

Agnieszka Kaczmarek

Pomiędzy Erosem a Tanatosem : Susan Sontag, Annie Leibovitz

Tematy z Szewskiej nr 2(16), 39-51

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POMIĘDZY EROSEM A TANATOSEM. SUSAN SONTAG/ANNIE LEIBOVITZ

Agnieszka Kaczmarek | Poznań

ABSTRAKT

Artykuł jest próbą przedstawienia relacji zachodzących w sferze praktyk codzienności, które odnoszą się do obszaru intymności. Punktem wyjścia jest analiza fotografii Annie Leibovitz zrobionych Susan Sontag w trakcie ostatnich lat jej życia, podczas których zmagiała się z chorobą. Charakterystyczna jest tu obecność erosu i tanatosa, które determinowały zapośredniczone w obiektywie fotografa spojrzenie. To uwikłanie w pewną formę erotyzmu a jednocześnie wizualna transgresja, która może wywoływać kulturowy skandal.

słowa kluczowe: śmierć, choroba, eros, tanatos, fotografia

Ale czasem też, co starzejący się spostrzegął z tryumfem, z zawrotem głowy jak i z przerażeniem, odwracał ociągłiwie i powoli albo też szybko i nagle, jakby chodziło o zaskoczenie, głowę przez lewe ramię ku miejscu swego wielbiciela. Nie napotykał jego oczu, gdyż haniebna obawa zmuszała zbłąkanego do trwoźnego trzymania spojrzeń na wodzy. W głębi tarasu siedziały kobiety, które strzegły Tadzia, i doszło do tego, że zakochany musiał się bać, by nie wpaść w oczy i nie ściągnąć na siebie podejrzeń¹.

¹» T. Mann, *Śmierć w Wenecji*, tłum. L. Staff, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996, s. 72.

Zacytowany na samym wstępie fragment *Śmierci w Wenecji* ma za zadanie przypomnienie szczególnej dialektyki: fascynacji i wstydu, a nawet skrępowania. Przywołany obraz uwielbienia wywołuje poczucie onieśmielenia związanego ze spojrzeniem dosięgającym zachwycający obiekt. Gustaw Aschenbach, uciekając od uporczywie nawracającego, bezpośredniego kontaktu wzrokowego, prowadzi kokieteryjną grę zakochanego – wpatruje się, a jednocześnie owo zapatrzenie ma pozostawać tajemnicą. Fascynacja Tadziem, mogąca wywołać oburzenie, staje się także pokarmem zarówno dla witalności, jak i zgryzoty. Pozostanie ona niewypowiedzianą tajemnicą trwającą – jak się wkrótce okaże – do bliskiej śmierci. Opowieść Manna łączy w sobie klasyczną figurę dwóch freudowskich popędów – erosa i tanatosa. Zachowanie pisarza zawładnięte jest zmysłową fascynacją, która ostatecznie stała się jedną z przyczyn nagłej śmierci Aschenbacha. To spojrzenie, które karmiło oczarowanie pisarza, było jednocześnie próbą uzurpacji ciała. Zapatrzenie prowadzące podwójną grę: pragnienia i wstydu, ukierunkowane zostało tak na zawładnięcie, jak i ocalenie upragnionego ciała. Oko stało się tutaj zarówno źródłem cierpienia, jak i źródłem rozkoszy, pozostając jednak milczącym, niewypowiedzianym sekretem. Ciało chłopca, darzone tłumioną namiętnością, osadzoną w klatce kultury, wywoływało nerwowy popłoch, obawę przed skandalem, ale jednocześnie wyzwalało i odkrywało być może zapomnianą przyjemność.

Oko pozostaje narządem, przez który obiektywnie istniejący świat przedostaje się do ludzkiego umysłu. Dzięki zmysłowi wzroku to, co powszechne staje się subiektywnym wizerunkiem, osobistą interpretacją, jedynym sposobem postrzegania. To, co wcześniej tylko widziane staje się widzialnym, a poprzez uzmysłowienie i pracę subiektywności dokonuje się rozpoznanie. Zmysł wzroku i samo oko pozostają granicą, zapośredniczeniem pomiędzy obszarem zewnętrznym, a wewnętrznym, należącym już wyłącznie do sfery podmiotowości. Obraz świata przez spojrzenie przenika do ludzkiej umysłowości, pozostając jednocześnie względem niego autonomicznym. Umysł niezauważalnie integruje się z rzeczywistością lub na skutek przymknięcia powiek alienuje się poza nią. Zamknięte oko jest wyrazem niechęci, niezgody, dowodem eliminowania tych obrazów, które są dla niego nie do zaakceptowania, mogąc oburzać lub gorszyć. Ale jednocześnie zamknięte oko pobudza wyobraźnię, wyostrza inne zmysły, przyczyniając się często do erotycznego napięcia i wzmocnienia rozkoszy. Na rangę tego wzrokowego zapośredniczenia zwraca uwagę Jean Baudrillard, pisząc:

