

Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami. Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką i Katarzyną Bojarską.

Ernst van Alphen, Katarzyna Bojarska, Roma Sendyka

Rozmowy

Afekt, trauma i rozumienie: sztuka ponad granicami
wyobraźni

Ernst van Alphen w rozmowie z Romą Sendyką
i Katarzyną Bojarską

Katarzyna Bojarska: *Zacznijmy od jednego z najbardziej intrygujących wątków Twoich teorii i analiz, wątku, który wydaje się szczególnie istotny dla dzisiejszego kształtu humanistyki w Polsce. Chodzi mi mianowicie o szczególny sposób łączenia refleksji nad tekstem i obrazem czy też tym, co literackie i tym, co obrazowe. Powiedz proszę, jak się to wszystko zaczęło, skąd czerpałeś inspiracje, co miało największe znaczenie dla takiej, a nie innej trajektorii Twojej refleksji. Innymi słowy, jak wyglądała droga od studiów nad literaturą do studiów nad kulturą wizualną, która zdaje się prowadzić (szczególnie w ostatniej wydanej książce *Art in Mind*) w przestrzeń refleksji oryginalnej i pasjonującej? W jaki sposób wyznaczałeś tę trasę poprzez różne metodologie i strategie badawcze?*

Ernst van Alphen: Przede wszystkim chciałbym podkreślić, że od zawsze interesowałem się zarówno literaturą, jak i sztuką. A zatem wybór studiów literaturoznawczych, a nie historii sztuki był raczej przypadkowy. Równie dobrze mogło stać się odwrotnie. Studiując komparatystykę literacką (*comparative literature*) natknąłem się na semiotykę – niezwykle wówczas ważną i popularną teorię znaków. To właśnie dzięki semiotyce mogłem dokonać swobodnego przejścia od literatury (jako szczególnego systemu znaków) do innych systemów znaków, w tym do systemu znaków obrazowych, ale semiotyka pomogła mi także zrozumieć różnice między tym, w jaki sposób słowa, a w jaki obrazy wytwarzają znaczenia. Mogę zatem

Rozmowy

powiedzieć, że nie tylko moje własne zainteresowania i pasje, ale także ta szczególna teoria pozwoliły mi swobodnie poruszać się w każdej z tych przestrzeni i pomiędzy nimi. Moja pierwsza książka poświęcona była holenderskiemu pisarzowi Willemowi Brakmanowi (*Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*, 1988 – *As a Manner of Reading. Seduction and Resistance of Willem Brakman's Reader*), ale choć dotyczyła ona przede wszystkim literatury, dwa rozdziały tej książki poświęciłem relacjom słowa i obrazu. Twórczość Brakmana w znacznym stopniu dotyczy tego, w jaki sposób pewne obrazy wytwarzają słowa i opisy. Już na tym wstępnym etapie zainteresowały mnie rozmaite teorie dotyczące relacji słów i obrazów. Akt patrzenia może być przecież prymarnym motorem całego tekstu literackiego, który organizują obrazy, nawet jeśli w samych tych testach nie ma ilustracji.

KB: *Czy bylbys sklonny powiedziec, ze koniecznosc laczenia refleksji nad slowem i obrazem, tymi dwoma porzadkami ekspresji i reprezentacji, wynikla czy tez zostala zainspirowana jakimś konkretnym doświadczeniem czytelniczym czy też spotkaniem z jakimś konkretnym dziełem sztuki? Wspomniales juz o spotkaniu z semiotyką, pytam jednak bardziej o przeżycie estetyczne, doświadczenie odbiorcze, materialne.*

EvA: Po książce o Willemie Brakmanie, a także poprzedzającej ją książce poświęconej krytyce ideologii w semiotyce (*Bang voor schennis? Inleiding in de ideologiekritiek*, 1987, *Afraid of Violation? Introduction to the Critique of Ideology*), zdecydowałem się napisać książkę o Francisie Baconie. A dlaczego? Po napisaniu rozprawy doktorskiej przygotowywałem projekt badawczy poświęcony narracyjności i postmodernizmowi i jednym z analizowanych przypadków miał być ambiwalentny status narracyjności w obrazach malarskich Francisca Bacona. Choć początkowo planowałem tylko jeden rozdział, okazało się, że to temat na całą książkę. Po prostu musiałem się z tym rozprawić. Narracyjność interesowała mnie szczególnie jako coś, co niekoniecznie musi być tekstowe czy werbalne, ale coś, co przejawia się we wszystkich mediach, także w mediach obrazowych. W tym wypadku to narratologia pozwoliła mi na analizę dzieł sztuki, na czytanie sztuki, by tak rzec.

