

Niniejsza biografia miała pierwotnie nosić tytuł „Wybiegi i wyjścia”. Filozofia Sarah Kofman jest bowiem poniekąd postmodernistyczną próbą uporania się z klasycznymi aporiami europejskiej, to jest greckiej i judeochrześcijańskiej filozofii. Jedną z tych odwiecznych aporii stanowi choćby pytanie o pochodzenie zła w świecie. Zwłaszcza jedna z książek filozofki odsyła już w samym tytule do tej fundamentalnej, moim zdaniem, kwestii, która uruchamia jej namysł: *Comment s'en sortir?* Dosłownie trudno go przetłumaczyć: „czy jest jakieś wyjście?”, „jak z tego wybrnąć?”, „gdzie szukać wyjścia?”. Można by jeszcze dopisać: wyjście skąd? Kofman udziela odpowiedzi na pierwszych stronach tego krótkiego tekstu. Chodzi o bezwyjściowość, której doświadcza każdy człowiek w obliczu tak zwanych pytań ostatecznych. Kofman analizuje pojęcie aporii w kontekście greckiego antyku i dialogów platońskich. Powiada, że pierwsi filozofowie zawsze dążyli do ustalenia prawdy, ale wiedzieli, że nie można tego osiągnąć bez pewnej przebiegłości. Roszczenie filozofii i rzeczywistość są zatem rozbieżne od samego początku. Kofman wyjaśnia dalej, że słynny spór między sofistami a filozofami o „posiadanie prawdy” był jedynie sporem pozornym, skoro obie strony musiały blefować. Różnica między tymi dwoma agonistami polegała na tym, że sofisci przyznawali, że prawdą można manipulować ze względu na jej niezbędną mediację językową, podczas gdy filozofowie zaprzeczają jej manipulowalności. W ten sposób Kofman demaskuje platońskiego filozofa jako nieszczerego w porównaniu z sofistą.

Intencje Kofman jako filozofki wyraźnie dochodzą do głosu w jej wypowiedziach: chce ona uprawiać szczerą filozofię, nawet za cenę metafizycznej prawdy. Według Kofman myślenie jest szczerą tylko wtedy, gdy nie ukrywa własnych motywacji czy pobudek. Być

może z tego powodu w *Comment s'en sortir* po raz pierwszy jako filozofka sięga do motywów autobiograficznych. Oprócz ogólnego pytania o możliwe drogi wyjścia z filozoficznych aporii, stawia pytanie o wyjście z osobistych stanów lękowych – z koszmarów dzieciństwa. Odwołując się do psychoanalizy, pyta o środki umożliwiające przezwycięzenie lęku, depresji i rozpacz. Podążam tropem tych pytań, pozwalając sobie na samym początku pierwszego rozdziału odsłonić zakończenie: *memento mori* ma nie tylko upamiętniać śmierć filozofki Sarah Kofman, lecz także przypominać, że punktem wyjścia ludzkiej myśli jest świadomość przemijalności wszelkiego istnienia.

Memento mori

Trudniej czcić pamięć bezimiennych niż sławnych, [...] nie wyłączając poetów i myślicieli. Pamięci bezimiennych poświęcona jest konstrukcja historyczna.

(Benjamin 1991: 1241)

Dzięki nazwisku człowiek staje się kimś i wyzwala się z anonimowości. Sarah Kofman nie tylko miała nazwisko, ale przez całe życie starała się na nie zapracować. Jako jedno z sześciorga dzieci rabina Berka Kofmana i jego żony Finezy, żeby przetrwać, musiała za rządów reżimu Vichy przyjąć chrześcijański pseudonim, podobnie jak reszta rodzeństwa. Aż do wyzwolenia Paryża nosiła imię Suzanne. Jakże wymownie brzmi w kontekście podwójnego imienia cytaty z Waltera Benjamina. Urodzona w Paryżu w 1934 roku jako dziecko żydowsko-polskich imigrantów przeżyła Szoa, ukrywając się u Francuzki w Paryżu¹. Temu dzieciństwu Kofman poświęciła swoją ostatnią publikację zatytułowaną *Rue Ordener, rue Labat*, wydaną w 1994 roku przez Galilée, w którym wcześniej publikowała jedynie pisma filozoficzne. W tym kontekście należy wspomnieć o serii tegoż wydawnictwa „La philosophie en effet”, którą Sarah Kofman redagowała wraz ze swoimi kolegami: Jacques'em Derridą, Philippe'em

¹ W dalszej części decyduję się posługiwać terminem „Szoa” zamiast „Holokaust”, po pierwsze dlatego, że termin „Szoa” przyjął się w świecie francuskojęzycznym, który stanowi kontekst niniejszej biografii, po drugie dlatego, że jest to hebrajskie słowo oznaczające katastrofę, zatem prawdopodobnie najbardziej „emiczne”, samodzielnie wybrane przez ludzi nią dotkniętych. Jakkolwiek istnieje obszerna dyskusja i literatura na temat „odpowiedniego” terminu dla biurokratycznie, militarnie i przemysłowo zorganizowanej masowej eksterminacji europejskich Żydów podczas drugiej wojny światowej. Zob. na przykład Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz. Archiwum i świadek* (Agamben 2008).

