

Mirosława Kubasiewicz  
Uniwersytet Zielonogórski

## PANI DALLOWAY SPOTKANIE ZE ŚMIERCIĄ. O FILMOWEJ INTERPRETACJI POWIEŚCI VIRGINII WOOLF

*Pani Dalloway* (1925) ustaliła pozycję Virginii Woolf jako twórczyni nowego typu powieści, w której narracja odzwierciedla świadomość bohaterów, nie zajmując się przyczynowo-skutkową organizacją wydarzeń czy szczegółowym przedstawieniem świata<sup>1</sup>. W eseju *Nowoczesna proza* (*Modern Fiction*, 1925) pisarka tak uzasadnia potrzebę nowego ujęcia rzeczywistości w literaturze:

Przyjrzyjmy się przez chwilę jakiemuś zwykłemu umysłowi w zwykły dzień. Umysł odbiera niezliczoną ilość wrażeń: pospolitych, fantastycznych, rozplywających się bez śladu albo wrzynających jak ostrze stali. Spływają zewsząd jak nieustanna ulewa niezliczonych atomów i spadając, układają się w życie jakiegoś poniedziałku lub wtorku. Moment ważny wypada nie tu, lecz tam. [...] Życie to nie jest szereg symetrycznie ustawionych reflektorów, życie to jasna aureola, półprzezroczysta przesłona otaczająca nas od pierwszego przeblysku 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?<sup>2</sup>

Powyższy cytat, w którym wyraźnie słychać echa teorii współczesnych Woolf myślicieli – Sigmunda Freuda i Henri Bergsona, podkreśla impresjonistyczną naturę świadomości, która nie hierarchizuje doznań w sposób racjonalistyczny; „wzór”, w jaki układają się „niezliczone atomy”, jest indywidualny, swoisty dla każdej osoby, co więcej, podlega nieprzewidywalnym zmianom. Jeśli życie człowieka to „półprzezroczysta

---

<sup>1</sup> Powieść V. Woolf była tak odmienna od wiktoriańskiej i edwardiańskiej powieści realistycznej, że autorka zastanawiała się, czy gatunek, który uprawia, nie powinien nosić innej nazwy. W liście do V. Sackville-West autorka pisze: „[...] chcę, żebyś wymyśliła nazwę, której mogę używać zamiast «powieści». [...] widzę, że nie umiem, nigdy nie umiałam, nigdy nie napiszę powieści. Jak więc to nazwać?” (V. Woolf, *Pokrewne dusze*, tł. M. Lavergne, Kraków 2014, s. 264).

<sup>2</sup> *Eadem*, *Nowoczesna powieść*, tł. E. Życieńska, [w:] *eadem*, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, Warszawa 1977, s. 287-288.

przesłona”, dojrzenie tego, co się za nią kryje, jest z gruntu skazane na porażkę; do prawdy o sobie można się tylko zbliżyć; podobnie do prawdy o innych, która jest jeszcze trudniejsza do uchwycenia. Ponieważ nie ma prawdy obiektywnej o postaci i jej doświadczeniach, narrator osobowy w *Pani Dalloway* zastąpiony został „niewidzialnym umysłem”, który ma dostęp do najskrytszych myśli i uczuć postaci, rejestrując je w formie czasu przeszłego, i który tylko z rzadka wypowiada własne przemyślenia<sup>3</sup>. Strumień świadomości, w *Pani Dalloway* jeszcze powiązany z mową pozornie zależną, daje czytelnikowi bezpośredni dostęp do wewnętrznego świata postaci, nie narzucając mu żadnych interpretacji odnarratorskich.

Czas w powieściach Woolf płynie inaczej niż w powieści konwencjonalnie realistycznej; chociaż zegary odmierzają upływające godziny, o rozwoju akcji w utworze stanowi czas subiektywny. Nic nieznaczący epizod lub banalny przedmiot mogą wywołać emocje i wspomnienia „rozszerzające” czas teraźniejszy, wypełniając go treścią bogatszą, niż mogłyby to uczynić wydarzenia zewnętrzne. Przeszłość nie przemija, lecz jest ciągle obecna, kształtując spojrzenie postaci na siebie i świat. Tak jak obecna jest przyszłość, czekająca na spełnienie<sup>4</sup>.

Nowe spojrzenie na psychikę człowieka i na czas wymagało nowej formy narracyjnej. Próba przedstawienia życia, „tego zmiennego, tego nieznanego i nieokreślonego ducha”, musiała rozsadzić ramy obowiązującej konwencji. Woolf rozwinęła metodę pisarską bliską metodzie impresjonistów; swoją prozę nasyciła znaczeniami symbolicznymi, wypełniła metaforami, zbliżając ją do poezji. Na kształt tej metody wpływ miało również kino. Film, wtedy jeszcze niemy, i kroniki filmowe cieszyły się dużym zainteresowaniem modernistów<sup>5</sup>. W *Pani Dalloway* Woolf zaadaptowała do swoich potrzeb technikę montażu filmowego, pozwalającą na zestawienie scen niepowiązanych czasowo i/czy przestrzennie lub przypadkowych postaci (np. połączyła różne postaci, pokazując ich reakcje na samolot rysujący na niebie slogan reklamowy); zastosowała zmiany perspektywy, nie tylko dając czytelnikowi możliwość wglądu w myśli Clarissy, ale również odsłaniając wrażenia i opinie innych postaci na jej temat, tworząc w ten sposób złożony, choć nigdy ostatecznie pełny, portret bohaterki; wykorzystwała długie ujęcia kamery towarzyszącej przemieszczającej się akcji (np. przejazdowi samochodu pewnej ważnej osoby przez ulice Londynu, ukazując jednocześnie wrażenie, jakie limuzyna robi na

<sup>3</sup> O narratorsze jako „stanie umysłu” w *Pani Dalloway* pisze J.H. Miller w eseju *Repetition as the Raising of the Dead*, [w:] *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway*, ed. H. Bloom, New York 1988, s. 81.