KB: *Co zatem sprawilo, ze ruszyles stamtąd ku badaniu narracji o charakterze traumatycznym, czy to w polu twórczości obrazowej czy tekstowej, badaniu odcisków i śladów Zagłady?*

EvA: Wszystkie moje wczesne prace powstawały pod silnym wpływem teorii poststrukturalistycznych i postmodernistycznych. Wiele im wówczas zawdzięczałem i dlatego pod koniec lat 80. XX wieku dość poważnie irytowały mnie rozmaite przejawy tej upraszczającej krytyki poststrukturalizmu i postmodernizmu, które raz za razem uderzały w jedną nutę, a mianowicie, że dla poststrukturalistów nie istnieje nic poza tekstem, że rzeczywistość zawsze wytwarzana jest przez teksty; dotyczy to również rzeczywistości Zagłady, która ostatecznie istnieje wyłącznie

jako właśnie tekstowa konstrukcja czy efekt tekstu. Wtedy właśnie zdałem sobie sprawę, że chcę napisać książkę o Zagładzie, w której jasno będzie powiedziane, że w teoriach i analizach inspirowanych poststrukturalizmem niczego takiego nie ma. Książkę o konsekwencjach takiego przekonania i o tym, jak się osiąga takie cele. Poza tymi bardziej „teoretycznymi” powodami, chciałbym wspomnieć o powodach bardziej osobistych, które wiążą się z historią mojego ojca, jak również z domem, do którego się wprowadziłem. To w zasadzie ciekawa sprawa. Sprowadziłem się do Amsterdamu i kupiliśmy dom, który zaprojektował dla siebie pewien żydowski architekt, ale został wywieziony do Theresienstadt i zmarł tam, więc nigdy do tego swojego domu nie wrócił. Nagle zdałem sobie sprawę, że muszę odpowiedzieć na zasadnicze pytanie, czy możliwe jest życie w domu z taką historią. Czy ze względu na tę historię dom należy uznać za nawiedzony? A może warto uznać tę historię jako metonimię całego kraju, kontynentu? Mój dom stoi w amsterdamskiej dzielnicy żydowskiej, został zbudowany w latach 20. XX wieku i takich domów jest całe mnóstwo a każdy z nich ma podobną historię. Zdecydowałem, że aby móc mieszkać w tym domu, muszę sobie odpowiedzieć na to pytanie.

KB: *Bardzo zainteresowało mnie to, co powiedziałeś o frustracji krytyką poststrukturalizmu w kontekście Zagłady. Jakiś czas temu natknęłam się na hipotezę, że studia nad traumą, które pojawiły się w zachodniej humanistyce w latach 90. można potraktować jako bezpośrednią reakcję na abstrakcyjny charakter wysokiej teorii spod znaku poststrukturalizmu czy dekonstrukcji. Zgodnie z tą wykładnią, powrót do materialności doświadczenia historycznego, do jego licznych i różnorodnych form i śladów miał stanowić sprowadzenie teorii na powrót do życia i rzeczywistości (czy też tego, co jednak zewnętrzne wobec języka).*

EvA: Wydaje się, że można by tak powiedzieć o niektórych przypadkach studiów nad Zagładą, szczególnie kiedy sprowadzają się one do bardzo osobistych doświadczeń drugiego pokolenia i następnych po nim. Można to uznać za odejście od wysokiej teorii ku bardziej przyziemnym tematom i problemom. Jednak nigdy nie zgodziłbym się, że to samo można powiedzieć o studiach nad traumą. Teoria traumy to także w wielu aspektach niezwykle wysublimowana teoria, powstająca pod silnym wpływem poststrukturalizmu i dekonstrukcji, szczególnie jeśli weźmie się pod uwagę praktykę interpretacyjną czy teorię referencjalności. Zdaje się ona jeszcze bardziej komplikować kwestie związane z nadawaniem znaczeń i rozumieniem doświadczenia.

Roma Sedyka: *Podobnie jak czynią to sztuka i literatura w twoim ujęciu. W Art in Mind piszesz, że sztuka jest rodzajem laboratorium, w którym przeprowadza się eksperymenty dotyczące opracowywania i opanowywania tego, co dla danej kultury wciąż jest problemem. Pada tam określenie „miejsca bolesne”, pain points. Czy można rozwinąć koncepcję „bolesnych miejsc” w przestrzeni doświadczenia kulturowego? W jaki sposób traumatyczne i traumatyzujące wydarzenia, w tym Zagłada, znajdują wyraz w tym szczególnym*

Rozmowy

doświadczeniu estetycznym, tym swoistym obszarze, gdzie wytwarza się idee i wartości, nadaje im formę i uruchamia je w odpowiednich, niekiedy nieoczywistych, kontekstach?

