



Annie Leibovitz, *Susan's shell collection*. © Annie Leibovitz. Dzięki uprzejmości National Portrait Gallery, Londyn.

Joanna Mizielińska

Życie rodzinne w obrazach z melancholią w tle

Annie Leibovitz i Susan Sontag

Annie Leibovitz: A Photographer's Life, 1990–2005, San Diego Museum of Art 10.02. – 22.04.2007, High Museum of Art, Atlanta, 12.05. – 09.09.2007, Corcoran Gallery, Waszyngton, 13.10. – 13.01.2008, de Young Museum, San Francisco, 9.02. – 11.05.2008, Maison Européenne de la Photographie, Paryż, 12.06. – 21.09.2008, National Portrait Gallery, Londyn, 16.10.08 – 25.01.2009, C/O Berlin, 21.02. – 17.05.2009, Palazzo Reale, Mediolan, 19.06. – 29.09.2009. *Annie Leibovitz: A Photographer's Life, 1990–2005*, Random House, Nowy Jork 2006.

Dla A.S. z miłością

Są obrazy, które nie dają spokoju. Nawiedzają. Krążą po głowie. TEN album. TE zdjęcia.

Gdy po raz pierwszy je zobaczyłam, zamarłam. Wiedziałam, że do nich powrócę. Że muszę. Że jestem to winna. Komu? Sobie? Sontag? Leibovitz? Wszystkim, których miłość, choć już śmie wymówić swoje imię, w dalszym ciągu spychana jest na obrzeża kulturowej widzialności i zrozumiałości.

Oto biografia Susan Sontag na stronach polskiej Wikipedii:

Urodzona jako Susan Rosenblatt w nowojorskiej rodzinie żydowskiej. Nazwisko Sontag przejęła po ojczymie.

Sontag była osobą biseksualną. W wieku 17 lat poślubiła Philippa Rieffa. Owocem związku był syn David Rieff. Po 8 latach ich związek zakończył się rozwodem. Jej inne miłości obejmowały kobiety, między innymi Annie Leibovitz, Lucinda Childs, Maria Irene Fornes.

W latach 1987–1989 prezes amerykańskiego PEN Clubu.

W 1982 na wiecu na Manhattanie popierającym Solidarność określiła europejski komunizm jako faszyzm „z ludzką twarzą”. Latem 1993 wystawiła „Czekając na Godota” w oblężonym Sarajewie.

Jej powieść „The Volcano Lover” (pol. „Miłośnik wulkanów”) była bestsellerem w USA w 1992 roku.

W roku 2000 opublikowała powieść „In America” (pol. „W Ameryce”), której główną bohaterką jest aktorka Maryna Załęzowska. Pierwowzorem tej postaci była Helena Modrzejewska. Książka zdobyła National Book Award dla najlepszej powieści historycznej.

Zmarła na białaczkę w Nowym Jorku.

A oto wspomnienie o Susan Sontag z ubiegłorocznej „Gazety Wyborczej”:
Jako nastolatka Susan Sontag zakochała się w świecie akademickim i chciała, by wypełnił on całe jej dorosłe życie. Zaczęła studiować w wieku 15 lat w Berkeley. W wieku 17 lat wyszła za mąż za wykładowcę socjologii Philipa Rieffa, któremu urodziła w wieku 19 lat syna Davida (dziś jest znanym komentatorem politycznym). Przenieśli się razem do Harvardu, gdzie ich małżeństwo w końcu się rozpadło.

W poszukiwaniu samej siebie Sontag wyjechała w 1957 na Sorbonę, po dwóch latach zaś wróciła do Nowego Jorku.

Jak sama później wspominała, dopiero zbliżając się do trzydziestki, weszła w wiek dojrzewania. Jako nastolatka była zakopana w książkach i notatkach z wykładów, potem zaś pochłonęły ją obowiązki małżeńsko-macierzyńskie. Dopiero jako rozwiedziona samotna matka Sontag mogła sobie pozwolić na życie młodej dziewczyny¹ – co przypadło na dekadę lat 60., którą przeżywała razem z ludźmi dużo młodszymi od siebie.

Co wiemy o Sontag? Czego możemy się dowiedzieć z krótkiej biografii pośmiertnej? Co o niej mówi hasło w Wikipedii? To, co powinniśmy wiedzieć? To, co pozwala nam się wiedzieć?

Życie zawieszone pomiędzy urodzinami i śmiercią. Jak każde.

Co wiemy o jej uczuciach? Przeżywaniu? Miłości, tęsknocie, pożądaniu? Do kobiet. Do kobiety. Tej jednej, która towarzyszyła jej prawie do końca. O ich wspólnym życiu, podróżach, wzajemnej inspiracji?

Z pośmiertnej notki – *pisala pod znakiem Saturna, planety melancholików*. A zatem Sontag melancholijna, Sontag nieodgadniona. Kreacja. Fikcja. A Sontag spełniona? Sontag szczęśliwa? Taką, jaką widziała ją Leibovitz. Sontag w życiu, które umyka czytelnikom i piszącym pośmiertne notki. Celowo? Nieświadomie? Jej poparcie dla Solidarności ważniejsze niż miłość do kobiet/y²?

Nie znajdziemy tego, czego szukamy w żadnej biografii. Najważniejsze umyka opisom. Czy też opisy, jak ognia boją się dotknąć łatwopalnej substancji. Miłość między kobietami ma przecież zapach piekła (Marie Jo-Bonnet: 1997).

Pozostają obrazy. Nie słowa, ale obrazy właśnie. Gdy o nich piszę, gdy podejmuję trud interpretacji, udo-słownienia, uwieczniam je? Wpisuję na powrót na karty Historii, bo ta na słowie się opiera? Chciałabym wierzyć, że to możliwe.

Oto zatem biografia w obrazach, które oglądam i nad którymi płaczę.

Jeśli fotografowanie to kreowanie rzeczywistości, to co kreuje album Leibovitz zatytułowany „Życie fotografki 1990–2005”? Jakie jest to życie? Jakie było?

Obejmuje okres, kiedy była z Susan Sontag. Wszystko, co robiły razem. I co miały zamiar zrobić: *Następna książka, którą planowałam stworzyć przed kolejną kolekcją swoich prac, była pomysłem Susan. Nazwałyśmy ją książką o Pięknie i była do pewnego stopnia wymówką dla mnie i Susan, by podróżować. Cokolwiek, co nas pociągało czy interesowało, mogłoby się znaleźć w tej książce. Myślałam o niej jako o kolekcji fotografii, które będą robiła w staromodny sposób, gdy będę poruszona. Zaczęłyśmy robić listę do książki i część z tego znalazła się w tym albumie. Wspinałyśmy się na piramidy. Widziałyśmy kawał świata. Zabrała mnie do miejsc, do których nigdy bym sama nie trafiła. Szło się z nią do muzeum i jeśli widziała coś, co jej się podobało, to zmuszała Cię do stania w tym samym miejscu, gdzie stała ona i patrzenia na to, abyś zobaczyła to, co ona. Nie mogłam stać ani trochę na lewo czy na prawo. Ale*

¹⁾ To dość ciekawie zakamuflowane stwierdzenie. Coś w rodzaju, jak powiedzieć, by nie powiedzieć, by cos przeoczyć niby mimochodem. Można je uznać za egzemplifikację retoryki kłozetu/ukrywania, o której pisze Eve Kosofsky Sedgwick w *Epistemology of the Closet* (1990). Poza tym należy zwrócić uwagę na specyficzne użycie czasu i normatywnej kategorii dojrzałości/niedojrzałości, do której się tu nawiązuje. Analiza czasu z punktu widzenia wykluczonych/odmieńców *queer* zajmuje ostatnio coraz więcej miejsca w ramach teorii *queer*. Patrz np.: Halberstam J., *In a Queer Time and Place* (2005) czy Edelman L., *No Future* (2004).

