

Ulrich Baer

Fotografia i histeria : ku poetyce flesza

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (142), 159-188

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ulrich BAER

Fotografia i histeria: ku poetyce flesza¹

Ciekawe, że nie pomyślano o niepokoju (cywilizacyjnym), który pojawia się wraz z tym nowym czynnikiem.

Roland Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*²

Przymusowy wpływ wywierają na dziecko najsilniej te wrażenia, jakie odnosi ono w okresie cechującym się tym, że jego aparat psychiczny, jak sądzimy, jeszcze nie jest całkowicie przystosowany do odbioru tych wrażeń. Nie sposób podawać w wątpliwość samego faktu, aliści wydaje się on tak dziwny, że możemy ułatwić zrozumienie go odwołując się do porównania z fotografią, którą można wywołać i przekształcić w obraz po upływie dowolnego czasu.

Sigmund Freud, *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*³

-
- ¹ Tekst ten jest pierwszym rozdziałem książki U. Baera *Spectral evidence: The photography of trauma*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2002, s. 25-60. Tłumaczka dziękuje autorowi i Pameli Quick, MIT Press Permissions Manager za zgodę na przekład. Praca naukowa nad tłumaczeniem została sfinansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program na Rzecz Rozwoju Humanistyki” w latach 2012-2014.
 - ² R. Barthes *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 22.
 - ³ S. Freud *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. R. Reszke, w: tegoż *Pisma społeczne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2009, s. 486

Prezentacje

W XIX wieku zarówno nauka, jak medycyna przywiązane były do technicznych możliwości fotografii. W *Małej historii fotografii* Walter Benjamin pisał o istnieniu swego rodzaju wspólnego spojrzenia (*gaze*), twierdząc, że fotografia była wynalazkiem, który pojawił się we właściwym czasie:

Dopiero dzięki niej [fotografii] poznaje on [człowiek] zjawiska optycznie wymykające się świadomości, tak jak o podświadomych popędach dowiadyuje się dzięki psychoanalizie. Właściwości strukturalne, tkanka komórkowa, jakimi zwykle operują medycyna i technika – wszystko to z natury jest kamerze bliższe niż nastrojowy krajobraz lub wzruszający portret.⁴

Benjamin usiłuje opisać ów „niepokój (cywilizacyjny)” często przypisywany fotografii, proponując w iście pionierskim geście, psychoanalityczne odczytanie tego technicznego medium. Celowo nie rozstrzyga jednak tego, czy fotografia jedynie rejestruje ten niepokój, czy też także go wywołuje.

Seria fotografii medycznych, wykonana na początku lat 80. XIX wieku w szpitalu Salpêtrière w Paryżu zdaje się wyznaczać w sposób niesamowity szczególny rodzaj społecznego „niepokoju”. Obrazy te opublikowano w trzech tomach zatytułowanych *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, autorstwa Jeana-Martina Charcota – mentora Sigmunda Freuda i przodującego neurologa swoich czasów⁵. Wszystkie te fotografie przedstawiają kobiety i skupiają się objawach hysterii; portretują imponujący katalog „zaburzeń” somatycznych. Stanowią unikalny, nieintencjonalny zapis tego niepokoju cywilizacyjnego, który Barthes uznał za przyrodzoną cechę wszystkich fotografii, jednak nie ze względu na ich treść (zapis kryzysów somatycznych). Zamiast stanowić wizualny dowód choroby wiele z fotografii z kolekcji Charcota unaocznia – dzięki zastosowaniu flesza – związek między mechanizmem aparatu fotograficznego a wiarą w możliwości niepodważalnej wiedzy naukowej. Ukazują one także strukturalne podobieństwo między histerią a fotografią, gdyż to flesz właśnie łączy patologię i technologię, a także uczy nas czegoś o początkach fotografii.

Geoffrey Batchen wyjaśnia, że pionierzy fotografii „płonęli z pragnienia”, by zobaczyć, i pokazuje, w jaki sposób owo pragnienie fotografowania komplikuje wyobrażenie o początkach fotografii jako wydarzeniu, któremu można przypisać konkretną datę w historii⁶. Także Charcot „płonął z pragnienia”, by zobaczyć,

⁴ W. Benjamin *Mała historia fotografii*, w: tegoż *Anioł historii. Eseje szkice, fragmenty*, red. H. Orłowski, przeł. K. Krzemieniowa i in., Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 109.

⁵ D.-M. Bourneville, P. Régnard *Iconographie photographique de la Salpêtrière: Service de M. Charcot*, t. 1-3, V. Adrien Delahaye, Paris 1876-1880. Dalej cytowane w tekście jako IPS 1-3 i numer strony. Wszystkie cytaty z pism Charcota podaję we własnym przekładzie (tu: w przekładzie z języka angielskiego za Ulrichem Baerem, dop. tłum.), chyba że zaznaczono inaczej.

⁶ G. Batchen *Burning with desire: The conception of photography*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1997.

i uważał, jak ująłby to Freud, że „człowiek odczuwa największą satysfakcję, widząc coś nowego”⁷. Wynalezienie lampy błyskowej stanowiło obietnicę uchwycenia takich nowych widoków. Jednak zamiast uznać zdjęcia Charcota za kolejny punkt zwrotny w historii fotografii, postaram się poddać analizie to, w jaki sposób burzą one mit fotografii jako „zastygniętego momentu”, zatrzymanego czasu. Chcę zbadać, w jaki sposób błysk flesza oświetla spotkanie cielesnego symptomu i technicznego medium oraz jak spotkanie to ustanawia Benjaminowskie *Schwellenereignis* („zdarzenie graniczne”) w historii desygnatu⁸.

Można odczytywać fotografie Charcota poprzez zakwestionowanie statusu desygnatu (*the referent*) jako czysto wizualnego i pokazanie, że poleganie na wzroku pozwala zaledwie na słaby kontakt z poznaniem. Zdjęcia te zmuszają widza do korekty wyobrażenia o przeżywaniu czasu: do porzucenia idei linearnego następstwa wydarzeń, raz po raz zakłóconego traumatycznymi zerwaniami czy niespodziewanymi zdarzeniami, i zastąpienia jej koncepcją, w której osobne, niepołączone momenty – migawki, a nie narracja – nie stanowią wyjątków, ale zasadę. Fotografie Charcota komplikują nasze rozumienie czterech pojęć, które we współczesnej krytyce fotografii uznaje się za oczywiste: czasowość (relacja między przeszłością a teraźniejszością); referencjalność (relacja między wydarzeniem a jego pamięcią czy zapisem); uwikłanie aparatu fotograficznego w jego „przedmiot”; oraz sposób, w jaki obraz fotograficzny może stanowić rodzaj alegorii fotografii jako takiej.

Kliniczna praktyka w Salpêtrière stanowiła standardową procedurę ówczesnej, XIX-wiecznej psychiatrii. To właśnie fotograficzna kolekcja Charcota odróżnia owo „muzeum żywej patologii”, jak sam je nazwał, od innych klinik⁹. U większości pacjentek i znacznej części pacjentów Salpêtrière zdiagnozowano historię. Można uznać, że wynikało to z sytuacji kulturowej, która uniemożliwiała podmiotom

⁷ S. Freud *Collected papers*, przeł. J. Rivière, t. 1, Hogarth Press, London 1950, s. 11.

⁸ Jacques Derrida pisze o pracach Benjamina i Barthes’a jako o „dwóch najważniejszych tekstach” na temat referencjalności w *The deaths of Roland Barthes*, przeł. P.-A. Brault i M. Naas, w: *Philosophy and non-philosophy since Merleau-Ponty*, ed. H.J. Silverman, Routledge, New York 1988, s. 264 (przekład zmieniony). – Wyrażenie „history of the referent” pochodzi, jak sądzę, z Foucaultowskiej *Archeologii wiedzy*. W polskim przekładzie Andrzej Siemek przetłumaczył to wyrażenie jako „historia tego, do czego dyskurs odsyła”, jednak w kontekście rozważań Baera bardziej adekwatny wydaje się przekład „historia desygnatu” i dlatego zdecydowałam się na odstępstwo od istniejącego przekładu Foucaulta (dop. tłum).

⁹ Cyt. za: *Charcot, the clinician: The tuesday lessons*, ed. i trans. Ch.G. Goetz, Raven Press, New York 1987, s. xxiii. W 1928 roku, pięćdziesiąt lat od okresu szczytowej sławy Charcota, Louis Aragon i André Breton złożyli hołd jego perwersyjnej praktyce, z dużą dozą sarkazmu przedrukowując niektóre z jego fotografii i wychwalając je jako „największe poetyckie odkrycie końca XIX wieku” (A. Breton, L. Aragon *Le cinquantenaire de l’hystérie [1878–1928]*, w: *La révolution surréaliste 4* [1928], s. 21-23.

Prezentacje

wyrażanie, a nawet pamiętanie, przeszłych doświadczeń cielesnych (często molestowania czy traumy) i która jednocześnie określała je wyłącznie w kategoriach cielesnych. Odczucia, a nawet samo istnienie ciała zostało w tym kontekście siłą zanegowane. Histerię zawsze kojarzono z przebierankami, teatralnością, oszustwem i naśladowaniem¹⁰. Choć niektórzy krytycy uważają fotografię za medium pasywne, Charcot wykorzystywał je aktywnie do rejestrowania szaleństw histeryczek i histeryków¹¹. Uchwyciwszy histeryczkę czy histeryka w trakcie działania (*in the act*), aparat fotograficzny wytwarzał „nieruchomy obraz”, który – jak wierzył Charcot – powstrzyma pacjentkę przed manipulowaniem wszystkimi wokół¹². W napisanym w 1893 roku nekrologu Sigmund Freud wychwala swojego niegdysiejszego nauczyciela i mentora za:

przywrócenie godności [studiom nad histerią]. [...] Stopniowo pogardliwa reakcja, z jaką spotykała się histeryczka, przedstawiając swoją historię, odchodziła w niepamięć; odkąd Charcot postawił na szali cały swój autorytet, by dowieść realności i obiektywności zjawiska hysterii, chora nie była już mitomanką.¹³

Doświadczenie i kwalifikacje Charcota w znacznym stopniu pozwoliły mu zwalczyć podejrzaną reputację hysterii, uważanej dotąd za przejaw niemoralnej, nadmiarowej czy dewiacyjnej seksualności. Choć feministyczne historyczki nierzadko wytaczały przeciwko lekarzowi mocne krytyczne argumenty, wytykając mu teoretyczne niedociągnięcia, można powiedzieć, że ten niedościgniony psychiatra-szaman z Salpêtrière w istocie bliski był stanowisku profeministycznemu: był w końcu jednym z pierwszych, którzy rozpoznali i uznali za realne cierpienie, zwłaszcza biednych kobiet, cierpienie, które inni odrzucali jako zmyśłone czy udawane¹⁴. Trzeba jednak pamiętać, że medyczne spojrzenie, na jakim zasadał się naukowy projekt Charcota, było elementem istic mizoginicznego kodu, nawet kiedy lekarz dowodził, że usunął z procesu badań klinicznych wszelkie oczywiste odwołania do seksualności. W swojej interpretacji zdjęć Charcota dowodzę jednak konieczności rewizji połączonych i błędnych przekonań, że po pierwsze, foto-

¹⁰ Zob. G. Guillain *J.-M. Charcot, 1825-1893: His life – his work*, trans. P. Bailey, Paul E. Hoerber, New York 1959, s. 136: „Żyjąc [...] pośród epileptyków [...] młode histeryczki podatne były na silne wrażenia i przez wzgląd na skłonność do naśladowania, która jest tak charakterystyczna dla ich neurozy, powiełały w swoich histerycznych atakach każdą fazę halucynacji [...] czasami trudną do opanowania”.

¹¹ S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magała, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 17-18.

¹² R. Barthes *Światło obrazu*, s. 22.

¹³ S. Freud *Charcot (1893)*, w: tegoż *Collected papers*, t. 1, s. 18-19.

¹⁴ Charcot okazał się łatwym celem dla tych krytyków, zarzucających brak feministycznych przekonań mężczyźnie, który jako pierwszy potraktował poważnie histeryczki. Martha Noel Evans w godny podziwu sposób unika podobnie redukującego odczytania w swojej książce *Fits and starts: A genealogy of hysteria in modern France*, Cornell University Press, Ithaca 1991, s. 44-46.

grafia jest techniką bierną, i po drugie, że przedmiot fotografii jest w sposób bezbronny złapany w pułapkę spojrzenia fotografa.

