

Sztuka, która krzywdzi? Granice gestu krytycznego wobec bolesnej pamięci (a cenzura)

Przed obrazem

eksperymentalny utwór-słuchowisko, *Brygada śmierci* (prawykonanie: 1964 rok) Krzysztofa Pendereckiego, powstał jako dzieło rocznicowe (20. rocznica wyzwolenia obozu Auschwitz-Birkenau) na zamówienie instytucji publicznej, Polskiego Radia. Kompozycja opiera się na recytacji tekstu – zapisków Leona Weliczкера, Żyda, członka *Sonderkommando*, uciekiniera z obozu – poddawanej niekiedy modyfikacjom elektronicznym; recytacji towarzyszą zmieniające się, potęgujące grozę i napięcie efekty akustyczne. Sama recytacja jest poszarpana, słowa przerywają i odzielają momenty ciszy.

Krytyka niemal zgodnie odrzuciła ten utwór. Powracały – jak nietrudno się domyślić – pytania o granice sztuki, stosowność formy i odpowiedzialność artysty. Szokowało głównie zestawienie surowości i „autentyzmu” dokumentu (zapisków Weliczкера) z awangardową formą artystyczną. Zygmunt Mycielski pisał, że „sztuka kończy się tam, gdzie zaczyna się prawdziwy realizm”, zaś zbulwersowany Jarosław Iwaszkiewicz nazwał *Brygadę* dziełem „barbarzyńskim”, „niesmacznym” i „przekraczającym granice wytrzymałości”. Nawet przychylniejsi krytycy uznali, że forma (po prostu) nie sprostała powadze tematu.¹

We wrześniu 2011 roku, w ramach 54. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, wykonano *Brygadę śmierci*. Jak wyjaśniali organizatorzy festiwalu, powodem włączenia utworu Pendereckiego do programu była jego wyjątkowa adekwatność do tematu imprezy: „muzyka jako komentarz do rzeczywistości”. To zatem, co pięćdziesiąt lat wcześniej odrzucono jako oderwaną od rzeczywistości niestosowność, swoiste *faux pas*, wróciło dziś jako szczególnej wagi komentarz do rzeczywistości. Takie przesunięcie mówi wiele o dopuszczalności rozmaitych form wyrazu w kontekście pamięci o II wojnie światowej, ze szczególnym uwzględnieniem Zagłady, jak również o dyskursie krytyki. Pewne argumenty, gesty i ton wydają się dziś zwyczajnie nie na miejscu. Można również sądzić, że każdy, kto dziś powiedziałby z całym przekonaniem i bez zawstyżenia, że dzieło sztuki jest

barbarzyńskie czy niestosowne, bo eksperymentując z formą, umniejsza wagę tematu, zakłamuje rzeczywistość, czy nie sięga mocy dokumentu, naraziłby się na niezrozumienie, a może nawet śmieszność.² Co nie znaczy, że w potocznej opinii takie przekonania nie dominują. Nie oznacza to również, że w aktualnej krytyce artystycznej wszystko uchodzi. Przeciwnie. Zmienił się jednak język opisu: dziś, jak się zdaje, można raczej poczuć się urażonym, dotkniętym i skrzywdzonym przez dzieło sztuki, można domagać się jego usunięcia, ponieważ dotyka ono boleśnie podstaw naszej tożsamości, która być może w większym niż kiedykolwiek stopniu zasada się dziś na pamięci, szczególnie zaś na pamięci przeszłych traum, czy też traum przeszłości, własnych i odziedziczonych.

Dziś podmiot odbiorczy to przede wszystkim podmiot czujący. Oznacza to nie tyle, że w swoim odbiorze sztuki kieruje się emocjami, czy że to z nimi przekaz artystyczny najlepiej rezonuje, ale że odrzuca sztukę na bazie urazy, odrazy i obrazy. Czuje, że jego uczucia zostały wykpione, zaś podwaliny tożsamości mocno zachwiane wystąpieniem przeciw pamięci jednorodnej i zamkniętej, usankcjonowanej racją krzywdy. Podmiot taki szuka sprzymierzeńców, narzucając im często podobną tożsamość i projektując na nich te same uczucia.

Obrazy/obrazu

W poniższych rozważaniach interesować będzie mnie zasadniczo przesunięcie w krytyce sztuki, krytyce obrazów, związanych nie tyle z samą Zagładą jako wydarzeniem historycznym, co z pamięcią Zagłady; chodzi o przesunięcie ośrodka dyskusji z potępienia samego aktu pokazywania (Zagłada jako temat niewłaściwy a wręcz zakazany dla sztuki) na to, w jaki sposób się pokazuje. W tym kontekście szczególnie zajmująca wydaje się właśnie figura „obrazy uczuć” (przejęta z dyskursu religijnego i obrony uczuć religijnych do dyskursu pamięci w celu obrony pamięci, szacunku dla ofiar). Stawiam hipotezę, że kryzys związany ze sztuką, o której tu mowa, i akty cenzury skierowane przeciwko niej wiążą się przede wszystkim z porzuceniem przez tę sztukę funkcji upamiętniającej wobec przeszłości i podjęcie krytyki praktyk reprezentacji i upamiętniania. Co istotne, krytyka ta dokonuje się nie poprzez racjonalny, intelektualny dyskurs krytyczny (debatę publiczną, tekst krytyczny, etc.), ale poprzez operowanie na poziomie afektywnym. Chcę na kilku przykładach przyrzeć się współczesnym aktom cenzury i atakom na sztukę, zadając pytanie o ograniczenia krytycznego potencjału obrazów i krytycznego potencjału recepcji, w sytuacji gdy w centralną rolę odgrywają emocje. Zastanawia mnie również, czy można potraktować obrazę jako efekt dezinterpretacji, mylnego odczytania wynikłego nie tyle z nader głębokiego charakteru danego dzieła, ile z braku narzędzi interpretacyjnych, ze swoistego kryzysu recepcji uwikłanej w obowiązujący po-



Zbigniew Libera, *Lego. Obóz koncentracyjny*, 1996. dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

dział zmysłowości i dostępne ramy (zarówno w planie doświadczenia sztuki, jak budowania narracji o nim). Dodać można jeszcze co najmniej kilka pytań: Czy sztuka może być bolesna? Czy doświadczenie sztuki może być doświadczeniem „bólu” i czy doświadczenie to jest zawsze negatywne?

