

Cień Wielkiej Wojny w anty-*Downton Abbey*. Za Ścianą Sarah Waters

Przedstawiając brytyjską pisarkę amerykańskim czytelniczkom w 2006 roku, Carol Seajay, założycielka księgarni dla kobiet Old Wives Tales oraz sieci The Feminist Bookstore Network, zauważyła, że „jej wtargnięcie na salony literackie z trzema frywolnymi powieściami osadzonymi w czasach wiktoriańskich [...] wyzwoliło lesbijki z historycznego zapomnienia”¹ (Seajay 2006: 4). Dziś Sarah Waters ma na swoim koncie sześć powieści historycznych i liczne grono wiernych czytelniczek i czytelników również spoza środowiska LGBTQ+. Waters urodziła się w 1966 roku w Walii, w latach 80. studiowała literaturę angielską i amerykańską, po czym uzyskała magisterium z teorii literatury. Po kilku latach pracy w księgarni i bibliotece wróciła na uczelnię, napisała pracę doktorską na temat lesbijskiej i gejowskiej prozy historycznej i w tym samym czasie zaczęła tworzyć powieści osadzone w realiach Londynu epoki wiktoriańskiej. W 1998 roku ukazała się pierwsza z jej trzech neowiktoriańskich² powieści, *Muskając aksamit* (*Tipping the Velvet* 1998, wyd. pol. 2005) – powieść łotrzykowska, rozgrywająca się w środowisku music-hallu. Zekranizowana w 2002 roku przez BBC, według scenariusza Andrew Daviesa, wzbudziła sporą sensację ze względu na „najbardziej jak dotąd śmiałe sceny erotyczne w historii brytyjskiej telewizji” (Hastings, Milner 2003) i dzięki temu

■
¹ O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty ze źródeł anglojęzycznych podano w tłumaczeniu autorki.

² Przymiotnikiem neowiktoriański określa się współczesną prozę, która na poziomie fabuły lub struktury nawiązuje do epoki wiktoriańskiej. Pierwsze takie powieści ukazały się w Wielkiej Brytanii w latach 60. ubiegłego wieku: *Szerokie Morze Sargassowe* Jean Rhys (*Wide Sargasso Sea* 1966, wyd. pol. 1987) i *Kochanica Francuza* Johna Fowlesa (*The French Lieutenant's Woman* 1969, wyd. pol. 1973). Obszerne opracowanie krytyczne gatunku autorstwa Bożeny Kucały ukazało się w 2012 roku pt. *Intertextual Dialogue with the Victorian Past in the Contemporary Novel*.

prawdopodobnie przeniknęła w rejony kultury masowej; jak dotąd niedostępne dla powieści historycznej³. Druga powieść w tej serii, *Niebanalna więź* (*Affinity* 1999, wyd. pol. 2004) zawiera elementy powieści gotyckiej; jej akcja rozgrywa się w żeńskim oddziale więzienia Millbank, a istotnym elementem fabuły jest XIX-wieczny spirytualizm. Za książkę autorka została uhonorowana nagrodą Somerseta Maughama oraz nagrodą „Sunday Timesa” dla najlepszej młodej pisarki 2000 roku. Kolejna powieść, *Złodziejka* (*Fingersmith* 2002, wyd. pol. 2004), to pastisz wiktoriańskiej powieści sensacyjnej. Jej akcja toczy się w środowisku złodziejaszek i kryminalistów jakby żywcem wyjętych z kart powieści Karola Dickensa czy Wilkiego Collinsa. Na fabułę wszystkich trzech książek składa się zarówno intryga kryminalna, jak i romans lesbijski. W 2002 roku *Złodziejka* otrzymała nagrodę Stowarzyszenia Autorów Powieści Kryminalnych w kategorii kryminalnej powieści historycznej; była także nominowana do Man Booker Prize i nagrody Orange⁴. W 2003 roku Sarah Waters została wybrana przez prestiżowy kwartalnik „Granta” jedną z dwudziestu Najlepszych Młodych Brytyjskich Pisarek i Pisarzy.

W swoich kolejnych fabułach pisarka pozostaje wierna gatunkowi powieści historycznej, ale przenosi akcję do pierwszej połowy XX wieku. *Pod osłoną nocy* (*The Night Watch* 2006, wyd. pol. 2007) jest osadzona w trakcie, i kilka lat po zakończeniu II wojny światowej. Bohaterkami są młode kobiety, które podczas wojny zaznały wyzwolenia z oków konwenansu, ale po jej zakończeniu zostały na powrót wepchnięte w dawne role społeczne. Tu pisarka podjęła eksperyment formalny, odwracając chronologię opowieści: czytelnicy i czytelniczki poznają bohaterki w 1947 roku i w czterech kolejnych częściach powieści cofają się do roku 1941. Recenzenci wytykali autorce pewne niedoskonałości fabularne wynikające z tego zabiegu narracyjnego, ale jednogłośnie podkreślali przejmujące i realistyczne opisy życia codziennego w bombardowanym Londynie (Leavitt 2006). Akcja piątej powieści, zatytułowanej *Ktoś we mnie* (*The Little Stranger* 2009, wyd. pol. 2009), toczy się pod koniec lat 40. XX wieku w zrujnowanym domu pewnej zubożałej rodziny ziemiańskiej, łącząc elementy

■
³ Po tym, jak telewizja BBC nadała serial, popularna gazeta „The Sun” poświęciła pięć kolejnych edycji swojej słynnej trzeciej strony (tzw. *Page 3* przedstawia zdjęcie młodej kobiety topless) „wiktoriańskim sekretom” (Mitchell 2013: 4).