²⁾ We wspomnieniu z GW nie pojawia się postać Anne Leibovitz, pojawia się za to wsparcie dla Solidarności. Wspólny wyjazd do Sarajewa jest wyjazdem samotnym. Jest choroba i walka z nią, ale nie ma tych, którzy ją w tej walce wspierali. Pojawia się *zakochanie w polskiej poezji – zwłaszcza wierszach Miłosza, Zagajewskiego, Szymborskiej i Herberta*, nie wspomina się o zakochaniu w kobiecie.

w tym samym dokładnie miejscu, gdzie ona. Robiłam tę książkę z nią w moim umyśle, jakby ona stała za mną, mówiąc to, co ona chciałaby w niej zobaczyć (Leibovitz: 2006).

Gdzie zacząć? Moje odczytywanie znaków. Ułomne. Naznaczone własnym smutkiem i melancholią.

Śledzenie, gdzie i kiedy zaczęła się ta miłość? Związek, który uwiecznia Leibovitz w albumie o swoim życiu. Odszyfrowywanie znaków. Czytanie pomiędzy linijkami ze świadomością, że to, co najważniejsze umyka wszelkim znakom. To, co najważniejsze, jest pomiędzy.

A jednak. Jakaś próba. Wprowadzenie jakiejś chronologii. Porządek w chaosie nieuchwytnego.

Poznały się pod koniec lat 80., gdy Leibovitz miała zrobić zdjęcia Sontag w związku z wydaniem „AIDS i jego metafory”. Leibovitz jako studentka czytała jej esej Sontag „O fotografii”, ale podczas spotkania rozmawiały głównie o powieści „Benefactor”, którą Leibovitz lubiła (po tej rozmowie poszła do księgarni i kupiła wszystkie jej książki), a potem umówiły się na kolację: *Pamiętam, że szłam na tę kolację spocona ze strachu, że nie będę mogła do niej nic powiedzieć. Pewnie częściowo schlebiało mi, że w ogóle była mną zainteresowana* („New York Times”, 6.10.2006).

Reszta, to już ich wspólne życie. W obrazach. Wspólne podróże, mieszkania, praca. Inspiracja. To dzięki Sontag Leibovitz jedzie do oblężonego Sarajewa. To dzięki niej chce być lepsza. Bycie z Sontag jawi się jako nieustanna inspiracja. Próba nadążenia za osobą, która była spragniona życia aż do śmierci. Która walczyła ze śmiercią do ostatniej chwili.

W 1999 roku wspólnie wydają album „Women”. Sontag pisze do niego wstęp, ale też bierze czynny udział w pracy nad zdjęciami. Wybiera. Doradza. Inspiruje. Album otwiera zdjęcie matki Leibovitz, bo Susan powiedziała, że była ona pierwszą kobietą, którą Leibovitz poznała. Kończy zdjęcie Sontag.

W albumie słowo wstępu i zdjęcia nawzajem się przenikają i nie wiadomo już, czy słowa są komentarzem do obrazów, czy obrazy do słów. Tak bardzo są jedną. Komentarz staje się inspiracją. Te słowa otwierające album, jego motto, domykają esej Sontag o utrwalaniu przez fotografię stereotypów kobiecości i o potencjalnej mocy ich obalania. W fotografii.

Każde kolejne oglądanie tych zdjęć przynosiło ból i łzy. Bałam się otwierać ten album. Bałam się tych zdjęć. Zbyt mocno przypominały mi moją własną żałobę. Zbyt mocno dotykały sedna melancholii. Braku noszonego w sobie. Wypieranego dzień w dzień. Ukrywanego niczym najdroższy skarb. Nie do ukrycia.

Obraz/zdjęcie jako środek radzenia sobie z bólem i łzami? Sublimacja straty? Zamiast nich kolejny pstryk. Ślaniając się na nogach, półprzytomna z bólu, ale kolejny pstryk. Każde naciśnięcie przycisku aparatu, kamień w gardle. Pstryk. Skowyt. To nie tylko głośny płacz.

Niemoc słów. Są obrazy, które bolą we własnej pamięci, nawiedzając od czasu do czasu pod postacią cudzych.

Leibovitz fotografująca śmierć ukochanej kobiety. Klatka po klatce zapisująca własną rozpacz i ból. I niemoc zatrzymania. Oplakująca za pomocą obrazów. Czy było to jej przekleństwo? Czy przeciwnie, ratunkiem? A jeśli ratunkiem to przed czym? Przed rozpadnięciem się na kawałki? Czy to pożeranie obiektu za pomocą obrazów, by ocalić samą siebie (Kristeva: 2007)? Czy wspólną miłość? Cokolwiek się stanie, cokolwiek się stało, te obrazy zostaną. Zastygłe szczegóły czyjegoś życia i śmierci.

Czy fotografia coś upamiętnia? Czy utrwała rzeczywistość? Sontag twierdziła, że jest aktem jej kreowania, że jeśli już coś odzwierciedla, to stan umysłu fotografa, a nie świat przed-stawiony. Zdjęcia Leibovitz to zarówno potwierdzenie jej słów, jak też zanegowanie. Naga prawda. Ból widoczny w każdym ujęciu, mętlik w głowie kobiety, która straciła ukochaną. Walka z bólem, która toczy się na naszych oczach. Przed oczami nieżywe ciało. W pamięci, również tej fotograficznej, ciało żywe. Przejmująca tęsknota i samotność.

Martwy Chrystus Holbeina, którego tak opisuje Kristeva: *Osamotnienie jako akt kompozycyjny, który obarcza obraz nadmiernym ciężarem melancholii* (Kristeva: 2007). Tu, na tych zdjęciach osamotnionej opłakującej staje się naszą samotnością. To nie jest akt kompozycyjny – to życie, które przemija na naszych oczach i pamięć, która będzie trwać wiecznie w fotografii.

Pstryk. To boli. Pstryk. To uśmierza ból.

Świadectwo. Danie świadectwa. Śmierci? Życiu? Miłości? Wszystkim im naraz? Jakież świadek byłby w stanie unieść taki trud?