Obraza 1

Zbigniew Libera zrealizował swój projekt *Lego. Obóz koncentracyjny* (1995) dzięki grantowi z duńskiej firmy produkującej klocki. Po prezentacji pracy w Danii centrala Lego wszczęła procedurę prawną przeciwko artyście, od której jednak ostatecznie odstąpiono w następstwie burzliwej kampanii medialnej. W 1997 roku Libera wycofał się z udziału w Biennale Sztuki w Wenecji po tym, jak kurator pawilonu polskiego Jan Stanisław Wojciechowski zażądał od niego, aby pośród eksponowanych prac nie było *Lego*. Kurator przekonywał, że dzieło może doprowadzić do oskarżenia Polski i Polaków o antysemityzm. Jeden z zestawów *Lego* Libery trafił do zbiorów Jewish Museum w Nowym Jorku, drugi w 2011 dzięki publicznej zbiórce – do kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Praca ta jest szeroko komentowana na świecie przez badaczy reprezentacji Zagłady i krytyków.³

Libera skonstruował *Obóz*, używając do tego niemal wyłącznie klocków *Lego*: strażnicy pochodzą z standardowych zestawów policyjnych; jest też brama

wjazdowa, przypominająca tę z Oświęcimia, choć bez niemieckiego napisu; są tu piece, krematoria i kominy. Twarze bohaterów układanki zostały nieco przemalowane, aby wyrażały określone emocje: smutek, ból lub złość. To limitowana edycja, składająca się z trzech zestawów, z których każdy ma siedem pudełek. Każde pudełko zawiera klocki umożliwiające konstrukcję innego elementu obozu. A jednak pracy tej nie można dotykać, zatem „budowanie obozu” pozostaje czystą potencjalnością, aktem i prowokacją wyobraźni, konceptualną możliwością odegrania Zagłady przez uczestnika kultury współczesnej za pomocą matrycy obozu. *Obozowi* zarzucano przede wszystkim, że będąc tak dziwacznym przedstawieniem, sięgającym po elementy kultury popularnej, a więc niskiej, nie przyczyni się w żaden sposób do lepszego zrozumienia Zagłady. Argument ten opiera się na założeniu, że celem sztuki jest prowadzenie odbiorcy do zrozumienia – w tym wypadku jest to szczególnie paradoksalne, mowa bowiem o zjawisku historycznym, bezprecedensowym w kulturze Zachodu, które zdaniem wielu rozumieniu w tradycyjnym sensie miało się wymykać.

W rozmowie z Arturem Żmijewskim Libera wspomina, jak podczas konferencji z udziałem ocalałych odbyła się gorąca dyskusja, w której dowodzono, że sztuka nigdy nie będzie w stanie sprostać wyzwaniu, jakim jest Zagłada; że nie warto nawet próbować.

Wobec artysty padły również oskarżenia o nadużycie, o wykorzystanie zbyt „ostrzych” środków.⁴ O pracy ponownie zrobiło się głośno podczas wystawy *Mirroring Evil. Nazi Imagery/Recent Art*, autorstwa Normana Kleeblatta, w Jewish Museum w Nowym Jorku (2002), na której *Lego* pojawiło się obok prac takich artystów, jak Roe Rosen, Piotr Uklański, Tom Sachs czy Ram Kazir. Podczas trwania wystawy pod budynkiem muzeum zbierali się protestanci, pośród nich ocaleni, którzy eksponowali obnażone przedramiona z wytatuowanymi numerami obozowymi. Wśród przeciwników wystawy, co wciąż nie przestaje zadziwiać, znalazł się między innymi Art Spiegelman, autor kontrowersyjnej pod koniec lat 80. powieści graficznej *Maus*, traktującej nie tylko o wojennej historii ocalałego z Zagłady ojca, ale również o trudnej relacji dziecka i strauatyzowanego rodzica. Podczas debaty o berlińskim pomniku ofiar Zagłady padały opinie, że masowa produkcja tej „zabawki *Lego*” Libery mogłaby stać się rodzajem pomnika (mieszczącym się w tradycji przeciw-pomników⁵). Problemem, którego z całą mocą dotyka praca Libery, jest nie tyle kwestia pamiętania, ile dostępnych form pamięci i identyfikacji w kontekście II wojny światowej. Co ciekawe, pracę tę można znaleźć w obszernym katalogu wystawy *Tür an Tür. Polen-Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte / Obok. Polska-Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, ale już nie na wystawie w berlińskim Martin-Gropius-Bau.

Obraza 2

Na wspomnianej wystawie sale poświęcone pamięci drugiej wojny światowej i Zagłady były bodaj najmocniejsze, precyzyjnie skonstruowane, formułujące dość jasny przekaz, który można by streścić następująco: dziś wielopokoleniowa trauma wojenna nie tylko wyznacza kształt indywidualnych, lokalnych i zbiorowych tożsamości, napędza relacje między zbiorową świadomością i nieświadomością, ale także stanowi temat wyjątkowy w sztuce polskiej od połowy XX wieku. W sali tej kuratorka Anda Rottenberg zestawiała ze sobą prace Andrzeja Wróblewskiego, Mirosława Bałki, Aliny Szapocznikow, Gerharda Richtera, Arnolda Schönberga i wreszcie Artura Żmijewskiego. Z zestawienia tego można również wysnuć zarys rozpoznania swoistego „zwrotu historiograficznego”⁶ sztuki współczesnej: jej odrywanie się od sztuki, zmierzanie ku życiu, ku historii, wplątywanie się w historię, ale i angażowanie, refleksję nad tym, jak pamięć przejmuje kontrolę nad dziełem, a powinność historyczna i polityczne zobowiązania negocjują swoje miejsce wobec wolności twórczej i jednostkowości ekspresji.

Berek (1999), wideo Artura Żmijewskiego, w dość niespodziewany sposób, ponad 10 lat po swojej premierze, znów wzbudził żywe reakcje, a nawet stał się przedmiotem cenzury. Pod koniec października 2011 roku dyrekcja Martin-Gropius-Bau podjęła decyzję o usunięciu pracy z wystawy, swą decyzję argumentując poszanowaniem uczuć ofiar obozów koncentra-



Zbigniew Libera, *Lego. Obóz koncentracyjny, 1996*, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

cyjnych i ich potomków. Z dokumentacji wynika, że bezpośrednim powodem miała być interwencja przedstawiciela gminy żydowskiej w Berlinie. Jednak rzeczniczka gminy Maya Zehden oświadczyła, że gmina nie wniosła oficjalnego protestu przeciwko wystawieniu pracy Żmijewskiego. O tym, kto protestował przeciwko Berkowi, nie poinformowano. Podano natomiast do wiadomości publicznej informację, że odwiedzający wystawę wyrażali zdumienie i poruszenie obecnością tej pracy. Ani kuratorka, ani też artysta i warszawska galeria Zachęta, do której praca należy, nie zostały powiadomione o zamiarze usunięcia filmu z ekspozycji. Postanowiono jednak nie protestować przeciwko decyzji muzeum, nie podjęto publicznej debaty. Sama praca wideo powróciła do Berlina podczas autorskiego biennale Żmijewskiego – w 2012 roku została zaprezentowana na ostatnim piętrze galerii Kunstwerke.

