

Roma Sendyka

Fotografia, szok i oburzenie: ramy wojny

Słowa kluczowe: wojna, fotografia wojenna, Virginia Woolf, Susan Sontag, Judith Butler
Key words: war, war photographs, Virginia Woolf, Susan Sontag, Judith Butler

Abstract

PHOTOGRAPHY, SHOCK AND WRATH: FRAMES OF WAR

Modern military conflicts seem to involve more and more ardently the tools of visual discourse. Machine-made pictures, as modern *acheiropoeta*, provide the mass spectatorship with countless images of wars in Iraq, Afghanistan, or the Balkans. However, the “war of images,” so often diagnosed by contemporary scholars of visual culture, seem to have an interesting feature, which so far has not been pronounced sufficiently enough in current discourse. Namely, the classical mode of pictorial representation of war concentrated predominantly on the *Fronterlebnis*: the First World War drawings or photographs showed soldiers in immediate combat; the contemporary mode of representation seems to prefer the *pre-* or *post-combat* situations: missiles *before* hitting the target, towns *after* the bombing etc. Therefore, the main position of the observer shifts from the one of the field soldier to the one of an observer, of a passive by-stander. Traditionally, this position was occupied by women and for that reason it is important to investigate their accounts of “looking at the war atrocities.” The article follows a discussion built up over the years by the books of Virginia Woolf (*Three Guineas*, 1936) and Susan Sontag (*Regarding the Pain of Others*, 2003), and a recent publication by Judith Butler (*Frames of War*, 2009).

Dyskusja toczona w związku z wojnami w Zatoce, w Afganistanie, w końcu z „wojną z terrorem” z początku XXI wieku wyrosła na samodzielny dys-

kurs, posługujący się swoistymi metaforami (jak np. enigmatyczne 9/11) i w dużej mierze rozwijany wokół tematu obrazu: od „wojny obrazów” poprzez „bioobrazy”, nowy ikonoklazm, nowy voyeurizm, i odnowione rozumienie „symulaków”. Toczone współcześnie lub niedawno konflikty zbrojne (te amerykańskie, ale również i te z Bałkanów) okazały się polem manewrowym, w którym obrazy stały się bardziej niż kiedykolwiek nowoczesną bronią o potężnym polu rażenia. Walka o obraz płonącego Sarajewa pomiędzy CNN i telewizją Miloszewicza¹ stała się jednym z symptomatycznych przykładów „konfliktu obrazów”², prowadzonego także za pomocą innych mediów: wideo z egzekucji jeńców czy kontrolowanych przez zainteresowane rządy reportaży z miejsc walki (*embedded photographs*, o których będzie pisała Susan Sontag, a później Judith Butler w *Frames of War*).

Istotną nową jakością owej wojny jest mechaniczne pochodzenie obrazów: kamery są umieszczane na bezzałogowych dronach, zdjęcia dostarcza satelita: nie-ludzkie pochodzenie tych obiektów czyni z nich nowoczesne acheiropoietta, co niebezpiecznie uzupełnia je swoistą siłą metafizyki, w której miejsce absolutu zajęły maszyny. Charakterystyczne dla dotychczasowych wojen uprzywilejowanie bezpośredniej walki, *Fronterlebnis* z klasycznych ujęć z czasów I wojny światowej, zostało zastąpione obrazami z „zewnątrz”, z „przed i po”: z obozów, w których stacjonują wojska, z pomieszczeń z aparaturą wspierającą, z rakiety lecącej w kierunku celu, ze szpitali, z ulic *po* nalocie, z miast *po* ustaniu walk. Tak strumień obrazów zostaje przekierowany z obszaru *uczestnika* w plan *obserwatora*: dzisiejsze obrazy wojny pochodzą z rejonu, który dotąd był identyfikowany jako tylko „kobięcy”, i dlatego zwrócenie uwagi na kobietę patrzącą na wojnę staje się zadaniem o uniwersalnym znaczeniu dla zrozumienia współczesnej roli obrazów wobec problemu reprezentowania okrucieństw wojny. Wykonuje tę pracę tercet znakomitych autorek, cytujących i dyskutujących siebie wzajemnie. Debata zaczyna się w roku 1938, kiedy to Virginia Woolf wydaje *Trzy gwinee*, kończy się już w XXI wieku ostatnią książką Susan Sontag (2003) i wystosowaną wobec niej polemiką Judith Butler z *Ram wojny* (2009).

Dziewięć zdjęć za trzy gwinee

W pacyfistycznym traktacie zatytułowanym *Trzy gwinee*, porównywanym czasem z *Dlaczego wojna* – dyskusją Einsteina i Freuda wydaną przez Ligę Narodów roku 1933 – Virginia Woolf rozważa odpowiedź na pytanie o sposoby zapobieżenia wojnie. W tym trójdzielny traktacie dominują intelektual-

¹ Por. N. Mirzoeff, *Podmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, Poznań 2009.

