

Filip Konarowski*

BYCIE-KU-MĘSKOŚCI W *FALACH* VIRGINII WOOLF

Tajemnicza solidarność płci rozmieszcza w nowej przed naszym wzrokiem proporcji niezmienną sumę energii wspólnej, wytwarzając nową harmonię. Z nadwątłych rąk panów berło przechodzi do wypoczętych niewolnic; *nieświadome lilie* zamieniają się w *myślące róże*.

M. Komornicka, *Z księgi mądrości tymczasowej*

Czym właściwie jest płęć, a raczej: jakie stawia nam wymagania? To pytanie pojawia się w twórczości Virginii Woolf już od jej najwcześniejszych szkiców, ale na pierwszy plan wysuwa się dopiero w tekstach pochodzących z końca lat 20. XX wieku. Woolf kształciła się samodzielnie, podczas gdy jej wszyscy męscy krewni studiowali w Cambridge; przez trzy czwarte swojego życia nie miała prawa do głosowania oraz dostępu do większości sposobów zarobkowania dozwolonych mężczyznom¹. Jako pisarka miała pełną świadomość, że wszyscy wydawcy i redaktorzy to mężczyźni, a więc każde kobiece pisanie musi przejść ich czujny, krytyczny osąd. Te wątki znajdują swój bezpośredni wyraz w powieści *Orlando* (1928) i powiązanym z nią eseju *Własny pokój* (1929).

Tytułowy własny pokój i zabezpieczenie w postaci pięciuset funtów rocznie do dzisiaj funkcjonują jako symbole kobiecej niezależności. Woolf rozwija refleksję o poszukiwaniu wolności na trzech powiązanych ze sobą polach. Interesują ją społeczne i materialne warunki życia kobiet, omijanie i internalizowanie patriarchalnych norm przez autorki, a także pisanie jako odnajdywanie własnej perspektywy. *Własny pokój* wciąż pozostaje jednym z najczęściej czytanych feministycznych manifestów pierwszych dekad XX wieku, swoją popularność zawdzięczając między innymi oryginalnemu połączeniu troski o materialne warunki życiowe z językowymi eksperymentami z tożsamością, które Woolf tak ujmuje: „Zanim kobieta zacznie pisać tak, jak naprawdę chce, staje wobec licznych trudności. Sama forma zdania nie pasuje do pisarstwa kobiecego. Zdanie zostało stworzone przez mężczyznę; jest zbyt luźne, zbyt ciężkie, zbyt pompacyjne jak na kobiece potrzeby”².

* Mgr Filip Konarowski, Uniwersytet Warszawski, ORCID: 0000-0002-4387-2381.

¹ Szczegóły życia Virginii Woolf czerpię z biografii *Virginia Woolf* (1997) autorstwa Hermione Lee, por. zwłaszcza rozdziały *Subversives* i *Censors*; jej feministyczne zaangażowanie i zarys recepcji omawia m.in. Pamela L. Caughie. Zob. też: *Feminist Woolf* [in:] *A Companion to Virginia Woolf*, ed. J. Berman, Chichester 2016.

² V. Woolf, *Kobiety i proza literacka* [w:] też: *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, Kraków 2015, s. 290.

Pod znakiem zapytania muszą być zatem postawione nie tylko takie pojęcia jak kanon czy tradycja, ale cała dotychczas tak przezroczysta koncepcja płci. Poszukiwania nowego języka, nowej formy i nowej perspektywy to zadania, które Woolf stawia przed kobietami, nie pozostają one jednak wyłącznie kwestią kobiecą. Zamiast konkretnych postulatów politycznych znajdujemy w jej esejach nowe pytania i wyraźny dystans wobec jasno zdefiniowanych kategorii męskości i kobiecości: w zakończeniu *Własnego pokoju* pisarka wiąże bowiem wolność twórczą z androgynicznością, czyli przekraczaniem różnicy płciowej. Esej o kobiecej niezależności kończy się więc wołaniem o nową wizję języka – języka męsko-żeńskiego i żeńsko-męskiego, funkcjonującego poza prostą opozycją płci. W zakończeniu *Własnego pokoju* czytamy: „Na to, by akt twórczy mógł się dokonać, w umyśle twórcy musi dojść między mężczyzną a kobietą do porozumienia. Między przeciwnymi elementami musi dojść do swego rodzaju zaślubin. Umysł musi się szeroko otworzyć, jeśli mamy mieć poczucie, że pisarz wyraża pełnię swoich doświadczeń”³.

Eseje Woolf bywają tak literackie, jak teoretyczne bywają jej powieści. Równoległe z wykładami, które złożyły się później na tom *Własny pokój*, powstaje *Orlando*, historyczno-biograficzna fantazja luźno inspirowana życiem Vity Sackville-West, arystokratki i pisarki, kochanki i przyjaciółki Woolf, której zostanie zadedykowana. *Orlando* to historia poszukiwania tej właśnie „pełni swoich doświadczeń”. Tytułowy bohater rodzi się jako szlachcic w XVI-wiecznej Anglii. Pewnego dnia zapada w długi sen, aby obudzić się jako kobieta i, zupełnie tą metamorfozą niezrażony/a, żyć przez kolejne kilka stuleci aż do 1928 roku – momentu wydania powieści. Zmieniające się jak w kalejdoskopie epoki historyczne są dla Woolf okazją do stworzenia błyskotliwych fragmentów o tym, jak warunki materialne i społeczne wpływają na nasze odczuwanie płci. A jednak Orlando, wiecznie płynny/płynna, tworzy swoje własne tożsamości, nigdy nie poddając się do końca prawom biologii, społeczeństwa czy historii. Oto doskonale wcielenie Woolfiańskiego spojrzenia na płęć – Androgyne, istota męska i żeńska, ukazująca podmiotowość jako wkładanie kolejnych kostiumów. Zamiast stabilnej jaźni – swobodna gra możliwości. To także doskonały przykład, jak konsekwentna jest Woolf w swoich powieściach i teoretycznych esejach: „Z moich ust popłyną kłamstwa – wyznaje powieściopisarka na początku *Własnego pokoju*, tak blisko związanego z *Orlandem*. – *Ja* to tylko wygodna fikcja”⁴.

