

## **Widok. Theories and Practices of Visual Culture**

**tytuł:**

Empatia: sceny pierwotne

**autor:**

Paweł Mościcki

**źródło:**

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 26

**odsyłacz:**

<https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/empatia-sceny-pierwotne>

**doi:**

<https://doi.org/10.36854/widok/2020.26.2180>

**wydawca:**

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

**afiliacja:**

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

**słowa kluczowe:**

empatia; filozofia; estetyka i polityka; spojrzenie; Inny

**streszczenie:**

Artykuł jest konstelacją lektur i odniesień, mającą przybliżyć nie tyle definicję empatii w kontekście obrazów, ile zrekonstruować jej warunki możliwości; prześledzić dynamikę jej generowania w i poprzez dzieła wizualne. Hipotezą, wokół której rozwija się ten esej jest przekonanie, że w każdym kontakcie z obrazem kluczową rolę odgrywa coś bezobrazowego, co odwołuje się przede wszystkim do pozostałych zmysłów, ale strukturalnie odsyła także do doświadczenia, w którym etyczny i estetyczny komponent są ze sobą nierozdzielne. Analizując konkretne teksty odsyłające do tego strukturalnego wymiaru doświadczenia empatii, autor kończy swój wywód analizą wybranych dzieł wizualnych rzucających dodatkowe światło na jego rozważania.

**Paweł Mościcki** – Ur. 1981. Filozof, eseista i tłumacz, profesor w Instytucie Badań Literackich PAN, członek Uniwersytetu Muri im. Franza Kafki. Interesuje się współczesną filozofią, różnymi dziedzinami sztuki (literatura, teatr, kino, sztuki wizualne) a także krytycznymi dyskursami politycznymi. Redaktor tomu Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna (2007) oraz autor książek: Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej (2008), Godard. Pasaże (2010) i Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena (2013), My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy (2015), Foto-konstelacje. Wokół Marka Piaseckiego (2016), Migawki z tradycji uciśnionych (2017), Chaplin. Przewidywanie teraźniejszości (2017), Lekcje futbolu (2019), Azyl (2022), Wyższa aktualność. Studia o współczesności Dantego (2022). Prowadzi też bloga: pawelmoscicki.net

## Empatia: sceny pierwotne

Tylko oczy są jeszcze zdolne wydać z siebie krzyk.

René Char<sup>1</sup>

w naszych oczach rośnie w ciemności  
finał kotłów ody do radości  
przerażliwie głuchy prostokąt  
odbitego ekranu

tak broni się kobane

pamiętaj

kobane

Szczepan Kopyt<sup>2</sup>

Rzeczywiście, jest coś wstrząsającego w naszych spojrzeniach. Może nie w widzeniu, które na co dzień wydaje się całkiem podporządkowane oczywistościom, ale w czymś, co w tym widzeniu wciąż niesubordynowane, odszczepione, osobliwe. Prosty fakt obserwacji wydaje się łatwy do opisanego dla tych, których interesuje jedynie to, co powierzchownie można nazwać poznaniem. Jak ono przebiega? Do czego prowadzi? Jakie przynosi korzyści? To można jakoś ocenić, wyliczyć, opisać. Trudniej uchwycić to, ile po drodze napotkało ono przeszkód, ile razy – z „winy” przedmiotu lub podmiotu – załamał się jego rytm, ile w nim wciąż niewiedzy, która tyleż blokuje dostęp do nowych prawd, ile uruchamia pragnienie ich znalezienia.

Spojrzenie wiąże się też – a może przede wszystkim – ze wstrząsem etycznym. W każdym widoku można zobaczyć coś, co nakłada na nas odpowiedzialność, konfrontuje z realnością świata nawet wówczas, gdy dociera do nas w formie fikcji. Doświadczenie tego rodzaju zawsze jest też poznaniem siebie, odkryciem własnych ograniczeń i popędów, rozpoznaniem ukrytych inklinacji albo rozstaniem z iluzją, która mogła przez długi czas współtworzyć naszą rzeczywistość.

Co w spojrzeniu uruchamia współczucie, a co – przeciwnie – pozwala na obojętność? Czy etyczną wrażliwość da się w ogóle zamknąć w samym widzeniu, czy też trzeba w nim także coś usłyszeć albo czegoś dotknąć? Czy etyka widzenia nie zaczyna się tam, gdzie doświadczenie wizualne rozpoznaje swoją niewystarczalność i domaga się czegoś bardziej rzeczywistego niż sam obraz? Czy ukazywanie tych często skrytych wymiarów empatii nie powinno przybrać – jak ten tekst – formy konstelacji, żeby zarazem pytać o status doświadczenia i szanować jego meandryczną i kruchą naturę?

W jednej ze swych książek rozwijających projekt metaforologii Hans Blumenberg zajął się źródłami i przemianami figury tonącego statku, a zwłaszcza momentu patrzenia na morską katastrofę<sup>3</sup>. Wśród wielu literackich i filozoficznych wzmianek tego motywu wyróżnił fragment z *De rerum natura* Lukrecjusza, w którym filozof czyni z aktu obserwowania sztormu scenę pierwotną podmiotu moralnego:

Miło, gdy wichry mącą powierzchnię na ogromnym morzu, miło jest patrzeć z brzegu na wielki trud innego, nie żeby jakaś męka sprawiała przyjemność i rozkosz, lecz że miło jest widzieć, jakich utrapień sam nie doznajesz. Miło jest także oglądać wielkie zapasy wojenne, toczone na polach bez twego udziału w niebezpieczeństwie. Ale nie masz nic słodsze, jak zajmować wyniosłe, dobrze uwarowane uczonością mędrców, pogodne przybytki, skąd można spozierać na innych i widzieć ich wszędzie, jak błędzą w rozproszeniu, szukając drogi życia, współzawodniczą w zdolnościach, idą o lepsze w dostojności rodu, noce i dnie trawią na nadludzkim trudzie, by tylko wypłynąć na szczyty potęgi i owładnąć światem. O nędzne umysły ludzkie, o, serca rażone ślepotą! W jakich mrokach życiowych i w jak strasznych niebezpieczeństwach mija ta odrobina żywota!<sup>4</sup>

Obserwowanie cierpienia innych w walce z nieokiełznanym żywiołem oznacza tu dla podmiotu przede wszystkim naukę

epikurejskiego spokoju, satysfakcję z wyzbycia się namiętności i kierowania rozumem, który utożsamia się z dystansem wobec występujących w świecie cierpień i namiętności. Ale można też dostrzec w tym akcie coś zgoła innego i bardziej niepokojącego, a mianowicie doświadczenie kruchości ludzkiego ducha, również tego, z którym identyfikuje się obserwator. Pozostaje niby niewzruszony i na tym buduje swoją moralną pozycję, ale zarazem widok ten każe mu wykrzyknąć: „*o miseras hominum mentes, o pectora caeca!*”. W jego spojrzenie wplątała się więc nie tylko nędza ludzkich umysłów, ale i ślepotą, która wypełnia ich serca. Prowadzi go ona na trop *tenebris vitae*, mroków życia, które wiążą się nie tylko z samym niebezpieczeństwem katastrofy, ale – być może – z własną ślepotą na cierpienie.

Zupełnie inną wersję asystowania przy cierpieniach innych odnaleźć można w *Burzy* Williama Shakespeare'a, rozpoczynającej się przecież od zatonięcia statku, na którym znajduje się większość bohaterów dramatu. Miranda podejrzewa swego ojca, Prospera, o wywołanie tego kataklizmu. W pełnym emocji monologu dzieli się z nim swoim wzburzeniem.

Jeśli to Sztuka twa, ojcie najdroższy,  
 Kazała z rykiem powstać dzikim wodom,  
 Ucisza je. [...]  
 O, jak cierpiałam z tymi cierpiącymi,  
 Których ujrzałam! A ów dzielny okręt  
 (Pełen szlachetnych stworzeń, bez wątpienia)  
 Tak się roztrzaskał! O, ich okrzyk wtargnął  
 W głąb mego serca! Ach, nieszczęsne dusze!  
 Gdybym moc boską miała, wówczas morze  
 W ziemi zatopić bym mogła, nie dając  
 Na zatracenie dobrego okrętu  
 Wraz z duszą ładunkiem<sup>5</sup>.

Jesteśmy tu na antypodach reakcji, w jakiej wyćwiczył się filozoficzny podmiot czerpiący inspirację z poematu Lukrecjusza. Miranda pozwala bowiem widokowi cierpienia wtargnąć w swoje

wnętrze: „*O, I have suffered / with those I saw suffer*”. Akt widzenia wywołuje w niej cierpienie rymujące się z tym, którego domyśla się u innego. To domyślenie jest w zasadzie współczuciem, które potrzebuje pośrednika w postaci obrazu. Czy raczej czegoś w obrazie, co Miranda nazywa krzykiem: „*O, the cry did knock / Against my very heart*”. Obraz cierpienia krzyczy i ów krzyk o b r a z u należy w nim zobaczyć, żeby cierpienie ujętych w nim ludzi stało się chociaż po części naszą sprawą. Miranda dwukrotnie sama wydaje z siebie okrzyk, westchnienie, owo „O!”, którego tragiczny rodowód wskazywali badacze starożytności<sup>6</sup>. Jest to zarazem okrzyk współczucia – tak jak u Lukrecjusza wołacze odsyłają do zadumanej refleksji – i gniewu, sprzeciwu wobec cierpienia i niezgody na porządek świata, który je umożliwił. Miranda pragnie nawet stać się bogiem tylko po to, żeby móc, topiąc morze w ziemi, zablokować możliwość powtórzenia się takiej tragedii.