Jesteśmy tymi, którzy przetrwali, żywymi trupami, ciałami zmarłych w zawieszaniu osłaniającym osobiste Hiroszimy w łonie naszego osobistego świata (Kristeva: 2007, 234). Kristeva pisząc o Marguerite Duras, stawia pytanie o możliwość uleczenia melancholii przez i w związku z inną kobietą, a dalej opisuje jednak same nieudane próby odtworzenia tej, jak ją nazywa, *macicznej przestrzeni*. Inna i tożsama, druga kobieta jest pożądana u Duras jedynie jako partnerka mężczyzny. Jedynie w zniszczeniu, okrucieństwie i erotyzacji odbywa się pracowanie depresji i melancholii... U Duras, z którą Kristeva wydaje się zgadzać, nie ma możliwości satysfakcji w relacji między dwiema kobietami. Można powiedzieć, że nie ma szansy na miłość szczęśliwą i spełnioną. Tu zresztą należy stwierdzić, że nie ma jej również w relacji heteroseksualnej. Różnica tkwi w tym, że ta niemożność jest jedyną społecznie dopuszczalną i akceptowalną. Wydaje się, że Duras, a za nią Kristeva odsłaniają i zarazem cofają się w pół drogi, *psychiczne podłoże wcześniejsze od naszego podboju drugiej płci*, które – jak Kristeva pisze – można by nazwać *niezręcznie kobiecym homoseksualizmem*. To, co obydwie opisują, to jednak melancholia heteroseksualna, smutek za tą, której nigdy nie pozwolono im kochać (i oplakiwać tej straty), za innymi kobietami jako obiektami uczucia. Dlatego Judith Butler pisze, że najprawdziwszą

homoseksualną melancholiczką jest kobieta heteroseksualna. Strata musi być pochowana, pozostać nieświadomiona, zaś *w tej krypcie odbić, tożsamości, powiązania, uczucia ulegają zniszczeniu* (jw.). Jak dodaje jednak Kristeva: *społeczność kobiet nie jest ani nieuchronnie dzika, ani wyłącznie destruktywna. Ze względu na nietrwałość lub niemożliwość* [brak tu refleksji nad tym dlaczego tak się dzieje? – J.M.] *silnych związków erotycznych, kobiety ustanawiają aurę wyobrażeniową współdziałania, która może okazać się nieco bolesna i z konieczności pogrążona w żałobie wobec zanurzenia w narcystycznej płynności wszystkich obiektów seksualnych, każdego wzniesłego ideału* (Kristeva: 2007, 253). A zatem kobiety są skazane na *ironię wspólnoty*, powtarza Kristeva za Heglem. Czy rzeczywiście? I które kobiety?

Jakże inny od tej wizji kobiecej wspólnoty jest związek dwu kobiet wyłaniający się ze zdjęć Leibovitz. Tu nie szuka się ani utożsamienia i rozplynięcia jednej w drugą, ani nie poprzestaje na odkryciu „innej”, a jednak tej samej. Tu ból i melancholia bardziej wiążą się ze społeczną odmową rozpoznania i wartości budowanego związku, gdy trwa i ogromu straty, gdy się kończy. Niektóre związki są w bolesnej krypcie, bo nie są dopuszczane do zbiorowej świadomości czy pamięci. Są one zabronione od momentu narodzin, gdyż – jak twierdzi Butler – tabu homoseksualizmu poprzedza w naszej kulturze tabu kazirodztwa (Butler: 1997, 2000). Żałoba po nich jest dużo bardziej skomplikowana, odbywa się poza językiem i społecznym przyzwoleniem. Musi pokonać przymus milczenia, przeskoczyć barierę wielkiej ciszy, znaleźć nowy język...

Co mówi obraz?

Co uwiecznia?

Odchodzenie. Powolne. Na niektórych zdjęciach Sontag żyjąc, jest jakby gdzie indziej. Myślam. Wzrokiem, który boli. Smutnieje. Kurczy się w sobie. Ciało zwija do środka. By w końcu w ogóle siebie nie przypominać.

Sontag w przebraniu. Przebranie, które ją przerasta. Smutne przebranie w wesoły czas karnawału.

W 1976 roku stwierdzono u Sontag raka piersi. Dawano jej pół roku życia. Walczyła i pokonała chorobę. W 1998 nastąpił jej nawrót. Leibovitz wzięła urlop i była przy niej. Uwieczniała etapy choroby, pisząc jej historię w obrazach. Tuż przed diagnozą robi zdjęcie w ich wspólnym domku w Rhinebeck. Podobno Sontag przeczuwała wtedy, że coś jest nie tak. Potem jest przy niej każdego dnia. Walczy z własnym lękiem za pomocą obrazów. Uwiecznia. Fotografuje chemioterapię. Ból. Człowieka w ciele, które boli. Człowieka, którego myśl jest bezradna wobec bólu. Wypadanie włosów i w końcu ich obcięcie. Ich odrastanie jak ponowne zapuszczanie korzeni w życiu, które prawie się opuściło.

Uciekanie śmierci. Choroba i ból. Ciało, które staje się tym, czym od zawsze jest. Tylko i wyłącznie ciałem, które cierpi, ciałem, które wydała, ciałem, które toczy choroba. Które toczy gatunek.

Kolejne kroplówki.

Wymknęcie się śmierci. Jej cień na twarzy Sontag. Jej najpiękniejszy portret. Krótkie włosy, ledwo odrastające po chemioterapii. Twarz, która wie. Która była pod drugiej stronie. Wpatrzona w dal. Jakby jeszcze nie do końca mogła uwierzyć, że wygrała. Smutny wzrok. Świadomość, że w końcu przegra?

Sontag trzymająca na rękach Sarę Cameron Leibovitz. Córkę, którą urodziła Leibovitz w 2001 roku i którą wspólnie wychowywały. Życie, które się kończy i życie, które dopiero się zaczyna. Życie, które dopiero co wydobyło się z nicości i życie, które w tę nicłość odchodzi. Krótki moment, kiedy toczą się razem. Życie w objęciach śmierci. Smutek, który umyka wszelkim słowom. Jakby świadomość, że wszystko zdarza się za późno, że we właściwym czasie i miejscu byłoby inaczej, lepiej, spokojniej... Coś, co powinno cieszyć, drobne ciało w ramionach starej kobiety, sprawia, że kuli się ona jeszcze bardziej w sobie. Nie wie, co ma z nim zrobić. Boi się dotknąć, by nie przygnieść ciężarem bagażu życia, które już prawie za nią?

Czy można wiedzieć, nie wiedząc? Leibovitz w jednym z wywiadów, jakich udzielała często po opublikowaniu albumu, mówiła, że Sontag do ostatniej chwili walczyła. Chciała żyć. Myślała o nie napisanych książkach, nie odbytych podróżach. Walczyła³.

Ból, który zapisuje ciało. Ciało, które zapamiętuje ból. Wpisany w zmarszczki na twarzy. W oczach lęk. Uciekanie śmierci. Spojrzenie, które już raz się zetknęło ze śmiercią, nigdy nie będzie takie samo.

