

KATARZYNA SZEREMETA-KOŁODZIŃSKA  
Uniwersytet Warmiński-Mazurski w Olsztynie

## Virginia Woolf i jej awatary. Ikonizacja oraz zawłaszczenia wizerunku pisarki w kulturze i literaturze popularnej

### Abstract

Virginia Woolf and Her Avatars. Creating an Icon and Appropriating the Writer's Image in Popular Culture and Literature

The act of fictionalising the lives of historical figures, which is the major motivation for this article, has become a common practice and literary phenomenon rather than a short-lived fad. The author analyses several literary works that consciously follow this practice and incorporate Virginia Woolf, an icon and a priestess of Modernism, into the cast of fictional characters. Each writer, representing various tendencies within this practice, creates different avatars – literary representations of Virginia Woolf's figure which either (partially) correspond or defy the image of this historical figure.

Sigrid Nunez in *Mitz, the Marmoset of Bloomsbury* – „unauthorised biography” – appropriates the Woolfian invention of an animal narrator to fictionalise the Woolfs and their domestic life. Looking through the lenses of such an observer casts a different light on this historical figure as well as on the circle of family and friends who frequent the pages of *Mitz*. Susan Selers's *Vanessa and Virginia*, likewise incorporating elements of a biography, focuses on the symbiotic bond between the Stephen sisters, highlighting their rivalry. In *The Hours*, Michael Cunningham's literary endeavour and homage to Woolf's legacy, the writer aims, through one of the three intertwined narratives, to recreate the last day of Virginia Woolf's life. The author focuses on her daily writing regime which in turn portrays her as a neurotic figure, obsessed with death and how her work might be received. In *Passing for Human and I*, Vampire Jody Scott plays with the image of Virginia Woolf ad libitum, customising her vision to an image hardly affiliated to Woolf.

Generically diverse literary works presented in this study create a multifaceted fictionalised portrait of Virginia Woolf that largely corresponds with biographical facts. At the same time, as in case of Cunningham or Scott, it shows abuse and misuse of certain facts in an attempt to fictionally authenticate the life of the real-life figure.

Keywords: Virginia Woolf, avatars, iconization, popular literature, unauthorized biography.

Celem przyświecającym autorce niniejszego artykułu jest chęć przybliżenia czytelnikowi tendencji w coraz bardziej powszechnej postmodernistycznej praktyce<sup>1</sup> powoływania na kartach powieści postaci historycznych oraz mechanizmów kreowania ikony. Głównym przedmiotem analizy będzie grupa utworów, których karty zaludniają postaci wzorowane na angielskiej pisarce okresu modernizmu Virginii Woolf oraz kręgu postaci rekrutujących się z jej bezpośredniego otoczenia. Utwory te zostaną omówione przede wszystkim pod kątem tworzenia poszczególnych odsłon osobowości pisarki – awatarów – oraz granicy literackiego eksperymentu w ramach wizerunku, jak również przekształceń w obrębie konstrukcji postaci, ram gatunkowych oraz kompozycji.

W pierwszej kolejności należałoby sięgnąć do genezy oraz ewolucji wizerunku Virginii Woolf w kulturze popularnej (której nieuchronnością stało się jego zawłaszczanie<sup>2</sup>), w ciągu 70 lat, począwszy od schyłku lat 30. XX wieku aż do końca pierwszej dekady XXI stulecia. O polifoniczności wizerunku literatki epoki modernizmu pisze Brenda Silver. Autorka prześledziła na osi czasu proces ikonizacji tej otoczonej już pewnym kultem pisarki<sup>3</sup>. Momentu narodzin Virginii Woolf jako ikony Silver upatruje w czasie (1937 rok), kiedy to w Ameryce ukazała się bestsellerowa powieść *Lata (The Years)*, i utożsamia z towarzyszącą promocji książki kampanią, w której rezultacie zdjęcie pisarski znalazło się na okładce opiniotwórczego magazynu „Time”. Jako że wynoszenie na ołtarze kultury to proces długotrwały, do wzrostu statusu pisarki jako ikony, jak zauważa Silver,

<sup>1</sup> Por. artykuł polemiczny Jonathana Dee, *The Reanimators. On the Art of Literary Graverobbing*, „Harper’s” 1999, nr 6, w którym autor pisze o niepokojącym w swojej skali zjawisku.

<sup>2</sup> B. Silver, *Virginia Woolf Icon*, Chicago 2000. Zawłaszczanie czy sprzeniewierzenie wizerunku Virginii Woolf przebiega dwubiegunowo. Z jednej strony mamy do czynienia z wizerunkiem w dyskursie akademickim i debatach, z drugiej natomiast z obrazem funkcjonującym w kulturze masowej / popularnej. Ciekawe przykłady zawłaszczania wizerunku Virginii Woolf, na który składa się twarz, imię i autorytet pisarki, znajdziemy w mediach telewizyjnych. Virginia Woolf pojawiła się w jednym z odcinków *Ulicy Sezamkowej* jako Virginia the Wolf. Innym przykładem może być kultowy w latach 90. XX wieku serial dla młodzieży *Beverly Hills 90210*, w którym Brenda, jedna z głównych bohaterek, odbywa próby do szkolnego spektaklu na podstawie powieści pisarki. Kiedy indziej wizerunek pisarki (w jednej ze scen widzimy plakat z wizerunkiem Woolf) pojawia się w filmie *Sammy and Rosie Get Laid*, według scenariusza Hanifa Kureishiego, oraz w popularnym brytyjskim serialu *Absolutely Fabulous*. Do najbardziej kuriozalnych przykładów nadużywania wizerunku czy wręcz manipulowania nim zaliczymy fotomontaże z udziałem Woolf. Na jednym, który Silver odkryła w pewnej amerykańskiej kawiarni, widniała hybryda – ciało Marilyn Monroe z głową Virginii Woolf, co należałoby chyba interpretować w kategoriach mariażu piękna i intelektu. Kiedy indziej w formie karykatury zatytułowanej „the Wolfman” ciało Virginii Woolf otrzymało głowę wilkołaka. Kolejnym przykładem może być kampania reklamowa firmy piwowarskiej – wykorzystano w niej wizerunki Virginii Woolf, Franza Kafki oraz Friedricha Nietschego, których podobizny pojawiają się na etykietach Bass Ale. Jeszcze inną kategorią jest produkcja parafernaliów z wizerunkiem Woolf bądź kojarzących się w jakiś sposób z jej osobą, począwszy od kubków, kartek z podobizną i toreb, poprzez ekskluzywną kolekcję piór Montblanc nawiązującą do znanych pisarzy, między innymi Virginii Woolf oraz kolekcję biżuterii „sygnowaną” jej nazwiskiem, skończywszy na minifigurce Lego lub minipacynce reklamowanej w bardzo osobliwy sposób: „Virginia Woolf finger puppet will cheer anyone up, even though she may be depressed herself”. Częściowe inspiracje zaczerpnęłam z przykładów Silver, uzupełniając je o dodatkowe, które znalazłam na [woolfandbloomsbury.wordpress.com](http://woolfandbloomsbury.wordpress.com), będącej istną kopalnią takich ciekawostek czy Woolfernalii.

