



TERESA BRUŚ\*  
Uniwersytet Wrocławski

## O eseistycznym usuwaniu obrazów twarzy: *Ulicami Londynu: przygoda* (1927) Virginii Woolf i *Akacje kwitną* (1935) Debory Vogel

### Streszczenie

Artykuł *O eseistycznym usuwaniu obrazów twarzy: „Ulicami Londynu: przygoda” (1927) Virginii Woolf i „Akacje kwitną” (1935) Debory Vogel* proponuje analizę widzeniowych eksperymentów degradujących spojrzenia *face-to-face* jako kobiecych wyjść „bez twarzy” ku światu, poza widzialne i pewne „ja”. Te estetyczne strategie oporu i niedookreśloności ilustrują tendencje esejów autorstwa Woolf i Vogel do rozpraszania, rozczłonkowania i odchodzenia od żywości idei jedności wyrażanej przez twarz.

### Słowa kluczowe

Virginia Woolf, *Ulicami Londynu: przygoda*, Debora Vogel, *Akacje kwitną*, esej, twarz, percepcja wizualna, przygodność, fragmentaryzacja

*czysta widzialność: twarz*  
G. Agamben

W intymnej powieści-biografii *Orlando* (1928) Virginia Woolf identyfikuje stanowczą, zogniskowaną optykę z męskim oglądem: „mężczyzna patrzy światu prosto w twarz [w oryg. *looks*

---

\* Kontakt z autorką: [tbrus@poczta.onet.pl](mailto:tbrus@poczta.onet.pl)

*the world full in the face* – przyp. aut.), jakby ten był stworzony ku jego potrzebom i urobiony ku jego upodobaniom”<sup>1</sup>. Podważając praktyki oparte na egotycznych potrzebach, Woolf odkrywa atrakcyjność rozproszonych punktów widzenia. Wybierając esej, formę w jej rozumieniu na wskroś autobiograficzną i organiczną, proponuje innowacyjne eksperymenty optyczne, wizje, które odwracają uwagę od śmiałego spoglądania w oczy. W tym samym okresie, w wyrafinowanych krótkich formach, Debora Vogel zarysowuje pola estetycznych prób zapisu procesu inkluzywnego postrzegania świata nie wprost. Prezentowane przez te nomadyczne autorki doświadczenia niekonwencjonalnych wyjść „bez twarzy” ku światu, poza widzialne i pewne „ja”, to estetyczne strategie oporu.

W eseistyce Woolf kwestia widzeniowych eksperymentów degradujących spojrzenia *face-to-face* w protokołach „autopsji” – bezpośredniej i osobistej obserwacji, jaką markował do opisu eseju jego XVII-wieczny mistrz ceniony przez Woolf, sir Thomas Browne – intryguje z wielu powodów. Jednym z nich jest strategia fragmentaryzacji, deformacji i rozszczepienia, jakim ulegają w tym świecie prób i eksperymentów widzialne rzeczy i osoby. W projekcie „siebie”, konstytutywnym dla eseju osobistego, skutkuje ona zwielokrotnieniem obecności różnorodnych *selves*. Osobliwą niespójność i amorfizm eseju Woolf dobrze oddaje metafora pyłu zaproponowana przez Briana Dillona. W książce *Essayism* wydanej w 2017 roku irlandzki pisarz, poddając tę formę osobistej lekturze, zauważa, że w świecie Woolf rzeczy unoszą się w powietrzu albo zamieniają w drobiny, w piasek, puder, kurz – świat ten staje się „particulate” – prowizorycznie stały, często „friable” – kruchy. Zgadzam się z Dillonem, że to pisarstwo uwalnia zarodniki<sup>2</sup>. Woolf kieruje uwagę na ledwo widzialne cząsteczki, docieka ich natury, wynajduje nowe konfiguracje. Metafora pyłu adekwatnie oddaje umykający charakter eseju, gatunku, w którym scalanie stanowi tylko prowizoryczny gest. Podążając za perypatetycznym impulsem doświadczamy w nim ruchu, który deterytorializuje tak podmiot, jak i jego obserwatora. Zdradzając przeto ambicje mobilności i tendencje do rozpraszania, oddany patrzeniu, esej jedynie obiecuje ostrość zbliżenia; możemy o takim procesie mówić, że jest jak „pochwycenie aktu poznania *in flagranti* – gdy jest jeszcze zaledwie ‘dowiadywaniem się – *getting to know*’”<sup>3</sup>.

Nomadyczność eseistycznego „ja” skutkuje inwazją przestrzeni. Porównując esej Woolf *Ulicami Londynu: przygoda* z filmem Germaine Dulac *Uśmiechnięta Madame Beudet*, Cheryl Hendrichs podkreśla wagę tradycji spacerowicza dla innowacyjnych eksploracji indywidualnego

<sup>1</sup> Virginia Woolf, *Orlando*, tłum. Tomasz Bieroń (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006), 136.

<sup>2</sup> Brian Dillon, *Essayism* (London: Fitzcarraldo, 2017), 30.

