35

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:
Egipcjanin Mojżesz i Big Black Mammy Południa sprzed wojny secesyjnej: Freud (z Karą Walker) o rasie i historii
autorka:
Joan Copjec
źródło:
Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2023 nr 35
odsyłacz:
https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2023/35-wizualizowanie-psychoanalizy/mojzesz-egipcjanin-i-big-black-mammy
doi:
https://doi.org/10.36854/widok/2023.35.2697
wydawca:
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej
afiliacja:
Uniwersytet SWPS
Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Kara Walker; Sigmund Freud; rasizm; Południe sprzed wojny secesyjnej; trauma

streszczenie:

Polski przekład rozdziału z książki Joan Copjec Imagine There Is No Woman, w którym autorka analizuje prowokacyjne i kontrowersyjne "wycinanki" Kary Walker w kontekście refleksji na temat przynależności rasowej i tożsamości w eseju Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna Sigumunda Freuda.

Joan Copjec - Profesor współczesnych mediów i kultury na Uniwersytecie Browna. Była dyrektorką Center for the Study of Psychoanalysis and Culture na Uniwersytecie w Buffalo i redaktor naczelną czasopisma lacanowskiego, "Umbr(a)". Jest autorką książek: Read My Desire: Lacan against the Historicists (1994); Imagine There's No Woman: Ethics and Sublimation (2002); oraz w przygotowaniu Cloud: Between Paris and Tehran. Zredagowała również wiele książek, w tym Jacques Lacan's Television (1990); Shades of Noir (1993); Supposing the Subject, (1994); Radical Evil (1996); oraz Giving Ground: The Politics of Propinquity (1999).

Egipcjanin Mojżesz i Big Black Mammy Południa sprzed wojny secesyjnej: Freud (z Karą Walker) o rasie i historii

Kara Walker w niemal wszystkich powstałych dotąd pracach, w tym: *Gone: An Historical Romance of a Civil War as It Occurred b'tween the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart* („Przeminęło: historyczny romans o wojnie domowej, która rozegrała się między ciemnymi udami młodej Murzynki a jej sercem", 1994); *The End of Uncle Tom and the Grand Allegorical Tableau of Eva in Heaven* („Koniec Wuja Toma i wielkie alegoryczne *tableau* przedstawiające Ewę w niebie", 1995); *The Battle of Atlanta: Being the Narrative of a Negress in the Flames of Desire – A Reconstruction* („Bitwa o Atlantę: Będąc narracją Murzynki w płomieniach pożądania – Rekonstrukcja", 1995); *Presenting Negro Scenes Drawn Upon My Passage Through the South and Reconfigured for the Benefit of Enlightened Audiences Wherever Such May Be Found, By Myself, K.E.B. Walker, Colored* („Przedstawiając sceny murzyńskie narysowane podczas mojej podróży przez Południe i przerobione dla dobra oświeconych odbiorców, gdziekolwiek tacy mogą się znaleźć, przeze mnie, K.E.B. Walker, kolorową", 1997) – przywołuję kilka tytułów, by dać posmak tej twórczości – wykorzystuje tę samą technikę: naklejanie na białe ściany galerii wycinanek z czarnego papieru. Wycinanki te przedstawiają przeskalowane postacie ludzkie, niekiedy umieszczone pośród fragmentów krajobrazu, osadzone w strzępach narracji o północnoamerykańskim Południu sprzed wojny secesyjnej. Technicznie rzecz biorąc, wszystkie postacie wycięte z czarnego papieru są czarne, choć jesteśmy w stanie odróżnić „lud" biały od czarnego na podstawie stereotypowych figur, postaw czy ubrań. Przyklejone do ścian sylwetki wtapiają się w te płaskie powierzchnie, inaczej niż dzieje się to w przypadku postaci namalowanych na zawieszonych na ścianie płótnach. Głębi

trudno doszukiwać się również w relacjach między postaciami, które nie tyle stoją przed lub za sobą, ile mieszają się i rozłączają, wystają z siebie i zlewają się ze sobą.

Te płaskie czarne postacie przywodzą na myśl szereg technik protofotograficznych: dziewiętnastowieczne teatry cieni z ich dziwacznie nieważkimi, osobliwymi obrazami; cykloramy (niezmiernie popularne pod koniec XIX wieku, zanim kino wyparło je na dobre), które sprawiały, że ich odbiorcy karłowacieli w otoczeniu przeskalowanych rekonstrukcji wydarzeń historycznych; i, co nie mniej ważne, te postacie z czarnego papieru, które poprzedzały i częściowo pokrywały się z pojawieniem się fotografii i służyły jako łatwy, niedrogi sposób zachowania podobizn bliskich. Wycinanki Walker przywołują więc Południe sprzed wojny secesyjnej w postaci obrazów dostępnych dla ludzi żyjących w tamtym czasie. Błędem byłoby jednak stwierdzenie, że twórczość ta próbuje zatrzeć dystans, jaki dzieli Walker od bohaterów jej prac. Podpisując swoje prace „Panna K. Walker, Wolna Murzynka o Niebagatelnym Talencie”[1], czyli w stylu odtwarzanych przez nią romansów historycznych, i pisząc o sobie tak, jakby była jedną z „murzyńskich postaci”, które portretuje, Walker przywdziewa kostium z epoki, ale nie próbuje umiejscowić się poza swoim czasem, na przedwojennym Południu. Krótko mówiąc, nie utożsamia się z nimi zbyt pochopnie czy naiwnie. Na przykład kiedy odpowiada na pytanie o to, co skłoniło ją do wyboru tej właśnie techniki: „Czy mogłabym stworzyć takie dzieło sztuki, jakie mogła stworzyć podobna do mnie kobieta sprzed przełomu ubiegłego wieku? Używając wyłącznie dostępnych jej metod połączonych z wygórowaną ambicją i burzliwą przeszłością?”[2], słyszymy w jej wypowiedzi – tak jak widzimy to w samych sylwetkach – żartobliwy dystans, który oddziela „wygórowaną



End of Uncle Tom (detail) © Kara Walker, courtesy of Sikkema Jenkins & Co. and Sprueth Magers

ambicję" i „burzliwą przeszłość", czyli jej własne cechy, od postaci z przełomu wieków, którym anachronicznie je przypisuje. A zatem Walker uznaje przepaść, jaka oddziela ją od przeszłości Południa sprzed wojny secesyjnej, nawet jeśli deklaruje i analizuje swój związek z nią. Młoda, należąca do klasy średniej i wykształcona w Rhode Island School of Design[3] Kara Walker jest czarną artystką dostrzeżoną i hojnie nagradzaną przez uznane instytucje sztuki. Doświadczenia życiowe tworzonych przez nią postaci są jej nieznane, a dociekania, w które angażuje się jej twórczość, polegają na ustaleniu, w jaki sposób ta w dużej mierze obca przeszłość może stać się częścią jej własnej. Ta estetyczna praca badawcza podchodzi zatem do problemu tożsamości w niestandardowy sposób. Zwykle zadaje się bowiem pytanie o to, czym jedna grupa – na przykład czarni – różni się od innych. Walker pyta natomiast: jak, biorąc pod uwagę dzielące ich różnice, można zaliczyć członków tej grupy do własnej?

