

AGNIESZKA IZDEBSKA
Uniwersytet Łódzki*

Niežnośna lekkość przyjęć, czyli o różnych wcieleniach pani Dalloway

The Unbearable Lightness of Parties
or Various Incarnations of Mrs Dalloway

Abstract

The main issues discussed in this article are the intertextual relationships between two novels: one the most famous modernistic texts — *Mrs Dalloway* by Virginia Woolf and *The Hours* by Michael Cunningham. The American writer's novel alludes already in the title to Woolf's work. *The Hours* was the working title for *Mrs Dalloway*. The detailed analysis of the various references to it acknowledges the hypotext in the Cunningham novel and proves that intertextuality in this case has its mainly existential dimension: for heroines of *The Hours* Mrs Dalloway provides an opportunity for not only re-writing or re-reading but for re-existing as well.

* Katedra Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: agniz@poczta.onet.pl

Powieść Virginii Woolf *Pani Dalloway*, jak wiele kanonicznych dzieł literackich (szczególnie tych powstałych w języku angielskim), została wciągnięta w wir recyklingu. Wobec intensywności zjawiska prze-pisywania rozmaitych tekstów kultury w ostatnich dekadach pojawienie się u schyłku XX wieku trzech powieści nawiązujących do dzieła Woolf nie powinno specjalnie dziwić. W 1998 roku ukazały się *Godziny* (*The Hours*) Michaela Cunninghama, rok później opublikowano opowieść Robina Lippincotta *Mr Dalloway*, a w roku 2000 książkę Johna Lanchestera *Pan Phillips* (*Mr Phillips*). Choć wobec spektakularnej erupcji rozmaitych przekształceń i wersji dzieł Jane Austen¹ na przykład lista ta może wydawać się skromna, to jednak tak wyrażająca się popularność Woolf skłania do zastanowienia. Wszak *Pani Dalloway* to powieść niełatwa w lekturze, a jej znajomość wśród potencjalnych czytelników ewentualnych parafraz, sequeli i prequeli nie jest wcale oczywista².

James Shiff rozważając powody, dla których trzej autorzy podjęli się opowiedzenia powieści Woolf na nowo, podkreśla przede wszystkim atrakcyjną zwieżłość konwencji narracyjnej *Pani Dalloway*: zamknięcie całości egzystencji kilku postaci w opowieści o jednym dniu pokazanym w dużej mierze z perspektywy głównej bohaterki (Shiff 2004: 363). Nadto u schyłku wieku XX pociągająca okazała się, jego zdaniem, pewna ambiwalencja tożsamości seksualnej bohaterów powieści, u Woolf ledwie sygnalizowana, w wersjach prze-pisanych śmiało wydobyta na plan pierwszy³. Wreszcie Shiff zwraca uwagę na atrakcyjność obrazu Londynu w *Pani Dalloway*, pokazywanego jednocześnie jako ogromne miasto tętniące życiem i rustykalny zakątek, w którym Klarysa czuje się zadomowiona (Shiff 2004: 364). Wszystkie te argumenty nie wydają się oczywiste wobec wątku, który już sygnalizowałam: ani formuła powieści zamykającej w jednym dniu życie bohatera nie jest na tyle skonwencjonalizowana, a zatem łatwo rozpoznawalna, ani pani Dalloway jako postać nie ma statusu Kopciuszka czy Odyseusza (Shiff 2004: 365). W związku z tym nasuwa się pytanie: skoro *Pani Dalloway* jest jedną z najwspanialszych modernistycznych powieści, czemu pisać ją na nowo i dlaczego jakikolwiek pisarz pozostający przy zdrowych zmysłach chciałby narażać się na porównanie z Woolf? — jak to ujął amerykański badacz (Shiff 2004: 364). Przedmiotem tego tekstu będzie próba opisu ryzykownego

¹ Z tekstem *Duma i uprzedzenie i zombie* na czele. Czytelnik—erudyta zapewne z uspakajającym poczuciem zadomowienia zanurzy się w świat tej powieści rozpoczynającej się znajomą frazą: „Jest prawdą powszechnie znaną, że zombi, który posiadał jeden mózg, pragnie ich coraz więcej” (Austin i Graham-Smith: 5).

² Wielu czytelników *Godzin* przyznaje zresztą, że po *Panią Dalloway* sięgnęli po lekturze powieści Cunninghama (Jusila b.r.: 9–50).

³ W powieści Lippincotta Richard Dalloway jest homoseksualistą dokonującym *coming outu*.

(jak wynika z powyższych konstatacji) przedsięwzięcia Michaela Cunnighama, jakim było napisanie *Godziny*, i odpowiedź na pytanie, co z lektury tej powieści może wynikać dla czytelników.

Fabula utworu Cunnighama zawiera trzy wątki rozwijane w osobnych, przeplatających się ze sobą częściach zatytułowanych: „Pani Dalloway”, „Pani Woolf” i „Pani Brown”. Poprzedza je „Prolog”, który jest opowieścią o okolicznościach samobójczej śmierci Virginii Woolf. „Pani Dalloway” stanowi relację z pełnego emocji dnia Clarissy Vaughan, właścicielki wydawnictwa szykującej przyjęcie na cześć przyjaciela chorego na AIDS, Richarda, który otrzymał nagrodę literacką. Narrację zaczyna fraza: „Trzeba jeszcze kupić kwiaty. Clarissa udaje rozdrażnienie (a przecież uwielbia takie wyprawy), zostawia Sally przy sprzątanii łazienki i wybiega, obiecując, że wróci za pół godziny. Nowy Jork, koniec dwudziestego wieku” (Cunningham 2003: 15). Pani Vaughan w trakcie dnia przyjmuje niespodziewane odwiedziny Louisa, byłego kochanka nagrodzonego poety, dwukrotnie wstępuje do mieszkania Richarda i jest świadkiem jego samobójstwa, gdy ten wyskakuje przez okno. Wieczorem w kuchni Clarissy, mimo wszystko, odbywa się jednak przyjęcie — z udziałem jej córki, partnerki i matki zmarłego. Bohaterką „Pani Woolf” jest oczywiście sama autorka *Fal*. Opis jej dnia rozpoczyna zdanie: „Pani Dalloway powiedziała coś (lecz co?) i sama kupiła kwiaty. Przedmieścia Londynu. Rok 1923” (Cunningham 2003: 35). Pisarka usiłuje rano skupić się na pracy nad powieścią, potem stacza bezkrawną potyczkę ze służącą, wyprawiając ją po kandyzowany imbir i herbatę dla siostry mającej się zjawić z dziećmi na lunchu. Po ich wizycie wychodzi z domu, chcąc pojechać choć na chwilę do Londynu. Na dworcu znajduje ją mąż i obiecuje, iż ze spokojnego Richmond wrócą do metropolii, gdzie, jak czuje Virginia, łatwiej jej będzie skończyć powieść, którą roboczo tytułuje *Godziny*. „Pani Brown” rozpoczyna się od cytatu łatwo rozpoznawalnego w kontekście poprzedzających tę część fragmentów:

