

Zuzanna Ładyga

ORCID 0000-0002-1680-7365

Uniwersytet Warszawski

Wstęp

Pod znakiem Susan Sontag

Sam sobie zaprzeczam? No cóż, więc sam sobie zaprzeczam –
jestem wielki, składam się z mnogości¹.

Susan Sontag (1933-2004) co prawda nie znosiła Walta Whitmana, ale przytoczone słowa ojca amerykańskiej poezji rozpoczynające poemat „Pieśń o sobie” z wywrotowego dzieła *Żdźbła trawy* z 1855 roku mogłyby równie dobrze paść z ust najślawniejszej amerykańskiej intelektualistki XX wieku. Choć na pierwszy rzut oka tego nie widać, Sontag ma z Whitmanem wiele wspólnego. Podobnie jak autor „Pieśni o sobie” była zawsze postacią kontrowersyjną, buntowniczką nieustannie i w brawurowy sposób przełamującą schematy, niebojącą się zmieniać poglądy i głęboko przekonaną o własnej słuszności, wręcz wyższości. Do tego stopnia, że nie chciała, by nazywano ją intelektualistką, tak jakby owa etykieta ograniczała jej „mnogości”. Wieloletni przyjaciel Sontag, wydawca czasopisma *The New Republic*, dla którego pisywała, Leon Wieseltier powiedział kiedyś: „I loved Susan, but I didn't like her” (Kocham Susan, ale jej nie lubię), próbując wytłumaczyć, jak porywające było jej myślenie przy jednocześnie teatralnej, wymykającej

¹ Walt Whitman, *Pieśń o sobie*, przeł. Andrzej Szuba (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1990), s. 97.

się standardom relacji międzyludzkich osobowości². Podobieństwo tej osobowości do Whitmana widać nawet na zdjęciach, szczególnie sławnych fotografiach z 1977 i 1978 roku autorstwa Richarda Avedona, na których Sontag pozuje w sposób do złudzenia przypominający mowę ciała autora *Źdźbeł* na zdjęciu dołączonym do pierwszego wydania książki: z rękami w kieszeniach lub w pozach zastanowienia, z przechyloną zaczepnie głową, patrząc śmiało wprost w oczy widzowi. Nazwanie Sontag „Whitmanem XX wieku” nie byłoby przesadą. Podkreślałoby bowiem wyrotową rolę jej prac i ogromny wpływ na świat kulturalny Ameryki drugiej połowy XX wieku, wpływ równie doniosły jak rewolucja Whitmanowska w świecie poezji XIX stulecia. Nazwanie Sontag dwudziestowiecznym Whitmanem podkreśla też unikalnie amerykański charakter jej twórczości. Podobnie jak Whitman przeprowadzał rewolucję języka poetyckiego, wiążąc ją nierozzerwanie ze specyfiką swojego kraju, amerykańskiej przyrody, swojego ciała – eseje i powieści Sontag są wyjątkowo wiernym zapisem swoistości głębokich przemian kulturowych w Stanach Zjednoczonych. Gdy na przykład Susan Sontag pisze w *Przeciw interpretacji*, że potrzebna jest „erotyka sztuki”³, bezpośrednie sposoby jej odczuwania, to jednocześnie wypowiada się po trosze zgodnie z duchem kompletnie nie-erotycznej post-strukturalnej dekonstrukcji i postmodernizmu, a po trosze przemawia przez nią zafascynowana cielesnością rewolucja kulturowa lat 60. Gdy w kolejnych książkach mówi o Artaud, Sartre, Bressonie, Benjaminie czy Feuerbachu, dostarcza czytelnikowi pełnej historii i genealogii wpływów myśli oraz sztuki europejskiej na świat amerykańskich intelektualistów i artystów. W końcu, gdy pisze *O fotografii*, oddaje się jednocześnie namysłowi nad amerykańskimi relacjami klasowymi, lokalnym sposobem postrzegania natury czy symbiotyczną relacją między medium fotografii a współczesną, kapitalistyczną amerykańską mentalnością

² Franklin Foer, „Susan Superstar”, *New York Magazine* (14 January 2005), <https://nymag.com/nymetro/news/people/features/10898/>; data dostępu: 20 lipca 2021.