Zarówno Lukrecjusz, jak i Shakespeare dostarczają opisu sceny, w której rodzi się świadomość cierpienia innych, a nawet jego współ-odczuwanie. Są to zarazem opisy narodzin pozycji świadka, który nigdy nie jest wyłącznie postronnym obserwatorem, lecz zawsze – mimo zachowywanego dystansu – podmiotem uwikłanym<sup>7</sup>. W przypadku kontaktu z obrazami ów dystans jest nieusuwalnym, zarazem pozytywnym i negatywnym warunkiem empatii. Patrzymy na ludzi spoza naszego aktualnego kontekstu, nie jesteśmy uczestnikami widzianych przez nas scen. Zarazem jednak uwikłanie nie znika w ten sposób całkowicie, o czym świadczą choćby omawiane wcześniej przykłady. Co decyduje o tym, że dystans staje się powodem empatii, a nie przeszkodą?

Odwołując się do psychoanalitycznej kategorii sceny pierwotnej, staram się nazwać to, co w doświadczeniu obrazów źródłowe, a więc uprzednie wobec aktualnego widzenia. Patrząc na obrazy, doświadczamy empatii ze względu na coś źródłowego, co w nich tworzy ku temu warunki.

Żeby dotrzeć do tych warunkujących elementów, trzeba zajrzeć pod podszewkę obrazów, za ich kulisy – czyli tam, gdzie działa nie tylko to, co wizualne, ale także inne, wielorakie siły i wymiary, które z pozoru nie mają udziału w tym doświadczeniu. Nazywam je tutaj na razie krzykiem obrazu, choć nie musi nim być krzyk w sensie dosłownym, ani nawet nic dźwiękowego. Chodzi raczej o element poboczny, nadmiarowy, który okazuje się – z powodu jego afektywnego lub etycznego oddziaływania – konstytutywny dla całego doświadczenia. Może być nim fragment obrazu, jego specyficzny ruch, zawarty w nim gest albo struktura odbioru wnikająca podmiot w sposób, który wywołuje w nim etyczny wstrząs. Ten krzyk działa zarazem nie sam z siebie, ale dlatego, że jest krzykiem tego, określonego obrazu. Ani podmiot filozoficzny Lukrecjusza, ani Miranda w dramacie Shakespeare'a nie mogli słyszeć wrzasków tonących ludzi, gdyż nie pozwalał na to dystans, z jakiego patrzyli na te sceny. A jednak krzyk cierpienia dotarł do nich innymi drogami, których kształt jest właściwą enigmą doświadczenia empatii.

Można więc założyć, że istnieją dwa rodzaje źródłowości, z jaką konfrontuje nas scena pierwotna. Pierwsza jest źródłowością samej sceny, która wyznacza rejestr, w jakim zawiązują się relacje i zależności warunkujące doświadczenie empatii. Druga źródłowość jest źródłowością empatii i dotyczy jej osobliwej, anachronicznej czasowości. Okazuje się bowiem, że jeśli empatia rozstrzyga się w jakimś innym planie niż aktualne i punktowe widzenie, sama także kieruje nas ku osobliwym czasom, niekoniecznie dającym się wpisać w linearny porządek historii.

\*

Oto inna scena, w której doświadczenie bliskości rodzi się z dystansu, a widzenie okazuje się możliwe dzięki usłyszанemu krzykowi. W swych wspomnieniach z 1946 roku Günther Anders, austriacki filozof żydowskiego pochodzenia, który przed wojną wyemigrował z Niemiec do Nowego Jorku, opisał scenę –

a w zasadzie sekwencję – narodzin empatii, rozgrywającą się w sali pooperacyjnej w nowojorskim szpitalu, gdzie leżał, wracając do siebie po skończonym zabiegu. Punktem wyjścia jest dla niego nie tyle bezpieczny dystans obserwatora patrzącego na cierpienie innych, ile własna choroba, która niesie ze sobą groźbę całkowitego zamknięcia się we własnym bólu; tym bardziej niebezpieczną, że możliwą pomimo cierpień ludzi z otoczenia, wbrew potencjalnie oczywistej i narzucającej się solidarności z innymi. Warunkiem empatii jest więc w opisie Andersa uwolnienie z „celi więziennej mojego «ja»”<sup>8</sup>, w której zamyka go jego własne doświadczenie bólu.

Spróbujmy odtworzyć sekwencję scen opisanych przez Andersa w jego wspomnieniach.

W jakiejż hermetycznej izolacji pogrążyło mnie cierpienie! O tym, że istnieją inne łóżka, inne sale, a także ulica, Nowy Jork i świat – nie wiedziałem nic od szóstej wieczorem wczoraj do piątej rano. Nie widziałem nawet, obok mnie, człowieka o wiele bardziej obolałego niż ja, który rzeźił i krzyczał tak samo. Całą noc krzyczeliśmy razem. Nie – jednocześnie. Dzielił nas jedynie metr, ale dystans między nami był większy niż ten, który dzieli nieruchome gwiazdy. Nasze dwa cierpienia nie sumowały się ze sobą. Nasze dwa głosy nie tworzyły duetu. Jedynie postronne osoby, zdrowe, jedynie pielęgniarka na nocnym dyżurze słyszała jeden krzyk na dwa głosy. Kto wie, czy nie to samo zdarza się na polu bitwy: tysiące mężczyzn krzyczą, ale nikt nie słyszy nikogo innego i każdy pozostaje zamurowany w więzieniu swojego cierpienia nazywanym „ciałem” jak gdyby na świecie nie istniała już żadna inna żywa istota. – Czyż cały świat, wraz ze swymi miliardami stworzeń, nie byłby takim polem bitewnym złożonym z bytów odizolowanych od siebie przez ból? Kiedy się cierpi, nie można poczuć litości. Miłosierdzie jest monopolem tych, którzy pozostają w dobrym zdrowiu, i luksusem tych, którzy obserwują<sup>9</sup>.

Ta smutna konstelacja cierpienia, w której dwa ciała – niczym dwie gwiazdy na ciemnym niebie – świecą tym samym światłem swojego krzyku, ale nie są w stanie się ze sobą stowarzyszyć, opisuje świat, w którym ból nieodwołalnie wygrywa z jakąkolwiek formą uspołecznienia. Metafora pola bitewnego, którą posługuje się Anders, kwestionuje jakiegokolwiek próby budowania społecznej czy politycznej tożsamości na cierpieniu. Jest ono właśnie doświadczeniem, w którym wszelkie więzi, wszelkie formy wspólnotowości popadają w ruinę. Pozostają tylko rozsypane w przestrzeni, wijące się z bólu ciała, których nic już nie łączy. W szpitalu jednak ewentualne powiązanie dwóch leżących obok siebie, choć całkowicie na siebie zamkniętych monad bólu Anders rezerwuje dla osób postronnych, nieprzechodzących podobnej męki, a nawet lekko obojętnych na jednostkowość poszczególnych lamentów.

Sytuacja nie jest jednak aż tak beznadziejna, a cały układ cierpienia ulega nagłemu przemieszczeniu.

Zdarzyło się coś dziwnego i w ten sposób izolacja została przełamana. Był wczesny ranek. Piąta albo szósta. Usłyszałem dźwięk. Dźwięk, który, w porównaniu z moimi, z „naszymi” krzykami bólu był ledwie słyszalny. Dochodził z oddali, z jakiejś innej sali. Być może nawet z innego piętra. [...] Miał jednak siłę wezwania. Tym, co usłyszałem, był cichy jęk dziecka. Bez wątpienia właśnie zostało zoperowane. Wydawało się, że ta nikła skarga była skierowana do całego świata, przynajmniej do wszystkich, którzy znajdowali się tam po to, aby nieść pomoc, do wszystkich dorosłych. Była więc skierowana także do mnie<sup>10</sup>.

Dokładnie z tego samego miejsca – z zewnątrz, z odległej, ukrytej przed wzrokiem przestrzeni – gdzie wcześniej znajdował się punkt potencjalnej syntezy jęczących głosów, przychodzi kolejny jęk bólu, który nagle zaczyna brzmieć jak skarga, a przede wszystkim jest słyszalny dla tego, kto wcześniej wydawał się

całkowicie zamknięty w czterech ścianach własnego bólu. Dzięki tej ingerencji zewnętrznego głosu, głosu dziecka, cała sceneria ulega radykalnej zmianie.

Gdy tylko nastawiłem ucha na skargę dziecka, usłyszałem też jęk mojego sąsiada. [...] Po raz pierwszy odwróciłem głowę; po raz pierwszy z o b a c z y ł e m [rozstrzelenie moje – P.M.] tego mężczyznę, który krzyczał od paru godzin ledwie metr ode mnie; zobaczyłem twarz starego Meksykanina, osobiwie szarą, a nie brązową. On też wydawał się zauważać moją obecność w tym samym momencie. Leżał wyprostowany, jakby nieożywiony, ale uważnie nasłuchiwał i wiedzieliśmy obaj od razu, że wsłuchujemy się w ten sam krzyk skargi; i że to jeden i ten sam krzyk wyrwał nas z okropnej samotności cierpienia, aby zwrócić nas z powrotem do świata. Przywitaliśmy się jakoś bez słów, gdyż ani on, ani ja nie mieliśmy jeszcze siły mówić. Ale można się pozdrowić, pozostając niemym. To właśnie nasza niemoc wytworzyła między nami natychmiastową więź. Jego oczy wydawały się mówić: „Biedni, nasze nieszczęście jest tak wielkie, że nie możemy przyjść z pomocą tym, którzy są w jeszcze większym nieszczęściu”. Byliśmy solidarni, zanim w ogóle wypowiedzieliśmy pierwsze słowo<sup>11</sup>.

