odbywał rozmowę o pracę. Niczym kadry, w zwolnionym tempie przewijają się w jego głowie sceny z życia oraz wyobra-

żenia dotyczące przyszłości jego bliskich. Upadek (*ultimate plunge*) przypomina śmierć Septimusa, dla którego stała się ona wybawieniem.

Victor Phillips oraz George Falconer – neomodernistyczne awatary Clarissy Dalloway

Z kolei powieści *Pan Phillips* Johna Lanchestera oraz *Samotny mężczyzna* Christophera Isherwooda wyróżniają silne modernistyczne afiliacje, utwory te prezentują bowiem odmienną rzeczywistość przy zastosowaniu modernistycznych narzędzi. *Pan Phillips* Johna Lanchestera także został osadzony na kanwie zdarzeń jednego dnia. Bezpośrednie odwołanie odnajdziemy w samym tytule utworu, który nawiązuje do eponimiczności *Pani Dalloway*. Pośrednie zaś to dygresyjny charakter, składnia naśladowująca Dallowayowską czy parentetyczne uwagi. Victor Phillips to współczesny awatar Clarissy Dalloway – biały mężczyzna w średnim wieku pochodzący z klasy średniej. Myśli Victora, podobnie jak Kevina, zajmują rzeczy trywialne, frywolne, często niedorzeczne i zabawne. Ma przy okazji woölfowski zmysł obserwacji, wyławiania najdrobniejszych detali. Podobnie jak w przypadku Clarissy, rozważania na temat życia, śmierci, seksu czy miłości często mają charakter epifaniczny. Objawienia i wnioski niejednokrotnie przyjmują jednak w umyśle Victora formę statystyk i wyliczeń. Zawód księgowego kształtuje matematyczny sposób myślenia głównego bohatera, co także znajduje odzwierciedlenie w języku. W opisach otaczającego świata pełno jest liczb, statystyk oraz danych. Londyn Victora Phillipsa kontrastuje z wizerunkiem miasta w *Pani Dalloway*. Zachwyty Clarissy czy Piotra Washa zmienia się w *Panu Phillipsie* w krytykę pozbawionego blichtru miasta XXI wieku. Pomimo odmiennego obrazu wędrowki ulicami miast prowokują obie postaci do wewnętrznych analiz. W przeciwieństwie do *Pani Dalloway*, u Lanchestera brak przejść między teraźniejszością a przeszłością, którą gramatycznie sygnalizuje czas przeszły.

W utworze *Samotny mężczyzna*¹⁴, uznawanym przez krytyków za klasykę powieści gejowskiej, Isherwood przejmuje Dallowayowskie struktury stylistyczne, tematy i symbole oraz doświadczenie, które przynosi na swojego bohatera. George, pięćdziesięcioośmioletni profesor literatury, nie jest wprawdzie analogonem Clarissy Dalloway, ale między postaciami można dostrzec liczne podobieństwa. Oboje mają świadomość odgrywania ról, nakładania masek przed audytorium, czy to na przyjęciu (Clarissa), czy na wykładzie (George). Posiadają wiele odbić. Widziany oczami innych George bywa żalonym starszym panem, dewiantem seksualnym, szanowanym akademikiem czy lubieżnym pijakiem usiłującym uwieść swojego studenta. Przez pryzmat codziennej rutyny George'a narrator pokazuje wyjątkowe momenty epifanicznego znaczenia. Ponadto, podobnie jak w *Pani Dalloway*, przez pryzmat wąskich, odizolowanych pomieszczeń ukazane jest dojmujące poczucie pustki i samotności głównego bohatera.

¹⁴ C. Isherwood, *A Single Man*, New York 2012.

Wielogłosowość oraz obraz społeczności w skali mikro i makro

Kolejna grupa tekstów pośrednio nawiązujących do *Pani Dalloway* obejmuje neomodernistyczne *Arlington Park* oraz *Wariacje na temat rodziny Bradshaw* Rachel Cusk, *If Nobody Speaks of Remarkable Things* Jona McGregora, a także *Hotel Świat* Ali Smith. W przeciwieństwie do poprzednich, teksty te znacznie poszerzają Dallowayowskie właściwości i wprowadzają innowacje na poziomie kompozycji, techniki narracji czy stylu.

