

Maria SEREMET-DZIEWIĘCKA (50% wkładu)

<https://orcid.org/0000-0001-6014-0580>

Akademia Muzyczna w Krakowie

Marek KUCHARSKI (50% wkładu)

<https://orcid.org/0000-0001-9456-9326>

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Ut musica poesis. Odniesienia muzyczne w życiu i twórczości Virginii Woolf

Streszczenie

Ideą, która przyświecała nam przy napisaniu artykułu, było uwypuklenie roli motywów muzycznych w twórczości literackiej Virginii Woolf, jak również zwrócenie uwagi na związki, które łączyły ją z muzyką, jej twórcami oraz odbiorcami. Mimo że poetycka proza pisarki ma charakter interdyscyplinarny, bogato czerpiąc z obszaru sztuk siostrzanych, szczególnie malarstwa, zagadnienie jej związków z muzyką jest traktowane marginalnie. Choć sama Woolf nie posiadała teoretycznego przygotowania muzycznego i nie grała na żadnym instrumencie, muzyka odgrywała istotną rolę w jej życiu, albowiem dorastała ona w świecie dźwięków, głównie za sprawą przyrodniej siostry Stelli. Była też stałą bywalczynią imprez muzycznych. Najsilniej jednak na kształtowanie jej wrażliwości i preferencji muzycznych oddziaływali przyjaciele: Saxon Sydney-Turner i kompozytorka Ethel Smythe. Ślady konwergencji muzyki i literatury odnaleźć można nie tylko w eseistyce i powieściach pisarki, ale również w jej twórczości publicystycznej. Warsztat pisarski Woolf ulegał stałej ewolucji. Pisarka bardzo chętnie sięgała do idiomatyki języka muzycznego, wzbogacając tym samym repertuar środków leksykalnych i stylistycznych. Do jej ulubionych kompozytorów należeli J.S. Bach, W.A. Mozart i L. van Beethoven. Szczególnie wiele uwagi poświęciła jednak R. Wagnerowi, stosunek do muzyki którego w jej dojrzałym piśmieniu uległ poważnej redefinicji. Choć proza Woolf ma charakter wybitnie psychologiczny, o jej wartości decyduje również wymiar estetyczny, o czym w dużym stopniu decydują odniesienia do muzyki.

Słowa kluczowe: epizod, interdyscyplinarność, interludium, intermedialność, intertekstualność, konwergencja, motyw, proza poetycka, publicystyka.

Data zgłoszenia: 21.01.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 21.02.2019/23.02.2019

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 22.02.2019/11.03.2019

Data akceptacji: 5.05.2019

Wstęp

Celem artykułu jest wykazanie związków, jakie łączyły twórczość literacką Virginii Woolf z muzyką, oraz roli, jaką muzyka odgrywała w jej życiu zarówno zawodowym, jak i osobistym. Jako materiały źródłowe posłużą nam wybrane powieści i opowiadania pisarki, jej eseistyka, artykuły prasowe, jak również twórczość autobiograficzna i epistolograficzna. Odwoływać się też będziemy do wybranych biografii pisarki i opracowań krytycznych dotyczących jej twórczości literackiej¹.

Interdyscyplinarność jako wyróżnik twórczości literackiej Virginii Woolf

Interdyscyplinarny charakter prozy Virginii Woolf (1882–1941), wybitnej angielskiej pisarki doby modernizmu, zwykle kojarzony jest z wpływem sztuk wizualnych, zwłaszcza malarstwa, na jej twórczość literacką. Istnieje na ten temat bogata literatura przedmiotu. Wśród licznych prac krytyczno-analitycznych na szczególne wyróżnienie zasługują takie opracowania monograficzne, jak: *The Sisters' Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell* Diane Filby Gillespie, *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel. James, Lawrence and Woolf*, Marianny Torgovnick, czy też *Bloomsbury Portraits. Vanessa Bell, Duncan Grant and Their Circle* Richarda Shone'a. Stosunkowo skromnie na tym tle prezentują się publikacje dotyczące wpływu muzyki na twórczość czołowej przedstawicielki angielskiej prozy eksperymentalnej pierwszej połowy dwudziestego wieku.

Wysnuć na tej podstawie wniosek, że muzyka był nieobecna w życiu Woolf, byłoby jednak mało zasadne, choć przyznać trzeba, że sztuki wizualne odgrywały w nim dużo istotniejszą rolę. Związane to było ściśle z koligacjami rodzinnymi pisarki, a także z jej relacjami z ówczesnymi malarzami i krytykami sztuki. Matka Woolf, Julia Princep Stephen, była muzą prerafaelitów. Malowana była między innymi przez Edwarda Burne-Jonesa. Pozowała także wiktoriańskiemu malarzowi G.F.Wattsowi. Ciotka pisarki, Julia Cameron, parała się sztuką fotografii, odnosząc na tym polu znaczące sukcesy artystyczne. Siostra Woolf, Vanessa Bell, była utalentowaną profesjonalną malarką. Poprzez silne związki z Grupą Bloomsbury, nieformalnym stowarzyszeniem angielskich pisarzy, artystów i intelektualistów pierwszej połowy dwudziestego wieku, którego była współzałożycielką i czołową postacią, pisarka pozostawała w kręgu najważniej-

¹ Tytuły dzieł Woolf podajemy w wersji polskiej, chyba że nie doczekały się one polskiego tłumaczenia, bądź kiedy odwołanie się do wydania anglojęzycznego jest istotne dla treści artykułu. Podobnie postępujemy w przypadku tytułów dzieł literackich, opracowań krytycznych oraz utworów muzycznych innych autorów i kompozytorów.

szych brytyjskich malarzy i krytyków sztuki, takich jak Duncan Grant, Clive Bell, Roger Fry czy Dora Carrington. Budowała również silne relacje osobiste i profesjonalne z artystami spoza kręgu Bloomsbury, takimi jak malarze: Walter Sickert, Mark Gertler, Jacques Raverat, czy też Jacques-Emilie Blanche. W dzieciństwie i wczesnej młodości Woolf szkicowała i kopiowała dzieła znanych artystów, między innymi Williama Blake'a, co było zajęciem powszechnie praktykowanym w jej rodzinnym domu². Uwarunkowania te sprawiają, że pisarka na trwałe zaznaczyła swoje miejsce w toczącym się od starożytności aż po czasy współczesne horacjańskim dyskursie *ut pictura poesis*.

Sama Woolf traktowała swoją twórczość literacką w sposób holistyczny, postrzegając świat jako dzieło sztuki, którego nośnikiem jest sam twórca. Nie negowała przy tym roli odbiorcy przekazu. W wydanych pośmiertnie esejach biograficznych *Chwile istnienia* pisarka dokonuje próby zdefiniowania swojej filozofii jako systemu stałych wartości, którym pozostawała wierna jako pisarka:

Stąd dochodzę do tego, co mogłabym nazwać filozofią; w każdym razie jest to mój stały pogląd; że poza wataą życia jest ukryty jakiś wzór; że my – to znaczy istoty ludzkie – jesteśmy z nim związane; że cały świat jest dziełem sztuki; że jesteśmy częściami dzieła sztuki. Hamlet czy kwartet Beethovena to prawda o ogromnej masie, jaką nazywamy światem. Ale nie ma Szekspira, nie ma Beethovena; z pewnością i z całym naciskiem nie ma Boga; my jesteśmy słowami; my jesteśmy muzyką; jesteśmy istotą rzeczy³.

Powyższy ustęp, który jest cytatem z najobszerniejszego z esejów – *Szkice z przeszłości*, potraktować możemy jako swoiste *credo* autorki *Pani Dalloway*. Fakt odwołania się przez Woolf zarówno do twórczości Szekspira, jak i Beethovena wydaje się symptomatyczny i unaocznia, jak istotną rolę odgrywała muzyka w kształtowaniu postawy estetycznej pisarki.

