

KATARZYNA BOJARSKA

Kulturoznawstwo, Uniwersytet SWPS (PL)

<https://orcid.org/0000-0001-7872-5763>

Wojna. Kobięce spojrzenie

War. Female Gaze

Abstract

In her article the author theorizes female gaze in relations to atrocity photography, especially war photography. In order to do so she revisits Virginia Woolf's *Three Guineas* and discusses the use of photography in Woolf's anti-war narrative.

Keywords: femininity; gaze; photography

Abstrakt

Autorka bada wątek kobiecego spojrzenia w relacji do fotografii, zwłaszcza wojennej. W tym celu sięga po *Trzy gwineę* Virginii Woolf i analizuje użycie fotografii w antywojennej narracji pisarki.

Słowa kluczowe: kobiecość; spojrzenie; fotografia

O autorce

Katarzyna Bojarska – badaczka kultury, krytyczka, tłumaczka. Adiunktka w katedrze Kultury i Mediów Uniwersytetu SWPS w Warszawie. Autorka tekstów i przekładów zainteresowana relacjami sztuki, literatury, historii i psychoanalizy, tłumaczka między innymi Michaela Rothberga, Susan Buck-Morss, Cathy Caruth czy Dominicka LaCapry. Współzałożycielka i redaktorka pisma „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”.

* Badania te zostały sfinansowane w całości przez Narodowe Centrum Nauki, grant nr 2021/41/B/HS2/01437.

Wojna. Kobiece spojrzenie

Kobiety zdolne do działania [...] powstrzymuje się z powodu nieświadomego hitleryzmu panującego w sercach mężczyzn¹.

Feministyczne badaczki przynajmniej od czasu słynnego opublikowanego w 1975 roku eseju Laury Mulvey zatytułowanego *Przyjemność wzrokowa i kino narracyjne* zajmowały się dominacją patriarchalnego porządku w polu widzenia i w kulturze wizualnej, a także poszukiwaniem możliwości teoretycznego i praktycznego podważenia, a nawet wywrócenia tego porządku. Zainspirowana kolejną falą angloamerykańskiego feminizmu, która pojawiła się pod koniec lat 60., jak również teoriami Sigmunda Freuda i Jacques'a Lacana, przekonywała, że w kinie głównego nurtu (w klasycznym kinie hollywoodzkim) kobiety przedstawiano w taki sposób, aby odpowiadały na oczekiwania, pragnienia i fantazje oglądających je – czy to jako współbohaterzy filmu, czy jako widzowie – mężczyzn. Ich obraz i obrazowanie, a także pozbawienie ich mocy, służyły potwierdzeniu i utwierdzeniu patriarchalnego (wizualnego) porządku różnicy seksualnej, logiki panowania i pożądania. W ramach tego patriarchalnego reżimu kobiety są zawsze (i tylko) definiowane w odniesieniu do męskich postaci. Istnieją jako obiekty pożądania, których funkcja ogranicza się do „bycia oglądanymi” i w związku z tym zostają ukształtowane jako fetysz i obiekt męskiego heteroseksualnego pożądania.

Chodzi nie tylko o to, że porządek ten umniejszał znaczenie kobiet, stawiając je w podrzędnej, uprzedmiotowionej i często seksualizowanej roli, proponując im „role”, które tak świetnie zrekonstruowała Cindy Sherman w serii fotograficznej *Untitled Film Stills* (1977–1980)². Sama Sherman tak mówiła o genezie swojego projektu:

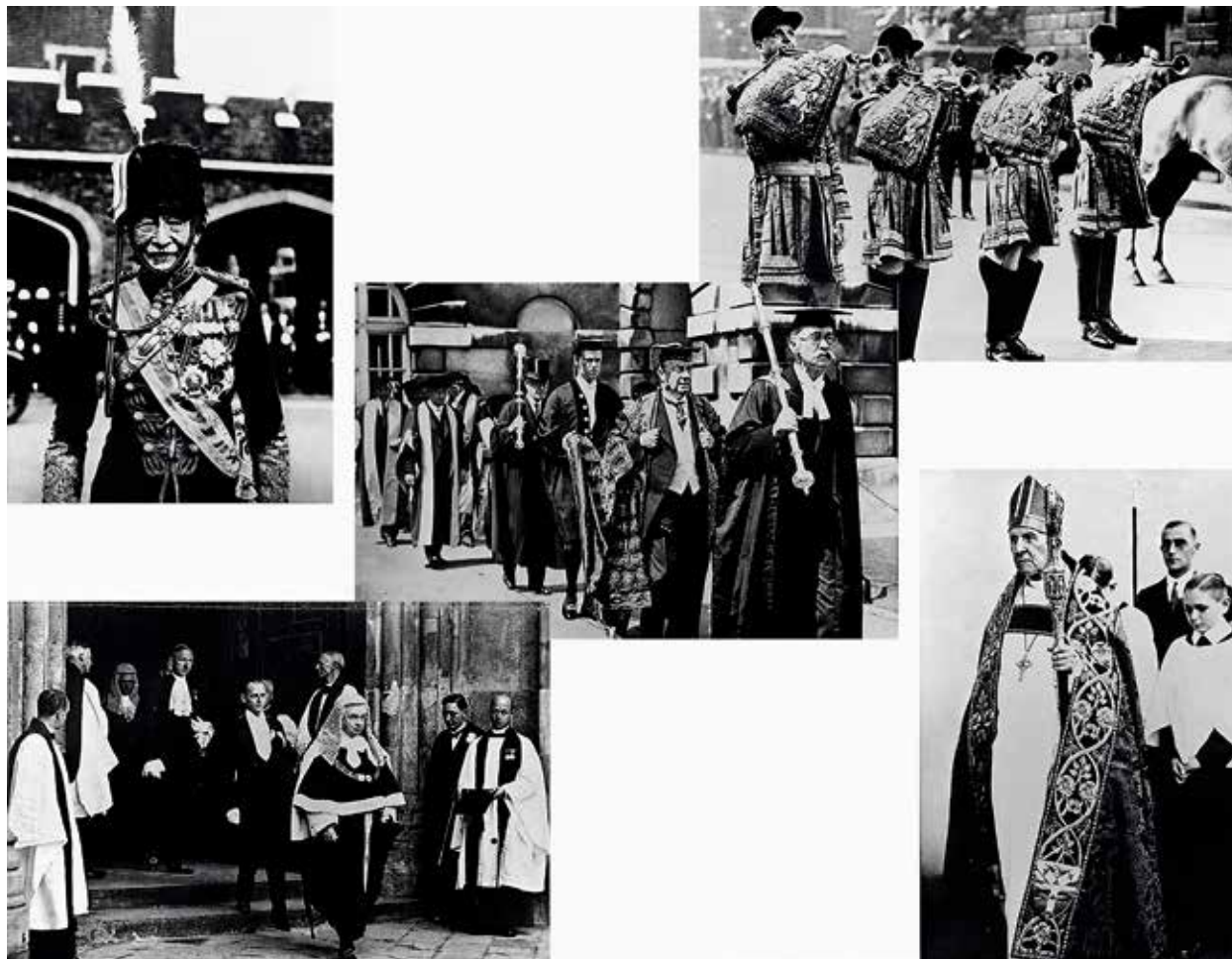
Tworząc *Untitled Film Stills*, nie byłam świadoma istnienia „męskiego spojrzenia”. To sposób, w jaki fotografowałam, próba naśladowania stylu tych czarno-białych filmów klasy Z, a nie znajomość teorii feministycznej wpłynęła na wypracowanie samoświadomości moich bohatererek. [...] Zdecydowanie czułam, że te postaci coś