<sup>3</sup> Splendor i status celebryctwa, które współcześnie towarzyszą pisarce, silnie kontrastuje ze skromną atencją, jaką darzono ją za życia.

przyczyniły się między innymi popularna w latach 60. XX wieku sztuka teatralna (później film z 1966 roku) Edwarda Albee'ego *Kto się boi Virginii Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*), która narzuca skojarzenia z bezdzietnością i homoseksualnością<sup>4</sup>.

Zainteresowanie pisarką i jej prywatnym życiem (przez którego pryzmat często odczytywać jej twórczość) pogłębiło się wraz z ukazaniem się biografii pisarki autorstwa Quentina Bella, siostrzeńca Woolf, oraz biografii Lyttona Stracheya napisanej przez Michaela Holroyda. Obie publikacje wywołały falę zainteresowania Grupą Bloomsbury<sup>5</sup>.

Kulminacyjnym momentem popularności jest koniec lat 90. XX wieku oraz pierwsza dekada XXI wieku, kiedy w literaturze popularnej pojawiły się nowela biografizująca Sigrid Nunez zatytułowana *Mitz. The Marmoset of Bloomsbury*, powieść Susan Sellers *Vanessa and Virginia* i *Godziny* (*The Hours*) Michaela Cunninghama oraz zekranizowany na ich podstawie film Stephena Daldry'ego pod tym samym tytułem.

W kolejnej części artykułu przyjrzymy się bliżej wspomnianej grupie utworów, poddając analizie awatary Virginii Woolf – tj. literackie odsłony osobowości pisarki oraz konstrukcje bohatera literackiego inspirowane biografią autentycznej postaci historycznej. Postać ta, zgodnie z definicją Edwarda Kasperskiego, rozumiana będzie jako „językowy splot antroponimu, własności, narratywów i wystylizowania”<sup>6</sup>.

## Awatar pierwszy – Virginia Woolf jako miłośniczka zwierząt: Sigrid Nunez, *Mitz. The Marmoset of Bloomsbury*<sup>7</sup>

*Mitz. The Marmoset of Bloomsbury* Sigrid Nunez reprezentuje tę grupę utworów w nurcie literatury popularnej, które odzwierciedlają tendencję beletryzowania życiorysów znanych postaci historycznych. Nunez wykorzystuje Woolfowski<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Por. Silver, op. cit., która odnajduje pewną konsekwencję w przywoływaniu wizerunku Woolf w kontekście strachu i lęku.

<sup>5</sup> Grupę tę otaczano w Anglii pewnym kultem w latach 30. XX wieku. Członkami tej artystycznej i intelektualnej bohemy byli między innymi Virginia Woolf, Vanessa Bell, Lytton Strachey, Roger Fry czy Leonard Woolf.

<sup>6</sup> E. Kasperski (red.), *Między poetyką i antropologią postaci, Postać literacka. Teoria i historia*, Warszawa 1998, s. 35.

<sup>7</sup> S. Nunes, *Mitz. The Marmoset of Bloomsbury*, New York 2007.

<sup>8</sup> Tytuł nawiązuje do *Flush* (1933), utworu Virginii Woolf będącego parodią tradycyjnej biografii, która niewątpliwie dała Nunez asumpt do napisania *Mitz*. Głównym bohaterem owej „nieautoryzowanej biografii” tytułowego spaniela i jego właścicielki Elizabeth Barret Browning Woolf uczyniła ukochane zwierzę domowe epoki wiktoriańskiej. Bezpośrednią inspiracją *Flush* była lektura listów Elizabeth Barret Browning do Roberta Browninga, na które powołuje się sama Woolf, przytaczając je w źródłach, oraz perypetie jej własnej spanielki o imieniu Pinker. Jednocześnie tłem biografii jest historia romansu słynącej z ekscentryzmu pary literatów. I choć Nunez pomija to źródło w podziękowaniach autorskich (przybliżając jednocześnie kulisy powstania książki), to w samych założeniach kompozycyjnych utworu odnajdziemy liczne analogie do dzieła Woolf. Oba utwory są wprawdzie oparte na podobnej zasadzie organizującej schemat narracyjny – obok instancji narratora funkcjonuje

parodystyczno-satyryczny model tradycyjnej biografii, aby stworzyć sfikcjonalizowaną biografię ekscentrycznej pary literatów (Virginii i Leonarda Woolfów), w których życiu dość nieoczekiwanie pojawia się tytułowa marmozeta<sup>9</sup> z zaciekawieniem przyglądająca się zwyczajom nowych domowników. W celu odtworzenia pewnych faktów z życia bohaterów, które, dodajmy, Nunez przemieszała z fikcją literacką, autorka opierała się między innymi na autobiograficznych tekstach Leonarda Woolfa, zapiskach dziennikarskich i listach Virginii Woolf, jak również wspomnieniach Quentina Bella dotyczących Bloomsbury oraz jego biografii poświęconej Woolf czy wreszcie książce *A Marriage of Two Minds* George'a Spatera i Iana Parsonsa.

