

*Martyna Mieszkowska*  
Uniwersytet Warszawski

## **Spóźnione doświadczenie – zaburzenie czasowości w doświadczeniu traumy i próba wyrażenia go w obrazie artystycznym. Filozoficzna analiza filmu *Muriel* w reżyserii Alaina Resnais’go**

Nakręcony w 1963 r. film Alaina Resnais’go pod tytułem *Muriel* porusza zagadnienie wpływu traumatycznej przeszłości na teraźniejszość oraz problematycznego dostępu do minionych bolesnych wydarzeń. Trauma silnie oddziałuje na dotknięte nią podmioty, które nie mogą się od niej uwolnić. W niniejszym tekście skupię się na dwóch problemach: wyjaśnieniu, na czym polega zaburzenie czasowości w doświadczeniu traumatycznym oraz na tym, jak poprzez obraz (tutaj film) można podjąć próbę wyrażenia go. Analizując *Muriel*, odwoływać się będę do koncepcji studiów nad traumą w ujęciu Cathy Caruth.

Film opowiada o spotkaniu bohaterów we francuskiej Boulogne-sur-Mer. Dwie główne postaci – Hélène oraz jej przybrany syn Bernard – są całkowicie pochłonięte przeszłymi wydarzeniami związanymi z dawną miłością (w przypadku Hélène) oraz wojną (w przypadku Bernarda). Szybko okazuje się, że do zrozumienia ich historii brakuje nam pewnego wydarzenia z przeszłości. Mimo wizyty dawnego ukochanego Hélène – Alphonse’a – nie dowiadujemy się, co stało się w ich przeszłości ani co ich rozdzieliło. Dialogi między nimi są urywane i nie łączą się w logiczną całość. Historia Bernarda wiąże się natomiast z tytułową Muriel. Chłopak co jakiś czas wspomina o niej jak o dziewczynie, z którą się spotyka, ale z czasem dowiadujemy się, że była to kobieta, w której torturowaniu i zabójstwie brał udział podczas wojny w Algierii. Wydarzenie to prześladowa go od tamtej pory.

Problemy, które porusza film Resnais’go: zagadnienie dostępu do historii, oddania sprawiedliwości oraz bycia świadkiem cierpienia są głównymi zagadnieniami interdyscyplinarnej dziedziny badań nad traumą. Tomasz Łysiak we wstępie do redagowanej przez siebie *Antologii studiów nad traumą*<sup>1</sup> wyróżnia

---

<sup>1</sup> T. Łysiak, *Trauma – od genealogii pojęcia do studiów nad traumą*, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, T. Łysiak (red.), Universitas, Kraków 2015, s. 5-30.

przynajmniej trzy obszary, w których kategoria traumy zyskała w ostatnich dekadach szczególną ważność: historiografię, która za pomocą pojęcia traumy opisuje wydarzenia historyczne (zarówno w wymiarze osobistym, jak dotyczącym całych społeczności), politykę tożsamości (która definiuje późnonowoczesną tożsamość jako „kulturę rany”) oraz studia postkolonialne.