Dalszy ciąg opowieści Andersa przynosi gorzkie rozczarowanie. Obaj pacjenci, nabrawszy sił, próbują nawiązać ze sobą dialog, ale niestety szybko okazuje się, że nie władają tymi samymi językami; ich nagłe poczucie solidarności rozproszyło się, a przyjaźń zanikła. Jednak ten wspólny i niemy akt solidarności wydaje się wystarczająco ciekawy i pouczający. Anders sugeruje bowiem coś znacznie bardziej doniosłego niż sformułowana przez niego chwilę wcześniej radykalna krytyka empatii, zgodnie z którą jest ona rodzajem jałmużny udzielanej cierpiącym przez uprzywilejowanych. Tutaj empatia jest solidarnością cierpiących, którzy w akcie współczucia odnoszą się zarówno do samych siebie, jak i do tych, którzy cierpią bardziej niż oni. Możliwość tego aktu pojawia się wówczas, gdy między pacjentami szpitala

kształtuje się trójkątny układ. Jego pierwszą wersję dało się już odczuć wówczas, gdy Anders dawał do zrozumienia, że jedynie w uszach pielęgniarki dwa wydawane równocześnie, ale obce sobie krzyki cierpiących mogą zabrzmieć jako dwa głosy odnoszące się w jakiś sposób do siebie. Pojawienie się trzeciego głosu, najślabszego, bo pochodzącego od dziecka, wyrывa nagle dorosłych pacjentów z solipsyzmu własnego bólu i pozwala odnieść się do niego w świadomy, a co za tym idzie etyczny sposób. Pojawia się przestrzeń możliwej empatii, w której współczucie wobec innego i współczucie wobec siebie rodzą się jednocześnie, tak jak usłyszenie jęku spoza własnej sali pozwala zobaczyć cierpiącego pacjenta tuż obok własnego łóżka. I to współistnienie dwóch afektów skierowanych w dwie przeciwne strony (do wewnątrz i na zewnątrz), wcale nie buduje między nimi konfliktu, wręcz wzajemnie je wzmacnia. W ten sposób krzyk daje także impuls do narodzin przedjęzykowej komunikacji cierpiących, rodzaju pantomimy gestów, dzięki której okazują sobie współczucie, podobnie jak wspólnie solidaryzują się z cierpiącym dzieckiem. Na tym polega właściwa konstelacja cierpienia, która jest zarazem konstelacją empatii.

\*

Warunkiem empatii jest jednak nie tylko krzyk, ale też trójkątny układ, jaki się dzięki niemu pojawia. Odtąd widzenie cierpienia innych jest już wpisane, uwikłane w taką właśnie konstelację, która pozostając niewidoczna, warunkuje to, co i jak widzimy. Krzyk staje się trójkątną strukturą, wraz z konieczną w jej obrębie figurą Trzeciego. Pojawia się ona w wielu kluczowych współczesnych teoriach dotyczących etycznych i filozoficznych aspektów relacji z Innym. To Trzeci stanowi zazwyczaj – jak w sekwencji opisywanej przez Andersa – spoiwo, dzięki któremu etyczna więź w ogóle może się ukształtować. Używając metafory z jego zapisków szpitalnych, moglibyśmy powiedzieć, że tożsamość Trzeciego stale waha się między pozycją

pielęgniarki (czyli tego, kto postrzega) oraz pozycją dziecka (tego, kto również cierpi). I właśnie ów ruch generuje szereg etycznych splotów, w ramach których odbywa się ruch podmiotu od tego, kto cierpi, do tego, kto dostrzega cierpienie innych.

U Emmanuela Lévinasa, dla którego relacja z twarzą Innego stanowi nowy, etyczny fundament filozofii, figura Trzeciego pojawia się w kluczowym momencie, w którym wydaje się decydować status owej podstawowej binarnej więzi. Spotkanie z twarzą Innego stanowi źródłowe doświadczenie etyczne, w którym Inny wzywa mnie do odpowiedzi, domaga się uwagi i szacunku. Relacja z nim oferuje bliskość, ale jej ekskluzywna natura ma w sobie też coś groźnego, może być sceną przemocy, wchłonięcia, zawłaszczenia. Dlatego potrzebna jest postać Trzeciego, który zarazem przerywa tę asymetrię i gwarantuje jej przedłużenie w poszerzonej przestrzeni relacji społecznych, w których to, co robię Innemu, jest faktem ogólnoludzkim.

W oczach drugiego człowieka patrzy na mnie trzeci – język jest sprawiedliwością. [...] Epifania twarzy jako twarzy otwiera na człowieczeństwo. Twarz w swym оголoczeniu ukazuje mi nagość biedaka i obcego, ale to ubóstwo i to wygnanie, choć odwołują się do mojej władzy, choć zwracają się do mnie, nie oddają mi się jak dane przedmioty, pozostają ekspresją twarzy. Biedak, obcy, ukazuje się jako równy. Jego równość w tym istotowym ubóstwie polega na odnoszeniu się do trzeciego, który w ten sposób obecny jest na spotkaniu i któremu mimo całej swej nędzy drugi człowiek już służy. Przyłącza się do mnie. [...] Obecność twarzy – nieskończoność Innego – jest оголozeniem, obecnością trzeciego (to znaczy całej ludzkości, która na nas patrzy) i rozkazem, który każe mi rozkazywać<sup>12</sup>.

Wydaje się, że Trzeci potrzebny jest jako gwarant tego, że w spotkaniu z Innym uznam go i potraktuję jako człowieka, czyli zgodzę się na jego źródłową równość wobec mnie oraz równe

uczestnictwo w przestrzeni społecznej wymiany. Zarazem jednak, jak sugeruje Lévinas, Trzeci jawia się już w twarzy drugiego, jest w niej zawarty od samego początku. Doświadczenie etyczne opiera się więc na czymś, co można by nazwać podwójną konstytucją: aby relacja z Innym miała charakter etyczny, potrzebny jest Trzeci jako figura „całej ludzkości”, patrzącej na jej przebieg. Jednocześnie owa ludzkość zawiera się już w twarzy Innego, jest właściwym dla jej ekspresji ogołoceniem<sup>13</sup>. Źródło relacji etycznej jest tu więc podwójne, ponieważ warunkuje ją wzajemne warunkowanie się figur twarzy Innego i Trzeciego. Temu poróżnionemu źródłu odpowiada zresztą charakterystyczna dla dyskursu Lévinasa synestezja polegająca na tym, że wizualna metaforyka związana z epifanią twarzy dotyczy faktycznie doświadczenia języka, ponieważ to w nim właśnie twarz jawia się w sposób nieredukowalny do jakiegokolwiek zamkniętej formy przedmiotowości. Oba przemieszczenia sugerują, że doświadczenie etyczne nie opiera się na jednej podstawie, ale jest wiązką elementów, z której wyłania się sprawiedliwość.

Figura Trzeciego występuje też pod różnymi postaciami w pismach Jacques'a Lacana, którego teorię streszcza się często stwierdzeniem, że pragnienie jest zawsze pragnieniem Innego. Pożądanie kierowane w stronę określonego obiektu jest tak naprawdę kierowane ku innemu pożądaniu, ponieważ jesteśmy w stanie prawdziwie pożądać tylko tego, co jest przedmiotem pożądania innych. W konsekwencji pożądamy raczej ich pożądania niż samego obiektu. Co więcej, każde pragnienie jest właściwie próbą odnalezienia utraconego obiektu stanowiącego jego przyczynę – *obiekta a*. Każdy z wybranych przeze mnie obiektów pragnienia jest namiastką tego pierwotnego obiektu, którego jednak nijak nie można odnaleźć. Co więcej, jego niedostępność stanowi warunek podtrzymania pragnienia, które może być żywe tylko o tyle, o ile pozostanie niespełnione.

W jednym ze swoich seminariów poświęconych „czterem podstawowym pojęciom psychoanalizy” Lacan stara się pokazać, w jaki sposób rejestr pragnienia ingeruje w obrazy, jak modyfikuje nasze spojrzenie. Mówiąc inaczej, próbuje nauczyć nas, jak należy podchodzić do obrazów, aby wyczytać z nich to, co interesujące z punktu widzenia pożądania. Pisze:

W naszej relacji z rzeczami jako czymś, co konstytuuje się na drodze widzenia i jest uporządkowane w figury reprezentacji, coś się wymyka, uchodzi, przenosi pomiędzy poziomami, aby zawsze pozostać w nich do pewnego stopnia pominiętym – to coś nazywa się spojrzeniem<sup>14</sup>.