W wideo tym grupa nagich kobiet i mężczyzn w różnym wieku biega w ponurym, ciemnym i zimnym pomieszczeniu: początkowo onieśmieleni, stopniowo tracą poczucie wstydu i coraz bardziej rozbawieni dyszą, poklepują się, odpychają od ścian i wybuchają śmiechem. Dzięki sposobowi filmowania „z wewnątrz”, z niskiego punktu widzenia, sytuacja odbioru staje się bardzo intymna, a jednocześnie niewygodna. Zdjęcia – jak dowiadujemy się z napisów na koniec projekcji – kręcono w piwnicy prywatnego domu oraz w komorze gazowej jednego z byłych nazistowskich obozów Zagłady. Zostały tak zmontowane, że nie sposób dostrzec różnicy. Być może tej różnicy w ogóle nie ma, a siła tej prowokacji może wynikać wyłącznie z prowokacji wyobraźni, z wysiłku (i oporu) wyobrażenia sobie, że można by dziś ganiać się nago w historycznym miejscu kaźni setek tysięcy ludzi. Mamy sobie zatem wyobrazić, że film był kręcony w bezpośrednim sąsiedztwie rampy czy krematorium, na tej samej ziemi, tylko o kilkadziesiąt lat starszej. Obóz jako *residuum* makabry i traumy zostaje więc niejako zbeczeszczony przez zabawę (berka, ale też sztukę, która przez krytyków zostaje sprowadzona do funkcji zabawy). Artysta i jego bohaterowie przyszli nie oplakiwać, ale wypowiedzieć posłuszeństwo miejscu i oficjalnym formom i rytuałom pamięci i upamiętniania. Berek w komorze gazowej to eksperyment, w którym czas zostaje zakrzywiony: następuje powrót do wydarzeń historycznych i zmiana ich przebiegu. Nie inscenizuje się tu traumy, nie przeżywa jej zamiast kogoś czy w jego/jej zastępstwie, ale powraca do niej poprzez akt wyobraźni, fizycznego niemal dyskomfortu, zdezorientowania i wreszcie oburzenia.

Obraza 3

W 2006 roku instalacja hiszpańskiego artysty Santiago Sierry *245 cubic metres* wywołała skandal w niemieckim miasteczku Pulheim i szerzej w Niemczech, mniej w świecie sztuki. Artysta wypełnił pomieszczenie



Artur Żmijewski, *Berek*, 1999 (kadr).

niegdysiejszej synagogi spalinami z sześciu samochodów zaparkowanych przed budynkiem i połączonych (poprzez rury wydechowe) z dawną synagogą plastikowymi rurami.⁷ Na wystawę można było wejść wyłącznie w masce i asyście strażaka. Przed wejściem na wystawę widzowie musieli przeczytać i podpisać oświadczenie, że świadomi są konsekwencji obcowania z tlenkiem węgla. Przedstawiciele społeczności żydowskiej byli rozwścieczeni, zarzucali realizacji Sierry nadużywanie wolności artystycznej i prowokowanie kosztem ofiar Zagłady. Sekretarz centralnej rady Żydów w Niemczech Stephan Kramer twierdził, że instalacja Sierry niweczy wysiłki nauczania młodych Niemców o nazistowskiej przeszłości ich kraju i obraża nie tylko ofiary, ale całą społeczność żydowską. To nikczemność – miał powiedzieć pisarz i ocalony Ralph Giordano: „cóż artystycznego jest we włożeniu sześciu rur wydechowych do niegdysiejszej synagogi. I kto na to pozwolił?”. Odpowiedź na to pytanie nie jest trudna. Mer Pulheim, Karl-August Morisse wydał zgodę na tę instalację w dawnej synagodze, dziś służącej jako centrum kultury, w którym wcześniej wystawiali inni artyści.⁸ Na skutek protestów instalacja *245 cubic metres* została zamknięta. Sam Sierra tłumaczył, że jego celem było wystąpienie przeciwko „banalizacji Zagłady”.

W swoim rozumieniu Sierra w zastępstwie biernego oglądu dzieła w przestrzeni galerijnej zaproponował swoim odbiorcom „prawdziwe doświadczenie”, konfrontacje z własnym strachem, z potencjalnym zagrożeniem życia i nadużyciem pamięci. Nie chcę tu rozstrzygać, czy praca ta była skuteczna jako dzieło krytyczne, ani czy ta interwencja była istotnie czymś wartościowym. Zależy mi raczej na odtworzeniu słownika pojęć i argumentów towarzyszących tej „sprawie”, na przyjrzeniu się dynamice podobnych konfliktów wokół relacji współczesnych artystów z traumatyczną (własną lub cudzą) przeszłością.⁹ Cytowany już Stephan Kramer zarzucał Sierrze, że jego twórczość nie ma nic wspólnego z kulturą upamiętniania – i tu na-

leży się z nim zgodzić. Nie ma.¹⁰ Ale czy znaczy to, że wobec kultury upamiętniania nie można zająć stanowiska krytycznego?; że jest to absolutnie i jednoznacznie pozytywna formacja, o charakterze uniwersalnym a nie historycznym, która nie podlega manipulacjom, nie bywa zawłaszczana dla doraźnych interesów politycznych? Czym jest kultura upamiętniania dziś i co wchodzi w jej skład i kto – przede wszystkim – o tym decyduje.