³ V. Woolf, *Własny pokój* [w:] teje, *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Krasieńska, Warszawa 2002, s. 130. Mit Androgyne i jego literackie opracowania na przełomie XIX i XX wieku są dobrze znane czytelnikom i czytelniczkom literatury polskiej (zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 363–383), warto jednak zwrócić uwagę na odmienne literackie inspiracje angielskiej autorki, zwłaszcza rzadko odczytywanych w tym kontekście w Polsce Shakespeare’a, Wordswortha i Shelleya (na ten temat pisał Nathaniel Brown w artykule *The „Double Soul”: Virginia Woolf, Shelley, and Androgyny*, „Keats–Shelley Journal” 1984, nr 33). Te poetyckie, a nie prozatorskie antecedencje nie pozostają bez wpływu na ostateczny kształt *Fal*, dzieła opisywanego często jako najbardziej „liryczna” powieść modernizmu.

⁴ V. Woolf, *Własny pokój*, dz. cyt., s. 15.

Odejscie od pisania w pierwszej osobie, brak silnej kategorii kobiety czy mężczyzny, ciągle, migawkowe gry z perspektywą sprawiły, że niektóre badaczki odmawiały Woolf miana konsekwentnej feministki, odczytując jej strategię pisarskie jako ucieczkę od kobiecości lub strach przed jednoznacznym zaangażowaniem społeczno-politycznym. To pytanie o esencjalizm, które do dzisiaj organizuje część debat w polu *gender studies*⁵. Toril Moi słusznie zauważa, że nie można odrywać pisarki-modernistki od teoretyczki-feministki. Sama Woolf próbuje zaś czegoś znacznie ważniejszego niż wyłącznie krytyki tradycyjnych obrazów męskości i kobiecości: „prezentuje bowiem daleko idący sceptycyzm wobec męsko-humanistycznego konceptu istotowej ludzkiej tożsamości [...]. Nie chodzi tu o ucieczkę przed ustalonymi kategoriami płci, ale o odkrycie ich przekłamującej metafizycznej natury”⁶. Społeczne normy, próbujące uwięzić mężczyzn i kobiety w ich płciach biologicznych, mają olbrzymi wpływ na nasze życie – jako światopoglądy pozostają istotne, ale nie istotowe; stanowią pisarskie wyzwanie.

Jednoznaczne stanięcie po stronie kobiecej wolności przy wyraźnym dystansie wobec jasno ustalonych tożsamości płciowych nie jest pustym paradoksem, ale wskazaniem na nowoczesne, performatywne rozumienie płci przez Woolf, tak charakterystyczne dla jej całej twórczości powieściowej. Podobne intuicje odnajdujemy dzisiaj u Judith Butler, według której nauki humanistyczne powinny „wystrzegać się idealizowania jakichś określonych sposobów wyrażania płci, ponieważ prowadzi to do tworzenia nowych hierarchii i wykluczeń”⁷. Woolf na różne sposoby komplikuje i pogłębia nasze rozumienie płci w działaniu. Aby przyjrzeć się jej strategiom twórczym, warto raz jeszcze uważnie przeczytać wydaną tuż po *Orlandzie* i *Własnym pokoju* powieść *Fale* (1931), często uznawaną za najdalej idący w jej dorobku eksperyment w przesuwaniu granic poetyki modernizmu, a jednocześnie najbardziej abstrakcyjny i oddalony od opisu społecznej rzeczywistości.

W styczniu 1929 roku, kiedy praca nad utworem nabierała tempa, Woolf notowała w dzienniku: „No więc: czy życie jest całkowicie stałe, czy całkowicie zmienne? Prześladowają mnie te dwie sprzeczne możliwości; to trwa wiecznie; i będzie trwało wiecznie; idzie tak aż do samego dna świata – do tej chwili, w której jestem. I ona mija, odpływa, rozwiewa się. I ja przeminę, jak chmura na falach”⁸. Z poczucia wykorzenienia w obcym świecie i ulotności codziennych doświadczeń

⁵ Por. wnikliwy artykuł Melanie Micir *Queer Woolf*, w którym badaczka opisuje niechęć Woolf do sztywnych kategorii związanych z płcią i seksualnością, wykluwających się w pierwszych dekadach XX wieku. Micir dostrzega, że autorka *Orlanda* literacko wykorzystuje płynne tożsamości, lecz zwraca jednocześnie uwagę na potencjalną jednostronność takich odczytań: „Jeśli jedną z zalet terminu *queer* jest jego odporność na konkretyzowanie i stabilizację tożsamości, to jedną z jego wad jest z pewnością trudność stosowania tej etykiety do historycznie marginalizowanych grup tożsamościowych”. M. Micir, *Queer Woolf* [in:] *A Companion to Virginia Woolf*, s. 351 (jeśli nie zaznaczono inaczej, przekłady z języka angielskiego – F.K.).

⁶ T. Moi, *Sexual/Textual Politics*, London–New York 2002, s. 9–10.

⁷ J. Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008, s. 12.

