

eleWator

kwartalnik literacko-kulturalny
nr 8 (2/2014) – kwiecień/czerwiec 2014

ISSN 2299-5692

copyright © eleWator, Szczecin 2014

redagują:

Marcin Bałczewski (komiks), Andrzej Fogtt (sztuki plastyczne),
Krzysztof Lichtblau (sekretarz redakcji), Paweł Nowakowski (proza),
Paweł Orzeł (film, redaktor naczelny), Karol Samsel (eseje i szkice),
Kamil Sipowicz (muzyka), Leszek Szaruga (krytyka literacka,
zastępca redaktora naczelnego), Adam Wiedemann (poezja)

stali współpracownicy:

Edward Balcerzan (Poznań), Łeś Belej (Kijów), Jakub Bińkowski (Londyn),
Paweł Dunin-Wąsowicz (Warszawa), Izabela Fietkiewicz-Paszek (Kalisz),
Anna Frajlich (Nowy Jork), Krzysztof Hoffmann (Poznań),
Artur Daniel Liskowacki (Szczecin), Beata Patrycja Klary (Gorzów Wielkopolski),
Monika Petryczko (Szczecin), Małgorzata Południak (Dublin),
Andrzej Wasilewski (Paryż), Tadeusz Zubiński (Ryga, Benicarló)

redakcja techniczna: Iwona Kępisty

korekta: Anna Borowicka i Anna Nowakowska

obrazy na okładce: Marek Ruff i Wojciech Zieliński

zdjęcia rzeźb w numerze: Katarzyna Lipecka, collage w numerze: Marek Brzeziński

zdjęcie na 212 stronie: Andrzej Łazowski (www.lazowski.eu)

redakcja i wydawca:

Fundacja Literatury imienia Henryka Berezy

71-246 Szczecin, ul. Eugeniusza Romera 10e

www.elewator.org / pnnowakowski@elewator.org

www.fundacja-berezy.org / biuro@fundacja-berezy.org

Tekstów nie zamówionych redakcja nie zwraca i nie przechowuje.

Redakcja zastrzega sobie prawo do zmiany tytułów, skracania
oraz redagowania tekstów, o ile nie wypacza to sensu oryginału.

druk: KAdruk, Szczecin

publikacja współfinansowana ze środków Miasta Szczecin
oraz Stowarzyszenia Gmin Polskich Euroregionu Pomerania
dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



Virginia Woolf	5	Magdalena Gałkowska, Dziennik XI
	6	Andrzej Turczyński, Fenomena
	24	Paweł Batory, W poszukiwaniu własnego głosu. O debiutanckiej powieści Virginii Woolf
	30	Karol Samsel, Miss Eyre, Miss Dalloway. Virginia Woolf i zniszczenie wyobraźni metonimicznej
	37	Marek Brzeziński, Najprościej byłoby wyjść na szosę... jeszcze raz
	50	Krystyna Sakowicz, Z księgi wielkich zniknąć
	53	Dorota Sech, Życiorysy wyobrażone. Z wielokrotnienie istnienia ludzi i przedmiotów w opowiadaniach Virginii Woolf
	57	Milka O. Malzahn, Spotkałam panią Dalloway i...
	60	Agata Balsamo, Z perspektywy Virginii Woolf, czyli przemierzając przestrzeń <i>Poniedziałku lub wtorku</i>
	65	Marek Brzeziński, Zawsze było: <i>Virginia i Leonard, Leonard i Virginia</i>, i nikt zbyt wiele o nim nie wiedział...
	74	Damian Romaniak, Czy kino nadal boi się Virginii Woolf? Dwanaście lat po premierze „The Hours” Stephena Daldry’ego
proza	82	Robert Louis Stevenson, Pochwała próżniaków
	89	Joanna Lech, To, co zostaje z marzeń żołnierzy
poezja	93	Anna Frajlich, Nagrobek, *** (Już wiem...)
	95	Samantha Kitsch, staje na rękach/piorun, głupstwa, konfiskata konfetti
proza	98	Ninette Nerval, Spasverderber (fragment)
	102	Elżbieta Stankiewicz-Daleszyńska, Trattoria „siedem światów”
poezja	113	Wojciech Stamm, Einen Kugelschreiber Haette ich gern!
	114	Adam Wiedemann, Metro na Żerań
epistoły	115	Henryk Bereza, Listy do poetów: do Adama Wiedemanna (2)
dziennik	118	Maciej Cisło, Błądnik. Ciąg dalszy
z Kijowa	128	Łeś Belej, Ukraina, Majdan, Sztuka
z Londynu	130	Noil Branc, Koncert Życzeń z Dorotą
sztuki	132	13 Muz
plastyczne	134	Trafostacja Sztuki
i architektura	136	Piotr Głowacki, Catharsis. Katarzyna Lipecka, rzeźbiarka

krytyka literacka	140	Grzegorz Pertek, Multiwersalna Homepage Boga (Dariusz Muszer, <i>Homepage Boga</i>)
	142	Leszek Engelking, Łatwo usłyszeć, trudno odczytać (J.L. Hart, <i>Oddech i pył</i>)
	144	Paweł Orzeł, Celnie o Afryce bez Afryki (Michał Chojecki, <i>A New Map of Africa (from the latest authorities)</i>)
	146	Maciej Pieczyński, Jak zatruto rosyjską błękitną krew (Douglas Smith, <i>Skazani. Ostatnie dni rosyjskiej arystokracji</i>)
	148	Joanna Bierejszyk, Śmierci zagrać na nosie (Waldemar Bawolek, <i>Humoreska</i>)
	150	Justyna Kasperek, Okolice znaczeń (Grzegorz Wróblewski, <i>Wanna Hansenów</i>)
	152	Małgorzata Stadnik, Prywatne – publiczne – artystyczne. Erotyczne wyznania młodej malarki (Karolina Kułakowska, <i>Puste muzea</i>)
	154	Agnieszka Kosmecka, Kilkanaście scen z życia (Lech M. Jakób, <i>Ciemna materia</i>)
	156	Marek Olszewski, W smudze, w powidoku (Krzysztof Karasek, <i>Słoneczna balia dzieciństwa</i>)
	158	Wiktoria Klera, O ile cokolwiek można powiedzieć o wszystkim (Mariusz Grzebalski, <i>W innych okolicznościach</i>)
	162	Józef Krzyżanowski, Odzieranie osobowości (Marian Pilot, <i>Osobnik</i>)
	164	Maja Staśko, Rzeczywiste i nierzeczywiste staje się jednym ciałem (Andrzej Turczyński, <i>Bruliony Starej Ziemi</i>)
	167	Agnieszka Polachowska, Utarte ścieżki historii (Marcin Wolski, <i>Jedna przegrana bitwa</i>)
	169	Leszek Szaruga, Pro / za i przeciw. 2 (Oksana Zabuzko, Iza Chruślińska, <i>Ukraiński palimpsest</i>)
	172	Paweł Orzeł, Przed wojną: Monstrualna ruina książki (Karol Irzykowski, <i>Pałuba. Sny Maryi Dunin</i>)
	177	nadesłano
komiks	178	Marcin Balczewski, Pamiętnik z burdeli (Chester Brown, <i>Na własny koszt. Komiksowy pamiętnik bywalca burdeli</i>)
	180	Krzysztof Lichtblau, Uciec od Auschwitz (Jérémie Dres, <i>Nie pojedziemy zobaczyć Auschwitz</i>)
muzyka	182	Monika Petryczko, Organiczne dźwięki, ukryta melodia (Jon Hopkins, <i>Immunity</i>)
	183	Monika Petryczko, Recycling muzyczny vs autorskie produkcje, czyli o tym, jak Chet Faker urzeka w każdej postaci (Chet Faker, <i>Built on Glass</i>)
	185	Are you a rebel? Z Irinel Anghel rozmawia Tadeusz Hnat
stałe felietony	193	„szpargalia odzyskana” – Paweł Dunin-Wąsowicz, Tajemnica Don Pedro
	194	„poza mainstreamem” – Izabela Fietkiewicz-Paszek, Weronika Górska. Wnikliwie, uważnie, cierpliwie
	196	„w swoim tempie” – Krzysztof Hoffmann, Przed książką
	198	„dlaczego nie jestem malarzem” – Małgorzata Południak, Istnienie bez istnienia
	200	„bez przesady” – Edward Balcerzan, Bukom buki
	204	VI Ogólnopolski Konkurs Poetycki „Refleksy”



Katarzyna Lipecka, „Europa”, 130,0 x 58,0 x 94,0 cm, gips

Magdalena Gałkowska

Dziennik XI

„Czy zawsze czuło się chłód między nami?
jedyne związki to błysk intelektu”.
Virginia Woolf

nie łapię wszystkich konotacji, przerastają mnie
nagie sportsmenki z jesusem w tle i prezydenci
odslaniający pomniki ku czci kolejnych ofiar. tymczasem matki
w biustonoszach wypełnionych protezami uśmiechają się

fałszywie, idealnie wpasowane w szpitalny korytarz.
docent doktor habilitowany o twarzy cherubina
codziennie zbawia jedną z listy, trzeciego dnia funduje
bonusy dla stałych klientek. wiersze o umieraniu

zawsze są banalne, podążają w stronę światła ulicznych latarni
i wypełniania ostatniej woli. czekam na moment
gdy zaczniemy tym samym językiem nazywać kolejne stacje,
kiedy nasza podróż upewni mnie, by już nigdy tu nie wracać.

Magdalena Gałkowska (ur. 3 maja 1975 r. w Poznaniu) – poetka. Laureatka m.in. nagrody głównej XIV Ogólnopolskiego Konkursu Poetyckiego im. Jacka Biereżina (2008) oraz XIV Tyskiej Zimy Poetyckiej (2014). Publikowała m.in. w „Czasie Kultury”, „Odrze”, „ProArte”, „Tyglu Kultury”. Wydała tomy poetyckie: *Fabryka tanich butów* (2009), *Toca* (2012) i *Fantom* (2014). Jej wiersze ukazały się też w książce *Solistki. Antologia poezji kobiet 1989-2009* (2009).

Andrzej Turczyński

Fenomena

„(...) if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style”...¹

Opowiadanie *Kew Gardens*² (1917) czyta się, czy też raczej ogląda przez zwoje liter niczym przezroczyste nałożone na siebie klisze, współtworzące jednorodny acz migotliwy, falujący obraz parku, osobliwie będąc jednocześnie obserwatorem i uczestnikiem, jeszcze jedną plamką światła na obrazku.

„Światło padało albo na gładki, szary grzbiet kamyka, albo na skorupę ślimaka, ozdobioną brązowymi kolistymi żyłkami, albo też tonęło w kropli deszczu”³. Obrazek zwraca uwagę przez swoją materialną, fizyczną nikłość, chwilowość, nietrwałość i unikalność, choć zwykle niczym niezwykłym nie jest kamyk i ślimak, niechby nawet w ozdobnej muszelce, tutaj nieco z prostacka nazwanej „skorupą”⁴, może dlatego, by uzmysłwić jej kruchość. Ślimak wydaje się bezspornie świadom swego istnienia, swej pozycji w świecie i skutków celowego działania, chociaż już nie przeznaczenia.