Porównując wrażliwość Woolf na bodźce wizualne i słuchowe, dojść możemy do wniosku, że oba komponenty odegrały istotną rolę w rozwoju jej wrażliwości artystycznej. Świadczyć o tym może kolejne odniesienie do *Szkiców z przeszłości*, w którym pisarka wspomina pierwsze wrażenia, jakie wywoływał w niej pokój dziecięcy w Talland House – letniej siedzibie rodziny Stephenów w St. Ives w Kornwalii.

Wszystko byłoby duże i niewyraźne; a to, co widziane, byłoby jednocześnie słyszalne; dźwięki przenikałyby przez ten płatek czy liść – dźwięki niedające się odróżnić od widoków. Dźwięk i widok wydają się stanowić jednakowe części tych pierwszych wrażeń⁴.

Początkowo wspomnienie przybiera charakter typowo opisowy, z silnym naciskiem na elementy wizualne. Z czasem jednak do głosu dochodzą zaczynają

² D.F. Gillespie, *The Sisters'Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 1998, s. 22–31.

³ V. Woolf, *Szkice z przeszłości*, [w:] tejsze, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. M. Lavergne, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005, s. 184.

⁴ Tamże, s. 173

również wrażenia słuchowe, prowadzące sukcesywnie do osiągnięcia stanu, w którym dźwięk stanowi integralną część obrazu.

Krąg rodzinny Virginii Woolf i jego oddziaływanie na muzyczne zainteresowania pisarki

Woolf urodziła się i dorastała w zamożnej rodzinie wiktoriańskiej, której członkowie byli przedstawicielami typowej angielskiej *leisured class*. Choć pisarka, w przeciwieństwie do swoich braci, nie odebrała klasycznego wykształcenia uniwersyteckiego, jej edukacja miała charakter komplementarny. Opierała się bowiem na swobodnym dostępie do bogatych zasobów domowej biblioteki ojca, Leslie Stephena – czołowego późnowiktoriańskiego krytyka i znawcy literatury, oraz na odbywanych w domu i poza nim lekcjach prywatnych. Sama nieobdarzona szczególnymi zdolnościami muzycznymi⁵, zdaniem Vanessy Curtis, od dzieciństwa dorastała otoczona dźwiękami muzyki wypełniającymi zarówno londyński dom Stephenów przy 22 Hyde Park Gate w Londynie, jak również ich letnią siedzibę w St. Ives⁶. Działo się tak głównie za sprawą jej przyrodniej siostry Stelli, która, będąc członkinią orkiestry, grała na skrzypcach i fortepianie, o czym zaświadcza sama pisarka w *Szkicach z przeszłości*⁷. Będąc młodą kobietą, Woolf regularnie uczęszczała na koncerty w Queen's Hall, gdzie często wysłuchiwała premierowych wykonań utworów dyrygowanych przez Henry'ego Wooda, czego potwierdzeniem jest jej obecność w czasie pierwszego wykonania *Simphonia Domestica* Richarda Straussa w lutym 1905 roku. W tym samym czasie, również w Queen's Hall, miała okazję wysłuchać utworów Brahmsa i Beethovena. Była też świadkiem wykonania *Pomp and Circumstance*, którym dyrygował sam kompozytor – Edward Elgar. Niedługo później wysłuchiwała koncertu, na którym grano utwory Bacha, Beethovena i Elgara. Woolf pozostała stałą bywalczynią sal koncertowych do roku 1912, kiedy poślubiła Leonarda Woolfa. Wydaje się, że ten młodzieńczy okres na stałe ukształtował gust muzyczny pisarki, w późniejszym okresie życia stroniła bowiem od uczęszczania na koncerty, które wypełniał repertuar o charakterze bardziej współczesnym⁸.

⁵ O braku tych zdolności, którym towarzyszyło jednocześnie autentyczne zainteresowanie muzyką, świadczyć może fragment pierwszej biografii Woolf autorstwa jej siostrzeńca Quentina Bella, z którego czytelnik dowiadyuje się, że pisarka „nie była muzykalna w ścisłym znaczeniu tego słowa. Nie grała na żadnym instrumencie. Nie myślę, żeby mogła z głębszym zrozumieniem śledzić partyturę. To prawda, muzyka ją zachwycała; lubiła rodzinną pianolę [...], tak jak później lubiła gramofon. Muzyka była temem rozmyślań, tematem dla jej pióra” Q. Bell, *Virginia Woolf. Biografia*, tłum. M. Lavergne, t. 1, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2004, s. 206.

⁶ V. Curtis, *Kobiety Virginii Woolf*, tłum. M. Lavergne, Wydawnictwo Dom na Wsi, Ossa 2004, s. 232.

⁷ V. Woolf, *Szkice z przeszłości*, s. 228.

⁸ Tamże, s. 233.

Czerpiąc przyjemność z obcowania z muzyką, Woolf była świadoma własnych ograniczeń teoretycznych w procesie jej percepcji, o czym świadczą chociażby wzmianki w jej dziennikach, wydanych pod tytułem *Chwile wolności*, jak np. zapis z 18 maja 1920 roku, w którym stwierdza, wspominając koncert w Wigmore Hall, że „ludzie muzycy nie słuchają tak jak ja, ale krytycznie, wyniośle, bez programu w rękę”⁹, czy też zapis z 29 kwietnia 1921 roku potwierdzający jej pokorę i zachwyty dla muzyki¹⁰.

Jak podkreśla Curtis, ewolucja stylu pisarskiego Woolf dokonywała się symultanicznie z jej rozwojem jako koneserki muzyki. Pisarka zaczęła włączać do repertuaru środków stylistycznych terminologię muzyczną, a obcowanie z samą muzyką zaczęło stanowić nie tylko przyjemność, ale stało się również inspiracją do działań *par excellence* literackich. Jako przykład Curtis podaje tematykę szkicu *Kwartet smyczkowy* z 1921 roku oraz konstrukcję formalną piątej powieści pisarki *Do latarni morskiej*, wydanej w 1927 roku¹¹. Potwierdzają to również wspomniane wcześniej *Chwile istnienia*, szczególnie pierwszy z esejów *Wspomnienia*, w którym autorka, przywołując w pamięci obraz rodziców, pisze, że harmonia ich związku „to wysokie współbrzmienie, głosy dwóch zestrojonych ptasich fletni, zostało osiągnięte dopiero poprzez bogate, szybkie gamy dysonanów i sprzeczności”¹². Świadectwem takiego podejścia do zastosowania idiomatyki typowej dla języka materii muzycznej w twórczości literackiej są też *Szkice z przeszłości*, w których pisarka, wspominając przedwcześnie zakończone, tragiczne małżeństwo jej przyrodniej siostry Stelli z Jackiem Hillem, z emfazą konkluduje, „że nic na całym świecie nie jest tak liryczne, tak muzyczne, jak młody mężczyzna i młoda kobieta pierwszy raz w sobie zakochani”¹³.

Rzecz znamienna, w *Chwilach istnienia* zaskakująco rzadko pojawiają się wzmianki o bytności pisarki na koncertach muzycznych. Jeśli są odnotowane, to w sposób zdawkowy, jak choćby następująca uwaga: „Pamiętam kolację w Savoyu przed pójściem do Opery. Grali *Pierścień* i jedliśmy kolację w biały dzień”¹⁴. Eseje biograficzne Woolf dostarczają za to dużo więcej informacji na temat muzykalności członków jej najbliższej rodziny. Ojciec pisarki, jej zdaniem, „nie miał ucha do muzyki, nie czuł dźwięku słów”¹⁵, a „Beethoven czy Mozart w jego uszach brzmiał jedynie jak strojenie”¹⁶, albowiem jego ukształtowana przez purytańskie wychowanie natura „była z urodzenia nieświadoma muzyki”¹⁷.

⁹ V. Woolf, *Chwile wolności. Dzienniki 1915–1941*, tłum. M. Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 155.

¹⁰ Tamże, s. 184.

¹¹ V. Curtis, dz. cyt., s. 234, 236.

¹² V. Woolf, *Wspomnienia*, [w:] tejsze, *Chwile istnienia...*, s. 38.

¹³ Tamże, *Szkice z przeszłości*, s. 242.

¹⁴ Tamże, s. 329.