Najnowsze analizy projektu Charcota dowodzą jego istotowo mizoginicznego charakteru, ale pomijają rolę, jaką w jego przedsięwzięciu odegrała fotografia. W przeciwieństwie do nich, staram się pokazać, że szczegółowa krytyka szkodliwych praktyk Charcota musi wyrastać z krytyki epistemologicznej, bazującej na odczytaniu znaczenia tych fotografii i samego procesu fotografowania. W tym celu wywodzę interpretację zdjęć Charcota z praktyki umieszczania w instytucjach medycznych kobiet, które wyłamały się z seksistowskich standardów swojego otoczenia. Twierdzę zatem, że aby właściwie ująć i zrozumieć działania Charcota, należy przyrzeć się tym zdjęciom. Ponadto fotografie te w nieco mniejszym stopniu podatne są na ideologiczne i moralistyczne wtręty, których pełno w pismach Charcota, poświęconych studiom przypadku, świadectwach lekarzy i pacjentów z Salpêtrière i wielu historycznych i biograficznych tekstach.

Nie powinniśmy przy tym podzielać naiwnej wiary Charcota, że fotografia to niezapośredniczony dowód. Histeria jest w końcu chorobą, która gwałtownie odrywa znaczenia danego zdarzenia od jego wydarzenia się. Miejmy na uwadze, że wielu, skądinąd uważnych krytyków pominęło fakt, iż to sam Charcot pozostawił dla potomności zdjęcia histeryczek, w których imieniu – i na podstawie ich wyobrażonego statusu niewinnych ofiar – krytycy go potępiają¹⁵. Jeśli chcemy uwolnić histeryczki z ciemnego pokoju doktora, musimy zaryzykować wejście w sojusz z jego spojrzeniem. Każdą, nawet celowo abstrakcyjną czy defensywnie antypschoanalityczną krytyką fotografii kieruje całkowicie irracjonalny, choć przemożny impuls spotkania ludzi na zdjęciu na ich własnych zasadach – poprzez krytyczne odczynienie działań aparatu: ustawienia, kadrowania, zatrzymania czy zachowania ich wbrew ich woli i poza ich śmiercią.

Ci, którzy nazywają Charcota mizoginem, zazwyczaj przeoczą fakt, że sama fotografia wprowadziła sposób uprzedmiotowienia kobiet, który znacznie różnił się od dotychczasowych sposobów reprezentacji. Idę tu śladem ważnych feministycznych analiz medium fotograficznego, które podkreślają konieczność nowej „estetyki” odpowiedniej dla fotografii. Abigail Solomon-Godeau twierdzi zatem, że „wszelka dyskusja [o fotografii] musi wychodzić z uznania faktu, że fotografia wytwarza całkowicie osobny wizualny paradygmat odmienny od wcześniejszej sztuki i to właśnie te różnice w paradygmacie należy wziąć pod uwagę”¹⁶. Jeśli nie potraktujemy poważnie tej rady, nadal będziemy patrzeć na galerię obrazów Charcota jak na ilustrację systematycznego, zinstytucjonalizowanego poniżania kobiet pod koniec XIX

¹⁵ Godne odnotowania wyjątki to tekst Joan Copjec *Flavit et dissipati sunt*, „October” 1981 no 18, s. 20-40, w którym autorka omawia status obrazu w teorii psychoanalitycznej, oraz książka Georges’a Didi-Hubermana *Invention de l’hystérie: Charcot et l’iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris 1982, koncentrująca się na medium fotograficznym.

¹⁶ A. Solomon-Godeau *Photography at the dock: Essays in photographic history, institutions, and practices*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, s. 232.

Prezentacje

wieku, uwsteczniając naszą krytykę przywiązaniem do modeli percepcji zakorzenionych w przedfotograficznych sposobach reprezentacji. Wiele analiz skupia się na powtarzaniu stanowiska samego Charcota na temat tych fotografii, zamiast krytycznie przeanalizować same zdjęcia¹⁷. Aby zatem oddać sprawiedliwość kobietom pojmowanym przez nowe, technologiczne procesy uprzedmiotowienia, zajmę się zdjęciami, które stanowiąc będą alegoryczne odczytanie samego procesu fotografowania i które ujawniają poetyczny raczej niż tematyczny wymiar fotografii¹⁸. Jeśli nie skoncentrujemy się na samym medium, nasza krytyka nie wyjdzie poza zastępowanie jednej historycznie określonej perspektywy inną. Dopóki nie zrozumiemy lepiej, jak możliwe było widzenie tego, co widział Charcot – a być może nawet zobaczenie tego, czego nie widział – nie będziemy w stanie sformułować krytyki tych praktyk, nie popadając w powielanie jego sposobu widzenia, i nie będziemy w stanie krytycznie zanalizować jego zaufania do wizualnej percepcji¹⁹.

17 Choć blisko mi do przedstawionej przez Solomon-Godeau analizy sposobu przedstawiania seksualności w fotografii, mam pewne zastrzeżenia co do jej wniosków dotyczących debat amerykańskich feministek na temat tego, co określa mianem „cenzury” zdjęć pornograficznych (tę kategorię należy wziąć pod uwagę, patrząc na zdjęcia Charcota). Zob. szczególnie jej *Reconsidering erotic photography*, w: tejeże *Photography at the dock*, s. 229-231. Choć granica między tym, co erotyczne, a tym, co pornograficzne, może rzeczywiście wydać się nieostra i należy ją ponownie przemyśleć, biorąc pod uwagę to, w jaki sposób fotografia przejmuje i wypacza poprzednie sposoby reprezentacji, nie możemy krytykować praktyki Charcota, uznając ją za pornograficzną, tylko dlatego, że posługiwał się on aparatem fotograficznym. Nie wszyscy oponenti brutalnej i upokarzającej pornografii ograniczają swoje zastrzeżenia do tematycznej analizy tych obrazów; ich teksty, które biorą także pod uwagę samą praktykę fotografowania, mogą w znacznej mierze odpowiadać błyskotliwym interpretacjom Solomon-Godeau dotyczącym związków między fotografią, seksualnością a różnicą seksualną.

18 O statusie obrazu i jego filozoficznych podstaw w teorii psychoanalitycznej zob. także J. Copjec *Flavit et dissipati sunt*. Na temat „wycofania spojrzenia” w psychoanalizie pisała Avital Ronell w *The telephone book: Technology, schizophrenia, electric speech*, University of Nebraska Press, Lincoln 1989, s. 99. O odrzuceniu przez Freuda obrazu i wykorzystaniu filmu oraz fotografii w psychoanalizie zob. S. Heath *The sexual fix*, Schocken, New York 1984, s. 38. Inne aspekty relacji między psychoanalizą a mediami technicznymi opisuje L.A. Rickels w *The case of California*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1991.

19 Na poziomie tekstowym Charcotowskie analizy przypadków często kontynuują czy powielają wcześniejszy moment molestowania, kiedy na przykład pomija on w liście potencjalnych przyczyn symptomów histerycznych gwałt dokonany na pacjentce przez jej pracodawcę, który pojawia się w długim opisie przypadku kilka stron wcześniej. W IPS2, s. 167-168 mamy podsumowanie przypadku niejkiej Augustine, które wspomina jedynie o jej młodzieńczych „romansach”, podczas gdy na stronie 126 tego samego tomu, w jej własnym świadectwie, pojawia się scena zgwałcenia przez pracodawcę (jednocześnie kochanka matki). W żadnym miejscu opisu przypadku Augustine nie pojawia się uwaga, że jej świadectwo dotyczące gwałtu może zostać podważone.

Zatrzymanie symptomu

Sława Charcota wywodziła się częściowo z faktu, że w sposób bezprecedensowy diagnozował on męskie ofiary traumy jako histeryków. Stanowili oni około 25 procent jego pacjentów²⁰. Choć oryginalność tych diagnoz przyczyniła się do jego reputacji, a w Salpêtrière zrobiono tym pacjentom wiele zdjęć, ani jedna fotografia przedstawiająca mężczyznę nie pojawia się w trzytomowym *chef d'œuvre* Charcota. Mówiąc wprost, człowiek Charcot nie był w stanie dogonić radykalnych spostrzeżeń doktora Charcota.

Męska histeria wcale nie jest rzadkością nawet pośród nas, Panowie, jeśli wolno mi wnioskować na podstawie tego, co widzę na co dzień. Przypadki te często pozostają nierozpoznane nawet przez bardzo zacnych lekarzy. Zgadzą się co do tego, że młody, niewieściaty mężczyzna może wykazywać symptomy histeryczne po tym, jak doświadczył silnych emocji, smutku czy żaloby. Jednak trudno sobie wyobrazić, aby histerykiem stał się pełen życia i sił robotnik, którego nie rozstroiła nerwowo kultura [*non énérvé par la culture*], na przykład inżynier kolejnictwa, całkowicie zintegrowany ze społeczeństwem i niepodatny dotąd na wstrząsy emocjonalne. A jednak tak się dzieje i musimy się do tego przyzwyczaić.²¹

Charcot nie tylko pokazał, że powodem męskiej hysterii nie były wyłącznie wstrząsy fizyczne (takie jak wypadek kolejowy), lecz że samo jej występowanie wywoływało wstrząs poznawczy u lekarza (wstrząs, z którym „my”, zmagający się dziś z tymi odkryciami, nadal „musimy się oswoić”). Jednakże fakt, że Charcot fotografował wyłącznie kobiety, nie da się w pełni wyjaśnić libidinalnymi siłami organizującymi funkcjonowanie instytucji medycznych. Histeria, czy to kobieca, czy męska, stanowiła zasadnicze wyzwanie dla danej instytucji medycznej, ponieważ, jak odnotował Freud z fascynacją i odrazą, „wraz ze swoimi paralizami i innymi objawami kpiła niejako z anatomii”²². Aby zdiagnozować chorobę, która pomiędzy pacjentką a lekarza wprowadzała to, co Jean-François Lyotard nazywał różnią (jakby ci dwoje nie dysponowali wspólnym idiomem), Charcot sięgnął po fotografię, by wizualnie przedstawić chorobę podważającą anatomię, a więc i badanie lekarskie²³. Zdjęcia te miały uchwycić konfundującą dialektykę sympto-

²⁰ „Pamiętajmy – nie powinno to wymagać szczególnego wysiłku – że słowo ‘histeria’ nie oznacza niczego. Krok po kroku przyzwyczajacie się do mówienia o hysterii u mężczyzn, nie myśląc o macicy” (cyt. za: Ch.G. Goetz *Charcot, the Clinician*, s. 116).

²¹ Charcot *L'hystérie*, red. E. Trillat, Privat, Toulouse 1971, s. 158 (cyt. za Ch.G. Goetz *Charcot, the Clinician*, s. 116, przekład zmieniony, podkreślenie U.B.).

²² S. Freud *Some points in a comparative study of organic and hysterical paralysis* (1893), w: tegoż *Collected papers*, t. 1, s. 54.

²³ Fotografie histerycznych pacjentek z kolekcji Charcota można traktować jako próbę sprawienia, by ciało wyrażało się samo w idiomie medyczno-naukowym; histeria wyznaczałaby zatem pojawienie się różni w Lyotardowskim znaczeniu tego terminu (nierozstrzygalny konflikt między dwiema stronami, które nie mają wspólnego idiomu). Zob. J.-F. Lyotard *Speech snapshot*, w: tegoż *The inhuman: Reflections on time*,

Prezentacje

mów, które oscylowały między „bulimią a abstynencją, brakiem czucia a nadmierną wrażliwością na bodźce, wygaszeniem czynności intelektualnych a ich pobudzeniem, zatwardzeniem a rozwolnieniem, bezsennością a napadami senności” (IPS3: wstęp). Asystenci Charcota zamykali i otwierali przesłonę, by zatrzymać tę oscylację i rozwikłać różnię. Powstałe w wyniku tych operacji zdjęcia stanowiły dla lekarzy obietnicę uchwycenia hysterii. Charcot miał także nadzieję, że zapanuje nad zadziwiającą tendencją histeryczek do symulowania symptomów: „Symulowanie choroby można odkryć w każdej fazie hysterii, a niekiedy trudno wyjść z podziwu dla sprytu, mądrości i nieugiętej determinacji, którą [...] przejawiają szczególnie kobiety, aby zwodzić [...], przede wszystkim wtedy, kiedy ofiarą ma paść lekarz”²⁴. Fotografia miała wydobyć na zewnątrz, uczynić widzialnym i zatrzymać symptom histeryczny, aby go odłączyć od intencji pacjentki. Wiara w potęgę fotografii oddzielała posilkującą się obrazami analizę Charcota od Freudowskiego rozumienia pragnienia i intencji jako nierozzerwalnie, nawet jeśli negatywnie, powiązanych z symptomami danej pacjentki. Z całą pewnością podejście Freuda przekracza bezkrytyczną wiarę jego mentora w potęgę obrazu, a ja postaram się pokazać, w jaki sposób psychoanalitycznie nacechowane rozumienie hysterii może pozwolić odkryć to, czego Charcot w swych fotografiach nie dostrzegł. Jednocześnie pominięcie przez Freuda tego, co wizualne, we wczesnych pismach i powrót – niczym reminiscencja – w późniejszych, dowodzą, że niektóre z koncepcji psychoanalitycznych dotyczących czasowości i poznania mogą wywodzić się nie tyle z tekstów ojca psychoanalizy, ile z fotografii Charcota, które jego słynny uczeń przeoczał w sposób tak konsekwentny, że tym bardziej chcemy się im dziś ponownie przyjrzeć. Na *Iconographie* składają się wybrane ujęcia przedwerbalnych początków Freudowskiego dzieła, które skłaniają nas do podjęcia próby ich odczytania.