W owalnym klombie ślimak, którego skorupę przez mniej więcej dwie minuty plamiły czerwień, błękit i żółć, zdawał się teraz lekko poruszać w swym domku, po czym zaczął mozolnie pełznąć po grudkach ziemi, które kruszyły się i turlały w dół pod jego ciężarem. Ślimak zdawał się mieć przed sobą określony cel, różniąc się w tej mierze od dziwaczego, kanciastego, zielonego owada, który unosząc wysoko odnóża, starał się przejść przed nim i kiedy na sekundę przystanął, jego czułki drżały, jakby się zastanawiał, po czym nagle równie szybko i niespodziewanie ruszył w przeciwnym kierunku. Brązowe skały, w których zagłębieniach leżały głębokie zielone jeziora, drzewa podobne do źdźbeł trawy, falujące od korzeni aż po wierzchołek, okrągłe głazy z szarego kamienia, ogromna, pomarszczona powierzchnia o cienkiej, trzeszczącej konsystencji – wszystko to leżało na drodze, którą zmierzając do celu, poruszał się ślimak, pełnąc od źdźbła do źdźbła. Zanim zdecydował, czy okrążyć sklepiony namiot zeschłego liścia, czy też wspiąć się nań, obok klombu pojawiły się stopy kolejnych istot ludzkich⁵.

W trakcie dokonywania życiowych wyborów ślimak jest nieświadom, czy aby naprawdę?, zagrażających mu podeszew butów gotowych rozdeptać jego misterne cząstkowe plany. Na marginesie: sam przeżyłem osobistą ślimaczą aferę; otóż

¹ V. Woolf, *Modern Fiction*, w: *Modern British Fiction: Essays in Criticism*, M. Schorer, New York 1969, s. 6. (...) *gdyby pisarz był wolnym człowiekiem, a nie niewolnikiem, gdyby mógł pisać, wedle własnego wyboru, a nie to, co musi, gdyby mógł oprzeć swoją pracę na własnym odczuciu, nie na konwencji, uwolniłby się od fabuły, nie tworzyłby komedii ani tragedii, nie obchodziłyby go miłosne perypetie ani katastrofy w uznanej powszechnie stylistyce* (tłumaczenie cytatu A.T.).

² V. Woolf, *Kew Gardens*, w tejże: *Dama w lustrze*, przeł. M. Laverne, wstęp A. Graff, Warszawa 2003, s. 97.

³ Tamże, s. 11.

⁴ Taki jest wybór tłumaczki, zresztą doskonały, bo oryginał daje przecież inne możliwości translacji, a między innymi też po prostu „muszlę” – por. *The light fell either upon the smooth, grey back of a pebble, or, the shell* (podkr. A.T.) *of a snail with its brown, circular veins, or falling into a raindrop* (...).

⁵ Tamże, s. 13.

podczas spaceru z żoną alejkami słupskiego Łasku Południowego w ostatniej chwili dostrzegłem przed stawianą stopą, na środku szutrowej drożki, ślimaka z trudem zdającego się wlec pod brzemieniem – jak w opisie Woolf – „skorupy ozdobionej brązowymi kolistymi żyłkami” na grzbiecie i pozostawiającego za sobą srebrzyście połśniewający w słońcu kilwater śluzu. Oto dla swej powolności zaraz niechybnie stworzeniu przyjdzie pod jakimś butem zakończyć swoje na świecie istnienie, swój byt tu oto! Delikatnie chwyciwszy muszelkę, przeniosłem zwierza na bezpieczny teren, sadowiąc go w wilgotnej runi młodej trawy.

Jakże byliśmy rozczarowani, gdy idąc z powrotem, ujrzeliśmy tegoż ślimaka znów pokonującego przestrzeń w poprzek szutrowej alejki w wybranym przez się kierunku. Tak to przydał się biednemu stworzeniu prącemu z determinacją do celu podwójnego wysiłku.

Jeśli motyl z wiersza Gałczyńskiego⁶ ginie przez „niepoważny stosunek do życia, nadmiar kolorów i brak idei”, to ślimak z opowiadania Virginii Woolf (podobnie jak i „nasz” słupski) może zginąć właśnie przez nazbyt poważny, wręcz przyziemny stosunek do życia, i nie usprawiedliwia ani tłumaczy tkana przezeń mereżka srebrzystego kilwateru, ślad „twórczego” życia.

„Pasja życia” przejawiana przez ślimaka, lokatora *The Royal Botanik Gardens Kew* i przez wszystkich bohaterów, czy są nimi ludzie, zwierzęta, czy rośliny, w piśarstwie Woolf z reguły nie objawia się zewnętrzną aktywnością, działaniem się, to „coś” afabularnego, „coś”, które precyzuje Agnieszka Graff, autorka wstępu do polskiej edycji *Damy w lustrze*, to: „»coś«, co Woolf pragnie uchwycić – owa tajemnicza jakość zwana życiem – wymyka się tradycyjnym wyobrażeniom o zdarzeniu, narracji, postaci. To »coś«, co dzieje się wtedy, kiedy nie dzieje się »nic«”⁷.

To „coś” jedynie przejawia się na zewnątrz „świata tego”, postrzegając tę zewnętrżność właśnie jako objaw na podobieństwo samej autorki, *widzimy!* owo „coś” od wewnątrz jako istotę rzeczy bardziej niżli rzecz samą. Realizm w piśarstwie Virginii Woolf bowiem, objawiany tak sensualnie przez wszystko co naoczne, co słyszalne lub rozpoznawalne dotykiem, w rzeczywistości jest swoistym woalem, czymś w rodzaju ektoplazmy rzeczywistości. I mimo że opis ślimaczych życiowych wysiłków wydawać się może na wskroś werystyczny, również przez ich związek z całą roślinną i zwierzęcą (motyle) substancją ogrodu oraz przyporządkowaniem do tego świata wizytujących Kew Gardens spacerowiczów, jest w przedziwny sposób zawieszony w abstrakcyjnym bycie poza realnym bytem, który tu aspiruje poniekąd do *życia wewnątrz życia*. Virginia-Obserwatorka konsekwentnie nie spuszcza z oka swojego „pełzacza”:

Ślimak rozważył już wszystkie możliwe sposoby dojścia do celu bez okrażania zwiędłego liścia i bez wspinania się nań. Mniejsza o wysiłek potrzebny, żeby się wspiąć na liść, ślimak wątpił, czy cienka struktura, która wibrowała z tak niepokojącym trzaskiem, kiedy dotykał jej choćby czubkami rogów, utrzymałyby jego ciężar – to ostatnie przesądziło – postanowił wpełznąć pod liść, w pewnym miejscu bowiem odstawał on od ziemi na tyle, że ślimak mógł się tam zmieścić. Właśnie wsunął głowę w otwór i zaczął się przyzwyczajać do chłodnego brązowego światła, badając wysoki brunatny dach, kiedy obok, po trawie, przeszły kolejne dwie osoby. Tym razem oboje byli młodzi, młody mężczyzna i młoda kobieta. Oboje w pełnym rozkwicie młodości, a nawet w wieku, który go poprzedza, w tym stadium, kiedy gładkie, różowe płatki kwiatu rozepchnęły już swą lepką powłokę, kiedy skrzydła motyla, choć w pełni już wyrośnięte, leżą nieruchomo w słońcu⁸.

⁶ K.I. Gałczyński, *Na śmierć motyla przejechanego przez ciężarowy samochód*, w: „Kwadryga” nr 10/1929.

⁷ A. Graff, *Wstęp – czyli o tym, co się dzieje, kiedy się nic nie dzieje*, w: *Modern British Fiction: Essays in Criticism*, M. Schorer, New York 1969, s. 6-7.

⁸ V. Woolf, *Kew Gardens*, dz. cyt., s. 15-16.

Wobec późniejszych powieściowych dokonań Virginii Woolf, z których najgłośniejsze to *Pani Dalloway* (*Mrs. Dalloway*, 1925), *Do latarni morskiej* (*To the Lighthouse*, 1927), *Fale* (*The Waves*, 1931) czy też quasi-powieściowych jak choćby *Własny pokój* (*A Room of One's Own*, 1929) – do których zaliczam również utwór *Orlando. Biografia* (*Orlando: a Biography*, 1928) ze względu na konstrukcję daleką od modelowego wzorca angielskiej powieści dziewiętnastego wieku, ale też własnych utworów pisarki, takich jak wymienione: *Pani Dalloway* czy *Do latarni morskiej* – szczupłe objętościowo tomiki opowiadań: *Kew Gardens* (1919) czy *Monday or Tuesday* (1921) lub najobszerniejszy, pośmiertnie wydany tom opowiadań *A Haunted House and Others Stories* (1943), jeśli nawet bywały zauważone przez krytykę, to sama pisarka w najlepszym razie traktowała je jako literackie, modernistyczne czy postmodernistyczne wprawki, coś w rodzaju ‘produktu ubocznego’ lub, według określenia Stefa Crapsa, badacza literatury angielskiej, profesora na uniwersytecie w Gandawie, jako *side-show*⁹, swoisty *akompaniament* głównego nurtu pisarstwa członkini Grupy Bloomsbury.

A przecież już w do pewnego stopnia sztandarowym manifestie określającym tyleż własną drogę twórczą, co wyznaczającą nową (postmodernistyczną) literaturze zadania i cele, w rozprawie *Modern British Fiction* (1919), pisała:

Jakkolwiek jest, przypuszczalnie tak jak w przeszłości i dziś przed powieściopisarzem stoi zadanie szukania sposobów, jak swobodnie pisać, co się chce. Musi on mieć odwagę powiedzieć, że to, co go interesuje, nie jest już ‘tym’, lecz ‘tamtym’, i tylko z ‘tamtego’ musi budować swoje dzieło. Dla współczesnych ‘tamto’, przedmiot zainteresowania, znajduje się najprawdopodobniej w ciemnych obszarach psychiki. Od razu zatem trochę gdzie indziej pada akcent: na to, co było dotychczas ignorowane. Od razu staje się niezbędny inny zarys formy, trudny do uchwycenia dla nas, nie do pojęcia dla naszych poprzedników (więc dla pisarzy, dla których, jak wyjaśnia dalej autor rozprawy) nowe le muszą być krótkie i z konkluzją (...)”¹⁰.

Rozprawkę Woolf w pewien sposób i co oczywiste na innej płaszczyźnie, można by w zakresie inspiracyjnej idei porównać z późniejszym o pięć lat *Manifestem surrealizmu* (1924) André Bretona i wcale nie można wykluczyć, że Breton czytał jej *Modern Fiction*.