Uwodzicielska siła oczu. Najbardziej bezpośrednia, najczystsza. Oczy uwodząc, obywają się bez słów i tylko spojrzenie splatają się w pojedynku, bezpośrednim zwarciu, bez wiedzy innych, poza ich mową: dyskretny urok przeciągającego się orgazmu. A gdy spojrzenie wywołujące rozkoszne napięcie ustępuje miejsca słowom i miłosnym gestom, uwodzicielska siła słabnie. Dotkliwość spojrzeń, gdy w jednej nieuchwytej chwili niczym błysk dowcipu, streszcza się cała potencjalność ciał (i ich pożądania?) – namiętny pojedynek, zmysłowy, a zarazem odcieleśniony – idealna zapowiedź upojności uwiedzenie, któremu nie dorówna już żadna fizyczna namiętność. Samo spotkanie spojrzeń jest przypadkowe, ale odbywa się tak, jakby zawsze były w sobie utkwione: rzucone poza sensem, nie są spojrzeniami, które się wymienia².

²» J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa: Sic!, 2005, s. 76.

Właśnie ta gra uwodzicielskiego spojrzenia i skromności stała się udziałem Aschenbacha. Jest objawem ciekawości, zainteresowania, pragnienia poznania, zrealizowania odległej, wręcz niemożliwej fascynacji. Poprzez oko uwielbiana cielesność zachwyca; metafizyka oka pozostaje niezrealizowanym zbliżeniem, zachłanną formą intymności, która przetrwa jedynie jako niespełnione pożądanie. Spojrzenie, możliwość patrzenia, oglądania ukochanego, wyidealizowanego wizerunku, daje jednocześnie gwarancję spełnienia, przypomnienie wizerunku zachwyca, dając przynajmniej pozór obecności. Patrzanie jest potwierdzeniem tożsamości, sposobem rozpoznania, które zawłaszczając jednocześnie wprowadza ryzyko. Ciekawość spojrzenia eliminuje rozkosz tajemnicy, której ofiarą na zawsze pozostanie Psyche. Ciekawa wyglądu swego małżonka, budzi go blaskiem zakazanego światła, a tym samym traci go i popada w otchłań smutku i osamotnienia. Pascal Quignard przywołując ten klasyczny mit, pisze: „*Ego quidem, simplicissima Psyche, immemor. . .* Ja też o Psyche, ty najnaiwniejsza z naiwnych, poleceń zapomniałem. . . Ptak ulatuje z gałęzi cyprysu. Znika. Przepada w nocy”³. Spojrzenie przynosi utratę kochanka, pożądanie łamie ustalone reguły, łamie zakazy. Potrzeba spojrzenia okazuje się silniejsza, nawet jeśli wiąże się ze skrajnymi emocjami trwogi i fascynacji.

W duszy brakuje pewnego obrazu. Zależymy od pozycji, która koniecznie musiała zostać przyjęta, ale której nigdy na własne oczy nie zobaczymy. Ten brakujący obraz zwie się *początkiem*. Szukamy go we wszystkim, co widzimy. Ten brak przenikający dni na wskroś zwie się *losem*. Szukamy go we wszystkim, co przeżywamy. Szukając, powtarzamy bezwiednie gesty, powtarzamy słowa zwodnicze i zawodne⁴.

Spojrzenie Psyche wyjawiało tajemnicę: przerwało ciąg uwodzenia i rozkoszy, który zapewniała niewidzialność. Zwizualizowanie potwierdziło obecność, ale jednocześnie doprowadziło do miłostnego dramatu, gdyż eliminacja erotycznego uniesienia ukierunkowała doświadczenie śmierci. Otwarcie oczu, dostrzeżenie pozostaje czymś niestosownym, tak jak za niestosowną kulturą uznaje śmierć. Następuje daleko posunięta powściągliwość wobec mówienia o kresie życia, a zmiany i doświadczenia mu towarzyszące są aktualnie zaniedbywane, usunięte na margines oficjalnego dyskursu. Zakaz mówienia o śmierci zajął miejsce wcześniejszego mówienia o seksualności, co szczególnie podkreślił w swoim słynnym eseju Geoffrey Gorer. Jednocześnie ta zbieżność wzmacnia klasyczną tezę Freuda piszącego o dwóch przeciwnych, a jednocześnie nawzajem się uzupełniających popędach erosa i tanatosa:

Po długich wahaniach zdecydowaliśmy się przyjąć jedynie dwa popędy podstawowe: *erosa* i *popęd niszczycielski*. [. . .] Celem pierwszego z nich jest tworzenie i zachowywanie coraz większych całości, a więc tworzenie i zachowywanie więzi, celem drugiego zaś – przeciwnie – likwidowanie związków i tym samym, niszczenie rzeczy⁵.

³» P. Quignard, *Noc seksualna*, tłum. K. Rutkowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2008, s. 234.

⁴» Tamże, s. 11.

⁵» Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997, s. 102.

