26

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Widzenie empatyczne. Afekt, trauma i sztuka współczesna
autorka:
Jill Bennett
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2020 nr 26
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2020/26-empatyczne-obrazy/widzenie-empatyczne.-afekt-trauma-i-sztuka-wspolczesna
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2020.26.2174
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Sandra Johnston; Doris Salcedo; afekt; trauma; sztuka współczesna

streszczenie:

Fragmenty rozdziałów On the Subject of Trauma oraz The Force of Trauma z książki Jill Bennett Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art, wydanej w 2005 roku przez Stanford University Press (s. 1–12, 21, 48–69).

Copyright (c) 2005 by the Board of Trustees of the Leland Stanford Jr. University.

Jill Bennett - Profesorka sztuk eksperymentalnych i dyrektorka-założycielka National Institue for Experimental Arts (Australia). Badaczka i kuratorka, wiele publikuje na temat kultury wizualnej, nowych mediów i estetyki transdyscyplinarnej. Jej ostatnie książki to Practical Aesthetics: Events, Affects and Art After 9/11 (2012) oraz Curating Sydney (2014; z Saskią Beudel).

Widzenie empatyczne. Afekt, trauma i sztuka współczesna

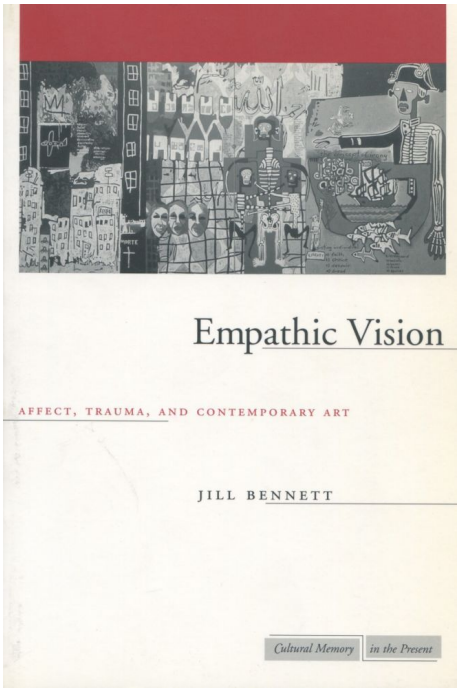
Na temat traumy

> Tym, czego potrzebujemy, jest moim zdaniem nie ontologia, lecz desmologia – *desmos* oznacza po grecku połączenie, więź. [...] Interesuje mnie nie tyle stan rzeczy, ile relacje między nimi. Przez całe życie zajmuję się wyłącznie relacjami.
>
> Michel Serres[1]

Kilka lat temu pracowałam jako współkuratorka wystawy poświęconej zagadnieniom traumy i pamięci[2]. W czasie przygotowań ekspozycji dostrzegłyśmy możliwość i sens oparcia jej na wyodrębnionej kategorii tematycznej, zwłaszcza że znałyśmy wiele dzieł podejmujących kwestię pamięci traumatycznej w sposób niewidoczny na pierwszy rzut oka – prac, które wymykają się klasyfikacji jako sztuka o traumie, ponieważ przywołują procesy pamięci posttraumatycznej, nie deklarując przy tym bezpośrednio zainteresowania tym pojęciem. Wiele takich dzieł rzeczywiście może sprawiać wrażenie, że chodzi w nich o coś zupełnie innego. Trauma nie jest częścią ich warstwy narracyjnej lub głównego przekazu, lecz uobecnia się we właściwej dziełu swoistej dynamice afektywnej.

Dzieł sztuki, które miałyśmy na myśli, pozornie nie określała funkcja świadectwa. Nie opowiadały one wprost o traumie doświadczonej przez konkretną jednostkę, jak na przykład w przypadku świadectw ocalonych z Holokaustu, które Claude Lanzmann zebrał w trwającym dziewięć i pół godziny filmie *Shoah* (1985). Brakowało w nich nawet przesłanek, które pozwalałyby z całą pewnością identyfikować twórcę jako osobę ocaloną z Zagłady. Wiele z tych dotykających traumy dzieł zawierało elementy fikcji lub fantazji, nawet wówczas, gdy ich twórca twierdził, że wyraża afektywną prawdę.

Wydawało się, że pozwalają one lepiej rozumieć traumę, ale ich wkład w to zagadnienie polegał raczej na poszukiwaniu komunikatywnego języka doznań i afektów pozwalającego uchwycić jakiś aspekt doświadczenia pamięci traumatycznej. Przyjmowały przy tym innowacyjną formę. Skłoniło nas to w efekcie do przyjęcia na wystawie perspektywy wskazującej raczej na proces dochodzenia do języka niż podejmującej temat dyskursu o traumie. Chciałyśmy w ten sposób odejść od wartościowania sztuki ze względu na jej potencjał wyrażania założonych uprzednio uwarunkowań i symptomów, a także zapytać o to, co o doświadczaniu i pamięci traumy powiedzieć nam może sama sztuka.



To rozróżnienie teoretyczne legło u merytorycznych podstaw książki, w której przyglądam się sztuce jako wizualnemu językowi traumy oraz doświadczenia konfliktu i utraty. Rozróżnienie to rodzi szereg problemów metodologicznych. Jak przebiegać może na przykład konceptualizacja traumy i lokalizowanie jej obecności w dziele sztuki na podstawie innej niż istniejące już modele kliniczne i teoretyczne? Wiele powstających w ostatnim czasie opracowań poświęconych wyrażaniu traumy w literaturze korzysta z modeli psychoanalitycznych. Takie zastosowanie psychoanalizy rzadziej pojawia się w sztukach wizualnych. Chciałabym jednak postawić pytanie: „co sztuka mówi nam o traumie?" w nieco inny sposób, przyjmując perspektywę teoretyczną opartą w równej mierze na myśli Gilles'a Deleuze'a i Michela Foucaulta, co na literackich i psychoanalitycznych badaniach nad traumą.

Odwołuję się do takich filozofów jak Deleuze po to, by skupić się na samym medium sztuk wizualnych i przekonać się, co takiego c z y n i sztuka, kształtując sposób myślenia o traumie i jej odczuwania.

Kiedy po raz pierwszy zajęłam się sztuką i traumą, powszechnie sądzono, że sztukę, którą badam, tworzą osoby ocalałe w procesie terapii. Po cichu zakładano, że zawodowi artyści to gatunek inny niż ocalali czy ludzie zamieszkujący regiony ogarnięte wojną. Wpływ na to miał moim zdaniem także widoczny podział na twórców, którzy koncentrują uwagę na konkretnych treściach, oraz tych, których celem jest nowatorstwo artystyczne. Od wystawy poświęconej traumie można by wobec tego oczekiwać, że przemawiać będzie raczej do określonych grup odbiorców, a nie do osób spragnionych nowości w sztuce. Definiując się za pośrednictwem tematu, wystawa o traumie podejmuje kwestie wykraczające poza granice sztuk pięknych.

Temat traumy wzbudza obecnie wzmożone zainteresowanie. Pokazanej w 2001 roku brytyjskiej wystawie zatytułowanej po prostu *Trauma*, na której zgromadzono prace uznanych światowych artystów, towarzyszył katalog, w którym padło zdanie: „Trauma – zarówno indywidualna, jak i zbiorowa, leży u źródeł powstania najbardziej intrygujących dzieł sztuki ostatnich lat"[3]. Dystansując się wyraźnie od „sztuki w funkcji terapii lub egzorcyzmu", kuratorzy podkreślali, że tylko nieliczni pokazywani artyści czerpią z własnych doświadczeń. Podjęcie na wystawie czy też w monografii tematu traumy w takiej właśnie perspektywie rodzi szereg implikacji teoretycznych. Dlatego skupię się tu nie na samej traumie, lecz na afektywnych zabiegach sztuki oraz sposobach, w jakie odnosi się ona do traumy oraz konfliktu, który może stać się jej źródłem.

Stwierdzenie, że jakaś praktyka artystyczna „dotyczy" traumy i konfliktu, może otworzyć ją na nowe odczytania, ale jednocześnie redukuje dzieło do jednego określającego je tematu.

Bywa to przekleństwem artystów konstruujących prace tak, by nie były jednoznaczne. Sprzeciw wobec takiego ograniczenia wiąże się z bardziej ogólnym wyzwaniem wobec metod historii sztuki definiujących praktykę artystyczną przede wszystkim przez pryzmat funkcji przedstawieniowej i znaczeniowej, wydaje mi się jednak, że kwestia traumy dostarcza szczególnie ważkich powodów, by podważać te metody. Dzieje się tak po części dlatego, że według klasycznej definicji trauma sytuuje się poza sferą języka i reprezentacji, stąd też jej obrazowanie łatwo wymyka się logice przedstawiania. Ma to jednak związek także z interesami pierwotnych podmiotów traumy. Pretendując do uchwycenia prawdziwego doświadczenia przemocy lub druzgocącej utraty – chcąc odnieść się do konkretnego wydarzenia – sztuka rości sobie pretensję do doświadczenia, które z zasady należy do kogoś innego. Co więcej, zaprasza także szersze grono widzów, by w jakiś sposób wzięli w nim udział.

