

Pastoralizm wobec wojny w *Tęczy* oraz *Zakochanych kobietach* D.H. Lawrence'a

STRESZCZENIE

Dla literatury i kultury brytyjskiej Wielka Wojna stanowi cezurę, wyraźnie oddzielając czasy pokoju i stabilizacji wiktoriańskiej i edwardiańskiej od niepewności wpisanej w wojenną i powojenną rzeczywistość. Stanowczy zwrot w obrazowaniu uwidocznia się na wielu płaszczyznach, również w nagłym zwrocie ku twórczości o charakterze (pseudo)pastoralnym. Przedmiotem niniejszego artykułu jest analiza dwóch powieści D.H. Lawrence'a, *Tęcza* (1915) oraz *Zakochane kobiety* (1920), dokonywana w świetle konwencji sielankowej. Celem podjętych rozważań jest próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, czy i w jakim stopniu wojenna rzeczywistość oraz osobiste doświadczenia autora mają wpływ na kształt pastoralizmu w obu powieściach.

Słowa kluczowe

Wielka Wojna, (pseudo)pastoralizm, poezja georgiańska, tryb pastoralny, sielanka

Pastoralism and the War in *The Rainbow* and *Women in Love* by D.H. Lawrence

The Great War is a watershed moment in the history of British literature and culture; the pre-WWI period denotes the time of late-Victorian and Edwardian stability whereas the second decade of the twentieth century means instability and uncertainty reaching far beyond the limits of the world of art. The tumult becomes discernible in numerous areas, and in the first place, in a sudden re-awakening of interest in (pseudo)pastoral literature. The article examines two novels by D.H. Lawrence, *The Rainbow* (1915) and *Women in Love* (1920), in terms of their endorsement of the pastoral mode. The major question is to what extent the war-time reality influenced the imagery and the application of the well-known pastoral *topoi* in the literary works under examination.

Keywords

The Great War, (pseudo)pastoralism, Georgian poetry, pastoral mode, pastoral convention

Wielka Wojna, której skutkiem było całkowite przededefiniowanie w świadomości Europejczyków dotychczasowej *Weltanschauung*, całkiem niepodziewanie ogarnęła kontynent latem 1914 roku. Jak wynika jednak z opracowań historyków, krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny niewielu Brytyjczyków zdawało sobie sprawę z tego, że Europa stoi u progu zawieruchy wojennej, która miała kosztować życie ponad dziewięciu milionów żołnierzy oraz pięciu milionów cywilów, i która na zawsze odmieniła obraz świata, granice państw, stratyfikację społeczną i klasową tej części świata¹. Rozmowy na temat ewentualnego wybuchu konfliktu zbrojnego były, co prawda, na porządku dziennym, ale niebezpieczeństwo bagatelizowano. Z jednej strony brak poczucia bezpośredniego zagrożenia mógł być uzasadniony doświadczeniem panowania od wielu dekad pokoju w Europie², z drugiej zaś niedowierzaniem, że do wojny mogłoby rzeczywiście dojść.

¹ M. Gilbert, *Pierwsza wojna światowa*, przeł. S. Amsterdamski, Poznań 2003, s. 15f. Wyndham Lewis określił tę przepaść pomiędzy przedwojnem i powojenną Europą słowami: „[The Great War] appears like a mountain range that has suddenly risen as a barrier. [...] There is no passage back across to the lands of yesterday”. A. Munton, *The Insane Subject: Ford and Wyndham Lewis in the War and post-War*, „International Ford Maddox Ford Studies. Literary Networks and Cultural Transformations” 2008, no. 7, s. 105. Wypowiedź tę można przetłumaczyć następująco: „Można sobie wyobrazić Wielką Wojnę jako potężny łańcuch górski, który nagle zagroził szlak do świata znanego z przeszłości” (tłum. własne – S.J.W.).

² Ostatnia wojna rozgrywająca się na gruncie europejskim zakończyła się w 1871 roku. Późniejsze toczono poza granicami Europy, z narodami słabszymi i mniej rozwiniętymi pod względem technologicznym, co gwarantowało zwodnicze poczucie bezpieczeństwa – M. Gilbert, *dz. cyt.*, s. 26f. Por. też A.J.P. Taylor, *The First World War*, London 1974, s. 22. D.H. Lawrence daje świadectwo takiej postawie wobec wojny w rozmowie Urszuli z Antonem Skrebenskim, który zakłada, że walka byłaby ekscytującym doświadczeniem – por. D.H. Lawrence, *The Rainbow*, Ware 2001, s. 260f. W związku z tym, że *The Rainbow* przedstawia losy trzech pokoleń rodziny Brangwen, poczynając od lat czterdziestych XIX wieku, Anton ma na myśli

Jak zapewnia M. Gilbert, młodzi i butni oficerowie żartowali sobie z zagrożenia jeszcze kilka miesięcy przed feralnym lipcem³. Inny wybitny historyk i krytyk literacki, Paul Fussel, analizuje ów element zupełnego zaskoczenia w kontekście ironii dziejów i stwierdza, iż wielka wojna przeczyła rozpowszechnionemu wtedy postrzeganiu historii dziejów ludzkości w tradycji tzw. historii definitywnej⁴. Na początku XX wieku Brytyjczycy wierzyli w to, że ludzkość konsekwentnie zmierza drogą postępu, któremu zjawisko wojny nie tylko przeczy, lecz który wręcz obraca w niwecz. Rzeczywiście, mimo iż wśród brytyjskich twórców znaleźli się pesymiści, ostrzegający przed zachłannością autokratycznych mocarstw⁵, nieuchronnie prowadzącą do wojny, oraz rysujący przerażające, antycypacyjne wizje końca cywilizacji⁶ – społeczeństwa państw Zachodu nie były mentalnie przygotowane na nadejście wojny. Ostatni wers wiersza *MCMXIV*, napisanego przez brytyjskiego poetę, Philipa Larkina, najlepiej oddaje tę atmosferę przedwojennego optymizmu słowami „Never such innocence again”, które można przetłumaczyć „Już nigdy więcej taka niewinność”⁷.

Pojęcie „niewinności”, znamienne dla tradycji sielankowej, jest kluczem do zrozumienia nie tylko wiersza Larkina. Okazuje się, że niewinność, tradycyjnie zestawiana w ramach tej konwencji z doświadczeniem⁸, wyróżnia literackie wizje przedwojennej Anglii. *MCMXIV* przedstawia poetycki obraz przedwojennego świata, nienaznaczonego jeszcze cierpieniem i okrucieństwem wojny, który Larkinowi udaje się naszkicować bez użycia czasowników; szereg scen⁹ z życia wsi i miasta podkreśla *stasis*,

woję burską, rozmowa między kochankami dotyczy jednak doświadczenia wojny w ogóle. Wszystkie cytaty z *The Rainbow* opieram na wydaniu Wordsworth Classics z roku 2001.