Freudowska opozycja stała się szczególną gramatyką kształtującą obszar ludzkich doświadczeń i relacji. Eros, popęd życia, służący konstruowaniu więzi jest opozycyjny wobec mrocznych sił tanatosa – destrukcyjnych, wrogich, niszczycielskich. Rozbieżność ta wyzwala przemiany kulturowe – ich wzrost i rozwój, lecz także zmierzch. Walka ta odbywa się zarówno w przestrzeni uniwersalnej, jak i na poziomie jednostkowym, rzutującym na powstanie świata i własnego w nim miejsca. Zbliżenie obu popędów szczególnie portretują rozmaite formy wizualizacji, które jak zauważa W.J.T. Mitchell:

obrazy chcą takich praw, jakie posiada język, a nie przekształcania w język. Nie chcą być sprowadzone ani do „historii obrazów” ani do „historii sztuki”, lecz chcą być postrzegane jako złożone byty zajmujące różnicowane podmiotowe pozycje i tożsamości⁶.

Obraz dokonuje zatem przekroczenia nie tylko granicy oka integrującego to, co transcendentne z immanentnym; zawładniając spojrzenie wzywa je także do niecofania się przed tym, co widzialne. Prowokuje do wyrwania się zakazanemu, tabuizowanemu, sferze intymności, dialektycznie złożonej z tego, co erotyczne i tanatologiczne. Fotografia zatrzymuje pragnienie, będąc jego „obrysem”⁷, szkicem tego, co ukryte, a jednocześnie oczekujące na wyeksponowanie. „Poza tym – pisze Mitchell – że ujmowano je zwykle jako antytetyczne wobec zasady konfliktu czy agresji, ludzkie pragnienie tradycyjnie przedstawiano na różne, wzajemnie sprzeczne sposoby: z jednej strony, jako związane z ciemnymi namiętnościami, żądzami i «niższą naturą» właściwą zwierzętom, z drugiej, jako idealizowane do doskonałości, jedności i duchowego oświecenia. Nie powinno być zatem zaskoczeniem, że pragnienia przedstawień wizualnych będą równie pokręcone”⁸.

Spojrzenie i unikanie jest szczególną, nieuchwytną grą. Sfera cielesności pozostaje kulturowo ostonięta, lecz na poziomie pragnienia staje się ona uobecniana. Widzialność wkracza tu na obszar niecozawinionej immanencji – fotografia jest tu zatem nośnikiem i manifestacją pragnienia oraz jego obrazu. Zdjęcie umożliwia wyrażenie tęsknoty, braku, ale także fascynacji, wpisanej w zasadę przyjemności. Ta ukryta jest w głębi fotograficznego obrazu, jest przekroczeniem i odrzuceniem kulturowych schematów na rzecz wizualizowania pragnienia, ale też śmierci.

Polaryzację obu tych sfer podkreślają fotografie Annie Leibovitz umieszczone w podsumowującym szczególnie etap życia artystki albumie *A Photographer's Life. 1990–2005*⁹. To wizualna opowieść, fotograficzna historia relacjonująca doświadczenia wspólnego życia z Susan Sontag. Fotograficzny esej

⁶ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013, s. 80.

⁷ Tamże, s. 89.

⁸ Tamże, s. 92–93.

⁹ A. Leibovitz, *A Photographer's Life. 1990–2005*, London: Published by Jonathan Cape, 2006.

Leibovitz wynika z emocjonalnego zaangażowania, ale także z obserwacji, fotograficznej syntezy, spojrzenia obu stron zapośredniczonych obiektywem. Prace Leibovitz, utrzymane w tylko pozornie ascetycznej monochromatycznej konwencji, są depozytem emocji, a także dokumentem o szczególnej codzienności, która była udziałem dwóch wybitnych, silnych osobowości. Ta dokumentacja zdaje się realizować także to, o czym pisze André Rouillé:

Ponadto codzienność jest często przedstawiana bez użycia jakichkolwiek efektów formalnych, w sposób możliwie neutralny i przezroczysty, bez wyszukanych ujęć kompozycji, oświetlenia. Następuje odejście od niezwykłych tematów i form, a chodzi o przedstawienie w zwykły sposób tego, co zwykłe. Program ten, który nie sprowadza się do zerowego poziomu zapisu, ani też do czegoś, co byłoby poza sztuką, przeciwstawia się naiwnemu poszukiwaniu uduźnienia w sztuce, ale też i zbyt prostackich wyobrażeniom proponowanym przez media¹⁰.

Leibovitz wyłamuje się nakazowi spuszczenia oczu na widok tego, co może wywoływać skrępowanie, obawę lub to, co jest kulturową prowokacją. Nie eliminuje spoza pola widzialnego tych części kultury, które tradycyjnie należą do sfer „niewidzialnych”: erotyki i śmierci. Tematem fotografii pozostaje ciało, będące obiektem erotycznego uwielbienia a jednocześnie zmieniające się na skutek agresywnej choroby i terapii. To przecież od niego najczęściej odwraca się wzrok, gdyż w swojej niedoskonałości wywołuje estetyczne zgorzsenie, niechęć, odrzę. Staje się niewidzialnym jak i niedotykalnym. Z formalnego punktu widzenia czarno-biała kolorystyka, która dominuje w omawianych fotografiach Leibovitz, nadaje im szczególnie harmonijny charakter. Kompozycyjna asceza podkreśla i umożliwia głębsze skupienie się na fotografowanym obiekcie: hotelowy pokój, sylwetka, portret ujęte w różnych konfiguracjach mimo wszystko naprowadzają widza na jedyną bohaterkę zdjęć: Susan Sontag. Tak zatrzymuje się praca pamięci, ale również praca oka – może ono częściej powracać do raz zatrzymanego, bezpowrotnego obrazu. Ten nie naśladuje codzienności, ale staje się codziennością, będąc jej dokumentacją.

