

KLAUDIA ZIEWIEC

Susan Sontag — zapomniana matka?

Wydane w ciągu ostatnich czterech lat zbiory esejów Susan Sontag wpisują się w proces przywracania zapomnianej, odsuniętej na bok, lecz nadal aktualnej myśli interesującej artystki i teoretyczki sztuki. Tytuł tego artykułu nawiązuje do rozprawy *Parafrazy i reinterpretacje. Wykłady z teorii i praktyki czytania* Ingi Iwasiów¹. W rozdziale *Susan Sontag i dziecko antyinterpretacyjne* Iwasiów uznaje autorkę *O fotografii* za matkę. Matkę zapomnianą późniejszych teorii, sprzeciwiających się zastanemu, sztywnemu, męskiemu językowi interpretacji, przez co staje się ona także matką pewnych nurtów krytyki feministycznej, choć w krytyce emancypacyjnej rzadko pojawia się o autorce tej wzmianka. Iwasiów przekonująco kreśli wpływ, jaki Sontag wywarła na literaturoznawstwo, a szczególnie na teorię literatury. Wznowienie przez Wydawnictwo Karakter takich pozycji jak *O fotografii* czy *Przeciw interpretacji i inne eseje* oraz publikacja przekładu zbioru *Widok cudzego cierpienia* prezentują różnorodne zainteresowania amerykańskiej intelektualistki, choć nadal nie wszystkie jej ważne książki zostały przetłumaczone na język polski. Znaczne poruszenie w świecie wydawniczym, intelektualnym, akademickim wywołał właśnie przekład pierwszego tomu jej *Dzienników*, których lektura odsłania najwcześniejsze lata życia, czyli okres kształtowania się niezwykle osobowości. W roku 2010 wydano zbiór *Widok cudzego cierpienia*, eseje uwikłane politycznie, związane z działalnością Sontag na rzecz praw człowieka, a co najważniejsze — dotyczące zamachów z 11 września 2001 r. Szkice z tego tomu pozwoliły pisarce wyjaśnić i rozszerzyć własne stanowisko, związane z krytyką impe-

¹ I. Iwasiów *Parafrazy i reinterpretacje. Wykłady z teorii i praktyki czytania*, Szczecin 2004.

rialnej polityki Stanów Zjednoczonych, które spotkało się z ostrą nagonką przeciw pisarce i napiętnowaniem Sontag przez wiele opiniotwórczych mediów. Odrodzenie zapomnianych prac Sontag na polskim rynku wydawniczym w ciągu ostatnich trzech lat domaga się wnikliwej, rzeczowej refleksji lub chociaż próby poważnego namysłu nad jej znaczeniem w teorii literatury².

1. Tekst cierpiący

Formuła „cierpienie tekstu” (w przeciwieństwie do „przyjemności lektury”, o której pisał Roland Barthes) streszcza negatywny stosunek Sontag do współczesnych jej krytyków sztuki. W ujęciu badaczki interpretacja polega na brutalnym zabiegu oddzielenia treści od formy, czyli pozbawia przekaz artystyczny integralności. Gotowe schematy krytyków szukających potwierdzenia własnych uprzednich twierdzeń uniemożliwiają kontakt z dziełem, pozbawiają go mocy oddziaływania estetycznego. Autorka *O fotografii* zajmuje się kwestią dowartościowania formalnych aspektów dzieł artystycznych, przypisuje przy tym większą wagę intuicji analitycznej. W miejsce hermeneutyki proponuje erotykę, zamiast lektury ideologicznej – emocje. Kolejne eseje Sontag stanowią próbę zastosowania nowej metody do działań interpretacyjno-analitycznych na konkretnych przykładach. Nie bez znaczenia pozostaje właśnie forma eseju, w którym wyraźnie zarysowuje się podmiot mówiący, jego/jej stosunek do świata, uproszczenia stosowane przez podmiot, a także erotyczne epifanie.

Do uproszczeń należy z pewnością przypisanie hermeneutom, psychoanalitykom i krytykom marksistowskim stosowania przemocowych narzędzi wobec tekstu. Autorka przywołuje na poparcie swych tez najbardziej prymitywne egzemplifikacje: by wyśmiać freudyzm, podaje przykład z *Milczenia* Ingmara Bergmana – czołg, który symbolizuje *fallus*, co sprowadza psychoanalityczną interpretację, która może być z pewnością bardziej wrażliwa i wyważona, do zestawu uproszczonych i brutalnych symboli. Nie sposób pominąć faktu jawnie psychoanalitycznej inspiracji projektu „nowej wrażliwości” (*New Sensibility*) samej Sontag, o czym wspomina James Penner w artykule *Gendering*

² Na temat biografii Sontag — zob. J. Mieszko-Wiórkiewicz, *And the winner iiiiiiis... O Susan Sontag pisze Joanna Mieszko-Wiórkiewicz* („Czas Kultury” 2005, nr 1, s. 110–117). W artykule tym autorka może nazbyt familiarnie traktuje postać Sontag, referuje jednak jej bogate i zawikłane życie. Por. też: S. Sontag, *Odrodzona. Dzienniki, tom 1. 1947–1963*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2012.