Kolonizacja takiego doświadczenia naznaczona jest jednak pychą. Jak twierdzi Leo Bersani w *The Culture of Redemption*, dotyczy to zwłaszcza roszczeń sztuki do w y b a w i e n i a od dramatycznego doświadczenia, by w ten sposób odkupić życie[4]. W tym przypadku chodzi jednak nie tyle o moralne aspiracje zbawczej sztuki, ile o r e a l i s t y c z n ą podbudowę tych roszczeń. Pewien rodzaj realizmu filozoficznego ugruntowuje przekonanie, że sztuka potrafi uchwycić i przekazać prawdziwe doświadczenie. Realizm ten nie idzie jednak w parze z polityką świadectwa. Chciałabym postawić tezę, że polityka ta n i e wymaga od sztuki wiernego przekładu świadectwa. Wzywa ją natomiast do wykorzystania jej wyjątkowego potencjału, by aktywnie wpływać na tę politykę.

Formułując prawdopodobnie najbardziej jak dotąd konsekwentną argumentację za udziałem sztuki w polityce traumy, a w szczególności w badaniach nad Zagładą, Ernst van Alphen stwierdza, że nie możemy ograniczać funkcji sztuki, obojętnie czy chodzi o dostarczanie przyjemności, czy też

o zbawienie. Liczy się to, że sztuka raczej podważa niż umacnia podział na sztukę (lub sferę dyskursu wyobraźni) oraz rzeczywistość traumy i wojny[5]. Zamierzam skupić się na twórczości, która sytuuje się właśnie na tej granicy. Takie praktyki nie tworzą w sposób oczywisty gatunku sztuki poświęconej traumie i nie mają wyraźnie przedstawiającego charakteru. Twórczość ta odnosi się w jakimś sensie do sfery prawdziwego doświadczenia, jednak moim zdaniem nie służy jej wcale rama teoretyczna przedkładająca z n a c z e n i e (czyli przedmiot reprezentacji sytuujący się poza sztuką) nad f o r m ę (wewnętrzne jakości sztuki czy też jej *modus operandi*). […]

Widać wyraźnie, że ukierunkowanie dyscyplinarne rodzi własne problemy. Praca w ramach teorii sztuki niesie ze sobą ryzyko wpadnięcia w pułapki wskazane przez Bersaniego. Chodzi tu o tendencję do redukowania traumy lub bolesnego doświadczenia do sfery czysto estetycznej. Najgłośniejszą konsekwentną analizę wkraczania traumy w obszar współczesnych sztuk wizualnych przedstawił Hal Foster w *Powrocie Realnego*. Dokonana przez niego konceptualizacja relacji między traumą i sztuką opiera się na błyskotliwie aforystycznym twierdzeniu, że dyskurs o traumie kontynuuje krytykę poststrukturalistyczną innymi środkami. Podporządkowując się dwóm sprzecznym imperatywom – dążeniu do zapewnienia należnego miejsca tożsamości przy jednoczesnym dekonstruowaniu jej podstaw – dyskurs o traumie ukazuje zdaniem Fostera podmiot „wydrążony i zarazem wyniesiony"[6]. Doświadczenie traumy ujmuje w paradygmatyczny sposób zarówno bezpośrednie, niezapośredniczone doświadczenie afektywne, jak i nieobecność afektu, ponieważ opiera się ono przetworzeniu kognitywnemu i wywołuje „psychiczne otępienie".

Dlatego właśnie posłużyć może jako trop lub wyznacznik pewnej postawy artystycznej:

> Wieloma artystami kieruje ambicja, by być po stronie totalnego afektu i z a r a z e m być pozbawionym jakiegokolwiek afektu. [...] Ta oscylacja sugeruje dynamikę psychicznego szoku. [...] Czysty afekt, żaden afekt: »To boli, nie mogę niczego czuć«[7].

Podobnego rodzaju skupienie na p o w a b i e dyskursu o traumie pobrzmiewa także w innych dziedzinach kulturoznawstwa. Zdaniem Andreasa Huyssena obecna fascynacja traumą jest symptomem szeroko rozpowszechnionej kulturowej obsesji na punkcie pamięci. Mark Selzer wskazuje na wyłonienie się „kultury rany", której przejawem są fabularne opowieści rozgrywające się na szpitalnych oddziałach ratunkowych. Przekierowując nieco dokonaną przez Fostera analizę uwodzicielskiego czaru doświadczenia ekstremalnego, John Mowit wspomina o zjawisku „zazdrości o traumę", a Ghassan Hage tłumaczy je, pokazując, jak społeczeństwa postkolonialne wyniosły figurę ofiary na pozycję wyższości moralnej[8].

Myśl Fostera odzwierciedla zatem bardziej ogólny niepokój wywołany kondycją postkolonialną. Zauważa on, że *„abjected"* [ten, kto jest przedmiotem odrazy – dop. tłum.] zyskuje atrakcyjność w chwili, gdy *„abjector"* [ten, kto ją wyraża – dop. tłum.] zostaje obsadzony w roli czarnego charakteru, a zgodnie z panującym przeświadczeniem „po to, by nie być zaliczonym do obozu seksistów i rasistów, należy stać się fobicznym przedmiotem dla takich właśnie podmiotów"[9]. Analiza Fostera ma jednak charakter diagnostyczny i wywodzi się z wnętrza teorii sztuki. Pokazuje on, jak przebiega metaforyzacja lub zapożyczenie figury traumy, by opisać kondycję obecną już w świecie sztuki.

W przeciwieństwie do badaczy traumy, których nadrzędne zainteresowania to pierwotne doświadczenie traumy i polityka świadectwa, Foster nie zajmuje się podejmowaniem przez artystów wizualnych tematu traumy jako sposobem na poszerzenie ramy pojmowania natury i doświadczenia pamięci traumatycznej. Do zajęcia się traumą skłania go przede wszystkim wzgląd na jej emblematyczność dla współczesnej wrażliwości kulturowej. To zdematerializowane i skrajnie wysumblimowane podejście redukuje traumę do zestawu funkcji psychicznych, czyniąc z niej chimerę Realnego. Nie uważa się jej tu za coś, co może przynależeć do domeny sztuki lub na nią oddziaływać. Trauma nie jest częścią doświadczenia artysty i artystki, chyba że w abstrakcyjnym lub figuratywnym sensie, ale nie jest także mocno osadzona gdzie indziej.

Orędownicy badań traumy – mimo że korzenie tej dziedziny tkwią w teorii literatury spod znaku poststrukturalizmu – uważają jednak, że „prawdziwe wydarzenie" ma siłę nieuchronnego oddziaływania na sztukę, literaturę i film. Ich zdaniem życie w świecie po Holokauście skłania do zajmowania się pamięcią o nim i pokazywania, jak nas on dotyka, bezpośrednio lub pośrednio. O ile jednak Foster i inni badacze zainteresowani „kulturą traumy" opisują impuls estetyczny, a nie polityczny, potwierdzając przez to pośrednio rozdział między sztuką a wydarzeniem traumatycznym, o tyle badacze traumy chcą znaleźć się w samym sercu wydarzeń w istocie dość odległych od rzeczywistości, w jakiej wielu z nich żyje. Autorkom takim jak Cathy Caruth, Shoshana Felman czy Antjie Krog zarzucano uzurpowanie sobie pozycji ofiary traumy – zawłaszczenie świadectwa i potraktowanie traumy jako doświadczenia dostępnego lub „niczyjego" (by posłużyć się terminem ukutym przez Caruth), choć prawo do zajmowania tej pozycji jest w istocie przedmiotem głębokich sporów[10].

Autorki te często podkreślają, że najważniejsza jest dla nich autorefleksja: Krog szczegółowo opisuje wpływ, jaki wywarły na dziennikarzy świadectwa składane przed południowoafrykańską Komisją Prawdy i Pojednania, a Felman analizuje reakcje swoich studentów i studentek na lekturę świadectw. Wysuwanie samoświadomości na pierwszy plan nie zawsze jednak rozwiewa podejrzenia o zawłaszczenie, w grę wchodzi tu bowiem przekład czyjegoś świadectwa na dramat, w którym główną pozycję zajmuje czytelniczka lub słuchaczka.

Jak zatem sztuka współczesna powinna podchodzić do traumy, zachowując szacunek i wpływając na związaną z nią politykę? Reprezentacja traumy jako wyrazu osobistego doświadczenia zawsze naraża ją na zawłaszczenie, redukcję i mimikrę. Czy w tej sytuacji możemy wyobrazić sobie sztukę dotyczącą traumy i konfliktu inaczej niż jako zasób pierwotnych doświadczeń (zawsze „czyichś" i niemożliwych do przekazania pomimo komunikowania)?

Potrzebujemy ram umożliwiających zakwestionowanie splotu sztuki, doświadczenia i estetyki r e a l i s t y c z n e j – dokonanie rozróżnienia między prowadzeniem dociekań za pomocą sztuki a używaniem jej jako narzędzia interpersonalnego przekazu doświadczenia. Film fabularny można odbierać jako realistyczny ze względu na obecność postaci – widzimy jej cierpienie i reagujemy emocjonalnie – ale sztuka współczesna przeważnie działa inaczej. Nawet twórczość nakierowana na uchwycenie przeżywanego doświadczenia rzadko czyni to za pośrednictwem postaci, z którą można się łatwo zidentyfikować. W wielu dziełach sztuki współczesnej trudno także dostrzec wyraz doświadczeń artysty lub artystki. Dlatego też sposoby „transkrypcji" doświadczenia, jakimi posługuje się sztuka, nie skłaniają do formułowania na ich podstawie wniosków na temat konkretnego podmiotu czy osoby. Afektywne reakcje wywołane dziełami sztuki nie opierają się wobec tego na identyfikacji emocjonalnej lub współczuciu, lecz są raczej skutkiem bezpośredniego obcowania

z uczuciem zapisanym w dziele.