⁴ Zarówno *Złodziejka*, jak i *Niebanalna więź* zostały też zekranizowane. Pierwsza przez Aisling Walsh w 2005 roku, druga przez Andrew Daviesa w 2008 roku. Ponadto południowokoreański reżyser Park Chan-wook dokonał w 2016 roku adaptacji *Złodziejki*, osadzając akcję swojego lesbijskiego thrillera erotycznego zatytułowanego *Służąca* w Korei lat 30. minionego wieku.

gotyckie z motywem napięć na tle klasowym. Książka, podobnie jak jej poprzedniczka, także była nominowana do Man Booker Prize. Choć pisarka jak dotąd nagrody Bookera nie zdobyła, to w 2009 roku była powszechnie uważana za faworytkę czytelników i krytyków (Flood 2009).

Kay Mitchell we wstępie do wydanego w 2013 roku zbioru esejów krytycznych na temat twórczości pisarki twierdzi, że „powieści Waters odegrały kluczową rolę w rozwoju powieści historycznej i przyczyniły się do ogromnego wzrostu popularności tego gatunku” (Mitchell 2013: 6). Jak zauważa krytyczka, popularność twórczości Waters wynika z połączenia wartkiej akcji, doskonale skonstruowanej fabuły, dbałości o detale historyczne z innowacyjnością gatunkową; jej powieści stanowią zgrabne pastisze takich popularnych gatunków, jak powieść sensacyjna, gotycka, powojenna powieść dla kucharek, powieść z życia ziemiaństwa (Mitchell 2013: 5–6). Pastisz w wykonaniu Waters jest podbudowany dogłębnymi studiami nad realiami epoki i teorią literatury, więc jej wczesne powieści to „wiktoriańska w wersji, którą mógłby napisać teoretyk queer, gdzie kostiumy zaprojektowała Judith Butler, a więzienia i domy wariatów Michel Foucault” (zob. Mitchell 2013: 2).

W Polsce popularność Waters najlepiej odzwierciedla jej sukces komercyjny – w ostatnich latach wydawnictwo Prószyński i S-ka wznowiło wszystkie powieści autorki.

Barbara Klonowska zalicza powieści Waters do gatunku romansu historycznego i zauważa, że w przeciwieństwie do większości autorek współczesnych romansów, które powracają do tradycyjnej formy i konserwatywnej treści (Klonowska 2014: 18), Sarah Waters podważa nostalgiczne wizje przeszłości, dokonuje politycznej interwencji w to, co zastane i konserwatywne (Klonowska 2014: 248). Pisarka odnosi się do przemilczanych i ocenianych w przeszłości problemów; status osób homoseksualnych jest tylko jednym z nich, innym, równie istotnym dla pisarki, są nierówności klasowe. W 2013 roku powiedziała w wywiadzie: „Marzę o tym, aby napisać *anty-Downton!*” (zob. Mitchell 2013: 129). Rok później wydała powieść, w której spełnia to marzenie.

Najnowsza powieść Waters ukazała się w 2014 roku i nosi tytuł *Za ścianą* (*The Paying Guests*, wyd. pol. 2015) i podobnie jak dwie poprzednie przedstawia świat dotknięty wojną; tyle że tym razem jest to I wojna światowa. Akcja powieści toczy się w 1922 roku. Dwudziestosześcioletnia Frances Wray, niegdyś bojowniczką o prawa kobiet i pacyfistką, dziś stara panna opiekująca się owdowiałą matką, zostaje zmuszona przez sytuację ekonomiczną do wynajęcia lokatorom części rodzinnego domu w eleganckiej dzielnicy na przedmieściach Londynu. Dwaj bracia Frances

polegli na wojnie, ojciec zmarł na serce w 1918 roku, jego nieroztropne inwestycje doprowadziły do katastrofy finansowej. Dla Frances koniec wojny to koniec wolności – postanawia bowiem porzucić marzenia o niezależnym życiu z ukochaną kobietą i zająć się nieporadną matką, która nie jest w stanie pojąć, jak bardzo muszą teraz oszczędzać, a co gorsza, nie potrafi sama nawet posmarować chleba masłem czy zagotować wody na herbatę. To Frances wykonuje wszystkie prace domowe, prowadzi rachunki, usiłuje zadowolić matkę, zachowując pozory dawnej świetności domu. Wpuszczenie do domu lokatorów okazuje się bardzo trudną decyzją. Obie panie Wray zdają sobie sprawę, że w ten sposób przyznają się przed sąsiadami do deklaszacji i zubożenia, które dotąd skrzętnie skrywały⁵, oraz że od tej pory będą zmuszone dzielić nawet bardzo intymną przestrzeń z intruzami. Odpowiadający na ogłoszenie Lilian i Leonard Barberowie to młode małżeństwo, które od ich gospodyń do niedawna oddzielała przepaść społeczna. Leonard pochodzi z prostej rodziny, ale należy do nowej klasy urzędniczej i jego roczne dochody są czterokrotnie wyższe niż dywidendy, które pobierają panie Wray. Lilian jest pół-Irlandką o artystycznych zapędach, co nieco utrudnia Frances umiejscowienie jej na drabinie społecznej, a usiłuje to uczynić już pierwszego wspólnego wieczoru. Niebawem jednak Frances poznaje rodzinę Lilian i sposób mówienia oraz rubaszna jowialność jej matki natychmiast wskazują, że pochodzi ona z nizin społecznych.