<sup>4</sup> N. Fusini zwraca uwagę na heideggerowskie ujęcie czasu w powieści V. Woolf – trzy ekstazy czasu: przeszła, teraźniejsza i przyszła muszą być zintegrowane, by życie było możliwe; teraźniejszość to przeszłość, która jeszcze nie minęła, a przyszłość wynika z przeszłości. Zob. N. Fusini, *Introduction*, [w:] V. Woolf, *Mrs Dalloway*, London 1993, s. XI. Woolf oczywiście nie mogła jeszcze znać myśli M. Heideggera, którego dzieło *Bycie i czas* dopiero powstawało, gdy ona pisała swoją powieść.

<sup>5</sup> V. Woolf odnotowuje w dzienniku każde wyjście do „kinematografu”.

wszystkich przechodniach, bez względu na ich status społeczny). Woolf, jak zauważa Pamela L. Caughie, „obserwuje i rejestruje, tak jak kamera”<sup>6</sup>, jednak nie jest to proste naśladowanie technik filmowych; należy raczej powiedzieć, że pisarka, wrażliwa na różne zmiany zachodzące w otaczającym ją świecie, potrafiła twórczo wykorzystać do osiągnięcia swoich celów literackich nowe technologie, szczególnie filmowe.

Swoje przemyślenia na temat filmu Woolf zamieściła w eseju *Kino*; pisarka doceniała możliwości nowego medium i przewidywała rozwój jego środków wyrazu, jednocześnie jednak zauważała jego słabości<sup>7</sup>. Z jednej strony, rejestrując rzeczywistość (w formie kronik i filmów dokumentalnych), kino uniwersalizuje doświadczenie przemijania; ma też moc odzierania z „niewinności i niewiedzy”, tak jak wtedy, gdy przedstawia zapis radosnej rzeczywistości, która uległa zagładzie w pierwszej wojnie światowej<sup>8</sup>. Z drugiej strony, twórcy filmowi pragną wyjść poza dokumentalny zapis i stworzyć własną sztukę, jednak niepewni, jak to zrobić samodzielnie, bez wsparcia innych sztuk, wykorzystują do tego literaturę, niestety, osiągając mało satysfakcjonujący efekt. Woolf podkreślała brak głębi w przedstawianiu postaci i ich emocji, dosłowność przekazu, podobnie jak w prozie wczesnowiktoriańskiej: „Pocałunek to miłość. Stłuczona filiżanka to zazdrość. Uśmiech to szczęście. Śmierć to karawan”<sup>9</sup>. Pisząc o nieudanej adaptacji *Anny Kareniny*, autorka zauważyła, że „dopiero, kiedy zaniechamy prób powiązania obrazków z książką, odgadniemy z jakiejś przypadkowej sceny – jak koszenie trawy przez ogrodnika – czego potrafiłoby dokonać kino pozostawione swoim własnym środkiem”<sup>10</sup>. A więc sugestia, metafora, a nie dosłowność, zbliżanie się do prawdy, a nie prawda obiektywna, podobnie jak w prozie modernistycznej. Kino, według Woolf, powinno dążyć do tego samego, do czego ona dążyła w literaturze – wypracowania nowego języka do opisu rzeczywistości. Tak jak literatura miała przestać „pasożytować” na rzeczywistości, to znaczy odejść od przedstawiania powierzchni zdarzeń, podobnie kino miało zrezygnować z dosłowności i imitowania literatury. Woolf oczekiwała od kina znalezienia

<sup>6</sup> P.L. Caughie, *Introduction*, [w:] *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*, New York 2000, s. XXVII. P.L. Caughie podkreśla, że nie należy patrzeć na metodę pisarską V. Woolf jako imitację pracy kamery, należy raczej uznać, że „modernistyczne techniki narracyjne i nowe technologie kształtowały się wzajemnie” (*ibidem*, s. XXV).

<sup>7</sup> Esej *Kino* (*The Cinema*) został opublikowany w 1926 r. Należy pamiętać, że tekst ten dotyczy kina niemego. V. Woolf, *Kino*, tł. A. Ambros, [w:] *eadem*, *Pochyła wieża...*, s. 313-319.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 315.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 316.

<sup>10</sup> *Ibidem*. Warto zauważyć, że intuicje V. Woolf dotyczące sztuki filmowej zbieżne były z przekonaniem współczesnych jej twórców i teoretyków kina; w eseju *The Making of the Film* z 1933 r. R. Arnheim podkreśla efektywność sugestii i parafrazy w filmie, np. wzbijające się stado ptaków w wyniku oddanego w ich pobliżu strzału (w filmie *Doki Nowego Jorku* J. von Sternberga) przez nagłośnienie ruchu wystraszonego ptactwa działa mocniej na wyobraźnię widza, niż gdyby pokazana została scena wystrzału (wraz z dźwiękiem – esej Arnheima, tak jak esej Woolf, dotyczy filmu niemego). R. Arnheim, *The Making of the Film*, [w:] *idem*, *Film as Art*, London 1958, s. 93-94.

sposobu, by wyrazić „tajemny język, który widzimy i czujemy, ale którym nigdy nie mówimy”<sup>11</sup>. Gdyby udało się go stworzyć, „żadna fantazja nie byłaby niedosiężna ani nierealna. Można by cofać przeszłość, znosić odległości, a przepaści, które rozrywają powieść [...], zasypać dzięki tożsamości tła, dzięki powtórzeniu jakiejś sceny”<sup>12</sup>.