Nie wszyscy ciepło przyjęli ten „rodzinny romans plantacyjny"[4], jak Walker nazywa swe winiety. Zwłaszcza wśród czarnej społeczności są one kontrowersyjne. Wielu czarnych zaciekle agituje przeciwko jej twórczości, organizując wręcz kampanie pisania listów oprotestowujących jej wystawy. Sprzeciwiają się przede wszystkim narracji, która zamiast potwierdzać godność rasy czy odzwierciedlać rzeczywiste osiągnięcia i niezłomność uciskanego, ale dzielnego ludu, czy też proponować pozytywne i podnoszące na duchu obrazy zbuntowanych i gotowych do samopoświęcenia cnotliwych czarnych niewolników, oferuje w swoich obscenicznych, przypominających kołysanki winietach eksplozję nieokrzesanych „rozpalonych żądzą małych czarnuchów"[5]. Hotentockie nierządnice, sambosi, mandigosi, wujowie Tomowie oraz wszelkiego autoramentu łajzy i łajdacy występują bez skrępowania w scenach pełnych gwałtu i wyuzdania, w aktach kopulacji, sodomii, kanibalizmu, koprofagii, a także w innych, których nie jesteśmy nawet w stanie nazwać. Zarzut stawiany Walker dotyczy zarówno tego, że jej

przedstawienia są seksualnie i rasowo uwłaczające, jak i tego, że nie mają podstaw w faktach, a jedynie przetwarzają stereotypy obecne w tych rasistowskich pamiątkach czy północnoamerykańskich kuriozach, do zbierania których Walker, jak wielu innych czarnych, się przyznaje. To, co artystka nazywa swoją „wewnętrzną plantacją", jak sugeruje ta krytyka, zostało jej wszczepione przez białych rasistów. Jest ona winna sobie i swojej rasie nieodtwarzanie tych fikcji. Powinna je raczej egzorcyzmować poprzez odzyskanie opowieści o rzeczywistym, prawdziwym, a przy okazji chwalebnym pochodzeniu swojej rasy.

Należy zacząć od tego, że Sigmund Freud, twórca rodzinnego romansu, którego plantacyjną wariację Walker dowcipnie fabrykuje, wykonał gest równie skandaliczny w oczach innych przedstawicieli swojej rasy, a także w oczach historyków; uznali oni, że nie okazał należytego szacunku dla historii, czy też dla standardowego pojęcia historii, pod którym oni akurat się podpisywali. W tekście *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna* Freud wyłożył teorię żydowskiej tożsamości, która zamiast sławić Mojżesza, najbardziej cenionego przodka Żydów, odebrała im go, umieszczając żydowskie korzenie we wcześniejszym i niepotwierdzonym źródle: Mojżeszu Egipcjaninie, który był fanatycznym wyznawcą „faraońskiego" monoteizmu Atona. Został on ostatecznie zamordowany przez plemię Semitów, które próbował nawrócić na swoją religię. Ten pierwszy Mojżesz powrócił wieki później, by zainspirować nauki żydowskich proroków. W dość niemądry sposób zdumiony Ernest Jones zauważył, że Freud najwyraźniej nie został oświecony przez teorie Darwina. Ta nierozumna uwaga uwypukla fakt, że niefortunnie wybrane przez Freuda pojęcie „dziedziczenia filogenetycznego" (oznacza ono coś w rodzaju nieświadomego przekazu przeszłości) nigdy nie stałoby się przedmiotem zainteresowania pozytywistycznych historyków, którzy z łatwością potwierdzali istnienie orangutanów czy wielkich goryli wśród małp, ponieważ można je było zaobserwować, ale nie

Mojżesza Egipcjanina, który nie miał swojego odpowiednika w rzeczywistym doświadczeniu[6]. Freud nie jest rzecz jasna idiotą, za jakiego uważa go Jones; jego teoria o pochodzeniu żydowskiej tożsamości i przetrwaniu Żydów pomimo najcięższych okoliczności zasadza się na innych historycznych przesłankach niż te, które wyznawał jego empirycznie zorientowany biograf. Dla Jonesa i spółki historia nie może zawierać żadnych niedających się wypełnić luk i musi dać się materialnie udokumentować. Freud upierał się jednak przy „prawdzie historycznej" swojej nieprawdopodobnej i słabo udokumentowanej opowieści o zamęczonym i zmartwychwstałym Mojżeszu Egipcjaninie i wyraźnie przeciwstawiał ją „prawdzie materialnej" „obiektywnych" historyków[7].

Walker i Freud są zatem do siebie podobni w tym, że odrzucają utożsamienie z cechami empirycznych (i, rzecz jasna, szlachetnych) przodków jako podstawę tożsamości rasowej, i oboje rozpoczynają swoje dociekania od namysłu nad tym, jak to możliwe, że to, co różni ich od innych przedstawicieli ich rasy, automatycznie ich z niej nie wyklucza. Na przykład we wstępie do hebrajskiego tłumaczenia książki *Totem i tabu* (teoretycznej prekursorki wywodu o Mojżeszu i monoteizmie), po przyznaniu się do nieznajomości hebrajskiego, braku przekonań religijnych i oderwania od żydowskich ideałów nacjonalistycznych, czyli po przyznaniu się do nieposiadania tego, co tradycyjnie uważa się za istotne cechy tożsamości żydowskiej, Freud stawia celne pytanie: „Co ci pozostało z tego, co żydowskie?"[8]. Nietrudno w tym wstępie dopatrzeć się iście nowoczesnego gestu Freuda. Odrzucając czy wymazując wszystkie pozytywne cechy żydowskości, zastanawia się następnie, co – jeśli w ogóle cokolwiek – pozostanie po ich



Presenting Negro Scenes © Kara Walker, courtesy of Sikkema Jenkins & Co. and Sprueth Magers

usunięciu. Zaskakujące, że nie udziela nowoczesnej odpowiedzi, która brzmiałaby: *tabula rasa*; nikt, kto mógłby stać się każdym; płaskie, czyste płótno, biały ekran lub kartka. Od polityki po estetykę, ów negatywny gest, który pomógł zdefiniować modernizm – wymazywanie – był w stanie wytrzeć do czysta, aż po samą materialną bazę, czystą, nieskazitelną i poddającą się uogólnieniu: człowieczeństwo, Bycie jako takie, neutralną kartezjańską siatkę, białe ściany nowoczesnych muzeów, na których można by równie dobrze wieszać obrazy ze wszystkich okresów historycznych, i tak dalej. Ale kiedy Freud próbuje tego dokonać, odkrywa, że coś stawia mu opór, coś nie daje się wymazać. Odrzucając te cechy, które powinny były stanowić źródło jego żydowskości, rzeczywiście dociera do pewnej pozbawionej cech „bezosobowości". Nie oznacza to jednak, że znajduje głęboko w sobie to neutralne, nieskażone, niezmącone, beznamiętne człowieczeństwo. Człowieczeństwo, o którym moderniści często mówili, że je odkryli, lub nęcili, byśmy go wyczekiwali. Freud zaskakuje nas, a najprawdopodobniej także samego siebie, odkrywając, że mimo wszystko jest Żydem. Jest Żydem po tym, jak wszystkie pozytywne cechy żydowskości zostały usunięte. I nie zapominajmy, że dokonuje tego odkrycia wówczas, gdy nadal utrzymuje, że psychoanaliza jest po prostu nauką, a nie nauką żydowską, i że jednym z największych wkładów religii żydowskiej jest monoteizm, wiara w jednego Boga dla wszystkich. Choć Freud pozostaje przekonany, że nauka i religia muszą zwracać się do wszystkich, nie zatrzymuje się na stwierdzeniu, że konieczność ta zależy od lub wynika z istnienia uniwersalnego człowieczeństwa, w którym wszyscy mają udział.

Co takiego tu zaszło, co zaburzyło działanie zwyczajowej nowoczesnej procedury? Co oparło się negacji, wymazaniu, dzięki którym Freud mógłby dojść do czystej karty neutralnej tożsamości? Mojżesz Egipcjanin; tajemnicza plama, której nie tylko Freud, ale także historia i sama śmierć nie zdołały zetrzeć.

Ten Egipcjanin wydaje się obdarzony rodzajem „nieśmiertelnego, nieposkromionego życia", do którego w dzisiejszych czasach mogą pretendować jedynie nieumarli[9]. Twórczość Kary Walker w podobny sposób powstrzymuje ten nowoczesny gest, ponieważ plami białe ściany przestrzeni wystawienniczych figlarnymi i obscenicznymi duchami, które od dawna nie żyją, ale nie chcą umrzeć, oraz sylwetkami już dawno pozbawionymi ciał, do których – jak sądziliśmy – mogły być przywiązane. Puste białe sale galerii zostają w ten sposób przekształcone w „koszary tej armii upartych, wstecz, w przeszłość zapatrzonych widm, które wciąż jeszcze, nawet teraz [...] powracały do zdrowia z gorączki"[10] swojej przeszłości sprzed wojny secesyjnej.

