

Bogna J. Obidzińska

OD DAGEROTYPU DO *SNAPSHOT*. ROZWAŻANIA NA MARGINESIE WSPOMIENÍ K. BLIXEN I V. WOOLF

1. UWIECZNIENIE PIÓREM

Jedno z pierwszych wspomnień z dzieciństwa Virginii Woolf, moment, gdy (w pewnych dość szczególnych okolicznościach) patrzyła w stare lustro w hallu rodzinnego domu, pisarka komentuje w ten sposób:

„...this feeling (...) proves that Virginia Stephen was not born on the 25th January 1882, but was born many thousands of years ago...”¹

Kilkanaście lat po napisaniu tych słów przez Woolf² Karen Blixen, pisząc o reminiscencjach z własnej przeszłości i o dziejach swojego środowiska, a między innymi o własnym portrecie, który wydał się nagle anachroniczny, ‘rozgrzesza’ niejako wszystkie poczucia anachronizmów stwierdzeniem:

„Jestem starsza od wielu moich czytelników, choć nie jestem rówieśniczką Daguerre’a, który dziś liczyłby 162 lata, jednakże w pewnym sensie jestem od niego znacznie starsza – grupa moich młodych przyjaciół ustaliła, że mam trzy tysiące lat”³.

Określenia „thousands of years” i „trzy tysiące lat” wyznaczają odniesienie przyglądającego się sobie człowieka do czasów, które znacznie przekraczają jego dzieje, a jako figura stylistyczna być może odnoszą także do wieczności.

W prozie Woolf symbolem uwiecznienia przeszłości jest tytułowy, pochwycony w bezruchu, „moment istnienia”. Świadomie nadużywam nieco oryginalnego tytułu, porównując go ze zdjęciem (*snapshot*), ale charakter wspomnień V. Woolf, o czym będzie mowa dalej, w pełni, jak sądzę, usprawiedliwia moje porównanie. W prozie K. Blixen natomiast przeszłość uwiecznia się jako tytułowy „dagerotyp”. Czy te metafory i zarazem formy pisarskie niosą takie samo, podobne czy może skrajnie odległe rozumienie dziejów i historii, a w głębszym rozumieniu – czasu?

¹ V. Woolf, *Moments of Being*, Grafton Books, London 1976, s. 77 (podkr. moje).

² Opowiadania zawarte w zbiorze *Dagerotypy*, choć wydane już pośmiertnie, powstały na połowie lat pięćdziesiątych.

³ K. Blixen, *Dagerotypy*, przekł. K.F. Rudolf, Rebis, Poznań 1997, s. 39.

2. OD DAGEROTYPU DO *SNAPSHOT*

Rozpowszechniony w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku dagerotyp, czyli sposób obrazowania rzeczywistości na posrebrzanych płytkach miedzianych pokrytych powłoką ze związków bromu i jodu, nie wymagał ani specjalnego laboratorium, ani wielkich nakładów finansowych. Powszechnie dostępne były podręczniki i przewodniki dla ‘praktyków i amatorów’, gdzie technikę przygotowania światłoczułej płytki, aparatu, odczynników, a także sam proces i wykończenie obrazka wyjaśniano w sposób przejrzysty i wnikliwy⁴. Wykonywanie dagerotypów nie było więc, wbrew pozorom, ‘wiedzą tajemną’. Wymagało natomiast czasu. Czasu potrzeba było nie tylko na przygotowanie niezbędnego sprzętu oraz na praktykę, bez której nie udałoby się nikomu przewidzieć, po ilu sekundach należy na przykład zdjąć daną płytkę z podgrzewacza lub przestać polewać ją chlorem⁵. Co jest najistotniejsze, czasu wymagała również ekspozycja płytki na światło odbite od przedmiotu, czyli tzw. ‘robienie zdjęcia’. Stosunkowo słaba jakość powłoki światłoczułej wymagała w pierwszych stadiach rozwoju tej techniki nawet kilku minut naświetlania, a dobrze przygotowana płytką potrzebowała ekspozycji około półminutowej. Sto lat później pół minuty ściąga się do króciutkiego „trzask”, którego odgłos jest dłuższy niż faktyczne otwarcie migawki, trwające około jednej setnej sekundy, a niecałe sto pięćdziesiąt lat od pierwszego dagerotypu – nawet około jednej kilkutyśycznej części sekundy. Wydawać by się mogło, że przejście to jest jedynie dowodem na sprawność techniki i jej postępu. A jednak zmiana okazuje się głębsza.

Siedząc przed obiektywem prymitywnego aparatu służącego do robienia dagerotypu, „klient, z kijkiem biegnącym wzdłuż pleców musiał siedzieć nieruchomo przez pełne pół minuty, nie mrugając przy tym w ogóle”⁶. Przytaczając powyższe (zaiste wymagające) realia, K. Blixen uznaje, że, w przeciwieństwie do malarstwa, które buduje własną rzeczywistość, przekraczając ideał odwzorowania na rzecz wartości estetycznej całości, „dage-

⁴ Przykładem niech będzie popularny *American Handbook of the Daguerreotype* autorstwa S.D. Humphreya. Przewodnik ten w 1958 roku miał już piąte wydanie (opublikowany ze środków własnych autora, 37 Lispenard St., New York, 1858).

⁵ Tak pojęty dagerotyp był sztuką również w znaczeniu, które przeciwstawia sztukę technicę – ponieważ powłokę światłoczułą płytki każdy przygotowywał sam, ręcznie nakładając emulsję, to za każdym razem powłoka osiągała inną moc i kolejne kroki tworzenia obrazu musiały być zależne od wykonania pierwszych kroków, niemożliwe byłoby określenie przepisu z wyszczególnieniem czasów nagrzewania, czasów ekspozycji itp. To wymagało tzw. ‘wyczucia’.