EvA: W takich dziedzinach wiedzy jak studia nad Zagładą (bolesnym miejscem naszej kultury) naprawdę niepokoi mnie to, że wydarzenie o takim potencjale traumatycznym, i – jak powiedziałaś – traumatyzującym, zostaje nie tyle przepracowane, ile ponownie odegrane. W ten sposób trauma historyczna ulega fetyszyzacji, co z kolei wywołuje tak dużą podejrzliwość wobec wszelkich prób narracyjnej reprezentacji, a szczególnie wobec prób artystycznej reprezentacji (angażującej wyobraźnię), która niekiedy niemal desakralizuje wydarzenie jako takie. W najbardziej skrajnych przejawach tej postawy nawet narracja historyczna (jako narracja) jest nie do przyjęcia, bo z góry jawi się jako (niedopuszczalna) interpretacja. Zwolennicy tego rodzaju puryzmu zwracają się w stronę archiwów w poszukiwaniu tego, co najbardziej „archiwalne”, a więc w ich wyobrażeniu najczystszej formy przedstawienia, takiej jak lista czy tabela. Jednak taka strategia powtarza jedynie gest oprawców, mistrzów biurokratycznej czystości, Nazistów. Trzeba sobie uzmysłowić, że kiedy uprzywilejowuje się archiwum (jako sposób przedstawienia danych) i pozbawia się prawa do interpretacji i wyobraźni, czystość klasyfikacji i wyliczania faktów może zaprowadzić nas do piekła systematycznego zniszczenia. Obozy koncentracyjne to w pewnym sensie ogromne archiwa. „Bolesne miejsca” takie jak Auschwitz muszą otrzymać swoje artystyczne opracowanie, które angażuje wysiłek interpretacji, wyobraźni i rozumienia, a nie powtarza procedury i ponownie odtwarza (zadaje) ból, nieustannie odgrywając te same niesamowite symptomy. Należy pozostać świadomym, by nie mnożyć powtórzeń, albo też powtarzać świadomie, by wprowadzić zmianę (zmianę rozumienia, zmianę odczuwania).

KB: *Kiedy mówisz „świadomy”, od razu przychodzą mi do głowy liczne nieświadome popędy i wybory, decyzje podejmowane zarówno przez artystów, jak i historyków wobec takich wydarzeń jak Zagłada, przemoc kolonialna czy seksualna. W obliczu tych „bolesnych miejsc” świadomość i samodyscyplina nie zawsze organizują nasze działania. Zastanawiam się, co sądzisz o tym, co z dzisiejszej perspektywy można nazwać ruchem w historiografii, którego przedstawiciele podjęli trud włączenia do dyskursu historycznego słownika psychoanalizy nie tylko po to, by interpretować zdarzenia z przeszłości, ale by zachować krytyczny dystans wobec tematów, nad którymi pracowali?*

EvA: Uważam, że prace takich historyków jak Dominick LaCapra czy Saul Friedländer są niezwykle istotne, ponieważ wprowadziły do dyskursu historiografii psychoanalizę, a przez to ukazały z całą mocą pozycję, jaką historyk zajmuje wobec wybranego przez siebie przedmiotu badań. Zazwyczaj w tak zwanym dyskursie pozytywistycznym historyk pozostaje całkowicie suwerenny i zewnętrzny wobec problemu, którym się zajmuje. Jednakże tekst historyczny dotyczy nie tylko tej czy innej przeszłości, ale także tego, w jaki sposób ustanawia się i negocjuje relację z przeszłością: jak się tego dokonuje i z jakiego powodu. Zawsze chodzi tu

bowiem o relację, a nie o zamkniętą i odsuniętą na dystans przeszłość ujmowaną jako przedmiot refleksji. Mam wiele podziwu dla teoretycznych książek Friedländera – nie tyle dla jego pisania historii, ile tekstów o pisaniu historii – gdzie raz za razem dowodzi, że dyskurs historyczny ma wiele ograniczeń, także dlatego, że dyscyplina ta rządzi się regułami, których należy przestrzegać. Ograniczenia te okazują się szczególnie problematyczne, kiedy historyk mierzy się z Zagładą – wówczas bowiem okazuje się, że dyskurs historyczny musi zostać uzupełniony o inne dyskursy, konstrukcje innego rodzaju. Literatura i sztuka mogą okazać znacznie bardziej efektywne w procesie rozumienia i przetwarzania nie tyle samych przeszłych wydarzeń, co ile aktualnych śladów i odcisków na rzeczywistości, ich pamięci, widzialnego i niewidzialnego dziedzictwa.