Trzeba uważać, by nie pomylić tej nieodłącznej i niezwyciężonej pozostałości procesu wymazywania – tego „twardego rdzenia", który Lacan nazwałby Realnym – z jakąś esencją czy quasi-transcendentalnym *a priori*, któremu udaje się wymknąć przygodnym procesom historycznym. Wydaje się, że Judith Butler, choć wciąż spiera się z Realnym, nie chce porzucić tego nieporozumienia. Trudno mi zrozumieć dlaczego. Faktem jest, że Realne gwarantuje, iż nic nie umknie historii. Co motywuje wymazywanie jako uprzywilejowaną nowoczesną praktykę? Co chce ono osiągnąć? Wymazywanie ma na celu właśnie uwypuklenie historycznej przygodności, pokazanie, że nagromadzenie szczególnych cech przez ten czy inny podmiot, a więc skumulowane pokłady identyfikacji ego są wynikiem historycznych okoliczności, które równie dobrze mogłyby być inne, a zatem, że te szczególne cechy są nieistotne. Mogłyby zostać łatwo usunięte, zatarte przez późniejsze lub alternatywne



Camptown Ladies © Kara Walker, courtesy of Sikkema Jenkins & Co. and Sprueth Magers

okoliczności. A jednak ten proces wymazywania, praktykowany przez modernistów, prowadzi do wytworzenia własnego kresu lub odstępstwa. Pomimo autoprezentacji wymazywanie napotyka swój k r e s , gdy dociera do pustej kartki lub czystej tablicy, co nie świadczy o tym, że proces się zakończył. Dopóty, dopóki ta pusta podpora – nieskażone, neutralne człowieczeństwo; Bycie jako Jedno, jako jednolite – pozostaje za nami, możemy być pewni, że coś przetrwało nietknięte przez procesy historycznej przygodności. Pojęcie uniwersalnego człowieczeństwa stoi poza historią i ją oswaja, czyniąc ją zdolną do jedynie drobnych odchyleń od z góry ustalonego scenariusza.

Sugerowałam wcześniej, że Mojżesz Egipcjanin, odkryty podczas podjętych przez Freuda wysiłków pozbycia się cech dystynktywnych, jako nieusuwalna plama reprezentował kres czy wyjątek w procesie wymazywania. Ta charakterystyka jest równocześnie trafna i całkowicie błędna. Chociaż pozostaje prawdą, że ani Freud, ani historia, ani sama śmierć nie są w stanie położyć kresu wiecznemu powrotowi pierwszego Mojżesza i ostatecznie go wyprzeć, dzieje się tak nie dlatego, że znajduje się on poza zasięgiem historii czy ogranicza panowanie radykalnej przygodności. Wręcz przeciwnie: fakt, że ta egipska resztka trwa w historii, którą Freud wymyśla dla rasy żydowskiej, świadczy o tym, iż ojciec psychoanalizy mocniej niż inni moderniści przyłożył się do wymazywania, że nie pozwolił, by jakikolwiek wyjątek uniknął wymazania. Nie pozwolił, by cokolwiek uniknęło uwikłania w historię. Freud spotyka upiornego sobowtóra żydowskiego Mojżesza poprzez usunięcie wyjątku od wymazania; wszystko, jak dowodzi, należy do domeny historii, ponieważ nie ma nic poza historią. Jeśli bowiem nie ma nic poza historią – a przynajmniej w tej kwestii Freudowi zdaje się pomagać jego żydowska edukacja, która nauczyła go wątpić w życie po śmierci albo poza tym, które jest historycznie przeżywane – jeśli historia nie ma granic, to musi pomieścić to, co nieskończone, niekończące się, co wiecznie powtarzane lub

nieumarłe, albo się temu poddać. Takie rozumowanie proponuje coś innego niż prosty truizm, że historia jest procesem rozciągającym się nieskończenie w przyszłość. Zakłada, że historia składa się z czegoś więcej niż tylko z długiej „procesji pogrzebowej", to znaczy z czegoś więcej niż ze zwykłej skończoności istnienia, z przychodzenia na świat i odchodzenia z niego.

Gilles Deleuze przypuszcza, że Michel Foucault miał świadomość, iż pisząc *Historię seksualności*, zapędził się w kozi róg. Wiedział bowiem, że doprowadził do impasu, stawiając tezę, wedle której nie istnieje nic poza relacjami władzy. Bowiem „jak pojąć «władzę prawdy», która nie byłaby już prawdą władzy, ale prawdą uwalniającą linie oporu, nie zaś integrujące linie władzy?"[11] . W ujęciu Deleuze'a Foucault przełamał ten impas w *Użytku z przyjemności*, rekonceptualizując seksualność nie jako coś, co może być po prostu konstruowane przez władzę, ale jako uwewnętrznienie tego, co poza władzą, czy też zwinięcie zewnętrznej strony władzy do jej wnętrza. Widać jednak, że podstawowa teza, mówiąca, iż władza nie ma zewnętrza, nie uległa naruszeniu przez tę rekonceptualizację; pozostaje nietknięta. Po drugiej stronie władzy nadal nie ma zewnętrza, choć teraz jest już zewnętrze wewnątrz władzy. Ponieważ Deleuze łączy rekonceptualizację teorii seksualności z tym, co postrzega jako stałą fascynację Foucaulta sobowtórem, możemy sądzić, że Foucault w pewnym sensie wzmacnia pogląd Freuda, który – w rozważanym przez nas przypadku – również kojarzy niesamowitego sobowtóra, Mojżesza Egipcjanina, z eliminacją tego, co zewnętrzne, a co pojmowane jako to, co poza.

Jakie są kolejne etapy tego rozumowania? Foucault rozpoczyna wywód w *Historii seksualności* od natychmiastowego przeciwstawienia się „hipotezie represji" na tej podstawie, że wbrew temu, co zakłada ta hipoteza, władza nie mówi „nie", nie wykorzystuje negacji, by wytworzyć to, co poza. To, co władzę oburza, nie zostaje zanegowane i nie lokuje się tym samym poza

prawem czy poza władzą, ale jest raczej częścią jej terytorium, tego, co ona wytwarza. W ujęciu Foucaulta seks nie znajduje się poza prawem, a zatem nie ma mocy, by przeciwstawić się władzy. Problem polega oczywiście na tym, że władza traci znaczenie, jeśli nie ma niczego, co nie jest władzą, jeśli nic się jej nie sprzeciwia. Wydaje się, że Foucault nie docenił negacji, a jej względny niedostatek sprawia, że władza jest pozbawiona znaczenia i obdarzona fałszywą siłą. Jak jednak wzmocnić rolę negacji bez jednoczesnego przywrócenia tego, co zewnętrzne?

Jakiej odpowiedzi na to pytanie udziela Deleuze? Czy też raczej co według Deleuze'a robi Foucault, aby rozwiązać ten dylemat? Pokazuje, jak Grecy zwinęli siłę i skierowali ją z powrotem na siebie. Opis ten odnosi się do argumentu Foucaulta, że grecka praktyka seksualnej wstrzemięźliwości nie była motywowana moralnością wyrzeczenia czy poświęcenia, lecz stanowiła akt stanowienia siebie, ćwiczenie samokontroli mające na celu przekształcenie ja. Grecy stosowali samoograniczenie i hamowali swój popęd seksualny, aby uwolnić się od pasywności, uciec od zniewolenia namiętnościami. W odczytaniu Deleuze'a to samoograniczenie wyłania się nie tyle jako ascetyczne ograniczenie seksualności, ile jako definicja seksualności jako takiej, postrzeganej teraz jako relacja przede wszystkim z samym sobą – a nie z innymi – która opiera się zewnętrznej kontroli. W eseju Deleuze'a pobrzmiewają echa psychoanalitycznego pojęcia popędu seksualnego rozumianego jako samozwrotna siła, która obejmuje nie zewnętrzny, lecz wewnętrzny obiekt. Uwagę zwraca to, że Deleuze opisuje trajektorię samozwrotnej siły podobnie jak obejmowanie immanentnego zewnętrza.

