

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-3627-67773](https://orcid.org/0000-0003-3627-67773)

KATARZYNA SZEREMETA
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie
e-mail: katarzyna.szeremeta@uwm.edu.pl

Pani Dalloway i *Pan Dalloway*, czyli przeniesienie tekstu wysokoartystycznego do obiegu popularnego

Mrs. Dalloway and *Mr. Dalloway*, Transferring High Literature Text into Popular Literature

Abstract: This paper explores how *Mrs. Dalloway*, one of the seminal works of high modernism, has been transferred into popular literature by Robin Lippincott in his novella *Mr. Dalloway* (1999). The sequel can be framed within the trend of cultural recycling and intertextual practices in which formerly marginalised fictional characters are given a voice or become more exposed. Although scholars have studied generic status of the text, “recursiveness” and Bloom’s “anxiety of influence” (James Shiff, Monica Latham and Bret Keeling); transformative potential of the original text, as well as images of London (Monika Girard), there is still a paucity of scholarship on narrative patterns and the concept of time. Therefore the author of the following paper seeks to fill this void and analyse how the elitist text of high modernism is transferred into popular literature with respect to the aforementioned aspects.

Keywords: *Mrs. Dalloway*, *Mr. Dalloway*, high literature text, popular literature text, sequel, *flaneur*

Abstrakt: *Pani Dalloway* Virginii Woolf, jedno z najważniejszych osiągnięć wysokiego modernizmu, zostało przeniesione do obiegu popularnego między innymi za sprawą powieści *Mr. Dalloway* (1999) Robina Lippincotta. *Mr. Dalloway* wpisuje się w trend kulturowego recyklingu oraz nurt praktyk intertekstualnych, w których udziela się głosu bądź eksponuje losy postaci fikcyjnej, której znaczenie było pierwotnie zmarginalizowane. Dotychczas badano: genologiczny status utworu pod kątem „rekursywności” i „odrzućcia Bloomowskiego lęku przez wpływem” (James Shiff, Monica Latham oraz Bret Keeling), transformacyjny potencjał utworu macierzystego (tożsamości seksualnej bohaterów *Mr. Dalloway*) oraz obrazy Londynu (Monika Girard). Tym samym autorka niniejszego artykułu pragnie zapłacić lukę interpretacyjną i przedstawić szczegółową analizę schematów narracyjnych i koncepcji czasu, które nie zostały do tej pory zaprezentowane przez innych badaczy.

Słowa kluczowe: *Pani Dalloway*, *Pan Dalloway*, tekst wysokoartystyczny, tekst obiegu popularnego, sequel, *flaneur*

Pani Dalloway Virginii Woolf, jedno z najważniejszych osiągnięć wysokiego modernizmu, zostało przeniesione do obiegu popularnego między innymi za sprawą powieści *Mr. Dalloway* (1999) Robina Lippincotta czy *Godziny* (1998) Michaela Cunninhama, w której autor podejmuje trzy płaszczyzny dialogu z życiem i twórczością Woolf. W latach 1990–2015 ukazały się liczne teksty drugiego stopnia bezpośrednio lub pośrednio dialogujące z *Panią Dalloway*. Zdaniem Moniki Latham uformował się trend przepisywania kanonicznej powieści Woolf. Interesującym zjawiskiem będą skondensowane, mikroliterackie formy Johna Crace’a oraz Alexandra Acimana i Emetta Rensina, które parodiują ton, stylistyczne manieryzmy i narracyjne schematy tekstu macierzystego. *Mrs. Dalloway* Acimana i Rensina z gatunku twitteratury może być w dobie digitalizacji traktowana jako parodia nie tylko powieści Woolf, ale również Twittera. Z kolei *Sobota* Iana McEwana powieła i uaktualnia *Dallowayisms* w zmienionym kontekście historycznym, mianowicie Londynu po zamachach terrorystycznych 11 września. Jest to również powieść o charakterze dygresyjnym, oparta na kanwie zdarzeń jednego dnia.

Kontynuatorski utwór Lippincotta wpisuje się w nurt praktyk intertekstualnych. Udziela się w nich głosu bądź eksponuje losy postaci fikcyjnej, której znaczenie było pierwotnie zmarginalizowane. Bohater *Dalloway*’owski jest stypizowany, to *flaneur*, miejski spacerowicz poszukujący doznań estetycznych (Duda 2018, 149). Cechuje go głęboka eksploracja wrażeń i myśli, epifaniczność oraz celebrowanie drobnych przejawów codzienności.

Mr. Dalloway należałoby sklasyfikować jako sequel¹, który wpisuje się w trend kulturowego recyklingu. Stanowiący dalszy ciąg linearnej narracji, sequel rozwija niedokończoną historię i rozgrywa się w tej samej czasoprzestrzeni. Choć sequele dominują jako filmowe formy narracyjne, to mają swoje źródło w literaturze czasów Homera. W XXI wieku zaczęły natomiast „obracać intertekstualnymi konotacjami”, formy te bowiem niczym w soczewce odbijają współczesne problemy. Ekspansja sequelów „pokrywa się z różnorodnością, i, co charakterystyczne dla płynnej nowoczesności, hybrydycznością oraz niejednoznacznością gatunkową” (Iwasiów, Madejski 2017, 135).

W sequele *Pani Dalloway* występuje znaczne nagromadzenie cech dystyngtywnych utworu macierzystego, tak zwanych *Dallowayisms*. Zgodnie z typologią Seymoura Chatmana będą to między innymi: jednodniowy czas akcji, wielogłosowość, dychotomia życie–śmierć, epifaniczne momenty nawiązujące do woölfowskich „chwil istnienia”, refreniczny charakter fraz, autorefleksyjność i poczucie izolacji, jakiego doświadczają postaci (Chatman 2005, 274–275). Ponadto mamy tu do czynienia z kontynuacją losów Woölfowskich bohaterów. Akcja *Mr. Dalloway*, oparta na kanwie zdarzeń jednego dnia, jest osadzona w tych samych re-

¹ Brak zgodności krytyków odnośnie do genologii świadczy o niejednoznaczności gatunkowej *Mr. Dalloway*. W swojej analizie autorka artykułu będzie się posługiwać terminem kontynuacji lub utworu kontynuatorskiego, zgodnie z klasyfikacją zaproponowaną przez Breta Keelinga. (Henry Alley określa go mianem „wariacji” [variations], James Shiff oraz Mary J. Hughes „współczesnej wersji” [retelling], z kolei Monica Latham interpretuje utwór Lippincotta jako sequel i wersję paralelną zarazem. Zaproponowany przez Seymoura Chatmana termin hołd-pastisz, zarezerwowany dla schematów stylistycznych, wydaje się odpowiedni dla obu tekstów późniejszych – *Mr. Dalloway* oraz *Godziny* Michaela Cunninhama).

aliach historycznych – rzecz dzieje się 28 czerwca 1928 roku w Londynie, wydarzenia rozgrywają się cztery lata później względem pierwotnej akcji. Powraca także motyw przewodni przyjęcia.