³ Susan Sontag, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, przeł. Małgorzata Pa-sicka, Anna Skucińska i Dariusz Żukowski (Kraków: Wydawnictwo Karakter, 2012), s. 11.

kulturową. Można więc Sontag nie lubić, jak Wieseltier, nie trzeba jej też kochać, ale nie da się do końca zrozumieć amerykańskiej kultury XX wieku bez poznania twórczości tej autorki. Można wręcz powiedzieć, że kanon Sontag to prawdopodobnie najprecyzyjniejszy zapis historii intelektualnej i kulturowej drugiej połowy poprzedniego stulecia w Stanach Zjednoczonych.

Od początku kariery Sontag budziła kontrowersje nie tyle przez radykalizm głoszonych poglądów – twierdziła na przykład, że tylko awangardowa sztuka jest sztuką, że fotografia odczuwania, że narracje o chorobach mogą być groźniejsze od samych chorób – co przez nonkonformistyczny sposób łączenia sprzecznych poglądów. To absolutnie nie mieściło się (zresztą tym bardziej dziś się nie mieści) w normach spolaryzowanej i uporządkowanej rzeczywistości akademickiej czy intelektualnej nigdzie na świecie, a zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Jeśli uwielbia się awangardę, nie gardzi się interpretacjami i nie zwraca się uwagi na kulturę popularną, a Susan Sontag tak właśnie robiła. Jeśli jest się zwolennikiem przemian obyczajowych i kobietą, to wypada być feministką, a Sontag nie lubiła w ten sposób o sobie mówić. Jeśli uważa się fotografię za narzędzie korumpowania wrażliwości, to nie pozwala się, by własne portrety stały się elementem post-Warholowskiej popkultury. I w końcu, jeśli jest się intelektualistką, należy dla dobra ogółu dołączyć do jakiejś grupy i przyjąć rolę społecznego głosu sumienia, a autorce *Stylów radykalnej woli* zależało bardziej na wyjaśnieniu niebezpiecznej relacji estetyki i moralności. Redakcja najbardziej wpływowego pisma lat 70. i 80. *The Partisan Review*, dla którego Sontag pisała, miała z nią przez to ogromny problem. Eklektyzm i bezkompromisowość Sontag to rzecz niezwykle rzadka. Można powiedzieć, wracając na chwilę do porównania z Whitmanem, że Sontag dużo lepiej niż on wypełniała testament Ralpha Waldo Emersona, który w eseju z 1837 roku „Amerykański uczonec” (wygłoszonym wcześniej jako wykład motywacyjny dla studentów kończących Harvard) i w „Poleganiu na sobie” (1941) marzył o takim amerykańskim myślicielu, który nie będzie zanadto słuchał autorytetów ani dostosowywał się do konwencji. Whitman oczywiście twierdził, że to on nim jest, ale – i tu porównanie się kończy – Sontag pasuje do tej wizji znacznie lepiej, nie tylko przez wielorakość

i barwność poglądów, ale również przez różnorodność zainteresowań twórczych. Pisała eseje oraz powieści i dramaty. Zdarzało się jej też reżyserować filmy i sztuki teatralne, a także w nich grać. Sontag jest jedyną przedstawicielką swojego pokolenia, której udało się zdobyć najważniejsze nagrody, m.in. National Book Award, National Book Critics Circle Award oraz tzw. genius grant Fundacji MacArthura, być zapraszaną na wykłady akademickie, a równocześnie pojawiać się w filmach Andy'ego Warhola oraz Woody'ego Allena oraz pozować do reklamy wódki Absolut.