Co sprawia, że siła staje się nagle plastyczna, samoograniczająca? Można by sądzić, że to wtargnięcie Realnego. Jeśli nie ma nic na zewnątrz władzy, jeśli nie ma, jak nalega Foucault, żadnego miejsca poza władzą, z którego ktoś lub jakiś organ państwowy mógłby przejąć władzę i zdalnie ją sprawować, pozostając jednocześnie nieuwikłanym w jej sieci,

oznacza to, że w samej władzy musi być coś, co neguje możliwość ucieczki od niej. A to, co neguje tę możliwość, samo w sobie musiałoby być nie do zanegowania, ponieważ jego usunięcie lub odrzucenie spowodowałoby upadek samej władzy, jak definiuje ją Foucault. Właśnie taka jest Lacanowska definicja Realnego: to, co w języku lub Symbolicznym neguje możliwość jakiegokolwiek metawymiaru czy metajęzyka. To właśnie ta niewzruszona negacja, ten twardy rdzeń w sercu Symbolicznego, zmusza znaczące do oderwania się od siebie i zwrócenia przeciwko sobie. Wobec braku jakiegokolwiek metajęzyka znaczące może oznaczać jedynie poprzez odniesienie do innego znaczącego. Chodzi o to, że jeśli chce się zapobiec powstaniu zewnętrza, nie wolno, jak już zostało powiedziane, unikać negacji z obawy, że spowoduje ona wyłonienie się domeny, która ograniczy władzę z zewnątrz – tak jak domena nieśmiertelnych ogranicza domenę śmiertelnych, czy też domena pierzastych dwunogów domenę niepierzastych – ale trzeba raczej wpisać do wnętrza negację, która mówi „nie" możliwości istnienia zewnętrza. Ów rodzaj negacji przypominałby ten, który wpisany jest w język: pewna samoistna impotencja znaczącego, rodzaj aktywnego powstrzymywania jego własnej mocy. Dalekie od zakładania istnienia innego miejsca, Realne jako wewnętrzna granica Symbolicznego – czyli sama niemoc znaczącego – stanowi przeszkodę, która przekreśla możliwość wyjścia poza lub ponad Symboliczne. To tak, jakby Symboliczne zwiększało swoją moc poprzez ograniczanie się, aktywne powstrzymywanie się od ustanawiania zewnętrza. Tylko wtedy, gdy władza, podobnie jak znaczące, jest pomyślana jako ograniczona tylko przez siebie samą, przez narzuconą sobie niemoc, podmiot, choć nie jest w stanie wyrwać się z jej sieci, może jednak być pomyślany jako zdolny do upodmiotowienia, a nie wyłącznie jako pasywnie poddany władzy. Albowiem tylko o tyle, o ile jest on utrzymywany w ramach wewnętrznej granicy władzy, minimalnej szczeliny, która oddziela władzę od niej samej, podmiot jest w stanie

wyzwolić się z podporządkowania siłowemu oddziaływaniu jego własnej określonej i przesądzonej tożsamości. Podsumowując: twierdzenie, że nie ma niczego poza władzą, a zatem nie ma niczego, co by się jej sprzeciwiało, jest błędne. Celniejsze jest stwierdzenie, że władza – i tylko ona – działa na władzę. Władza ma moc poskramiania samej siebie.

Ta późna Foucaultowsko-Deleuzjańska teza o władzy jest ściśle analogiczna do Freudowskiej tezy o historii. Nie ma historii bez wewnętrznej granicy w samej historii, bez nieredukowalnego elementu, negacji, która zabrania wyłonienia się tego, co wobec historii zewnętrzne. I znowu, negacja ta może być określona przez jej Lacanowską nazwę: Realne. Z Realnym nie da się polemizować, nie da się go zanegować, ponieważ sama historia jest od niego zależna. Właśnie dlatego, że nie można go zanegować, mówimy, że wiecznie powraca lub powtarza się. Oznacza to, że Realne wytwarza w czasie historycznym czasowe anamorfozy, które przybierają formę niesamowitych powtórzeń lub anachronizmów. Te niesamowite zjawiska nie reprezentują trwałości esencji obojętnych na historyczną przygodność, ale wyłaniają się raczej z niezłomnego uporu odmowy tego, co ahistoryczne, wszelkich esencji. Określając Realne jako puste, Lacan podkreśla, że to, co powraca, jest niczym innym jak negacją, która zakazuje wszelkich wyjątków od historii.

Nie należy jednak błędnie wyobrażać sobie Realnego jako próżni, sztywnej granicy. Lacan przedstawia je jako „tętniące pustką", jako „kipiącą nicość". Co wynika z tej charakterystyki? Jak to się dzieje, że coś, co pełni funkcję wewnętrznej granicy, negatywną funkcję zapewnienia, że nic nie wymknie się skończonym procesom historycznym, może być opisane w tak ujmujący sposób, jako tętniące czy kipiące, a zatem jako obdarzone raczej rodzajem witalności czy niezniszczalnego życia, niż zdecydowanie stojące po stronie nieuchronnej śmierci? (Nawiasem mówiąc, dzieje się tak też u Deleuze'a, dla którego wcielenie jest chrześcijańskim pochodzeniem fałdy).

Przypomnijmy sobie sposób, w jaki Realne dzieli Symboliczne, instaluje w nim pęknięcie, które sprawia, że znaczące nie jest w stanie oznaczać bez odnoszenia się do innego znaczącego. Wtargnięcie Realnego sprawia, że język nie działa dosłownie. Jednym ze sposobów uznania tego faktu jest stwierdzenie, że Realne oznacza porażkę znaczącego. Język nie jest w stanie oznaczać dosłownie tego, co chce powiedzieć. Ale to właśnie ta porażka pozwala Symbolicznemu uchwycić pewien nadmiar, nadwyżkę istnienia nad znaczeniem, nad tym, co oznacza. Tego wytwarzanego przez język nadmiaru nie należy mylić z prawdziwym „poza", ponieważ nie zakłada się jego rzeczywistego istnienia. Jest to po prostu otwarcie albo napięcie, albo możliwa droga ucieczki, którą Deleuze próbuje uchwycić za pomocą terminu „wirtualny", a Lacan wskazuje na nią poprzez swoje odniesienia do pulsowania. Zarówno to, co wirtualne, jak i to, co realne, jest osobliwe; nie ma własnego miejsca ani poza historią, w jakiejś wiecznej sferze czy poczekalni, ani w samej historii. Pozbawione miejsca, bezdomne, mogą być wyobrażone jedynie jako „pasożytujące" na zjawiskach historycznych, jako pewne zakłócenia czy przemieszczenia w porządku bytu historycznego[12].