⁸ V. Woolf, *Chwile wolności. Dziennik*, przeł. M. Heydel, Kraków 2007, s. 358.

rodzi się historia sześciorga bohaterów poszukujących stałego gruntu, próbujących uchwycić choćby przebliski własnej podmiotowości. Jak konstatuje Jane Garrity, *Fale* to powieść, „która cały czas sugeruje, że jednolita tożsamość jest jedynie fikcją, a jednocześnie ostentacyjnie wskazuje na jakąś podskórną spójność”⁹.

Czym mogłaby być ta „podskórną spójność”, jak skonstruowane są *Fale*? Powieść złożona jest z monologów wewnętrznych sześciu postaci, a kolejne epizody przerywane są poetyckimi wstawkami narracyjnymi przedstawiającymi lekko po-fałdowane morze o poranku, przebieg dnia i wreszcie zapadającą noc, kiedy ostatnie fale rozbijają się o brzeg. Woolf ze swojej koncepcji tłumaczyła się w jednym z listów: „piszę do rytmu, nie do fabuły [...]. Rytmiczność jest dla mnie bardziej naturalna niż jakakolwiek narracja; cała rzecz jest w całkowitym przeciwieństwie do tradycji powieściowej”¹⁰. Nie chodzi jedynie o odejście od poetyki realizmu, co wyraźne było już w *Pokoju Jakuba*, jej pierwszej dojrzałej powieści wydanej dekadę wcześniej. Tym razem pisarka odwróciła ustaloną w tradycji literackiej hierarchię, wedle której to zrozumiała przestrzeń rzeczywistości odsyła do życia wewnętrznego opisywanych postaci. Julia Briggs trafnie nazwała tę powieść „negatywem, odbitką”¹¹.

Bohaterowie z początku występują jako dzieci, a ich pierwszym doświadczeniem jest szum morza, do którego dostrajają swoją świadomość. Później czekają ich szkoła, uniwersytet i dwa wspólne spotkania, podczas których będą zdawać sobie sprawę z dorosłego życia i nadchodzącej starości. Z ich monologów niełatwo wyłuskać choćby załazek fabuły. Nie ma w powieści ani jednego dialogu, znamy tylko ciągi wrażeń sześciorga postaci, ich strumienie świadomości. Jedyne wstawki narracyjne, opisy fal na brzegu morza, wskazują właśnie na świadomość jako podstawowe zagadnienie powieści, ale jako negatyw – są to bowiem kontrapunkty pokazujące świat istniejący samoistnie, niezapośredniczony przez ludzkie zmysły, nieprzepracowany przez świadomość, w którym to, co ludzkie ustępuje temu, co kosmiczne:

- Widzę pierścień wiszący nade mną – powiedział Bernard. – Drży i wisi w pętli światła.
- Widzę bładożółtą płytę – powiedziała Susan – rozciągającą się aż po szkarłatny pas.
- Słyszę dźwięk – powiedziała Rhoda – ćwir, ćwir... ćwir, ćwir, wznoszący się i opadający.
- Widzę kulę zwisającą w kropli na tle olbrzymich stoków jakiegoś wzgórza – powiedział Neville.
- Widzę karmazynową kitę – powiedziała Jinny – oplecioną złotymi niemi.
- Słyszę, jak coś ciężko stąpa – powiedział Louis. – Wielki zwierz ma nogę skutą łańcuchem. Ciężko stąpa i stąpa, i stąpa¹².

⁹ J. Garrity, *Global Objects in „The Waves”* [in:] *A Companion to Virginia Woolf*, s. 123.

¹⁰ V. Woolf, *The Letters of Virginia Woolf*, t. 4, ed. N. Nicolson, London 1975, s. 204.

¹¹ J. Briggs, *Virginia Woolf: An Inner Life*, London 2005, s. 238.

¹² V. Woolf, *Fale*, przeł. L. Czyżewski, Kraków 2021, s. 8–9. Kolejne cytaty z utworu będą lokalizował w tekście głównym skrótem F i numerem strony.

Tak rozpoczynają się *Fale* – wypowiedziami postaci, które w prostych słowach rejestrują swoje doznania zmysłowe i cielesne odczucia, starając się „utwierdzić swoją jednostkową świadomość w obliczu zagrożenia nicością”¹³. Nie ma w powieści żadnych rozmów, a jedynie bezpośrednie przytoczenia ulotnych wrażeń, niepokojów i nadziei; ciągi ulatniających się, wiecznie niepewnych tożsamości. Napięcie, jakie Woolf wprowadza w doświadczenia bohaterów/bohatek, często ustawa się na tej widocznej już od samego początku intrygującej osi – różnicy między tym, co proste, jednolite i dotykalne, a tym, co złożone, wielorakie i nieuchwytnie.

Harold Nicolson, mąż Vity Sackville-West, pisał w recenzji *Fal*: „Jako podstawowy symbol Woolf wybrała przypiływy i odpływy, przedziwną bezcelowość morza widzianego z góry i z dystansu; jej intencją jest ukazanie płynności ludzkiego doświadczenia, natarczywe zainteresowanie tym, co niespójne, tylko na poły uświadomione, niewykończony i niewykańczalny”¹⁴. Wszystko, co stałe, rozplywa się w szumie fal; tym samym proza wzięła na siebie zwyczajowe zadania poezji. Nicolson słusznie wspomina półświata i półmroki ludzkiego doświadczenia, tematem powieści są bowiem płynne granice niestabilnych tożsamości.