³ M. Gilbert, *dz. cyt.*, s. 25.

⁴ Woryginałe „definitive history” – por. K. Jenkins, *Why History: Ethics and Postmodernity*, London–New York 1999, s. 11.

⁵ Na przykład Joseph Conrad. Zob. eseje zawarte w *Notes on Life and Letters* (1921), a w szczególności eseje polityczne – „Autocracy and War” i „The Crime of Partition”, a także autobiograficzne – na przykład „Poland Revisited”. Wspomnienie atmosfery nieprawdopodobieństwa wybuchu wojny rysuje się szczególnie wyraźnie w „Poland Revisited”, [w:] *Notes on Life and Letters*, Teddington 2008, s. 82–83. Co ciekawe, dzieła Conrada stały się lekturą wielu żołnierzy brytyjskich walczących we Flandrii w czasie I wojny światowej – por. P. Fussel, *The Great War and Modern Memory*, Oxford 2013, s. 177. Wśród nich był Ford Maddox Ford – A. Munton, *dz. cyt.*, s. 112.

⁶ Por. zbiór poezji Thomasa Hardy’ego, *Satires of Circumstance*, opublikowany w listopadzie 1914 roku. Zawiera on wiersze, z których prawie wszystkie zostały napisane przed wybuchem I wojny światowej. Ich ton jest ponury, przekaz naznaczony poczuciem beznadziei, a osoby mówiące w zbiorze to częstokroć zmarli.

⁷ Wers ten można przetłumaczyć na język polski jako „Już nigdy więcej taka niewinność”, choć z treści utworu wynika, iż rzeczownik „niewinność” użyty został w znaczeniu „naiwność”. Zastosowanie słowa „naiwność” osłabiłoby jednak znaczenie trybu pastoralnego w utworze. Por. *MCMXIV* w tłumaczeniu J. Dehnela, [w:] P. Larkin, *Zebrane*, tłum. J. Dehnel, Wrocław 2008, s. 73–74. O znaczeniu opozycji binarnej niewinności i doświadczenia w tradycji pastoralnej piszę w (*Re*)*Visions of the Pastoral in British and American post-Romantic Fiction*, Kraków 2017, s. 60–63.

⁸ O znaczeniu tej opozycji, jak i szeregu innych opozycji binarnych w konwencji sielankowej piszę w (*Re*)*Visions of the Pastoral...*, s. 41–63.

⁹ P. Larkin jest znany z lakoniczności wypowiedzi oraz poetyckich katalogów – zob. J. Jarniewicz, *Larkin. Odsłuchiwanie wierszy*, Kraków 2006, s. 109–135. Jarniewicz uzasadnia również wybory stylistyczne Larkina – zob. J. Jarniewicz, *The Uses of the Commonplace in Contemporary British Poetry: Larkin, Dunn and Raine*, Łódź 1994.

charakterystyczną dla tradycji sielanki¹⁰. Okazuje się, że środki wyrazu konwencji sielankowej pozwalają doskonale uchwycić ów moment ciszy przed (wojenną) burzą, a kolejne obrazy w wierszu MCMXIV przywodzą na myśl serię wyblakłych już zdjęć lub ujęć kadrów filmowych¹¹. Kiedy więc latem 1914 roku wojna stała się faktem, świadectwo jej okrucieństwa w literaturze brytyjskiej dali przede wszystkim poeci georgiańscy¹², znani z wrażliwości sielankowej, którą wojna bezpowrotnie unicestwiła. Jak twierdzi Paul Edwards, poeci georgiańscy przyczynili się w znacznym stopniu do rozpowszechnienia w literaturze i popkulturze Wielkiej Brytanii mitu o absolutnej bezcelowości tych zmagania¹³. Lektura utworów poetów georgiańskich, takich jak Siegfried Sassoon, Wilfried Owen czy Rupert Brooke, pozwala na stwierdzenie, że ich poezją rządzą dwa impulsy – z jednej strony oddaje ona wizję strasznych doświadczeń z linii frontu, z drugiej zaś szuka przestrzeni ucieczki w twórczości o charakterze (pseudo)pastoralnym¹⁴.

Nostalgiczny zwrot ku pastoralności oraz idyllicznemu poczuciu bezpieczeństwa wydaje się naturalną reakcją w obliczu zagrożenia. Paradoksalnie jednak popularność poezji utrzymanej w konwencji sielankowej oraz jednostronność przekazu przyczyniły się do dewaluacji poezji georgiańskiej w oczach odbiorców i krytyków. Motywy sielankowe, które ją charakteryzują, klasyfikują utwory georgiańskie jako poezję eskapistyczną – oferując odbiorcy możliwość ucieczki do sielskiej krainy marzeń, nie proponuje ona żadnych rozwiązań czy refleksji dotyczących dramatycznych problemów w rzeczywistości doświadczanej przez czytelników. Brak referencyjności sprawia, iż sielankowa poezja georgiańska postrzegana jest dziś jako reprezentatywna dla nurtu pseudopastoralnego, a co za tym idzie, jako przyczynek do pejoratywnej konotacji pastoralności wśród współczesnych czytelników i krytyków literackich¹⁵.

Warto więc zadać pytanie, czy zwrot ku pastoralności w czasach zawieruchy wojennej, nawet jedynie w formie eskapistycznej, ujawnił się w utworach reprezentujących inne gatunki literackie pochodzących z drugiej dekady XX wieku. W tym kontekście na uwagę zasługują dwa utwory brytyjskiego prozaika, D.H. Lawrence'a, a mianowicie *Tęcza* (1915) oraz

¹⁰ Statyczność wiersza MCMXIV przywodzi na myśl słynną romantyczną odę Johna Keatsa, *Ode on a Grecian Urn*, która również czerpie z konwencji sielankowej. W tej konwencji *stasis* wiąże się z *otium*, a więc spokojem i odpoczynkiem charakteryzującym sielankowe *locus amoenus*. Znaczenie tych pojęć interpretuję w *(Re)Visions of the Pastoral...*, s. 186–198, w odniesieniu do innej powieści D.H. Lawrence'a, zatytułowanej *Kochanek Lady Chatterley*. Znaczenie *otium* w czasach antyku omawia Z. Abramowiczówna we Wstępie do: Wergiliusz, *Bukoliki i Georgiki*, Wrocław 2006, s. XI–XIII.