Krótko mówiąc, ten nadmiar jest dosłownie niesamowity. Freud ostrożnie wyjaśniał, że niesamowite nie jest przeciwieństwem tego, co swojskie, znajome czy oswojone. Chodzi o to, że niesamowite czy nieznajome neguje to, co swojskie nie z zewnątrz, nie wracając z jakiegoś miejsca poza, ale ograniczając to, co swojskie, od środka. Wysysa swojskość z tego, co swojskie. Niesamowite duchy czy nieumarli historii nie są uchodźcami z innego miejsca, ale są bezdomni w głębszym sensie. Nie zostali po prostu wysiedleni ze swoich prawdziwych domów, które istnieją lub kiedyś istniały gdzie indziej, ale raczej wcielają pewne przemieszczenie lub pęknięcie w swojskim miejscu, gdzie się pojawiają. W ten sposób otwierają lub utrwalają szczelinę lub

granicę w historii, która to szczelina gwarantuje przygodność historii, to, że będzie ona przebiegać nieprzewidywalnie i nie będzie można nią sterować z żadnego miejsca poza nią. Jak wspomniałam, Freud wywołał skandal zarówno wśród historyków, jak i wśród Żydów, odkrywając Mojżesza Egipcjanina, któremu przypisał „prawdę historyczną". Można teraz dostrzec zgodność między tą koncepcją „prawdy historycznej" a „władzą prawdy" Foucaulta. Każda z nich definiowana jest nie tyle w opozycji do historii, ile jako gwarancja jej niepłynnego czy przygodnego funkcjonowania. To właśnie nieusuwalna „prawda historyczna" Mojżesza Egipcjanina pozwoliła Freudowi rozważać usunięcie historycznie uwarunkowanych cech żydowskości bez usuwania żydowskości jako takiej. A zatem źródłem żydowskiego przetrwania Freud uczynił samą przygodność, zdolność Żydów do innego rodzaju bycia, czym zajmę się później. Na razie chcę wrócić do twórczości Kary Walker, która gwarantuje niezniszczalność swoich postaci nie tylko przez to, że czyni z nich cienie, lecz także dlatego, że pozwala im w ów karykaturalny sposób przetrwać najbardziej ekstremalne akty przemocy i agresji seksualnej, które stanowią drwinę z samej zasady samozachowania.

Czarny barok

Zauważono, że pisząc swój żydowski romans rodzinny, Freud pominął kobietę, a konkretnie matkę; nie sposób jej znaleźć w niesamowitej narracji, jaką konstruuje w tekście *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*. Walker proponuje przydatną odpowiedź na ten zarzut, ponieważ jej plantacyjny romans rodzinny umieszcza swoją „*Big Black Mammy* z Południa przed wojną secesyjną" w tym samym miejscu, w którym Freud umieścił Mojżesza Egipcjanina, jako „anonimowy rdzeń" tożsamości rasowej[13].



End of Uncle Tom (detail) © Kara Walker, courtesy of Sikkema Jenkins & Co. and Sprueth Magers

Poproszona w jednym z wywiadów o wyjaśnienie szczególnie intrygującej winiety z *The End of Uncle Tom and the Allegorical Tableau of Eva in Heaven* – „Po lewej stronie jednego z paneli znajduje się niesamowite przedstawienie czterech kobiet – dziewcząt i kobiet – ssących nawzajem swoje piersi. Czego metaforą miało to być?" – Walker odpowiedziała: „Historii. Mojej nieustannej potrzeby czy też bardziej powszechnej potrzeby wysysania z historii, tak jakby historia była nieskończonym zapasem matczynego mleka, reprezentowanym przez wielką czarną mamuśkę z dawnych czasów. Sama toczę tę nieustanną walkę – ze strachem przed odstawieniem od piersi. Tę walkę przypisuję również czarnej społeczności, ponieważ cała nasza historia opiera się na posiadaniu bardzo namacalnego związku z brutalną przeszłością"[14]. Możemy się zgodzić, że nie jest to zbyt satysfakcjonująca odpowiedź, o tyle, o ile zdaje się jedynie powtarzać popularny frazes, w którym matkę postrzega się jako obfite źródło, z którego czerpią przyszłe pokolenia i do którego prowadzą wszystkie szlaki dziedziczenia. Naszą uwagę przykuwa jednak rozbieżność między kliszą a obrazem, który ma ona wyjaśniać. Tym, co sprawia, że wypowiedź Walker najbardziej rozczarowuje, jest brak odpowiedzi na postawione jej pytanie: dlaczego w tej winiecie są cztery dziewczynki i kobiety, a nie tylko jedna przeobfita mamuśka, o której zdaje się mówić w swojej wypowiedzi?

Po co to duplikowanie, mnożenie kobiet karmiących nie swoje młode (potomków rasy, której źródłem mają być), ale siebie nawzajem? Jedna mała sylwetka jest wyraźnie sylwetką dziecka,

ale pozostałe trzy nie dają się rozróżnić pod względem wieku, a żadna z nich nie pasuje do opisu wielkiej czarnej mamuśki. W takim razie gdzie jest ona przedstawiona w tej winiecie? Rozbieżność między obrazem a odpowiedzią pokazuje, że Walker wycofuje się w swojej twórczości z powszechnego wyobrażenia o nadopiekuńczej matce, które dominuje w teorii psychoanalitycznej i w wulgarnej wyobraźni. Również Lacan zrywa ze stereotypowym wizerunkiem i przedstawia matkę jako pustkę, otchłań. Konceptualna interwencja Lacana celuje w przedstawienie matki jako pełnego pojemnika, który reprezentuje jakieś poza, gdzie indziej, raj rozkoszy, z którego podmiot został wygnany i do którego stara się powrócić. Lacan eliminuje ten wymiar macierzyństwa, aby usunąć wszelkie ślady zewnętrza lub metawymiaru.

Nieobecność matki w historycznym romansie, który tworzy, nie jest wynikiem przeoczenia. Nie chodzi tu o porażkę Freuda i Lacana, by matce poświęcić tyle samo miejsca co ojcu; chodzi raczej o radykalne wymazanie tego wymiaru poza historią. To proste stwierdzenie wydaje się zrazu sprzeczne z rozróżnieniem, jakie psychoanaliza chce utrzymać między relacją dziewczynki i chłopca wobec matki. Przy wielu okazjach Freud podkreślał przecież, że chłopiec różni się od dziewczynki tym, że z powodu groźby kastracji jest bardziej zdolny do oddzielenia się od matki lub – w bombastycznych słowach samego Freuda (czyżby to było szyderstwo?) – chłopcu w większym stopniu udaje się dokonać „wielkiego kulturowego osiągnięcia", jakim jest zerwanie z matką.



A Work On Progress © Kara Walker, courtesy of Sikkema Jenkins & Co. and Sprueth Magers

Stąd zrodziła się cała literatura feministyczna. Dziewczynce nie można grozić kastracją, ponieważ ta się już dokonała, nic nie motywuje jej do porzucenia matki i pozostaje przez całe życie albo jej kopią, albo jest przez nią nawiedzana. Literackie i filmowe zjawisko „kobiecej niesamowitości" czy „kobiecego gotyku", w którym młode, często osierocone i/lub niekochane kobiety wracają do nietypowo starych domów swoich przodków, gdzie nawiedza je obecność ich nieumarłych matek lub jakiejś matczynej namiastki, od której nie są w stanie się uwolnić (dawna właścicielka Manderley, pani DeWinter w *Rebece* czy ciotka w *Gaslight*), interpretuje się jako potwierdzenie charakterystycznego dla dziewczynek nieoddzielenia od matki. Na poparcie tej tezy przywołano nawet teorię Lacana. Jak wiadomo, Freud utrzymywał, że lęku nie wywołuje, jak sądzili niektórzy, oddzielenie czy brak. W sytuacji lęku podmiotu nie przytłacza utrata czy groźba utraty. Lacan przywrócił stanowisko Freuda, oświadczając, że lęk jest wywołany „brakiem braku", raczej nadwyżką niż brakiem. Od tej rekonstrukcji stanowiska Freuda łatwo przejść do twierdzenia, że powszechność lęku u kobiet wynika z duszącej obecności nieopuszczonej matki, choć to krok fałszywy. Ci, którzy go wykonali, gotowi byli zaakceptować nawet to, co z niego wynikało: że kobieta właściwie nigdy nie staje się podmiotem, lub staje się nim tylko z największym trudem. Jej podmiotowość jest zagrożona przez niemożność zerwania więzi z matką, a tym samym ustanowienia autonomicznej tożsamości.