Dotychczas badano: genealogiczny status utworu pod kątem „rekursywności” i „odrzućcia Bloomowskiego lęku przez wpływem” (James Shiff, Monica Latham oraz Bret Keeling); transformacyjny potencjał utworu macierzystego (tożsamości seksualnej bohaterów *Mr. Dalloway*) oraz obrazy Londynu (Monika Girard). Celem niniejszego artykułu jest zbadanie, w jaki sposób elitystyczny utwór wysokiego modernizmu zostaje przeniesiony do niższego obiegu literackiego i jak Lippincott wykorzystuje dorobek literatury wysokoartystycznej (Żab-
ski 2006, 212, 218). Artykuł ma zapełnić lukę interpretacyjną oraz przedstawić szczegółową analizę schematów narracyjnych i koncepcji czasu, które nie zostały do tej pory zaprezentowane przez innych badaczy, tym bardziej że *Pani Dalloway* jako powieść eksperymentalna w warstwie kompozycyjnej i narracyjnej stanowi nie lada wyzwanie dla współczesnych autorów.

Wstęp

Podzielony na dwie części utwór *Mr. Dalloway* tworzy jednorodną fabularnie, stylistycznie i narracyjnie całość. Londyn i Fellstree stanowią dwa wzajemnie przenikające się ośrodki zdarzeń. Podobnie jak Woolfowska bohaterka, tytułowy pan Dalloway przechadza się po dzielnicy Westminster oraz czyni przygotowania do rocznicowego przyjęcia niespodzianki. Jednocześnie wspomina tragicznie zmarłego brata i rozmyśla o kochanku. Obchody jubileuszu łączą się w powieści z wyjątkowym wydarzeniem – całkowitym zaćmieniem słońca². W drugiej części powieści – „The Party” – Lippincott akcentuje jednoczące, wspólnotowe doświadczenie uczestników przyjęcia, którzy obserwują zaćmienie. Zaćmienie konotuje również *coming out*, którego w symboliczny, choć niejawni sposób, dokonuje Richard pod koniec przyjęcia.

Postać Richarda, bodaj najbardziej zapośredniczona z twórczości Woolf, stanowi zlepek inwariantnych właściwości Woolfowskiego prototypu oraz cech przypisanych mu przez Lippincotta. Autor buduje bardziej złożony obraz bohatera niż ten, który naszkicowała Woolf – nudnawego, tkwiącego w gorsecie konwenansów urzędnika. Mamy więc do czynienia z bohaterem wyemancypowanym i zrehabilitowanym. Kierunek działań naśladowczych i reinterpretacyjnych bezpośrednio sugerują przywołane przez Lippincotta na początku powieści cytaty

² Do tego historycznego wydarzenia nawiązywała ówczesna prasa („Time”) i Virginia Woolf w swoim dzienniku, eseju *Słońce i ryby* oraz epilogu powieści *Fale*. W lipcu 1927 roku Virginia Woolf wraz z mężem Leonardem oraz Vitą Sackville-West i jej mężem Haroldem Nicolsonem wybrali się do Bardon Fell w okolicach Richmond, gdzie znajdował się ich wiejski dom, aby wspólnie podziwiać zaćmienie słońca, o czym Woolf wspomina początkowo w swoich dziennikach. Pisarka przywołuje później to wyjątkowe zdarzenie, swoisty spektakl jednoczący londyńczyków (którzy fetowali i tłumnie obserwowali zaćmienie) w eseju *Słońce i ryby* (*The Sun and the Fish*): „we were men and women of the primeval world who came to salute the world” [byliśmy mężczyznami i kobietami prastarego świata, którzy przyszli przywitać świt/jutrzenkę], oraz w epilogu powieści *Fale* (*The Waves*).

z powieści *Pani Dalloway* oraz *Podróż w świat*, opowiadania *Mrs. Dalloway's Party* czy z listu Virginii Woolf. Na ich podstawie możemy wyodrębnić trzy główne tropy intertekstualne, które Lippincott podejmuje i rozwija w powieści kontynuatorskiej: androginiczną naturę Richarda i relację z Robertem Daviesem, więź i porozumienie między Clarissą i Richardem oraz relacje Richarda z ojcem i bratem. W kontekście literackiego wielkomięjskiego dyskursu pan Dalloway jawi się jako zorientowany na szczegóły *flaneur*, miejski spacerowicz poszukujący doznań estetycznych (Duda 2018, 149).

Karty powieści zapełniają bohaterowie o różnej ontologicznej proveniencji: byty fikcyjne, wtórnie fikcyjne i historyczne (Virginia Woolf). Odejściem od pierwotnego schematu fabularnego jest wprowadzenie dwóch fikcyjnych postaci: Roberta Daviesa (kochanka) oraz Duncana Dallowaya (tragicznie zmarłego brata) i tym samym stworzenie dwóch dodatkowych układów relacyjnych z Richardem Dallowayem: Richard–Robert oraz Richard–Duncan. Zakodowane lub zawoalowane w powieści macierzystej wątki homoerotyczne stają się motywem przewodnim w powieści *Mr. Dalloway*. Rozbudowując pierwotny układ relacyjny Richard–Clarissa o postaci kochanka i brata, Lippincott tworzy postać wewnętrznie skonfliktowanego bohatera, który darzy uczuciem zarówno kobietę, jak i mężczyznę. Jak zaznacza James Shiff, Lippincott buduje takie otoczenie tekstowe, w którym bohaterowie są zachęceni do niewypierania się swoich prawdziwych uczuć, ale raczej doświadczania wyzwalającego efektu szczerego wyrażenia własnego ja (Shiff 2004, 375).