Kolejną istotną kwestią w kontekście dyskusji o sztuce upamiętniania i porzucaniu przez nią tej funkcji wydaje się domniemany wymóg autentyczności, który usprawiedliwia bezwzględne niekiedy, bolesne działania artystyczne w imię ożywiania pamięci, rozdrapywania zbyt szybko zagojonych ran, etc. Obok głosów krytycznych praca Sierry spotkała się również z aprobatą: chwalono właśnie odwagę podjęcia próby swoistej podróży w czasie, przeżycia momentu historycznej grozy, wycucia siły miejsca, ale i siły skażenia. W takim ujęciu artysta pozostał przede wszystkim lojalny wobec autentyczności miejsca, historii i wydarzenia, „poradził” sobie z niewypowiedzianym na czas nadmiarem bólu i grozy. Gazeta „Kölner Stadt-Anzeiger” powoływała się na słowa jednego z odbiorców, który ze łzami w oczach mówił, że żaden wcześniejszy projekt nie zrobił na nim takiego wrażenia, tak go nie poruszył. Inni twierdzili, że ten dziwaczny zabieg artystyczny pozwolił im „przypomnieć” sobie realne zabiegi stosowane przez Nazistów wobec ich żydowskich ofiar. Chodziło nie tyle o odczucie strachu, ile o poczucie zagrożenia, a może bardziej dyskomfortu, niewygodę skojarzeń, których przecież codzienne życie w sąsiedztwie takich pustych synagog nie dostarcza. Jednak o realizacji Sierry pisano również, że to trywialna i banalna zabawa (zabawa rzecz jasna kosztem innych, kosztem ofiar), kiczowata iluzja rzeczywistego przeżycia (lub nieprzeżycia), pretensjonalna próba wywołania strachu i fałszywa deklaracja etyczna odrzucająca wszelką odpowiedzialność, która mogłaby spocząć na twórcy – zdegradowanie historii do fikcyjnego spektaklu, po którym pozostaje wyłącznie krzywda.

Bolesne dziedzictwo

Pamięć karmi się różnorodnymi procesami uwspółcześnienia przeszłości, opartymi na strategiach, stylach i retorykach. O nie właśnie toczy się nieustający spór wspólnoty z samą sobą, niewyczerpany monolog społeczny. Od nich bowiem w pewnym (niemałym) stopniu zależy kształt tej wspólnoty. Pamięć jest formą pracy nad przeszłością i nad sobą: rozwijaniem i modyfikowaniem praktyk i interwencji, kształtowaniem i reinterpretowaniem przeszłości ze względu na zmieniające się potrzeby teraźniejszości i wyobrażenia przyszłości. W tym sensie ani tożsamość, ani pamięć nie są czyste czy autentyczne. Od jednej do drugiej nie biegnie prosty szlak porozumienia i transmisji danych.

Nasz stosunek do przeszłości w jakiejś części określa to, kim jesteśmy teraz, w teraźniejszości, ale nigdy w sposób bezpośredni i jednoznaczny. W przestrzeni publicznej dochodzi nie tylko do wyrażania poszczególnych ustalonych pozycji, ale do ich wypracowywania w dialogicznych interakcjach z innymi i wobec innych. Jedną z najbardziej produktywnych cech pamięci jest jej anachroniczność – zdolność do tworzenia nowych światów z materiałów pochodzących ze światów starych. Jeśli chodzi o Zagładę, to prawdopodobnie nie ma drugiego wydarzenia, które zawierałoby w sobie walkę o uznanie towarzyszącą pamięci zbiorowej w tak skondensowanej i globalnej formie.

Konieczności przypominania o Zagładzie towarzyszy zawarta w tym przypomnieniu przestroga: nigdy więcej! Nakaz pamiętania wiąże się koniecznością zapobieżenia powtórce. Nauczanie o Zagładzie ma zatem prowadzić do tego, aby po „opanowaniu” wiedzy o Zagładzie, nauczaniu się o niej, nastąpiło nauczenie się z niej, a zatem, aby nie była ona już nigdy możliwa. Przyswajanie informacji ma prowadzić nie tylko do zdobycia wiedzy, ale i do ujarznienia przeszłości, utrzymania jej pod kontrolą, a wraz z nią, co nie mniej istotne – zapanowania nad przyszłością (nigdy więcej!). Wydaje się jednak, że projekt ten ponosi porażkę na obu frontach. Nie tylko bowiem, jak wiemy z historii drugiej połowy XX wieku, masowe eksterminacje pozostały spełnianą raz po raz możliwością, ale także gromadzenie i przekazywanie wiedzy o Zagładzie nie doprowadziło do zapanowania nad nią, a przeniosło jej oddziaływanie na poziom mniej bezpośredni czy świadomy. Doprowadziło bowiem – o czym mówią i piszą liczni przedstawiciele drugiego i trzeciego pokolenia powojennych twórców i badaczy (w tym historyków) – z jednej strony do zatrucia czy zaczadzenia, z drugiej zaś do zubożenia i znudzenia. Historia Zagłady nie jest wyłącznie historią o przeszłych wydarzeniach, następstwach rzeczy, postaciach i ich losach, której można by się nauczyć poprzez zbieranie i zapamiętywanie faktów. To przede wszystkim historia traumy (historia jako trauma), czyli historia nieopanowania i nieujarznienia, niemożliwości zgromadzenia i wyczerpania wiedzy, obejścia się faktem i dokumentem.

Tym bardziej wydaje się zatem, że wobec rzeczywistości pamięci Zagłady (pamięci w jej najrozmaitszych formach i postaciach) należy przyjąć postawę krytyczną, przygotować się na trudne do zniesienia paradoksy, ale nie rozpląnąć się w ambiwalencjach. Krytyczność w tym ujęciu nie przynależy jednak rozumowi, ale przede wszystkim wyobraźni (i empatii), jest postawą, sposobem zachowania, etosem. Nie prowadzi do destrukcji dziedzictwa czy tradycji, ani ich nie afirmuje, pozostaje czujna i zawsze poddaje wątpliwości wszelkie proklamowane ramy oceny. W tym względzie wiele można się rzecz jasna nauczyć od autora *Archeologii wiedzy*.¹¹ W pochodzącym z 1971 roku tekście

Nietzsche, *genealogia, historia*, Michel Foucault krytykuje tradycyjną historię rozumianą jako wytwarzanie obiektywnego obrazu dziejów, sięganie do źródeł i konstruowanie spójnej opowieści, a co za tym idzie – tożsamości. Odrzuca historię jako całość zamykającą różnorodność czasu, szukającą kojącego pojednania, skoncentrowaną na perspektywie teleologicznej. Wyraża niezgodę na poszukiwanie w dziejach ciągłości zmierzającej do określonego celu, który miałby tę ciągłość dopełniać, oraz całości oznaczającej zgodność i jednorodność. Opowiada się za rozproszeniem i heterogenicznością, nieciągłością i przypadkowością ludzkiego doświadczenia przeszłości i świata historycznego. Chce z historii uczynić zupełnie inną formę czasu, nazywa ją przeciw-pamięcią (*contre-mémoire*).¹²

Przeciw-pamięć to rodzaj aktu przemocy: sięgnięcie po reguły stworzone w innych warunkach i przez innych; przejście tych reguł, użycie ich przeciwko nim samym. Jest przy tym z gruntu cielesna, nietaktowna i niedyskretna. Dzięki ostremu, różnicującemu spojrzeniu przeciw-pamięć dzieli, rozprasza i dopuszcza wszelkie odchylenia od normy i marginesy, zawiesza i problematyzuje jedność i spójność istoty ludzkiej, zbiorowości i dziejów. Chodzi więc przede wszystkim o wyzwolenie doświadczenia przeszłości z metafizycznego i antropomorficznego modelu. Przeciw-pamięć może mieć zastosowanie parodystyczne i dekonstrukcyjne wobec przeszłej rzeczywistości, przeciwstawia się formom reminiscencji i upamiętniania, rozbija i niszczy tożsamość, burząc się wobec ciągłości i tradycji; wreszcie przeciwstawia się historii rozumianej jako poznanie. W modelu tym tożsamości nie mają silnych korzeni, są heterogeniczne i rozproszone, taki też jest ten, kto poznaje i tworzy.