Początkowo akcja powieści toczy się według trajektorii znanych czytelnikom i czytelniczkom książek Waters. Narracja skupia się na wewnętrznych przeżyciach Frances, która próbuje odnaleźć się w nowej sytuacji życiowej; doznaje ulgi, bo może spłacić część długów, ale czuje się nieswojo we własnym domu, wciąż świadoma obecności obcych. Z czasem jednak zaczyna się fascynować Lilian, od której dzieli ją klasa, pochodzenie i sposób życia. Lilian maniakalnie upiększa swe otoczenie kolorową tandetą; jest głośna, leniwa, podąża za nowymi trendami w modzie, ma pieniądze. Frances wydaje się przytłoczona brzemieniem swego uprzywilejowanego pochodzenia, które w obliczu stopnienia majątku sprowadza się tylko do ograniczeń: nie wypada jej nosić zakupów, wyjść na ulicę bez kapełusza, wykonywać prac domowych na oczach innych, przebywać sam na sam z mężczyzną. Najbardziej ciążyący na jej losie jest fakt, że wychowano ją w duchu zasad starego patriarchalnego świata, które wymagają, by

■
⁵ Same przed sobą starają się ukryć ten wstydlivy fakt, używając eufemistycznego określenia na lokatorów: „płatni goście” (ang. *paying guests*), zamiast „lokatorzy” (ang. *tenants*).

przedłożyła szczęście innych (matki) nad własne i poświęciła swoje plany życiowe na rzecz pomocy matce, by ta mogła zachować pozory i podtrzymywać iluzję dawnej świetności.

W pierwszej części powieści Waters buduje napięcie wokół dynamiki związku dwóch kobiet. Początkowo to Frances wykazuje inicjatywę, zwiążąc się Lilian ze swojego związku z dziewczyną w czasie wojny; później to Lilian robi pierwszy krok. W miarę jak rośnie napięcie erotyczne między bohaterkami, fabuła zdaje się zmierzać w stronę nieuchronnej katastrofy, kiedy to zostaną „nakryte” przez męża Lilian albo matkę Frances. Katastrofa przybiera jednak zupełnie inny wymiar. Kiedy w czasie awantury rodzinnej Lilian przypadkowo zabija męża, Frances – w afekcie – pomaga jej wynieść zwłoki na ulicę i upozorować morderstwo. W drugiej części książki pisarka przechodzi od pastiszu powieści zacisza domowego⁶ do kolejnego gatunku popularnego w okresie międzywojennym – powieści sensacyjnej⁷. Pozostałych trzysta stron *Za ścianą* jest historią o tym, jak śledztwo policyjne i proces sądowy wpływają na związek Frances i Lilian, który w obliczu zagrożenia karą śmierci ulega całkowitemu przeobrażeniu. Waters przekonująco rysuje portret psychologiczny kobiety, która usiłuje za wszelką cenę ochronić ukochaną, ale w miarę upływu czasu i pojawiania się coraz to nowych faktów zaczyna tracić pewność co do jej motywacji, a w końcu, udręczona strachem oraz wyrzutami sumienia, zaczyna jej nienawidzić. Publiczny proces oraz zainteresowanie prasy brukowej budują mur pomiędzy bohaterkami. Jak powiedziała autorka w wywiadzie dla „Newsweeka”, *Za ścianą* jest powieścią o „znieczierpliwienu, moralnym zamęcie i chaosie sumienia” (zob. Szewczyk 2015).

Sarah Waters jest mistrzynią pastiszu i aluzji intertekstualnej: scena, w której rodzina Lilian po raz pierwszy pojawia się w domu pań Wray, jest jakby żywcem wyjęta z powieści Dickensa. Siostry Lilian przesuwają

⁶ Tak można przetłumaczyć nazwę *domestic novel*, gatunku stworzonego w okresie międzywojennym przez Elizabeth Bowen (1899–1973), autorkę cieszącą się wtedy ogromną popularnością, później nieco zapomnianą. Bowen opisywała doświadczenia pańien z dobrych domów, interesowały ją ciemne strony życia w okowach konwenansu, frustracje kryjące się pod cienką warstwą szacowności.