¹⁵ Tamże, s. 177.

¹⁶ Tamże, s. 259.

¹⁷ Tamże, s. 315.

Wydaje się, że niekwestionowana muzykalność Stelli była cechą odziedziczoną po matce autorki *Do latarni morskiej*. Julia Stephen, zdaniem Woolf, wyróżniała się nie tylko nieprzeciętną urodą i biegłą znajomością francuskiego, ale „umiała też grać na fortepianie i była muzykalna”¹⁸. O muzykalności dalszych członków rodziny pisarki zaświadczyć mogą także inne materiały źródłowe. Dotyczą one szczególnie dzieci siostry Woolf, Vanessy Bell. W *Chwilach wolności*, we wzmiance z 20 września 1927 roku pojawia się informacja o siostrzeńcu Quentinie Bellu, późniejszym pierwszym biografie pisarki, który „nie pozwolił puścić sobie Wagnera; woli Bacha”¹⁹. O edukacji muzycznej siostrzenicy Woolf, Angelicy Garnett, świadczyć zaś może fragment jej autobiografii, w którym córka Vanessy Bell wspomina lekcje gry na skrzypcach dawane jej przez niemiecką nauczycielkę²⁰.

Wpływ Saxona Sydneya-Turnera i Ethel Smythe na rozwój wrażliwości muzycznej Virginii Woolf

Wydaje się jednak, że to nie członkowie rodziny Virginii Woolf odegrali czołową rolę w kształtowaniu jej preferencji i zainteresowań muzycznych. Za pierwszego przewodnika pisarki po świecie Polihymnii uznać można jednego z pierwszych członków Grupy Bloomsbury – Saxona Sydneya-Turnera (1880–1962). Bliski przyjaciel starszego brata Woolf, Thoby’ego Stephena, z którym studiował w 1899 roku w Trinity College w Cambridge, Sydney-Turner znany był ze swojej erudycji i encyklopedycznej wiedzy na temat literatury i muzyki, o czym zaświadcza, między innymi, wzmianka Woolf w nieco ironicznych w swoim tonie podziękowaniach we wstępie do jej eksperymentalnej powieści *Orlando* z 1928 roku²¹. Godny uwagi jest fakt, że bez mała dwadzieścia lat wcześniej zagorzały miłośnik twórczości operowej, szczególnie dzieł Richarda Wagnera, Sydney-Turner odbył z pisarką i jej młodszym bratem Adrianem w sierpniu 1909 roku podróż na festiwal w Bayreuth, czego pokłosiem był artykuł napisany przez Woolf dla „The Times”, który pod tytułem *Impressions at Bayreuth* ukazał się 21 sierpnia 1909 roku. Znacząca zmiana, jaka dokonała się w owym czasie w obszarze muzycznych zainteresowań Woolf, była z pewnością wynikiem fascynacji osobowością Sydneya-Turnera, jak również jego wpływu na gust mu-

¹⁸ Tamże, s. 208.

¹⁹ V. Woolf, *Chwile wolności...*, s. 331.

²⁰ A. Garnett, *Deceived with Kindness. A Bloomsbury Childhood*, Chatto & Windus. The Hogarth Press, London 1984, s. 88. Warto w tym miejscu wspomnieć, że na jednym z portretów autorstwa swojego biologicznego ojca, Duncana Granta, ujęta z profilu Angelica Garnett ćwiczy grę na skrzypcach, stojąc na tle kominka w salonie rodzinnego domu w Charleston w East Sussex. Pochodzący z 1934 roku obraz zatytułowany *Angelica Playing the Violin* znajduje się obecnie w Southampton City Art Gallery.

²¹ V. Woolf, *Orlando*, tłum. T. Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1994, s. 5.

zyczny pisarki²². Choć Woolf w pochodzącym z *Chwil istnienia* eseju biograficznym *Dawne Bloomsbury* zdaje się polemizować z opinią brata Thoby'ego, że „Sydney-Turner był absolutnym cudem wykształcenia”, wyrażając swój sceptycyzm co do jego błyskotliwości²³, na kolejnych stronach przeczy niejako sama sobie, twierdząc, że „żadna pochwała nie cieszyła mnie bardziej niż stwierdzenie Saxona – a czy ostatecznie Saxon nie był nieomylny? – że uważa, że bardzo inteligentnie walczyłam o swoją sprawę”²⁴. Mimo że wiele lat po odbyciu pielgrzymki do Bayreuth Woolf radykalnie zmieniła swoje nastawienie do muzyki Wagnera, o czym najlepiej świadczy wydana w 1931 roku powieść *Lata*²⁵, motywy twórczości kompozytora powróciły kilkakrotnie zarówno w jej powieściach, eseistyce, jak i w twórczości publicystycznej.

Drugą ze znaczących postaci w kształtowaniu zainteresowań muzycznych Woolf była kompozytorka Ethel Smythe (1858–1942). Kiedy 20 kwietnia 1930 roku pojawiła się w życiu pisarki, liczyła sobie siedemdziesiąt dwa lata i *de facto* zakończyła swoją karierę muzyczną, poświęcając się pisaniu autobiografii. Znaczna różnica wieku oraz pozycja Woolf jako uznanej pisarki nie przeszkodziły jej w nawiązaniu głębokiej przyjaźni, która trwała aż do jej tragicznej śmierci w 1941 roku. W pewnym sensie Smythe zajęła w życiu autorki *Własnego pokoju* rolę opiekunki i powiernicy, mając przy tym znaczny wpływ na skrytalizowanie się feministycznych poglądów Woolf.

²² Pisząc nieco ironicznie o zainteresowaniu Woolf operą, w szczególności Wagnerem, Quentin Bell zwraca uwagę na rolę, jaką w tej kwestii odegrał Sydney-Turner: „W czasie, kiedy Adrian prowadził dziennik, często chodziła na koncerty i do opery, którą lubiła jako widowisko i jako wydarzenie towarzyskie. Ale jej zainteresowanie operą, podobnie jak wcześniej Adriana, prawdopodobnie pobudzał Saxon. Z pewnością musiał być odpowiedzialny za wyraźny hołd, jaki Virginia składała teraz Wagnerowi, bowiem Saxon był i pozostał na zawsze gorącym wielbicielem Wagnera, chodzącym raz za razem na cały cykl *Pierścienia Nibelunga*, zachwycał się każdym taktem *Tristana* i *Parsifala* (już w 1910 był w stanie uczcić swą trzechsetną wizytę w operze) i sądzę, że to jego silna, milcząca presja sprawiła, że Virginia, która wtedy wolałaby słuchać Mozarta, podróżowała do świątyni wagneryzmu, gdzie spotykała Niemców, którzy wydawali jej się przynębiająco brzydzy, starych przyjaciół z Anglii, których wolałaby nie widywać, oraz pensjonaty i posiłki, które nie wzbudzały jej entuzjazmu” (Q. Bell, dz. cyt., t. 1, s. 206).

²³ V. Woolf, *Dawne Bloomsbury*, s. 116, 117.

²⁴ Tamże, s. 118.

²⁵ Zmiana stosunku Woolf do muzyki Wagnera jest doskonale zilustrowana sceną, w której jedna z bohaterek powieści, Kitty Lasswade, jedzie do gmachu Opery Królewskiej w Covent Garden w Londynie, by obejrzeć przedstawienie *Zygryda* – swojej ulubionej opery Wagnera. Jest rok 1910. Czas wielkich zmian politycznych i społecznych w Wielkiej Brytanii spowodowanych między innymi śmiercią króla Edwarda VII. Obserwując przebieg opery, Kitty jest świadoma, że loża królewska jest pusta, bowiem monarcha, jak się później okazuje, właśnie umiera (V. Woolf, *Lata*, tłum. M. Szercha, Czytelnik, Warszawa 2006, s. 203–208). Przepych przedstawienia i ekstatyczna reakcja publiczności są opisane w sposób hiperboliczny, nabierając momentami cech karykatury. Zdaniem Lee opis inscenizacji opery, jak też i sama muzyka Wagnera, sentymentalna i jednocześnie opresyjna, budzą skojarzenia z kończącą się właśnie pełną agresywności dyktaturą (H. Lee, *Virginia Woolf*, Vintage, London 1997, s. 242).