Wracając do *Kew Gardens*, nadal skupiamy uwagę na ślimaku, bohaterze pisarskiej relacji. Obserwujemy pojawiających się obok niego ludzi, niby figury złego losu w rodzaju Fatum lub też nieubłaganej i nieodwracalnej Atropos – trzeciej z Mojr, sióstr losu, przecinającej nić każdego żywota: już to dwóch mężczyzn, już to mężczyzn i kobiety, oboje „w pełnym rozkwicie młodości, a nawet w wieku, który go poprzedza, w tym stadium, kiedy gładkie, różowe płatki kwiatu rozepchnęły już swą lepką powłokę, kiedy skrzydła motyla, choć w pełni już wyrosnięte, leżą nieruchomo w słońcu”¹¹. Bowiem, jak zauważa gdzieś David Herbert Lawrence, również członek Grupy Bloomsbury: „*The novel is the one bright book of life* / Powieść to jedna jasna księga życia”, którego twórcą jest współtwórca.

Ślimak – obraz pierwotnych, ślepych sił natury, który tutaj istnieje w opozycji do niej, gdyż barwna spirala obiegająca jego skorupę wydaje się parodystyczną maską i zarazem kamuflażem mającym na celu uczynić mięczaka niewidzialnym w świecie różnobarwności kształtów i barw roślin, szczególnie kwiatów w ich orgiastycznym rozkwicie oraz znajdującego się w nieustannym ruchu świata faunicznego, podobnie

⁹ Por. S. Craps, *Virginia Woolf, „Kew Gardens” and „The Legacy”*, w: *A Companion to the British and Irish Short Story*, pod red. Ch.A. Malcolm i D. Malcolm. Chichester: Wiley-Blackwell 2008, s. 193–201.

¹⁰ V. Woolf, *Nowoczesna powieść*, przeł. E. Życieńska, w tejsze: *Pochyła wieża. Eseje literackie*, wyb. opr. A. Amros, przeł. A. Amros i E. Życieńska, Warszawa 1977, s. 290–291.

¹¹ V. Woolf, *Kew Gardens*, dz. cyt., s. 15–16.

jak ludzie, będącego dlań potencjalnie śmiertelnym niebezpieczeństwem – w oczach Virginii-Observatorki jednakowoż bardziej ‘zdaje się’ związany z obumierającą już naturą niż z żywą i rozmnażającą się, nieustannie będącą w stanie seksualnego prokreacyjnego napięcia. Tę pierwszą symbolizuje martwy, opadły liść, pod którym niczym pod „wysokim brunatnym dachem pełnym chłodnego brązowego światła”, ślimak może znaleźć w swej ucieczce chwilę spokoju i niechby tylko iluzorycznego poczucia bezpieczeństwa.

Nie zapominamy jednak, że w przestrzeni symbolicznej *ślimak* pozostaje aspektem ciemnych rozrodczych sił natury, jej witalnym aspektem, widocznym znakiem męskiej potencji, odwzorowaniem erekcji fallusa – gdy wysuwa z muszli nogę pokrytą przezroczystym niczym *preejakulat* śluzem. Wpisuje się więc w rozbu-chany erotyzm ogrodu botanicznego w Kew, którego wizja naturalnie przywołuje w pamięci ekstatyczne malarstwo Klimta, artyści – podobnie jak Virginia Woolf – marzącego o stworzeniu w pełni twórczej, stwórczej! wolności ‘dzieła totalnego’, ale też euforyczne ‘bezwstydne’ *erotogramy* Beardsleya, czy nawet pełne zmysłowości malarstwo Moreau, którego obraz *Europa i Byk* (1869) od razu kojarzymy ze sławnym dziełem skandalizującego Władysława Podkowińskiego *Szał a. Szal uniesień* z roku 1894.

A oto początkowy fragment opowiadania *Kew Gardens*:

Z owalnego klombu wyrastało około stu łodyg. W połowie wysokości rozszerzały się w sercowate lub języczkowate liście, a na ich czubku rozwijały się czerwone, niebieskie albo żółte płatki, poznaczone na wierzchu kolorowymi plamkami; z czerwonego, niebieskiego lub żółtego mroku kielicha wyrastał prosty pręt, szorstki od złotego pyłu i lekko splaszczony na końcu. Płatki były na tyle duże, że igrał z nimi letni wietrzyk, a kiedy je poruszał, ich odbłask, czerwony, niebieski i żółty, mieszał się, plamiąc brązową ziemię wilgotną, wymyślną barwą¹².

Czytając ten urywek, czytelnik chcąc nie chcąc znajduje się w sytuacji *voyeura*, podglądacza naruszającego sferę intymności kwiatu, a nawet w wyobraźni kontemplującego widok otwartej kobiecej *yoni* i prężącego się *fallusa* przyłapanych *in flagrante delicto*, na miłosnych igraszkach.

Ale zarówno ów jawny erotyzm, jak i mniej lub bardziej eksponowany seksualizm *en bloc* utworów Virginii Woolf postrzegamy jako *signum temporis* wchodzącego po *wielkiej wojnie białych ludzi* (Arnold Zweig) w ostateczną fazę rozwoju postmodernizmu – pamiętając, że w tej fazie kobieta przestaje być już tylko „wdzięcznym” lub „fatalnym” obiektem pożądania, „doskonałym” lub „zbrukanym” przedmiotem kultu lub pogardy mającym rozliczne przedmiotowe właśnie odbicia w poezji, prozie i malarstwie, lecz niesiona wzburzoną falą feministycznych idei zdecydowanie wkracza jako podmiot, wdziera się w dziedzinę sztuki, rewolucjonizując omalże u podstaw wszystkie dotąd obowiązujące kanony, formy i pryncypia.

Owa formalna i estetyczna przemiana i zmiana dokonywa się zasadniczo także z inspiracji i twórczych dokonań właśnie Virginii Woolf. Jak zauważa Stef Craps już „*Kew Gardens* rzuca wyzwanie tradycyjnej zasadzie, że opowiadanie musi być zwarte i stanowić zamkniętą formę (...). Że wobec niezmiennego i ściśle zdefiniowanego tła, opowiadanie zachowuje wyraźnie dynamiczny charakter wynikający głównie z nowatorskiego traktowania przez Woolf narracyjnej perspektywy, będącej formalnie najbardziej oryginalną i rewolucyjną jego cechą”¹³.

¹² Tamże.

¹³ „*Kew Gardens* challenges the traditional assumption that a short story must be unified and provide a sense of closure (...). That, despite its fixed and tightly circumscribed setting, the story retains a distinctly dynamic feel is due in no small part to Woolf’s experimentation with narrative perspective, one of the story’s most original and subversive formal features”, S. Craps, dz. cyt. (przekład własny A.T.).

Nie wykluczamy, że nowatorstwo narracyjnych ujęć w pisarstwie Virginii Woolf, pomijając wszystkie inne uwarunkowania, także te przypadkowe, brało się z jej obcowania z malarstwem (również siostry, wybitnej graficzki i malarki – Vanessa Bell), przeżywania go jako wyabstrahowanej, ale wciąż realnej przestrzeni ludzkiego życia i w ogóle bytu w całej różnorodności jego form, jako jego przejaw, stworzony przez człowieka, przez artystę! element. Aczkolwiek w szkicu *Obrazy* możemy również znaleźć ambiwalentne uczucia wobec malarstwa jako inspiracji pisarza:

Podczas kiedy nasze zmysły wchłaniają to wszystko (obfitość obrazów – przyp. A.T.), nasz umysł pogrąża się w labirynt uczuć (...), które rozchodzą się, falują, rozpraszają coraz bardziej, aż wreszcie odpływają za daleko, rozszczepiają się na takie odcienie, że trudno byłoby już je śledzić, gdyby nie to, że błysk po błysku, metafora po metaforze oko rozjaśnia mroki jaskini i pisarz ukazuje nam twarde, namacalne, materialne kształty bezcielesnych myśli, zawieszonych jak nietoperze w pierwotnej ciemności, gdzie światło nigdy przedtem do nich nie docierało.

Tak więc pisarz potrzebuje trzeciego oka, które ma pomóc innym zmysłom, kiedy te słabną. Ale bardzo wątpliwe, by uczyć miał się czegokolwiek wprost od malarstwa. Prawdą jest raczej, że pisarze są najgorszymi krytykami malarstwa, mającymi najwięcej uprzedzeń i najbardziej opaczny sąd¹⁴.

Odnotowana przez autorkę *Kew Gardens* sarkastyczna wobec pisarzy uzurpujących sobie prawo wypowiedzi we wszystkich dziedzinach sztuki (i życia – dodajmy), może dotyczyć i samej pisarki, często skonfliktowanej z siostrą, jak choćby w kwestii oprawy graficznej swoich książek publikowanych w Hogarth Press, wydawnictwie prywatnym Virginii i jej męża Leonarda Woolfów¹⁵.

Ludzie należący do ówczesnych europejskich elit towarzyskich, intelektualnych i artystycznych, a więc ci, których życie, podobnie jak Vanessa Bell i jej siostry Virginii Woolf *de domo* Stephen, toczyło się na przełomie wieków dziewiętnastego i dwudziestego, musieli ogarniać i wchłaniać wielość wpisanych w tamten czas przemian i ich epilog w postaci krwawej rozprawy pierwszej wojny światowej. Wielu, jak siostry Stephen, miało tylko domowe wykształcenie, ale w środowisku tym znajomość języków obcych, orientowanie się w tym, co *en vogue* w świecie literatury, sztuki i muzyki, oczywisty spadek po romantyzmie salonów pierwszej połowy dziewiętnastego wieku, było normą, ale i rodzajem snobizmu. Klarysa Dalloway, tytułowa bohaterka powieści *Pani Dalloway*, słusznie więc „Nie mogła wprost pojąć, jak przeszła przez życie z tymi kilkoma okruchami wiedzy, którą dała im Fräulein Daniels. Nie umiała nic; nie знаła języków, historii, niemal nie czytywała już teraz książek innych niż pamiętniki, wieczorami w łóżku”¹⁶.

Wojna wiele przewartościowała w życiu społeczeństw, zmieniła życiowe warunki, treści i cele stały się bardziej wyraziste, siłą rzeczy więc implikacje tego wtargnęły także w przestrzeń sztuki, o czym może świadczyć artystyczna postawa autorki *Fal*, jej niezwykle, współtworzące rzeczywistość pisarstwo z natury przecież postimpresjonistyczne. Jednakże, gdy wkraczała na teren czy to malarstwa,

¹⁴ V. Woolf, *Obrazy*, przeł. A. Ambros, w teście: *Pochyła wieża. Eseje literackie*, dz. cyt., s. 295-296.