Pani Dalloway powiedziała, że sama kupi kwiaty. Lucy ma wyliczoną każdą minutę. Zdejmie się drzwi; przyjdą ludzie od Rumpelmayera. A zresztą, pomyślała Clarissa Dalloway, co za ranek — jak gdyby ofiarowany w podarku dzieciom na plaży. Los Angeles. Rok 1949. Laura Brown próbuje się zagubić. Chociaż nie, ściśle mówiąc, to nie jest tak — stara się odnaleźć siebie, zdobywając wstęp do równoległego świata. (Cunningham 2003: 43)

Ta część powieści to historia gospodyni domowej z amerykańskiego przedmieścia rozgrywająca się w czasach powojennej prosperity. Tytułowa bohaterka, Laura Brown, budzi się i słyszy męża krzątającego się w kuchni. Jest w ciąży, więc jeszcze nie wstaje i rozgrzesza się z porannej lektury w łóżku. W ciągu dnia, w którym przygotowuje uroczystą kolację urodzinową dla męża, upiecze dwa torty (pierwszy, jako dzieło chybione, wyląduje w koszu), podrzuci syna Richie’go sąsiadce, a sama uda się do hotelu, gdzie będzie czytać *Panią Dalloway* i rozmyślać, czy nie uwolnić się od swego dotychczasowego życia, popelniając samobójstwo. Jednak wróci po syna, wyda urodzinowe przyjęcie i położy się spać u boku męża. W finale *Godziny* czeka czytelników niespodzianka: matka zmarłego Richarda, przyjaciela Clarissy Vaughan, to właśnie Laura, która przed wieloma laty zdecydowała się opuścić rodzinę i żyć samotnie jako bibliotekarka w Kanadzie.

Różniczne związki powieści Cunnighama z dziełem Woolf są bardzo wyraźnie sygnalizowane na różnych poziomach utworu: na poziomie wypowiedzi poprzez cytaty, kryptocytaty, parafrazy cytatów; na poziomie konstrukcji świata przedstawionego: zdarzeń, postaci, przedmiotów-rekwizytów. Owe relacje podkreśla motto — drugie z zamieszczonych przez autora. To fragment dziennika pisarki:

Nie ma czasu, by opisywać swoje plany. Powinam wiele powiedzieć o Godzinach i o swoim odkryciu; o tym, jak za moimi postaciami wykuwam piękne grotę; sądzę, że właśnie w ten sposób wyrażam to, czego pragnę: człowieczeństwo, humor, głębieć. W zamyśle grotę powinny się łączyć, a każda wylać na światło dzienne w teraźniejszej chwili. (Cunningham 2003: 7)

Ten cytat — dający się traktować przede wszystkim jako paratekstowy (auto)komentarz do tworzonych przez Woolf utworów — stanowi nie tylko wyjaśnienie tytułu powieści Cunninghama, ale i zapowiada jeden z jej tematów. A jest nim *Pani Dalloway* — pisana, czytana, przeżywana. Powieść, która pierwotnie nosić miała tytuł *Godziny*. Przywołanie akurat tego fragmentu dzienników pisarki podkreśla też centralne usytuowanie postaci w *Godzinach* (i uprzednio w powieści Woolf) i relacji je łączących — oczywiście, jeśli tak rozumieć mocno metaforyczne zdania pisarki. Co więcej, zwrot o „wykuwaniu grot za postaciami” można interpretować jako chęć przekroczenia granic tekstualności, ambicję dotknięcia w tej powieści jakiegoś porządku pozafikcyjnego. Jeśli stało się ono udziałem autorki *Fal* — epigraf podkreśla, że gest ten został doceniony i, być może, powtórzony przez Cunninghama.

Pierwsze motto *Godzin* to fragment wiersza Jorge Luisa Borgesa *Inny tygrys*:

Teraz zapołujemy na trzeciego tygrysa, lecz podobnie jak poprzednie także ten będzie postacią z moich marzeń, strukturą słowną, a nie tygrysem z krwi i kości, który ponad wszelkimi mitami stąpa po ziemi. Mam tego świadomość, a jednak jakaś siła ciągnie mnie na tę mglistą, bezsensowną, odwieczną wyprawę i wciąż, przemierzając godziny, ścigam kolejnego tygrysa, bestię wymykającą się strofie. (Cunningham 2003: 7)

Zdania te wprowadzają inny wątek, choć pokrewny temu, który został zaktywizowany w motcie drugim. Chodzi tu bowiem o relację między fikcją a rzeczywistością, reprezentacją i tym, co jest jej przedmiotem, o Borgesowską ambiwalencję i płynność czegoś, co jest jednocześnie „strukturą słowną” i „bestią wymykającą się strofie”. W tej frazie również pada słowo „godziny”, sugerujące nieco inne znaczenie tytułu. To one są „przemierzone” w „mglistej” i „bezsensownej” wyprawie, w której ścigany jest ciągle nieuchwytny twór utkany ze słów, ale nie dający się zamknąć w werbalnej formie. Z obu cytatów użytych jako motta wynika, iż czytając *Godziny* będziemy obcować z tekstem traktującym nie tylko o innym tekście, ale też o doświadczeniu osmotycznego przenikania się porządku egzystencji i literatury.

Motta do *Godzin* nie aktywizują całości tekstów, z których zostały zaczerpnięte — ani wiersz Borgesa, ani tym bardziej dzienniki Woolf nie stanowią dla powieści Cunninghama znaczeniowoczącego intertekstu. Mamy tu zatem do czynienia z takim rodzajem epigrafów, w których — zgodnie z charakterystyką zaproponowaną przez Teresę Cieślukowską — „treści wprowadzone do tekstu zapożyczającego należą wyłącznie do motta jako fragmentu” (Cieślukowska 1995: 129). Jeśli epigrafy do *Godzin* pełnią funkcję referencjalną, to odsyłają z jednej strony do charakterystycznej dla całej twórczości autora *Fikcji* nieoczywistej relacji między tekstem i tym, co poza nim⁴, z drugiej zaś, do postaci samej Virginii Woolf i jej biografii.