⁶ K. Blixen, „Dagerotypy” (w:) op. cit., s. 38.

rotyp obrazuje świat taki, jaki on rzeczywiście jest⁷. A jednak, jak wiemy z doniesień, pierwszym fotograficznym portretem towarzyszyło ogromne zaskoczenie⁸. Zdumienie ogarniało nie tylko obrazowaną osobę, ale także postronnych, którzy wszak znali ją, można powiedzieć, ‘obiektywnie’, zatem nie powinni być zaskoczeni wiernym obrazem portretowanego.

Dagerotyp w uznaniu ludzi XIX wieku miał również funkcję odkrywania tajemnicy i wywoływał rodzaj podziwu podszytego uczuciem *tremendum*⁹. Wielu ludzi żywiło przeświadczenie, że zdjęcie ujawnia lub wręcz ‘wykrada’ duszę portretowanego¹⁰. Być może źródeł zabobonów związanych z tym przeświadczeniem powinniśmy poszukiwać w dziejach figury zwierciadła, odbicia w wodzie, odbicia w źrenicach drugiego człowieka, jako symbolu Narcyza poznającego siebie wpieryw jako innego, a następnie rozpoznającego innego jawiącego się w odbiciu jako siebie.

Jednak współczesne zdjęcia nierzadko wywołują podobne odczucie obcości i zaskoczenia, choć trudno doszukiwać się tu przesądów oglądającego. Liczba portretów i portrecików fotograficznych, które towarzyszą naszemu życiu, jest tak ogromna, że trudno zaskoczenie składać na karb ‘nieobycia’ z własną twarzą.

Otóż należy zwrócić uwagę na fakt, że zarówno w przypadku dagerotypu, jak i zdjęć nowoczesnych interwał czasu, w którym odbicie ‘obiekту’ naświetla światłoczułą powierzchnię, przekracza czas naturalnej percepcji. Zauważmy, że właściwie nie obserwujemy czyjegoś zupełnego bez ruchu trwającego tak długo, jak odwzorowanie na dagerotypie. Nawet

⁷ Por. ibidem. Oczywiście zdanie pisarki nie jest w tym względzie wiążące. Historycy sztuki uznają, że od początku istnienia fotografia (dagerotyp) była traktowana jako sztuka – by nie szukać daleko, pierwszy (z powodzeniem) wykonany przez J.M. Daguerre’a dagerotyp przedstawiał artefakty ułożone w umyślną kompozycję, co sugeruje, że celem autora było stworzenie nowej techniki komponowania obrazów. Por. M. Stokstad, „Elary Photography” (w:) idem, *Art: A Brief History*, Pearson Education, New Jersey 2004, s. 434–435.

⁸ K. Blixen przywołuje zabawną anegdotę o duńskiej księżniczce Karolinie, która ujrwszy swoją podobiznę na dagerotypie, była tak rozczarowana swoim wyglądem, że „popatrzyła nań przez moment w milczeniu, po czym rzekła: «No cóż, ogromnie się cieszę, że moi przyjaciele mnie nie opuścili»”. Por. ibidem.

⁹ Mam na myśli jedno z duchowych odczuć towarzyszących fascynacji tajemnicą w przeżyciu numinotycznym. R. Otto w tekście *Świętość* argumentuje, że fascynacja pozbawiona elementu *tremendum* sprowadza się jedynie do zdziwienia odartego z podziwu. Dagerotyp miał zdecydowanie aurę admiracji.

¹⁰ Piękną ilustracją stosunku ludzi do fotografii – przykładem jej ‘podatności’ na magiczne i ‘metafizyczne’ transmutacje oraz domniemywanego realnego związku z osobami portretowanymi – jest przytoczona przez bohaterów filmu A. Tarkowskiego *Ofiarowanie* opowieść o fotografii matki i syna, na której po latach, po śmierci tego ostatniego, jak się okazuje, znika jego postać.

osoba skupiona przy pracy nad czymś, głęboko zamyślona bądź śpiąca wygląda inaczej – nieustannie, choć minimalnie, zmienia się, oddycha, mruga oczami, wykonuje drobne ruchy mimiczne itp. Umysłny, wypracowany bezruch danej pozy rozciągnięty na pół minuty nie jest też całkiem pozbawiony życia (jak w przypadku fotografii pośmiertnej), ale prezentuje, można powiedzieć, trwające ‘życie samo’, bez ukazywania jego witalnych przejawów – na przykład ruchu, intencji działania itp. Takie ujęcie – wymuszenie niezmienności na tym, co naturalnie ulega nieustannej zmianie – przekracza zarówno uzasadniony przez Lessinga i utrwalony potem w praktyce malarskiej impresjonistów pogląd, że „zatrzymywaniu w czasie przedstawienia plastycznego odpowiada jeden moment utrwalony dla wieczności”¹¹, jak i doświadczenie malarstwa tradycyjnego, gdy portret jest syntezą wielu przejawów życia i charakteru danej osoby (portret wymaga zazwyczaj wielu sesji pozowania, a na całościowe ujęcie postaci portretowanego składa się uważnie zbierany przez malarza zespół cech – póz, gestów, min, refleksów barwnych, kształtów itp., które dopiero jako całość ujawniają istotę materii i formy bohatera). Podsumowując, można uznać, że dagerotyp zaskakuje dlatego, że jest zapisem realnego trwania, które w naszej percepcji nie występuje. Trwanie ‘życia samego’ nasuwa myśl o wieczności.