RS: *Powiadasz zatem, że sposoby przedstawiania czy też formy, w jakie ujmuje się owe „bolesne miejsca”, o których była mowa wcześniej, należy wynajdywać raz za razem, na nowo, że nigdy nie sposób zatrzymać się na jednym z nich i uznać go za najbardziej odpowiedni, przystający dyskurs czy model ekspresji, czy wreszcie model rozumienia. Myślę tu szczególnie o roli, jaką mają do odegrania afektywne komponenty w podejściu do Zagłady.*

EvA: Wiele modeli dyskursywnych, które się stosuje, jest nieznośnie wręcz konwencjonalnych i upowszechnionych. Te bolesne miejsca, które masz na myśli, z konieczności wypadają poza ramy tych skonwencjonalizowanych form opowieści i obrazu, wymykają się im. Zatem *pain points* zmuszają nas do wyjścia niejako poza siebie, do przekroczenia istniejących ograniczeń i wymyślenia, wyobrażenia sobie i wypracowania nowych formuł, które choć niektórym będą wydawać się nieodpowiednie, będą bardziej efektywne, umożliwią nie tylko lepsze formy rozumienia przeszłości, ale i bycia w historii.

KB: *Jeśli dobrze rozumiem, obydwójcie sugerujecie, że bezapelacyjnie istnieje konieczność wypracowania alternatywnych modeli rozumienia w obliczu nie tyle traumy wydarzenia Zagłady, ile przede wszystkim tych posttraumatycznych sześćdziesięciu lat, które po nim nastąpiły i które przeformułowały i odkształciły je na wiele sposobów. Postulowanie dyskursem emocji czy afektów w kontekście kultury posttraumatycznej wydaje mi się niezwykle intrygujące i potencjalnie owocne. Zmiana języka opisu może wprowadzić współczesną humanistykę na alternatywne ścieżki krytycznej analizy i dostępu do „wydarzenia”, które nie będą zasadzać się na rozumowaniu, wyjaśnianiu i dowodzeniu. To artystyczne (literackie) strategie mają zmienić sam sens rozumienia, a sztuka i literatura jawią się jako sposoby myślenia.*

EvA: Dokładnie tak. Zazwyczaj, gdy myślimy o traumie czy osobie strumaty-zowanej, skłonni jesteśmy sądzić, że trauma przejawia się w milczeniu czy niemocie. Zajmując się tymi kwestiami, zdałem sobie sprawę, że trauma znajduje także swój wyraz w swoistej logorei; niektórzy po prostu nie są w stanie przestać mówić!

Rozmowy

To niekończąca się, kompulsywna narracja, uporczywy wysilek złożenia świata na nowo w opowieści, raz za razem. To niezwykle interesujące: fakt, że choć ludzie ci potrafią opowiadać, nie oznacza jeszcze, że są w stanie wypowiedzieć traumę, odnieść się do niej, dać jej wyraz. Nadmiar narracji służy tutaj oddaleniu rzeczywistej konfrontacji z traumą.

KB: *Zastanawiam się, czy w tym kontekście nie powinniśmy wykorzystać potencjału słowa „performans”. Można bowiem powiedzieć, że osoba, która opowiada w sposób, który przed chwilą opisałeś, dokonuje raczej odegrania pewnych symptomów posttraumatycznych, niż opowiada historię swojego przeszłego doświadczenia.*

EvA: Jak najbardziej. Takiej osoby należy „słuchać” w zupełnie inny sposób. Innymi słowy, potencjalna publiczność takiego performansu powinna nastroić się – by tak rzec – w bardzo szczególny sposób.

RS: *Pozostaniemy na chwilę przy publiczności i przyjrzyjmy się postaci stojącej z boku (by-stander). Pisałeś o tym sporo w książce o Armandzie (Armando: Vormen van Herinnering, 2000; Armando: Shaping Memory) i wydaje mi się, że z dzisiejszej perspektywy czasowej, jak również przestrzennej wątek ten jawi się jako absolutnie kluczowy dla rozumienia zarówno wojny, jak i doświadczenia powojnia.*