⁴ W przypadku fragmentu wiersza Borgesa rzecz jest o tyle złożona, że Cunningham przywołuje go, zacierając podział na wersy: “We’ll hunt a third tiger now, but like the others this one too will be a form of what I dream, a structure of words, and not the flesh and bone tiger that beyond all myths paces the earth. I know these things quite well, yet nonetheless some force keeps driving me in this vague, unreasonable, and ancient quest, and I go on pursuing through the hours another tiger, the beast not found in verse” (Cunningham 2002: b.s.). Tłumaczki *Godzin* przekładają to motto zgodnie z oryginałem powieści. W tłumaczeniu Zofii Chądzyńskiej strofa *Innego tygrysa* brzmi: „Znajdę trzeciego. Choć on także będzie / jak inne formą snu mego, systemem / słów ludzkich, a nie

Cunningham we wszystkich częściach/wątkach *Godziny* powtarza koncept konstrukcyjny *Pani Dalloway*: opowiada o jednym dniu z życia bohaterki, dniu, którego istotnym elementem jest przyjęcie. Nadto pisarz parafrazuje w każdej z części pierwsze zdanie powieści Woolf — zatem to, że *Pani Dalloway* stanowi tu pre-tekst nie budzi najmniejszej wątpliwości. Niemniej najściślejsze z nim relacje dotyczą tego segmentu utworu, w którym powtórzony został tytuł owego pre-tekstu. Clarissa Vaughan — nazywana przez Richarda nazwiskiem bohaterki Woolf — jest Klarysą Dalloway wpisana w nowojorskie realia. Wiesław Juszcak, pisząc o *Pani Dalloway*, zwraca uwagę na to, że tytułowa bohaterka istnieje przede wszystkim w relacjach z ludźmi i poprzez nie — zatem jej świat to „świat-dla-ludzi” (Juszcak 1981: 76). Klarysa autoidentyfikuje się poprzez relacje, jest wyczulona na to, jak inni ją postrzegają. Podobnie skonstruowana jest Clarissa Vaughan, natomiast o pozostałych protagonistkach *Godziny* należałoby powiedzieć, że tyleż są uwikłane z relacje z ludźmi, co, w sposób zasadniczy, w relacje z tekstami: pisanymi i czytanyymi.

Cunningham powiela elementy fabuły powieści Woolf, kontaminuje wzięte z niej postaci, parafrazuje cytaty, wkładając je w usta innych niż w wersji oryginalnej (nazwijmy tak upraszczająco dzieło pisarki) protagonistów, gra powielaniem rekwizytów, gestów, relacji. Można by też rzec, że dokonuje swoistej interpretacji całości tekstu lub jego fragmentu. Z tym drugim przypadkiem mamy na przykład do czynienia na początku opowieści o pani Vaughan, gdy po znanym zdaniu o kupowaniu kwiatów czytamy: „Clarissa udaje rozdrażnienie (a przecież uwielbia takie wyprawy)” (Cunningham 2003: 15). To rodzaj sugestii odnośnie do emocji samej pani Dalloway, uczuć, które nie zostały wszak u Woolf zwerbalizowane. A zatem, odnotowując niektóre tylko gry Cunninghama z *Panią Dalloway*: Richard Brown w *Godziny* to zarówno Richard Dalloway, jak i Sally Saton, Piotr Welsh oraz Septimus Smith (tu pisarz bawi nas zderzeniem dwóch najpopularniejszych nazwisk anglojęzycznego świata). Sally, partnerka pani Vaughan, to Richard, mąż pani Dalloway — i ona nie wypowie słów „Kocham cię”, choć z tą myślą (jak i on) kupuje kwiaty (kiedy wraca z lunchu, na który Clarissa, tak jak Klarysa, nie została zaproszona) i przynosi je do mieszkania zapełnionego bukietami przed przyjęciem⁵. Sama pani Vaughan jest Klarysą (obie mają pięćdziesiąt dwa lata, zarówno o jednej, jak i o drugiej kilka spotkanych osób pomyśli, że się postarzały), ale i Rezią, nieszczęśliwą żoną Septimusa, bezskutecznie usiłującą chronić go przed światem wypełnionym głosami i zapobiec samobójczemu zakończeniu życia. Córka Clarissy, Julia to odbicie Elżbiety z *Pani Dalloway* — obie młode kobiety są związane z partnerkami-aktywistkami, patrzącymi na świat przez pryzmat pewnej ideologii. Rzeź I wojny światowej, pozostająca nieuchronnie w tle powieści Woolf, u Cunninghama znajdzie swój odpowiednik w postaci morderczej epidemii AIDS, zaś świat polityki i władzy reprezentowany przez niechętną Klarysie lady Bruton zastąpi w *Godziny* równie wpływowy świat gwiazd filmowych i mediów.

tygrysem o potężnych kościach, / który kpiąc sobie z wszystkich mitologii świata / biega po ziemi. Wiem o tym, coś jednak / każe mi wszczyznać tę niedocieczoną / zastarzałą przygodę — ona jest bez sensu, / lecz znowu uparcie wieczorem wymyślam / innego tygrysa, bo go nie ma w wierszu” (Borges 1974: 69). Gdyby przyjąć, że Cunningham uruchamia tu semantycznie cały tekst Borgesa, ów łańcuch odwołań należałoby powiększyć o hiszpańskojęzyczny oryginał i jego angielskie tłumaczenie. Jednak bez wątpienia wyimek z *Innego tygrysa* funkcjonuje tu na prawach paradoksalnej autoreferencji — wydobywa, wzmacnia i współtworzy rozmaite poziomy znaczeń *Godziny*.

⁵ Nawiasem, w finale *Godziny* pojawia się następujący fragment: „Clarissa dotyka jej ramienia. Powiedziałaaby: »Kocham cię«, ale przecież Sally wie.” (Cunningham 2003: 232). Ostatecznie wyznanie to — wraz z pytaniem „Czy to nie brzmi banalnie?” (Cunningham 2003: 209) — padnie tylko z ust Richarda przed skokiem z okna.

W *Godzinach* duża część zdarzeń to odbicie fabuły powieści Woolf, zatem nie sposób wylizcać wszystkich tego rodzaju analogii. Kilka tylko przykładów: Clarissa po śmierci Richarda widzi staruszkę w oknie sąsiedniego domu, zaś pani Dalloway dowiedziawszy się, że spóźnienie doktora Bradshaw na jej przyjęcie spowodowane zostało samobójstwem pacjenta (Septimusa), zdenerwowana wchodzi do pustego pokoju i obserwuje przez moment starszą kobietę szykującą się do snu w domu obok. Elżbieta, córka Klarysy, wybiera się z panną Kilman na zakupy, podobnie jak Julia, jej nowojorski odpowiednik, wychodzi z Mary Krull po nowe buty dla przyjaciółki (nie po koszulę, jak w *Pani Dalloway*). Z kolei Richard Dalloway towarzyszy Hugh Whitbreadowi, gdy ten wybiera prezent dla ciężko chorej żony, a Sally, partnerka pani Vaughan, pomaga w wyborze koszuli dla chorego na AIDS kochanka Waltera Hardy'ego. W *Pani Dalloway* dla głównej bohaterki istotny będzie pocałunek w usta, którym obdarza inną kobietę, Sally; protagonistki *Godziny*: Virginia i Laura, powtórzą ten gest — jedna wobec siostry, druga wobec sąsiadki idącej do szpitala.