Schematy narracyjne

Lippincott odwzorowuje i reinterpretuje schematy narracyjne, w szczególności polifoniczny charakter pierwotnej narracji³ oraz dostęp czytelnika do umysłów trojga protagonistów, do ich wspomnień, myśli i luźnych skojarzeń. W pierwszej części powieści Lippincott wprowadza cezurę między umysłowościami Richarda Dallowaya, Roberta Daviesa, Clarissy Dalloway (oraz Elizabeth Dalloway). Zabieg narracyjny ilustruje wybór poniższych cytatów z powieści:

OŁOWIANE KRĘGI ROZCHODZIŁY SIĘ w jego głowie (jeden, dwa, trzy), kiedy siedząc na ławce na Russell Square, Robert Davies zauważył, że światło ulicznej latarni oświetla jego obrączkę, którą nosił od kilku lat (choć nie był żonaty)⁴. [przekład własny]

³ Polifoniczna narracja w *Pani Dalloway* miała ukazać przeskoki z jednego umysłu do drugiego; nie obowiązywała przy tym żadna zasada porządkująca, a owe przejścia pojawiały się poza kontrolą narratora. Woolf pragnęła w ten sposób pokazać, że umysły bohaterów działają w sposób niezdyscyplinowany, kapryśny, uwolnione od dyktatu rozumu i racjonalnego myślenia. Struktura utworu Woolf – a mianowicie brak podziału na podrozdziały – odzwierciedla wielogłosowy charakter dzieła, w którym myśli, wrażenia oraz przypadkowe skojarzenia zlewały się w jeden strumień. Podwójna interlinia wprowadzona w niektórych wydaniach (np. Penguin) wymusza sztuczny podział na rozdziały i zarówno ułatwia czytelnikowi zanurzenie się w umysły bohaterów, jak i odbiór tego wielogłosowego utworu.

⁴ „SITTING ON A BENCH in Russell Square, the leaden bells of some clock beating in his brain (one, two, three), Robert Davies noticed the lamppost light glinting off the wedding ring he had now worn for several years (though he was not married)” (Lippincott 1999, 20).

TAKI PRZYSTOJNY MĘŻCZYŻNA, pomyślała Clarissa, kiedy przechadzając się po Russell Square, zauważyła wysokiego, chudego, ciemnowłosego mężczyznę siedzącego na ławce...⁵ [przekład własny]

ZŁOŚĆ, JAKĄ RICHARD DALLOWAY ODCZUWAŁ do swojego ojca, wywołała efekt koszmaru – szybko się obudził⁶. [przekład własny]

Przejścia z jednego do drugiego umysłu zostały wyraźnie wyodrębnione w tekście podwójną interlinią oraz wyróżnieniem początkowej części frazy/linijki tekstu. Autor scala w ten sposób rozczłonkowaną narrację. Wspomniana innowacja na poziomie narracji i samej struktury tekstu pełni częściowo funkcję odwoławczą względem *Pani Dalloway*. Lippincott stosuje swoją strategię reinterpretacyjną niekonsekwentnie, pewna prawidłowość w sposobie prowadzenia narracji jest widoczna głównie w części pierwszej, natomiast w części drugiej utworu, opisującej przyjęcie Dallowayów, całkowicie zrezygnowano z podwójnej interlinii oraz wyróżnienia przeskoków z jednego umysłu do drugiego. Przypadkowe skojarzenia bohaterów będących uczestnikami przyjęcia zlewają się tu w jeden strumień.

Zapowiedź zmian w schemacie narracyjnym odnajdziemy już w scenie otwierającej powieść: „Pan Dalloway powiedział, że sam kupi kwiaty. Bo chciał otaczać Clarissę nimi; wybierać te kwiaty, te kolory [...] które by ją dopełniały”⁷. O ile pierwsze zdanie jest gramatyczną kalką zdania z *Pani Dalloway*, to następne jedynie imituje styl Woolfowskiej narracji i jednocześnie wskazuje kierunek przekształceń w schemacie narracyjnym, w którym pojawia się więcej streszczeń niż obrazów.

Istotnie zmienia się także rola instancji nadawczej. W porównaniu z Woolfowskim narrator w *Mr. Dalloway* ma większy zakres prerogatyw: streszcza zdarzenia, dopowiada kwestie, toruje czytelnikowi dostęp do wewnętrznych przeżyć, wspomnień, reminiscencji Richarda Dallowaya oraz pozostałych bohaterów. Przykładem będzie scena, w której Clarissa otwiera telegram od Piotra Walsha: „Tak, Piotr Walsh przesyła gratulacje z Indii. To on [telegram] sprawił, że natchmianst przeniosła się myślami do czasów lata w Bourton, pośród kalafiorów w świetle księżycyca”⁸. W powieści macierzystej przejście od terażniejszości do przeszłości odbywało się spontanicznie, bez udziału narratora.

Reasumując, Lippincott odchodzi od techniki narracyjnej podporządkowanej rejestrowaniu przypadkowych skojarzeń i ukazaniu uskoków umysłów, stylizuje narrację na strumień świadomości oraz poszerza zakres prerogatyw narratora (kosztem roli reflektora).

Zasadnicza zmiana funkcji nadrzędnej instancji nadawczej w *Mr. Dalloway* przejawia się w opisywaniu i nazywaniu procesów myślowych zachodzących w umysłach bohaterów. Innymi słowy, narrator staje się przewodnikiem w świecie

⁵ „SUCH A HANDSOME MAN, Clarissa Dalloway thought, walking through Russell Square and noticing a tall, thin, dark-haired man sitting on a bench ...” (Lippincott 1999, 22).

⁶ „THE ANGER RICHARD DALLOWAY FELT towards his father had the effect one often experiences as the result of a nightmare – it woke him up” (Lippincott 1999, 48–49).

⁷ „Mr. Dalloway said he would buy the flowers himself. For he wanted to surround Clarissa with them; to choose those flowers, those colors [...] which would complement her” (Lippincott 1999, 3).