*Susan Sontag's Criticism in the 1960': the New York Intellectuals, the Counter Culture, and the „Kulturkampf” over „The New Sensibility”*³. Ugenderowanie wczesnej krytyki Sontag ma swoje źródło właśnie w psychoanalitycznej metodologii, a dokładniej w nowatorskim odczytaniu myśli Zygmunta Freuda przez Normana O. Browna w jego książce *Life Against Death* z roku 1959, co silnie wpłynęło na kontrkulturę lat 60. W nowym spojrzeniu na Freudowskie pojęcia „sublimacji”, „popędu śmierci” czy „libido”, dopełnionym Nietzscheańskimi inspiracjami, ostatecznie dochodzi do dowartościowania erotyki, popędu życia, a co za tym idzie – myśli dionizyjskiej (związanej z cielesnością, kobiecością, seksem) oraz odrzucenia produkującej sublimacyjne konflikty świadomości apollinijskiej (racjonalnej, męskiej, agresywnej), w powiązaniu z popędem śmierci, symbolizowanym choćby przez wyścig zbrojeń w czasie zimnej wojny. Sontag przejmuje te inspiracje, stawiając właśnie na emocje, cielesność, czucie, bezpośredni kontakt z dziełem (zamiast hermeneutyki – erotyka), dowartościowując także, za Brownem, świadomość dionizyjską. Dla Pennera ważny jest zwłaszcza aspekt „kobięcy” dionizyjskości, który stawiał Sontag w opozycji do starej lewicy, preferującej tradycyjne odczytanie pism Freuda, co lokowało tych krytyków niejako po stronie świadomości apollinijskiej. Ich nieprzychylność wobec Sontag zyskała tym samym kolejny – genderowy – aspekt, rozgrywany na tle stosunku do psychoanalitycznych odczytań. Trzeba dodać, że bezpośrednim świadectwem fascynacji Sontag myślą Browna jest napisana przez nią recenzja książki *Life Against Death*, zawarta właśnie w zbiorze *Przeciw interpretacji i inne eseje*⁴. Recenzja ta obrazuje także podejście Sontag do tradycyjnej psychoanalizy jako ograniczonej do kosztownego, mieszczańskiego zwyczaju, porzuconej dawno przez poważnych myślicieli. Teoretyczka przeciwstawia temu myśl Browna, będącą nowatorskim i odświeżającym spojrzeniem na dziedzictwo psychoanalizy, które można wykorzystać do krytyki ówczesnego społeczeństwa amerykańskiego.

Zarzuty wobec psychoanalizy freudowskiej dotyczą przede wszystkim pozycji analityka ferującego uproszczonymi interpretacjami, na przykład przez zestawienie czołgu z *fallusem* (sama Sontag używa zresztą tej metafory w zbiorze *O fotografii*, w którym utożsamia aparat fotograficzny z *fallusem*). W tradycyjnej

³ J. Penner, *Gendering Susan Sontag's Criticism in the 1960': the New York Intellectuals, the Counter Culture, and the „Kulturkampf” over „The New Sensibility*, „Women's Studies” 2008, t. 37, nr 12, s. 921–941.

⁴ S. Sontag, *Psychoanaliza a „Life against death” Normana Oliviera Browna*, w: *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 342.

psychoanalitycznej koncepcji spod znaku Freuda nie ma miejsca na tak ważny dla autorki emocjonalny kontakt ze sztuką⁵. Podobne uproszczenia jak w przypadku psychoanalizy Sontag stosuje do krytyki marksistowskiej, którą sprowadza wyłącznie do poszukiwań śladów walki klas. Autorka nie ceni hermeneutyki podejrzeń, ignoruje jej znaczenie chociażby dla podważania kartezjańskiego podmiotu. Wynika to być może z ówczesnego stanu metodologii, gdyż warto pamiętać, że szkice z tomu *Przeciw interpretacji* powstały w latach 60. Marksizm irytował Sontag ze względu na stosowanie zbyt prostych schematów do opisu konfliktów społecznych, co niwelowało oryginalność ujęcia artystycznego. Nie można jednak zapomnieć, że marksizm stanowi metodologię, która wymaga empatii i wrażliwości, by zauważyć mniej oczywiste niż śmierć głodowa i jawna nędza skutki społecznego usytuowania.

Przekonanie Sontag o autonomii dzieła artystycznego, nakierowanie na jego aspekty formalne, wydaje się współgrać z ustaleniami Nowej Krytyki, jednak emocjonalny i erotyczny kontakt z nim przeczy tym powinowactwom. Dodatkowo Sontag stara się przemodelować przede wszystkim kanon interpretacyjny, rozszczełnić modele lekturowe i wprowadzić kategorię „przyjemności lekturowej”. Tutaj warto przybliżyć wspomniany na początku tekst Ingi Iwasiów o twórczości Sontag, którą nazywa nie tylko matką, ale i „żeńskim przedskoczkiem” dla późniejszych pomysłów, dotyczących zwrotu od teoretyzowanej interpretacji ku bezpośredniemu kontaktowi z tekstem literackim. Iwasiów podkreśla intuicyjność oraz „programowo naiwną wrażliwość”, która pozwoliła Sontag podjąć kwestie pojawiające się w teorii literatury 10, a nawet 20 lat później – w manifestach dekonstrukcjonistów czy neopragmatystów. Refleksje Sontag na temat zinstytucjonalizowanego, męskiego, bezwzględного języka teorii i interpretacji tekstu wpisuje Iwasiów w nurt myśli prekursorskiej dla takich teoretyków jak Roland Barthes, Michel Foucault czy późniejszych krytyczek feministycznych. Jej anty-

⁵ Co ciekawe, w eseju *Przeciw interpretacji* znaleźć można tropy do psychoanalitycznej interpretacji postulatów Sontag, lecz nie freudowskiej, raczej lacanowskiej; już samo przywołanie cytatu Oscara Wilde’a – „Tylko płytycy nie sądzą według pozorów. Prawdziwa tajemnica życia kryje się w widzialnym, a nie w niewidzialnym” (ibidem, s. 11) – stanowi zwrot ku poszukiwaniu nieświadomego na powierzchni zdarzeń, w języku (prawda jako symptom – wyparte wydarzenia ujawniają się „na wierzchu” w postaci przetworzonych, zaszyfrowanych informacji, symptomów). Sontag, która preferuje analityczny opis dzieła, a nie zagłębiającą się interpretację czy szukanie sensu „pod spodem”, niejako wpisuje się w takie podejście znajdowania istotnych informacji „na powierzchni” utworu (jednak założenie, że prowadzą one do określonego ukrytego sensu, traumy, nie jest już oczywiście tożsame z jej myśleniem).