Spektakle histeryczek stanowiły zagrożenie dla autorytetu i reputacji doktora. Aby odeprzeć zarzuty, że diagnozował symptomy histeryczne, które inscenizowali jego asystenci, Charcot zaczął koncentrować się na takich, których nie można było odgrywać. Jego reputacja jako naukowca ściśle wiązała się z odkryciem i uwiarygodnieniem tych symptomów. Co chwila odkrywano kolejny i rejestrowano go w szpitalnym studio fotograficznym, aby doktor mógł go zobaczyć. Charcot posługiwał się fotograficznym *tableau vivant* (w której czas ma być unieruchomiony, „napęczniały”), by stworzyć *tableau clinique*, kliniczny obraz, który stosowałby się „wszędzie i zawsze”²⁵. Podczas gdy fotografia obiecywała zapanować nad tym teatrem histeryczek, ich predylekcja do maskarady i makijażu czyniła z nich pierwszorzędne kandydatki do fotografowania. Ostatecznie galeria Charcota dowodzi,

trans. G. Bennington, R. Bowlby, Stanford University Press, Stanford (Cal.) 1991, s. 129-34 oraz J.-F. Lyotard *Poróżnienie*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010.

²⁴ G. Guillaumin *J.-M. Charcot*, s. 138-139.

²⁵ R. Barthes *Światło obrazu*, s. 101; Charcot *L'hystérie*, s. 158, cyt. za S. Freud, *Collected papers*, t. 1, s. 22.

że poszukiwał on sposobów na egzorcyzmowanie swoich własnych demonów poprzez skierowanie aparatu fotograficznego na te powyginane, spazmatyczne i halucynacyjne ciała kobiet o zmierzwionych włosach. Czy one naprawdę cierpiały czy tylko go oszukiwały? Czy w istocie to nie sam doktor cierpiał z powodu tych histerycznych szarad – cierpiał z powodu zagrożenia, jakie stanowiły dla jego autorytetu, mistrzostwa, pragnienia odkrycia prawdy? Studiując portret fotograficzny Augustine w jej codziennym stroju wykonany podczas przyjęcia pacjentki do szpitala, Charcot zanotował:

Ostatecznie wszystko w niej zapowiada histeryczkę. Troska, z jaką nałożyła makijaż [*sa toilette*]; upięcie włosów, wstążki, które uwielbiała upinać. To pragnienie upiększenia się jest tak silne, że podczas ataku [histerycznego], jeśli pojawia się chwilowe ukojenie, wykorzystuje je na przypięcie wstążki do sukni; bawi ją to [*ceci la distrait*] i sprawia jej przyjemność [...] Wiąże się to z przyjemnością czerpaną z patrzenia na mężczyzn i chęcią pokazywania się, a także pragnieniem, by ktoś się nią zajął [*s'occupe d'elle*]. (IPS2, s. 167-168)

Interpretacja Charcota świadczy o jego własnym skopiecznym popędzie i pożądaniu. Choć gotów jest przypisać przyjemność wyłącznie pacjentce i uznać czerpaną przez nią przyjemność z patrzenia na mężczyzn za symptom chorobowy, nie zaś za odwzajemnienie jego własnego spojrzenia, sam wyniesie później Augustine ponad inne pacjentki i uzna ją za niekwestionowaną supermodelkę kliniki Salpêtrière. Wykorzystuje aparat fotograficzny do tego, by zatrzymać, uchwycić i przyszpilić kobiecą tożsamość na każdym poziomie. Wykonane w dniu przyjęcia zdjęcie, twierdzi Charcot, dowodzi, że kobieta jest histeryczką jeszcze zanim została odpowiednio zdiagnozowana. Sam fakt, że wykonano zdjęcie, został uznany za dowód jej stanu: „Pacjentkę tę sfotografowano po raz pierwszy w 1872 roku”. Po wielu latach Augustine nie jest w stanie przypomnieć sobie tej pierwszej sesji fotograficznej, co ma dowodzić utraty pamięci, a zatem świadczyć o hysterii (IPS2, s. 25). Aparat fotograficzny użyty jako narzędzie diagnostyczne wytwarza zdjęcie jako dowód. Charcot mówi o Augustine jako o „bardzo klasycznym, bardzo regularnym przykładzie” hysterii²⁶. „Regularność” jej ataków i jej kobiece wdzięki stają się szczególnie interesujące dla medycznego establishmentu, ponieważ Augustine jest w okresie dojrzewania – choć jej menstruacje nie są jeszcze „régłé”, udaje mu się je „wyregulować”²⁷.

Charcot wykorzystywał swoje wtorkowe wykłady przed publicznością do tego, by diagnozować uprzednio niebadane pacjentki i uczynić z hysterii rzeczywistą chorobę. Robił to w geście sprzeciwu wobec innych lekarzy, którzy uważali histeryczki za kpiące ze świata „komediantki” (IPS2, s. 104). Posłużenie się fotografią stanowiło kulminację teoretycznego popędu do kategoryzowania, nazywania i uwie-

²⁶ Cyt. za G. Didi-Huberman *Invention de l'hystérie*, s. 119.

²⁷ Tamże.

²⁸ S. Freud, *Collected papers*, t. 1, s. 10.

Prezentacje

rzytelniania tego, co Freud nazywał „chaosem [...] prezentującym się w ciągłych powtórzeniach tych samych symptomów”²⁸. Mimo to fotografia obiecywała wprowadzenie porządku w chorobę, która „zawsze jawi się jako wyjątek od wszelkiej reguły”, wymykając się wszelkim definicjom ze względu na „ruchomość symptomów”²⁹. Kiedy cel aparatu (jego obiektyw) znajduje się między lekarzem a pacjentką, fotograficzne ustawienie sugeruje iluzję obiektywności – empiryczne istnienie obiektywnego dystansu między oglądającym a oglądanym, dystansu, którego medyczny establishment od dawna poszukiwał.

A zatem trzy tomy *Iconographie* nie są wyłącznie wynikiem pragnienia naukowca, by w pełni wykorzystać wszelkie dostępne technologie³⁰. Obok wspomnianych dotąd motywów, zainteresowanie Charcota fotografią i jej wykorzystanie wywodziło się ze sposobu w jaki rozumiał swoją własną metodologię: „Prawdę mówiąc nie jestem niczym więcej, jak fotografem; zapisuję to, co widzę”³¹. Poprzez tę metaforyczną autodefinicję (sam Charcot nigdy nie zrobił zdjęcia, zatrudniał profesjonalnych fotografów), chciał potwierdzić pozytywistyczny i obiektywny charakter swojej teoretycznej pracy poprzez powiązanie jej z „gwarantami przyrodzonej prawdziwości”, które znalazł w obrazach fotograficznych (IPS2, wstęp). To „odrzućenie teorii – wzmocnione odrzuceniem «scenariusza»”, jak ujął to Georges Didi-Huberman, może wydawać się uderzająco naiwne. Zakorzenione jest ono jednak w fantazji o „bezpośrednim charakterze fotograficznej rejestracji [*enregistrement*]” postrzeganego obiektu³² i wreszcie, w zastąpieniu tego obiektu jego reprezentacją czy też technologicznym sobowtórem, które wiaź nawiedza wszelkie media technologiczne. Alfred Londe, fotograf Charcota, ujął to w następujący sposób:

W istocie ten [projekt fotograficzny] dotyczy zachowania trwałego śladu wszelkich patologicznych objawów, czym by one nie były, które mogą przekształcić zewnętrzną formę pacjentki i odcisnąć na niej szczególnie charakter, postawę, szczególne grymasy. Te bezstronne i szybko powstające dokumenty przydają bezsprzecznej wartości badaniom medycznym w tym sensie, że stawiają przed oczami wierny obraz przedmiotu analizy.³³

²⁹ Charcot *L'hystérie*, s. 158.

³⁰ Chęć wykorzystania dostępnych technologii wyjaśnia podjętą przez Charcota decyzję, by przywrócić do życia cieszącą się złą reputacją praktykę hipnozy: „Mamy tu zatem metodę badania, która może nam pozwolić na rozstrzygnięcie, czy syndrom kliniczny jest czy nie jest wyrazem hysterii” („La Nouvelle Iconographie” 1889 nr 1). Zob. także M. Borch-Jacobson *The emotional tie: Psychoanalysis, mimesis, and affect*, Stanford University Press, Stanford 1992.

³¹ „Mais à la vérité, je ne suis absolument là que le photographe; j’inscris ce que je vois” (Charcot *L'hystérie*, s. 121).

³² G. Didi-Huberman *Invention de l'hystérie*, 32

³³ Tamże, s. 50.

Baer Fotografia i histeria: ku poetyce flesza

Podobna do wyrażanego przez Londe'a zaufania do potęgi fotografii jest fantazmatyczna wiara Charcota w czystą korespondencję między zapisem (obrazu w umyśle) a opisem (tego wrażenia w teorii)³⁴. Tworząc zapis fotograficzny, Charcot miał także nadzieję na powstrzymanie i ucieczkę od delirycznego potoku słów histeryczki. Polegał na niemym obrazie i liczył na to, że to ocali go od „nieprzerwanego bełkotu”³⁵.

Błysk flesza cię zaskakuje, bez względu na ostrzeżenie. Wbija się w scenę z gwałtownością błyskawicy i natychmiast przenosi uwagę z siebie na otaczającą wszystko ciemność. Najpewniej wracasz do siebie tylko na chwilę oślepią nadmiarem sztucznego światła i próbujesz znów nad sobą zapanować. Błysk wywołuje dezorientację, która odpowiada na poziomie doświadczenia filozoficznej koncepcji „niepokoję cywilizacyjnego” spowodowanego patrzeniem na fotografię, ogłaszającą początek „mnie samego jako kogoś innego”³⁶. Flesz: nadmiar światła, który obiecuje całkowitą (jak zobaczymy iluzoryczną) widzialność i który znika w tej samej chwili, kiedy się pojawił. Nie sposób go włączyć w doświadczenie sensoryczne. Może jedynie zostać zarejestrowany po fakcie, nie w pełni, być może jako wstrząs; nadmiar światła powoduje utratę wzroku³⁷. Flesz stanowi obietnicę nagłego objawienia prawdy. Pojawia się jako wypadek, niespodziewany i niemożliwy do przewidzenia czy odparcia, nawet przez kogoś wytrenowanego w stawianiu mu oporu. Potem następuje jedynie częściowy powrót na powierzchnię poznania: flesz cię dezorientuje, a następujący potem wysiłek poznawczy może nie być w stanie całościowo włączyć owego momentu dezorientacji w strukturę pamięci.

34 „Singulière faiblesse de nos facultés d'observations qui fait que nous ne voyons pas les choses cependant parfaitement visibles sans le concours d'une adaptation particulière de notre esprit. Une fois la chose vue et bien vue, il est facile d'apprendre aux autres à la voir à leur tour. Mais le tout est de la voir une première fois” (Charcot *Leçons du mardi*, s. 22).