Zjawisko Susan Sontag można wyjaśnić, nie tylko wpisując ją w tradycję wywodzącą się z myśli Emersona, tym bardziej że pewnie by sobie tego nie życzyła i uważała za banalnie pompatyczne. Jak napisał w wywrotowej książce *Homo academicus* wybitny francuski socjolog Pierre Bourdieu, „jeśli myśleć o tym, skąd biorą się intelektualści i jakie są ich rodzaje, można wyodrębnić trzy typy: tych, którzy powielają system, który ich wykształcił, nie wnosząc do niego nic nowego; tych, którzy wybierają emigrację, by pozostać w systemie w ogóle i po to, by coś nowego wnieść, tam gdzie to możliwe – casus Jacques'a Derridy – i ci, którzy nie chcą ani jednego, ani drugiego i wolą pozostać po środku, poza systemem, jako eseiści”⁴. Nawiasem mówiąc, przykładem tego ostatniego był dla Bourdieu nie kto inny jak uwielbiany przez Sontag Roland Barthes. Fenomen Sontag polega na tym, że w zasadzie nie pasuje do żadnego z wyróżnionych rodzajów intelektualistów. Na pewno nie była typem pierwszym, tzw. agregatem, ale dziś jej dzieła należą do podstawowego akademickiego kanonu studiów kulturowych, wizualnych, queerowych, *medical humanities*, teorii afektu – wymieniać można długo. Nie była też egzotyczną gwiazdą za granicą, choć spędziła trochę czasu na emigracji i była bardzo zżyta z francuskimi, a potem środkowoeuropejskimi intelektualistami. Amerykański system, podobnie jak francuski, nieprzewidywalnego intelektualizmu nie lubi, a jednak Susan Sontag ową gwiazdą stała się na własnej, amerykańskiej scenie kulturowej, wygłaszając poglądy równie dobitnie w *The Rolling Stone*,

⁴ Zob. Pierre Bourdieu, *Homo Academicus*, przeł. Peter Collier (Stanford: Stanford University Press, 1988). Wszystkie cytaty z języka angielskiego ze źródeł nieprzetłumaczonych na język polski w przekładzie autorki rozdziału.

The New York Times oraz na konferencjach w Yale czy w MIT. I w końcu, Sontag nie była po prostu eseistką, ale też literatką z zamiłowaniem do reżyserii, aktywnie zaangażowaną w sprawy polityczne. W każdej z tych form szukała – to główna myśl całej jej kariery – punktu równowagi pomiędzy etyką a estetyką.

Amerykański filozof o hiszpańskich korzeniach George Santayana powiedział kiedyś o Emersonie, że ciekawe było nie tylko to, co mówił, ale także na jak wiele sposobów umiał o czymś mówić⁵. O Susan Sontag można śmiało powiedzieć dokładnie to samo: jak zauważył wspomniany już Leon Wieseltier, w jej stylu było coś tak porywającego, że wciągał czytelnika, nawet jeśli kompletnie nie zgadzał się z autorką w jakiejś kwestii. Eseje zebrane w niniejszym tomie mają za zadanie przedstawić polskiemu czytelnikowi nie tylko różnorodność zainteresowań i poglądów Susan Sontag jako mistrzyni literatury amerykańskiej, lecz także usytuować ją w kontekście szerszej sceny intelektualnej historycznie i współcześnie, pokazać inspiracje i wpływ Sontag na kulturę Stanów Zjednoczonych, przeanalizować jej popularny wizerunek i co najważniejsze spojrzeć na najdonośniejsze z jej pomysłów z perspektywy czasów, których Sontag już nie dożyła. Parafrazując Wieseltiera: nawet jeśli czytelnik tego tomu z serii „Mistrzowie literatury amerykańskiej” i twórczości Sontag nie zgodziłby się z nią w niczym, na pewno byłby bardzo ciekaw, co powiedziałyby o dzisiejszym kryzysie migracyjnym, pandemiach, lockdownach, zmianach klimatycznych czy mediach społecznościowych.