Erotyka obrazu

Fotografie Susan Sontag wykonane przez Annie Leibovitz wizualnie uzupełniają opozycję eros – tanatos. Leibovitz fotografowała Sontag, realizując egzystencjalny projekt obejmujący wizualizację erotyzmu, a jednocześnie dokonuje przekroczenia, wywołując swoisty popłoch, przedstawiając swoją partnerkę w stadium zaawansowanej choroby oraz tuż po śmierci. Dotyka tych dwóch sfer intymności, eksponuje najgłębsze sfery prywatności, lecz nie wkłá się w dyskurs publiczny, utrzymując się w sferze emocji, umieszczając bohaterkę fotografii w należytych miejscu, o którym pisze Bataille:

¹⁰» A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, tłum. O. Hedemann, Kraków: Universitas, 2007, s. 477.

Rzecz jasna, przedmiot jest najpierw rozpoznany przez podmiot jako inny, różny od niego, jednakże w chwili, gdy on sam przeistacza się w pożądanie, przedmiot, drżąc z trwogi nie mniejszej niż on, nie jest już niczym różnym od niego; oba pragnienia spotykają się, mieszają się i stapiają¹¹.

Leibovitz w odważnych wizualizacjach umieszcza – być może intuicyjnie – całościowość bytu. Spojrzenie obiektywu pełni tu funkcję miłostnego uścisku, adorującego, oczarowanego oka, które wnikliwie przygląda się ukochanemu obiektowi, istniejącemu w swej autonomii, a przez spojrzenie i zatrzymanie w fotograficznym obrazie utrwała i przywłaszcza przynależną osobność.

Fotografie Leibovitz opowiadają o wspólnej codzienności, którą dzieliła z Sontag od 1988 roku. To życie sytuowało się pomiędzy pracą Leibovitz a pisaniem i intelektualnym zaangażowaniem Sontag, wspólnymi podróżami, zwiedzaniem i erotyczną fascynacją. Tak uporządkowany świat był przez Leibovitz utrwalany, mimo że – jak sama wyznaje – Sontag wielokrotnie zarzucała jej, iż nie robi wystarczająco dużo zdjęć¹². Sontag potrzebująca „nowych przygód i doświadczeń”¹³ nakłaniała do utrwalania życia, które dzisiaj jest szczególną formą archeologii, a z pewnością możliwością zrekonstruowania minionego.

Zdjęcia przedstawiające Susan Sontag można podzielić – mimo łączącego je obszaru intymności – na te, które niezależnie od świadomości i obecności choroby są afirmacją życia, oraz na te, które mogą być próbą oswojania choroby i śmierci.

W wywiadzie udzielonym Jonathanowi Cott, Sontag mówiła: „Fotografia opiera się na fragmentach. Ma z natury neutralny status fragmentu. Jest, rzecz jasna, dziełem kompletnym, lecz rozpatrywana przez pryzmat upływu czasu staje się jedynym, krytycznym fragmentem tego, co nam zostało z przeszłości”¹⁴. Fragmentaryczność a jednocześnie całość życia, które właśnie dziś może być oglądane z perspektywy czasu, jest jedynie drogą od fascynacji erotycznej do dramatyczności śmierci. Zdjęcia Sontag powstałe w latach 1988–1994 relacjonują czas witalny z życiem jako tłem. Monochromatyczne, czarno-białe zdjęcia nasycone są zafascynowanym okiem, które bez skrępowania uwodzi. Światłościę zastępujący kolor podkreśla to, co najważniejsze, a jednocześnie najbardziej ukryte. Quignard pisze:

Błyskawica rozświetlająca niebo, zanim rozlegnie się grzmot, zanim wzniesie się pieśń, zanim mowa ludzka stanie się zrozumiała. Ta scena poprzedza jeszcze nieistniejące ciała w niej właśnie stwarzane, ona je *figuruje*, ona je *portretuje*. Taki jest prawdziwy sens *światłocienia*. Dawni artyści nazywali takie obrazy „nocami”. Rzymianie mówili: *lucubrations*. I zaliczali do niech wszelkie czynności wykonywane w blasku lampy oliwnej¹⁵.

¹¹» G. Bataille, *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Kraków: Oficyna Literacka, 1992, s. 96.

¹²» A. Leibovitz, *Wstęp*, [w:] tejsze, dz. cyt. (publikacja nie posiada paginacji).

¹³» Tamże.

¹⁴» *Mysł to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*, tłum. D. Żukowski, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2014, s. 69.

¹⁵» P. Quignard, dz. cyt., s. 21.

