

ADRIAN D. KOWALSKI

(UNIwersytet Jagielloński)

STRATEGIE WIZUALNE JAKO FORMY PRZEDŁUŻENIA PAMIĘCI W TWÓRCZOŚCI VIRGINII WOOLF

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest wybranym przykładom strategii wizualnych stosowanych przez Virginie Woolf, pełniących w jej twórczości funkcję form przedłużenia pamięci o własnych bliskich i mijającej nieuchronnie przeszłości. W odniesieniu do źródeł autor stawia hipotezę, że pisarka inspirowała się sztukami wizualnymi w przeprowadzanej przez siebie reformie technik literackich, które związane były z pragnieniem utrwalenia upływającego czasu i zakorzenienia własnej pamięci w szerzej rozumianym kontekście. Na podstawie wybranych przykładów przeprowadzona zostaje analiza tak zwanych podmiotów wizualizowanych, a więc figur, za pośrednictwem których pisarka wizualizowała w swoich książkach własnych bliskich. Zasadnicze pytanie, na jakie próbuje odpowiedzieć autor, brzmi więc: w jaki sposób pamięć zostaje przekształcona w obraz, a następnie zrekonstruowana za pomocą języka i w języku samym w sobie? Kluczowe koncepcje wykorzystane przez autora to między innymi refleksje Paula Ricoeura o referencjalnym wymiarze pamięci, antropologia obrazu Hansa Beltinga, a także kryształ czasu Gilles'a Deleuze'a. Autor dochodzi do wniosku, że ze śmiercią między innymi swoich rodziców oraz brata Thoby'ego Stephena pisarka rozlicza się w swoich książkach za pomocą specyficznego obrazowania, które odbywało się dzięki pomocy i inspiracji sztukami wizualnymi. Podmioty wizualne są u Woolf projekcjami pamięci, dzięki którym pisarka zachowywała metafizyczną więź z utraconą przeszłością.

SŁOWA KLUCZOWE

Virginia Woolf, modernizm, kinematografia, pamięć, strategie wizualne, obraz

INFORMACJE O AUTORZE

Adrian D. Kowalski
Instytut Sztuk Audiowizualnych
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: adrian.d.kowalski@gmail.com

Jak dowodzą badania Laury Marcus¹, Davida Trottera² czy Maggie Humm³, sztuki wizualne mogły mieć istotny wpływ na stosowane przez Virginię Woolf techniki narracyjne. Stanowiły bowiem inspirację dla przeprowadzanych przez pisarkę literackich reform i były także – w wymiarze osobistym – ściśle związane z pragnieniem utrwalenia upływającego czasu oraz zachowania więzi z tym, co utracone. Od wczesnego dzieciństwa Woolf musiała zmierzyć się z widmem śmierci – najpierw rodziców, potem ukochanego brata, wreszcie najbliższych przyjaciół. W swojej twórczości dążyła więc do przekształcenia pamięci w obraz i zrekonstruowania go za pomocą języka oraz w języku samym w sobie. W jej powieściach mamy do czynienia co najmniej z kilkoma przykładami zastosowania czegoś, co roboczo możemy nazwać wizualizowanymi podmiotami, funkcjonującymi jako swoiste nośniki pamięci dla utraconych przez artystkę najbliższych. Przeprowadzona w takim kluczu analiza jej powieści skazana jest na psychoanalityczne piętno, ale uświadamia siłę pragnienia pisarki, by pamięć o mijającej i minionej przeszłości przetrwała.

Virginia Woolf podejmowała się „wizualizacji” swoich bliskich co najmniej kilkakrotnie i na różne sposoby. W *Pokoju Jakuba* i *Falach* jej przedwcześnie zmarły brat, Thoby Stephen, funkcjonuje jako tytułowy Jakub lub Percival. W *Do latarni morskiej* pisarka zapośrednicza swoich utraconych w dzieciństwie rodziców w portrecie państwa Ramsay. Tytułowa postać *Orlanda* jest swoistym *alter ego* jej bliskiej przyjaciółki – a prawdopodobnie także kochanki – Vity Sackville-West. W swojej twórczości Woolf – która, jak zauważa Hermione Lee, autorka jej fundamentalnej biografii, miała obsesję na punkcie własnego „ja” – szuka też literackich „odpowiedników” dla samej siebie. Jako jej lustrzane odbicie można traktować Septimusa Smitha z *Pani Dalloway* (szczególną rolę odgrywają tu bardzo osobiste opisy przeżyć związanych z chorobą psychiczną) oraz głównego bohatera *Flusha* (w biografii tytułowego psa pisarka używa z kolei ironii i komizmu, by się wobec samej siebie symbolicznie zdy-

¹ Zob. L. Marcus, *The Shadow on the Screen. Virginia Woolf and the Cinema*, [w:] idem, *Tenth Muse. Writing about Cinema in the Modernist Period*, New York 2007, s. 99–178.

² Zob. D. Trotter, *Virginia Woolf and Cinema*, „Film Studies” 2003, No. 6, s. 13–26.

³ Zob. M. Humm, *Modernist Women and Visual Cultures. Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*, New Jersey 2003.

stansować). Woolf jest także Rachel w *Podróży w świat* czy Rhodą w *Falach*, co stanowi potwierdzenie dla zdania często wypowiedzanego przez bohaterów jej książek – nie mamy jednego życia, mamy ich wiele. Zadaniem nie jest tu jednak odczytywanie twórczości pisarki w kluczu biograficznym – co czyniono już wielokrotnie z większym lub mniejszym powodzeniem – ale próba analizy pewnych wizualnych strategii stosowanych przez Woolf jako form przedłużenia własnej pamięci o najbliższych i najbardziej wartościowych chwilach życia.

Wizualne obrazy były dla Woolf właśnie chwilami szczególnego rodzaju widzenia, które traktować należy również jako chwile istnienia. Wspomniane podmioty wizualizowane miały z nimi, jak się okazuje, ścisły związek, a techniki narracyjne stosowane pod wpływem kina oraz fotografii były próbą ubrania ich w słowa, uczynienia ich materiałem literackim, a także nieustannym odkrywaniem językowej postaci dla własnego „ja” oraz innych. Kiedy w 1926 roku Woolf pracowała nad swoim esejem o kinie⁴ i mniej więcej w tym samym czasie zajmowała się środkową częścią powieści *Do latarni morskiej*, była już prawdopodobnie świadoma, że literacko rozumiana wizualność to właśnie pisanie obrazem, ruchem, upływającym czasem. Stosunek artystki do kinematografu (słowo pochodzące *de facto* od greckich określeń – *kinematos*, czyli „ruch”, oraz *gráphein*, czyli „pisać”) miał więc charakter filozoficzny, a kino rozumiała jako sposób myślenia i rozumowania, a także medium poetyckie zdolne wyrażać to, co za pomocą innych dyskursów jest niewyraźne. Myślenie tak rozumianym kinem było odkrywaniem tajemnego języka, efemerycznego piękna i wizualnych emocji, a więc wszystkich cech, jakich pisarka szukała w filmie, który będąc nową formą pisania, stawał się tym samym – jak ujmował to między innymi Robert Bresson – nową formą odczuwania. Wizualizowane podmioty były w tym świetle odpowiedzią Woolf na skonceptualizowane przez nią „chwile istnienia”.

W swoim *Szkicu z przeszłości*, jednym z pięciu autobiograficznych esejów opublikowanych pośmiertnie w jednym tomie, Virginia Woolf dochodzi do wniosku, że życie podzielone jest na pół: z jednej strony „wata lub nieistnienie”, a więc rutynowe, zwyczajne, nieszczególnie interesujące działania, z drugiej zaś – efemeryczne, wyjątkowe chwile „objawienia”, nagle, gwałtowne wstrząsy. Biografka pisarki, Hermione Lee, uznaje, że podział ów doprowadził Woolf do własnej koncepcji pisania i filozofii życia, polegającej na poszukiwaniu ukrytego pod wata wzoru, uświadamiającego, że wszyscy należymy do ogólnego dzieła sztuki, do którego przyczyniamy się z równym zaangażowaniem, co Szekspir i Beethoven⁵. Jeeanne Schulkind, której uwagi Lee przytacza, zauważa, że ścieranie się tych dwóch poziomów życia niezwykle absorbowало Woolf i łączyło

⁴ Zob. V. Woolf, *Kino*, tłum. A. Ambros, [w:] idem, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, wybrała i opracowała A. Ambros, Warszawa 1977, s. 313–319.

⁵ H. Lee, *Wstęp*, [w:] V. Woolf, *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. M. Laverne, Warszawa 2005, s. 5.

autobiografię z fikcją literacką, polegającą na przekraczaniu fizycznego i społecznego „ja”, a więc odkrywaniu wyjątkowych „chwil istnienia”⁶. Virginia Woolf dochodzi do tych zaskakujących wniosków na podstawie odkrytej przez siebie trudności w pisaniu własnych wspomnień, polegającej na tym, że duża większość biografii czy autobiografii poświęca o wiele więcej uwagi rzeczywistym wydarzeniom niż osobom, których one dotyczą. Pisarka stwierdza, że „powodem jest to, że tak trudno jest opisać jakąkolwiek istotę ludzką. Tak więc mówią: *Oto co się wydarzyło*; ale nie mówią, jaka była ta osoba, której się to przydarzyło. A wydarzenia znaczą bardzo niewiele, chyba że wiemy, komu się przytrafiły”⁷. Kilka akapitów później pisarka dostrzega prawdę, która doprowadzi ją do skrojonej na własne potrzeby filozofii życiopisania: „Mimo to ludzie piszą coś, co nazywają *biografiami* innych ludzi, to znaczy zbierają pewną liczbę zdarzeń i pozostawiają osobę, której dotyczą, nieznaną”⁸.

„Poppycock” – to określenie, którego Woolf często używała w swoich rozważaniach na temat jałowości, a nawet niedorzeczności wszelkich prób biograficznych, które doprowadziły ją do koncepcji „biomitografii”, rozwiniętej potem przez Hermiona Lee⁹. Nie była to arbitralnie zarysowana teoria, bo w swoich tekstach pisarka nigdy nie precyzowała jednoznacznie kryteriów ani nie dokonywała syntezy, koncentrując się raczej na umykających, nieuchwytnych szczegółach (stąd między innymi częste zarzuty wobec jej eseistyki, że nie składa się na jednolity system krytyczny). Pojęcie „biomitografii” było używane przez Woolf już podczas pierwszych prób literackich (po raz pierwszy padło ono w rozmowie z przyjaciółką Violet Dickinson, której poświęcony był wczesny szkic, zatytułowany *Friendship's Gallery* lub *The Life – or Myth* – obok kilku innych impresyjnych prób z tamtego okresu uznaje się go za wczesną wersję *Orlanda*). Dla tezy o wizualizowanych podmiotach koncepcja biomitografii jest zasadniczym punktem odniesienia.