35 O roli obrazu w medycynie przed Charcotem, pisał M. Foucault, omawiając relację między ramą conceptualną języka naukowego a włączeniem obrazu w tę wcześniejszą konfigurację (*Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999). Na temat „*délire des paroles*” histeryczki, zob. IPS2, s. 148: „L. a bavardé sans cesse depuis hier sans avoir d'attaques et son bavardage continue encore: c'est un véritable délire des paroles”. Choć na poziomie teoretycznym Charcot usiłował zatrzymać płynną semiotykę histerii, w wywiadzie interesowały go nie tylko metafory płynności, ale także rzeczywiste mierzenie i zapisywanie co godzinę stanu płynów pochwowych każdej pacjentki (IPS3, wstęp).

36 R. Barthes *Światło obrazu*, s. 23.

37 Szoku tego nie należy mylić z Benjaminowskim „choc”, będącym rodzajem estetycznego pęknięcia, które zawiesza poznanie, a jednocześnie stanowi obietnicę późniejszego zrozumienia tego zawieszenia; szok związany z działaniem flesza nie gwarantuje takiego poznawczego spełnienia poniewczasie.

Prezentacje



„Augustine.” Katalepsja wywołana silnym uderzeniem światła. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1876-1880. Yale University, Harvey Cushing/John Hay Whitney Medical Library.



Katalepsja. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1876-1880. Yale University, Harvey Cushing/John Hay Whitney Medical Library.



Letarg. Wynik nagłego zgaszenia światła. *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1876-1880. Yale University, Harvey Cushing/John Hay Whitney Medical Library.

W ciemnym pokoju

Jako element strategii diagnozowania niemożliwych do odegrania symptomów Charcot wykorzystał czynnik zaskoczenia, który oferowała lampa błyskowa. Jego zdjęcia dowodzą, że błysk flesza nie tylko czyni widzialnym fotografowany przedmiot, ale także go modyfikuje. Augustine zostaje zaprowadzona do zupełnie ciemnego pokoju, zorganizowanego w środku studia fotograficznego. Kiedy znajduje się wewnątrz, doświadcza nagłego uderzenia światła, *d'un grand éclat*, które zamienia jej ciało w nieruchomy obraz. Fotografowie Charcota stoją nieopodal: migawka trzaska. Na pierwszy rzut oka zdjęcie to nie różni się niczym od pozostałych. Jego kod łatwo rozszyfrować: ubranie służącej czy też pielęgniarki wskazuje na status społeczny pacjentki, jej podporządkowanie i całkowitą nieznamość medycyny³⁸. Rama i perspektywa zostały zapożyczone z klasycznego malarstwa i aktorstwa, a gibkie, dziwnie powyginane ciało kobiece to pospolita poza XIX-wiecznej pseudomedycznej pornografii. Zdjęcie to nie jest nawet seksualnie nacechowane, w przeciwieństwie do późniejszych wizerunków Augustine przypominającej Lolitę. Jednakże poza wszystkimi tymi kodami i kliszami reprezentacji, fotografia ta znakomicie oświetla referencyjny status kobiecego ciała w epoce reprodukcji mechanicznej.

Charcot reprodukował ten obraz kobiety w ciemnym pomieszczeniu kilkakrotnie, zarówno mechanicznie, jak podstawiając inne kobiety. Pierwsza fotografia Augustine w ciemni, dopełniona kostiumem pielęgniarki, powraca w *Iconographie* z inną pacjentką, jako zdjęcie B...; zdjęcie to zostaje następnie powielone w trzecim tomie jako zdjęcie S...³⁹. To jedyny symptom i jedyna eksperymentalna sceneria w całej kolekcji, której istnieją trzy egzemplarze. Charcot kompulsywnie powracał do symptomu, który aparat fotograficzny miał unieruchomić. Możliwość podmienienia fotografowanej postaci ma dla projektu Charcota tak wielkie znaczenie, jak obietnica mechanicznej reprodukcji; medium fotograficzne – z jego iluzją wiernego i niezapośredniczonego odwzorowania rzeczywistości – ma stanowić wsparcie naczelnego argumentu doktora, że symptomami histerycznymi rządzą przewidywalne wzorce. Jeszcze zanim B... i S... zastąpiły Augustine i zanim imię Augustine zostało zastąpione przez „X...”, „L...” i „A ...” (stosowane wymiennie w *Iconographie*), obraz już istniał, nie tylko jako druga czy trzecia odbitka, ale także – eksperymentalnie – jako swoja własna reprodukcja⁴⁰. A ponieważ w chwili, kiedy światło zalało

³⁸ Zdaniem Freuda pacjentka rozumie anatomię bardziej poprzez ubranie niż poprzez naukę, ponieważ dla histeryczki „noga jest nogą aż do biodra, ramię to górna kończyna wyznaczona przez ubranie” (S. Freud *Collected papers*, t. 1, s. 54).

³⁹ IPS3, s. 205. W całej *Iconographie* imiona własne są skracane i kodowane na różne sposoby. Nierozstrzygalność, dlaczego raz występuje B... zamiast B. czy jej pełnego imienia, może wskazywać na poziomie typologicznym na trudności w „przyspileniu” histeryczki. Zob. na przykład zdjęcie S... (IPS3, s. 222): „Ma..., dite N..., Suzanne, lingère, 19 ans”, która później pojawi się jako S...

⁴⁰ O zmianach w nazywaniu Augustine w opisach przypadku zob. G. Didi-Huberman *Invention de l'hystérie*, s. 86.

Prezentacje

ciemność tego *cabinet noir* (IPS3, s. 194; 205), A... popadła w stan katalepsji, jej ciało rzeczywiście zastygło w całkowitym bezruchu, w pozycji, w której trafił w nią błysk flesza. W ułamku chwili działania lampy błyskowej techniczne medium obiecuje pożądane panowanie nad nieprzewidywalną histerią, wywołując symptomy historyczne na życzenie doktora. „Lumière oxydrique très brillante”, które skapało ciemne pomieszczenie w oślepiającym świetle „bez ostrzeżenia”, pochodziło z lampy ustawionej w pomieszczeniu (IPS3, s. 176, 194). Tak długo, jak światło oddziaływało, trafione nim ciało kobiety pozostawało w stanie katalepsji; całkowicie niezdolne do poruszenia stawało się obiektem zainteresowania oczu i dłoni doktora. („Łatwo układać w dowolny sposób członki, jak również całe ciało” [IPS 2, s. 204]). Jak widać na kolejnym zdjęciu, „ciało można wygiąć w łuk [...] skamieniałe pozostaje w tej pozycji przez jakiś czas”, aż do chwili, gdy jasna lampa nie zostanie – znów bez ostrzeżenia – wyłączona⁴¹. Kiedy ciemność zastąpi nagłe uderzenie światła, ciało popadnie w letarg i osunie się na podłogę albo na ręce asystujących *expérimentateurs* (IPS3, s. 195). „Procedurę tę [wprowadzania ciał w katalepsję albo w letarg za pośrednictwem światła] można powtarzać bez końca”, podobnie jak fotografia pozwala na nieskończoną liczbę reprodukcji oryginalnego widoku (IPS3, s. 176). Eksplozja światła wywołała eksperymentalnie podwójne przerażenie – mechanicznie wywołując w ciele ten sam efekt, który zachodzi na kliszy: ciało kamienieje w obrazie „żywego znieruchomienia”⁴². Fotografie przy użyciu flesza nie mogą być dowodem, ale są świadectwem: „przedtem to – potem tamto”⁴³.

Charcot traktował historyczny symptom katalepsji na tych fotografiach jako stan, „w którym poszczególne członki zachowują [*les membres conservent*] pozycję, którą im się narzuci” (IPS3, s. 193). Takie medyczne rozumienie fizycznego symptomu odpowiada Charcotowskiemu rozumieniu medium technologicznego, jak opisał je fotograf Londe: „[fotografia oferuje] wierne wspomnienie, które przechowuje [*conserve*] wszystkie wrażenia w stanie niezmiennym”⁴⁴. Katalepsja zachowuje za pośrednictwem ciała to, co fotografia zdaje się zachowywać za pośrednictwem aparatu: wydobywa i unieruchamia ciało w wyizolowanych pozach, które można oglądać i o których można teoretyzować poza czasowym kontinuum. W kategoriach Charcotowskich możemy wstępnie określić fotografię jako symptom i postrzegać „ciemny pokój”, gdzie ciała A..., B..., i S... zastygły nieruchome jako alegorię samego procesu fotograficznego.

Co ciekawe, nikt z pracujących z Charcotem nigdy nie zwrócił uwagi, że techniczny proces fotografowania stanowił odzwierciedlenie symptomu ciała ludzkiego zastygniętego pod wpływem błysku flesza w *cabinet noir*, który tłumaczy się jako *chambre obscure* fotografii – *camera obscura* (IPS2, s. ii).

⁴¹ O gibkości i sztywności ciała, zob. IPS3, s. 193 oraz G. Didi-Huberman *Invention de l'hystérie*, s. 191.

⁴² R. Barthes *Światło obrazu*, s. 86.

⁴³ G. Didi-Huberman *Invention de l'hystérie*, 205.

⁴⁴ Cyt. za tamże, s. 50.

„Płonąc z pragnienia”

Powszechny mit dotyczący początków fotografii, kiedy to wciąż konieczny był długi czas naświetlania, głosi, że osoby fotografowane ubierały podwiązki i nakolanniki, a stelaże do podtrzymywania głowy utrzymywały ciało w bolesnym bezruchu na czas robienia zdjęcia⁴⁵. Szybko jednak, jak głosi ów mit, wynaleziono lepszy sprzęt i można było porzucić wszelkie uchwyty i stelaże⁴⁶. Mit ten przetrwał, ponieważ karmi się on naszymi przekonaniem: o tym, że czas jest ciągły, historia to proces, który się rozwija w czasie, postęp technologiczny ma charakter linearny, a życia doświadczają się jako ciągu następujących po sobie zdarzeń. Kiedy udoskonalona technologia skróciła czas naświetlania wymagany do tego, by aparat mógł dokonać magii, mówi dalej mit, lampa błyskowa mogła pochwycić wyraźny obraz tego samego usztywnionego ciała, które uprzednio wymagało długiego czasu naświetlania. Kiedy Charcot robił swoje zdjęcia, aparaty były już dość zaawansowane. Jednak zdjęcia Augustine zajmują szczególne miejsce w kontekście tego mitu, ponieważ wyeliminowano z nich wszelki ruch – nie tylko na poziomie technicznym, ale również cielesnym. Ponieważ ciało Augustine odgrywa w rzeczywistości to, co technika fotograficzna miała po raz pierwszy umożliwić, ów mit, że aparat pozwalał na odkrycie widoków, które (ze względu na swoją ulotność) wymykały się ludzkiemu widzeniu, pozbawiony zostaje swojego uzupełniającego założenia, że rzeczywistość niesfotografowaną doświadczamy jako ciągłą i jest ona dostępna świadomości.

Jeśli nałożymy ten mit o początkach fotografii na zdjęcia Augustine, okaże się, że ilustrują one doskonale ów przejściowy moment, kiedy to lampa błyskowa sprawia, iż unieruchamianie ciała staje się zbędne i w zamian wytwarza czasowy bezruch. Jednakże jako wizualny *Schwellenereignis*, fotografie te nie mogą zostać zredukowane do jednego momentu w historii fotografii. Pokazują one natomiast, że historia fotografii nie jest filogenetyczną ewolucyjną opowieścią, która powraca ontogenetycznie z każdym trzaskiem migawki, przekształcając rzeczywistość w procesie kąpieli chemicznych w nieruchome odbitki. Zdjęcia Augustine zatrzymują w czasie to, co symptom fizyczny przechowuje w przestrzeni. Błysk flesza nie unieruchamia zatem kobiety w ruchu, ale tworzy, a jednocześnie zachowuje chwilę, która wisi między ruchem a bezruchem, pamięcią a traumą, narracją a szokiem. Wywołana błyskiem flesza katalepsja oznacza dokładnie to: przyczyna i skutek, przeżywana rzeczywistość i inscenizowana reprezentacja zdają się spotykać: zdarzenie znosi w jednej chwili podział na przedtem i potem. Rozdział w historii fotografii „od unieruchomionego ciała w uprzężach do zastygniętego czasu na odbitce”, jak wyobrażał to sobie Benjamin i inni, nie kończy się błyskiem flesza. Aparat fotograficzny Charcota nie unieruchamia ani ciała w ruchu, ani momentu

⁴⁵ W. Benjamin *Mala historia fotografii*, s. 111.