Smythe studiowała kompozycję w konserwatorium w Lipsku, gdzie zaprzyjaźniła się, między innymi, z córką Feliksa Mendelсона, Lili Wach. Poznała tam również Johannesę Brahmsa i Piotra Czajkowskiego. Owocem wnikliwych studiów była pierwsza znacząca kompozycja Smythe, *Msza D-dur*, której prawykonanie miało miejsce w Royal Albert Hall w Londynie w 1893 roku. Siedemnaście lat później rozpoczęła prace nad swoją pierwszą operą *The Wreckers*, którą zainspirowały jej wspomnienia z pobytu w Kornwalii, rejonie Anglii, który odegrał znaczącą rolę również w życiu Woolf²⁶. Ważną datą w życiu kompozytorki był rok 1911, kiedy poznała przywódczynię angielskich sufrażystek Emmeline Pankhurst²⁷. Pod jej wpływem wstąpiła do Women's Social and Political Union, dla którego skomponowała pieśń *March of the Women*, nieoficjalnie uznaną za hymn angielskich kobiet walczących o prawo wyborcze²⁸. Kolejne lata w życiu kompozytorki to pobyt w Egipcie, gdzie zaczęła komponować swoją drugą operę *The Botswain's Mate*. Później poświęciła się kameralistyce. Pisała również utwory organowe i pieśni wykonywane z towarzyszeniem fortepianu i orkiestry. Jej ostatnia kompozycja, zainspirowana wspomnieniami o Henrym Brewsterze²⁹, nosi tytuł *The Prison*. W 1931 roku w Edynburgu Smythe sama poprowadziła pierwsze wykonanie tego utworu. Decyzja o wycofaniu się kompozytorki z czynnego życia zawodowego i poświęceniu się pisaniu autobiografii mogła być spowodowana postępującą głuchotą. Jak podaje Curtis, Smythe była świadkiem triumfalnego wykonania *The Prison* w Royal Albert Hall, pod batutą Thomasa Beechama, z okazji swoich siedemdziesiątych piątych urodzin. Niestety, ze względu na ograniczenia percepcji słuchowej, nie była w stanie w pełni docenić sukcesu, który był ukoronowaniem jej kariery muzycznej³⁰.

Mimo że Woolf formalnie poznała Smythe w 1930 roku, obie spotkały się znacznie wcześniej, bo w listopadzie 1919 roku w czasie koncertu w Wigmore Hall w Londynie. W 1921 roku pisarka w „New Statesman” opublikowała pochlebną recenzję drugiego tomu autobiografii Smythe *Streaks of Life*. Z kolei kompozytorka zrewanżowała się Woolf, pisząc pełen entuzjazmu list, w którym

²⁶ Jedną z najważniejszych powieści Woolf *Do latarni morskiej* jest osadzona w realiach St. Ives, nadmorskiej miejscowości w Kornwalii, gdzie rodzina Stephenów spędzała letnie wakacje.

²⁷ Woolf, choć niebezpośrednio, również była zaangażowana w działalność ruchu sufrażystek. Według Hussey, feministyczne poglądy pisarki znalazły swoje odzwierciedlenie w takich jej powieściach, jak *Noc i dzień* (1919) i *Lata* (1931). Najpełniej uwidoczniły się jednak w dwóch esejach *Własny pokój* (1929) i *Trzy gwinee* (1938), z którymi drugi był z pewnością rezultatem jej przyjaźni ze Smythe (M. Hussey, *Virginia Woolf A to Z*, Facts On File, Inc., New York 1995, s. 279, 280).

²⁸ Jak podaje V. Curtis, (tegoż, dz. cyt., s. 220), Ethel Smythe w wyniku obrzucenia kamieniami domu ministra i członka rządu trafiła do więzienia, w którym z okna celi spontanicznie dyrygowała wykonaniem pieśni przez współwięźniarki.

²⁹ W czasie studiów w Lipsku Smythe zaangażowała się w romans z Henrym Brewsterem, który był szwagrem jej przyjaciółki Lisl von Herzogenberg. Pokłosiem relacji z Brewsterem, popularnie zwanym „Harrym”, była trwająca bez mała dwadzieścia cztery lata obfita korespondencja listowa (V. Curtis, dz. cyt., s. 217).

³⁰ V. Curtis, dz. cyt., s. 221.

komplementowała *Własny pokój*. Relacja pisarki z jej dużo starszą przyjaciółką była jednak niestabilna, czego potwierdzeniem są zmienne reakcje kompozytorki na twórczość Woolf. Smythe była zachwycona powieścią *Do latarni morskiej*. Wyrażała swoje uznanie dla *Własnego pokoju*, a szczególnie dla drugiej części *Common Reader*, zbioru esejów Woolf opublikowanego w 1932 roku. Krytycznie zareagowała za to na biografię psa Elizabeth Barrett Browning – *Flush. Biografia* (1933), a także na eksperymentalną powieść opublikowaną w roku 1931 *Fale*³¹. Bezsporny pozostaje jednak fakt, że Smythe miała kolosalny wpływ na twórczość Woolf w latach 1930–1940³².

Curtis jest zdania, że to właśnie dzięki przyjaźni ze Smythe feministyczne poglądy Woolf uległy procesowi silnej radykalizacji, czego szczególnym potwierdzeniem są *Lata* i *Trzy gwinee*. Twierdzi ona również, że jedna z bohaterek *Lat*, Róża Pargiter, jest wzorowana na postaci Ethel Smythe, o czym świadczą zarówno wygląd, jak i filozofia życiowa protagonistki³³. Kompozytorka początkowo wyrażała się sceptycznie o powieści, później jednak zmieniła zdanie na jej temat. W opinii Curtis, feministyczny ton *Trzech gwinei* jest, zdaniem samej Smythe, literacką odpowiedzią Woolf na *March of the Women* autorstwa kompozytorki³⁴. Jedną z postaci w ostatniej powieści pisarki, *Między aktami* (1941), panna La Trobe, reżyserka widowiska, którego wykonawcami są członkowie lokalnej społeczności w małej miejscowości na południu Anglii, ma również wiele cech wskazujących na literackie powinowactwo z Ethel Smythe.

Podziw Virginii Woolf dla kompozytorki widoczny jest także w jej dziennikach, szczególnie w zapiskach z 21 lutego 1930 roku i 4 lutego 1931 roku, z których dowiadujemy się, że zdaniem Smythe „pisanie muzyki jest jak pisanie powieści”³⁵ oraz że sama Smythe „wywiodła te spójne akordy, harmonie, melodie ze swojego jakże praktycznego, energicznego, zgrzytliwego umysłu”, i że „kiedy dyryguje, odbiera własną muzykę jak Beethoven”, uważając przy tym, „że jest to pewnie najważniejsze wydarzenie w całym Londynie. I być może naprawdę tak jest”³⁶. Nie bez znaczenia jest również fakt, że ostatni list Woolf do Smythe opatrzony jest datą 1 lutego 1941 roku. Oznacza to, że napisany został na miesiąc przed samobójczą śmiercią pisarki. List utrzymany jest w tonie żartobliwym, choć pojawiają się w nim również motywy toczącej się właśnie wojny. Ostatnie zdanie listu: „Kochaj mnie, proszę”³⁷ jest najbardziej wymownym podsumowaniem relacji, jaka łączyła Virginie Woolf i Ethel Smythe.

³¹ Tamże, s. 230.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 230, 231.

³⁴ Tamże, s. 232.

³⁵ V. Woolf, *Chwile wolności...*, s. 385.

³⁶ Tamże, s. 411.

³⁷ V. Woolf, *Pokrewne dusze. Wybór listów*, tłum. M. Lavergne, Wydawnictwo MG, Kraków 2014, s. 584.