Sztuka dotycząca traumy jest zatem t r a n s a k t y w n a, a nie k o m u n i k a t y w n a[11]. Takie dzieła często nas poruszają, lecz niekoniecznie przekazują „tajemnicę" osobistego doświadczenia. Chcąc zrozumieć ich transaktywność, należy przyjrzeć się temu, jak afekt rodzi się w pracy i za jej sprawą, a także sposobom doświadczania go przez widzów. Skoro jednak przedmiotem tej transakcji afektywnej nie jest samo „znaczenie" traumy, należy zapytać o inne możliwe sposoby jej konceptualizacji.

Jednym z moich głównych celów jest powiązanie ze sobą sztuki i myśli w sposób, w jaki odbywa się to w twórczości artystycznej. Podążam tu za wskazówką Deleuze'a, który ukuł w swojej wczesnej książce *Proust i znaki* termin „napotkany znak" – znak odczuwany zmysłowo, a nie rozpoznawany lub postrzegany za pomocą władz poznawczych[12]. Chodziło mu jednak o uznanie uczucia nie za cel sam w sobie, lecz za katalizator krytycznego myślenia i pogłębionych rozważań. Według Deleuze'a, wbrew powszechnemu przekonaniu, największe osiągnięcia filozofii nie wynikają z umiłowania wiedzy, bowiem to nie ono skłania do racjonalnego myślenia. Afekty i emocje znacznie skuteczniej wywołują pogłębioną refleksję, ponieważ sposób, w jaki nas dotykają, mimowolnie skłania do zaangażowania:

> O wiele ważniejsze od samej myśli jest to, co »daje do myślenia« [...] wrażenia, które zmuszają nas do patrzenia, spotkania, które zmuszają nas do interpretacji, wyrażenia, które zmuszają nas do myślenia[13].

Deleuze powołuje się w tej kwestii na samego Prousta:

> Prawdy bowiem, które intelekt chwyta bezpośrednio w jasnowidzeniu, w świecie pełnego światła, mają coś mniej głębokiego, mniej k o n i e c z n e g o niż prawdy, które życie przekazało nam m i m o n a s drogą wrażenia – choć zmysłowego, jako że wniknęło w nas ono poprzez zmysły[14].

Skoro sztuka pokrewna jest wrażeniu zmysłowemu, można uznać, że nie ogranicza się ona do ilustrowania lub ucieleśniania myśli, lecz że sama jest źródłem pewnego sposobu myślenia. W tej perspektywie sztuka nie ma sama w sobie charakteru konceptualnego, lecz jest ucieleśnieniem odczucia pobudzającego myśl. Jak ujął to Deleuze, „intelekt przychodzi po", a nie przed[15]. Dlatego też sztuki nie napędza ani nie podporządkowuje sobie żadna konkretna wykładnia. To ona tworzy idee. Ograniczone do tego wąskiego znaczenia twierdzenie o braku konceptualnego charakteru sztuki nie oznacza jednak, że z myślą łączy ją jedynie przypadkowa więź. Chcę pokazać, że droga, którą prowadzi nas afekt, jest skrupulatnie odzwierciedlana w strukturze dzieł sztuki.

Moje zainteresowania teoretyczne i metody związane z tą kwestią zbiegają się z istotnym nurtem badań traumy i jednocześnie odbiegają od niego – chodzi o postulat krytycznej i autorefleksyjnej e m p a t i i w kontakcie z obrazami traumy. W licznych tekstach poświęconych reprezentacjom doświadczenia Holokaustu Dominick LaCapra dokonuje rozróżnienia między empatią widza (osoby trzeciej, która obserwuje składanie świadectwa) a pierwotnym doświadczeniem traumy[16]. Badacz wprowadza pojęcie e m p a t y c z n e g o p o r u s z e n i a, które oznacza doświadczanie w s p ó ł o d c z u w a n i a w kategoriach estetycznych przy jednoczesnym poczuciu odrębności własnych postrzeżeń od doświadczenia innego[17].

Argumentacja LaCapry dotycząca metodologii historycznej jasno odwołuje się do konkretnych sposobów uprawiania historiografii. Autor opowiada się przeciwko tradycji pozytywistycznej, w której historii nie pisze się przez pryzmat empatii. Z drugiej jednak strony sprzeciwia się odwrotnej tendencji – do nadidentyfikacji z pozycją ofiary i zawłaszczania świadectw ocalałych[18].

LaCapra formułuje istotne argumenty przeciwko „bezkrytycznemu, pozytywnemu przeniesieniu", które dostrzega zarówno w filmie Claude'a Lanzmanna *Shoah*, jak i w odpowiedzi na niego Shoshany Felman[19]. Jego krytyka opiera się jednak w gruncie rzeczy na kwestiach związanych z (paradokumentalnym) zapośredniczeniem autentycznych zeznań świadków. [...]

W debacie wokół filmu *Shoah* i, szerzej, w reprezentacji świadectw Holokaustu podniesiona została kwestia „wtórnej traumatyzacji", czyli potencjału obrazów traumy do stawania się jej źródłem. Zdaniem Geoffreya Hartmana podmiotem formy „wtórnej traumy" może stać się widz oglądający drastyczne wizerunki, który odczuwa pośrednio i w łagodniejszej postaci szok pierwotnego świadka ukazanej tragedii[20]. W podobnym duchu LaCapra twierdzi, że sztuka może dostarczyć wtórnemu świadkowi doświadczenia „niemej" dozy traumy (chociaż badacz tu się waha, przyznając, że pojęcie „traumy" lepiej być może zarezerwować dla „przypadków granicznych", przekraczających określony próg)[21].

Przekonanie, że sztuka sama w sobie ma zdolność przenoszenia traumy, rodzi zasadnicze problemy, jednak Hartman odnosi się do koncepcji wtórnej traumatyzacji w użytecznym omówieniu zagadnienia reakcji empatycznej, postulując kompleksowe i psychoanalityczne spojrzenie na tę kwestię – *souffrance à distance*[22] – jak nazywa to Luc Boltanski. Jego zdaniem na oddziałujące tu afekty kieruje uwagę właśnie funkcja nadidentyfikacji z pierwotną ofiarą jako zasłony dla b r a k u zasadniczych więzi. Może być to pewien wstyd i poczucie winy, które – jeśli pozostawić je bez odpowiedzi – zaczną w końcu wywoływać negatywne reakcje (nienawiść, resentyment).

Empatia jest dla Hartmana reakcją nieodzowną, ale też domaga się weryfikacji. „Najprawdziwsza zasada" zawiera się jego zdaniem w stwierdzeniu: „Dzięki sztuce lepiej wyobrażamy sobie współczucie, poznając zarazem jego granice"[23].

LaCaprze także zależy na utrzymaniu empatii na wodzy. Według niego powinna ona być „doświadczeniem wirtualnym, a nie zapośredniczonym [...], w którym reakcji emocjonalnej towarzyszy szacunek dla innego oraz świadomość, że doświadczenie innego nie należy do nas"[24]. Badacz wyraźnie wiąże tu reakcję empatyczną z tym, co Kaja Silverman nazwała (za Maxem Schelerem) „identyfikacją heteropatyczną", czyli formą kontaktu zakładającą otwartość na sposoby bycia i doświadczania, których sami nie znamy[25]. Opieram się na podobnych przesłankach etycznych, ponieważ zgadzam się z przywoływaną tu krytyką identyfikacji polegającej na zacieraniu różnic, lecz pozostawiam reprezentację inności jako takiej oraz relacje między poszczególnymi tożsamościami (ofiara, świadek itd.) poza obszarem zainteresowania. Wynika to z tego, że zajmuję się nie tym, co LaCapra nazywa „byciem o" (*aboutness*) sztuki, lecz procesami, jakie w niej zachodzą.

Można uznać, że artyści i artystki, którym poświęcam uwagę, tworzą sztukę afektywną, chociaż afekt nie jest w tym przypadku tożsamy z emocją czy współczuciem i niekoniecznie dotyka głównie osób lub postaci. W wielu z omawianych prac afekt wyłania się z miejsc, a nie z podmiotów ludzkich; wyodrębnienie jego funkcji opiera się na jego ruchliwości, a nie źródle w indywidualnym podmiocie. To z kolei ułatwia analizę transakcji afektywnych z perspektywy innej niż relacje oparte na identyfikacji.

Moje podejście koresponduje zatem z Brechtowską krytyką identyfikacji (której echa pobrzmiewają w pismach Hartmana i LaCapry) oraz – na bardziej konkretnym poziomie – z krytyką sztuki wzbudzającej to, co Brecht nazwał „surową empatią", czyli współodczuwaniem opartym na asymilacji doświadczenia innego[26]. Koncentruję się tu jednak nie tylko na powstawaniu Brechtowskiego efektu obcości i mechanizmach zapobiegających identyfikacji w jakiejkolwiek postaci, lecz na samym afekcie i wyodrębnieniu zetknięcia afektywnego z uogólnionych przekazów dotyczących identyfikacji emocjonalnej.

Omijam w ten sposób pułapki „surowej empatii" i opisuję sztukę, której szczególny potencjał afektywny skłania do krytycznego myślenia w oparciu o różne formy ucieleśnionej percepcji. Ten zbieg afektu i świadomości krytycznej potraktować można jako fundament empatii opartej nie na pokrewności, czyli w s p ó ł o d c z u w a n i u uwarunkowanym możliwością wyobrażenia sobie, że j e s t s i ę drugą osobą, lecz na w s p ó ł o d c z u w a n i u z i n n y m, które pociąga za sobą zetknięcie z czymś nieredukowalnym i odmiennym, a często także niedostępnym.