interpretacyjny zwrot ku innemu językowi, pozwalającemu odbierać dzieło emocjonalnie, każe autorce *Parafraz i reinterpretacji* traktować Sontag jako matkę dla teoretyczek/teoretyków związanych z nurtem *gender criticism*, stawiających te same pytania o możliwość odejścia od ustanowionego, fallogocentrycznego języka interpretacji. Inga Iwasiów wskazuje na błędny gest „odkuznienia” Sontag, stosowany przez badaczy/badaczki i tak rzadko powracających do myśli tej filozofki, dostrzegając zarazem jej niezwykłą aktualność i obecność we współczesnym dyskursie literaturoznawczym: odkrywa antycypacje, uprzedniość jej myśli w teoriach powstałych po okresie jej działalności, wskazuje na mechanizmy traktowania kobiet teoretyczek w zdominowanym przez mężczyzn świecie literaturoznawstwa. Sumując — to, co zostało uznane za nowatorskie w pismach Rolanda Barthes’a dotyczących przyjemności lekturowej, czy też w sprzeciwie Michela Foucaulta wobec powszechnej obecności męskiego dyskursu władzy, znaleźć można już u Sontag, w jej hasłach antyinterpretacyjnych, piętnujących zastałe metodologie — jak hermeneutyka lub psychoanaliza freudowska. Na skutek tych procesów Sontag w pewien sposób odeszła w zapomnienie, a nowatorstwo jej myśli zostało przysłonięte późniejszymi, uznanymi za bardziej wpływowe tekstami mężczyzn teoretyków.

W zbiorze esejów zatytułowanym *O fotografii* Sontag przypisuje fotografii stronniczość, co rozwinie później w *Widoku cudzego cierpienia*. Interesują ją zwłaszcza dwa zagadnienia: perspektywa oraz selekcjonowanie zdjęć. Fotografowanie cechuje w jej ujęciu niepewny stosunek człowieka do rzeczywistości, która go otacza. Popularność fotografii turystycznej stanowi dla Sontag dowód na niepewność podmiotu poznającego, który znajduje się w nieznanym otoczeniu: turysta w obliczu Inności postanawia zagarnąć ją częściowo przez zapis na kliszy fotograficznej.

2. Nieznośny okulocentryzm

Oprócz problemów etycznych wynikających z interpretowania tekstu oraz politycznego uwikłania fotografii Sontag interesują same postaci fotografa/fotografki. Przywołując historyczne nazwiska związane z początkami tej sztuki i z jej rozwojem, stara się rozważyć kwestie formy i uwikłanie tego, co przedstawiane na zdjęciach, w kwestie polityczne oraz społeczne. Sontag podkreśla, że fotografowanie okropności wytwarza dystans, a za przykład służy jej postać Diany Arbus, która „specjalizowa-

ła się” w fotografowaniu ludzi okaleczonych, odmieńców, homoseksualistów, transwestytów, prostytutek, osób żyjących na „marginesie normalności”. Fotografowanie biedoty i „marginesu normalności” uznać można za gest zwrócony przeciwko wykluczeniom, formę szokowej terapii społecznej, wskutek której społeczeństwo zostaje zmuszone do konfrontacji z odizolowanymi. U podstaw filozofii artystycznej Arbus leżało przekonanie, że wszyscy jesteśmy dziwolągami skazanymi na taki sam los. Sontag widzi w działalności artystyki pochodzącej z zamożnej żydowskiej rodziny gest protestu przeciwko mieszczańskiej moralności. Autorka pisze nawet o chęci upodlenia siebie tworzeniem właśnie takich wizerunków. Wzbudza to niepokój, gdyż fotografowanie kalekich, pozorne (bo tylko za pomocą fotografii) włączanie ich do „normalności” nie musi być zabiegiem etycznie bezpiecznym, może też prowadzić do nadużyć. Czy w pismach Sontag odnajdujemy więc antycypację późniejszej krytyki etycznego wyjścia ku Inności, które towarzyszy filozofii, literaturoznawstwu, teorii literatury od lat 60.?

W innym kontekście Sontag zwraca uwagę na erotyczne napięcie relacji fotografujący — fotografowany. Wzajemna wymiana stanowi iluzję, ponieważ aparat gwarantuje brak dotyku i odległość potrzebną, by zachować perspektywę. To, co Sontag pisze o dystansie fotografa/fotografki wobec cierpienia, odkrywa w pewien sposób drugą stronę zwrotu (objektywu) ku Inności. Wydaje się więc, że fotografowanie pozostanie tylko subiektywnym, chłodnym przedstawieniem wycinka rzeczywistości, a etyczne zwroty ku fotografowaniu tego, co niefotografowane dotąd, i tak utrzymają w sobie bezpieczny dystans. Nieznośny okulocentryzm⁶ nieodwracalnie wpisany jest w fotografię (zdjęcia zawłaszczają, „oswajają” rzeczywistość nieznaną, dlatego obfotografowywaną), która dziedziczy wszystkie jego skażenia: pozory obiektywizmu, panowanie nad obiektem patrzenia, po-

⁶ Polemicznym wobec takiego stanowiska byłoby to, które przedstawia Donna Haraway w tekście *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej ograniczonej/częściowej perspektywy*, gdzie teoretyczka próbuje przywrócić znaczenie zmysłu wzroku dla teorii feministycznych, wskazując na nową perspektywę wzroku ucieleśnionego jako związanego z ciałem zmysłu, a nie narzędzia odcieleśnionej, abstrakcyjnej obiektywizacji. W zamian za to proponuje skupienie się na „spojrzeniu z marginesu czy od dołu”, wprowadzając pojęcie wiedzy usytuowanych, stwarzanych z konkretnych pozycji, umiejscowionych tylko na pewnym obszarze, częściowych, a przez to ograniczonych, które sprzeciwiają się dążeniom tworzenia wiedzy z pozycji wyższej, ogólnej, z lotu ptaka, rozszczepiając sobie prawo do bycia jedynym słusznym Słowem — zob. D. Haraway, *Wiedze usytuowane. Kwestia nauki w feminizmie i przywilej częściowej/ograniczonej perspektywy*, przeł. A. Czarnačka, http://www.ekologiasztuka.pl/think.tank.feministyczny/readarticle.php?article_id=207 [dostęp: 28 grudnia 2012].