¹⁵ „...w roku 1919, książka *Kew Gardens* Virginii ozdobiona została dwoma drzeworytami autorstwa Vanessa; pierwszy umieszczono na frontyście, a drugi – na wyklejce. Vanessa często czerpała inspirację z tekstów siostry i – poruszona lekturą opowieści – zapragnęła wykonać do niego rysunek. Nigdy nie uważała za stosowne ilustrować prozy, w przeświadczeniu, że tekst i rysunek powinny stanowić odrębne jakości, aczkolwiek zarazem też chciała, by łączyły je pokrewne, podobne asocjacje. Jako współpracownica Virginii – i wciąż, mimo wszystko, jej rywalka – ostro skrytykowała jakość drzeworytów, stwierdzając, że zostały wydrukowane wyjątkowo tandetnie i niestarannie, a poza tym frontyśpis umieszczono w złym miejscu. Wzburzona oświadczyła również siostrze, że jej wydawnictwo w ogóle nie zasługuje na to miano. Virginia poczuła się ogromnie dotknięta krytyką; próbowała tłumaczyć siostrze, jak to w trosce o jakość drzeworytów zamówiła reprinty w profesjonalnej drukarni. Okazały się jeszcze gorsze, przy czym okładki wydrukowano tak krzywo, że własnoręcznie musiała je przycinać nożem. J. Dunn, *Virginia Woolf i Vanessa Bell. Sekretny układ*, przeł. P. Łopatka, Kraków 2004, s. 178.

¹⁶ V. Woolf, *Pani Dalloway*, przeł. K. Tarnowska, Kraków 2003, s. 11.

czy muzyki, wytracała swój rewolucyjny impet, podświadomie oscylując w stronę estetyki braci Goncourt czy Johna Ruskina i jego głównego dzieła *Modern Painters* | *Współcześni malarze*. Nie znaczy to jednak, że nie rozumiała „nowej sztuki” i odcinała się od niej, skoro ostatecznie akceptowała przecież kubistyczne z ducha malarstwo swej siostry, naczelnej, jeśli nie jedynej graficzki Hogarth Press, wydawnictwa Woolfów.

Bezsprzecznie miała Virginia Woolf niezwykle wrażliwość malarską, czujne i czułe oko zdolne pochwycić całą materialną złożoność świata i jednocześnie zdolność przetransponowania obrazu tej złożoności w literacki opis, do wyrażenia jej słowem. Jakże naocznie doświadczamy tego w opowiadaniu *Kew Gardens*, kiedy przymyka oczy, by przywołać z pamięci i uczynić głównym przedmiotem, jak w opowiadaniu *Prosta melodia*, krajobraz Johna Crome’a, zw. Old Crome (1768-1821): *Mousehold Heath* / *Wrzosowisko Mousehold*, natychmiast włącza go nie tylko w estetyczne wewnętrzne doświadczenie pana George’a Carslake’a, adwokata z jedynym zamiłowaniem do pieszych wędrówek, ale, co nader znamienne, umieszcza Carslake’a jako jedną z postaci tegoż krajobrazu, jako element wprost konieczny w jego sztafażu, aby tym sposobem uruchomić, niechby tylko pozorną, ale zawsze akcję „ożywiającą” statykę samego tekstu. Zarazem jednak nie zapomina o tym, co jest jej najgłębszym przeświadczeniem, o tym, iż:

Życie to nie jest szereg symetrycznie ustawionych reflektorów, życie to jasna aureola, półprzejrzysta przesłona otaczająca nas od pierwszego przeblýsku świadomości aż do samego końca. Czyż nie jest zadaniem powieściopisarza oddać tego zmiennego, tego nieznanego i nieokreślonego ducha, niezależnie od tego, jaką objawia aberrację czy złożoność, z najmniejszą, jaką się da, przymieszką wszystkiego, co może mu być obce i zewnętrzne? (...) Zarejestrujemy te atomy tak, jak spadają na nasz umysł, w takim porządku, w jakim spadają, zbadajmy trop, choć pozornie urywany i niespójny, jakim zapisuje się w naszej świadomości każdy widok czy zdarzenie¹⁷.

Zatem *Prosta Melodia* / *A Simply Melody*. Niezwykle osobliwy tekst nawet wobec osobliwości innych opowiadań Virginii Woolf, arcydzieło w konsze „jasnej aureoli, półprzejrzystej przesłonie otaczającej nas od pierwszego przeblýsku świadomości aż do samego końca”, to zdumiewający literacki fenomen jawiący się nam formą, którą chętnie widzimy jako „coś” znajdujące się na skrzyżowaniu eseju, fabuły i afabularności, życia ze sztuką, ale wedle elementarnej zasady solipsyzmu: istnieje tylko indywidualny podmiot poznający, dla którego otaczająca go rzeczywistość stanowi obraz jego wrażeń.

Charakterystyczna dla literackich miniatur Virginii Woolf jest właśnie narracja zagęszczona wokół jakiegoś, zresztą zazwyczaj hipotetycznego centrum, którym w *Kew Gardens* wydaje się być ślimak, tutaj zaś, w *Prostej melodii*, ów adwokat George Carslake, chociaż w związku z solipsystyczną ideą stanowiącą filozoficzne założenie i będące narracyjną kryształową osią tego opowiadania bez motywacji i właściwości jest nie tyle on sam, ile jego jestestwo, jego istota wewnętrzna, jego Ja kontemplujące dzieło Crome’a zdobiące salon domu w Wembley, w którym właśnie odbywa się przyjęcie, jedno z tych angielskich jałowych *parties*, na których każdy człowiek to ‘samotna wyspa’. Zatem także pan Carslake.

On jednakże znalazł się w tym dla siebie szczęśliwym położeniu, że usadowił się przed owym pięknym i nieco melancholijnym krajobrazem wrzosowiska w *Mousehold* niedaleko Norwich, może więc wyizolować się z tłumu obojętnych mu gości, aby – zapewne idąc tropem Alicji – znaleźć się poza *party*, przekroczyć ramę obrazu i swobodnym krokiem wędrować drogą wśród namalowanego wrzosowiska, a więc bierze udział w namalowanej, czyli na swój sposób realnej scenie realnego życia, gdzie:

¹⁷ V. Woolf, *Nowoczesna powieść*, dz. cyt., s. 288.

Czas wygładził wszystkie spojenia i nierówności farby i wydawało się, że płótno pokrywa cienka warstwa lśniącej jak lakier emalii – tutaj najbledszego błękitu, tam najgłębiej brązowego cienia. Obraz przedstawiał wrzosowisko – był bardzo piękny. Przynajmniej pan Carslake uważał, że jest bardzo piękny, widziany bowiem z kąta, skąd mógł go zobaczyć, obraz miał siłę pozwalającą oglądającemu skupić i uspokoić myśli. Panu Carslake wydawało się, że przywraca on właściwe proporcje reszcie jego uczuć – a jakże były bezładne i pomieszane na takim oto przyjęciu!¹⁸.

Ale oto niespodzianka, również w stylu *Alicji w Krainie Czarów* (której wielką admiratorką była autorka *Pani Dalloway*)¹⁹, bo oto okazuje się, że po specyficznej teleportacji adwokata na *drugą stronę* Czasoprzestrzeni (nie bez kozery przecież słyszymy w *Prostej melodii* rozmówkę także o teorii Einsteina), bynajmniej nie znajduje się sam pośród wrzosowiska: ale ma za towarzystwo spacerującą samą królową Mary, a także znajomą z przyjęcia, pannę Merewether, i spotyka panią Mabel Waring (bohaterka innego opowiadania Woolf *Nowa suknia*) „w ładnej żółtej sukni” oraz pana Stuarta Eltona, jeszcze jednego uczestnika przyjęcia, choć, czy rzeczywiście wędruje wraz z nimi, wcale nie jest takie jasne:

Spojrzał (adwokat – przyp. A.T.) ponownie na obraz. Słońce już zaszło, ale wszystkie barwy nadal pozostały żywe, więc stało się to niedawno, słońce dopiero co znikło za brązowym wzgórzem wrzosowiska. To było korzystne światło i pan Carslake zakładał, że Mabel Waring idzie z nim, z królową i z panną Merewether, że wracają razem do Norwich. Rozmawiają o tej drodze; jak to daleko; i czy podoba im się okolica, a także czy są głodni i co będzie na kolację. Naturalna rozmowa. Sam Stuart Elton – pan Carslake widział go, stał sam, trzymając w ręku nóż do papieru i bardzo dziwnie mu się przyglądając – sam Stuart, gdyby był na wrzosowisku, upuściłby go, po prostu odrzucił. Pod spodem bowiem, choć widząc go przypadkowo, nikt by w to nigdy nie uwierzył, Stuart był najdelikatniejszą, najprostszą istotą, zadowoloną, że może się włóczyć cały dzień w towarzystwie całkiem zwyczajnych ludzi, takich jak on sam, a to dziwactwo – stanie pośrodku salonu z szylkretowym nożem do papieru w ręku – wyglądało na coś sztucznego; to jedynie maniera²⁰.

Szmerowi salonowych rozmów, zapewne jak zwykle bywa, o niczym, towarzyszy skrzypek grający ‘doskonale spokojną, starą angielską pieśń’²¹, ale dla Carslake’a prawdziwym dla niej tłem nie jest, bo jego wrażliwość i osobność nie mogłyby tego zaakceptować, salon, lecz właśnie wrzosowisko namalowane przez Crome’a, krajobraz równie odwieczny i stary jak melodia ulatująca z wiolinowych strun, a to znów dlatego, iż ten ‘bardzo piękny obraz’:

Jak wszystkie pejzaże, zasmucał patrzącego, to wrzosowisko bowiem miało o tyle przeżyć wszystkich ludzi: ale ów smutek był bardzo podniosły (...) wynikał w sposób oczywisty z myśli, że jest spokojny, piękny, że powinien przetrwać. (...) doprawdy, gdyby powiedział, co czuje na myśl, że wrzosowisko przetrwa, a oni wszyscy (żyjący tutaj i teraz ludzie – przyp. A.T.) znikną, i że jednak to jest słuszne i nie ma w tym niczego smutnego, roześmiałby się (...)²².

Tyle tylko, że już po tamtej stronie:

„...kiedy siedł z Mabel Waring, Stuartem Eltonem, królową Anglii i tym zawziętym, bezkompromisowym mężczyzną o piorunującym spojrzeniu, cichła stara, melodyjna śpiewka. Być może świeże powietrze trochę ogłupiało”²³. Ale nie, nic takiego się nie działo, „stary skrzypek grał swą melodię” i sprawiła ona, że adwokat miał wrażenie, że „porusza się w głębi swego istnienia”.

Dzisiejsza krytyka, szczególnie ta związana z ideami skrajnie feministycznymi i towarzyszącymi im poglądami ateistycznymi, ze względu na pewien ciąg skojarzeniowy myśli pana Carslake’a dotyczący istnienia Boga, a co za tym idzie także Domu

¹⁸ V. Woolf, *Prosta melodia*, w tejże: *Dama w lustrze*, dz. cyt. s. 81.

¹⁹ Por. V. Woolf, *Lewis Carroll*, w tejże: *Pochyła wieża. Eseje literackie*, dz. cyt., s. 194-197.

²⁰ V. Woolf, *Prosta melodia*, dz. cyt., s. 82.

²¹ Tamże, s. 81.

²² Tamże, s. 83.

²³ Tamże, s. 84-85.