Z melancholijnych, eksperymentalnych szkiców Woolf wynika bowiem przekonanie, że wyobraźnia ma zawsze prawo do swobodnego, twórczego operowania faktami czy materiałem historycznym. Tak napisana biografia czy nawet autobiografia miałyby być więc żywym, otwartym na wiele interpretacji, impresjonistycznym portretem, skupionym nie na swoistej wielości istnień oraz niestabilnym i płynnym „ja” (tak jak w *Orlandzie*, gdzie żyjący przez wieki bohater zamienia się w bohaterkę w biografii, która okazuje się fikcją). Założenia Woolf były pod wieloma względami tożsame z tym, co w malarstwie próbowali osiągnąć Vanessa Bell, Duncan Grant czy Dora Carrington – malarstwie domowym, impresjonistycznym, lekceważącym konkret, nieformalnym, wychwytyjącym esencję portretowanej postaci czy chwili poprzez kolor i formę.

⁶ Za: H. Lee, [w:] *Moments of Being*, ed. J. Schulkind, San Diego 1985, s. 18.

⁷ V. Woolf, *Chwile istnienia*, op. cit., s. 171.

⁸ Ibidem, s. 179.

⁹ Zob. H. Lee, *Biomitografowie, czyli życiorysy Virginii Woolf*, tłum. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 1999, nr 7–8, s. 327–349.

Z jednej więc strony „wyobraźnia może być równie prawomocnym twórczym biografii jak źródła historyczne”¹⁰, z drugiej – „fikcja może wnieść [...] więcej prawdy niż fakty”¹¹. Opisując czyjeś życie, Woolf zawsze podkreślała, że biografia ma mieć w sobie coś z fikcji literackiej i plotki, nie być natomiast zawsze skazanym na porażkę portretowaniem niezmiennych osobowości. Biomitograficznie ujęty opis rejestrował tym samym zachodzące w człowieku zmiany, których nie dotyczą przecież żadne podsumowania, uogólnienia, ostateczne, umartwiające stwierdzenia. Zadaniem pisarza miało być wychwytywanie momentów (co stoi u podstaw choćby *Pani Dalloway*, powieści, w której przywołując jeden dzień z życia kobiety, stawiano sobie za cel opisanie całego jej życia).

„Nieistnienie”, a więc większa część każdego dnia przeżywana nieświadomie, wypełniona jest – lub może być – chwilami wstrząsów i objawień, które zaskakują w codziennej pogoni i niosą ze sobą ambiwalentne odczucia – zadowolenie, rozpacz, strach. Woolf nie ma jednak wątpliwości, że są to bardzo cenne, być może najcenniejsze momenty w życiu, które domagają się wyjaśnień, prowokują do dokonywania prywatnych odkryć. Pod wata codzienności, pod składającymi się na życie każdego człowieka pozorami kryje się bowiem jakiś wzór, który można uczynić prawdziwym, ujmując go w słowa¹². Z tego nieistnienia, drobnych wstrząsów i turbulencji życia wewnętrznego, któremu Virginia Woolf poświęciła *Panią Dalloway*, Michael Cunningham uczynił przewrotny temat swojej powieści *Godziny* – celebrowanie codziennych, rutynowych czynności, jak przygotowywanie przyjęcia, kupowanie kwiatów, pieczenie tortu, zestawiona jest z promieniującym na oddalonych w czasie i przestrzeni ludzi procesem twórczym, którym jest też przecież życie, złożone w większości z tego, co Woolf nazywała umykającą tkanką zwykłych dni. Podstawowym zadaniem stosowanych przez nią strategii wizualnych byłoby więc utrwalenie tych chwil istnienia, efemerycznych wizji, którym zdarza się czasem kiełkować w przytłaczającym chaosie codzienności. Ich nośnikami byłyby w tym świetle właśnie wizualizowane podmioty. Pamięć z kolei jest „szwaczką, i to kapryśną. Pamięć śmigła igłą w górę i w dół, w lewo i w prawo, to rzadszym, to gęściejszym ścięciem. Nie wiemy, które wspomnienie czeka następne w kolejne, które stoi za nim”¹³.

W innym fragmencie *Szkicu z przeszłości* Woolf opisuje traumatyczne przeżycia związane z utratą matki i posługuje się strategiami wizualnymi, które przypisane są kinu. Jednocześnie właśnie tutaj rysuje wizję czegoś, co Gilles Deleuze nazwałaby „ekranem mózgu”, który i dla pisarki miał istotne znaczenie w konstrukcji wizualizowanych podmiotów:

¹⁰ V. Woolf, *Sztuka biografii*, tłum. E. Życieńska, [w:] eadem, *Pochyła wieża...*, op. cit., s. 333.

¹¹ Eadem, *Własny pokój*, tłum. E. Krasieńska, Warszawa 2002, s. 14.

¹² Eadem, *Chwile istnienia...*, op. cit., s. 184.

¹³ Eadem, *Orlando*, tłum. T. Bieroń, Kraków 2006, s. 57.

Wiele jasnych kolorów, wiele wyrazistych dźwięków, trochę istot ludzkich, karykatur komicznych, liczne gwałtowne chwile istnienia, zawsze zawierające koło sceny, którą wykrawały, i wszystko otoczone rozległą przestrzenią – oto pobieżny opis dzieciństwa. Oto jaki mu nadaje kształt i jak widzę samą siebie jako dziecko, włączące się w tę przestrzeń czasu, który trwał od 1882 do 1895 roku. Mogłabym go porównać do wielkiej sali z oknami wpuszczającymi dziwne światła, pomrukami i przestrzeniami głębokiej ciszy. Ale do tego obrazu trzeba też w jakiś sposób wprowadzić wrażenie ruchu i zmiany. Nic nie pozostawało długo na stałe. Muszę oddać uczucie, że wszystko się zbliża, a potem znika, rośnie, maleje, z różną szybkością mija małą istotkę; oddać uczucie tego, co sprawiało, że nie ustawała, to małe stworzenie napędzane własnymi rosnącymi rękami i nogami, napędzane bez możliwości zatrzymania i zmienienia tego, napędzane, jak napędzana jest roślinina, żeby wyjść z ziemi, aż urosnie łodyga, urosnie liść, napęcznieją pąki. To jest właśnie nieopisywalne, to sprawia, że wszystkie obrazy są zbyt statyczne, bo wystarczy powiedzieć, że to było takie, a już jest przeszłością, jest zmienione¹⁴.

Allison Tzu Yu Lin zauważa, że dla Woolf czas i przestrzeń nigdy nie były obiektywnymi faktami, ale zapośredniczonymi w narracji obrazami uczuć i emocji, konstruowanymi przez świadomość¹⁵. Nieskupione, fragmentaryczne narracje jej powieści prowadzą więc czytelnika przez krzyżujące się świadomości bohaterów i ukazują wewnętrzną rzeczywistość jako esencję każdego doświadczenia, w którym emocje i uczucia są elementem całego strumienia asocjacyjnych myśli. Pisarka przedstawia sposoby, w jakich postaci widzą, czują i myślą, a dzięki temu ukazuje, jak doświadczenie czasu i przestrzeni w zewnętrznym świecie zmienia się w psychiczną ekspresję „ja”. Wizualne obiekty są w jej twórczości projekcjami stanów umysłu, a emocje przyjmują postać abstrakcyjnych form, marzeń, obrazów sennych. Proces ten odbywa się również w drugą stronę, bowiem wewnętrzny świat jest uzewnętrzniany poprzez proces twórczy, w którym myślenie i odczuwanie zmienia się w obrazy, metafory i symbole (Urszula Terentowicz-Fotyga nazywa to „uprzestrzennieniem czasu”). W literackich wizjach Woolf zawierają się różne modele czasu i form jego postrzegania – myśli układają się tu w nieliniarne łańcuchy asocjacji, a percepcja w proces wizualnych impresji. Wewnętrzny świat przedstawiany jest jako nieustanna zmiana, przygnieciona pędem codziennego, praktycznego, zewnętrznego życia.

W twórczości Woolf nacisk położony jest na konwencję monologu wewnętrznego, rozwarstwienie czasu, zatarcie zewnętrznej zdarzeniowości oraz poetyckość, z czego wynika dostrzeżona przez Anitę Piotrowską fabularna „niewydolność” jej powieści¹⁶, opartych na technice, którą Maria Niemojowska nazywa „migawką impresjonistyczną (określenie „strumień świadomości”, które często stosuje się w odniesieniu do Woolf, badaczka uznaje za zbyt duże uproszczenie), gdzie „narracja nigdy nie jest bezpośrednia” i zwykle „słyszymy

¹⁴ Eadem, *Chwile istnienia...*, op. cit., s. 196–197.

¹⁵ A. Tzu Yu Lin, *Virginia Woolf and the European Avant-Garde*. London, *Painting, Film and Photography*, London 2007, s. 5.

¹⁶ Zob. A. Piotrowska, *Czy kino boi się Virginii Woolf?*, „Kino” 2003, nr 5, s. 17–20.

tylko jeden głos – głos autorki”¹⁷. Zwrot modernistyczny był przede wszystkim zwrotem przeciwko XIX-wiecznej prozie realistycznej między innymi dlatego, że jak pisała Woolf w swoim estetycznym manifestie: „życie to nie jest szereg symetrycznie ustawionych reflektorów, życie to jest jasna aureola, półprzejrzysta przesłona otaczająca nas od pierwszego przeblysku świadomości aż do samego końca”¹⁸. Strumień świadomości służył więc swoistemu prześwietleniu strumienia życia z całą jego chaotyczną przypadkowością oraz siecią fragmentarycznych, ulotnych wrażeń, umożliwiających zagłębienie się we własnej (nie)świadomości i odkrycie na nowo najbardziej znaczących momentów – owych chwil istnienia – umykającego życia. Dla Woolf potencjał kina i ewentualnej wizualności stosowanej w literaturze wynikać miał więc z tego, co mogło świadczyć o jego wyjątkowości pośród innych sztuk, tj. z możliwości asocjacyjno-reminiscencyjnych, nie zaś ze sposobów konstruowania fabuł. David Daiches ujmując to następująco:

[Virginia Woolf zajmuje się] badaniem bardziej subtelnych aspektów związku między zmysłami a wrażeniami, między przeżyciami fizycznymi a psychicznymi; widzimy tu na przykład, jak pewne efekty kolorystyczne sugerują jakieś myśli, które z kolei kojarzą się z pewnymi wrażeniami odbieranymi za pośrednictwem któregoś z pozostałych zmysłów. Umysł – czy też może dokładniej: wrażliwość – jest czymś w rodzaju stacji przekaźnikowej: docierające tu wrażenie zmysłowe może w momencie wyjścia przetworzyć się w myśl, nastrój czy w inne wrażenie zmysłowe¹⁹.