⁸ „Yes, Peter Walsh, in India, offering his congratulations. Which plunged her immediately to that summer at Bourton amidst the cauliflowers in the moonlight” (Lippincott 1999, 80).

ich wewnętrznych przeżyć, dopowiadając kwestie czy opisując procesy myślowe. Zmiana ta jest widoczna już w początkowych scenach powieści, nawiązujących bezpośrednio do sceny otwarcia z *Pani Dalloway*. Towarzyszymy tu Richardowi w przechadzce w przestrzeni miasta. Wspólną cechą obu scen jest wewnętrzny monolog bohatera, który stanowi wyraz *joy de vivre*: „Jakże wolny się poczuł, jak lekki i skłonny cieszyć się tym, zaakceptować to, skonstatował (bo nadal funkcjonował jakby w trybie wewnętrznym, sondował własne wnętrze?)”⁹. Zasadnicza zmiana schematów narracyjnych jest widoczna w uwadze parentetycznej, choć nie jest prawidłowością. O ile narracja utworu Woolf opierała się głównie na obrazach, o tyle u Lippincotta dominują objaśnienie narratora dotyczące chociażby procesów myślowych zachodzących w umysłach protagonistów. Wyrażenia „in the interior mode” [w trybie wewnętrznym] czy „inside himself”, które można by tłumaczyć jako: „sondując wnętrze swojego umysłu”, sugerują taką właśnie funkcję stanowiącą reinterpretację pierwotnego schematu narracyjnego. Poniższa tabela zawiera przykłady takich procesów myślowych, opisanych przez narratora:

Richard Dalloway
„a banner marched to and fro across the floor of his brain” (4)
„almost immediately another of Richard Dalloway’s concerns invaded his mind” (7)
„But then the dark cloud raced across his mind again, obscuring brighter thought” (10)
„he rummaged through his mind” (16)
„Familiar words, and yet he couldn’t quite place them” (33)
„[...] by now he had slipped into, returned to that semi-conscious state” (62)
„His stomach churned and his mind raced at the physical sensation he was feeling” (93)
Clarissa Dalloway
„The scenes in Bourton raced through her mind, with the accompanying emotions...” (86)
„So why (Clarissa wondered) did her mind always take that sad, that downward turn?” (23)
„And so she let her mind roam over the vast and densely populated plain: there was her father, a difficult man [...]; and then there was her sister (and the three falling, but – oh, no, she couldn’t think of Sylvia now!). And so her mind, trained after so many years, to do as she asked, moved on” (104)
„Why now? And what had triggered it, set it off? (he [Richard] hadn’t visited that scene for many, many years!) Now he tried retracing his steps: what had he been doing at the precise moment he had seen it? (115)
„Had he, for some reason, revisited, recalled the scene in itself in his mind, that horrible scene he had witnessed some forty years ago?” (116)
„First he must clear his mind of this horror” (120)
Robert Davies
„On my way to Richard’s, he sang over and over in his mind” (59)
„I am but a mere bush, he went on, some delicate, Oriental thing [...] Perhaps I should transplant myself, he thought, continuing the botanical metaphor; remove myself to some other garden; or better soil.” (186)

⁹ „How free he felt, he reflected (for he was still, somewhat, in the interior mode, inside himself), how light and able to enjoy it all, to embrace it and take it in” (Lippincott 1999, 5).

Narrator, występujący w roli przewodnika po umysłowościach bohaterów, opisuje ich różne procesy myślowe i stany umysłu. Wybrane cytaty pokazują, że umysły Richarda i Clarissy częstokroć działają w sposób kapryśny i niezdiscyplinowany, stąd określenia *raced through* [myśl przemknęła] bądź też kojarzące się z wędrówką i błędzeniem „roam over” [błąkać się], czy oznaczające impuls „trigger” [wywołać]. Ponadto wiele procesów myślowych odbywa się poza kontrolą rozumu, czego przykładem będą określenia: „marched” [przedefilowało/przemaszerowało]; „invaded” [zaatakowało/przypuściło atak]; „trying to heed his own command” (usiłując wymóc na sobie zwiększoną koncentrację); „shake off particles into which his mind had sunk” (strząsnąć cząsteczki, które opanowały jego umysł) czy też „his mind was set, closed, locked” (jego umysł się zatrasnął, zamknął, zaryglował). Bohaterowie potrafią wytrenować („trained”) umysł, lecz nie zawsze mają pełną kontrolę ani nie są w stanie zapanować nad jego impulsami. Umysł ma także niebezpieczne rewiry, czego ilustracją będzie określenie: „entering dangerous waters” [zapuszczał się na nieznane wody]. Rewiry czy rejony mają taką właściwość w momencie, kiedy postaci sięgają do przykrych wspomnień, które chcieliby wymazać z pamięci. Pozostałe określenia typu: „tried to collect his thoughts” [usiłował zebrać myśli]; „rummaged through his mind” [szperał w umyśle] lub „retrace” [prześledzić], „revisit” [ponownie odtworzyć scenę], opisują proces odszukiwania, przywoływania dawnych wspomnień i towarzyszących im przeżyć.

Konkludując, utwór Lippincotta cechuje ekonomika narracji oraz schematyzm struktur stylistyczno-narracyjnych. Innowacje na poziomie struktury tekstu, takie jak wyodrębnienie umysłowości bohaterów podwójną interlinią i wyróżnieniem czcionki, są zaledwie aspektem stylizacji narracji na strumień świadomości. To, co w *Pani Dalloway* stanowiło element strumienia świadomości, w *Mr. Dalloway* zostało opowiedziane obrazami, przypadkowymi skojarzeniami oraz dookreślone lub wręcz nazwane przez narratora. Fakt, iż Lippincott kładzie większy nacisk na wielogłosowość, wpływa na zmiany w schematach narracyjnych. Lippincott zrezygnował z roli „reflektora głównego i pomocniczego” na rzecz „epizodycznego”, co spowodowało, że postaci (bezpośrednio wywodzące się z najbliższego otoczenia bohatera eponimicznego rzucają rozproszone światło głównie na postać centralną, czyli Richarda Dallowaya, oraz dwoje protagonistów, Clarisę Dalloway i Roberta Davisa, a także na siebie nawzajem. Zabieg ten jest zasadniczym udogodnieniem dla czytelnika. Dzięki działaniom „reflektorów” może on zrekonstruować fragmentaryczny i zniuansowany obraz bohatera, który wykazuje wprawdzie pewien stopień samowiedzy, ujawniony w monologu wewnętrznym, wciąż jest to jednak obraz niepełny, jako że bohater ma subiektywny ogląd własnej osoby.

Koncepcja czasu

Kolejnym aspektem zapośredniczonym z *Pani Dalloway* jest dualistyczna koncepcja czasu¹⁰ (czas zegarowy i subiektywny)¹¹, retrospekcje oraz elipsa czasowa, które zostaną kolejno omówione w dalszej części artykułu. Zegary i dzwony wybijające godziny w powieści macierzystej i kontynuatorskiej stanowią zasadnicze udogodnienie dla czytelnika w przypadku techniki strumienia świadomości oraz braku chronologii przedstawionych zdarzeń. W obu powieściach czas odmierzany mechanicznie pełni pięć kluczowych funkcji: (1) wypunktowuje etapy fabuły; (2) podkreśla, że zdarzenia rozgrywają się równolegle; (3) pokazuje przejścia z jednego ośrodka świadomości do drugiego; (4) akcentuje jedność przypadkowo zgromadzonych ludzi/przechodniów oraz (5) sygnalizuje przejście z przeszłości do terażniejszości.