kwestionują – być może to, że zmusza się je do odgrywania określonej roli. Jednocześnie są to role filmowe: to nie są realne kobiety, one grają. Jest tu wiele poziomów sztuczności. Podobała mi się cała ta dwuznaczność³.

Ciekawy w tej wypowiedzi jest fakt, że Sherman, fotografując, nie tyle ilustrowała teorię męskiego spojrzenia, ile ją wytwarzała poprzez medium fotograficzne i poprzez gest fotografowania. Kwestionowała przyjęte, opresyjne sposoby widzenia, a jednocześnie proponowała nowe spojrzenie – spojrzenie na kobiety i spojrzenie kobiety, która nie tylko uświadamia sobie narzuconą rolę zależnej, pozbawionej sprawczości i nieustannie oglądanej czy wręcz podglądanej, ale też przechodzi do wizualnej ofensywy, otwierając pole dla kobiety patrzącej.

Nie interesuje mnie (ani nie interesowało Sherman czy Mulvey), czy kobiety widzą inaczej niż mężczyźni. Interesuje mnie (tak jak i je) dostrzeżenie struktury wizualnej, w której kobiety nie tylko są niedorepresentowane i nad-representowane w różnych obszarach życia i działania, ale przede wszystkim przedstawiane są w sposób krzywdzący czy wręcz unicestwiający oraz systematycznie pozbawiane pozycji, z której mogą patrzeć w sposób bezpieczny i uznany przez dominującą to pole męską patriarchalną optykę. Jest to pozycja pozwalająca wreszcie wytwarzać obrazy wspólnej rzeczywistości, które nie będą uznane za „kobiece”, ale za równoprawne, równie mocne, ważne i sprawcze. Jeśli nieświadomy hitleryzm w sercach mężczyzn, o którym tak przejmująco pisała Woolf, powstrzymuje kobiety od działania, powstrzymuje je również, a może przede wszystkim, od skutecznego opracowania tego, co zobaczyły, tego, co widzą i jak widzą.

Zastanawia mnie natomiast, w jaki sposób możemy dziś – w odniesieniu do wojen naszych czasów, które już od ponad dwóch dekad są także wojnami obrazów – twórczo przetworzyć koncepcję męskiego spojrzenia w odniesieniu do tzw. *atrocities pictures* (obrazy okrucieństw) i zastanowić się, jak może wyglądać opozycja czy też przeciwwaga dla tego rodzaju obrazów. Wśród wielu obrazów przemocy politycznej fotografie okrucieństw często uznaje się za współwinne przedstawianej na nich przemocy: szczególnie przemocy wobec ciał, nekroprzemocy. Samo reprodukowanie i wprowadzanie w obieg tych obrazów uważa się za problematyczne, zarówno ze względu na możliwą traumatyzację osoby oglądającej, jak i osób, na które się patrzy. Współredaktor książki *Picturing Atrocities. Photography in Crisis* Jay Prosser zwraca uwagę na rolę, jaką w przypadku konwencji tych fotograficznych przedstawień odgrywa swego rodzaju „cielesna kruchość”⁴ oraz niestabilna relacja między ciałem przedstawionym na fotografii a ciałem osoby patrzącej na zdjęcie. Jest to element, który bezwzględnie należy uwzględnić w procesie interpretacji. W tekście tym interesuje mnie nie tyle brak równowagi między tymi ciałami – niektóre są bezbronne, zagrożone, ranne lub martwe; inne bezpiecznie patrzą; jeszcze inne chronione są przez swoją zawodową pozycję



Ilustracje przedrukowane za: Lili Hsieh, *The Other Side of the Picture: The Politics of Affect in Virginia Woolf's Three Guineas*, „Journal of Narrative Theory” 2006, t. 36, nr 1.

lub dystans czasowy; wreszcie niektóre całkowicie przytłoczone są ogromem przemocy... – ale wielowymiarowa relacja, jaka zdaje się między nimi zachodzić⁵.

W zaproponowanym przeze mnie ujęciu męskie spojrzenie w odniesieniu do traumatycznych obrazów fotograficznych istnieje w głównym nurcie fotoreportażu, ale także przejawia się w książkach historycznych, wystawach muzealnych i skonwencjonalizowanych „sposobach widzenia” wojny i przemocy. Takie męskie spojrzenie napędzane jest pragnieniem pokazania „nagiej prawdy”, a także chęcią poznania tego, na co się patrzy, wreszcie – przekazania tej szokującej wiedzy. Jest to spojrzenie uwikłane – jeśli nie współwinne – w spektakl przemocy reprodukowany przez media wizualne: spojrzenie realizowane przez fotografów, redaktorów, archiwistów, historyków... Uprzedmiotawia ono ofiary przemocy i do pewnego stopnia powtarza gest przemocy. Jest w nim coś z „gapienia się”: to spojrzenie odłączone od doświadczenia cielesnego, od relacyjności, spojrzenie nienawiązujące kontaktu ze wzrokiem osoby fotografowanej, abstrahujące pojedynczy kadr od złożonego kontekstu przemocy.