Problem w tym, że ten obraz niesamowitego podwojenia nie współgra z obrazem niesamowitego powtórzenia w rozprawie o Mojżeszu. Tam okazało się, że zjawisko niesamowitości wynika nie tyle z niezerwanej relacji z transcendencją, domeną poza

historią, ile z ich odrzucenia. Od tego odrzucenia zależy kształtowanie się podmiotu. W tym kontekście przypomina się dowcipna uwaga Freuda, która od dawna wydaje się irytująca. Odrzucając myśl, że kobieta ma jakikolwiek znaczący dostęp do bólu moralnego osądu czy radości moralnego uniesienia, krótko mówiąc, do moralnej transcendencji, posunął się on do ubolewania nad upartym materializmem pewnego typu kobiet, które, jak twierdził, były podatne jedynie na „logikę zupy z kluskami jako argumentu”[15]. Sformułowanie to bez wątpienia miało być niepochlebne, ale błędem byłoby całkowite odrzucenie go jako obelgi. Na przykład Lacan pokazał, że traktuje je poważnie, kiedy przełożył je na swoje formuły seksuacji. Kobieta, jak twierdzi, nie ma zewnętrznej granicy, a tym samym nie ma zewnętrza. Konstytuuje ją negacja wszelkiego transcendentnego poza, a tym samym żyje w świecie immanencji „zupy z kluskami”. To rozróżnienie między nią a mężczyzną, którego przeciwnie określa zewnętrzna granica, pozwala nam na reinterpretację odmiennych relacji z matką chłopca i dziewczynki. Różnica ta polega nie na tym, że chłopiec łatwiej oddziela się od matki, lecz na tym, że w jego przypadku to oddzielenie jest łatwiejsze do rozgryzienia, gdyż dla niego oddzielenie jest równoczesne z zainstalowaniem matki po drugiej stronie granicy, w rajskim poza. Albo, innymi słowy: oddzielenie dokonuje się poprzez idealizację, która stawia matkę poza zasięgiem, na piedestale. Bariera oddziela chłopca od matki, a w idealnej przestrzeni, którą ona teraz zajmuje, formuje się superego.

Różnica polega więc nie na tym, że dziewczynka nie zrywa relacji z matką – oczywiście, że zrywa – ale na tym, że temu zerwaniu nie towarzyszy idealizacja. Takie wyjaśnienie rodzi pytanie: jeśli dziewczyna rzeczywiście porzuca matkę, co nawiedza tę osieroconą i/lub niekochaną młodą kobietę w całej tej gotyckiej fikcji? Dlaczego kobieta jest bardziej od mężczyzny skłonna doświadczyć niesamowitego podwojenia? Przypomnijmy sobie raz jeszcze wcześniejszą refleksję na temat niesamowitych

powtórzeń. Pojawiają się one, jak już pisałam, tam, gdzie potykamy się o realną lub wewnętrzną granicę, która nie dopuszcza metawymiaru, a tym samym rozdziela zjawiska historyczne od wewnątrz. Niesamowitość, która staje się wcieleniem tego rozdwojenia, jest nie tyle nieopuszczoną matką, ile obiektem częściowym, który się od niej odłącza. Kobietę nawiedza ów nadmiarowy pusty obiekt – na przykład pierś – który powstaje w wyniku ostatecznej, radykalnej rezygnacji z matki. Bycie kobiety jest wielorakie nie dlatego, że jest podwojone przez inną (matkę), ale dlatego, że jest niekompletne przez dodanie nadwyżkowego obiektu, który przerywa lub blokuje formowanie się całości, Jedni, jej bycia. Bycie kobiety jest wielorakie, ponieważ jest ona oddzielona od samej siebie.

Weźmy pod uwagę opis, jaki Deleuze proponuje w eseju na temat Foucaulta:

> Nie jest to podwojenie Jednego, ale rozdwojenie Innego. Nie jest to odtworzenie Tego Samego, ale powtórzenie Różnego. Nie jest to emanacja JA, ale umieszczenie w immanencji zawsze innego lub nie-Ja. Inny nigdy nie jest sobowtórem w procesie podwojenia – to ja zobaczyłem siebie jako sobowtóra innego: nie spotykam siebie w zewnętrzności, ale w sobie znajduję innego[16].

A teraz porównajmy ten opis zarówno z winietą Walker o czterech ssących kobietach, jak i z następującą wypowiedzią lacanowskiej feministki Michelle Montrelay o kobiecej seksualności:

> Relacja kobiety do jej ciała [jest; …] jednocześnie narcystyczna i erotyczna. Kobieta cieszy się bowiem swoim ciałem, tak jak cieszyłaby się ciałem innego. Każde zdarzenie o charakterze seksualnym […] przydarza się jej tak, jakby pochodziło od innej (kobiety) […]. W miłości do samej siebie, którą nosi w sobie, kobieta nie potrafi odróżnić własnego ciała od tego, które było „pierwszym obiektem"[17]

.

Fragment z Deleuze'a wzmacnia ten z Montrelay, a przy tym nie ma w nim sugestii, że „pierwszym obiektem" jest matka. W niesamowitym kobiecej seksualności nie ma dwóch osobnych bytów: kobiety i matki, której nie mogła ona porzucić. Kobieta nie jest podwojona przez inną, podobną do niej, przez inną: matkę. Mówiąc wprost: matka – co już zauważyliśmy – nie jest sobowtórem kobiety. Kobieta żyje raczej sobą – cieszy się swoim ciałem – jakby nie było ono jej własne, lecz należało do innej, jakby była sobowtórem innej. Kobieta nie spotyka własnej matki w niesamowitym doświadczeniu swojej seksualności, podobnie jak Freud nie spotyka obcego mężczyzny w pociągu w krótkim fragmencie o spotkaniu z własnym sobowtórem, jaki zamieszcza w eseju o niesamowitym. Ów sobowtór okazuje się jego własnym odbiciem w lustrze, choć przy tej okazji znika poczucie swojskości, jakie zwykle towarzyszy widokowi własnego wizerunku. Freud widzi siebie, jakby był obcym, który wszedł do jego przedziału.

To właśnie lęk towarzyszy tym doświadczeniom niesamowitości, a nie strach, który ma swój przedmiot i którego wzbudzenie oznaczałoby, że kobieta, albo Freud w szlafroku i kapciach, rzeczywiście spotkali inną osobę, kogoś innego niż oni sami, matkę albo zdezorientowanego współpasażera. Lęk oznacza, że zagrożenie nie przychodzi z zewnątrz, nie może zostać zobiektywizowane; jego źródło jest wewnątrz, wywołane przez spotkanie z tą granicą, która uniemożliwia spotkanie ze sobą. Twierdzeniom teoretyków kobiecego gotyku, wedle których niezdolność oddzielenia się od matki uniemożliwia młodej kobiecie stanie się podmiotem, przeciwstawiam nie tylko to, że to nie matka jest przeszkodą hamującą formowanie się całościowego



The End of Uncle Tom © Kara Walker, courtesy of Sikkema Jenkins & Co. and Sprueth Magers

czy kompletnego bytu, lecz także to, że to właśnie ta przeszkoda konstytuuje kobietę jako podmiot. Bycie kobietą to bycie niepełnią, to bycie pożywką dla pasożyta, który nieustannie odrywa ją od jej własnego ciała, nie poprzez zdefiniowanie jej jako czegoś innego niż jej ciało, ale poprzez ustanowienie pęknięcia tożsamości jej rozkoszą (*jouissance*).