Tom rozpoczyna artykuł „Susan Sontag i dziecko antyinterpretacyjne” autorstwa Ingi Iwasiów, poświęcony najslawniejszemu esejowi Sontag „Przeciw interpretacji” z 1964 roku, który dwa lata później otwierał debiutancki zbiór esejów amerykańskiej pisarki. Jest to tekst, który w dużej mierze ukształtował klimat recepcji literatury w latach 60. i 70. Można go uznać za manifest amerykańskiego postmodernizmu, estetyki stawiającej na otwartą relację czytelnika z tekstem, wolność od sztywnych znaczeń i konwencji, twórczą interakcję z literaturą, bez przywiązania do interpretacji. Forma manifestu jest z natury buntownicza

⁵ George Santayana, *Interpretations of Poetry and Religion* (New York: Harper and Row, 1957), s. 228.

i aktywnie performatywna, tak właśnie widzi „Przeciw interpretacji” Inga Iwasiów, jako pełen energii, dziecięcy wybuch niczym niepokromionych emocji, pragnienia, a wręcz żądania autorki, by jej czytelnicy zaczęli odczuwać sztukę zamiast starać się ją zrozumieć. Jak pisze Iwasiów, zbyt rzadko jest zauważany wpływ postulatu o empatycznej i sensorycznej interakcji ze sztuką na feministyczne teorie recepcji w nurcie feminizmu substancjalistycznego. Zbyt rzadko również, według Iwasiów, esej „Przeciw interpretacji” jest przywoływany w pokażnej już historii teorii anty-interpretacji jako kluczowy moment narodzin pewnej współczesnej idei, o czym polska krytyczka przypomina. Ten esej to zdaniem Iwasiów świeża, nieopierzona idea, która niczym bezbronne małe dziecko z upływem czasu była poddawana wpływowi „opiekunów, spekulacji teoretycznej i nieznoszącej sprzeciwu praktyki interpretacyjnej”.

W kolejnym eseju pt. „Na marginesie. Radykalny potencjał estetyki kampu i wyobraźni pornograficznej” Anna Pochmara zajmuje się dwoma tekstami Sontag – głośnymi „Zapiskami o kampie” z 1964 roku i esejem „Wyobraźnia pornograficzna” z 1967 roku, których zestawienie uzupełnia argumentację przedstawioną w „Susan Sontag i dziecko antyinterpretacyjne”. Nawoływania Sontag o potrzebę „erotyki sztuki” z „Przeciw interpretacji” zdaniem Pochmary przeradzają się w analizowanych przez nią esejach w skonkretyzowany „projekt radykalnej estetyki, która wychodzi poza ustalone konwencjami i tradycjami granice”. Zarówno kampf, jak i pornografia mówią nam o sztuce coś, czego nie chcemy wiedzieć, na różne sposoby łamią konwencje realistyczne, konfrontują z granicą estetyki i moralności, obnażają sztuczne schematy i standardy definiowania tego, co jest sztuką, a co nią nie jest, czym jest tzw. gust wysoki i czym podszyta jest jego pogarda dla gustu niskiego. To, co Pochmara nazywa „projektem radykalnej estetyki” – o jej radykalności świadczą podobieństwa do teorii Rolanda Barthes’a i Geroge’a Bataille’a – jest więc częścią większej ambicji Susan Sontag, by pod różnymi kątami przeświećlać punkt czy punkty przecięcia sfery moralnej z estetyczną.

Tekst Marka Paryża zatytułowany „Odzyskiwanie rzeczywistości: paradoks powieści *Zestaw do śmierci*” przybliżył nam Susan Sontag nie jako eseistkę, lecz jako pisarkę, i to pisarkę post-