Cunningham mnoży też rozmaite powiązania między wszystkimi wątkami *Godziny* i *Panią Dalloway*. Na przykład w „Pani Brown” zamiast powojennego Londynu mamy Los Angeles po 1945 roku i Dana, męża Laury, który wraca z wojny jako anty-Septimus: uporządkowany, solidny, jak się wydaje nietknięty przez traumatyczne przeżycia, których doświadczył i które całkowicie unicestwiły jego literacki pierwowzór. W tym wątku relacje między małżonkami — w stosunku do *Pani Dalloway* — są wyraźnie odwrócone: to Dan jest lepiej zakotwiczony w rzeczywistości niż neurotyczna Laura (której panięskie nazwisko brzmi Zielski — być może jest to gra „egzotycznością” żony weterana wojennego w obu powieściach). Oczywiście Virginia Woolf po części też jest Klarysą — odbywa przechadzkę po Richmond rozmyślając o swojej bohaterce, projektując jej losy: „Idzie Mt. Ararat, planując samobójstwo Clarissy Dalloway” (Cunningham 2003: 89). Wreszcie Virginia Woolf ma wiele wspólnego z Richardem, byłym ukochanym Clarissy Vaughan; oboje zmagają się z chorobą i głosami zakłócającymi ich spokój, postanawiają też sami zakończyć własne życie. To podobieństwo Cunningham podkreśla, między innymi, w dwóch scenach — pierwsza z nich dotyczy Richarda, bohaterką drugiej jest sama Woolf:

Otwiera drzwi swoim kluczem. Słyszy, jak Richard mówi coś w drugim pokoju, cichym, rozba-wionym głosem, jakby ujawniał kompromitująca tajemnicę. Clarissa nie potrafi powiedzieć, co mówi, usłyszała jedynie słowo „miotac”, po którym następuje niski, dudniący śmiech, dźwięk nie-co bolesny, jak gdyby ten śmiech był czymś ostrym, co utknęło w gardle. (Cunningham 2003: 63)

I drugi fragment:

Gdy wkracza do tego królestwa bezlitosnej światłości, odzywają się głosy. Czasami są cichym, pozbawionymi fizycznej postaci gderaniem, które oddziela się od powietrza; czasami dochodzą zza mebli lub wydobywają z wnętrza ściany. (...) Nieraz z trudem uda jej się wychwycić słowo. Raz było nim „miotac”, a dwa razy „pod”. Kiedyś za oknem śpiewało stadko jaskółek — nie było wątpliwości — po grecku. (Cunningham 2003: 79)

Gry Cunninghama z czytelnikami polegają tu nie tylko na dostarczaniu satysfakcji płynącej z uważnej lektury *Godziny*, ale i na rozpoznawaniu nieoczywistych i szczegółowych odniesień do *Pani Dalloway* — śpiewające po grecku jaskółki to właśnie ptaki obserwowane przez Septimusa w parku i to one namalowane są na parawanie, na który patrzy tuż przed skokiem z okna.

Między trzema odrębnymi, wydawałoby się, wątkami *Godzin* również istnieją powiązania realizujące się na różnych poziomach tekstu: pani Brown okaże się gościem na przyjęciu Clarissy Vaughan, takie same kwiaty, żółte róże, Sally wręczy Clarissie, Laura zastanie w kuchni, kupione przez męża, Virginia zaś użyje ich do wyprawienia pogrzebu martwego ptaka przyniesionego przez siostrzeńców. Wreszcie, zarówno Clarissa Vaughan, jak i Virginia Woolf wydają książki.

Cunningham parafrazuje lub cytuje niektóre zdania z powieści Woolf, często zmieniając ich znaczenie poprzez zmianę usytuowania (pojawiają się w innym, w stosunku do hipotekstu, miejscu fabuły) i kontekstu zarazem (towarzyszą im inne zdarzenia i wypowiadają je inne niż u Woolf postaci). Najwyraźniej widać to w scenie samobójstwa Richarda, gdy Clarissa próbuje go skłonić do zejścia z parapetu, mówiąc o pięknym dniu, a on odpowiada: „Świeży, jak gdyby podarowano go dzieciom na plaży” (Cunningham 2003: 209)⁶. W *Pani Dalloway* to jedno ze zdań otwierających powieść, podkreślające radosne oczekiwania Klarysy wobec dnia tak pogodnie się rozpoczynającego. W *Godzinach* pełni ono raczej funkcję ironiczno-tragicznej riposty na spazmatyczne wysiłki Clarissy usiłującej odwieść przyjaciela od skoku z okna. Tym bardziej, że Richard świadomie posługuje się tą frazą jako cytatem — wszak to on przed laty zaczął nazywać swoją rozmówczynię nazwiskiem bohaterki powieści Woolf. Co więcej, jedno z następnych pożegnalnych zdań brzmi: „Byłaś dla mnie taka dobra, pani Dalloway” (Cunningham 2003: 209). Tak więc scena rozstania Richarda ze światem wpisana została w ten literacki kontekst, wzmocniony jeszcze ostatnim wypowiedzianym przed skokiem z okna zdaniem: „Nie sądzę, żeby znalazło się dwoje ludzi, którzy byli tak szczęśliwi jak my” (Cunningham 2003: 209). To z kolei zdanie pochodzi z autentycznego pożegnalnego listu pisarki, cytowanego w „Prologu” *Godzin*⁷. Taka konstrukcja całej sceny współbrzmi z sugestiami pisarza wyrażonymi w mottach do powieści — zarówno wpisuje fikcyjne wydarzenia w pewien porządek tekstowy, jak i odsyła do tego, co poza nim, co dotyczy rzeczywistej egzystencji.

⁶ W polskim tłumaczeniu cytowany już fragment brzmi: „(...) co za rano — jak gdyby ofiarowany w podarunku dzieciom na plaży” (Woolf 1997: 5). W tekstach oryginalnych zdania mają kształt następujący: „(...) what a morning — fresh as if issued to children on a beach” (Woolf 2003a: 3) i „Clarissa: It was a beautiful morning. (...) Fresh as if issued to children on a beach, Richard says” (Cunningham 2002: 199).

Virginia Woolf jest też autorką opowiadania zatytułowanego *Pani Dalloway na Bond Street*, tekstu będącego niejako załącznikiem powieści. Początek tej wczesnej wersji brzmi w oryginale: „Mrs Dalloway said she would buy the gloves herself. (...) It was eleven o'clock and the unused hour was fresh as if issued to children on a beach” (Woolf 2012: 3). W polskim tłumaczeniu ten fragment wygląda następująco: „Pani Dalloway powiedziała, że sama kupi rękawiczki. (...) Wybiła jedenasta i nienaruszona jeszcze godzina była świeża, jakby wydano ją dzieciom na plaży” (Woolf 2003b: 32). Zwracam uwagę na ten drobniaczek nie dlatego, że fraza o godzinie „wydanej dzieciom” wydaje się dyskusyjną decyzją tłumaczki, ale ze względu na szczególnie istotną, w przypadku relacji intertekstualnych, kwestię tłumaczenia. Związek z pre-tekstem może pozostać całkowicie niezauważony, jeśli sam translator nie przywoła fragmentu tłumaczonego tekstu w wersji już w języku tłumaczenia funkcjonującej. W przeciwnym wypadku czytelnik przekładu nie będzie w stanie rozpoznać cytatu czy jego parafrazy.

