

Trauma jako estetyczne, afektywne doświadczenie. Próba analizy „empatycznej wizji”.

Justyna Tabaszewska

Komentarze

Justyna TABASZEWSKA

Trauma jako estetyczne, afektywne doświadczenie.
Próba analizy „empatycznej wizji”

Książka o sztuce, książka o traumie?

Książka Jill Bennett *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*¹ jest, jak sama autorka deklaruje, poświęcona przede wszystkim analizie współczesnej sztuki wizualnej, dokonywanej z dość specyficznej perspektywy kuratora sztuki. Mimo pozornej oczywistości problematyki, którą sugeruje już tytuł, tekst Bennett można rozważać na trzech, powiązanych ze sobą, ale w sporym stopniu autonomicznych poziomach. Praca ta jest bowiem zapisem interpretacji konkretnych projektów artystycznych, uporządkowanych według kryterium poruszanego w nich problemu (co zresztą oddaje układ formalny tekstu i podział na rozdziały). Jest to jednak także wnikliwe studium (wychodzące daleko poza ramy sztuki wizualnej) dotyczące problematyki traumy, pamięci i emocji oraz próba zapoczątkowania nowego dyskursu, w którym te obciążone już konkretnymi konotacjami pojęcia będą funkcjonowały w odmienny i – zdaniem Bennett – o wiele bardziej przystający do współczesnej praktyki artystycznej sposób. Wreszcie, jest to próba sprostania postulatowi stworzenia teorii opartej na praktyce², teorii, która nie jest z góry dana, lecz która powstaje w wyniku interakcji z konkretnymi dziełami sztuki i jest stale przez nie warunkowana.

¹ J. Bennett *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford University Press, Stanford, California 2005.

² Por. *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*, ed. by M. Bal i I.E. Boer, Continuum, New York 1994.

Komentarze

Te trzy wymienione poziomy stale przeplatają się ze sobą, choć oczywiście w niektórych rozdziałach dostrzegalna jest dominacja pierwszej strategii, pozwalająca na drobiazgową analizę konkretnego projektu. Owa analiza, nawet wtedy, gdy można ją czytać wyłącznie jako studium przypadku, nie funkcjonuje jednak nigdy w pełnym oderwaniu, stanowiąc wszak zawsze część określonego rozdziału, którego problematyka jest podporządkowana chęci rekonstrukcji pojęcia traumy i wypracowania teorii, pozwalającej na adekwatne opisanie nowego, opartego na empatii sposobu tworzenia i doświadczania sztuki.

Oczywiście, próba realizacji tak zaprojektowanego dzieła, w którym wszystkie wymienione poziomy będą się ze sobą przeplatały i wzajemnie się warunkowały, pozwalając zarazem na odczytanie ich jak względnie niezależnych, jest celem niezwykle ambitnym i nie zawsze się udaje. Chociaż praca Bennett nie jest – i nie ma być – całościowym studium opracowującym wyżej wzmiankowaną problematykę, nie sposób nie zauważyć, iż proponowane przez autorkę rozwiązania nie tylko są nowatorskie, ale pozwalają także na przededefiniowanie dyskursu związanego z traumą na gruncie szeroko pojętej humanistyki, w tym i literaturoznawstwa, a nie tylko sztuki wizualnej.

Z tego też powodu głównym punktem mojego zainteresowania będzie właśnie drugi poziom tekstu Bennett, a konkretne interpretacje będą przywoływanie tylko jako sposób unaocznienia określonej tezy i zarazem próba jej uzasadnienia. Taka postawa wydaje się umożliwiać wyciągnięcie z książki *Empathic Vision* wniosków nieco bardziej ogólnej natury, dotyczących nowego sposobu funkcjonowania traumy na gruncie kultury, a co za tym idzie zmian w rozumieniu takich pojęć, jak pamięć czy afekt. Dopiero po omówieniu tego zagadnienia można będzie postarać się zdefiniować, czym – w wypadku książki Bennett – jest postulat teorii jako praktykowania.

Mimo że poruszana przez Jill Bennett problematyka jest niezwykle różnorodna, można wyróżnić kilka najważniejszych dla jej teorii problemów i tez, których prześledzenie pozwala na wskazanie kluczowych twierdzeń. Z tego też powodu w dalszej części tego tekstu postaram się zrekonstruować zaledwie kilka poruszanych przez badaczkę problemów, które jednak – moim zdaniem – pozwalają na wskazanie najbardziej oryginalnych i najważniejszych z punktu widzenia współczesnego dyskursu humanistycznego postulatów Bennett.

Wstępne uwagi o traumie.

Próby wyzwolenia z dominacji autentyczności

Pojęciem, które organizuje przestrzeń rozważań Bennett, jest bez wątpienia „trauma”. Autorka *Empathic Vision* proponuje nam radykalną zmianę myślenia o tej kategorii w sztuce; należy odejść zarówno od pojmowania traumy jako czegoś, co „przynależy” do danej osoby czy grupy, jak i z utożsamianiem sztuki posługującej się kategorią traumy ze sztuką „o” traumie, a więc sztuką mniej lub bardziej narracyjną. W tym ujęciu sztuka współczesna nie opowiada o traumie, lecz posługuje się

wizualnym językiem dla wyrażania traumy i doświadczeń konfliktu oraz straty. Każdy z powyższych postulatów jest związany z krytyką konkretnych sposobów rozumienia i interpretowania traumy, warto więc poświęcić im nieco uwagi.