<sup>3</sup> Roma Sendyka, *Nowoczesny esej: Studium historycznej świadomości gatunku* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006), 54.

doświadczenia świata. Jako środek defamiliaryzacji „naszych przyzwyczajęń i instytucji, oferujących przyjemność zerwania z oczekiwaniami”<sup>4</sup>, flaneryzm wspiera również estetyczne innowacje. Posiłkując się terminem Donny Haraway, Hendrichs identyfikuje optykę Woolf jako feministyczną, naznaczoną impulsem rozbijania i nadzieją transformacji sposobów patrzenia<sup>5</sup>. Odmieniając „my” i zapraszając skojarzenia typu „jak to jest być...”, Woolf eksperymentuje nie tylko z androgeniczną, ale i rozszczepioną optyką otwartej „mnogiej tożsamości”<sup>6</sup>. Najciekawszymi zabiegami Woolf wydają mi się próby skruszenia samego „ja” w grach widzeniowych rozgrywających się pod naporem ruchu ulic Londynu. Z kolei ruch w tekstach Vogel prowokuje ujściami w kierunku zastygniętych atonalnych kompozycji, odrębnych od „ja” rejestracji mikro zdarzeń. Spotkania *face-to-face* doprowadzają u Vogel do rozczłonkowania, „jak rozdziela się falującą w miejscu bryłę zieleni czerwcowej – na pojedyncze łodygi i liście”<sup>7</sup>.

Opowiadanie-esej *Ulicami Londynu: przygoda* i sekwencje montażu pod tytułem *Akacje kwitną* osadzone w autobiograficznie naznaczonych przestrzeniach miejskich Londynu i Lwowa, miejscami Paryża, wyrastają z ruchu i wartość jego nieustannie rehabilitują. Vogel pisze, że „chodzenie może być bez celu [...]. Faktycznie zawsze ma cel, niewątpliwy, chociażby nie dawał się on bez reszty uwierzytelnić pewną przyjętą, uznaną i ustaloną potrzebą życia”<sup>8</sup>. Podobnie do Woolf, nie ma na myśli tylko jego wymiaru fizycznego. Jak celnie zauważa Gilles Deleuze, w pisarstwie Woolf przemierzanie epok, sytuacji, miejsc „wpływa na stany ciała,” które „wysuwają z siebie powolną ceremonię zespalaającą odpowiednie postawy i rozwijają kobiety gest przewyciężający historię mężczyzn i kryzys świata”<sup>9</sup>. Postawa przygodności wyzwala. Ocierając się o „krawędzie rzeczywistości”, eseistyczne „ja” Woolf poszukuje doświadczeń nietrwałości i ulotności. W esejach krytycznych (*Montaż jako gatunek literacki*) i sekwencjach montażu, formach, które dzielą z esejami Woolf nie tylko wiele pozycji konstytutywnych, ale i myślenie obrazowe, Vogel ujmuje w bliskiej perspektywie świat, w którym z kolei wszystko tężeje i twardnieje, zacierając złudzenie plastyczności i dynamiki, przygodność zderza się nieustannie z masą i ciężarem różnorodnych detali organizujących statyczne kompozycje. Łączy te dwie pisarki, słowami Vogel, „temat centralny w twórczości kobiety”: „tęsknota za kolorowością przygód i nieprzewidzianych spotkań, jako nienasylenie tym, co

<sup>4</sup> Cheryl Hendrichs, „Feminist Optics and Avant-Garde Cinema: Germaine Dulac’s ‘The Smiling Madame Beudet’ and Virginia Woolf’s ‘Street Haunting’”, *Feminist Studies* 35 (2009), 2: 319.

<sup>5</sup> Tamże, 297.

<sup>6</sup> Tamże, 316.

<sup>7</sup> Debora Vogel, *Akacje kwitną*, red. Piotr Paziński, tłum. własne (Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2006), 60.

<sup>8</sup> Tamże, 46.

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Kino 1: Obraz-ruch* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2008), 415.

jest dostępne”<sup>10</sup>. Woolf i Vogel, przemierzając ulice miast, epok i relacji, zrywają ze scalającymi formami wyrażania „ja”, z uporem odrzucając utopię pełni. Zwielokrotniają natomiast obecność „ja” jako pstrej i zmieszanej cząsteczki świata promieniującej w różnorodnych przestrzeniach i modalnościach.