Chciałabym skupić się tu na kobiecym spojrzeniu padającym na przemoc i wojnę, wychodząc od poruszającej feministycznej interwencji Virginii Woolf w pole wizualne, dotyczy ona wojny, przeciwdziałania i odpowiedzial-

ności za to, co widzimy i jak widzimy, wreszcie: jak widzieć inaczej i jaką rolę może odgrywać w tym fotografia i empatyczna kobieca wyobraźnia. Myślę tu przede wszystkim o jej eseju *Trzy gwiney*, opublikowanym w czerwcu 1938 roku, ale też o feministycznej świadomości silnego rozdzwieńku między historią przeżywaną a historią spisywaną i nauczaną. Ponadto Woolf świetnie знаła praktykę fotograficzną i fotografię: sama często fotografowała i była fotografowana, składała też albumy fotograficzne. Nie było to dla niej medium przezroczyste – znała jego siłę i możliwości retoryczne⁶. W *Trzech gwineach* narratorka Woolf przemawia z pozycji zbuntowanej, sprzeciwiającej się, samowolnej „córki”, mówiącej w imieniu podobnych sobie „córek”⁷. Pisze o tym, w jaki sposób opresyjna kontrola nad ciałami kobiet, marginalizacja ich i ich potrzeb doprowadziła do militarnego faszystu⁸. Faszyst ten zaczyna się w patriarchalnym domu: „świat prywatny i świat publiczny są z sobą nierozzerwalnie związane, [...] tyrania i serwilizm w pierwszym z nich prowadzą do tyranii i serwilizmu w drugim”⁹. Wojnie – jak pisze Woolf – można zapobiec jedynie wtedy, gdy tej kontroli położy się kres, gdy wprowadzi się znaczące i daleko idące zmiany w systemach edukacji, zatrudniania i życia publicznego. „Aby zapobiec wojnie, musimy sięgnąć głębiej pod skórę”¹⁰. To zapowiedź chirurgicznej interwencji, która będzie jedno-

częście cielesna i bolesna, ale też odkryje przed nami złożoność tkanki przykrytej obrazową fantasmagorią.

Męski, patriarchalny świat – który wydał faszyzm, nazizm, przemoc domową i przemoc ludobójczą – Woolf pokazuje nam także na fotografiach: to pięć obrazów będących w owym czasie w publicznym obiegu. Są to wizerunki generała, profesorów uniwersyteckich, sędziego, arcybiskupa i heroldów¹¹. Fotografie te pokazują scenografów, a nawet reżyserów patriarchalnej organizacji świata, świata wykluczenia. Pokazując nam te zdjęcia, narratorka Woolf, jak pisze Diane F. Gillespie, kpi ze „zinstytucjonalizowanego samouwielbienia” nie tyle konkretnych, wskazanych z imienia jednostek, ile z całego systemu, który ubiera swych urzędników w wytworne kostiumy do podkreślania ich wyższości, a tym samym „do podsycania rywalizacji i zazdrości”: emocji, które prowadzą do wojny¹². Woolf pokazuje świat naskórny widzialny i świat, który włada spojrzeniem, a także świat, który odpowiedzialny jest za obrazy zniszczenia, przemocy i śmierci, których Woolf nie pokazuje. Obrazy te autorka silnie ewokuje poprzez liczne odwołania w tekście, a także poprzez swoiste ustawienie ich jako retorycznych organizatorów jej pacyfistycznego i feministycznego eseju.

W tekście zatytułowanym *About Face: The „Three Guineas” Photographs in Cultural Context*, Rebecca Wisor rekonstruuje biografie postaci na zdjęciach, jak również ich polityczny i kulturowy kontekst, który był doskonale znany i czytelny dla współczesnych Woolf. Każda z tych fotografii jawi się jej jako wizualny cytat z politycznej rzeczywistości, ukazujący postać współodpowiedzialną za upowszechnianie faszystowskiej ideologii bezpośrednio prowadzącej do wojny (wojen). Autorka zauważa, że fotografie te odsyłają do świata pozatekstowego, a jednocześnie ten świat lokują w eseju całą mocą wizualnego konkretności i podążającego za nim skojarzenia. Autorka *Trzech gwinej*, pisze Wisor, opiera się na tych zdjęciach jako na swego rodzaju wizualnej kondensacji, która uruchamia skojarzenia i wspomnienia wynikające ze współdzielenia tego samego świata politycznego. Ciekawa rzecz, jak sądzę, dzieje się dziś, kiedy fotografie te oderwały się od owych automatycznie wywoływanych asocjacji, odsyłając do struktur przemocy, a nie jej konkretnych inżynierów (ci pozostają groteskowymi postaciami w strojnych kostiumach)¹³. Wisor zauważa, przywołując refleksję Stuarta Halla o fotografii prasowej, że ideologie stojące za tymi zdjęciami i je umocowujące „nie dostarczają żadnej nowej wiedzy o świecie. Wytwarzają postrzeżenia świata (*recognitions*), do którego już się nauczyliśmy dostosowywać”¹⁴. Można zatem powiedzieć, że decydując się na umieszczenie tych fotografii i jednocześnie pominięcie tych ukazujących zniszczenia hiszpańskiej wojny domowej, Woolf stara się zmierzyć z tymi *recognitions*, oduczyć nas pewnych automatyzmów postrzegania i rozumienia przemocy – zarówno w czasach, kiedy pisała *Trzy gwinej*, jak i dziś¹⁵. Na tym, między innymi, polega jej feministyczna interwencja w struktury widzenia

przemocy i patrzenia na nią – jawi się ona jako istotna antypatriarchalna taktyka. Tym bardziej oburzające wydaje się usunięcie tych zdjęć z wielu wydań książki, w tym z wydania polskiego przekładu.