Próba odcięcia się od myślenia o traumie jako o własności danej jednostki czy grupy osób jest związana z licznymi problemami, jakie na gruncie sztuki rodziło wyniesione z dyskursu etycznego i politycznego mówienie oraz myślenie o autentyczności traumy. W takim kontekście tylko osoba lub osoby, które doświadczyły traumy były upoważnione do wypowiadania się o niej, doświadczenie niewyrażone przez ofiary nie mogło zostać wyrażone przez nikogo innego. Próby artystycznej wypowiedzi oscylujące wokół tematu „cudzej” traumy były traktowane jako jej zawłaszczenie, próba odebrania ofiarom ich doświadczenia, a także – jako działanie podważające autentyczność danego wydarzenia czy przeżycia. Jeśli bowiem o traumie opowiada ktoś, kto jej nie doświadczył, to być może cały problem, jaki artysta starał się poruszyć, był wymaginowany. Tym samym naczelną wartością, której powinni być wierni artyści poruszający problem traumy, była prawda. Im bliżej rzeczywistości pozostawano, im bardziej praca była autentyczna, tym zdawała się cenniejsza.

Powyższe rozumienie traumy sprzyjało także próbom jej analizy i schematyzacji. Przywoływane przez Bennett podziały, jak chociażby dość intuicyjny podział na traumę indywidualną i zbiorową, są – zdaniem autorki – całkowicie nieprzydatne jako kategorie analizy współczesnej sztuki, zaciemniają bowiem właściwy sens obecnego używania kategorii traumy przez artystów.

Głównym punktem krytyki Bennett jest jednak nieco innym problem, bezpośrednio związany z pojęciem autentyczności. „Zawłaszczanie” traumy, negatywnie oceniane w porządku moralnym i politycznym, może być jedynym sposobem mówienia o niej w sztuce. Dzieje się tak dlatego, że wyrażona i opisana przez doświadczący ją podmiot trauma przestaje być traumą³. Ujęcie w narracyjne ramy sprawia, że siła jej oddziaływania nieuchronnie maleje, zmieniając się jedynie w relację o trudnej przeszłości. Tylko poprzez zastosowanie odpowiednich środków artystycznego wyrazu można „utrwalić” w dziele sztuki bezpośredniość oddziaływania traumy. W takim zaś wypadku jej oddziaływanie, choć ma być oddziaływaniem realnym, jest przez artystę projektowane.

Takie projektowanie traumy musi, zdaniem Bennett, uwzględniać dynamikę szoku psychicznego, jaki trauma wywołuje. Niezwykle istotnym punktem odniesienia dla tej badaczki są tu spostrzeżenia Hala Fostera, który w swej książce *The Return of the Real*⁴ dostrzega i analizuje opozycyjny charakter traumy. Zdaniem Fostera, trauma opiera się na swoistej oscylacji między doświadczeniem a bra-

³ S. Freud *Remembering, Repeating and Working-through* (1914), w: *The Standard Edition of the Complete Works of Sigmund Freud*, vol. 12, Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, London 1958.

⁴ H. Foster *The Return of Real. The Avant Garde at the End of the Century*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1996.

kiem traumy, między możliwością jej wypowiedzenia w jakikolwiek sposób a całkowitym zamilknięciem, między czymś, co stale oddziałuje na życie podmiotu, a czymś, co nie jest w ogóle pamiętane. Ową oscylację najlepiej oddaje ukute przez Fostera zdanie „pure affect, no affect”.

Takie rozumienie traumy ma ogromne konsekwencje. Oscylacja między szokiem a brakiem doświadczenia ostatecznie podważa możliwość „opowiedzenia” o traumie. To też sprawia, że choć żyjemy w kulturze traumy, bardziej skutecznym sposobem jej osławiania jest sztuka, nie zaś dyskurs polityczny. Przeniesienie zagadnienia funkcjonowania traumy w sztuce na grunt estetyki i – przynajmniej częściowo – oddzielenie go od społecznego i politycznego dyskursu może pozwolić na wypracowanie nowych metod badania funkcjonowania traumy w kulturze.

W takim jednak wypadku trzeba, choćby wstępnie, spróbować odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób trauma ma w sztuce funkcjonować, jak oddziaływać, jeśli – jak twierdzi Bennett – sztuka nie ma być sztuką „o” traumie ani też zadaniem sztuki nie jest objawianie traumy. Choć dopiero analizowane przez autorkę *Empathic Vision* poszczególne dzieła artystyczne, dotyczące w jakiś sposób tematu traumy i umieszczone w siatce pojęciowej uwzględniającej także takie pojęcia, jak afekt i empatia, mogą dać pełną odpowiedź na to pytanie, warto już teraz, w bardzo szkicowy sposób, nakreślić zadania, jakie stawia sztuce posługującej się traumą Bennett.

Bez wątplenia najważniejszym postulatem, obok oddzielenia dyskursu traumy od politycznego dyskursu o traumie, jest rezygnacja z prób narracyjnego wyrażenia traumy. Z tego też powodu to właśnie sztuki wizualne mogą w największym stopniu odpowiedzieć na wyzwanie, jakim jest stworzenie nowej, opartej na traumie estetyki i zarazem skonstruowanie odpowiadającego jej modelu relacji między twórcą, dziełem a odbiorcą. Jednym z kluczowych problemów, jakie pojawiają się, gdy w taki sposób określamy zadanie sztuki, jest ludzka pamięć. Bennett uznaje, że choć sztuka nigdy nie może dać wyrazu ludzkiej pamięci i nigdy nie jest w stanie „przekazać” tego, co doświadczone, a już szczególnie oddać doświadczenia traumy, jest jednak w stanie – posługując się estetyką traumy – osiągnąć efekt, który żadnymi innymi środkami wyrazu nie mógłby zostać osiągnięty.