W sensie genologicznym utwór Nunez jest mieszanką składników różnych gatunków. *Mitz*, co należałoby tu podkreślić, to forma pośrednia pomiędzy biografią, powieścią biograficzną (zwaną również biografią zbeletryzowaną) a nowelą biograficzną. Powieść biograficzna, w odróżnieniu od biografii, „tworzy [bowiem] pewną supozycję psychologii bohatera, wprowadzając jego wypowiedzi nie mające potwierdzenia w dokumentach, kształtując [...] jego życiorys w ten sposób, by [tworzył] zamkniętą i wyraźnie zorganizowaną fabułę”<sup>10</sup>. Taki też zabieg – wplatania autentycznych wypowiedzi postaci historycznej (opatrzonej znakiem cytowania) w te będące elementem fikcji literackiej – stosuje Nunez w *Mitz*. Z racji krótkiej formy należałoby zatem sklasyfikować ten utwór jako nowelę beletryzującą czy też fikcjonalizującą, której charakter, jak się zdaje, będzie bardziej literacki aniżeli popularyzatorski, choć z pewnym rysem historycznym.

Liczne zabiegi beletryzujące, które Nunez stosuje w swojej noweli, budują bardziej wyważony i wieloaspektowy wizerunek pisarki – czytaj: literacką odsłonę lub awatara. Lata 1934–1938 (życia i śmierci tytułowej marmozety, pupilki Leonarda), do których autorka zawęża akcję, to wprawdzie okres schyłkowy twórczości Virginii Woolf, ale jednocześnie czas obfitujący w ważne wydarzenia. Nunez pokazuje pewne tło społeczno-kulturalne, przybliżając czytelnikowi życie członków londyńskiej bohemy w finalnym okresie działalności Grupy Bloomsbury, do której przynależeli Woolfowie. Wszystkim tym osobliwym zwyczajom domowników z zaciekawieniem przygląda się marmozeta *Mitz*, element fikcji literackiej zaczerpnięty z rzeczywistości, uzupełniając swoim naiwnym i subiektywnym oglądem opowieść narratora, który nie tylko wprowadza bohatera

---

obserwator zwierzęcy – niemniej powieść odwzorowująca Nunez bardziej eksponuje czynności narratora, zawężając przy tym ogląd rzeczywistości reprezentowany przez marmozetę.

Paralele pomiędzy tymi nowelami kształtują się na poziomie bardziej swobodnej kompozycji, są też mniej rygorystyczne gatunkowo. O owej swobodzie w przypadku *Flusha* świadczyć może chociażby wprowadzenie anegdotycznych w swoim charakterze apendyksów (przyjmujących formę luźnych asocjacji) ilustrujących poczucie humoru Woolf. W warstwie tematycznej zarówno *Flush*, jak i *Mitz* przedstawiają historię życia i śmierci zwierzęcia, spaniela *Flusha* i marmozety *Mitz*. Powołując narratora zwierzęcego, Nunez nawiązuje do satyrycznego charakteru pierwowzoru.

Formuła „nieautoryzowanej biografii” pozwala nadać fikcyjną oprawę zdarzeniom historycznym. Celem uwiarygodnienia pewnych zdarzeń Nunez wplata cytowane obserwacje samej Woolf i innych postaci historycznych.

<sup>9</sup> Południowoamerykańska małpka należąca do rodziny pazurkowców.

<sup>10</sup> M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa (red.), *Słownik terminów literackich*, Warszawa 2008, s. 419.

w środowisko tekstowe, ale również nakreśla jego rodowód (podobnie jak narrator Virginia Woolf nakreśla rodowód Flusha), uwiarygodniając jednocześnie perspektywę zwierzęcego obserwatora. Co więcej, bohater zwierzęcy, poddany zabiegowi antropomorfizacji, jest elementem parodystycznym i satyrycznym, który łagodzi wizerunek zarówno postaci Virginii Woolf, jak i Leonarda Woolfa. Równocześnie wprowadzona stylizacja literacka tego okresu (tj. lat 30. XX wieku) ilustruje powolną dezintegrację dotychczasowego świata bohaterów, w przypadku Virginii w sensie twórczym, a jednocześnie stanowi preludeum do nieuchronnie zbliżającej się II wojny światowej i tragicznej śmierci pisarki.

Z kart noweli, którą można by odczytywać jako kolejną próbę rekonstrukcji życia i osobowości pisarki, wyłania się dość wyważony i wieloaspektowy obraz Woolf. Relacje z domownikami, członkami rodziny oraz znajomymi, ujęte w formie często komicznych interakcji, ogniskują się wokół Mitz i kształtują pewien rys charakterologiczny pisarki<sup>11</sup>, której wizerunku, dodajmy, nie należałoby redukować do wyeksploatowanego i częstokroć nadużywanego przez samozwańczych biografów<sup>12</sup> aspektu zdrowia pisarki. Nunez przywołuje wprawdzie trapiące pisarkę zmagania z niemocą twórczą i depresją czy lęk przed oceną jej powieści przez krytyków, nie stanowi to jednak głównej osi zainteresowania. Autorka wyeksponowała istotne aspekty nietuzinkowej osobowości Woolf, która miała duże poczucie humoru, skłonność do ciętej riposty, ale bywała też snobką. Ponadto pisarka słynęła z umiłowania do przyjęć, rautów i spotkań towarzyskich, których proporcje wszakże musiały, co znajduje odzwierciedlenie w utworze Nunez, współgrać z pisarskim reżimem, którego zarówno Virginia, jak i Leonard trzymali się rygorystycznie, niemal fanatycznie (zarówno na Tavistock Square, jak i w Monk's House).

### Awatar drugi – siostra rywalka: Susan Sellers, *Vanessa and Virginia*<sup>13</sup>

Kolejnym utworem, który dwojako odnosi się do popularnej praktyki postmodernizmu, jest powieść biograficzna Susan Sellers. Ta beletryzująca życie Vanessy Bell powieść wpisuje się w nurt literatury powołującej czy też udzielającej głosu postaciom peryferyjnym, zmarginalizowanym przez historię. Przywołanie perspektywy postaci z najbliższego kręgu Virginii Woolf, dodajmy, wystylizowanej literacko, wzbogaca, poszerza wiedzę czytelnika na temat postaci Vanessy Bell i Virginii Woolf, kierując przy okazji skoncentrowany strumień światła na siostrzaną więź<sup>14</sup> rzutującą na życie osobiste i artystyczne malarki i pisarki. W pewnym sensie utwór Sellers przynależy do nurtu „biografii brzuchomówczej”

<sup>11</sup> Pogłębiając jednocześnie rys osobowościowy Leonarda Woolfa.