W *Arlington Park*¹⁵ Cusk wykorzystuje właściwości stylu Woolf i przenosi je we współczesne realia angielskiego przedmieścia, ukazując panoramę społeczeństwa w skali mikro i makro, portretując życie angielskich matek i żon. W utworze odnajdziemy między innymi takie właściwości, jak: epifaniczne momenty nawiązujące do „chwil istnienia”, refreniczny charakter fraz, polifoniczność, auto-refleksyjność i poczucie izolacji, jakiego doświadczają postaci.

Pięć ścieżek narracyjnych i wzajemnie przenikających się życiorysów nawiązuje do wielogłosowego charakteru powieści macierzystej. Narracje tworzą siatkę wzajemnych odniesień i zmierzają do sceny finałowej, to jest przyjęcia. Akcja rozgrywa się w piątkowy dzień, czas zegarowy (określający jego upływ) przenika się z psychologicznym, terażniejszość miesza się z przeszłością. Ciągające się godziny symbolizują opresyjny charakter codzienności. Bohaterki rozmyślają i interpretują zdarzenia z przeszłości oraz zaprzepaszczone szanse, szukając w ten sposób odskoczni od pułapki czasu. Wszystkie historie spaja postać Christine Lanham, pozującej trochę na współczesną panią Dalloway lub panią Ramsay, której dzień podporządkowany jest przygotowaniom do przyjęcia dla społeczności Arlington Park. Pod fasadą perfekcyjnej i radosnej pani domu czają się frustracja i zazdrość, zupełnie jak w przypadku pierwowzoru (Clarissy). Z kolei Juliet Randal, inna bohaterka, oplakuje zaprzepaszczone na rzecz rodzinny ambicje i popada w zgorzknienie. Małżeństwo jako metafora umierania znajduje odzwierciedlenie w słowach woölfowskiej Sally Seton, która twierdziła, że mężczyźni tłamszą duszę Clarissy. Bodaj najgłośniej frustrację tę wyraża kolejna bohaterka, Solly Kerr-Leigh. Uważa ona bowiem, że małżeństwo winno być stanem zawieszenia, a nie formą symbiotycznej więzi. Symbolem zniewolenia i nieudanych relacji staje się kuchnia, w której bohaterki konfrontują się ze swoimi lękami, frustracjami i pragnieniami. Przeciwnościem kuchni jest własny pokój, dający Solly poczucie wolności i niezależności. Jest to przy okazji nawiązanie do poddasza symbolizującego, w przypadku Clarissy, poczucie pustki. Z fragmentów opowieści, przenikających się punktów widzenia, wyłania się zunifikowany portret współczesnej kobiety z przedmieścia.

W *Wariacjach na temat rodziny Bradshaw*¹⁶, kolejnej zorientowanej na postać powieści, Rachel Cusk opisuje rok z życia trzypokoleniowej rodziny Bradshaw, łącząc wewnętrzny świat ruminacji bohaterów z zewnętrznym, symbolizowanym przez przedmieścia. Między powieścią macierzystą a utworem Cusk odnajdziemy

¹⁵ R. Cusk, *Arlington Park*, London 2006.

¹⁶ R. Cusk, *The Bradshaw Variations*, London 2009.

analogie fabularne¹⁷, stylistyczne, dotyczące koncepcji czasu i doświadczenia epifanii. Tak jak w *Pani Dalloway*, tu również pojawia się dualność czasu. Ten mierzony mechanicznie staje się symbolem kontroli i ograniczeń, czego ilustracją będzie metafora mechanizmu. Psychologiczny symbolizuje natomiast epifaniczność chwil istnienia, pojawiających się w powieści w formie migawek świadomości. Te trwałe i zarazem ulotne momenty zderzają się z prozą codzienności, natomiast sama chwila objawienia przypomina nieco wizje Septimusa. Dodatkowo – epifaniczne momenty opromieniają szarą rzeczywistość bohaterów powieści Cusk i przywodzą na myśl płomień zapalki rozświetlający mrok w *Do latarni morskiej*. Przy okazji pozwalają one bohaterom stworzyć więź między sobą i otaczającym światem. Cusk zapośrednicza również z prozy Woolf właściwości języka, takie jak: poetyckość, liryczny ton, metaforyczność, powtórzenia zdań o charakterze refrenicznym, porównania, liczne ozdobniki, impresjonistyczne obrazy oraz malarstwo. Ten typ prozy koresponduje z woolfowską strategią operowania zmysłami. Utwory Cusk zawierają również echa wewnętrznego chaosu bohaterów.