Rezygnacja z postulatu „przekazywania” jest zdaniem Bennett uzasadniana samym charakterem traumy, która nie jest czymś, co można zakomunikować. Ma ona raczej charakter „transaktywny”, co oznacza, że zadaniem sztuki poruszającej problem traumy albo posługującej się tą kategorią jako środkiem wyrazu jest nie objawianie czegoś, ale swoiste dotknięcie odbiorcy, wywarcie na niego określonego działania. Metafora dotknięcia, do której jeszcze wrócę, podkreśla cielesny charakter traumy i wskazuje, jak ważne dla części artystów jest zaangażowanie ciała jako odbiorcy doznań. Dobrym przykładem takiego angażowania cielesności w dyskurs traumy są prace Doris Salcedo, zwłaszcza zaś projekt *To Kill an Impulse*. Artystka, przedstawiając swoje odczytanie problemu traumy, robi to za pośrednictwem obrazów ciała, nie są to jednak obrazy prezentujące cierpiące ciało w momencie traumy albo szoku. Stworzone przez Salcedo fotografie ukazują, jakie zna-

czenia są wpisane w określone zajmowane przez ciała pozycje, na przykład ciało osoby w żałobie, osoby, która stoi obok opłakującego, albo też jak zmienia się strukturyzacja całej sytuacji, gdy spoglądamy na nią z przestrzeni pomiędzy dwoma wcześniej wzmiankowanymi osobami⁵. Zmiana punktów widzenia pozwala na wywołanie pełniejszego efektu, a fragmentaryczne ukazanie doznań związanych z traumą wywołuje u odbiorcy większy efekt, wskazując zarazem, iż trauma jest doświadczeniem o charakterze społecznym – dotyczy nie tylko tych, którzy bezpośrednio stali się ofiarą jakiś dramatycznych wydarzeń, lecz całą społeczność.

Doświadczenie traumy jako doświadczenie społeczne. Uwięzienie w traumie i próby jej przezwyciężenia

Jak już wcześniej wspomniałam, Bennett postuluje odcięcie rozważań na temat traumy od dyskursu politycznego i etycznego. Nie oznacza to jednak – na co wskazywał już przytoczony wcześniej przykład – że badaczka zaprzecza społecznemu wymiarowi traumy. W istocie jest mu poświęcony osobny rozdział książki, niemniej sposób potraktowania tego problemu daleki jest od typowych. Bennett analizuje projekty, w których umieszczenie traumy w przestrzeni społecznej nie jest jednoznaczne z ewokowaniem dyskursu politycznego, projekty, które unikają jednoznacznych rozwiązań i nie pozwalają na wpisanie w jakikolwiek dyskurs etyczny z tym problemem związane. Bez wątpienia jest to w sporej mierze efekt ucieczki od narracyjności, ucieczki od sytuacji, w której o danym dziele będzie można powiedzieć: „Ono jest o traumie wywołanej tym i tym”.

Dobrym przykładem takiej taktyki jest pierwsza z odnotowanych przez autorkę strategii. Dotyka ona niezwykle istotnego dla tworzonej przez Bennett teorii problemu relacji między doświadczeniem traumy i czasem. O ile jednak w pierwszych częściach książki szczególnie istotną egzemplifikacją tego problemu było funkcjonowanie ludzkiej pamięci, a zwłaszcza pamięci traumy, o tyle tutaj autorkę frapuje nieco inny sposób ujęcia tego problemu. Analizie zostaje poddane takie doświadczenie przestrzeni, które odbywa się z wyłączeniem czasu, wykluczając go z percepcji podmiotu. Przywoływane przez Bennett instalacje podejmują zatem zadanie stworzenia mapy tych dróg, jakie są odbywane poza czasem.

Metafora przestrzeni pozbawionej czasu jest środkiem pozwalającym na zarysowanie sytuacji, w której trauma wymyka się z granic tego, co wewnętrzne, i zaczyna rzutować na świat zewnętrzny. Jej wpływ jest tak duży, że oznacza przeżywaną terażniejszość, zmieniając najbardziej podstawowe cechy świata zewnętrznego. By zrozumieć, w jaki sposób tak zarysowany problem kształtuje myślenie autorki o kategorii traumy, potrzebne jest, choćby szkicowe, odwołanie do kilku analizowanych przez nią instalacji.

W tym wypadku chciałabym wspomnieć aż o trzech projektach. Pierwszym z nich jest instalacja Willi Doherty'ego *The Only Good One is Dead One* z 1993

⁵ J. Bennett *Empathic Vision*, s. 69.

roku. Opiera się ona na zestawieniu dwóch obrazów pochodzących z dwóch kamer. W pierwszym przypadku rejestrowany jest obraz nieruchomo stojącego samochodu, w drugim zaś jadącego. Narzucająca się początkowo opozycja między tym, co statyczne, a tym, co dynamiczne, nie jest w tym przypadku do końca uprawniona, bowiem dłuższa obserwacja poruszającego się pojazdu objawia, iż jeździ on ciągle tą samą trasą, jakby zbudowaną na planie koła.

Obrazom towarzyszy odtwarzany tekst, stanowiący swoisty monolog kierowcy, w którym daje on wyraz swoim emocjom związanym z sytuacją stałego zagrożenia. Porwany, nielinearny i w sporym stopniu niepoddający się logicznemu porządkowaniu tekst, oddaje także poprzez swą formę specyficzny stan psychiczny, w jakim znajduje się mówiąca jednostka. Powodowane traumatycznymi wydarzeniami poczucie zagrożenia, bycia śledzonym, wywołuje u podmiotu stan przypominający manię prześladowczą, a zarazem owocuje chęcią wywarcia zemsty, na – wciąż krzywdzącym innych – agresorze. Warto zauważyć, iż przyczyną takiego stanu nie jest wydarzenie, które bezpośrednio dotknęło podmiot; nie dotyczyło ono nikogo z rodziny czy przyjaciół mówiącej osoby. Mimo to poprzednia ofiara wydaje się bliska, nie tylko – choć w sporej części i dlatego – że jej los budzi współczucie, lecz dlatego, że to, co ją spotkało, jest dla podmiotu czymś, co mogło stać się losem każdego, a więc i niego samego.

Bliskość jest tu zatem budowana za pomocą dwóch głównych narzędzi: utożsamienia i afektu. Zresztą ów afekt jest czymś w omawianej instalacji najważniejszym, to on nie pozwala jednostce uwolnić się z ciągłego rozważania sytuacji zagrożenia, z nieopuszczającego jej odczucia, że istnieje ktoś, kto zagraża i jej samej, i całej społeczności. Dotknięcie cudzą traumą jest na tyle dojmujące, że nie pozwala na wyjście z przygniatającego „teraz”, kolisty ruch samochodu, powtarzanie ciągle tej samej trasy zdaje się symbolizować pozostawanie ciągle w kręgu tych samych myśli, niemożliwość zdystansowania się.