Lacoue-Labarthe'em i Jean-Lukiem Nancym. Można by pomyśleć, że oto mała Żydówka dostała się do zaszczytnych kręgów Académie Française, tymczasem tuż po opublikowaniu „fragmentu autobiograficznego” w wieku sześćdziesięciu lat odebrała sobie życie w swoim paryskim mieszkaniu.

W lipcu 1994 roku napisała do przyjaciela, dziennikarza, malarza i mikrobiologa Philippe'a Boutibonnesa pocztówkę: „Mam w Paryżu kilka artykułów do napisania. Ale już żadnych większych projektów tego lata. Czy właśnie tego się obawiam?” (Boutibonnes 2000). Boutibonnes i Kofman planowali wspólny tekst, który jednak nigdy nie powstał. Aczkolwiek jeden z artykułów, które Kofman zapowiada na pocztówce do Boutibonnes'a, udało jej się napisać – choć pozostał nieukończony.

Ów ostatni artykuł, opublikowany dopiero pośmiertnie, otwiera perspektywę na życie i myśl Sarah Kofman. Ukazał się w 1995 roku w belgijskim czasopiśmie artystycznym „La Part de l'Œil” pod tytułem *La mort conjurée. Remarques sur la leçon d'anatomie du docteur Nicolas Tulp*. Komentuje on słynny obraz Rembrandta z 1632 roku, eksponowany obecnie w Mauritshuis w Hadze. Francuski tytuł jest dwuznaczny: *Conjurer* oznacza zarówno ‘usilnie błagać’, ‘zażegnać’, jak i ‘zaklinać’, ‘spiskować’. Jak się okaże, Kofman na tę żartobliwą dwuznaczność znalazła metodę. W języku niemieckim jej artykuł mógłby mieć dwójaki tytuł: *Die Verschwörung gegen den Tod* i *Im Bann des Todes* (po polsku: *Spisek przeciwko śmierci* i *Pod urokiem śmierci*) lub: *Der hieraufbeschwörte/verbannte Tod* (*Zaklinana/zażegnana śmierć*). Jak Kofman patrzyła na obraz Rembrandta? Jej spojrzenie coraz bardziej zniewala groza, której nie prowokuje sama śmierć, tylko to, jak człowiek się z nią obchodzi. Aby jednak nie ulec tej samej fascynacji, co Kofman, wyjdę poza porównanie Rembrandta z Goyą, nakreślone przez autorkę w niedokończonym artykule, i traktując jako hipotezę jej słowa, zachowam własny punkt widzenia. Jak pokażę, *memento mori* wpisane w obraz Rembrandta ma przypominać widzowi o jego własnej śmiertelności, o jego własnej konsternacji. Przypomina pojedynczemu człowiekowi,

że dzieli los ze wszystkimi innymi istotami ludzkimi, że śmiertelność to jedyna wspólna cecha, wykraczająca poza wszelkie różnice. Innego znaczenia nabiera ów niepokój w relacji między biografem a podmiotem biografii – zwłaszcza że Sarah Kofman poznałam dopiero w jej pismach, *post mortem*.

Podstawową dla mnie kwestię dotyczącą bliskości i dystansu wobec „obiekta badań” ujęłabym w odniesieniu do *Lekcji anatomii...* w następujący sposób: na ile ja sama jako podmiot naukowy muszę wciąż na nowo badać, transkrybować i transformować przedmiot swoich poznawczych dociekań, by zdystansować się od własnego niepokoju i ostatecznie zobiektywizować siebie i własne pisanie. Kiedy po raz pierwszy przeczytałam rękopis tego artykułu we francuskim archiwum Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC), zaniepokoiła mnie taka oto notatka: „przeszukałam mikrofilmy w Institut d'Études Augustiennes, 3 rue de l'Abbaye [Instytut Studiów Augustyńskich przy Instytucie Katolickim w Paryżu] pod kątem *nucem, nucibus* – nic podobnego [nie znalazłam] – musiałam źle szukać – czy powinnam kontynuować?” (Kofman 1994b: IMEC KFM2.A17-01.05)². Niesamowite pytanie, zważywszy na to, co dziś wiemy, mianowicie, że Sarah Kofman nie kontynuowała. Nie napisała jednoznacznego zakończenia, zakończyła natomiast swoje życie. Tym bardziej niesamowity w kontekście śmierci filozofki wydaje się temat jej tekstu: rembrandtowska prezentacja zwłok w ramach wykładu z anatomii poprowadzonego przez doktora Tulpa. Nie tylko niekompletność tekstu, lecz także jego bezpośredni związek z sytuacją życiową Kofman skłania do filozoficznych spekulacji. Najpierw jednak zajmę się obrazem Rembrandta.

Francuski tytuł obrazu to *La Leçon d'anatomie du Docteur Nicolas Tulp*. Dla Kofman, profesorki, jest to lekcja lub wykład. Obraz

² Dalej cytuję z pośmiertnie opublikowanego artykułu, a nie z manuskryptu. [Jeśli nie podano inaczej, cytaty z publikowanych tekstów Sarah Kofman tłumaczmy bezpośrednio z francuskich oryginałów – przyp. tłum.].