Struktura rany

Wspomniane wcześniej trzy przykłady artystycznych praktyk przeciw-pamięciowych spotkały się z oporem ze strony odbiorców, a przede wszystkim władzy. W każdym z trzech przypadków na plan pierwszy wysuwa się kwestia obrazu uczuć związanych z bolesnym doświadczeniem przeszłości. Szczególnie intrygująca wydaje się właśnie struktura owego „zranienia uczuć”, które silnie wiąże się nie tyle z przeszłością, ile z aktualną tożsamością zranionej osoby, jak również wspólnoty, w której to zranienie się dokonuje. Można by postawić sobie pytanie, czy takie zranienie zawsze musi być doświadczeniem czysto negatywnym, czy owo nakłucie nie ma szansy pobudzić w urażonym refleksji dotyczącej przywiązania do własnej formuły tożsamości? Nie chodzi tu rzecz jasna o to, aby dopuszczać, a nawet uprzywilejowywać, negacjonizm na rzecz różnorodności praktyk pamięci. Chodzi raczej o przemieszczenie krytyczności, o dopuszczenie możliwości zwątpienia w podwaliny własnej tożsamości i wizję własnej przeszłości na rzecz ponownego jej

ustanawiania i upewnienia się w słuszności wyboru, na rzecz negocjowania z samym/samą sobą (mowa tu o jednostce i o wspólnocie). Wydaje się, że usunięcie obrazu, zamknięcie wystawy czy zniszczenie dzieła ma stanowić nie akt obrony pokrzywdzonych, lecz niedopuszczenie do głosu możliwości, że (już) nie czują się oni pokrzywdzeni, chcieliby artykułować swoją tożsamość i pamięć na inny sposób. Usunięcie obrazu nie wydaje się więc aktem poszanowania uczuć, ale próbą narzucenia jednej dopuszczalnej formuły odczuwania i komunikowania.

Z tym wiąże się kolejny problem, a mianowicie: co w tym ujęciu podlega ochronie – uczucia związane z pamięcią traumatycznej przeszłości czy wolność ekspresji wyrażania *de facto* własnych uczuć dotyczących tejże przeszłości? Oczywiście ta symetria bywa dezawuowana, kiedy jako jedyną intencję artysty podaje się chęć prowokacji czy szokowania i odbiera mu/jej wszelkie prawo do zabierania głosu. Tu kwestią kluczową jest przynależność, tzn. czy Zagłada i inne wydarzenia historyczne, tak o zasięgu globalnym, jak lokalnym, należą tylko do jednej grupy „pamiętających”, czy też należą do różnych grup i na różne sposoby. I tu otwiera się kolejne pole możliwości, a właściwie niemożliwości: niezwykle trudno uprawiać krytykę praktyk artystycznych, które z założenia poruszają niezwykle ważne i kluczowe dla danej zbiorowości kwestie. Co nas zatem paraliżuje? Czy nie jest to przede wszystkim strach przed tym, by pisać krytycznie o sztuce, która nadużywa pamięci przeszłości, która sentymentalizuje tę pamięć, która posługuje się kiczem, a nawet pornografią cierpienia?; jak również o tym, że nie wszystkie gesty krytyczne czy też gesty krytyczności są równie skuteczne czy równie trafne? Jak skutecznie i krytycznie odnosić się do sztuki krytycznej, by nie stać się krytykiem reakcyjnym? Jak skutecznie krytykować nadużycia „sztuki o Zagładzie”, by nie zostać antysemitą? Wydaje mi się, że oscylujemy tu między widmem antysemityzmu a nakazem krytyczności i niezwykle trudno jest się z tego układu uwolnić.

Proponuję sięgnąć do dyskursu skoncentrowanego na afektach, emocjach i ich roli w wytwarzaniu i doświadczeniu sztuki współczesnej (nader często z góry uznawanej za szokującą, subwersywną czy transgresyjną, że tak w istocie jest), jak również do reguł rządzących podziałem pola symbolicznego pamięci traumatycznej: ujarzmiania, stymulowania i upolityczniania emocji. Warto tu również dodać pytanie o rolę emocji w dyskursie krytyki sztuki, przede wszystkim pytanie dotyczące możliwość opisu afektywnej teorii odbioru na poziomie jednostkowym (widz) i na poziomie zbiorowym (publiczność). „Obraza uczuć” i „ochrona uczuć” w obliczu obraźliwych obrazów sztuki współczesnej służą przede wszystkim jasnemu podziałowi pola możliwości odczuwania, ale i przedstawiania.¹³ Regulują one to, czyje (jednostki i grupy społeczne)

i które uczucia (a co za tym idzie rzecz jasna, które nie) podlegają tym procedurom oraz w jakich warunkach i w jakiej przestrzeni (ramie) dopuszcza się obrazę bez konieczności ochrony.

Homeo(em)patia

Kanadyjski badacz Brian Massumi twierdzi, że dostępny nam kulturowy, teoretyczny i polityczny język daje niewielkie możliwości pisania i mówienia o afektach. Nasze słowniki wywodzą się bowiem z systemów znaczeniowych, gdzie za danym wyrazem stoi konkretne znaczenie (poziom semantyczny i semiotyczny).¹⁴ Nie każda sztuka polega na reprezentacji, nie każda uznaje reprezentację za swoje naczelné zadanie, wiele operacji sztuki współczesnej zasadza się na strategiach pozareprezentacyjnych. Takiej (przede wszystkim takiej) sztuce nie służy zatem rama interpretacyjna, która uprzywilejowuje przekaz (znaczenie) ponad formę. Nie chodzi jednak o uprzywilejowanie podejścia bardziej formalistycznego, ale o otwarcie możliwości takiego odbioru dzieła sztuki, które nie sprowadza go do narzędzia komunikowania znaczeń, ale pozostawia przestrzeń niejasności, poruszenia czy pobudzenia, które dopiero w kolejnym ruchu pobudza refleksję.