⁷ Powieść sensacyjna powstała jako gatunek popularny w XIX wieku i była związana z pojawieniem się nowych rzeszy słabo wykształconych czytelników, czasopism drukujących powieści w odcinkach i wzrostem zainteresowania zbrodnią, procesami sądowymi, skandalami obyczajowymi. Chociaż jej złoty wiek przypada na lata 1860–1890, to w okresie międzywojennym nadal cieszyła się ogromną popularnością. W posłowniu do *Za ścianą* Waters powołuje się na powieści oraz materiały archiwalne relacjonujące historyczny proces sądowy Edith Thompson skazanej za współudział w zabójstwie męża w 1922 roku. Za szczególnie inspirującą uznała powieść Fryn Tennyson *Jesse A Pin to See the Peepshow* z 1934 roku (Waters 2014).

cudze meble, demonstrują, że mali chłopcy „mają uszy z gumy” (Waters 2015: 82)⁸, wyciągają z kosza „wierzgające niemowlę [...] z głową rozkołobaną na boki jak kwiat na łądździe” (86), a hałaśliwa matka „o brązowych guziczkach oczu, potwornie spuchniętych kostkach oraz włosach tak sztucznie napuszonych i ufarbowanych, że przypominały [...] perukę woskowej figury” (81), podziwiając dom, zastanawia się, jak mieszkające tu niegdyś damy wchodziły do wychodka w krynolinach.

Opisy Londynu, a zwłaszcza euforyczne poczucie utożsamienia się z miastem, jakiego doznaje Frances w czasie swoich samotnych spacerów, stanowią wyraźną aluzję do *Pani Dalloway* Virginii Woolf:

Uwielbiała te spacerunki po Londynie. Zdawało jej się, że chłonie wszystkie szczegóły jak gąbka albo że ładuje się niczym bateria. Otóż to, pomyślała, biorąc kolejny zakręt: to nie było wsiąkanie, raczej czuła mrowienie od stóp, jakby płynął pod nimi prąd elektryczny. Czuła, że jest sobą naprawdę właśnie w owych chwilach – chwilach, kiedy paradoksalnie była najbardziej anonimowa. I o tę anonimowość tutaj chodziło. Frances nigdy nie czuła tego wyładowania, kiedy szła przez Londyn z kimś u boku. Nie czuła podniecenia, które dziś jej towarzyszyło, na przykład teraz, na widok cienia barierki na wysłużonych schodach. Czy to głupie podniecać się na widok cienia barierki? Czy to fanaberia? Nie znosiła fanaberii. Lecz uczucie to stawało się nią, jeśli próbowała je określić. Gdy nie ubierała go w słowa... otóż to. Wówczas czuła się jak struna, która – gdy nią szarpnąć – wydaje czystą, pojedynczą nutę, do której została stworzona. Przedziwne, że nikt inny nie mógłby jej słyszeć! Gdyby dzisiaj umarła i ktoś miałby wysnuć refleksję nad jej życiem, nie dowiedziałby się o chwilach w nim najprawdziwszych, jak ta na Horseferry Road, między sklepem z tytoniem a kaplicą baptystów (46–47).

Zacytowany fragment jest tak wystylizowany, że uderzająco przypomina pierwsze strony powieści Woolf. Użycie mowy pozornie zależnej; przedstawianie świata oczami bohaterki, której myśli swobodnie krążą wokół tego, co postrzega wokół siebie i refleksji nad życiem i śmiercią; wrażenie, że bohaterka chłonie miasto zmysłami – wszystko to przywodzi na myśl *Panią Dalloway*. Podobnie jak bohaterka Woolf, Frances docenia i celebrowa swoją egzystencję w Londynie, jednakże doświadczenie to nabiera nowego znaczenia na końcowych kartach powieści, kiedy w procesie pojawia się nowy świadek, a wraz z nim nadzieja, że kobiety nie będą musiały

■
⁸ Odniesienia do *Za ścianą* (Waters 2015) podane są w postaci numerów stron w nawiasach.

przyznać się do popełnionego zabójstwa: „Patrzyła na miasto i kochała je aż do bólu, aż do bólu pragnęła pozostać jego częścią, pozostać żywa, młoda i kipiąca od uczuć” (630). To poczucie, że jest się częścią miasta, nie stanowi jedyne elementu fabuły łączącego *Za ścianą* z twórczością Virginii Woolf – pisarki, która w pierwszych dekadach XX wieku wspólnie z innymi intelektualistami i artystami obojga płci tworzyła nieformalną grupę z Bloomsbury, słynną z niechęci do wartości wiktoriańskich, niekonwencjonalnego podejścia do sztuki i dużej swobody obyczajowej. W powieści Waters była kochanka Frances, Christina, wyzwała się od rodziny, zamieszkuje z artystką i w ten sposób realizuje plan, którego częścią miała być kiedyś Frances. W planie tym, podobnie jak w marzeniach gorączkowo snuty przez zakochaną w Lilian Frances, istotną rolę odgrywa dom, mieszkanie, własny kąpiel. To Virginia Woolf w cyklu wykładów z 1928 roku dla studentek kobiecego Girton College i Newnham College w Cambridge na temat kobiet w literaturze ukuje frazę „własny pokój”, aby wyjaśnić fundamentalny warunek aktywności artystycznej kobiet, jakim jest ich niezależność ekonomiczna. W fikcyjnym świecie skonstruowanym przez Waters dom odgrywa rolę symboliczną. Z jednej strony obszerna willa pań Wray w Champion Hill jest symbolem ich przynależności klasowej, budzi zazdrość Barberów i rodziny Lilian, z drugiej zaś stanowi ogromne obciążenie finansowe i fizyczne dla Frances, gdyż utrzymanie jej przerasta jej możliwości. Dom w Champion Hill ma osobowość, „produkuje kurz tak jak ciało wydziela pot” (32). Frances identyfikuje się z nim do tego stopnia, że koszmarne sny po zabójstwie Leonarda przybierają formę ścian domu walących się na nią, a jednocześnie rzeczywisty dom zaczyna się rozpadać „zupełnie jakby nagle [...] podzielał jej zmęczenie” (603). Wyzwolenie następuje dopiero po traumie śledztwa i procesu, kiedy matka uspokaja Frances: „To tylko cegły i zaprawa, jego serce stało dawno temu” (633). Z kolei Christina mogła się uniezależnić od rodziny dzięki temu, że dostała własny pokój w domu „towarzystwa oferującego mieszkanie pracującym kobietom” (49). Kiedy Frances snuje plany o wspólnej przyszłości z Lilian, największą obawą napawa ją to, czy uda im się zdobyć „własny pokój”.