Zgodnie z tą formułą empatię cechuje swoiste połączenie operacji afektywnych i intelektualnych, ale także dynamika oscylacji, „nieustanne napięcie związane z przemieszczaniem się tam i z powrotem", jak ujął to Nikos Papastergiadis, „podchodzeniem bliżej, by móc coś zobaczyć, przy zachowaniu pamięci o tym, skąd się przyszło [...] empatia wiąże się z procesem poddania się [...], lecz jest to także h a c z y k, który zmienia naszą percepcję"[27]. Mojemu podejściu przyświeca takie właśnie ujęcie empatii jako sposobu widzenia. Dowodzę tu, że sztuka potrafi zmieniać percepcję. Zarówno Hartman, jak i LaCapra dostrzegają w sztuce podobny potencjał, lecz ich badania kierują się ostatecznie w stronę polityki przekazywania znaczenia i samej traumy.

Koncentruję się tu na sztuce, która oddala „niebezpieczeństwo, że katastrofa [może] dotknąć znaczenia, a nie ciała", jak pisał Maurice Blanchot[28].

Jeśli myśl filozoficzna pozwoli nam odeprzeć argument, że sztuka przekazuje treść i znaczenie w sposób intersubiektywny, a także pokrewną ideę, że kondycja traumy daje się przekazać dalej drogą reprezentacji, to stawiamy przed teorią sztuki zadanie zdefiniowania natury estetycznego doświadczenia afektu oraz sposobu, w jaki sztuka odsłania traumę przed odbiorcami. Sztuka nie potrafi zakomunikować sedna wspomnienia będącego „w posiadaniu" podmiotu, może za to poszukiwać jakiejś formy pamięci odpowiedniej dla więcej niż jednego podmiotu i asymilowanej przez różnych ludzi na różne sposoby. Spontaniczna afektywna reakcja wywołana wizerunkiem oglądanym w kontrolowanych warunkach może przypominać nagłe uderzenie traumy lub działanie pamięci posttraumatycznej skłaniającej do mimowolnego powtarzania doświadczenia, którego umysł nie jest w stanie przetworzyć w standardowy sposób. Jak jednak można uczynić odgrywanie szoku czymś więcej niż wyrazem estetycznej pychy albo metaforycznym zawłaszczeniem traumy służącym odmalowaniu niepokoju, który – jak pisze Foster – przenika świat sztuki? Fundamentem takiego działania musi stać się pogłębione i rozszerzone pojmowanie pamięci – nieograniczone do pojedynczego punktu w czasie, lecz takie, które rozchodzi się w czasie i przestrzeni, angażując formy przeżywanego doświadczenia. Dlatego właśnie przyglądam się sposobom, w jakie pamięć posttraumatyczna daje się odczuć tu i teraz, zarówno w e w n ę t r z n i e, jak i z e w n ę t r z n i e. Sztuka będąca zapisem szoku traumy (jego mimowolnego nawrotu) utrzymuje napięcie między swoją funkcją zapisu a doświadczeniem teraźniejszości w zetknięciu ze światem „zewnętrznym". [...]

Skupiając uwagę na mechanizmach działania afektu, odnoszę się do reakcji skrajnie różnych od mechanizmów podporządkowanych świadomej refleksji – reakcji w jakimś sensie autonomicznych. Nie oznacza to jednak pojmowania reakcji afektywnej w wąskich kategoriach przyczynowo-skutkowych, jak gdyby wizerunek był jedynie mechanicznym wyzwalaczem lub bodźcem. W niektórych gatunkach (na przykład horrorach) afekty prowokowane są na zasadzie uderzenia pałką, tylko i wyłącznie po to, by wzbudzić strach. Trzymam się jednak z daleka od zjawiska nazywanego „realizmem traumatycznym", przyglądam się natomiast splotom afektu i procesu poznawczego. Pokazuję, że sztuka nie ogranicza swojego oddziaływania do ataku lub, odwrotnie, proponowania pomocnej interpretacji zdarzeń. Sztuka, która szokuje, czyni to za sprawą „wstrząsu dla myśli", by przywołać pojęcie Briana Massumiego – szoku, który nie tyle u j a w n i a prawdę, ile mimowolnie skłania nas do krytycznej refleksji[29].

Wiele z omawianych w książce prac – choć nie wszystkie – wyszło spod ręki artystów i artystek, którzy sami są pierwotnymi świadkami traumy lub przetrwali traumatyczne wydarzenia. Ich dzieła nie mają jednak przekazywać subiektywnej opowieści o traumie ani nie są w ten sposób rozumiane. W niektórych przypadkach artyści i artystki ewidentnie negocjują relacje z tymi, którzy przeżyli doświadczenie traumy, utraty i przemocy, a także z widzami. Nawet jednak w tych przypadkach, gdy praca wyraźnie dotyka traumy konkretnego podmiotu, twórcę w mniejszym stopniu niż spójność subiektywnego przekazu interesuje złożona dynamika przemawiania z „wnętrza" na „zewnątrz. Trauma nigdy nie jest moim zdaniem po prostu „subiektywna". Nie sytuuje się „wewnątrz" ani „na zewnątrz". Miejscem jej przeżywania i negocjacji jest zbieg tych dwóch pozycji. W tym sensie analizowana przeze mnie twórczość ma zasadniczo relacyjny charakter.

Nie chodzi w niej o wyrażanie w tradycyjnym (komunikacyjnym) znaczeniu tego słowa[30].

Przedstawiam tu szereg praktyk artystycznych odnoszących się do nieostrej granicy między „wnętrzem" i „zewnętrzem". Działań, które ukazują traumę nie po prostu jako wewnętrzną kondycję, lecz jako proces transformacyjny, który oddziałuje na świat w takim samym stopniu jak na ciała. W tym sensie traumę widzieć można jako coś, co jest obecne, ma s i ł ę. Dlatego też uważam, że sztuki wizualne ukazują traumę jako zjawisko p o l i t y c z n e, a nie subiektywne. Nie dają nam szczególnego wglądu we wnętrze podmiotu. Chodzi raczej o to, że rozciągając traumę na przestrzeń lub miejsce jej przeżywania, budują one świadomość rozmaitych sposobów znajdowania się w niej. [...]

Analizowane tu prace powstały w większości przed 11 września 2001 roku, jednak ich znaczenie polityczne zostało wyraźnie uwypuklone przez globalny kontekst społeczny ukształtowany przez to wydarzenie. Proponuję wręcz uznać, że to właśnie ten kontekst dostarcza najsolidniejszych podstaw do wyodrębnienia grupy dzieł, które łączy nie tyle ściśle podejmowany temat, ile tryb zaangażowania politycznego. Prace te wyznaczają często sposób myślenia o traumie, nie wpisując się jednak w „kulturę traumy". [...]

Niekiedy wymagają one potraktowania rodzajowego, ponieważ wytyczają nowy sposób uprawiania polityki w sztuce, który charakteryzuje estetyka relacji. Ten tryb prowadzenia polityki odnosi się do wpływu traumy na świat, choć nie dotyczy ściśle tego, co subiektywne. Oddziałuje poprzez łączność afektywną, choć nie koncentruje się po prostu na relacjach interpersonalnych. Sztuka ta pojmuje lub „ustanawia" polityczność jako sferę wzajemnych połączeń kształtującą i podtrzymującą podmiotowości, ale taką, w której da się odnaleźć nowe powiązania między podmiotami i miejscami nawet

wówczas, gdy nie łączy ich wspólnota doświadczenia.

Moim celem jest zatem pokazanie, jak sztuka ta – uruchamiając pewien sposób widzenia i odczuwania – wnosi szczególny wkład w myślenie, a w szczególności w politykę, jak sploty operacji afektywnych i krytycznych kładą fundament pod to, co nazwać możemy w i d z e n i e m e m p a t y c z n y m. [...]

Siła traumy

[...] Co oznacza pojmowanie traumy jako afektu dążącego do osadzenia się w ciele, a nie po prostu wychodzącego z ciała? Rozmaite dyskursy indywidualizacji przyzwyczaiły nas do myślenia o bólu jako czymś prywatnym, co wywodzi się z wnętrza i musi zostać p r z e p r a c o w a n e, aby umożliwić powrót do normalnego życia. W przełomowym eseju poświęconym śmierci wskutek doznanej przemocy Veena Das przeciwstawia się jednak temu przekonaniu. W przemawiający do wyobraźni sposób przyznaje bólowi sprawczość. Jak pisze, „w rejestrze wyobraźni ból innego nie tylko domaga się swojego miejsca w języku, lecz poszukuje także swojego miejsca w ciele”[31].

Veena Das dąży do zrozumienia tego, jak ból przychodzi na świat, w jaki sposób zamieszkuje w ciele, ale także w kulturze. W tym celu odwołuje się do Wittgensteinowskiej analizy stwierdzenia „czuję ból”, by na jej podstawie opisać afektywną siłę tych słów. Według niej sformułowanie to jawi się na poziomie formalnym jako zdanie oznajmujące, którego przedmiot usytuowany jest wewnątrz, lecz funkcjonuje w istocie w charakterze apelu. Jak wyjaśnia Stanley Cavell, człowiek nie może swobodnie decydować, czy dać wiarę wyrazom bólu, czy też nie: „Istnieje przymus reakcji na nie poprzez uznanie albo pominięcie ich; stawką jest przyszłość między nami”[32]. W tym świetle dla Das „zdanie to znaczy początek relacji, a nie jej koniec”[33].