Afekty i emocje¹⁵ mają służyć przede wszystkim jako zapalnik głębokiego przeżycia i myśli ze względu na sposób, w jaki są w stanie nas pochwyć, zmusić do zaangażowania. Uczucie staje się zatem katalizatorem dla wglądu krytycznego. Bardziej istotne niż myśl, jest to, co do niej prowadzi; zmysłowe impresje, które zmuszają do (innego) spojrzenia, spotkania, wreszcie do interpretacji. W tym sensie właśnie sztuka raczej wytwarza, niż odtwarza doświadczenie i pozwala na wyjście z błędnego koła zawłaszczeń w przestrzeni tożsamości i fałszywej, a nawet kiczowatej (bo skłamanej) empatii.¹⁶ Pytanie, które nie przestaje nas nękać, dotyczy tego, czy sztuka jest w stanie dokonać „zapisu” rzeczywistego, prawdziwego doświadczenia przemocy lub rzeczywistej, dewastującej utraty? Czy mamy ją pojmować jako depozyt jakiegoś pierwotnego (realnego) doświadczenia? Czy może jednak należałoby przesunąć akcenty i zapytać, czy zadaniem sztuki odnoszącej się w ten lub inny sposób do historycznych doświadczeń traumatycznych nie jest raczej podważanie, a nie umacnianie, podziału na sztukę (przestrzeń wyobraźni) i rzeczywistość (przeszłą i teraźniejszą)? Sztuka celująca w silne pobudzenia powinna, jak się zdaje, operować na granicy.¹⁷

W doświadczeniu traumatycznym łączą się zarówno niezapóźniczone doświadczenie afektywne, jak i nieobecność afektu. Zarazem stawia więc ono opór procesom poznawczym i zakłada „psychiczne odrętwienie”. Mamy tu zatem do czynienia z paradoksalnym połączeniem totalnego afektu i jego absolutnej nieobecności (boli – niczego nie czuję). Ta oscylacja między dwoma skrajnościami organizuje dynamikę

szoku psychicznego. Trauma, jak często piszą jej badacze w polu nauk humanistycznych, nie przejawia się w narracji ani w bezpośrednio dostępnym znaczeniu, ale w pewnej afektywnej dynamice wewnętrznej wobec danego dzieła (sztuki/literatury) i wewnętrznej wobec doświadczenia odbiorczego. Nie jest przekazywana czy komunikowana, ale ma charakter „transaktywny” – nie objawia sensów czy prawd, ale dotyka odbiorcy, wsysa go/ją w pole sił. Owo emocjonalne poruszenie zrywa narracyjną spójność na chwilę, by zarejestrować pewien stan – a właściwie zarejestrować ponownie, na głębszym poziomie to, co już dotknęło na powierzchni (skóry).

Sztuka, która dotyka traumy i dotyka traumą, nie zawsze będzie zatem pełnić funkcję zaświadczącą czy stanowić wyraz traumy doświadczanej przez konkretne jednostki (w konkretnym czasie i miejscu). W świecie, tak bardzo (czasowo) oddalonym od Auschwitz, a jednocześnie tak blisko z nim związanym, twórca nie jest już ocalonym z traumy, kimś kto przeżył i tkwi w zakłętym kręgu przymusu powtarzania. Wiele z tych prac dotyczy przecież wyobraźni, fikcji sięgającej najgłębszych pokładów doświadczenia, a może jego niemożności i niemocy. Kluczowa wydaje się zatem próba odnalezienia takiego języka, który byłby w stanie zmniejszyć dystans milczenia, otworzyć przestrzeń przekazu/transmisji (nawet jeśli poza paradygmatem komunikacji, jaki wydaje nam się możliwy), języka afektywnego, sensualnego – być może nowego rodzaju komunikacji i innego rodzaju „zdawania sprawy”.¹⁸ Jeśli spojrzeć na omawiane przypadki oporu wobec dzieł sztuki z tej perspektywy, może zasadna wyda się hipoteza, że nie ma w nich mowy o obrazie uczuć, ale o trudnym do przetworzenia poruszeniu, czy też naruszeniu uczuć, a dokładniej: naruszeniu bezpiecznej ramy, w której odczuwamy, poznajemy i analizujemy. Być może to naruszenie umożliwia wszelką zmianę; ta kontestacja ramy afektywnej, w której dokonują się podziały i wybory tego, co dopuszczalne – a więc i godne pamiętania.

Można zaryzykować stwierdzenie, że afektywna rama interpretacyjna pozwoli przeformułować nieco znaczenie doświadczenia szoku w recepcji dzieła sztuki. Interesuje mnie możliwość pomyślenia przekazu afektywnego jako swego rodzaju „szokowania do myślenia”, nie zaś szokowania wywołującego zagubienie, odrętwienie czy paraliż myśli i emocji. W tym kontekście należy sytuować sztukę współczesną po kryzysie doświadczenia i szukać dla niej innych ścieżek. Jedną z nich może być to, co nazywam „krytyczną empatią odbiorczą”, która może znosić możliwość obrazy i przyczyniać się do refleksji przede wszystkim autokrytycznej (zarówno odbiorcy, jak krytyka). Wydaje się bowiem, że nowe sposoby kontestacji zasadzają się przede wszystkim na afektywnych, pozaracjonalnych (pozainformacyjnych) sposobach przekazu. Aby zrozumieć zatem, jak „pracują” dzieła i wystawy sztuki współcze-

snej, musimy zdać sobie sprawę z tego, że ich polityczny czy krytyczny potencjał uległ przemieszczeniu.