² Por. rozdział *War is Over* z W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, Chicago 2011.

ne spekulacje o możliwie najszerszym planie: Woolf dyskutuje ogólny model kulturowy społeczeństwa zachodnioeuropejskiego, intelektualizm tego tekstu przełamuje jednak odniesienie do obrazów wojny, zapośredniczonych przez trzy fotografie z Hiszpanii z okresu wojny domowej:

Mam przed sobą rozłożone na stole fotografie, które hiszpański rząd rozsyła z niezmienną regularnością mniej więcej dwa razy w tygodniu. Ich widok nie jest przyjemny. Przedstawiają najczęściej ciała zabitych. Na jednym ze zdjęć przysłanych dziś rano widać jakieś zwłoki – mężczyzny lub kobiety – które są jednak tak zmasakrowane, że równie dobrze można by je wziąć za trupa świni. Na innych widzimy niewątpliwie zwłoki dzieci, a na kolejnym – ruinę domu. Bomba zmiotła jedną ze ścian; z sufitu, zapewne dawnego salonu, zwisa jeszcze klatka na ptaki, lecz reszta przypomina górę sterczących patyków – jak w grze w bierki³.

Fotografie te są – jak ujmie to w następnym zdaniu Woolf – „prostym i brutalnym stwierdzeniem faktu”: działają jak pieczęć, indeks, zostawiając w świadomości odbiorcy bolesny ślad. Ten wizualny „fakt”, nagi, *crude* – surowy – co podkreśla oszczędna poetyka opisu – zostaje jednak przetransponowany do umysłu, gdzie otoczy go „aktualne uczucie” i „przeszłe wspomnienie”: otrzyma więc afektywną interpretację. Będzie nią uczucie „zgrozy i oburzenia”, uniwersalne, łączące ponad podziałami płci, domagające się „bardziej zdecydowanych i energicznych działań” (TG 155).

Woolf najprawdopodobniej znalazła opisywane fotografie w londyńskim „Timesie”⁴, nie podała jednak ani daty, ani nazwisk fotografów, ani też miejsc, z których pochodziły ujęcia. Być może dane te nie były dostępne, trudno jednak to stwierdzić na pewno, ponieważ brak owych fotografii madryckich w zachowanych po Woolf papierach i notatkach do *Trzech gwinej*⁵. Wydaje się więc, że zmuszenie interlokutora do spojrzenia na trzy drastyczne fotografie jest jedynie retorycznym zabiegiem koncentrowania jego uwagi na dalszym wywodzie w formie trzech odpowiedzi na trzy listy z prośbą o wsparcie finansowe: pacyfistycznej polemice z dominującymi cechami kultury męskiej (kultura kobiet dopuszczona na równych prawach do wspólnej przestrzeni mogłaby zapobiegać wojnom)⁶. Wnosić można, że fotografie same w sobie i to, jak są widziane – nie mają decydującego znaczenia.

³ V. Woolf, *Wspólny pokój. Trzy gwinee*, przeł. E. Krasieńska, Warszawa 2002, s. 154. Dalej jako TG z podaniem numeru strony.

⁴ L. Hsieh, *The Other Side of Picture: The Politics of Affect in Virginia Woolf's Three Guineas*, „Journal of Narrative Theory” 2006, nr 36, s. 36.

⁵ Por. M.M. Pawłowski, *Virginia Woolf's Veil: The Feminist Intellectual and the Organization of Public Space*, „Modern Fiction Studies” 2007, nr 53, s. 726. W notatkach zwanych „Monk House Papers” pojawia się wzmianka o hiszpańskich fotografiach (B16b), podobnie w listach do Juliana Bella (Letters 6: 85), por. Pawłowski s. 747.

⁶ A. Staveley (w *Marketing Virginia Woolf. Women, War, and Public Relations in „Three Guineas”*, „Book History” 2009, nr 12, s. 296) pisze o innych zachowanych przykładach charytatywnej korespondencji prowadzonej przez Woolf – w geście zaangażowania w takie działa-

W edycji z 2 czerwca 1938 roku w Hogarth Press, jak i w pierwszym wydaniu amerykańskim⁷ znalazły się jednak pewne materiały wizualne ilustrujące traktat, mało znane, ponieważ usunięte z późniejszych wydań i przywrócone dopiero niedawno w niektórych opracowaniach (por. Michèle Barrett z 1993 roku dla wydawnictwa Penguin). To pięć fotografii, pochodzących z notatek i wycinków zbieranych przez Woolf od lat trzydziestych, żadna z nich nie odnosi się do wojny bezpośrednio i żadna nie ilustruje wprost jakiejś konkretnej części tekstu: to (według podpisów z wydania w Hogarth Press) *General*, *Heroldzi*, *Procesja uniwersytecka*, *Sędzia*, *Arcybiskup*. Tytuły i nachalna obecność gotowych do bycia podziwianymi figur w kontekście słabiej obecnych, bo jedynie wyobrażonych, zdjęć hiszpańskich przekształcają ten zestaw zwyczajnych fotografii w złowieszcze karty wojennego tarota, swoiste ironiczne oskarżenie kultury męskiej o jej skłonność do samozachwytu, dominacji, eksponowania wyższości – prowadzących w końcu do wytworzenia cywilizacji, w której wojna nie tylko jest możliwa, ale i konieczna, a nawet atrakcyjna jako okazja do potwierdzania cech pożądaných w społeczeństwie (jak np. patriotyzm, karność, odwaga). Ordery, rytuały, hieratyczne pozy – to fetysze porządku symbolicznego, oskarżanego przez Woolf o bycie faktyczną przyczyną wojny.