Już rok po opublikowaniu omawianego eseju kino uzyskało głos<sup>13</sup> i jego rozwój przyspieszył; tak jak przewidywała Woolf, powstały nowe sposoby narracji filmowej. Czy w tej sytuacji filmowe adaptacje powieści, z których rzecz jasna kino nie zrezygnowało, miały szanse uniknąć dosłowności i powierzchowności, jakie pisarka zarzucała wczesnym niemych produkcjom? I czy, co dla nas najistotniejsze, jej proza, skoncentrowana na myślach i uczuciach bohaterów, może stanowić materiał na scenariusz filmowy, nie tracąc nic, lub niezbyt wiele, ze swej oryginalności?

*Pani Dalloway* została przeniesiona na ekran w 1997 roku przez Marleen Gorris<sup>14</sup>, na podstawie scenariusza Eileen Atkins, z Vanessa Redgrave w roli tytułowej<sup>15</sup>. Podobnie jak w powieści, akcja filmu obejmuje wydarzenia jednego czerwcowego dnia w 1923 roku, chociaż trudno tu mówić o wydarzeniach w konwencjonalnym sensie tego słowa. W ciągu około jedenastu godzin towarzyszymy Clarisse, żonie posła do parlamentu, Richarda Dallowaya, w przygotowaniach do wieczornego przyjęcia – zakupie kwiatów, naprawianiu sukni, a potem witaniu gości i rozmowach z nimi. Drugi wątek dotyczy Septimusa Warrena Smitha, weterana pierwszej wojny światowej, ofiary szoku artyleryjskiego, który tego dnia po południu popełnia samobójstwo. Wiadomość o jego śmierci przynosi na przyjęcie Clarissy spóźniony gość, sir William Bradshaw, lekarz Septimusa. A zatem w rzeczywistości zewnętrznej nie dzieje się zbyt wiele, albowiem „akcja” w prozie Woolf przeniesiona jest do świata wewnętrznego postaci, a tam dzieje się już ogromnie dużo.

Narzędziem literatury jest słowo, a narzędziem filmu – obraz, w związku z czym, jak podkreśla Rudolf Arnheim, niemiecki teoretyk filmu, idea dzieła w obu rodzajach sztuk nie może być przedstawiona w formie abstrakcyjnej, lecz pod postacią konkretnego wydarzenia<sup>16</sup>. Film Gorris i Atkins stara się być wierny powieści, ale jednocześnie, zgodnie z tezą Arnheima, unika nadmiernej abstrakcji, by zachować komunikatywność

<sup>11</sup> V. Woolf, *Kino*, s. 317.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 318.

<sup>13</sup> W 1927 r. wytwórnia Warner Bros. wyprodukowała pierwszy film z krótkimi dialogami – *Śpiewak jazzowy* i wkrótce obraz udźwiękowiony wyparł niemy, zarówno w USA, jak i w Europie. Zob. A. Hunter, *Movie Classics*, Edinburgh 1992, s. 115.

<sup>14</sup> M. Gorris wyreżyserowała w 1995 r. film *Ród Antonii*, nagrodzony Oscarem w kategorii „film nieanglojęzyczny”.

<sup>15</sup> *Pani Dalloway* to trzecia powieść V. Woolf przeniesiona na ekran (w Polsce dostępna tylko w formie DVD); jako pierwsza zekranizowana została powieść *Do latarni morskiej*, którą C. Gregg przygotował dla telewizji angielskiej w 1983 r., natomiast w 1992 r. S. Potter wyreżyserowała film kinowy na podstawie powieści *Orlando* z T. Swinton w roli tytułowej.

<sup>16</sup> R. Arnheim, *op. cit.*, s. 122.

przekazu. W związku z tym długie sekwencje myśli Clarissy zostają przełożone na obrazy – film rozgrywa się w planie teraźniejszości i przeszłości; banalne doświadczenia, na przykład zapach i ciepło letniego dnia, które uderzają panią Dalloway, gdy rano wychodzi z domu, przywołują, jak magdalenka Marcela Prousta, wrażenia, których doświadczała przed laty, w ten sposób zostajemy przeniesieni do rodzinnego domu Clarissy i widzimy ją i jej przyjaciół, Sally Seton i Petera Walsha, w młodości. Obraz wspomnienia pojawia się z lekkim opóźnieniem w stosunku do teraźniejszości – jeszcze patrzymy, razem z panią Dalloway, za odchodzącym Hugh Whitbreadem, którego spotkała w drodze do kwaciarni, a już słyszymy głos młodego Petera, który bezlitośnie go krytykuje, jednak dopiero po chwili widzimy Clarissę i Petera przy huśtawce, patrzących za oddalającym się młodym człowiekiem. Mimo że bohaterka myślami zanurzona jest w przeszłości, kamera pokazuje ją przez krótkie momenty idącą ulicami Londynu, zaznaczając jej przytomną obecność w realnym świecie. Zabieg ten pozwala narracji filmowej zbliżyć się do techniki strumienia świadomości, w którym plany czasowe i obrazy również zachodzą na siebie.

Tak jak w powieści, również w filmie mamy dostęp do świadomości wszystkich powiązanych ze sobą postaci. Powiązanie to nie musi oznaczać znajomości. Clarissa i Septimus Smith należą do zupełnie innych grup społecznych i są sobie całkowicie obcy, jednak to on stanie się jej najbliższy tego dnia. W powieści oboje przyglądają się limuzynie, która zatrzymała się w pobliżu kwaciarni, w filmie po raz pierwszy widzą się przez okno kwaciarni, a właściwie to Clarissa widzi Septimusa, bo jego wzrok utkwiony w szybie nie przebija się przez nią; to wystarczy, by świat Clarissy zajął się ze światem Septimusa i by narracja objęła jego myśli. Te przejścia nie tylko odzwierciedlają narrację zastosowaną przez Woolf w powieści, ale też podkreślają swoisty transcendentalizm bohaterki – „Klarysa powiedziała, że czuje się u siebie wszędzie [...] Zatoczyła ręką koło [...]. Jest wszystkim tym [...]. Więc, żeby ją poznać (czy w ogóle poznać kogokolwiek), trzeba odszukać tych ludzi, którzy ją uzupełniają [...]”<sup>17</sup>. A zatem wszystkie postaci, które „wchodzą w kadr” Clarissy, nawet jeśli nie zna ich osobiście, tak jak Septimusa, stanowią część jej wewnętrznego świata.