Fotografie autorstwa Leibovitz napięte intymnością, przepełnione są owym blaskiem, rozświetleniem, które pobudza wyobraźnię kolejnego oglądającego. Nie wszystko musi być dla niego zrozumiałe, a jedynie pozostające w sferze domysłów i imaginacji. Według Rolanda Barthesa, do którego Sontag lubiła się odwoływać:

Obraz odcina się od tła: jest czysty i wyraźny niczym list: jest listem od tego, kto zadaje mi ból. Dokładny, pełny, wymuskany, ostateczny, nie pozostawia mi żadnego miejsca: jestem z niego wykluczony jak ze sceny pierwotnej, która istnieje pewnie na tyle, na ile obrębia ją kontur dziurki od klucza. Oto wreszcie definicja obrazu, każdego obrazu: obraz jest tym, z czego jestem wykluczony¹⁶.

Oglądający fotografie pozostaje względem nich na zewnątrz, nie uczestniczy w emocjach, napięciu; obraz pozostaje niewypowiedziany, mimo że relacjonuje wyraźną historię. Fotografie z lat 1988–1994 pokazują Sontag w przestrzeni dwóch intymności: łóżka, a także nagości. Zdjęcia zrobione w hotelach w Wenecji, Berlinie czy na Capri wprowadzają w rytm porannej bliskości, przebudzenia. Bohaterka fotografii bez skrępowania pokazuje swoją rozspaną twarz, nieuporządkowane włosy, a ciepło spojrzenia deponuje w sobie jeszcze niedawną noc. Przestrzeń łóżka to równocześnie miejsce pracy Sontag: potwierdzają to rozrzucone notatki, otwarte książki, niedbale odłożona prasa, które wskazują na zaangażowanie, intensywną pracę intelektu Sontag, który tak uwodził Leibovitz. Ten erotyczny urok szczególnie podkreśla fotografia z 1991 roku, przedstawiająca Sontag siedzącą niedbale (jak na większości zdjęć) na kanapie w mieszkaniu na West 24 Street z wyjątkowo zamysłonym wyrazem twarzy. Być może melancholijna, zmęczona, z pewnością intrygująca. . .

Partnerstwo Sontag i Leibovitz stanowiło pewną formą anarchii i przekraczało kulturowe ograniczenia. W znacznym stopniu było docieraniem do granic, które także pojawiają się na fotografiach prezentujących intymną cielesność. Zbliżają do niej zdjęcia Susan Sontag, która mimo poddania się kilka lat wcześniej radykalnej mastektomii, pozuje Leibovitz nago z lekkim niepokojem, skrępowaniem zasłania dłonią bliźnę po zabiegu. To jedyne osłonięte miejsce na jej ciele, miejsce po utraconym, którego nie eksponuje.

Fotografie Leibovitz, będące rodzajem rodzinnej opowieści, dziennika zakochanych, odkrywają kolejną tajemnicę: ciało poza sferą zmysłowości jest także materią podlegającą zniszczeniu, zmianie, które to odziera ją z idealnego wizerunku.

Eros i tremendum

Leibovitz nie marginalizuje zmian, które wraz z wiekiem i chorobą dotyczą ciała. Znosi wizualny opór skierowany przeciwko nieuchronności śmierci, starzenia, umierania. Oprócz niewątpliwiej zmysłowości,

¹⁶ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2011, s. 201.

prezentuje ciało, którego zniekształcony widok może wywołać popłoch. Przeciwstawia się milczeniu kulturowemu, które nie zauważa, że to samo ciało może pociągać, jak i wywoływać obrzydzenie. Jednak, jak stwierdza sama Leibovitz, robienie intymnych zdjęć bliskim jest zawsze przywilejem, ale nie- sie ze sobą także odpowiedzialność¹⁷. Annie Leibovitz nie definiuje intymności, jednak można uznać, że wiąże się z nią bezwzględna akceptacja tego, co na co dzień jest eliminowane z obszaru widzialności. W przywoływanym już wywiadzie Sontag mówi:

Świat chorych to świat pełen męstwa i odwagi, które napawają otuchą. Znam też jednak oczywiście ludzi, którzy w chorobie bywają niezwykle ekshibicjonistyczni, a czasem nawet sadystyczni wobec innych swoich problemów zdrowotnych i używają tego, by zdominować i wyzyskiwać ludzi w swoim otoczeniu¹⁸.

Postawa samej Sontag przeczy temu ostatniemu stwierdzeniu. Nie eksponuje swojej choroby, nie próbuje się licytować ani nadzorować życia tak swojego, jak i innych. Widoczną na paryskim zdjęciu (2003 rok) melancholią, akceptuje przemijalność, której staje się coraz bardziej świadoma. Fotografie Sontag przedstawiające ją w fazie zaawansowanej choroby nowotworowej są niejako wzmocnieniem i jeszcze silniejszym zaakcentowaniem tego, co autorka *Zestawu do śmierci* wyrażała w słynnym eseju *Choroba jako metafora*¹⁹. To w tekście z 1977 roku Sontag zwróciła uwagę na szczególnie postawy przyjmowane przez współczesne społeczeństwo w stosunku do nowotworów: milczenie, cisza, niedopowiedzenia, omijanie tematu. Podkreśla fatalistyczne nastawienie wobec raka, traktując go jako chorobę tajemniczą, o której nie należy zbyt głośno rozmawiać. Esej i fotografie przełamują tę sferę tabuizacji, gdyż choroba nie jest tu metaforą, a realnym, świadomym doświadczeniem, które przeczy nieśmiertelności²⁰. Natomiast Baudrillard stwierdza:

„Jestem nieśmiertelna” znaczy tyle, co: „Działam bez wytchnienia”. Także z tego powodu gra musi toczyć się nieprzerwanie i jest to reguła podstawowa. Albowiem jak nie ma gracza, który przedłużyłby grę, tak żadna uwodzicielka nie zawładnie uwodzeniem. Żadne perypetie miłości czy pożądania nie mogą naruszyć tej reguły. Żeby uwieść, trzeba kochać, nie na odwrót. Uwodzenie to strój, który ubiera i rozbiera pozory – jak Penelopa tkła i pruća gobelin, tak pod jej dłońią splatało się i rozplatało pożądanie. Albowiem decyduje pozór i mistrzowskie nim władanie²¹.

¹⁷» A. Leibovitz, dz. cyt.

¹⁸» *Mysł to forma odczuwania*, dz. cyt., s. 31.

¹⁹» S. Sontag, *Choroba jako metafora*, tłum. J. Anders, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999.

²⁰» O zagadnieniu śmierci i choroby w twórczości Susan Sontag pisałam w artykule *Śmierć intelektualistki: Susan Sontag*, [w:] A. Grzegorzczak, A. Kaczmarek (red.), „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein. Wobec śmierci”, nr 9, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 249–259.

²¹» J. Baudrillard, dz. cyt., s. 86.

Sontag na zdjęciach z lat 1998–2003 nie kokietuje, nie uwodzi zalotnym kostiumem kochanki. Wprost przeciwnie – jej strojem pozostaje ciało, które coraz intensywniej się zmienia, poddając się agresywnej chorobie. Zdaje się potwierdzać propozycję Bataille’a:

Wszystko w nas wprost domaga się niszczącego dotknięcia śmierci: stawiamy czoło najprzeróżniejszym próbom, podejmujemy ciągle od nowa rozmaite, z punktu widzenia rozumu jałowe wysiłki, składamy hektombę z naszej twórczej mocy, aby umożliwić daremne przejście od pojedynczego życia do nowych, młodszych istnień²².

Leibovitz, wraz z postępem choroby i koniecznością hospitalizacji Sontag, rezygnuje na ten czas z pracy fotografa, a jednocześnie starannie dokumentuje przebieg choroby i zmian jej towarzyszących. Opowiada historię postawienia diagnozy, przez operację, chemioterapię, utratę włosów – każdy z tych etapów jest przez nią, mimo dramatyzmu sytuacji, zarejestrowany. Przedstawia to wszystko, co zazwyczaj w codziennych praktykach intymności pozostaje zamknięte, przemilczane, zasłonięte: Sontag śpiąca na szpitalnym łóżku, poddająca się pielęgniarstwu, okryta wygniecioną pościelą – zmęczona, chora przestaje przypominać Susan ze zdjęcia z Meksyku (1989), kiedy to uwodzicielskim spojrzeniem pięknej kobiety kusi obiektyw. Leibovitz przedstawia to, co w dzisiejszej kulturze wywołuje wstręt, a co tylko pozornie jest skrajnie oddzielone od sfery erotyzmu.

Dalej wykażę – deklaruje Bataille – iż tej uprzedniej znajomości śmierci odpowiada poznanie seksualności, w czym z jednej strony pomaga doznanie wstrętu i plugawość aktu seksualnego, z drugiej – praktykowanie erotyzmu, będącego dla tamtego doznania przeciwwagą. W tym jednak punkcie oba wspomniane rodzaje wiedzy głęboko są różne: świadomość dziedziny seksualnej ma przedmiot pozytywny, nie może zatem być dana w zwykłej relacji wstrętu²³.

Jak widać, granica między wstrętem a pożądaniem jest niezwykle delikatna. Podobnie jak erotyzm, śmierć traktowana jest skandalicznie a nawet agresywnie. Nie należy o nich mówić, a z pewnością pokazywać. Śmierć nie powinna być upubliczniana, a raczej zepchnięta na margines makabry. Aby zapobiec zgorzeniu, chory został przeniesiony ze sfery domowej, publicznej do szpitala i poddany tamtejszej izolacji i rygorowi.

Szpital – jak pisze Ariès – staje się odtąd jedynym miejscem, gdzie śmierć na pewno nie jest aktem publicznym – bądź też czymś w rodzaju – co jest obecnie traktowane jako chorobliwa nieprzyzwoitość. Dlatego szpital jest miejscem śmierci samotnej²⁴.

²²» G. Bataille, dz. cyt., s. 72.

²³» Tamże, s. 68–69.

²⁴» P. Ariès, *Śmierć odwrócona*, tłum. J. Godzimirski, [w:] S. Cichowicz, J. Godzimirski (red.), *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993, s. 242.