Modernistyczny esej, zdaniem Michała Pawła Markowskiego, „zakładał absolutną suwerenność i – by tak rzec – uprzedniość podmiotu wobec własnej wypowiedzi, podmiotu, będącego niekwestionowanym źródłem wszelkich reprezentacji”<sup>11</sup>. Za sprawą możliwości, jakie tworzyły nowe rozwiązania technologiczne, w kulturze lat dwudziestych i trzydziestych wizualne eksperymenty ze śmiałym wykorzystaniem tematu i formy twarzy ów zwornik świata ukazywany jest fragmentarycznie, z naruszoną twarzą. Fotograficzne eseje, obrazy, plakaty, reklamy, a także ekrany, proponowały zbliżenia z ukosa, z ukradkowych podglądnięć; ujęcia pod kątem, nie wprost, zniekształcanie poprzez powiększanie czy wymazywanie kształtów, zapowiadając tym samym odchodzenie od głęboko zakorzenionego i uważanego za oczywisty prymatu twarzy jako synekdochy dookreślonej podmiotowości, od wartości twarzy jako symbolu, słowami Markowskiego, „usensowniającego centrum”<sup>12</sup>. Wizualne realizacje w takich czasopismach, jak „Vu”, „Vogue”, „Picture Post” czy „Life” prowokowały różnymi właściwościami widzenia twarzy, sygnalizując przemiany jej wartości. Wyodrębniający się w tekstach kultury nowy dyskurs twarzy dotyczył odchodzenia od uobecniających, pełnych przedstawień „ja”. W esejach Virginii Woolf ukośna, pochyła, szerokokątna deregulująca optyka skutkowała „niezliczoną liczbą przeciwstawnych ośrodków skupienia”<sup>13</sup>. W konstelacyjnych tekstach Debory Vogel acefaliczne torsy, banalne rysunki twarzy manekinów, zaniechanie użycia pierwszej osoby symbolizują „rezygnacj[ę] z indywidualności”<sup>14</sup>. Autorki proponują własne interpretacje procesów, które Piotrowska-Szyjkowska identyfikuje jako transformacje „ikoniczności twarzy” wyrażane przez „podważenie scalających tożsamość narracji, metafizyki, duchowości, kryzys władzy wzroku, czyli również nieufność wobec obrazu, jak i dominację drugiego tożsamościotwórczego symbolu – ciała”<sup>15</sup>. Modernistyczna niedookreśloność rysów twarzy czy wręcz ich wymazanie to w ujęciu Woolf i Vogel sposoby wymykania się, przekraczania tyranii scalonej podmiotowości.

<sup>10</sup> Vogel, *Akacje*, 171.

<sup>11</sup> Michał Paweł Markowski, „Czy możliwa jest poetyka eseju?”, w: *Poetyka bez granic*, red. Włodzimierz Bolecki i in. (Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995), 117.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Dillon, *Essayism*, 15.

<sup>14</sup> Bruno Schultz, „Akacje kwitną”, w: Debora Vogel, *Akacje kwitną*, red. Piotr Paziński (Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2006), 190.

<sup>15</sup> Anna Piotrowska-Szyjkowska, *Po-twarz* (Gdańsk–Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2015), 99–100.

Esej Virginii Woolf *Ulicami Londynu: przygoda* (*Street Haunting*, 1927) w znakomitym tłumaczeniu Magdaleny Heydel przypomina, jak wiele „londyńskich” esejów Woolf, że „pora dnia powinna być wieczorna” i – dodajmy – zimowa ze względu na „jasność powietrza”<sup>16</sup>, ale i atrakcyjne „zagajniki zmroku”<sup>17</sup>. O zmroku widać inaczej i oczywiście wyczuwamy, że mowa będzie o przewrotnym patrzeniu i widzeniu. Zmrok wydobywa „wysepki światła”, „czerwono-żółte światło” okien, „punkty płonące równym blaskiem”, „połyskliwy blask motorowych omnibusów”<sup>18</sup>, „światła tak wielu niedostępnych „latarni”<sup>19</sup>. Esezowanie to ważenie osobistego stosunku do formy, do jej „ducha przygody i jego nieskończonej natury”<sup>20</sup>. Woolf próbuje przeciwstawić esencję i widzialność pobudzeniu i przygodności, w której dojrzeźwa widzenie. Gra światła to tylko jeden z jej elementów.

Eseistyczne „ja” wyrusza na spacer przez Strand i Mayfair, wytworne arterie Londynu, w celu kupienia grafitowego ołówka – wymówki banalnej, ale i symbolicznej. Wychodząc z domu, „ja” wybiera prosty punkt wyjścia, opuszcza intymne pokoje z ich starymi dwubiegunowymi wartościami, dla „republikańskiej” i „anonimowej”<sup>21</sup> przestrzeni oporu. Przeciwnie do Eliotowskiego Prufrocka, to „ja” nie rozważa przygotowania twarzy na spotkanie innych twarzy – zamykając drzwi, odnotowuje rodzaj redukującego przekształcenia: „skorupiasta otoczka, którą wydzielają nasze dusze, by się ukryć, by stworzyć sobie kształt odmienny od innych pęka i ze środka wszystkich tych zmarszczek i szorstkości wyłania się ostrzyga uważności, ogromne oko”<sup>22</sup>. Niekompletność i negacja funkcji twarzy to znamieny akt niepodległości wobec potężnego symbolu, to też zapowiedź rezygnacji z poszukiwań odbić własnej twarzy.

Londyńska przygoda bazuje na eksperymencie dokonany na twarzy, na wyizolowaniu od niej ogromnego oka. Sparcelowane „ja” poddane zostaje transpozycji; staje się organem, który nie przywłaszcza i nie asymiluje. Oko, przestrzenna masa bez centrum, zbierając rozprasza, zbliżając się – zabawia. Z fascynacją eksplorowali taką strategię dekonstrukcji artyści modernistycznej awangardy. Dla Alexandra Rodcenki czy László Moholy-Nagy oko nie było receptorem impresji, a kinetycznym agentem chwilowych znaczeń. Wzmocnione obiektywem fotograficznym – mechanicznym okiem – produkowało nowe spojrzenia i nową wiedzę. Oko w fotograficznych realizacjach tych twórców wybierało zatem szczególną twórczą

<sup>16</sup> Virginia Woolf, „Ulicami Londynu”, w: *Eseje wybrane*, tłum. Magda Heydel (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2015), 261.