Kim są bohaterowie i bohaterki? Susan, swobodna tylko na łonie natury, wybiera życie na wsi i tradycyjne małżeństwo; Jinny żyje w zgodzie ze swoim ciałem i szuka spełnienia w objęciach coraz młodszych kochanków; Rhodę zaś, najbardziej abstrakcyjną postać powieści, poczucie nieprzynależności prowadzi ostatecznie do samobójstwa¹⁵. Nie można w pełni zrozumieć męskości bez odniesienia do kobiecości, a życiem bohaterów *Fal* kieruje ciągle poszukiwanie siebie w lustrze obcych spojrzeń: napięcie między indywidualnością a grupą. W tym szkicu, poświęconym rozpraszaniu się męskości, skupię się jednak przede wszystkim na chybotliwym doświadczeniu płci przez trzech mężczyzn.

Louis urodził się w Australii, po angielsku mówi z silnym akcentem, przez całe dzieciństwo zmagając się z kompleksem niższości, potęgowanym przez pochodzenie klasowe. Wyśmiewany w szkole, chętnie godzi się na rygorystyczne wychowanie, podziwia symbole imperium i szanuje podsuwane mu autorytety. Mówi:

Doktor Crane wchodzi na ambonę i odczytuje lekcję z Biblii rozłożonej na grzbiecie mosiężnego orła. Przepelnia mnie radość, moje serce rozrasta się w jego ogromie i powadze [...] Kiedy czyta, odzyskuję poczucie ciągłości. Staję się postacią w pochodzie, szprychą w wielkim kole, które, obracając się, wynosi mnie w końcu tutaj i teraz (F, 34).

¹³ S.A. Henke, *Virginia Woolf's "The Waves". A Phenomenological Reading*, „Neophilologus” 1989, nr 73 (3), s. 461.

¹⁴ N. Nicolson, *Review in „Action”, October 1931* [in:] *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, eds. R. Majumdar, A. McLaurin, London–New York 1975, s. 266.

¹⁵ Ciekawą, choć niezwykle ryzykowną interpretację całości dorobku Virginii Woolf, opartą właśnie na bliskim odczytaniu jednej tylko postaci z jej powieści – Rhody – zaproponował Georges Poulet. Zob. tegoż, *Mysł nieokreślona*, przeł. T. Swoboda, Warszawa 2004, s. 268–269.

Aby poradzić sobie z poczuciem niższości, Louis uczy się pilniej od innych, a szukając zbawienia w kapitalizmie, ostatecznie zostaje bankierem – jak jego ojciec, którego tak wstydził się w dzieciństwie. Już jako dorosły mówi o sobie: „Listami, depeszami i związłymi, lecz uprzejmymi rozporządzeniami przez telefon do Paryża, Berlina, Nowego Jorku stopiłem w jedno swe liczne istnienia. Swoją pracowitością i stanowczością dopomogłem w wykreśleniu linii na tamtej mapie, którymi powiązaliśmy różne części świata” (F, 165). Pochodzący z peryferii imperium, w dorosłym życiu sam stara się kreślić mapę własnego świata.

Neville to słabowity chłopiec, z przyczyn zdrowotnych wykluczony z zajęć sportowych, co od razu wyłącza go z grona uczniów. Mówi o sobie: „uważają mnie za zbyt delikatnego, bym mógł z nimi iść, ponieważ tak łatwo się męczę i potem choruję [...] Była jakaś przeszkoda. «Nie mogę pokonać tej przeszkody», pomyślałem, a inni poszli dalej” (F, 23–24). Jest homoseksualistą, zbyt nieśmiały, aby wyznać komukolwiek swoją młodzieńczą miłość¹⁶. Patrząc na chłopców grających w piłkę, mówi: „Ogarnęło mnie niejasne, mistyczne uczucie uwielbienia, pełni, która zatriumfowała nad chaosem. Nikt nie zauważył mojej nieruchomej i skupionej postaci, kiedy stałem w otwartej bramie. Nikt nie odgadł mojej potrzeby ofiarowania swego istnienia jednemu bogu, i przypadnięcia, i zniknięcia” (F, 50). Jako dorosły stanie po stronie instytucji, która niegdyś go odrzuciła, i zostanie filologiem klasycznym. W życiu prywatnym wciąż będzie poszukiwać utraconych młodzieńczych ideałów.

Trzecim bohaterem *Fal* jest Bernard, którego dłuższy monolog kończy powieść. To najbardziej empatyczna z postaci, rozmówca i uważny słuchacz, który stara się tworzyć pomost między bliźnimi nawet wtedy, gdy nie ma z nimi wspólnego języka. Kiedy Susan chowa się przed przyjaciółmi, mówi: „Pójdę cicho jej śladem, pełen ciekawości, żeby być pod ręką i dodać jej otuchy, kiedy wybuchnie gniewem i pomyśli: «Jestem sama»” (F, 13). Marzy o byciu pisarzem i pozostawieniu po sobie Wielkiego Dzieła, ale nawet najdrobniejszej sprawy nie potrafi ująć w odpowiednie słowa:

Czym jestem, pytam. Tym? Nie, jestem tamtym. Zwłaszcza teraz, kiedy opuściłem pokój i rozmawiających w nim ludzi, i te kamienne płyty rozbrzmiewają moimi samotnymi krokami, i widzę, jak nad starodawną kaplicą majestatycznie, obojętnie wschodzi księżyc – staje się oczywiste, że nie jestem pojedynczy i prosty, lecz złożony i wieloraki (F, 75).