Tym, co zawsze zawarte w obrazie i w nim przekazywane, jest spojrzenie – samo w sobie bezobrazowe. Odpowiada ono – jak zauważa Lacan – „obecności Innego jako takiej”<sup>15</sup>, czyli jego spojrzeniu na nas, które poprzez obraz przyzywa nas do siebie i wywołuje nasze pragnienie. W ten sposób Inny staje się poprzez własne spojrzenie, a więc coś, co dołącza jako trzeci element do naszej relacji z obiektem (obrazem), wsparciem dla naszego pragnienia, nie zaś jego negacją czy wrogim zawłaszczeniem. Francuski psychoanalityk podkreśla jednak, że „to, na co spoglądam, nigdy nie jest tym, co chcę widzieć”<sup>16</sup>, zaznaczając w ten sposób, że obecność spojrzenia wprowadza w pole obrazu zasadnicze zakłócenie, stanowi element zniekształcający jego ujednolicenie w percepcji. Rejestr widzenia i rejestr spojrzenia nigdy nie są tym samym, ponieważ spojrzenie jako obiekt popędu nieustannie destabilizuje porządek reprezentacji, z którym widzenie jest oswojone. Odsyła więc często na obrzeża obrazu, w miejsca jego załamania albo nonsensu, jak na analizowanym przez Lacana w ramach seminarium płótnie *Ambasadorowie* Hansa Holbeina, będącym klasycznym przykładem anamorfozy. To spojrzenie z boku, nieuzasadnione w ramach widzenia, odsłania dopiero właściwą libidinalną pracę obrazu i jego

niepokojącą treść. W nim też daje się odczuć obecność Trzeciego.

W swej analizie spojrzenia jako obiektu-przyczyny pragnienia Lacan czyni z podmiotu patrzącego na obraz podmiot uwikłany, który podążając za wpisaną w wizualność iluzją, daje się włączyć w obręb przedstawienia. W tym momencie destabilizująca obraz plama wywołuje w nim wstrząs sugerujący, że jest nie tylko oglądającym, ale i oglądanym, że istnieje spojrzenie, które patrzy na niego nie tyle w obrazie, ile poprzez obraz. Im bardziej jest więc wciągany do środka, tym bardziej obraz ukazuje swoje zewnątrz, eksponuje pęknięcie, przez które dochodzi do głosu obce spojrzenie.

Próbując przełożyć Lacanowskie kategorie na teorię kina, Todd McGowan twierdził, że filmowe obrazy stanowią organizację spotkania z nieuchwytnym spojrzeniem, które zawsze im umyka, a zarazem mający na ich horyzoncie.

Gdy oglądamy film, ciągle przypomina nam się o tym, czego nie możemy zobaczyć, czego film nie może nam pokazać.

W ten sposób film zachowuje otwartość dla spojrzenia jako tego, czego nie sposób włączyć w obraz. [...] Obraz filmowy jest ustrukturyzowany wokół brakującego obiektu. [...] Kino ma w sobie nieuchronny radykalizm wynikający z oporu wobec domknięcia. Opór ten czyni z kina sojusznika pragnienia<sup>17</sup>.

Nowatorstwo teoretycznej propozycji McGowana polega na tym, że, wbrew wcześniejszym próbom Lacanowskiej teorii kina widzącej w nim głównie narzędzie ideologii, on dostrzega w kinie sposób na przemierzanie iluzji. Im bardziej kino jest realistyczne, czyli niedomknięte, tym bardziej podporządkowane jest fantazji, a więc spotkaniu z niemożliwym obiektem-spojrzeniem. W każdym doświadczeniu filmowym to właśnie Trzeci – jako pęknięcie obrazu lub narracji filmowej odsyłające ku zewnętrznej rzeczywistości – jest zarazem tym, co najgłębiej wplata się w pragnienie widza. McGowan śledzi w swojej książce kolejne wcielenia tej instancji mieszczące się w różnych

wymiarach dzieła filmowego i doświadczenia widza.

Lacanowski obiekt-spojrzenie domaga się oczywiście także lektury etycznej. Nierozstrzygalność jego pozycji w obrazie (zarazem wewnątrz i na zewnątrz), podobnie jak nierozstrzygalność pozycji podmiotu (i w środku, i poza obrazem) wymusza za każdym razem unikalną odpowiedź, odpowiedzialność za relację pomiędzy moim subiektywnym doświadczeniem obrazu a wymogiem spojrzenia jako obiektu. To „spojrzenie z ukosa”, odpowiadające pozycji, jaką trzeba zająć, by na przykład móc zobaczyć w *Ambasadorach* coś więcej niż amorficzną plamę, jest być może moim własnym spojrzeniem, którego również – oprócz tego, którym już dysponuję – domaga się ode mnie obraz. Wymaga on za każdym razem zmiany pozycji, a więc uwzględnienia faktu, że obraz wskazuje fundamentalny brak, że przy jego oglądaniu zawsze obecne są różne ukryte i przekraczające go wymiary, których nie sposób po prostu wyjaśnić. Dystans między tymi dwoma spojrzeniami – pokonywany za każdym razem w inny sposób i w innych warunkach – stanowi właściwą przestrzeń empatii, która jest nie tyle wczuwaniem się w dyskurs podmiotu, ile raczej czuwaniem przy jego pęknięciach, niespójnościach, traumatycznych zgrzytach pragnienia. Obrazy, w tym obrazy filmowe, są często doskonałym ćwiczeniem takiej krytycznej empatii.

Trójkątny model empatii odnaleźć można także w książce Fritza Breithaupta *Kulturen der Empathie*. Co ciekawe – i przydatność tego przykładu można docenić bardziej w perspektywie streszczonych powyżej intuicji – głównym obiektem analizowanym w ramach tej prezentacji jest syndrom sztokholmski. Breithaupt przekonuje, że powodem, dla którego ofiary napadu albo porwania kierują swoje pragnienie na oprawcę, jest trójkątna struktura samej sytuacji. „Istnieją tu trzy instancje: porywacz, policja i wreszcie zakładnik jako Trzeci, który jest jedynie środkiem komunikacji między porywaczem i policją”<sup>18</sup>.

To bycie w środku sprawia, że ofiara musi dokonać wyboru, musi skłonić się ku któremuś z wierzchołków trójkąta, do którego należy.

Porywacz staje się przedmiotem empatii być może dlatego, że wydaje się również ofiarą wyższej władzy. Porywacz jest, mimo wszystko, w obliczu policji i jej organów kimś słabszym. I na tej podstawie ofiara może współczuć porywaczowi albo sympatyzować z nim, ponieważ porywacz i zakładnik zajmują strukturalnie podobną pozycję. (Być może porywacz staje się godny sympatii lub identyfikacji, ponieważ dokonuje radykalnego aktu wymierzonego przeciwko wszechmocnemu światu policji, banków i władzy pieniądza)<sup>19</sup>.

Breithaupt sugeruje, że źródła emocjonalnego uzależnienia od oprawcy należy szukać nie w jakimś ukrytym i wypartym masochistycznym pożądaniu, lecz w samej strukturze, w jaką została wplątana ofiara. Oczywiście wszystkie inne motywy mogą się z nią łączyć i dzięki niej wybrzmiewać, ale to samo bycie w środku generuje możliwość przeniesienia uczuć empatii na porywacza. Obecność organów ścigania oraz ich oderwanie od życia obywateli okazują się tutaj ważniejsze niż cechy osobowościowe samego przestępcy, ponieważ to one sprawiają, że w oczach ofiary może on być poniekąd także ofiarą. Oznacza to jeszcze jedną, bardzo ważną rzecz: empatia jest kwestią nie identyfikacji, lecz decyzji, zajęcia stanowiska w realnym świecie, w którym uczestniczą niemożliwe do zignorowania, strukturalnie konstytutywne społeczne i polityczne siły.

Abstrahując od syndromu sztokholmskiego, mógłbym powiedzieć, że teoria Breithaupta wskazuje, że empatia rodzi się tam, gdzie dokonujemy fundamentalnego wyboru punktu widzenia, w oparciu o który będziemy postrzegać relacje w świecie. Oglądając czyjeś cierpienie, umieszczamy je w jakimś kontekście, w którym zawsze występuje Trzeci, czyli okoliczności, prześladowcy albo mechanizmy, które sprawiły, że Inny cierpi. Obdarzając go współczuciem, decydujemy, że jesteśmy – niekiedy

pomimo znaczących różnic – bliżej niego niż tych, którzy zajmują miejsce na przeciwległym wierzchołku trójkąta. Ofiarę od oprawcy bardzo wiele różni, ale jeśli postrzega siły państwa jako potężniejsze, bardziej oddalone i bardziej bezwzględne niż porywacz, będzie solidaryzować się z nim, wbrew powszechnym oczekiwaniom. Osobliwy Inny, jakim jest w tym wypadku porywacz, może stać się w tej sytuacji nośnikiem sprawiedliwości, gdyż łamie fałszywą umowę społeczną, której gwarantem jest przemoc policji izolującej jednostki ze społeczeństwa. Może też uwalniać pragnienie przyznania się do niezgody na tę sytuację wbrew obiegowej normie. Wreszcie, będąc bliżej mnie niż organów państwa, porywacz jest moim przewodnikiem po ukrytych wymiarach relacji społecznych, nie zaś rywalem, dlatego wywołuje odruch sympatii, a nie jednoznacznego sprzeciwu.