Leibovitz łamie ten kulturowy zakaz, przeciwstawia się dominującej „kulturze wstrętu”. Oswaja to, co pozornie jest nieoswajane, co jednocześnie przyciąga i odpycha, często wywołując nawet obrzydzenie, załamując dotychczasową stabilność i porządek. Widząc chore, cierpiące, bolące ciało w pierwszym odruchu odwraca się wzrok, tak jakby ten mógł zostać przyłapany na drażnieniu tajemnicy czy na podglądaniu oczarowanych sobą kochanków. Według Kristevej:

To się narzuca, niepokoi, fascynuje pragnienie, które mimo to nie pozwala się uwieść. Pragnienie, przestraszone, odwraca się. Zraża się i odrzuca. Absolut chroni je przed wstydem, a ono jest zeń dumne, trzyma się go. Ale mimo wszystko ten poryw, ten skurcz, ten skok jest przyciągany zarazem przez pewne gdzie indziej, równie kuszące jak i przekłete. Niestrudzenie, jak nieokiełznany bumerang, bieguny wezwania i odrzucenia dosłownie wyprowadzają z równowagi tego w kim tkwią²⁵.

Leibovitz zdaje się nie poddawać tej „potędze obrzydzenia”, nie włącza się w cenzorski dyskurs kultury. Ciało, które fascynowało nie traktuje jako obcego ani skandalicznego.

Taktyka obrazu

Jeżeli erotyzm, jak pisze Bataille, to „aktywność czysto ludzka, [która] jest w całości pogwałceniem reguły zakazów”²⁶, można uznać, że Leibovitz przełamuje zakaz śmierci. Wpisuje się tym samym w retorykę „taktyk” zaproponowanych przez Michela de Certeau. Taktyki jako szczególne formy działania, będące w opozycji do „strategii”, są uznawane za niepodporządkowujące się określonemu prawu czy regułom miejsca. Są oderwaniem się od systemowości czasu i przestrzeni. Poprzez zmierzanie do wyodrębnienia dla siebie własnej, zindywidualizowanej przestrzeni, dokonuje się transgresji z miejsca kulturowo czy zwyczajowo kontrolowanego. Leibovitz dokonując tego, co „zakazane” opiera się represjom typowym dla przestrzeni szpitala i doświadczenia choroby. Nie łamie fundamentalnych procedur, ale wychodzi poza standardy instytucji. Stając w obliczu egzystencjalnego dramatu decyduje się na użycie fotografii jako taktyki ukierunkowanej na oswojenie wkraczającej w jej życie śmierci.

To zdjęcia zmarłej Susan Sontag wykonane przez Annie Leibovitz zostały uznane za niestosowne, gorszące, ekshibicjonistyczne. Autorka fotografii wielokrotnie została uznana za gorszycielkę łamiącą bariery intymności, a jej zdjęcia uznano niemal za pornograficzne czy obsceniczne²⁷. Ale czy w ten sposób nie realizuje się swoisty testament Sontag, która zauważyła, że:

²⁵» J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2007, s. 7.

²⁶» G. Bataille, dz. cyt., s. 95.

²⁷» Jean Baudrillard w *O uwodzeniu* dokonuje rozróżnienia obu tych kategorii: „Jednakże obsceniczność to nie to samo, co pornografia. W swojej tradycyjnej wersji obsceniczność zawiera element transgresji, prowokacji czy perwersji”. J. Baudrillard, dz. cyt., s. 32.

Od czasu wynalezienia aparatu fotograficznego w 1839 roku fotografia towarzyszyła śmierci. Zdjęcia miały przewagę nad obrazami malarskimi jako pamiętki minionych lat i zmarłych bliskich, gdyż obraz uzyskany za pośrednictwem aparatu fotograficznego to dosłownie ślad czegoś, co znalazło się przed obiektywem. Uchwycenie chwili śmierci to inna sprawa [...]»²⁸.

Annie Leibovitz była naocznym świadkiem śmierci Susan Sontag, a prezentowane pośmiertne fotografie są szczególnym dopełnieniem słów autorki *Przeciw interpretacji*: „Wszystkie fotografie mówią: «Memento mori». Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością ludzi i rzeczy»²⁹. Pośmiertne fotografie Sontag potwierdzają tylko jej wcześniejszą intuicję. Poszczególne fragmenty ciała, przedstawione przez Leibovitz, na wzór stykówek uwydatniają jego delikatność i kruchość. Fragmentaryczność dobitniej podkreśla nieekonomiczność ciała zmarłego, jego nieproduktywność, tak wysoko cenioną i oczekiwaną przez współczesną ekonomię kultury. Pomimo zmian, które zaszły w ciele chorej Sontag, nie jest ono anonimowe czy iluzoryczne, przez co jeszcze wyraźniej może opowiadać o bezwyjątkowości śmierci, nie traktując jej jako czegoś obcego czy wyjątkowego.

To przez ten obraz przenika, przechodzi cień śmierci, niczym apokaliptyczny jeździec, stawiając na jej widok życie na baczność i jednocześnie przywołując jego gwałtowność. To intensywność, „dynamika, w której formy przeciwstawne łączą się w spójną całość, ma w sobie coś, co wprawia w zakłopotanie, a co wiąże się z powszechną nieznaną śmierci a erotyzmem traktowanym jako obietnica życia»³⁰.