Czy owa myśl, nastrój, wrażenie zmysłowe wyrażane za pomocą języka może mieć charakter wizualny? Czy te perspektywy się nie wykluczają? Jeśli nie, to za pomocą jakich strategii i technik następuje ich spotkanie? Przykłady z twórczości Woolf mogą pomóc w odpowiedzi na te pytania.

Twórcza i osobista postawa Virginii Woolf podobna jest choćby do refleksji Paula Ricoeura o pamięci, zwłaszcza o jej referencjalnym wymiarze²⁰. W jego myśli do wspomnień powraca się co najmniej na dwa sposoby. Z jednej strony mamy więc do czynienia z ewokacją, a więc mimowolnym, asocjacyjnym wspomnieniem, z drugiej natomiast – z przywołaniem, które wiąże się z wysiłkiem przypominania i odtwarzania własnych doświadczeń, zanurzonych w chaosie i bezładzie. To, co łączy Ricoeura i Woolf, to fakt, że ważnym momentem jest ujmowanie przeszłości w twórczości, powtarzanie jej w danym dziele, nakładanie na owo doświadczenie określonych ram narracyjnych. Przekuwając własne przeżycia w narrację, pisarka zapośredniczała je zarówno w prawdzie,

¹⁷ M. Niemojowska, *Nie bój się już więcej...*, „Twórczość” 1985, nr 5, s. 88.

¹⁸ V. Woolf, *Nowoczesna powieść*, tłum. E. Życieńska, [w:] eadem, *Pochyła wieża...*, op. cit., s. 278–288.

¹⁹ D. Daiches, *Virginia Woolf*, tłum. M. Ronikier, [w:] idem, *Krytyk i jego światy. Szkice literackie*, wyb. M. Sprusiński, Warszawa 1976, s. 230.

²⁰ Zob. P. Ricoeur, *Pamięć i wyobraźnia*, [w:] idem, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2007, s. 15–76.

jak i fikcji. Nie tyle więc odtwarzała przeszłość, ile czyniąc z niej materiał literacki, mogła przeżyć ją na nowo, zdystansować się od niej, zapewnić sobie ulgę. Przeprowadzane w ten sposób *katharsis* było bardzo ważną częścią jej działalności artystycznej.

Nadworny poeta kina, Jean Epstein, uznawał czas za czwarty wymiar filmu, który jako jedyne medium było w stanie ukazać go widzowi równoległe z przestrzenią. W rozważaniach Ricoeura o czasie szczególnie miejsce zajmowała *Pani Dalloway* – jego zdaniem podstawowym wymiarem tej powieści są właśnie temporalne doświadczenia różnych postaci²¹. Nad wszelkimi wydarzeniami, myślami, wspomnieniami, krzyżującymi się ścieżkami bohaterów królują zegary i dzwony kościelne. *Pani Dalloway* skonstruowana jest w oparciu o dwa wymiary – czasu i przestrzeni – a relacja między nimi polega na, jak to określił David Daiches, ruchu wahadłowym. Ricoeur analizuje z kolei, w jaki sposób Woolf zakreśliła radykalną, zabójczą (bo doprowadzającą Septimusa do samobójstwa) rozbieżność pomiędzy czasem wewnętrznym a czasem monumentalnym, odmierzonym przez autorytety, tj. dzwony i zegary. Pisarka wytycza więc bieg dnia przez blahe wydarzenia, podkreślane przez donośne uderzenia Big Bena i innych dzwonów Londynu, oraz rejestruje postępujące nawarstwienie krzyżujących się wyjść, przyjsć, zdarzeń, spotkań. Wzajemne przeplatanie się akcji i wspomnienia staje się tym samym przeplataniem powierzchowności i głębi, tak charakterystycznych przecież dla każdego wspomnień. Wahadłowy ruch pomiędzy czasami i przestrzeniami bliski jest też koncepcjom Louisa Delluca, według którego „konfrontacja obrazowa teraźniejszości z przeszłością, rzeczywistości ze wspomnieniem jest jedną z najbardziej urzekających możliwości sztuki fotogenicznej”²². Odtwarzając bieg ludzkich myśli, pisarka przetwarza owe Dellucowskie „nawroty przeszłości” i „obezwładniającą siłę wspomnień” w strumień zakorzeniających się w chwili.

Zagęszczając czas opowieści oraz splatając opowiadaną teraźniejszość ze wspomnianą przeszłością, Woolf nadaje postaciom psychologiczną spoistość, a jednocześnie upływnia, odbija w zwierciadlanym spojrzeniu ich tożsamości. Tym, co umożliwia narratorowi – czy też, jak określa to Ricoeur, narracyjnemu głosowi – przepływanie między różnymi perspektywami, jest natomiast fakt, że postacie spotykają się w tych samych miejscach, słyszą te same głosy, są świadkami tych samych wydarzeń²³. Nadanie uniwersalnego charakteru temporalnym doświadczeniom różnych bohaterów następuje więc przez uformowanie jedności miejsca, jedności chwili i jedności ciągu pamięciowego – zatrzymanie się w tym samym miejscu i w tym samym przedziale czasowym tworzy pomost między różnymi, obcymi względem siebie porządkami. W *Pani Dalloway* Vir-

²¹ Zob. idem, *Między czasem śmiertelnym a czasem monumentalnym: „Pani Dalloway”*, [w:] idem, *Czas i opowieść*, t. 2, tłum. J. Jakubowski, Kraków 2008, s. 166–182.

²² Za: J. Płażewski, *Historia filmu francuskiego 1895–2003*, Warszawa 2005, s. 63.

²³ P. Ricoeur, *Między czasem śmiertelnym...*, op. cit., s. 170.

ginia Woolf ze szczególną uwagą przygląda się – z równą fascynacją i niepokojem – rozłamowi pomiędzy życiem wewnętrznym i działaniem zewnętrznym, odmierzanych przez różne zegary, co wynika choćby z faktu, że „umysł ucieka zegarom i kreuje własne, subiektywne poczucie czasu”²⁴. Wędrowka każdego z bohaterów powieści po ulicach Londynu odbywa się równolegle z wędrowką pomiędzy naoczną terażniejszością a subiektywną przeszłością – to poprzez wspomnienia odrywają się od zegarów i praw rządzących czasem. Podobną strategię stosowała sama Woolf w swoim pisarstwie, którego zadaniem było również „krystalizowanie” wspomnień.

Punktem kulminacyjnym tych zabiegów w *Pani Dalloway* jest scena, w której Klarysa Dalloway, dowiedziawszy się o samobójczej śmierci obcego jej Septimusa, spogląda ze swojego okna na starszą kobietę w domu po drugiej stronie ulicy, która właśnie rozsuwa firany i przygotowuje się do snu. Scena ta zostaje zestawiona z porankiem, kiedy pani Dalloway zobaczyła przez witrynę sklepową cytat z *Cymbelina* Williama Szekspira („Nie strwożą cię pożogi słońca / Ni zimy mroźne podmuchy”). W tym zdecydowanie „filmowym” fragmencie splecione zostają perspektywy obiektywna i subiektywna, sfera fizyczna i psychologiczna oraz trzy różne głosy (narratora, Septimusa, Klarysy), a sama pani Dalloway, wsłuchana w równoległe rytmy czasu wewnętrznego i monumentalnego, znajduje pocieszenie właśnie dlatego, że uświadamia sobie owo „dziwne uczucie” (tak znajome ówczesnym widzom filmowym), że wydarzenia trwają bez nas, nie potrzebują nas, by trwać. Wspomnienia przypominały i samej pisarce o własnej śmiertelności, ale paradoksalnie dzięki temu przynosiły jej ulgę.

Gdy w 1926 roku Woolf pracowała nad swoim esejem o kinie, kwestia rejestracji upływającego czasu przez filmowe medium intrygowała ją szczególnie. Powieść, która jest najbardziej związana z tym tekstem – zarówno jeśli chodzi o czas powstania, jak i zawarty tok myślenia – to *Do latarni morskiej*. Jej druga część – zatytułowana znacząco *Czas płynie*, która opisuje opuszczony dom w czasie I wojny światowej, po śmierci pani Ramsay, będąca „poetyckim obrazem porzuconego domu, w którym grasuje wiatr i mieszka pustka, streszcza niszczycielską rolę czasu”²⁵ – może być traktowana wręcz jako lustrzane odbicie eseju. 18 kwietnia Woolf napisała w dzienniku, że właśnie skończyła pierwszą część i bierze się za drugą: „Nie potrafię tego wymyślić – to jest najtrudniejszy, abstrakcyjny fragment – muszę oddać pusty dom, bez żadnych postaci ludzkich, upływ czasu, wszystko bez oczu i rysów twarzy, bez żadnego zaczepienia: cóż, rzucam się na to i od razu wypluwam z siebie dwie strony. Czy to bzdurne, czy wspaniałe?”²⁶. Dziesięcioletnia przerwa dzieląca film od zarejestrowanych wy-

²⁴ Zob. M. Nowakowska, *Koncepcja czasu umysłowego na podstawie „Pani Dalloway”*, [online] <http://virginiawoolf.ekslibris.net/Pisza-o-niej/Koncepcja-czasu-umyslowego-na-podstawie-Pani-Dalloway> [dostęp: listopad 2014].

²⁵ L. Elektorowicz, *Anglosaskie muzy*, Kraków 1995, s. 128.

²⁶ V. Woolf, *Chwile wolności. Dziennik 1915–1941*, tłum. M. Heydel, opracowanie A. O. Bell, wstęp Q. Bell, Kraków 2007, s. 295.

darzeń we wczesnych dokumentach, którą Woolf dostrzegła i zanalizowała w swoich refleksjach o nowym medium, odbija się echem w przerwie dzielącej dwie wizyty rodziny Ramsayów i ich przyjaciół w nadmorskim domu na szkockiej wyspie Skye, opisaney w środkowej części dzieła. Drugi rozdział powieści odsłania zawarte w eseju pragnienie pisarki, by przenieść potencjał i możliwości kina do literatury, zwłaszcza że oba teksty powstawały w szczytowym momencie jej rewizji sztuki i odkrywania nowych technik, zdolnych opisać gwałtowny upływ czasu i simultaniczność wydarzeń.