\*

W poprzedniej części tekstu, podążając tropem wyznaczonym przez wspomnienia Andersa, skupiłem się na krzyku obrazu rozumianym w sposób strukturalny. Sugerowałem, że to pewna ukryta w samym doświadczeniu struktura odpowiada za to, że spotkanie z Innym, z obrazem malarskim a nawet z oprawcą podmiot traktuje jako wezwanie do etycznego działania. W każdym z tych przypadków konstytutywne dla doświadczenia okazuje się to, co pozornie nadmiarowe, poboczne, a nawet obce wobec tego, czego wydaje się ono dotyczyć. Na tym polega – ogólnie rzecz biorąc – sens figury Trzeciego.

Doświadczenie empatii jest doświadczeniem źródłowym dlatego, że domaga się za każdym razem zdefiniowania na nowo swoich warunków. Nie opiera się na jednym fundamencie, lecz – jak przystało na źródło – zawsze jest przemieszczone, nietożsame ze sobą i to zarówno w pod względem medium (obraz i dźwięk), jak i szerzej w obrębie warunkującej je społecznej konstelacji. Źródło jest tym przemieszczeniem, które domaga się zajęcia

miejsca w świecie jeszcze raz. Przypomina to rozważania Waltera Benjamina, który w swej rozprawie na temat *Trauerspiel* pisał:

W płynnym procesie stawania się źródło jest jak wir wciągający materiał, z którego coś ma powstać i który poddaje się jego pulsującym rytmom. To, co źródłowe nigdy nie daje się rozpoznać w istnieniu nagich nieskrywanych faktów, a jego rytmika ukazuje się tylko oczom tego, kto zdobędzie się na podwójny wgląd<sup>20</sup>.

Doświadczenie empatii w obrazie też jest wirem, w którym elementy wizualne, dźwiękowe, metaforyczne i dosłowne łączą się ze sobą, tworząc konstelację zderzającą się z kolei z różnymi warunkami społeczno-politycznymi, a także z ograniczeniami patrzącego na nie podmiotu.

We wspomnieniach Andersa wciąż jeszcze tkwi niewykorzystana ścieżka rozwijająca figurę krzyku obrazu. Jest to ścieżka empatii rozumianej jako podstawowe doświadczenie zmysłowe. Cierpiący, całkowicie wyizolowani ze społeczeństwa pacjenci uciekają się w momencie solidarności do ostatniego albo pierwszego środka komunikacji, aby w jakikolwiek sposób poświadczyć swoje istnienie. Być może wzywają pomocy, choć w swym doświadczeniu niemal zapominają o istnieniu zewnętrznego świata. Ich jęk jest jakby powrotem do stanu pierwotnego, regresją, do której zmusza ich ekstremalne przeżycie bólu. Zaraz potem ów jęk okazuje się elementem czystej ekspresji ciała niezależnej od kodu językowego. Tak jakby język również rodził się z czegoś, co do niego nie należy.

Tak przekonuje w klasycznym *Szkicu o pochodzeniu języków* (1781) Jean-Jacques Rousseau, starając się prześledzić proces narodzin języka i uznając, że jego początki związane są z czymś, co można by nazwać empatią. Język narodził się bowiem z namiętności, uczucia wyrażającego chęć komunikowania się z innymi, których uznajemy za istoty czujące, myślące i do nas podobne.

U źródeł języka to „pragnienie lub potrzeba przekazania [...] swych uczuć i myśli kazała [...] szukać ku temu środków”<sup>21</sup>. Odbył się to więc na podstawie nie tyle racjonalnych kalkulacji, ile instynktu, który popychał człowieka do innych istot jego gatunku. Rousseau wahał się jednak, czy uznać ten moment za skutek naturalnych potrzeb, czy też coś od nich różnego, a nawet im przeciwnego. Z jednej strony zaznaczył, że „potrzeby podyktowały pierwsze gesty, a namiętności skłoniły do wydobycia pierwszych głosów”<sup>22</sup>, następnie jednak uściślił:

Utrzymuje się, że ludzie wynaleźli mowę dla wyrażania swych potrzeb; pogląd ten wydaje mi się nie do utrzymania. Naturalnym skutkiem pierwszych potrzeb było rozdzielenie ludzi, a nie ich zbliżenie. Musiało tak być, aby gatunek się rozprzestrzenił i ziemia szybko się zaludniła, w przeciwnym razie rodzaj ludzki zgromadziłby się w jakimś zakątku świata, a cała reszta byłaby pustynią<sup>23</sup>.

Mówiąc inaczej, język narodził się nie z naturalnej potrzeby komunikowania, ale jako środek zaradczy mający odwrócić negatywne skutki rozproszenia, na jakie człowiek skazał się, realizując swoje potrzeby. Zanim zaczęliśmy mówić, byliśmy więc dramatycznie rozdzieleni, a nasza mowa zarazem uśmierza i poświadcza ów ból separacji.

Tłumaczy to być może, dlaczego Rousseau przekonywał w *Rozprawie o nierówności* (1755), że „pierwszą postacią mowy człowieka, postacią najpowszechniejszą, najdobitniejszą i tą jedyną, która mu była potrzebna, zanim wypadło mu przekonywać całe zgromadzenia ludzkie, jest krzyk natury”<sup>24</sup>. Chodzi nie tylko o odległość między ludźmi, która karze uciekać się do silnych środków zwracających uwagę innych, ale o konieczność poradzenia sobie z bólem przy pomocy innych, o uspołecznienie cierpienia.

„Krzyk ten wydierał się z piersi pod wpływem pewnego jakby instynktu i tylko w nagłych wypadkach, by w wielkim niebezpieczeństwie błagać o pomoc lub w gwałtownych cierpieniach o ulgę”<sup>25</sup> – pisał Rousseau.

W warunkach mniej ekstremalnych ludzie posługiwali się dwiema pierwotnymi formami języka: głosem i gestem. Ten ostatni był z początku związany z dotykiem, ale gdy narosła potrzeba komunikowania się na większą odległość, zastąpił ją gest jako rodzaj dotyku na odległość. Pierwotna wspólnota bezpośrednio komunikująca swe uczucia opierała się więc na zmysle wzroku i słuchu: „przedmioty zatem widome i ruchome wyrażano gestami, te zaś, które chwyta się słuchem – dźwiękami naśladowczymi”<sup>26</sup>. Zanim na świecie pojawił się język oparty na umownych znakach, ludzie komunikowali się za pomocą mowy, w której „znak wszystko powiedział zanim zaczęto mówić”<sup>27</sup>. Czy w tym opartym na uczuciu i poprzedzonym bólem języku onomatopei i gestów istniało już silne – i konsekwentnie rozpoznawane – rozróżnienie między obrazem przeznaczonym dla oczu i głosem przeznaczonym dla uszu? Czy nie można sobie wyobrazić sytuacji, w której konieczność bezpośredniego komunikowania obchodzi albo komplikuje takie rozróżnienie, tworząc możliwość zaistnienia wizualnego głosu i dźwiękowego gestu? Czy pierwotny charakter krzyku nie polega właśnie na tym, że jest zarazem gestem i głosem, że oddaje wzburzenie całej ludzkiej podmiotowości ogarniętej trudnym do wyrażenia bólem?

Być może więc krzyk wyznacza moment początkowy nie tylko dla języka, opartego na głosie, ale także dla tańca, który narodził się z gestów. Taką sugestię znaleźć można w książce Pascala Quignarda *L'Origine de la danse*, w której pisze on między innymi:

Tak jak istnieje głos utracony w trakcie mutacji nastolatków (gdy ich głos, w głębi ich ciała zmienia się i nagle obniża), tak też istnieje taniec (w ciele upadłym, nowo narodzonym, zdezorientowanym, skalanym, kwilącym) utracony przez dzieci wraz z urodzeniem<sup>28</sup>.

Ów pierwotny taniec związany jest z mobilnością ciała w wodach płodowych, idyllicznym stanem sprzed własnego początku, z którego wyrywa nas brutalnie moment narodzin. Trauma tego momentu ma podwójny i paradoksalny charakter, jest zarazem radykalną intruzją i radykalnym wykluczeniem. Z jednej strony następuje w niej silna inwazja powietrza do wnętrza naszego ciała, pierwotna i niszczycielska inspiracja. Z drugiej strony ciało jest wyrzucone na zewnątrz swojego dotychczasowego habitatu, wygnane z wodnego edenu matczynego łona.

Quignard nieustannie powraca w swojej książce do tego, jak ów pierwotny taniec zjawia się w rzeczywistości życia upadłego (jak nazywa życie po narodzinach), w jaki sposób pobrzmiwa on w doświadczeniach ciała i jego ruchu.

Istnieją dwa tańce, tak jak istnieją dwa królestwa. Pierwszy poprzedza narodziny, w których dochodzi do jego upadku. Drugi reprodukuje, odgrywa, transponuje, reszyfruje, przekłada w miarę możliwości na żywioł powietrza utracone dryfowanie w owodniowym płynie, utracone pęcznienie w utraconej kieszeni, które poprzedzało nieszczęście narodzin<sup>29</sup>.

Okazuje się, że ów pierwotny taniec ciała pozbawionego ciężaru przyciągania i porządku funkcjonalności przeżywa później w momentach załamania, arytmii, w niezręczności. „Piękno jest związane z niezręcznością początków. Pierwszy krok zrobiony przez dziecko jest chwiejny, niepewny, i jest to najpiękniejszy z kroków, jakie można znaleźć w podksiężycowym świecie, w którym usiłują przetrwać synowie śmiertelników”<sup>30</sup>.