Proza Virginii Woolf w kontekście odniesień do muzyki, jej twórców i ich dzieł

1. Publicystyka

1A. *THE OPERA* – ARTYKUŁ

Pierwsze odniesienia do muzyki w twórczości Virginii Woolf pojawiają się nie w formach o charakterze *sensu stricto* literackim, lecz w wypowiedziach publicystycznych. Potwierdzeniem tego jest *The Opera* – krótki artykuł, opublikowany w „The Times” 24 kwietnia 1909 roku. Pretekstem do jego napisania było rozpoczęcie sezonu w The Royal Opera at Covent Garden w Londynie w tym samym roku, w którym ukazał się artykuł. Początek wypowiedzi to wprowadzenie o charakterze informacyjnym. Woolf z pewną dezynwolturą wymienia dzieła Glucka, Verdiego, Wagnera i Debussy’ego, jako opery, które mają być wykonane w ciągu pierwszych tygodni nowego sezonu³⁸. Następnie pisarka, na podstawie zasygnalizowanego repertuaru, dokonuje podziału przewidywanych odbiorców na tych, którzy wolą *Traviatę* od *Walkirii*, tych, którzy nie są koneserami gatunku, a jednak uczęszczają na przedstawienia, oraz tych, którzy przeciwstawiają Glucka Wagnerowi. Trzecia grupa odbiorców, zdaniem Woolf, jest najbardziej godna zainteresowania, ponieważ odzwierciedla bardziej ogólne zainteresowania publiczności. Wrażenia, które wzbudzają opery Glucka, mają charakter wysublimowany i silnie emocjonalny. Są wywołane raczej przez muzykę, a nie przez grę aktorów. Odwołują się też do odbiorców, jako ogółu. Opery Wagnera, którego uważa za bardziej popularnego niż Glucka, w swojej treści, inscenizacji i warstwie muzycznej skierowane są do odbiorcy bardziej indywidualnego³⁹. Artykuł kończy konstatacja o charakterze bardziej ogólnym i dotyczy opery jako gatunku trudnego w swojej złożoności do zdefiniowania⁴⁰.

1B. *IMPRESSIONS AT BAYREUTH* – ARTYKUŁ

Drugi artykuł, zamieszczony również w „The Times”, tyle że kilka miesięcy później, 21 sierpnia 1909 roku, nosi tytuł *Impressions at Bayreuth* i jest pokłosiem wspomnianej już wyprawy, jaką Woolf odbyła w towarzystwie Saxona Syd-

³⁸ V. Woolf, *The Opera*, [w:] tejsze, *The Essays of Virginia Woolf*, ed. A. McNeillie, vol. 1: 1904–1912, The Hogarth Press, London 1986, s. 269. Na początku artykułu Woolf wymienia cztery opery: *Armidę* Christoph’a Willibalda Glucka, *Traviatę* Giuseppe Verdiego, *Walkirię* Richarda Wagnera oraz *Peleasa i Melisandę* Claude’a Debussy’ego. Ani opery Glucka, ani Debussy’ego nie wykonano w czasie tygodnia otwierającego sezon. *Traviata* wystawiona została 1 marca 1909 roku, a *Walkiria* 29 kwietnia tego samego roku. Opery otwierające sezon, których Woolf nie wymienia, to *Samson i Dalila* Camille’a Saint-Saënsa (27 kwietnia 1909 r.), *Faust* Charles’a Gounoda (28 kwietnia 1909 r.), *Rycerskość wieśniacza* Pietra Mascagniego oraz *Pajace* Ruggera Leoncavalla, obie wystawione 30 kwietnia 1909 r. (tamże, s. 272, przyp. 2).

³⁹ Tamże, s. 270, 271.

⁴⁰ Tamże, s. 271.

neya-Turnera oraz młodszego brata Adriana w sierpniu 1909 roku do sanktuarium wagneryzmu w północnej Bawarii⁴¹. Celem artykułu jest recenzja Festiwalu Wagnerowskiego w Bayreuth, który, jak co roku, przyciągnął rzesze wielbicieli muzyki niemieckiego kompozytora. Pozostając pod silnym wpływem muzycznych pasji Sydneya-Turnera⁴², dogłębnie – zdaniem Adriana – zaznajomiona z szerokim spektrum repertuaru operowego⁴³ Woolf dwukrotnie obejrzała inscenizację *Parsifala*, najpierw 7, a później 11 sierpnia. Następnie 19 sierpnia podziwiała *Lohengrina*. Ale to, czy obejrzała 17 sierpnia wspomniany przez siebie pod koniec artykułu *Zmierzch bogów*, nie zostało udokumentowane. Wysłanniczka „The Times” jako recenzentka w artykule wyraża swój niekłamany podziw dla muzyki Wagnera. Jej uwagi mają jednak charakter raczej emocjonalny i subiektywny, o czym świadczy również korespondencja z siostrą Vanessą Bell, chociażby list z 8 sierpnia 1909 roku⁴⁴. Woolf nie kryje, że percypuje opery Wagnera z punktu widzenia amatora⁴⁵. Swoje ograniczenia teoretyczne przypisuje brakowi tradycji i standardów wpracowanych przez krytykę muzyczną, która jest uboga w porównaniu z tradycją krytyki literackiej⁴⁶. Przerwy w inscenizacjach oper są dla niej pretekstem do obserwacji krajobrazu, okolicznych mieszkańców i bywalców festiwalu. Artykuł kończy się tonem pewnego rozczarowania. Choć za sprawą muzyki Wagnera w Bayreuth triumfuje piękno i sztuka, daleko im do jakości inscenizacji londyńskich⁴⁷.

2. Powieści

2A. PODRÓŻ W ŚWIAT

Rachel Vinrace, dwudziestoczteroletnia bohaterka pierwszej powieści Woolf *Podróż w świat* (1915), jest typową przedstawicielką *leisured class*. Podobnie jak sama pisarka, stworzona przez nią protagonistka jest półsierotą, wychowywaną jednak w przeciwieństwie do Woolf przez ciotki w Richmond⁴⁸. Jej ojciec jest

⁴¹ Woolf wyruszyła na miesięczne wakacje do Niemiec 5 sierpnia 1909 roku. Najpierw odwiedziła Bayreuth, a później, również w towarzystwie Sydneya-Turnera i Adriana, udała się do Drezna, gdzie cała trójka podziwiała galerie malarstwa oraz miała okazję zobaczyć inscenizację *Salome*, Richarda Straussa (V. Woolf, *Impressions at Bayreuth*, [w:] tejsze, *The Essays of Virginia Woolf*, ed. A. McNeillie, vol. 1: 1904–1912, London 1986, s. 292).

⁴² Q. Bell, dz. cyt., t. 1, s. 207.

⁴³ Tamże, s. 206, przyp. 1.

⁴⁴ Wrażenia Woolf doskonale oddaje drugie zdane ze wspomnianego listu: „Wczoraj słyszeliśmy *Parsifala* – bardzo tajemniczy emocjonalny utwór, wydał mi się niepodobny do żadnego innego. Nie ma w nim miłości; jest głównie religijny” (V. Woolf, *Pokrewne dusze. Wybór listów*, tłum. M. Lavergne, Wydawnictwo MG, Kraków, s. 70).

⁴⁵ V. Woolf, *Impressions at Bayreuth*, s. 288.

⁴⁶ Tamże, s. 288.

⁴⁷ Tamże, s. 292.

⁴⁸ Mimo że londyńska część życia Virginii Woolf kojarzona jest zazwyczaj głównie z centralnymi dzielnicami stolicy wielkiej Brytanii, tj. z Kensington i Bloomsbury, jej związki z Richmond,

właścicielem przedsiębiorstwa przewozowego. Na noszącym nazwę „Efrozyna” jednym z należących do niego statków Rachel odbywa dalekomorską podróż na wyspę Santa Marina w Ameryce Południowej. Wyprawa okazuje się tragiczna w skutkach, pod jej koniec bohaterka bowiem umiera. Przed śmiercią zaznaje jednak szczęścia, zaręczając się z poznanym w czasie podróży Terencem Hewetem, młodym Anglikiem, który zamierza zostać pisarzem.