Zdjęcia te zostają zderzone z fotografiami, których nie widać, a które wracają uporczywie niczym *flashbacki* i stanowią istotną siłę napędową wywodu narratorki Woolf. Są to więc nie tyle fotografie, ile wizualna kobieca pamięć fotografii faszystowskich zbrodni i okrucieństw dokonanych przez reżim Franco w Hiszpanii. Począwszy od 1935 roku, Woolf w swoich tekstach coraz więcej uwagi poświęca ekspansji faszyzmu: najpierw wojnie domowej w Hiszpanii, a następnie II wojnie światowej. Pisze o nich w dzienniku, zbiera wycinki z prasy, szkicuje sceny do powieści-eseju zatytułowanego *Lata* i powieści zatytułowanej *Między aktami*. Pisarka nasłuchuje i ogląda: rejestruje odgłosy samolotów, dział, radia, opowieści ludzi, ogląda gazety... Następnie zestrza ją z wewnętrznymi rytmami swojego oporu. Doświadcza, z pierwszej ręki, brutalności historii i stanowczo sprzeciwia się przemocy i okrucieństwu, angażuje się w pomoc osobom uchodźczym i ofiarom¹⁶.

W całej książce Woolf przywołuje fotografie z wojny w Hiszpanii dziewięć razy¹⁷. Kiedy za pierwszym razem wprowadza je w przestrzeń swojego eseju, szczegółowo opisuje scenę oglądania tych szczególnych obrazów:

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 sterzących patyków – jak w grze w bierki [rozstrzelanie K.B.]¹⁸.

W polskim przekładzie narratorka stoi nad stołem sama, podczas gdy w oryginale z kimś – w domyśle ze swoim męskim interlokutorem – to z nim bowiem wdaje się w dyskusję o tym, czy fotografie przemocy politycznej i wojny wzbudzają w nich te same emocje. Znajduje się więc w przestrzeni relacji, rywalizacji i sporu. Istotne także, gdzie leżą fotografie: *Here then on the table...*, a więc na stole, nie na biurku; bohaterowie tej wymiany stoją w mieszkaniu/domu, nie w biurze czy w redakcji, a jeśli w mieszkaniu, to nie w pokoju do pracy, ale pokoju dziennym (gościńnym).

Wojenne zdjęcia wchodzące do kobiecego domu powrócą w kontekście innej okrutnej wojny. Chodzi o dobrze znaną serię fotomontaży Marthy Rosler *House Beautiful: Bringing the War Home* (1967–1972) i tym razem

będą to okrucieństwa amerykańskiej interwencji w Wietnamie. W pracach tych artystka umieszczała zdjęcia wycięte z materiałów fotoreporterskich publikowanych między innymi w magazynie „Life” w zestawieniach ze zdjęciami ukazującymi idealne wnętrza amerykańskich domów klasy średniej z ilustrowanych czasopism takich jak „House Beautiful”. Rosler wprowadza wojnę do domu w sposób wizualnie bardziej dosłowny: zamienia domowy stół Woolf na stół montażowy. Te ostre zestawienia ujawniają, [...] idealny dom na przedmieściu jest strefą wojny (przypomnijmy Woolf: „świat prywatny i świat publiczny są z sobą nierozzerwalnie związane, tyrania i serwilizm w pierwszym z nich prowadzą do tyranii i serwilizmu w drugim”¹⁹), zaś państwa prowadzą krwawą wojnę także w imieniu tych domów. Prace te pokazują też, że różnica między domem a dalekim krajem – gdzie leje się z nieba napalm – jest nieoczywista i niestabilna: obie nieprzystające rzeczywistości spotykają się w jednej przestrzeni reprezentacji. Feministyczna krytyka wizualna Rosler uderza w politykę kapitalistycznego imperium, w kolonialną wojnę i w supremację białych mężczyzn, proponując język oporu wobec obu²⁰.

Przesłane Woolf zdjęcia znajdują się na stole – we wspólnej, intymnej przestrzeni domowej, nie w przestrzeni „własnego pokoju”, pokoju pracy i namysłu. Przemoc wojny wdzierą się więc w przestrzeń domową i leży na stole. Można zatem sądzić (inaczej niż Sontag), że kiedy Woolf pisze, iż „fotografie te nie stanowią argumentu; są prostym i brutalnym stwierdzeniem faktu, adresowanym do naszych oczu”²¹, to ma na myśli, że zdjęcia wojny nie są stanowiskiem w abstrakcyjnej dyskusji o ideach, poglądach i przekonaniach politycznych (wyzbywają się więc także swojej propagandowej otoczki), ale dokumentem przemocy, czystej brutalności i śmiercionośności patriarchy, która wdzierą się do domu i bije po oczach.

Oczy jednak połączone są z mózgiem, a mózg – z całym systemem nerwowym. Rozsyłane przez ten system sygnały w jednym mgnieniu oka wyzwalają zarówno aktualne uczucia, jak i dawne wspomnienia. Kiedy patrzymy na te fotografie, w naszym wnętrzu dokonuje się swego rodzaju fuzja: każde z nas bez względu na wykształcenie i wychowanie doznaje tych samych, bardzo gwałtownych emocji²².

Przemoc, która trafia do oczu, trafia więc przede wszystkim do ciała patrzącej i w ciele rezonuje, przeciwną błyskawicą (i oświetlając jak ona) każde wspomnienie i aktualne uczucie. Można tu przywołać słowa Shoshany Felman, która pisała o „wyobraźniowej zdolności do postrzegania historii – tego, co dzieje się innym – poprzez własne ciało”²³. Woolf proponuje zatem obraz porażenia i paraliżu, całkowitego przeszycia ciała widokiem przemocy, a następnie solidarności (fuzji) ciał: kiedy patrzymy na te zdjęcia, nie tyle w naszym wnętrzu, jak chce polska tłumaczka, ile między nami zachodzi po-

wiązanie – zaczynamy odczuwać podobnie gwałtowne emocje: „zgrozę i obrzydzenie”²⁴.