¹¹ Woryginale P. Krahé nazywa taki kadr „a lyrical still photo”, tłumacząc *stasis* w wierszu Larkina w sposób intersemiotyczny – por. *Poetical Reflections: The 1914–1918 War Seen from Hindsight*, „AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik” 2001, no. 26 (1), s. 27–32.

¹² W. Lipoński, *Dzieje kultury brytyjskiej*, Warszawa 2011, s. 637.

¹³ P. Edwards, *The Great War in English Fiction*, [w:] R.L. Caserio (ed.), *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, Cambridge 2009, s. 56.

¹⁴ *The Arnold Anthology of British and Irish Literature in English*, eds. E. Clark, T. Healy, London 2002, s. 1236–1237. Por. T. Gifford, *Pastoral*, London–New York 2010, s. 71. Poezja georgiańska miała charakter pseudopastoralny ze względu na swój eskapistyczny charakter, który nie pozwalał na włączenie aktualnych odniesień w treść utworów.

¹⁵ T. Gifford, *dz. cyt.*, s. 71f, 45–80.

Zakochane kobiety (1920). Obie powieści wykorzystują topoty pastoralne w nowatorski sposób, choć należy zaznaczyć, że niekonwencjonalność jest cechą wyróżniającą tego powieściopisarza w ogóle; w kręgach literackich D.H. Lawrence od początku wzbudzał kontrowersje, zarówno jako artysta, jak i osoba prywatna. Aspiracje tego autora, urodzonego w 1885 w rodzinie górnika, sięgały znacznie wyżej niż sugerowało jego pochodzenie. Został on nie tylko uznanym pisarzem, ale też wywołał skandal obyczajowy, nawiązując w 1912 roku romans z Friedą von Richthofen, żoną Ernesta Weekleya, profesora University College w Nottingham. Już sam fakt, iż Frieda była starsza od Lawrence'a oraz miała arystokratyczne pochodzenie, wzbudzał zdziwienie, ale to, że dla romansu z synem robotnika porzuciła trójkę dzieci i męża, wywołało prawdziwy skandal. Co więcej, atmosfera napięcia i niepokoju w Europie w przeddzień wybuchu wojny nie sprzyjała związkowi – Frieda była Niemką, w lipcu 1914 roku poślubiła Anglika, z którym osiadła w Anglii walczącej przeciw jej ojczyźnie i najbliższym. Sytuacja eskalowała w 1917 roku, gdy oboje zostali pomówieni o szpiegostwo i na tej podstawie wydalenii z Anglii¹⁶.

Takie koleje losu nie mogły pozostać bez wpływu na twórczość Lawrence'a z tego okresu. Nie brał on bezpośredniego udziału w wojnie, z powodów zdrowotnych nie walczył na froncie¹⁷, a mimo to wojenny niepokój wpisany w rzeczywistość można zauważyć w jego twórczości i listach – już dwa tygodnie po wybuchu wojny Lawrence pisał, że wojna jest piekłem, które paraliżuje jego ruchy i obraca w niwecz wszelkie marzenia i nadzieje¹⁸. Brak bezpośrednich odniesień do działań na froncie nie zaskakuje więc w twórczości artysty, który nie miał żołnierskich doświadczeń. Jednak konflikt, zmagania, niepewność jutra rządzą fabułą w cyklu *Siostry*¹⁹, który później został opublikowany jako dwie powieści: *Tęcza* (1915) oraz *Zakochane kobiety* (1920). Obie te powieści stanowią spójną całość i przedstawiają losy kolejnych pokoleń rodziny Brangwen. Akcja pierwszej z nich, *Tęczy*, zaczyna się w latach 40. XIX wieku opowieścią o miłości dziadków, Toma i Lydii Brangwen, by poprzez obraz związku jej córki, Anny, z Willem Brangwenem, zakończyć się w roku 1905 narracją o nieszczęśliwych zaręczynach najstarszej wnuczki, Urszuli, z Antonem Skrebenskim. Lawrence zaczął pracę nad cyklem już w 1913 roku, a we wrześniu 1915 udało mu się opublikować pierwszą jego część. Niestety, ze względu na obsceniczne treści już po miesiącu powieść trafiła na listę książek zakazanych. To spowodowało nie tylko dramatyczne problemy finansowe autora, ale również kłopoty z publikacją drugiej części, *Zakochanych kobiet*, ukończonych już w 1916 roku, ale opublikowanych dopiero w roku 1920²⁰. Powieści łączą postaci bohaterów, przede wszystkim

¹⁶ A. Fernihough (ed.), *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*, Cambridge 2004, s. XIV–XVII.

¹⁷ D.H. Lawrence był trzy razy wzywany przed komisję lekarską. Traumatyczne doświadczenia opisał w powieści *Kangaroo*, nietłumaczonej na język polski – więcej na ten temat w: H. Stevens, *Sex and the Nation: „The Prussian Officer” and „Women in Love”*, [w:] A. Fernihough, *dz. cyt.*, s. 49–66.

¹⁸ Wstęp do: D.H. Lawrence, *The Rainbow*, Ware 2001, s. IX.

¹⁹ Moje tłumaczenie oryginału *The Sisters*.

²⁰ M. Targovnick, *Narrating Sexuality: The Rainbow*, [w:] A. Fernihough, *dz. cyt.*, s. 36.

siostr, Urszuli oraz Gudrun Brangwen. W przeciwieństwie do *Tęczy*, czas akcji w *Zakochanych kobietach* nie jest bliżej określony; według Hugh Stevensa, jest to zapewne rok 1910²¹. W przedmowie do *Zakochanych kobiet* z 1919 roku Lawrence przyznaje, iż z założenia czas pozostał tu nieokreślony po to, by gorycz wojny ujawniła się w rysach bohaterów²². Obie powieści powstawały więc przynajmniej częściowo w okresie trwania wojny, który Lawrence przeżywał jako osoba napiętnowana mianem demoralizatora i domniemanego zdrajcy narodu brytyjskiego.