EvA: Jestem przekonany, że kwestie te znacznie bardziej niż z traumą wiążą się z kwestiami natury etycznej i afektywnej: na przykład z problemem winy. Pracując nad Armandem, holenderskim malarzem i poetą, naprawdę zafascynował mnie sposób, w jaki konstruuje on swoje „winne krajobrazy” (*guilty landscapes*). Zacząłem sobie zadawać pytania, dlaczego przypisywać tego rodzaju moralne wyrażenia nieczłowieczym podmiotom: krajobrazowi? Co to znaczy, że krajobraz jest winny? Czy stanowi on tutaj personifikację by-standera: tego, kto choć obecny nie zaświadcza, a jedynie trwa obok, stoi z boku, pozostaje niemy i nadal trwa, zarasta, zasłania, zapomina? Twórczość Armanda w moim odczuciu dotyczy przede wszystkim problemu obowiązku zaświadczenia nawet w sytuacjach najbardziej niemożliwych. Warto podkreślić w tym miejscu, że artysta poszukuje śladów przemocy, które niekoniecznie wywodzą się z owego pierwotnego wydarzenia, ale pojawiają się jako odegrania innej, wcześniejszej lub późniejszej przemocy.

KB: *Tu, jak się zdaje, mamy do czynienia z niemymi miejscami, a co z tymi, które „mówią”, co ze wszystkimi tymi wymownymi miejscami historii, jak Auschwitz, Umschlagplatz etc., którym nie pozwolono zarosnąć, i które przemawiają językiem muzeum czy pomnika?*

EvA: Początkowo poczułem się nieco zmieszany, że oba miejsca, Auschwitz I i Birkenau, nazywa się „muzeum”. Dlaczego właśnie tak? Ale Auschwitz rzeczywiście wygląda jak muzeum, prawie zszokowała mnie uroda tego miejsca, architekту-

van Alphen Afekt, trauma i rozumienie...

ra, powtarzalność tych samych budynków: jeden obok drugiego. Będąc tam, zdałem sobie sprawę, że potrzeba niemało wyobraźni, by zrozumieć, co tam się tak naprawdę działo te siedemdziesiąt lat temu. Wciąż nie wiem, co o tym wszystkim myśleć. Bardzo mnie to niepokoi. Birkenau, choć także zostało zachowane, istnieje i jest pielęgnowane jako rodzaj zrujnowanego krajobrazu czy też krajobrazu w ruinie, który zdaje się przedstawiać ów proces zarastania czy też wypadania z pola widzenia tego, co się tu wydarzyło. To z kolei stanowi inny rodzaj przemocy – widać, jak przemoc, która się tutaj dokonała, jest odgrywana niejako przez krajobraz. To – rzecz jasna – musi być złudzenie, ponieważ zakładam, że administratorzy „muzeum” zajmują się tym terenem i nie pozwoliliby, aby zarósł on całkowicie, i z pewnością interweniują w tę przestrzeń, kiedy tylko uznają to za stosowne. Mimo to, kiedy się tam jest, ma się wrażenie, że za dwadzieścia czy trzydzieści lat wszystko to zarośnie i stanie się niewidoczne; natura zawładnie to na powrót. Moim zdaniem, to w sposób o wiele bardziej efektywny oddaje wrażenie tego, co się tam stało – nie wiedzę o tym, ale wrażenie, to, co wchodzi pod skórę i tam zostaje – i to w znacznie większym stopniu niż dobrze utrzymane budynki Auschwitz. Wydaje się, że to niemal przemieszczenie tej przemocy na inny poziom, na poziom natury.

RS: *Właśnie na tym polegał pomysł Oskara Hansena na pomnik-drogę Auschwitz II Birkenau, niestety odrzucony w 1958 przez byłych więźniów obozu z tego względu, że miał on ponoć odmawiać ofiarom prawa do pamięci, spychać je w zapomnienie. Hansen z zespołem, o czym niedawno przypomniła wystawa monograficzna w Tate Britain Henry’ego Moora, który przewodniczył jury konkursu i wspierał „projekt pomnika-drogi”, chciał przekreślić teren obozu ciemną linią asfaltowej, kilometrowej, szerokiej na sześćdziesiąt pięć metrów, drogi i restaurować tylko to, co znalazłoby się w jej obrębie. Pozostałe relikty podlegałyby niekontrolowanemu działaniu natury.*

KB: *Z drugiej jednak strony, kiedy myśli się o muzealnych procedurach „utrzymywania” czy wręcz konserwowania tego krajobrazu, należy pamiętać, że jego materialność, cały ten „historyczny kostium” trzeba co i raz odtwarzać i ulepszać, by się nie rozpadł. Paradoksalnie nieustannie poddaje się go różnym zabiegom, by zachować jego tożsamość, by pozostał sobą. Nasza relacja wobec przeszłości Zagłady przemieściła się chyba na kolejny poziom; nazwałabym go poziomem niesamowitości.*