Fotografie z hiszpańskiej wojny domowej budzą w Woolf ogromne afektywne i polityczne wzburzenie. Równocześnie jednak, ponieważ patrzenie na te zdjęcia jest przeżyciem tak bardzo ucieleśnionym, każdy musi go doświadczyć na własny rachunek. Dlatego autorka nie wyświetla dla nas tych obrazów: te mamy sobie wyobrazić i przypomnieć, albo spojrzeć na nie leżące w naszych własnych domach, na naszych własnych stołach. Tylko ten samodzielny, ale jednak wspólny wysiłek może zjednoczyć nas przeciwko nieskutecznym formom przeciwdziałania wojnie. Te niewidoczne w tekście zdjęcia to obrazy pamięciowe, mobilizujące opór i dające Woolf siłę do tego, by przechodzić retorycznie do coraz to bardziej radykalnych punktów jej antyfaszystowskiego programu społecznego. Kobięce spojrzenie każe autorce *Trzech gwinei* widzieć każdorazowo przeszłość i przyszłość danej fotografii: to, co było (wojna) i nie powinno dalej być. Pisarka domaga się następnie „bardziej energicznych i zdecydowanych działań niż złożenie podpisu na kartce papieru wysłuchanie kilku godzinnych wykładów czy nawet wypisanie czeku na niezbyt wygórowaną sumę, powiedzmy – jednej gwinei”²⁵.

Pisząc o fotografiach okrucieństwa i przemocy, Peggy Phelan podkreśla ich performatywny aspekt i zastanawia się, jak oddziałują. Interesuje ją przede wszystkim to, „w jaki sposób niektóre fotografie okrucieństwa zyskują moc poprzez ujawnienie zarówno tego, co ma zostać zobaczone, jak i plamki ślepej, która jest tak istotna w patrzeniu na fotografie”²⁶. Phelan przekonuje, że niektóre fotografie okrucieństwa mogą oddziaływać traumatyzująco dlatego właśnie, że odsłaniają ową plamkę ślepa, która odpowiada za ustanowienie granicy tego, co widzialne w akcie patrzenia na przemoc. Autorka zachęca, by przyjrzeć się temu miejscu, a więc temu, co podświadomie ignorowane lub pomijane podczas spotkania z grozą przemocy politycznej w polu wizualnym. Tym bowiem, co może mieć ową unicestwiającą moc, jest nie tyle odsłonięcie przemocy, ile komfortu plamki ślepej, możliwości niedostrzegania i/lub nieuznawania przemocy i naszego uwikłania, a może nawet współudziału w jej produkcji i konsumpcji. Phelan wskazuje na różnicę między obrazami okrucieństwa, które wikłają nas w terażniejszość ich powstania (performatywne), a obrazami historycznymi, dokumentującymi lub nawet opowiadającymi o wydarzeniach, które już się zakończyły, nawet jeśli ich następstwa pozostają boleśnie aktualne (obrazy orzekające). Autorka przekonuje, że istnieją jednak fotografie potworności wojny, które nie wchodzą w tryb orzekający, a więc nie stają się obrazami historycznymi i długo zachowują swoją performatywną moc oddziaływania. W tym sensie funkcjonują jak rozumiana w sposób psychoanalityczny trauma – zawieszają możliwość narracyjnego wyjaśnienia czy ukojenia. Ich niezrozumiałość, choć pozostaje poza opowieścią o przeszłości, jednak nie znika. Tkwią one w naszej wspólnej historii, nie będąc jej prawomocną częścią

ani zapośredniczoną, ani zrozumianą. Paradoksalnie, obrazy wojennej przemocy, które nie pojawiają się u Woolf, ustanawiają tego rodzaju niemożność czy też zerwanie nie poprzez akt patrzenia, ale poprzez akt wyobraźni. Jej uporczywy sprzeciw wobec wojny byłby zatem przede wszystkim rezygnacją z komfortu plamki ślepej i niewyikłania.

W zakończeniu *Trzech gwinei* narratorka po raz pierwszy przywołuje wspólne wspomnienie, wyobrażenie obrazu ważnego człowieka, mężczyzny zwanego różnie w różnych językach: Führerem, Duce, Tyranem czy Dyktatorem. Za nim w tym wyobrażeniu piętrzą się ruiny domów i ludzkie zwłoki: mężczyzn, kobiet i dzieci. Przywołanie tego obrazu nie ma wywołać nienawiści czy złości, ale raczej dwa niezwykle istotne dla Woolf rozpoznania: pierwsze obecne już w eseju uznanie nierozzerwalnego związku między tym, co prywatne, a tym, co publiczne. I drugie rozpoznanie:

Ale ta postać, nawet na zdjęciu budzi inne jeszcze, bardziej skomplikowane uczucia. Podsuwa myśl, iż nie możemy się od tej postaci odciąć; że sami nią jesteśmy. Zarazem jednak podsuwa myśl inną: iż nie jesteśmy biernymi widzami skazanymi na posłuszeństwo pozbawione oporu; że własnym myśleniem i własnym postępowaniem zdolni jesteśmy tę postać zmienić. Łączy nas wspólny cel; to wspólne życie, wspólny świat. Jakże ważne jest zrozumienie tej jedności, o której zaświadczać mają martwe ciała i ruiny domów! Wszystkim nam grozi ta sama zagłada – jeśli Wy, zbyt zajęci ogromem swych publicznych abstrakcji, straciecie z oczu prywatny wymiar człowieka; jeśli my, zbyt zajęte głębią naszych prywatnych emocji, stracimy z oczu rzecz publiczną²⁷.

Pokazując nam pięciu innych wielkich mężczyzn, Woolf decyduje się tego akurat nie pokazać: pozostawia to naszym skojarzeniom i wyobraźni zarówno wtedy, jak i dziś, kiedy znów najchętniej byśmy się od tej postaci odcięli. Rozpoznanie jedności w jej rozmaitych trudnych wymiarach stanowi o wielkiej sile i odwadze tego spojrzenia. Narratorka Woolf nie chce być bierną widzką, choć jak wiemy od Waltera Benjamina, a za nim od Susan Buck-Morss, spektakl tyranii właśnie tego się od nas domaga. A jednak, jak napisała w 1992 roku Buck-Morss, „Aparat fotograficzny czy kamera filmowa mogą wspomóc naszą wiedzę o faszystwie” i odsłonić naszą „optyczną nieświadomość”, a wraz z nią „dynamikę narcyzmu, na której opiera się faszystowska polityka”²⁸. Aby nie poddać się, nie wyzbyć oporu, wreszcie nie skazać na ślepe posłuszeństwo, mówi Woolf, wszyscy powinniśmy spojrzeć na to świadectwo, jakim są martwe ciała i zrujnowane domy w Hiszpanii, gdyż jest to także świadectwo naszego zniewolenia i naszej współwiny.