Ruch drugiego samochodu, pozornie dynamiczny, w gruncie rzeczy równie niewiele wnosi w przyszłość, co stały postój pierwszego. Owo zamknięcie w teraz, choć nie jest równoznaczne z nieodwracalną stagnacją, zaburza normalny porządek życia, nie pozwala na podjęcie jakichkolwiek konstruktywnych działań.

Podobny problem porusza także praca Paula Seawrighta *Sectarian Murder*. Autor stara się w niej zrekonstruować ostatnie chwile ofiar zabójstw sprzed kilkunastu lat za pomocą śledzenia i dokumentowania śladów, jakie obecnie może znaleźć. Aktualnie istniejące miejsca stają się zatem czymś, co przynależy w jakiś sposób do przeszłości, to z jej perspektywy są obserwowane i opisywane (każdemu zdjęciu towarzyszy krótki podpis, informujący, co się wydarzyło). Owe miejsca są wyrwane teraźniejszości i przywrócone przeszłości, by w ten sposób utrwalić pamięć o prawie już zapomnianych osobach.

Kolejnym niezwykle interesującym przykładem działalności poruszającej problem relacji między przeszłością a teraźniejszością jest inicjatywa podejmowana przez Western Cape Action Tour (WECAT). Odpowiada ona na naturalną potrzebę odtwarzania i dokumentowania, a także opatrywania odpowiednimi komenta-

rzami miejsc istotnych dla danego społeczeństwa. O ile jednak taka potrzeba realizuje się najczęściej za pomocą tworzenia pomników, budowania muzeów czy przynajmniej tworzenia funkcjonujących w oficjalnym obiegu dokumentów, o tyle w tym wypadku kontakt z przestrzenią jest kształtowany zupełnie inaczej. Zgodnie z inicjatywą dyrektor owego stowarzyszenia, Heidi Grunebaum, owe istotne dla kultury miejsca nie są zmieniane, a kontakt z nimi odbywa się bezpośrednio. Organizowane przez profesjonalnie przygotowanych pracowników biura wycieczki pozwalają na bycie w miejscu niezwykle nieraz dla uczestników istotnym, a zarazem nieobjętym programami na rzecz ochrony pamięci narodowej.

Ów bezpośredni kontakt z niezmiennymi w żaden sposób miejscami, w niektórych wypadkach powodowany także brakiem środków na renowację, jest zarówno zdaniem Bennett, jak i Grunebaum, doskonałym sposobem przepracowywania traumy. Jako że miejsca, które niejednokrotnie kojarzą się z czyjąś traumą, są zarazem czymś, co przynależy do terażniejszości, co wydaje się zupełnie zwykle i codzienne, możliwe jest przełamanie dysonansu między traumatyczną przeszłością a chęcią powtórnego zakorzenienia w teraz.

Trzy wymienione prace, choć za pomocą zupełnie innych środków, starają się odpowiedzieć na to samo pytanie, dotyczące możliwości wyjścia z kojarzonego z traumą zanurzenia w przeszłości. Uwięzienie w przeszłości, istnienie niejako poza czasem, tak charakterystyczne dla osób pozostających w stanie traumy, staje się tu także cechą konkretnych miejsc, istniejących niejako podwójnie, na przecięciu przeszłości i terażniejszości. Powrót do terażniejszości jest możliwy jedynie za pośrednictwem afektu, który, aktywując trudne, traumatyczne wspomnienia, umożliwia ich powtórne przeżycie, przepracowanie. Nie oznacza to wcale, że są one wypierane z pamięci podmiotu, przeciwnie, dopiero ich pełne przeżycie i zrozumienie pozwala na osiągnięcie choćby częściowego dystansu. Wspomnienia, którym nadany jest nowy sens, mimo że w dalszym ciągu wpływają na życie podmiotu, pozwalają na zakorzenienie w „teraz” przy jednoczesnym zachowaniu bolesnej, ale koniecznej dla utrzymania tożsamości, przeszłości.

Afekt jako efekt dotknięcia

Drugim, po traumie, niezwykle istotnym dla Bennett pojęciem jest afekt. Sposób jego rozumienia jest w znacznym stopniu kształtowany za pomocą wzmiankowanej już metafory dotknięcia. Określa ona nie tylko zasadę działania traumy, lecz także sposób jej odbioru. O ile więc z jednej strony podstawowym działaniem traumy jest wytrącenie odbiorcy z określonego schematu umysłowego, wywołanie szoku, który pozwoli na zupełnie odmienne spojrzenie na określony problem, o tyle z drugiej podmiot dotknięty za pośrednictwem traumy jest nie tylko szczególnie czuły na to, co na niego oddziałuje, ale także zostaje wprowadzony w pewien specyficzny stan emocjonalno-intelektualny. Owym stanem jest dla Bennett właśnie afekt.

Sposób, w jaki badaczka rozumie to pojęcie, jest nie tylko dla całej tworzonej przez nią konstrukcji myślowej niezwykle istotny, lecz także – przynajmniej na

gruncie większości koncepcji dotyczących afektu – nietypowy. Podstawową funkcją afektu jest bowiem budzenie empatii, pojmowanej jako swoista operacja emocjonalno-intelektualna. Zarówno afekt, jak i jego owoc, czyli właśnie empatia, oscyluje pomiędzy dwoma niegdyś radykalnie od siebie oddzielanymi sferami, intelektualną i emocjonalną. Podobnie jak trauma sytuuje się pomiędzy, na granicy, jest czymś, co niełatwo poddaje się klasyfikacjom.