O odnawianiu życia przypominać może ostatnie zdjęcie zmarłej Sontag, przypominające „Martwego Chrystusa” Hansa Holbeina. Podobnie jak na obrazie, na fotografii widać ułożoną na katafalku domu pogrzebowego Sontag. Zielono-złota sukienka, w której zostanie pochowana, układa się na zmarłej jak miękki całun, spowijający całą sylwetkę. Kolorystyka jest tak samo ascetyczna, jak na dziele Holbeina, o którym pisze Kristeva:

Bezlitosne przedstawienie ludzkiej śmierci, obnażanie jej przez trupią *quasi*-anatomię przekazuje widzom nieznośną trwogę wobec śmierci Boga, która nie różni się tu od ludzkiej śmierci; tak dalece pozbawiona jest najmniejszej sugestii transcendencji³¹.

Spojrzenia Leibovitz nie można nazwać „bezlitosnym” – jej fotografia pełna jest spokoju, oddalenia, a jednocześnie przedstawione zbliżenia części ciała wskazują na to, jak trudno unieść śmierć bliskiego

²⁸» S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2010, s. 33.

²⁹» Taże, *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986, s. 19.

³⁰» G. Bataille, dz. cyt., s. 71.

³¹» J. Kristeva, *Martwy Chrystus Holbeina*, tłum. R. Lis., [w:] S. Rosiek (red.), *Wobec śmierci*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2002, s. 287.

jako całość. Jak sama przyznaje – zdjęcia wykonywała w transie. Z niedowierzaniem w realną stratę, przechodząc tym samym bramę żałoby.

Fotografie Leibovitz są wchodzeniem w nieskończoność. Poprzez wzrok, który opuszczał Aschenbach, śmierć tak, jak erotyzm pobudza ludzkie zmysły, umysł, wrażliwość. Dokonuje się transgresja nieoczekiwanego a przecież pewnego. Śmierć unaocznia się, mimo iż wpatrujące się w nią oko stanie się nadzorującym narzędziem. Spojrzenie zawieszona na granicy rozkoszy i potępienia stanie się świadkiem traumatycznej prawdy, która wyda się nieadekwatna wobec życia i wobec kierujących nim żywiołów. Fotografie są dopełnieniem „przyjemności tekstu” zasugerowanej przez Susan Sontag – jej realizacją i ponownym przywołaniem rozkoszy pożądania. Wszak – przywołując pierwsze zdanie *Erotyzmu* Bataille’a – „O erotyzmie można powiedzieć, że jest pochwałą życia nawet w śmierci”³² – nie należy jednak spuszczać oczu.

Literatura

- Ariès P., *Śmierć odwrócona*, tłum. J. Godzimirski, [w:] S. Cichowicz, J. Godzimirski (red.), *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2011.
- Bataille G., *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1999.
- Bataille G., *Historia erotyzmu*, tłum. I. Kania, Kraków: Oficyna Literacka, 1992.
- Baudrillard J., *O uwodzeniu*, tłum. J. Margański, Warszawa: Sic!, 2005.
- Freud Z., *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- Kristeva J., *Martwy Chrystus Holbeina*, tłum. R. Lis., [w:] S. Rosiek (red.), *Wobec śmierci*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2002.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków: Wydawnictwo UJ, 2007.
- Leibovitz A., *A Photographer's Life. 1990–2005*, London: Published by Jonathan Cape, 2006.
- Mann T., *Śmierć w Wenecji*, tłum. L. Staff, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1996.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2013.
- Myśl to forma odczuwania. Susan Sontag w rozmowie z Jonathanem Cottem*, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2014.
- Quignard P., *Noc seksualna*, tłum. K. Rutkowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2008.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków: Universitas, 2007.
- Sontag S., *O fotografii*, tłum. S. Magala, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, tłum. S. Magala, Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2010.

³²» G. Bataille, *Erotyzm*, tłum. M. Ochab, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 1999, s. 15.

Agnieszka Kaczmarek

Antropolog i kulturoznawca, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa UAM. Autorka książki *Nowoczesna autentyczność. Charles Taylor wobec dylematów współczesności* (Poznań 2011); współredaktorka tomów *Kultura wobec czasu*, *Wobec śmierci* i *Wobec samotności*. Publikowała m.in. w „Kulturze Popularnej” i „Zeszytach Naukowych Centrum Badań im. Edyty Stein”.

SUMMARY

Between the Eros and Thanatos. Susan Sontag/Annie Leibovitz

Article is an attempt of presenting set of relations in the area of everyday life practices connected with intimacy. Start point is an analyze of Ann Leibovitz's photogtaphy of suffering because of cancer, Susan Sontag's last days of life. Presence of Eros and Thanatos is very significant, this two qualities determined the way in which the (mediated by object glass) gaze is seen. This erotic value of the photography entangled it into visual transgression which can be a source of cultural scandal.

Keywords: death, eros, thanatos, photography, disease