Także *snapshot* zaskakuje, ponieważ przekracza ludzką percepcję – ale dokonuje tego na jej (percepcji) przeciwnym biegunie. Możliwość zatrzymania momentów sto razy krótszych niż uświadomione mgnienie oka¹² sprawia, że utrwalony na fotografii momentalny wygląd nie licuje z tym, co zapamiętujemy jako chwilowy obraz. Doskonale znamy te sytuacje, gdy na zdjęciu o ułamek sekundy spóźnionym względem szczytowego punktu uśmiechu fotografowanych dostrzegamy grymasy tak obce i sztuczne, że wręcz niewiarygodne, nierozpoznawalne. Nasze naturalne spojrzenie – zawsze intencjonalne – prawdopodobnie zapamiętuje ów szczytowy moment wtopiony przez świadomość w cały interwał uśmiechu w jego płynnym powstawaniu i przemijaniu, w przedziale czasowym na tyle długim i na tyle krótkim, by zmysłowe postrzeganie nie przegoniło neurologicznych procesów uświadamiania (że to właśnie ‘uśmiech’), ale

¹¹ K. Najdek, „Słowo i obraz. Studium z fenomenologii obrazu literackiego”, *Sztuka i Filozofia* 2001, nr 20, s. 90.

¹² Oczywiście mam na myśli uświadomione spojrzenia, których wdrukowanie w pamięć wymaga dłuższej drogi przez kolejne części mózgu niż spojrzenia notujące informacje podprogowo. Współczesne badania nad ‘dwoma drogami’ przekazywania informacji od zmysłów do mózgu i z powrotem, do układu nerwowego ciała, wyraźnie wskazują na znaczne opóźnienie świadomości względem postrzeżeń nieświadomych.

dotrzymało im kroku. Niepocieszony byłby zapewne eleata Zenon, gdyby zobaczył, że możliwość rozbicia naturalnego ‘mgnienia oka’ na szereg ‘mgnień’ migawki daje szansę ukazania nietożsamości poszczególnych uwiecznień bytu. Jedność bytu ulega rozproszeniu w szeregu aspektów, z których tylko nieliczne, a właściwie jedno trafia w sam ‘szczyt’ danego wyglądu jako pewnej procesualnej całości (a wtedy również zaskakują swoją nieugiętą doskonałością, nieznaną w życiu). Ultrakrótka ekspozycja być może także przywołuje myśl o wieczności, lecz jako jej dopełnieniu, nie domenie.

Przywołany przeze mnie powyżej postęp w ‘plasterkowaniu’ czasu, w ‘prześcigananiu’ stopera za pomocą aparatu fotograficznego, dokonywał się w szerszym nurcie przemian pojmowania czasu. M. Eliade argumentuje, że dokonana w XIX wieku za sprawą nauki desakralizacja historii wiąże się m.in. z uznaniem ‘sytuacyjności’ czasu, to znaczy z pełną relatywizacją jakości ‘chwili’ do okoliczności jej wydarzania się. Kolejno następujące po sobie momenty trwania bytu tracą walor powtarzania wzorców pochodzących z *illud tempus*. Stają się radykalnie niepowtarzalne. Każda chwila jednostkowego życia jest dla ludzi żyjących współcześnie, już od okresu modernizmu, ontologicznie jedyna w swoim rodzaju, ponieważ składa się na nią szereg niezmiennych warunków. Jak pisze Eliade:

„(...) od czasów Kanta – którego trzeba uważać za prekursora historyzmu – po ostatnich filozofów historystów bądź egzystencjalistów (...) człowiek – jako istota historyczna, konkretna, autentyczna – ‘jest w sytuacji’. Jego autentyczna egzystencja realizuje się w historii, w czasie, w jego czasach, które nie są czasem ani czasami jego ojca. Nie jest to także czas jego rówieśników z innego kontynentu czy choćby z innego kraju”¹³.

Własną sytuację można interpretować jedynie jako podobną do innej, a własne dzieje jako w niektórych punktach analogiczne do wydarzeń z przeszłości lub praprzyszłości, nigdy jako tożsame. A zatem charakterystyczne dla nowoczesności myślenie historyczne nie uznaje uczestnictwa jednostkowych przeżyć i doświadczeń we wzorcowym czasie, a tym samym wyklucza powtarzalność i przystawalność zdarzeń, których doświadczamy na przestrzeni dziejów. Historia nowożytna, poświeceniowa i pokantowska jest ciągiem przyczynowym. Badana przez historyków przeszłość ma wyjaśniać powody powstania takiego czy innego stanu rzeczy, nie zaś jego wzorzec i sens¹⁴. Usunięcie dawnego porządku świętości powoduje więc utratę możliwości powrotu jako ponownie uobecnione,

¹³ M. Eliade, „Psychologia a historia religii” (w:) *Sacrum, mit, historia*, przekł. A. Tatar-kiewicz, PIW, Warszawa 1993, s. 40.

¹⁴ Por. K. Hastrup, „Przedstawienie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii”, *Kon-teksty* 1997, nr 1–2 (236–237).

jako własne, tego, co było. Z tego względu zdjęcie jako dokument wyalienowanej 'chwili' może wydawać się nawet bardziej obce niż dagerotyp, którego zaangażowanie w 'trwanie' było bliższe dawnemu pojmowaniu przez ludzi czasu, gdy za sprawą znajomości precedensu aktualnie przeżywany czas był zawczasu oswojony.