Z kolei w swojej debiutanckiej powieści *If Nobody Speaks of Remarkable Things*¹⁸ Jon McGregor wykorzystuje, między innymi, takie elementy prozy Woolf, jak: jednodniowy czas akcji, podwójna perspektywa narracyjna, wielogłosowy charakter czy dychotomia życie–śmierć. Dwie wzajemnie przenikające się i równorzędne sekwencje narracyjne należą do narratora wszechwiedzącego oraz pierwszoosobowego. Rozdziały te są amalgamatem różnych przenikających się głosów i opowieści, które dla czytelnika spaja narrator. Sama opowieść zaś snuta jest z perspektywy jednej z bohaterek. Charakterystyczną cechą tej wielogłosowej narracji jest brak interpunkcji, co w rezultacie upłynnia przejścia między relacją narratora a obserwacjami, idiolektem i dialogami poszczególnych bohaterów.

W powieści sportretowano panoramicznie i jednostkowo dzień z życia anonimowej społeczności, której członków wyróżniają numery zamieszkiwanych domów oraz przypisane im cechy dystynktywne. Tym, co upodabnia prozę McGregora do pisarstwa Woolf, jest drobiazgowość opisów, skupienie na detalach codzienności, opisanych lirycznym językiem. Liryczność uwidacznia się szczególnie w opisach pogody, wędrowce chmur, grze światła, dźwięków miasta czy odgłosów deszczu. Historie bohaterów i członków powieściowej społeczności spaja głównie deszcz (ale także przejeżdżający samochód czy chłopiec na deskorolce), który niweluje poszatkowany, fragmentaryczny charakter prozy. Jest to spoiwo na poziomie bohaterów, symboli oraz struktury powieści. Język narracji charakteryzuje natomiast rytm i melodia. Dźwięki miasta nie tworzą zgiełku, ale raczej spójny utwór na wiele głosów. Związane z codzienną rutyną miriady statycznych i dynamicznych wrażeń czy trywialnych chwil istnienia nawiązują do *Pani Dalloway*. W finałowej scenie, będącej w pewnym stopniu analogią ulicznej sceny wybuchu opony w *Pani Dalloway*, wypadek samochodowy łączy z sobą przypadkowych bohaterów.

¹⁷ W obu scenach, kupowania kwiatów (*Pani Dalloway*) oraz kupowania płaszcza (*The Bradshaw Variations*), jest to podróż w głąb własnej duszy.

¹⁸ J. McGregor, *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, London 2002.

*Hotel Świat*¹⁹ szkockiej powieściopisarki Ali Smith również adaptuje pewne elementy z *Pani Dalloway*. Podobnie jak przyjęcie w utworze Woolf, tytułowy hotel World spaja losy pięciu bohaterek, które połączył wątek Sary Wilby, tragicznie zmarłej pokojówki. Sara, której poświęcona jest część pierwsza powieści, ma odmienny status ontologiczny, jest bowiem błakającym się duchem. Kompozycyjnie powieść podzielona jest na sześć równorzędnych, acz narracyjnie i stylistycznie różnorodnych²⁰ części. W utworze szczególnie wybrzmiewają dwa Dallowayowskie elementy: nawiązanie do sceny otwarcia oraz obłąd/rozdwojenie utożsamiane z Septimusem Smithem. Analogie do sceny otwarcia²¹ kształtują się na poziomie onomatopeicznego wykrzyknienia „uuuuu-huuuu” („whoo-hoo”) nawiązującego do *joy de vivre*, mającego charakter refreniczny, woofowskiego motywu unoszenia się i opadania czy zdań pozbawionych interpunkcji. Brak interpunkcji oddaje tragizm ostatnich chwil życia Sary Wilby. Ten ikoniczny zabieg sugeruje, że bohaterka roztrzaskała się o bruk. Dlatego właśnie zdanie rozpada się, a wypowiedź staje się ciągiem luźno powiązanych słów.