RS: *Patrząc na to z jeszcze innej perspektywy, jeśli pomyśli się o tym, co dzieje się z przyrodą w Birkenau w kontekście różnych strategii bioartu, winny krajobraz nabiera zupełnie innych znaczeń i nie jest to już kwestia personifikacji. Natura staje się sprawcą jako świadek i jest pozostałością czy resztką w tym znaczeniu, że nawet jeśli nie przechowuje DNA ofiar, to wykorzystuje ich szczątki do własnego wzrostu. Przetrawianie przestaje zatem być przeźroczystym czy niewinnym pojęciem. Te małe brzoźki rosną na prochach, a ich materiał genetyczny miesza się z materiałem tych, którzy zostali tam zamordowani. Wina spotyka się tu z obowiązkiem zaświadczenia w najbardziej radykalnym z możliwych sensów. Życie mimo wszystko.*

Rozmowy

EvA: W kontekście Birkenau najodpowiedniejszym terminem wydaje mi się dezintegracja, ale w obliczu tego, co powiedziałaś przed chwilą, jeszcze trafniejsze wydaje się rozproszenie; rozproszenie formy w rodzaj bezforemności. Oprawca staje się tu tym samym podmiotem, co ów radykalny świadek, o którym wspominasz – to natura. To, jak się zdaje, sedno tej niepokojącej ambiwalencji.

KB: *Skoro mówimy o obozie, przypomnijmy, że jeden z rozdziałów swojej książki Art in Mind poświęciłeś słynnej pracy Zbigniewa Libery Lego. Obóz koncentracyjny (1996), którą analizowałeś obok innych przykładów sztuki współczesnej wykorzystujących zabawki do mówienia o kondycji świata po Zagładzie, o sztuce raczej prowokującej niż upamiętniającej. Czy istnieją granice „zabawki w Holocaust”?*

EvA: Oczywiście nie mogę udzielić żadnej ogólnej odpowiedzi na to pytanie. Chcę jednak powiedzieć, że praca Libery wydaje mi się tak ważna, ponieważ wskazuje na to, że nauczanie o Zagładzie poniosło porażkę na wielu frontach. Przede wszystkim nadmiar tekstów o Zagładzie, jak również skonwencjonalizowane (a przez to pozbawione realnej siły oddziaływania) wizyty w miejscach upamiętniania wydarzeń historycznych doprowadziły paradoksalnie do znieczulenia na szok wobec tego traumatycznego zdarzenia. W moim przekonaniu problem polega nie na tym, że nie wiemy dość o Zagładzie, ale raczej na tym, że znudziła nam się ta wiedza i nie chcemy słuchać tej samej historii na nowo. Zadanie polega zatem dziś na tym, by przekazać tę przeszłość w sposób afektywny, tak, by naprawdę dotykała i poruszała nas emocjonalnie. Libera w sposób świadomy unika opowiadania o Zagładzie i zmusza nas, odbiorców do tego, byśmy zmierzyl się z tym tematem i tym zdarzeniem na innej płaszczyźnie, nawet jeśli nie w sposób bezpośredni. Chodzi tu przede wszystkim o utożsamienie z oprawcą i odrzucenie fantazji o wyraźnym podziale na katów i ofiary. To, jak sądzę, źródło całej kontrowersji. Abstrakcyjne i mroczne zło, które przychodzi z zewnątrz (naziści) staje się złem we mnie samym. Libera pozbawia mnie komfortu identyfikacji z ofiarą i sprawia, że czuję się nie tylko nieswojo z samym sobą, ale i nie jestem już sam ze sobą bezpieczny; staję się jeśli nie winny, to przynajmniej uwikłany, i jeśli nawet nie w samą Zagładę, to być może w inne wydarzenia natury historycznej czy politycznej, które niosą ze sobą potencjał traumatyzujący. To bardzo mocne.

KB: *A zatem fikcja przed i ponad faktami?*

EvA: Fakty są niezmiernie ważne, ale fakty to nie wszystko. Potrzebujemy czegoś więcej, by pracować nad przeszłością i ją przepracowywać.

RS: *Pamięć nie mieści się w faktach i nie zasadza się wyłącznie na nich. I jeśli pomyśleć o międzypokoleniowym przekazywaniu historii, pamięci czy afektów, to przekaz ten pełen jest „fikcji” różnego rodzaju. To, co Marianne Hirsch nazywa „postpamięcią” („Żałoba i postpamięć”, przeł. K. Bojarska, Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczes-*

van Alphen Afekt, trauma i rozumienie...

nej humanistyki, red. E. Domańska, Poznań 2011) – istotny składnik tożsamości drugiego i trzeciego powojennego pokolenia – pełna jest „fikcji”, o których tu mówimy. Jaki jest Twój stosunek do postpamięci?