Bożego – katedry, chętnie upatruje w *Prostej melodii* coś w rodzaju ideologicznego, czy ateistycznego manifestu samej Virginii Woolf, aczkolwiek trzeba wyraźnie powiedzieć, że autorka opowiadania, wielokrotnie wypowiadając się na temat wiary i religii, wyraźnie podkreślała swój religijny indyferentyzm. Na przykład w opowiadaniu *Współzucie* młoda wdowa, Celia, zwraca się do narratorki: „W co pani wierzy – pyta nagle, ssąc lodyżkę kwiatu (tak to sobie wyobrażam). – W nic, w nic – odpowiadam; wbrew samej sobie coś każe mi mówić szorstko”²⁴, podobne myśli nawiedzają bohaterkę opowiadania *Pani Dalloway na Bond Street*.

Tak samo konkluduje podczas swego imaginacyjnego spaceru po wrzosowisku pan Carslake:

Wierzyć w Boga, doprawdy! Kiedy wszystkie racjonalne siły protestują przeciwko szalonemu i tchórzliwemu idiotyzmowi takiego stwierdzenia!²⁵ Miał wrażenie, że został złapany w pułapkę słów. „Wierzyć w Boga”. On sam wierzył w niedługą, zwyczajną rozmowę z Mabel Waring, Stuartem Eltonem, królową Anglii, jeśli już – na wrzosowisku. Przynajmniej znajdował wiele pociechy w fakcie, że łączy ich tyle wspólnego – buty, głód, zmęczenie. (...) Tak czy owak, szli dalej, piesze wędrówki bowiem polegają na tym, że nikt nie potrafi długo stać bez ruchu, trzeba się otrząsnąć; a podczas długiej wędrówki zmęczenie i pragnienie, żeby ono ustało, dostarczają najbardziej filozoficznie nastawionym czy nawet tym, których uwagę zakłóca miłość i związana z nią udręka, decydującego powodu, żeby się skupić na powrocie do domu. Niestety, wszystkie zdania, jakimi się posługiwał, dźwięczały w jego uszach fałszywie religijnym zabarwieniem. „Powrót do domu” – wierzący zawłaszczyli ten zwrot. Oznaczał pójście do nieba. Jego myśli nie potrafiły znaleźć żadnych czystych, nowych słów, które nie byłyby jeszcze wymiętoszone i zwiózczale od ciągłego używania przez innych²⁶.

Być może rację ma Michael Lackey, amerykański literaturoznawca, specjalista od postmodernizmu oraz badacz ujęcia Boga i religii w literaturze XX wieku, gdy zauważył iż według autorki *Prostej melodii*, w przeciwieństwie do ateistek, traktujących swoją niewiarę bardzo poważnie, wielu mężczyzn, w istocie trwając w wierze, popisuje się swoim ateizmem, aby zachować swe samcze polityczne przywileje²⁷. Może to jedynie nadinterpretacja religijnego motywu zastosowanego akurat w tym opowiadaniu Woolf, w celu przywołania motywu ‘katedry’, który przecież pojawia się w wyobraźni Carslake’a i asocjacje z tym związane, jak choćby informacja, że „ani trochę nie lubił kościołów” (s. 83), są odpryskiem ogólnych rozważań adwokata o podobieństwie ludzi do siebie niezależnie od płci, wobec czego nie miały sensu jakiegokolwiek animozje, co:

nie znaczy, że czasem nie raniono jego uczuć – niespodziewanie. Mieszkając nieopodal Gloucester, odczuwał absurdalną wrażliwość, związaną z katedrą; walczył o nią, niechętnie odnosił się do krytyki, jakby katedra była jego krewną. (...) Był naturą całkowicie gładką, lecz nie miękką; nagle wysuwały się zeń drobne kolce – w sprawie katedry albo jakiejś rażącej niesprawiedliwości²⁸.

Skąd nagle u Carslake’a myśl o gloucesterskiej katedrze? Rozwiązaniem może być rzucona *en passant* uwaga, że: „Nie jesteśmy tutaj (on, królowa i pozostali – przyp. A.T.), lecz na wrzosowisku, wracamy do Norwich”. Ale wtedy panna Merewether, która „dołączyła do grupy”: „– Szkoła Crome’a? – zapytała, patrząc na

²⁴ Tamże, s. 82.

²⁵ Jednakże z drugiej strony Woolf nie ukrywa podziwu np. dla religijności Christiny Rossetti, wybitnej poetki, siostry malarza i poety Dantego Gabriela Rossetiego, jednego z założycieli Bractwa Prerafaelitów (1848), czemu dała wyraz w eseju *Jestem Christina Rossetti*, w teście: *Pochyła wieża. Eseje literackie*, dz. cyt., s. 206-207.

²⁶ V. Woolf, *Prosta melodia*, w teście: *Dama w lustrze*, dz. cyt., s. 84.

²⁷ „In contrast to the female atheists, who take their non-belief very seriously, many males proclaim themselves atheists, yet their behavior suggests that they remain believers. Furthermore, Woolf makes it clear that the male atheist’s surreptitious belief legitimates the male’s privileged position within the body politic”, M. Lackey, *Studies in Short Fiction*, Vol. 35, No. 1, Winter 1998. Zob. także: <http://public-domainreview.org/2013/01/09/simple-songs-virginia-woolf-and-music/#sthash.xVJM3LKO.dpuf>.

²⁸ V. Woolf, *Prosta melodia*, dz. cyt., s. 86.

obraz”²⁹. Nie myli się, rzecz jasna. Bowiem najbardziej „oryginalny odcinek jego (Johna Crome’a – przyp. A.T.) twórczości stanowią widoki wiejskie, utrzymane w gamie soczystej zieleni, która później stała się specyficznym ‘wiodącym’ kolorem angielskiego malarstwa pejzażowego. Tak zwana Szkoła w Norwich było to stowarzyszenie artystów, którzy okresowo tam przebywali, studiując okoliczny krajobraz i rysując słynną średniowieczną katedrę”³⁰.

Zatem motyw katedry to obiekt wpisany w historię hrabstw Norfolk (Norwich) i Gloucestershire (Gloucester), i jako taki jest niezależnie od religijnych przekonań lub ich braku, czy wręcz ateistycznych, przedmiotem i zainteresowania, i najwyższej troski również naszego adwokata.

Jeśli więc *Prosta melodia* nie traktuje (głównie) o ateizmie pana Carslake’a, ani feminizmie, ani muzyce, choć ta rozbrzmiewa nieustannie w tle opowiadania, to właściwie o czym ono opowiada lub, za czym się poprzez nie opowiada jego autorka; co pragnie, co chce! przekazać czytelnikowi tą zgola manifestacyjnie trudną narracją?

Otóż, najważniejszym zdaje się być przesłanie ostentacyjnie wyrażonego prawa człowieka do wolności, do swobodnego wyboru sposobu lub sposobów indywidualnej egzystencji w świecie, co tu dużo gadać, rygorów i konwencji; o życiu postrzeganym jako droga, którą można, niby tajemną furtką, wyrwać się z nudnego przyjęcia u państwa Dalloway.

Carslake’owi i jego imaginacyjnym przyjaciółom wędrówki ku Norwich umożliwia wolność pozwalająca na przekroczenie granicy ozdoby, na pewno grubo złoczonej ramy pejzażu Crome’a, ów *rite de passage* uwalnia ich od nudy nieodmiennie towarzyszącej nazbyt sformalizowanym *parties*, zwłaszcza przyjęć w gronie tych samych osób, nudy, której jednym z synonimów w języku angielskim jest słowo *boredom* – stan wyrażający znużenie, zubożenie, słowem „zblazowanie”, także pewien rodzaj apatii. Zrutynizowanym, łatwym do przewidzenia salonowym manierom i rozmówkom przeciwstawia się w *Prostej melodii* właśnie prostotę miłego, dalekiego od formalizmu obejścia, zwykłego spotkania ludzi, wśród których obecna królowa Mary nie zaznacza swej niezwyklej przeciwieństwa w tym gronie przygodnych wędrowców pozycji, miejsca na samym szczycie społecznej hierarchii, a to dlatego, że jak uważa Carslake „wszyscy ludzie są pod spodem bardzo prości”³¹.

Co więcej: są inni, niż się innym wydają. I właśnie mimo tej w istocie pozornej inności, głębokich, a jakoś wspólnych różnic możliwa jest bliskość między ludźmi, również między kobietami i mężczyznami, szczególnie gdy wiąże ich wspólna droga i wspólny cel, nawet jeśli jest nim tylko niewidoczne, ukryte za horyzontem wrzosowisko na obrazie Old Crome’a Norwich. Ale i te różnice dzielące nas i przeszkadzające żyć w harmonii w istocie rzeczy wydają się Carslake’owi powierzchowne, zatem łatwe do odrzucenia, do zrzucenia z siebie na podobieństwo ubrania ‘starej skóry’ (adwokat wyrazi to brutalnie: „zedrzyj całe to ubranie”³²), aby ujawniła się ludzka tożsamość niezależna, ale bynajmniej nie wolna! od uwarunkowań płci, a już szczególnie klasowej świadomości. Tyle, że możliwe jest to tylko po odwrotnej stronie salonu, po przekroczeniu w akcie wolności różnorodnych ram, również ram dekorującego ścianę salonu krajobrazu dawnego mistrza malarskiej Szkoły Norwich.

²⁹ Tamże.

³⁰ M. Rzepińska, *Pejzaż angielski i pejzaż francuski*, w teście: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1986, s. 371.

³¹ V. Woolf, *Prosta melodia*, dz. cyt., s. 82.

³² Tamże, s. 87.

Być między ludźmi, ale tymi z nieprzymuszonego obopólnego wyboru, to odczuwać z nimi związek, którego nie odczuwając wyobcowani stwierdzamy z niepokojem, jak Carslake, że

umysł, pozostawiony samemu sobie, instynktownie wznosi się ku chmurom i niebu, przywołując starą, bezpieczną postać, stare, fałdzone szaty, łagodne spojrzenie i płaszcz przypominający obłok³³.

Nolens volens powracamy do utrwalonego w duchowej? psychicznej? przestrzeni człowieka wyobrażenia Boga. Dzieje się tak, gdyż Bóg – o czym pisze Karen Armstrong, uznana brytyjska religioznawczyni: „Nie jest nieruchomym, raz na zawsze objawionym Bogiem katechizmów, Wiecznym Bytem zaklętym w skamieniających świętych słów i wersetów, lecz okazuje się żywą, zmienną rzeczywistością. Co więcej, rzeczywistością zależną od człowieka (...). Taki Bóg pojawia się i znika, przebiera się w historyczne kostiumy i liturgiczne maski. (...) Kompromituje się na polach bitew, zostaje zagazowany w koncentracyjnych obozach, wyszydzony przez filozofów i sprzedany przez telewizyjnych kaznodziejów. Taki Bóg okazuje się też kimś – albo czymś – zadany, nie danym. Swoistym włodarstwem człowieka, przedmiotem jego badań i władczych żądań”³⁴. Dzieje się tak więc niezależnie od deklarowanej wiary lub niewiary w Boga. Być może więc Virginia Woolf musiała, po prostu musiała wyznać, że również i tego problemu: „Ujęcie w słowa było niemożliwe i niepotrzebne”³⁵.