Warto w tym miejscu wspomnieć to, co Ariella Azoulay podkreśla w swoich licznych projektach badawczych, archiwach i wystawach fotograficznych: akt przedstawiania przemocy nigdy nie odbywa się poza nią. Azoulay pi-

szuje: „Jest to raczej działanie, które dokonuje się jako element okrucieństwa i warunków, które umożliwiają jego pojawienie się, jego istnienie”²⁹. Co więcej, autorka *The Civil Contract of Photography* przesuwając punkt ciężkości i przemieszczając przemoc, twierdząc, że nie chodzi o to, by ją fotograficznie uchwycić jako przedmiot naszego spojrzenia, ale raczej o to, by uznać, że „fotografia przedstawia przemoc, gdy powstaje w okolicznościach katastrofy, niezależnie od tego, co uchwyciła, nawet jeśli nie ma na niej widocznego śladu przemocy”³⁰. Nie należy więc szukać oznak czy śladów tej przemocy w samych obrazach, ale w kontekście zarówno czasu ich powstawania, jak i czasu ich obecności w archiwum, wreszcie: czasu ich oglądania:

Przemocy, którą obrazują, nie sposób zredukować do tego, co uważa się za jej wizualne atrybuty. [...] Czasami coś z tej grozy może wyłonić się z centrum kadru i pomóc ją przywrócić. Innym razem znajduje się całkowicie poza kadrem. Jednak w obu przypadkach, jeśli zdjęcie zostało zrobione w sytuacji katastrofy, nosi piętno grozy i obrazów okrucieństwa³¹.

Taka zmiana w myśleniu o relacji między obrazem fotograficznym a przemocą jest również niezbędna do przeniesienia ciężaru odpowiedzialności – a nawet winy – za utrwalanie lub ponowne odtwarzanie przemocy z obrazu lub fotografa, pozwalając dostrzec bardziej złożoną sieć sił i współzależności w polu wizualnym.

Proponuję powiązać tę zmianę z pojęciem kobiecego spojrzenia, w opozycji do spojrzenia męskiego. Jeśli przyjąć, jak chce Jay Prosser, że fotografia „jest odpowiedzialna za produkcję przemocy jako spektaklu”³², a sparaliżowany widz/konsument, z niewielkim poczuciem złożoności realiów politycznych i historycznych, jest następnie zafascynowany przerażającymi przedstawieniami i chce ich oglądać więcej, tracąc przy tym świadomość polityczną i chęć działania, mowa tu o tym, co nazwałam męskim spojrzeniem w odniesieniu do fotografii i wojny i przemocy. Nie jest to rzecz jasna spojrzenie konkretnych mężczyzn, ale strukturalne spojrzenie, punkt widzenia, który generuje wojnę i obrazy wojny.

To perspektywa (fotografa) uprzywilejowana pod względem dystansu i kontroli: jestem tam dla ciebie, żebyś zobaczyła, żebyś wiedziała, możesz na mnie polegać, robię to w twoim imieniu, obraz cię poruszy, obraz sprawi, że zapamiętasz, itd. Męskie spojrzenie wytwarza to, co Azoulay nazywa *planted images* „obrazami umocowanymi”: brutalnie umieszczonymi w naszych prywatnych „albumach”. Tym, co je wyróżnia, jest sposób ich przekazywania i obecności: „Są one umieszczane w ciele, świadomości, pamięci, a ich przyjęcie jest natychmiastowe, wykluczając jakąkolwiek możliwość negocjacji w odniesieniu do tego, co pokazują lub ich genealogii, ich własności lub przynależności”³³. Z pewnością odpowiedzialność za takie spojrzenie przenikające rzeczywistość społeczną należy przypisać nie tylko tym, którzy robią zdjęcia, ale także tym, którzy je

reprodukują i rozpowszechniają (np. redaktorom, wydawcom), a także tym, którzy te obrazy interpretują.

Azoulay pisała niedawno z wielkim bólem o takim mocowaniu obrazów i inscenizowaniu wojen obrazów przez izraelski rząd od czasów Nakby w 1948 roku. Również po 7 października 2023 roku obrazy fotograficzne i filmowe wykorzystywano, aby zaprzeczać faktowi ludobójstwa, zaciemniać go i uzyskać przyzwolenie zachodniego świata na ludobójczą przemoc wobec Gazy i Palestyńczyków, jak również wyrzucić presję, a nawet zastraszyć tych, którzy sprzeciwiają się lub błędnie pojmują prowadzoną przez Izrael wojnę³⁴. Jednak po drugiej stronie linii frontu znajdują się inne zdjęcia, zazwyczaj wykonane telefonami przez Palestyńczyków. Stanowią one formę dawania świadectwa, koncentrują się na prześladowanych Palestyńczykach, ich zrujnowanych domach, ulicach, dzielnicach. Ludobójczy kontekst nie jest tam wprost widoczny, jednak, jeśli przyjrzeć się uważniej, można dostrzec kolejne wizerunki miejsca, którego mieszkańców wypędzono, okaleczono lub zabito. Na ciałach ofiar i na ich ziemi uchwycono na tych zdjęciach ślady ludobójczych technologii. Dlatego, jak przejmująco dowodzi Azoulay, od Nakby 1948 Zachodni Brzeg i Gaza stały się „otwartym studium fotograficznym”, w którym „Palestyńczycy mogli w każdej chwili stać się obiektem «fotografii praw człowieka»”³⁵. Autorka wskazuje także na paradoks; z jednej strony Gaza stała się więc „kopalnią zdjęć”, z drugiej zaś „laboratorium do testowania zarówno nowych broni, jak i wytrzymałości i tolerancji Zachodu dla stosowania tych technologii bez jakiegokolwiek osłony. Stało się więc tak, że Palestyńczycy są „eksterminowani na oczach całego świata, nie będąc uznawanymi za ofiary kolonialnej ludobójczej przemocy”³⁶. Azoulay podobnie jak Woolf nie pokazuje nam tych zdjęć. Z jednej strony wszyscy mamy je pod ręką, nie tyle na stole, ile w tych samych archiwach, w których spoczywają zdjęcia naszych najbliższych, nasze najbardziej intymne, ale i banalne fragmenty życia; z drugiej chce, byśmy widzieli więcej i bardziej.