Wykształcona zgodnie ze standardami epoki Rachel posiada bardzo ogólną wiedzę o świecie. Jest jednak bardzo utalentowaną pianistką, wykazującą się „wiedzą muzyczną, jaką przeciętnie zdobywa się dopiero w wieku lat trzydziestu, oraz techniką gry na najwyższym poziomie swoich naturalnych możliwości”⁴⁹. Zdaniem van Buren Kelley, muzyka, najbardziej wizjonerska ze sztuk, wraz ze swoją kreatywną mocą pozwala jej uporządkować świat, w jakim żyje, oraz poznać o nim prawdę⁵⁰. Zainteresowania muzyczne Rachel są bardzo szerokie. Spędza czas, rozmyślając i czytając na pokładzie statku libretto *Tristana i Izoldy* Wagnera. Ucieka również przed rzeczywistością w świat muzyki, „nawiązując rozkoszną wewnętrzną bliskość z duchem białych desek pokładu, z duchem morza, z duchem Beethovena op. 111”⁵¹. Ćwiczy też na fortepianie utwory Bacha⁵², Beethovena, Mozarta⁵³ i Purcella, z których „bardzo trudna i bardzo klasyczna fuga w tonacji A” wywołuje na jej twarzy „osobliwy wyraz chłodnej nieprzystępności, mówiący o zatraceniu się i satysfakcji podszytej niepokojem”⁵⁴. Mozolna praca nad interpretacją utworu Bacha przerwana zostaje przez wtargnięcie do jej pokoju

zachodnią dzielnicą Londynu, są bardzo silne. Tu bowiem mieszkała ona w Hogarth House wraz z mężem Leonardem Woolfem w latach 1915–1924. Nawiązując do nazwy swojego domostwa, Woolfowie założyli wydawnictwo Hogarth Press, które po ich wyprowadzce z Richmond działało również w domu przy Tavistock Square 52 w Bloomsbury.

⁴⁹ V. Woolf, *Podróż w świat*, tłum. M. Juskiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009, s. 42.

⁵⁰ A. Van Buren Kelly, *The Novels of Virginia Woolf. Fact and Vision*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1973, s. 13.

⁵¹ V. Woolf, *Podróż w świat*, s. 48. Pojawiający się w polskim przekładzie *Podróży w świat* z 2009 r. „op. 111” jest nawiązaniem do Sonaty fortepianowej c-moll, op. 111, nr 32 Ludwiga van Beethovena, która była jednym z ostatnich dzieł fortepianowych kompozytora. Należy jednak wspomnieć, że w pierwszym wydaniu powieści z roku 1915 Woolf odwołała się do „op. 112”, co w kontekście treści fragmentu powieści, w którym pojawia się nawiązanie do utworu, wydaje się być tematycznie w pełni uzasadnione. Jest bowiem odniesieniem do Kantaty na chór i orkiestrę *Meeresstille und glückliche Fahrt*, którą Beethoven skomponował do mającego za motyw przewodni podróż morską wiersza Johanna Wolfganga von Goethego. Sama Woolf, pod wpływem Saxona Sydneya-Turnera, dokonała jednak zmiany i w wydaniu powieści z 1920 r. wprowadziła „op. 111” (V. Woolf, *The Voyage Out*, Penguin Books, London 1992, s. 357, przyp. 8).

⁵² Muzyka Bacha, „który podówczas był jej największą muzyczną pasją” (V. Woolf, *Podróż w świat*, s. 225), towarzyszy również scenie w dalszej części powieści, kiedy Rachel daje mini-recital fortepianowy po uroczystościach na cześć zaręczyn Susan Warrington i Arthura Venninga, dwóch drugoplanowych postaci w powieści (tamże, s. 225, 226).

⁵³ W czasie balu, który towarzyszy zaręczynom, Rachel wykonuje również sonatę Mozarta, która dla gości jest pretekstem do improwizacji tanecznych (tamże, s. 223, 224).

⁵⁴ Tamże, s. 74.

innej podróżniczki, Clarissy Dalloway⁵⁵, która wcześniej w rozmowie z pianistką i jej ciotką Helen Ambrose, pod wpływem widoku transkrypcji fortepianowej *Tristana* Wagnera, wspomina swoją wizytę w Bayreuth⁵⁶, co w sposób naturalny nawiązuje do doświadczeń Woolf z 1909 roku. Nie jest to jedyny wątek autobiograficzny w powieści. Hussey uważa, że Rachel Vinrace jest *alter ego* samej pisarki, szczególnie w kontekście jej zmagania z zaakceptowaniem śmierci ojca i podjęciem decyzji o poślubieniu Leonarda Woolfa⁵⁷.

2B. NOC I DZIEŃ

Muzyka Mozarta towarzyszy wybranym scenom w drugiej powieści Woolf *Noc i dzień* (1919), która jest nie tylko przykładem literatury społeczno-obyczajowej, lecz także satyrą na relacje panujące w brytyjskiej *leisured class* w pierwszej połowie dwudziestego wieku. Jej głównym tematem są perypetie matrymonialne czwórki protagonistów, realistycznie przedstawione na tle epoki. Katharine Hilbury, główna bohaterka powieści, nie jest muzykalna, albowiem pasją, której się w skrytości oddaje, jest przede wszystkim matematyka. Katharine jest zaręczona z Williamem Rodneyem, trzydziestotrzyletnim urzędnikiem państwowym, który pracę w Whitehall dzieli z działalnością literacką. Rodney jest też wielbicielem Mozarta. Nuci melodie z jego oper, a w jego zagraconym pokoju stoi niewielki fortepian, na którego podstawce na nuty – w jednej ze scen w powieści – leży otwarta partytura *Don Giovanniego*⁵⁸. Po powrocie z pracy Rodney zasiada do instrumentu, by grać na nim transkrypcje fortepianowe melodii z *Czarodziejskiego fletu*⁵⁹. Jego życie osobiste nie jest jednak udane. Starania o rękę Katharine zostają przez nią odrzucone. Ostatecznie wiąże się ona z Ralphem Denhamem, młodym prawnikiem, który z kolei nie jest w stanie odwzajemnić uczuć zakochanej w nim Mary Datchet.

Cassandra Otway, kolejna żeńska postać w powieści, jest kuzynką Katharine, na której zaproszenie chętnie przybywa z wizytą do Londynu, uciekając przed restrykcjami narzucanymi jej przez najbliższą rodzinę w Stogdon House. Zerwawszy za obopólną zgodą zaręczyny z Katharine, Rodney zakochuje się Cassandrze, tym razem z wzajemnością. Zauroczenie sobą dwójki bohaterów jest w dużym stopniu wynikiem wspólnej pasji do muzyki i literatury. Rozczarowany brakiem muzykalności Katharine, Rodney odnajduje w Cassandrze bratnią duszę⁶⁰.

⁵⁵ Tamże, s. 75. Postać Clarissy Dalloway powraca w późniejszej twórczości literackiej Woolf. Jest ona bowiem tytułową bohaterką powieści *Pani Dalloway* z 1925 roku.

⁵⁶ Tamże, s. 61.

⁵⁷ Hussey, dz. cyt., s. 53. Leslie Stephen, ojciec Woolf, zmarł w 1904 r. Pisarka zaś po długich wahaniach poślubiła Leonarda Woolfa w 1912 r.

⁵⁸ V. Woolf, *Noc i dzień*, tłum. A. Kołyszko, M. Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 78, 80.

⁵⁹ Tamże, s. 317.

⁶⁰ Tamże.