⁴⁶ W. Mortensen *Flash in modern photography*, Camera Craft Publishing, San Francisco 1941, s. 12-14.

Prezentacje

w czasie. Chwyta chwilę, w której zaciera się różnica między symptomem cielesnym a czasową kondycją, spoczynkiem i ruchem, chwilą i trwaniem. Obrazy te są „wstrząsające”, ponieważ udało im się uchwycić doświadczenia, które nie są mityczne, narracyjne czy wynikające jedno z drugiego, ale które zdarzają się jako nagle przebłyśki przeszłości w teraźniejszości – jak gdyby były już, zanim trzasnęła migawka, wydobyte na wirtualnej fotografii.

Choć w Salpêtrière fotografia pierwotnie służyła Charcotowi jako środek do zatrzymania i podzielenia na sekwencje konfundujących symptomów *la grande hystérie*, wkrótce zmieniła swój status z wizualnej pomocy do narzędzia diagnostycznego. A zatem sesja fotograficzna w sposób jawny stała się sytuacją, w której skłaniano „histeryczne” ciało do okazywania symptomów, wymykających się zwykle zarówno ludzkiemu wzrokowi, jak i przedtechnologicznym formom badania lekarskiego: A..., B... i S... zostały zatem ujęte przez Charcota w ramy. Jak twierdził, fotografie dowodziły, że kobiety te nie udawały i były naprawdę chore: ponieważ nie wiedziały, co je czeka w ciemnym pomieszczeniu, gdzie poddawano je oddziaływaniu lampy błyskowej, ich reakcje – zapisane na kliszy fotograficznej – należało uznać za autentyczne. Jednak oprócz tego, że wykonywane przy użyciu flesza fotografie ukazywały nieznanne dotąd symptomy „histeryczne”, uzupełniały one także i tak obszerną już symptomatologię o całkowicie nowe objawy.

Medycyna odkryła zatem to, co kryminologia (jedna z pierwszych dziedzin, która zaczęła systematycznie wykorzystywać fotografię) знаła już od jakiegoś czasu: powinowactwo fotografii i procedur dochodzenia⁴⁷. Jak pisze Barthes, tożsamość podmiotu to „rzecz śmieszna, czysto urzędowa, a nawet sądowa”⁴⁸. Za pośrednictwem fotografii Charcot chciał połączyć na nowo doświadczenie i poznanie czy też wydarzenie i pamięć, aby ponownie uczynić z histeryczki byt całościowy. Miał nadzieję, że fotografia uchwyci i zatrzyma to niepokojące wahanie między teraźniejszością a przeszłością.

Czas flesza

W swoim ciemnym pokoju Charcot składał hołd ulubionej formie rozrywki – cyrkowi; za pomocą aparatu fotograficznego chciał przewyższyć teatralność histeryczki i pokonać ją jej własną bronią⁴⁹. A zatem histeryczkę fotografowano naj-

⁴⁷ Zob. W. Benjamin *Mała historia fotografii*, szczególnie s. 109.

⁴⁸ R. Barthes *Światło obrazu*, s. 174. Zob. G. Didi-Huberman *Invention de l'hystérie*, s. 50-63, o związku praktyki fotograficznej Charcota ze zdjęciami przestępców zob. C. Lombroso *Atlas de l'homme criminel* (F. Alcan, Paris 1878).

⁴⁹ G. Guillaín *J.-M. Charcot*, s. 23. Ta motywacja pojawia się także w powinowactwie XIX-wiecznej nauki z pokazami dziwaków, magią i okultyzmem: „Częściowo siła naukowego imperatywu, XIX-wiecznego żądania epistemologicznie wiarygodnego wglądu w naturę rzeczy, wywodzi się z współzawodnictwa reprezentowanego przez fascynację dziwakami i okultyzmem, która zawsze zmierza ku technologii” (A. Ronell *The telephone book*, s. 366).

częściej na dwa sposoby: jako ciało i jako maszynę. Zastygnięta w bezruchu, zawieszona między dwoma krzesłami niczym nad otchłanią czasu – „eksperyment ten nie trwał nigdy dłużej niż 4-5 minut” (IPS3, s. 192) – w teatralnych wygięciach albo uchwycona w nieskończonych powtórzeniach tych samych sekwencji odgrywanych na życzenie doktora, kobieta na zdjęciach Charcota dopełnia męski kanon wyobrażonej „kobiecości”, na który składają się greckie mity, Szekspirowska topielica, Ofelia, Hoffmannowska Olimpia, kobieta-robot o martwych oczach, a także rozpixselowana Lara Croft. Ale mimo przynależenia do tej tradycji, fotografowane przez Charcota histeryczki są realne.

Ich nieusuwalna realność wywołuje u odbiorcy zawrót głowy podobny do tego, jaki odczuwa się, poszukując oznak szaleństwa w twarzach pojawiających się w podręcznikach do medycyny. Nie trzeba rozstrzygać, czy ów efekt realności wywodzi się z techniki fotograficznej albo ukrytych konwencji, a zatem stanowi rodzaj „mieszkańskiego folkloru”, czy też fotografia naprawdę ustanawia „bezpośredni i przyczynowy związek ze swoim desygnatem”⁵⁰. Nie ma to wpływu na fakt, że fotografie Charcota przedstawiają kondycję, która sama w sobie stanowi kryzys referencjalności. Cierpienia związanego z histerią – to przyznają nawet najwięksi sceptycy – nie sposób po prostu odrzucić, zostawiając pacjentów na pastwę ich rzekomo zmyślnego bólu, tylko dlatego, że przyczyna tego bólu nie wydaje się realna. Medium nie tyle opanowuje chorobę, co się do niej dopasowuje. Histeria wywodzi się ze zdarzeń, którym nie udaje się łatwo przeniknąć do świadomości czy pamięci. Jednak iluzja rzeczywistości wytworzona przez fotografię pasuje do kryzysu referencjalności wywołanego przez histerię: co w tym zdjęciu jest realne, a co wyobrażone? Co w histerii jest prawdą, a co oszustwem? Niesamowite wrażenie, jakie wywołuje fotografia – oto kawałek przeszłości trafił do terażniejszości – jest analogiczne do zjawiska histerii traumatycznej, w której przeszłe doświadczenia zdają się omijać proces mentalnego opracowania i uzyskują pełne znaczenie dopiero później. Fotografia i histeria są powiązane nie tylko na poziomie tematycznym, nie tylko na poziomie desygnatu, którego status epistemologiczny zmienia się w obliczu aparatu. Ich związek zostaje ustanowiony już przez techniczny wymiar samej fotografii.

Poprzez swoje pokazy i fotografie powyginanych ciał histeryczek Charcot chciał naprawić wyrwę między jaźnią a ciałem. Sięgnął po coś, co reprodukowało rzekomą przyczynę histerii (wydarzenie z przeszłości pacjentki), a odpowiadający jej symptom był wówczas wydobywany i diagnozowany jako konkretna forma tej choroby. Ciało histeryczki stanowiło dla Charcota medium, które wytwarzało czytelne znaki. Posługiwał się aparatem fotograficznym, by te znaki uchwycić, zanim zostaną zwerbalizowane czy włączone w sekwencję znaczącego ruchu. Krytykowa-

⁵⁰ A. Sekula *O wynalezieniu znaczenia fotografii*, przeł. K. Pijarski, w: tegoż *Spoleczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, Zachęta. Narodowa Galeria Sztuki – Wydawnictwa UW, Warszawa 2010; A. Solomon-Godeau *Photography at the dock*, s. 233.

Prezentacje

nie zdjęć Charcota za naśladowanie XIX-wiecznych konwencji teatralnych i tworzenie co najwyżej iluzji rzeczywistości, jest równoznaczne z zanegowaniem ambiwalentnego źródła tego, co – w przeciwieństwie do prostej logiki przyczynowo-skutkowej – wywołuje histeryczne cierpienie u kobiet i uznaniem tego cierpienia za wyobrażone. To pewne, że Charcot nigdy nie zdjął z oczu mizoginicznej zasłony ani nie podjął adekwatnej refleksji nad skutkami, jakie dla fotografowanych osób miało fotograficzne medium. Mamy jednak tylko te zdjęcia, a przedstawione na nich kobiety oczekują od nas reakcji na rzeczywistość, która je przerastała i wyrywała się spod kontroli doktora.

Znaczna część studiów Charcota, w tym nad akrobatyczną kulminacją wielkiej hysterii, *arc-de-cerle*, koncentrowała się na pochwyceniu pęknięcia między umysłem a ciałem, z jakim spotykamy się w hysterii. Nie trzeba chyba przypominać metafizycznej opozycji między podmiotem a przedmiotem, która wspiera takie rozumienie hysterii. Jednocześnie, o ile kobiece ciało zostaje w toku diagnozy ponownie wpisane w logikę przyczynowo-skutkową, którą histeria rzekomo zawiesiła, o tyle wywołana błyskiem flesza katalepsja wydaje się dostarczać inny przykład mechanicznego modelu ciała, oparty na opozycji podmiot – przedmiot⁵¹. Niektóre socjohistoryczne odczytania dzieła Charcota opisywały to pęknięcie w ten sposób, że ciało histeryczne nawiedza wtedy pamięć mityczna, prehistoryczny czas, kiedy ciało i jaźń były jednością⁵². Jednakże idea, że histeryczne ciało przeżywa wspomnienia tego „porzuconego ciała”, które nowoczesna nauka i „bezkrwawa” medycyna chcą porzucić, zakłada, że tym, co powraca, jest ciało w czystym, niewinnym, przedtechnologicznym stanie⁵³. Takie ciało nigdy nie istniało, a jednak na Zachodzie to romantyczne wyobrażenie długo służyło jako represyjny ideał do kontroli wszelkich podmiotów transgresyjnych, przede wszystkim kobiet. Zdjęcia z kolekcji Charcota pokazują, że ciało nie jest oddzielone od jaźni, ale wyłania się w wyrwie między umysłem a dziwną, beczasową teraźniejszością, uchwyconą przez fotografię.

⁵¹ W zakończeniu *Iconographie* Charcot rozszerza ten pogląd poprzez zdiagnozowanie artystycznych reprezentacji „demonicznego opętania” od antyku do nowoczesności jako symptomów histerycznych, wywodząc tym samym z obrazu dowód ukrytej choroby psychicznej. Por. ten akapit z *Les démoniaques dans l'art* Charcota (Paul Richer Delahaye & Lecrosnier, Paris 1887) o przedstawieniach histerycznych w historii (sztuki). O przejmowaniu przez histeryczkę medycznego spojrzenia na samą siebie zob. także G. Didi-Huberman *The figurative incarnation of the sentence (Notes on the „Autographic Skin”)*, „Journal: A Contemporary Art Magazine” 1987 no 5, s. 66-70.

⁵² Zob. zasadniczo wartościową analizę praktyk Charcota, którą przedstawia Elaine Showalter w swojej książce *The female malady: Women, madness, and culture in England, 1830–1980*, Pantheon, New York 1985, s. 147-154.

⁵³ O odczytaniu ciała histerycznego jako pamięci „porzuconego ciała” zob. R.D. Romanyshyn *Technology as symptom and dream*, Routledge, London 1989, s. 163-169.

Baer Fotografia i historia: ku poetyce flesza

Charcot ma swój wkład w projekt poświęcony kobiecemu ciału, przede wszystkim ze względu na jego technologiczne użycie; czy to jako model czy jako maszyna zawsze podłączone do stosowanych przez doktora mechanizmów, które wprawiają w ruch. To, co reprodukuje historia, nigdy nie istniało w formie nietkniętej przez technologię: świętość ciała została już skalana przez poprzednie reżimy reprezentacji i poprzez pojęcie *techné*, które stało się widzialne dopiero w fotografiach Charcota⁵⁴. Inne interpretacje traktują historię jako powrót wypartej kobiecości, uwolnienie tych energii kobiecych, które nie znajdują żadnego wyrazu we wrogiej kulturze. Takie odczytania pomijają fakt, że ciało zawsze już jest naznaczone możliwością jego technologicznego zapośredniczenia, udaremniającą wszelką ideę fizycznej czy ekspresyjnej czystości, którą podobne interpretacje historii chcą wyzwolić.