O ile zatem trauma nie jest zdaniem Bennett ani czymś, co funkcjonuje jednoznacznie „w” podmiocie, ani też nie jest czymś, co istnieje „na zewnątrz”, lecz czymś, co sytuuje się „pomiędzy”, dotykając w równym stopniu tego, co subiektywne i niewyraźalne, jak i tego, co obiektywne, o tyle afekt stale oscyluje między podmiotem, który go doświadcza, a tym, co go wywołuje.

Z tego też powodu empatia ma charakter graniczny, rodzi się w miejscu dotknięcia, spotkania dwóch podmiotów: tego, który ją odczuwa, i tego, wobec którego jest odczuwana, a który ją bezpośrednio lub pośrednio wywołał.

Po tych wstępnych rozważaniach na temat relacji między traumą a afektem warto jeszcze na moment powrócić do metafory dotknięcia. Jest ona szczególnie ważna, bowiem pozwala zrozumieć motywy dokonanego przez Bennett wyboru takich akurat dzieł sztuki do analizy. Metafora dotknięcia kieruje nas bezpośrednio w stronę skojarzeń związanych z ciałem i zdaniem autorki *Empathic Vision*, nie dzieje się tak przypadkowo. Pierwotnym medium wyrazu, zarówno traumy, jak i afektu, jest właśnie ciało. Zapewne z tego powodu większość dzieł sztuki, które są przez Bennett analizowane, używa ciała jako swoistego nośnika określonych treści, dodatkowo ukonkretniającego przekaz.

Jest to niezwykle istotne także dlatego, że zarówno trauma, jak i wywoływany za jej pomocą afekt ewokują nietypową relację między przeszłością a teraźniejszością. Traumatyczne wydarzenia nie mogą być tylko i wyłącznie pamiętane, nie mogą odnosić się jedynie do przeszłości, gdyż w takim wypadku nie można by ich było określać jako traumy. Proces ich przypominania – czy może raczej pamiętania – nie jest tylko i wyłącznie odniesieniem do przeszłości, lecz ma bezpośredni i realny wpływ na teraźniejszość. Zapamiętane wydarzenia nie „odgrywają” się niczym niegdyś już oglądany film, lecz są na nowo przeżywane, doświadczane, odczuwane – zarówno na poziomie psychicznym, jak i także somatycznym⁶. Zaproponowana

⁶ Ten sposób pojmowania afektu zbliża analizy Bennett do zaprojektowanej przez Richarda Shustermana wizji nowej estetyki, opierającej się na badaniu i doskonaleniu reakcji ciała, czyli somaestetyki: „Najogólniej rzecz biorąc, somaestetyka zajmuje się ciałem jako ośrodkiem zmysłowo-estetycznego wartościowania (aisthesis) i twórczej autokreacji. Jako teoretyczna i zarazem praktyczna dyscyplina doskonaląca, jest ona nakierowana na wzbogacenie nie tylko naszej abstrakcyjnej, dyskursywnej wiedzy o ciele, lecz także na polepszenie somatycznego, przeżywanego przez nas doświadczenia i jego interpretacji” (R. Shusterman *Myslenie poprzez ciało. Rozwinięcie nauk humanistycznych – uzasadnienie dla somaestetyki*, w: *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 47).

przez Bennett definicja funkcjonowania afektu przystaje do sposobu, w jaki Julia Kristeva analizuje wstręt⁷. W obu wypadkach doznania ciała są niekontrolowane, podświadome i stanowią wyraz najbardziej podstawowych uczuć. Co więcej, w części wypadków afekt opiera się właśnie na reakcji wstrętu, na reakcji na nieczyistość, taką chociażby, jak gwałt czy incest⁸.

Tym samym funkcją afektu nie jest jedynie referowanie określonych emocji, lecz ich aktywowanie, sprawienie, że są przeżywane i doznawane. Wywoływana nim empatia jest zdolnością współodczuwania, nie zaś jedynie intelektualnego uznania czyjejs sytuacji za godną współczucia czy wsparcia. W obu wypadkach to właśnie reakcje na poziomie ciała upewniają o skutecznym działaniu bodźców i to one – zdaniem Bennett – pozwalają na oddzielenie tak pojmowanego afektu od innych reakcji o charakterze emocjonalnym. Pamięć traumy i wywoływany nią afekt nie mają zatem wiele wspólnego z klasycznymi koncepcjami dotyczącymi pamięci, nawet z tą stworzoną przez Paula Ricoeura, w której filozof określił wspomnienie jako rodzaj intuicyjnego uobecnienia, mającego związek z czasem⁹. Choć już Martin Heidegger podkreślał, że proces przypominania jest nie tylko związany z przeszłością, lecz w równym stopniu zmienia się zależnie od terażniejszości¹⁰, to jednak w przypadku obu filozofów główną funkcją pamięci jest ta związana z możliwością przywoływania obrazów, nie zaś współprzeżywania określonych cielesnych doznań.

Rozumienie pamięci, jakie proponuje nam Bennett, różni się zatem zasadniczo nawet od tych koncepcji, które podkreślają związek wspomnienia z terażniejszością. Pamięć traumy nie jest bowiem pamięcią narracyjną i nie może być z nią utożsamiana. Nie jest to pamięć, która pozwala na jakąkolwiek schematyzację czy ujęcie określonych wydarzeń w pewne ramy, nie pozwala też na ich zrozumienie, nie mówiąc już o zdystansowaniu się. Pamięć traumy jest czymś, co podczas każdorazowego przypominania wyzwala specyficzny rodzaj afektu, uniemożliwiający osiągnięcie dystansu. Tak rozumiany afekt każe nie tylko przypominać, ale i ponownie doświadczać określonego wydarzenia, sprawia, że jest ono wciąż żywe i stanowi część terażniejszości.

⁷ J. Kristeva *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.

⁸ Por. M. Douglas *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholec, wstęp J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2007.

⁹ P. Ricoeur *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Universitas, Kraków 2006, s. 67.