Jednocześnie trzy bohaterki wykazują powinowactwo z Septimusem Smithem. U Sary przejawia się to dualizmem duch–ciało. Rozdwojenie wyrażają zaimek pierwszoosobowy (duch) i trzecioosobowy „ona”, odnoszący się do jej martwego ciała. Rozdwojony pierwszoosobowy narrator nawiązuje do Septimusa, którego „umysł jest odszczepiony od ciała i u którego powolna śmierć udęczonego ducha prowadzi do szybkiej i gwałtownej degeneracji ciała”²², jak pisze Latham. Jednakże, w przeciwieństwie do Septimusa, pokojówka najpierw doświadcza unicestwienia ciała, natomiast śmierć duszy zostaje odroczone w czasie. W przypadku bezdomnej Else, której choroba psychiczna zaburza komunikację, pośrednikiem

¹⁹ A. Smith, *Hotel World*, London 2001.

²⁰ Tytuły poszczególnych części [np. „czas teraźniejszy” (*present*), „czas przeszły” (*past*) czy „teraźniejszy miniony” (*present historic*)] nawiązują do Dallowayowskiego tematu czasu. Pozostałe bohaterki to przebywające w hotelu recepcjonistka, bezdomna kobieta, dziennikarka podróżniczka oraz siostra pokojówki.

²¹ „What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning” (*Mrs Dalloway*, s. 5).

„Woooooo-hooooo what a fall what a soar what a plummet what a dash into dark into light what a plunge what a glide thud crash what a drop what a rush what a swoop what a fright what a mad hushed skirl what a mush mash-up broke and gashed what a heart in my mouth what an end

What a life.

What a time.

What I felt. Then. Gone” (*Hotel World*, s. 3).

Uuuuuuu-

Huuuuuu co za skok co za lot co za pęd co za szus najpierw w ciemność potem w światło co za sus co za ślizg łomot trzask co za zrzut co za strzał co za nur co za strach co za obłądny skowyt co za grzmot zmiażdżona miazga krwawa masa co za serce w moich ustach co za koniec.

Co za życie.

Co za czas.

Co ja czułam. Potem. Nic” (*Hotel Świat*, tłum. A. Lakatos, s. 11).

²² M. Latham, op. cit., s. 198; „whose life of the mind is detached from his physical body and whose slow death of his tormented spirit leads to a violent, quick plunge of the body”.

ze światem empirycznym jest narrator, którego wtrącenia/wyjaśnienia przenikają parentetyczne uwagi, introspekcje i idiolekt Else. Jej bujna wyobraźnia, sny na jawie czy wizje przypominają Septimusa, a bohaterka ma świadomość popadania w obłąd. Przy okazji postać Else jest postrzegana i oceniana z perspektywy innych bohaterów. Z kolei doświadczająca halucynacji Lise (bohaterka trzeciej opowieści) również obawia się popadania w obłąd. Jej udręczony chorobą umysł prześladowają powracające wizje, zaś uprzykrzające dzień głosy są przetransponowane w apokaliptyczną ptasią pieśń (analogia do sceny z *Pani Dalloway*). Przy okazji szczegółowa analiza kondycji jej umysłu jest kolejnym nawiązaniem do Septimusa.