Taniec jest próbą odnalezienia tego pierwotnego wdzięku, tej źródłowej i poprzedzającej narodziny niezręczności, charakteryzujących ludzkie dzieci. „Odwołuje się on do ciała sprzed języka (ciała źródłowego, owulacyjnego, embrionalnego, płodowego, natalnego, niemowlęcego)”<sup>31</sup> – pisze Quignard. Tak rozumiany taniec nie oznacza podporządkowania ciała estetycznym wzorcom, wtłoczenia ich w choreograficzną matrycę ruchu, ale przeciwnie – poszukiwanie jego wewnętrznego załamania, jego kruchości nawiązującej do nieszczęścia początków. Chodzi więc o to, aby ciało upodobniło się w tańcu do krzyżącego człowieka, który – jak w opisanym przez Andersa szpitalnej sekwencji – dotknięty bólem cofa się do czasu sprzed języka, odnajduje w sobie własną prehistorię.

\*

W *L'Origine de la danse* Quignard zauważa jeszcze jedno przejście istotne z punktu widzenia budowanej tutaj konstelacji. Chodzi o relację między gestem a obrazem, zwłaszcza zaś obrazem i jego ruchem.

*Gestus, motus, saltus* – wszystko to w grece nazywa się jednym słowem: *kinesis*. Taniec jest ciałem, które się porusza. Jest „kinem” (czyli nieruchomą fotografią, która wprawiona w ruch zbliża do oglądającego). Całe kino zawarte jest już w dłoni trzymającej światło przechodzącemu w ciemności przez grotę. To pociąg jaśniejący coraz bardziej w miarę zbliżania się do widza na stacji kolejowej w Marsylii<sup>32</sup>.

Tak rozumiany gest nie tylko odsyła do pierwotnego ruchu ciała, ale także archaizuje – a zarazem pobudza, wprawia w ruch – każdy obraz, którego staje się częścią. Zajmuje więc w obrazie tę samą pozycję, co krzyk, i tak jak on odpowiada za to, że niektóre obrazy jesteśmy w stanie odbierać jako rodzaj etycznego wezwania.

Myślenie Quignarda jest bliskie temu Aby'ego Warburga, który w swojej koncepcji „formuł patosu” chciał uchwycić właśnie to, jak ekstremalne cierpienie odśłania w formach ekspresji coś pierwotnego, prehistorycznego, co może w związku z tym odtwarzać się w różnych miejscach i w różnych czasach. Podobnie myślał też o relacji między gestem a obrazem, o czym trafnie pisał Giorgio Agamben, jeden z autorów odpowiedzialnych za współczesny renesans zainteresowania dziedzictwem Warburga.

Każdy obraz ożywia w rzeczywistości antynomiczna dwubiegunowość: z jednej strony unifikuje on i niszczy gest (chodzi wówczas o *imago* jako gipsową maskę pośmiertną albo symbol), z drugiej zaś zachowuje jego nienaruszoną *dynamis* (niczym na zdjęciach Muybridge'a lub na fotografiach sportowych). Pierwszy biegun odpowiada wspomnieniu, którym dysponuje pamięć uświadomiona, drugi zaś obrazowi, który rozbłyskuje w epifanii pamięci mimowolnej<sup>33</sup>.

Dla Warburga formuła patosu – czyli maksymalnie zintensyfikowana forma wyrazu emocji przez ciało – zawsze jest zarazem wewnątrz i na zewnątrz obrazu, utrzymuje się na jego progu. To dzięki intensywności gestów obrazy nie mogą nigdy domknąć się w całkiem autonomiczną całość i tym samym oddzielić się od działającego w nich czasu. Również dlatego obrazy rozumiane już nie jako wizerunki, ale jako dynamogramy, czyli wizualne ładunki energii, mogą przeskakiwać epoki i kontynenty, łącząc się w nieoczekiwane konstelacje.

Warburg w swoich rękopisach posługiwał się zresztą kategorią „energetycznej empatii”<sup>34</sup>, rozumiejąc ją jako podstawę ruchu formuł patosu w historii – procesu, który nazywał *Nachleben*. To dzięki tej transmisji stare motywy ekspresji mogą znajdować nowe miejsce w teraźniejszości, żyć swoim pośmiertnym życiem w całkiem nowych czasach.

## Jak pisał komentujący Warburga Georges Didi-Huberman:

Obraz pojawia się więc jako dialektyka (auratycznego) dystansu i jego (empatycznego) rozbicia. Więcej nawet, łączy on w sobie psychiczno-temporalny proces *Nachleben* (pogańscy bogowie z zodiakalnego panteonu w chrześcijańskim kalendarzu z XVI wieku) i psychiczno-cielesny proces *Einfühlung* (ciała astralne obdarzone bliskością, a nawet intymnością ciał organicznych). Można by tu nawet mówić o rodzaju *Nachfühlung*: cielesnej empatii uwikłanej w czas, empatii czasu urzeczywistnianej przez ciało <sup>35</sup>

Tym, do czego gesty odsyłają każdy obraz, nie jest nic innego, jak historia cierpienia, historia nigdy do końca nieopowiedziana, nawet jeśli była ona obiektem wielokrotnych badań historyków. Opowiadają ją obrazy razem z tym, co w nich rozsadza domknięty wymiar *imago*, co stanowi ładunek cielesnej energii zdeponowany w obrazie i przekazany dalej. Formuły patosu mogą nieść w sobie ciężar czasu także dlatego, że mają wymiar taneczny – Quignard pisał, że w nich ciało dezaktywuje swoje ograniczenie do danej epoki, zabierając ze sobą styl jej ekspresji. Ta podstawowa kinetyczność doświadczenia empatii pozwala zobaczyć współistnienie formuł patosu w różnych kontekstach, czyli w skali historii widzieć coś, co mogła dostrzec także pielęgniarka w nowojorskim szpitalu opisywanym przez Andersa – że poszczególne cierpienia, nawet jeśli zamykają podległe im jednostki w murach bólu, mogą jednak niekiedy, w oczach innych, ze sobą rezonować.

\*

Sceny pierwotne nie muszą być – właściwie nigdy nie są – czymś należącym do odległej przeszłości. Są zarazem bardziej archaiczne i bardziej współczesne, strukturalne i zmysłowe.

Archaiczne dlatego, że stanowią fundament, ramę strukturalną, w którą każda przeszłość musi się następnie wpisać.

Współczesne zaś dlatego, że wyznaczają horyzont również tego, co stanowi naszą aktualną historię, są wirami, z którego wyłania się kształt teraźniejszości<sup>36</sup>. Z pewnością nie brak naokoło nas scen, które – jak szpitalne wspomnienia Andersa, jak fikcyjne sceny zapisane u Lukrecjusza, Shakespeare'a i Rousseau – pokazują warunki możliwości empatii, albo jak w przykładach podawanych przez Breithaupta zmuszają do decyzji, by stanąć po stronie ofiar. One też są wirami, w których spotykają się różne wymiary doświadczenia (etyczny i estetyczny), różne zmysły (wzrok i słuch) i różne media (film, fotografia, instalacja). Powyższe rozważania same były próbą stworzenia ramy koniecznej do tego, żeby przyjrzeć się kilku takim scenom.

Film tureckiego artysty Erkana Özgena *Wonderland* (2016) jest pierwszą z nich.

To krótkometrażowa praca wideo, w której filmuje on trzynastoletniego Muhammada, głuchoniemego chłopca z Kobane, któremu po latach wojny domowej w Syrii oraz okupacji regionu przez ISIS udało się uciec do Turcji. Za pomocą języka gestów, wymownych spojrzeń i nieartykułowanych dźwięków, jakie wykrzykuje on w trakcie nagrania, chłopiec demonstruje okropności wojny. Z precyzją i siłą odgrywa ostrzał z karabinu maszynowego, rzucanie granatów, brutalne przeszukiwania, tortury i egzekucje, jakim podlegali najprawdopodobniej ludzie z jego otoczenia, być może jego bliscy. Zamiast precyzyjnych faktów dostajemy opowieść ciała, które zapamiętało atmosferę terroru, niepewności i lęku, nosi w sobie jeszcze krzyki i wrzawę towarzyszące wojennym działaniom.



Erkan Özgen, *Wonderland* (2016). Dzięki uprzejmości artysty

Wydaje się, że obok samych gestów chłopcu udaje się powtórzyć także coś z koszmarniej kinetyki tego doświadczenia – stąd zamaszystość, gwałtowność jego gestów, ich maksymalna kondensacja.

Muhammad opowiada przez ograniczenie. Chce coś powiedzieć, próbuje za wszelką cenę utrzymać uwagę patrzącego na jego przekazie. Już to jest wezwaniem do empatii, wzmocnionym jeszcze przez afazję chłopca, poważnie utrudniającą mu zadanie. Zarazem jednak właśnie to ograniczenie generuje formę jego ekspresji, kształtuje jej patos i wypełnia ogromnym ładunkiem energii. Tym, co otrzymujemy zamiast opowieści, jest więc jęk intensyfikujący konieczność i niemożliwość mówienia oraz gesty organizujące całą przestrzeń obrazu, nieustannie reorganizujące jego kadr. Ten film, sam w sobie niezwykle prosty, zamknięty w jednym statycznym ujęciu, staje się dzięki temu niezwykle skomplikowanym montażem intensywności, wywołującym wstrząsający efekt.

Złożoność *Wonderland* jest również związana z tym, że chłopiec nieustannie krąży między dwoma miejscami i czasami. Z jednej strony jesteśmy z nim tu i teraz, gdy składa swoje świadectwo z gestu i krzyku.