Atmosfera napięcia oraz braku zrozumienia w relacjach pomiędzy bohaterami obu powieści, zapewne odzwierciedlająca gorycz pierwszych miesięcy zmagania na froncie, stanowi zapis obrazu Anglii nie tyle z czasów wojny, ile Anglii z lat poprzedzających konflikt zbrojny. Paradoksalnie, okres, który poeci georgiańscy przywołują jako czas spokoju, pokoju i sielskości, tylko pozornie mógł się taki wydawać. W rzeczywistości początek XX wieku stanowi wyzwanie dla społeczeństwa Wielkiej Brytanii, które doświadcza skutków industrializacji, wyludnienia obszarów wiejskich, konfliktów na tle klasowym, aktywności ruchów feministycznych i robotniczych, wreszcie pierwszych znamion rewolucji obyczajowej. Stąd idylliczny obraz sielskiej wsi angielskiej budził protesty krytyków i nie przekonywał, a być może wręcz odstręczał D.H. Lawrence'a. Z drugiej jednak strony, Lawrence znany jest jako autor wykorzystujący sielankowy model relacji międzyludzkich²³. Jego ostatnia powieść, *Kochanek Lady Chatterley* (1928), jest uznawana przez krytyków za przykład powieści pastoralnej o erotycznym zabarwieniu²⁴.

Jak już wspomniałam, czas wojny sprzyjał twórczości pastoralnej. Popularność sielanki eskapistycznej proponowanej przez poetów georgiańskich mogła skłaniać powieściopisarzy do stosowania toposów sielankowych również w narracjach prozatorskich²⁵. A jednak ani *Tęcza*, ani *Zakochane kobiety* nie są powieściami sielankowymi, mimo że zarówno pierwsza powieść tego pisarza, *Biały paw*²⁶, jak i ostatnia, *Kochanek Lady Chatterley*, zostały sklasyfikowane jako takie²⁷. Co ciekawe, drobne interludia

²¹ H. Stevens, *dz. cyt.*, s. 58.

²² Tamże.

²³ M. Squires, *The Pastoral Novel. Studies in George Eliot, Thomas Hardy, and D.H. Lawrence*, Charlottesville 1974, s. 21.

²⁴ M. di Battista, *Realism and Rebellion in Edwardian and Georgian Fiction*, [w:] R.L. Caserio (ed.), *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, Cambridge 2009, s. 51. Kwestia różnicy pomiędzy konwencją, gatunkiem a trybem pastoralnym (lub też modalnością pastoralną) jest przedstawiona przeze mnie w: *(Re)Visions of the Pastoral in Selected British and American post-Romantic Fiction*. Określenie „tryb pastoralny” zostało użyte w odniesieniu do „sytuacji wypowiedziania”, zgodnie z tłumaczeniem Krystyny Falickiej artykułu Gerarda Genette'a *Gatunki, 'typy', tryby*, „Pamiętnik Literacki” 1979, s. 275. Genette zwraca uwagę na poromantyczną implozję definicji modalnej i definicji genologicznej form literackich oraz wynikającą z niej trudność w definiowaniu gatunku, trybu, typu, odmiany literackiej. Angielscy krytycy literatury pastoralnej posługują się dychotomią pomiędzy *the pastoral genre* oraz *the pastoral mode*, to jest między gatunkiem a trybem pastoralnym.

²⁵ Por. *Złoty wiek* Kennetha Grahame'a oraz kontekst wojny burskiej.

²⁶ Moje tłumaczenie angielskiego tytułu powieści *The White Peacock* (1910).

²⁷ *Biały paw* został odczytany przez krytyków jako „wyrafinowana idylla” (w oryginale „a decorated idyll”) – M. Squires, *dz. cyt.*, s. 175.

pastoralne²⁸ w analizowanym tu cyklu, które hipotetycznie mogłyby rozwinąć się według przyjętego schematu ucieczki czy wycofania zakończonego udanym powrotem²⁹, zawierają elementy niwelujące pastoralne przesłanie. W umyśle czytelnika rodzi się niedosyt i niepokój, czy dany obraz lub scenę można w ogóle rozważać w świetle konwencji sielankowej czy trybu pastoralnego.

Mimo iż *Tęcza* nie reprezentuje gatunku powieści sielankowej, Michael Squires wymienia ją wśród tych narracji, które zawierają interludia pastoralne³⁰. Już pierwsze zdania wydają się znamienne, otwierają przed czytelnikiem świat wsi angielskiej z połowy XIX wieku. Znaczny dystans czasowy sugeruje tzw. sielankę czasową, a ton nostalgii za utraconą sielskością krajobrazu Nottinghamshire oraz opozycja wynikająca z przeciwstawienia wizerunku farmy Brangwenów sprzed i po zmianach wprowadzonych przez właścicieli kopalni w roku 1840, wydaje się klasyfikować tę powieść w ramach konwencji sielankowej. To wrażenie jest jednak mylne. Tylko początek powieści jest pastoralny, miejscami georgiczny, kolejne strony przynoszą zapis niepokoju i zmagania w świecie przyrody oraz w relacjach międzyludzkich.

Rozdział jedenasty *Tęczy*, zatytułowany „Pierwsza miłość”³¹, zawiera opis romansu Urszuli Brangwen z Antonem Skrebenskim. W powieściach pastoralnych okoliczności romantyczne często prowadzą do spełnienia w ustronnym, sielankowym *locus amoenus*³². Mimo iż zgodnie z konwencją opis spotkań kreślony z perspektywy Urszuli przybiera pastoralne rysy, to późna pora spotkania, noc, kwestionuje sielankowość sceny. Czytelnik czeka na rozwój dalszych wydarzeń zgodny z regułami konwencji, który jednak nie następuje, gdyż za każdym razem niweczą go anty-sielankowe elementy. Najpierw jest to pora dnia – noc i wszechogarniająca ciemność, później – opis przejażdżki samochodowej. Ponownie świat widziany jest z perspektywy Urszuli, która prawie nie rozpoznaje rodzinnych stron, co przeczy sielance. Miarą integralności bohatera pastoralnego jest to, czy jest on nieodzowną częścią otaczającej go rzeczywistości. Poczucie wyobcowania, nieznamość tego, co powinno być bliskie bohaterce, nabiera symbolicznego znaczenia w obrazie gawronów unoszących się nad drzewami; może to odczytać jako omen jej niepewnej przyszłości, który kwestionuje sielankowość. Kolejny fragment łagodzi wcześniejsze negatywne wrażenia.

²⁸ Leo Marx definiuje interludia pastoralne jako sceny bądź obrazy wykorzystujące topikę sielankową, która wpisuje się w schemat tzw. „the pastoral design” – zob. *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1967, s. 24. Koncepcja „the pastoral design” została szerzej opisana przez jej autora tamże. W utworach klasycznych interludia pastoralne mogły przybrać formę agonu poetyckiego. Interesujące studium średniowiecznego agonu szkockiego – zob. D. Ruskiewicz, *The Flying of Dumbair and Kennedie As An Inverted Litany: The Scottish Perspective on a Poetic Agon*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo. Agony” 2020, nr 10 (3), s. 293–305.