Bernard pozostaje do samego końca postacią w wiecznej antycypacji, zbiera na przyszłość udane frazy, ale nigdy nie udaje mu się rozpocząć powieści. Krótkotrwałe przebłyski istnienia i nagłe przeczucia bliskości ze swoimi przyjaciółmi roztapiają się w gwarliwej, pozbawionej istoty codzienności, z której nic nigdy nie

¹⁶ Ta nieśmiałość znajduje zresztą swoje odbicie w stanowczości ówczesnej cenzury. W 1928 roku Woolf była świadkinią w przegranym procesie o nieobyczajność (*obscenty*), jaki wytoczono Radclyffe Hall, autorce lesbijskiej powieści *The Well Of Loneliness*.

wynika. Mówi jedynie: „Obstajemy, jak się zdaje, przy życiu” (F, 112: *We insist, it seems, on living*).

Doświadczenie płci i formowanie tożsamości płciowej ukazane jest najwyraźniej w epizodach rozgrywających się w szkole. Ówczesna edukacja brytyjska, wyłączająca kobiety („To nasza pierwsza noc w szkole, z daleka od naszych siostr”, F, 31), przez sport, religię i nauczanie oparte na grecko-lacińskich klasykach narzuca ideały imperium – nie tylko przygotowując chłopców do zajęcia stanowisk publicznych, ale także przekonując, że samorealizacja i rozwijanie talentów odbywać się mogą jedynie w zgodzie z „odwiecznymi” normami społecznymi. Trójka bohaterów na różne sposoby i z różnym powodzeniem stara się utożsamić ze wspólnotą, a równocześnie zachować do niej dystans: „Szlachetna, rzymska atmosfera ciąży nad tymi surowymi dziedzińcami” (F, 30), zauważa Neville, podczas gdy dla Bernarda „presja wszystkiego jest przerażająca” (F, 29). To właśnie szkoła po raz pierwszy wprowadza w życie bohaterów sztywne podziały na to, co męskie i kobiece. Oferuje mężczyznom obietnicę władzy, ale jedynie pod warunkiem podporządkowania się patriarchalnym ideałom i za cenę reprodukcji przemocy, której sami wcześniej doświadczali.

W *Falach* występuje jeszcze jedna postać męska – Percival. Nie słyszymy jednak jego głosu wewnętrznego, widzimy go jedynie przez pryzmat spostrzeżeń innych postaci. Atletyczny i nonszalancki, zdolny i beztroski, zawsze pewny siebie, zajmuje miejsce w samym centrum ich świata. Louis mówi o nim: „Ma w sobie dostojęństwo średniowiecznego wodza. Świetlisty ślad zdaje się kłaść za nim na trawie. Spójrz, jak wszyscy maszerujemy za nim, wierni giermkowie” (F, 36). W oczach zakochanego w nim Neville’a: „Istnieje jakieś pokrewieństwo między nim a lacińskimi napisami na pamiątkowych tablicach. Nic nie widzi, nic nie słyszy. Jest od nas daleko, zatopiony w pogańskim wszechświecie” (F, 35). Percival stanowi spoiwo łączące szóstkę bohaterów powieści: w nim kochają się za młodu, w nim cenią niczym nieskazoną męskość i stoicyzm; po wspólnych młodzieńczych przygodach spotykają się w Londynie, aby wyprawić mu imprezę pożegnalną. Percival jedzie do Indii jako urzędnik kolonialny, gdzie ginie, spadając z konia. Jego śmierć ponownie złączyło sercioro postaci, ale tym razem w żalobie. Ostatecznie Percival pozostawia po sobie pustkę i więcej wątpliwości dotyczących ich miejsca w świecie.

W wiecznym ruchu odwlekania, w lęku i w poczuciu niespełnienia, tożsamości Susan, Jinny, Rhody, Neville’a, Louisa i Bernarda – najczęściej ukazywane właśnie przez pryzmat płci i związanych z nią wymagań społecznych – całkiem się rozmywają. A jednak nie Percivalowi, w którego życiu nie pojawia się żadne wahanie, żaden znak zapytania; nie tylko dlatego, że nie słyszymy jego głosu wewnętrznego. Bogaty, spełniony i niedostępny – to jedyna postać *Fal* twardo stąpająca po ziemi. Niczym swój imiennik ze średniowiecznego romansu, Percival rycersko żyje i rycersko umiera – a jednak jego śmierć pozbawiona jest jakiegokolwiek tragiczności. Jak pisała Jane Garrity:

Percival jest zarówno przestrzennym, jak i abstrakcyjnym ucieleśnieniem dążenia do ponadczasowej pełni, strukturyzującym brakiem, który łączy pozostałe postaci. Chociaż w swoim uwodzicielskim przebraniu bohatera wojskowego jest głównym celem najostrejszej satyry powieści, ta krytyka zostaje zrównoważona przez bardziej subtelne traktowanie jego postaci: głębokie uczucie, jakim darzą go pozostali bohaterowie. Jego podstawowa funkcja *jednoczyciela* i zastępczego rodzica nie jest poddawana ironii, nawet jeśli kampania kolonialna, którą reprezentuje, pozostaje przedmiotem parodii¹⁷.

Różnicę między Percivalem a resztą bohaterów chciałbym nazwać różnicą między byciem-mężczyzną a byciem-ku-męskości. Po jednej stronie mamy bowiem Percivala z doskonale zinternalizowanymi zasadami społecznymi, pełną odpowiedniością między własną ambicją a tym, czego się od niego oczekuje. Po drugiej – sześćcioro postaci w procesie poszukiwania siebie, raz za razem rozpoznających brak stałego gruntu, przedstawionych przede wszystkim jako dążenia. Bycie-mężczyzną oznacza zakorzenienie w świecie, ale jednocześnie brak możliwości rozpoznania własnej sytuacji. To stabilna tożsamość jakby z innej, przednowoczesnej epoki, niedostępna dla Neville’a, Louisa czy Bernarda – pozostających w bezustannym lęku przed rozpuszczeniem swojej istoty w raz za razem kwestionowanych wymaganiach. Bycie-ku-męskości nie jest mimo to – jak się jeszcze okaże – życiem mniej autentycznym. Przeciwnie, nawet jeśli sama kategoria męskości pozostaje ostatecznie nieosiągalnym ideałem, jeśli stawia nam wymagania, które są niemożliwe do spełnienia, a nawet wewnętrznie sprzeczne, to ostatecznie nakierowanie na męskłość, samo bycie-ku-męskości oznacza jej świadomość, a więc możliwość pogłębionego rozumienia własnego położenia.