Do latarni morskiej poświęcone zostało nie tylko rozliczeniu się z własnym dzieciństwem spędzonym w St. Ives, ale także elegijnej naturze czasu, a powstawało w momencie, gdy Woolf zafascynowała się możliwościami filmu w portretowaniu i rejestrowaniu przeszłości. Kino i fotografia dawały szansę zachowania i utrwalania więzi ze wspomnieniami, a pisarka postanowiła przenieść te techniki do własnej twórczości, która miała przecież zawsze bardzo osobisty charakter. „Pierwsza część, *Okno*, zajmująca 180 stron (polskiej wersji) – zauważa Leszek Elektorowicz – opisuje jeden dzień w domu nadmorskim, dzierżawionym przez państwa Ramsay. Część druga, *Czas płynie*, na około dwudziestu pięciu stronach oddaje przepływ dziesięciu lat, i wreszcie trzecia część, *Latarnia*, na ponad stu stronach opisuje kilka tylko godzin jednego dnia. W ten ilościowy sposób znów zobrazowany został relatywizm czasowy. Istnieje kilka porządków czasowych: czas przeżyć i czas zdarzeń; czas rzeczy, czas natury i czas ludzi; czas dzieła i czas historii”²⁷. W swoim, jak to sama określała, poemacie psychologicznym Woolf dokonuje radykalnej próby uchwycenia czasu i zbadania jego natury w oparciu o techniki narracyjne, które projektowała również pod wpływem kina.

Filmowy charakter *Do latarni morskiej* polega na daleko posuniętej niejednoznaczności. Fabuła rozwija się poprzez zmienne punkty widzenia i przechodzenie przez krzyżujące się strumienie świadomości każdej postaci. Książka *Czas płynie* napisana została z kolei z perspektywy narratora niezwiązanego z żadną postacią – tu przewodnikiem jest tylko i wyłącznie czas. „W odróżnieniu od rozdziałów przestrzennych – pisze Urszula Terentowicz-Fotyga – w których czas jest spowolniony, a uwaga skupiona na rozciągniętej w czasie chwili, w rozdziale środkowym czas płynie szybko i nieubłaganie. Okres dziesięciu lat ukazany jest jako homogeniczny strumień, pozbawiony podziałów na godziny, tygodnie, miesiące czy lata. Nawet naturalne wyznaczniki czasu, takie jak następstwo dni i nocy, czy pór roku, są zakłócone”²⁸. Narracja jest nieskupiona i nieuporządkowana, bo ukazuje życie, w którym już nikt nie bierze udziału i w któ-

²⁷ L. Elektorowicz, op. cit., s. 127–128.

²⁸ U. Terentowicz-Fotyga, *Semiotyka przestrzeni kobiecych w powieściach Virginii Woolf*, Lublin 2006, s. 54.

rym czas przestaje być odmierzany w tradycyjny sposób, „gdyż noc i dzień, miesiąc i rok płynęły teraz w jednym strumieniu”²⁹.

Środkowa część *Do latarni morskiej* jest wręcz metaforą kina. Pani Ramsay pojawia się tu po śmierci pod postacią światła jako film albo pokaz slajdów na ścianie, a Woolf bada grę światła i koncepcję pamięci jako projekcji oraz efekty mijającego czasu. Refleksje samotnej pani Ramsay tłumaczą filozofię samej Virginii Woolf:

Kiedy odjęty jej został na chwilę ciężar życia, możliwości doznawania zdawały się nie mieć granic. I przecież wszyscy chyba muszą czasem przeżywać to uczucie nieograniczonych możliwości – myślała; wszyscy po kolei: ona, Lily, Augustus Carmichael czują, że nasz zewnętrzny wygląd, cechy charakterystyczne, po których się nas poznaje, to po prostu dziecięca zabawka dla oka. Pod nimi wszystko jest ciemne, skłębione, nieprzeniknione; wiadomo o nas tylko tyle, ile pokazujemy, wynurzając się od czasu do czasu na powierzchnię. [...] Tracąc swoją wierzchnią osobowość, człowiek pozbywa się zamętu, pośpiechu i podniecenia. W takich momentach spokoju i odpoczynku, momentach wieczności, gdy wszystko jasno układało się w głowie, z ust jej wyrwał się okrzyk triumfu nad życiem; przerywając na chwilę robotę, podniosła wzrok, by spojrzeć na światło Latarni; długi, równy błysk, ostatni ze znaków sygnału – to był jej błysk. Będąc zawsze o tej porze w podobnym nastroju, wybierała sobie coś, na co patrzyła. Teraz był to długi, równy błysk, jej błysk. Często łapała się na tym, że gdy tak siedzi z robotą w rękę i wpatruje się w coś, stapia się z tym, na co patrzy – na przykład z tym właśnie światłem³⁰.

W *Czas płynie* pani Ramsay dosłownie staje się światłem i jako retrospekcyjna projekcja wędruje po opuszczonym domu, a szczególną funkcję pełni motyw lustra, wyposażający rzeczywistość w nowe, zaskakujące znaczenia. W *Do latarni morskiej* wizualnym pośrednikiem, bezpośrednim odbiorcą „filmowych” bodźców, a więc odpowiednikiem widza, jest pani McNab, która opiekuje się opuszczonym domem Ramsayów. Reprezentacja stanowi tutaj projekcję świata, o czym przypomina Vlastimil Zuska, który zwraca uwagę na fakt, że lustro było pierwszym „aparatem projekcyjnym”, a film jest jego logiczną i przewidywalną kontynuacją, efektem ekspansji ludzkiego doświadczenia percepcji, a także możliwych doznań, w obrębie których zwierciadło okazuje się niezbędnym ogniwem o trwałej sile oddziaływania³¹. Zuska zwraca uwagę na odrealnienie, charakterystyczne zarówno dla obrazu lustrzanego, jak i filmowego. Ogniskowanie uwagi przy jednoczesnym wzmocnieniu aktywności wyobraźeniowej potęguje przy tym efekt emocjonalny. Widzenie danej sceny w „duchu filmowym” jest widzeniem wyobcowanym – nagle zmienia sposób percepcji wpływa w istotny sposób na istnienie: „Widzenie wyobcowane i obserwacja miejsca, w którym fizycznie nie jesteśmy obecni, odnosi się z taką samą dokład-

²⁹ V. Woolf, *Do latarni morskiej*, tłum. K. Klinger, Warszawa 2005, s. 150.

³⁰ Ibidem, s. 71.

³¹ Zob. V. Zuska, *Film jako/i lustro. Analiza pewnej analogii*, tłum. A. Car, [w:] *Reguły gry. Czeska myśl filmowa*, t. 2, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2007, s. 233–248.

nością i z punktu widzenia ontogenezy już od dawna do lustra³². W kinie jesteśmy właśnie nieobecnyimi podmiotami, które transponują siebie, na podstawie doświadczenia z lustrem, w miejsce, gdzie nas nie ma. Virginia Woolf poświęciła w swojej twórczości sporo miejsca doświadczeniom zwierciadlanym, które zawsze są formami ekstensji „ja”.

Christian Metz w *Elemencie znaczącym wyobrażonym* łączy metaforę lustra Mitry’ego z Lacanowską fazą lustra. W jego ujęciu kino prezentuje świat wyobrażony, nieistniejący, w którym pewien rodzaj obecności wiąże się z pewnym rodzajem nieobecności:

A zatem film jest podobny do lustra. Lecz różni się od pierwotnego lustra w jednym istotnym punkcie: chociaż tak jak ono może odzwierciedlać wszystko, jest jedna rzecz, której nie odbija i nigdy odbijać nie będzie: ciało widza. W tym właśnie miejscu ekran nagle staje się przezroczystym szkłem³³.

Z ową „obecną nieobecnością” wiąże się paradoks identyfikacyjny, polegający na odizolowaniu od siebie przy jednoczesnej identyfikacji z sobą, z czytym aktem percepcji. Uśpienie motoryczne (którego doświadcza przecież Klarysa Dalloway w scenie balkonowej w *Pani Dalloway*) odbywa się równolegle z zaskakującą aktywnością procesów psychicznych. Gdy jest się zdolnym wyciszyć zegary, władzę przejmuje właśnie czas umysłu, ten sam, który przynosi pani Dalloway pocieszenie. Spojrzenie w lustro, w okno, w metaforyczny ekran jest wyjściem poza fizyczne granice, poza ciało – temu cielesnemu wyzwoleniu będą poświęcone *Fale* i *Orlando*.

Poetyka lustra, wywodząca się w prostej linii z konotacji onirycznych, jednoznaczny i pełny wyraz znajduje także w opowiadaniu będącym wręcz metaforą projekcji filmowej, tj. w *Damie w lustrze: Refleksji*, gdzie narratorka staje się widzem w opuszczonym domu, w którym rzeczywisty czas zostaje spowolniony na rzecz czasu umysłowego. To także obecna i nieobecna zarazem obserwatorka (sama niebędąca widzianą) ukrytego życia przyrody, owych „rzeczy, które się chyba nigdy nie zdarzają, kiedy ktoś patrzy”³⁴. W opowiadaniu Woolf stosuje fundamentalne dla wczesnych teorii filmu metafory: widza jako niewidzialnego obserwatora, badacza przyrody oraz światła i cieni oraz powiewających firanek. W spostrzeżeniach narratorki to, co rzeczywiste, miesza się z tym, co wyobrażone, to, co codzienne, z tym, co niezwykle, to, co obiektywne, z tym, co subiektywne.

Virginia Woolf zafascynowana była sposobami, w jakich obraz przeszłości funkcjonuje w terażniejszości i na tej podstawie zarysowała metaforyczną im-

³² Ibidem, s. 240.

³³ Za: W. Godzic, *Film i psychoanaliza. Problem widza*, Kraków 1991, s. 69.

³⁴ V Woolf, *Dama w lustrze: Refleksja*, [w:] eadem, *Dama w lustrze*, tłum. M. Lavergne, wstęp A. Graff, Warszawa 2003, s. 97.

presję pustego miejsca i wielkich nieobecnych kształtujących opuszczoną przestrzeń. *Czas płynie* jest przestrzenią snu, opartą na głębokiej, konceptualnej więzi pomiędzy kinem a snem. Jest także echem też Woolf z eseju o architekturze snów w przyszłych filmach. Narracyjny eksperyment polega tu jednocześnie na opisanu, na zaledwie kilku stronach, upływu dziesięciu lat – oniryczność intensyfikuje wrażenie nieuchwytności i widmowości. Oniryczny charakter prozy Woolf budzi silne skojarzenia z perspektywą psychoanalityczną, zarówno jeśli chodzi o możliwości terapeutyczne sztuki, jak i koncepcje, w których sen i film to specyficzne stany, w których umysł pracuje inaczej niż na jawie – bez ograniczających regulacji społeczno-kulturowych i arbitralnie narzucanych norm. W filmowej przestrzeni budowanej przez Woolf liczą się tylko i wyłącznie prawa przyrody, regulowane przez światło oraz czas. Woolf dokonuje również projekcji – będącej w istocie regresem do bezpiecznej sfery dzieciństwa – sfery nieświadomości, która wydobywa stłumione uczucia i w której liczy się uczestnictwo emocjonalne. Rzeczywistość przedstawiona jest poprzez „obecną nieobecność” i jest lustrzanym odbiciem refleksji w *Kinie* o innej rzeczywistości ekranowych obrazów.