²⁹ Zob. T. Gifford, dz. cyt., s. 45–115.

³⁰ M. Squires, dz. cyt., s. 19.

³¹ Moje tłumaczenie oryginału.

³² Topos *locus amoenus* jest tematem mojego artykułu zatytułowanego *Locus amoenus or locus horridus: The Forest of Arden as a Setting in As You Like It*, „Studia Anglica Posnaniensia” 2011, no. 46 (3), s. 103–116.

Mowa pozornie zależna pozwala czytelnikowi na bezpośredni kontakt z pastoralnymi pragnieniami Urszuli, które ostatecznie nie doczekają się spełnienia. Dalsza część tego rozdziału jest równie niekonwencjonalnie skonstruowana. Scena uczyty weselnej, w której para bierze udział, mogłaby stanowić opis biesiady na łonie natury, wykorzystując tym samym topikę sielankową³³. Choć początkowo opis ceremonii oraz spaceru, na jaki para się udaje po przyjęciu, nie budzi zastrzeżeń³⁴, to temat podjętej wówczas dyskusji niweluje wszelką sielaskość – młodzi ludzie spierają się o zasadność wojny. Urszula dyskredytuje butne słowa Antona, dla którego wojna stanowi tylko rodzaj rozgrywki. Meandryczność opisu, swoista gra z konwencją oraz oscylacja między pastoralnością a antypastoralnymi wtrąceniami, niweczą sielankowość omawianych fragmentów.

Choć Urszula i Anton rozmawiają o wojnie czysto hipotetycznie, to żywa wymiana zdań może odzwierciedlać angielską rzeczywistość z lat 1913 i 1914, a więc okresu, gdy Lawrence tworzył cykl *Siostry*. Mimo iż Wielka Wojna nie znajduje odzwierciedlenia w *Tęczy*, konflikt zbrojny jest obecny w tle wydarzeń – Lydia Lensky to Polka, uciekająca przed skutkami powstania styczniowego, do którego wciąż wraca myślami³⁵; z kolei Anton bierze czynny udział w wojnie burskiej, z której po latach wraca, by poślubić Urszulę. I on sięga pamięcią wstecz do swych doświadczeń³⁶. Wojna pełni w *Tęczy* nie tylko rolę tła – konflikt, rozwiązania siłowe, nawet przemoc kierują reakcjami bohaterów. Można pokusić się o stwierdzenie, że w każdym z małżeństw opisanych w powieści gra między partnerami toczy się o to, kto jest zwycięzcą, a kto pokonanym, co wyraźnie sugeruje tytuł jednego z rozdziałów: „Anna Victrix”.

Podobnie wyglądają relacje w drugiej części cyklu, *Zakochane kobiety*. Oba utwory są spójne, zarówno pod względem miejsca akcji, Nottinghamshire³⁷, postaci głównych bohaterów³⁸, jak i konsekwentnie budowanej symboliki³⁹, cykliczności wyobrażeń oraz powtarzalności myśli i sformułowań charakterystycznych dla okresu modernizmu⁴⁰. W obu powieściach świat

³³ Por. na przykład scenę bankietu w *As You Like It* Williama Szekspira czy ostatni rozdział w *Under the Greenwood Tree* Thomasa Hardy'ego.

³⁴ Piękny, letni wieczór, spacer na łonie natury, śpiew ptaków to typowe elementy sielankowej scenarii.

³⁵ D.H. Lawrence, *The Rainbow*, s. 40, 216, 225.

³⁶ Tamże, s. 122.

³⁷ Wyjątek stanowi zakończenie powieści, które rozgrywa się w Europie, w Alpach.

³⁸ Urszula i Gudrun, rodzice dziewcząt, Rupert i Hermione są znani z pierwszej części cyklu. Tylko rodzina właścicieli kopalni, Crich, uzupełnia obraz w *Zakochanych kobietach*.

³⁹ Powtarzający się obraz ciemności ogarniającej bohaterów; symbolika zwierzęca; symbolika florystyczna, szczególnie często powracający symbol kwietnego pąka. W pamięć zapada zwłaszcza jedno ze sformułowań: „Everything withers in the bud”, co Szymańska tłumaczy: „Wszystko więdnie, nim się zdąży rozwinąć” – D.H. Lawrence, *Zakochane kobiety*, tłum. I. Szymańska, Warszawa 1986, s. 6. Porównaj również kolejne sformułowania w: D.H. Lawrence, *Women in Love*, Ware 1999, s. 4, 107, 121, 178.

⁴⁰ Cykliczność oraz powtarzalność jest jedną z cech modernizmu. Szczególną wagę przykładała do nich Gertruda Stein, która „twierdziła, że prawdziwa natura człowieka objawia się w nieustannym powtarzaniu tych samych poczynań, tych samych zdań, twierdzeń, tych samych odczuć. [...] To odkrycie doprowadziło ją bezpośrednio do zastosowania metody wielokrotnych powtórzeń [...]. Nazywała ten zabieg metodą „nieprzemijającej terażniejszości”

skonstruowany został w oparciu o opozycję binarną: wieś *vs* miasto, świat przyrody *vs* modernizacja i postęp, konwenanse *vs* naturalność w relacjach z otoczeniem. Lawrence konsekwentnie buduje świat przedstawiony na szeregu opozycji inherentnych w utworach o charakterze pastoralnym. Epizodyczna struktura powieści również przystaje do wymogów konwencji – fragmentaryczność opisu jest nadrzędna wobec akcji, spychając rozwój wydarzeń na dalszy plan. Jednak podobnie do *Tęczy*, *Zakochane kobiety* nie są reprezentatywne dla powieści pastoralnej; niepokój wpisany w narrację oraz wielość anty-sielankowych cech nie pozwalają na taką kategoryzację utworu. Mimo to nie sposób zaprzeczyć, iż miejscami świat przedstawiony w powieści spełnia wymogi przestrzeni sielankowej.