Rembrandt van Rijn, *Lekcja anatomii doktora Nicoläesa Tulpa*, 1632.
Olej na płótnie, 169 × 217 cm, Mauritshuis, Haga

zamówił ceniony lekarz Nicolaes Tulp w 1632 roku. Utrzymany w holenderskiej tradycji portretów grupowych, przedstawia zasłużonych amsterdamskich obywateli i chirurgów uczestniczących w pokazie anatomii dra Tulpa. Krąg tworzony przez mężczyzn jest otwarty ku lewej krawędzi płótna i obejmuje znajdującą się poza obrazem wyłącznie męską publiczność na płatnych miejscach. Pośrodku obrazu spoczywają zwłoki holenderskiego złodzieja Arisa Kindta, skazanego na śmierć przez powieszenie. Jego lewe ramię i dłoń dr Tulp poddaje sekcji. Po prawej stronie obrazu dominuje dr Tulp; w prawym dolnym rogu wyrasta otwarta księga: grzbietem zwrócona w stronę gapiów, a otwartymi stronami u stóp zwłok – ku osobom zgromadzonym wokół martwego mężczyzny, wystawiona na ich spojrzenia. Kofman nie tylko podkreśla znaczenie Tulpa jako szanowanego obywatela i chirurga Amsterdamu – wiadomo, że Tulp później został nawet burmistrzem (por. Heckscher 1958) – ale także przygląda się jego autoprezentacji w ramach grupowego portretu. W jej oczach Tulp to przede wszystkim *praefector* – prelegent, który „przygotowuje się do wypowiedzenia i opisanego tego, co do tej pory umykało spojrzeniom, co już zaczął ujawniać, poddając sekcji dłoń i przedramię” (Kofman 1995a: 41). Tulp prezentuje się jako ekspert nauczający swoich studentów anatomii człowieka. W krótkiej dygresji na temat terminu „anatomia” Kofman zwraca uwagę na jego dwuznaczność: z jednej strony oznacza on akt sekcji w teatrze anatomicznym i lekcję anatomii zarówno dla lekarzy, jak i artystów. Z drugiej strony francuski, potoczny zwrot „pokazać własną lub intymną anatomię” oznacza nagość lub narządy płciowe. Od XVII wieku wyrażenie „anatomia dzieła” odnosi się do analitycznego dyskursu naukowego (Kofman 1995a: 41).

Według Kofman, Tulp ma zamiar ujawnić nieprzyzwoity sekret, skrywany do tej pory pod skórą. Sekret, który właściwie ma budzić odrazę – tę zimną, naukową pozę doktora Tulpa Kofman kojarzy z tekstem literackim ekspresjonistycznego poety Georga Heyma (zmarłego w 1912 roku), opisującym chirurgiczną brutalność, której

Rembrandt wprost nie pokazał. Krótki cytat z prozatorskiego tekstu Heyma *Die Sektion* jasno uzmysławia, co Kofman ma na myśli, pisząc, że Heym czytelnikowi „niczego nie oszczędza i trudno za nim [jego opisem] nadążyć” (Kofman 1995a: 42):

Weszli lekarze. Kilku sympatycznych mężczyzn w białych kitlach i złotych binoklach. Podeszli do zmarłego i patrzyli na niego z zainteresowaniem, prowadząc uczoną rozmowę. Z białych szafek wyjęli narzędzia do sekcji, białe skrzynki z młotkami, piłami do kości o mocnych zębach, pilniki, upiorne baterie pęset, małe instrumentaria pełne ogromnych igieł, które zdawały się wołać o mięso niczym zakrzywione dzioby sępów. Rozpoczęły swoją upiorną pracę. Przypominali straszliwych oprawców, krew spływała im po rękach, a oni zanurzali je coraz głębiej w zimnych zwłokach i wyciągali ich zawartość, niczym biali kucharze patroszący gęś (Heym 1983: 32–33).

Według Kofman tekst ten zrywa z apollińską, by nie powiedzieć gładką, powierzchnią sztuki i klasycznej estetyki³. Kofman wraca do rembrandtowskiego portretu zbiorowego, wprowadzając element grozy. Gildia amsterdamskich chirurgów zapłaciła za obraz, podobnie jak żądni sensacji widzowie – za wstęp do teatru anatomii. Dochód przeznaczono na wspólną kolację dla gildii po wykładzie. Całą sytuację można opisać jako spektakl, w którym uwidaczniają się najróżniejsze interesy władzy. Istnieją również poszlaki, że na

³ Rzemiosło chirurga bywało często używane jako metafora. W naszym kontekście warto wspomnieć, że minister sprawiedliwości w czasach reżimu Vichy, Joseph Barthélemy, mówił o „interwencji chirurgicznej”, koniecznej, „aby wyleczyć francuskiego pacjenta”. Odpowiedzialny za sprawy żydowskie od marca 1941 roku komisarz generalny Xavier Vallat był według Marrusa i Paxtona niezbędnym do tego chirurgiem: „On sam uwielbiał tę metaforę, ponieważ oznaczała użycie skalpela, zamiast tasaka, a zarazem obiecywała narodowe ozdrowienie. Chcieliśmy być chirurgami, a nie rzeźnikami, a tym bardziej katami” (Marrus, Paxton 1981/2004: 129).

widowni zasiadł René Descartes (por. Heckscher 1958, Sawday 1998, Sebald 2009). Całkowitą pewność możemy mieć jedynie co do nazwisk lekarzy przedstawionych na obrazie. Widnieją one na liście trzymanej w ręku przez osobę w tle pochylającą się w stronę doktora Tulpa.