Tak jak oczekiwała Woolf, kino znalazło sposoby, aby pokonać relacje czasowe i przestrzenne; dzięki temu jej proza mogła zostać przełożona na obraz, zachowując swoje walory (w czym jej eksperymenty z wykorzystaniem montażu filmowego w narracji zapewne wydatnie pomogły). Niemniej, ponieważ jest to proza, która koncentruje się na tym, co ukryte pod powierzchnią zjawisk, i ma poetycki charakter, część materiału musiała zostać odrzucona. Trudno byłoby na przykład zachować obraz reprezentujący

<sup>17</sup> V. Woolf, *Pani Dalloway*, tł. K. Tarnowska, Warszawa 1997, s. 180. Kolejne odniesienia do tekstu powieści podane będą w nawiasach po cytatach w tekście artykułu.

ważną epifanię, której Clarissa doświadcza, gdy uświadamia sobie naturę uczuć, jakie zdarza jej się żywić wobec kobiet:

Było to nagłym objawieniem, było jak rumieniec, który staramy się opanować, a potem, gdy oblewa nam twarz, poddajemy mu się, uciekamy na najdalsze krańce i tam drżymy, wiedząc, że świat zbliża się do nas nabrzmiały zdumiewającym znaczeniem, nabrzmiały zachwyceniem, które rozdziera jego cienką skorupę i bucha, wylewa niezwykły balsam na rany i pęknięcia. Wtedy, w takich chwilach widziała błysk światła; zapalkę płonąca w krokusie, ukryte znaczenie niemal jasno wyłożone (38-39).

„Zapalka płonąca w krokusie”, przejrzysta dla czytelników *Pani Dalloway*, straciłaby całą swoją moc, gdyby trzeba ją było objaśniać.

Z drugiej strony, film zawiera obrazy, przed którymi Woolf przestrzegała w swoim eseju, tak jakby autorki filmu nie do końca zaufały przenikliwości widzów. Powieść rozpoczyna się słynnym zdaniem: „Pani Dalloway powiedziała, że sama kupi kwiaty” (5), natomiast film – sceną w okopach 1918 roku, w której Septimus widzi śmierć przyjaciela, Evansa. Pięć lat po zakończeniu wojny u Smitha pojawiają się symptomy tak zwanego szoku artyleryjskiego, o czym czytelnicy książki bez problemu wnioskujeją z jego zachowania, jeszcze zanim psychiatra, doktor Bradshaw, postawi swoją diagnozę. Z kolei w scenie, w której młoda Clarissa definitywnie odrzuca miłość Petera Walsh, po czym ucieka, zostawiając zrozpaczonego młodzieńca samego na tarasie, słychać grzmoty i zaczyna padać deszcz; nadanie światu zdolności współodczuwania z bohaterem przypomina strategię kina niemego. Wydaje się, że właśnie takich środków artystycznej wypowiedzi pisarka radziła unikać w adaptacjach literatury. Są to jednak drobne potknięcia, które nie przesądzają o jakości całego filmu, będącego udaną ekranizacją prozy Woolf.

Film, nawet jeśli jego twórcy starają się jak najwierniej oddać treść powieści, zawsze stanowi efekt ich decyzji interpretacyjnych. Jeden czerwcowy dzień obejmuje całe życie pani Dalloway, na które patrzymy z różnych perspektyw, podążając za myślami bohaterki i związanych z nią postaci. Mamy do dyspozycji ich wspomnienia, wrażenia, uczucia i wglądy, na podstawie których tworzymy obraz Clarissy i jej życia. Jaki zatem portret pani Dalloway wyłania się z filmu Gorris i Atkins?

W pierwszej scenie, w której pojawia się pani Dalloway, bohaterka gotowa do wyjścia, przez chwilę przygląda się swemu odbiciu w lustrze – widzimy elegancką kobietę o poważnej, nawet smutnej twarzy, która myśli: „Ci dranie, bogowie, nie powinni się wtrącać. Nigdy nie marnują szans, by zranić, popsuć szyki i zniszczyć ludzkie życie; są poważnie rozczarowani, jeśli mimo to zachowujesz się jak dama”<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> *Pani Dalloway*, reż. M. Gorris, scen. E. Atkins, 1997; tekst filmu w tłumaczeniu K. Tryc.



I jeszcze: „Niebezpiecznie jest żyć nawet jeden dzień”<sup>19</sup>. A zatem Clarissa ma poczucie zagrożenia, świadomość, że szczęście, spokój, codzienność nie są zagwarantowane; że życie to szalenie trudne zadanie – trzeba być przygotowanym na nieszczęścia i nie okazywać słabości, „być damą” pomimo wszystko. Jej nienaganny ubiór i postawa są jak zbroja, która ma ją chronić przed niespodziewanym zagrożeniem, ukryć jej lęk. W pierwszej chwili odpowiedzialność za niepowodzenia, jakie wydarzają się w życiu, Clarissa rzuca na siły zewnętrzne – „tych drani, bogów”, ale zaraz dodaje, że w nich nie wierzy, zatem „nie ma kogo oskarżać”. W poglądach pani Dalloway pobrzmiewają echa egzystencjalizmu – zostaliśmy rzućeni w świat i zdani na siebie, bez możliwości odwołania się do wyższego autorytetu; co więcej, egzystencji człowieka towarzyszy trwoga wynikająca ze świadomości przemijania i konieczności śmierci. Liczne odniesienia do zakończonej pięć lat wcześniej wojny sugerują, że poglądy pani Dalloway są jej efektem, chociaż z powieści wiemy, że wynikają z jej osobistego doświadczenia (była świadkiem przypadkowej, bezsensownej śmierci swojej siostry, Sylwii), a wojna tylko je ugruntowała. Z formalnego punktu widzenia powyższe słowa anonsują rozwój wypadków w filmie – podobnie jak strzelba w dramacie Antona Czechowa sugerują, że jakieś nieszczęście popsuje plany Clarissy, że za coś będzie musiała wziąć odpowiedzialność, z czymś trudnym się skonfrontować.