Na kolejnych zdjęciach Sontag powoli odchodzi. Jakby żegnała się z życiem. Melancholijnie wpatrzona w dal na brzegu Sekwany w 2000 roku w Paryżu, gdzie Leibovitz kupiła im mieszkanie, bo Susan *lubiła opuszczać Nowy Jork, by pisać* (Leibovitz: 2006). Susan w przebraniu misia podczas Sylwestra 2001, w otoczeniu innych kobiet. Szczęśliwa i zmęczona. A mimo to trzymająca rękę na pulsie życia. Obecna. W kasku na gruzach World Trade Center. W słowach. W pełnej pasji krytyce polityki Stanów Zjednoczonych po 11 Września. W książkach. W 2002 roku wydaje „W Ameryce”, swoją kolejną powieść. Ostatnią.

Grudzień 2003 roku: ponownie w Paryżu. Patrzy wprost w obiektyw. Rok przed śmiercią. W czasie, kiedy podobno się rozstały. Zamknięta w sobie. Bardziej. Na następnych zdjęciach umierająca. Na naszych oczach. Umiera za każdym razem, gdy oglądamy ten album. Świadcstwo jej umierania. Odfetyszowanie śmierci. *Trzeba dotknąć surowego mięsa. Trzymać je w ręku. Ścisnąć. Pozwolić, by przedostawało się między naszymi palcami. I trzeba dotknąć ciała zmarłego człowieka* (Brach-Czaina: 1998, 161).

Po co? By się upewnić, że osoba, która była w tym ciele, odeszła? By się upewnić, że zostało tylko ono? By się przekonać, że jej już nie ma? Chwilowość

³⁾ W wywiadzie o wydanej książce: *Swimming in the Sea of Death* (2008) poświęconej ostatnim chwilom Sontag, jej syn David Rieff potwierdza wiarę, z jaką jego matka walczyła do ostatniej chwili i jej pragnienie, by nie znać prawdy, że nic już nie można zrobić, że to naprawdę koniec. Jak twierdzi Rieff, Sontag prosiła *implicite*, by ją okłamywać co do jej stanu zdrowia.

istnienia. Mięśność istnienia, o której pisze Brach-Czaina. Mięśność autentyczności naszego istnienia. Mięśność nie-istnienia. Również.

Ciało wystawione w trumnie. Dotknięcie lodowatego czoła ciepłymi ustami. To ciało, które było tą, którą kochała/m. Tak drogie ciało. Tak puste.

Kurczenie się życia. Zapadanie w siebie. Powrót do jakiegoś stanu sprzed. Coraz mniej go na zewnątrz. Ciało nie do poznania.

Obnażenie mięśności ludzkiej egzystencji. Człowiek sprowadzony do ciała. Nieobecny duchem pochłoniętym przez ból i środki go uśmierające. We śnie, który przynosi wytchnienie. Krótkie momenty, kiedy ból przechodzi i kiedy chce się żyć. Jeszcze. Ponownie. I momenty, kiedy oddałoby się wszystko, by życie już tak nie bolało.

Czasem trudno uciec tej przeklętej dychotomii. Krzyk, gdzie jest ta, której tu nie ma.

Trzeba dotknąć zmarłego ciała. Trzymać je w rękach. Wówczas świat może błysnąć przed nami na chwilę. A cóż dopiero, gdy pomyślimy o przekraczaniu mięśności, która przecież niewiele ogarnia (jw., 183). Ten fragment, ostatni w „Szczelinach istnienia”, Jolanta Brach-Czaina poprzedza opisem sekcji zwłok, a właściwie ich „porządkowania” po sekcji. Ciało jest tu materiałem. Pozbawiona cienia emocji relacja. Dotyk zmarłego ciała jak dotyk mięsa? A jednak to coś więcej i mniej zarazem. Tego, kogo dotykamy w tym ludzkim mięsie, już nie ma. A jednak trup to coś więcej niż mięso. Przynajmniej dla tych, którzy byli z nim związani. Spokrewnieni. Którzy kochali i pragnęli. Którzy utracili i nie mogą sobie z tą stratą poradzić. Dotknięcie zmarłego ciała nie pomaga. Wiem o tym. Czy pomaga jego fotografowanie?

Według Kristevej, Holbein trywializuje śmierć. Ucieka wszelkim zabiegom uwznioślającym. Mówi, oto jak się umiera. W ciele.

Intymność ich życia, do którego nas dopuszcza Leibovitz. Zaufanie. Album nazwany jej życiem, mógł przecież pewne szczegóły pomijać. Życie można upiększać. Obrazy temu służą doskonale. Zdjęcia Leibovitz nie trywializują śmierci, one trywializują życie. Sprowadzając je do szczegółu. Leibovitz mówi, oto jak żyłyśmy. Oto jak umrzemy. Pozostanie po nas kilka książek/albumów, kamienie, które zbierałyśmy, parę rozproszonych uwag. I pamięć. Zawsze czyjaś.

Leibovitz, jak wyznaje we „Wstępie”, zmusiła się do fotografowania ostatnich dni Sontag. Pracowała w transie. Nieprzerwanie. Uciekając od rozpaczki, a może rozpaczając w jedyny dostępny dla siebie sposób poprzez obrazy, uwiecznianie rzeczywistości, która umyka temu uwiecznieniu. Praca nad albumem była dla niej procesem odprowadzania żałoby. Edytowała go wspólnie z nią, z myślą o niej. Bezustannie. Ostatnia wspólna praca. Rozmowa z ukochaną, której nie ma. Pomiędzy życiem obrazów a śmiercią życia.

Duch Sontag jest w każdym szczególe. Od pierwszego zdjęcia Sontag w Petrze w 1994 roku do ostatniego, spojrzenia jakby z oddali, z ich wspólnych podróży: do Wenecji i Neapolu. A potem już tylko krajobrazy. Zamglony fragment Monu-

ment Velley. Melancholijne. Naznaczone brakiem. Tak jak pierwsze obecnością, o której już wiemy, że przeminęła.

W wypadku smutku ubogi i pusty staje się cały świat, w wypadku melancholii samo Ja (Freud: 1991, 297). Świat pozostał taki, jakim był od zawsze. Potężny. Piękny. Odwieczny. Nic się nie zmieniło. A jednak zmieniło się wszystko. Magia fotografii. Konstrukcja *à rebours*. Po śmierci życie. W obrazach. Wspomnieniach.

Czy to się nazywa ocalenie od zapomnienia? Czy żyjemy tak długo dopóki pamiętają o nas inni?

Każda fotografia to „memento mori”, napisała Sontag. Uwiecznianie nietrwałości. Oglądanie rzeczywistości, której już nie ma. Która znika w momencie uwiecznienia, a może zawłaszczenia przez ten jeden wybrany kadr. A później to jedno spojrzenie ma świadczyć o całości, której nie sposób ująć. Słowami. Obrazami. Liczy się to, czego nie ma. Brak. Brak, który boli.

Tradycja zdjęć *post mortem*, w którą wpisuje się Leibovitz. Najintymniejsze momenty uwiecznione na fotografii. Czy nie jest to obnażenie esencji fotografii? Jeśli każda fotografia to *memento mori*, to czym jest fotografia śmierci? Umarłe ciało i to, które żyje w zastygłej nie-rzeczywistości. W pozie. Ułożone nie przez siebie, ale innych. Ubrane w przywieziony i troskliwie wybrany strój. Wystawione na pokazach. Lodowate.