¹⁰ Doskonale podsumowała tę postawę Hanna Buczyńska-Garewicz: „Przypominać to nie tylko wyjmować coś niezmiennego z pamięci, lecz wносить coś dawnego do sytuacji nowego oczekiwania, która stanowi nowy kontekst, zmieniający treść dawnego doznania” (H. Buczyńska-Garewicz *Metafizyczne rozważania o czasie*, Universitas, Kraków, s. 73).

Zobaczyć siebie jako Innego.
Cieleśność doświadczenia traumy

Powyżej zarysowany sposób rozumienia traumy i afektu pozwala na lepsze zrozumienie części paradoksów z nimi związanych. Bez wątplenia jednym z nich jest pytanie o możliwość i celowość zdystansowania się wobec traumy, a także – co za tym idzie – o relacje między cielesnymi doznaniem oraz wzrokiem, kojarzonym z intelektualną władzą, umożliwiającą maksymalnie obiektywny ogląd. Wydaje się, że w tym momencie warto się odwołać do analizowanego przez Bennett filmu Aline Issermann z 1992 roku, zatytułowanego *Shadow of Doubt*. Pokróćce streścimy jego fabułę; główną bohaterką jest dwunastoletnia Alexandrine, molestowana seksualnie przez swojego ojca. Dziewczynka, gdy opowiada o tym, co się dzieje własnej matce, spotyka się z radykalnym niezrozumieniem i niewiarą. Zamiast otrzymać wsparcie i pomoc, jest karana za wymyślanie tak ohydnych kłamstw. Sytuacja zmienia się zasadniczo, gdy dziecko, szukając pomocy już nie w kręgu rodziny, lecz poza nią, uczy się opowiadać o swych doświadczeniach w przekonujący sposób. Dopiero gdy umie ująć własne doświadczenia w narracyjną i zrozumiałą dla postronnych osób formę, gdy umie jasno określić to, co ją spotyka, ktoś zaczyna jej wierzyć i jej prawa mogą być chronione.

Choć nauka nowego języka, języka mówienia o traumie, jest sama w sobie dla Alexandrine traumatycznym przeżyciem, tylko ono pozwala jej na wyrwanie się z kręgu przemocy i milczenia. W ten sposób dziecko nie tylko uzyskuje własną podmiotowość, ale także zaczyna odzyskiwać utraconą godność i szacunek do siebie samej. Umiejętność opowiedzenia o wykorzystywaniu seksualnym sprawia, że przez otoczenie dziewczynka zaczyna być postrzegana jako osoba samodzielna myślowo, a zatem zasługująca jeśli nie na natychmiastową wiarę, to na wysłuchanie i sprawdzenie opowieści.

Zdystansowanie się dziecka wobec własnej traumy sprawia, że może być ono świadkiem we własnej sprawie. Alexandrine, opowiadająca o tym, co ją spotykało, tak, jakby była nie strauumatyzowaną ofiarą, ale bezstronnym świadkiem, sprawia, że – w oczach sądu – może być świadkiem, jej zeznania zyskują na autentyczności.

Co jednak najbardziej interesujące, ojciec Alexandrine, Jean, gdy zetknie się z zeznaniami córki, gdy zrozumie, że – co początkowo nie było dla niego oczywiste – robił jej krzywdę, a jego czyny zasługują na potępienie, uświadomi sobie, że sam był ofiarą wykorzystywania seksualnego. Jean jednak, w przeciwieństwie do swej córki, nie umiał nigdy o tym opowiedzieć, nie umiał także ująć tych wydarzeń w najprostszy nawet schemat, a więc określić siebie jako ofiary, a swego ojca – jako agresora. Dopiero konieczność zmierzenia się z zeznaniami córki aktywuje u niego dawną, wypartą, zapomnianą i niewypowiedzianą, a przecież stale się objawiającą, traumę.

Afekt, jaki wywołuje jawne oskarżenie, pozwala Jeanowi nie tylko spojrzeć na własne czyny oczami córki, a więc dostrzec ich okrucieństwo, ale także zobaczyć siebie jako ofiarę. Oczywiście fakt, że sam był niegdyś ofiarą, go nie usprawiedliwia. Jednak jeśli weźmiemy pod uwagę to, że przyznaniu się do winy towarzyszy zarazem uznanie w sobie ofiary, to okaże się, iż tylko dostrzeżenie związku przy-

czynowo-skutkowego pozwala przypuszczać, że ta sama historia nie powtórzy się w następnym pokoleniu.

Rolę ciała w doświadczaniu traumy i afektu doskonale ilustruje także przytaczany przez Bennett przykład dotyczący jej studentki, Sary Chesterman. Opisywana kobieta, która straciła zdolność odczuwania jakichkolwiek doznań na prawie całej powierzchni skóry, twierdzi, że radykalnie zmienił się jej sposób reagowania na obrazy. O ile niegdyś, gdy posiadała jeszcze stałą kontrolę nad swoim ciałem i mogła zawsze jasno określić, czy dana rzecz (widok) dotyczy jej bezpośrednio, czy to, co widzi, przytrafia się jej, czy też komuś innemu, nie reagowała szczególnie mocno na obrazy angażujące jakiś rodzaj przemocy wobec ciała czy – bardziej ogólnie – na nic, co można uznać za (cudze) bodźce bólowe. Gdy jednak straciła możliwość identyfikowania własnego ciała za pomocą dotyku, wszelkie obrazy, angażujące cudze ciało, stały się dla niej trudne do zniesienia. Identyfikacja za pomocą wzroku wydaje się jej zatem niewystarczająca, by móc z całą pewnością oddzielić ciało swoje od obcego, by móc z całą pewnością powiedzieć – i w to wierzyć – „to, co widzę, nie dotyczy mojego ciała”.