Dlatego też: „choć George Carslake jest jednym z najmilszych ludzi (...) pozostaje zagadką, dziwadłem. Nie wiadomo, o co mu chodzi”³⁶. Jak każdy dla każdego innego.

Stwierdzenie to jak po sznurku prowadzi czytelnika do trzeciego ze zbioru prozatorskich miniatur pani Woolf opowiadania, zapewne jednego z najświetniejszych w literaturze angielskiej, opowiadania z roku 1929 noszącego tytuł *Dama w lustrze: Refleksja* | *The Lady in the Looking Glass: A Reflection*.

Opowiadania w zbioru najświetniejszego i może najbardziej tajemniczego, choć w szczególnym sensie można w nim widzieć kontynuację wątków zawartych w *Kew Gardens* i *Prostej melodii*. Stanowi ono również symboliczne ujęcie całego twórczego dorobku Virginii Woolf. Obrazy, lustra, kwiaty, kobiety, ich ubrania, to, co się dzieje między nimi a światem, owe wszystkie akcje i interakcje, mocne lub wątkowe relacje między ludźmi, ale i między nimi a przedmiotami, rzeczy ważne i zupełnie nieistotne, ale w pewnych sytuacjach nadających rzeczywistości nowy czy chociażby tylko inny sens.

Już sam tytuł *Dama w lustrze: Refleksja* przy całej swej prostocie zawiera dwuznaczność ukrytą w słowie „refleksja” (*reflexia* w łacinie znaczy tyle co ‘odbijanie; zwracanie, a nawet przechylenie’) tutaj jako termin techniczny, oznacza (w związku z lustrem) po prostu refleks, odbicie światła, odbłask, ale też wskutek tego odwzorowanie jakichś w lustrze przedmiotów – przy czym wypada pamiętać, że słowo refleksja na przykład w filozofii idealistycznej oznacza przeciwieństwo poznania tego co zewnętrzne, mianowicie poznanie skierowane na własne przeżycie psychiczne, innymi słowy – poznanie mające swe źródło w podmiocie i na ów podmiot skierowane. Leibniz refleksję określał jako „skierowanie uwagi na to, co jest w nas obecne”. Otóż właśnie to w tym opowiadaniu stanowi jego esencję, ale

³³ Tamże, s. 85.

³⁴ K. Armstrong, *Historia Boga. 4000 lat dziejów Boga w judaizmie, chrześcijaństwie i islamie*, przeł. B. Cendrowska, Warszawa 1996, s. 17.

³⁵ V. Woolf, *Prosta melodia*, dz. cyt., s. 87.

³⁶ Tamże, s. 88.

czytelnik musi sam zdecydować – kto? co? jest prawdziwym bohaterem? bohaterką? *Damy w lustrze* – więc owa dama, pani Isabella Tyson, która: „w cienkiej letniej sukience, przeszła, niosąc koszyk, i znikła, odcięta pozłacaną krawędzią lustra”³⁷. Albo anonimowa Narratorka będąca niewątpliwie „myślącym” podmiotem opowiadania, jego skupiającym na sobie uwagę czytelnika centrum, albo rozliczne przedmioty odbijające się w „wysokim, włoskim lustrze”, oprawionym „w złotą ramę, i wiszącym w holu”³⁸ najważniejszym wśród wszystkich innych przedmiotem. Albo, albo.

Zauważmy coś, co w sposób istotny łączy omawiane opowiadania, to coś, to przyroda, natura, przede wszystkim świat roślin – drzew, krzewów i kwiatów dominujących jako znak przetrwania, erotycznej atmosfery, seksualnego podniecenia spełniającego się barwnym, aromatycznym orgazmem letniego kwitnienia (*Kew Gardens*), ale też natura wrzosowiska namalowanego przez Johna Crome’a, namalowanego, ale przecież również realnego, z mocą przyzywającego pana Carslake’a do opuszczenia salonu pani Dalloway, przekroczenia ramy pejzażu, aby zażył wraz z bliskimi sobie duchowo osobami swobodnego oddechu wśród czystej natury (*Prosta melodia*); wreszcie widziana przez Narratorkę (którą może być, czemuż nie?, sama Klarysa Dalloway, która właśnie wpadła do pani Tyson z niezapowiedzianą wizytą), odbijająca się w lustrze „część ogrodu. Widoczna była długa trawiasta ścieżka, biegnąca między rabatami wysokich kwiatów, aż do miejsca, gdzie ukośnie odcinała ją złota rama”³⁹.

Narratorka znajduje się we wnętrzu, siedząc na sofie w salonie, otoczona rozmaitymi przedmiotami, ale też na wprost owego lustra odbijającego zarówno te znieruchomiałe, tworzące *martwą naturę*, jak również ożywiane ruchem fragmenty widocznej ogrodowej perspektywy. Nasza hipotetyczna pani Dalloway przyznaje, że „jako jedyna osoba w salonie” czuła się:

niczym jeden z tych badaczy przyrody, którzy przysypani trawą i liśćmi leżą, obserwując i sami nie będąc widzianymi, jak swobodnie poruszają się najpłochliwsze ze zwierząt – borsuki, wydry, zimorodki. Tamtego popołudnia ten pokój pełen był takich płochliwych stworzeń, światel i cieni, powiewających firanek, spadających płatków-rzeczy, które się chyba nigdy nie zdarzają, kiedy ktoś patrzy. Cichy, stary pokój na wsi, z dywanami i kamiennymi gzymsami nad kominkiem, z wbudowanymi w ściany półkami na książki, z czarno-złotymi sekretarzykami z laki, pełen był takich nocnych stworzeń, światel i cieni, powiewających firanek, spadających płatków-rzeczy, które się chyba nigdy nie zdarzają, kiedy ktoś patrzy. (...) A zdarzało się też, że w niejasny sposób wszystko nasycalo się kolorem i ciemniało, jak gdyby nagle mętwa napelniła powietrze fioletem; pokój miał swe namietności i gniewy, i zazdrości, i smutki, które napływały i okrywały go chmurą, jak człowieka. Nic nie pozostawało takie samo dłużej niż przez mgnienie⁴⁰.

Jak zauważa Erich Auerbach w swoim eseju *Brązowa pończocha*⁴¹: „Powieściopisarz jako ktoś, kto opowiada o pewnym obiektywnym stanie rzeczowym, usuwa się niemalże bez reszty, prawie wszystko, co zostaje powiedziane, pojawia się jako odbicie w świadomości postaci powieściowych”. Pamiętajmy jednak, że niektóre z supozycji Auerbacha okazały się na tyle kontrowersyjne, że również w naszym literaturoznawstwie odezwały się głosy krytyczne, w części dotyczącej twórczości Virginii Woolf, które przytacza w swoim obszernym wstępie Zbigniew Żabicki⁴²,

³⁷ V. Woolf, *Dama w lustrze: Refleksja*, w tejże: *Dama w lustrze*, dz. cyt., s. 98.

³⁸ Tamże, s. 97.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 97-98.

⁴¹ E. Auerbach, *Brązowa pończocha*, w tegoż: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. II, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 393.

⁴² Z. Żabicki, *Ericha Auerbach historia realizmu*, w: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, dz. cyt., s. 34.

cytując choćby pracę Aliny Brodzkiej⁴³. Programowy *empiryzm* autora *Mimesis* „opiera się na absolutyzacji – pisze Żabicki – poetyki tego nurtu prozy, który bywa (niezbyt precyzyjnie) określany mianem powieści „psychologicznej”. Chodzi tu o prozę, którą – jak w przypadku twórczości Virginii Woolf – mniej interesują społeczne i historyczne determinanty losu ludzkiego, bardziej natomiast mikroobserwacja skomplikowanych procesów rozgrywających się w ludzkiej psychice; ponadto zaś o prozę, dla której charakterystyczna jest rezygnacja z postawy „pisarza jako narratora obiektywnych faktów”⁴⁴; owa wszechwiedząca i autorytatywna narracja prozy dziewiętnastowiecznej ustępuje tu miejsca „tendencji do przekazywania gry świadomości w jej niekoherentnym, skojarzeniowym toku”⁴⁵.

W dalszym ciągu swego wywodu, znów cytując pracę Brodzkiej, przypomina Żabicki, iż „analiza Auerbacha (wobec pisarstwa Woolf) »zawodzi (...) jako zarys syntetyczny, uogólnia bowiem nadmiernie jeden tylko kierunek przemian literatury dwudziestego wieku«”⁴⁶, zaś „tendencja reprezentowana przez Virginie Woolf, »podobnie jak dążenie do wieloaspektowego oglądu rzeczywistości, do wielopłanowego ujęcia czasu i do konfrontacji perspektyw wynikających z przecięcia tych oglądów i warstw czasowych, nie muszą służyć przeświadczeniu o nierozwiązywalnej zagadkowości wszystkich zjawisk«”⁴⁷.

W podobny sposób jak prof. Alina Brodzka postrzegał dwudziestowieczną literaturę również Arnold Hauser:

Współczesne przeżycie czasu polega przede wszystkim na świadomości momentu, w którym się znajdujemy – na świadomości teraźniejszości. Wszystko, co aktualne, współczesne i w obecnej chwili ze sobą związane, ma dla współczesnego człowieka szczególne znaczenie i wartość, a sam fakt równoczesności, przepojony tą świadomością, zyskuje w jego oczach rys wielkiej wagi. Jego świat duchowy jest pełen nastroju teraźniejszości i równoczesności tak, jak duchowy świat średniowiecza jest pełen nastroju tamtego świata, a oświecenia – nastroju przyszłości. (...) Urok „koegzystencji”, odkrycie, że z jednej strony ten sam człowiek przeżywa w tym samym momencie tak wiele rzeczy różnych, niemających ze sobą związku i niemożliwych do połączenia, a z drugiej różni ludzie w różnych miejscach przeżywają nieraz to samo, że w różnych, całkowicie od siebie izolowanych punktach ziemi zdarza się równocześnie to samo (...) ten uniwersalizm, który dzisiejszemu człowiekowi uświadomiła nowoczesna technika, jest może właściwym źródłem nowej koncepcji czasu i całego braku systematyczności, charakterystycznego dla nowoczesnego przedstawiania życia przez sztukę. Ta rapsodyczność, odróżniająca najwyraźniej powieść nową od starszej, jest zarazem cechą, która sprawia w nowej powieści najbardziej filmowe wrażenie. Brak ciągłości fabuły i prowadzenia scen, nagłość myśli i nastrojów, względność i niekonsekwencja miar czasu u Prousta i Joyce’a, Dos Passosa i Virginii Woolf przypomina cięcia, przesłony i interpolacje filmu, i jest to po prostu czar filmu⁴⁸.

Stop-klatka to zabieg rzeczywiście najczęściej stosowany przez autorkę omawianych opowiadań po części inicjowany impresyjną ich, niemal puentylistyczną, techniką, po części będący być może odległym refleksem Horacego *Listu do Pizonów*, którym wykładając swoją *ars poetica* mówi, że należy komponować utwór tak, aby „słowa dziwiły się słowom” po to, aby zadziwić czytelnika, czyli wprowadzić w ruch jego emocje, poruszyć wyobraźnię, po części zaś, aby utrzymać wewnętrzny rytm mknących wrażeń, wyobrażeń-obrazów i słów, po to właśnie, aby: „Nic nie pozostawało takie samo dłużej niż przez mgnienie”.