średnio kreowanie obiektu, pozorne wyjście ku fotografowanemu. Związane jest to z prymarnym traktowaniem w kulturze Zachodu poznania za pomocą zmysłu wzroku, który uwikłany w swą dominującą pozycję podmiotu poznającego przez penetrację spojrzeniem nierozzerwalnie łączy się z kulturowym fallocentryzmem (aparatus = *fallus*), logocentryzmem, tworząc potrójnie dominującą „fallogookulocentryczną” właściwość epistemologii zachodniej kultury. Dlatego Sontag proponuje emocjonalne, erotyczne pojmowanie dzieła sztuki, będące próbą odwrótu od dominującej pozycji podmiotu poznającego, w którym inne sposoby poznania są uprzywilejowane.

3. Widok wojny jako źródło cierpień. Widok wojny jako źródła cierpień

W tej parafrazie tytułu dzieła Zygmunta Freuda (a tytuł ten parafrazowany jest tak często, że jego przekształcanie powinno stać się już osobnym zabiegiem stylistycznym) ująć można hasło tematy, które Sontag podejmuje w książce *Widok cudzego cierpienia* z 2003 r. (przekład polski – 2010 r.). Każde słowo tej parafrazy jest istotne dla tego zbioru esejów. „Widok” odnosi się oczywiście do fotografii, która zawsze fascynowała autorkę. „Wojna” przywołana w esejach przez subtelne odwołania do eseju *Trzy gwinee* Virginii Woolf stanowi pretekst do rozważań nad historią pacyfizmu. Interwencja zbrojna uobecniona przez fotografię i reportaże wojenne umożliwia Sontag analizę koszmaru działań militarnych, których była świadkiem na początku lat 90. w Sarajewie. Fotografia wojenna nie tylko uwikłana jest w ukazywanie wojny jako źródła cierpień, ale i sama wywołuje cierpienie u tych, którzy przyglądają się jej skutkom. Sontag interesują nowe technologie, umożliwiające obserwowanie działań militarnych na bieżąco, w czasie rzeczywistym. Erudycyjny zbiór szkiców, jak zwykle w przypadku Sontag, tchnie żywotnością intelektu, dzięki czemu autorka zaskakująco owocnie przekształca interpretacje wielu fenomenów kulturowych, prowokuje nieoczekiwanymi porównaniami i analogiami⁷. *Widok* cechuje tak-

⁷ Jednym z takich zaskakujących zestawień, które świadczy o doskonalszej znajomości historii sztuki i fotografii, może być porównanie odczuć, jakich człowiek doświadcza, gdy spogląda na rycinę Goltziusa z XVI w. *Smok pożerający towarzyszy Kadmosa* (na której smok odgryza człowiekowi twarz) ze zdjęciem weterana I wojny światowej (któremu odstrzelono twarz). Wspólny motyw tych dwóch przedstawień budzi różne odczucia związane z fikcyjnością pierwszego z obrazów i bezpośrednio doświadczaną realnością zdjęcia wojennego. Widok weterana jest dla nas szokujący, co nie pozwala na rozpatrywanie artystycznych

że charakterystyczna dla tej pisarki stanowczość sądów, które szczegółowo analizuje i omawia, by przez pogłębioną refleksję oswoić czytających ze swoimi pomysłami⁸. Ta stanowczość stała się przedmiotem krytycznych i złośliwych uwag wielu odbiorców, również krytyków, które, jak można przypuszczać, brały się albo ze zwykłej zazdrości o jej sławę, albo z niechęci do osoby pewnej swojego zdania, a dodatkowo — charyzmatycznej kobiety (Sontag porzuciła topos fałszywej skromności)⁹. *Widok* może jeszcze bardziej emanować stanowczością, ponieważ powstał w momencie, gdy Sontag była wyczerpana atakami medialnymi po wypowiedzi w sprawie medialnego przedstawiania zamachów na WTC w Nowym Jorku. Autorka *W Ameryce* ośmieliła się obarczyć Stany Zjednoczone częściową odpowiedzialnością za te tragiczne wydarzenia, będące skutkiem imperialnej polityki na arenie międzynarodowej, co doprowadziło do traktowania jej jako zdrajczyni, europofilki, a także do zarzutów o brak patriotyzmu i zdradę narodową. Sontag osobiście odczuła skutki tej werbalnej przemocy ze strony „prawdziwych Amerykanów”¹⁰,

walorów zdjęcia — w przeciwieństwie do okrutnego wizerunku z ryciny, której dokładność wzbudza podziw jako świadectwo biegości artysty.

⁸ Przykładem jej kategoriycznych stwierdzeń mogą być myśli zawiązujące lub kończące poszczególne tematyczne całości. Zdania, których stanowcza forma może początkowo wzbudzać pewne kontrowersje, są elementem wprowadzenia lub zamknięcia podejmowanego przez Sontag tematu: tak dzieje się w przypadku wyżej przywołanej analogii między XVI-wieczną ryciną a zdjęciem z I wojny światowej — w kontakcie z tego typu wizerunkami Sontag kategoricznie odmawia widzowi innej pozycji niż pozycja voyeurera. Autorka bezkompromisowo opisuje także perwersyjną przyjemność, której doświadcza widz podczas patrzenia na okrucieństwo: „Jest zadowolenie, że można patrzeć, nie wzdrygając się. Jest przyjemność wzdrygania się” (ibidem, s. 52).