Podobnie jak w przypadku *Pani Dalloway*¹², w powieści Lippincotta zegary i dzwony wybijają godziny, które określają etapy rozwoju fabuły w terażniejszości. Akcja w *Mr. Dalloway* trwa w części pierwszej od 10 rano do 19 po południu, natomiast w części drugiej od 21.30 do około 7 rano. Nie zawsze wiadomo, który zegar/dzwon wybija w danej chwili godzinę. „Big Ben? Świętej Małgorzaty? Tyle ich w całym Londynie, zastanawia się Robert Davies”¹³.

Zegar oraz dzwon spajają losy pary lub grupy postaci, tworząc w ten sposób nić porozumienia między bohaterami przebywającymi w innych częściach Londynu, przyjmując często formę swoistej synchronii doznań. Fakt wybicia godziny 11 rejestrują w swoich umysłach zarówno Richard, jak i Robert: pierwszy „wsluchiwał się” w bicie zegara, dzwony natomiast „wybijały godziny w mózgu” drugiego bohatera („beating in his brain” [20]). Poszukiwanie takiego porozumienia najlepiej oddaje pytanie: „Może odezwie się ktoś lub coś?”¹⁴. Upływającemu czasowi towarzyszy poczucie przemijalności i dojmującej straty. W odczuciu Roberta zegary biją „w sposób nieodwołalny, nieustający i ostateczny”¹⁵. Poczucie nieuchronności znajduje odzwierciedlenie w umyśle Richarda Dallowaya, dla którego życie i czas są „okrutne”. Oprócz świadomości upływającego czasu, aury pogodowej („błękit przesiąkał szarością; Robert przebywał pod „szarym, ciężkim niebem”¹⁶), myśli bohaterów spaja wątek wieczornego przyjęcia niespodzianki,

¹⁰ Dualistyczna koncepcja czasu odwołuje się do teorii Henriego Bergsona oraz Zygmunta Freuda. Por. Bergson 1988; Cavell 2001; Velentine 2003.

¹¹ Czas zegarowy, odmierzany mechanicznie symbolizuje kontrolę i dyscyplinę. Czas subiektywny sugeruje, że umysł jest wolny od dyktatu rozumu, bardziej elastyczny i podąża za przypadkowymi wspomnieniami i skojarzeniami.

¹² W scenie otwierającej i zamykającej *Panią Dalloway* nie określono godziny, zdarzenia rozgrywają się w czerwcową środę 1923 roku, prawdopodobnie o 10 rano, kończą zaś przyjęciem trwającym do około 24 wieczorem. Zabieg ukazania czasu jako kontinuum sprawia, że przestrzeń czasowa – przeszłość, terażniejszość i przyszłość – łączą się i płynnie przenikają.

¹³ „Big Ben? Saint Margaret’s? There were so many across London” (Lippincott 1999, 31).

¹⁴ „Would something, would someone answer?” (Lippincott 1999, 20).

¹⁵ „... unavoidable, relentless, irrevocable, final...” (Lippincott 1999, 21).

¹⁶ „under a heavy, burdensome sky, Robert Davis lurched” (Lippincott 1999, 106).

do którego się szykują. Wybijając godzinę 19, Big Ben tworzy jedność Dallowayów i Roberta Daviesa.

Postaci komunikują świadomość wpływającego czasu na poziomie tekstowym, czego potwierdzeniem są stwierdzenia: „wsłuchiwał się”, „dzwony wybijały w jego mózgu godziny”, „wyobraził sobie złote kręgi” czy „czas maszerował”¹⁷. Podobnie jak Richard i Robert, Clarissa także komunikuje czytelnikowi świadomość wpływającego czasu i jego przemijalność: „czas nie stoi w miejscu” – zauważa. Postrzega swojego męża i córkę przez pryzmat 30 lat, które upłynęły od pamiętnego lata w Bourton. Także Robert Davies uświadamia sobie i komunikuje aspekt kontroli czasu – boleśnie uświadamia sobie upływ czasu, który „zamyka go w uścisku”. Kiedy Big Ben wybija 12.30, czas zegarowy symbolizuje jego powinności, wyrażone wewnętrznym imperatywem „muszę”. Aspekt kontroli odzwierciedla także odgłos wody kapiącej z kranu, zsynchronizowany z czasem odmierzanym przez zegar.

Innym kluczowym aspektem w analizie koncepcji czasu są retrospekcje, a mianowicie spontaniczne i krótkotrwałe wspomnienia zdarzeń z przeszłości oraz towarzyszące im emocje i doznania. Lippincott częściowo naśladuje i reinterpretuje tę technikę w swojej powieści kontynuatorskiej.

W *Pani Dalloway* Woolf zmodyfikowała tradycyjną, linearną koncepcję, przefiltrowując w sposób niechronologiczny zdarzenia z przeszłości przez pryzmat terażniejszości, z perspektywy kilku ośrodków świadomości. Zdarzenia i towarzyszące im emocje odzywają w umysłach i sercach bohaterów, a tym samym stają się nadrzędne wobec głównej ścieżki fabularnej. Innymi słowy, następuje przrzućcenie akcentu na reminiscencje/retrospekcje, bez konieczności odrzucenia tradycyjnie pojmowanej fabuły. Najwłaściwszą ilustracją tej techniki będzie tabela przedstawiająca schemat ośmiu retrospekcji związanych z kluczową w *Pani Dalloway* sceną rozstania w Bourton. Retrospekcje powracają w świadomości Klarysy Dalloway i Piotra Walsha w ciągu dnia, kiedy rozgrywa się akcja powieści.

Tabela 1. Schemat retrospekcji w *Pani Dalloway*

Godzina ¹⁸	Opis
Między 10 a 11 rano	Klarysa wspomina ogród w Bourton i rozważa swoje obiekcje związane z odrzuceniem Piotra.
Między 11 a 11.30 rano	Klarysa niezamierzenie przypomina Piotrowi o odrzuceniu. Klarysa siedzi obok Piotra i na nowo doświadcza wątpliwości związanych z odrzuceniem.
Między 11.30 a 11.32 rano	Piotr rozmyśla o owym odrzuceniu, opuszczając dom Klarysy.
Między 11.32 a 11.45 rano	Piotr na nowo przeżywa scenę odrzucenia.

¹⁷ „listened to”; „bells of some clock beating in his brain”; „time marched”.