⁷ W polskim przekładzie tożsamość tych dwóch zdań została niefortunnie nieco zatarta (patrz przypis 13) — tłumaczki zdecydowały się na inną wersję stylistyczną w „Prologu”: „Nie wydaje mi się, by mogło być dwoje ludzi bardziej szczęśliwych niż my” (Cunningham 2003: 12). Cunningham zaś cytuje dosłownie słowa Woolf: „I dont think two people could have been happier than we have been” (Cunningham 2002: 7), Richard mówi: „I don't think two people could be happier than we've been” (Cunningham 2003: 200). Różnice ortograficzne wynikają z dramatycznie wyrażonych przez pisarkę kłopotów: „Widzisz, że nie mogę nawet poprawnie tego zapisać” (Cunningham 2003: 12); „You see I cant even write this properly” (Cunningham 2002: 6).

Nieco podobnego zabiegu dokonuje Cunningham z innym jeszcze fragmentem powieści Woolf — w tym wypadku wyznaczającym podstawowe wątki, wokół których skonstruowana jest *Pani Dalloway*, elementy fundujące zasadnicze aspekty interpretacyjne. Do takich zdań bez wątplenia należą rozmyślenia Klarysy, dotyczące jej stosunku do świata, gdy słyszy bicie Big Bena:

Najpierw ostrzegawczo, melodyjnie; potem godziny, nieodwołalnie. (...) Jacy my jesteśmy głupi, pomyślała Klarysa (...) Bo chyba tylko Bóg raczy wiedzieć, dlaczego je tak kochamy, dlaczego nam się wydaje takie piękne, dlaczego je planujemy, wznosimy dokoła nas, burzymy, co chwilę budujemy od nowa. Ale najbardziej zgorzkniali nieszczęśnicy, najtragiczniejsze wraki ludzkie siedzące na stopniach pod cudzymi drzwiami (...) postępują tak samo; i właśnie dlatego, Klarysa była pewna, dlatego, że kochają życie, nie pomogą w walce z nimi żadne ustawy parlamentu. W oczach ludzi, w ich rytmicznym kroku (...) w ulicznych orkiestrach, w hałasie, w dziwnym wysokim śpiewie samolotu tam w górze było wszystko to, co kochała: życie, Londyn. Ta chwila w czerwcu. (Woolf 1997: 6–7)⁸

W *Godzinach* w analogicznej scenie⁹ pani Vaughan myśli:

Jednak ona kocha świat za to, że jest drapieżny i niezniszczalny; wie, że inni z pewnością także go kochają, zarówno biedni, jak i bogaci, choć ani jedni, ani drudzy nie wspominają, z jakich pobudek. Dlaczego mielibyśmy walczyć o zachowanie życia, godząc się na każdy kompromis, nie zważając na żadne cierpienie, gdyby było inaczej? (Cunningham 2003: 21)

Widzimy tu zatem zaledwie parafrazę rozmyślań Klarysy Dalloway, ale ostatecznie zabieg, którym posługuje się Cunningham, jest dużo bardziej złożony. W finale *Godzin* Clarissa, zmęczona długim dniem i przeżyta tragedią, myśli:

Urządzamy przyjęcia, opuszczamy rodziny, by wieść samotne życie w Kanadzie; nie oszczędzamy trudu, by pisać książki, które i tak nie zmieniają świata (...) Żyjemy, robimy to, co robimy, potem kładziemy się spać (...) Niektórzy wyskakują oknem, inni topią się czy zażywają zbyt dużo pigulek; znacznie więcej spośród nas ginie w wypadkach; a większość zdecydowana, jest powolnie trawiona przez choroby, lub, jeśli ma trochę więcej szczęścia, tylko przez czas. Na pocieszenie pozostaje jedno: godzina w tym czy tamtym miejscu, kiedy nasze życie, na przekór wszelkim przeciwnościom i oczekiwaniom, otwiera się nagle przed nami, dając to, co zawsze istniało w naszej wyobraźni, chociaż wszyscy z wyjątkiem dzieci (a może nawet i one) zdajemy sobie sprawę z tego, że po tych godzinach nieuchronnie nadejdą następne, znacznie bardziej ponure i trudne. A jednak lubimy to miasto, cieszymy się porankiem, ponad wszystko żyjemy nadzieją na więcej. Bóg jeden wie, dlaczego je tak kochamy. (Cunningham 2003: 233)

⁸ Podkreślenie w tekście moje; w monologu Klarysy najpierw pojawia się kilkakrotnie zaimek „to”, a dopiero potem rzeczownik, do którego się odnosi: „życie”. W oryginale, ze względów oczywistych — język angielski, jako pozycyjny, nie operuje podmiotem domyślnym — ów zabieg widać wyraźniej: „First a warning, musical; then the hour, irrevocable. (...) Such fools we are, she thought (...) For Heaven only knows why one loves it so, how one sees it so, making it up, building it round one, tumbling it, creating it every moment afresh; but the veriest frumps, the most dejected of miseries sitting on doorsteps (...) do the same; can't be dealt with, she felt positive, by Acts of Parliament for that very reason: they love life. In people's eyes, in the swing, tramp, and trudge (...), brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London, this moment in June” (Woolf 2003a: 3–4). Zestawienie oryginału z przekładem ujawnia też konsekwencje zmiany średnika na przecinek: w angielskojęzycznym tekście fragmentaryczność, jako cecha monologu Klarysy, jest mocniej akcentowana.

⁹ Tak bliższej powieści Woolf, że odtwarzającej każdą niemal postać mijaną przez Klarysę.

Jak widzimy, ostatnie zdanie, cytat z *Pani Dalloway*, bez znajomości kontekstu oryginału pozostaje niejasne — brak bowiem rzeczownika, do którego odnosilby się zaimek „je”. To w powieści Woolf pada kluczowe słowo: „życie”, do którego odnosi się cały ciąg rozmyślań bohaterki.

W przytoczonym powyżej fragmencie zakończenia powieści Cunninghama mamy do czynienia ze stematyzowaniem przesłania całego utworu. Jest to widoczne tym bardziej, że pisarz zbiera tu różne wątki tekstu. *Godziny* przynoszą bowiem przede wszystkim swoistą transpozycję wielkiego tematu *Pani Dalloway*: konfrontacji codziennego życia, „tej chwili w czerwcu” z przemijaniem i śmiercią. W *Godzinach* Cunningham powtarza i przetwarza zarazem konstrukcję powieści Woolf, która zamyka swój utwór w klamrze dwóch scen, budując niejako całą powieść na ich kanwie. Zaczyna przechadzką Klarysy po czerwcowym Londynie i jej ambiwalentnym zachwytem nad życiem, kończy skandalem śmierci¹⁰, wciskającej się na wyczekiwane przez cały dzień przyjęcie. Klarysa jest poruszona wiadomością o śmierci Septimusa, bo odczuwa wspólnotę z tym nieznanym jej młodym człowiekiem — podjął decyzję, która i jej wydawała się momentami kusząca:

A poza tym ten straszny lęk (ona sama odczuwała go od samego rana), to przytłaczające poczucie nieprzystosowania. Rodzice dają je dziecku do rąk, dają mu to życie, które trzeba przeżyć aż do końca, z pogodą. Tak, w głębi jej serca czaił się ten straszny lęk. Nawet teraz zdarzało się, że zginęłaby, niechybnie by zginęła, gdyby nie Ryszard siedzący i czytający „Timesa”; mogła przycupnąć obok jak ptak i po trochu wrócić do życia, mogła wykrzesać w sercu ową niezmierną radość, tak jak krzesze się iskry przez pocieranie drewna o drewno, jednej rzeczy o drugą. Ale ten młody mężczyzna odebrał sobie życie. (Woolf 1997: 220)

Bohaterka Woolf postrzega to zdarzenie jako własną klęskę, hańbę, karę:

Była to jej kara — to, że widziała, jak w otaczającej ją nieprzeniknionej ciemności zapada się i znika tu mężczyzna, tam kobieta, ona sama zaś jest zmuszona stać w tym pokoju, ubrana w suknię wieczorową. (Woolf 1997: 220)

Po chwili zauważa jednak, że „nigdy nie czuła się tak szczęśliwa jak teraz” (Woolf 1997: 220).