⁹ Artykuł *Gendering Susan Sontag's Criticism in the 1960's* Jamesa Pennera prezentuje rolę Sontag w elicie nowojorskiej inteligencji (*New York Intellectuals*), związanej ze starą lewicą zdominowaną przez mężczyzn (co przekładało się na agresywną, zdecydowaną stylistykę wypowiedzi krytycznych, w której nie tolerowano „miękkości”); należeli do niej między innymi: Irving Howe, Wiliam Philips, Lionel Trilling, Alfred Kazin. Penner przedstawia fascynującą atmosferę nowojorskiej inteligencji, na tle której wybija się postać właśnie Susan Sontag, wzbudzającej swoimi poglądami wiele dyskusji i sporów na łamach inteligentnej prasy nowojorskiej. Sontag utożsamiana z nową lewicą oraz z kontrkulturą narażona była na ataki starej lewicy krytykującej jej postulaty antyinterpretacyjne, związane z erotyzacją języka teoretycznego. Artykuł ukazuje zaściankowość, homofobiczne lęki krytyków (które ujawniły się zwłaszcza w kontekście estetyki kampu), a także szowinistyczne uprzedzenia wobec kobiety, która zagrażała pozycji męskich intelektualistów. Penner cytuje słowa Irvinga Howe, który ironicznie opisywał Sontag jako wybitną publicystkę szyjącą kołdrę ze skrawków materiałów babci, co miało ją zdyskredytować i osadzić z powrotem w „kobiecej”, czyli — jak się domyślamy — bardziej odpowiedniej dla kobiety dziedzinie zainteresowań.

¹⁰ Mam tu na myśli oczywiście obywateli Stanów Zjednoczonych, a nie mieszkańców kontynentu.

a nagonka ta wpłynęła także na recepcję jej twórczości. To najprawdopodobniej dlatego z esejów Sontag promieniuje gorący sprzeciw wobec wojny, protest przypominający ten z czasów wojny w Wietnamie¹¹.

Śledząc historię fotografii wojennej (od wojny secesyjnej po medialne przekazy ostatnich „pokojoywych” kampanii USA na Bliskim Wschodzie), Sontag dokumentuje historię zbrodni wojennych na całym świecie. Ukazuje ambiwalentną rolę fotografii w utrwalaniu dzieła zniszczenia, spowodowanego konfliktami militarnymi — obraz wojenny rejestruje konkretne zdarzenia, a jednocześnie stanowi medium utrwalające cierpienie. Historia wojen i związanego z nimi dziennikarstwa (nazywanego w *Widoku* gorzko „turystyką wojenną”) stanowi przyczynek do wielopoziomowej krytyki polityki imperialnej. Dla autorki wojna w swoim bezsensie wydaje się nie do opisanía: „Wojna jest nieuniknioną, ale jednak aberracją. Pokój zaś jest normą, choć nieosiągalną. Rzecz jasna, stosunek do wojny był kiedyś inny. To wojna była normą, a pokój wyjątkiem”¹². W tych słowach zdaje się streszczać cały dylemat moralny, który towarzyszy konfliktom zbrojnym. Niemożność doprowadzenia do pokoju na świecie wskazuje, że paradygmatem bardziej pasującym do opisu rzeczywistości jest stan wyjątkowy, który zawsze i wszystkim zagraża. Wojna znajduje się w tle politycznych posunięć na arenie międzynarodowej, a wraz z nią sytuują się tam wszystkie okrucieństwa, których człowiek się dopuścił.

W opisach zbrodni wojennych Sontag najczęściej posługuje się określeniami: „okrucieństwo”, „okropność”, „zbrod-

¹¹ O proteście antywojennym Susan Sontag i jej krytyce społeczeństwa amerykańskiego — zob. S. Fuchs-Adams, *Women on War: Mary McCarthy, Susan Sontag and Diana Trilling Debate the Vietnam War*, „Women’s Studies” 2008, t. 37, nr 8, s. 987–1007. Fuchs-Adams wskazuje na strategie, które amerykańskie intelektualistki przyjmowały wobec konfliktu w Wietnamie. Autorka omawia postawę kilku kobiet, zwracając uwagę na ich pozycję w nowojorskim środowisku starej lewicy oraz nowej lewicy i kontrkultury. Fuchs-Adams zwraca przy tym szczególną uwagę, że zazwyczaj wykorzystywano sytuację w Wietnamie do krytykowania liberalnej, indywidualistycznej, kapitalistycznej polityki społeczeństwa amerykańskiego. W tej zaangażowanej krytyce Wietnamczycy stanowili wyłącznie pretekst do wyrażenia dezaprobaty intelektualistek wobec postaw życiowych społeczeństwa amerykańskiego. Autorka podkreśla, że Sontag naiwnie idealizuje Wietnam, przeciwstawiając agrarną prostotę życia tamtejszych mieszkańców zepsutym cywilizacją Stanom Zjednoczonym. W ten sposób badaczka ukazuje, że argumenty intelektualistek przeciwko wojnie w Wietnamie świadczyły o instrumentalnym traktowaniu ofiar wojny, wydobywa z ich tekstów aspekt kolonialnego imperializmu oraz naiwne stereotypowe wizerunki ludności wietnamskiej.