Wnioski

Jak słusznie zauważa Linda Hutcheon, teksty późniejsze dialogujące z dziełami kanonicznymi mają „hermeneutyczną funkcję z kulturowymi, a nawet ideologicznymi implikacjami jednocześnie”²³. Mimo iż stanowią przykład parodystycznych gier literackich, każdemu przyświeca nieco inny cel. Twitteratura dążyła do stworzenia zwierciadła dla społeczeństwa, a Crace w swoim hipertekście zawarł krytykę utworu Woolf, natomiast Lodge podejmuje kwestię statusu współczesnego pisarstwa oraz konieczności pozostawania w dialogu z przeszłością. Jego literackie ćwiczenie jest bardziej formą komentarza na temat kondycji współczesnej literatury angielskiej niżeli krytyką tekstu macierzystego. Co istotne, w przypadku Crace’a oraz Acimana i Rensina tekst Woolf, przemieszczony gatunkowo i czasowo oraz zaadaptowany do nowego kontekstu kulturowego, staje się karykaturą literatury wysokiej. Paradoksem jest to, że te współczesne imitacje przepisujące tekst Woolf „desakralizują” go i jednocześnie „podnoszą jego status jako dzieła kanonicznego”²⁴. Choć Isherwood, McEwan, Hynes oraz Lanchester czerpią inspiracje z twórczości Woolf oraz posiłkują się modernistycznymi narzędziami, nie są w tych literackich działaniach epigoniczni. Ich powieści są lustrzanym odbiciem współczesnych czasów, dotyczą istotnych społecznych, politycznych i globalnych kwestii. Wieloaspektowość i polimorficzność mocno wpisują się bowiem w powieść modernistyczną. Jednocześnie współczesne nawiązania pokazują, jak jednostka odnajduje się w nowym świecie, po zamachach terrorystycznych. Z kolei Cusk, Jon McGregor oraz Ali Smith korzystają z modernistycznych strategii, by stworzyć coś nowego, oryginalnego. Mimo że interesują ich aspekty kompozycji oraz technik narracyjnych i poetyckość języka, koncentrują się w dużej mierze na trzecim aspekcie, to jest składni, rytmie zdania, liryczności oraz rozwijają w swoich utworach pierwotny potencjał języka Woolf.

Mnogość mimetycznych odwzorowań dzieła Woolf jest uwarunkowana przede wszystkim rozpoznawalnością oraz właściwościami stylistyczno-narracyjnymi i fabularnymi. Ten najbardziej zdekonstruowany z utworów posiada cechy

²³ L. Hutcheon, *Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, London – New York 1985, s. 2; „hermeneutic function with both cultural and even ideological implications”.

²⁴ M. Latham, op.cit., s. 127; „desacralize”, „reinforce[e] its canonical status”.

dystynktywne, które czytelnicy łatwo rozpoznają, czy to w parodii, czy innym gatunku. Jak konkluduje w swoim artykule Savu, „pisarstwo modernistów i postmodernistów łączy z sobą chór, a raczej kakofonię głosów pochodzących zarówno z teraźniejszości, jak i przeszłości”²⁵. Postmodernistycznym pisarzom nie przyświeca chęć „wymazania historii, ale przepisania jej podług własnego kulturowego umiejscowienia i planu”²⁶. Co więcej, teksty późniejsze wygenerowały schematy przekształceń stylistyczno-narracyjnych oraz inne płaszczyzny dialogu. W takim rozumieniu kanoniczny tekst modernizmu nie stanowi autonomicznej, zamkniętej całości, a podmiot poznający ma istotny wpływ na jego odbiór/rozumienie, gdyż interpretując, tworzy w sposób twórczy sensy. Stwierdzenie Stanleya Fisha²⁷, że jesteśmy już bowiem zawsze interpretacyjnie usytuowani, wprowadza szerszą perspektywę odbioru czytelniczego. Uwzględnia ona, oprócz reguł językowych, takie determinanty, jak wspólnota interpretacyjna, odbiorca (w rozumieniu dynamicznym jako podmiot nadający sens tekstowi) i wreszcie kontekst.

Podsumowując, jak pokazują teksty (nie)jawnie odwołujące się do kanonicznego utworu modernizmu, *Panią Dalloway* można przepisać na nieskończenie wiele sposobów, amplifikując potencjalności utworu macierzystego. Takie myślenie przemawia za „intersubiektywnym dążeniem do powielania wzorca” w ramach „wspólnej świadomości literackiej”²⁸. Jednocześnie rozwijając myśl Nowickiego, że zespół cech przypisanych postaci pierwotnej podlega prawom ewolucji literackiej, można przyjąć, że w procesie tym uczestniczą nie tylko współcześni pisarze reinterpretujący *Panią Dalloway*, ale również sama Woolf, która walnie się do tego przyczyniła, odrzucając okowy zastanej konwencji. Jak pisała w swoim eseju, pani Brown to czysta biała karta, którą można zapisać na nieskończenie wiele sposobów.