Osobliwością jednak tego stanu rzeczy jest, że:

⁴³ Zob. A. Brodzka, *O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, Warszawa 1966.

⁴⁴ E. Auerbach, *Brązowa pończocha*, dz. cyt., s. 51.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ A. Hauser, *Spółeczna historia sztuki i literatury*, przeł. J. Ruszczyćówna, w: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, dz. cyt., s. 377.

na zewnątrz lustro odbijało stół w holu, słoneczniki, drózkę w ogrodzie tak dokładnie i tak niewzruszenie, że sprawiały wrażenie zatrzymanych nieuchronnie w swej nierzeczywistości. Stanowiło to dziwny kontrast – tu wszystko się zmieniał, tam wszystko trwało nieruchomo. Nie sposób było nie patrzeć to na jedno, to na drugie⁴⁹.

Osobliwości tych doświadcza Narratorka, która zaszła w odwiedziny, kiedy jej przyjaciółka, pani Tyson *właśnie* wychodziła do ogrodu, minęły się o chwilę, o cal, bo gość jeszcze zdążył ją dostrzec znikającą za „pozłacaną krawędzią lustra”. Od tego momentu minęło już pół godziny wypełnione przez Narratorkę (dalej nazywać ją będziemy panią Dalloway albo Klarysą) staranną obserwacją zarówno zewnętrznych fenomenów rzeczywistości, więc domowego wnętrza pani Tyson i wypełniających je przedmiotów oraz nakładających się na nią jeszcze bardziej skrupulatną obserwacją swojej realnej wiedzy o „przyjaciółce”, aby stwierdzić, że w gruncie rzeczy nie zna jej, nie wie o niej nic.

Isabella przywodziła na myśl raczej fantazyjny i drżący powój niż wyprostowany aster, wykrochmaloną cynię czy też swoje własne płomienne róże, palące się niczym lampy na krzakach. To porównanie pokazuje, jak niewiele o niej wiedziałam po tylu latach, jest niemożliwe bowiem, żeby jakkolwiek pięćdziesięcioletnia – lub sześćdziesięcioletnia kobieta z krwi i kości była w istocie gałązką lub wąsem rośliny. Takie porównania są gorzej niż puste i powierzchowne – są wręcz okrutne, bo pojawiają się właśnie jak powój, który drży między naszymi oczyma a prawdą. Musi istnieć prawda; musi istnieć mur. Jednak to dziwne, że znając ją przez te wszystkie lata, nie umiałam powiedzieć, co jest prawdą Isabelli⁵⁰.

A czy w ogóle zna ją ktokolwiek? Czy ktokolwiek, ba, cokolwiek poza jej sprzętami, tymi wszystkimi dywanami, krzesłami i sekretarzycami ma do niej dostęp, zna ją? I wtedy, jakby w chwili olśnienia, ale jakimś ciemnym, zgoła piekielnym blaskiem, Klarysie przychodzi na myśl, że owe sprzęty pani Tyson, rzeczy wypełniające, przepełniające jej dom:

wiedzą o niej więcej, niż wolno było wiedzieć nam, którzy na nich siedzimy, piszemy przy nich i tak ostrożnie po nich stąpamy. W każdym z tych sekretarzyków znajdowało się mnóstwo szufladek i każda z nich niemal na pewno zawierała listy, przewiązane wstążeczką, przesypane lawendą albo płatkami róż. (...) gdyby ktoś zdobył się na to, żeby otworzyć którąś szufladkę i przeczytać jej listy, znalazłby ślady wielu niepokojów, umówionych spotkań, pretensji, że do spotkania nie doszło, długie epistoły, świadczące o zażyłości i uczuciu, gwałtowne – pełne zazdrości i wyrzutów, strasznych ostatnich słów rozstania (...). Pod naporem myśli o Isabelli jej pokój stał się bardziej cienisty i symboliczny; kąty wydawały się ciemniejsze, nogi krzeseł i stołów cieńsze i bardziej przypominające hieroglify⁵¹.

To deprymujące, wręcz okropne doświadczenie móc nagle odkryć, że przedmioty mogą wiedzieć więcej o człowieku niż inny, drugi człowiek, jego bliski znajomy, tym bardziej wieloletnia przyjaciółka. Oznacza to po prostu pod pozorem bliskości i otwarcia skrytość i brak zaufania. Pani Tyson, owa dama ze swym lustrzanym odbiciem, jej rozkwiecony ogród, jej salon widziane w zwierciadle ujawniają swą dwoistość, zmuszają do uformowania przykrej refleksji o ich faktycznym stanie, wywołują ambiwalencję uczuć, będącą dwoistości rzeczy echem, ale też pychą i próżnością, o czym przypomina w swym eseju prof. Liliann Louvel: „Idea lustra, jego wyzwania, medytacja (jako sposób, środek poznania), refleks, dwoistość, inwersja, tworzą ramę tej pracy. Lustro jawi się jako zbiornik obrazów, jako rezerwuuar świadomości⁵²”.

⁴⁹ V. Woolf, *Dama w lustrze: Refleksja*, dz. cyt., s. 98.

⁵⁰ Tamże, s. 98-99.

⁵¹ Tamże, s. 99.

⁵² Le cadre du miroir, ses enjeux, la contemplation, le reflet, le double, l'inversion, la reduplication, dessineront le cadre de ce travail. Le miroir se présente comme réservoir d'images, un réservoir de sens, L. Louvel, *Virginia Woolf: The Lady in the Looking Glass; Portrait(s) de dame(s) avec miroir*, w: *Etudes Britanniques Contemporaines*, Montpellier 1997, por. także: A. Minazzoli, *La Première ombre*, Paris: Minuit 1990.

Lustro w swoich rozlicznych funkcjach, jakie pełni w naturze (np. jako *lustro wody*, *zwierciadło stawu*, *rzeki* itp.) to także świadek życia ludzkiego we wszystkich jego przejawach, także *strażnik* tajemnic tego życia, ale i szpieg, nawet zdrajca ujawniający mimowolnemu obserwatorowi, komuś, kto jest z zewnątrz tajemnice obcego domu. Za pośrednictwem lustra pani Tyson Klarysa odkrywa pilnie strzeżone sekrety swej znajomej. Stanie się to w momencie, kiedy mniej więcej stabilny odbijający się w lustrze obraz zewnętrznej i wewnętrznej rzeczywistości nagle ulega zaburzeniu, choć owo zaburzenie to przecież konieczny i tutaj *rite do passage* (nawiązanie do doświadczenia pana Carslake'a z *Prostej melodii*) prowadzący Narratorkę do odkrycia prawdy życia Isabelli Tyson:

Nagle te odbicia znikły gwałtownie, choć bezgłośnie. Wielki czarny kształt zamajaczył w lustrze; zmaszał wszystko, zarzucił stół stosem marmurowych tabliczek z różowymi i szarymi żyłkami i znikł. Ale obraz uległ całkowitej zmianie. Przez chwilę był nierozpoznawalny, nieracjonalny i zupełnie nieostry. Tabliczek nie dawało się odnieść do żadnego ludzkiego działania. A potem, stopniowo, zaczynały podlegać jakiemuś logicznemu procesowi, który je porządkował, układał i umieszczał w obrębie powszechnego doświadczenia. Okazało się, że to po prostu listy. Przyniesiono pocztę⁵³.

Dostarczona nowa poczta, owe zamknięte w kopertach listy, to kolejna porcja sekretnych wiadomości dotyczących pani Tyson dopełniających i uzupełniających inne, od lat spoczywające w schowkach, szufladach i skrytkach stołów, biurków, sekretarzyków i konsoli, teraz, w oczach Obserwatorki, stały się częścią lustrzanego obrazu, przybierając „nieruchomość i nieśmiertelność, którą ofiarowywało lustro. Leżały tak, obdarzone nową realnością i znaczeniem, a także większym ciężarem, jak gdyby potrzeba było dłuta, żeby je odkuć od stołu. (...) zdawało się, że stały się nie tylko garścią przypadkowych listów, lecz tabliczkami, na których wyryto wieczną prawdę – gdybym umiała je przeczytać (myśli pani Dalloway), wiedziałabym wszystko, czego można by się dowiedzieć o Isabelli, tak, i o życiu też”⁵⁴. Ale wie przecież, że:

Isabella przyjdzie i weźmie je, jedną po drugiej, bardzo powoli, otworzy i przeczyta uważnie słowo po słowie, a potem, z głębokim westchnieniem zrozumienia, jak gdyby przejrzała wszystko aż do dna, podrze koperty na drobne kawałki, a listy zwiąże razem i zamknie w szufladzie sekretarzysty, zdecydowana zataić to, czego nie ma ochoty ujawnić⁵⁵.

Tymczasem (pani Tyson – przyp. A.T.) w dolnej części ogrodu. I jej buty – bardzo wąskie, wydłużone i modne – zrobione z najmniejszej i najelastyczniejszej skóry. Jak wszystko, w co się ubierała, były prześliczne. Stała pod żywopłotem w dolnej części ogrodu, podnosząc sekator przywiązany do paska, żeby obciąć jakiś zwiędły kwiat, jakąś zbyt wybujałą gałąź. Słońce świeciło jej w twarz, w oczy; ale nie, w krytycznej chwili zasłona z chmur zakryła słońce, rodząc wątpliwość: co do wyrazu jej oczu – czy były kpiące, czy czule, lśniące czy bez blasku? Widziałam jedynie niewyraźny zarys dość wyblakłej, pięknej twarzy, uniesionej ku niebu. (...) Teraz szybkim ruchem sekatora ścięła pęd powoju: upadł na ziemię. Kiedy spadał, zapewne wpadło też trochę światła, zapewne można było przeniknąć nieco głębiej do jej wnętrza. Więc jej myśli wypełniały czułość i żal... Smuciło ją ścinanie wybujałych gałęzi, kiedyś bowiem gałąź żyła, a życie było Isabelli drogą. Tak, a jednocześnie upadek gałęzi uprzytomnił jej, że i ona musi umrzeć, i całą daremność i ulotność wszystkiego. A potem, szybko chwyciła tę myśl, a jej zdrowy rozsądek natychmiast przyznał, że życie dobrze ją potraktowało; nawet jeśli musi upaść, to po to, żeby leżeć na ziemi i słodko butwiejąc, wtapiać się w korzenie fiołków⁵⁶.

Ukrywając swą „twarz pod maską obojętności”: *Her face is described as „mask-like indifference”* – napisze Virginia Woolf, ale utożsamiając się z naturą, przede wszystkim z kwiatami swojego wypielegnowanego ogrodu, odczuwając z nimi niemal biologiczny związek: „Isabella przywodziła na myśl raczej fantazyjny i drżący powój niż wyprostowany aster, wykrochmaloną cynię czy też swoje własne płó-

⁵³ V. Woolf, *Dama w lustrze: Refleksja*, dz. cyt., s. 99-100.