Innym punktem stycznym z powieścią Virginii Woolf jest sposób, w jaki wojna rzuca cień na świat przedstawiony w *Za ścianą*. W powieściach *Pod osłoną nocy* i *Ktoś we mnie* Sarah Waters poruszała już tematykę związaną z przemianami społecznymi i obyczajowymi, jakie niesie za sobą wojna i okres powojenny. Bohaterki *Pod osłoną nocy* były w pewnym sensie beneficjentkami sytuacji na rynku pracy wywołanej przez II wojnę światową, gdyż wraz z mobilizacją mężczyźni zwolnili miejsca pracy i kobiety nie

tylko mogły, lecz musiały bez trudu odnaleźć się w „męskich” zawodach. W ten sposób II wojna światowa stworzyła okoliczności, które zmobilizowały kobiety do większej samodzielności i niezależności⁹.

Najnowsza powieść Waters daje się odczytać jako polityczne rozliczenie Brytyjczyków z niechętnie dziś wspominanymi konsekwencjami wojny. W tekście opublikowanym w setną rocznicę wybuchu I wojny światowej, wśród oficjalnych uroczystości, setek opracowań historycznych i licznych powieści wojennych, pisarka przywraca pamięci zbiorowej narodu wspomnienie zawiedzionych nadziei na lepszą przyszłość i przerażenie, jakie wywołały społeczne konsekwencje reform politycznych. W opracowaniach historycznych można znaleźć odniesienia do „marzeń o sprawiedliwości” (Johnson 1995: 420), jakie w społeczeństwie brytyjskim obudziła wojna. Jednak, jak zauważa Paul Johnson, reformy, które wprowadzono, nie były aż tak dalekosiężne, jak tego oczekiwano (421), a rozszerzenie zasięgu praw wyborczych w 1918 roku¹⁰ wzbudziło poczucie zagrożenia wśród przedstawicieli uprzywilejowanych klas wyższych. Kryzys ekonomiczny i wysokie bezrobocie tylko pogłębiły napięcia klasowe. Peter Leese (2002) w monografii o szoku pourazowym żołnierzy brytyjskich opisuje „traumę powrotu” (2002: 133), czyli rozczarowanie zdemobilizowanych żołnierzy, którzy stykali się z hipokryzją polityków i biurokratów. Państwo nie poczuwało się do odpowiedzialności za ich losy, procedury wnioskowania o renty inwalidzkie były skomplikowane i źle zorganizowane, wnioskujący byli traktowani jak naciągacze. W obliczu bardzo wysokiego bezrobocia łatwo popadali w poczucie przygnębienia i beznadziei (Leese 2002). Obchody rocznicy zakończenia wojny w 1921 roku zostały zakłócone przez demonstrację bezrobotnych z transparentami: „Zmarłych upamiętniacie, o nas zapomnieliście” (Dyer 1995: 51). W 1929 roku 58% byłych żołnierzy pozostawało bez pracy (Leese 2002: 139).

Zawiedzione nadzieje na nową, lepszą przyszłość, poczucie bycia oszukanym przez elity i strach przed inwazją ludzi z nizin społecznych przenikają tekst powieści. Dla Frances, tak jak w przypadku bohatererek *Pod*

■
⁹ Podobną sytuację tworzy Andrea Levy w powieści *Wysepka* (*Small Island* 2004, wyd. pol. 2006), kiedy po wyjeździe męża na wojnę Queenie Bligh, beczynna gospodyni domowa, staje się nagle aktywna: podejmuje pracę, spotyka ludzi z innych niż dotąd kręgów, przeżywa namiętny romans.

¹⁰ W 1918 roku przyznano prawo do głosowania wszystkim mężczyznom powyżej 21. roku życia i części kobiet powyżej 30. roku życia, w 1928 roku zrównano wiek kobiet i mężczyzn. W konsekwencji klasa robotnicza zaczęła odgrywać decydującą rolę w polityce. Partia Pracy została drugą najliczniej reprezentowaną partią w Izbie Gmin po wyborach parlamentarnych w 1922 roku, a w 1924 roku jej przywódca, Ramsay MacDonald, stanął na czele rządu w koalicji z liberałami.