EvA: Mój problem z tym terminem polega na tym, że Hirsch zdaje się sugerować, iż pierwotna trauma ocalonego może w jakimś sensie przenosić się na jego potomstwo, z pokolenia na pokolenie i że przekaz ten przyjmuje kształt pamięci. Oczywiście nie mam zastrzeżeń do znaczenia tego „post”, ale wydaje mi się, że „pamięć” nie jest tu trafnym terminem. Drugie i trzecie pokolenie nie cierpią na nadmiar pamięci, ale z zupełnie innego powodu. Moim zdaniem wiąże się to z praktykami upodmiotawiania i utożsamiania, z mówieniem o przemilczeniach i ich interpretacją. To raczej kwestia braku pamięci niż jej samej i poczucia winy związanej z tym brakiem. Tu leży sedno mojego sporu z Marianne Hirsch.

KB: Zgadzam się z Tobą. Wydaje się, że reakcja na strauumatyzowane i traumatyzujące pokolenie ojców i matek może być bardzo różna, a niekiedy wiązać się z podejmowaniem działań o bardzo dramatycznym charakterze. Nie ma jednak wątpliwości co do tego, że w każdym z tych przypadków (bez względu na to, jak bardzo byłyby one odmienne) dochodzi do przekazu na wielu (świadomych i nieświadomych) poziomach i wieloma środkami, czy to za pośrednictwem narracji, czy przemilczeń, pozawerbalnych gestów czy grymasów, dynamiki rodzinnej etc. Kusi mnie, by powiedzieć, że teoria afektów ma tu do odegrania niebagatelną rolę. Chodzi mi przede wszystkim o możliwość przyszpilenia i nazwania tych „momentów”, nadania im formy i dostępu do innego rodzaju wiedzy o nich, być może wiedzy afektywnej. Przekonuje mnie to, co piszesz w artykule o afektywnych zabiegach sztuki i literatury, że aby dziś sztuka i literatura miały realną siłę oddziaływania i potencjał zmiany rzeczywistości, muszą one oddziaływać przede wszystkim na płaszczyźnie afektywnej, nie przekazywać informacji czy znaczeń. Jak w tym kontekście wygląda relacja między formą i treścią dzieła?

EvA: Prawdziwa sztuka czy literatura nie mogą zostać zredukowane wyłącznie do tego, o czym są. Czasami są po prostu o niczym, a mimo to mają ogromne znaczenie, oddziałują z dużą siłą, kształtując postawy i działania. Znów trudno jest mi udzielić ogólnej odpowiedzi co do tego, jak powinna wyglądać sztuka oddziałująca w sposób afektywny. Każdorazowo wydaje się, że jest to kwestia aktu interpretacji, patrzenia czy lektury.

Weźmy na przykład artystyczne praktyki, które analizuję w mojej najnowszej książce poświęconej archiwom. Artyści tacy jak On Kawara czy Marcel Duchamp posługując się archiwami i dekonstruując ich konwencjonalne formy wskazują właśnie na brak wszelkiego afektywnego komponentu w klasycznej idei archiwum. Ale pamiętajmy, że brak afektu to także afekt. W wypadku Ona Kawary będzie to radykalny chłód i wycofanie wszelkich emocji bijące z jego obrazów-dat: każdego dnia wykonywanie tego samego gestu artystycznego (i egzystencjalnego) przez dekady. On staje się niemalże pozbawioną emocji maszyną, kronikarzem apatii.

Rozmowy

RS: *A jednak struktura powtórzenia wskazuje także na coś niezwykle istotnego dla konstrukcji i reprezentacji doświadczenia, na powrót tego, co wyparte. Myślę tu przede wszystkim o pracy innego artysty, Wojciecha Wilczyka i jego serii fotograficznej Niewinne oko nie istnieje (2009) oraz ponownym wylanianiu się, a właściwie pojawianiu się poprzez powtórzenie tego, co w innym wypadku pozostałoby niewidoczne. Wydaje mi się, że często przeoczymy afektywne, ale i estetyczne aspekty archiwum, a może świadomie je pomijamy.*

EvA: Masz rację. Sądzę, że problem z pojęciem afekt wynika częściowo z tego, że przyjęło się kojarzyć afekt z bardzo silnymi emocjami, czy to pozytywnymi, czy negatywnymi. Tymczasem, jak już wspomniałem, całkowity brak emocji to także afekt. Wykracza on poza to, co emocjonalne i poza to, co intelektualne. Idąc tropem Gillesa Deleuze'a można powiedzieć, że chodzi tu przede wszystkim o intensywność, która nas dotyka i na nas się odciska, pozostawia ślad, a przez to nas przekształca (nawet jeśli owo przekształcenie nie zostanie we właściwym czasie rozpoznane czy uświadomione). Sztuka i literatura oddziałujące na płaszczyźnie afektywnej wytwarzają wszelkiego rodzaju intensywności czy konstelacje pobudeń, które nie muszą pociągać za sobą żadnych konkretnych znaczeń, które nigdy nie poddają się łatwym kategoryzacji czy klasyfikacji, a mimo to są niezwykle znaczące i produktywne. Dotykają nas, a my musimy przetwarzać te momenty dotknięcia.