Bibliografia

Teksty literackie

- Aciman A., Rensin E., *Mrs Dalloway* [w:] *Twitterature. The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, eds. A. Aciman, E. Rensin, London 2009.
- Crace J., *Mrs Dalloway* [w:] J. Crace, *Brideshead Abbreviated: The Digested Read of the Twentieth Century*, London 2011.
- Cunningham M., *The Hours*, Fourth Estate, London 2002.
- Cunningham M., *Godziny*, tłum. M. Charkiewicz, B. Gontar, Poznań 2003.

²⁵ L. Savu, *Postmortem Postmodernists. The Afterlife of the Author in Recent Narrative*, New York 2009, s. 245; „modernists and postmodernists writing brings together a chorus, or rather a cacophony of voices coming as much from the present as from the past”.

²⁶ Ibid., s. 243; „not to eliminate history, but to rewrite it according to the postmodern author's own cultural positioning and agenda”.

²⁷ S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, Kraków 2008, 5.

²⁸ W. Nowicki, *Awatary szaleństwa. O zjawisku donkichotyizmu w powieści angielskiej XVIII wieku*, Lublin 2008, s. 191.

- Cusk R., *Arlington Park*, London 2006.
- Cusk R., *Arlington Park*, tłum. P. Łopatka, Warszawa 2010.
- Cusk R., *The Bradshaw Variations*, London 2009.
- Cusk R., *Wariacje na temat rodziny Bradshaw*, tłum. A. Pokojska, Warszawa 2011.
- Hynes J., *Next*, New York 2010.
- Isherwood Ch., *A Single Man*, New York 2012.
- Isherwood Ch., *Samotny mężczyzna*, tłum. Jan Zieliński, Warszawa 2011.
- Lanchester J., *Mr Phillips*, London 2000.
- Lanchester J., *Pan Phillips*, tłum. K. Majrzhak, Poznań 2001.
- Lippincott R., *Mr. Dalloway*, Louisville 1999.
- Lodge D., *British Museum Is Falling Down*, London 1965.
- Lodge D., *British Museum w posiadach drży*, tłum. P. Znaniński, Poznań 1992.
- McEwan I., *Saturday*, London 2005.
- McEwan I., *Sobota*, tłum. A. Szulc, Warszawa 2005.
- McGregor J., *If Nobody Speaks of Remarkable Things*, London 2002.
- Smith A., *Hotel World*, London 2001.
- Smith A., *Hotel Świat*, tłum. A. Lakatos, Warszawa 2007.
- Woolf V., *Pani Dalloway*, tłum. K. Tarnowska, Warszawa 1961.
- Woolf V., *Mrs Dalloway*, London 1996.
- Woolf V., *Pan Bennet i pani Brown* [w:] V. Woolf, *Eseje wybrane*, tłum. M. Heydel, R. Sendyka, Kraków 2015.

Opracowania

- Fish S., *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, Kraków 2008.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. H. Markiewicz, t. 4, cz. 2, Kraków 1992.
- Hutcheon L., *Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, London – New York 1985.
- Hutcheon L., *Teoria parodii: lekcja sztuki XX wieku*, tłum. A. Wojtanowska, W. Wojtowicz, Wrocław 2007.
- Latham M., *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism. Rewriting Mrs. Dalloway*, London 2015.
- Nowicki W., *Awatary szaleństwa. O zjawisku donkichotyizmu w powieści angielskiej XVIII wieku*, Lublin 2008.
- Savu L., *Postmortem Postmodernists. The Afterlife of the Author in Recent Narrative*, New York 2009.
- Szeremeta K., *Naśladownictwo, czy reinterpretacja? Schematy (stylistyczno-) narracyjne w powieści Pani Dalloway Virginii Woolf oraz jej współczesnych „kontynuacjach”*, rozprawa doktorska, obrona 09.10.2017.