To historyczne tło nieszczególnie interesuje Kofman. W swoim omówieniu śledzi natomiast spojrzenia widzów na obrazie i zdaje sobie sprawę, że są one skierowane na księgę otwartą u stóp zwłok. Spojrzenia lekarzy wyrażają według niej naukową ciekawość i palące pragnienie odkrycia tajemnic życia. To jednoczące, naukowe spojrzenie stanowi o więzi gildii chirurgów. Dzięki niemu, a także za sprawą niewyraźnego, mrocznego przedstawienia ich poszczególnych ciał zrastają się oni w korporację i, jak pisze Kofman, w jedno ciało. „Trzymają się razem, stoją pochyleni, pograżając się bez reszty w niedostępnej głębi, trzymają się za oczy, tak jak inni w kręgu trzymaliby się za ręce” (Kofman 1995a: 41). Sformułowanie to oddaje wrażenie dyskomfortu, ale też wykluczenia, które będzie się nasilać, w miarę jak Kofman będzie obserwować obraz i rozwijać porównania z Goyą.

W gildii chirurgów Kofman rozpoznaje współników, którzy zawiązali spisek przeciwko śmierci: żywe ciało naukowców przeciwstawione zostaje martwemu ciału skazańca:

Ich spojrzenia nie wyrażają ani litości, ani przerażenia, oni nie identyfikują się z rozciągniętymi przed nimi zwłokami. Nie widzą w nich obrazu tego, czym sami kiedyś będą, czym właśnie się stają. [...] Mają przed sobą nie podmiot, ale przedmiot, zwykle techniczne narzędzie, którym jeden z nich manipuluje, aby uzyskać dostęp do prawdy życia (Kofman 1995a: 43).

Nauka, jaką Kofman wyciąga z lekcji doktora Tulpa, dotyczy wyparcia własnej śmiertelności: to nie zaaranżowane przez Rembrandta

memento mori, bynajmniej nie triumf śmierci – ale naukowo-medyczny triumf nad śmiercią. I tego triumfu nie da się już przypisać teologicznemu złudzeniu, jak choćby wierze w nieśmiertelność duszy, tylko spekulatywnej naukowości, co widać w atlasach anatomicznych. Jak powiada Kofman: „Księga naukowa zajmuje miejsce Biblii; jedna prawda zastępuje inną prawdę, która nie jest już tylko wiedzą książkową, ponieważ po otwarciu zwłok znalazła poparty doświadczeniem dowód przeciwny Biblii” (Kofman 1995a: 43).

Podsumowując wizję obrazu Rembrandta u Kofman, niepojętość śmierci nie jest tematem dla doktora Tulpa i jego kolegów. Podczas gdy Kofman skupia się na zwłokach, naukowcy odwracają od nich wzrok. Nikt nie patrzy na martwe ciało Arisa Kindta, skazanego za kradzież i dopiero co powieszono. Wszyscy są zafascynowani występem doktora Tulpa, który ukazuje im, co zapisano w księdze. Nikt nie dotyka zwłok. Nawet Tulp ostrożnie trzyma ścięgnię wypreparowanej lewej ręki za pomocą pęsety, jakby trzymał sznurki marionetki. Dla oświeconych naukowców otwarcie zwłok jest jedynie technicznym sposobem uzyskania dostępu do prawdy o życiu. *Memento mori* zostało przez nich skutecznie wyparte.

Kofman wyraża silną nieufność wobec tej nowej, empirycznej wiary. Dla niej księga na obrazie Rembrandta jest ucieleśnieniem specyficznego naukowego dyspozytywu. Poddanie się dyscyplinie w rozumieniu Michela Foucaulta zawsze idzie według niej w parze z procesem wyparcia. Zabieg Rembrandta polega jej zdaniem na tym, żeby stracić z oczu śmierć, by nie rzec – wyprzeć ją. Rembrandt jako „producent obrazów” i chirurg jako „producent ciał” stosują, każdy na swój sposób, metodę „skrótów”, o której wspomina teoretyczka kultury Inka Mülder-Bach, mówiąc o „coraz bardziej niezauważalnych skrótach perspektywicznych, abstrakcjach” w sztukach wizualnych i wizualnych mediach. „Owe skrótów przerodziły się w schematy naszej percepcji, w których pozory zyskują status dowodów, podczas gdy my ignorujemy to, co ewidentnie mamy przed oczami” (Mülder-Bach 2007: 299).

Ale Rembrandt z pewnością nie należał do artystów, którzy spełnialiby wszelkie żądania klienta. Kofman ma rację, rozpoznając w obrazie Rembrandta także *memento mori*.

Z martwym ciałem konfrontuje się nie tylko ona, ale wszyscy ci, którzy stoją przed obrazem, zewnętrzni widzowie sekcji zwłok. Aby uczynić malarską strategię Rembrandta zrozumiałą, odwołam się do historii anatomicznych przedstawień w podręcznikach medycyny. Prawie sto lat przed *Lekcją anatomii...* Rembrandta – na pochodzącym z 1543 roku frontyspisie słynnego traktatu Vesaliusa o anatomii, *De humani corporis fabrica...* – przypomniano bez ogródek o tym, że człowiek jest istotą śmiertelną. Ta strona tytułowa jest tu szczególnie ważna, ponieważ w stosunkowo niemaskowany czy pozbawiony skrótowi sposób ilustruje różne postawy, jakie człowiek może przyjąć w obliczu śmierci. Toteż warto tytułem dygresji wyjaśnić, w jaki sposób Rembrandt sprawia, że zewnętrzni widzowie jego obrazu stają się uczestnikami sekcji, a nawet tymi, których ona dotknęła.