Istotny sens tego argumentu polega na tym, że ból włączony zostaje od razu w splot relacji społecznych, przez co, podobnie jak

pamięć zmysłów, staje się przedmiotem negocjacji jako „dojmujące zetknięcie". Co więcej, pojmowanie bólu jako „wezwania" zakłada, że spotka się on z odpowiedzią, co z kolei sugeruje pewien rodzaj struktury antyfonicznej. Przeżywanie doświadczenia bólu kształtowane jest przecież przez język, a także panującą wokół niego ciszę. Dlatego też Veena Das przekonuje, że badania nad bólem obejmować muszą także dociekania na temat ciszy oraz braku języka, którym można o nim mówić, jednak powinny dotyczyć przede wszystkim transakcji zachodzących między językiem a ciałem.

Podkreślanie przez Veenę Das relacyjnego i zasadniczo niereferencyjnego charakteru wypowiedzenia „czuję ból" łączy się według mnie z sugestią, że wyrażanie bólu każdorazowo odbywa się w trybie opisywanego przez Deleuze'a „napotkanego znaku". Pojmowanie bólu jako wezwania o jego uznanie pociąga za sobą wymuszenie reakcji i to na poziomie, na którym w grę wchodzi afekt. Oznacza to, że (obraz) bólu dotyka nas wewnętrznie bądź też, przeciwnie, ujawnia niedomaganie afektu przejawiające się niezdolnością do rozpoznania bólu. Jeśli tak rzeczywiście kształtuje się gramatyka wyrażania bólu, wówczas – podobnie jak w przypadku zmysłowej pamięci traumy – wyraz bólu lub dotyczące go wypowiedzenie sytuować należy na przecięciu ciała i tego, co poza nim. Należy je także pojmować w sposób umożliwiający zakwestionowanie w jednym istotnym aspekcie przekonania, że trauma istnieje w sferze tego, co niewypowiedziane. Das pisze:

> Ból [...] nie jest tym niewyrażalnym czymś, co rujnuje komunikację albo pozbawia obecności w języku. Ból natomiast zgłasza pewne roszczenie [...], które można przyjąć lub odrzucić. W żadnym przypadku nie chodzi tu jednak o stwierdzenie referencyjne odnoszące się po prostu do wewnętrznego przedmiotu[34].

Na pewnym poziomie stwierdzenie to dotyczy widzialności, a także słyszalności bólu – reakcji widza lub słuchacza. Stanowi ono jednak też argument na rzecz wypracowania przez kulturę pewnej konkretnej relacji z bólem i śmiercią. W tym sensie Veena Das sprzeciwia się temu, co nazywa „uproszczonymi wizjami uzdrawiania", mając na myśli zwłaszcza te (psychoanalityczne) wykładnie, zgodnie z którymi pomyślne przeprowadzenie procesu żałoby wymaga dekateksji z tym, co utracone[35]. Główny problem, jaki dostrzega w nich autorka, to domyślne traktowanie bólu jako czynnika usuwającego nas ze sfery społecznej, a nie siły zdolnej gruntownie zmieniać ludzi i społeczeństwa. Das dowodzi, że zamiast pojmować ból jako coś „ukrytego" albo uwięzionego w głębi podmiotu – coś, co ujawnia się przelotnie w aktach komunikacji i reprezentacji – należy skupić się na sposobach, w jakie ból sam zajmuje miejsce w świecie, czyli n i e tkwi wewnątrz podmiotu. To jest właśnie polityczne sedno jej stanowiska. Trauma nie jest czymś niematerialnym, co przydarza się jednostce, pozostawiając świat bez zmian, lecz raczej w namacalny sposób rozprzestrzenia się po świecie. Przyjmuję ten argument jako wezwanie skierowane do tych z nas, którzy badają reakcje kulturowe na traumę i ból. Powinniśmy przyglądać się temu, jak ból zyskuje aktywny wymiar i nabiera mocy ustanawiania, a także jak można go uwidocznić.

Wydaje mi się, że przeprowadzona przez Veenę Das analiza transakcji kulturowych, które kształtują więź kultury ze śmiercią, koresponduje z proponowanym przez Deleuze'a ujęciem mechanizmów działania obrazu. Te dwie perspektywy dotyczące zasadniczo różnych kwestii można ze sobą połączyć, jednak nie po to, by formułować wizję społecznej funkcji obrazów, lecz by wyjaśnić, jak obrazy traumy lub utraty rejestrują jakiś aspekt dynamiki czy też „gramatyki" samego bólu. Tego rodzaju obrazy można zatem postrzegać jako coś, co wprowadza nas w kontakt nie z podmiotami traumy ani konkretną kondycją wewnętrzną, lecz z siłą traumy oddziałującą w przestrzeni ciała i poza nim.

Nie sugeruję tu, że traumę utraty można oderwać od ciała i przekazać tym, którzy nie są jej pierwotnymi podmiotami. Chodzi raczej o to, że ucieleśnienie traumy w sztuce aranżuje szereg transakcji zachodzących między ciałami. Dlatego właśnie zapożyczam od Das pojęcie „antyfony" żałoby, by opisać za jego pomocą transaktywną naturę i politykę obrazów odnoszących się do traumy i utraty.

Chciałabym zastanowić się przede wszystkim nad tym, jak sztuka rejestruje roszczenie bólu do bycia rozpoznanym w kontekście pewnego rodzaju recepcji kulturowej – antyfony języka i ciszy. Kulminacyjna scena w filmie *Szósty zmysł* (reż. M. Night Shyamalan, 1999) tworzy niezwykle przekonującą wizję bólu czynnie i w dramatyczny sposób znajdującego swoje miejsce w ciele. Wizerunek struktury antyfonicznej – serii wezwań i odpowiedzi – rodzi jednak także pytanie o to, jak sztuka zwraca się do widzów. Jak może nas zetknąć z pewnym rodzajem bólu i wykształcić w nas pewien sposób myślenia o bólu i przemocy? Do tej pory sugerowałam, że sztuka czyni to, nie tyle zwracając się do nas jako do szczególnego rodzaju podmiotów usytuowanych w relacji z tym, co przedstawione, ile ustanawiając łączność afektywną. Obecność afektu w sztuce nie polega na wzbudzaniu współczucia dla określonych postaci. Ma on swoją własną siłę. Dzięki jego tendencji do wpływania na nas m i m o t e g o , k i m j e s t e ś m y, wychodzi on poza intensyfikowanie emocji moralnych kształtujących odpowiedź na konkretną narrację. Aby zatem zrozumieć wezwanie artykułowane za pośrednictwem sztuki, musimy zastanowić się nad tym, w jaki sposób ból rozlewa się poza granice konkretnego ciała.

W pytaniu postawionym przez Veenę Das za Ludwigiem Wittgensteinem o to, jak można opisać własny ból, wskazując na ciało innego, chodzi o przywołanie nie tylko możliwości ucieleśnienia bólu, lecz także wizji, zgodnie z którą ból pojmowany jest w namacalny sposób jako coś możliwego do przekazania.

Zjawisko bólu usytuowane w sferze reprezentacji ma w sobie coś naturalnie nieokiełznanego. Nie daje się on przekazać jako kondycja podmiotu, wciąż może jednak „wstrząsnąć" nami na poziomie wywołania autonomicznej reakcji przedrefleksyjnej. Jak już jednak wskazywałam, w s t r z ą s d l a m y ś l i wymaga czegoś więcej niż aktywacji bodźca wyzwalającego afekt.

Aby dokładniej przyjrzeć się tej kwestii, przywołuję twórczość dwóch artystek podejmujących temat druzgocących skutków przemocy politycznej: Sandry Johnston i Doris Salcedo. Praca działającej w Belfaście Johnston – *To Kill an Impulse* (1993) – składa się z dwóch zestawów slajdów wyświetlanych jednocześnie z przeciwległych ścian na umieszczoną na środku pomieszczenia taflę szkła, przez którą przenikają one na ścianę znajdującą się z tyłu oraz na ciała widzów przechadzających się po sali. Tafla nosi ślady nieobecnych ciał w formie odcisków dłoni pozostawionych w warstwie pokrywającego ją kurzu. Slajdy z jednego zestawu ukazują zaczerpnięte z mediów fotografie wykonane podczas pogrzebów o charakterze politycznym w Irlandii Północnej, zarówno protestanckich, jak i katolickich, skupiając się na pogrążonych w żałobie kobietach. Drugi zestaw to z kolei dokumentacja konfrontacyjnego performansu zrealizowanego przez samą Johnston w stercie śmieci, pomyślanego jako katartyczne odegranie żałoby. Obierając inne podejście, które nie polega na łączeniu publicznego oblicza żałoby z cielesną manifestacją traumy, kolumbijska artystka Doris Salcedo przywołuje w pracach *Casa Vida* (1994) i *Untitled* (1995) stan utraty, używając do tego przedmiotów nieożywionych. Na pierwszy cykl instalacji składa się zepsute wyposażenie domu, w którym osadzone zostały fragmenty kości, odzieży itd. – ślady ludzi zabranych ze swoich domów i zabitych. Drugie dzieło to przeszklona etażerka, która została wypełniona ubraniami i zabetonowana.

Obie artystki wywodzą się z dość odmiennych kultur, ale obie pochodzą z krajów rozdzieranych przemocą na tle politycznym.