Porównując w myślach obie kuzynki, doznaje swoistej epifanii, zdając sobie sprawę z możliwości, jakie roztaczałby przed nim związek z kuzynką Katharine, która „bardzo upodobała sobie muzykę”⁶¹. Rozmyślaniom Rodneya towarzyszy wspomnienie wizyty w Stogdon House i obraz Cassandry, która „w lekkim, rozkosznym nastroju gra na flecie w saloniku...”, a jej zabawny nos, „długi jak wszystkie nosy Otwayów, niemal dosłownie zmienił się we flet, jakby panna należała do niezwykle wdzięcznego gatunku muzycznych kretów”⁶². Zdając sobie sprawę z „niefrasobliwej muzykalności” przyszłej narzeczonej i ze swoich możliwości w kształtowaniu jej przyszłej edukacji, Rodney dochodzi do wniosku, że „należało stworzyć Casandrze szansę osłuchania się z dobrą muzyką, graną przez spadkobierców wielkiej tradycji”⁶³. O muzykalności wybranki Rodneya świadczy także scena, kiedy pod koniec powieści, po szczęśliwym dla wszystkich rozwiązaniu komplikacji matrymonialnych, udręczony biegiem wypadków ojciec Katharine znajduje ukojenie w dźwiękach muzyki granej na fortepianie przez Cassandrę⁶⁴.

2C. *FALE*

Jednym z bohaterów *Fal* (1931), siódmej i najbardziej przez swoją niekonwencjonalną formę i poetycką treść eksperymentalnej powieści Woolf, jest Percival⁶⁵. Choć fizycznie nieobecny, nieustannie powraca we wspomnieniach szóstki przyjaciół, których losy przedstawione są w poprzedzonych impresjonistycznymi interludiami dziewięciu epizodach. Percival wyjeżdża do Indii, gdzie umiera. Jego śmierć stanowi punkt zwrotny w powieści, a także w życiu sześciorga protagonistów. Każdy z nich, na swój własny i swoisty sposób, stara się pogodzić ze stratą. Jedną z bohaterek powieści, Rhoda, kupuje na Oxford Street garść fiołków i jedzie do Greenwich, by wrzucić je do Tamizy, jako hołd dla zmarłego w oddali przyjaciela⁶⁶. Wcześniej udaje się na koncert muzyczny, który nie przynosi jej jednak oczekiwanego wytchnienia. Otaczająca ją publiczność składa się z osobników reprezentujących będące w stanie rozkładu społeczeństwo nastawione na konsumpcję nie tyle sztuki, ile dóbr materialnych, w tym przede wszystkim jedzenia. Rozpoczyna się koncert. „Po chwili wchodzą podobni żukom mężczyźni ze skrzypcami: czekają, liczą, kiwają głowami; opadają smyczki”⁶⁷. Pod wpływem muzyki Rhoda wydaje się porządkować naruszoną

⁶¹ Tamże.

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże, s. 583.

⁶⁵ Hussey wskazuje, że jednym z wielu odniesień, do których nawiązuje imię bohatera powieści Woolf, może być tytułowa postać z opery Wagnera *Parsifal* (Hussey, dz. cyt., s. 214).

⁶⁶ V. Woolf, *Fale*, tłum. L. Czyżewski, Wydawnictwo Waclaw Bagiński, Wrocław 1998, s. 107, 108.

⁶⁷ Tamże, s. 107.

śmiercią Percivala konstrukcję swojego świata wewnętrznego. Jest to jednak wrażenie chwilowe i złudne. Zdezorientowana słuchaczka chce szybko opuścić salę koncertową: „Wracają muzycy. Lecz ocierają twarze. Nie są już tak wytworni ani pogodni. Wyjdę stąd”⁶⁸.

Curtis jest zdania, że scena muzyczna z *Fal* jest intertekstualnym nawiązaniem do wcześniejszego krótkiego opowiadania Woolf *Kwartet smyczkowy* (1921)⁶⁹. Ton opisu koncertu jest w nim jednak zupełnie inny. W powieści ubrani na czarno muzycy przypominają insekty mechanicznie wykonujące swoje czynności⁷⁰. Interpretatorzy kwartetu smyczkowego Mozarta w opowiadaniu prezentują się zgoła inaczej:

O, wchodzą – cztery czarne postaci, niosą instrumenty – i sadowią się na wprost białych kwadratów pod rześystym światłem, opierają o pulpity czubki smyczków, jednocześnie je unoszą, lekko ustawiają w pozycji, a pierwszy skrzypek, spojrzawszy na muzyka siedzącego naprzeciwko, odlicza: raz, dwa, trzy [...]”⁷¹.

Podobne uwagi można odnieść do publiczności. Nienasyceni w swoich konsumpcyjnych potrzebach, elegancko ubrani, lecz ocieźniali pod wpływem spożytego w czasie lunchu jedzenia słuchacze z *Fal*⁷² przeciwstawieni są wyrafinowanej i wrażliwej publiczności z *Kwartetu smyczkowego*:

Unosi nas rzeka melancholii. Kiedy księżyc prześwieca przez kładące się na wodzie gałązki wierzy, dostrzegam twą twarz, słyszę twój głos i ptasie trele ponad łożyną. Co takiego szepczesz? Smutek, smutek. Radość, radość. Splecione ze sobą, nierozzerwalnie splatane, złączone w bólu, rozproszone w smutku – trzask!⁷³

W opinii Curtis, pisząc *Fale*, Woolf była świadoma brzemienia upływającego czasu i nieuchronności zbliżającej się starości. Świadczą o tym chociażby w swojej warstwie semantycznej tytuły jej ostatnich powieści⁷⁴. Miała też za sobą liczne załamania nerwowe i próby samobójcze. Z jej świata odchodzili kolejno członkowie rodziny⁷⁵. Wkrótce pożegnać też miała dwóch najbliższych przyjaciół –

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ V. Curtis, dz. cyt., s. 237. *Kwartet smyczkowy* ukazał się najpierw w zbiorze opowiadań Woolf *Monday or Tuesday* w 1921 r. Później wydany został pośmiertnie w zbiorze *Haunted House and Other Stories* w 1944 r. Polskie tłumaczenie, z którego korzystamy, pochodzi ze zbioru *Nawiedzony dom. Opowiadania zebrane* z 2012 r. i jest przekrojem opowiadań pisarki z lat 1921–1941.

⁷⁰ V. Woolf, *Fale*, s. 107.

⁷¹ Taż, *Kwartet smyczkowy*, [w:] teże, *Nawiedzony dom. Opowiadania zebrane*, tłum. M. Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012.

⁷² V. Woolf, *Fale*, s. 106.

⁷³ Taż, *Kwartet smyczkowy*, s. 215.

⁷⁴ Oprócz wydanych w 1931 roku *Fal* i *Lat*, do grupy tej zaliczyć można z pewnością również wydaną pośmiertnie, bo w 1941 roku, powieść *Między aktami*.

⁷⁵ Śmierć była stale obecna w życiu rodzinnym Woolf. W dzieciństwie i młodości zaakceptować musiała odejście nie tylko rodziców, ale też śmierć przyrodniej siostry Stelli i brata Thoby’ego. Bardzo głęboko przeżyła również wiadomość o śmierci siostrzeńca Juliana Bella, który zginął jako kierowca ambulansu w czasie wojny domowej w Hiszpanii w 1937 roku.

zmarłego w 1932 roku Lyttona Stracheya i Rogera Frya, którego śmierć miała miejsce dwa lata później. W przeszłości gorliwa bywalczyni sal koncertowych i namiętna uczestniczka wydarzeń muzycznych, pod koniec życia stała się bardzo krytyczna wobec pełnego blichtru, patriarchalnego i opresyjnego społeczeństwa, którego kiedyś sama była częścią⁷⁶. Końcowe tragiczne w swojej wymowie fragmenty *Fal*, zwłaszcza ostatnie zdanie powieści: „Niezwyciężony i nieustępliwy rzucę się przeciw tobie, o Śmierci!”⁷⁷, zdają się nawiązywać do podobnych w wymowie tonów *Glorii z Mszy D-dur* Ethel Smythe, pod której silnym wpływem, tworząc swoje literackie dzieło, pisarka bez wątpienia pozostawała⁷⁸.