Oto w teatrze anatomicznym, prawdopodobnie w Padwie, obserwujemy burzliwą scenę sekcji zwłok kobiety. Umieszczone na filarach po prawej, na środku i po lewej stronie trzy postaci – jak wyjaśnia Matteo Burioni – „reprezentują różne etapy odsłaniania ludzkiego ciała i wskazują na różne możliwości uczestniczenia w wydarzeniu” (Burioni 2005: 67). Przedstawienie szkieletu to wyraźne *memento mori*, postać ubranego mężczyzny po prawej stronie obrazu jest całkowicie pochłonięta spektaklem anatomii, ani śladu myśli o śmierci własnej. Ale już trzecia postać wyróżnia się spośród cizby ubranych mężczyzn swoją nagością, a to, że trzyma się kolumny unaczynia – jak powiada Burioni – „strach przed tym, że pewnego dnia sam zostanie poddany sekcji” (Burioni 2005: 67). Owe dwie „marginalne postaci” przy kolumnach po prawej i lewej stronie to bodaj ucieleśnienie ambiwalencji, pobrzmiewającej w tytule tekstu Kofman: patrzeć lub odwracać wzrok, zaklinać lub zażegnawać. Wiara w naukowe oświecenie i postęp jest tu nadal wyraźnie zestawiana ze świadomością własnej śmiertelności i lękiem przed nią. W lekcji Vesaliusa



Frontyśpis w: Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*.
Bazylya 1543. Drzeworyt, 34,5 × 24,3 cm

trzeźwa atmosfera medycznego wykładu zderza się z teologicznym ładunkiem sceny Sądu Ostatecznego. W tożsamej tematycznie kompozycji Rembrandta postać z lewego krańca frontyspisu Vesaliusa została usunięta. Wszystkie osoby przedstawione na obrazie są pod urokiem naukowego wystąpienia i przybrały pozę postaci z prawego krańca. Wydaje się, że strach przed śmiercią wypadł poza obraz – wygnany na zewnątrz, tam gdzie znajdują się widzowie. Subtelnie wpisując w swój obraz *memento mori*, Rembrandt zarazem udatnie parodiuje zadufanie swoich mecenasów przedstawionych na obrazie.

Artystyczna interwencja Rembrandta polega na stworzeniu wrażenia, że naukowcy są niewzruszeni w obliczu śmierci – ostatecznie jednak oni również stają się widzami jego obrazu. Środkami artystycznymi malarz zaznacza swoje stanowisko wobec przedstawionej sceny, a tym samym dystansuje się od swoich zleceniodawców. Umieszcza zwłoki na pierwszym planie i „rozświetla” je światłem, którego źródła nie można jednoznacznie zlokalizować. Co więcej, jak zauważa Dolores Mitchell w artykule *A Sinner among the Righteous* (1994), prawa, nietknięta ręka straconego złodzieja namalowana została z wielką starannością. Nawiązanie do chrześcijańskiej ikonografii sprawia, że widok wystawionych i poniżonych zwłok wzbudza litość dla skazańca w tej czy innej osobie spoza obrazu. Zabieg Rembrandta polega na przedstawieniu członków gildii jako części struktury władzy, która skazała Arisa Kindta na śmierć. Zarazem dystansuje się on jako artysta od tej struktury władzy. W ten sposób środkami malarskimi, kompozycji, światła i koloru Rembrandt uzyskuje identyfikację z ofiarą Arisem Kindtem, którego ciałem zawładnęły brutalna medycyna i sprawiedliwość (Bongers 2006: 69). Nie tylko Rembrandt solidaryzuje się ze złodziejem, któremu nadaje status ofiary – swoim spojrzeniem na zwłoki manipuluje naszym nastawieniem i sprawia, że utożsamiamy się z ofiarą.

Zauważmy: ostatni tekst Kofman mówi o niegodnym traktowaniu zmarłego i o zadufanej wierze gildii w racjonalną demystyfikację świata oraz przezwyciężenie śmierci za pomocą medycyny.

W swojej interpretacji pośmiertnego tekstu Kofman Jacques Derrida wyszedł od analogii korpusu tekstu i zwłok. Derrida gra metaforą ciała, które można czytać jak księgę (Derrida 1997: 139). Nawet jeśli wielu komentatorów Kofman podkreśla u niej zbieżność czytania, pisania i życia, to lepiej może zastanowić się nad motywem, który bodaj zaprowadził Kofman od Rembrandta do Goi w jej ostatnim artykule⁴. Skupiając się tylko na naukowej rozprawie, tracimy bowiem z oczu zupełnie inne zainteresowania Kofman: czym jest fascynacja?