W artykule skupię się na tekstach jednej autorki – Cathy Caruth, które wpisują się w nurt badań nad traumą nazywany dekonstrukcjonistycznym.<sup>2</sup> Amerykańska badaczka, czerpiąc głównie z psychoanalitycznych prac Freuda i Lacana oraz koncepcji języka de Mana, stosuje pojęcie traumy głównie do badań tekstów literackich, filozoficznych oraz filmów. Jak wielu innych badaczy<sup>3</sup>, właśnie w pojęciu traumy widzi ona z jednej strony możliwość skonfrontowania się z kryzysem wiedzy, referencji czy sensu, sygnalizowanym przez poststrukturalistów, a z drugiej potencjał odpowiedzi na zarzuty, jakoby badania poststrukturalistyczne prowadziły do nieuchronnego etycznego i politycznego impasu. Trauma jest jej zdaniem wzorcowym i jaskrawym przykładem braku prostego dostępu do oddziałującego na nas sensu. Opór, jaki uraz stawia przed zrozumieniem go, nie jest zdaniem Caruth upadkiem, ale okazją do wypracowania nowego rodzaju dostępu do przeszłości, opartego na modyfikacji doświadczenia czy referencji. Badaczka nie zgadza się więc z twierdzeniem, że studia nad traumą wyrosły m.in. z potrzeby „ponownego zakotwiczenia” teorii (szczególnie poststrukturalizmu), która oderwała się kompletnie od tego, co historyczne czy powszednie. Jej zdaniem to właśnie poststrukturalizm ma nam mówić, że nie jesteśmy w stanie uciec od referencjalnego wymiaru języka, nawet jeśli nie jesteśmy go w stanie rozpoznać inaczej niż za pomocą zakłóceń rozumienia<sup>4</sup>. W centrum zainteresowania amerykańskiej badaczki leży nie tyle jak najdokładniejsze opisanie fenomenu traumy, co problem snucia opowieści o niej. Dlatego najbardziej interesują ją właśnie teksty. Zarówno teoretyczne jak i artystyczne i nie tylko to, co mówią o traumie, ale też jak to robią<sup>5</sup>. Według niej zarówno literatura, jak i psychoanaliza skupiają się na skomplikowanych związkach wiedzy i niewiedzy, które przekazuje język.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Na potrzeby tego artykułu korzystałam głównie z: C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1996; *Trauma. Explorations in memory*, eadem (ed.), The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1995; *Teoria traumy jako siła lektury. Cathy Caruth w rozmowie z Katarzyną Bojarską*, przeł. K. Bojarska, „Teksty Drugie” 2010, nr 6, s. 125-136.

<sup>3</sup> Zob. T. Łysiak, *op. cit.*, s. 7.

<sup>4</sup> *Teoria traumy jako...*, s. 125-136.

<sup>5</sup> „W tym sensie teoria traumy i studia nad traumą powinny być, przynajmniej w polu humanistyki, przedsięwzięciem z ducha literackim w takim stopniu, w jakim pożyczają one swój język z analizowanych tekstów i osób, oraz poświadczają w owym języku to, co nie daje się w pełni uchwycić” (*ibidem*, s. 128).

<sup>6</sup> Cathy Caruth, pomimo bycia jedną z najbardziej znanych autorek z zakresu współczesnych studiów nad traumą, spotkała się z wieloma zarzutami przede wszystkim za nacisk na niemożliwość adekwatnego przedstawienia traumy i paradoksalnie jednocześnie zbyt ni entuzjazm związany z istnieniem możliwości wypracowania nowego rodzaju słuchania i dawania świadectwa, a z drugiej wręcz za sakralizacją niewyraźności traumy, która zaprzeczając celowi, w jakim studia nad traumą zostały powołane – oddziela przepaścią teorię i życie.

Pojęcie traumy ma swój rodowód w psychologicznych pracach Sigmunda Freuda oraz Pierre'a Janeta. W pracach Caruth jest ona ujęta jako reakcja na gwałtowne wydarzenie, która uległa opóźnieniu, czy też opiera się przyswojeniu, przez co powraca, wbrew woli podmiotu, w niepokojącej formie koszmarów czy halucynacji. Trauma rozumiana jest tu jako rodzaj otwartej rany, która nie goi się z czasem. Badaczka we wstępie do *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*<sup>7</sup> przytacza za Freudem poetycką figurę krzyczącej rany (Freud odnajduje ją we włoskim eposie rycerskim *Jerozolima wyzwolona*), która wciąż na nowo zwraca się do doświadczonej traumą jednostki i mówi o rzeczywistości, do której nie ma ona dostępu<sup>8</sup>. Jest to więc zadawana wielokrotnie rana, która chce coś przekazać.