<sup>17</sup> Tamże, 263.

<sup>18</sup> Tamże.

<sup>19</sup> Tamże, 274.

<sup>20</sup> Dillon, *Essayism*, 20.

<sup>21</sup> Woolf, „Ulicami Londynu”, 261.

<sup>22</sup> Tamże, 262.

„linię ujęcia” (*line of flight*), jak nazywa impuls odtwarzowień Deleuze, aktywując zdolność rejestracji i doświadczania formy. W ciekawym fotomontażowym autoportrecie *Constructor* z 1924 roku El Lissitzky fokusuje na oko i rękę z cyrklem, tworząc graficzną wizualizację dwóch tradycyjnych mediów twórczości modernistycznego artysty. W 1925 roku André Breton gloryfikował „oko bytujące w stanie dzikim”, ale też jego specyficzną „dziewiczość” i bezpośredniość dowartościowywał *écriture*<sup>23</sup>. Woolf rozpoczyna i kończy interesujący mnie esej odniesieniem do ołówka, wraca do domu, aby powrócić do porządku pisania. Doświadczenia wizualne umieszcza poza intymnym środowiskiem.

Wyjście z domu to wyjście na świat, porzucenie na chwilę męczącego przymusu konsolidacji formy, pewnej całości twarzy, odejście od jej hegemonii – od wejść z „przyglądzonymi włosami” dobrych obywateli, którzy zawsze wracają do swojego lokum z integralną twarzą. Woolf mówi, że „warunki zmuszają nas do jedności; dla wygody człowiek musi tworzyć całość”<sup>24</sup>, jednak eseistycznemu „ja” udaje się znaleźć „linie ujęcia”. Spacer ulicami Londynu uwalnia od uwikłań w relacje ograniczonej przestrzeni pokoi i widoczności ku wyobraźniowej przygodzie, aby „na chwilę, na parę minut, przybrać ciała i umysły innych osób”<sup>25</sup>, zobaczyć siebie widzącego, aby rozpoznać „drugą stronę swej widzącej mocy”<sup>26</sup>.

Londyńska przygoda wprawia w ruch i przynosi przyjemne rozregulowanie i samoświadomość: jaźń „przewędrowała przez tyle skrzyżowań” – osiągając „największą rozkosz”<sup>27</sup>. Ogląd wyzwolony z ograniczającej percepcji przyzwyczajień i formy jest w stanie wykreować dla jaźni nieprzejrzyste przestrzenie *as if i what if*. Za sprawą wywołanej dezorientacji, jakiej podlega oko, dochodzi w winietowych eksperymentach do zderzeń często niepasujących do siebie cząsteczek. Przygoda, mówi Woolf, „dała dostęp instyktom i pożądaniami całkowicie sprzecznym z naszą zasadniczą istotą”<sup>28</sup>. Testując uważność w skrytości, w punktach ciemności, Woolf odkrywa przywileje bezpośredniości patrzenia. Otwierając przed jaźnią zbliżenia, „oko jest radosne i szczodre; stwarza; ozdabia; poprawia”<sup>29</sup>. W swojej zdumiewającej aktywności zapowiada wymiar mocnych doznań wesołości i gładkości: „oko nie jest górnikiem, nie jest nurkiem, nie jest poszukiwaczem zaginionych skarbów. Oko unosi nas lekko z nurtem, odpoczywając, pauzując, a umysł śpi chyba, kiedy oko patrzy”<sup>30</sup>. Kieruje się „tylko tam, gdzie

<sup>23</sup> André Breton, „Le Surréalisme et la peinture”, *La Révolution Surréaliste*, 15.07.1925: 4.

<sup>24</sup> Woolf, „Ulicami Londynu”, 268.

<sup>25</sup> Tamże, 273.

<sup>26</sup> Maurice Merleau Ponty, *Oko i umysł* (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 1996), 22.

<sup>27</sup> Woolf, „Ulicami Londynu”, 274.

<sup>28</sup> Tamże, 268.

<sup>29</sup> Tamże, 266.

<sup>30</sup> Tamże, 263.

jest piękno” – dostarczając estetyczne „trofea” i zdobycze w postaci „grudek i koralii” szlachetnych kamieni. Oko nie rejestruje regularności, nie scala i nie draży „mniej jawnych aspektów i powiązań.” Dynamika spaceru zaspokaja jego apetyt; żywioł ulic pobudza. W chwilach przesyty zbacza na obszary trudniejsze – „kampanie chromych i ułomnych” z „przepraszającą miną, jaką zwykle widuje się na twarzach ludzi ułomnych” – aby jednak wrócić ku barwom ulicy Oxford. Twarz, którą rejestruje w nadmiarze bodźców, to twarz starszego sprzedawcy materiałów papierniczych do obrazów – jego „czoło i wyłupiaste oczy świetnie by się prezentowały na frontyśpisie elżbietańskiego foliału”<sup>31</sup>. Dostrzeżona twarz to twarz-maski.