Woolfiańska koncepcja androginicznego pisma to nie tylko połączenie dwóch kategorii, męskości i kobiecości, ale także przekreślenie ich jako silnych podmiotowości, niejako wzięcie płci w nawias lub szukanie wobec niej dystansu. Koncepcja tożsamości w *Falach* całkiem się rozplywa; targani wątpliwościami bohaterowie są raczej wskaźnikami, funkcjonują jako kierunki i dążenia. Nie chodzi wyłącznie o to, że są nakierowani na role, które podsuwa im społeczeństwo. Specyficzna forma powieściowa, na jaką zdecydowała się Woolf, ukazuje bohaterów jako intencje same w sobie, strumienie namiętności, ambicji i lęków. Bycie-ku-czemuś, nieważne, jakie normy i prawa mają być im narzucane, oznacza podmiotowość otwartą i porowatą – z jednej strony chłonącą podsuwane przez system społeczny ideały, z drugiej – niepewną w obliczu stawianych wymagań, do pewnego stopnia odnajdującą siebie w lękach i wątpliwościach.

Interpretacje męskości, zwłaszcza w nurcie badającym męskłość hegemoniczną, traktują często płęć jako stabilną kategorię funkcjonującą na osi dominacja/podporządkowanie, przez co męskłość jako podmiotowość oraz jako wynikający

¹⁷ J. Garrity, dz. cyt., s. 125.

z niej światopogląd często przypominają „jednorodny, monolityczny blok”¹⁸. Pozwala to na pogłębienie analiz męskości tak, jak funkcjonuje ona społecznie, ale nie zbliża nas do modernistycznych gier z tożsamością, które pozostają raczej bliższe podstawowemu pytaniu fenomenologii – fenomenologii, dla której nie liczy się to, skąd męskość się wzięła, czy jaka jest jej istota, ale jedynie: jak się przejawia („z powrotem do rzeczy samych”, lecz rzeczy rozumianych podmiotowo). Stąd przeniesienie ciężaru analizy z męskości jako takiej – opresyjnej lub poddanej opresji – na bycie-ku-męskości nie jest jedynie drobną korektą terminologiczną.

Równoległe z pisanymi przez Woolf *Falami* Martin Heidegger wygłaszał w Marburgu wykłady, które zostały później opublikowane jako *Podstawowe problemy fenomenologii*. Chociaż ontologia fundamentalna – tak rozumiał ją w latach 20. autor *Bycia i czasu* – działa jako podstawowa, bardziej pierwotna próba zrozumienia egzystencji, niż dokonują tego nauki antropologiczne, socjologia czy psychologia, to problem zanurzenia człowieka (a właściwie: *Dasein*, czyli jestestwa, w języku niemieckim tak samo jak w polskim w rodzaju ani męskim, ani żeńskim, ale koniecznie nijakim) w świecie narzucanych mu wartości i ideałów, a także jego wyobcowanie. Ten problem wybrzmiewa w związkach filozofii ze światopoglądem, który według Heideggera:

wyrasta z ogólnego namysłu nad światem i ludzkim jestestwem, [a] to [...] na różne sposoby: wyraźnie i świadomie u niektórych jednostek lub przez przyjęcie dominującego światopoglądu. Wyrasta się w nim i wrasta się w niego. Światopogląd jest określony przez otoczenie: naród, rasę [!], stan, poziom rozwoju kultury. Każdy tak specyficznie ukształtowany światopogląd wyrasta ze światopoglądu naturalnego, z kręgu ujęć świata i określeń ludzkiego jestestwa mniej lub bardziej wyraźnie danych zawsze wraz z każdym jestestwem¹⁹.

Ważnym zadaniem filozofii było dla Heideggera ponowne przemyślenie jej relacji ze światopoglądem, który rozumiany jest jednak ambiwalentnie. Z jednej strony jest on bowiem „scalającym przekonaniem”, drogowskazem jestestwa w życiu codziennym; z drugiej – fałszywym poczuciem zakorzenienia opartym jedynie na przesądach, życiem nie wedle swoich własnych potrzeb i intencji, ale tego, co „się” potocznie mówi i co „się” potocznie robi, istnieniem bardziej automatycznym niż autentycznym. Dlatego warto, pisząc o modernistycznych męskościach, pamiętać, że funkcjonują one na tych dwóch poziomach, a czasem przemieszczają się między nimi w nieoczekiwany sposób i to, co opresyjne, łatwo może stać się własną tożsamością. Analizy fenomenologiczne pozwalają uchwycić płynność, która ginie niekiedy w perspektywie socjologii; starają się uchwycić nasze przedteoretyczne rozumienie siebie w otaczającym nas świecie [*Umwelt*]. Poetyka powieści moder-

¹⁸ C.E. Forth, *Męskość w świecie anglosaskim* [w:] *Historia męskości*, t. 3, red. J.J. Courtine, przeł. K. Bełaid, P. Stróżyński, Gdańsk 2022, s. 116.