¹² S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Kraków 2010, s. 90.

niczość”, „ludzka nikczemność”, „akty okrucieństwa”, „barbarzyństwo”. Konsekwentnie unika za to określeń typu „zewzwierzęcenie” czy „bestialstwo”, często towarzyszących opisom zachowań wojennych, lokujących tego typu działalność człowieka poza jego „ludzka” (opozycyjną wobec „zwierzęcości”, pozytywną) kondycją. Sontag używa słów „potworność” i „niehumanitarne”, które także, podobnie jak „zewzwierzęcenie” czy „bestialstwo”, przenoszą czyny ludzi w sferę pozaludzką, jednak są to pojedyncze przypadki. Unikanie tego typu określeń jest znaczące i gruntownie przemyślane, gdyż bezdenne „okrucieństwo” charakteryzuje zazwyczaj konsekwencja, systematyczność, silnie podbudowane ideologicznie, społecznie i biurokratycznie działanie, które w innym kontekście zostałyby uznane za wybitnie „ludzkie” (i świadczące o ludzkiej wyższości). Gdy wynikiem tych działań jest zagłada milionów ludzkich istnień, przyczyny, sposób i metody są automatycznie lokowane w sferze zwierzęcych popędów ludzkich, które rzekomo mają uwalniać się w człowieku pod wpływem wojny. To samo dotyczy słowa „bestialski”, które odnosi się do łacińskiego słowa *bestia*, oznaczającego (dzikie) zwierzę. Susan Sontag podkreśla:

A jednak umocnienie własnego poczucia i uznanie tego, jak wiele cierpienia spowodowanego ludzką nikczemnością jest w świecie, który dzielimy z innymi, wydaje się dobrem samym w sobie. Ten, kogo wiecznie zaskakuje istnienie deprawacji, kto wciąż odczuwa rozczarowanie (lub wręcz niedowierzenie) wobec dowodów tego, jakie makabryczne okrucieństwa ludzie są w stanie wyrządzić innym ludziom, nie jest jeszcze moralnie ani psychologicznie dorosły¹³.

Autorka daje do zrozumienia, że to człowiek stanowi źródło wojny, i jednocześnie zastanawia się nad racjonalizowaniem destrukcyjnych działań człowieka, czyli umiejscawianiem przyczyn okrucieństw wojennych na przykład w ideologii, a nie lokowaniem ich w sferze bliżej nieokreślonego barbarzyństwa. Zadaje przy tym pytanie, czy można stosować tę kategorię (barbarzyństwa) do opisywania działań wojennych ludzi, i odpowiada: „Może tak właśnie wygląda większość barbarzyńców? (Wyglądają jak wszyscy inni)”¹⁴.

Nakazem etycznym dla tych, którzy przeciwstawiają się wojnie, jest pamięć o ofiarach działań militarnych. Sontag uprzywilejowuje znaczenie pamięci jednostkowej, przemijającej wraz

¹³ Ibidem, s. 135.

¹⁴ Ibidem, s. 111.

ze śmiercią człowieka¹⁵, krytyce poddaje natomiast pamięć zbiorową, z jej tendencją do hierarchizowania wagi poszczególnych wydarzeń i ignorowania jednostkowego cierpienia. Pisarka wskazuje na mechanizmy wytwarzania „pamięci zbiorowej”, misternie budowanej przy wykorzystaniu propagandowych zdjęć i przemilczeniu niewygodnych faktów. Istotnym pominięciem w konstruowaniu mitów narodowych w Stanach Zjednoczonych jest brak miejsc upamiętniających cierpienie Indian i Afroamerykanów. Nie powstało tam — jak słusznie zauważa eseistka — muzeum historii niewolnictwa, choć w Waszyngtonie działa Muzeum Pamięci Ofiar Holocaustu. W pamięci zbiorowej pomijane są też wydarzenia, które nie zostały udokumentowane: brak rozpoznawalnych fotografii sprawia, że wydarzenie staje się mniej realne, bardziej odległe:

Przykładem niech będzie całkowite wyniszczenie Hererów w Namibii zadekretowane przez niemiecką administrację kolonialną w 1904 roku; japońska agresja na Chiny, a zwłaszcza masakra czterystu tysięcy Chińczyków i gwałt na osiemdziesięciu tysiącach Chinek w grudniu 1937 roku (tak zwany gwałt w Nankinie); gwałt na około stu trzydziestu tysiącach kobiet i dziewcząt (dziesięć tysięcy z nich popełniło samobójstwo) [...] w Berlinie 1945 roku. To wspomnienie, które niewielu chciałoby przywoływać¹⁶.

Autorka przypomina dwa istotne wydarzenia dotyczące zbrodni przeciwko kobietom, piętnuje brak narracji na temat gwałtów wojennych. Współcześnie wątek ten jest coraz częściej podejmowany, zwłaszcza w kinie, by wymienić chociażby takie filmy jak: *Kobieta w Berlinie* z 2008 r. w reżyserii Maksa Färberböcka, *Róża* Wojciecha Smarzowskiego z 2011 r., czy też

¹⁵ Mimo niechęci Sontag do psychoanalizy rola, jaką pośrednio przypisuje fotografii/pamięci, ma znamiona powracania do wypartej traumy: „Które zbrodnie z nieuleczalnej przeszłości powinniśmy — jak nam się wydaje — ponownie rozważyć?” (ibidem, s. 112). Po pierwsze, zastanawiająca jest ta „nieuleczalna przeszłość”, chciałoby się dodać: wypełniona traumami, których świadectwem jest fotografia. Po drugie, uwagę zwraca ponowne rozważenie zbrodni jako powracających urazów; pamiętanie to „etyczny nakaz”, jakkolwiek mogący sprawić cierpienie (choćby przez obserwowanie cierpienia na tych zdjęciach) — zupełnie jakby porównać celowe otwarcie albumu i patrzenie na zdjęcia (traumy?) do powrotu wypartego (skądinąd kontrolowanego przez nieustanne powracanie, nawracanie, powtarzanie, które jest immanentną cechą psychoanalitycznego pojmowania pamięci). Zob. też artykuł dotyczący pośrednio roli pamięci w psychoanalizie autorstwa Agaty Bielik-Robson *Strażniczka realnego, czyli psychoanaliza jako szansa na renesans metafizyki*, <http://www.kronos.org.pl/index.php?23275,379> [dostęp: 19 listopada 2012].

¹⁶ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, s. 103.

pośrednio *Ofiary wojny* Briana De Palmy z 1989 r. (film opisujący działania żołnierzy oddziału amerykańskiego podczas wojny w Wietnamie, którzy w zemście za zabicie jednego z nich porywają, gwałcą i zabijają Wietnamkę).