Nie zapominajmy jednak, jak przypomina Giorgio Agamben, że organizując widzenie, oko „jest z konieczności ślepe”. Moment widzenia, moment „światłości” to w punkcie unerwienia oka moment „dogłębnej” ciemności<sup>32</sup>. Doświadczenie „kropli mroku” natomiast pozwala zbliżyć się do tego, „co pozostaje we mnie niewyrażone i niewypowiedziane”<sup>33</sup>, co zaczyna widzieć inaczej, co nie jest mną. W eseju *Nocna wędrówka* oko „kapało się i odświeżało w głębinach nocy, bez konieczności ocierania o ostre krawędzie rzeczywistości”<sup>34</sup>. W eseju *Ulicami Londynu: przygoda* dostrzeżenie własnej ślepoty, cieni i pozorów, zagładnięcie głęboko w ciemność, nadaje oddzielność. To nagroda za rezygnację z „prostej drogi osobowości”<sup>35</sup>. Podążamy nie za „kapitańskim ja”, a za „odźwiernymi ja” (jak je określała sama Woolf w *Orlando*), za „ja” wybierającymi „ścieżynki, które wiodą [...] aż ku sercu lasu”<sup>36</sup>. W zdekoncentrowanym świecie eseju funkcjonują niczym kategoria *informe* używana przez Georges’a Bataille’a do oznaczenia wizualnych sposobów usuwania granic i „dzielenia” rzeczywistości na „małe pakunki sensów”<sup>37</sup>, na istotną dla (szczególnie kobiecego) eseju marginalność.

Freneczka, której poddaje się jaźń polegająca na „oku”, zostaje chwilowo opanowana, nawet wiązana, w zetknięciu ze skupiającymi miejscami – antykwariatami. W eseistycznej wędrówce jest to punkt statyczny: „tutaj znajdziemy zakotwiczenie” (268). To mikrokosmos, gabinet osobliwości, w którym rzeczy, jak mówi Dillon, „wchodzą w metaforyczne relacje ze sobą, testując linie analogii i powinowactw”<sup>38</sup>. W długiej historii eseju kolekcja – zorganizowany *stasis* – stanowi przykład eseistycznej tendencji do zbierania. Parataktyczny porządek to metoda otwarta

<sup>31</sup> Tamże, 272.

<sup>32</sup> Giorgio Agamben, *Idea prozy* (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018), 161.

<sup>33</sup> Tamże, 162.

<sup>34</sup> Virginia Woolf, *Nocna wędrówka* (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2015), 222.

<sup>35</sup> Woolf, „Ulicami Londynu”, 273.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Rosalind Krauss, „Corpus Delicti”, *October* 33 (1985): 39.

<sup>38</sup> Dillon, *Essayism*, 126.



na alternatywne propozycje. W „stosach zakurzonych papierów”<sup>39</sup> londyńskiego antykwariatu skrywa się obietnica wielobarwnych konstelacji. Powierzchnia może być byle jaka, „szarobiaława”, przypadkowa, opuszczona – jak „dzikie, bezdomne” używane książki. Bywa, że za sprawą pasji piszącego „przesiąkła aromatem malw i siana”. Może być to przestrzeń „subtelnie zdobiona, również grawiurą z portretem autora”<sup>40</sup>. Oko wędrowca, spoglądając na zakurzoną podłogę antykwariatu, odnotowuje świadomość istnienia potężnych złóż myśli i emocji. Omiatać to niezwykle wnętrze, zawiązuje przyjaźnie z „nieznanymi i znikłymi”, antycypuje radykalne sympozjum „kogoś absolutnie obcego, kto przy odrobinie szczęścia okaże się najlepszym na świecie przyjacielem”. Etos przyjaźni, tak głęboko zakorzeniony w tradycji eseju, szczególnie jego wartość „niespodziewanych i kapryśnych”<sup>41</sup> relacji, rezonuje i w tej niezwyklej realizacji Woolf.

Opuszczając ten skarbiec, poruszone i uposażone „ja” wychwytuje wirujące w powietrzu strzępy słów i fraz, również senne sylwetowe formy wracających z pracy londyńczyków. Szczeliny i załomy, „wspaniałości i nędza ulic” przeplatające się z „nurtami istnienia” definiują ekscentryczną trajektorię tej eseistycznej wałęsaniny. Progresja Woolf, jak odnotowaliśmy, zmierza jednak ku równowadze, ku materialności, ku łączeniu. Grafitowy ołówek, medium kreacji, stanowi nie tylko jego spinającą figurę. To zapowiedź impulsu przynoszącego obietnicę „otulenia” i „domknięcia”<sup>42</sup> – złożenia tożsamości, łączenia rozbieganych *selves*. Esej *Ulicami Londynu: przygoda* kończy się dotykiem, zapowiedzią powrotu do poufalego porządku, którego ustanawianie bez epizodu wyjścia poza „kapitańskie” „ja” i świat przez nie kreowany, byłoby niemożliwe.

Doświadczenia nietrwałości i wielości naznaczają liczne londyńskie przygody eseistki. Rzucając okiem w tyłu różnych kierunkach naraz, Woolf, zdaniem Hermione Lee, ociera się miejscami o surrealistyczne narracje<sup>43</sup>. Wielość punktów widzenia w pierwszej wersji tego eseju, jak odnotowuje krytyczka, krzyżuje dodatkowo fikcyjne anegdoty na temat selekcji materiału poddawane pod rozagę przez takich autorów jak Defoe, Austen czy Hardy. Wpuszczone do eseju osobistego, poszerzają jego przestrzeń o literackie, historyczne i kulturowe przestrzenie<sup>44</sup>. Asocjacyjność i zmiana punktów widzenia rozprasza pokusy koncentracji na „ja”. W eseju *Fala na Oxford Street (The Oxford Street Tide)*, ulicy, do której często wraca Woolf i która obdarowuje ją rozkoszą i darami, właśnie ona przekonuje obserwując „ja”, że w rozproszonej chwilowości „momentu istnienia” kryje się musujący żywioł epoki:

<sup>39</sup> Woolf, „Ulicami Londynu”, 268.