Jak powiedziała Leibovitz w jednym z rozlicznych wywiadów po wydaniu albumu, fotografowanie *to sposób na pokazanie miłości*. Już nie osobie, której nie ma. To nie jest deklaracja, której potrzebowały. To deklaracja/świadcstwo miłości dane światu.

Już bez (auto)cenzury. Bez chronienia prywatności, o co tak bardzo dbała Sontag, która ponoć nigdy nie udzieliła wywiadu żadnej gejowskiej czy lesbijskiej gazecie, a o swojej relacji mówiła również niewiele. Mimo to publikacja zdjęć umierającej Sontag wywołała oburzenie. Niektórzy uznali, że to naruszenie prywatności, przekroczenie cienkiej linii dzielącej nas od tego, czego nie należy obnażać. Leibovitz też się wahała, a jednak w swojej *pracy żałoby* (Leibovitz: 2006) uznała, że konieczne jest i to odkrycie. Trudność, z jaką robiła te zdjęcia, koresponduje z trudnością decyzji o ich umieszczeniu w albumie. Wydaje się jednak, że to naruszenie intymności i prywatności było konieczne, gdyż w grę nie wchodziło już coś, co istnieje, ale coś, z czego utratą Leibovitz stara się pogodzić: *przeszłam przez wszystko, emocjonalnie i mentalnie i jestem z tym pogodzona. Ta książka to ja* (Leibovitz: 2006). Jeżeli więc mówimy o naruszeniu prywatności, o obnażeniu, to musimy w tym wszystkim umieścić samą jej autorkę, która odslania się do końca, nie pozostawiając żadnych niedopowiedzeń.

Już nie można, nie po ukazaniu się tego albumu, zignorować faktu ich wspólnego życia. Choć wciąż opisuje się je zawołowanym językiem. Na przykład w „Newsweeku” (2.10.2006) w artykule poświęconym albumowi napisano: *co*

może jest najbardziej kontrowersyjnym aspektem książki Leibovitz to intymne zdjęcia z jej relacji z Sontag i szczególnie bolesne zdjęcia pisarki ciężko chorej na raka. Sama Leibovitz, gdy były razem, zwykle używała określeń „towarzyszka/companion” bądź „przyjaciółka”. We wstępie do albumu pisze Susan, która była ze mną przez te wszystkie lata (Leibovitz: 2006). Czy musi mówić więcej, gdy każde słowo o tym wspólnym życiu, wspólnych podróżach, każde zdjęcie jest przepełnione miłością?

Brak języka. Walka z tym brakiem. Mylą się Ci, którzy oskarżali zarówno Sontag jak i Leibovitz o życie w ukryciu⁴. One po prostu starały się żyć wspólnie i nic ich nie obchodził świat zewnętrzny, choć ten tak bardzo interesował się nimi. Czy można żyć w ukryciu wynajmując wspólne pokoje z jednym łóżkiem? Podróżując wszędzie razem? Można jednak nie chcieć mówić o swoim życiu prywatnym, chronić je przed inwazją wszędobylskich i wszechciekawskich, upraszczających i trywializujących wszystko mediów. Ochrona własnej prywatności wcale nie oznacza braku odwagi. Szczególnie gdy głośno podejmuje się tematy kontrowersyjne, jak AIDS. Zatem przełamywanie milczenia. I jednocześnie odmowa mówienia wszystkiego, jeśli chodzi o własne życie. Być może również dlatego, by chronić tę drugą osobę. Przed wyrokiem bez sądu. Przed moralnym potępieniem lub liberalną tolerancją, tą często najbardziej zawołowaną formą niechęci. I jeszcze brak słów, które mogłyby zostać użyte. *Coś takiego nie może istnieć*⁵, a jeśli nie istnieje, to jak o tym mówić?

Jakich słów użyć na określenie relacji dwóch kobiet, które były razem 15 lat, wspólnie wychowywały dziecko, urodzone przez Leibovitz w 2001 roku, wspólnie podróżowały, ale też nigdy nie zamieszkały razem, choć okna ich mieszkań w Nowym Jorku wychodziły sobie naprzeciw? To już nie jest *miłość, która nie śmie wymówić swojego imienia* (Wilde: 1992, 218), nie po Stonewall, nie po tym, gdy związki jedнопłciowe zalegalizowano w większości krajów Europy. Mimo tego rozpoznania język jest wciąż oporny. Nie ma określeń. Ucieka się do zawołanej formy, bo powiedzenie wprost nie przeszłoby przez pióro/gardło. Tylko w jednym przeczytanym przeze mnie tekście napisanym po śmierci Sontag, zamieszczonym w gejowskiej prasie, odnalazłam rozpoznanie, które byłoby i pojawiałoby się we wszystkich tekstach, gdyby tylko dotyczyło par heteroseksualnych: *opuściła nie tylko swoją życiową partnerkę Anne Leibovitz, ale też Sarę Cameron Leibovitz, dziecko, które wspólnie wychowywały od 2001 roku*. Ten album przypomina pracę archeologa nie tylko przy przekopaniu się przez stosy zdjęć, ale też w odnajdywaniu ukrytego sposobu komunikacji. Jest jakimś obrazowym ekwiwalentem poszukiwań wspólnego języka, języka, który zdolny byłby uchwycić tę realność i oczywistość, o którym pisze Adrienne Rich w „Twenty One Love Poems” w ten oto sposób:

*Lecz w każdej kronice świata który dzielimy
Mogłoby zostać zapisane z nowym znaczeniem*

*Że byłyśmy kochankami tej samej płci
kobietami tego samego pokolenia.*

(Rich: 1993, 82)

Czy rzeczywiście mogłoby? Gdy patrzę na te zdjęcia, z trudem przychodzi mi się pogodzić z faktem tego nierozpoznania, z mniej lub bardziej świadomym pominięciem. Jak powiedzieć, by nie powiedzieć? Przykłady tego znajdują ustawicznie. Połączone z brakiem języka we wspólnym celu – wzmocnienia wielkiej ciszy. Gdy patrzę na te zdjęcia, widzę rodzinę. Nie tylko tę z krwi i kości. Tę z wyboru. Z miłości. Zdjęcie Sontag z sali porodowej ze wzruszeniem wręczającą małą Sarę Annie. W jej spojrzeniu, choć połowa twarzy jest przykryta lekarską maską, jest miłość, oddanie i duma. I poczucie wspólnej odpowiedzialności za dziecko, które właśnie przyszło na świat.

Zastanawiam się, jak można nie zauważyć tego spojrzenia? Jak można nie zauważyć obecności Sontag w życiu Anny i Sary? Zdjęcia na plaży, na której Sontag bawi się z Sarą, napełniając jej kubek piaskiem. Mała Sara z Sontag idące po plaży, zaufanie i oddanie widoczne w trzymaniu za rękę. Mała dłoń w tej większej. Kim była Sontag dla Sary? Można uciec od tego pytania. Można go nigdy nie postawić. To najczęściej wybierane rozwiązanie, tylko że jest to także rozwiązanie najbardziej bolesne dla tych, których dotyczy, dla tych których owo nienazwanie boli, których eliminuje z progę zrozumiałości i istotności. Co jest nazwane wzmacnia się, to co nienazwane zmierza ku nieistnieniu.