Tylko w tym kontekście pochodzący z *The End of Uncle Tom...* obraz, który przedstawia ssące kobiety, ma sens. Nie ukazuje on wielkiej *Big Black Mammy* z Południa sprzed wojny secesyjnej jako zewnętrznego źródła historii. Tylko wewnętrzna otchłań, jaka powstała po ostatecznej utracie mamuśki, może wyjaśnić ziwelokrotniony obraz kobiety, czy też oderwanie się obrazu od niego samego i ukazanie tej niesamowitej postaci seksualności, w której „kobietę" ukazuje się jako rozkoszującą się swoim ciałem jako ciałem innej. Jeśli nie jest to przedstawienie nadopiekuńczej mamuśki, nie jest to także wizerunek czterech różnych kobiet. Doliczyć się czterech kobiet to popełnić błąd substancjalizacji, ponieważ winieta ta każe nam raczej zastanowić się, w jaki sposób możemy zobaczyć tu jedną kobietę, na której pasożytuje nadmiar, który ją rozrywa, oddziela ją od niej samej. Innymi słowy, mamy tu portret tego, co Deleuze nazywał „egzystencją estetyczną", podwojenie się albo relację ze sobą, która jest zasadą wolności. Nie jest to jednak portret jakiejkolwiek kobiety, ale czarnej kobiety z północnoamerykańskiego Południa, ssącej pierś nie swojej matki, lecz historii. Moglibyśmy więc powiedzieć, że ten portret stawia także pytanie o to, w jaki sposób jesteśmy w stanie uznać za jedno albo to samo rasę, która zawsze jest różna od siebie, albo nie zawsze jest ze sobą tożsama. Czy możemy mówić o identyczności odrębnej od opozycji między identycznością i odmiennością cech pozytywnych, o identyczności, która byłaby raczej powrotem samoróżnicy, niż jej eliminacją?

Nie możemy stracić z oczu tego, co w tym portrecie najbardziej niezwykłe, a mianowicie ustanowienia analogii między historią

a matczyną piersią. Jeśli bowiem nalegamy na odróżnienie matki od piersi, co – jak dowodziłam – musimy zrobić, analogia ta staje się zarówno głębszym, jak i mądrzejszym sednem artystycznego projektu Walker. Co to znaczy myśleć o historii nie jako o matce, to znaczy nie jako o naczyniu, w którym mieszczą się podmioty jako część jego zawartości, ale jako o wewnętrznym obiekcie, którym żyje podmiot jako sobowtór innego? Jak można myśleć o historii nie jako o obiektywnej, ale jako o tym wewnętrznym przedmiocie, który użycza światu swoją obiektywność? Te pytania prowadzą nas do idei wydarzenia traumatycznego, wydarzenia, które nie może być przedmiotem pozytywistycznego badania historycznego, ponieważ nigdy nie zachodzi w taki sposób, w jaki robią to sytuacje historyczne. Wydarzenie to określa raczej miejsce, w które te sytuacje się wpisują, pęknięcie, które ustanawia zawsze nieobecne źródło rasy. Dlaczego „zawsze nieobecne"? Ponieważ strukturalnie niemożliwe jest bycie obecnym przy własnych narodzinach – z wyjątkiem doświadczenia niesamowitości. To jest najlepsza definicja niesamowitości, jaką można znaleźć: doświadczenie spotkania z własnym pochodzeniem. Freud twierdził, że ego doświadcza takiego spotkania jako zagrożenia, które inicjuje jego gotowość do działania lub ucieczki. Ucieczki, która następuje, nie trzeba jednak uważać za działanie jedynie reaktywne; to, do czego przygotowuje nas to spotkanie, może być również aktem inwencji lub ponownego upodmiotowienia.

Anonimowy rdzeń tożsamości rasowej

W eseju opublikowanym w katalogu wystawy *Voici: 100 ans d'art contemporain* Thierry de Duve wprowadza w sztukę ostatniego stulecia za pośrednictwem nie *Olimpii* Maneta, co byłoby standardowym gestem, ale jego *Christe aux anges* (1864), obrazu „nieprzeznaczonego dla żadnego kościoła", a więc obrazu niereligijnego. Manet namalował Chrystusa zawieszonego pomiędzy statusem już umarłego, a więc już nie Boga, a jeszcze

nie zmartwychwstałego, zaledwie śmiertelnego człowieka[18]. Krytyczny argument de Duve'a, który zapewnia temu obrazowi jego pozycję, polega na tym, że Chrystus zmartwychwstanie za moment nie jako Bóg, lecz jako człowiek. Jeśli obraz ten może sygnalizować początek sztuki nowoczesnej, to dlatego, że sztuka ta zrozumiała wydarzenie śmierci Chrystusa jako przekazanie jej zadania wskrzeszenia życia, stworzenia nowego życia z niczego. Zadanie to odziedziczyła dzięki zerwaniu ze swoją przeszłością.

Freud, teoretyk życia nowoczesnego, wydaje się zgadzać z przesłanką obrazu Maneta: jakaś forma zmartwychwstania człowieka jest możliwa. Podobnie jak Manet, Freud nie wierzył w skończoność człowieka. W eseju o niesamowitym pisał:

> Teza „wszyscy ludzie muszą umrzeć" puszy się wprawdzie we wszystkich podręcznikach logiki jako wzór twierdzenia ogólnego, ale nie ma takiego człowieka, który by je pojął, nasza nieświadomość ma zaś obecnie równie niewiele miejsca na wyobrażenie sobie własnej śmiertelności[19].

Ów esej o niesamowitym, jeden z rzadkich wypadów Freuda na pole estetyki, przekonuje, że my, nowocześni, żywiołowo zaprzeczamy mocy śmierci, wymyślając sobowtóra jako zabezpieczenie przed naszą własną zagładą. Uczucie niesamowitości, jak przypuszcza, wynika z faktu, że ten sobowtór, raz uformowany jako gwarancja nieśmiertelności, później doświadcza „zmiany swojej cechy" i powraca jako zwiastun śmierci, jako duch lub zjawa umarłych.

Jest tak, jakby pisząc esej *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, Freud powracał do tego argumentu i rozbudowywał go, bo we wcześniejszym eseju, zbyt okrojony, nie miał szansy wybrzmieć. Po pierwsze, to nie jako „zwiastun śmierci" czy „duch umarłych", ale jako nieumarły ów sobowtór zmienia swoją cechę i powraca. Freud wyjaśnia to, jak widzieliśmy, wraz z innym nieporozumieniem. Wydaje się, że istnieją dwa różne sposoby podwojenia siebie jako

ubezpieczenia przed zagładą, ale jedyną wskazówką, jaką otrzymujemy na ten temat w eseju o niesamowitości, jest napomnienie Freuda, że moralny niepokój nie jest tym samym, co niepokój wzbudzony przez uczucie niesamowitości. Freud nigdy nie rozwija wprost różnicy między dwiema formami podwojenia, ale oferując swoją teorię tożsamości rasowej jako ukrytą krytykę rasizmu podsycanego przez ideologię nazistowską, najsilniej sugeruje to rozróżnienie.

Oto, co możemy wywnioskować z teorii Freuda w ogóle oraz z konkretnych argumentów, jakie wysuwa on na temat tożsamości rasowej w książce poświęconej Mojżeszowi. Człowiek nowoczesny, nie chcąc zaakceptować skończoności, jaką narzuca mu myśl nowoczesna, podwaja się poprzez pojęcie rasy, które pozwala mu przetrwać własną śmierć. Odtąd jest on nie tylko indywidualnym podmiotem, lecz także członkiem rasy. Wynikające z tego zjawisko rasy (i rasizmu) nie przypomina niczego, co je poprzedzało, i to nie tylko dlatego, że rasa musi teraz przejąć funkcję nieba czy wieczności i zabezpieczyć nieśmiertelność podmiotu. Skoncentrowany na tym, co skończone, człowiek nowoczesny nie może już wiarygodnie utrzymywać starej idei wieczności, ale udaje mu się odtworzyć alternatywę z pozostawionych przez nią strzępów. Tą resztką czy pozostałością jest superego, libidalnie obsadzona wiara, że istnieje jeśli nie niebo, to przynajmniej coś, co wymyka się spustoszeniu przez historyczną przygodność. Idea ta jest negatywna, to nic innego jak przekonanie, że między naszymi oczekiwaniami a ich realizacją zawsze jest jakiś niedosyt, jakiś kompromis. Jest to jednak to, co przetrwało z wieczności w nowoczesnym świecie, i nadaje pewnemu pojęciu rasy element ideału, z którego wynikają przemoc i pogarda dla każdej historycznej przeszkody, każdej przeciwstawiającej się jej przygodności.