Ważnym elementem jest tu charakteryzujący traumę opór przed zrozumieniem jej. Badaczka przekonuje, że wspólną cechą wszystkich doświadczeń traumatycznych jest obecny w nich splot wiedzy i niewiedzy. Siła, z jaką się narzucają, pojawia się kosztem nieobecności rozumienia. Trauma jest jednocześnie świadectwem jakiegoś wydarzenia oraz braku dostępu do niego. Zdarzenie to jest bowiem czymś, czego brakuje. Caruth zwraca uwagę na związaną z tym specyficzną czasowość traumy obecną we freudowskich analizach. Wstrząsający wypadek nie jest nigdy doświadczany w momencie, w którym się zdarza, ale jedynie w powtórzeniach, które dręczą strauumatyzowany podmiot. Przychodzi zawsze za późno. Nie należy do terażniejszości, ale nie można powiedzieć, że jest doświadczeniem z przeszłości. Pochodzi zawsze z innego czasu i miejsca. Trauma jest więc dostępna jedynie jako brakujące wydarzenie, które w momencie swojego powstania przyszło „za wcześnie”, zbyt nagle i gwałtownie, żeby zostać doświadczone. Pojawia się tylko z opóźnieniem w powtarzających się napadach. „Być strauumatyzowanym, to być opętanym przez obraz lub wydarzenie”, pisze Caruth<sup>9</sup>. Paradoksalnie bezpośrednio zdarzenia wiąże się więc z jego niezrozumiałością. W powracających symptomach trauma nie jest przypominana, lecz przeżywana dopiero po raz pierwszy. Prawdziwym horrorem nie jest samo gwałtowne wydarzenie czy też zagrożenie życia, ale fakt, że świadomość nie zdołała go doświadczyć na czas. Późniejszy opór przed zrozumieniem urazu nie jest wynikiem niedostępności zdarzenia, lecz – przeciwnie – jego zbytnej bliskości. W teorii Freuda podkreśla się, że traumatyczne sny nie mogą być rozumiane w kategoriach życzeń czy nieświadomego znaczenia, ale są d o s ł o w n y m powrotem zdarzenia, pozostają całkowicie wierne przeszłości. Trauma jest treścią, która wtargnęła do psychiki jej ofiary, ale bez żadnej mediacji ze strony świadomości. Jej dosłowność wiąże

Zob. T. Łysiak, *op. cit.*, s. 15-27; A. Meek, *Trauma and Media. Theories, Histories and Images*, Routledge, New York 2010, s. 1-46.

<sup>7</sup> C. Caruth, *Introduction: The Wound and the Voice*, [w:] *eadem*, *Unclaimed Experience. Trauma...*, s. 7.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 7-8.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 4-5.

się z tym, że nie została ona poddana symbolizacji. Dlatego też wydarzenia, jakim jest trauma, nie sposób włączyć w ciąg narracyjny zrozumiały dla świadomości.