KB: *We wspomnianym już artykule Affective Operations of Art and Literature, podążając za słowami Felixa Gonzaleza-Torresa, zdajesz się twierdzić, że te intensywności, które wytwarzają dzieła sztuki mają nas szokować czy też skłaniać do działań politycznych. Innymi słowy, jeśli sztuka chce stać się na powrót polityczna, powinna skoncentrować się na konstruowaniu przekazu na płaszczyźnie afektywnej, czy tak?*

EvA: Dokładnie tak. Afekty skłaniają do myślenia, co znaczy, że ostatecznie nie mają one swojego własnego, osobnego znaczenia, ale mają siłę, siłę mobilizacji.

KB: *A jak miałyby wyglądać ta afektywna mobilizacja w sali wykładowej, w kontekście wytwarzania i przekazywania wiedzy w przestrzeni uniwersyteckiej? Czy i tam jest miejsce na działania afektywne? Czyż nie spotykają się one natychmiast ze sprzeciwem ze strony studentów, którzy jednak wciąż chcą wierzyć w (intelektualny) autorytet tego, kto tę wiedzę przekazuje?*

RS: *Moje doświadczenia prowadzenia zajęć na tematy związane z Zagładą przeczą tej tezie. Studenci zdają się oczekiwać czegoś więcej poza intelektualnym zaangażowaniem, wręcz domagają się, by zrezygnować z pozycji wiedzy, odrzucić chłodny obiektywizm. Oczekują również, że sami zostaną do głębi poruszeni przez to, czym się zajmujemy, że poczują dyskomfort. Wciąż wydaje mi się to dziwne i trudne do „emocjonalnego opracowania”, kiedy sama muszę się z tym mierzyć na zajęciach. To „afektywne pragnienie” jest*

van Alphen Afekt, trauma i rozumienie...

może tym, o czym mówiliście w kontekście „zatrucia”, o którym wspominał Libera prezentując Lego. Edukacja wobec „bolesnych punktów” musi być dziś już inna.

EvA: *Pamiętajmy jednak, że w kontekście nauczania o Zagładzie (i innych traumach historycznych) mamy do czynienia z bardzo rygorystycznymi regułami, które rządzą tym, co można i należy odczuwać, co i jak można myśleć, gdzie kończą się ramy dopuszczalnych interpretacji czy wycieczek wyobraźni. Nazwałbym to etykietą holocaustowej edukacji.*

KB: Być może zatem teoria afektów mogłaby posłużyć jako rodzaj metateorii wobec innych praktyk teoretycznych a może bardziej praktyk interpretacyjnych. Innymi słowy, może warto potraktować ją jako rodzaj krytycznego ujęcia własnej postawy krytycznej i stosowanych procedur badawczych.

EvA: Z pewnością. Wydaje mi się, że to konieczne dopełnienie praktyk badawczych, pedagogicznych, strategii autorskich i operacji krytycznych. To szczególnie cenne w środowisku, którego dynamikę organizuje nieustanna wymiana informacji, przesył danych i faktów, w środowisku skażonym tym nadmiarem. Informacje są absolutnie niezbędne, ale ich przedawkowanie paraliżuje działanie, wywołuje stagnację i apatię, działa przeciw pamięci.

Rozmowy

Abstract

Ernst van ALPHEN
Leiden University (the Netherlands)

**Affect, trauma and understanding: art beyond the limits
of imagination.**

**Ernst van Alphen in conversation with Roma Sendyka
and Katarzyna Bojarska**

The conversation begins with the question of an intellectual and academic formation known as the visual studies as well as with the personal experience of the scholar who moved from the field of literature to the studies on visual culture and the Holocaust representations. Among the issues discussed are those related to the concept of history, time, trauma and representation in the light of the critique of poststructuralism as well as in relation to the notion of the archive and the affect theory. The interlocutors concentrate on the problematic status of the transmission of knowledge, limitations of traditional pedagogy and historiography, and the role of psychoanalysis in the study of the past. They relate to and discuss both artistic projects and their own research and didactic experience.