Takie wprowadzenie postaci podkreśla to, co w niej ukryte, z czego sama nie do końca zdaje sobie sprawę. Jednak pani Dalloway to nie tylko osoba przeczuwająca egzystencjalną przypadkowość istnienia i przepełniona lękiem, która wie, że trzeba się mieć na baczności, ale też kobieta, która kocha życie, każdy, najzwyczajniejszy nawet jego moment: „[...] już samo to, że jeden dzień następuje po drugim [...], że człowiek budzi się raniem, widzi niebo, że idzie przez park [...], że przychodzi Piotr, że są te róże... to wystarczy”. Tym bardziej „nieprawdopodobna wydaje się po tym śmierć! I że życie musi się skończyć!” (144-145). Powaga, z jaką pani Dalloway przygląda się swojemu odbiciu w lustrze w pierwszej scenie filmu, ustępuje, gdy Clarissa wchodzi do salonu; jej twarz wyraża zachwyt – cudowną pogodą, przygotowaniami do przyjęcia, albo po prostu – urodą życia. Dopiero wtedy pada słynna kwestia otwierająca powieść, że pani Dalloway sama kupi kwiaty.

Spacer do kwaciarni w piękne czerwcowe przedpołudnie nie skłania do myśli o lęku, toteż bohaterka zanurza się w nim jak w ciepłym morzu. Wracają do niej obrazy z młodości – rodzinnego domu, przyjaciół. Jednak doświadczony widz wie, że ten przyjemnie nostalgiczny nastrój nie może trwać. W kwaciarni, otoczona bogactwem roślin stworzonych po to, by upiększać życie człowieka, pani Dalloway niespodziewanie doświadcza śmiertelnego lęku. Gdy wybiera kwiaty, nagle słychać wybuch – za

<sup>19</sup> Tłumaczenie – M.K. Przekład zamieszczony w filmie nie oddaje znaczenia, które myśl Clarissy zawiera w oryginale: *It's very dangerous to live for one day*.

oknem kwiaciarni widzi twarz Septimusa Warrena Smitha wykrzywioną przerażeniem. Ponieważ scena ta przywołuje otwierającą film sekwencję, w której Septimus jest świadkiem zgonu przyjaciela, jego przerażenie łączy się ze śmiercią. Chociaż pani Dalloway nic o tym człowieku nie wie, rozpoznaje w jego twarzy swoją własną trwogę. Przez kilka sekund jest w innym wymiarze – okno kwiaciarni staje się dla niej „miejszem granicznym” – „bramą między życiem i śmiercią”<sup>20</sup>. Do rzeczywistości przywołuje ją głos kwiaciarki, informujący, że wybuch spowodowany został przez samochód.

Przerażenie, jakiego doświadcza Clarissa, nie przekłada się na refleksję, niemniej zapada w nią głęboko. Nie bez powodu jej myśli cały czas oscylują wokół przemijania; kobieta czuje, że wszystko, co było istotne w jej życiu, skończyło się: „nie będzie małżeństwa, macierzyństwa”; jest już tylko „panią Ryszardową Dalloway, która wydaje przyjęcia”<sup>21</sup>, a nie Clarissą, przed którą jest jeszcze całe życie. Wąskie i strome schody prowadzące do sypialni pani Dalloway przywodzą jej na myśl obraz wieży, i tak też postrzega miejsce, w jakim się znalazła, skończywszy 52 lata: „Weszłam do wieży i zostawiłam ich w słońcu, zbierających jeżyny”<sup>22</sup>. Clarissa ma poczucie utraty atrakcyjności seksualnej i związanej z tym marginalizacji. Zmysłowa przyjemność, jaką dają promienie słońca czy smak jeżyn, już są poza nią; jej rzeczywistość to chłodna wieża, w której nie powstanie nowe życie. Ta metafora ma jednak drugą wykładnię w przypadku pani Dalloway. Wieża to także schronienie przed słońcem nazbyt gorącym, nawet za cenę rezygnacji z przyjemności, jaką reprezentują jeżyny, ale której doznanie okupione jest pewnym ryzykiem – jeżyny mają kolce. Pani Dalloway rezygnuje ze zmysłowych doznań związanych z seksualnością bez żalu. Jej przeniesienie się do pokoju na poddaszu miało związek z przebyłą chorobą – potrzebowała spokoju, a Richard, jej mąż, często wraca z obrad parlamentu późnym wieczorem, jednak gdy wyzdrowiała, do wspólnej sypialni już nie wróciła. Clarissa potrzebuje do życia kontaktu z ludźmi, ale równie mocno potrzebna jest jej własna przestrzeń, dlatego wieża w jej przypadku to raczej azyl, nie zesłanie. A zatem pokój na poddaszu to nie tylko symbol marginalizacji wynikający z przemijania, ale również przestrzeń wolności pozwalająca na bycie z samą sobą.