<sup>40</sup> Tamże, 269.

<sup>41</sup> Tamże.

<sup>42</sup> Tamże, 274.

<sup>43</sup> Hermione Lee, „Virginia Woolf’s Essays”, w: *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, red. Susan Sellers (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 100.

<sup>44</sup> Tamże, 104.



Urok nowoczesnego Londynu polega na tym, że nie zbudowano go dla trwałości; zbudowano go dla przemijania. Jego szklistość, przezroczystość, wznoszące się fale kolorowego tynku dają inny rodzaj przyjemności i osiągają inne cele niż te, które chcieli osiągnąć i osiągnęli dawni budowniczowie oraz ich patroni, angielska szlachta. Ich duma wymagała iluzji trwałości. Nasza – przeciwnie – czerpie rozkosz z udowadniania, że można kamienie i cegły uczynić równie nietrwałymi co nasze pragnienia<sup>45</sup>.

Wizja usuwająca „ja” w kierunku grupowego „my” przenosi akcent na interakcję. Woolf, powtórzmy za Sendyką, traktuje przyjemność jak rodzaj absolutnie „pierwszej i pierwotnej właściwości eseju”<sup>46</sup>. Ale „ja”, odkrywające pełnię intensywności chwili, wypowiada nie przyjemność scalenia, a raczej radość swobodnej ekspansji i dynamizmu w obszarze przestrzeni stawania się.

Kolorowość i intensywność przygód życia w najbanalniejszych jego przejawach pociąga Debora Vogel w równym stopniu co Virginie Woolf, ale demonstruje ona zgoła inne racje. Zderzenie eksperymentalnego tekstu Debory Vogel *Akacje kwitną* (*Akacjes blien*, 1935) z miejskimi esejami Virginii Woolf uwypukla fragmentaryzację radykalnych strategii odchodzenia od konwencjonalizacji widzenia i percepcji wizualnej. Vogel zmierza się z najtrudniejszym jej zdaniem tematem: kwestią życia, nieżycia, życia „niezałatwionego”, „niezałatwionych możliwości”<sup>47</sup>, ale i nadziei na „coś, co ma przyjść”<sup>48</sup> w poezji, komentarzach, traktatach, kronikach, powieści i esejach krytycznych. Najbardziej fascynuje ją malarski gatunek montażu – formy, jak mówi, „rehabilitującej heterogeniczność, wielość”. Uprzywilejowany temat montażu to od jego początku „polifoniczność życia”<sup>49</sup>. Autorka podejmuje go, wykluczając w kreowanych scenach twarz, wizualny przejaw żywiołu życia indywidualnego. Zainteresowanie tematem „Szereg[u] przygód takich, jak: ulice z ludźmi i chodzenie”<sup>50</sup>, widzeniem pobudzonym przez to, co dzieje się z ciałem, owocuje uwagą i dystansem w obserwowaniu. Namysł teoretyczny nad formą, esej oraz sztuki plastyczne, poprzez które obie pisarki widzą rzeczywistość, poprzez które zmagają się z materią literatury w celu wyrażenia procesu reakcji na i integrowania całej rozwiązłej i banalnej masy życia, to główne obszary powinowactw. Z konieczności pomijam tutaj omówienie szeregu innych wspólnych wątków, również biograficznych, jak tragiczne śmierci Woolf i Vogel, które wymagają szerszego tła.

<sup>45</sup> Woolf, *Eseje*, 258.

<sup>46</sup> Sendyka, *Nowoczesny*, 254.

<sup>47</sup> Vogel, *Akacje*, 38.

<sup>48</sup> Tamże, 39.

<sup>49</sup> Karolina Szymaniak, posłowie do *Akacje kwitną*, Debora Vogel (Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2006), 162.

<sup>50</sup> Vogel, *Akacje*, 55.

Woolf i Vogel testują sposoby percepcji drobnych zdarzeń, odchodząc od rysunku twarzy, redukując ją do oka, polegając, jak Vogel, również na bezosobowym oku kamery, *camera eye*. Pisarka ta koncentruje się na nim nie jako na źródle czystości percepcji czy formy, jak pisało o oku wielu modernistów. Oko to raczej sposób odchodzenia od czysto osobistej lub jednostkowej percepcji, to kropla najczęściej szara, wokół której niczym w znanych fotografiach Man Raya widnieje sztuczna łąza: „niezgrabna kropla wielkiej, bezkolorowej i chłodnej już łyzy”<sup>51</sup>. Vogel detronizuje naturalne oko, dostrzegając w *camera eye* ważny aparat, który „przywołuje pewne wyobrażenia, nakazuje przypisywać przedmiotom i zjawiskom rozmaite właściwości: sugeruje skojarzenie bieli z melancholią czy twardości murów z tęsknotą”<sup>52</sup>. Patrząc, odcina ona od podmiotów i przedmiotów nie tylko twarze, ale i głowy. Jej prowokująca rewaloryzacja acefalicznego ciała pociąga akceptację ograniczeń podmiotu nadającego formę, a zarazem podkreśla jego tajemniczość, inicjuje transgresje.