Błysk flesza, raz jeszcze

Fotografie trzech kataleptycznych kobiet domagają się bardziej szczegółowej analizy użycia lampy błyskowej, ponieważ zwiększa ono iluzję, że czas został rzeczywiście zatrzymany. Jednocześnie fotografie te nie przekraczają swojego medium, ale służą jako alegorie fotografii, ponieważ ciało kataleptyczne powróciło do niehistorycznego (nawet jeśli „letargicznego”) stanu, kiedy zgasło światło. Fotografowane ciało zazwyczaj dochodzi do siebie po błysku flesza po około jednej szóstej sekundy⁵⁵.

Jako alegoria fotografia Augustine wydłuża i uczytelnia oślepiające zdarzenie błysku flesza, nie zmieniając przy tym technicznych aspektów zdjęcia. Pozwala nam odczytywać „dowód swojej własnej mediacji”, który „zazwyczaj wymazuje się” w fotografii przedstawiającej⁵⁶. Nie zdradzając przedmiotu dokonującego naruszenia (aparatu), obraz ujawnia własne zapośredniczenie w sposób, który możemy spotkać wyłącznie w tworzonych odręcznie obrazach albo w fotografii abstrakcyjnej⁵⁷. Jeśli jednak przemyślimy alegorię fotografii poprzez performa-

⁵⁴ Na temat idei chwili wobec *techné* i jej pojawienia się w postaci aparatu fotograficznego, zob. Jacques Derrida *Deaths of Roland Barthes*, s. 289.

⁵⁵ W. Mortensen *Flash in modern photography*, s. 78.

⁵⁶ A. Solomon-Godeau *Photography at the dock*, s. 233.

⁵⁷ Tylko na trzech ostatnich fotografiach w *Iconographie* widać rękę eksperymentatora, w sposób podobny do śladów manualnej produkcji, jakie znajdujemy na rysunkach, obrazach czy w rzeźbie. Te trzy zdjęcia odsyłają do odręcznej tradycji malarstwa, ukazując wykorzystanie ołówka czy małego rylca, by dotykiem stymulować mięśnie twarzy badanej pacjentki. Włączenie ich do *Iconographie* stanowi jednak niemalże przypadkową refleksję, która ani nie uzupełnia, ani nie ilustruje argumentów całej tej działalności: „Au moment de livrer à l'impression la dernière livraison de ce volume, nous avons vérifié de nouveau les faits consignés dans les observations et nous en avons profité pour représenter quelques-unes des expériences relatives à l'hypérexcitabilité musculaire. Nous avons choisi la malade de l'Observation I,

Prezentacje

tywny moment katalepsji Augustine, może okazać się, że nie będziemy go rozumieć jako czysto zjawiskowego. Alegoryczne odczytanie fotografii nie prowadzi do reifikacji procesu fotografowania. Pokazując ciało naśladowujące swoją reprezentację, fotografie Charcota dowodzą, że dosłowność traumatycznego wspomnienia jest w rzeczywistości zaburzeniem pamięci, a nie jej pierwotnym, czystym stanem. Podobnie jak alegoria, fotografia Augustine pokazuje, że coś w tej fotografii stawia opór pewności percepcji zmysłowej i nie sposób do tego dotrzeć, jak do zwykłego zjawiska. Poprzez alegorię fotografii Augustine „widzimy” to, czego nie możemy zobaczyć.

Metafora przestrzenna powraca w teoriach Charcota, gdyż neurolog ten chciał dowiedzieć, że histeryczna katalepsja stanowi symptom cielesny, który występuje w „stanie wyobcowania z jaźni”⁵⁸. Do czasu powrotu Freuda do Wiednia, rozszczepienia jaźni i ciała, które w historii po raz pierwszy zdiagnozował Charcot, nie traktowano w kategoriach czasowych⁵⁹. Rozpoznanie Freuda mają niemałe znaczenie dla rozumienia relacji między histerią a fotografią, ponieważ podkreślają rolę czasowych dysocjacji. Teorie te pozwalają nam rozumieć pewne symptomy histeryczne jako reprodukcje i odegranie nieprzyswajalnych doświadczeń często traumatycznej natury. W przypisie do niemieckiego przekładu wykładów Charcota Freud dołącza swoje własne „odkrycie”:

Sednem histerycznego ataku, w jakiegokolwiek formie by on nie występował, jest pamięć, halucynacyjne ponowne przeżywanie sceny kluczowej dla pojawienia się choroby [...] Treścią tej pamięci jest z zasady albo trauma psychiczna, której intensywność wywołuje u pacjentki wybuch hysterii, albo wydarzenie, które zachodząc w konkretnym momencie stało się traumą.⁶⁰

Jeśli histeryczne ciało jest miejscem tego „halucynacyjnego ponownego przeżywania”, które dokonuje się poza świadomą kontrolą, Charcot mógłby traktować

Wit... Les trois dernières planches la montrent en léthargie (somniation); l'hypérexcitabilité musculaire, on s'en souvient, est présente” (IPS3, s. 228). W końcu nawet zdystansowany wobec kliniki Charcot musiał figuratywnie oznaczać swoje pacjentki. O „nieobecnej obecności” doktora, który najprawdopodobniej ustawiał pacjentki do tych sesji fotograficznych, zob. G. Didi-Huberman *Invention de l'hystérie*, szczególnie s. 222-224, oraz J. Copjec *Flavit et dissipati sunt*, szczególnie s. 38-40. Słynna kolekcja podobnych zdjęć znajduje się w G.-B. Duchenne *Album de photographes pathologiques complémentaire du livre intitulé „De l'électrisation localisée”*, Baillière, Paris 1862.

⁵⁸ M. Borch-Jacobson *The emotional tie*, s. 44.

⁵⁹ Podsumowanie różnicy między Charcotowskim rozumieniem hysterii a późniejszym psychoanalitycznym podejściem do tych samych symptomów, zob. S. Freud, *Collected papers*, t. 1, s. 9-22.

⁶⁰ S. Freud *Extracts from Freud's footnotes to his translation of Charcot's „Tuesday Lectures”*, w *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, t. 1, trans. J. Strachey, The Hogarth Press, London 1953-1974, s. 137.

swoje pacjentki jako *homme-machine* [sic] – mechaniczne urządzenia, pozbawione wszelkiego wymiaru kognitywnego⁶¹. Jednakże dzięki psychoanalitycznemu rozumieniu traumas wiemy, że symptom histeryczny, taki jak katalepsja, występuje jako paradoksalna reprodukcja pierwszego razu – reminiscencja wydarzenia z przeszłości pacjentki, które nigdy nie zostało włączone w strukturę pamięci, a zatem wymknęło się porządkowi zdarzeń w pamięci świadomej. Katalepsja A..., B... i S... może być zatem rozumiana jako tajemnicze zdarzenie traumatycznej reminiscencji (*flashback*), powiązane teraz z działaniem błysku fotograficznego flesza, który sam w sobie – wyprzedzając o jedną szesnastą sekundy ludzką percepcję – wymyka się poznaniu.

Histeryczna katalepsja – jak ciało zastygnięte wskutek użycia lampy błyskowej w eksperymentach Charcota – łączy ze sobą dwie różne czasowości czy też ramy denotacji: czas przeszłego niezintegrowanego zdarzenia, który powraca w teraźniejszym stanie dysocjacji. Ta dysocjacja nie jest przestrzenna, to nie doświadczenie poza ciałem, chodzi o to, co wytwarza symulakrum pamięci, o nawiedzające wspomnienie o nieprzyswojonym, przeszłym zdarzeniu, które narzuca się teraźniejszości i w teraźniejszości. Flashback (zazwyczaj w formie obrazu, niezapośredniczonego przez kognitywną mowę) uzurpuje sobie miejsce pamięci, królując nad ciałem poprzez symptom, który nie jest ani włączony w świadomość, ani możliwy do opisanego jako „doświadczenie”⁶². Fotograficzny flesz wytwarza obraz, a przez to, w sposób podobny do flashbacku, rozbija język. Charcot nie może już posłużyć się francuskim słowem *expérience*, by odnieść się jednocześnie do doświadczenia i eksperymentu; dla kataleptycznej pacjentki doświadczenie błysku flesza działa w ramach radykalnie odmiennej gramatyki egzystencjalnej niż eksperyment. Tajemnica, która zostaje ustanowiona mocą dokładnej reprodukcji wcześniejszego wydarzenia, jaka dokonuje się w reminiscencji pod nieobecność wspomnienia – zagadka wciąż domagająca się pełnego epistemologicznego i naukowego wyjaśnienia – zostaje powielona dzięki czarnej skrzynce aparatu fotograficznego.

⁶¹ G. Didi-Huberman *Invention de l'hystérie*, s. 183.

⁶² J. Herman *Trauma and recovery*, Basic Books, New York 1992, s. 38. Laplanche i Pontalis twierdzą, że Freud przeciwstawia sobie pojęcie „acting out” [agieren], odgrywania i zwykle zapamiętywanie, by podkreślić, że „są to dwa przeciwstawne sposoby powracania do przeszłości w teraźniejszości” (*The language of psychoanalysis*, eds. J. Laplanche i J.-B. Pontalis, transl. D. Nicholson-Smith. W.W. Norton, New York 1973, s. 4-6). Humphrey Morris twierdzi, że „acting out, w którym pacjent powtarza przeszłość, zapomnianą i wypartą, nie może po prostu zostać przeciwstawione przekładowi na słowa, ale musi zostać uznane za to, co włącza narrację jako odgrywanie uruchomione przez zaprzeczenie” (H. Morris *Translating transmission: Representation and enactment in Freud's construction of history*, w: *Telling facts: History and narration in psychoanalysis*, ed. J.H. Smith, H. Morris, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1992, s. 92).

Prezentacje

Fotografia – flesz/trauma – psychoanaliza

Rzekome zderzenie dwóch czasowości, niedokończonych przeszłości traumy i teraźniejszości symptomu w katalepsji ustanawia związek między histerią a fotografią. Wcześniej starałem się pokazać, że Charcot używał fotografii po to, by znaleźć symptomy niedostępne dla nietechnologicznych metod diagnostycznych. Ale fotografia nie tylko unaoczniała, jak sądził Charcot, ale także wywoływała symptom katalepsji przy pomocy lampy błyskowej. A zatem aparat fotograficzny jednocześnie wywoływał i pomagał odkrywać symptom neurozy historycznej, którą badali po pewnym czasie, kolega Charcota, Pierre Janet, i jego uczeń, Freud, w Wiedniu. Fotograficzne odkrycie tego dotychczas nierozpoznanego symptomu zdaje się wydobywać na światło dzienne to, co Benjamin nazywał „optyczną nieświadomością”, która wskazuje na powinowactwo fotografii i psychoanalizy: „Dopiero dzięki niej poznaje on [człowiek] zjawiska optycznie wymykające się świadomości, tak jak o podświadomych popędach dowiaduje się dzięki psychoanalizie”⁶³. To powinowactwo między fotografią a psychoanalizą zachodzi na poziomie strukturalnym, a nie tematycznym – to efekt techniczny, którego alegorią mogą być fotografie A..., B... lub S..., ale których treści nie dowodzą. U podstaw tego efektu technicznego leży zainteresowanie detalem tak fotografii, jak psychoanalizy, tym „fragmentem czy najmniejszym znaczącym”, co interesowało także Charcota⁶⁴. Inny łącznik między fotografią a psychoanalizą można znaleźć w powinowactwie technologii z myślą dochodzeniową, o której wspomniałem wcześniej. Jak zauważył Freud, metody psychoanalityczne zasadzają się przede wszystkim na dochodzeniu, a nie na symbolicznej interpretacji⁶⁵.

Jeśli zaś chodzi o rolę technologii, to jak pisze Barthes, „zdjęcie nie tylko nie jest nigdy, ze swej istoty, wspomnieniem [...] ono jeszcze blokuje wspomnienie, staje się szybko przeciw-wspomnieniem”⁶⁶. Takie rozumienie fotografii jako „przeciw-pamięci” pomaga nam interpretować fotografie Charcota: zdjęcia A..., B... oraz S... alegoryzują proces fotograficzny (czyniąc pewien abstrakcyjny proces widocznym); ale podobnie jak psychoanaliza, w której ujęciu historyczna katalepsja odsyła do wydarzenia poza pamięcią, fotografia odsyła do chwili, która nigdy nie została uświadomiona. Ujmując rzecz inaczej, można powiedzieć, że „Fotografia [...] powtarza mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć”⁶⁷. Ten techniczny efekt fotografii powraca w każdym kolejnym zdję-

⁶³ „[...] fotografia ze swoimi środkami pomocniczymi, jak ruch zwolniony czy powiększenie. Dopiero dzięki niej poznaje on zjawiska optycznie wymykające się świadomości...” (W. Benjamin *Mała historia fotografii*, s. 108).