Obie realizują prace podejmujące temat reakcji jednostek i społeczności na to, co Veena Das nazwała za Nadią Seremetakis „złą śmiercią”[36] –śmiercią niewłaściwie odżałowaną albo śmiercią „bez świadków” (w tej kategorii mieszczą się „zniknięcia” ludzi w Kolumbii, żałobnicy zostają bowiem pozbawieni możliwości dokonania pochówku). W bardziej ogólnym sensie, jak wskazuje Das, każda przedwczesna śmierć lub zgon w wyniku zadanej przemocy to oczywiście „zła” śmierć, a w realiach, gdzie zdarza się to często, wymaga ona szczególnego zaznaczenia i zbadania. Dzieła Doris Salcedo i Sandry Johnston służą żałobie po złej śmierci, będąc jednocześnie czymś więcej niż upamiętnieniem.

Prace tych artystek sytuują się w dwóch obszarach. Mimo że chodzi w nich przede wszystkim o uchwycenie zmysłowej pamięci żałoby albo traumy, odnoszą się one także do kwestii pozostającej zazwyczaj poza obszarem zainteresowania twórców i twórczyń skupiających się na ekspresji i subiektywności, czyli relacji między artystką i innymi. Oznacza to, że zgłębiając sposoby, w jakie twórca stykać się może z traumą innego, obie artystki podejmują refleksję nad tym, w jakiej relacji wtórny świadek – a co za tym idzie także widz – sytuuje się wobec tej traumy, oraz nad sposobami, w jakie materiał wizualny wywołać może reakcję afektywną.

Zarówno Sandra Johnston, jak i Doris Salcedo pracują z traumą innych, podchodzą jednak do niej nie jako osoby z zewnątrz, lecz włączają własną przynależność kulturową. „W kraju takim jak Kolumbia życie stale przerywane jest aktami przemocy”, mówiła Salcedo. „Rzeczywistość jest natarczywa [...] życie narzuca ci świadomość istnienia innego. Przemoc i przerażenie zmuszają cię do zauważenia Innego, do oglądania cierpienia innych”[37]. Jako osoby „wtajemniczone” obie poświęcają uwagę temu, jak społeczności reprezentują i negocjują „złą śmierć”. Wszystkie działania artystek wychodzą od relacji nawiązanych z podmiotami dotkniętymi przemocą, umożliwiającymi odegranie stanu żałoby jako formy ucieleśnionej

percepcji. W odniesieniu do procesu żałoby, który zdaniem Veeny Das i Nadii Seremetakis szczególnie dotyka ciał kobiet, obie starają się w jakimś sensie „znaleźć miejsce dla bólu". Sandra Johnston od początku dokonuje ucieleśnienia bólu w swoim performansie, w którym mapuje cielesną pamięć o doznanej traumie, nakładając ją na wizerunek innego. Doris Salcedo wychodzi z kolei w swoich pracach z założenia, że może pozwolić czyjemuś bólowi znaleźć miejsce w niej samej, chociaż ciało jest w jej sztuce raczej ulotne, niefiguratywne, a jego obecność ogranicza się do efemerycznego śladu. W twórczości obu artystek usłyszeć można inne echo słów Das, według których praca żałoby w wielu społeczeństwach łączy się z podziałem pracy ze względu na płeć, w którym „antyfona języka i ciszy" negocjowana jest w toku „cielesnych transakcji"[38].

Johnston i Salcedo na różne sposoby zgłębiają tę antyfonę w odniesieniu do figury kobiety pogrążonej w żałobie. U tej pierwszej dzieje się to w publicznej sytuacji pogrzebu, u drugiej zaś w przestrzeni domowej. Pod pewnym względem dzieła tych artystek reprezentować mogą „gatunek lamentu", jak nazywa go Veena Das, w którym kobiety zyskują kontrolę nad swoimi ciałami i językiem[39]. Jak więc ich prace ułatwiają wydobycie afektywnej więzi między ciałami?

Przed pierwszym zawieszeniem broni w Belfaście regularnie odbywały się pogrzeby o charakterze politycznym. Większość ofiar morderstw na tle politycznym stanowili mężczyźni, toteż media obiegły wizerunki pogrążonych w żałobie kobiet. W relacjach z uroczystości pogrzebowych w wiadomościach telewizyjnych – medialnych obrazach publicznego oblicza (lub obliczy) utraty – Sandrę Johnston uderzyło to, że ich uczestnicy byli świadomi obecności kamer. Widać to wyraźnie w zmontowanych i użytych przez nią materiałach. Świadomość ta ujawnia się w czymś, co artystka nazwała „drobnymi, lecz bardzo znaczącymi gestami powstrzymywania się od żałoby, opanowywania impulsu każącego się jej naturalnie oddać"[40].

Na jednym ze zdjęć mężczyzna opuszcza parasol, by zasłonić nim kobietę biorącą udział w protestanckim kondukcie żałobnym (podczas pogrzebów w Irlandii Północnej protestantki nie uczestniczą zazwyczaj w odprowadzeniu zwłok). Dla Sandry Johnston ten akt ukrywania ma charakter symboliczny w odniesieniu zarówno do obecności kobiet w rytuale żałoby, jak do i skrywania jej przez kobiety.

Przejęta bólem i jego tłumieniem Johnston dostrzegła u siebie chęć „przekłucia" obrazu, „wydobycia" momentu bólu odczuwanego lub tłamszonego[41]. Rejestrując obraz telewizyjny aparatem na napędzie „motor drive" i wykonując serię stopklatek, artystka wyodrębniła w materiale momenty afektywnego rezonansu, punkty wejścia, które w świetle użytej przez nią metafory przekłuwania łączyć można z Barthes'owskim pojęciem p u n c t u m – jest to „użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie [...] przypadek, który w tym zdjęciu celuje we mnie (ale też uderza mnie, miażdży)"[42]. Stosując tę metaforę, Johnston odnosi się po części do sposobu, w jaki obraz wyzwala afekt w niej jako biernej odbiorczyni, dokonując odczytania w duchu Barthes'a, lecz wskazuje także na bardziej inwazyjny proces przekłuwania obrazu, który daje jej samej obecność w *mise-en-scène*.

„Wydobycie" to odbywa się u Sandry Johnston poprzez jej performatywną reakcję na żałobę udokumentowaną w drugiej serii slajdów towarzyszącej materiałom z pogrzebów. Performans ten nie miał odgrywać cudzej żałoby ani nawet odnosić się do niej, a u jego źródeł leży pamięć samej artystki o ataku na nią, po którym nie była w stanie „mówić, płakać ani w jakikolwiek inny sposób wyrzucić z siebie tego, co zaszło". Poniżające czynności wykonywane przez Johnston z pojemnikiem na śmieci miały w zamierzeniu przywoływać abiektalność napaści, której padła ofiarą. Stanowiły one jednocześnie bezpośrednią reakcję na morderstwo jednej z kobiet ukazanych w pracy, której ciało znaleziono w takim właśnie kontenerze.

Opowiadający o traumie artystki performans jest jednocześnie wyrazem refleksji nad cykliczną naturą przemocy w społeczności, w której trauma jednego człowieka nieuchronnie dotknie zapewne także innego. W tej grze publicznego z osobistym, własnej żałoby z cudzą, Johnston odnajduje więź z kobietami – katoliczkami i protestantkami – widywanymi co noc w telewizji. Równoległe prowadzenie dwóch odrębnych sekwencji nie skłania jednak do rozszyfrowywania jednej traumy za pośrednictwem innej ani umieszczania ich w hierarchii reprezentacji, w której jedno doświadczenie otrzymuje rolę zasadniczego tematu pracy, a drugie staje się jego metaforyczną wizją.

O ile Sandra Johnston w jakimś sensie odgrywa w tym performansie własną traumę, jej działanie nie ma czysto katartycznego charakteru i nie jest celem samym w sobie, lecz staje się środkiem wywołującym doświadczenie empatii i zrozumienia. Empatia jest w tym kontekście czymś więcej niż dzieleniem się doświadczeniem afektywnym lub stwierdzeniem podobieństwa między doświadczeniem cudzym a własnym. Jest to sposób myślenia, na który można się przestawić, kiedy pozwoli się przemocy związanej z doświadczeniem afektywnym rzeczywiście wpłynąć na myślenie. W tym względzie artystka nie tylko o p i s u j e doświadczenie wewnętrzne, ale także pozwala mu ponownie wyjść na świat w sposób, który może determinować pojmowanie zarówno natury relacji z innymi, jak i politycznego charakteru przemocy i bólu.

Zestawiając wizerunek własnego ciała z materiałami z uroczystości pogrzebowych, Sandra Johnston nie uruchamia po prostu swojej własnej zmysłowej pamięci traumy, lecz dokonuje krytycznego odczytania medialnych relacji z pogrzebów. Konstatując wyzucie doniesień z tych uroczystości z afektu, nakłada na nie obraz bólu wyrażanego przez ciało. Dokumentując swoje własne odczytanie afektywne i ukazując wpływ pogrzebów na nią samą, pragnie wyzwalać afekty obecne w wizerunkach medialnych, aby umożliwić innym widzom ogląd przez pryzmat

ucieleśnionej wyobraźni. Działanie to ma zatrzymać procesy oswajania pozwalające „ludziom zbyt łatwo zachować obojętność i nie dostrzegać własnego uwikłania w mechanizmy przemocy i jej oglądu". Celem Johnston nie jest jednak wyłącznie „korekta" dostrzeganego przez nią u widzów deficytu i wzbudzenie określonego odczucia. Zestawienie i splot dwóch wymiarów żałoby służy nadkruszeniu i zwielokrotnieniu ucieleśnionych punktów widzenia. Mamy do czynienia z wizualnym rezonansem, grą tego, co Deleuze nazwałby „obiektami częściowymi" ciał kobiet – nogami, stopami, fragmentami odsłoniętego ciała, zakrytymi twarzami, ciałem zasłoniętym parasolką. Wszystkie służą tu oznaczeniu struktury przemocy, politycznego gruntu, na który płeć nakłada się w konkretne sposoby, znane nam już jako widzom, i za sprawą których przemoc jest nieuchronnie powtarzana i odgrywana w odniesieniu do innych, nowych ciał.