Wydaje się więc, że fotografie madryckie są nieistotne lub przynajmniej – mniej istotne niż przytaczane przykłady, dane, nazwiska w filipice przeciwko upośledzeniu społecznych ról kobiet. W rzeczywistości łatwo przeoczyć lub źle wycenić rolę⁸, jaką fotografie z wojny domowej mają spełnić w tekście *Trzech gwinei*. Obrazy te są uporczywie obecne, mimo iż niewidoczne w całej książce⁹. Choć brak pełnej formy prezentacji wizualnej, owe trzy drastyczne zdjęcia mają zasadniczą funkcję retoryczną w wywodzie – w formie zredukowanej ich opis jako „ruiny domów i martwe ciała” powraca co najmniej dziewięciokrotnie. Ta odnawiająca się nieustannie inwokacja, brzmiały dysonansem refren to szkielet konstrukcji całego traktatu – wszystko, co zostaje powiedziane, jest w nieustannym odniesieniu do „martwych ciał”, „zrujnowanych domów”¹⁰.

nia krytyczka widzi dekonstrukcję publicznej osoby Woolf jako estetyki i ustanawianie pozycji pisarki jako intelektualistki wypowiadającej się w kwestiach politycznych.

⁷ Por. M.M. Pawłowski, *Virginia Woolf's Veil...*, s. 725.

⁸ Np. znajdowanie w tym geście apelu do współczucia, pracy, wywoływania afektywnej reakcji oburzenia to najczęstszy błąd w odczytaniu intencji Woolf, podzielany m.in. przez Susan Sontag w *Widoku cudzego cierpienia*: „Zdjęcia ofiar wojny też stanowią rodzaj retoryki. Powtarzają. Upraszcza. Agitują. Stwarzają złudzenie jednomyślności. Przywołując hipotetyczne wspólne przeżycie („widzimy, pan i ja, te same trupy, te same ruiny domów”), Woolf wyznaje, że wierzy, iż szok wywołany takimi zdjęciami nieuchronnie zjednoczy ludzi dobrej woli. Czy na pewno?” (Kraków 2010, przeł. S. Magała, s. 13; dalej jako WCC z podaniem numeru strony).

⁹ L. Hsieh, *The Other Side of Picture: The Politics of Affect...*, s. 32.

¹⁰ Maggie Humm w rozdziale *Memory, Photography and Modernism: Virginia Woolf's „Three Guineas”* (z *Modernist Women and Visual Cultures: Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*, New Brunswick 2003) podkreśla obecność usuniętych fotografii jako ele-

Podobnie jak i pojawiająca się dopiero w finale ostatnia fotografia. Trzy ukryte zdjęcia i pięć tych eksponowanych łączą się ostatecznie z fotografią wywoływaną na naszych oczach lub dokładniej – w naszym umyśle, jakby to on był papierem fotograficznym:

Jednakże w miarę pisania listu, w miarę jak wyłaniały się i dodawały do siebie kolejne fakty, na plan pierwszy stopniowo wysuwał się inny obraz. A mianowicie obraz postaci, mającej uosabiać, choć nie wszyscy się z tym zgadzają, ideał i kwintesencję Męskości – doskonały, niedościgły wzór do naśladowania. Jego oczy błyszczą i rzucają piorunujące spojrzenia. Mundur opina jego zastygłe w nie-naturalnym geście ciało. Na jego umundurowanej piersi widnieją liczne medale i symboliczne odznaki. Ręka spoczywa na mieczu. W Niemczech postać ta nosi miano Führera, we Włoszech mówią o niej Duce, w naszym kraju nazywamy ją Tyranem albo Dyktatorem. Za jej plecami widać ruiny domów i martwe ciała – mężczyzn, kobiet, dzieci (TG 325).

Ta fantazmatyczna fotografia nie jest już oskarżeniem kultury męskiej, ale doświadczeniem uwspólnionym – widzi ją kolektywne „ja”, współwinnne, bez podziału na płcie: „nie możemy się od tej postaci odciąć; sami nią jesteśmy” (TG 325–326). Oskarżenie o ponoszenie winy w sytuacji wojny u Woolf nie jest bynajmniej jednobiegunowe: role kobiet i mężczyzn nie są całkowicie rozłączne, świat prywatny i publiczny przenikają się nawzajem, ja tu i teraz muszę konfrontować się z „surowym faktem” „zburzonych domów i martwych ciał”.