¹⁸ W *Pani Dalloway* godziny nie zawsze są podane i trzeba robić selekcję reminiscencji, które zlewają się w strumień świadomości.

(Godzina nieokreślona) na przyjęciu – godziny późnonocne, między 22 a 24.	Piotr ponownie rozmyśla o odtrąceniu oraz roli, jaką w tym odegrała Sally Seton.
(Godzina nieokreślona) na przyjęciu – godziny późnonocne, między 22 a 24.	Ponowne nawiązanie do sceny odtrącenia. W tej scenie przyjęcia nie jest jednak wyrażone <i>verbatim</i> , ale pojawia się między wierszami w rozmowie Piotra i Sally.

Źródło: opracowanie własne.

Dla porównania w powieści kontynuatorskiej wątek rozstania w Bourton ustępuje miejsca innym, kluczowym w życiu tytułowego bohatera retrospekcjom. W części pierwszej pojawia się bardziej rozbudowany wątek¹⁹ związany z młodszym, tragicznie zmarłym bratem Richarda, Duncanem. Powraca on wielokrotnie w świadomości postaci centralnej. Schemat dziesięciu retrospekcji i skojarzeń ilustruje tabela 2:

Tabela 2. Schemat retrospekcji w *Mr. Dalloway*

Godzina	Opis
10	Richard mija dwóch pięcioletnich chłopców, którzy przypominają mu jego i Duncana. Wspomina dzieciństwo w Fellstree i ubolewa, że nie mają z Clarissą synów (4–8).
Po 10 rano	Richard wspomina pierwszą wycieczkę do Londynu, na którą rodzice zabrali Richarda, Duncana i ich cztery siostry. Przywołuje towarzyszące im podekscytowanie i wesołość, kiedy po raz pierwszy ujrzeli królową [Wiktorię] (12).
Tuż przed 12	Przeglądając w księgarni sonety Szekspira, Richard nagle przypomina sobie o Duncanie, który je lubił, i Robercie, którzy je czyta (27).
12.30	W swoim pokoju na poddaszu Richard zapada w sen. Powracają w nim wspomnienia z rodzinnego domu w Fellstree, a przede wszystkim postać tragicznie zmarłego brata Duncana, z którym łączyła go szczególna więź. Ze snu i wspomnień wybudza go Big Ben wybijający godzinę (38–42).
13	Kiedy ponownie zapada w drzemkę, Richard powraca do wspomnień z dzieciństwa. Tym razem przywołuje wspomnienie ojca tyrana i swój sojusz z bratem przeciwko ojcu (45–47).

¹⁹ Wątek śmierci Duncana jest częściowo zapośredniczony z *Pani Dalloway*, gdzie wspomniano o tragicznej śmierci Sylwii, siostry Klarisy. Lippincott podejmuje i rozbudowuje go w biografii Richarda Dallowaya. Poczucie straty jest wspólnym doświadczeniem Richarda i Clarissy, choć nigdy nie odważyli się poruszać tych trudnych tematów: „Nigdy nie rozmawiali na temat straty, ani też jej skutku, on i Clarissa. A jednak czuli to, nosili w sobie – zawsze; to ich łączyło; przypuszczał nawet, że stworzyło głęboką, bezkresną i niewypowiedzianą więź między nimi. [przekład własny] „But they had never discussed their losses, he and Clarissa, nor the effect of those losses. And yet they knew it, carried it around with them – always; they shared it; and it was, he supposed, a deep, fathomless, unspoken bond between them. (Lippincott 1999, 53–54). Jednocześnie ze stratą po zmarłym bracie borykał się również Robert Davies, choć ten zmarł w okresie niemowlęctwa.

14	Śmierć Duncana, za którą Richard obwinia ich ojca, pozostawiła w jego duszy ziejącą dziurę („gaping hole”). Bohater zadaje sobie liczne retoryczne pytania o to, jaki byłby Duncan, gdyby nadal żył, jak wyglądałyby ich dorosłe relacje, czy obecne życie Richarda, by go nie rozczarowało. Czy Duncan, gdyby żył, nadal działałby z taką zaciętością i odwagą? Te oraz inne pytania pozostaną bez odpowiedzi (54–59).
Ok. 14.30	Richard pielęgnuje wspomnienie związane z Duncanem. Bohater uświadamia sobie, że najprawdopodobniej pustkę po stracie Duncana zapełnił Robert Davies (61–64).
15	Richard wydaje się pogodzony ze śmiercią Duncana. Odszedł, jego dusza odzyskała spokój. Martwi się natomiast o siebie i najbliższych: Clarisę, Elizabeth i Roberta. Śmierć jest czymś nieodwołalnym, zawsze czyha w pobliżu (70).
19	Richarda prześladuje wspomnienie śmierci Duncana (tego dnia, 28 lipca przypada rocznica jego śmierci, ale i jubileusz Dallowayów). Richard odczytuje nawiedzającego go ducha Duncana jako zły omen. Postanawia nie słuchać podszeptów zmarłego; koncentruje się na przyjęciu. Siłą woli sprowadza swoje myśli na ten tor (111).
19	Z całą siłą powraca wspomnienie śmierci i martwego Duncana, które Richard najchętniej wyparłby z pamięci. Dochodzi do wniosku, że dawne obrazy powracają w jego głowie ze względu na niepokój związany z Robertem. Richard uświadamia sobie, że prawdopodobnie już nigdy nie rozwiąła zagadki śmierci swojego brata, tak jak tajemnicą pozostanie również samobójcza śmierć panny Kilman (115–120).

Źródło: opracowanie własne.