Kluczem do zrozumienia tej zmiany nastroju bohaterki *Pani Dalloway*, a jednocześnie zrekonstruowania fundamentalnego przesłania powieści, jest druga ze scen wyznaczających ramy konstrukcyjne dzieła Woolf. To epizod na przyjęciu w domu Klarysy: słynny gest przytrzymania przez jednego z gości zasłony w rajskie ptaki. Pani domu jest zrozpaczona, uważając wieczór za całkowicie nieudany: „Och, Boże, klęska, zupełna klęska, myślała Klarysa (...) Kątem oka widziała Piotra, stał pod ścianą, o, tam, i krytykował ją w duchu. Dlaczego... dlaczego ona się porywa na te szaleństwa?” (Woolf 1997: 198). Jednak po chwili pani Dalloway obserwując gości, doznaje ulgi:

Żółta zasłona ze swoim stadem rajskich ptaków znowu się wydęła. I Klarysa zobaczyła — zobaczyła, że Ralph Lyon ją przyklepuje, odsuwa na miejsce nie przerywając prowadzonej rozmowy. A więc mimo wszystko nie ma klęski! Udało się — jej przyjęcie udało się! (Woolf 1997: 201)

¹⁰ Klarysa Dalloway bardzo przeżywa wiadomość o śmierci Septimusa: „Och! (...) W samym środku mojego przyjęcia — śmierć! (...) Jak Bradshawowie śmia mówić na przyjęciu u niej o śmierci? Młody mężczyzna odebrał sobie życie. (...) Wrzuciła kiedyś szylingą do stawu w Hyde Parku, to wszystko. Ale on odrzucił życie!” (Woolf 1997: 218–219).

Analizujący tę scenę Wiesław Juszczak zwraca uwagę na to, że ów gest przytrzymania zasłony — naturalny i odruchowy — wydobywa sztuczność przyjęcia. Przywraca mu zatem formę, ustytucznia na chwilę pewien porządek konfrontując go z chaosem i nieprzewidywalnością życia (Juszczak 1981: 82–85). To dzięki temu Klarysa poczuje triumf jej przyjęcia nad śmiercią, doceni wagę kolejnych godzin otwierających się jako możliwość znalezienia radości w rzeczach, ludziach, działaniach.

W powieści amerykańskiego pisarza replikę tej sceny znajdziemy w wątku poświęconym nie Clarissie Vaughan, ale Laurze Brown. Niezadowolona z tortu, który upiekła, z poczuciem narastającej wściekłości, uwięzienia na zawsze i „upozowania na żonę”, nagle doznaje ulgi:

Gdy Laura ustawia talerzyki i rozkłada widelczyki na stole — gdy delikatnie brzęczą na wykrochmalonej bieli obrusa — ma wrażenie, że nagle odniosła sukces; w ostatniej chwili, tak jak malarz, który malując ostatnią kreskę na obrazie, uratował go od niespójności; jak pisarz, który napisał odpowiednie zdanie wydobywające ukrytą symetrię i konstrukcję dramatu; widzi w tym swego rodzaju związek z ustawieniem talerzyków i rozkładaniem widelczyków na białym obrusie. Jest to równie łatwe do rozpoznania, jak niespodziewane. (Cunningham 2003: 214)

Laura Brown wydobywa zatem talerzykami, widelczykami i białym obrusem tę samą sztuczność i porządek zarazem wymierzone w chaos, co Klarysa. Jednak porównanie obu scen pokazuje, jak twórczo Cunningham nawiązuje do pisarstwa Woolf. Cytowany fragment jest nie tylko odwołaniem do sceny przyjęcia z *Pani Dalloway*, ale i stanowi aluzję do finału *Do latarni morskiej*. Oto w zakończeniu powieści malarka Lily Briscoe decyduje, jak dokończyć zaczęty przed laty portret, którego modelka już nie żyje, a kiedyś pozowała, siedząc na schodkach:

Spojrzała na schodki — były puste; spojrzała na płótno — było zamazane. Z nagłym napięciem, jakby na chwilę dane jej było bezbłędne widzenie, przeciągnęła pędzlem przez środek płótna. Dokonała, czego chciała. Obraz był skończony. Odkładając pędzel z ostatecznym wy-czerpaniem, pomyślała: „Przeżyłam swoją wizję” (Woolf 2000: 246)

Kontekst tej powieści Woolf, do którego Cunningham nas odsyła, wydaje się tu oczywisty. Zatem Laura Brown wpisuje się w sposób działania wszystkich protagonistek *Godzin*, kobiet, które, wzorem Klarysy, starają się nadać — na krótką, ulotną może chwilę — formę chaosowi: wydając przyjęcia, piekąc torty i rozstawiając talerzyki na białym obrusie, ale i pisząc powieści o kobietach wydających przyjęcia lub malujących obrazy. To pozwala im znaleźć kruchą równowagę między poczuciem nieuchronności przemijania a unieśmiertelniającym je przez chwilę porządkiem: codzienności, drobnych rytuałów, sztuki.

Wszystkie bohaterki *Godzin* — tak jak Klarysa Dalloway — są, w pewnym sensie, „idealnymi paniami domu”, ale żadna z nich nie jest z tą rolą pogodzona, choć każda w innym stopniu. Clarissa Vaughan zostanie z niej w pewnym sensie uwolniona śmiercią Richarda, a przyszłość otwierająca się przed nią kolejną godziną wymusi zapewne znalezienie formuły na bycie „już nie panią Dalloway”. Laura Braun znajdzie sposób na życie całkowicie różny od tego, w którym zmagają się z okruciami w lukrze urodzinowego tortu. Virginia Woolf — oczywiście ta skonstruowana przez Cunninghama — porzuci wysiłki, by sprostać wymogom nakładanym na idealną panią domu (obdarzy za to Klarysę Dalloway umiejętnością radzenia sobie ze służbą) i będzie usiłowała znaleźć chwiejną równowagę między różnymi porządkami codziennego życia i tworzeniem. W jej wypadku te wysiłki zakończy tragiczny finał — samobójstwo.