Tak właśnie działa kobiece widzenie przemocy: przeciwko redukcji „fotografii do zdjęcia” i przeciwko chęci „zidentyfikowania podmiotu”: skłania raczej osobę patrzącą do przyglądania się fotografii (poświęcenia jej czasu). Kobiece spojrzenie jest napędzane pragnieniem odtworzenia i połączenia.

Aby oduczyć się tych patriarchalnych i paternalistycznych schematów patrzenia i odrzucić „obrazy umocowane”, należy zacząć patrzeć jak obywatelka, jak osoba prywatno-publiczna, jak chciałaby tego Woolf, i mówić językiem obywatelskości, który oferuje Azoulay. Wszystko zaczyna się od aktu patrzenia: „patrzmy na zdjęcie katastrofy jako na coś, co nas dotyczy. Dotyczy nas nie dlatego, że mamy zidentyfikować się z ofiarą, ale dlatego, że rządzi nami ten sam reżim, który doprowadził do tej katastrofy”³⁷. Konieczne jest zatem rozpoznanie siebie w obrazie katastrofy jako obywatelki, którą rządzą te same siły, które instrumentalizują tę katastrofę i i jednocześnie

nas oslepiając. Kobiece spojrzenie działa przeciwko temu osłepieniu, a także przeciwko zranieniu i unicestwieniu ciała, które jest nadrzędnym celem przemocy wojennej i przemocy wobec kobiet.

* Badania te zostały sfinansowane w całości przez Narodowe Centrum Nauki, grant nr 2021/41/B/HS2/01437.

Przypisy

- 1 Virginia Woolf, *Rozmyślenia o pokoju podczas nalotu bombowego*, [w:] tejże, *Eseje wybrane*, przeł. Magda Heydel, Karakter, Kraków 2015, s. 309. Woolf przytacza tu tekst *Waste of Woman Power. Demands for Clearer Direction* Nancy Astor, pierwszej Brytyjki zasiadającej w Izbie Gmin. Artykuł Astor ukazał się w „Timesie” 22 sierpnia 1940 roku.
- 2 Zob. *October Files #6: Cindy Sherman*, red. Johanna Burton, MIT Press, Cambridge, MA 2006.
- 3 Cindy Sherman, [w:] *The Complete Untitled Film Stills: Cindy Sherman*, red. David Frankel, Museum of Modern Art, New York 2003, s. 9.
- 4 Jay Prosser, *Introduction*, [w:] *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*, red. Jay Prosser, Geoffrey Batchen, Mick Gidley, Nancy K. Miller, Reaction Books, London 2012, s. 9.
- 5 O problematyce kobiecego spojrzenia w odniesieniu do fotografii wojny i okrucieństwa pisałam w tekście *Female Traumatic Gaze. Julia Pirtotte Looking at the Kielce Pogrom*, „Arts” 2023, t. 12, nr 6, 239; <https://doi.org/10.3390/arts12060239>. Korzystam tu z pewnych ustaleń wypracowanych w toku ówczesnej analizy.
- 6 Diane F. Gillespie, „Her Kodak Pointed at His Head”: *Virginia Woolf and Photography*, [w:] *The Multiple Muses of Virginia Woolf*, red. Diane F. Gillespie, University of Missouri Press, Columbia & London 1993, s. 113–147. Zob. także Maggie Humm, *Memory, Photography and Modernism: Virginia Woolf's Three Guineas*, „Signs: Journal of Women in Culture and Society” 2002, t. 28, nr 2, s. 645–663.
- 7 Virginia Woolf, *Własny pokój*. *Trzy gwinee*, przeł. Ewa Krasieńska, Sic!, Warszawa 2002.
- 8 Dwa tomy swojej niesamowitej analizy poświęca tym zagadnieniom Klaus Theweleit, *Męskie fantazje*: tom 1: *Kobiety, strumienie, ciała, historia*, tom 2: *Męskie ciała. Przyczynek do psychoanalizy białego terroru*, przeł. Mateusz Falkowski, Michał Herer, PWN, Warszawa 2015. Zob. także fragment poświęcony D.W. Winnicotowi [w:] Jacqueline Rose, *Why War? Psychoanalysis, Politics, and the Return to Melanie Klein*, Blackwell, Oxford–Cambridge 1993.
- 9 Virginia Woolf, *Własny pokój*. *Trzy gwinee*, dz. cyt., s. 325.
- 10 Tamże, s. 168, przekład zmieniony.
- 11 Co ciekawe, choć pierwsze angielskie wydanie *Trzech gwinei* zawierało te zdjęcia, późniejsze, od wydania przez Uniform w 1968 roku, już nie. Wydania w USA, począwszy od wydania Harbingera w 1963 roku, również nie zawierały tych reprodukcji. Zdjęcia powróciły w wydaniach angielskich wraz ze zredagowaną przez Michèle Barrett wspólną publikacją *Własnego pokoju i Trzech gwinei* z 1993 roku w Penguinie. W Stanach Zjednoczonych fotografie te przywrócono dopiero w 2006 roku w wydaniu pod redakcją Jane Marcus. Rekonstruuje tę historię za Rebecą Wisor, *About Face: The Three Guineas Photographs in Cultural Context*, „Woolf Studies Annual”, 2015, t. 21, s. 1–49. Co ciekawe, interpretacja stosunku Woolf do fotografii obecna u Susan Sontag również dotyczy wydania, w którym tych fotografii