Według Bennett przykład ten dowodzi, jak bardzo czysto cielesne doświadczenia (takie chociażby, jak zdolność odczuwania skóry i możliwość odczuwania swojego własnego dotyku) są niedoceniane. Autorka *Empathic Vision* mówi wprost: „By widzieć, potrzebujemy najpierw czuć”. Podobnie, to cielesne odczucia są zarazem podstawą afektu, jak i traumy, a także tylko za ich pomocą jest możliwe wyzwolenie się z poczucia zagrożenia. Owa „cielesność traumy” jest dla artystów impulsem do tworzenia projektów opierających się na eksponowaniu cielesności. Przywoływane przez Bennett przykłady (włącznie z niezwykle drastycznym performancem Mariny Abramovic *The Lips of St Thomas*, w którego ostatnim akcie autorka wycina sobie gwiazdę na brzuchu) projektów opierających swe oddziaływanie na zaangażowaniu emocji, jakie budzi ludzkie ciało, mają jedną wspólną cechę: nie przedstawiają cierpiącego ciała, lecz angażując jego obrazy – jak chociażby poruszający temat wykorzystywania seksualnego Denis Del Favero w serii fotografii *Parting Embrace* – starają się przekazać to, czego za pomocą słów nie da się wypowiedzieć. Owo „mówienie od ciała doświadczającego doznań” jest jednoznaczne zarówno z odrzuceniem narracyjności, jak i próbą wyzwolenia w odbiorcy nowego rodzaju reakcji, reakcji opartej na empatii.

Zanim jednak przejdziemy do próby szerszego omówienia zagadnienia empatii, warto pokusić się o skomentowanie analizowanych przez Bennett instalacji. Wydaje się bowiem, że badaczka, z pełną świadomością grając z tradycyjną koncepcją wzroku, stara się wskazać, iż tylko tożsamość doznań wzrokowych i dotykowych pozwala na pełną identyfikację. O ile jednak – jak pokazuje przypadek Alexandrine – identyfikacja wzrokowa pozwala na takie budowanie tożsamości, które jest przekonujące dla innych osób (pozwala im „spojrzeć oczami ofiary”, czyniąc zarówno ofiarę, jak i słuchaczy jej opowieści świadkami), o tyle doznania cielesne są podstawą wewnętrznej, jednostkowej i nie zawsze komunikowalnej tożsamości, jak w wypadku Sary Chesterman.

Zobaczyć siebie jako odczuwającego. Empatia jako gra między byciem dotkniętym a próbą intelektualnego zdystansowania

Kluczowym z punktu widzenia poruszanej tu problematyki empatii jest opierający się na analizie kilku konkretnych wystaw rozdział książki Bennett dotyczący konfrontacji, spotkań twarzą w twarz. Z tego też powodu, zanim przejdę do próby opisanego, czym dokładnie ma być postulowana przez autorkę empatia i jakie są zasady jej funkcjonowania, warto pokusić się o próbę odtworzenia analizy przynajmniej jednej z prezentowanych wystaw.

Najbardziej reprezentatywnym i poddającym się interpretacji w kontekście analizowanych przez Bennett pojęć jest projekt *Long Night's Journey into Day* (autorstwa Deborah Hoffman i Francisca Reida, 2000). Porusza on problem przemocy, pojmowanej, podobnie jak w poprzednich rozdziałach, jako doświadczenie społeczne, codzienne w południowej Afryce. Choć głównym punktem zainteresowania autorów jest tylko jeden akt przemocy, można traktować go jako swoistą egzemplifikację szerszej pojmowanego problemu, jakim jest nieuchronność zagrożenia przemocą w określonej kulturze.

W tym wypadku to jednak nie sam akt przemocy (jaką w tym wypadku była strzelanina) jest artystycznie opracowywany, lecz to, co dzieje się po nim. W prezentowanym filmie zostaje odtworzony nie tylko punkt widzenia ofiar, lecz także sprawców. Kulminacyjnym momentem okazuje się jednak dopiero moment konfrontacji, jaki następuje między matkami młodych ludzi, którzy stracili w strzelaninie życie, a odpowiedzialnym za ich śmierć Mbelo. Owa rozmowa, odbywa się w towarzystwie kamer, a więc jest w pewnym stopniu pojmowana przez bohaterów jako rozliczenie nie tylko ze sobą, lecz także z całą społecznością. Jest to zarazem sposób zwrócenia uwagi osób, których problem przemocy nigdy bezpośrednio nie dotknął.

Choć początkowo dla matek to, jak czuje się sprawca, nie ma żadnego znaczenia, nic nie interesuje ich, ani ewentualne motywy, ani tym bardziej wyrzuty sumienia, o tyle w trakcie konfrontacji wypracowana wcześniej postawa obojętnego potępienia zmienia się zasadniczo. Chociaż pytania, dotyczące tego, jak Mbelo teraz się czuje, co myśli o swoim czynie, nie mają za zadanie umożliwić mu uzyskanie przebaczenia, to jednak – wbrew wcześniejszym deklaracjom – padają. To, co może w tej sytuacji powiedzieć mężczyzna, jest skrajnie nieprzydatne i niewystarczające – ani przeprosiny, ani wyznanie skruchy i żalu nie są w stanie zmienić rozgoryczenia i bólu matek.

Pozornie wydaje się, że owo spotkanie było – i to dla obu stron – wyłącznie traumą. Nie przyniosło kobietom żadnej ulgi, nie zaowocowało nawet myślą o wybaczeniu, nie pozwoliło zrozumieć tak tragicznej w skutkach sytuacji. Podobnie Mbelo, mimo wyrażanego żalu i chęci naprawienia tego, co zrobił, wiedział, że jego słowa nie niosą ulgi. Choć zapewne zdawał sobie wcześniej sprawę z tego, że nie może liczyć na wybaczenie, to jednak tak radykalna jego odmowa musiała być dla niego czymś, co potęguje wyrzuty sumienia.