⁶⁴ J. Derrida *The deaths of Roland Barthes*, s. 264.

⁶⁵ S. Freud *Collected papers*, t. 4, s. 96-104.

⁶⁶ R. Barthes *Światło obrazu*, s. 154-155.

⁶⁷ Tamże, 9.

Baer Fotografia i histeria: ku poetyce flesza

ciu. Alegoryzują go fotografie wywołanej fleszem katalepsji u tych trzech pacjentek. Proces czasowy, jaki dokonuje się w histerycznym ciele, jego przejście w stan katalepsji, kiedy przypomina zwłoki, odpowiada przejściu od świadomości do nieświadomości. Fotografia zapisuje doświadczenie, które nie stało się udziałem A..., B... ani S... Fotografia nie uobecnia tej nieobecności, ale rejestruje ów stan jako przejście właśnie. Wydobywa na światło dzienne (dla oglądającego, ale także dla osoby fotografowanej) rzeczywistość, która nie została doświadczona. Doświadczenie katalepsji także nie staje się przedmiotem poznania: dlatego też alegoryzuje zdjęcie, które teraz tworzy nieistniejące dotąd znaczenie.

Jednak tym aspektem fotografii, który wyróżnia ją najbardziej spośród innych mediów, ustanawiając tym samym całkowicie nowy „paradygmat wizualny”, jest to, że nie chce ona zostać zredukowaną do pamięci⁶⁸. Jak pisze Benjamin (a co powtórzyli później André Bazin i Barthes), wyjątkowość fotografii zależy od stopnia pewności co do przyszłości, która dopiero ma nadejść:

Natomiast w wypadku fotografii napotykamy coś nowego i osobliwego; [...] coś, co wykracza poza świadectwo kunsztu fotografa, coś, czego nie da się zmusić do milczenia, co bez najmniejszego gestu dopomina się o imię tej, która kiedyś tam żyła, a tutaj jeszcze jest rzeczywista i nigdy nie zechce przejść do sztuki całkowicie. [...] [kobieta z fotografii, którą opisuje Benjamin] zda się spoczywać w jego ramionach, lecz omija go jej spojrzenie, wtopione w nieszczęsną dal.⁶⁹

Angielski przekład medykalizuje nieco tekst Benjaminina: oryginał mówi bowiem nie o „niezdrowej”, ale raczej „nieszczęsnej” (*unheilvolle*) dali. Przekład ten jednak wskazuje na centralną u Benjaminina relację zdrowia i choroby, a także życia i śmierci: sfotografowana osoba „jeszcze jest rzeczywista”, mimo że już nie żyje, kiedy Benjamin pisze. Nieszczęsna świadomość fotografii tkwi w tym fakcie.

Przypominamy sobie przekonanie Charcota, że fotografia jest w stanie „zachować ślad” histerii i że jego zdjęcia zatrzymują ulotne symptomy choroby. zanim znikną one z upływającym czasem. Podobnie jak Freud, teoretycy fotografii podkreślają melancholijne zatrzymanie – pragnienie zachowania czasu i zagwarantowania nieskończonej obecności fotografowanego obiektu – które leży u podstaw wszelkiej praktyki fotograficznej, nie tylko Charcotowskiej. Barthes rozwija tę intuicję: fotografia zachowuje fotografowaną osobę, głosząc jej nadchodzącą śmierć: „Czy przedmiot zdjęcia jest już martwy, czy nie, każde zdjęcie jest taką katastrofą”⁷⁰ – katastrofą mającą się wydarzyć w przyszłości, która zostaje uchwycona obok fotograficznej teraźniejszości. W Benjaminowskiej analizie fotografii

⁶⁸ Wcześniejsze niż Benjaminowskie odczytanie, zob. A. Bazin *The ontology of the photographic image*, w: *What Is cinema?*, University of California Press, Berkeley 1967, s. 9-16.

⁶⁹ W. Benjamin *Mala historia fotografii*, s. 108. Benjamin pisze tu o zdjęciu zrobionym przez Dauthendeya, przedstawiającym ojca poety i jego żony.

⁷⁰ R. Barthes *Światło obrazu*, s. 161.

Prezentacje

te dwie czasowości – terażniejszości i niedokonanej przyszłości – współzamieszkują przestrzeń tej „maleńkiej iskielki przypadku [*Fünkchen Zufall*] [...] niepozornego miejsca, w którym [...] do dziś jeszcze przycupnęła przyszłość, a tak przemyślnie, że możemy ją odkryć oglądając się za siebie”⁷¹. Dwie czasowości: niedokonana przeszłość i czas terażniejszy rozbłyskują w tej samej fotografii, uwięzione w nieskończenie krótkiej chwili pstryknięcia – podobnie jak w traumatycznej reminiscencji, która przywraca przeszłe wydarzenie, sprawiając, że jest ono tak silnie odczuwane, jakby było terażniejsze. Fotografia kobiety w katalepsji alegoryzuje tę przyszłość spojrzenia i wciela prawdę fotografii – prawdę przepętnioną siłą chwili, która wciąż, niewyczerpanie zapowiada przyszłość. Przypominamy sobie współistnienie dwóch czasowości w histerii, jednak w psychoanalitycznej interpretacji symptom histeryczny wskazuje nie na nadchodzącą przyszłość, ale na przeszłość, która dopiero ma zostać zapamiętana. Tak jak wydarzenie traumatyczne rzadko podlega włączeniu w obszar pamięci, fotograficzna prezentacja danego wydarzenia nigdy nie osiąga statusu pełnej terażniejszości. Prezentując nieszczęsną przyszłość danej osoby (jej skończoność), fotografia ukazuje ślad znikającego desygnatu; desygnat ten – w przypadku A..., B... i S..., ich histeryczne ciała – obecny jest w owej „dawno minionej chwili”, uchwyconej na zdjęciu, ale zniknie w „nadchodzącej przyszłości” tego samego zdjęcia⁷². Koncepcja histerycznej katalepsji i fotografii Charcota zaprowadziła nas wcześniej do rozpoznania fotografii jako symptomu. Teraz możemy stwierdzić, że kondycja histeryczna funkcjonuje jako odwrotność czy też negatyw zdjęcia. Traumatyczna reminiscencja jest symptomem wydarzenia w terażniejszości, który ciągle przywołuje swoją ramę czasową z przeszłości, podczas gdy fotografia bez końca zapowiada przyszłość – swojego własnego przeżycia i patrzenia, które dopiero ma nadejść. Zarówno psychoanalityczna rekonstrukcja pamięci traumatycznej, jak wywoływanie negatywu fotograficznego powołują do życia znaczenie, które nie istniało uprzednio. To spostrzeżenie, dotyczące złożonego nawarstwiania odrębnych czasowości, pozwala wyraźniej zobaczyć związek między histerią a fotografią, który dotąd wydawał się ograniczony do poziomu tematycznego. Ani fotografia, ani traumatyczna reminiscencja nigdy nie zatrzymuje ani nie sytuuje konwergencji tych czasowości; w konsekwencji histerię uważa się za teatralną, nieprawdziwą, a jak ujął to Barthes, fotografię można postrzegać jako „nową formę halucynacji [...] szalony obraz, ocierający się o rzeczywistość”⁷³.

Pewne jest, że efekt błysku flesza (niewykorzystywany powszechnie aż do lat 80. XIX wieku, po publikacji *Iconographie*) istniał na długo przed wynalezieniem

⁷¹ W. Benjamin *Mała historia fotografii*, s. 109.

⁷² Tamże, s. 108.

⁷³ R. Barthes *Światło obrazu*, s. 195. Fotografia jest halucynacją, ale, jak przypomina nam Bazin, to „halucynacja, która jest także faktem” (*Ontology of the photographic image*, s. 16).

aparatu fotograficznego⁷⁴. Możliwość, że „wydarzenie” „zdarzyło się raz, ale już rozdzieliło się na dwoje [...] przed obiektywem” nie wyłania się nagle w następstwie tego wynalazku⁷⁵. A jednak fotografii Charcota unaoczniają to dziwacznie beczasowe zdarzenie, a przez to chwytają – w obrazie porażonej uderzeniem światła kataleptyczki – zaburzenie istniejących modeli pamięci i zapominania, wywołane błyskiem lampy. Wyrażana przez Charcota wiara w fotografię jako „obiektywną reprezentację” rzeczywistości jest zaledwie epizodem z historii desygnatu, która tradycyjnie uprzywilejowywała i idealizowała to, co wizualne⁷⁶. Ta tradycja epistemologiczna kładzie nacisk na pierwszeństwo widzenia w procesie poznawania. Alegoria fotografii w zdjęciu Augustine pozwala zobaczyć – w błysku flesza i jako ten błysk – przepaść między percepcją a poznaniem. Fotografii dowodzą, że postrzeżenie nie musi w sposób konieczny i nieunikniony prowadzić do poznania, ale że wzrok może raczej zostać odcięty od poznania za pośrednictwem technologii, która obiecuje oświecenie, jasność i wgląd. W przypadku Augustine to pęknięcie między percepcją a poznaniem zostaje egzystencjalnie „uobecnione” poprzez fakt, że traci ona kontakt z otoczeniem.

Mimo to oświetlone fleszem ciała A..., B... i S... (każda fotografia stanowi obietnicę reprodukowalności ciała) pozwalały Charcotowi dalej je klasyfikować, wpisywać ich obrazy w teorię, której celem była reprezentacja hysterii jako reprodukcji mentalnych symptomów w ciele. U Charcota objawy katalepsji A..., B... i S... z łatwością wpisywały się w jego teorię i można je było bez końca reprodukować: „Katalepsję można wywoływać poprzez różne procedury” (IPS3, s. 193). Oczywiście, pragnienie klasyfikowania leży u podstaw rozumienia; w tym sensie metodologia Charcota tylko ustanawia warunki dla teorii. Warto jednak pamiętać, że w przeszłości oczekiwano, iż klasyfikacja zostanie przekroczona przez rozumienie⁷⁷. Kiedy Charcotowi nie udaje się odczytać symptomu histerycznego jako imitacji procesu fotograficznego, kiedy sprowadza obraz do jego dosłownego znaczenia i nie dostrzega wymiaru figuralnego, sprawia, że rozumienie nie pojawi się po tych próbach klasyfikacji.

⁷⁴ Londe’a uznaje się za odpowiedzialnego stosowania wybuchów w studio fotograficznym w Salpêtrière w latach 70. XIX wieku. O wynalezieniu i rozwoju lampy błyskowej zob. H. i A. Gernsheim *The history of photography: From the camera obscura to the beginning of the modern era*, McGraw Hill, New York 1969, s. 426-432.

⁷⁵ Derrida skrupulatnie opracował ślady tej nieobecności w odniesieniu do fotografii w *The deaths of Roland Barthes*, s. 290.

⁷⁶ IPS1, wstęp. O sfumieniu tego, co wizualne, zob. także M. Jay *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*, University of California Press, Berkeley 1993.

⁷⁷ M. Horkheimer, T.W. Adorno *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 218.