Można sądzić, że dwa różne zestawy slajdów wyświetlanych na szklanej „membranie" pamięci budują zbyt schematyczny kontrast między formami pamięci publicznej i prywatnej. Praca Sandry Johnston służy jednak czemuś więcej niż reprezentacji części składowych pamięci. Ukazuje ona jej mechanizmy, pozwalając jej odsłonić się z biegiem czasu, tworzy strukturę przywołującą pamięć jako serię zderzeń. Przechodzenie od slajdu do slajdu samo w sobie wytwarza poczucie cykliczności przemocy, która w różnych momentach zagarnia podmioty w efekcie ujęcia ich w kadrze i sugestii powiązań, które urywają się przy przejściu do kolejnego obrazu. Każda sekwencja, w której wizerunek ciała artystki skontrastowany jest z fotografiami uroczystości pogrzebowych, skonstruowana jest tak, by wydobyć afektywne szczegóły. Przypadkowe „obiekty częściowe" obecne w performansie służą uwypukleniu widzianych w obrazach z pogrzebów ruchów rąk trzymanych kurczowo przy twarzy lub spoczywających na czyimś ramieniu, by dodać otuchy.

Dynamika ta prowadzi do wezbrania afektów – obrazy medialne, które nie oddają zasadniczej kondycji ukazywanych podmiotów (często dosłownie oddalających się, odjeżdżających, chowających się lub znajdujących się po prostu zbyt daleko), zyskują afektywny ciężar. Równocześnie jednak nie przybliżają nam tych podmiotów. Medialne wizerunki nie wyrażają ani nawet nie eksponują bólu, który, jak się zdaje, po prostu z s t ę p u j e na (fragmenty) postaci ludzkich.

To właśnie bezbłędne, mechaniczne przejście od slajdu do slajdu przesyca każdy kadr afektem. Podporządkowany arbitralnemu rytmowi przeskoków w rzutnikach afekt nabiera w tych obrazach niestabilnego charakteru. Obserwujemy przypływy i odpływy bólu przeskakującego z obrazu na obraz.

Omawiając estetykę ukazywania pamięci traumatycznej, Charlotte Delbo stwierdziła, że pamięć zmysłów zyskuje wartość, ponieważ opiera się historyzacji i zachowuje doświadczenie afektywne samo w sobie. Jej diagnozy pozwalają wnioskować, że sztuka, która chce nosić ślad pamięci zmysłów, musi działać właśnie w ten sposób, uobecniając doświadczenie traumy. Innymi słowy, zamiast przesuwać to doświadczenie do sfery analizy „historycznej", powinna konfrontować się z nim na poziomie zmysłowym. Zwłaszcza teoretycy psychoanalizy dostrzegają pewien problem z przekazywaniem lub ponownym przeżywaniem traumy za pośrednictwem sztuki – z uobecnianiem, a nie po prostu reprezentowaniem. Stan owładnięcia przez pamięć zmysłów z definicji oznacza nawiedzenie przez pamięć, która opiera się kognitywnemu przetworzeniu. Otrzymujemy w nią wgląd nie w efekcie celowego działania czy analizy, lecz niemal przez przypadek. Jak twierdzi Christopher Bollas, powtórzenie w sztuce nie polega na „symbolicznym dopracowaniu", choć może powiedzieć nam coś o naturze traumy[43].

Niektórzy teoretycy stosują dokonane przez Zygmunta Freuda rozróżnienie między o d g r y w a n i e m i p r z e p r a c o w y w a n i e m traumy, aby odróżnić ponowne wyzwalanie traumy od jej bardziej świadomej powtórnej reprezentacji, która polega nie tyle na bezkrytycznym odegraniu zdarzeń, ile na rozpoznaniu transferencyjnych relacji z przeszłością[44]. W tym świetle odgrywanie jest często przeciwstawiane strategii krytycznej, jednak zdaniem Dominicka LaCapry tych dwóch stadiów nie należy łączyć w sekwencję diachroniczną, jak gdyby odgrywanie było po prostu nieprzetworzoną reakcją otwierającą drogę do przepracowania[45]. Zamiast wyraźnego przeciwstawienia tych dwóch trybów pamiętania performatywność wymaga właśnie splotu odgrywania i prób przepracowywania, które powinno „dotykać problemów społecznych i politycznych oraz dawać środki odpowiedzialnej kontroli nad działaniem"[46]. Podejście LaCapry zdaje się zbieżne z myślą Delbo, o ile jej nacisk na uchwycenie odczucia związanego z przeżywaniem traumatycznego doświadczenia pojmować będziemy jako dążenie do zrównoważenia nieuchronnego wytwarzania wspólnej pamięci. LaCapra również uważa, że narracja historyczna korzysta z „niemej" dozy traumy, sugerując, że artystki i historiografki powinny naznaczać historię jej piętnem, nie doprowadzając jednak bezpośrednio do wtórnego przekazania traumy.

Praca Sandry Johnston wypełnia, jak się zdaje, ten postulat, ponieważ artystka stara się przeciwdziałać obserwowanemu w mediach odarciu z afektu. Jej celem jest właśnie naznaczenie obrazów uroczystości pogrzebowych traumą. Wyraźnie sprzeciwia się jej „wyciszaniu", w jej dziele chodzi bowiem o przeciwstawienie się siłom dążącym do stłumienia emocji – przepuszczenia żałoby przez „akceptowalne kanały" – a zwłaszcza uciszenia kobiet (tłumienie ich żałoby widoczne w relacjach z pogrzebów symbolizuje dla niej okres w historii Irlandii Północnej, kiedy wiele kobiet żyło „niepełnym życiem").

Natomiast celem odegrania własnej traumy artystki jest nie jej wyciszenie i stonowanie, lecz ujęcie procesu powtórzenia w i n n e r a m y. Johnston nie wtłacza po prostu w przedstawienie niemej dozy traumy, lecz zachowuje ontologiczne rozróżnienie między przestrzenią reprezentacji żałoby / obrazami z pogrzebów a przestrzenią własnego performansu, doprowadzając do dialogu między nimi. Zestawia i styka ze sobą języki pamięci zmysłów oraz pamięci zwyczajnej i pospolitej.

Omawiając te kwestie – zwłaszcza w odniesieniu do filmu Claude'a Lanzmanna *Shoah* – LaCapra koncentruje się na dwóch sprawach. Po pierwsze, krytykuje tendencję artysty do bezkrytycznego naśladownictwa, wskazując na możliwość nadmiernej identyfikacji „wtórnego świadka" ze świadkiem pierwotnym. Po drugie, dostrzega związany z tym problem polegający na tym, że starając się tworzyć sztukę, którą nazwać można sztuką pamięci zmysłów, świadek wtórny może dążyć do ponownej aktywacji traumy w świadku pierwotnym.

Sandra Johnston nie zawłaszcza cudzej żałoby ani nie oddaje się wyłącznie reżyserowaniu ciał innych, zwłaszcza że wprowadza w dzieło także własne ciało w charakterze substytutu. Odgrywa lub powtarza w ten sposób własną traumę w formie wciągającego, nieinteraktywnego performansu. Widoczny w nim brak samoświadomości tworzy dysonans z obrazami publicznych rytuałów żałoby. Ciało przechowujące pamięć traumy nie jest więc ciałem bezwiednego performera, lecz staje się figurą dialogu. Johnston stara się wzbudzić w widzach reakcję afektywną, lecz pewnego rodzaju Brechtowskie „rozdzielenie elementów" pozwala nam zachować świadomość separacji między żałobnikami i performerką. Podział między poszczególnymi sekwencjami obrazów fotograficznych może dodawać każdej z nich patosu, skłaniając nas do postrzegania występujących w nich osób jako więźniów przestrzeni swoich działań. Żałobników ogranicza publiczny rytuał pogrzebowy i natarczywość kamer.

Johnston z kolei sprawia wrażenie uwięzionej w samotnym powtarzaniu bolesnego i alienującego doświadczenia. Jednak to właśnie przepływ afektów między tymi dwoma rejestrami powstrzymuje nas od uznania ich za dwa różne oblicza żałoby, bowiem nie mamy tu w istocie do czynienia z afektywnymi obrazami funkcjonującymi w izolacji. Są one w rezultacie zbyt wyabstrahowane, by stworzyć narracyjną podstawę dla współczucia. Każdy z nich zmienia się właśnie pod wpływem zetknięcia z innym. Każdy widziany obraz tkwi w relacji z innym, który jest do niego niepodobny. To niemożliwe spotkanie odmienia go.

Antyfoniczna struktura pracy pozwala także artystce rozgrywać jednoczesną nieobecność i nadwyżkę afektu, czyli właściwość doświadczenia traumatycznego – oscylację między odczuwaniem i jego brakiem, wstrząsem psychicznym i otępieniem: „czystym afektem, żadnym afektem: «To boli, nie mogę niczego czuć»". Jednak generalizacja tej „kondycji", przenikanie granicy między publicznym a prywatnym, pamięcią zmysłową i zbiorową, osobistą i telewizualną, sytuuje ją w sferze politycznej, „umiejscawia" ją. Przenika ją także ból, który domaga się uznania. Kadrując szczegóły obrazów uroczystości pogrzebowych, Sandra Johnston wywołuje serię wstrząsów – afektywnych szoków rozpoznania w dosłownym sensie. Ale jedyna przemoc, jakiej doznają te obrazy, polega na zestawieniu ich z wyświetlanymi jednocześnie wizerunkami samej artystki, Ostatecznie nie zawłaszcza ona ani nie asymiluje przedstawień. Ustanawia sposób widzenia z p e r s p e k t y w y c i a ł a .