Nowatorskie zastosowanie toposów pastoralnych uwidoczni się na licznych stronach powieści, a jeden z bohaterów, Rupert Birkin, reprezentuje klasycznego bohatera pastoralnego⁴¹. Radykalny sprzeciw wobec postępu technologicznego oraz podporządkowania życia jednostki kultowi pracy i prawom rynku, nieustanna walka z konwencją i konwenansami, nawet jego niespełnione skłonności homoseksualne, przystają do świata sielanki⁴². Wymowne jest zachowanie Ruperta w obliczu sytuacji kryzysowych – samotne przechadzki w głąb lasu pomagają mu znaleźć rozwiązanie problemu. Tak się dzieje, gdy Hermione, jego wieloletnia kochanka, z nienawiścią atakuje go w trakcie jednej z wizyt. Co ciekawe, Rupert nie wymierza wtedy sprawiedliwości, lecz, jak podkreśla narrator, półprzytomny szuka samotności i kontaktu z przyrodą⁴³. Dopiero wtedy się uspokaja i, mimo bólu głowy po uderzeniu ostrym narzędziem, czuje się spełniony i szczęśliwy. Odzyskuje równowagę, by stwierdzić:

Dlaczego miał udawać, że cokolwiek łączy go z ludźmi w ogóle? Tu był jego świat; nie chciał nikogo i nic poza tą roślinnością czarowną, delikatną, czującą to samo, co on.

Musi wrócić do świata. To prawda. Ale nie ma to znaczenia, jeśli człowiek wie, gdzie jest jego ojczyzna. Teraz wiedział, gdzie jej szukać. Tu była jego ojczyzna, miejsce jego mistycznych zaślubin. Świat był obcy⁴⁴.

Powyższy fragment świadczy o diametralnej zmianie w psychice Ruperta Birkina, od lat uwikłanego w trudny związek z Hermione Roddice, z którego nie potrafił się wcześniej wyzwolić. W momencie kryzysu rodzi się bohater pastoralny, który podejmuje odpowiednie kroki, by zacząć nowe życie. Od tej pory Rupert zaczyna dostrzegać Urszulę, która pod

– M. Michałowska, *Gertruda Stein*, Warszawa 1980, s. 38. Powtarzalność charakteryzuje cykl D.H. Lawrence'a.

⁴¹ Moje tłumaczenie angielskiego terminu *the pastoral speaker*. Definicję pojęcia podaje Paul Alpers, *Some Versions of Pastoral*, s. 185–222.

⁴² Temat homoseksualizmu w literaturze, a przede wszystkim w twórczości D.H. Lawrence'a podejmuje S. Reid – zob. tenże, *Idylls of Masculinity: D.H. Lawrence's Subversive Pastoral*, [w:] D. James, P. Tew (eds.), *New Versions of Pastoral. Post-Romantic, Modern, and Contemporary Responses to the Tradition*, Madison-Taeneck 2009, s. 97f.

⁴³ Na uwagę zasługuje cały ustęp z rozdziału VIII – zob. D.H. Lawrence, *Women in Love*, s. 90f.

⁴⁴ D.H. Lawrence, *Zakochane kobiety*, s. 98.

jego wpływem stopniowo wyswabza się ze świata konwenansów. W zakończeniu powieści para symbolicznie wybiera drogę na południe Europy, w świat uznany przez nich za wolny od konwencji.

Przeciwieństwem Ruperta w powieście jest jego zamożny przyjaciel, Gerald Crich. Mimo iż mężczyźni darzą się prawdziwą przyjaźnią, może nawet miłością, w świetle modalności pastoralnej Geralda należy uznać za anty-bohatera. Sposób przedstawienia tej postaci w powieści, a w szczególności w rozdziale XVII zatytułowanym „Magnat przemysłowy”, podkreśla jego przynależność do wyższych sfer i świata konwencji, którym mechanicznie ulega. Przystojny, bogaty spadkobierca fortuny, wielokrotnie ociera się o śmierć najbliższych⁴⁵, porusza się po cienkiej granicy między życiem i śmiercią. Symbolizm związany z tą postacią jest również wymowny; bohater wielokrotnie porównywany jest do „Boga maszyny”⁴⁶, a jego symboliczny emblemat to na przemian ogier lub wilk⁴⁷. Czytelnik zapamiętuje go jako człowieka władczego, wyzutego z uczuć i wyobcowanego, a więc wykluczonego ze świata sielanki.

Zniewolony przez konwenanse, nie potrafi kochać i ulegać emocjom. Lawrence tak właśnie kreśli tę postać – w ostatnim rozdziale zamarznęte ciało Geralda staje się kawałkiem lodu, czego Rupert nie może, nie potrafi odzłować. Kochanka zmarłego, Gudrun, nie jest w stanie zataić prawdy o śmierci Geralda i wyraża swoje obawy o współwinię w pytaniu: „Myśmy go nie zabili, prawda?”⁴⁸. Na to pytanie nie otrzymuje jednoznacznej odpowiedzi⁴⁹, a późniejsze znaczące spojrzenie Ruperta potwierdza tylko straszną prawdę – jedno z kochanków doprowadziło do śmierci partnera⁵⁰. Ciągła walka o dominację charakteryzuje więzi łączące tę parę. Zdaniem Curyłło-Klag na uwagę zasługuje fakt, że nawet proveniencja imion bohaterów wskazuje na świat przemocy i zła⁵¹; obok wielu motywów nawiązujących do filozofii Nietzschego i Schopenhauera, znaczenie imion, negatywna symbolika, militarne sformułowania oraz mroczna obrazowość sugerują poważny konflikt.

Wiele napisano o niepokoju i zmaganiach między ludźmi i narodami w *Zakochanych kobietach*⁵². W rzeczy samej, to opowieść o toksycznych związkach: Hermione i Ruperta, Gudrun i Geralda, ojca Geralda i jego matki.

⁴⁵ Będąc dzieckiem, Gerald przypadkowo śmiertelnie postrzelił brata, później nie udało mu się uratować tonącej siostry. Towarzyszy ojcu w ostatnich chwilach przed śmiercią. Sam zamarznął samotnie w alpejskiej kotlinie.

⁴⁶ D.H. Lawrence, *Zakochane kobiety*, s. 203; D.H. Lawrence, *Women in Love*, s. 231 oraz 364.

⁴⁷ Na ten temat zob. D. Lodge, *The Art of Fiction*, London 2011, s. 139f.

⁴⁸ D.H. Lawrence, *Zakochane kobiety*, s. 437.

⁴⁹ W oryginale odpowiedź Loerka brzmi: „It has happened” – D.H. Lawrence, *Women in Love*, s. 416. Polskie tłumaczenie: „To był wypadek”, jest nadinterpretacją – por. D.H. Lawrence, *Zakochane kobiety*, s. 437. Odpowiedź Loerka jest w oryginale wymijająca, ma budzić wątpliwości w czytelniku, które kulminują w późniejszym komentarzu narratora: „Gudrun wiedziała, że on [Birkin – przyp. S.W.] wie” – por. D.H., Lawrence, *Zakochane kobiety*, s. 438.

⁵⁰ Gudrun swoim zachowaniem doprowadza do obłędu Geralda, który sam wcześniej rozważał zamordowanie kochanki.