osłoną nocy, wojna stanowiła okres przełomowy; podobnie jak wiele kobiet w tamtym okresie przeżyła w jej trakcie swoistą inicjację polityczną: przyłączyła się do ruchu pacyfistów, brała udział w marszach i protestach przeciwko wojnie. Ponieważ jej ojciec był entuzjastą konfliktu, przyłączenie się do ruchu przeciwników Wielkiej Wojny dało jej możliwość politycznego skanalizowania bardzo prywatnych emocji. Odczyty i marsze, w których brała udział razem z ukochaną Christiną, pozwalały Frances wierzyć, że po wojnie świat zostanie zreformowany, a młode kobiety będą mogły w nim żyć samodzielnie i aktywnie uczestniczyć w życiu politycznym poprzez bierne i czynne prawo wyborcze. Wiara ta zasadała się w dużym stopniu na przekonaniu, że stary patriarchalny porządek został w czasie wojny kompletnie zdyskredytowany i wobec tego nie może być do niego powrotu. Tymczasem po wojnie „czekało nas gorzkie rozczarowanie” (103); rzeczywistość, w której Frances żyje w 1922 roku, okazuje się pozbawiona „widoków na poprawę” (38), bohaterka zaś czuje się oszukana.

W tym miejscu pojawia się drugi aspekt wojny bardzo wyraźnie zarysowany w powieści – wojna jako bezsensowna rzeź oparta na kłamstwie. Krytyczne spojrzenie Frances wynika nie tylko z jej pacyfistycznych przekonań, ale także z winy, jaką przypisuje ojcu za to, że widział wojnę jako „wielką przygodę” (102) i zmusił braci do zgłoszenia się do wojska na ochotnika, a tym samym przyczynił się do ich śmierci i tragedii rodzinnej. Frances postrzega jako fałszywe ideały, jakie przyświecały tym, którzy zachęcali do walki w imię obrony cywilizacji zachodniej. W odróżnieniu od kobiet z pokolenia matki nie znajduje ukojenia ani w żałobie, ani w pielęgnowaniu grobu. Odwiedzając grób brata we Francji, nie zaznała otuchy, jedynie „pustą zgrozę” (76). Pani Playfair natomiast, zamożna sąsiadka, która rozpamiętywanie okoliczności śmierci swego syna zamieniła w rozbudowany rytuał, prowadzi korespondencję z kapelanami, lekarzami, pułkownikami, jak również gromadzi mapy i książki o Bagdadzie, ściga ludzi, którzy walczyli u boku jej syna. Zaproszony przez nią na kolację pan Crowther skarży się w rozmowie z Frances na brak zainteresowania wojną na „wschód od Kanału Sueskiego” i zauważa, że „panie wolą romantyczne opowieści rodem z okopów” (154). Przy czym współcześni czytelnicy i czytelniczki doskonale zdają sobie sprawę z tego, że nie było nic romantycznego w wojnie, która toczyła się w okopach na froncie zachodnim. Jeżeli więc „panie” są karmione „romantycznymi” opowieściami z okopów, to jest to tylko przykład kolejnego kłamstwa stworzonego na użytek „słabej płci”. Kiedy kilka miesięcy później, w trakcie śledztwa w sprawie śmierci Leonarda Barbera, pani Playfair zauważa, że „mężczyźni nie zabijają się bez powodu” (483), Frances wybuchą: „Niedawno

zakończyliśmy wojnę, podczas której nie robili nic innego! Eric, Noel i John Arthur za co zginęli, jeśli nie za bzdury, za kłamstwa?” (483). Frances wyraża podobne przekonanie, kiedy opinia publiczna automatycznie uznaje winnym morderstwa podejrzanego z nizin społecznych Spencera Warda tylko dlatego, że w sądzie zachowywał się wyzywająco: „To chuligan [...]. Ale przez kogo jest taki? Przez nas! Przez wojnę. [...] Pochodzi ze świata, gdzie zabicie człowieka to chluba. [...] Jeszcze przed paru laty wręczali za to medale” (574). Te emocjonalne wybuchy Frances zmuszają czytelników do refleksji nad moralną dwuznacznością zabijania w czasie wojny; zabicie człowieka na wojnie to bohaterstwo, zabicie człowieka na ulicy to zbrodnia. Waters wpisuje się w ugruntowaną już tradycję pisania o I wojnie światowej jako o bezsensownej rzezi¹¹, co więcej, nawiązuje do pierwszej powieści obnażającej brutalność oraz niewyraźność doświadczenia wojny: *Le Feu* francuskiego pacyfisty Henriego Barbusse’a z 1916 roku (*Ogień. Pamiętnik oddziału w okopach* wyd. pol. 1919). Książka ta wywarła bezpośredni wpływ na twórczość brytyjskich poetów wojennych Wilfreda Owena i Siegfrieda Sassoon’a i ustanowiła paradygmat wyobrazeniowy, którym posługiwali się późniejsi autorzy piszący o wojnie (Dyer 1995: 16). To u Barbusse’a pojawia się żołnierz deklarujący: „jesteśmy mordercami” (zob. Dyer 1995: 49).