<sup>12</sup> „*All that summer she was mad*”: *Virginia Woolf and Her Doctors* (1981) Stephena Trombleya; *Heroines* (2009) Kate Zambreno; *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on Her Life and Work* (1989) Louise DeSalvo.

<sup>13</sup> S. Sellers, *Vanessa and Virginia*, New York 2009.

<sup>14</sup> Wątek siostrzanej więzi zgłębiła Jane Dunn w swojej książce *A Very Close Conspiracy: Vanessa Bell and Virginia Woolf*, London 1990, która to najprawdopodobniej stanowiła bezpośrednią inspirację dla Sellers.

(*ventriloquist biography*)<sup>15</sup>, której autor, w interpretacji Catherine Peters, dąży do unieważnienia dystansu pomiędzy narratorem a przedmiotem owej biografii, wchodząc w umysł powołanej na kartach powieści i zapożyczony z rzeczywistości postaci. Innymi słowy, zabiegiem zastosowanym w tym utworze jest „selektywny dokumentalizm”<sup>16</sup> lub częściowa rekonstrukcja biografii postaci historycznej w perspektywie pierwszoosobowej.

Pomysł powieści zrodził się przy okazji wnikliwej lektury kilku biografii poświęconych Virginii Woolf oraz licznych rękopisów pisarki, w tym listów i zapisków diarystycznych<sup>17</sup>. I choć sama autorka nie podaje tych źródeł w posłowie, to dla znawcy życia i twórczości tej pisarki biograficzne odniesienie będą aż nadto czytelne. Za kanwę powieści *Vanessa and Virginia* mógł posłużyć wydany pośmiertnie zbiór szkiców autobiograficznych *Chwile istnienia (Moments of Being)*<sup>18</sup>, w którym obok historii rodziny Stephenów odnajdziemy między innymi zarys relacji łączącej Virginie i jej starszą o trzy lata siostrę Vanessę<sup>19</sup>. Jeanne Schulkind, pierwsza redaktorka owych pism zebranych, widziała w nich „ogniwo łączące autobiografię z fikcją literacką”<sup>20</sup>. Po lekturze powieści Sellers czytelnik może odnieść uzasadnione wrażenie, jakoby autorka rozbudowała wątek siostrzanej więzi zaakcentowany w *Chwilach istnienia*. Bezpośrednimi beneficjentami przyjętej przez Sellers strategii tworzenia biografizowanej fikcji literackiej będą entuzjaści zarówno malarstwa Vanessy, jak i twórczości Virginii. Ci pierwsi otrzymają pogłębiony portret psychologiczny starszej i równie, o ile nie bardziej, utalentowanej siostry, której dorobek popadł w zapomnienie. Ci drudzy z kolei – bardziej wyważony obraz pisarki, który częściowo równoważy jednobiegunowy i redukcjonistyczny obraz wykreowany i utrwalony w kulturze popularnej za sprawą *Godzin*<sup>21</sup> Michaela Cunninghama i ekranizacji jego powieści przez Stephena Daldry’ego z Nicole Kidman w roli Virginii Woolf.

Powieść Sellers, podobnie jak *Chwile istnienia* Woolf, zawiera zapis umysłu głównej bohaterki, innymi słowy, internalizuje wspomnienia, wyobrażenia oraz tęsknotę bohaterki eponimicznej. Tak jak Woolf uczyniła Quentina Bella (swojego siostrzeńca) adresatem autobiograficznych w swoim założeniu szkiców, tak Sellers czyni Virginie odbiorcą tej książki, która momentami wydaje się nawet formą dialogu z niezującą już siostrą (można więc założyć, że zapiski narratorki powstały po roku 1941 (rok samobójczej śmierci Woolf)), a nawet formą składa-

<sup>15</sup> C. Peters, *Secondary Lives: Biography in Context*, [w:] J. Batchelor (red.), *The Art of Literary Biography*, Newcastle upon Tyne 1995, s. 45.

<sup>16</sup> E. Kasperski, op.cit., s. 18.

<sup>17</sup> Wywiad z Sellers, <http://susansellers.wordpress.com/us-interview/> [data dostępu: 30 września 2013].

<sup>18</sup> Zbiór ten ukazał się w roku 1976, wydanie rozszerzone zaś w roku 1985.

<sup>19</sup> Wątki autobiograficzne odnajdziemy we *Wspomnieniach*, które stanowią jeden z najstarszych szkiców zbioru.

<sup>20</sup> V. Woolf, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, przeł. M. Lavergne, Warszawa 2005, s. 5.

<sup>21</sup> Powieść ta, wpisująca się w nurt literatury popularnej, cytującej postaci historyczne, zostanie szczegółowo omówiona w dalszej części artykułu.

nego jej hołdu. Zasadą organizującą powieść jest silna siostrzana więź<sup>22</sup> naznaczona miłością nieznoszącą konkurencji, współzawodnictwem oraz zazdrością o zawodowe sukcesy i macierzyńskie (nie)spełnienie. Owa symbiotyczna więź, jaka zdaje się łączyć siostry, trwa nieprzerwanie pomimo śmierci tej drugiej i jest pokazana jako silnie determinująca życie obu bohaterek.

Sellers, podobnie jak Nunez w swojej noweli, przeplata fikcję literacką faktami biograficznymi, stosując „literacki antropomim”<sup>23</sup> zarówno w odniesieniu do bohaterek eponimicznych, jak i pozostałych postaci fikcyjnych rekrutujących się z bezpośredniego otoczenia postaci historycznych, a także przywołany wcześniej „selektywny dokumentalizm” oraz paralelizm pomiędzy zdarzeniami świata tekstowego i pozatekstowego, tworząc swoistą „iluzję werystyczną”<sup>24</sup> (lub urealnienie bytu fikcyjnego), które nadają powieści rys biograficzny. *Vanessa and Virginia*, w odróżnieniu od *Mitz*, nie jest biografią nieautoryzowaną ani do takiej roli nie pretenduje, stanowi jedynie literacką wariację na temat pewnych faktów historycznych. W jaki stopniu wizerunek wyłaniający się z tej powieści będzie wiarygodny w sensie historiograficznym, pozostaje kwestią dyskusyjną. Zbeletryzowanie więzi łączącej powieściową Vanessę i Virginie rzuca inne światło na relację realnych postaci historycznych.