3. OPOWIEŚĆ JAKO PRZYWRÓCENIE TRWANIA

Nietzsche nawołuje zagubiony XIX wiek, by pojedynczym aktem woli uwolnić się od świadomości minionego czasu jako minionego, by każdy kolejny moment obejmować spontaniczną twórczością. Według filozofa resentment wobec nieodwracalnego 'stało się', czyli wobec przeszłości, której człowiek nie może ani zmienić, ani fizycznie uobecnić, jest do przewyciężenia jedynie na drodze zmiany swego odniesienia doń: reafirmacji własnej woli, której akty należą do przeszłości¹⁵. Używając ust Zaraturstry, naucza, że

„kto odkupi przeszłość, mówiąc zamiast 'było' – 'chciałem tak', ten połączy w całość to, co wydaje się tylko fragmentem, zagadką i okrutnym przypadkiem. Twórcza wola potwierdza wszystko, wyzwala przeszłość, określa całość i przynosi 'radosny i ufny fatalizm'. Taki człowiek nie chce być czymś innym niż jest, lecz nie dlatego, jak uczył Schopenhauer, że byłaby to pomyłka rozumu wobec nieposłusznej woli, ale dlatego, że takim się sam wybrał i stworzył, dlatego, że taki chciał być, i ten wybór jako własny i niezależny jest gotów potwierdzać zawsze”¹⁶.

Czas w tym ujęciu jest prezentowany jako kolisty, to znaczy ahistoryczny (zarówno w nowożytnym sensie historyczności, jak i w sensie 'historii świętej'). Tożsamość czasu nie sprowadza się według Nietzschego do jedności sytuacyjnych, ale również, w odróżnieniu od poglądów ludzi religijnych (także zwolenników kultuwowania mitu), jest niezależna od odniesienia do wieczności rozumianej jako trwanie lub pratrwanie¹⁷. Jedy-
nym wymiarem czasu na gruncie filozofii wiecznego powrotu tego samego

¹⁵ Por. „Wieczny powrót” autorstwa H. Buczyńskiej-Garewicz, gdzie autorka interpretuje teorię wiecznego powrotu tego samego jako dążenie do pozytywnego odzyskania woli jako twórczej. Por. „Wieczny powrót” (w:) idem, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Universitas, Kraków 2003, s. 93–144, szczególnie, s. 115, 117, 119. Nieco inaczej patrzy na problem nietzscheańskiej reafirmacji G. Deleuze, który pokazuje, że u jej zarania leży mimo wszystko akt negacji, który polega na selekcji, autodestrukcji woli negatywnej. Por. G. Deleuze, *Nietzsche i filozofia*, przekł. B. Banasiak, Wydawnictwo Spacja i Pavo, Warszawa 1993, s. 207–208.

¹⁶ H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 121.

¹⁷ Ibidem, s. 128. Wydaje się, że być może dzięki zniesieniu dystansu czasowego Nietzsche, podobnie do badaczy z czasów odrodzenia, nie badał starożytności tylko jako filolog, ale również jako 'partner' starożytnych. Por. G. Wohlfart, „Narodziny Tragedii

jest wektor woli – pojedynczej, indywidualnej woli, która akceptując wszystko, uwalnia od (ciężaru) czasu, lub negując coś, obciąża czasem. Kolisty czas jest wobec tego w gruncie rzeczy czasem punktowym – jednocześnie przeszłość i przyszłość sprowadza do ‘chwili’, w której wola dokonuje aktu reafirmacji.

Karen Blixen przejęła znajomość filozofii Nietzschego od swego ojca¹⁸, a także z intelektualnej atmosfery panującej w ówczesnych środowiskach duńskich salonów. Wielu biografów pisarki wręcz przypisuje postawę akceptacji kapryśnego w jej wypadku losu¹⁹ właśnie wyznawaniu przez nią nietzscheańskiej teorii *amor fati*²⁰. Można przyjąć, że opowiadania zawarte w zbiorze *Dagerotypy* są do pewnego stopnia, zarówno w swej formie, jak i w niesionej treści, manifestem przywiązania do przeszłości jako takiej, niepoddawanej selekcji ani cenzurze – afirmowanej według zasady przyzwolenia na powtórzenie, gdyby to, co minęło, mogło się powtórzyć²¹. Czas miniony pisarka traktuje jednak jako coś więcej niż tylko ‘zaakceptowane wspomnienia’. Blixen gawędziarka²² zachowuje się tak, jakby sekularyzacja czasu i cięcie go na nieskończenie małe, odrębne momenty wcale nie miały miejsca. Przeszłość (podobnie jak swoją afrykańską farmę, która stała się jej mitycznym – bo utraconym – rajem: zarazem miejscem i czasem) naświetla jako przestrzeń oddziaływania *sacrum* – oddziaływania bezpośredniego i pełnego. Dlatego właśnie, żyjąc duchem przeszłości, Karen kultuwywa rytuały, wręcz rytualizuje swoje życie. Jednak, poza jej prywatnym życiem, pielęgnowane przez Blixen przejawy *świętości* (zwyczaje, poglądy, struktura społeczna, przyjaźnie) w XX wieku nie mają szans realnego powrotu – pisarka nadaje im więc wspólną i jedyną możliwą formę przetrwania – formę opowieści.

Nietzschego”, *Sztuka i Filozofia* 1996, nr 12, s. 45. To spostrzeżenie nie przeczy mojemu pogładowi, że teoria Nietzschego nie jest tożsama z teorią mityczną.

¹⁸ Adolf W. Dinesen pozostawał pod znaczącym wpływem Georga Brandesa, charyzmatycznego kaznodziei wyznającego poglądy nowoczesnego przełomu – czegoś w rodzaju rewolucji obyczajowej inspirowanej demaskacją postaw nihilistycznych przez niemieckiego filozofa. Por. D. Brennecke, *Karen Blixen*, przekł. J. Łukosz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 20–24.