Odsłaniając firanki w sypialni na poddaszu, Clarissa przez ułamek sekundy znowu widzi za oknem twarz Septimusa. A więc, mimo że świadomie nie analizowała doświadczenia, które miało miejsce w kwiaciarni, jego ślad utrwalił się w jej podświadomości. Poczucie przemijania i lęk przed śmiercią są w Clarissie mocno zakorzenione, więc nie bez przyczyny przychodzi jej na myśl fragment pieśni żałobnej: „Nie lękaj się już żaru słońca / I zimy wścieklej mrozu złego” ze sztuki *Cymbeline* Williama Shakespeare’a.

<sup>20</sup> A. Smith zauważa, że w doświadczeniu samej V. Woolf można znaleźć takie „miejsca graniczne”, które ona sama nazywa „bramą między życiem i śmiercią” (tłumaczenie – M.K.), A. Smith, *Katherine Mansfield and Virginia Woolf. A Public of Two*, Oxford 2007, s. 13.

<sup>21</sup> *Pani Dalloway*, adaptacja filmowa.

<sup>22</sup> *Ibidem*.



Pieśń śpiewana nad ciałem Imogeny mówi o spokoju, jaki przynosi śmierć – już nic nie przeraża: ani skrajne emocje, ani „gniew wielkich”, ani „szyderstwa, obmowy, wrzask”, albowiem wszystko „śmierć w proch zmieni”<sup>23</sup>. Jednak to pocieszenie wydaje się dość powierzchowne – należy pamiętać, że Imogena jest pogrążona we śnie, jej życie powróci. Śmierć, która przeraża Clarissę, jest ostateczna – nie będzie przebudzenia. Pieśń daje pocieszenie, ale w świecie bez Boga nie eliminuje lęku.

Lęk Clarissy to też lęk przed życiem, pomimo jej dla niego zachwyty; w młodości, jak dowiadujemy się ze wspomnień, odrzuciła uczucie Petera, bo bała się „rzucić wszystko i wyruszyć [z nim – M.K.] w świat”<sup>24</sup>, bała się jego zachłannej miłości i jego oczekiwań, których nie potrafiła spełnić. Wybrała Richarda Dallowaya, który dawał jej poczucie bezpieczeństwa i „swobodę oddychania”, z którym życie było prostsze niż z Peterem. Wybór, jakiego dokonała, wynikał z rozpoznania własnych potrzeb i ograniczeń, jednak wbrew miłości do Walsha. Rezygnacja z tego uczucia oznaczała zdradę ideałów, w jakie Clarissa, Peter i Sally Seton wtedy wierzyli; oznaczała rezygnację z realizacji twórczego potencjału, jaki Peter w niej widział i jaki ona również chciała w sobie widzieć, gdy razem z Sally planowały zmienić świat. Clarissa wybrała to, co zapewniało jej bezpieczeństwo i sprawiało przyjemność, ale nie może zapomnieć krytycznych uwag Walsha o jej konwencjonalności, powierzchowności i marnowaniu energii na światowe zabawy. Nigdy nie opuściła jej wątpliwość, czy nie straciła czegoś naprawdę cennego, rezygnując z życia z Peterem. Pytanie to powraca, gdy ukochany z czasów młodości, który właśnie wrócił z Indii, składa jej niezapowiedzianą wizytę. Jak dawniej jest interesujący i pełen emocji. Na myśl, że gdyby za niego wyszła, jej życie byłoby atrakcyjne, wypełnione emocjami, ogarnia ją poczucie straty, chociaż wie doskonale, że nie byłoby dobrym małżeństwem. Tak więc, mimo że Clarissa nie ma wątpliwości, że dobrze zrobiła, wychodząc za męża za Richarda, brakuje jej siły czy pewności siebie, by całkowicie zaakceptować swój wybór, bez żalu za tym, co mógłby jej ofiarować Peter. Dlatego, pełniąc honory gospodyni podczas przyjęcia, Clarissa patrzy na siebie nie oczami Richarda, lecz Petera i ma poczucie bezsensowności całego przedsięwzięcia i swojej w nim roli.

Clarissa, na co dzień pogodna i radosna, jest osobą, która zdaje sobie sprawę z przypadkowości ludzkiego istnienia i wynikającej z niej egzystencjalnej samotności człowieka: „Ktoś taki a taki mieszka w South Kensington, ktoś inny w Bayswater, jeszcze ktoś inny, powiedzmy, w Mayfair. A ona bezustannie jest świadoma ich istnienia; i mówi sobie: co za marnotrawstwo, jaka niepowetowana strata” (144). Właśnie dlatego próbuje tworzyć sytuacje, w których ludzie będą się czuli, chociaż przez moment,

<sup>23</sup> W. Shakespeare, *Cymbeline. Król Brytanii*, tł. M. Słomczyński, Kraków 1983, akt IV, sc. II, s. 139-140.

<sup>24</sup> *Pani Dalloway*, adaptacja filmowa.

mniej samotni. Temu mają służyć jej przyjęcia. Na uwagę Richarda, że zbyt się nimi przejmuję, odpowiada:

To wszystko, co mogę zrobić – dać ludziom jeden wieczór, gdy wszystko wydaje się czarujące. Wszystkie kobiety – piękne, wszyscy mężczyźni – przystojni, a każdy czuje, że jest miły i zabawny. A potem wrócą do domów, myśląc: „Jak było wesoło”, „Co za wspaniały wieczór”, „Jak dobrze jest żyć”<sup>25</sup>.

Mimo że inni mogą widzieć w tym snobizm, dla Clarissy przyjęcie to „ofiara”, jaką składa życiu (144). Tym razem jednak wieczór przebiegnie nieco inaczej niż zazwyczaj – zgodnie z zapowiedzią ukrytą w zdaniach wypowiedzianych przez panią Dalloway na początku filmu coś musi się wydarzyć, by „popsuć jej szyki”.