<sup>22</sup> Vanessa – główna bohaterka powieści tak oto określa siostrzaną więź:

*There was an arrogance in our complicity. We had no external reference but each other, no guide to direct us, no check on our imaginings and delusions. We were pitiless with the failings of others. [...] the weaknesses and foibles of those around us became props to shore up our own faltering self-images* (S. Sellers, *Vanessa and Virginia*, New York 2009. s. 14. Wszystkie cytaty w języku polskim zawarte w tym przypisie pochodzą z książki Sellers i są moim tłumaczeniem – KSzK.) / „W naszej wspólwinie była arogancja. Nie miałyśmy żadnych zewnętrznych relacji poza sobą, żadnego przewodnika, żadnej kontroli nad naszymi imaginacjami i złudzeniami. Byłyśmy bezlitosne wobec słabości innych. [...] słabości i dziwactwa ludzi wokół nas stały się podporą dla naszych chwiejnych obrazów samych siebie.”

Owa symbiotyczna relacja przejawia się również w synchronii odczuć. W pierwszej części powieści dojmująca tęsknota przybiera formę pytania skierowanego do Virginii: *You walk along the bank searching for stones to fill your pockets. [...] I try to picture what went on inside your head. Did you remember me, Leonard, the children, as you left your stick on the bank and strode out into the swirling water, or were all your thoughts bent on escaping what you could no longer endure?* (ibidem, s. 17) / „Idziesz wzdłuż brzegu, szukając kamieni, którymi wypełnisz swoje kieszenie. [...] Usiłuję wyobrazić sobie, co działo się w twojej głowie. Czy myślałaś o mnie, o Leonardzie, dzieciach, kiedy zostawiłaś na brzegu swoją łaskę i weszłaś do rwącej rzeki, czy też myśli twoje kierowały się ku ucieczce od tego, czego nie byłaś w stanie dłużej znieść?”. Tęsknotę wzmacnia stwierdzenie, które podaje w wątpliwość szczerość uczucia, jakim Virginia darzyła Vanessę: *You see, even after all those years, I wonder if you really loved me* (ibidem, s. 17) / „Po tych wszystkich latach zastanawiam się, czy naprawdę mnie kochałaś”. Myśl tę zamyka, niczym koło, następujący opis: *I see you standing on the river bank, casting about for stones to fill your pockets. I feel the paralyzing cold as you wade in, the weight of your wet clothes as you force yourself forward. The water is in my mouth, my lungs, as the river drags us under. This time I cannot escape. The darkness has engulfed the picture. I have no will to defeat it* (ibidem, s. 177) / „Widzę cię, jak stoisz na brzegu rzeki, szukając kamieni, którymi wypełnisz swoje kieszenie. Czuję ten paralizujący chłód, kiedy idziesz w bród, czuję ciężar twoich mokrych ubrań kiedy tak napierasz do przodu. W ustach i płucach mam wodę, kiedy rzeka ciągnie nas na dno. Tym razem nie mogę uciec. Ciemność zalewa obraz. Nie mam siły, by ją pokonać.”

<sup>23</sup> E. Kasperski, op.cit., s. 19.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 18.

Obie siostry jawią się w nich jako kobiety niepewne swoich sukcesów, odnoszące się z zazdrością do osiągnięć drugiej strony. Jednocześnie powieściowy wizerunek Woolf współgra z obrazem pisarki wylaniającym się z biografii, była ona bowiem silnie związana z mężem, siostrą Vanessą i jej dziećmi.

### Awatar trzeci – Virginia Woolf jako neurotyczny anioł śmierci: *Godziny*<sup>25</sup> Michaela Cunninghama

„Literacki antroponim” i cząstkowa rekonstrukcja biografii rzeczywistych postaci historycznych to właściwości konstrukcji bohatera literackiego łączące z sobą utwory Sellers, Nunez i Cunninghama. Powieść Michaela Cunninghama *Godziny*<sup>26</sup> zawiera wprawdzie składniki utworu o charakterze biografizującym (w jednej z trzech sprzęgniętych z sobą narracji), jednakże stopień „iluzji werystycznej”, jaką pisarz buduje w swojej powieści, stosując pewien paralelizm pomiędzy rzeczywistością tekstową i pozatekstową, znacznie bardziej komplikuje relacje oraz wzajemnie przenikające się poziomy wewnątrztekstowe. Cunningham tworzy swoisty ontologiczny węzeł gordyjski, wprowadzając w *Godzinach* trzy typy bohaterów, które różnią się pod względem proveniencji oraz kompetencji.

Członkowie pierwszej grupy stanowią tawestację postaci historycznych<sup>27</sup>. Są to z jednej strony twory wewnątrztekstowe, będące przetworzeniem, cytowaniem bytów ze świata pozatekstowego<sup>28</sup>. Taką postacią jest powieściowa pani Woolf oraz postaci wywodzące się z jej bezpośredniego otoczenia, stylizowane na osoby ze świata realnego i korespondujące z ich literackimi odpowiednikami. Ich wspólną cechą jest „rdzeń antropomimetyczny”<sup>29</sup>. Do grupy tej należą pani Woolf oraz postaci „spokrewnione”.

Drugą grupę tworzą byty fikcyjne, częściowo tylko zanurzone w historycznych realiach. Kreśląc sylwetki owych postaci, Cunningham wplata elementy zaczerpnięte ze świata rzeczywistego. Reprezentantami tej grupy są postaci Richarda Browna i Laury Brown<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> M. Cunningham, *Godziny*, przeł. M. Charkiewicz i B. Gontar, Poznań 2003.

<sup>26</sup> Zarówno powieść Cunninghama, jak i Robina Lippincotta pt. *Mr. Dalloway* sięgają do tradycji literackiej jako rekwizytorni czy depozytu matryc konstrukcyjnych postaci, które wykorzystują w swoich utworach, nawiązując do powieści macierzystej, jaką jest *Pani Dalloway* Virginii Woolf.