W *Mr. Dalloway* zdarzenia z przeszłości są przefiltrowywane przez pryzmat teraźniejszości, choć w świadomości jednego tylko bohatera, Richarda, a nie z perspektywy dwóch uczestników zdarzeń, jak to miało miejsce w powieści macierzystej. Wspomnienia wspólnych chwil z dzieciństwa, przymierze braci przeciwko autorytarnemu ojcu, którego Richard obwinia o śmierć Duncana, a także przykre obrazy zmarłego brata odżywają w ciągu dnia w jego pamięci. Przywołanie z perspektywy teraźniejszości tych uszeregowanych achronologicznie wspomnień sprawia, że stają się one nadrzędne wobec głównej ścieżki fabularnej ze względu na ładunek emocji oraz wagę zdarzeń dla ewolucji bohatera. Podczas gdy u bohaterki Woolf impulsem do rozważań na temat rozstania był nieprzeczytany list od Piotra Walsh, Richardowi asumpt do wspomnień daje 40. rocznica śmierci Duncana. Bohater rozmyśla nad rolą Roberta Daviesa w swoim życiu – najpewniej zapełnił on pustkę po stracie brata, którego Richard podziwiał za odwagę i bezkompromisowość. Równie silnych emocji zaznał dopiero u boku Robbiego²⁰. Bohater zadaje retoryczne pytania o to, jaki byłby Duncan, gdyby nadal żył, jak ukształtowałyby się ich dorosłe relacje oraz jak oceniłby jego dotychczasowe życie. Richard, częściowo pogodzony ze stratą brata, uświadamia

²⁰ „How he admired Duncan. It was with a fervency, with a fire, that he hadn't felt since – unless in was with Robbie” (Lippincott 1999, 59).

sobie, że nigdy już nie rozwikła zagadki jego samobójczej śmierci. Postanowił potraktować ją jako „przestrożę” („cautionary tale”) i przeżyć swoje własne życie „właściwie” („accordingly”)²¹. Data 28 lipca ma podwójną symbolikę – jest to jednocześnie 40. rocznica śmierci Duncana i jubileusz Dallowayów, a zatem okazja do wspomnień, żałoby i radości zarazem. Ostatecznie Richard oddala od siebie smutne wspomnienia i widmo śmierci, która czyha w pobliżu i zagraża jego najbliższymi, oraz wybiera życie i świętowanie.

W reinterpretacji Lippincotta szczególne okoliczność tego dnia sprawiają, że Richard jest bardziej refleksyjny, przywołuje istotne, acz trudne, momenty z przeszłości. Jednocześnie, co jest zasadniczą modyfikacją w statusie ontologicznym bohaterów, Richarda nawiedza duch Duncana²², porozumiewają się bez słów, im tylko znanym językiem/kodem – czytelnik bowiem nie poznaje treści tych rozmów. Wydaje się, że pojawienie się Duncana jest domknięciem pewnego momentu w życiu Richarda i końcowym etapem rocznej, lecz odroczonej w czasie żałoby po ukochanym bracie. Wizyty Duncana są zatem pewną formą pożegnania, którego jedynym świadkiem jest czytelnik.

W utworze Lippincotta została również zastosowana podwójna elipsa czasowa. Dla przypomnienia, w *Pani Dalloway* zabieg pominięcia około 30 lat służył skonstruowaniu życiorysów dwojga protagonistów – Klarysy i Septimusa. Natomiast w powieści kontynuatorskiej podwójna elipsa została umotywowana dwoma schematami relacyjnymi: Richard–Clarissa, Richard–Robert. Pierwsza obejmuje okres od 28 lipca 1897 roku, czyli daty ślubu Clarissy i Richarda, do 30. rocznicy ich zaślubin przypadającej na rok 1927. Druga zaś obejmuje 40 lat, począwszy od 28 lipca 1887 roku (tj. dnia samobójczej śmierci Duncana) do lipca 1927 roku, kiedy Richard kończy roczny okres odroczonej w czasie żałoby. Pominięcie w warstwie fabularnej około 40 lat ma w *Mr. Dalloway* zasadnicze znaczenie również dla ewolucji głównego bohatera, która odbywa się niejako na oczach czytelnika, lecz nie w podstawowej warstwie fabularnej, bo tu dzieje się niewiele, lecz raczej w subiektywnym odbiorze bohaterów, poprzez wrażenia i wspomnienia.

Richard Dalloway doświadcza okresu jałowego i ponownych narodzin, podobnie jak Woolfowska Klarysa²³. Przez 40 lat usiłował zapełnić pustkę po śmierci

²¹ „[...] perhaps Duncan’s death – in some way – had set him up for the very life he had lived; that perhaps he had read Duncan’s passion (wrongly?) as a sort of cautionary tale, and had lived his life accordingly” (Lippincott 1999, 55); „[...] może śmierć Duncana w pewny sensie wpłynęła na to życie, które dla siebie wybrał; a może (błędnie?) odczytał pasje Duncana jako rodzaj przestrogi i kierował się nią we własnym życiu” [przekład własny].

²² „Not, that is, until this past year when – under so much strain, so terribly, utterly vulnerable and completely broken down – he had finally been able to mourn the loss of his beloved brother. And it was then, some forty years later, in the soft crevices of vulnerability and grief, that the visits had resumed” (Lippincott 1999, 39); „Właściwie, dopiero rok temu, kiedy pod wpływem silnego stresu, tak strasznie, całkowicie bezbronny i kompletnie załamany, mógł wreszcie odbyć żałobę po swoim ukochanym bracie. To wtedy, około 40 lat od tego zdarzenia, zaczął go [duch Duncana] ponownie nawiedzać, w zakamarkach bezbronności i żalu” [przekład własny].

²³ Określenie „martwe lata” („dead years”), bo tak nazwano w powieści ten okres, odnoszą się, w przypadku głównej bohaterki, do okresu pozbawionego wigoru małżeństwa, odizolowania, samotności, które Piotr określa mianem „śmierci duszy” („the death of the soul”). Jednocześnie proces

ci brata: „przemaszerował przez życie – Oxford; małżeństwo; dziecko; posiedzenia w Izbie, i... co? Robbie”.²⁴ A jednak mimo wszystko nadal „w głębi serca odczuwał pustkę”; nic nie było w stanie wypełnić tej „ziewającej dziury”²⁵, nikt nie mógł zastąpić Duncana. Podobnie jak w powieści macierzystej elipsa czasowa symbolizuje w życiu postaci centralnej lata martwe. Z pewnością niespodziewana śmierć brata zadała „śmierć duszy [Richarda]”. Jednakże po okresie emocjonalnie jałowym nastąpił czas odrodzenia. Wydaje się, że proces ten rozpoczął się 10 lat wcześniej (wraz z początkiem romansu z Robertem Daviesem), ale dopełnia się dopiero owego lipcowego dnia 1927 roku, w finałowej scenie zaćmienia.