Podczas gdy dowody tej wyidealizowanej, a tym samym niezrównanej przemocy piętrzyły się, Freud posuwał się naprzód

w swojej książce o Mojżeszu. Można odnieść wrażenie, że chciałby się całkowicie pozbyć pojęcia rasy, ale jego teoria mu na to nie pozwoliła. Jak widzieliśmy, podejmowane przez niego wysiłki zmierzające do wymazania, usunięcia każdego wyjątku, w którym mogłaby się zagnieździć przemoc, doprowadziły do powstania opisanej wyżej niesamowitej formy podwojenia – i do powstania innego pojęcia rasy.



The End of Uncle Tom © Kara Walker, courtesy of Sikkema Jenkins & Co. and Sprueth Magers; photo © Joshua White

Ponieważ nazistowska ideologia rasowa opierała się na idealizacji – różnicy między tym, co dotychczas dawała im historia, a tym, czego mogli oczekiwać w przyszłości – wiązała się z problemem utożsamienia, przy czym ideał był tym, z czym należało się utożsamić. Miało to, jak wiemy, konsekwencje dla koncepcji aryjskiego ciała. Idealność leżąca u podstaw tej koncepcji tożsamości rasowej nie mogła doprowadzić do naiwnego zapomnienia czy porzucenia ciała na rzecz bezcielesnej kontemplacji idealnego jutra, w którym podmiot, jako członek rasy aryjskiej, będzie zbawiony. Skutkowało to raczej idealizacją samego ciała, stworzeniem pojęcia „ciała maszyny", zdatnego do użytku, a nawet do pożytecznych przyjemności, którego słabości można zdyscyplinować poprzez ćwiczenia. Narodowy socjalizm zachęcał w ten sposób do utożsamienia z ciałem idealnym.

Freud pozbył się pojęcia rasy z tej problematyki utożsamienia; pozbawił je idealności. W procesie tym odkrył anonimowy rdzeń tożsamości rasowej, w bezużytecznej, wybujałej przyjemności. Ta wybujała przyjemność, na którą podmiot jest zawsze nieprzygotowany, ogarnia go jako niepokój w chwili, gdy napotyka sobowtóra; ten zaś, daleki od pełnienia funkcji protezy czy zbroi, która pozwoli mu przetrwać bez szwanku zmienne koleje historii, odrywa go od samego siebie, podważa jego integralność. Freud identyfikował się z Żydami nie dlatego,

że podzielał jakiekolwiek ich cechy wyróżniające czy tradycje, ale dlatego, że wierzył, iż jego własne przetrwanie, podobnie jak ich, zależy od tego, czy będzie w stanie obalić te zniewalające tradycje i sposoby myślenia. Jednak tym, co jest w stanie przetrwać teraz, jest już nie tyle życie biologiczne, ile *jouissance*. Kara Walker tworzy figury gwałtownie zlewające się ze sobą, wyrastające z siebie: połykają one i wydzielają, drą się i torturują nawzajem. Jakby przedstawiały nie tylko szereg różnych walczących ze sobą postaci, lecz także pasożytnicze ciało radośnie próbujące wyzwolić się z niewoli samego siebie. Dlatego błędem jest krytykowanie wyobraźni artystki jako recyklingu stereotypów. Te postacie są czymś innym, ich erotycznym demontażem, szaleńczą i witalną walką o uwolnienie się od ich zatęchłego zapachu i ciężkiego brzemienia.

Pozwalając, by jej twórczość nawiedzało traumatyczne wydarzenie sprzed wojny secesyjnej – wydarzenie, którego ani ona, ani żaden inny czarny mieszkaniec Ameryki Północnej nigdy nie przeżył, ale na które się wielokrotnie natknął w niesamowitym momencie – artystka otwiera możliwość pojmowania tożsamości rasowej jako powtarzanego odróżnienia od siebie. Tym, co łączy ją z innymi członkami jej rasy, nie jest po prostu szereg wspólnych doświadczeń, ale to niemożliwe do przeżycia wydarzenie, które wciąż odrywa ich od siebie, historyczne pęknięcie, które nie może zostać „zmetabolizowane", ale wciąż odkłada się w tych małych kupkach gówna, które pojawiają się wszędzie w wycinankach Kary Walker. Historia przepływa przez te postacie, ale ich nie pochłania.

1 Dan Cameron, *Kara Walker: Rubbing History the Wrong Way*, „On Paper" 1997, t. 2, s. 11.

2 Kara Walker, *The Emancipation Approximation*, „Heart Quarterly" 2000, t. 3, nr 4, s. 25.

3 Rhode Island School of Design, prestiżowa wyższa szkoła sztuk pięknych i rzemiosła artystycznego, jedna z pierwszych w USA. Przyp. tłumaczki.

4 Kara Walker, *The Big Black Mammy of the Antebellum South Is the Embodiment of History*, w: Kara Walker, The Renaissance Society at The University of Chicago, 12 stycznia – 23 lutego 1997.

5 James Hannaham, *The Shadow Knows: An Hysterical Tragedy of One Young Negress and Her Art*, w: *New Histories*, The Institute of Contemporary Art, Boston 1996, s. 177.

6 Jacques Lacan, *Le seminaire XVIII: L'envers de la psychanalyse*. Seuil, Paris 2007, s. 128.

7 Sigmund Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. A. Ochocki, J. Prokopiuk, wstępem opatrzył A. Ochocki, opr. R. Reszke, KR, Warszawa 1994, s. 150.

8 Sigmund Freud, *Totem and Taboo*, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, t. XIII (1913–1914), red. J. Strachey, A. Freud, A. Strachey, A. Tyson, W.W. Norton & Company, New York 1990, s. XV.

9 Tak Lacan opisuje czysty instynkt życiowy, od którego zostajemy oddzieleni, ale którego reprezentacją jest obiekt małe a. Zob. Jacques Lacan, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, red. J.-A. Miller, przeł. A. Sheridan, Hogarth Press – The Institute of Psycho-Analysis, London 1977, s. 197–198.

10 William Faulkner, *Absalomie, Absalomie*, przeł. Z. Kierszys. Świat Książki, Warszawa 2001, s. 9.

11 Gilles Deleuze, *Foucault*, przeł. i wstępem opatrzył M. Gusin, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2004, s. 122.

12 Pożyczam tę charakterystykę niesamowitego jako pasożyta od Jean-Claude'a Milnera. Zob. jego esej *The Doctrine of Science*, „Umbr(a)" 2000, nr 1; red. T. Giron. Esej został przełożony przez Olivera Felthama z książki Milnera *L'oeuvre claire: Lacan, la science, la philosophie*, Seuil, Paris 1995. Zob. polski przekład: Jean-Claude Milner, *Dzieło jasne. Lacan, nauka, filozofia*, przeł. i wstępem opatrzył M. Gusin. Biblioteka kwartalnika KRONOS, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2017.

13 Walker posługuje się tą frazą w wywiadzie z Jerrym Saltzem, *Kara Walker, Ill-Will and Desire*, „Flash Art International" 1996, nr 191, s. 84.

14 Zob. wywiad Liz Armstrong z Karą Walker w *No Place (Like Home)*, Walker Art Center, Minneapolis 1997, s. 108.

15 Sigmund Freud, *Observations on Transference-Love*, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, t. XII (1911–1913), red. J. Strachey, A.

Freud, A. Strachey, A. Tyson, The Hogarth Press, London 1964, s. 167.

16 Gilles Deleuze, *Foucault...*, s. 125.

17 Michelle Montrelay, *Inquiry into Femininity*, w: *The Woman in Question*, red. P. Adams, E. Cowie. MIT Press, Cambridge 1990, s. 262.

18 Thierry de Duve, *Voici: 100 ans d'art contemporain*, Ludion–Flammarion, Brussels 2000. De Duve był także kuratorem wystawy, której towarzyszy ten katalog.

19 Sigmund Freud, *Niesamowite*, w: idem, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, KR, Warszawa 1997, s. 253.