¹⁹ M. Heidegger, *Podstawowe problemy fenomenologii*, przeł. B. Baran, Warszawa 2009, s. 9.

nistycznej ma wiele wspólnego z redukcją fenomenologiczną, obu właściwe jest wzięcie w nawias pewności istnienia stabilnego świata, w którym tradycyjne pojęcia odpowiadają rzeczom. W doskonałej formule Heideggera, która od razu wprowadza nas z powrotem w podstawową tematykę *Fal* Virginii Woolf, kluczowe, ale także nierozstrzygalne pytanie brzmi: „skąd, dokąd i po co”, podczas gdy odpowiedzieć możemy jedynie na: „jak?”.

W końcowej partii powieści Rhoda, nie mogąc odnaleźć swojego miejsca ani w codzienności, ani w świecie wewnętrznym, popełnia samobójstwo. Reszta przyjaciół rozjeżdża się na różne strony świata. *Fale* zamyka długi monolog Bernarda, który przypadkowo spotkanemu człowiekowi próbuje opowiedzieć historię swojego życia. Mówi wtedy:

Jakże mam dosyć historii. Jakże dosyć fraz opadających wdzięcznie na wszystkie cztery łapy! I jeszcze, jakże nie dowierzam zgrabnym planom na życie, które kreśli się na połowce papieru listowego. Zaczynam tęsknić za dziecinnyim językiem, jakiego używają kochankowie, za urywanymi, niewyraźnymi słowami, przypominającymi szuranie nóg po chodniku (F, 237).

Czyżby Bernard, przez całe życie pisarz-realista, odkrył nagle modernizm, zastępując poszukiwanie odgórną, wszechwiedzącą narracją akceptacją własnego położenia – przypadkowego, ulotnego i jednostkowego? Oglądając strzępy chmur, zauważa: „Rozkoszuję się ich zamętem, ogromem, obojętnością i furią. Wielkie chmury przeobrażające się bezustannie i ruch, coś gwałtownego i złowieszczonego” (F, 238). Na chwilę zaczyna mówić w porządku kosmicznej narracji, którą przerywane są poszczególne epizody *Fal*.

Wraz ze zrozumieniem, że w obojętnym świecie nie możemy liczyć na żaden stały grunt i żadną racjonalną podstawę, z przyjęciem do świadomości faktu, że jesteśmy zranionymi tułaczami w poszukiwaniu niczego, Bernard, paradoksalnie, odnajduje pewien horyzont istnienia²⁰. Rozmyśla o swoich przyjaźniach: „Bo nie jest to jedno życie, i nie zawsze też wiem, czy jestem mężczyzną, czy kobietą, Bernardem czy Nevillem, Louisem, Susan, Jinny czy Rhodą – tak dziwne są nasze związki z innymi ludźmi” (F, 280, wyróżnienie – F.K.), aby wreszcie przyznać: „Nie ma między nimi a mną żadnej przegrody. Mówiąc, czułem: jestem wami. Ta odmienność, do której przywiązujemy tak wielką wagę, ta tożsamość, którą tak żarliwie pielęgnujemy, została przewyciężona” (F, 288). Utwór kończy się więc trudną akceptacją ludzkiej skończoności i przygodności, iluzji ładu w niezgodnym z naszą świadomością świecie, paradoksalnym przekreśleniem swojej ulotnej podmiotowości, która, wolna od więzów tradycji, może szukać dla siebie szczelin

²⁰ Podobne rozpoznania znajdujemy nie tylko u Heideggera, ale także u Georges'a Bataille'a, pisarza, któremu skądinąd do Virginii Woolf daleko. Podczas II wojny światowej Bataille zanotował: „Pisanie nie jest nigdy niczym więcej niż grą z nieuchwytną rzeczywistością; nie chciałbym próbować tego, czego nikt wcześniej nie mógł dokonać, czyli zamknąć wszechświat w zadowalających konceptach”. G. Bataille, *Œuvres complètes*, t. 5 (*La Somme athéologique I*), Paris 1973, s. 284.

istnienia. Zarówno Heidegger, jak i Woolf poszukują w latach 20. perspektywy, która mogłaby pozwolić lepiej wyeksplikować „nieustanne, choć zwykle skryte drżenie wszystkiego, co egzystuje”²¹. Stąd także pochodzi pierwotnie negatywna formuła samych monologów wewnętrznych, na jaką decyduje się Woolf w *Falach*: światopoglądy bowiem pozostają jedynie wtórne wobec płynnego, dostępnego przede wszystkim w przeblyskach przeczucia siebie. Podmiotowość, zawsze niestabilna i wieloraka, nie daje się sprowadzić do niczego poza samą sobą; męskość zaś, rozumiana przede wszystkim w perspektywie społecznej – a nie jest całkiem jasne, czy może być rozumiana w jakiegokolwiek innej – ostatecznie niczego nie tłumaczy; pozostaje istotna, ale nie istotowa.

„Niezwyciężony i nieustępliwy, rzucę się przeciwko tobie, o Śmierci” (F, 297) – brzmi słynne, ostateczne zdanie powieści wypowiedziane przez Bernarda²², wspominającego chwilę wcześniej Percivala. To ambiwalentne, otwarte zakończenie – w literaturze przedmiotu zwracano uwagę, że, z jednej strony, poszukująca w *Falach* „kobiecego zdania” Woolf oddała ostatecznie słowo mężczyźnie, z drugiej zaś podkreślano, że jego ostateczne solilokwium stanowi przewyżczenie ideologii imperium, kolonialnego systemu brytyjskich wartości czy nawet silnego męskiego indywidualizmu. W tym szkicu chciałem wziąć pod uwagę oba te, tylko pozornie wykluczające się punkty widzenia i pokazać, że płynne koncepcje tożsamości w wiecznym ruchu, którymi operuje Virginia Woolf, nie zawsze pozwalają łatwo przykładać stabilne, zaczerpnięte z socjologii koncepty do analizy dzieła literackiego²³. Staramy się stawiać diagnozę, ale pacjent wciąż ucieka nam z kozetki.