Szczególne istotne są refleksje Woolf, które łączą się w jeden, filmowy strumień, ściśle związany z osobistą filozofią pisarki, wyznawaną zarówno w życiu, jak i twórczości. Pierwsza pochodzi z eseju o kinie: „Widzimy, jak król, koń i łódź wyglądają, kiedy nas tam nie ma. Widzimy, jak wygląda życie, kiedy nie mamy w nim żadnego udziału. Patrzymy jak gdyby uwolnieni od małostkowości codziennej egzystencji”³⁵. 30 października 1926 roku Woolf zanotowała z kolei w dzienniku: „Wszystkie te sprawy, ramię w ramię na ekranie mojego mózgu. W przerwach zaczynam myśleć [...] o samotnych kobietach dumających o książce dotyczącej pomysłów na życie. Wdarło się to tylko raz lub dwa bardzo niewyraźnie; oto dramatyzacja mojego nastroju w Rodmell. Powinno być to jakieś mistyczne, duchowe przedsięwzięcie; rzecz, która istnieje bez naszego udziału”³⁶. Wreszcie w *Do latarni morskiej* Andrew Ramsay tłumaczy Lily Briscoe istotę pracy swojego ojca: „Niech pani pomyśli o stole kuchennym wtedy, gdy go pani nie widzi”³⁷. Scena, w której Pani Ramsay odchodzi od stołu i przez chwilę obserwuje z boku trwającą już bez niej kolację, wydaje się być dopełnieniem koncepcji Woolf, która pełne rozwinięcie znajdzie w *Czas płynie*:

³⁵ Eadem, *Kino...*, op. cit., s. 314.

³⁶ *The Diary of Virginia Woolf, Vol. 3: 1925–1930*, eds. A. Bell, A. MacNeillie, London 1981, s. 114.

³⁷ V. Woolf, *Do latarni...*, op. cit., s. 26 – nieprecyzyjne tłumaczenie Krzysztofa Klingera; oryginalny cytat brzmi: „Think of a kitchen table... when you're not there” („Niech pani pomyśli o stole kuchennym... wtedy, gdy nie ma pani przy nim”).

Należało teraz posunąć wszystko o krok naprzód. Z nogą na progu czekała jeszcze przez chwilę, ale obraz sali już się rozmazywał. Kiedy ujęła Mintę pod ramię i ruszyła, wszystko wyglądało inaczej, miało inny kształt; po raz ostatni rzuciła okiem za siebie, wiedziała jednak, że to, co działo się przed chwilą, należy już do przeszłości³⁸.

Nad „scenami, w których nie bierzemy udziału” patronat obejmuje za każdym razem tytułowa latarnia, która „przeciwstawia bezmyślnemu czasowi historycznemu odrębny i trwały porządek ludzkiego istnienia”³⁹ i jest jednocześnie przewodnikiem mijających chwil oraz wędrującego światła. Zauważmy w tym miejscu, że Woolf, której podstawowym celem jest odtworzenie nastroju danej chwili i ukazanie wnętrza człowieka poprzez jedno zdanie, jeden ruch, jedną, pozornie nic nieznaczącą scenę, nie rozciąga czasu w akcji powieściowej, ale podobnie jak James Joyce drąży go i przeświewa⁴⁰.

Jednym z rodzajów projekcji wymienionych przez Edgara Morina było – obok automorfizmu i antropomorfizmu – rozdwojenie, polegające na rzutowaniu własnego bytu w obszar halucynacyjny, gdzie jednostka objawia się samej sobie w postaci zjawy. Film odpowiada dzięki temu na rozliczne potrzeby, którym codzienne, praktyczne życie nie potrafi sprostać. Morin – dla którego, z czym z pewnością zgodziłaby się Woolf, liczyła się bardziej „dusza” obrazu niż obraz sam w sobie – zbudował na tej podstawie pojęcie projekcji-identyfikacji, ale także fotogenii, będącej „unikalnym konglomeratem istotnych cech cienia, odbicia i widma, który pozwala elementom emocjonalnym [...] przenieść się na obraz”⁴¹. Przestrzeń o podobnej strukturze budowała w swojej twórczości Virginia Woolf, dlatego z całą pewnością możemy mówić o fotogenicznym charakterze jej powieści, zwłaszcza *Do latarni morskiej*, gdzie – parafrazując koncepcję Morina – pani Ramsay funkcjonuje jako widmo, *alter ego* Julii Stephen, matki Virginii. Identyfikacja zachodzi zaś w ramach związku pomiędzy panią Ramsay a zafascynowaną nią Lily Briscoe. Tak jak ostatecznym celem Ramsayów jest odwiedzenie latarni, tak dla Lily jest nim ukończenie swojego obrazu – swojej wizji. Obraz jest metaforą dzieła samej Woolf, zarysowującej potrójny związek pomiędzy autorką, Lily i panią Ramsay, który nie skończy się wraz ze śmiercią tej ostatniej, ale z równoległym ukończeniem obrazu i samej powieści. Leszek Elektorowicz zauważa, że zjednoczenie się kilku osobowości (autorki, bohaterki, matki) w twórcy służy nie tylko demystyfikacji autorki, ale także nadaniu danemu dziełu uniwersalnego charakteru⁴². Temat ten zostanie powtórzony w *Godzinach* (2002) Stephena Daldry’ego.

³⁸ Ibidem, s. 126.

³⁹ L. Elektorowicz, op. cit., s. 128.

⁴⁰ Ibidem, s. 129.

⁴¹ E. Morin, *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975, s. 55.

⁴² L. Elektorowicz, op. cit., s. 131.

A teraz dzień po dniu tylko światło – czytamy w *Czas płynie* – jak kwiat odbity w wodzie, przesuwało swój jasny obraz po przeciwległej ścianie; tylko cienie drzew tańczących na wietrze składały ukłony na ścianie i przez chwilę pokrywały cieniem jasną plamę blasku; tylko miękkie, roztrzępane odbicie leżących płatków sunęło powoli przez podłogę sypialni⁴³.

Duchowy realizm środkowej części *Do latarni morskiej* sugeruje zagrożenia i obietnice filmowego medium, funkcjonującego bez naszej aktywnej obecności – dom w powieści Woolf jest przestrzenią filmową, w której toczy się życie, w której świat funkcjonuje poprzez ruch, światło i zmienność, bez udziału ludzi: „Potem znów zstąpiła cisza i drgały cienie; światło zginało się w uwielbieniu nad własnym obrazem na ścianie”⁴⁴. Cała powieść dotyczy śladów, odcisków stóp i maski piękna, która jest też maską śmierci oraz pustych obiektów, będących przechowalnią tego, co utracone – przewodnikiem jest tu światło odbijające się od ścian, załamujące, będące w nieustannym ruchu.

Podobnie jak dla H.D. i Dorothy Richardson, autobiografia była dla Woolf ściśle związana z historią optycznych technologii (znamienny jest fakt, że w czasie pracy nad *Kinem* i *Czas płynie* Woolf pisała także wstęp do zbioru fotografii Julii Margaret Cameron, która uwielbiała fotografować matkę Virginii). Pisarka traktowała wspomnienia i sny jako momenty wizji, była zaabsorbowana przeszłością oraz optycznymi technologiami łączącymi widzów z pamięcią i mijającym czasem. Nowe media były jednak formą odzyskiwania utraconego czasu poprzez tworzenie scen, w których nieustanna negocjacja pomiędzy dystansem a bliskością wychwytywała i utrzymywała piękno: „Z urody i ciszy rodziło się piękno – forma wyzuta z życia, równie odcięta od świata, jak widziany wieczorem z dalekiego okna pociągu staw, który szybko znika nam z oczu, niewzruszony w swej samotności mimo skradzionego mu w pędzie spojrzenia”⁴⁵. *Czas płynie* jest próbą rozwinięcia przeszłości na obrazie lub ekranie. Powtarzalność gestów, słów, postaw, związków w nieustannym ruchu sprawia, że przeszłość może zostać zwinięta i skatalogowana – utrwalona, zakorzeniona.

Filmowy charakter *Do latarni morskiej* jest związany z pytaniami o obecność i nieobecność, utrwalanie przeszłości, negocjacje pomiędzy stratą i spuścizną. Bertram Lewin twierdził, że śniący dokonują projekcji swoich marzeń sennych na pusty ekran, ekran snu, symbolizujący pierś matki, miejsce, na którym zasympialiliśmy po raz pierwszy. „W świetle tej koncepcji – zauważył Wiesław Godzic – ekran kinowy jest ostatnią protezą w historii ludzkich wynalazków, służy jako surogat fizjologicznego i psychicznego związku, jaki odczuwaliśmy w stosunku do matki: ekran jest jednocześnie pierśią i dzieckiem, matką i mną”⁴⁶. Robert Eberwein w swoim psychoanalitycznym studium *Film i ekran snu* udowodnił

⁴³ V. Woolf, *Do latarni morskiej*, op. cit., s. 144.

⁴⁴ Ibidem, s. 145.

⁴⁵ Ibidem, s. 144.

⁴⁶ W. Godzic, op. cit., s. 61.

z kolei, że ekran, na którym oglądamy filmy, wiele zawdzięcza naszym doświadczeniom z czasów dzieciństwa i pierwszym snom. Zważywszy na fakt, że *Do latarni morskiej* to książka, dzięki której Woolf chciała nawiązać kontakt z matką i utraconym dzieciństwem, tym bardziej wiarygodna wydaje się przesłanka, że za pośrednictwem powieści pisarka stworzyła wizualną przestrzeń o podobnej strukturze, co kino, właśnie dlatego, że „ekran rzeczywisty, obecny w sali kinowej, funkcjonuje jako psychiczna proteza naszego ekranu snu, jest surogatem piersi matki, jest surogatem naszego ego”⁴⁷.