Dzieło Sandry Johnston jest swego rodzaju wyreżyserowanym lamentem – serią nawoływań i odpowiedzi. Jeśli obrazy z pogrzebów służyć mają oswojeniu śmierci, nadaniu jej zwyczajnego wymiaru – przeistoczeniu złej śmierci w „dobrą" śmierć w rozumieniu Nadii Seremetakis – Johnston wynajduje ten proces opłakiwania na nowo, koncentrując się na obcości traumatycznego doświadczenia przemocy i towarzyszącym mu

wezwaniu do wypracowania szczególnej formy kulturowej żałoby, podobnie jak w pracy Doris Salcedo.

Wykorzystanie przez Sandrę Johnston własnego ciała do zakłócenia konsumpcji znanych medialnych obrazów uroczystości pogrzebowych przez widzów tworzy pewną analogię z bólem ukrywanej żałoby. W tym sensie ból widzieć można jako coś, co znajduje „swoje miejsce w ciele". Jednak w performatywnym sensie ciało jawi się także jako coś, co p r o w a d z i n a s w m i e j s c e. Jak twierdzi Edward Casey, ciało jest „jednocześnie czynnikiem i wehikułem, wyrazicielem i świadkiem bycia-w-miejscu"[47] – środkiem pozwalającym zrozumieć nie tylko ból innego, lecz samą naturę miejsca. Dla Johnston ciało stanowi narzędzie nawigowania w przestrzeni – przestrzeni przeżywanej, naznaczonej zdarzeniami, w której odczuwane są konsekwencje przemocy. Jest „wyrazicielem i świadkiem" bycia-w-miejscu nawet w większym stopniu niż środkiem wyrazu wewnętrznego doznania.

Fragmenty rozdziałów *On the Subject of Trauma* **oraz** *The Force of Trauma* **z książki Jill Bennett** *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*, **wydanej w 2005 roku przez Stanford University Press (s. 1–12, 21, 48–69).**

Copyright (c) 2005 by the Board of Trustees of the Leland Stanford Jr. University.

1 Michel Serres, Mary Zournazi, *The Art of Living: A Conversation with Michael Serres*, w: Mary Zournazi, *Hope: New Philosophies for Change*, Routledge–Pluto Press, New York–Annandale 2002, s. 104.

2 *Telling Tales*, kuratorki: Jill Bennett, Jackie Dunn, Ivan Dougherty Gallery, Sydney, 21 maja – 20 czerwca 1998; Neue Galerie, Graz, 26 września – 2 listopada 1999. Zob. katalog *Telling Tales*, red. J. Bennett, J. Dunn, University of New South Wales–Paddington, Sydney 1998.

3 *Trauma*, kuratorzy: Fiona Bradley, Katrina Brown, Andrew Nairne; zob. katalog *Trauma* , Hayward Gallery Publishing, London 2001.

4 Leo Bersani, *The Culture of Redemption*, Harvard University Press, Cambridge 1990.

5 Ernst van Alphen, *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature and Theory*, Stanford University Press, Stanford 1997.

6 Hal Foster, *Powrót realnego*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones" 2007, t. XVIII, s. 328.

7 Ibidem, s. 326.

8 Andreas Huyssen, *Trauma and Memory: A New Imaginary of Temporality*, w: *World Memory: Personal Trajectories in Global Time*, red. J. Bennett, R. Kennedy, Palgrave Macmillan, London 2003, s. 16–29; John Mowitt, *Trauma Envy*, „Cultural Critique" 2000, nr 46 (jesień), s. 271–297; Mark Selzer, *Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere*, „October" 1997, nr 80 (wiosna), s. 3–26; Ghassan Hage, *Multi-Cultural Ethics*, wystąpienie na sympozjum *Postcolonial + Art: Where Now?*, Artspace, Sydney, 28 października 2000.

9 Hal Foster, *Powrót Realnego...*, s. 327.

10 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Johns Hopkins University, Baltimore 1996; *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, red. S Felman, D. Laub, Routledge, New York 1992; Antjie Krog, *Country of My Skull: Guilt, Sorrow and the Limits of Forgiveness in the New South Africa*, Three Rivers Press, New York 1999. Zob. krytyka Caruth i Felman w Amy Hungerford, *Memorizing Memory*, „Yale Journal of Criticism" 2001, 14, nr 1, s. 67–92. Zob. też komentarz dotyczący opisywanego przez Krog zawłaszczania świadectwa w Yazir Henri [Henry], *Where Healing Begins*, w: *Looking Back, Reaching Forward: Reflections on the Truth and Reconciliation Commission of South Africa*, red. Ch. Villa-Vicencio, W. Verwoerd, University of Cape Town Press, Cape Town 2000.

11 Zob. zarys filozoficznej krytyki „komunikacyjnej" wykładni reprezentacji, zwłaszcza z uwzględnieniem myśli Deleuze'a, w: Brian Massumi, *Introduction: Like a Thought*, w: idem, *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*, Routledge, New York 2002, s. XIII–XXXIX.

12 Gilles Deleuze, *Proust i znaki*, przeł. M.P. Markowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.

13 Ibidem, s. 82.

14 Ibidem.

15 Sformułowanie Deleuze'a zaczerpnięte od Prousta; ibidem, s. 85.

16 Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2001; Dominick LaCapra, *History and Memory after Auschwitz*, Cornell University Press, Ithaca 1998.

17 Por. zwłaszcza Dominick LaCapra, *Writing History...*, s. 41.

18 Ibidem, s. 1–42.

19 Dominick LaCapra, *History and Memory...*, s. 95–138.

20 Geoffrey Hartman, *Tele-Suffering and Testimony in the Dot Com Era*, w: *Visual Culture and the Holocaust*, red. B. Zelizer, Rutgers University Press, New Brunswick 2000, s. 119.

21 Dominick LaCapra, *History and Memory...*, s. 135–136.

22 Luc Boltanski, *Distant Suffering: Morality, Media and Politics*, przeł. G. Burchell, Cambridge University Press, Cambridge 1999.

23 Geoffrey Hartman, *Tele-Suffering...*, s. 122–123.

24 Dominick LaCapra, *Writing History...*, s. 40.

25 Ibidem, s. 40; Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Routledge, New York 1996. Na temat innych zastosowań koncepcji Silverman por. Jill Bennet, *Tenebrae After September 11: Art, Empathy and the Global Politics of Belonging*, w: *World Memory...*

26 Bertolt Brecht, *Małe organon dla teatru*, przeł. A. Sowiński, „Pamiętnik Teatralny" 1955, z. 1.

27 Nikos Papastergiadis, Mary Zournazi, *Faith Without Certitudes: A Conversation with Nikos Papastergiadis*, w: Mary Zournazi, *Hope...*, s. 94–95.

28 Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster* (1980), przeł. A. Smock, University of Nebraska Press, Lincoln 1995. Do tej myśli Maurice'a Blanchota odnosi się także Hartman w *Tele-Suffering...*, s. 123.

29 Brian Massumi, *A Shock to Thought...*

30 Por. objaśnienie Massumiego w *Introduction: Like a Thought*, w: idem *A Shock to Thought...* dotyczące problemów związanych z pojmowaniem ekspresji w kategoriach komunikatywności.

31 Veena Das, *Language and Body: Transactions in the Construction of Pain*, w: *Social Suffering*, red. A. Kleinman, V. Das, M. Lock, University of California Press, Berkeley 1997, s. 88.

32 Stanley Cavell, *Comments on Veena Das's Essay 'Language and Body: Transactions in the Construction of Pain'*, w: *Social Suffering*, s. 94.

33 Veena Das, *Language and Body...*, s. 78.

34 Ibidem, s. 70.

35 Ibidem, s. 78.

36 Nadia Seremetakis, *The Last Word: Women, Death and Divination in Inner Mani*, University of Chicago Press, Chicago 1991.

37 Nancy Princenthal, Carlos Basualdo, Andreas Huyssen, *Doris Salcedo*, Phaidon, London 2000, s. 14.

38 Veena Das, *Language and Body...*, s. 68.

39 Ibidem.

40 O ile nie zaznaczono inaczej, cytaty pochodzą z niepublikowanej korespondencji z autorką.

41 Sandra Johnston, *Numbing Repetitive Acts*, „Creative Camera" 1995, nr 331 (grudzień–styczeń), s. 22.

42 Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Aletheia, Warszawa 2008, s. 52.

43 Christopher Bollas, *Being a Character: Psychoanalysis and Self-Experience*, Hill & Wang, New York 1992, s. 69–70.

44 Zygmunt Freud, *Przypominanie, powtarzanie i przepracowanie*, przeł. A. Czownicka, w: *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, red. K. Pospiszyl, Ossolineum, Wrocław 1991.

45 Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca 1994; idem, *Lanzmann's „Shoah": Here There Is No Why*, „Critical Inquiry" 1997, t. 23, nr 2 (zima).

46 Idem, *Lanzmann's „Shoah"*...

47 Edward Casey, *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place World*, Indiana University Press, Bloomington 1993, s. 48.