Wypełnia sobą ekran, nie daje oderwać od siebie oczu. Wikła nas we współczucie przez swoją narzucającą się obecność. Z drugiej strony chłopiec nieustannie odsyła nas do innej, odległej scenerii z niedalekiej przeszłości, która rzuca ponury cień na każdy ruch jego ciała. Gesty działają tu jak formuły patosu, to znaczy pozwalają wyobraźni rozpoznać wojenne zbrodnie; krzyk Muhammada natomiast – choć jest ponawianą próbą mówienia – stanowi ich zaskakującą onomatopieję. Wydaje się chwilami autonomizować i staje się po części krzykiem ofiar, po części zaś hałasem samego



Erkan Özgen, *Wonderland* (2016). Dzięki uprzejmości artysty

wydarzenia. Na powierzchni obrazu nieustannie mający wirtualna figura Trzeciego: innej ofiary albo oprawcy albo innych nas patrzących na całą sytuację z właściwej perspektywy. Za koegzystencję tych wymiarów odpowiadamy my – oglądający.

Nie można jednak dopełnić tej syntezy wyłącznie w przestrzeni etyczno-estetycznej, jeśli nie dołączy do nich także pewna świadomość polityczna. W tym sensie empatia, jakiej domaga się od nas bohater *Wonderland*, jest aktem oporu nie mniej niż aktem współczucia. Gesty chłopca domagają się bowiem niezgody na świat, o jakim z taką mocą opowiada. Taka reakcja oznaczałaby uznanie, że nas, widzów oglądających tę pracę wideo w galeriach i na festiwalach, łączy z chłopcem znacznie więcej niż z tymi, którzy sprokurowali wojnę, o jakiej nam przypomina. Wyobrażenie sobie siebie po stronie walczących z przemocą systemu i w tym sensie zbliżających się do jego bezpośrednich ofiar, nie zaś biernie korzystających z jego zdobyczy, które rzadko kiedy nie skrywały okrucieństw i niesprawiedliwości. Taka inwersja nie jest możliwa bez odniesienia do innych, którzy tam daleko – w innych scenach drzemiących w tej oglądanej przez nas na ekranie – zdecydowali się na akt oporu. A to może się dokonać tylko poza kadrem obrazu, choć przecież nie bez jego udziału.

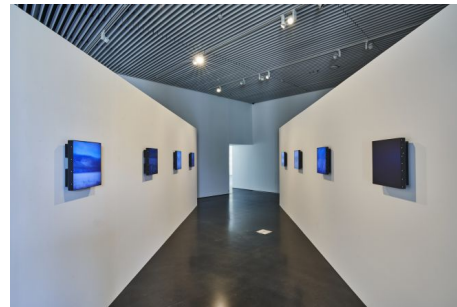


Erkan Özgen, *Wonderland* (2016). Dzięki uprzejmości artysty

Druga scena: instalacja jordańskiego artysty Lawrence'a Abu Hamdana zatytułowana *This whole time there were no landmines* [Przez cały czas nie było tam min, 2017]. Dotyczy ona bardzo specyficznego i pełnego napięcia miejsca – Wzgórz Golan, terytorium Syrii zaanektowanego przez Izrael w trakcie wojny sześciodniowej w 1967 roku. Ten akt zawłaszczenia cudzej ziemi nie tylko pozostaje do dziś zarzewiem politycznych konfliktów, ale też brutalnie rozdziela mieszkających w tym miejscu ludzi, w tym rodziny. Teren zamieszkują głównie druzowie, mniejszość pozostająca na marginesie zarówno w Izraelu, jak i w Syrii. Strefę przygraniczną często odwiedzali mieszkańcy z obu stron podzielonego terytorium, aby za pomocą megafonów i krzyków porozumiewać się ze sobą mimo politycznej izolacji.

Lawrence Abu Hamdan wykorzystuje w swej pracy filmowe nagrania z telefonów komórkowych sporządzone przez uczestników wydarzeń, jakie rozegrały się na Wzgórzach Golan 15 maja 2011 roku. W trakcie Arabskiej Wiosny część protestantów występujących przeciw aneksji przedostała się przez granicę, w wyniku czego czterech z nich zostało zastrzelonych przez izraelskie służby graniczne. Filmiki dokumentują jednak zupełnie co innego: ludzi, którzy po latach izolacji odważyli się złamać zakaz, wystąpić przeciw opresji i teraz padają sobie w ramiona, ciesząc się momentem spotkania.

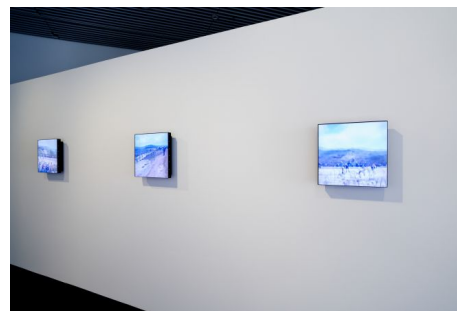
Instalacja umiejętnie podkreśla dramatyzm tego wydarzenia. Filmy pojawiają się na ośmiu ekranach zawieszonych po cztery na dwóch przeciwległych ścianach. Obraz, sam w sobie bardzo dynamiczny, poruszony i nieostry, pojawia się na nich na jedną lub dwie sekundy, po czym na kilka sekund niknie w czerni.



Lawrence Abu Hamdan, *This Whole Time There Were No Land Mines* (2017). Jameel Arts Centre, Dubai. Fot. Brent Galotera. Dzięki uprzejmości artysty

Tym pokawałkowanym nagraniem ciągłość zapewnia „akustyczny most”<sup>37</sup> – dominujący odgłos krzyków, fragmentów rozmów i sygnałów technicznych. Ta hałaśliwa mieszanka wyprzedza obrazy i decyduje o tym, że konfrontujemy się z nimi już zaatakowani głośnymi dźwiękami. Wchodząc w tę instalację, stajemy w samym środku burzliwych wydarzeń, które silnie pobudzają nasze zmysły, a zarazem są dość nieuchwytnie, nieokreślone. Domagają się od nas czegoś, ale nie precyzują swojego apelu.

Jako widzowie stajemy więc dokładnie w miejscu granicy rozdzielającej fizycznie dwie ściany ekranów oraz symbolicznie – dwie części podzielonej przez okupację społeczności. Wydaje się, jakbyśmy byli odpowiedzialni za nieprzenikliwość tej granicy. Z obu stron widzimy obrazy przewrotu, pokazujące ludzi pokonujących ogrodzenie i spotykających się ze sobą na ziemi niczyjej, którą czynią własną niezależnie od prawnych i politycznych uwarunkowań. Tę ciągłość podkreślają wymieszane dźwięki, sugerując niejako, że są rzeczy, które przenikną przez każdą granicę. Jednocześnie wśród wybrzmiewających głosów powtarzają się ostrzeżenia: „Zatrzymajcie się. Tam są miny. Miny. Stop. Stop”. Wypowiadają je nie tylko strażnicy, ale również pozostający po obu stronach mieszkańcy, którzy zwykle gromadzili się w tym miejscu nie po to, żeby wzmocnić, ale by osłabić poczucie rozdzielenia. Teraz, kiedy okazuje się, że granicę można pokonać fizycznie (o czym świadczą zarejestrowane obrazy), oni wydają się powtarzać propagandowe apele mające wybić mieszkańcom z głowy tego rodzaju próby.

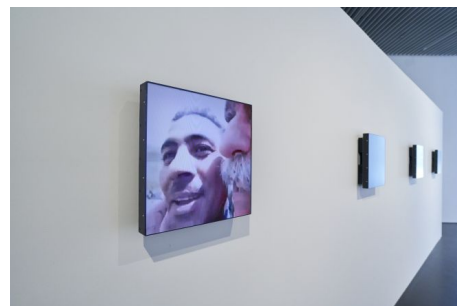


Lawrence Abu Hamdan, *This Whole Time There Were No Land Mines* (2017). Jameel Arts Centre, Dubai. Fot. Brent Galotera.  
Dzięki uprzejmości artysty

Stojąc pośrodku instalacji, jesteśmy więc zarazem pośrodku rozdzielenia, które istnieje rzeczywiście, choć opiera się po części na wyprodukowanej fikcji. Podkreśla to wydatnie tytuł samej pracy.

Między nagranyymi na komórki wydarzeniami a powstaniem instalacji upłynęło siedem lat. Po drodze zmieniło się kilka rzeczy: m.in. entuzjazm Arabskiej Wiosny utonął we krwi Syryjczyków pogrążonych w niekończącej się wojnie domowej, a prezydentem Stanów Zjednoczonych został człowiek, który niedawno jako pierwszy uznał Wzgórze Golan za teren prawnie należący do Izraela. To przynajmniej dwa powody, aby ten wspaniały wybuch solidarności zarejestrowany na urywkowych filmach uznać za ślad zamierzchłej przeszłości, która po raz kolejny nie zrealizowała swoich utopijnych zapowiedzi. Podbijając ekspresyjną siłę tego minionego momentu, artysta wydaje się zaklinać czas i sprzeciwiać się jego wyrokowi, ale nie zmienia to faktu, że ten akt oporu należy już do historii.