Jeśli madryckie fotografie są tak istotne w wywodzie Woolf, czemu są tak zredukowane? Najpierw pojawiają się w surowym opisie, potem zostają przekształcone w czterowyrazową frazę? O ile można zrozumieć decyzję niewłączenia ich w wydanie – by nie rozpowszechniać obrazów wojny – to niezachowanie ich w notatkach, brak spekulacji co do autorstwa, nie mówiąc już o przedstawionych ofiarach – to sprzeczne z tym, do czego Woolf jako pisarka nas przyzwyczała. Pisze przecież we wstępie czytając list adwokata: „listy nie są nic warte, jeśli poza kartką papieru nie widzimy żywej i oddychającej ludzkiej istoty” (TG 143). Co więc są warte obrazy zabitych, których ciała są podobne do truchła świni, skoro nie odniosą nas do żadnej „żywej i oddychającej ludzkiej istoty”? Nie mają wartości poznawczej – są kognitywnie puste i dlatego wywołują oburzenie – wojna wymazuje wszystko, co ludzkie. Obraz wojny u Woolf w związku z tym nie pokazuje niczego.

ment kształtujący narrację, jak i bogaty potencjał wizualny *Trzech gwinei* (s. 197) – ich obecność jest „radikalna”, nie „linearna”.

Zdjęcia nie do zniesienia

Praca Sontag ma podwójną motywację: to palinodia¹¹ własnej pracy *O fotografii* (1977) i polemika z Woolf z *Trzech gwinek*. Zacznę od tej drugiej kwestii: autorka *Fal* myli się, zdaniem Sontag, co do kilku zasadniczych kwestii w sprawie patrzenia na wojnę poprzez fotografię. Po pierwsze, zdjęcia to bynajmniej nie *crude facts*, ale obiekty nasączone retoryką. Fotografia to jedynie tło, na które ktoś nałoży siatkę znaczeń – semiotyzacja zdjęcia jest nieuchronna, wywołuje ją kontekst prezentacji zdjęcia i podpis pod fotografią umieszczony (zdjęcia można wykorzystać w ten sposób wielokrotnie do zupełnie przeciwstawnych celów). Winne jest nie tyle bezwzględne prawo mediów masowych (fotografie są edytowane, zamawiane, pozwane, „preposteryjnie” łączone z faktami, które dopiero miały nastąpić), ile „my sami” poddani działaniom okalających dyskursów władzy – „ostatecznie sami wczytujemy w nie to, co mówić *powinno*” (WCC 39).

Po drugie, Woolf naiwnie sądzi, iż zdjęcia mogą jednoczyć odbiorców w proteście przeciwko wojnie. „Gdy chodzi o oglądanie cudzego cierpienia, żadne «my» nie wolno mieć za oczywiste” (WCC 13) (istotnie, Woolf zakłada uniwersalny odruch pacyfistyczny, w końcu konstruuje jednak swoje tezy, wyraźnie dzieląc owo zgromadzenie według płci, przewyciężenie tego dwubiegunowego porządku w finale może ująć uwadze czytelnika). Sontag nie ma złudzeń – wyraziste ukazywanie wojny jednych przerazi, tamtym wyda się gloryfikacją, w innych obudzi potrzebę zemsty (WCC 20) – wszystko pomiędzy „współczuciem, oburzeniem” a „podnieceniem albo aprobatą”; ofiary same są zainteresowane przedstawianiem swoich cierpień (WCC 133), o ile te zostaną pokazane jako unikatowe.

Co więc się dzieje między „ja” a fotografią ujmującą scenę cierpień wojennych? W *O fotografii* Sontag twierdziła, iż współczesna dieta obrazów, przepełniona sadyzmem i cechująca się nieracjonalnym nadmiarem, albo spycha obrazy wojny w banał i natychmiastową niepamięć, albo czyni z niektórych ikonę – również w końcu banalną, lub też przekształca je w materiał dla voyeura, znieczulonego lub przeciwnie – chorobliwie podnieconego. To byłaby jednak, jak po latach zreflektuje się autorka – jedynie „zachowawcza krytyka rozpowszechnionych obrazów przemocy”. Są bowiem zdjęcia „nie do zniesienia”, „których moc nie słabnie”, których „nie wolno oglądać za często”. Rozdarte twarze weteranów wojny, pocięte maczetami głowy Tutsi, Hiroszima. Sontag, otwierając tym gestem uniwersalny album zdjęć „nie do oglądania”, przeczy własnemu argumentowi na rzecz indywidualnego i nieprzewidywalnego odbioru – nawiasem mówiąc, owo prawo do idiosynkrazji w reakcji na zdjęcia zamyka jakąkolwiek dyskusję na temat zasad patrzenia na rany zadawane przez wojnę i w gruncie rzeczy nie służy spójności wyводу Sontag. Bo z jej tekstu da się wyłowić zestaw zupełnie innych „fotografii przeklętych”

¹¹ Por. N.K. Miller, *Reading Susan Sontag*, „MLA” 2005, nr 3.