- nie ma. Zob. Susan Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. Sławomir Magala, Karakter, Kraków 2010.
- ¹² Diane F. Gillespie, „Her Kodak Pointed at His Head”, dz. cyt., s. 137.
- ¹³ Gillespie zwraca uwagę na rolę stroju i strojności i to, jak skupia się na nich dziś uwaga osoby patrzącej. „Wielcy mężczyźni” zostają w ten sposób zredukowani do spektaklu, co stanowi zdaniem badaczki ironiczne odwrócenie. Pełnią oni bowiem w ten sposób funkcję, którą zazwyczaj w polu wizualnym pełnią kobiety, wizerunki kobiet reklamujących cement, rajstopy czy opłakane skutki konfliktów zbrojnych. Zob. s. 137.
- ¹⁴ Rebecca Wisor, *About Face*, dz. cyt., s. 5 (kursywa w oryginalnym). Cyt. u Wisor, za: Emily Dalgarno, *Virginia Woolf and the Visible World*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 171.
- ¹⁵ O antywojennym manifeście Woolf w odniesieniu do bardziej współczesnej refleksji o przemocy i jej fotografii (w kontekście rozważań Susan Sontag czy Judith Butler) pisała Roma Sendyka w tekście *Fotografia, szok i oburzenie: ramy wojny*, „WIELOGŁOS. Pismo Wydziału Polonistyki UJ” 2012, t. 12, nr 2, doi: 10.4467/2084395XWI.12.005.0610, s. 93–104.
- ¹⁶ Woolf zaangażowana była m.in. w pomoc dzieciom uchodźczym z Bilbao po upadku miasta. Warto też pamiętać, że *Trzy gwinee* powstają w czasie, kiedy rządzący i rządzi w Anglii dotkliwie doświadczają upadku imperium i skutków podważenia imperialnej pozycji swojego kraju, na kontynencie narastają nastroje antyangielskie, a rząd podejmuje intensywne wysiłki, by poprawić wizerunek Anglii i jej przywódców, a także kultury angielskiej na arenie międzynarodowej. Woolf nie robi nic, by w tym dopomóc. Można nawet powiedzieć, że sytuuje się w awangardzie tej antyimperialnej i antypatriarchalnej krytyki (wewnętrznej).
- ¹⁷ Do samej wojny Woolf odwołuje się dwadzieścia cztery razy. Krytyczki uważają, że *Trzy gwinee* mogły zostać częściowo zainspirowane śmiercią siostrzeńca pisarki, antyfaszystowskiego działacza Juliana Bella, który zdecydował się dołączyć do wojny po stronie republikanów jako kierownik karetki.
- ¹⁸ Woolf, *Trzy gwinee*, s. 154.
- ¹⁹ Tamże, s. 325.
- ²⁰ Zob. Martha Rosler, *Vietnam Story*, [w:] *Artists Respond: American Art and the Vietnam War, 1965–1975*, red. Melissa Ho, Smithsonian American Art Museum, Washington 2019, s. 349–55. Innym interesującym zestawieniem, tym razem nie tyle wykonanym, co wydobytym przez inną feministyczną twórczynię Sanję Iveković, jest praca zatytułowana *Works of Heart*, pokazywana w 2022 roku na wystawie artystki o tym samym tytule w wiedeńskim Kunsthalle, i w latach 2023–24 w MSU w Zagrzebiu. Na pracę tę składają się dwa zdjęcia z szóstej strony „New York Timesa” z 6 lutego 1994 roku. Na jednym z nich widać ofiary masakry ludności cywilnej na targu w Sarajewie z poprzedniego dnia. Nagłówek brzmi: „Nalot zabija 61 osób i rani 200 na targu w Sarajewie”. Na zdjęciu widać raną kobietę. Obok niej umieszczono walentynkową reklamę biżuterii pod hasłem *Works of Heart*, na której widać młodą kobietę z zamkniętymi oczami i naszyjnikiem w kształcie serca oraz kolczykami. Oba zdjęcia rozmieszczono w przestrzeni wystawy wraz z oryginalną stroną z gazety. Artystka wraz z kuratorką Zdenką Badovinac wybrały tę pracę jako strukturę całej wystawy, mówiącej o napięciu między przemocą (w tym przemocą wobec kobiet i mniejszości) i rzeczywistością wojny a medialnym spektaklem.
- ²¹ Woolf, *Trzy gwinee*, s. 154.
- ²² Tamże, s. 153–154.
- ²³ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, London 1992, s. 108. Cyt. za: Humm, s. 647.
- ²⁴ Por. Lili Hsieh, *The Other Side of the Picture: The Politics of Affect in Virginia Woolf's Three Guineas*, „Journal of Narrative Theory” 2006, t. 36, nr 1, s. 20–52.
- ²⁵ Woolf, *Trzy gwinee*, s. 155.
- ²⁶ Peggy Phelan, *Atrocity and Action: The Performative Force of Abu Ghraib Photographs*, [w:] *Picturing Atrocity*, dz. cyt., s. 51.
- ²⁷ Woolf, *Trzy gwinee*, s. 325–326.
- ²⁸ Susan Buck-Morss, *Estetyka i anestetyka: esej Waltera Benjamin o dziele sztuki przemysłowy na nowo*, przeł. „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, nr 20: www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/20-odmuzealnienie/estetyka-i-anestetyka (dostęp: 1.12.2023).
- ²⁹ Ariella Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, Verso, London 2012, s. 249.
- ³⁰ Tamże, s. 251.
- ³¹ Tamże.
- ³² Jay Posser, *Introduction*, dz. cyt. s. 9.
- ³³ Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, Zone Books, New York 2008, s. 13.
- ³⁴ Ariella Aisha Azoulay, *Seeing Genocide*, „Boston Review”, www.bostonreview.net/articles/seeing-genocide/ (dostęp: 10.12.2023).
- ³⁵ Tamże.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ Ariella Azoulay, *What Is Visual Citizenship?* Wystąpienie badaczki i twórczyni w ramach konferencji na temat wizualnego obywatelstwa, która odbyła się w 2011 roku w Institute for Public Knowledge na New York University i została udokumentowana w specjalnym wydaniu czasopisma „Humanity”: <https://vimeo.com/25369128> (dostęp 2.12.2023). Zob. także <https://humanityjournal.org/wp-content/uploads/2014/06/4.3-Preface.pdf> (dostęp: 2.12.2023).