Tym, co zwraca uwagę w *Muriel*, jest wrażenie „poszatkowania” filmu, zarówno na poziomie fabuły jak i formy. Minione zdarzenia odciskają piętno na teraźniejszości, nie pozwalając jej płynąć bez zakłóceń. Objawia się to w zachowaniu postaci, które, pochłonięte sprawami z przeszłości, nie są w stanie odnaleźć się w swojej bieżącej sytuacji. Hélène pisze list do dawnego kochanka z prośbą o ponowne spotkanie, natomiast Bernard nie może dojść do siebie po powrocie z Algierii. W pewnym momencie mówi: „Od czasu Muriel przestałem być żywy”. Czas zyskuje strukturę traumatyczną, przeszłość nie pozostawia miejsca na przyszłość. To pomieszanie czasu odzwierciedlone jest w otoczeniu postaci. Samo miasto – Boulogne-sur-Mer – nazwane w filmie „męczeńskim”, zostało zniszczone w czasach drugiej wojny światowej i ponownie odbudowane. Natomiast mieszkanie głównych bohaterów jest wręcz zakłóceniem czasu do kwadratu. Hélène sprzedaje w nim antyki. Wnętrze ulega więc ciągłemu przearanżowaniu. Oboje, Héléne i Bernard, są zawieszeni w czasie i przestrzeni, nigdy u siebie (Héléne ciągle zwraca uwagę, że coś jest już sprzedane, więc należy być ostrożnym). Skupieni na wspomnieniach żyją w zmiennym otoczeniu mebli, których najcenniejszą cechą jest ich związek z przeszłością. „W tym mieszkaniu nigdy nie wiadomo w jakim okresie obudzisz się rano” – mówi w pewnym momencie chłopak. Postać Muriel także istnieje poza czasem i przestrzenią. Jej imię obecne jest w tytule filmu, ale nigdy jej nie widzimy. Jak się potem okazuje, nie można nawet powiedzieć, że Bernard ją znał. Nie potrafi się jednak od niej uwolnić. Wspomina o niej, pisze o niej, ale jej historia, aż do pewnego momentu, nie daje się skleić w całość, co charakteryzuje wszystkie opowieści w filmie, które składają się raczej z fragmentów, skrawków, relacji z drugiej ręki czy prawie zapomnianych wspomnień. Wrażenie to potęguje montaż filmu. Ujęcia szybko się zmieniają, pokazują fragmenty ludzi i przedmiotów. Fabuła nieustannie ucieka. Sceny luźno łączą się ze sobą, dialogi wydają się pourywane, wręcz bezsensowne. Trudno jest się wczuć w któregokolwiek z bohaterów. W przypadku każdego z nich mamy jedynie strzępki informacji. Fabuła filmu traci swoją linearność i zaczyna się rozpadać. Przyczyną tego zaburzenia są, tak jak w strukturze traumy, brakujące wydarzenia z przeszłości.

Jak można więc mówić o przeszłości, zachowując wierność jej prawdzie, skoro wszelkie opowiedzenie jej i próba zrozumienia oddalają nas od źródłowego wydarzenia? Mimo wszystko, według Caruth, trauma nie jest momentem całkowitej odmowy dostępu do prawdy, milczeniem, lecz domaga się wyartykułowania w innym języku, niż ten, którym dysponuje świadomość. W wykroczeniu poza to, co możemy wiedzieć albo zrozumieć, kryje się nie kryzys, ale otwarcie możliwości bycia świadkiem. Odwołując się ponownie do figury krzyczącej rany, nie tylko jest ona bolesnym rozdarciem, które narzuca swoją niepokojącą obecność, lecz również wzywa do wysłuchania jej opowieści, do bycia świadkiem wydarzenia. Kryzys okazuje się więc zapowiadać możliwość przełomu, „nowego początku”,

który zawiera się w przejściu od traumatycznego zburzenia narracji do świadectwa, czyli stworzenia możliwości przyszłości.

Trauma jest często opisywana jako coś w rodzaju zaklętego kręgu, wiecznego powracania przeszłości, która zajmuje miejsce ewentualnej przyszłości. Przyszłość może być jednak wypowiedziana jedynie nowymi środkami, ponieważ te należące do przeszłości i terażniejszości okazały się bezsilne i zostały zdezaktualizowane przez gwałtowne wydarzenie. Moment przebudzenia się, szansa na nowy początek nie jest jednak powrotem do stanu sprzed wydarzenia, do świadomości, ale jest wezwaniem do innego widzenia czy słuchania. Jest żądaniem wynalezienia nowego języka, który przekroczy poziom komunikacji odwołujący się jedynie do naszej wiedzy i świadomości. Tekst literacki jest performatywny i jest w stanie przekazać świadectwo na innym poziomie niż reprezentacja. Literatura mocą swojego działania ma nas wytrącać z codziennego rytmu i budzić w nas gotowość odbioru innego niż powierzchowny.