Vogel pisze o ulicach Lwowa spowitych szarymi i „biało twardymi” kolorami nieba; „całe w rzekach elektryczności”<sup>53</sup> emanują „zapachem [...] nieznanymi możliwościami”<sup>54</sup>. W pasażach przybierają postaci zdarzenia, których waga może być istotna. W części *Kwiaciarnie z azaliami* (1933), w montażu *Pył uliczny* czytamy, jak kwietniowym południem „przy krawędzi białego trotuaru zawirowała garstka płowego pyłu i rozsypała się w bladym jeszcze powietrzu, całkiem nisko, pół metra może powyżej asfaltu”<sup>55</sup>. Wirujące, „nic nie mówiące zajście” wywołuje u ludzi, jak twierdzi, czułość, bo jest czymś powracającym w kronikach życia pełnych „spraw niepowrotnych”, przywołującym banalne zdarzenie, którego elementy zbiera w pęczniące listy: „lepkie upały lakierowe i chodzenie ulicami; kobaltowe ‘ogrody wieczornych ulic’ i tęsknota za szorstkimi rzeczami; rzeczy: okrągłe, prostokątne, kwadratowe; rzeczy twarde, lepkie, elastyczne i spotkania banalne: spotkania, do metali pachnących podobne”<sup>56</sup>. Płowa grudka prochu stać się może katalizatorem zdarzeń niezwykłych. Nie doprowadzają one do żadnych prób syntezy. Vogel, podobnie jak Woolf, dostrzega w drobnych cząsteczkach „nieznane możliwości”<sup>57</sup> i „treści nieznane”<sup>58</sup>. W zgiełku życia i każdej jego materii wyczuwa jednak „atom nieodłączalny smutku”<sup>59</sup>. Woolf zaś wprawia cząstki w nowy, afirmujący ruch.

<sup>51</sup> Tamże, 66.

<sup>52</sup> Barbara Sienkiewicz, *Literackie teorie widzenia w prozie dwudziestolecia międzywojennego* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006), 155.

<sup>53</sup> Vogel, *Akacje*, 15.

<sup>54</sup> Tamże, 13.

<sup>55</sup> Tamże, 12.

<sup>56</sup> Tamże, 13.

<sup>57</sup> Tamże.

<sup>58</sup> Tamże, 50.

<sup>59</sup> Tamże, 56.

Ulicami Lwowa, szczególnie Skarbkowską i Karmelicką, w montażach Vogel chodzą ludzie anonimowi, złamani życiem, „nie mający co począć z czasem”<sup>60</sup>. Między szesnastą a siedemnastą, w godzinach kiedy Woolf wyrusza do miasta, by kupić ołówkę, Vogel dostrzega „bursztynowy zmierzch”, porę, kiedy „życie jest zawsze złamane”<sup>61</sup>. Spacerują nowoczesne manekiny i lalki, figury, o których Breton mówił, że wnoszą cudowność. Pozorując aktywność, „toczyły się torsy kobiece: w ondulowanych fryzurach antyczne torsy bez oczu”<sup>62</sup>. Vogel odmawia oczu, odnotowując jedynie „ślepe wydrążenia”, które „wypatrują” i które „są wytężone”, tak u żyjących kobiet-biustów, ale i u manekinów z witryn fryzjerskich: „Ciężkie torsy z okrągłymi piersiami” prowadzą się parkami miejskimi: „wciskają w gorsety z brokatu cielistego i brokatu koloru apykozy szerokie, bezładne warstwy i fale ciała”<sup>63</sup>. Nadaje bohaterom cechy istot nierealnych: manicurzystka w jednym salonie „jest jak z wosku i w wysokiej fryzurze”, a właścicielka tego salonu „jak bardzo retuszowana fotografia damy z 1900”<sup>64</sup>. Spotykamy „porcelanowe lalki kobiece z ulic”, ale i inne „konceptcje” lalek: panią, na której twarzy „osiada lekki pył smutku i słodyczy”, ale i kobietę z „cudnymi brązowymi oczyma”<sup>65</sup>. Podobnie w Paryżu (z późniejszej części *Powieści w montażach*) trafiamy w jednym z bulwarów na przechodnia z przekształconą anatomią; ów przechodzień wyłania się jako „tors na tle niezdecydowanego błękitu”<sup>66</sup>. Acefaliczne ciała, „maski skrzywione” z „głową kobiecą z kroplą porcelanowego smutku lub kroplą rozwiązłości”, lalki „z na wpół zrobioną melancholią”<sup>67</sup>, maski, w których „melancholia była wtłoczona w linie twarde i pełne równowagi: w brwi, wykaligrafowane czarną henną; w usta, kredką – marka „Kameleon” – wycyrklowane; w symetryczne dwie plamy rózu na policzkach”<sup>68</sup> tworzą niezwykle wizualne rymy. Uzyskujemy za przyczyną tych postaci-masek dostęp nie do żywych twarzy, domagających się etycznej odpowiedzi, a do unieruchomionych, fantomowych, estetycznych obiektów. Zdaniem Vogel przynależą one „do całej tej zawiłej sprawy z życiem”<sup>69</sup>.