Jaką zatem ostatecznie funkcję pełni *Pani Dalloway* w *Godzinach*? Przede wszystkim jest oczywiście holdem złożonym Virginii Woolf (Shiff 2004: 365). Mamy tu zatem do czynienia z takim przypadkiem relacji intertekstualnych, które nie są, jak postrzegają to niektórzy badacze (na przykład Roland Barthes, Michel Riffaterre), oparte na konflikcie i jawnej opozycji wobec przywoływanego tekstu. Przeciwnie, wpisują się niejako i rozwijają wątki pojawiające się w intertekście.

Pani Dalloway w *Godzinach* jest też istotnym elementem kształtującym losy każdej z bohatererek. Jest pokazana jako demoniczna, tyleż konstruktywna, co niszcząca siła. Doświadczenia Clarissy Vaughan zostaną zamknięte i opowiedziane — również dla niej samej — w ramie narracji o bohaterce Woolf. Śmierć Richarda pozornie tylko uwolni ją od bycia częścią tej opowieści. Wszak powtórzy za Klarysą zdanie o niezrozumiałej miłości do życia, a jej historię (i całą powieść zarazem) zamknie fraza: „A oto Clarissa, już nie pani Dalloway; nikt już nie będzie jej tak nazywał. Oto ona, która ma przed sobą kolejną godzinę” (Cunningham 2003: 234). To parafraza zakończenia *Pani Dalloway*: „To Klarysa, powiedział. Bo Klarysa stała przed nim” (Woolf 1997: 231)¹¹ — w finale *Godziny* staje bowiem przed nami ktoś, kto już nie jest Klarysą, ale — jak ona — ma do przeżycia kolejną godzinę.

Powieść Woolf ma także ogromny wpływ na życie Laury Brown — można rzec, że zostaje ona nawiedzona przez *Panią Dalloway*. Już pierwsze zdania jej dotyczące (cytowana wcześniej fraza: „Laura Brown próbuje się zagubić. Chociaż nie, ściśle mówiąc, to nie jest tak — stara się odnaleźć siebie, zdobywając wstęp do równoległego świata”; Cunningham 2003: 43) sugeruje, że powieść Woolf będzie miała fundamentalne znaczenie dla samoidentyfikacji tej bohaterki. Lektura *Pani Dalloway* uświadomi jej, czym tak naprawdę chce wypełnić wszystkie nadchodzące godziny: „To takie piękne, znacznie piękniejsze... niż wszystko, co istnieje. W tamtym, innym świecie mogłaby spędzić całe życie, tylko czytając” (Cunningham 2003: 45). Pani Brown ostatecznie taką właśnie decyzję podejmie, uznając, że w jej przypadku żyć znaczy czytać; dla niej życie to czytanie. W chwili największego swego triumfu, gdy — jak Klarysa Dalloway — nada formę chaosowi, zawiesi nieuchronność przemijania perfekcyjnym ustawieniem talerzyków na białym obrusie, jej doznania zostaną opisane niejako poprzez doświadczenie obcowania z doskonałym tekstem: „Laura chwytą tę chwilę w momencie przemijania. No proszę, myśli, tak to jest. Zaraz trzeba będzie odwrócić kartkę” (Cunningham 2003: 215)¹². Losy Laury to kolejny wariant owego balansowania między tekstem a egzystencją, który przewija się przez całą powieść, sygnalizowany w obu mottach. Poświęciwszy życie książkom, pani Brown wkracza do kuchni Clarissy całkowicie pogodzona ze wszystkim, co jej się przydarza — ze śmiercią najbliższych osób włącznie. Nic nie wiemy o latach, które spędziła w Kanadzie, ale pisarz zdaje się sugerować, że jej spokojne osadzenie w sobie ma fundament w tym, co piękniejsze, jej zdaniem, niż rzeczywistość — w literaturze.

¹¹ Wydaje się, że w wersji oryginalnej zdania te są nieco bliższe konstrukcyjnie: „It is Clarissa, he said. For there she was” (Woolf 2003a: 141) i „And here she is, herself, Clarissa, not Mrs. Dalloway anymore; there is no one to call her that. Here she is with another hour before her” (Cunningham 2002: 226).

¹² W oryginale ów wątek życia jako czytania czy czytania życia wybrzmiewa dobitniej: „Laura reads the moment as it passes. Here it is, she thinks, there it goes. The page is about to turn” (Cunningham 2002: 208). Po polsku bohaterka nie może oczywiście „czytać chwilę”.

Dla Virginii Woolf z kolei pisanie *Pani Dalloway* jest sposobem bycia w świecie. O ile Klarysa ofiarowuje siebie przyjęciu, o tyle pisarka poświęca spokój Richmond dla nerwowej fermentacji Londynu, bo tylko tam może pisać i skończyć powieść. Zatem *Pani Dalloway* zostanie ukończona, a wizja Woolf przeżyta, bez względu na ostateczne konsekwencje, jakie to przyniesie¹³.

Powieść Michela Cunninghama, a w szczególności jej filmowa (obsypana nagrodami) adaptacja, wyreżyserowana w 2002 roku przez Stephena Daldry'ego, przyczyniły się niewątpliwie do wzmocnienia mody na twórczość Woolf. Wkład Cunninghama w ową popularność Woolf polega na tym, że znalazł on — typową dla powieści postmodernistycznej — formułę pozwalającą opowiadać historie, których wątki z jednej strony wpisują się znakomicie w stereotypy kultury masowej, z drugiej zaś umożliwiają recepcję na bardziej wyrafinowanym poziomie. Mamy tu zatem kliszę twórczości jako sfery nieodłącznie związanej z szaleństwem i autodestrukcją: tak pisarz buduje, w dużej mierze, Woolf; nie bez powodu tytuł jednej z recenzji filmowej wersji *Godziny* brzmi: *Not Afraid of Virginia Woolf* (Mandelhson 2003). Można bowiem też przyjąć, że właściwą bohaterką *Godziny* jest sama pisarka i jej uwikłanie w bycie Klarysą Dalloway, która tak naprawdę jest panią Woolf. Nadto — już dla nieco innego odbiorcy — Cunningham wydobywa i wzmacnia sugerowany jedynie w *Pani Dalloway* motyw płynnej seksualnej tożsamości głównej bohaterki. W rezultacie otrzymujemy niejako powieść Woolf w wersji LGBT. Wreszcie — na jeszcze innym poziomie — dochodzi do reinterpretacji i rekontekstualizacji złożonego przesłania *Pani Dalloway*, którym jest zachwyty nad życiem wobec ciągłej obecności cierpienia i śmierci.