¹⁹ Życie pisarki jest przedstawiane często jako fala niepowodzeń – utrata najbliższych, pozbawienie majątku w Afryce, choroba, z którą autorka borykała się całe życie, itp. Hannah Arendt trafnie wychwyciła, że Blixen dzięki swej twórczości przezwycięża los, przekuwając go, jak Szeherazada, w opowieść. Por. H. Arendt, „Przedmowa” (w:) *Dagerotypy*, op. cit., s. 5–22.

²⁰ Wspomina o tym też H. Arendt. Por. ibidem, s. 17.

²¹ Por. H. Buczyńska-Garewicz, op. cit., s. 128–129.

²² Por. H. Arendt, op. cit., s. 7.

Jej „dagerotypy”, czyli nieśpiesznie naświetlane z mroków przeszłości historie, pozornie przyjmują formę narracji w tradycyjnym tego słowa znaczeniu: zdarzenie następuje w nich po zdarzeniu i prowadzi do pewnego celu. Ale właśnie. Ani w opowiadaniu o wuju, który nie mógł pogodzić się z rewolucją w modzie damskiej, burzącą jego pojęcie godności kobiety, ani w tym o służącej poszukującej uzasadnienia dla ‘niesprawiedliwości społecznej’ systemu feudalnego, ani w historyjce o bratanku jadącym autostopem do Paryża – nie znajdujemy celu, którym byłoby jakieś zdarzenie. Opowieści pozostają jakby niezakończone, a miejsce epilogu zajmuje swoisty morał – wydobyta przez autorkę dla czytelnika „dusza” czasów, gdy wydarzyła się dana historia. W ten sposób opowieści Karen nabierają charakteru przypowieści, a ściślej mitu. Co więcej, ich głównym przesłaniem, tym, co nazwałam morałem, jest właśnie ustanowienie ‘precedensu’ jako punktu odniesienia w czasie²³. Blixen pisze:

„Jaki jest dla nas pożytek z waszej historii? (...) Człowiek, który utracił pamięć, przestaje wiedzieć, kim jest. (...) Wie lub może sprawdzić, ile waży, ile ma wzrostu, a stanąwszy przed lustrem, może wyraźnie zobaczyć, jak wygląda. Wie, czy jest zdrowy, czy chory, jakie lubi gatunki i kolory wina, czy jest melomanem, czy potrafi prowadzić samochód i co chce robić rano. Pomimo to, utrzymujemy, że skoro nie posiada doświadczenia ani nie potrafi całościowo ogarnąć swojego życia, w istocie nie wie, kim jest. (...) Dlatego też wydaje mi się, że młody człowiek oglądający dziś moje dagerotypy dostrzeże tam rysy – być może niezbyt wyraźnie – jakichś nieoczekiwanych powiązań”²⁴.

Czy możemy tutaj mówić o powrocie tego samego w sensie nietzscheńskim? Czy opowiadanie opowiadań postulowane jako sztuka resakralizacji życia może być interpretowane jako reafirmacja własnej przeszłości danego człowieka lub historii danej społeczności? Umyślnie używam tu pleonazmu ‘opowiadanie opowiadań’, by zwrócić uwagę na fakt, że narracje Blixen nie są tworzone, ale odtwarzane, ponieważ pierwotnie zostały zakomponowane, ‘opowiedziane’ już raz przez życie, los, fatum²⁵.

Właściwa zdaje się tutaj odpowiedź negatywna. Obudzony ze snu Zarastustra zadowoliliby się tym, że wie, co chce robić rano. Blixen natomiast, tak w powieści, jak i we własnym życiu, nie stara się znieść ciężaru czasu

²³ Ustanowienie precedensu jest jedną z naczelných funkcji rytuałów i liturgii religijnych, które mają na celu uświęcenie czasu powstawania. Por. M. Eliade, „Świat archaiczny wobec historii” (w:) op. cit., s. 289 i nast.

²⁴ K. Blixen, „Dagerotypy” (w:) op. cit., s. 42.

²⁵ Na marginesie dodam, że opowiadanie realnych historii miejsc i ludzi jest jedną z istotnych, jeśli nie najistotniejszą, form twórczości K. Blixen – zarówno w *Pożegnaniu z Afryką*, jak i *Cieniach na trawie*, *Siedmiu niesamowitych opowieściach*, *Anegdotach o przeznaczeniu* czy też w powieściach ‘fikcyjnych’ powracają postaci, które zasługują, według autorki, na dołączenie do grona herosów jej mitologii.

ani żadnego ciężaru²⁶. Ciężar, trudność, wyzwanie są według niej wartościami dodatnimi, ponieważ wiążą się ze wzniosłością. Dla Karen Dinesen baronowej Blixen *ancien régime* jest, odwrotnie niż dla Virginii Woolf, synonimem wolności. Nie oznacza oczywiście niezależności od utartych form współżycia ani wolności w sensie powszechnych swobód społecznych. Wolność, do której jest przywiązana autorka literackich dagerotypów, wynika z dostrzeżenia przez nią w klasowym, arystokratycznym systemie społecznym nieusuwalnych wartości zakorzenionych w rytmie świętości i rytuału – takich, jak wzniosłość, tajemnica, prestiż, godność i cały kompleks cnót związanych z etosem przyjaźni, lojalności oraz szacunku. Blixen przeciwstawia dawny porządek nowoczesnemu komfortowi, który według niej jest największym zniewoleniem ludzkości. Przywołując artykuł A. Huxleya „Komfort”, argumentuje, że większość tzw. ‘luksusów’, z którymi my, ludzie, zwykliśmy wiązać życie klas uprzywilejowanych, zupełnie nie odpowiadała standardom tradycyjnego majestatu. Wielkie pałace nie były – jak chciałby uważać niejeden nowobogacki – ciepłe i przytulne, ale zimne i przytłaczające; trony i fotele urzędników oraz wyższego duchowieństwa były za wysokie, twarde i niewygodne; insygnia czy ozdoby – ciężkie i uciskające; pompatyczne ubrania – sztywne i utrudniające poruszanie się, a w przypadku kobiet wręcz niebezpieczne dla zdrowia itp. Znaczenie wszystkich tych ‘luksusów’ było, jak znaczenie przywileju, czysto symboliczne i utwierdzało się w rytuale²⁷. Blixen pisze:

„W zakończeniu swego eseju Huxley prorokuje, że przyjdzie taki dzień, kiedy za sprawą ludzkich działań cały świat stanie się jedną wielką i ogromnie wygodną puchową koftrą, pod którą duch ludzki – podobnie jak ongiś Desdemona – zginie uduszony”²⁸.

Tu odpowiedź na pytanie początkowe otrzymuje uzupełnienie: opowieść o przeszłości w ujęciu Blixen, mimo pozoru ‘przyjęcia przeszłości nieocenzurowanej’, dokonuje potężnej selekcji. Nie wszystko, co ‘było’, służy wyzwoleniu. Mit zawarty w ostatnim dagerotypie negatywnie waloryzuje stanowisko służącej, panny Sejlstrup, która rozumiała przywileje jako wygodę. Pamięć ‘srebrnej płytki’ opowieści nie jest więc pochopną zbiorczą afirmacją – nie zbiera rzeczywistości ‘takiej, jaka ona jest’, ale taką, jaką być powinna.

²⁶ Swój dom, Rungstedlund, zbudowany bez wygód, pozwoliła wyremontować dopiero dwa lata przed śmiercią w 1960 roku, i to ze względu na ułatwienie życia służbie, nie sobie. Por. D. Brennecke, op. cit., s. 159. Mianem prawdziwych ‘luksusów’ określa walory takie, jak piękny widok lub duch nawiedzający dom. Por. K. Blixen, „Dagerotypy” (w:) op. cit., s. 70.

²⁷ Por. ibidem, s. 64–77.

²⁸ Ibidem, s. 76.

4. RZUT OKA NA WIECZNOŚĆ

Zupełnie inny zdaje się punkt wyjścia Virginii Woolf. Przede wszystkim *ancien régime* oznacza dla niej jarzmo, zniewolenie, a w najlepszym razie formę, która wyczerpała się i – spełniając simmlowską zasadę umożliwiania ujęcia pewnej materii – musi pęknąć, przerośnięta przez treść, której umożliwiła rozwój. Jedną z takich form życia jest złapany przez autorkę w szeregu migawkowych ujęć w opowiadaniach „22 Hyde Park Gate” oraz „Old Bloomsbury” dom rodziny Duckworth’ów i Stephenów. W jej opowieściach dom stanowi zarazem temat i kanwę budowy formy opisu: życie rodziny jest przedstawiane jako ‘wbudowane’ w poszczególne nisze, typy i funkcje kolejnych pomieszczeń domostwa. Budynek, wraz z przyrastaniem zamieszkującej go rodziny, pączkuje, rozrasta się, by w końcu spetryfikować się w formie niewystarczającej dla sił vitalnych talentu Vanessa i Virginii²⁹. Zniewolenie przez wiktoriański rodowy dom – nieuchronny symbol ich ówczesnego kosmosu – łączy się w doświadczeniu panien Stephen ze statusem dziewcząt wychowywanych na osoby podległe mężczyznom, niewykształcone i niesamodzielne społecznie³⁰.

Po śmierci rodziców dom rodzinny zostaje sprzedany, a nowa posesja jest urządzona przez Vanessę w stylu stojącym na antypodach porzuconej formy mieszkania przy Hyde Park Gate³¹. Nowy dom jest zarówno praktycznym wyzwoleniem (otwarty, przestronny, jasny, tętniący życiem), jak i stanowi formę wyzwolenia dziewcząt od ich społecznej izolacji oraz ‘zacfania’. Jednak nie staje się symbolem wolności – rzeczywistość niemal natychmiast przerasta formę nowego domu – i ta również pęka³². Świat V. Woolf jawi się jako złożony z przemijających form, ujmowanych przez

²⁹ Por. V. Woolf, op. cit.: „22 Hyde Park Gate”, s. 178, „Old Bloomsbury”, s. 197–200.

³⁰ Woolf opisuje szczegółowo swój tryb życia, m.in. chwile na naukę greki lub na malarstwo w przypadku Vanessa, ‘wykradane’ spomiędzy obowiązków panny czasów wiktoriańskich, takich jak przyjmowanie gości na herbatkach, bywanie na wieczornych bankietach u innych, obligatoryjne towarzyszenie ojcu w jego herbacie, odpowiedni ubiór rano, odpowiedni po południu itp. Oczywiście te puste w jej pojęciu ‘rytuały’ są związane w opowiadaniach z miejscami domu – ‘górze’ odpowiadają momenty nieformalne, *pure intellect*, wolne, ‘dołowi’ zaś – formy klasy średniej, *pure convention*. Por. „A Sketch of the Past” (w:) op. cit., s. 160–165.