Z drugiej jednak strony spotkanie ofiar i sprawcy, nawet przebiegające bez całkowitego zrozumienia i wybaczenia, jest sukcesem. Postawa Mbelo zmienia się pod jego wpływem, brak wybaczenia nie powoduje w nim chęci umniejszania swojej winy, a jedynie zrozumienie, że owe matki są jego ofiarami w takim samym stopniu, co zabici mężczyźni. Mimo że wcześniej miał wyrzuty sumienia, dopiero teraz zaczyna czuć również empatię; ofiary nie są już anonimowe, ich ból okazuje się niemalże namacalny, a Mbelo współczuje im nie tylko jako sprawca, lecz także po prostu jako świadek dojmującego bólu. Rodząca się w nim empatia sprawia, że brak wybaczenia traktuje jako coś naturalnego, co nie owocuje buntem przed zbyt surową oceną.

Również matki, choć nie chcą nawet mówić o zrozumieniu czy wybaczeniu, choć nie uznają, że wyrzuty sumienia Mbelo cokolwiek zmieniają, angażują się w to, co mężczyzna przeżywa. Stojąc wobec niego twarzą w twarz, są nie tylko ofiarami, ale i świadkami jego bólu. Mężczyzna nie jest już anonimowym sprawcą, jest kimś, kto ma uczucia i kto może – to jedno zostaje mu ostatecznie przyznane – żałować tego, co zrobił. Choć Mbelo nie uzyskuje przebaczenia, odzyskuje w oczach tych kobiet swoje człowieczeństwo. Jest kimś, kto może czuć, a więc i kimś, wobec kogo – choć niechętnie i nie zawsze świadomie – odczuwają empatię.

Wizja empatii, jaka rodzi się po lekturze analizy tego projektu, jest z jednej strony zaskakująca, z drugiej jednak – bardzo spójna z całym projektem Bennett. Empatia to nie tylko i nie tyle współczucie, świadome i często w pewnym stopniu wymuszone (choćby naszym własnym, subiektywnym poczuciem obowiązku) uczucie czy postawa. To sytuacja, w której nawet wobec nienawidzonej osoby nie można przejść obojętnie, nie można się na nią zamknąć. Kobiety nie chcą słuchać Mbelo, a jednak słyszą, i to, co on mówi, je porusza. Jego słowa, choć wychodzą z ust zabójcy, je dotykają. I, co jeszcze ważniejsze, choć początkowo odczuwają taki stan za manipulację, same są owego oddziaływania świadome.

Teza Bennett, że empatia to, z jednej strony, efekt bycia dotkniętym przez coś, z drugiej zaś skutek patrzenia na siebie czującego, doświadczającego owego dotknięcia, pozwala na radykalne przeformułowanie myślenia o empatii. Nie jest już ona tożsama ze współczuciem i nie jest „wczuwaniem się” w cudzą sytuację, lecz jest niemożliwością ucieczki oraz obojętności wobec drugiego człowieka. Empatia wymyka się woli i świadomości, oscylując między intelektualną zgodą i zaprzeczeniem na uznanie siebie samego za odczuwającego, pozostając tym samym doznaniem granicznym, sytuującym się na przecięciu emocji i rozumu.

Podsumowanie

Studium traumy, jakie prezentuje nam w swej książce Bennett, nie jest – i jak twierdzi sama autorka – nie ma być całościową analizą wszystkich zjawisk artystycznych związanych z kategorią traumy ani też próbą wytworzenia uniwersalnej teorii interpretacji współczesnej sztuki wizualnej. Mimo to projekt wywiedzenia teorii z praktyki artystycznej w swej zasadniczej części zostaje zrealizowany. Ry-

Komentarze

sowana przez Bennett „empatyczna wizja” nie jest wszak tylko jej sposobem rozumienia poszczególnych zjawisk czy problemów artystycznych. Jest to także próba opisu nowego modelu doświadczania i tworzenia o uniwersalnym charakterze.

Postulat rezygnacji z „autentyczności” traumy owocuje możliwością traktowania jej jako kategorii pozwalającej na interpretowaniu zmian, jakie zaszły we współczesnym dyskursie dotyczącym relacji między rozumem a ciałem i emocjami. Rozumienie traumy jako estetycznego, afektywnego doświadczenia pozwala na przededefiniowanie także takich kategorii, jak afekt i empatia. To zaś prowadzi do stworzenia czegoś, co Bennett określa mianem empatycznej wizji, a więc do pewnego rodzaju całościowego spojrzenia na relacje między wcześniej omawianymi problemami, spojrzenia umożliwiającego nie tylko budowę nowego rodzaju relacji między dziełem a odbiorcą, lecz także zrealizowanie postulatu wywiedzenia teorii z analizy sztuki.

Empatyczna wizja jest więc zarazem wizją sztuki, jaką proponuje nam Bennett, jak i rodzajem jej odbioru, w którym podmiot otwarty jest na dotknięcie, jakie za pośrednictwem traumy i afektu pragnie osiągnąć współczesna działalność artystyczna. Zrodzona w jego efekcie empatia umożliwia wywikłanie się z klasycznych opozycji, takich jak chociażby ciało i rozum czy emocje i intelekt.

Książka Bennett jest zatem studium traumy, które pozwala na uchwycenie istotnych zmian nie tylko we współczesnej sztuce, lecz także w nieco szerszym pojętym kontekście dyskursu humanistycznego, i które – nie aspirując do bycia całościową analizą – prowokuje do dalszych prób uchwycenia przemian, jakie spowodowało redefiniowanie owego pojęcia.

Abstract

Justyna TABASZEWSKA
Jagiellonian University (Cracow)

Trauma as an Aesthetic Affective Experience: An Analysis of ‘Emphatic Vision’

This article relates to Jill Bennett's *Empathic Vision: Affect, Trauma and Contemporary Art*. Tabaszewska identifies and discusses some of the problems and theses of Bennett's theory, focussing on contemporary art theory and practice. Tabaszewska discusses the relation between trauma and reality ('the authenticity of trauma'); the social dimension of trauma; the corporeality of traumatic experience; and, finally, the interrelation between affect, trauma and empathy. Derived from artistic practice, Bennett's theory reformulates the notion of empathy (empathy being a liminary experience, situated at the intersection of emotion and reason), evidencing that empathy, triggered by affect, is essential to the reception of contemporary art.