⁵¹ Gudrun – imię czarownicy, która zamordowała męża; Loerk (Loki) – bóstwo zła; Gerald – złożenie oznaczające ‘panować [za pomocą] włócznie’ – więcej zob. w: I. Curyłło-Klag, *Violence in Early Modernist Fiction: The Secret Agent, Tarr and Women in Love*, Kraków 2011, s. 91.

⁵² I. Curyłło-Klag, *dz. cyt.*, s. 90f.; M. Kaplan, *A Critical Study of Conflicting Human Relationships in the Novels of D.H. Lawrence*, Warszawa 2010; H. Stevens, *dz. cyt.*, s. 52–65.

Zakochane kobiety nie są powieścią pastoralną. Lektura nie przynosi obrazu sielskiego spokoju i równowagi, nawet związek Ruperta i Urszuli jest początkowo pełen frustracji i niezrozumienia. Mimo to nie można nie czytać tej powieści przez pryzmat modalności pastoralnej. Lektura filtrowana przez tradycję świata sielanki pozwala zrozumieć symbolikę związaną ze śniegiem, mrozem i izolacją, a także strukturalną epizodyczność akcji. W tym kontekście warto odczytać w szczególności mroczne zakończenie powieści. Można zauważyć, że stosunek postaci do pięknych skażynąd Alp przesądza o ich losie – Alpy zimą, pokryte śniegiem, stają się źródłem strachu dla Urszuli i Ruperta, którzy podświadomie boją się izolacji. Ich wyjazd do Włoch jest ucieczką z miejsca, które okaże się *locus terribilis*⁵³. Z kolei Gerald i Gudrun uwielbiają Alpy, śnieg, mróz, chłodne porywy lodowatego wiatru. Wśród śniegu u podnóża Alp rozegra się ich ostatnia potyczka – Hohenhausen jest zaprzeczeniem sielankowego *locus amoenus*, zamiast rozwiązania problemów prowadzi do eskalacji konfliktu, a co za tym idzie, do przemocy, próby morderstwa i śmierci jednego z kochanków.

Mimo iż *Tęcza* i *Zakochane kobiety* stanowią doskonale dopełniającą się całość, ich lektura pozostawia czytelnika pewnym jednego – o ile w przypadku *Tęczy* można spodziewać się, że Urszula otrząśnie się z przeżytej traumy, proroczo interpretując tytułową tęczę, o tyle zakończenie *Zakochanych kobiet* napawa strachem, że ciemność spowijająca bohaterów nie rozwieje się nigdy. W jednym z listów D.H. Lawrence otwarcie przyznał, iż był świadom tej różnicy – wyznał, że to doświadczenie wojny zasadniczo wpłynęło na kształt drugiej powieści, którą pisał z „wojną w duszy”⁵⁴. Choć nie brał w niej czynnego udziału, to zawładnęła ona jego świadomością, a przerażenie, lęk i strach również dziś zniewalają wyobraźnię czytelników. Niepewność jutra i brak alternatywy znajduje swój wyraz w (anty)pastoralnych interludiach, a ucieczka nie przynosi rozwiązań, tak w *Zakochanych kobietach*, jak i w życiu autora, który wydalony z Anglii, wskutek najprawdopodobniej bezzasadnych podejrzeń, spędzi swe późniejsze życie w drodze.

D.H. Lawrence to powieściopisarz znany z uмиłowania przyrody, któremu towarzyszyła głośno wyrażana odraza wobec cywilizacji postępu, stąd w przypadku jego twórczości pastoralizm jest niewykłuczony; jednocześnie był on jednak zbyt wielkim realistą, by stworzyć powieści będące zapisem czasu wojny w formule sielanki eskapistycznej. Wydaje się, że wojenna zawierucha była tak wszechobecna, iż na wskroś przeniknęła nawet świat twórczej kreacji; ucieczka w wyidealizowaną, sielankową przestrzeń okazała się ułudą, gdyż stałe poczucie zagrożenia skutecznie ją uniemożliwiał. Co ciekawe, nieustanna gra z konwencją sielankową, to podejmowaną, to kwestionowaną, wzmaga w czytelniku uczucie niepewności. Moim zdaniem, to właśnie dzięki sekwencji obrazów oscylujących pomiędzy etosem obowiązującym w *locus amoenus* a tym rządzącym *locus terribilis* cykl powieściowy zawdzięcza swą wyjątkowość.

⁵³ *Locus terribilis* jest komplementarnym dopełnieniem *locus amoenus*, a więc miejscem kluczowym dla anty-sielanki. Podobny wizerunek Alp w filmie *Turysta* w reż. Rubena Oestlunda z 2014 roku.

⁵⁴ I. Curyłło-Klag, *dz. cyt.*, s. 90.

D.H. Lawrence wzbudzał kontrowersje, wielu kwestionowało wartość jego powieści, mimo to zajmują one niezmiennie wysokie miejsca w rankingach poczytności⁵⁵. Jak inni moderniści, przecierał szlaki, tworząc teksty, którym można zarzucić powtarzalność myśli, wewnętrzną niespójność, męczącą re-aplikację szeregu obrazów niepokoju i walki. Pobieżna lektura *Tęczy* i *Zakochanych Kobiet* może znużyć czytelnika, który oczekując wartkiej akcji i dialogu, znajduje zapis przebiegu myśli i opis narastającej frustracji bohaterów. Dramatyczne doznania są często implikowane zachowaniem bohaterów, a drobiazgową analizą tekstu pozwala odkryć, jak idiomatyczne stają się obie powieści⁵⁶. Powtarzając więc za Percym Lubbockiem, można stwierdzić, iż pobieżna ich lektura prowadzi donikąd: „The glimpse tells nothing”⁵⁷.