Prezentacje

Światłowstręt

Jedną z histerycznych pacjentek Charcota przejawiała symptom, który nie tyle alegoryzuje proces fotografii, co raczej imituje aparat fotograficzny. Zamiast niczym ludzki hieroglify objawiać wspólną strukturę czasową traumy i fotografii, jej znękaną ciało naśladuje działanie kamery. Hortense J., szesnastoletnia krawcowa, została wysłana do Charcota przez innego lekarza, co w owych czasach było popularną praktyką przesyłania sobie „medycznie interesujących” pacjentek⁷⁸. Cierpiała ona na światłowstręt w jednym oku, rzadką nadwrażliwość na światło, której towarzyszył paraliż mięśni powieki. Jej światłowstręt powodował symptomy przypominające te obserwowane w wywołanej fleszem fotograficznym katalepsji: głębokość zazwyczaj sztywnych części ciała, a w końcu letarg. Ponieważ nigdy nie była wcześniej hospitalizowana, a Charcot rzekomo nigdy nie widział nikogo o podobnych symptomach (*blépharospasme malade*), uznał ten symptom za „oryginalny”; omawiał go intensywnie jako fascynujący dodatek do mieszczańskiej symptomatologii hysterii. Hortense przeszła intensywną terapię hipnotyczną, jak również standardową w Salpêtrière kurację hydroterapeutyczną, elektrowstrząsy, terapię lekami, ćwiczenia fizyczne oraz założono jej gorset ortopedyczny – przerażającą skórzaną uprząż, zamontowaną na pacjentce przy pomocy licznych klamer⁷⁹. Wczesne leczenie hipnotyczne ujawniło wielki „potencjał” Hortense:

Zauważamy, że hipnoza pacjentki jest, by tak rzec, udoskonalona: wykazuje już od jakiegoś czasu fazy letargiczne i lunatyczne wielkiej hipnozy. 13 grudnia, zaczęła mieć objawy pewnych charakterystycznych cech fazy kataleptycznej. Kiedy, będąc w letargu, ma szeroko otwarte oczy, jej ciało pozostaje w pozycji, w której się je ułoży [stan kataleptyczny]; ale kiedy zamknie się jej powieki, kobieta ponownie zapada w letarg.⁸⁰

Szybko jednak Charcot mógł odnotować całkowity „sukces”: „kilka dni później pacjentka wykazuje bardzo odmienną fazę kataleptyczną [*la phase cataleptique bien nette*]: kiedy jej powieki pozostają otwarte, nie zamykają się samoczynnie, a pacjentka pozostaje we wszystkich tych pozycjach, w które się ją ułożyło”⁸¹. Jej przypadek okazuje się istotny nie tylko dla Charcota, ale także dla mojej interpretacji, ponieważ symptomy Hortense naśladują działanie aparatu fotograficznego: ze światłoczułością, przykurczoną powieką i katalepsją jej twarz imitowała zachowania kamery i fotografa. Także Augustine na pewnym etapie wykazywała podobne

⁷⁸ G. de La Tourette *De la superposition des troubles de la sensibilité et des spasmes de la face et du cou chez les hystériques*, „Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière” 1889 nr 2, s. 107-129, 114.

⁷⁹ Stan Hortense pogorszył się podczas „kuracji” w Salpêtrière, aż pewnego dnia odzyskała wzrok „naturalnie i spontanicznie”. Krótco potem została wypisana na własne życzenie (tamże, s. 119).

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Tamże.

symptomy mimetyczne, cierpiąc na widzenie lunetowe, a także okresową utratę zdolności rozróżniania kolorów, która ograniczała jej percepcję wzrokową do czerni i bieli (IPS2, s. 129). Takie symptomy historyczne wykraczają poza obrazy alegoryczne katalepsji wywołanej błyskiem flesza; wskazują na bardziej bezpośrednią możliwość imitacji niż złożona symulacja pamięci fotograficznej w historii kataleptycznej. A jednak pomimo nerwowych wysiłków odróżnienia prawdziwego cierpienia od udawania (*la simulation*), Charcotowi nie udało się dostrzec, że symptomy katalepsji, światłowstręt, widzenie lunetowe, oraz czarno-biała percepcja odpowiadają cechom jego fotograficznego aparatu diagnostycznego.

Światłowstręt, podobnie jak niektóre symptomy, które nękały A..., B... i S..., zaskakuje, ponieważ tak symetrycznie rozdziera ciało. Zupełnie jakby wyobrażona oś przecinała organizm, rozbijając ciało na historyczne i zdrowe, ślepotę i widzenie, ciało i maszynę, to, co wyobrażone, i to, co realne, „zaatakowane” i „normalne”. Jak zostało już powiedziane, Freud był przerażony, a w końcu zaintrygowany tym, w jaki sposób ciała te pozornie znosiły prawa natury. Odchodzę jednak od Freuda w tym momencie i traktuję dryfowanie historyczki na powierzchni anatomii i neurologii jako odrzucenie tego, czego kobiety uczono o ich własnych ciałach, na rzecz tego, czego doświadczały. Sugeruję zatem, abyśmy traktowali Hortense jako osobę, która po prostu imituje to, co widzi – a mianowicie obiektyw aparatu – i uznali, że jej symptomy odzwierciedlają odczuwanie przez nią ciała jako maszyny. Jak uczy nas Benjamin, „to, w jaki sposób organizuje się percepcja ludzka – medium, w jakim ona zachodzi – uwarunkowane jest nie tylko naturalnie, lecz także historycznie”⁸². Symptom wywołanej traumą histerii, która zdaje się zasadzać na „powszechnym, popularnym” postrzeganiu ciała w relacji wobec aparatu fotograficznego, może dobrze wyrażać historyczne doświadczenie ciała w epoce mechanicznej reprodukcji.

Bezwzględnie nienaukowy, ale techniczny sposób percepcji, jaki charakteryzował te młode pacjentki, wytwarzał symptomy, które powielały działania aparatu w sposób niewidoczny dla Charcota. Jako że te objawy wyraźnie wymykały się świadomym przywołaniom, można podejrzewać, że idea aparatu została podświadomie uwewnętrzniona – jeśli takie rozumienie nie cofnie nas do problematycznego przestrzennego wyjaśnienia traumatycznej dysocjacji (i równie problematycznego przestrzennego modelu psyche), który krytykowałem wcześniej. Bardziej użyteczne wydaje się założenie, że historyczka zapowiadała aparat fotograficzny jako wydarzenie – że histeria poprzedza struktury techniczne fotografii jak również analogię między tymi strukturami a psychoanalitycznym rozumieniem psyche (tj. jej zdolność pochwycenia dwóch czasowości jednocześnie). Jeśli zatem traktujemy histerię jako zapowiedź skutków fotografii dla naszego własnego obrazu samych siebie, jej przyrodzone czasowe rozszczepienie może wyjaśnić nam, dlaczego Charcotowi nie udało się odczytać zdjęć A..., S... i B... jako alegorii: nie

⁸² W. Benjamin *Dzieło sztuki w epoce jego reprodukowalności technicznej*, przeł. R. Reszke, w teogoż *Twórca jako wytwórca. Eseje i rozprawy*, Wydawnictwo KR, Warszawa, s. 28.

Prezentacje

mógł rozumieć czegoś, co dopiero miało się wydarzyć za naciśnięciem spustu migawki i co czekało na wywołanie przez takich teoretyków pamięci, jak Freud, Benjamin i Barthes.

A zatem fakt, że Charcotowi nie udało się rozpoznać imitowania fotografii przez histeryczkę ma niewiele wspólnego z jego medycznym talentem, ale wynika z trudności rozpoznania czegoś, co dla zaangażowanych mogło się nigdy nie wydarzyć na poziomie uświadomionego doświadczenia. W tym sensie histeryczna pacjentka poprzez alegorię stanowiła zapowiedź i uczytelniała *avant la lettre* nie tylko psychoanalityczną refleksję nad czasową strukturą traumy, ale także tajemnicze powiązania psychoanalizy z mediami technicznymi. Ponadto media te w znacznym stopniu wykluczano z przedcharcotowskich praktyk psychoanalitycznych na rzecz intrapsychicznej transmisji przeniesienia. A zatem fotografie Charcota oświetlają predylekcję ludzkiego ciała do technologii i zdolność prefiguracji tej technologii. Przedstawiają obraz ciała, które od zawsze już podatne było na technologiczne zapośredniczenie.

Starając się wyjść poza „Charcota” jako nauczyciela, mistrza i wydarzenie, Freud twierdził, że łatwo byłoby „całkowicie nieuprzedzonymu obserwatorowi” zdiagnozować traumatyczne korzenie hysterii⁸³. Choć posługując się inną ramą niż ta zastosowana w fotograficznym studiu Charcota, daleko mi do całkowicie bezstronnej pozycji, którą wyobrażał sobie Freud. Być może przemoc, wiążąca się ze wszelkimi procedurami ujmowania w ramy, przeniosła się jedynie w inne miejsce, z Paryża do Wiednia; łatwo sobie wyobrazić, że jedna perspektywa została zastąpiona inną, Freud nastąpił po Charcotcie. Niemniej jednak psychoanalityczna teoria hysterii traumatycznej pozwala nam czytać te fotografie – a nawet fotografię jako taką – jako skrzyżowanie dwóch różnych czasowości, które zawsze pozostawia i produkuje ślepą plamkę, jako wydarzenie pozostające, jak twierdzi Cathy Caruth, „w znacznej mierze niedostępne świadomości i kontroli”⁸⁴.

Błysk flesza chwytą przyszłość spojrzenia, które alegoryzują fotografie Charcota. Jego kolekcja obrazów stanowi ważne wydarzenie w historii desygnatu. Ale zdjęcia Charcota nie ilustrują jednego epizodu z historii fotografii, a raczej dowodzą tego, że sama idea tej historii zakłada ciągłość, postęp i narracyjność tam, gdzie w rzeczywistości króluje nieciągłość i zerwanie. Możemy teraz spojrzeć na zdjęcia Charcota jako na *Schwellenereignis*, ponieważ pokazują one za pośrednictwem środków technicznej reprodukcji, że ciało ulega tutaj po raz pierwszy powieleniu. *Iconographie* stanowi ilustrację tego, że zarówno histeria, jak fotografia pojawiają się w następstwie wydarzeń, które powracają jako nieobecne pierwowzory. Jego fotografie, jak wszystkie fotografie, przedstawiają ciało w jego „istnieniu Poszczególności, [...] najwyższej Przyległości i Przypadkowości”; a jednak, jako desygnat historii, ciało jest pokazane jako to, które „utrzymuje w swoim osobnym

⁸³ S. Freud *Collected papers*, t. 1, s. 19.

⁸⁴ C. Caruth *Introduction*, w *Trauma: Explorations in memory*, ed. C. Caruth, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995, s. 14.

Baer Fotografia i historia: ku poetyce flesza

obrębie napięcie Historii, udział w niej”⁸⁵. Choć Barthes nie pisze o zdjęciach Charcota, wskazuje na skrzyżowanie fotografii i historii w historii desygnatu, zauważając, że „historia jest histeryczna”, sugerując tym samym, że ciało jako desygnat historii jest zawsze przedmiotem tego rodzaju technicznego zapośredniczenia, które mogłoby wywołać symptom histeryczny⁸⁶. Starałem się uruchomić to napięcie historii i rozruszać nieruchomość fotografii poprzez alegorię, by odsłonić strukturalne powinowactwo fotografii i traumy⁸⁷. Fotografie Charcota, choć ich zadaniem miało być umożliwienie poznania zjawiska historii i umocowania ciała jako desygnatu, w rzeczywistości podważają cele Charcota: dowiedzenie, że „l’hystérie est une et indivisible”⁸⁸. Pęknięcie czy hiatus w poznaniu, które pojawia się tak w fotografii z użyciem flesza, jak w histerycznej katalepsji, które starałem się tu przyszpilić, może zapewnić pacjentce schronienie, nawet jeśli niepewne, w przestrzeni niegościnniej teorii. W *Iconographie* fotografie jednocześnie obnażają i dają schronienie. Alegoryzują a przez to uczytelniają ów szczególny związek fotografii z pamięcią traumatyczną. Oferują także jednostkowy wgląd w przecięcie się epistemologii i wynalazku technologicznego: skutki użycia lampy błyskowej – stanowiąc uderzającą paralelę wobec zagadki traumy – sprowadzają się do pełnego napięć spotkania dwóch różnych czasowości.

To może wywołać szok.

Przełożyła Katarzyna Bojarska

⁸⁵ R. Barthes *Światło obrazu*, s. 9, 111-112.

⁸⁶ Tamże, s. 112.

⁸⁷ Avital Ronell twierdzi, że telewizja i trauma mają podobną strukturę (*Trauma TV: Twelve steps beyond the pleasure principle*, w: tejsze *Finitude's score: Essays for the end of the millenium*, Nebraska University Press, Lincoln 1995).

⁸⁸ Charcot *Leçons du mardi*, s. 36.

Prezentacje

Abstract

Ulrich BAER
New York University

Photography and hysteria: Toward a poetics of the flash

The author digs deep into the complicated and fascinating relationship of science and medicine which since the 19th century has been wedded to the technical possibilities of photography. He provides an analysis of *Iconographie photographique de la Salpêtrière* by Jean-Martin Charcot to show not only the link between the camera's mechanism and scientific faith in the possibility of incontestable knowledge, but also the fact that these photographs reveal a structural similarity between traumatic hysteria and photography, since it is the flash that links pathology and technology and teaches us something about the origins of photography and psychoanalysis.