Teksty dotyczące traumy nie są czymś wtórnym względem samego jej doświadczenia. Jak przekonuje Caruth, kiedy prosty dostęp do wydarzenia został utracony, to właśnie figura obecna w języku literackim może go na nowo ustanowić.<sup>10</sup> Badaczka zauważa, że Freud, zawsze kiedy opisywał sedno traumy, czyli niedoświadczone w porę zdarzenia, używa jakiejś figury retorycznej, określeń takich jak „przebudzenie” czy „odejście”. Elementy te, konotując więcej niż denotują, odsyłają nas w stronę tego, co niepojmowalne, co zostało w danym tekście, paradoksalnie, i wypowiedziane, i przemilczane<sup>11</sup>.

Kolejną cechą języka traumy jest to, że jest on „pożyczony od innego”. Nie powinno się więc czynić go bardziej zrozumiałym, rozjaśnić, ale starać się dać świadectwo inności, nie asymilując jej. Caruth, analizując wybrane przez siebie przykłady, stara się wydobyć z nich to, czego „one same o sobie nie wiedzą”. Dlatego ważne dla niej jest np. to, że Freud, tworząc swoją teorię dotyczącą traumy, zapożycza podstawowe dla niej pojęcia jak „odejście” czy „powrót” z dziecięcej, niezrozumiałej dla niego, zabawy. Wydarzenie, które spowodowało załamanie się dyskursu, nie objawia się w swoim wezwaniu w całości, nie odsłania się nagle. Jest ono dostępne jedynie przez załamanie, lukę oraz wezwanie do wymyślenia języka, w którym dopiero w przyszłości będzie można być świadkiem niepojmowalnego. W ostatnim rozdziale *Unclaimed Experience*<sup>12</sup> Caruth przywołuje opisany przez Freuda w *Objaśnianiu marzeń sennych*, a następnie interpretowany przez Lacana sen ojca o tym, że jego niedawno zmarły syn płonie. Badaczkę interesuje, że sen można zinterpretować jako próbę obudzenia ojca przez zmarłe dziecko. To, co

<sup>10</sup> *Teoria traumy jako...*, s. 131.

<sup>11</sup> „Studia nad traumą powinny pozostawać w bliskiej relacji z tym językiem figuratywnym, który zawsze towarzyszy próbie wyartykułowania doświadczenia niemającego swojej własnej nazwy. Figury te nie są zwykłymi tropami, które zastępują jedno znaczenie innym. One działają bardziej jak katachrezy, które nadają imię czemuś, czego nie ma” (*ibidem*, s. 128).

<sup>12</sup> C. Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma...*

niepojęte, niedostępne, Realne popycha ojca, żeby wrócił do życia i dał świadectwo jego śmierci. Jak podkreśla Caruth (interpretując Lacana), „rozminięcie się z traumą to także rodzaj spotkania”<sup>13</sup>. Według tej interpretacji, trauma narzuca na doświadczający jej podmiot imperatyw przeżycia, żeby opowiedzieć o utracie wiedzy i wezwaniu od niewyobrażalnego. Jednak nakaz ten nie przekazuje żadnej zrozumiałej treści, nie powiększa wiedzy na temat traumy, ale daje poczucie niezrozumienia, niewidzenia, przepaści między innością a własnym rozumieniem. Podążając za analizą Lacana, trauma, którą kieruje przymus powtarzania, w kolejnym powtórzeniu wprowadza różnicę. Różnica ta powoduje, że koszmar traumy może zmienić się w przekazanie świadectwa, które jednak nie jest zrozumiałe dla „ja”, ale dla przyszłości.