– z gatunku takich, które „nie tracą mocy szokowania” i „prześladują nas”: byłyby to powracające kilkakrotnie w opisie zdjęcia Roberta Capy z wojny domowej w Hiszpanii, zdjęcie Davida Seymoura zrobione cztery miesiące przed wybuchem tejże samej wojny, fotografia Rona Haviva z Bośni z 31 marca 1992 roku, zdjęcie człowieka poddawanego torturze „stu nacięć” z roku 1910 (przedmiot fascynacji Baudrillarda, widoczne na okładce jego ostatniej książki) oraz pozowane zdjęcie Jaffa Walla *Dead Troops Talk*. W ekfrazach tych fotografii Sontag pilnuje równowagi i opanowania: używa jak najmniej określeń, podobnie beznamytnie opisując te obiekty, jak niegdyś robiła to Woolf¹²: ani estetyzacja, ani afekt mają nie zaburzać jej sprawozdania, nie zależy jej również na bezpośredniości: podobnie jak Woolf nie zamieszcza fotografii, o których mówi, w książce. Raz jeden wydaje się, że to Sontag, a nie jej publiczna persona (publicystyczna, naukowa, zorientowana na historyczne fakty¹³, erudycyjna), popatrzyła na fotografię – byłoby to wtedy, gdy eseistka pisze o zdjęciu po masakrze w Bijeljinie w Bośni jako o obiekcie „semiotycznie pustym” tak długo, jak długo pozostaje pozbawione dyskursywnego opakowania: „W gruncie rzeczy zdjęcie nam mówi bardzo mało – tyle tylko, że wojna to piekło i że pełni wdzięku młodzieńcy z bronią potrafią kopać w głowę starsze kobiety z nadwagą, które leżą na ziemi bezbronne albo już zabite” (WCC 109). Mężczyzna, kobieta, broń, chodnik – tyle wynika z opisu ikonograficznego. To, że „wojna to piekło” pochodzi z wyższego porządku – najwyraźniej tamy dzielące widzenie i rozumienie są nieszczęsne nawet wtedy, gdy świadomie chcemy zapanować nad ich pracą.

Zdjęcie Jaffa Walla *Dead Troops Talk (A Vision after an Ambush of a Red Army Patrol near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* jest pozornie podobne: zmarli żołnierze, rozłupane czaszki, hieny wojenne przeszukujące ciała – z tym że zabici żołnierze armii czerwonej dowcipkują między sobą i rozmawiają. Pomieszanie porządków: wymogu autentyczności z artystyczną wizją, fotografii obiektu „zastanego” i upozowanego, śmierci i życia, widzialnego i niewidzialnego udosłownione w pracy Walla jest dla Sontag ważne: dekonstruuje patrzeć na śmierć jako na czynność wywołującą konieczny protest (jak u Woolf). „My” – patrzący – czyli każdy, kto nie przeżył tego, co ofiara, każdy znajdujący się w uprzywilejowanej pozycji obserwatora (teraz powszechnej wśród mieszkańców Północy), nie potrafimy zrozumieć okropności wojny: polegającej na skandalicznym łączeniu jakości anomalii i normy: wojna jest potworna, wojna jest normalna. Prawdę o wojnie – Sontag wraca

¹² Dla przykładu: „Hiszpański żołnierz republikański właśnie poległ [...]. Widzimy tylko ziarnistą sylwetkę, ciało i głowę, energię, gwałtowne odchylenie od obiektywu w chwili, gdy człowiek pada” (WCC 75).

¹³ Braki w tym względzie krytykuje Manisha Basu w tekście *The Hamartia of Light and Shade: Susan Sontag in the Digital Age* („PostModern Culture” 2006, nr 16). O ile Sontag uczula nas na historyczny charakter konwencji przedstawiania cierpienia, jej własne tezy przeciwko cierpieniu są uniwersalizujące: Manisha przypomina, iż w istocie idea „humanitaryzmu” jest podobnie historyczna i kulturowa.

w finale do *Fronterlebnis* – czują tylko jej uczestnicy: od ofiar przez żołnierzy po lekarzy, dziennikarzy, członków organizacji humanitarnych.

U Sontag zdjęcia wojny są więc podobnie semantycznie puste, jak u Woolf, jakkolwiek z innej przyczyny: Woolf – co dobrze rozpoznaje Sontag (WCC 76) – nie znajduje dostępu do wojny z powodu jej „morderczego charakteru” – redukującego jednostkę do mięsa; Sontag powiedziałaaby, że zdjęcia będą puste zawsze, dlatego sztucznie używane są jako kontenery (to zarzut i do Woolf) dla takiej czy innej retoryki, nawet i pacyfistycznej¹⁴. Faktycznie natomiast dostęp do wojny poprzez jej fotograficzne reprezentacje ma tylko ten, kto był fotografowany lub fotografował, kto był „w ramach wojny”, i tylko w postaci afektu – który *prześladuje*¹⁵. Dlatego to nie powtarzalność obrazów okrucieństw znieczula – robi to konieczna bierność: nie możemy działać, czynnie przeciwstawiając się bólowi, jak lekarz na froncie – wyobrażamy sobie więc bliskość, współczujemy ofiarom w złudnej nadziei, że to ustanawia wystarczającą jedność z nimi. Tymczasem „powiązanie takie nie istnieje” (WCC 122), jest mistyfikacją, co więcej – stowarzysza czujących je raczej z tymi, których polityka pozwala prowadzić wojnę. „Bezsilność”, „współczucie” i „niewinność” to faktycznie „nieodpowiedzialna impertynencja”: zabici się nami nie interesują, lecz ich cierpienie jest naniesione na tę samą polityczną mapę, co nasz bezpieczny punkt widzenia w salonie pełnym ruchliwych zdjęć i płynących dźwięków. Sontag kończy *Widok cudzego cierpienia* podobnie jak Woolf *Trzecią gwineę* – każe nam dostrzec związek naszej pozornie neutralnej pozycji z punktem, z którego operuje niszcząca siła Dyktatora.