<sup>27</sup> „Chociaż Virginia Woolf, Leonard Woolf, Vanessa Bell, Nelly Boxal i inne autentyczne postaci występują w tej książce jako fikcyjne, starałem się oddać jak najwierniej szczegóły ich życia, przedstawić w taki sposób, w jaki mogłoby ono wyglądać pewnego dnia w 1923 roku, który dla nich wymyśliłem” – pisze w posłowniu do *Godzin* sam Cunningham (op.cit., s. 237).

<sup>28</sup> Na potwierdzenie zabiegów biografizujących można przywołać przytoczone i wykorzystane przez autora materiały źródłowe. Cunningham posiłkował się dwoma „wyważonymi” (s. 237), w ocenie pisarza, biografiami Virginii Woolf autorstwa Quentina Bella i Hermione Lee, jak również wspomnianą wcześniej książką Louise DeSalvo (przypis 12) oraz między innymi autobiografią Leonarda czy książką George’a Spatera *A Marriage of Two Minds: An Intimate Portrait of Leonard and Virginia Woolf*.

<sup>29</sup> Zawiera on nazwę własną danej osoby, na przykład imię, nazwisko lub pseudonim, który automatycznie odsyła czytelnika do realnego, bezpośredniego odpowiednika postaci poza powieścią. Zob. E. Kasperski, op.cit., s. 25.

<sup>30</sup> Laura Brown jest wyobrażeniem matki autora. W przypadku Richarda Browna częściową inspiracją była postać zmarłego na AIDS amerykańskiego pisarza Harolda Brodkeya. Por. <http://>



Trzecią kategorię stanowią postaci wtórnie fikcyjne – zapośredniczone z powieści *Pani Dalloway*, stanowiące wariant literackiego prototypu. Przykładem tej kategorii będzie między innymi pani Dalloway, uznawana za wyemancypowany odpowiednik bohaterki wykreowanej przez Woolf.

Wspomniany węzeł czy też supeł ontologiczny realizuje się następująco: na trzech równorzędnych (choć czasoprzestrzennie nierównoległych), wzajemnie przenikających się płaszczyznach fabularnych funkcjonują postaci osadzone w pewnej tradycji literackiej<sup>31</sup>, postaci wzorowane na historycznych oraz byty czysto fikcyjne.

Nasuwa się zatem uzasadnione pytanie, na jakiej zasadzie przenikają się pozornie nieprzystające do siebie światy, w których rezydują trzy – mogło by się wydawać – obce sobie bohaterki: pani Dalloway, pani Woolf i pani Brown? Te trzy pozornie odmienne narracje Cunningham spaja siecią wzajemnych powiązań. Panią Woolf i Laurę Brown łączą sztuka oraz wybór między życiem i śmiercią, a wszystkie fakt borykania się z własną wieloznacznością (te dylematy znajdują lustrzane odbicie w losach bohaterek).

Jednakże to wystylizowanie na literackie ikony modernizmu wzbudziło liczne kontrowersje, gdyż na proces odczytywania postaci pani Woolf nałożyły się pewne wyobrażenia czytelnicze (w tym wizja czytelnicza samego autora), wyrażające potrzebę afirmacji bądź skonfrontowania pewnego funkcjonującego w obiegu kultury wizerunku pisarki. Na to nałożyły się realia historyczne (kwestia zgodności lub ewentualnego sprzeniewierzenia) oraz pewien mit, legenda, z którą mierzy się sam autor *Godzin*. Dodatkowo krytycy opierają swoją ocenę wiarygodności postaci Woolf w kategorii wierności faktom, prawdzie historycznej.

Manipulowanie wizerunkiem postaci podług własnej wizji literackiej jest zasadniczą prerogatywą i niezbywalnym prawem *ars literaria*. Jednakże sposób i granice owej manipulacji wywołały falę krytyki pod adresem Cunninghama. W ramach konwencji historiograficznej Cunningham stwarza, stosując metodę selektywnego dokumentalizmu, werystyczny obraz życia domowego, rodzinnego i zawodowego Woolfów w ich podmiejskim domu w Richmond<sup>32</sup>. Sporne są jednakże ramy czasowe narzucone przez pisarza oraz wyeksponowanie pewnych faktów biograficznych. Akcja sekwencji narracyjnej poświęconej pani Woolf toczy się w roku 1923; powieściowa pisarka pracuje w Richmond nad swoją powieścią (*Panią Dalloway*). Fakt ten znajduje odzwierciedlenie w życiorysie realnej pisarki, która pisała tę powieść w latach 1922–1924. Jednocześnie Cunningham mieści ramy czasowe z rzeczywistymi – okres wyjątkowej pracy nad nową powieścią zbiega się z chorobą pisarki, schyłkowym okresem jej twórczości oraz tragiczną śmiercią samobójczą, która z kolei przypadła na rok 1941. Owa śmierć właśnie,

---

[www.guardian.co.uk/books/2011/jun/04/virginia-woolf-the-hours-michael-cunningham](http://www.guardian.co.uk/books/2011/jun/04/virginia-woolf-the-hours-michael-cunningham) [data dostępu: 30 września 2013].

<sup>31</sup> Mowa tu o postaci pani Dalloway jako uwspółcześnionej wersji literackiego prototypu / pierwowzoru.

<sup>32</sup> Tu Cunningham odtwarza życie domowników: państwa Woolf, pracowników wydawnictwa oraz służby.

sfabularyzowana<sup>33</sup> i zmitologizowana przez Cunninghama, zdaje się w opinii niektórych krytyków<sup>34</sup> nosić znamiona nadużycia, obraz Woolf bowiem, odtworzony przez Cunninghama, współkształtuje mit udęrczonej pisarki, który pisarz zawarł już w prologu. Cunningham beletryzuje w nim moment samobójczej śmierci, będący aktem kapitulacji wobec choroby. Uzasadnienie tej tragicznej decyzji wkłada w usta samej pisarki, przytaczając autentyczny list pożegnalny<sup>35</sup>.