Początek przyjęcia nie jest zbyt udany – rozmowy nie toczą się dość wartko, goście nie wydają się dobrze bawić, ale wkrótce atmosfera się ożywia i wszystko wskazuje na to, że przyjęcie Clarissy odniesie sukces. Momentem przełomowym, „ciosem zadany przez bogów” okazuje się wiadomość przyniesiona przez spóźnionego doktora Bradshawa o samobójczej śmierci Septimusa. Clarissa, słysząc wyjaśnienia psychiatry, nie ma wątpliwości, że Smith zabił się, bo nie mógł znieść przymusu, jaki lekarz zastosował wobec niego: „wtargnąłeś w jego duszę, uczyniłeś jego życie nie do zniesienia, więc je sobie odebrał”<sup>26</sup>. Bradshaw, wygłaszający swoje poglądy tonem niedopuszczającym sprzeciwu, reprezentuje siłę i władzę nad jednostką, stając się dla Clarissy uosobieniem opresji – to on i jemu podobni zastąpili „bogów”, w których pani Dalloway nie wierzy.

Wiadomość o samobójczej śmierci młodego człowieka wytrąca Clarissę z równowagi na tyle mocno, że musi się ukryć przed gośćmi; znowu znajduje się w „miejscu granicznym”, „między życiem i śmiercią”, tym razem w otwartym oknie wychodzącym na ulicę, poniżej którego widać okalające dom ogrodzenie zakończone ostrymi szpikulcami, takimi samymi jak te, na które rzucił się Septimus. Jak pisze Wiesław Juszczak, ta śmierć „zdaje się zrazu niszczyć, następnie przyćmiewać chwilowe zwycięstwo Clarissy – i unieważniać je”<sup>27</sup>. Dodajmy: zwycięstwo nad samotnością, przypadkowością i skończonością istnienia, którego jej przyjęcie jest wyrazem. Ofiara Clarissy zatem, w obliczu śmierci Septimusa, traci znaczenie. Stojąc w takim samym miejscu, w jakim Septimus znajdował się kilka godzin wcześniej, pani Dalloway wręcz fizycznie odczuwa jego śmierć. Jest to moment przełomowy, początek rozbudowanej epifanii, która prowadzi do przemiany bohaterki.

<sup>25</sup> Tłumaczenie tego fragmentu filmu zostało uzupełnione o pominięty przez tłumaczkę ścieżki dźwiękowej tekst: *How good it is to be alive* (M.K.).

<sup>26</sup> *Pani Dalloway*, adaptacja filmowa.

<sup>27</sup> W. Juszczak, *Zasłona w rajskie ptaki*, Warszawa 1981, s. 128.

Clarissa uświadamia sobie, że Septimus, wybierając śmierć, zachował czystość duszy, którą uchronił przed „Bradshawami”. Ta konstatacja prowadzi do pytania o to, czy ona sama w codziennym życiu nie zagubiła czegoś cennego. Zdaje sobie sprawę ze strachu przed życiem, który zadecydował o jej małżeństwie z Richardem, ale jednocześnie uzyskuje pewność słuszności swojej decyzji:

Rodzice dają nam życie, które trzeba przeżyć aż do końca, przejść przez nie pogodnie. Czasem w głębi serca potwornie się bałam, że nie dam rady; bez Ryszarda siedzącego i czytającego „Timesa” zginęłabym. Przysiadam obok niego jak ptak i powoli odżywam<sup>28</sup>.

Początkowe przerażenie i poczucie porażki ustępują powracającej radości życia; doświadczwszy pośrednio śmierci, Clarissa wraca do życia; wie, że potrafi już wziąć odpowiedzialność za swoje życie i zrobić z niego to, co może najlepszego. Konfrontacja ze śmiercią, która była wyborem Septimusa, pozwoliła jej zaakceptować w pełni własne wybory życiowe, doświadczenia młodości, straty, których nigdy nie odzyska, a także przemijanie. Śmierć Septimusa, paradoksalnie, stała się więc katalizatorem, który pozwolił Clarissie objąć i zaakceptować siebie i swoje życie, dlatego, stojąc w oknie, mówi: „Nie żałuję tego młodzieńca, który się zabił. Jestem nawet zadowolona, że mógł to zrobić, wyzwolić się; sprawił, że poczułam piękno; czuję się trochę jak on, mniej się boję”<sup>29</sup>.

Clarissa jest gotowa, by wrócić na przyjęcie. Stojąc w drzwiach do salonu, znowu znajduje się w „miejscu granicznym”, ale tym razem wychodzi z ciemności. Autorki filmu zrezygnowały z ostatniego zdania powieści, jednego z najbardziej enigmatycznych w literaturze – *For there she was* („Bo była”). Zdanie to należy do Petera Walsha, który, gdy ją wreszcie widzi, uświadamia sobie, „że otwiera się przed nim wszystko, czym zawsze była i jest dla niego Klarysa”<sup>30</sup>. W filmie pierwszą osobą, która zauważa jej powrót, jest jednak Richard, który na jej widok mówi: „Jesteś”<sup>31</sup>. Znaczenie tego słowa przekracza tylko stwierdzenie obecności – dla Richarda powrót Clarissy to jej odzyskanie, przywrócenie życiu. Na jego twarzy maluje się ulga, że wróciła, pokonując przerażenie, jakie wywołali w niej państwo Bradshaw, i miłość, której nie potrafi wypowiedzieć, ale która od lat stanowi sens jego życia, dlatego „jesteś” to, tak jak czerwone róże, które przyniósł jej w czasie lunchu, jego niewypowiedziane miłosne wyznanie.