Ramy wojny

W tekście *Regarding the Pain of Others*, a chwilę później po ujawnieniu fotografii z Abu Ghraib w *Regarding the Torture of Others*¹⁶ Sontag zadała *en passant* istotne pytanie: „jakich zdjęć, czyich okrucieństw i czyich śmierci się *nie* pokazuje?” (WCC 21). Fotografie dopuszczane do publikacji, jeśli pokazują żołnierzy sił sprzymierzonych poległych podczas działań wojennych, respektują niepisane zasady poetyki przedstawiania „naszych” – twarze są

¹⁴ Sontag byłoby jednak trudno wyjaśnić, dlaczego owe semiotycznie puste pojemniki wypełnia nieoczekiwane taka, a nie inna treść: można dowodzić, że musi istnieć pewna zasada owego stowarzyszenia, a więc pre-sens, narzucający się mimo ikonograficznej obojętności zdjęcia.

¹⁵ Wojna jest więc traumą potwierdzaną przez fotografię – brzmiałby nieco banalny wniosek – problem w tym, że moralnie słuszne *bycie prześladowanym*, mimo chęci niektórych, jest nam niedostępne – dlatego zdaniem Sontag myliła się Woolf, zakładając dzielenia ze swoim interlokutorem poczucia odrazy i przerażenia. W osiągnięciu szerokiego porozumienia bardziej odpowiednia jest narracja – to opowieść o wojnie zatrzymuje nas na dłużej (myśląc tu po Lesingowsku Sontag ma jednak na myśli nie tyle tekst, ile filmy – WCC 145).

¹⁶ Publikacja 23 maja 2004, „New York Times”.

niewidoczne, intymność zmarłego jest nienaruszona, ból jego bliskich, którzy musieliby patrzeć na rozszarpane zwłoki pokazywane w mediach – powstrzymany (WCC 86). Inaczej rzecz się ma z przedstawieniami „tamtych”: dopuszczamy do fotograficznego eksponowania okrucieństw, o ile dotyczą one „egzotycznych”, „skolonizowanych”, „ludzi o ciemniejszym kolorze skóry” (WCC 89) – ikonografia cierpienia ma swoją wewnętrzną i ukrytą politykę. Pytanie o jej działanie zadała Judith Butler, pisząc *Photography, War, Outrage* (2005)¹⁷, następnie rozwijając tę kwestię w szersze etyczne i polityczne rozważania w *Frames of War* (2009)¹⁸.

Punkt sporu z Sontag znajduje się w następującym miejscu: „Stoję na stanowisku, że nie do przyjęcia jest teza wielokrotnie powtarzana w całym dziele Sontag, iż fotografia sama przez się nie może być interpretacją; że dyskretny, punktowy obraz musi zostać uzupełniony o podpisy i analizę na piśmie. Według Sontag, zdjęcie może mieć na nas co najwyżej wpływ, ale nie dostarcza nam sposobu rozumienia tego, na co patrzymy” (RW 125). Innymi słowy Sontag myli się, twierdząc, iż zdjęcie jest obiektem dyskretnym, wygraniczonym z kontekstu tak, by utracić wszelką narracyjną koherencję; jest rodzajem wolnego atomu, którego prawda może być jedynie zdysocjowana, w rezultacie – nieczytelna; potrzeba więc podpisu, analizy, suplementującego komentarza, by fotografia mogła stać się semantycznie pełna. W ten sposób staje się elementem ciągu narracyjnego, a narracja miałaby *make us understand*. Sama może jedynie „prześladować”.

U Butler fotografia nigdy nie jest semantycznie pusta, ponieważ akt jej wykonania jest ludzki, umieszczony wewnątrz mających znaczenie praktyk, wśród których najbardziej oczywistą stanowi poniesienie aparatu do oka i ujęcie w ramy pewnej sceny.

W rzeczywistości ramowana fotografia z góry interpretuje to, co będzie się liczyło wewnątrz ramy; akt delimitacji z pewnością ma charakter interpretacyjny, podobnie jak efekt wywoływany przez decyzje co do kąta ujęcia, ogniskowej, oświetlenia (PWO 823).

Wbrew lekturze Butler, Sontag ma oczywiście świadomość tego, iż akt wykonania zdjęcia jest już sam w sobie interpretacją przedstawianej rzeczywistości (teza ta jest aż nazbyt oczywista i obecna w dyskusjach na temat fotografii od dawna – w gruncie rzeczy po formalizmie myślenie odmiennie nie jest już możliwe). W rozdziale trzecim na temat ikonografii cierpienia Sontag pisze: „robić zdjęcia to ujmować w ramy, a ujmować w ramy – to wykluczać. Co więcej, manipulowanie zdjęciami daleko wyprzedza erę fotografii cyfrowej i sztuczki z użyciem Photoshopa” (WCC 58). Trudno nie zgodzić

¹⁷ Publikacja w PMLA, vol. 120, nr 5 (May 2005). Dalej jako PWO z podaniem numeru strony.