BIBLIOGRAFIA

- Alpers P., *Some Versions of Pastoral*, Chicago–London 1996.
- The Arnold Anthology of British and Irish Literature in English*, eds. E. Clark, T. Healy, London 2002.
- Battista di M., *Realism and Rebellion in Edwardian and Georgian Fiction*, [w:] *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, ed. R.L. Caserio, Cambridge 2009. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521884167.004>
- Burzyńska A., Markowski M. P., *Teorie Literatury XX wieku*, Kraków 2007.
- Conrad J., *Notes on Life and Letters*, Teddington 2008.
- Curyłło-Klag I., *Violence in Early Modernist Fiction: The Secret Agent, Tarr and Women in Love*, Kraków 2011.
- Edwards P., *The Great War in English Fiction*, [w:] *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, ed. R.L. Caserio, Cambridge 2009. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521884167.005>
- Eggert P., *The Biographical Issue: Lives of Lawrence*, [w:] A. Fernihough (ed.), *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*, Cambridge 2004.
- Fussel P., *The Great War and Modern Memory*, Oxford 2013.
- Genette G., *Gatunki, 'typy', tryby*, tłum. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 70 (2), s. 269–307.
- Gifford T., *Pastoral*, London–New York 2010.
- Gilbert M., *Pierwsza wojna światowa*, tłum. S. Amsterdamski, Poznań 2003.
- Gregory A., *The Last Great War: British Society and the First World War*, Cambridge 2008. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511818370>

⁵⁵ Popularność powieści Lawrence’a wciąż się utrzymuje. *Sons and Lovers*, *The Rainbow* oraz *Women in Love* trafiły na listę najpoczytniejszych powieści XX wieku, opublikowaną przez „New York Times” w 1998 roku – zob. „Introduction”, [w:] A. Fernihough, *dz. cyt.*, s. 12, przyp. 8.

⁵⁶ Mam na myśli opozycję komplementarną Jacques’a Derridy – idiom *vs* instytucja. Zob. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Kraków 2007, s. 368.

⁵⁷ Percy Lubbock odwoływał się głównie do twórczości Henry’ego Jamesa. Por. P. Lubbock, *The Craft of Fiction*, Midwest 2016, s. 136.

- Hale D.J., *The Art of English Fiction in the Twentieth Century*, [w:] *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, ed. R.L. Caserio, Cambridge 2009. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521884167.002>
- James D., Tew P. (eds.), *New Versions of Pastoral. Post-Romantic, Modern, and Contemporary Responses to the Tradition*, Madison-Taeneck 2009.
- Jarniewicz J., *Larkin. Odstuchiwanie wierszy*, Kraków 2006.
- Jarniewicz J., *The Uses of the Commonplace in Contemporary British Poetry: Larkin, Dunn and Raine*, Łódź 1994.
- Jenkins K., *Why History: Ethics and Postmodernity*, London-New York 1999.
- Kaplan M., *A Critical Study of Conflicting Human Relationships in the Novels of D.H. Lawrence*, Warszawa 2010.
- Krahé P., *Poetical Reflections: The 1914–1918 War Seen from Hindsight*, „AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik” 2001, no. 26 (1), s. 27–38. <https://www.jstor.org/stable/43025746> - z dnia 25.10.2021 [dostęp 14.10.2021].
- Larkin P., *Zebrane*, przeł. J. Dehnel, Wrocław 2008.
- Lawrence D.H., *The Rainbow*, Ware 2001.
- Lawrence D.H., *Women in Love*, Ware 1999.
- Lawrence D.H., *Zakochane kobiety*, tłum. I. Szymańska, Warszawa 1986.
- Lipoński W., *Dzieje kultury brytyjskiej*, Warszawa 2011.
- Lodge D., *The Art of Fiction*, London 2011.
- Lubbock P., *The Craft of Fiction*, Midwest 2016. https://books.google.pl/books?id=xym_DQAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=percy+lubbock&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=percy%20lubbock&f=false [dostęp 20.10.2017].
- Marx L., *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1967.
- Michałowska M., *Gertruda Stein*, Warszawa 1980.
- Munton A., *The Insane Subject: Ford and Wyndham Lewis in the War and post-War*, „International Ford Maddox Ford Studies. Literary Networks and Cultural Transformations” 2008, no. 7, s. 105–130. Jstor [dostęp 16.10.2021]. https://doi.org/10.1163/9789401206136_008
- Raid S., *Idylls of Masculinity: D.H. Lawrence's Subversive Pastoral*, [w:] *New Versions of Pastoral. Post-Romantic, Modern, and Contemporary Responses to the Tradition*, eds. D. James, P. Tew, Madison-Taeneck 2009.
- Ruszkiewicz D., *The Flyting of Dumbar and Kennedie as an Inverted Litany: The Scottish Perspective on a Poetic Agon*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo. Agony” 2020, nr 10 (3), s. 293–305. <https://doi.org/10.32798/pflit.575>
- Rylance R., *Ideas, Histories, Generations and Beliefs: The Early Novels to Sons and Lovers*, [w:] A. Fernihough (ed.), *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*, Cambridge 2004.
- Sheffield G., *Forgotten Victory: The First World War, Myths and Realities*, London 2001.
- Solska E., *Koncept historia magistra vitae w badaniach dziejów i dyskursie historycznym*, „Sensus Historiae” 2018, nr XXX(1), s. 39–56.

- Squires M., *The Pastoral Novel. Studies in George Eliot, Thomas Hardy, and D.H. Lawrence*, Charlottesville 1974.
- Stevens H., *Sex and the Nation: 'The Prussian Officer' and 'Women in Love'*, [w:] A. Fernihough (ed.), *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*, Cambridge 2004.
- Taylor A.J.P., *The First World War*, London 1974.
- Torgovnick M., *Narrating Sexuality: The Rainbow*, [w:] A. Fernihough (ed.), *The Cambridge Companion to D.H. Lawrence*, Cambridge 2004.
- Wergiliusz, *Bukoliki i Georgiki. Wybór*, red. Z. Abramowicz, Wrocław 2006.
- Wojciechowska S., *Locus amoenus or locus horridus: The Forest of Arden as a Setting in „As You Like It”, „Studia Anglica Posnaniensia”* 2011, no. 46 (3), s. 103–116. <https://doi.org/10.2478/v10121-010-0007-4>
- Wojciechowska S., *(Re)Visions of the Pastoral in Selected British and American post-Romantic Fiction*, Kraków 2017.

Sylwia Wojciechowska – doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, absolwentka filologii klasycznej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu oraz filologii angielskiej i włoskiej na Uniwersytecie w Stuttgarcie, adiunkt Akademii Ignatianum w Krakowie.

Główny obszar jej zainteresowań to współczesne rewizje dotyczące siełanki, a także zagadnienia gatunkowe, szczególnie związane ze studiami nad autobiografią. W 2017 roku opublikowała monografię *(Re)Visions of the Pastoral in Selected British and American post-Romantic Fiction* oraz współredagowała tom poświęcony twórczości Szekspira, *Colossus: How Shakespeare Still Bestrides the Cultural and Literary World*.

Jest członkiem Rady Naukowej czasopisma „Journal of Comparative Studies” (Daugavpils University, Łotwa) oraz członkiem British Comparative Literature Association.

E-mail: sylwia.wojciechowska@ignatianum.edu.pl



© by the author, licensee University of Lodz - Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)