⁵⁴ Tamże, s. 100.

⁵⁵ Tamże, s. 100.

⁵⁶ Tamże, s. 100-101.

mienne róże, palące się niczym lampy na krzakach”⁵⁷, chociaż przed sobą samą nie ukrywa prawdy o sobie i odcinając pęd *klematisu*, powojnika, w symboliczny sposób odcina się od wszelkich swoich o sobie fałszywych wyobrażeń, od swego życia, które „choć dobrze ją potraktowało”, musi się skończyć, musi po prostu umrzeć.

Ale w swoim upadku, w swej śmierci pani Tyson mimo „całą daremność i ulotność” życia, dostrzega element pozytywny, ten mianowicie, że leżąc już „na ziemi i słodko butwiejąc, wtapiać się w korzenie fiołków”, zatem jednoczyć się z całą naturą, stając się kosmiczną cząstką Wszechświata, wręcz jego niezbywalnym życiodajnym elementem. Wobec czego jej dziwna przeszłość ukryta w pakietach przeznaczonych wstążkami listów będzie bez znaczenia, tym bardziej że jak się okazało: „Co do listów, to wszystkie były rachunkami”⁵⁸.

Isabella staje więc twarzą w twarz ze swoimi lękami i obsesjami, z tym wszystkim, co stanowi jej fałszywą, zakłamaną osobowość, i efektem tej niezwyklej chwili odkrycia prawdy o sobie samej jest „ujęcie w dłoń przywiązanego do paska sekatora, żeby obciąć jakiś zwiędły kwiat, jakąś zbyt wybujałą gałąź” (por. DWR, s. 100 i n.), a kiedy „spadał, zapewne wpadło też trochę światła, zapewne można było przeniknąć nieco głębiej do jej wnętrza” i właśnie wtedy narratorka-Klarysa dostrzegła „niewyraźny zarys dość wyblakłej, pięknej twarzy, uniesionej ku niebu” (DWR, s. 101). W pewnym komentarzu do tej sytuacji zwraca się uwagę, że ta uniesiona ku niebu twarz pani Tyson wyraża jej bezradność i rezygnację, wołanie o pomoc⁵⁹.

Linia wiodąca od ‘prawdy’ ślimaka (*Kew Gardens*), poprzez ‘prawdę wolności’ (*Prosta melodia*) do obnażenia, do ‘gołej prawdy’ pani Isabelli Tyson (*Dama w lustrze: Refleksja*), ta linia niespokojna i meandryczna, uprzytamnia trudność wszelkich wyborów, ich zależność od czynników zewnętrznych, ale też i tych duchowych, psychicznych jak membrana nastawionych na ‘inne głosy’, czy niechby tylko przenikanie innych myśli w czyjąś intymną myślową przestrzeń, naruszającą jej horyzont. Trzymając się jej, czytelnik otrzymuje możliwość weryfikacji również i swojej ‘prawdy’ i swoich dróg ku niej wiodących. Wszak każda z subiektywnych prawd może być także prawdą Innego, jako że „Prawda – pisał Akwinata – polega na zgodności myśli i rzeczy, o istniejących, orzekając, że są, a o nieistniejących, że ich nie ma”. Tej zaś zgodności jednak brakuje w realnym świecie pani Tyson. Jej życie to powierzchowność i pozory. Otaczające ją atrakcyjne przedmioty, owe *still life*, ciche, spokojne życie, to jednak, cokolwiek by rzec, *nature morte*, martwa natura stanowiąca fasadę, za którą kryje się duchowa pustka Isabelli⁶⁰.

Umysł Isabelli przypominał jej pokój, gdzie światła zbliżały się i cofały, podchodziły w piruetach i stąpają: delikatnie, rozkładały ogony, dziobiąc po drodze; i wówczas całą jej istotę, znowu podobnie jak pokój, przesycił obłok jakiejś głębokiej wiedzy, jakiegoś niewypowiedzianego żalu, a potem wypełniały ją zamknięte szuflady, wypchane listami, jak jej sekretarzyki⁶¹.

Pamiętajmy jednak o tej głębokiej ogrodowej scenie, kiedy pani Isabella dla nikogo, może nawet i dla siebie niewidoczna, stała „(...) pod żywopłotem w dolnej części ogrodu, podnosząc sekator przywiązany do paska, żeby obciąć jakiś zwiędły kwiat, jakąś zbyt wybujałą gałąź. Szybkim ruchem sekatora ścięła pęd powoju:

⁵⁷ Tamże, s. 98.

⁵⁸ Tamże, s. 102.

⁵⁹ „For example, ‘she snipped the spray of traveller’s joy and it fell to the ground. As it fell, surely some light came in too. She looks up at the sky to depict her helplessness and surrender and cry for help’. *The Lady in the Looking-glass – By Virginia Woolf, Commentary*, w: literatureencore.com/.../the-lady-in-the-looking-glass-...

⁶⁰ Por. „(Isabella Tyson) whose life is riddled with superficiality and pretense. She surrounds herself with attractive things as a façade for her emptiness”.

⁶¹ V. Woolf, *Dama w lustrze: Refleksja*, dz. cyt s. 101-102.

Andrzej Turczyński (ur. w 1938 r.) – poeta, prozaik, eseista i tłumacz. Mieszka w Koszalinie. Laureat licznych nagród, m.in. Nagrody Fundacji Kultury za *Rzeki popiołu* (1994), Nagrody im. Księcia Konstantego Ostrońskiego (1997), Nagrody im. Świętego Brata Alberta (1999), Nagrody Specjalnej Ministra Kultury (2005, 2010). Nominowany do Nagrody Literackiej NIKE za *Znużenie* (2001), do Paszportu Polityki (2001) oraz do Nagrody Literackiej GDYNIA za *Koncert muzyki dawnej* (2012). Wydał m.in. *Znużenie* (2000), *Mgnienia* (2000), *Ząb mądrości* (2001), *Święto ikony* (2002), *Dietdomszczyzna* (2005), *Latopis. Powieść doroczna* (2007), *Bezmiar. Eseje paradoksalne* (2007), *Ten szalony pan Puszkina. Słowo o udręce* (2008), *Moskwa 'na Krwi'* (2009), *Uzurpacje. Eseje paraboliczne* (2009), *Szron. Poezje* (2010), *Koncert muzyki dawnej* (2011), *Zgorszenie* (2011), *Mały ikonostas Bogarodzicy* (2012), *Miniatura z gazelą* (2012), *Żywioty* (2012), *Homo Pictor, Homo Viator* (2013) i *Bruliony starej ziemi* (2013).

upadł na ziemię. Kiedy spadał, zapewne wpadło też trochę światła, zapewne można było przeniknąć nieco głębiej do jej wnętrza”⁶². Ta odrobina światła w wyniku *prześwietlenia* gęstwy powojnika to także symboliczna wiązka światła rozświetlająca wewnętrzne, jeśli nie ciemności, to mroczną stronę jej serca? duszy? umysłu? Odcinając chory pęd pani Tyson jednocześnie odcina się od siebie także chorej, pragnąc uzdrowienia, chociaż obserwująca ją bezlitosna Klarysa Dalloway albo pani Ramsey, a w końcu czemuż by nie sama Autorka-Narratorka, sama Virginia Woolf, nie ma złudzeń, widząc Isabelle znów wyłaniającą się z głębi lustra:

Nadchodziła, ociągając się i przystając, to prostując rózę, to podnosząc goździk, żeby go powąchać, ale ani razu się nie zatrzymała; przez cały czas powiększała się i powiększała w lustrze, stając się coraz pełniej tą osobą, której umysł usiłowała przeniknąć. (...) Zbliżała się tak płynnie, że wydawała się nie zakłócać wzoru odbitego w lustrze, a jedynie wносить jakiś nowy element, który poruszał się łagodnie i zmieniał inne przedmioty (...). I listy, i stół, i trawiasta ścieżka, i słoneczniki, które czekały w lustrze, rozstały się i otworzyły, żeby przyjąć między siebie Isabelle. Wreszcie pojawiła się w holu. Stała bez ruchu. Zatrzymała się przy stole. Lustro od razu zaczęło zalewać kobietę światłem, które zdawało się ją utrzymywać; wydawało się, że niczym kwas wygryza to, co nieistotne i powierzchowne, pozostawiając jedynie prawdę. To był czarujący widok. Wszystko z niej opadło – obłoki, suknia, koszyk, diament – wszystko, co nazwałam powojem i pnączem. Oto twardy mur pod spodem. Stała naga w bezlitosnym świetle. Nie zostało nic. Isabella była całkowicie pusta. Nie miała żadnych myśli. Nie miała przyjaciół. Nikt jej nie obchodził. Co do listów, to wszystkie były rachunkami. Patrzcie, kiedy tam stała, stara i kanciasta, cała w żylach i brudach, z wydatnym nosem i pomarszczoną szyją, nie zadała sobie nawet trudu, żeby je otworzyć⁶³.

A jednak wcale nie możemy być pewni czy owa końcowa, zamykająca opowiadanie, konstatacja należy do osądu Narratorki, Obserwatorki, czy też jest wynikiem trudnego, samoocyszczającego rachunku sumienia samej Isabelli Tyson.

Z drugiej strony niewykluczone, że w pewnym sensie rację może mieć także pani Klarysa wypowiadająca, niby złotą myśl, sentencję podszytą jednak czymś z gruntu drobnomieszczańskim, konserwatywnym, czymś do immentu kłamliwym, wręcz dewocyjnym, co nie może więc usprawiedliwiać jej śledczych upodobań ani dawać jej choćby najmniejszego prawa do osądu pani Tyson. Myśl ta otwiera i kończy opowiadanie *Dama w lustrze: Refleksja*: „Nie powinno się pozostawiać luster wiszących w pokojach”.

Cokolwiek by rzec, rzeczywistość odbita w lustrze, zachowując pozór głębi, jest żałośnie płaska; choć niekiedy chce się postrzegać odbicie w lustrze jako świat przedstawiony na podobieństwo tego, z którym ma się do czynienia, obcując z dziełem sztuki, choćby z krajobrazem wrzosowiska w obrazie Old Crome’a, to pragnienie to jest niczym innym jak fanaberią umysłu niezdolnego rozróżnić kopii od oryginału, co zaś jest kopią, co oryginałem nie trzeba wyjaśniać.

A szczególny fenomen tego odbitego w lustrze świata przedstawionego polega na tym, że w narracji Virginii Woolf dokonywa się osobliwe związanie i zlanie w całość niby dwoistego, a w istocie jednorodnego strumienia świadomości: myśli narratorki są myślami pani Isabelli, które wiąże osoba autorki, samej Virginii Woolf, aczkolwiek myśleć, iż są one tożsame, byłoby formalnym nadużyciem.

luty-marzec 2014 r.

⁶² Tamże, s. 100-101.

⁶³ Tamże, s. 102.