Czy to możliwe, że przeciwieństwem „zapomnienia” jest nie „pamiętanie”, lecz sprawiedliwość? (Yosef Hayim Yerushalmi)⁶. Rozpoznanie wagi, jaką stanowi dla nas osoba, z którą dzielimy życie, może być mniej istotne w momencie, gdy to życie trwa. Można wtedy stworzyć sobie bezpieczną przystań, odnajdywać nawzajem we własnych ramionach zrozumienie i miłość. Wspólnie nazywać najbardziej intymne zakamarki ciała. Szeptać słowa miłości i oddania wbrew społecznej ignorancji. W momencie utraty, owo nierozpoznanie powraca (b)rakiem. Jak mówić o utracie, skoro w języku nie ma określenia na tego, kogo straciłyśmy? Jak walczyć ze społeczną ignorancją bólu? Jak powiedzieć, by być słyszaną? Jak uwidocznic i upamiętnić własną stratę? Jak walczyć o sprawiedliwość?

Genealogia. Nazywanie wbrew wszystkiemu i wszystkim. Wypisywanie zalu. Wypełnianie pólki z odwiecznie nie napisanymi książkami (Rich 1993). Powoli. Tego nie da się zrobić z dnia na dzień.

⁴ To oczywiście zarzucały im te gejowskie pisma, jakby brak oficjalnego *coming out'u* świadczył o życiu w ukryciu. Oficjalny oznacza tu zresztą *coming out* w określony sposób i w określonych mediach.

⁵ To stwierdzenie wygłosiła królowa Wiktoria do swego ministra, który wystąpił do niej z propozycją wprowadzenia sankcji zakazującej stosunków między kobietami.

⁶ Te słowa Lisa Appignanesi umieściła jako motto w swojej autobiograficznej książce *Żegnając umarłych. Pamiętnik rodzinny* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007), w której opowiada losy swoje i swojej rodziny, czas Holocaustu i II wojny światowej, emigracji do Kanady, walcząc z niepamięcią, usiłując wypełnić lukę, wyrwę w pamięci o tych, którzy odeszli. Z Polski, od nas.

Dwie pozostałe córki Leibovitz, urodzone po śmierci Sontag i po śmierci ojca Leibovitz, który odszedł zaledwie parę miesięcy później, nazwała Susan i Samuelle. I tak oto przeszłość zostaje wpisana w przyszłość. Cokolwiek się stanie TO JEST.

Fotografowanie życia po śmierci. Co zostaje? Kamienie, które zbierała. Muszle, które kolekcjonowała. Papiery, które zapisała. Widok z okna, przy którym stała. Pamięć szczegółów. Fotografowanie pustki po czyimś życiu. Wyrwy we własnym. Gdy patrzę na zdjęcia, które Leibovitz robiła w ciągu całego ich wspólnego życia, uderza mnie ich intymność. Kochające oko aparatu fotograficznego. Te zdjęcia mogła zrobić osoba, która kochała. Bardzo. Osobie, która odwzajemniała tę miłość.

Odsłanianie. Zaufanie. Otwarcie. Dopuszczenie/przepuszczenie przez własny wstyd. Naturalność wspólnego bycia. Radość z każdej chwili. Zdjęcie nagiej Sontag po mastektomii, lekko przysłaniającej miejsce po. Zawstydzona. Zażenowana. W poczuciu straty. Tu fotografia jawi się jako komplement, tak ją zresztą opisuje sama Leibovitz. Jest zatem wyrazem miłości. O poranku we wspólnym pokoju hotelowym. W lustrze odbijają się złączone łóżka. Nago i w ubraniu. W zmęczeniu i szczęściu. W podróży i w domu. Pamiętnik rodzinny.

Spojrzenie kamery jak spojrzenie kochanki. Intensywne. Otwarte. Wydobywające na wierzch wewnętrzne piękno. Intensywność wymiany spojrzeń. Oto miłość w obiektywie. Zapisana. Utrwalona. Na jakieś zawsze.

A gdzie jest fotografa? Widzimy świat jej oczami. Ale też widzimy ją sfotografowaną przez Sontag. Wymiana ujęć jak wymiana miłosnych spojrzeń. Poznajemy też osoby jej bliskie. Liczną rodzinę. Rodziców, braci i siostry. Towarzyszymy ich narodzinom i śmierci. Jest w tym albumie ciągłość pokoleń. Całość dedykowała swoim trzem córkom: Sarah, Susan i Samuelle. Pokrewieństwo, więzy krwi i miłość, która jest zawsze wyborem. Jedne obok drugich. *Oto życie*, zdaje się mówić Leibovitz. Umieszczając w jednym porządku rodzinę z krwi i rodzinę z wyboru, zrównuje je, pokazuje wartość każdej z nich, odmienną i jednocześnie gdzieś wspólną, wychyloną ku innym w ludzkim geście wspierania, miłości, czułości. W pragnieniu bliskości, intymności i dzielenia się tym, co nas spotyka. W trosce, zaufaniu, na dobre i złe.

Ten album to żegnanie się. Powolne. Być może takie, które nigdy się nie skończy. Cokolwiek robimy, gdziekolwiek pójdziemy, niesiemy w sobie stratę.

Tego lata przeniosłam materiał do tej książki do Rhinebeck i stworzyłam warsztat w stodole. Rosanne Cash dała mi swój najnowszy jeszcze nie wydany album na CD, „Black Cadillac”, który napisała po tym, jak zarówno jej rodzice jak też macocha zmarli. Chodziłam do stodoły każdego ranka, puszczałam bardzo głośno ten album i płakałam przez dziesięć minut a potem zaczynałam pracę, edytowanie zdjęć. Płakałam przez miesiąc. Nie zdawałam sobie sprawy, jak bardzo praca nad tą książką przeprowadziła mnie przez proces żaloby. To jest najbliższa rzecz temu, jaka jestem i jaką kiedykolwiek zrobiłam (Leibovitz: 2006).

Nie była przy Sontag, gdy umierała. Poleciała do chorego ojca, który zmarł sześć tygodni później. Czy żałowała? Czy sobie wybaczyła? Czy można sobie wybaczyć coś, czego nie można naprawić? Już nigdy.

Kristeva pisze, że dzieło sztuki jest wybaczeniem. Że może być. Czy tym samym, tym albumem, Leibovitz sobie wybacza? I co? Że nie było jej w tym momencie? We wszystkich momentach, w których była potrzebna? Czy wybacza sobie rzeczy, których żałuje, że nie zrobiła, nie powiedziała, nie zdążyła? Czy w ogóle da się wybaczyć? I czy własne życie można uczynić dziełem sztuki?