Podanie dalej słów dziecka przekazuje nie tylko przedstawioną w tych słowach rzeczywistość, ale także etyczny imperatyw przebudzenia się, które dopiero ma nastąpić.<sup>14</sup>

Przełomowa scena analizowanego tu filmu dotyczy właśnie dawania świadectwa. W tej wyróżniającej się scenie Bernard przedstawia historię Muriel. Z jego postacią związane są również wątki autotematyczne filmu. Wielokrotnie widzimy go starającego się na różne sposoby zarejestrować wydarzenia, czy to spisując relację, czy nagrywając dźwięk na dyktafon, czy wreszcie kręcąc film. W pewnym momencie w fabułę wpleciona zostaje inna rzeczywistość i widzom zostaje przedstawiony film Bernarda, który jest zlepkiem krótkich scen z pobytu w Algierii. Zostaje im nadana pewna spójność dzięki historii, którą słyszymy w tle. Młody mężczyzna opowiada swojemu jedynemu widzowi historię kobiety torturowanej i zabitej przez niego i jego kolegów. Fragmenty tej historii łączą się na chwilę w spójną całość. W pewnym momencie Bernard wspomina o tym, że Muriel zaczęła patrzeć prosto na niego. To spojrzenie innego, kobiety, o której mówi, że „Muriel raczej nie było jej prawdziwym imieniem” oraz, że „nawet gdyby chciała, nie mogłaby już mówić”, już go nie opuści. W filmie pojawia się też postać drugiego mężczyzny, który brał udział w torturowaniu – Roberta. W jednej ze scen mówi on do Bernarda, że historia Muriel „nie nadaje się do opowiadania”. W dalszym rozwoju wydarzeń Bernard decyduje się zabić kolegę z wojska, a pod koniec filmu żegna się z macochą i mówi, że pewnie już nie wróci.

Historia Bernarda zdaje się dobrze wpisywać w sposób, w jaki Caruth pisze o odpowiedzialności, którą narzuca trauma. Postać ta z jednej strony ponosi porażkę i popada w traumatyczne powtórzenie, popełniając kolejną zbrodnię, z drugiej zaś zadaje sobie trud poświadczenia historii traumy, która go spotkała, ale której był równocześnie sprawcą. Niewątpliwie, w odróżnieniu od Héléne, Bernard wyrwa się z zakłętego kręgu bierności. Otwartą kwestią pozostaje, czy jego słowa, że „nie

<sup>13</sup> C. Caruth, *Traumatyczne przebudzenia (Freud, Lacan i etyka pamięci)*, przeł. K. Bojarska, [w:] *Antologia studiów nad traumą*, s. 49.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 57.

sądzi, że jeszcze wróci” oznaczają dla niego nową przyszłość, odkupienie swoich win przez zabicie Roberta i tym samym niemożliwość powrotu do tego miejsca, gdzie przeszłość dominuje nad teraźniejszością, czy raczej uświadomienie sobie własnej odpowiedzialności za minione wydarzenia i śmierć.

Zestawione ze sobą: film Resnais’go i koncepcja studiów nad traumą Caruth dopełniają się. *Muriel* można zinterpretować jako przykład mówienia o traumie w sposób przekraczający reprezentację. Obecność wstrząsających wydarzeń z przeszłości zaburza linearność fabuły, która przybiera formę przypominającą czasową strukturę traumy. Imię zawarte w tytule, brakujące w fabule sceny, sceneria filmu wskazują na to, że problematyczna, traumatyczna przeszłość nigdy nie ukazuje się w pełni, ale w sposób widmowy obecna jest w naszej świadomości i też w sposób widmowy nawiedza film i jego bohaterów.

*Martyna Mieszkowska*

**Delayed Experience – Distortion of Time Caused by a Traumatic Experience and an Attempt to Express It on an Artistic Image. Philosophical Analysis of *Muriel* Directed by Alain Resnais**

*Abstract*

The paper focuses on philosophical analysis of Alain Resnais’s 1963 movie *Muriel*. The study was carried out using tools drawn from contemporary trauma theory, namely texts by Cathy Caruth. The main questions in the article concern the impact of the traumatic past event on the present and the capability of representing it. Caruth’s deconstructivist approach to trauma provides concepts helpful in attempting to answer these questions and suitable for the film analysis.

*Keywords:* trauma, Resnais, psychoanalysis, trauma studies, deconstructivism.