Podsumowanie

Jedną z cech wyróżniających poetycką prozę Virginii Woolf jest intermedialność. Pisarka chętnie i świadomie poruszała się po obszarze sztuk siostrzanych, szczególnie malarstwa. Na jej pisarstwo miała wpływ jednak i muzyka, której liczne motywy można odnaleźć w powieściach, eseistyce, a także w utworach o charakterze publicystycznym. Choć pozbawiona talentów muzycznych, Woolf dorastała w świecie dźwięków, głównie za sprawą przyrodniej siostry Stelli, a także matki – Julii Prinsep Stephen. Wrażliwość muzyczną pisarki ukształtowali jednak przyjaciele. Początkowo wielbiciel Wagnera – Saxon Sydney-Turner, a później kompozytorka Ethel Smythe. Od wczesnej młodości Woolf uczestniczyła w życiu muzycznym Londynu. Była stałą bywalczynią sal koncertowych. Chętnie uczęszczała też na przedstawienia operowe. Wybrała się, jako recenzentka „The Times”, w sierpniu 1909 roku na festiwal do Bayreuth. Do grona jej ulubionych kompozytorów należeli Bach, Mozart i Beethoven. Jej stosunek do Wagnera był ambiwalentny i po okresie początkowej fascynacji uległ w wieku dojrzałym radykalnej redefinicji. Pisanie o muzyce niemieckiego kompozytora oraz o percepcji muzyki jako takiej w postwiktoriańskiej Anglii było dla pisarki pretekstem do zajmowania określonego stanowiska w sprawach politycznych i społecznych.

Świadoma własnych ograniczeń teoretycznych, w swojej twórczości publicystycznej i literackiej Woolf śmiało wyrażała podziw dla muzyki, a także jej twórców i wykonawców. Jedną z jej bohaterek, Rachel Vinrace, jest pianistką. Inne postaci w sposób mniej lub bardziej bezpośredni związane są ze światem Polihymnii. Proza Woolf, początkowo w swojej formie dość konwencjonalna, ulegała stałej ewolucji, stając się coraz bardziej poetycka i psychologiczna. W procesie tym obecna była muzyka – idiomatyka muzyczna, która wzbogacała repertuar leksykalnych i stylistycznych środków stosowanych przez pisarkę.

⁷⁶ V. Curtis, dz. cyt., s. 236, 237.

⁷⁷ V. Woolf, *Fale*, s. 197.

⁷⁸ V. Curtis, dz. cyt., s. 237

Współczesna recepcja literackich dokonań Virginii Woolf jest inspiracją nie tylko dla przedstawicieli świata słowa pisanego, lecz również dla artystów reprezentujących inne obszary działalności twórczej, w tym kompozytorów, szczególnie tych piszących muzykę teatralną czy filmową. Najlepszym tego potwierdzeniem są kompozycje takich twórców, jak Philip Glass, Max Richter czy Jeremy Thurlow⁷⁹.

Bibliografia

Teksty źródłowe

- Garnett Angelica, *Deceived with Kindness. A Bloomsbury Childhood*, Chatto & Windus. The Hogarth Press, London 1984.
- Woolf Virginia, *Chwile wolności. Dzienniki*, tłum. Magda Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- Woolf Virginia, *Dawne Bloomsbury*, [w:] *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. Maja Lavergne, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005, s. 103–138.
- Woolf Virginia, *Fale*, tłum. Lech Czyżewski, Wydawnictwo Wacław Bagiński, Wrocław 1998.
- Woolf Virginia, *Impressions at Bayreuth*, [w:] *The Essays of Virginia Woolf*, edited by Andrew McNeillie, vol. 1: 1904–1912, The Hogarth Press, London 1986, s. 288–293.
- Woolf Virginia, *Kwartet smyczkowy*, [w:] *Nawiedzony dom. Opowiadania zebrane*, tłum. Magda Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012, s. 212–218.
- Woolf Virginia, *Lata*, tłum. Małgorzata Szercha, Czytelnik, Warszawa 2006.
- Woolf Virginia, *Noc i dzień*, tłum. Anna Kołyszko, Magda Heydel, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010.
- Woolf Virginia, *Orlando*, tłum. Tomasz Bieroń, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1994.
- Woolf Virginia, *Podróż w świat*, tłum. Michał Juszkiewicz, Prószyński i S-ka, Warszawa 2009.
- Woolf Virginia, *Pokrewne dusze. Wybór listów*, tłum. Maja Lavergne, Wydawnictwo MG, Kraków 2014.
- Woolf Virginia, *Szkice z przeszłości*, [w:] *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. Maja Lavergne, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005, s. 169–335.

⁷⁹ Philip Glass jest kompozytorem muzyki, która stała się ścieżką dźwiękową do, opartego na motywach powieści Michaela Cunnighama, filmu *Godziny* w reżyserii Stephena Daldry'ego. Max Richter skomponował muzykę do baletów zainspirowanych prozą Virginii Woolf. Jeremy Thurlow jest zaś autorem muzyki teatralnej do sztuki Elizabeth Wright *Vanessa i Virginia* w reżyserii Emmy Gersch, która oparta jest na wydanej pod tym samym tytułem książce Susan Sellers.

- Woolf Virginia, *The Opera*, [w:] *The Essays of Virginia Woolf*, edited by Andrew McNeillie, vol. 1: 1904–1912, The Hogarth Press, London 1986, s. 269–272.
- Woolf Virginia, *The Voyage Out*, Penguin Books, London 1992.
- Woolf Virginia, *Wspomnienia*, [w:] *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. Maja Lavergne, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2005, s. 21–78.

Opracowania krytyczne

- Bell Quentin, *Virginia Woolf. Biografia*, tłum. Maja Lavergne, vol. 1–2, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2004.
- Curtis Vanessa, *Kobiety Virginii Woolf*, tłum. Maja Lavergne, Wydawnictwo Dom na Wsi, Ossa 2004.
- Gillespie Diane Filby, *The Sisters' Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse University Press, Syracuse, New York 1998.
- Hussey Mark, *Virginia Woolf A to Z*, Facts On File, Inc., New York 1995.
- Lee Hermione, *Virginia Woolf*, Vintage, London 1997.
- Van Buren Kelly Alice, *The Novels of Virginia Woolf. Fact and Vision*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1973.

Maria SEREMET-DZIEWIĘCKA

Akademia Muzyczna w Krakowie

Marek KUCHARSKI

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Ut musica poesis. Music references in the life and work of Virginia Woolf

Abstract

The idea behind writing this article was to emphasise the role of musical references in Virginia Woolf's literary output as well as drawing attention to the connections between the writer and some selected composers and recipients of music. Despite the fact that Woolf's poetic prose is considered to be of interdisciplinary character, abundantly drawing from the realm of the sister arts, painting in particular, the issue of the writer's connections with music seems to have been neglected thus far. Woolf did not possess any musical theoretical background, nor did she play any musical instrument. Nonetheless, music played a significant role in her life. She was brought up being surrounded by the sounds of music, particularly thanks to her stepsister, Stella. She was also a regular at the musical events, both in London and abroad. The strongest influence upon shaping her musical sensitivity and preferences, however, was exerted on her by her intimates: Saxon Sydney-Turner and Ethel Smythe, the composer. The traces of convergence of music and literature can be found not only in her essays and novels, but also in her journalism. Woolf's literary technique underwent the

process of constant evolution and redefinition. Consequently, she avidly referred to the idiom of musical terminology and in so doing enriched the repertoire of the lexical and stylistic devices applied in her writing. Among her favourite composers were J.S. Bach, W.A. Mozart and L. van Beethoven. But, her particular attention was focused on R. Wagner, the attitude to the music of whom in the mature phase of her literary activity was considerably redefined. Although Woolf's prose is predominantly of psychological character, its value is significantly enhanced by its aesthetic qualities, which to a great extent was achieved by the application of musical references.

Keywords: convergence, episode, interdisciplinary character, interlude, intermediality, intertextuality, journalism, motif, poetic prose.



Fot. 1. Pomnik Virginii Woolf na Tavistock Square w Londynie autorstwa Stephena Tomlina. Oryginał popiersia z 1931 r. znajduje się w Charleston. Pozostałe dwie kopie podziwiać można w Monk's House w Rodmell oraz w National Gallery w Londynie. Fotografia: Krystian Data. Z archiwum Marii Seremet-Dziewięckiej.