¹⁸ *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, Warszawa 2011. Dalej jako RW z podaniem numeru strony.

się z tymi wśród głosów recenzentów, które twierdzą, że krytyka Butler jest nieuzasadniona:

Sontag ani nie próbuje odróżnić fotografii od prozy, ani nie zmierza do wtórnej i przez to wyczerpanej konkluzji, iż pozbawione narratywnej koherencji prozy fotografie nie kwalifikują się do miana interpretacji, ani nie wini – wbrew temu, co chce Butler – fotografii za to, iż nie jest pismem. W to miejsce Sontag proponuje niekończące się zdziwienie ową zdolnością do „prześladowania”, jaką wykazują zdjęcia – to tu zaznacza się ich odmienność, jako obiektów wizualnych, od słowa pisanego¹⁹.

Sontag, podobnie jak Woolf, świadomie odrzuca możliwość czytania drażniących zdjęć w kontekstualizacji, zmusza siebie do spojrzenia na nie, a raczej w nie, i dojrzenia tam przejmującej rzeczywistości, wobec której brakuje słów.

Interpretacja Butler rozwijana jest z powodu zestawu wstrząsających fotografii, które – jak niegdyś te z hiszpańskiej wojny domowej – znalazły się na stołach czytelników w niezliczonych dziennikach, gdy ujrzała światło dzienne kompromitująca praktyka strażników z więzienia w Abu Ghraib. O ile Sontag obmyślała swoją krytykę fotografii z punktu widzenia pojedynczego podmiotu poruszonego afektywnie i pragnącego czynnie odpowiedzieć na działanie zdjęcia, o tyle Butler przyjmuje, iż podmiot jest zbiorowy: to *my*, czyli bezmyślni konsumenci kultury wizualnej – w tej mierze jej interpretacja jest zdepersonalizowana i nie może osiągnąć tej impresywnej jakości, co przejmujące teksty Woolf i Sontag (w istocie, wielokrotnie²⁰ zwracano uwagę na pośpieszny, powierzchowny, repetetywny i publicystyczny styl *Ram wojny*, niewiele wnoszących do filozofii autorki *Uwikłanych w pleć*, powtarzających właściwie znane już tezy *Precarious Life* z roku 2006).

Butler, podobnie jak dwie poprzednie autorki, nie ilustruje swojego tekstu materiałem wizualnym – w gruncie rzeczy nie jest to potrzebne, skoro zdjęcia z Abu Ghraib są tak powszechnie znane²¹. W przeciwieństwie do przedmówczyń natomiast, w ogóle nie wprowadza to tekstu ekfraz. Zajmuje się nie fenomenem zdjęcia samego w sobie w jego bezpośrednim spotkaniu ze wzrokiem oglądającego, lecz czymś szerszym – polem dyskursywnym nakładającym się na pole wizualne. Zajmuje ją fotografia jako przedłużenie medium wzroku,

¹⁹ M. Basu, *The Hamartia...*, part 2 (nie podano stron).

²⁰ M.in. recenzja „Publishers Weekly” z 27 kwietnia 2009 roku była bezlitosna: „Słynny, nieprzejrzysty, przesączony żargonem styl Butler tym razem nie przynosi żadnego świeżego pomysłu”. Książka jest *unreadable* – nie do czytania. Podobnie pisał recenzent „Postmodern Culture” (elektroniczny magazyn publikowany przez John Hopkins University Press). Dla równowagi – recenzent „Modern Humanities Research Association” chwalił Butler za ascetyczną, rytmiczną prozę, składającą estetyczny hołd tekstom, które interpretuje (krytyk ma na myśli wiersze z Guantanamo) – D. Flannery, *Frames of War – When Is Life Grievable – Review*, „MHRA” 2010, nr 3, s. 868.

²¹ Aczkolwiek trzeba pamiętać, iż ujawniono „znaczą liczbę” zdjęć i wideo, jedynie kilka z nich stało się wciąż cytowanymi w prasie wizualnymi ikonami.

jako część rozszerzonego pola wojny. Jako „narzędzie prowadzenia konfliktów zbrojnych” fotografia ma własną sprawczość (wbrew tezom Sontag) – zdjęcie działa nie tylko wywołując chwilowe uniesienie grozy, lecz czyni już coś znacznie wcześniej, gdy ustala swe kadry, potwierdzając w ten sposób, „czyje życie jest życiem”. Butler interesuje wtórny efekt poetyki wizualnego reportażu wojennego, który na rozmaite sposoby współtworzy okołowojeńny dyskurs. Fotografia „eksponuje”, „obejmuje”, „wytycza”, „potwierdza”, „wzmacnia”, „odrzuca”, „zatrzymuje na zewnątrz” – jest performatywna, wytwarza w każdym swym akcie ramy kognitywne, w których będzie się musiał poruszać odbiorca. Gdy ten raz dostanie się do wewnątrz ram – dostrzeżenie ich manipulatywnego działania będzie niemożliwe bądź bardzo trudne. Przypadek Abu Ghraib jest dlatego tak drastyczny, że rama ujawniła w nim swoje działanie, przekraczając przyznane jej prawa. Tu bowiem wojenna fotografia złamała niepisane zasady ukazywania pokonanych, ujawniając politykę niewyważonego okrucieństwa i łamania norm, które skądinąd służą do potwierdzania amerykańskiej tożsamości. Paradoksalnie więc, zamiast służyć wzmacnianiu dzielności i wojennego zapału (co z pewnością było jej pierwotnym celem), uderzyła w sam fundament wojny, w rację jej prowadzenia jako sposobu ochrony zestawu wartości konstytutywnych dla tego fantazmatycznego obiektu, jakim jest „amerykańska demokracja”.