Gdy Susan zmarła, Leibovitz zaczęła gorączkowo szukać jej zdjęć, które miały tworzyć niewielki album dla ludzi, którzy przyjdą na uroczystość pożegnalną. Podobno Sontag zawsze narzekała, że robi im za mało zdjęć. Nagle okazało się, że ma ich całkiem dużo. I że *fotografie nabierają innego znaczenia po czyjejś śmierci* (Leibovitz: 2006).

Ich podróże. Album otwiera zdjęcie Sontag w Petrze, którą bardzo chciała zobaczyć. Leibovitz postawiła więc warunek wydawnictwu, które wysyłało ją do Jordanii w zupełnie innym celu. Zdjęcie z Petry to tylko zarys Sontag. Mała postać pomiędzy ogromnymi skalnymi fasadami. Wtedy Leibovitz, jak wyjaśnia, chciała uchwycić skalę. Ale umieszczając je w albumie zauważa: *teraz myślę, że [to zdjęcie] oddaje to, jak bardzo świat pociągał Susan. Była tak bardzo ciekawa, z takim olbrzymim apetytem na doświadczenia i pragnieniem przygody. [...] Kochała sztukę, architekturę, historię, podróżowanie, niespodzianki. Fotografia streszcza to wszystko dla mnie. Odkrywanie. Wiedziała tak wiele, ale zawsze chciała dowiedzieć się czegoś, czego wcześniej nie wiedziała. I gdy miało się szczęście, było się z nią, gdy to się zdarzało. W retrospekcji fotografia dotyczy także małości indywidualnego życia. A ponieważ fasada jest pokryta symbolami pogrzebowymi i ponieważ prawdopodobnie była używana jako grobowiec albo mauzoleum, obraz przywodzi tematy śmierci i rozpacz, które obejmuje ta książka* (Leibovitz: 2006).

Sontag powiedziała w jakimś wywiadzie, których pod koniec życia prawie nie udzielała: *Tak, kochałam mężczyzn i kobiety, ale to tylko i wyłącznie moja sprawa. Nikt nie jest w stanie oceniać czyichś uczuć.* Co mówi ta wypowiedź? Wyprzedza ocenę. Jest jej świadoma. Pragnie chronić prywatność, bo wystawienie jej na widok publiczny boli? Ocena boli. Relacje z kobietami obecne w milczeniu o nich. Wzmacnianie „wielkiej ciszy”, wpisywanie się w nią i jej przełamywanie? Ocalenie Rzeczy wymaga poświęceń. Po twarzy przebiega cień. Ich relacja znana tym, którzy wiedzą. Co po niej pozostanie?

Niedawno na jakiejś konferencji miałam przyjemność komentować esej dotyczący powieści Heleny Sinervo o życiu Eeva-Liisa Manner pod tytułem „In the House of the Poet”. Sinervo zdobyła najbardziej prestiżową fińską nagrodę w dziedzinie literatury w 2004 roku. Eeva-Liisa Manner, ikona poezji narodowej Finlandii, która zmarła w 1995 roku, utrzymywała w swoim życiu liczne relacje z kobietami, co w tej książce po raz pierwszy zostało ujawnione. Powiedziano

głośno i wyraźnie coś, co od zawsze było wiadome. Esej dotyczył recepcji tej książki i analizował ją pod kątem kulturowej re-produkcji publicznych barier i przemilczeń dotyczących homoseksualizmu twórców, które, tym sposobem, podtrzymują iluzję heteronormatywności kanonu. Podejmował zatem temat tego, co przedostaje się do potocznej wiedzy, a co wiedzą tylko nieliczni. Książka Sinervo obnażyła społeczną, a może lepiej intelektualną, hipokryzję. Ale paradoksalnie, w jej recenzjach kwestia relacji głównej bohaterki z kobietami była przemilczana lub pisano o niej zawołanym językiem pełnym eufemizmów. Tak by zrozumieli tylko nieliczni, a reszta społeczeństwa nadal żyła w błogiej nieświadomości TYCH rzeczy. Sinervo ukazuje, że kanon narodowej literatury, w tym wypadku fińskiej, ma i zawsze miał queerowe oblicze, ale jest to oblicze, które zawsze było cenzurowane, przemilczane, zamykane w szafie z innymi trupami. Co gorsza, w powyżej opisanym przypadku powoływano się na ochronę prywatności bliskich poetki, którzy jeszcze żyją i którzy zapewne zrobią wszystko, co w ich mocy, by niewygodna prawda nie wyszła na jaw⁷. Więc nawet jeśli będą jakieś listy, spalą je, dzienniki ocenzurują lub pozwolą na ich pełną publikację dopiero wówczas, gdy wszyscy zainteresowani wymrą (tak zrobiono u nas z dziennikami Dąbrowskiej), choć zapewne świadomość społecznej anatemy skutecznie zniechęcała również ich homoseksualnych twórców do pisania/mówienia wprost. Bez owijania w bawełnę.

Cenzura. Prywatna i publiczna. Obydwie się wzmacniają. Brak języka, który mógłby służyć przełamaniu milczenia. Tam, gdzie słowa zawodzą, pomocne są obrazy. Nie tylko wspólnego życia. Portrety robione w intymności wspólnej przestrzeni, oko kamery czułe jak oko kochanki. Spojrzenie w oczy. Zapośredniczone. Poczucie, że wkraczamy w tę intymność w momencie, gdy otwieramy album. Delikatnie przewracamy jego strony, w lęku, by jej nie naruszyć. Nieobecność w słowach, bo na próżno szukać w książkach Sontag śladów tej relacji i obecność w obrazach. Jedyne być może dowód miłości Dulębianki do Konopnickiej to jej portrety, choć zapewne żyjąc przez tyle lat razem pisały do siebie, to jednak nie pozostały po nich żadne listy. Dowód troski potomnych? Przy braku słów bardziej wymowny staje się obraz. Jest coś specyficznego w sposobie portretowania, gdy się kocha.

Fragment wywiadu przeprowadzonego podczas wystawy Leibovitz w CSW w Warszawie, który poraża niewrażliwością, dotyka brakiem wycucia i zwykłej ludzkiej przyzwoitości:

– *To pytanie bardzo osobiste. Może Pani nie odpowiadać... O ile wiem, żyje Pani samotnie, nie ma Pani rodziny, męża, dzieci... Czy to pomaga artyście, czy nie?*
 – *Myślę, że to duże poświęcenie. To klasyczna historia o tym, że czas biegnie szybciej, niż nam się wydaje. Praca to jedno, pewnie będę tego żałować, ale nie jest chyba za późno. Praca jest jak dziecko, już to kiedyś mówiłam, musi być ciągle karmione i nie można zajmować się niczym innym, naprawdę nie można. Na szczęście mam grono przyjaciół, ale czuję, że wszystko dzieje się z powodu*

pracy, aby napędzać pracę. Pochodzę z dużej rodziny, która bardzo mnie wspiera, mam pięcioro braci i siostr, oni mają dzieci, moi rodzice ciągle żyją. Mam wiele szczęścia pod tym względem. Ale nie ma wątpliwości, co do tego, że... czas płynie bardzo szybko... (Życie jest takie dziwne, „Fototapeta” 19.01.1998, z Anne Leibovitz rozmawia Anna Beata Bohdziewicz).