Akcja powieści Waters toczy się cztery lata po zakończeniu I wojny światowej i – co znamienne – autorka konsekwentnie stosuje optykę kobiet, które doświadczyły wojny wyłącznie na tak zwanym froncie domowym (ang. *home front*). Frances, na przykład, wspomina, że musiała przejąć obowiązki kucharki i pokojówki kiedy te w 1916 roku odeszły do pracy w fabryce amunicji. Oprócz jednej rozmowy Frances z panem Crowtherem nie znajdziemy w powieści żadnych opisów wojennego doświadczenia walczących mężczyzn, cały tekst natomiast usiany jest subtelnymi odniesieniami do powojennych doświadczeń weteranów. Począwszy od pana Crowthera, który z jednej strony przyznaje, że wojna to było „najprawdziwsze piekło” (154), z drugiej zaś tęskni za nią w obliczu bezrobocia, pustki i poczucia bezsensu, jakie ogarnęło go po demobilizacji; po czym zwierza się Frances, że jego podporucznik pucuje buty na londyńskiej Victoria Station. Ona sama kilkakrotnie napotyka żebrzących weteranów, których medale nie robią już na przechodniach wrażenia. Były żołnierz, którego zeznanie ratuje Spencera Warda przed karą śmierci, „miał



¹¹ John Keegan w książce *The First World War* nawiązuje do mitu bezsensowności wojny (ang. *futility myth*) (1998: 3).

żółtawą karnacją świadczącą o niedożywieniu i lśniące plamy na niedopasowanym garniturze” (625).

Pisarka bardzo subtelnie i przejmująco oddaje historyczne realia życia w powojennym Londynie, na trudną sytuację ekonomiczną weteranów wojennych nakładając uprzedzenia klasowe. W fikcyjnym Champion Hill znacznie bowiem lepiej było na wojnie zginąć, niż ją przeżyć – pani Playfair z pogardą i niepokojem mówi o „obibok[ach], których pełno teraz na ulicach” (479), a także o tym, że „wojna zabrała nam najlepszych” (484), mając na myśli własnego syna oraz synów pani Wray. Bohaterstwo rozumiane jako poświęcenie, zwłaszcza w beznadziejnej sprawie, jest zdaniem Dyera charakterystyczne dla Brytyjczyków. Dziennikarz przywołuje historię wyścigu Roberta Falcona Scotta i Roalda Amundsena na biegun południowy, rywalizacji, która miała miejsce dwa lata przed wybuchem wojny. Twierdzi, że bezsensowna śmierć Scotta została zinstrumentalizowana i przedstawiona jako bohaterska. To „bohaterstwo dla bohaterstwa” nie wniosło niczego do badań bieguna południowego oprócz tego, że potwierdziło „groteskową bezsensowność stosowania ludzi jako siły pociągowej” (Dyer 1995: 9). Dyer widzi paralełę pomiędzy historią wyprawy Scotta a „masową heroiczną katastrofą Wielkiej Wojny” (1995: 10).

Waters z kolei wskazuje na podobieństwo między bezsensownym heroizmem żołnierzy ginących na wojnie a „cichym heroizmem” (Akbar 2014) swojej bohaterki. Frances składa swoje (i Christiny) szczęście w ofierze, kiedy po śmierci ojca postanawia zostać z matką. Bierze na siebie bezsensowne, bo niemożliwe do wykonania, zadanie utrzymania zbyt dużego domu, powstrzymania biegu czasu. Dom nieuchronnie chyli się ku upadkowi pomimo jej wysiłków, a ona sama z czasem odkrywa, że ma do matki żal o to, że swoją bezradnością zmusiła ją do podjęcia takiej decyzji. Frances powtórzy bardzo podobny schemat w swoim związku z Lilian, kiedy złamie własne zasady, aby chronić ukochaną, a następnie zacznie jej nienawidzić za to, że ta wciągnęła ją w zbrodnię. Jej bohaterstwo nosi cechy masochistycznego wręcz poświęcenia dla drugiej osoby, ale w obydwu przypadkach jest przedstawione jako szkodliwe i krzywdzące.

Konflikt klasowy to temat, który przewija się we wszystkich książkach Waters. W powieści *Za ścianą* stanowi on drugi obok traumy Wielkiej Wojny motyw, który kładzie się cieniem na wszelkich relacjach międzyludzkich. Pisarka unika stereotypów i w fascynujący sposób oddaje niuanse angielskiego systemu klasowego w przełomowym dla społeczeństwa momencie. Panie Wray reprezentują wyższą klasę średnią i podobnie jak inni jej przedstawiciele czują się zagrożone napływem ludzi z nizin, którym nowe posady w City dały pieniądze i poczucie pewności siebie. Frances

jest przerażona tym, że wpuściła obcych pod swój dach. Nawet taka niekonwencjonalna artystka jak Stevie wyraża się z pogardą o klasie urzędniczej: „Z pozoru łagodni i dobrze wychowani, ale słoma z butów wychodzi” (58). Ten komentarz jest obcesową zapowiedzią tego, czego wkrótce Frances dowie się o swoich lokatorach, pomimo że za wszelką cenę chce ich postrzegać jako ludzi ze swojego świata (np. spekulując z matką na temat pochodzenia Lilian, wymyśla historię o ojcu przemysłowcu, w którą obydwie wierzą do momentu, kiedy rodzina Lilian dokonuje inwazji na ich dom). Świat pani Wray legł w gruzach, Frances uważa się za nowoczesną, ale w niej również wylewność rodziny Lilian budzi niechęć, a ciasnota, w której mieszka matka Lilian, napawa ją odrazą. W czasie urodzinowego przyjęcia siostry Lilian Frances zdaje sobie sprawę, że młody kierowca, który usiłuje zaprosić ją na przejażdżkę, „[należy] do mężczyzn, którym jeszcze przed dwudziestu, a nawet dziesięciu laty nie śniłoby się usiąść obok kobiety [jej] pokroju [...] i [próbuje] nawiązać z nią swobodną rozmowę” (221). Niechęć i strach wobec przedstawicieli niższych klas, jakie odczuwa Frances, nasilają się w miarę jak rośnie jej poczucie zagrożenia. W trakcie procesu o zabójstwo Leonarda Frances czuje się osaczona i wręcz zbrukana kontaktem z „motłochem” (560), ale jednocześnie nie może nie zauważyć, że twarz Warda zaokrągliła się po kilku tygodniach pobytu w więzieniu, bo tam pewnie „jadł lepiej niż we własnym domu” (612).