Filip Konarowski

Bibliografia

- Ahmed Sara, *Orientations. Toward a Queer Phenomenology*, „GLQ” 2006, nr 4.
 Bataille Georges, *Œuvres complètes*, t. 5 (*La Somme athéologique I*), Paris 1973.
 Briggs Julia, *Virginia Woolf: An Inner Life*, London 2005.
 Brown Nathaniel, *The Double Soul: Virginia Woolf, Shelley, and Androgyny*, „Keats-Shelley Journal” 1984, nr 33.
 Butler Judith, *Uwikłani w płec*, przeł. Karolina Krasuska, Warszawa 2008.
 Caughie Pamela L., *Feminist Woolf [w:] A Companion to Virginia Woolf*, ed. Jessica Berman, Chichester 2016.
 Drouillard Jill, [wypowiedź] w: *Symposium: The Human Being*, „Gatherings: The Heidegger Circle Annual” 2022, nr 12.

²¹ M. Heidegger, *Kant a problem metafizyki*, przeł. B. Baran, Warszawa 2012, s. 224.

²² Zdanie to znajduje się na nagrobku Virginii Woolf.

²³ Znacznie bardziej obiecujące wydają mi się narzędzia odwołujące się do szeroko rozumianej fenomenologii, zwłaszcza jeśli odczytamy *Fale* jako powieść o świadomości i intencjonalności, zorientowaniu ku czemuś. Z jednej strony dalszych badań domagają się intrygujące pokrewieństwa między twórczością Woolf z lat 20. a opisywaną przeze mnie pobieżnie fenomenologią Heideggera (również w kontekście płci, zob. J. Drouillard, [wypowiedź w] *Symposium: The Human Being*, „Gatherings: The Heidegger Circle Annual” 2022, 12), z drugiej całkiem nowe pole badawcze, nie bez nawiązania do Woolf, otwiera queerowa fenomenologia (zob. S. Ahmed, *Orientations. Toward a Queer Phenomenology*, „GLQ” 2006, 4).

- Forth Christopher E., *Męskość w świecie anglosaskim* [w:] *Historia męskości*, t. 3, red. Jean-Jacques Courtine, przeł. Krystyna Belaid, Piotr Stróżyński, Gdańsk 2022.
- Garrity Jane, *Global Objects in „The Waves”* [in:] *A Companion to Virginia Woolf*, ed. Jessica Berman, Chichester 2016.
- Heidegger Martin, *Kant a problem metafizyki*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2012.
- Heidegger Martin, *Podstawowe problemy fenomenologii*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2009.
- Henke Susette A., *Virginia Woolf's „The Waves”*. *A Phenomenological Reading*, „Neophilologus” 1989, nr 73 (3).
- Högsberg Elsa, *Chalk Marks: Violence and Vulnerability in “The Waves”* [in:] Elsa Högsberg, *Virginia Woolf and Ethics of Intimacy*, London–New York 2020.
- Komornicka Maria, *Z księgi mądrości tymczasowej*, „Chimera” 1904, t. 7.
- Lec Hermione, *Virginia Woolf*, London 1997.
- Micir Melanie, *Queer Woolf* [w:] *A Companion to Virginia Woolf*, ed. Jessica Berman, Chichester 2016.
- Moi Toril, *Sexual/Textual Politics*, London–New York 2002.
- Morris Pam, „*The Waves*”: *Blasphemy of Laughter and Criticism* [in:] Pam Morris, *Jane Austen, Virginia Woolf and Worldly Realism*, Edinburgh 2018.
- Nicolson Nigel, *Review in „Action”, October 1931* [w:] *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, eds. Robin Majumdar, Allen McLaurin, London–New York 1975.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975.
- Poulet Georges, *Mysł nieokreślona*, przeł. Tomasz Swoboda, Warszawa 2004.
- Simone Emma, *Virginia Woolf and Being-in-the-World. A Heideggerian Study*, Edinburgh 2017.
- Warner Eric, *Virginia Woolf. “The Waves”*, Cambridge 1987.
- Woolf Virginia, *The Letters of Virginia Woolf*, vol. 4, ed. Nigel Nicolson, London 1975.
- Woolf Virginia, *Własny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Krasieńska, Warszawa 2002.
- Woolf Virginia, *Chwile wolności. Dziennik*, przeł. Magda Heydel, Kraków 2007.
- Woolf Virginia, *Eseje wybrane*, przeł. Magda Heydel, Kraków 2015.
- Woolf Virginia, *Fale*, przeł. Lech Czyżewski, Kraków 2021.
- Woolf Virginia, *Orlando*, przeł. Tomasz Bieroń, Kraków 2023.

Being-Towards-Masculinity in Virginia Woolf's *The Waves*

Summary

In the context of Virginia Woolf's modern feminism, this paper adopts a phenomenological perspective to scrutinize gender dynamics, with a specific emphasis on masculinity. Eschewing immediate judgments of social constructs, the exploration centers on unraveling the intricate *how* of its manifestation in the lived experiences of the novel's male protagonists. This approach underscores Woolf's commitment to a fluid and dynamic understanding of gender, challenging conventional norms and inviting readers to examine the complexities of identity construction.