Twórczość Woolf to wyzwanie rzucone „wiecznemu przepływowi rzeczy”, to próba „zatrzymania, uprzestrzennienia czasu”, której towarzyszy „wykorzystanie momentu jako podstawowego elementu narracyjnego, gdzie podstawową rolę grają rozbudowane obrazy chwili, uobecnienie reprezentacyjnych, ważnych momentów z życia bohaterów”⁴⁸. W *Czas płynie* owe momenty zlewają się w nieprzerwany strumień wrażeń przekazywanych w zwierciadlanym odbiciu:

O tej porze ci, którzy poszli na spacer po plaży, by zapytać się morza i nieba, co mają im do powiedzenia i ukazania, musieli zauważyć wśród przejawów boskiej obfitości – zachodu słońca na morzu, bladeści poranka, wschodzącego księżyca, łodzi rybackich w poświacie, dzieci obrzucających się garściami trawy – że coś psuło tę radosną harmonię i pogodę ducha. Nagle pojawiała się na przykład milcząca zjawa statku w kolorze popiołu i – znikająca; albo na nieskazitelnej powierzchni morza ukazywała się szkarłatna plama, tak jak gdyby w niewidocznych głębinach coś się kłębiło i krwawiło. Te sceny, zakłócające harmonię krajobrazu, który miał pobudzić do wzniosłych rozmyślań i do wyciągania najdogodniejszych wniosków, przerywały spacerowiczom spokojny bieg myśli. Nie można było lekceważyć i przekreślać ich znaczenia i dalej spacerować brzegiem morza, podziwiając, jak piękno zewnętrzne odbija piękno wewnętrzne. [...] A więc marzenie o tym, by w samotności na plaży znaleźć odpowiedź i wejść w jej posiadanie w pełni, było jedynie odbiciem w zwierciadle? A samo zwierciadło – tylko szklistą powierzchnią, powstającą wtedy, gdy szlachetniejsze siły spoczywały uśpione w głębinach?⁴⁹

Twórczy manifest Woolf polegał na wyjściu poza fizyczny wymiar świata – pisarka zdecydowała się na spojrzenie w głąb siebie, spojrzenie z gruntu introspektywne, w pełni świadome i analityczne. „Fotogeniczny” charakter jej twórczości polegał więc na wyposażeniu każdej chwili bez sztucznie udratyzowanych zdarzeń w utajoną, złożoną, wielowarstwową treść, dzięki której „życie trwa dłużej, każda minuta narasta wspomnieniami, wyobrażeniami, wielokrotnymi związkami”⁵⁰.

Podmioty wizualizowane konfrontowane są przez Woolf z niedoskonałością ludzkiej percepcji, której poświęcony został wcześniejszy *Pokój Jakuba*, nazwany przez Urszulę Terentowicz-Fotyę „powieścią czasu”, ukazującą chaotycz-

⁴⁷ Ibidem, s. 173.

⁴⁸ U. Terentowicz-Fotyga, op. cit., s. 109.

⁴⁹ V. Woolf, *Do latarni morskiej*, op. cit., s. 149–150.

⁵⁰ L. Elektorowicz, op. cit., s. 125.

ność, przypadkowość i w gruncie rzeczy nonsensowność ludzkiej egzystencji. W styczniu 1922 roku pisarka zanotowała w dzienniku znaczący komentarz: „Czuję czas umykający jak w filmie. Próbuję go zatrzymać. Dżgam go za pomocą pióra. Próbuję go przygwoździć”⁵¹. Trzecia powieść pisarki to „seria impresji, przypadkowo wybranych scen, pozbawionych relacji przyczynowo-skutkowych i nieukładających się w sensowną opowieść”, która jest efektem świadomości trudu „konstruowania świata, czy to wewnętrznego czy zewnętrznego, wspólnotowego czy indywidualnego”⁵².

Pokój Jakuba, elegijny, prywatny hołd złożony zmarłemu bratu pisarki, jest ostentacyjnie powierzchownym portretem tytułowego Jakuba, utkanego z domysłów znajdujących go lepiej lub gorzej osób, drobnych zdarzeń, przypadkowych spotkań, przecinających się myśli na jego temat. Jakub jest wprawdzie głównym, centralnym bohaterem powieści, ale jego losy zapośredniczone są w swoich odłamkach lustra – jedyne jego odbicie, do jakiego ma dostęp czytelnik, to spojrzenie innych. Woolf wyraża w formalnych uwarunkowaniach książki własne dramatyczne refleksje na temat zmarłych bliskich, których nigdy nie będzie miała okazji już poznać do końca. Podstawowym punktem odniesienia nie są dla pisarki określone, układające się w chronologiczny, logiczny porządek zdarzenia, ale właśnie ulotne chwile, wrażenia, myśli i skojarzenia. *Pokój Jakuba* jest lirycznym obrazem niedoskonałego, niestabilnego życia, wypełnionego ludźmi, do których nigdy nie zyskamy prawdziwego realnego dostępu. Podmioty wizualizowane nie są więc ludźmi samymi w sobie, ale zapośredniczonymi w efemerycznych wrażeniach obrazami, które próbujemy każdy na swój sposób interpretować, nigdy nie zyskując dostępu do obiektywnej, potwierdzalnej empirycznie prawdy. Życie zaś, ten nieokiełznany strumień doświadczenia, to kalejdoskop światel, kolorów i kształtów.

Jakub to oczywiście nie Thoby Stephen w ścisłym tego słowa znaczeniu. Ale Woolf z pewnością szuka w nim jego odbicia i w konsekwencji dochodzi do wniosku, że musi go zapośredniczyć w relacjach osób trzecich, w ich niedoskonałych interpretacjach, ich ulotnych spojrzeniach. Jakub jest jednocześnie obecny i nieobecny, dostępny i niedostępny, jest bohaterem i antybohaterem. Historia Jakuba Flandersa, młodego mężczyzny, ofiary I wojny światowej, zostaje nie tyle „opowiedziana” przez kobiety jego życia, ile zwizualizowana jako kolaż sytuacji, gestów, rozmów i wrażeń. Elegijny, tragiczny wymiar powieści nie wynika z ukazanej bezpośrednio śmierci, ale z natrętnej nieobecności, niedoskonałości percepcji, uniemożliwiającej pełne zrozumienie drugiego człowieka. Poszarpana narracja składa się z chaotycznych myśli i obserwacji, które narratorka inicjuje, ale nagle przerywa lub zupełnie porzuca, wizualizując w ten sposób fizyczną niedoskonałość ludzkiej percepcji. Rozmyta, bliska poezji struktura

⁵¹ *The Diary of Virginia Woolf. Vol 2: 1920–1924*, eds. A. Bell, A. MacNeillie, London 1980, s. 158.

⁵² U. Terentowicz-Fotyga, op. cit., s. 109.

utrudnia identyfikację i interpretację, a niedokładny, poszatkowany opis zwyczajnych sytuacji uświadamia, że nagromadzenie szczegółów z czyjegoś życia wcale nie pomaga w jego poznaniu. Erich Auerbach zauważył, że

[...] w latach pierwszej wojny światowej i tuż po niej – w Europie, naznaczonej brakiem poczucia bezpieczeństwa, brzemiennej w nieszczęścia, cierpiącej na nadmiar niezrównoważonych idei i form życiowych, niektórzy pisarze, wyróżniający się instynktem i przenikliwością, stali się odkrywcami metody polegającej na rozszczepianiu obrazu świata pomiędzy różne i wieloznaczne odbicia stanów świadomości⁵³.

Terentowicz-Fotyga zwraca uwagę na fakt, że zarówno warstwę kompozycyjną, jak i tematykę *Pokoju Jakuba* cechuje rozproszenie, brak centrum oraz pozbawione jasnego uporządkowania następstwo⁵⁴. Akcja otwarcie burzy tradycyjne wzory, czyniąc wprawdzie życie Jakuba osią fabularną utworu, ale sprawiając też, że staje się on wręcz antybohaterem, którego charakterystyka oparta jest na wyraźnie naznaczonej nieobecności⁵⁵. Aby uzyskać ten efekt, Woolf musiała znaleźć nowe sposoby konstruowania stabilnej semiosfery, ukazanej jako nieustanna „walka z czasem przynoszącym zmiany i zniszczenie”⁵⁶. Virginia Woolf zainteresowała się kinem wtedy, gdy zaczęło ono wpływać na literaturę, i jednocześnie sama stosowała techniki filmowe, by zrywać z tradycją literacką. Filmowe analogie wynikają z poetyckich aspektów stylu pisarki, która dostrzegła ścisły związek pomiędzy poetyckim wytwarzaniem sensów poprzez symbole czy synekdochy, za pomocą których ukazywała pozornie banalne, wyolbrzymione, powtarzalne szczegóły, urastające do rangi swoistego motywu przewodniego, uzbrojonego w nowe (nieustannie odnawiające się) sensory, metafory i skojarzenia. Kino wyposażone było w estetykę bliską poezji, bo wyrażało się poprzez emocje i myśli, opierając się tym samym na sugerowaniu, a nie na prostym, jednoznacznym wyjaśnianiu. Wszystko to właśnie dlatego, że życie, podobnie jak poezja, składa się z uczuć i nastrojów wyrażanych przez metafory, skrótów, skojarzenia, symbole. Nie bez przyczyny uznaje się Woolf za poetkę monologu wewnętrznego.

Kulminacyjny moment powieści to tytułowy pusty pokój, w którym nie ma już Jakuba. Nawoływanie jego imienia przez całą książkę intensyfikuje przejmujący obraz straty, a jego nieobecność odczuwalna jest fizycznie, zwłaszcza poprzez przedmioty nasycone jego duchem – biurko, krzesło, buty. „Ludzie to duchy”⁵⁷ – komentował Leonard Woolf po przeczytaniu *Pokoju Jakuba*. Duchy, a więc podmioty wizualizowane, które w wyniku braku bezpośredniego dostępu do nich darzymy miłością wręcz dramatyczną:

⁵³ E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 1968, s. 418.

⁵⁴ Ibidem, s. 109–110.

⁵⁵ Ibidem, s. 111.

⁵⁶ Ibidem, s. 109.

⁵⁷ V. Woolf, *Chwile wolności...*, op. cit., s. 208.

W każdym razie życie jest jedynie pochodem cieni i jeden Pan Bóg wie, czemu z takim zapalem bierzemy je w objęcia i z takim wielkim bólem przeżywamy ich odejście, skoro to tylko cienie. I dlaczego, skoro to wszystko i jeszcze dużo więcej jest prawdą, dlaczego zaskakuje nas nagle olśnienie, że oto ten młody człowiek jest ze wszystkich rzeczy tego świata najrealniejszy, najsolidniejszy, najlepiej nam znany – dlaczego? Wszak już za moment nic o nim nie będziemy wiedzieć. Taki jest nasz sposób widzenia. Takie są warunki naszej miłości⁵⁸.