W kwestii manipulowania owym wizerunkiem głos zabrała Doris Lessing, dając jednocześnie upust rozczarowaniu, jakiego doświadczyła, obcując z filmowym wizerunkiem Virginii Woolf<sup>36</sup>. Podstawowy zarzut, który w odczuciu autorki tego artykułu można odnieść również do książkowego pierwowzoru, dotyczy zafałszowywania obrazu pisarki przez Cunninghama. Pielęgnuje on bowiem, jak zauważa Brenda Silver<sup>37</sup>, utrwalony przez historię i redukcjonistyczny w swoim oglądzie obraz neurotycznej pisarki opanowanej obsesją samobójczą, która miała złe relacje ze swoją służbą. Wizerunek, na który powołuje się Doris Lessing<sup>38</sup>, jest bardziej spolaryzowany i mniej uładzony. Zarówno Cunningham, jak i David Hare (scenarzysta filmowej adaptacji *Godzin*) ścierali kanty, by tak rzec, ostre krawędzie nietuzinkowej osobowości Woolf, pozbawiając powieściową i filmową Woolf integralnej części jej osobowości, jaką przybliżają nam chociażby dwie biografie<sup>39</sup> – a zatem wrodzonej zjadliwości i złośliwości, kąśliwych uwag, które serwowała z upodobaniem, czy niewyparzonego języka. Lessing podkreśla również, że poza okresami choroby Virginia Woolf celebrowała życie, kochała przyjęcia, rauty, wycieczki, przejażdżki i spotkania towarzyskie. Z kolei Nunez zawarła w swojej noweli biografizującej, lub, jak kto woli „biografii nieautoryzowanej” również aspirację do klasy wyższej, snobizm czy uprzedzenia, o których również napomyka Lessing. Wydaje się, że zawężenie obrazu przez Cunninghama odbiera Woolf pełnię człowieczeństwa, która wyłania się chociażby z utworu Nunez.

<sup>33</sup> Ciekawostką może być tu krótki utwór prozatorski nadesłany przez Melanie Wite, czytelniczkę periodyku „Virginia Woolf Bulletin” (jesień 2006), zatytułowany *Suicide* („Samobójstwo”). Stanowi on fabularną wariację na temat ostatnich chwil przed samobójczą śmiercią pisarki. Jest to przejmujący zapis kapitulacji wobec dyktatu choroby, starzenia się i zbliżających się wojsk niemieckiego okupanta.

<sup>34</sup> Między innymi Brenda Silver, Hermione Lee, Jane Marcus.

<sup>35</sup> Przytoczony tu fragment listu pożegnalnego skierowanego do Leonarda Woolfa, który Cunningham wykorzystał w swojej powieści, pochodzi z biografii napisanej przez Hermione Lee:

„Najdroższy,  
Jestem przekonana, że znowu  
tracę zmysły: czuję, że nie uda nam się  
przejść przez jeszcze jeden taki okres.  
Tym razem nie wyzdrowieję. Zaczynam  
słyszeć głosy i nie umiem się skoncentrować.  
A zatem robię to, co wydaje się najlepsze” (Cunningham, op.cit., s. 11).

<sup>36</sup> Filmowy wizerunek Virginii Woolf można odbierać jako pokrewny z powieściowym; wydaje się nawet wzmocnieniem książkowego pierwowzoru.

<sup>37</sup> Por. <http://www.nytimes.com/2003/02/15/movies/the-nose-was-the-final-straw.html?pagewanted=2&src=pm> [data dostępu: 30 września 2013].

<sup>38</sup> Doris Lessing, przedmowa do: V. Woolf, *Carlyle's House and Other Sketches*, London 2003, s. ix.

<sup>39</sup> Autorstwa Hermione Lee czy Quentina Bella.

## Awatar czwarty – Virginia Woolf jako polimorficzna antropolożka i *superwoman*: Jody Scott, *Passing for Human*<sup>40</sup> i *I, Vampire*<sup>41</sup>

Odmianą strategię przywoływania postaci historycznych i sprzeniewierzenia się funkcjonującemu w obiegu historyczno-literackim wizerunkowi odnajdziemy w klasycznych już, feministycznych powieściach *science fiction* Judy Scott. Zarówno w *Passing for Human*, jak i *I, Vampire* występuje postać Virginii Woolf, jednakże w zupełnie innej odsłonie niż w wyżej omawianych utworach. Jedynym wspólnym mianownikiem tak różnorodnych genologicznie utworów jest „rdzeń antropomimetyczny”, który bywa niezwykle pojemny i plastyczny w formowaniu literackiego obrazu. Zasadniczą zmianą w przypadku alternatywnego świata stworzonego przez Scott jest układ „dyrektyw semantycznych” (s. 30)<sup>42</sup> określających postać Virginii Woolf.

Główną bohaterką *Passing for Human* jest Benaroya – przyjaźnie usposobiony stwór (przypominający delfina) z Międzygalaktycznej Stacji Nr 8, który przybywa na Ziemię z misją bliższego poznania i zrozumienia zwyczajów rasy ludzkiej oraz uratowania Ziemi przed inwazją obcych (najeźdźców z innego układu galaktycznego). Benaroya, dla której wizyta-rekonesans staje się okazją do świetnej zabawy, przejmuje między innymi ciało Emmy Peel, Brendy Starr oraz Virginii Woolf, które wybiera z polimorficznego (zmiennokształtnego) depozytu ludzkich powłok dostępnego w Stacji 8. Co istotne, przyoblekając się w taką powłokę, przejmuje ona nie tylko cechy zewnętrzne, ale częściowo także osobowość pierwowzoru. Powieściowa Virginia Woolf (mająca około 20 lat w 1903 roku), co dla czytelników będzie za pewne nie lada zaskoczeniem, jest antropolożką posługującą się legitymacją Bloomsbury Group, zachwyca nadludzką siłą, urodą, intelektem, których używa z premedytacją jako oręża – szczególnie powabu zewnętrznego. Za sprawą kontroli, którą nad jej ciałem i wolą przejęła Benaroya, Woolf przeżywa liczne przygody; bierze między innymi udział w morderczym wyścigu skuterem śnieżnym (rodem z filmu o Jamesie Bondzie z Rogerem Moore’em), z mistrzowską wprawą szermuje dowcipem i ripostą, nie stroni od alkoholu i wulgaryzmów. Virginia Woolf, którą wykreowała w swojej powieści Jody Scott, odbiega od wizerunku stereotypowej kobiety, bliżej jej do *superwoman*. Nie dość, że antroponim Woolf ma niewiele wspólnego z właściwościami realnej imienniczki, to okazuje się wręcz pustą denotacyjnie kategorią, którą Scott dowolnie manipuluje.