Jak napisała jedna z recenzentek książki, „nie wypada porównywać *Za ścianą* [...] z *Downton Abbey*, ale trudno się temu oprzeć” (Ryan 2016). Zarówno powieść Sarah Waters, jak i serial Juliana Fellowesa należą do popularnego gatunku dramatu kostiumowego i dotyczą kwestii odejścia starego, przedwojennego porządku społecznego. Jednak tam, gdzie *Downton Abbey* przywołuje nostalgicznie świat dawnych podziałów klasowych, *Za ścianą* obnaża jego paraliżujące, reakcyjne i przemocowe mechanizmy. Właśnie w kontraście z serialem, który gloryfikuje angielską przeszłość, można w pełni docenić ideologiczny projekt pisarki, która jest wyraźnie sceptyczna wobec takiej atrakcyjnie opakowanej i oczyszczonej wersji historii. W *Za ścianą* Waters przeprowadza swoisty atak na konserwatywne produkcje spod znaku przemysłu dziedzictwa narodowego (ang. *heritage industry*)¹².

¹² W 1987 roku ukazała się książka Roberta Hewisona pt. *Heritage Industry: Britain in the Climate of Decline*, w której autor poddaje krytyce nowo powstały przemysł dziedzictwa narodowego, przez co rozumie liczne muzea, skanseny i inne atrakcje turystyczne przedstawiające skomercjalizowaną i ugładzoną wersję historii. Z czasem termin ten zaczęto również stosować do opisywania produkcji filmowych, zwłaszcza adaptacji powieści

Bibliografia

- Akbar A. (2014), *The Paying Guests by Sarah Waters: Book Review*, „The Independent”, 21.08, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-paying-guests-by-sarah-waters-book-review-novel-tackles-big-themes-but-lacks-bite-9683573.html> (dostęp: 11.11.2017).
- Dyer G. (1995), *The Missing of the Somme*, London: Penguin Books.
- Flood A. (2009), *Sarah Waters Tops Critics' Summer Reading Chart*, „The Guardian”, 4.08, <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/04/sarah-waters-critics-summer-reading> (dostęp: 20.11.2017).
- Hastings C., Milner C. (2003), *After Tipping the Velvet... A Big Screen Lesbian Drama*, „The Telegraph”, 20.04, <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1427967/After-Tipping-The-Velvet-a-big-screen-lesbian-drama.html> (dostęp: 20.11.2017).
- Hewison R. (1987), *Heritage Industry: Britain in the Climate of Decline*, London: Methuen.
- Johnson P. (1995), *Historia Anglików*, tłum. J. Mikos, Gdańsk: Wydawnictwo Marabut.
- Keegan J. (1998), *The First World War*, London: Hutchinson.
- Klonowska B. (2014), *Longing for Romance: British Historical Romances 1990–2010*, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Leavitt D. (2006), *This Is London*, „The New York Times”, 26.03, <http://www.nytimes.com/2006/03/26/books/review/this-is-london.html> (dostęp: 10.11.2017).
- Leese P. (2002), *Shell Shock: Traumatic Neurosis and the British Soldiers of the First World War*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mitchell K. (2013), *Introduction: The Popular and Critical Reception of Sarah Waters [w:] Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*, red. K. Mitchell, London: Bloomsbury, s. 1–15.
- Ryan K. (2016), *Review: The Paying Guests*, „Herizons”, Winter, s. 37–38.
- Seajay C. (2006), *Sarah Waters Interviewed by Carol Seajay*, „Lambda Book Report”, Spring, s. 4–5.
- Szewczyk P. (2015), *O homoliteraturze i sytuacji „odmieńców” na początku XX wieku. Wywiad z Sarą Waters*, „Newsweek”, 17.03, <http://www.newsweek.pl/kultura/powiesc-lesbijska-sarah-waters-wywiad-ksiazka-za-sciana,artykuly,359258,1.html> (dostęp: 10.11.2017).
- Waters S. (2014), *A Pin to See the Peepshow – An Achingly Human Portrait*, „The Guardian”, 23.08, <https://www.theguardian.com/books/2014/aug/23/a-pin-to-see-peepshow-achingly-human-portrait> (dostęp: 11.11.2017).
- Waters S. (2015), *Za ścianą*, tłum. M. Moltzan-Małkowska, Warszawa: Prószyński i S-ka.

- epoki edwardiańskiej autorstwa spółki produkcyjnej Merchant Ivory, które przedstawiają estetycznie wysmakowaną, wydestylowaną i wyidealizowaną wizję przeszłości.