W tym ostatnim tekście proponuje ona trzy różne definicje fascynacji. Na początku w kontekście *Lekcji anatomii...* Rembrandta rozróżnia dwa jej rodzaje: po pierwsze, religijno-mityczną fascynację, która emanuje z misteriów – takich jak w chrześcijańskim Wskrzeszeniu Łazarza (motyw ten był również przedmiotem kilku studiów Rembrandta w czasie jego pracy nad *Lekcją anatomii...*); po drugie, fascynację racjonalistyczno-oświeceniową, jaką budzi wśród naukowców empiryczne sprawdzanie wiedzy książkowej – z tą Kofman solidaryzuje się z pozycji ateistyczno-oświeceniowej, ale zarazem się od niej dystansuje. Po trzecie, dochodzi jeszcze etymologiczne ujęcie fascynacji, w którym co prawda pobrzmiwają echa dwóch pozostałych definicji, zrywa ono jednak radykalnie z wiarą w oświecenie człowieka przez naukę i edukację. Jest to stadium końcowe fascynacji. Co więcej, można przypuszczać, że Kofman wizualizuje ten trzeci typ, porównując *Lekcję anatomii...* Rembrandta z *Sabatem czarownic* Goi.

⁴ Tezę o specyficznym przenikaniu tekstu i ciała, pisma i życia w twórczości Sarah Kofman, którą ja również realizuję, sugerują przede wszystkim następujący autorzy: Françoise Collin 1997: 16 i nast., Jean-Luc Nancy 1997: 29, Françoise Duroux 1997: 87, Madeleine Dobie 1997: 319 i nast., Duncan Large 1999: 82–83, Penelope Deutscher 1999: 159 i nast., Tina Chanter 1999: 189 i nast., Ann Smock 2008: 33 i nast. Por. także antologię *Sarah Kofman's Corpus*, wyd. Chanter/de Armit 2008.

O czarownicach i aniołach

Obraz *Sabat czarownic* lub *El aquelarre* (*akerra* oznacza kozła w języku baskijskim) z późnej serii „Pinturas negras”, który Francisco de Goya namalował w swoim wiejskim domu Quinta del Sordo w latach 1819–1823, przedstawia diabła w habitie mnicha, który „wygłasza kazanie” na sabacie czarownic. Ujmując rzecz w dużym skrócie, można powiedzieć, że w tej serii Goya zwizualizował inwazję irracjonalności spowodowaną wojną i hiszpańską inkwizycją. Wiara w odczarowanie świata za pomocą nauki przerodziła się w nowy przesąd i podżeganie. Także w przypadku tego obrazu uwagę Kofman przyciąga spójność grupy ludzi i ich spojrzenia: „Również w tych niepokojących kompozycjach postaci tworzą jedno ciało ze względu na pewne ukierunkowanie spojrzeń [...]” (Kofman 1995a: 44). Tym razem jednak grupa konsoliduje się nie z powodu wspólnego zainteresowania nauką, ale w obliczu nieuchwytej grozy. I tu, chcąc zrozumieć, na czym polega fascynacja w dziele Goi, podążam za trzecią, ledwie zasygnalizowaną przez Kofman definicją, sięgając do etymologii słowa: łacińskie *fascinare* oznacza najpierw ‘zniewalać’, ‘przykuwać uwagę’, następnie ‘rzucić czar’, ‘oczarować’, a w końcu także ‘pociągać’. W kontekście przedstawionego przez Goyę sabatu czarownic Kofman stawia pytanie: jakąż to grozę one widzą, my zaś jej nie dostrzegamy? Jaki rodzaj grozy i fascynacji ma na myśli filozofka, gdy urywa swój tekst takim oto komentarzem do Goi, przywołując zarazem Blanchota: „Fascynacja spojrzeń [u Goi] odnosi się do czegoś nieobecnego, co się utrzymuje i jest częścią fascynacji zdefiniowanej przez Blanchota w [jego książce] *L’Espace littéraire*” (Kofman 1995a: 44).

Kofman, profesorka paryskiej Sorbony, przechodzi od amsterdamskiej lekcji doktora Tulpa do wykładu z historii Goi. To, co nieobecne na obrazie Goi, reprezentuje w jej oczach coś groźnego, niezgłębnego i nienazwanego. Jest groźne, ponieważ jest pustą

przestrzenią wypełnianą przez wyparte treści konkretnej historii i konkretnego pokolenia. Inaczej niż w przypadku dzieła Rembrandta, żaden naukowy dystans nie może uchronić widzów spoza obrazu przed szokiem, ponieważ postaci wewnątrz obrazu same są w stanie szoku. To, co szokuje, znajduje się jednak poza obrazem, a zatem w wyobraźni widza. Goya umieszcza wydarzenie i jego okoliczności w psychice jednostki. Dla niego samego groza wyłaniająca się z obrazu dotyczy prawdopodobnie wojen napoleońskich (por. np. Harvard 2005). Dla Kofman – tak to interpretuję – jest to groza Szoa i bardzo osobistej przeszłości filozofki, jej historia, „jej śmierć”. Historyczne wszak konotacje sabatu czarownic z motywowanymi chrześcijaństwem prześladowaniami Żydów od czasów europejskiego średniowiecza doczekały się obszernych dokumentacji i omówień (por. np. Ginzburg 1990). Oprócz antysemityzmu wpisanego w percepcję Kofman, a przedstawionego przez Goyę jako zbiorowy obłąd, nasuwającego również skojarzenie z kozłem ofiarnym za sprawą baskijskiego tytułu *Kozioł*, należałoby w interpretacji uwzględnić także motyw czarownicy.