Jak mogła się czuć Leibovitz, odpowiadając na pytanie, że nie ma rodziny? Wcześniej w tym samym wywiadzie mówi o Sontag, o jej reakcji na najmniejsze zdjęcie umieszczone na wystawie, przedstawiające nagą ukrzyżowaną kobietę, której brat zmarł na AIDS, a ona w wielu swoich performansach stała i krzyczała przez godzinę. Komentując przywoływane spostrzeżenie, Leibovitz wspomina: *Susan [Sontag] zawsze na mnie krzyczy, dlaczego ono jest takie małe. Chcę, żeby to zdjęcie było małe ponieważ przypomina mi to obrazki z Jezusem, które ludzie mają w domach przy łóżku. Diamanda Galas jest artystką performansu. Bardzo demoniczną i bardzo kontrowersyjną* (jw.).

Intymność tego stwierdzenia. I brak jego odczytania. Może czasem jedynie krzyk jest czytelny?

Z pytania o rodzinę wynika, że tworzą ją jedynie mąż i dzieci. *Nie ma Pani rodziny* brzmi jak wyrok. Wymaga obrony. I Leibovitz się broni przypominając o pokrewieństwie, więzach krwi, że rzadko jest się samemu, bo wszyscy mamy rodziców, braci i siostry. Ale już nie wraca do intymnego mówienia o Susan. Wie, że nie ma to najmniejszego sensu.

Przypomina to scenę z filmu „Gdyby ściany mogły mówić 2”, rozczarowanie i smutek na twarzy Vanessy Redgrave, gdy kobieta, z którą rozmawia i której komunikuje, że właśnie straciła przyjaciółkę, pyta ją, czy ma męża, a jej negatywną odpowiedź kwituje: *Ma Pani szczęście, przynajmniej nie straci Pani nikogo bliskiego...*

Album Leibovitz, być może nieświadomie, jest krzykiem protestu przeciwko zbiorowej znowie milczenia. Przeciwno społecznej ignorancji. Przeciwno moralnej ocenie. Przeciwno hipokryzji. Umieszcza to, co wykluczone w centrum. Sontag jest w nim obecna nawet wtedy, gdy na zdjęciach jej nie ma. Jej obecnością jest przesiąknięte każde zdjęcie, bo powstało, gdy były razem, bo razem je oglądały, bo je komentowała. Również dlatego, że praca nad albumem to praca żałoby po jej śmierci. To zamyślenie nad pustką, która powstaje w przestrzeni wokół, gdy ta, którą się kochało, odeszła. Nieobecność, która boli. Gdzie każdy kształt, każda rzecz, każdy widok przypomina o stracie. Dom, który kupiła i w którym zamieszkała. Widok na rzekę Hudson. Kamienie, które Sontag kolek-

⁷⁾ Co ciekawe w przywoływanym wywiadzie syn Sontag nie chce mówić o albumie Leibovitz, podobno nie mówi o niej też w swojej książce *Swimming in the Sea od Death*, poświęcając jej jedno zdanie i nazywając jej książkę „karnawałowymi obrazami celebrującymi śmierć”. Sam ogłasza się strażnikiem pamięci i dyskrecji i oznajmia, że gdyby prawa do dzienników matki były w jego rękach nigdy nie ujrzalyby światła dziennego, a już na pewno nie za jego życia. Być może dlatego przezorna Sontag przekazała je na długo przed śmiercią UCLA, zdecydowała, że będą własnością publiczną. A skoro tak, to Rieff zdecydował się, że będzie je redagował.

cjonowała. Ta pustka, która pozostała, uwieczniona na zdjęciach. Zwielokrotnienie bólu w odbitkach. Inny sens fotografii.

Upolitycznienie melancholii. Postulat Butler z „Antigona’s Clair”: *dopóki żałoba pozostaje niemożliwa do wypowiedzenia, dopóty wściekłość wywołana utratą może się wzmacniać, ponieważ pozostaje nieujawniona* (2000, 50). Stanowi podskórny nurt, boli tych, których dotyczy. Niewypowiedziana wypisuje się smutkiem na twarzach, niezauważona sączy się kropla po kropli. Zbiera w jakimś podziemnym zbiorniku gotowa eksplodować, gdy nadejdzie ku temu odpowiedni moment.

Leibovitz nie godzi się na przymus milczenia. Nie godzi się na przymus wpisywania w społeczny konwenans. Mówi „nie” temu, co wypada i czego nie wypada. Protestuje przeciwko *udaremnianemu i zakazywanemu przez kulturę procesowi żałoby* (Butler: 2000, 51). Jej przepracowanie straty jest otwarte, odbywa się na naszych oczach. Jest polityczne, bo unaocznia to, co wykluczone. I paradoksalnie, być może w tym cierpieniu, któremu daje wyraz jest szansa na zrozumienie? Bo inni cierpią podobnie. Bo żal, żałoba, melancholia nie mają płci ani orientacji. Bo w cierpieniu Innej/go można czasem przejrzeć się jak w lustrze. I wtedy można poczuć się jak Inna/y.

Sontag zmarła 28 grudnia 2004 roku na białaczkę. Pochowano ją w Paryżu zgodnie z jej życzeniem. Zostawiła pogrążoną w smutku i żałobie rodzinę: tę z krwi i tę z wyboru. Syna Davida. Rodzeństwo. Swoją wieloletnią partnerkę Annie Leibovitz i ich wspólną córkę, Sarę Cameron. Tak trzeba. Tak. |

Bibliografia:

- Appignanesi Lisa, *Żegnając umarłych. Pamiętnik rodzinny*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007;
- Bonnet Marie-Jo, *Związki miłosne między kobietami od XVI do XX wieku*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 1997;
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Efka, Kraków 1998;
- Butler Judith, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford University Press, Stanford 1997;
- Butler Judith, *Antigone’s Claim. Kinship Between Life and Death*, Columbia University Press, Nowy Jork 2000;
- Edelman Lee, *No Future. Queer Theory and the Death Drive*, Duke University Press, Durham 2004;
- Freud Zygmun, *Żałoba i melancholia*, [w:] Pospiszyl Kazimierz, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław 1991, s. 295–308;
- Halberstam Judith, *In a Queer Time & Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives (Sexual Cultures)*, New York University Press, Nowy Jork 2005;
- Kristeva Julia, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007;
- Leibovitz Annie, *A Photographer’s Life 1990–2005*, Random House, Nowy Jork 2006;
- Leibovitz Annie, Sontag Susan, *Women*, Random House, Nowy Jork 1999;
- Rich Adrienne, Charlesworth Gelpi Barbara, *Adrienne Rich’s Poetry and Prose*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork 1993;
- Rieff David, *Swimming in the Sea of Death*, Simon & Schuster, Nowy Jork 2008;
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley 1990;
- Sinervo Helena, *Runoilijan talossa*, Tammi, Helsinki 2004;
- Wilde Oskar, *De Profundis, czyli krzyk z otchłani*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1992.