W świetnym tekście o instalacji izraelskiego artysty Roea Rosena *Live and Die as Eva Braun* (Żyj i umrzyj jako Ewa Braun) Roger Rothman pisał:

„Jesteśmy nauczeni, jak oplakiwać, tak, jak jesteśmy nauczeni, jak malować. Nie ma w tym nic «realnego» ani «naturalnego». Język naszego lamentu nie jest nasz, jest nam dany. To jest być może najbardziej odrażająca ze wszystkich implikacji *Live and Die*. Nasze oplakiwanie jest kliszą. Nie jest autentyczne. Jest wirtualne. Jest grą. Grą, w którą teraz umiemy dobrze grać. Jesteśmy w tym dobrzy i wiemy o tym. Uczymy innych, żeby też byli w tym dobrzy. To jest ów «obsce-niczny» aspekt pracy Rosena. Ale to również obsceniczny aspekt oplakiwania Zagłady, aspekt, który sztuka głównego nurtu zbyt często pomija, bądź tłumi”.¹⁹

W pracy Rosena podobnie jak w omawianych tu pracach artystycznych nie chodzi o emocjonalną reakcję czy wywołanie współczucia, ale o bezpośrednie zaangażowanie się we wrażenie, które dana praca wytwarza. Chodzi o rodzaj trans-akcji, a nie komunikacji. Oplakiwanie i żałoba nie są ani śmieszne, ani zbędne. Są jednak tym, co może stracić znaczenie, kiedy stanie się pustym, wykonywanym automatycznie gestem. To właśnie prawdziwe zadanie sztuki: odzyskać te gesty, zawiesić ich obowiązywanie i przerazić nas możliwością, że mogłyby nie mieć sensu. Te procedury wydają się homeopatyczne, dozują to, co negatywne, by umożliwić opanowanie realnej i traumatycznej pustki wszelkiego gestu. Jak pisze Eric Santner,

„W procedurze tej kontrolowane wprowadzenie elementu negatywnego – symbolicznego, lub, w kontekście medycznym, realnej trucizny – pomaga wyleczyć układ zainfekowany przez podobną trującą substancję. Trucizna staje się lekarstwem przez umożliwienie osobie opanowania potencjalnie traumatycznych efektów wielkich dawek morfologicznie pochodnej substancji. W grze [opisywanej przez Sigmunda Freuda w *Poza zasadą rozkoszy* (1921)] *fort/da* to ta rytmiczna manipulacja znaków i figur, obiektów i sylab, ustanawiających nieobecność, służy jako trucizna, która leczy”.²⁰

Dlaczego więc nie mielibyśmy traktować tego rodzaju sztuki współczesnej jako trucizny, która ma nas wyleczyć? Jest to chyba szczególnie trudne, kiedy sztuka nie oferuje nam wygodnej pozycji, z której można by (nawet krytycznym okiem) spojrzeć na świat, a wręcz obnaża fakt, że takiej pozycji nie ma i nie będzie. Jest to nie do przyjęcia, ponieważ nie możemy poczuć się dobrze, sięgając po dostępne formy odczuwania smutku, żalu, współczucia, kiedy przekonuje się nas, że przeznaczeniem emocji nie jest utożsamienie się z drugim człowiekiem: nie trzeba wyobrażać sobie, że jest się matką, która straciła dziecko, by zostać poruszonym przez krzyk kobiet w żałobie na scenie teatralnej – jak pisał wielki krytyk surowej empatii Bertolt Brecht. „Odmo-

wa utożsamienia nie wynika wcale z odrzucania emocji, które do niego nie prowadzą. Zadaniem (sztuki) jest pokazanie, że pospolita teza estetyczna, zgodnie z którą utożsamienie byłoby jedynym środkiem wyzwalającym emocje, jest błędna. Taka sztuka musi poddać ostrożnej krytyce uczucia, które warunkuje, oraz te, które ucieleśniam”.²¹ Emocje mają charakter historyczny, nie są uniwersalne czy ponadczasowe, tak jak ich ewokowanie nigdy nie jest niewinne czy bezinteresowne.

Porzucenie przez sztukę funkcji upamiętniającej przeszłość wciąż wywołuje opór. Trudno się w tej sytuacji odnaleźć, szczególnie jeśli w tak wielu przestrzeniach kultury i historiografii wciąż nie odbyły się odpowiednie rytuały upamiętniające i żałobne, szczególnie jeśli właściwych obrazów nie było dość, a już nastąpiły te „niewłaściwe”, złe. A jeśli wydają się one złe, bo chcielibyśmy już mieć spokój i raz jeszcze pochylić się w milczeniu nad czarnym płótnem wyrażającym milczenie, poczuć się lepiej po spełnionym obowiązku namysłu nad grozą przeszłości i cierpieniem milionów. Trucizna wydaje się niezbędna. Również dlatego, że (nad)wrażliwość pamięci i podatność na zranienie okazują się dziedziczne, przechodzą na kolejne pokolenia, czyniąc z nich niekiedy jeszcze bardziej zagorzałych strażników pamięci i uczuć.

* Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/B/HS2/05729.

Przypisy

- ¹ Korzystałam z tekstów zamieszczonych w zbiorze *Twórczość Krzysztofa Pendereckiego. Od genyzy do rezonansu. Interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Akademia Muzyczna, Kraków 2010.
- ² Przyczyniły się do tego niewątpliwie dzieła sztuki (i literatury) krytycznej lat 90., krytyka instytucjonalna, sztuka zawłaszczenia, a także – w kontekście pamięci II wojny światowej i Zagłady – dojskie do głosu pokolenia twórców urodzonych po wojnie, w latach 60. i 80., dla których już nie upamiętnianie staje się naczelnym zadaniem sztuki, ich pamięć nie jest bowiem pamięcią z pierwszej ręki. A jednak jest pamięcią. Por. Marianne Hirsch, *Żałoba i postpamięć*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2011.
- ³ Zob. Ernst van Alphen, *Zabawa w Holocaust*, przeł. Katarzyna Bojarska, „Literatura na świecie” 1-2/2004, s. 217-244. Stephen C. Feinstein, *Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp. Iconoclasm In Conceptual Art About the Shoah*, „Other Voices”, tom 2 nr 1/2000; Katarzyna Bojarska, *Obóz koncentracyjny jako zabawka*, „Teksty Drugie” nr 5/2004, s. 200-206.
- ⁴ *Artysta nie może być odpowiedzialny. Ze Zbigniewem Liberą rozmawiają Łukasz Gorczyca i Artur Zmijewski*, [w:] A. Zmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 253-254.