O ile na rembrandtowskim portrecie gildii „korporację” tworzą sami mężczyźni, o tyle na obrazie Goi to kobiety jednoczą się poprzez spójność swoich spojrzeń i ciał, mimo że pochodzą najpewniej z różnych klas społecznych. Dama w arystokratycznym stroju siedzi po prawej stronie obrazu, podczas gdy większość pozostałych kobiet pochodzi, jak się wydaje, ze środowiska chłopskiego. Kofman przeciwstawia pewnej sobie, elitarnej grupie mężczyzn grupę stłoczonych w śmiertelnym przerażeniu kobiet. W obu obrazach, Rembrandta i Goi, Kofman ostatecznie dostrzega śmierć. Czy można spojrzeć w twarz śmierci, nie ulegając jej czarowi? Wydaje się, że to dla Kofman jedna z podstawowych kwestii, być może nawet pierwotna motywacja do porównania Rembrandta i Goi. Cokolwiek robimy, powinniśmy pamiętać o naszej bezbronności, a tym samym śmiertelności – oto nauka, jaką należy wyciągnąć z lekcji Kofman. W języku francuskim



Francisco de Goya, *Sabat czarownic*, 1819–1823. Olej na płótnie (usunięty z gipsowej ściany rezydencji Quinta del Sordo), 140 × 438 cm, Museo del Prado, Madryt

wrażliwość to *vulnerabilité*. Łacińska etymologia tego słowa zawiera również *habile*, 'zdolny' – w tym sensie chodzi również o zachowanie naszej podatności na zranienia.

Tę fundamentalną troskę – jak dawać świadectwo krzywd, niesprawiedliwości i okrucieństw wyrządzonych przez antysemityzm, rasizm i seksizm bez nadawania s e n s u „wielkiej” historii czy choćby własnej osobistej biografii i bez opowiadania się za ustanowionym systemem władzy – Kofman dzieliła z innym żydowskim myślicielem: Walterem Benjaminem. Ich drogi jednak skrzyżowały się tylko pośrednio, gdy Kofman wkrótce po wojnie została wysłana do szkoły z internatem dla dzieci żydowskich ofiar wojny w Moissac w południowo-zachodniej Francji. Tak o tym opowiada w swojej autobiografii:

Po naszym powrocie, żeby nas przywrócić judaizmowi, matka wysłała nas do Moissac, do domu dzieci, których rodzice zostali deportowani [...]. W Le Moulin [nazwa domu] szybko stałam się outsiderką: pod koniec szkoły podstawowej nie wybrałam, jak większość, profilu technicznego, ale poszłam do klasycznej koedukacyjnej szkoły średniej w mieście. By móc do niej uczęszczać, opuszczałam nabożeństwo w Szabas a nawet odrabiałam w tym dniu zadania domowe. Pani Cohn, bibliotekarka, kobieta niezwykła, zostawiała mi klucze, żebym mogła popracować w bibliotece [...] (1994b: 93).

Do Madame Cohn Kofman robi przypis. Inaczej niż ma w zwyczaju, jest to dopiero czwarty i ostatni przypis w autobiografii. Wszystkie inne książki opatruje licznymi, często bardzo szczegółowymi przypisami:

Kiedy później przeczytałam *Korespondencję Waltera Benjamina z Gershomem Scholemem*, dowiedziałam się, że była [bibliotekarka] bliską przyjaciółką tego pierwszego. W ten osobliwy

sposób połączyły się dwie epoki mojego życia, między którymi do tej pory nie widziałam żadnego związku (Kofman 1994b: 95, przyp. 1).

Doszukiwanie się zależności między lekceważeniem szabatu przez uczennicę a ostatnim filozoficznym gestem profesor Kofman, jej nawiązaniem do *Sabatu czarownic* Goi, może się wydawać dziwne. Biorąc jednak pod uwagę pracę Kofman nad wizerunkiem kobiet w filozofii francuskiej i niemieckiej, jej rosnące zainteresowanie kwestiami feministycznymi i trudności z uzyskaniem stanowiska profesora na Sorbonie, można założyć, że wybór *Sabatu czarownic* Goi całkowicie przypadkowy nie był. A to nasuwa myśl o uwikłaniu Kofman w aporetyczną dychotomię między feminizmem a żydowskością, analogiczną do ambiwalencji Benjamina między marksizmem a żydowskością. Innym fundamentalnym pytaniem w myśleniu Kofman, oprócz tych o tolerancję i przedstawialność śmierci, jest zatem pytanie o relację między feminizmem a żydowskością. Inaczej rzecz ujmując, możemy również zapytać o problemy, jakie napotyka kobieta, która urodziła się żydówką i została ateistką, a chce zdobyć uznanie jako filozofka w „gildii”, która wciąż jest w przeważającej mierze męska i nieżydowska, prawie jak w czasach Rembrandta. Wróćmy jednak raz jeszcze do sztuki. W ostatnim tekście Waltera Benjamina *O pojęciu historii*, również opublikowanym pośmiertnie po jego samobójstwie w 1940 roku, autor odnosi się w podobny sposób, co Kofman dobre pięćdziesiąt lat później, do dzieła sztuki: u Benjamina *Angelus Novus* Paula Klee przywołuje zbawczą postać historyka, który „zwracając twarz ku przeszłości”, pragnie czegoś więcej niż zwykłego jej opisanie:

Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od raju wieje wicher, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć (Benjamin 2012: 316).



Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920. Rysunek olejny i akwarela na papierze, 31,8 × 24,2 cm, Muzeum Izraela, Jerozolima

W jakże złowieszczej i fatalnej sytuacji znalazł się anioł historii Benjamina. Nie może oderwać wzroku od „katastrofy”, minionej historii, wydaje się zahipnotyzowany, wręcz zafascynowany, i zanim się zorientuje, zostaje na oślep rzucony w przyszłość. Burzę, która go porывa, Benjamin utożsamia z „tym, co nazywamy postępem” (Benjamin 2012: 698). Ta koncepcja postępu ludzkości, domyślana do końca przez Kanta, a później Hegla, rozpadła się już w czasach Goi, a całkowicie upadła w czasach Klee i Benjamina – Kofman, jako ocalała z Szoa, ostatecznie stoi przed ruinami historii postępu, którą mało kto chce dziś kontynuować, ale w którą wielu wciąż wierzy.

Po lekcjach Rembrandta, po Goi i Klee nie można już zakładać, że pamięć historyczna jest po prostu sumą wydarzeń zachowanych – przechowywanych – w teraźniejszości. Jeśli cokolwiek można „się nauczyć” z historii, to prostego faktu, że tylko to, co nie zostało zapomniane lub wyparte, będzie pamiętane – na poziomie osobistym są to zazwyczaj zranienia i traumy doznane przeważnie dość wcześnie, a na poziomie historycznym wojny i ludobójstwa. Stéphane Mosès opisuje benjaminowskiego Anioła Historii jako próbę „przeniesienia doświadczenia przeżywanego czasu ze sfery osobistej do sfery historycznej” (Mosès 1994: 136), by tak rzec – przekształcenia wyjątkowości osobistego doświadczenia w uniwersalnie obowiązującą kategorię historyczną. Osobiste doświadczenie bowiem często nie jest zapamiętywane świadomie, ale wyłania się do pewnego stopnia mimowolnie z zapomnianych głębin, gdy tylko zostanie przez coś wywołane, jak opisał to Marcel Proust na przykładzie magdalenki. W przeciwieństwie do kumulatywnej koncepcji historii, zarówno pamięć historyczna, jak i osobista są zdeterminowane przez aktualną sytuację, w której znajduje się pamiętająca osoba. Dzieje się to w taki sposób, „jakby polityczna świadomość teraźniejszości przeskakiwała wieki, aby uchwycić moment w przeszłości, w którym się rozpozna; ale nie po to, by go celebrować, lecz by go ożywić, tchnąć w niego nowe życie i, o ile to możliwe, spełnić w nim to, co kiedyś pozostało

niespełnione lub zaniedbane. [...] I jak w przypadku Prousta, chodzi nie tyle o ponowne odnalezienie przeszłości, ile o o c a l e n i e jej od zapomnienia. Gdyby pamięć zadowalała się przypisywaniem wydarzeń z przeszłości do zbiorowego dziedzictwa i celebrowaniem kultu tych wydarzeń, pozostałyby one na zawsze związane z konformizmem tradycji. Dla Benjamina ratowanie przeszłości oznacza przede wszystkim [...] nadanie jej nowego znaczenia w naszej terażniejszości” (Mosès 1994: 138).

Perspektywa ta uwzględnia pęknięcia i nieciągłości, które Sarah Kofman ukazuje poprzez zestawienie Rembrandta i Goi – debata na temat d i a l e k t y k i o ś w i e c e n i a ożywionej dyskursywnie przez Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorno pozostaje aktualna nawet pod koniec XX wieku. Nawet jeśli mówi się, że anioł Benjamina ma rys mesjanistyczny, a Gershom Scholem w słynnej IX tezie na temat koncepcji historii chciał widzieć powrót Benjamina do jego żydowskich korzeni, to teologiczne konotacje można pominąć, a próbę „ocalenia zmarłych” dałoby się również zinterpretować w duchu Werckmeistera: „W końcu Benjamin znalazł odpowiedź na zarzut Horkheimera z 1937 roku: «zabici są naprawdę zabici». Sprowadził pojęcie «ocalenia» do odzyskania tego, o czym dominująca historiografia zapomniała, co przemilczała lub stłumiła” (Werckmeister 1996: 261). Odpowiada temu cytat poprzedzający ten rozdział: Ocalenie rozumiane jest jako zachowanie w pamięci i mówienie o wszystkich tych, o których dominująca historiografia zapomniała. Kofman, ujmując rzecz po freudowsku, zamiast o zapomnieniu mówiłaby o w y p a r c i u – nie chcemy zobaczyć śmierci, nawet jeśli mamy przed oczami trupa.

Niezależnie od tego, jak *Sabat czarownic* Goi należałoby interpretować w historycznym kontekście tamtych czasów, to eksperyment myślowy „diaboliczny kozioł jako alegoria zła” można pociągnąć dalej w zestawieniu z obrazem Klee: skoro diabeł, wokół którego gromadzą się rzekome czarownice, zostaje przeciwstawiony postaci anioła znanej z Biblii, a ostatecznie pojawiającej się także