Przypadek *Godziny* Michela Cunninghama dowodzi, że intertekstualne zabiegi nie mają nic wspólnego z oryginalnością lub jej brakiem¹⁴. Silne relacje powieści z intertekstem nie przekładają się na wtórność — mamy tu do czynienia z konstrukcją absolutnie osobną, choć w sposób oczywisty „prze-pisującą” *Panią Dalloway*. Sam pisarz określając relację obu tekstów posługuje się przenośnią o muzycznej proveniencji i twierdzi, że jego powieść jest rodzajem jazzowej improwizacji opartej na istniejącym, uznanym za arcydzieło utworze. Podkreśla, że motywem dla podjęcia się tego zadania była tyleż chęć złożenia holdu Woolf, co pragnienie stworzenia nowego dzieła, wygenerowanie go niejako z już istniejącego (Shiff 2004: 367). Jak każdy zabieg intertekstualny, i ta jego realizacja jest dialogowaniem z tradycją, reinterpretacją i rekontekstualizacją tekstów kanonicznych. Jednakże koncept Cunninghama leżący u podstaw konstrukcji *Godziny* nie sprowadza się wyłącznie do wpisania zmultiplikowanych opowieści o Klarysie Dalloway i jej twórczyni w kulturowy kontekst schyłku XX wieku. Jak się wydaje, pisarz chce tu pokazać możliwość potraktowania powieści Woolf jako pewnego modelu bycia w świecie, egzystencjalnego projektu radzenia sobie z kolejnymi „nieuchronnymi godzinami”

¹³ Zapiski z dziennika Woolf z czerwca 1923 roku dają pewne rozeznanie co do skali napięć twórczych związanych z powstawaniem powieści: „Wracając do *Godziny*, przewidyuję, że to będzie diabelska walka. Konstrukcja jest taka dziwaczna i taka wymagająca. Ciągłe muszę wyginać swój materiał, żeby do niej pasował. Konstrukcja jest na pewno oryginalna i ogromnie mnie interesuje. Chciałabym pisać to i pisać, bardzo szybko i nieopanowanie. Nie muszę mówić, że nie umiem. Od dziś za trzy tygodnie będę wyschnięta” (Woolf, cyt. za: Bell 2004: 386).

¹⁴ Dwie powieści, przywołane przeze mnie na początku tego tekstu, w zestawieniu z dziełem Cunninghama ujawniają bądź wtórność (to przypadek utworu *Mr Dalloway* Robina Lippincotta, w którym historia z utworu Woolf opowiedziana jest z punktu widzenia jej męża, homoseksualisty) bądź też bardzo luźny związek z tym utworem w *Pani Phillipsie* Johna Lanchastera. Jest to opowieść o jednym dniu z życia księgowego, który właśnie stracił pracę — bliższego jako postać literacka (ze względu na nieco obsesyjny stosunek do seksu) Leopoldowi Bloomowi niż Klarysie Dalloway.

z przemijaniem i śmiercią w tle. *Pani Dalloway* zostaje zatem w *Godzinach* — paradoksalnie, wobec wszystkich skomplikowanych nawiązań, parafraz, gier z oryginałem — odtekstowiona, wprowadzona w inny porządek. Tym samym intertekstualność zyskuje tu wymiar egzystencjalny właśnie¹⁵. Powieść Woolf dla pani Brown staje się bodźcem radykalnej zmiany sposobu życia, projektem satysfakcjonująco zrealizowanym, zapewniającym spełnienie w chaosie świata. Dla Klarysy Vaughan stanowi ramę, w jaką może wpisać opowieść o sobie samej, nawet, jeśli będzie rozpoznawać się jako „już-nie-pani-Dalloway”. Pani Woolf zaś żyje *Panią Dalloway* i dla niej decyduje się odrzucić spokój przedmieść. Nie o przepisywanie *Pani Dalloway* zatem by tu chodziło, a o pokazanie możliwości jej przeżywania — o uświadomienie czytelnikom, że literatura wytwarza opowieści czy obrazy, które są powielane, przekształcane, w nieskończoność reinterpretowane również po to, by nadać naszym własnym doświadczeniom kształt już gotowy czy choćby pomóc rozpoznać ich ślad w formie podarowanej przez twórcę.

Bibliografia

- Austin Jane, Graham-Smith Seth (2010), *Duma i uprzedzenie i zombie*, przeł. A. Moźdzyska, Warszawa.
- Bell Quentin (2004), *Virginia Woolf. Biografia*, przeł. M. Lavergne, Twój Styl, Warszawa.
- Borges Jorge Luis (1974), *Inny tygrys* [w:] tegoż, *Twórca*, przeł. Z. Chądzyńska, Czytelnik, Warszawa.
- Cieślakowska Teresa (1995), *Implikacje literackie we współczesnych utworach narracyjnych* [w:] tejsze, *W kregu genologii, intertekstualności, teorii sugesti*, PWN, Warszawa—Łódź.
- Cunningham Michael (2003), *Godziny*, przeł. M. Charkiewicz, M. Gontar, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań.
- (2002), *The Hours*, Fourth Estate, London.
- Jussila Pauli, *Transtextuality in Michael Cunningham's The Hours with Relation to Mrs Dalloway by Virginia Woolf* [online] <http://jultika.oulu.fi/files/nbnfioulu-201306111597.pdf> [dostęp: 12.03.2016].

¹⁵ Pisała o tym Danuta Szajnert, tak kończąc swoją książkę: „Ta sama Stendhalowska metafora, która wiele lat temu zainspirowała Urszulę Koziół, a później i innych autorów, do postrzegania dzisiejszej prozy jako mozaikowego, zdeformowanego obrazu świata odbitego w strzaskanych zwierciadłach, posłużyła ostatnio do rozpoznania współczesnej kultury jako systemu luster. »Zwierciadło, spacerując po gościach, ukazuje inne zwierciadła; goście się zgubili« — pisze Jerzy Sosnowski (*Labirynt z luster*, rec. z: M. Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1990, „Ogród” 1991, nr 4/8, s. 337). W *Noli me tangere* labirynt z okruchów luster nie demonstrowuje jedynie swego własnego, wielokrotnego odbicia. Nie tylko bowiem można się w nim przejrzeć, ale i odnaleźć pod pęknięciami fragment zagubionego gościa, a nawet... ustawione na nim, choć może nie dla każdego czytelne, drogowskazy” (Szajnert 1995: 71).

-
- Juszczak Wiesław (1981), *Zastona w rajskie ptaki*, PIW, Warszawa.
- Mandelhson Daniel (2003), *Not Afraid of Virginia Woolf*, "The New York Review of Books" 13 marca 2003 [online] <http://www.nybooks.com/articles/2003/03/13/not-afraid-of-virginia-woolf/> [dostęp 2.04.2016].
- Shiff James (2004), *Rewriting Woolf's Mrs Dalloway: Homage, Sexual Identity, and the Single-Day Novel by Cunningham, Lippincott and Lanchester*, "Critique: Studies in Contemporary Fiction", vol. 45.
- Szajnert Danuta (1995), „Kukulcze jajo z myśli przodków”? O „Noli me tangere” Urszuli Kozioł, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Woolf Virginia (1997), *Pani Dalloway*, przeł. K. Tarnowska, PIW, Warszawa.
- (2000), *Do latarni morskiej*, przeł. K. Klinger, Czytelnik, Warszawa.
- (2003a), *Mrs Dalloway*, Wordsworth Editions Limited, London.
- (2003b), *Pani Dalloway na Bond Street*, przeł. M. Lavergne [w:] tejsze, *Dama w lustrze*, Prószyński i S-ka, Warszawa.
- (2012), *Mrs Dalloway in Bond Street* [w:] tejsze, *Mrs Dalloway's Party*, Vintage, London.
-