Odcięcie twarzy, wyizolowanie oka to zabiegi petryfikacji, o których Piotrowska-Szykowska mówi, że „wypłukują twarz z życia”<sup>70</sup>. Woolf i Vogel, nomadyczne *auteurs*, pomijają

<sup>60</sup> Tamże, 37.

<sup>61</sup> Tamże, 40.

<sup>62</sup> Tamże, 18.

<sup>63</sup> Tamże, 43.

<sup>64</sup> Tamże, 41.

<sup>65</sup> Tamże, 47.

<sup>66</sup> Tamże, 133.

<sup>67</sup> Tamże, 68.

<sup>68</sup> Tamże, 69.

<sup>69</sup> Tamże, 68.

<sup>70</sup> Piotrowska-Szykowska, *Po-twarz*, 134.

wyjątkowość tradycyjnie wyróżnianych i komunikowanych przez twarz wartości, wypłukują ją ze swoich tekstów. Detronizując wartość twarzy jako symbolu prototypowego w kulturze, odchodząc od żywości idei jedności wyrażanej przez twarz, ćwiczeniami w nieczystej widzialności zaplątanej w ruch miasta podsuwają alternatywne sposoby poznawania i stwarzania niepodległych i żywych zestawień.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Idea prozy*. Tłum. Ewa Górniak Morgan. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018.
- Breton, André. „Le Surréalisme et la peinture”. *La Revolution Surrealiste* 15.07.1925: 4.
- Deleuze, Gilles. *Kino 1. Obraz-ruch*. Tłum. Janusz Margański. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2008.
- Dillon, Brian. *Essayism*. London: Fitzcarraldo, 2017.
- Hendrichs, Cheryl. „Feminist Optics and Avant-Gare Cinema: Germaine Dulac’s ‘The Smiling Madame Beudet’ and Virginia Woolf’s ‘Street Haunting’”. *Feminist Studies* 35 (2009) 2: 294–322.
- Krauss, Rosalind. „Corpus Delicti”. *October* 33 (1985): 31–72.
- Lee, Hermione. „Virginia Woolf’s Essays”. W: *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, red. Susan Sellers, 89–106. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Markowski, Michał Paweł. „Czy możliwa jest poetyka eseju?”. W: *Poetyka bez granic: Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. Włodzimierz Bolecki, Wojciech Tomasiak, 109–119. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995.
- Merleau Ponty, Maurice. *Oko i umysł*, red. Stanisław Cichowicz. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 1996.
- Piotrowska-Szykowska, Anna. *Po-twarz*. Gdańsk–Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2015.
- Schultz, Bruno. „Akacje kwitną”. W: *Akacje kwitną*, Debora Vogel, red. Piotr Paziński, 188–192. Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2006.
- Sendyka, Roma. *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Sienkiewicz, Barbara. *Literackie teorie widzenia w prozie dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Obserwator, 1992.
- Szymaniak, Karolina. *Być agentem wiecznej idei. Przemiany poglądów estetycznych Debory Vogel*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 2006.
- Szymaniak, Karolina. Posłowie do *Akacje kwitną*, Debora Vogel, 149–176. Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2006.

Woolf, Virginia. „Nocna wędrówka”. W: *Eseje wybrane*, red. Magda Heydel, Roma Sendyka. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2015.

Woolf, Virginia. *Orlando*. Tłum. Tomasz Bieroń. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2006.

Woolf, Virginia. „Street Haunting”. W: *Collected Essays 4*, red. Leonard Woolf, 155–166. London: The Hogarth Press, 1967.

Woolf, Virginia. „Ulicami Londynu: przygoda”. W: *Eseje wybrane*. Tłum., red. Magda Heydel, Roma Sendyka, 261–274. Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2015.

Vogel, Debora. *Akacje kwitną*, red. Piotr Paziński. Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2006.

### **On Not Showing the Face: *Street Haunting* (1927) by Virginia Woolf and *Acacias Bloom* (1935) by Debora Vogel**

#### Summary

The paper *On Essayistic Erasure of the Images of the Face: Virginia Woolf's "Street Haunting: A London Adventure" and Debora Vogel's "Acacias Blooming"* addresses Woolf's and Vogel's essayistic acts of visual experimentation challenging the conventional “face-to-face” optics. The paper argues that both nomadic *auteurs* decompose and erase images of the face to transgress the visible and unified subject. The essayistic “I”s leave their domestic *habitus* “without the face” to explore the cityscapes. I argue that by means of such departures they can exercise potent strategies of indeterminacy, even rebellion. Gesturing towards new paradigms of the face, they transform the essay.

#### Keywords

Virginia Woolf, *Street Haunting*, Debora Vogel, *Acacias Bloom* essay, face, visual perception, adventuressness, fragmentation

*Translated by Teresa Bruś*

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Teresa Bruś, „O eseistycznym usuwaniu obrazów twarzy: *Ulicami Londynu: przygoda* (1927) Virginii Woolf i *Akacje kwitną* (1935) Debory Vogel”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 1* (2018), 10: 37–49. DOI 10.18276/au.2018.1.10-04