Co ciekawe, właściwości postaci Virginii Woolf ewoluują wraz z kolejną powieścią. Podczas gdy w *Passing for Human* autorka poczyniła sobie *ad libitum* z obrazem Virginii Woolf, unieważniając wizerunek pisarki funkcjonujący w obiegu kultury, w *I, Vampire* zmieniają się właściwości czy wspomniane wcześniej dyrektywy, o czym poniżej.

<sup>40</sup> J. Scott, *Passing for Human*, New York 1977.

<sup>41</sup> J. Scott, *I, Vampire*, New York 1986. Por. B. Silver, op.cit.

<sup>42</sup> W przypadku konstrukcji bohatera powieściowego „dyrektywy semantyczne” (mające „funkcje typizujące”) reprezentują, w ujęciu Kasperskiego, między innymi płeć, wiek, wykształcenie, wyznanie, przynależność społeczną, narodowość, zawód i inne.

Bohaterką drugiej powieści Scott uczyniła Sterling O'Blivion – wampiryzkę z Transylwanii pracującą jako instruktorka tańca w Chicago, która boryka się z problemem własnej tożsamości. I tu węzeł ontologiczny staje się bardziej skomplikowany, gdyż *uniwersum* Ziemi, gdzie rezyduje wampiryzka, nawiedzają Rysemianie, których przedstawicielką była Benaroya z *Passing for Human*. Benaroya, uwięziona przez zgoła 20 lat w ciele angielskiej pisarki, pojawia się z kolejną misją w *I, Vampire* jako Virginia Woolf. Spotkanie bohaterek (w Paryżu w 1923 roku na wieczorze poetyckim T.S. Eliota) odmienia życie obu. Sterling zakochuje się bez pamięci i staje się partnerką biznesową rysemiańskiej antropolożki, która prowadzi badania nad telegenezą<sup>43</sup>.

Istotną modyfikacją w konstrukcji bohaterki w kolejnej części jej przygód jest fakt obdarzenia powieściowej Woolf rysem biograficznym, który częściowo koresponduje z historycznymi wydarzeniami z życia autentycznej pisarki. Sterling O'Blivion rozpoznaje w Virginii Woolf (i „demaskuje” przed czytelnikiem) uznaną pisarkę, potomkinię Leslie'ego Stephena oraz żonę Leonarda Woolfa. Szybko jednak zmuszona jest skonfrontować swoje wyobrażenie i wiedzę na temat pierwowzoru z nowym wcieleniem, czytaj: awatarem (i ujawniającymi się w toku powieści właściwościami), który, jak konstatuje sama Sterling, ma niewiele wspólnego z rzeczywistą Woolf ujawniającą się w toku powieści jako swoisty *pluribus unum* (s. 18) – twór hybrydyczny, amalgamat właściwości postaci realnej i fikcyjnej Benaroyi. Atrybutami realnej Woolf będą przywołany w powieści snobizm, skłonność do krytykowania innych, szczególnie w sytuacjach towarzyskich, patrzenie na innych z wyższością czy neurotyczna natura autentycznej postaci historycznej; w sensie aparycji – orli nos. Z drugiej strony literacki awatar Woolf, będący wytworem wyobraźni Scott, jawi się jako pełen sprzeczności: jest „jednocześnie dziewicza i zmysłowa”<sup>44</sup>, przepelnia ją jowialny splendor<sup>45</sup>, „fason i werwa”<sup>46</sup>, z drugiej zaś strony walkiryzna siła, potężny seksapil oraz skłonność do bójek. Jednocześnie Scott eksploatuje wielokrotnie eksplorowaną przez innych pisarzy i biografów fascynację kobietami, która w *I, Vampire* przybiera formę miłości saficznej czy raczej namiętnego romansu Woolf i O'Blivion<sup>47</sup>. Relację obu bohaterek można by odczytywać jako echo związku Virginii Woolf z arystokratką Vitą Sackville West. Analiza omówionych w artykule utworów pokazuje pewną epigoniczność w kształtowaniu wizji literackiej i posługiwaniu się narzędziami postmodernistycznymi, która cechuje w najwyższym stopniu dzieła Nunez, Sellers i Cunninghama. Autorzy stosują podobny repertuar przekształceń w obrębie konstrukcji bohatera oraz kreowania literackich stylizacji postaci historycznych. Wspólną cechą tych synkretycznych w swoim charakterze utworów będzie, bez

<sup>43</sup> Woolf jako rysemiańska antropolożka jest mózgiem operacji „rodzicielstwo na odległość” (*parenthood at a distance*) zwanego telegenezą i założycielką *Famous Men's Telegenesis Corporation*.

<sup>44</sup> J. Scott, *I, Vampire*, s. 38: *at once virginal and sensual*.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 58–59: *a prodigy of jovial splendour*.

<sup>46</sup> Ibidem, s. 121: *dash and elan*.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 63; bohaterka daje wyraz swojej fascynacji tym aspektem życia pisarki: „her story fascinated me, but how much of it was believable? I'd read about 'lesbian experiences' [...] I was intrigued, frightened, amused”.

wątpienia, poza selektywnym dokumentalizmem realiów historycznych, forma dialogu, mniej lub bardziej jawnego, podjętego z twórczością Woolf. Dialog ten realizuje się na poziomie kompozycji, przyjmuje również formę intertekstualizacji fabularno-narracyjnych.

Zestawienie z sobą tak diametralnie różnych utworów prozatorskich jak chociażby Cunninghama i Scott pokazuje, jak niezwykle krucha jest granica manipulacji oraz zawłaszczania w przypadku tak delikatnej materii jak wizerunek, szczególnie jeśli dotyczy on ikony popkultury. Nietrudno wówczas o nadużycie, co pokazują utwory Scott.