³¹ Opowiadanie „Old Bloomsbury” jest zbudowane właśnie na fundamencie domu przy Gordon Square. Epoka „Dawnego Bloomsbury” – czyli okres zawiązania się, działania i rozproszenia Bloomsbury Group – wiąże się ściśle z tym domem i późniejszym jego opuszczeniem przez Woolf. Por. „Old Bloomsbury”, *ibidem*, s. 197–220.

³² Złożył się na to szereg wypadków, takich jak ślub Vanessa i wyprowadzka Virginii, które były bezpośrednim wynikiem życia prowadzonego przez siostry dzięki nowej formie domu.

nią w sekwencjach chwilowych ujęć, na przykład przedmiotów na parapecie, sylwetek poznanych osób, sytuacji na przyjęciach, rozmieszczeń ludzi w salonie, widoków biurka zasypanego książkami, kolorów i fałd kotar w oknie, faktury obicia mebli itp. – te wszystkie elementy składają się na poszczególne, oderwane ‘teraz’ Hyde Park Gate oraz Bloomsbury. Dwa zdjęcia, które, choć wywołane na papierze opowiadania dopiero po kilkudziesięciu latach od ich naświetlenia na kliszy pamięci, doskonale oddają istotę widzenia świata przez młodą pisarkę:

„When one sees it today, Gordon Square is not one of the most romantic of the Bloomsbury squares. (...) In October 1904 it was the most beautiful, the most exciting, the most romantic place in the world. To begin with, it was astonishing to stand at the drawing room window and look into all those trees, the tree which shoots its branches up into the air and lets them fall in a shower; the tree which glistens after rain like the body of a seal – instead of looking at old Mrs Redgrave washing her neck across the way”³³.

(widok „pani Redgrave myjącej szyję” wypełniał okno Virginii przy Hyde Park Gate).

A jednak w kolejnym ‘zdjęciu’ dostrzegamy, że oko pisarki nie może widzieć ‘drzew’ bez podglądania ‘arystokratycznych szyi’. W następnym opowiadaniu, „Am I a Snob?”, autorka ‘fotografuje’ własne poglądy. Obserwując swoje mimowolne przywiązanie do klasy średniej, z której pochodzi, a z której stylem życia – jak się zdawało – chciała zerwać, kiedy podejmowała swe pisarskie zamierzenia, Woolf zauważa, że przyjemność, jaką odczuwa przy okazji kontaktów z ‘bezmyślnymi przedstawicielami społeczności salonów’, nie ma charakteru lojalności ani innych wyższych wartości, ale jest jedynie symptomem tego, co określa właśnie ‘snobizmem’ – czyli przywiązania do zaskakującego uroku poruszania się w nieco dusznej hipokryzji, wśród relacji międzyludzkich spowitych systemem drobnych mistyfikacji, które z jednej strony ukazują przeoczone aspekty życia, z drugiej jednak zamykają drogę do istoty poglądów, przeżyć i autentycznej świadomości osób, z którymi styka się autorka³⁴. Jak sama przyznaje, te relikty czasów wiktoriańskich mają jedynie – skutecznie znoszący jej opór – walor luksusu³⁵. Są symbolem życia, które zadowala się samo sobą

³³ Ibidem, s. 201.

³⁴ Ucieleśnieniem ‘systemu mistyfikacji’ i wyższego rzędu ‘snobizmu’ jest przyjaciółka Virginii, Lady Sybil Colefax, której relacje z Woolf polegają na wzajemnym używaniu swojego towarzystwa do zaspokojenia potrzeby ‘pokazywania się z kimś’ – w wypadku Woolf z kimś lepiej urodzonym i otoczonym pysznym bogactwem, w wypadku Sybil z kimś utożsamianym przez nią ze światem ‘wielkich artystów’. Gra mistyfikacji jest podwójna. Por. „Am I a Snob?” (w:) op. cit., s. 230–239.

³⁵ Por. J. Schulkind, „Editors note”, ibidem, s. 219.

– i wbrew prognozom Aldousa Huxleya, przynajmniej za czasów Woolf, nie kończy losem Desdemony.

Jak zauważa W. Juszcak, dzieła literackie V. Woolf zadowolają się same sobą. Nie są usprawiedliwiane przez rzeczywistość, lecz żywią się własnym życiem, są autotematyczne³⁶. Dzieje się to dzięki formie, którą nazwałam roboczo ‘snapshotową’. Błyski flesza opowieści Woolf nie ‘oglądają’ jednej symbolicznej formy jak dagerotypy Blixen, ale też nie śledzą łańcucha zdarzeń. Migawki aparatu pisarskiego autorki w nieuchwytnych rozświetleniach wylaniają z chaosu rzeczywistości najistotniejsze i znaczące jej elementy³⁷. Kiedy czytamy kolejne opowiadania *Moments of Being*, posuwamy się co prawda nieco w czasie, ale wgrzyzając się w inteligentne opisy drobnych scenek i przedmiotów, budujemy strukturę całości, która zawiera tajemniczy sens – zagnieżdżony w chwytnych elementach terażniejszości, a zarazem, jak się okazuje ‘po’ lekturze, sięgający przeszłości i jej sensu – czasu w ogóle, wieczności. Jak na przykładzie powieści *Do latarni morskiej* i *Pani Dalloway* pokazuje Wiesław Juszcak, uchwycenie ‘potęgi chwili’, pełni, momentu szczytowego w dziele, dokonuje się dzięki powtórzeniu (oczywiście nie jest to powtórzenie w czasie, ale powtórzenie jakościowe: dzieło jako forma powtarza to, co niesie w warstwie tematycznej).