Nie chodzi jednak wyłącznie o brak wizerunków wojennej przemocy wobec kobiet: według Sontag wykluczenie, paradoksalnie, dotyczy także tych, którzy zostali uwiecznieni na zdjęciach. Autorka podkreśla, że polityka imperialna sprawia, iż dziennikarze wojenni bez skrępowań fotografują i pokazują twarze oraz brutalnie okaleczone ciała mieszkańców Trzeciego Świata, zupełnie jakby zakaz eksponowania okaleczeń i twarzy zmarłego (który obowiązuje w obszarach europejsko-amerykańskich ze względu na szacunek dla zmarłego) nie obowiązywał na przykład na obszarze afrykańskim¹⁷. Wynika to także z przesvědczenia, że w Europie i Stanach Zjednoczonych tak krwawe i brutalne starcia nie zdarzają się od II wojny światowej, a niedawny konflikt bałkański pomijany jest milczeniem lub wyraźnie sugeruje się, że Bałkany nigdy nie leżały na terenie Europy¹⁸.

¹⁷ To ukazuje ostateczne uprzedmiotowienie czarnego ciała, które po śmierci zrzuca zupełnie swoją „białą maskę” (zob. F. Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, przeł. L. Magnone, w: *Studia postkolonialne nad kulturą i cywilizacją polską*, red. K. Stępniań, D. Trześniowski, Lublin 2010), toteż z czarnym ciałem można uczynić wszystko (jest bezbronne, po śmierci nic go nie chroni, na pewno nie nakaz szacunku wobec ludzkiego — dodatkowo okaleczonego — ciała). Myśl Sontag została przywołana w perspektywie innych postkolonialnych badań dotyczących świadectw południowoafrykańskich kobiet w erze postapartheidu. Annie E. Coombes — autorka artykułu *Witnessing history/embodying testimony: gender and memory in post-apartheid South Africa* („Journal of the Royal Anthropological Institute” 2011, nr 17, suplement s 1, s. 92–112) — zastanawia się nad pozycją, którą mogą przyjąć osoby nieuczestniczące bezpośrednio w wydarzeniach historycznych (związanych z apartheidem), przez rozważanie jej (nie)możliwości: przywołuje słowa Sontag dotyczące pozycji voyeuera, którą każda/każdy z nas, *nolens volens*, przyjmuje. Według Sontag prawo do patrzenia na okrucieństwa wojny przysługuje tylko tym, którzy swoim działaniem mają szansę ulżyć obserwowanemu cierpieniu (jak lekarze wojenni, którzy ratują rannych). Obok Susan Sontag została przywołana także Gayatri Chakravorty Spivak oraz przypomniane jej pytanie o możliwość wysłuchania świadectwa bez wikłania się w narcystyczną w swej empatii pozycję etyczną.

¹⁸ To stwierdzenie znajduje poparcie w słowach Slavoj Žižka dotyczących pozycji Bałkanów w Europie. Žižek w *Przekleństwie fantazji* dochodzi do wniosku, że Bałkany są „złym duchem” nawiedzającym Europę. Píše między innymi: „Czyż samo niejednoznaczne geograficzne określenie Bałkanów nie wskazuje na to, że mają one status widma? [...] To enigmatyczne, wielokrotnie przesuwanie granicy wyraźnie wskazuje, że w przypadku Bałkanów mamy do czynienia nie z prawdziwą geografją, lecz raczej ze zmyśloną kartografią, projektującą na rzeczywisty krajobraz swoje mroczne, często wyparte antagonizmy ideologiczne [...]. Bałkany wszelako spełniają nie tylko rolę złego ducha Europy, pewnej uporczywej resztki jej własnej wypartej przeszłości”. S. Žižek, *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001, s. 4.

Sontag analizuje zabieg sakralizacji zdjęć wojennych przez wykorzystywanie religijnych motywów i stawia przy tym istotne pytanie o związki estetyki z etyką, gdy powszechność wizerunków cierpiących ludzi przeplata się z wyraźnym brakiem szacunku dla nich, a ważniejsze od cierpiących staje się wrażenie, jakie zdjęcie wywiera na odbiorcach.

Ambiwalentny stosunek do fotografii wiąże się także z udowodnionymi przypadkami pozwania do kultowych wojennych wizerunków, które wykorzystano w celach propagandowych. Sontag szczegółowo referuje wybrane przypadki, kpiąc z rozczarowania odbiorców, którzy żałują, że przedstawiona na zdjęciu ofiara żyje, a zdjęcie, które miało przedstawiać „fakty”, okazało się mistyfikacją. Te zabiegi stylizacyjne można porównać z pozowaniem do zdjęć rodzinnych, które służą nie tylko zachowaniu pamięci, ale także mają wpisać rodzinę w istniejące, „idealne” przedstawienie. Wspomina o tym Marianne Hirsch w książce *Familly frame. Photography, narrative and postmemory*; choć analizuje odmienne przykłady niż Sontag — ukazuje pewien mechanizm: istnieje już wyobrażenie na temat „idealnego” wizerunku wojny, zupełnie jakby, parafrazując tytuł książki Hirsch, istniały *war frame*. Retoryczna siła zdjęć wojennych, ich częsty związek z produkowaniem „pozytywnych” obrazów wojny, w czasie konfliktów służy propagandzie i pomija cierpienie ofiar¹⁹. Sontag intrygują media masowe, którym technologia umożliwia relację na bieżąco z działań zbrojnych, i które przy tym pojedyncze wydarzenia związane z przemocą wojenną powtarzają nieustannie (przez kanały informacyjne), co tylko potęguje ich znaczenie i nadaje im specjalny status. Na podobny problem zwraca uwagę jedna z protagonistek w opowiadaniu Julii Fiedorczuk *Święto niepodległości*, w którym główna bohaterka nie może zapomnieć o oglądanych w telewizji egzekucjach:

Ich początki to były czasy tak zwanych seryjnych egzekucji. Terrorysty, czy kim oni tam nie byli, ścinali głowy bogu ducha winnym ludziom [...], a potem pokazywali nagrania w Internecie. Nagrania zapewne robiłyby furorę nawet bez dodatkowej reklamy we wszystkich możliwych środkach masowego przekazu. No ale dzięki tej

¹⁹ Sontag przypisuje fotografii rodzinnej ogromną rolę w rozwoju całej dziedziny sztuki, a fotografię działającą jak pamięć umieszcza w magicznej sferze „kontaktu” z osobą na zdjęciu: wskazuje na trudność w pozbywaniu się zdjęć osób zmarłych, jak gdyby zniszczenie ich było aktem anihilacji wszelkich związków z daną osobą, a przez to samej osoby. Zdjęcia to także jedyny dowód na istnienie przodków — na podstawie albumów rodzinnych może się budować tożsamość następców poprzednich pokoleń.

dodatkowej popularyzacji szybko uzyskiwały status rozrywki kulturowej. Leda i Paweł nie oglądali filmów w sieci, słuchali tylko relacji w wiadomościach. [...] A potem, w trzech zdaniach, psychologiczna analiza oprawców: dlaczego to robią i że nie wolno negocjować. I czyja to wszystko wina i że nie wiadomo czyja. Nic z tej wojny nie rozumiała, podobnie jak z żadnej innej²⁰.

Egzekucje być może są jedną egzekucją, która — powtarzana w każdym serwisie informacyjnym po kilka razy — tworzy złudzenie „seryjności”, nie pozwala przy tym zapomnieć, że widziany w domu program pokazuje umieranie konkretnego człowieka.

Susan Sontag podejmuje liczne wątki literackie, fotograficzne, kulturowe, które prowadzą ją do kolejnych twórczych powiązań. To wszystko odbywa się w pół specjalistycznej, pół eseistycznej formie, nieokraszonej technicznym żargonem z dziedziny fotografii czy historii sztuki, dzięki czemu prace autorki dostępne są nawet dla ludzi niezwiązanych z dziedzinami jej bliskimi. „Odteoretyzowany” język to realizacja postulatów Sontag: stroni ona od teoretycznego metajęzyka stosowanego przez tych, których krytykuje, unikając w ten sposób przemocowego podejścia do tekstu. Jej język, a także forma eseistyczna (czy niekonwencjonalny sposób zapisu *Notatek o kampie*) stanowi zwrot ku innemu językowi, którego potrzebę stworzenia postulowała w swych pismach. Nowy język krytyki powinien być erotyczny, emocjonalny, niepodobny do ujęć przeintelektualizowanych, których martwota przenosi się na dzieło będące przedmiotem interpretacji. Autorka *O fotografii* niezmiennie irytuje, podburza, nie daje spokoju, zmusza do refleksji.

Jako krytyczka społeczeństwa i kultury Stanów Zjednoczonych żywotnością niebywałego umysłu i spostrzeżeń od początku swej kariery budziła wiele kontrowersji w środowiskach intelektualnych. Czasami pisała rzeczy oczywiste, ale wśród intelektualistów oczywiste dziwnym trafem zawsze jest pomijane. Jej twórczość była zapowiedzią wielu późniejszych tendencji w humanistyce, aktualnych także dzisiaj. Przemyślenia Susan Sontag na temat teorii ufundowanej na metafizyce obecności, odzwier-

²⁰ J. Fiedorczuk, *Święto Niepodległości*, w: eadem, *Poranek Marii i inne opowiadania*, Wrocław 2010, s. 59.

ciędlają postępujący kryzys tej teorii, dokładnie zdiagnozowany w dekonstrukcji, dekonstrukcjonizmie oraz neopragmatyzmie. Wiele z jej myśli znajduje kontynuację w późniejszych projektach teoretycznych i społecznych: kamp ze swoimi założeniami (zapisanymi przez Sontag w nowatorski sposób, oddający heterogeniczność tego zjawiska) wpisuje się na przykład w późniejszą teorię *queer*. Nieco zapomniana twórczość Sontag pozwala lepiej zrozumieć znane teorie i metodologie, a także obnażyć ich pozorną nowatorskość.

KLAUDIA ZIEWIEC

Susan Sontag — A Forgotten Mother?

The article discusses new and republished translations of Susan Sontag's work, recently launched by the Karakter publishing house: *Regarding the Pan of Others*, *On Photography*, and *Against Interpretation and Other Essays*. The article focuses on the elements of Sontag's thought that make her a forgotten mother of feminist and gender theoreticians, as well as such influential critics as Michel Foucault and Roland Barthes. The article points out to continuations of Sontag's thought in contemporary theoretical and social projects, and to the pertinence of her critical observations on theories based on metaphysics of presence: psychoanalysis, Marxism, or hermeneutics. The article also touches upon history of war photography and related war journalism, and upon the ambivalent quality of imaging of the misery of war. It also present historical and cultural circumstances of the development of Sontag's thought in the intellectual milieu of New York in the 1960s. The discussion recapitulates the main statements of Sontag's essays, relating them to a wider theoretical context, which is aimed at a reappraisal of the forgotten intellectual in the history of literature.

Keywords: Susan Sontag, *Regarding the Pan of Others*, *On Photography*, and *Against Interpretation and Other Essays*, anti-interpretative turn, erotic aspect of theory, essay writing, "New Sensibility", The New York Intellectuals, formal aspect of work, ocularcentrism, war photography, war crimes, collective memory.

Klaudia Ziewicz — studentka ostatniego roku filologii klasycznej i filologii polskiej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej UAM. Członkini Gendrowego Koła Literaturoznawczego w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Interesuje się krytyką feministyczną oraz współczesną prozą polską.