W opisach śmierci i zniszczenia, a także w teoretycznych rozważaniach o procesach, w jakich funkcjonuje pamięć, Woolf kładzie jednocześnie nacisk na wspólnotowe sfery świadomości, które sprzyjają radzeniu sobie ze stratą. Szczególnie widoczne jest to w *Falach*, w których krzyżujące się świadomości różnych postaci formowane są przez pisarkę jako wizyjne monologi wewnętrzne. *Fale* to w istocie desperacka, egzystencjalna próba stworzenia świadomości wspólnotowej, a więc ekranu, na którym odbijają się wydarzenia zewnętrzne. W takiej mentalnej przestrzeni każdy z szóstki bohaterów próbuje ustalić swój stosunek do zmarłego w Indiach Percivala – kolejnego wariantu podmiotu wizualizowanego, lustrzanego odbicia Thoby'ego, którego nieoczekiwana śmierć w dramatycznie paradoksalny sposób ukonstytuowała kształt grupy Bloomsbury. Motyw nagłej śmierci młodego mężczyzny przewija się przez całą twórczość Virginii Woolf i zyskuje różne odmiany w postaci Jakuba, Percivala czy Septimusa. Epifaniczne chwile istnienia są próbą wyjścia naprzeciw traumatycznym przeżyciom straty, a jednocześnie głębokiego zakorzenienia ich w doraźnej pamięci, która ma charakter dialogiczny, a więc nastawiony na codzienny, twórczy, zapośredniczony w sztuce kontakt z najbliższymi.

W cytowanym już *Szkiele z przeszłości* Woolf pisze o swojej matce:

Bo jaka rzeczywistość może pozostać rzeczywista, gdy dotyczy osoby, która umarła czterdzieści cztery lata temu, mając czterdzieści dziewięć lat, nie pozostawiając książki ani obrazu, ani żadnego utworu – poza trojgiem dzieci, które żyją do dziś, i pamięcią o niej, która pozostaje w ich umysłach? Istnieje pamięć, ale nie ma niczego, czym można by ją sprawdzić; niczego, czym można by ją zakotwiczyć⁵⁹.

Strategie wizualne były dla pisarki narzędziem, dzięki któremu pamięć mogła zostać w jakiś sposób uformowana i zakorzeniona. Nie bez znaczenia jest także fakt, że Woolf była wraz z siostrą, malarką Vanessą Bell, aktywną fotografką, która od wczesnego dzieciństwa robiła i wywoływała liczne zdjęcia. Na podstawie analizy prywatnych albumów ze zdjęciami siostr Maggie Humm wysuwa wniosek, że fotografia była dla Woolf symulacyjną odmianą pamięci, a więc rodzajem technologicznego przedłużenia pamięci. Liczne rodzinne zdjęcia pomagały pisarce zachować więź z utraconymi rodzicami i z pewnością przyczyni-

⁵⁸ Eadem, *Pokój Jakuba*, tłum. M. Heydel, Kraków 2009, s. 123.

⁵⁹ Eadem, *Chwile istnienia...*, op. cit., s. 207.

ły się do wizualizacji rodziców w *Do latarni morskiej*. Woolf była przywiązana do zdjęć matki, które znajdowała między innymi w albumach swojej ciotki, Julii Cameron, oraz ojca, Lesliego Stephena. W związku ze swoją wczesną śmiercią Julia Stephen stała się dla Woolf fantazmatyczną matką, która mogła istnieć tylko jako obraz i być postrzegana jedynie poprzez metaforyczne identyfikacje, pobudzone przez wizualną, halucynacyjną wyobraźnię. Za pośrednictwem zdjęć Woolf stworzyła w wyobraźni metaforę matki, a poprzez tak skonstruowane wspomnienie o wizualnym charakterze utrwałała także własną tożsamość. Liczne fotografie pomagały jej zadbać o własne wspomnienia, wracać do ich dziecięcej, czystej postaci, niezapośredniczonej we wszystkim, co usłyszała na temat matki po jej śmierci. Fotograficzne „skarbnice pamięci” były więc wielką inspiracją dla konstruowanych w powieściach podmiotów wizualizowanych, które są fuzją tego, co faktyczne (a więc dostrzeżone między innymi na fotografiach), z tym, co wyobrażone (a więc konstruowane w twórczości literackiej).

Podmioty wizualizowane, owe nieuchwytnie, rozmyte w narracji postacie, są naczyniem wypełnianym przez wspomnienia, są ich miejscem i podstawowym punktem odniesienia, żywym organem dla generowanych przez nie obrazów. To człowiek bowiem, jak podkreśla Hans Belting, z całym zapleczem swojego doświadczenia stanowi miejsce, w którym owe obrazy są wysyłane i interpretowane, bez względu na to, w jak efemeryczny czy kontrolowany przez medium sposób się to odbywa⁶⁰. Dzieje się tak między innymi dlatego, że to właśnie ciało „wytwarza [obrazy] mocą fantazji i deponuje w pamięci kolektywnej”, a także „gromadzi w swoistym *muzeum wyobraźni* i wykorzystuje do kreowania mentalnych (sny, wizje, wyobrażenia) i fizycznych reprezentacji”⁶¹. Nietrwały i efemeryczny status podmiotów wizualizowanych w twórczości Virginii Woolf wynika również z faktu, że same obrazy pamięci są nietrwałe – w swoich rozważaniach o antropologicznych uwikłaniach obrazu Hans Belting kilkakrotnie podkreśla, że często nie do końca wiemy, skąd one pochodzą czy dokąd zmierzają. Zakorzeniane w ciele obrazy są na przemian zapominane i przypominane, dlatego właśnie funkcjonują jako rodzaj niewidzialnego śladu, którego syntezy próbowała dokonać Woolf w swoich powieściach. Dopiero synteza bowiem powoduje, że obraz zyskać może miano „postaci”. Magazynowane w pamięci i aktywizowane poprzez wspomnienia obrazy stanowią broń przeciwko ucieczce czasu, a wymiana między doświadczeniem i wspomnieniem jest zawsze wymianą między światem i obrazem.

Myśl Beltinga koresponduje też z refleksją Paula Ricoeura o układaniu we wspomnienia z wyraźnie podkreśloną koniecznością wykonywania swoistej rekonstrukcji, ułożenia wspomnienia w tekst, jego symbolizacji – akt ten zakła-

⁶⁰ Zob. H. Belting, *Miejsce obrazów II. Próba antropologiczna*, [w:] idem, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.

⁶¹ J. Krejza, *Obraz, medium, ciało, człowiek, czyli o podstawowych założeniach „Antropologii obrazu” Hansa Beltinga*, [online] <http://www.wizjer.muzeum.bytom.pl/wp-content/uploads/2012/07/J.-Krejza.pdf> [dostęp: październik 2014].

da jednocześnie wkroczenie w przestrzeń fikcji i wyobraźni, bo całościowe i szczegółowe odtworzenie wspomnienia nigdy nie jest do końca możliwe⁶². Wnioski Ricoeura wokół tych zagadnień odnoszą się również do postawy Woolf: „Wspólną cechą wyobraźni i pamięci jest obecność tego, co nieobecne, zaś cechą różnicującą – z jednej strony zawieszenie wszelkiej pozycyjności rzeczywistości i to, że widzimy to, co nierzeczywiste; z drugiej – pozycyjność uprzedniej rzeczywistości”⁶³. Pytanie, czy tak zwana widząca pamięć, funkcjonująca jako obraz, jest bardziej kopią, czy fantazmatem, stanowi również ważną część rozważań Marka Zaleskiego⁶⁴, który odnosząc się między innymi do legendarnej Proustowskiej magdalenki, zaznacza, że mimowolne, asocjacyjne obrazy podległe są zawsze wyobraźni, bowiem przylegają nie tylko do materialnych wydarzeń, ale też choćby stanów duchowych z przeszłości. W tekście literackim są przedstawiane często jako szczególnego rodzaju stopklatka, wspomnienie fotograficzne, opisywane przez Zaleskiego następująco:

[...] fragment rzeczywistości [prezentowany jest] jako chwila powracająca pod postacią przedmiotu, krajobrazu, sceny rodzajowej, fragmentu zapisanego w literackiej stopklatce, niczym na fotografii. Czy jest to pamięć rzeczy rzeczywistych – pamięć autora opowieści autobiograficznych, czy zabieg czysto literacki – może być ważną kwestią w zależności od pytań, jakie stawiamy. [...] Ważne jest to, że ten chwyt przywołania przeszłości, nie mniej niż epifanijna pamięć mimowolna, służy pisarzowi dwudziestowiecznemu za kwit do przechowania pamięci. [...] W literaturze nostalgiczna stopklatka korzysta z mechanizmu percepcji obrazu fotograficznego, ale towarzyszące obrazowi doświadczenie czasu wydaje się być zgoła inne. Odwołuje się raczej do postrzegania czasu jako wiecznej teraźniejszości. Obecność dystansu czasowego jest wręcz w tym pomocna – pobudza do pracy pamięć i wyobraźnię, pomaga pamięci i wyobraźni, posługującej się umieszczonymi w przestrzeni obrazami, wprowadzić w przedstawienie porządek, zsyntezować ją we wzór stanowiący figurę całości, symbol utraconej jedności, integralności bytu⁶⁵.

Na prywatnym „ekranie świadomości” Virginii Woolf, podobnie jak u Gilles’a Deleuze’a, to, co realne, pozostaje w nieustannej wymianie z tym, co wyobrażone, umożliwiając zachowanie wizualnego kontaktu z przeszłością i jej różnymi odmianami, składającymi się na autonomiczny, intymny świat. Henri Bergson zwracał uwagę na fakt, że wspomnienie, w miarę jak się aktualizuje, dąży do życia w obrazie. Duchowa funkcja pamięci była dla pisarki właśnie sposobem opowiadania. Gilles Deleuze ujmował to w następujący sposób:

Nie istnieje teraźniejszość, która nie byłaby nawiedzana przez przeszłość i przyszłość, przez przeszłość niesprowadzalną do byłej teraźniejszości, przez przyszłość, która nie składa się z mającej nadejść teraźniejszości. Zwykle następstwo przybiera kształt mijają-

⁶² P. Ricoeur, *Pamięć i wyobraźnia...*, op. cit., s. 17.

⁶³ Ibidem, s. 62–63.

⁶⁴ Zob. M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2006, s. 53.