W swojej powieści kontynuatorskiej Lippincott przejął dualistyczną koncepcję czasu zegarowego i subiektywnego, modyfikując na poziomie narracji pewne jej aspekty. Zarówno w *Pani Dalloway*, jak i w *Mr. Dalloway* czas zegarowy określa etapy fabuły, podkreśla, że zdarzenia rozgrywają się równolegle, pokazuje przejście z jednego ośrodka świadomości do drugiego, jednoczy bohaterów i przypadkowo zgromadzonych ludzi oraz sygnalizuje przejście z przeszłości do teraźniejszości. Tym jednak, co wydaje się bardziej wyeksponowane w powieści, jest aspekt porozumienia, zaznaczony w części pierwszej, w relacji między protagonistami: Richardem Dallowayem a Robertem Daviesem i Clarissą Dalloway. Przejawia się on w formie poczucia przemijalności i straty. Dzięki retrospekcjom będącym elementami zinternalizowanych procesów myślowych czytelnik dowiadyuje się, dlaczego mimo upływu 30–40 lat wciąż rezonują w teraźniejszości oraz jaką wagę odgrywają w życiu głównego bohatera. Retrospekcje są przy okazji elementami mozaiki, które układają się w pewien schemat, dopiero bowiem w scenie finałowej postaci centralne są w stanie pogodzić się ze stratą (śmierć Duncana) czy też nieodwołalnością życiowych wyborów (rozstanie Klarysy i Piotra). Lippincott wprowadza w *Mr. Dalloway* elipsę czasową, by przede wszystkim pokazać ewolucję tytułowego bohatera oraz przeciwstawić okres jałowy czasowi odrodzenia w jego życiu. O ile w *Pani Dalloway* postać Septimusa Smitha stanowiła przeciwwagę dla Klarysy, o tyle w powieści Lippincotta brak takiej postaci, dla której tak znacząca przerwa czasowa pokazywałaby progres i regres. Jednocześnie w obu powieściach czas jest ukazany jako kontinuum – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość wzajemnie się przenikają. Należy jednak podkreślić, że przyjęcie niemal identycznych ram czasowych wprowadza wrażenie monotonii i pozbawia czytelnika gry z czasem.

„ponownych narodzin” („rebirth”) rozpoczyna się w scenie otwierającej powieść, a zwińczeniem tego odrodzenia jest scena finałowa.

²⁴ „had marched through life – Oxford; marriage; a child; sitting in the House, and ... what? Robbie” (Lippincott 1999, 54).

²⁵ „emptiness at the heart of things”; „gaping hole” (Lippincott 1999, 54).

Wnioski

Przeniesienie tekstu wysokoartystycznego i elitystycznego do obiegu popularnego ma niewątpliwie aspekt merkantylny, a Lippincott uczestniczy w komercjalizacji procesu twórczego (Łeńska-Bąk 2017, 105). Amerykański prozaik staje się wprawdzie spadkobiercą, kontynuatorem literackich i estetycznych założeń ikony modernizmu, czytelnik ma jednak do czynienia z półproduktem literatury i kultury wysokiej.

Zapśredniczone z powieści Woolf wątki homoerotyczne zyskują nieco inny wydźwięk w utworze Lippincotta. Poprzez amplifikację układów relacyjnych i wprowadzenie postaci kochanka Richarda Dallowaya bohaterowie zyskują możliwość eksplorowania własnej tożsamości seksualnej. Mimo podjęcia i badania pierwotnie zawołowanych lub zmarginalizowanych wątków homoerotycznych i amplifikacji pierwotnych sensów, nie odczytamy *Mr. Dalloway* jako reinterpretacji ideologicznej. W toku analizy wykazano brak innowacji na poziomie techniki narracyjnej czy dualistycznej koncepcji czasu (czytelnik zostaje pozbawiony gry czasowej). Przekształcenia w płaszczyźnie narracyjnej świadczą o epigonicznym charakterze utworu kontynuatorskiego, szczególnie w części pierwszej utworu kontynuatorskiego. Utwór Lippincotta cechuje schematyzm oraz uproszczenia fabularno-narracyjne (Żabski 2006, 218), a tekst powiela *Dallowayisms*.

Bibliografia (References)

- Alley, Henry. 2006. „Mrs. Dalloway and Three of Its Contemporary Children”. *Papers on Language and Literature* 42 (4): 401–418.
- Bergson, Henri. 1988. *Pamięć i życie*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX.
- Chatman, Seymour. 2005. „Mrs. Dalloway’s Progeny: The Hours as Second-degree Narrative”. W *A Companion to Narrative Theory*, red. James Phelan, Peter J. Rabinowitz, 269–282. Oxford: Blackwell.
- Cavell, Marcia. 2001. „Seeing through Freud”. *Annual of Psychoanalysis* 29: 67–82.
- Duda, Beata. 2018. *Miasto w świecie dyskursów*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Girard, Monika. 2008. „Mr Dalloway (Robin Lippincott) and Saturday (Ian McEwan): Virginia Woolf’s legacy of London”. W *(Re-)Mapping London. Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, red. Vanessa Guignery, 37–56. Paris: Publibook.
- Hughes, Mary Joe. 2004. „Michael Cunningham’s *The Hours* and Postmodern Artistic Re-Presentation”. *Critique* 45 (4): 349–361.
- Iwasiów, Sławomir, Madejski, Jerzy. 2017. *Interpretacyjny słownik terminów kulturowych 2.0.*, 134–140. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego.
- Keeling, Bret. 2004. „Continuing Woolf: Postmodern Homages to Mrs Dalloway”. W *Illuminations. New Readings of Virginia Woolf*, red. Carol Merli, 143–157. Delhi: Macmillan.

- Latham, Monica. 2015. *A Poetics of Postmodernism and Neomodernism. Rewriting Mrs. Dalloway*. London: Palgrave.
- Lippincott, Robin. 1999. *Mr. Dalloway: A Novella*. Louisville: Sarabande Books.
- Łeńska-Bąk, Katarzyna. 2017. „Meandry kultury popularnej.” *Rocznik Antropologii Historii* VII (10): 95–106.
- Savu, Laura. 2009. *Postmortem Postmodernists. The Afterlife of the Author in Recent Narrative*, New York: Fairleigh Dickinson University Press.
- Shiff, James. 2004. „Rewriting Woolf’s *Mrs. Dalloway*: Homage, Sexual Identity, and the Single-Day Novel by Cunningham, Lippincott, and Lanchester”. *Critique* 4 (45): 363–381.
- Valentine, Kylie. 2003. *Psychoanalysis, Psychiatry and Modernist Literature*, New York: Palgrave Macmillan.
- Woolf, Virginia. 1996. *Mrs Dalloway*, London: Penguin.
- Woolf, Virginia. 1961. *Pani Dalloway*, przeł. Krystyna Tarnowska, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Żabski Tadeusz (red.). 2006. *Słownik literatury popularnej*. Hasła: „literatura popularna”, „literatura popularna a literatura wysokoartystyczna”. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.