Stając pomiędzy ścianami obrazów, pogrążeni w towarzyszącym im zgiełku, przeżywamy moment protestu za każdym razem od nowa. Jeszcze raz możemy zdecydować, czy jesteśmy raczej „akustycznym mostem”, wbrew rzeczywistości łączącym rozdzieloną wspólnotę, czy też dołączamy symbolicznie do tych, którzy ostrzegają przed zagrożeniem i represjami ze strony okupanta. Jesteśmy właściwie zobowiązani do tego wyboru, tym bardziej, im mocniej działa na nas ten wizualno-dźwiękowy wir z niedawnej przeszłości.



Lawrence Abu Hamdan, *This Whole Time There Were No Land Mines* (2017). Jameel Arts Centre, Dubai. Fot. Brent Galotera.  
Dzięki uprzejmości artysty

Możemy stać tam jako uczestnicy teraźniejszości oglądający rejestrację minionej rewolucji albo jako ci, którzy wraz z jej uczestnikami stoją trochę w innym czasie i poczynając od niego, chcą wrócić do epoki, która nas otacza i być może wypowiedzieć jej posłuszeństwo. Tę podróż w czasie możemy odbyć tylko jeśli nie ruszymy się z miejsca.

\*

Franz Kafka napisał kiedyś w swoim *Dzienniku*:

Szczególna, tajemnicza, może niebezpieczna, może zbawienna pociecha pisania: wyskakiwanie z szeregu zabójców, obserwacja czynu. Obserwacja czynu przez stwarzanie doskonalszego rodzaju obserwacji; doskonalszej, lecz nie bardziej bystrej, a im bardziej doskonalsza jest ta obserwacja, im mniej osiągalna z „szeregu”, tym mniej staje się zależna, tym bardziej podległa własnym prawidłom ruchu, tym bardziej nieobliczalna, bardziej radosna i wznosząca się jej droga<sup>38</sup>.

Film Erkana Özgena i instalacja Lawrence’a Abu Hamdana przypominają, że jest taki rodzaj obserwacji, który pozwala wyjść z szeregu oprawców. Taka obserwacja, takie spojrzenie, już sama w sobie może mieć wartość aktu etycznego, wszak Kafka pisze w tym fragmencie o *Tat-Beobachtung*, co oznacza nie tylko obserwowanie czynu, ale także czyn obserwacji. Każdy akt patrzenia może być początkiem drogi, której punkt dojścia znajduje się już poza zasięgiem zabójców i w tym sensie przypomina dziecięcą „krainę czarów” albo przywrócone do wspólnego użytku pogranicze. To tak, jakby nie tylko sam obraz, ale i gest patrzenia – doskonalący się w empatii – mógł niekiedy krzyczeć.

- 1 René Char, *Feuillets d'Hypnos (1943–1944)*, w: idem, *Fureur et mystère (1962)*, Gallimard, Paris 2011, s. 109.
- 2 Szczepan Kopyt, *#kobane*, w: *Zebrało się śliny*, red. P. Kaczmarek, M. Koronkiewicz, Biuro Literackie, Stronie Śląskie 2016, s. 55.
- 3 Por. Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1997.
- 4 Lukrecjusz, *O rzeczywistości*, przeł. A. Krokiewicz, De Agostini, Warszawa 2003, s. 39.
- 5 William Shakespeare, *Burza*, przeł. M. Słomczyński, Zielona Sowa, Kraków 2000, s. 10.
- 6 Por. Nicole Loraux, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Gallimard, Paris 1999. Na temat związków tragicznych westchnień z tradycją flamenco i obecnym w niej lamentem, por. Georges Didi-Huberman, *La blessure à entendre*, „Po&Sie” 2011, t. 135, nr 1, s. 97–108.
- 7 Odwołuję się tutaj skrótowo do dyskusji nad kategorią *bystander* w ramach studiów nad pamięcią i Zagładą. Kategoria „podmiotu uwikłanego” pochodzi od Marka Rothberga, ale zaczerpnąłem ją z artykułu Romy Sendyki, w którym autorka obszernie i wyczerpująco omawia stan badań nad tą figurą, wskazując także całą listę polskich badaczy od dawna zajmujących się złożonością kategorii świadka. Por. Roma Sendyka, *Od świadków do postronnych. Kategoria bystander i analiza podmiotów uwikłanych*, w: *Świadek: jak się staje, czym jest?*, red. A. Dauksza, K. Koprowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019, s. 61–82. Dziękuję Dorocie Sosnowskiej za wskazanie mi tego tropu.
- 8 Günther Anders, *Journaux de l'exil et du retour*, przeł. I. Kalinowski, Fage éditions, Paris 2012, s. 37.
- 9 Ibidem, s. 38.
- 10 Ibidem, s. 38–39.
- 11 Ibidem, s. 39.
- 12 Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, PWN, Warszawa 1998, s. 252–253.
- 13 Por. ibidem, s. 253.

- 14 Jacques Lacan, *Le Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973, s. 85.
- 15 Ibidem, s. 98.
- 16 Ibidem, s. 118.
- 17 Todd McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria kina po Lacanie*, przeł. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 107–108.
- 18 Fritz Breithaupt, *Kulturen der Empathie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009, s. 105.
- 19 Ibidem, s. 105. Należy zaznaczyć, że wspominając o porywaczach, Breithaupt ma na myśli raczej politycznie motywowanych terrorystów niż pospolitych przestępców, którzy porywają ludzi dla własnej korzyści majątkowej. Właśnie dlatego, że porywacz chce coś udowodnić swoim działaniem, tworzy on przestrzeń możliwej negocjacji znaczeń i pozycji.
- 20 Walter Benjamin, *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Sic!, Warszawa 2013, s. 33.
- 21 Jean-Jacques Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł. B. Banasiak, Oficyna, Łódź 2019, s. 47.
- 22 Ibidem, s. 53.
- 23 Ibidem, s. 53.
- 24 Jean-Jacques Rousseau, *Rozprawa o nierówności (fragm.)*, w: idem, *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł. B. Banasiak, Oficyna, Łódź 2019, s. 140.
- 25 Ibidem, s. 140.
- 26 Ibidem, s. 140.
- 27 Jean-Jacques Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków...*, s. 49.
- 28 Pascal Quignard, *L'Origine de la danse*, Galilée, Paris 2013, s. 36.
- 29 Ibidem, s. 38–39.
- 30 Ibidem, s. 55.
- 31 Ibidem, s. 76.

- 32 Ibidem, s. 109.
- 33 Giorgio Agamben, *Uwagi o geście*, przeł. P. Mościcki, w: *Agamben. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 299.
- 34 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Minuit, Paris 2002, s. 393.
- 35 Ibidem, s. 404–405.
- 36 Na temat osobliwości temporalnych sceny pierwotnej, por. Jean-Bertrand Pontalis, Jean Laplanche, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Hachette, Paris 1998.
- 37 Ina Dinter, *The Voice Before the Law: Introduction*, w: Lawrence Abu Hamdan, *The Voice Before the Law*, red. I. Dinter, Wienand Verlag, Köln 2019, s. 12.
- 38 Franz Kafka, *Dzienniki*, przeł. J. Werter, t. 2, Puls, Londyn 1993, s. 235.

## Bibliografia

Anders, Günther. *Journaux de l'exil et du retour*. Translated by Isabelle Kalinowski. Paris: Fage éditions, 2012.

Benjamin, Walter. *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*. Translated by Andrzej Kopacki. Warszawa: Sic!, 2013.

Blumenberg, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997.

Breithaupt, Fritz. *Kulturen der Empathie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009.

Char, René. *Feuillets d'Hypnos (1943–1944)*. in: idem. *Fureur et mystère (1962)*. Paris: Gallimard, 2011.

Didi-Huberman, Georges. *La blessure à entendre*. „Po&Sie” 135, No. 1 (2011).

Dinter, Ina *The Voice Before the Law: Introduction*. In: Lawrence Abu Hamdan, *The Voice Before the Law*. Edited by Ina Dinter. Köln: Wienand Verlag, 2019.

Kafka, Franz. *Dzienniki*. Translated by Jan Werter. Vol. 2. Londyn: Puls, 1993.

Kopyt, Szczepan. *#kobane*. in: *Zebrało się śliny*. Edited by Paweł Kaczmarek, Marta Koronkiewicz. Stronie Śląskie: Biuro Literackie, 2016.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1973.

Lévinas, Emmanuel. *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*. Translated by Małgorzata Kowalska. Warszawa: PWN, 1998.

Loraux, Nicole. *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*. Paris: Gallimard, 1999.

Lukrecjusz. *O rzeczywistości*. Translated by Adam Krokiewicz. Warszawa: De

Agostini 2003.

McGowan, Todd. Realne spojrzenie. Teoria kina po Lacanie. Translated by Kuba Mikurda. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Pontalis, Jean-Bertrand. Laplanche, Jean. Fantasma originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme. Paris: Hachette, 1998.

Quignard, Pascal. L'Origine de la danse. Paris: Galilée, 2013.

Rousseau, Jean-Jacques. Szkic o pochodzeniu języków. Translated by Bogdan Banasiak. Łódź: Oficyna, 2019.

Sendyka, Roma. Od świadków do postronnych. Kategoria bystander i analiza podmiotów uwikłanych. In: Świadek: jak się staje, czym jest? Edited by Agnieszka Dauksza, Karolina Koprowska. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2019.

Shakespeare, William. Burza. Translated by Maciej Słomczyński. Kraków: Zielona Sowa, 2000.