„Po okresie powieści, który się kończy symbolizmem, rozpoczyna się w sztuce era asymbolizmu: dzieło znaczy siebie samo – i tylko to. (...) Tego typu asymbolizm jest skutkiem zwrócenia się sztuki ku samej sobie, ku swojej istocie”³⁸.

To znaczy, że czytelnik jest nagle zmuszony odkryć całość jako sytuację powiązaną nie tylko poziomo (symultanicznie), ale także sekwencyjnie z przeszłością (co jest pokazane nie na zasadzie łańcucha przyczynowo związanych zdarzeń, ale na zasadzie zestawienia pasujących do siebie obrazów przeszłości). Całość jest stworzona, można powiedzieć, dzięki własnej sile tożsamości, a nie wskutek zewnętrznego uzasadnienia. Wobec powyższego, to twórczość V. Woolf zdaje się bliższa nietzscheańskiej koncepcji reafirmacji. Nakazuje artyście (również artyście życia), jak mówi W. Juszcak, tak formować każde ‘zdarzenie’, by stało się punktem kulminacyjnym samego działania – i z przygodności wydobywało się dla konieczności:

³⁶ Por. W. Juszcak, *Zastłona w rajskie ptaki*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2004, s. 124, 128.

³⁷ W. Juszcak rozważa porównanie techniki pisarskiej Woolf do „tworzenia prześwitu na formę, która jest celem i normą” – przy tym terminu ‘prześwit’ używa w nawiązaniu do Heideggerowskiego sensu ujawniania (się) prawdy. Por. ibidem, s. 129.

³⁸ Ibidem, s. 116.

„U Virginii Woolf zatrzymanie chwili ma na celu tworzenie czegoś, co się wydobywa poza czas – jest spoglądaniem w wieczność, jest uchylaniem przelotnej terażniejszości dla czegoś trwalszego”³⁹.

5. DWIE WIECZNOŚCI?

Pobudza do zastanowienia fakt, że dwa literackie ujęcia rzeczywistości, o tak odmiennych sposobach osadzenia w czasie, w tak inaczej postrzeganym czasie, objawiają wieczność. Nasuwa się pytanie: czy jest to zatem ta sama wieczność? Celebrowanie przez Karen Blixen budowy precedensu ma na celu uświadomienie czytelnikowi wagi powtórzenia, któremu Kierkegaard oddaje moc utrwalania tego, co niezupełne i nietrwale⁴⁰. Proces powieściowego odrodzenia bytu, wskazania, że to, co się zdarza, jest wskrzeszonym z popiołów feniksem przeszłych zdarzeń, odzwierciedla (neo)platońskie pragnienie wieczności jako niezmienności i pełni⁴¹. Z kolei poszukiwanie przez Virginie Woolf wieczności w chwili wymaga od autorki obrócenia się ku (potencjalnie) nieskończeniu małego interwału czasu, w którym ziszcza się jedyny, miejscowy, niepowtarzalny cel spojrzenia. Oznacza to wydobywanie nieskończoności, którą geometria widzi w punkcie, a algebra pomiędzy jedynką a zerem. Czy nieskończoność pełni i nieskończoność małości to ta sama nieskończoność? – Sprawa, wydawałoby się, trywialna, idea, o którą pytamy w wieku lat sześciu, by szybko odkryć, że w istocie chodzi o tę samą abstrakcję braku granicy⁴², w doświadczeniu historycznym okazuje się czymś innym.

Podejście docenione przez Blixen, mimo że, jak pisała, zostało przez ostatnie wieki zepchnięte na margines doświadczeń ludzkości, nie utraciło swych cech. Rytuał nadal uświęca rzeczywistość, zarówno w przeżyciu publicznym, jak i prywatnym (nawet jeśli forma rytuału przeszła znaczącą ewolucję). Podejście Woolf zaś uległo zagrożeniu, które nad nim wisiało od samego początku – partykularyzacja, indywidualizacja wszystkich rzeczy, zdarzeń i chwil doprowadziła do własnego przeciwieństwa. Kult odrębności momentu sprowadził się do kultu nowości ‘wypełniaczy’

³⁹ Ibidem, s. 122.

⁴⁰ Por. S. Kierkegaard, „Powtórzenie, próba psychologii eksperymentalnej przez Constantina Constantinusą” (w:) *Powtórzenie. Przedmowy*, przekł. B. Świdorski, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2000, s. 17 i nast.

⁴¹ Por. Platon, *Timaios*, X, przekł. W. Witwicki (w:) *Dialogi*, Verum, Warszawa 2006, s. 315–316.

⁴² Pomijam oczywiście liczbę, do której dąży funkcja opisująca „nieskończoność małości” (np. $y=1/x$ [$x \in \mathbb{N}$], gdzie – jak wiadomo – jest nią 0), ponieważ funkcja nigdy nie osiąga jej wartości.

każdego kolejnego momentu⁴³. Wskutek tego chwila nie uzyskuje waloru celu, ale jest rodzajem stanu przejściowego do kolejnej chwili, obfitującej w nowinki. Nowość zaś w swojej istocie zawiera przemijalność i zamyka drogę do wieczności – szczególnie tej ukrytej pod postacią figury chwili, nieskończoności dążącej do punktu, ponieważ oznacza osiągnięcie go. Być może nieskończoność Woolf ugięła się i osiągnęła punkt zero.

⁴³ Objawia się to m.in. w związkach (czy raczej braku związków) z przedmiotami codziennego użytku – samochodami, telefonami komórkowymi, zegarkami itp., których serie egzemplarzy zapełniają niszę funkcji istniejącą w naszym umyśle pod hasłami ‘samochód’, ‘telefon’, ‘zegarek’.