Butler wykorzystuje dyskusję z Sontag i rozważania o fotografii, by zadać pytanie o najszerszym, etycznym wymiarze: czyje życie jest godne, czyje zaś niegodne opłakiwania? Uniwersalistyczna optyka: wszyscy jesteśmy ciałami, ciała są kruche, tak więc niezależnie od kulturowych i politycznych podziałów spokrewnieni jesteśmy w tej właśnie egzystencjalnej pozycji obiektów „tkliwych” – dlatego powinniśmy akceptować powszechność prawa do ochrony własnej niepewnej kondycji ludzkiej. Tymczasem wojenne fotografie, czy raczej postępowanie tych, którzy je wykonali, wskazuje, iż prawo to nie jest uniwersalne – stanowi kategorię „analogową”, czyli w naszej kognitywnej praktyce jest stopniowalne – przyznawane jednym w wymiarze absolutnym, innym w ograniczonym, a wrogom – odmawiane. Owa krytyka złudzeń karmionych ideałami demokratycznej równości i powszechności prawa humanitarnego traktowania jednostki jest – jak to zwykle u autorki *Uwikłanych w pleć* – dynamiczna i mocna, ma jednak wadę, jaką są jej uniwersalizujące ambicje i ahistoryczny charakter. Butler mówi z określonej pozycji „pierwszego świata”, a raczej jeszcze konkretniej – Ameryki XXI wieku, pomijając fakt, iż jakości, o których pełną realizację się dopomina, zostały wypracowane w konkretnym historyczno-kulturowym kontekście. I dopiero wówczas, gdy jej analiza w rozdziale trzecim staje się zorientowana kulturowo, argumenty wydają się sięgać istotnie nowych przestrzeni. Tu rama staje się ramą kulturową i dotyczy relacji pomiędzy prawami różnych grup społecznych. Przykładem jest Holandia, wykorzystująca wywalczoną niedawno zasadę akceptacji środowisk gejowskich do weryfikowania „nowoczesności” społeczeństwa, co uderza w islamskie grupy imigranckie: paradoks, czyją wolność chronić, które

z istnień jest godniejsze, by je zachować, okazuje się – dowodzi Butler – problemem podobnym do niespełnialnego „żądania Antygony”²². Liberalna polityka w swym teoretycznym dyskursie przyznaje wszystkim prawo do ochrony „kruchości”, skrycie natomiast posługuje się zasadą wykluczenia, ujawniając swe hegemoniczne ambicje. „Rama jest zatem miejscem negocjacji o charakterze politycznym. Jednocześnie: reprezentację wojny i jej podmiot poddaje krytycznej reorientacji”²³. Polityczno-etyczny program Judith Butler spotkał się niemal z natychmiastową krytyką: Jodi Dean w *Democracy and other Neo-Liberal Fantasies*²⁴ zarzuciła Butler naiwny optymizm, jakoby żałoba, „opłakiwanie”, pozwalały nam zrozumieć, iż nasze istnienie jako istoty ludzkiej w konieczny sposób oznacza współistnienie z innymi. Zwrot etyczny, proponowany przez Butler, bywa więc podejrzewany o nieproduktywność (por. rozdział 5 *Left Responsivness and Retreat*).

Afekt, którego działanie tropiła w fotografiach Sontag, u Butler jest na usługach polityki, maskując jej przewrotne działanie – jej ramy. Dyskurs społeczny, którym wszyscy się posługujemy, okazuje się skrywać praktyki wykluczania i odpodmiotowienia, których nie możemy – będąc wewnątrz ramy – w pełni zauważać. Jeśli Sontag przypominała, że użycie aparatu fotograficznego jest jak wycelowanie karabinu, a „nasze” oglądanie zdjęć przemocy mieści się w tym samym planie, co „ich” cierpienie, to Butler tym mocniej podkreśla, iż używając mediów, języka, będąc podmiotami działań politycznych – wytwarzamy dyskursywną ramę, która potem działa z ukrycia na nas samych. W tym względzie wszyscy jesteśmy na fotografiach z Abu Ghraib, co pozwala powiedzieć, kończąc, że Virginia Woolf istotnie – miała rację: Dyktator jest w nas. Butler nazwałaby dyktatorem nasz codzienny liberalny dyskurs wartości, pozornie tak humanitarny i ludzki.

²² Por. J. Butler, *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Kraków 2010.

²³ L.C. McGrath, *Review*, „MLN”, vol. 124, nr 5, December 2009, s. 1233.

²⁴ Duke University Press 2009.