⁶⁵ Ibidem, s. 34, 68.

cych terażniejszości, ale każda terażniejszość współlistnieje z przeszłością i przyszłością, bez których sama nie mogłaby minąć. Właściwością kina jest chwytanie tej przeszłości i tej przyszłości współlistniejących z terażniejszym obrazem⁶⁶.

W filozofii Henriego Bergsona – która stanowi punkt wyjścia dla koncepcji Deleuze'a – rzeczywisty czas to przemijanie i jednoczesne zachowywanie, a jego istotą jest zawsze ruch i zmiana. Trwanie umożliwia pamięć, w której gromadzi się przeszłość: „Każdy moment unosi w sobie całkowity przepływ przeszłości, każdy też jest niepowtarzalny, ukazuje bowiem umykające chwile terażniejszości”⁶⁷. Jak dowodzą między innymi Jason Skeet⁶⁸ i Carolyn Abbs⁶⁹, Virginia Woolf stosowała w swojej twórczości Deleuze'owską metaforę kryształu czasu. Metafora owa ukazuje rozdzielenie czasu na dwa równoległe przepływy: zachowywaną przeszłość i umykającą terażniejszość. Wszelkie mniej czy bardziej twórcze próby rejestracji pamięci sprawiają, że jest ona tak naprawdę czystą wirtualnością, nieskończoną serią możliwości, która nie istnieje obiektywnie i wyłamuje się spod władzy czasu zegarowego. Metafora kryształu czasu sprawia więc, że coraz większe zagłębianie się w obrazach-wspomnieniach pogłębia tę wirtualność, polegającą na zanurzaniu się w obrazach, wspomnieniach, marzeniach czy snach. Obecność podmiotów wizualizowanych w twórczości Woolf nie opierała się więc na prostych, jednoznacznych retrospekcjach, ale właśnie na kryształach, zwierciadlanych odbiciach różnych chwil, w których, niczym w równoległych światach, żyją bohaterowie. Zamiast więc rozciągać obrazy, zagęszczała je, tworząc w ten sposób obieg, w którym „percepcja i wspomnienie, to, co realne, i to, co wyobrażone, to, co fizyczne, to, co mentalne, a raczej ich obrazy, nieustannie za sobą podążają, ściągając się nawzajem i do siebie nawzajem odsyłając wokół punktu nierozróżnialności”⁷⁰. Obraz u Woolf jest zawsze jednocześnie terażniejszy i przeszły, a to nierozróżnialne stopienie okazuje się esencją ludzkiego życia.

Dowodami na obecność różnych wariantów Deleuze'owskiego obrazu-czasu są właśnie fragmentaryczna, zwierciadlana narracja *Pokoju Jakuba*, natarczywe, umysłowe, duchowe retrospekcje postaci *Pani Dalloway*, ciąg obrazów-wspomnień w *Do latarni morskiej*, fragmentaryczność i arbitralność chwili terażniejszej w *Orlandzie*, sprzeciwiające się upływowi czasu monologi wewnętrzne zestawione z opisami przyrody w *Falach* czy wreszcie temporalny charakter konstrukcji *Lat*. Podmioty wizualizowane są u Woolf właśnie projekcjami pa-

⁶⁶ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2009, s. 264–265.

⁶⁷ M. Jakubowska, *Gilles Deleuze (postmodernistyczna filozofia kina)*, [w:] A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2010, s. 339.

⁶⁸ Zob. J. Skeet, *Woolf plus Deleuze: Cinema, Literature and Time Travel*, [online] <http://www.rhizomes.net/issue16/skeet.html> [dostęp: listopad 2014].

⁶⁹ Zob. C. Abbs, *Virginia Woolf and Gilles Deleuze: Cinematic e-motion and the Mobile Subject*, [online] http://nass.murdoch.edu.au/docs/S_Abbs.pdf [dostęp: listopad 2014].

⁷⁰ G. Deleuze, op. cit., s. 296.

mięci, dzięki którym pisarka zachowywała metafizyczną więź z utraconą przeszłością. Pisząc na początku środkowej części *Do latarni morskiej*: „No cóż, zobaczymy, co nam przyszłość pokaże”⁷¹, Virginia Woolf jednocześnie próbuje zatrzymać swoich bliskich w nieskończoności zwierciadlanej narracji, ale wyraźnie podkreśla też swój niepokój o to, co dopiero nadejdzie – a więc także swój własny los.

VISUAL STRATEGIES AS A FORM OF MEMORY REVIVAL IN THE WORKS OF VIRGINIA WOOLF

ABSTRACT

The article is dedicated to chosen examples of visual strategies used by Virginia Woolf, which functioned in her work as forms of memory revival of her loved ones and inevitably passing past. Based on the sources the author hypothesizes that in her reform of literary techniques Woolf was inspired by the visual arts and that they were associated with her desire to perpetuate the passage of time and root her memory in the wider context. On the basis of selected examples the author analyses so-called visualized subjects, which are figures by which Woolf visualized her lost loved ones in her books. The essential question of the article is: how the memory is converted into an image and then reconstructed using the language and in the language itself? Key concepts used by the author include Paul Ricoeur's reflections on memory, Hans Belting's anthropology of image and Gilles Deleuze's time crystals. The author concludes that Woolf deals with the death of her parents or brother, Thoby Stephen, by specific imaging, which takes place with help and inspiration of the visual arts. Visualized subjects are therefore projections of Woolf's memory, thanks to which she kept a metaphysical relationship with her lost past.

KEYWORDS

Virginia Woolf, modernism, cinematography, memory, visual strategies, image

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA – VIRGINIA WOOLF

1. *Chwile istnienia. Eseje autobiograficzne*, tłum. M. Lavergne, Warszawa 2005.
2. *Chwile wolności. Dziennik 1915–1941*, tłum. M. Heydel, Kraków 2007.
3. *Dama w lustrze*, tłum. M. Lavergne, Warszawa 2003.
4. *Do latarni morskiej*, tłum. K. Klinger, Warszawa 2005.
5. *Fale*, tłum. L. Czyżewski, Kraków 2003.
6. *Orlando*, tłum. T. Bieroń, Kraków 2006.
7. *Pani Dalloway*, tłum. K. Tarnowska, Kraków 2003.
8. *Pochyła wieża. Eseje literackie*, wybrała i opracowała A. Ambros, tłum. A. Ambros, E. Życieńska, Warszawa 1977.
9. *Podróż w świat*, tłum. M. Juskiewicz, Warszawa 2009.
10. *Pokój Jakuba*, tłum. M. Heydel, Kraków 2009.

⁷¹ V. Woolf, *Do latarni morskiej*, op. cit., s. 140.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

1. Abbs C., *Virginia Woolf and Gilles Deleuze: Cinematic e-motion and the Mobile Subject*, [online] http://nass.murdoch.edu.au/docs/S_Abbs.pdf [dostęp: listopad 2014].
2. Auerbach E., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 1968.
3. Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2006.
4. Bell Q., *Virginia Woolf. Biografia*, tłum. M. Lavergne, Warszawa 2004.
5. Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. M. Bryl, Kraków 2007.
6. Bergson H., *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, tłum. R. J. Weksler-Waszkinel, przekład przejrzał, poprawił i posłowiem opatrzył M. Drwięga, Kraków 2006.
7. Bergson H., *Pamięć i życie*, wyb. G. Deleuze, tłum. A. Szczepańska, Warszawa 1988.
8. Curyłło-Klag I., *Motyw nieobecności w prozie Jamesa Joyce'a i Virginii Woolf*, [w:] *Od Joyce'a do liberatury. Szkice o architekturze słowa*, red. K. Bazarnik, Kraków 2002.
9. Daiches D., *Virginia Woolf*, tłum. M. Ronikier, [w:] idem, *Krytyk i jego światy. Szkice literackie*, Warszawa 1976.
10. Deleuze G., *Bergsonizm*, tłum. P. Mrówczyński, Warszawa 1999.
11. Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch, 2. Obraz-czas*, tłum. J. Margański, Gdańsk 2009.
12. Deleuze G., Guattari F., *Co to jest filozofia?*, tłum. P. Pieniążek, Gdańsk 2000.
13. Elektorowicz L., *Anglosaskie muzy*, Kraków 1995.
14. Godzic W., *Film i psychoanaliza. Problem widza*, Kraków 1991.
15. Helman A., Ostaszewski J., *Historia myśli filmowej. Podręcznik*, Gdańsk 2010.
16. Humm M., *Modernist Women and Visual Cultures. Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*, New Jersey 2003.
17. Humm M., *Snapshots of Bloomsbury. The Private Lives of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, London 2004.
18. Krejza J., *Obraz, medium, ciało, człowiek, czyli o podstawowych założeniach „Antropologii obrazu” Hansa Beltinga*, [online] <http://www.wizjer.muzeum.bytom.pl/wp-content/uploads/2012/07/J.-Krejza.pdf> [dostęp: październik 2014].
19. Lee H., *Biomitografowie, czyli życiorysy Virginii Woolf*, tłum. J. Mikos, „Literatura na Świecie” 1999, nr 7–8, s. 327–349.
20. Lin Tzu Yu A., *Virginia Woolf and the European Avant-Garde. London, Painting, Film and Photography*, London 2007.
21. Marcus L., *Tenth Muse. Writing about Cinema in the Modernist Period*, New York 2007.
22. Morin E., *Kino i wyobraźnia*, tłum. K. Eberhardt, Warszawa 1975.
23. Niemojowska M., *Nie bój się już więcej...*, „Twórczość” 1985, nr 5, s. 75–99.
24. Nowakowska M., *Koncepcja czasu umysłowego na podstawie „Pani Dalloway”*, [online] <http://virginiawoolf.ekslibris.net/Pisza-o-niej/Koncepcja-czasu-umyslowego-na-podstawie-Pani-Dalloway> [dostęp: listopad 2014].
25. Terentowicz-Fotyga U., *Semiotyka przestrzeni kobiecych w powieściach Virginii Woolf*, Lublin 2006.
26. Piotrowska A., *Czy kino boi się Virginii Woolf?*, „Kino” 2003, nr 5, s. 17–20.
27. *Reguły gry. Czeska myśl filmowa*, t. 2, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2007.
28. Ricoeur P., *Czas i opowieść*, t. 2, tłum. J. Jakubowski, Kraków 2008.
29. Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2007.
30. Skeet J., *Woolf plus Deleuze: Cinema, Literature and Time Travel*, [online] <http://www.rhizomes.net/issue16/skeet.html> [dostęp: listopad 2014].
31. Trotter D., *Virginia Woolf and Cinema*, “Film Studies” 2003, No. 6, s. 13–26.
32. Zaleski M., *Formy pamięci*, Gdańsk 2006.