<sup>28</sup> *Pani Dalloway*, adaptacja filmowa.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Polski przekład cytowanego zdania to: „Bo Klarysa stała przed nim” (V. Woolf, *Pani Dalloway*, s. 231), jednak, jak W. Juszcak słusznie zauważa, nie oddaje on subtelnych znaczeń wynikających z kontekstu, nie jest również zgodny z idiomatycznym zastosowaniem oryginalnej frazy, dlatego proponuje wersję: „Bo była” (W. Juszcak, *Trema*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 18, s. 8).

<sup>31</sup> Angielski zwrot *There you are* został przetłumaczony w filmie jako „Tu jesteś”, co podkreśla miejsce – tu, nie tam, podczas gdy zwrot ten oznacza po prostu „Jesteś”, i to właśnie mówi Richard.

Połączenie Clarissy i Richarda zaraz po jej wyjściu „z ciemności” to też potwierdzenie jej pewności, że to on nadaje sens jej życiu.

Pani Dalloway, zajmując się gośćmi, nie znalazła czasu, by porozmawiać z Peterem, który tylko po to przyszedł na przyjęcie; to prawda, że była zajęta pełnieniem honorów gospodyni, ale też odsuwała w czasie rozmowę z nim, ponieważ nie była na nią gotowa. Wiedziała o jego krytycznym stosunku do jej stylu życia i pamiętała pytania, które jej zadał przed południem – „Czy jest szczęśliwa?” i „Czy Richard...?”<sup>32</sup>. Tego drugiego nie zdążył dokończyć, ani ona na nie odpowiedzieć, bo rozmowę przerwało wejście pokojówki. Przez cały dzień jej myśli wracały do przeszłości, krążyły wokół przemijania i śmierci, a jedyną pociechą, jaką w sobie znalazła, były słowa pieśni żałobnej nad ciałem Imogeny, które jeszcze mocniej podkreślały przemijanie, obiecując spokój wynikający ze śmierci. Czy mogła wtedy powiedzieć Peterowi, że jest szczęśliwa? I że nie mogłaby być szczęśliwa bez Richarda? Jednak teraz może już stanąć przed Peterem bez lęku, że zostanie osądzona, że poczuje wątpliwość, czy nie straciła czegoś cennego w życiu. Już ma pewność, że jej życie jest jej wyborem, do którego ma prawo. Dlatego słowa Clarissy skierowane do Walsh: „W końcu jestem”<sup>33</sup> mówią więcej niż tylko to, że wreszcie ma dla niego czas. Po doświadczonej właśnie konfrontacji ze śmiercią „w końcu jest” pewna swoich wyborów, „w końcu” niczego nie żałuje, „w końcu” mniej się boi życia, przemijania i śmierci. Jej „bycie” jest teraz „pełnią istnienia” (231).

Interpretacja zaproponowana przez Gorris i Atkins ma wyraźnie egzystencjalny rys. Brak nadrzędnych sił, „bogów”, do których można by się odwołać, pozostawia człowieka samego z trwogą i przed życiem, które jest przypadkowe i samotne, i przed śmiercią, której uniknąć nie sposób. Jednak Clarissa, dzięki niespodziewanej konfrontacji ze śmiercią, odzyskuje odwagę bycia<sup>34</sup>. Interpretacja ta stanowi próbę odsłonięcia rąbka „półprzejrzystej przesłony”, za którą skrywa się prawda o pani Dalloway. Nigdy się nie dowiemy, czy usatysfakcjonowałyby ona autorkę powieści; jednak z perspektywy widza (i czytelnika) adaptacja *Pani Dalloway* stanowi udaną próbę przełożenia języka powieści i rzeczywistości w niej wykreowanej na język filmu.

<sup>32</sup> *Pani Dalloway*, adaptacja filmowa.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> O konieczności akceptacji śmierci jako warunku autentycznego bycia pisze M. Heidegger: „Właściwe bycie ku śmierci [...] odsłania jestestwu zaturę w Sobie-Się i stawia to jestestwo wobec [...] możliwości bycia sobą, sobą jednakże w namiętnej, wyzbytej złudzeń Sie, faktycznej, pewnej samej siebie i trwającej się wolności ku śmierci” (M. Heidegger, *Bycie i czas*, tł. B. Baran, Warszawa 1994, s. 373).

## **MRS DALLOWAY'S ENCOUNTER WITH DEATH. ON THE FILM INTERPRETATION OF VIRGINIA WOOLF'S NOVEL**

### Summary

The prose of Virginia Woolf poses a great challenge to film makers due to its focus on the inner lives of the characters rather than their external reality. Woolf's portrait of the eponymous character of *Mrs Dalloway* is not direct – she draws it obliquely, following her conviction that human life is “a luminous halo, a semi-transparent envelope” and so the full truth of it can never be gained. The technique of stream of consciousness used extensively by Woolf does not translate easily into the film language, and yet three of her novels have already been turned into films. Among them there is *Mrs Dalloway*, adapted by Marleen Gorris (director) and Eileen Atkinson (script writer) in 1997. The film portrait of the novel's heroine invites an existential interpretation. Clarissa Dalloway is shown as a person aware of contingency and transitoriness of human existence, and of human metaphysical solitude. But she is also a person who sees beauty in everyday life; that is why she gives parties – they are her “offering” to life which she loves. In about eleven hours which the story spans, Clarissa not only prepares and hosts the party but also contemplates her life. All day long her thoughts return to her youth, she has a very strong sense of the passing of time, and experiences a moment of extreme fear; what is more, Peter Walsh, whose love she rejected when they were young, unexpectedly pays her a visit. All this is a preparation stage for what is going to happen in the evening. At the party Clarissa hears about the suicide of a young man. This confrontation with death has a tremendous effect on her. She feels devastated but soon her despair changes into strength which makes it possible for her to accept her own finitude and to face life; now she is certain of the rightness of her past decisions and, most importantly, of who she is.