- ⁵ Zob. James E. Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*, „Critical Inquiry”, Vol. 18, No. 2/1992, s. 267-296.
- ⁶ Por. Dieter Roelstraete, *After the Historiographic Turn. Current Findings*, „e-flux journal”, <http://www.e-flux.com/journal/after-the-historiographic-turn-current-findings/>, data dostępu 20.09.2012.
- ⁷ Pomysł nawiązuje do akcji *Mobil 1971* Gustava Metzgera, pierwotnie towarzyszącej wystawie *Kinetics* w londyńskiej Galerii Hayward w 1970 roku, na którą artysta nie został zaproszony, więc wziął w niej udział na sposób partyzancki. Samochód z przymocowaną na dachu plastikową skrzynką z umieszczoną w niej rośliną, do której uwalniano spaliny, jeździł po Londynie i parkował w różnych jego częściach. Spaliny dostawały się do pojemnika przez rurę połączoną z rurą wydechową, aż wypełniły i „zabrudziły” go całkowicie. Artysta nazwał tę realizację rzeźbą kinetyczną, w której samochód – nieodzwonny element naszej codzienności – jawi się jako siła destrukcyjna i śmiercionośna. W latach 60. XX wieku Metzger opublikował szereg manifestów sztuki autodestrukcyjnej, określając ją jako „formę sztuki publicznej dla społeczeństw przemysłowych”. Ideę tę rozwijał w licznych wykładach-pokazach. Podkreślał przy tym, iż jego rozumienie sztuki i roli artysty ukształtowało się pod wpływem traumatycznych doświadczeń wojennych (rodzice i część rodziny zginęła w nazistowskich obozach zagłady), wyścigu zbrojeń, ekspansji energii atomowej, zanieczyszczenia i destrukcji środowiska naturalnego, doświadczenia biopolitycznej opresji i kapitalizmu. Sztuka autodestrukcyjna zasada się na automatyzmie: artystę interesuje przede wszystkim proces niszczenia przy użyciu środków biologicznych i technologicznych; transformacje prowadzące do katastrofy.
- ⁸ Zob. <http://www.synagoge-stommel.de/index.php?n1=6&n2=0&n3=0&Direction=101&s=0&lang=engl> Strona internetowa Synagogi Stommel ze szczegółowym opisem programu kulturalnego centrum, projektów, etc.
- ⁹ W przeciwieństwie do dwóch wcześniej opisywanych prac realizacji Sierry nie widziałam na własne oczy, choć w tym przypadku należałoby raczej powiedzieć nie odczułam jej własnym ciałem.
- ¹⁰ W Niemczech artyści, tacy jak Horst Hoheisel, Stih&Schnock, Ester i Jochen Gerz, od lat 90. tworzą antypomniki, aby w nowy – i inny niż tradycyjne upamiętnianie – sposób podjąć kwestię nieobecności Żydów i pustki, jaka po nich została. Hoheisel zaproponował wysadzenie Bramy Brandenburskiej, której zniknięcie miałoby stanowić metaforę zniknięcia Żydów w Szoa; ostatecznie pozostał na nocej projekcji wideo wyświetlając na Bramie: *Arbeit macht frei*. Stih i Schnock prowadzili też prowokacyjne akcje uliczne, w których przypominali Niemcom wydarzenia z przeszłości roztawiając na ulicach Berlina tablice i znaki z czasów prześladowań Żydów. Zob. Young, dz. cyt.
- ¹¹ Por. Michael Warner, *Uncritical Reading* [w:] *Polemic. Critical or Uncritical*, red. Jane Gallop. New York 2004, s. 13–37. Zob. Michel Foucault, *Nietzsche, genealogia, historia* [w:] tegoż, *Filozofia, historia, polityka. Wybór Pism*, tłum. D. Leszczyński, L. Rasiński, PWN, Warszawa-Wrocław, 2000, s. 113-135.
- ¹² Polscy tłumacze zdecydowali się przełożyć ten termin – w moim przekonaniu nietrafnie – jako anty-pamięć.
- ¹³ Pamiętajmy, że „chroniąc uczucia” kobiet ocalonych z nazistowskich obozów koncentracyjnych, na wiele lat wyeliminowano z dyskursu publicznego, ale i dyskursu historiografii kwestię przymusowej prostytucji w tych obozach, przemocy seksualnej, etc.
- ¹⁴ Zob. Massumi, Brian. *Parables for the Virtual/ Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham/London 2002, s. 23-45.
- ¹⁵ Pojęcie afekt stosuje się często zamiennie i/lub jako synonim emocji. Tymczasem, jeśli wczytać się uważnie w rozważania Deleuze'a i kontynuację jego myśli przez takich badaczy, jak choćby Brian Massumi czy Jill Bennett, emocja i afekt – jeśli afekt uznamy za intensywność – rządzą się inną logiką, należą do innych porządków. Emocja to treść subiektywna, społeczno-językowy gest przypisania pewnej jakości doświadczeniu, które odąd określa się jako osobiste. W tym sensie emocja to opracowana i zmodyfikowana intensywność, skonwencjonalizowany i konsensualny tryb włączenia intensywności w semantyczną i semiotyczną sieć, w możliwą do narracyjnego uporządkowania dynamikę akcji i reakcji, w funkcję i znaczenie. Innymi słowy, to intensywność rozpoznana i wzięta w posiadanie.
- ¹⁶ Ową fałszywą empatią, nadużycia związane z fascynacją grozą, utożsamieniem z ofiarą, a nawet rodzaj empatycznego kiczu kulturoznawczyni Iwona Kurz nazwała „snobizmem Auschwitz”. „O zagrożeniu trywializacją problematyki Zagłady – którą tutaj pseudonimuję i metaforyzuję jako „Auschwitz” – pisano wielokrotnie, jednak zbyt często umyka z oczu inna strona znaczenia i popularności tego tematu: swoisty snobizm właśnie. Jeśli hipokryzja to hold składany przez występki cnoty, to snobizm jest ukłonem wobec „lepszości”. Czy będzie to styl życia, czy tzw. wartości, czy sfera ducha, czy ciała, snob chce uszlachetnienia swych potrzeb, aspiruje do odmienności, nobilitującego odróżnienia do masy „gorszych”. Postawa aspiracyjna ma niewątpliwe zalety i doszukać się w niej można napędu rozwojowego kultury. Bywa jednak, że snob w istocie już czuje się lepszy, potrzebuje jedynie dla swej wyższości wyrazu. Jednym słowem – grzeszy pychą.” <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2782-snobizmy-auschwitz-jako-przedmiot-aspiracji.html> data dostępu 25.09.2012.
- ¹⁷ Zob. Ernst van Alphen, *Affective Operations of Art and Literature*, „RES” 2008, nr 53/54, s. 20-30.
- ¹⁸ Zob. Jill Bennett, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford CA: Stanford University Press, 2005.
- ¹⁹ Roger Rothman, *Mourning and Mania. Roe Rosen's 'Live and Die as Eva Braun'*, [w:] Roe Rosen's 'Live and Die as Eva Braun'. *Hitler's Mistress, in the Berlin Bunker and Beyond. An Illustrated Proposal for a Virtual-Reality Scenario. Not To Be Realised*, Israel Museum, Jerusalem 1997.
- ²⁰ Eric Santer, *History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma*, [w:] *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, red. Saul Friedlander, Harvard University Press, Cambridge 1992, s. 146.
- ²¹ Cyt. za. Georges Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii I*, przeł. J. Margański, Kraków: Ha!art, 2011, s. 184.