modernistyczną. Jak zwraca uwagę Paryż, druga powieść Sontag – debiut pt. *Benefactor* z 1963 roku należy raczej potraktować jako nieszczególnie udaną przysmiarkę do powieściopisarstwa – dzieli z wydanymi w tym samym okresie ikonicznymi tekstami postmodernistycznymi autorstwa Thomasa Pynchona, Johna Bartha, Donalda Barthelme’ego i Roberta Coovera zamiłowanie do eksperymentalizmu i antyrealistyczności, choć przez eklektyzm gatunkowy oraz zabiegi metanarracyjne „znacznie łagodzi implikacje” założeń radykalnego postmodernizmu. Sontag kreuje własną estetykę, bliższą być może estetyce surrealizmu (który ją wyjątkowo fascynował), ponieważ zabieg odrealnienia czy uniezwyklenia rzeczywistości, który stosuje w powieści, polegający na zbudowaniu fabuły rozgrywającej się w nieświadomej halucynacji, pozwala autorce jednocześnie osiągnąć efekt antyrealistyczny, zwrócić uwagę na eksperymentalną formę, a także zbudować refleksję nad poważnymi kwestiami egzystencjalnymi, społecznymi i politycznymi. Jak zauważa Marek Paryż, przywołując głosy krytyków powieści Sontag, Elizabeth Hardwick czy Larry’ego McCaffery’ego, *Zestaw do śmierci* jest powieścią miejscami zbyt różnorodną gatunkowo, by łatwo ją było zinterpretować – jakby Sontag starała się wprowadzić w życie program anti-interpretacji – a jednocześnie niejako nalegającą na interpretację antyrealistyczną. Sprzecznosc iście Whitmanowska.

Rok 1977 to moment, w którym ukazała się jedna z najczęściej czytanych nie tylko w kręgach akademickich książek Susan Sontag – *O fotografii* – za którą autorka otrzymała prestiżową nagrodę National Book Critics’ Circle Award. Według autorytetów w dziedzinie sztuki i fotografii publikacja do dziś uchodzi za lekturę podstawową dla rozważań o kulturowej roli medium fotograficznego. Sama Sontag wracała do niej wielokrotnie w *Pod Znakiem Saturna*, *Widoku cudzego cierpienia*, omawianych w niniejszym tomie, a także w eseju „Regarding the Torture of Others” (Odnosnie do tortur innych) z 2004 roku napisanym dla *New York Times* w związku ze skandalem po ujawnieniu zdjęć z więzienia w Abu-Ghraib, co świadczy o tym, jak ważny był dla niej temat tej formy wizualnego przekazu. W esejach z tomu *O fotografii*, jak pisze Zuzanna Ładyga w tekście „«Medium jest informacją», czyli *O fotografii*”, powraca ferwor i buntowniczość tekstu

„Przeciw interpretacji”, z tym że inaczej niż tam, Sontag prezentuje czytelnikowi przegląd całej historii fotografii amerykańskiej, niemiłosiernie dekonstruuje jej sentymentalizm i pretensje mesjanistyczne, jednocześnie dokonując głębokiej analizy przemian kulturowych idących za rozwojem technik fotografowania.

W piątym eseju niniejszego tomu Joanna Ziarkowska przybliży czytelnikowi przełomową książkę *Choroba jako metafora*, wydaną w 1978 roku, cztery lata po tym, jak wykryto u Sontag raka piersi. Przełomowość *Choroby* wynika po pierwsze z tego, jak wyjaśnia Ziarkowska, że inaczej niż wiele narracji o chorobach nie ma w sobie nic z gatunku życiopisarstwa (*life-writing*) czy dziennika. Sontag w ogóle nie pisze o sobie, ale wręcz traktuje chorobę jako formę dyskursu prawdy, jak powiedziała by Michel Foucault, jako skomplikowany, metaforyczny język schematów postrzegania ciała, jego społecznej roli, percepcji dualizmu ciała i ducha. Innymi słowy – to drugi aspekt przełomowości *Choroby* – archeologia metafor związanych ze zdrowiem i chorobą, jakiej dokonuje Sontag, to nowy sposób myślenia o chorobie, którą autorka pokazuje jako coś więcej niż medyczny fakt, to znaczący jako potencjalnie groźny „reżim” idei i sposobów postrzegania choroby, mówiąc słowami Jacques’a Rancière’a, oraz wynikające z niego sposoby odczuwania i schematy zachowań⁶. *Choroba jako metafora* przez kontekst choroby samej Sontag jest doskonałym dowodem na jej ogromny dystans do rozważanych kwestii i nawet w tym przypadku autorka stara się pokazać, jak niegroźne zabiegi estetyzujące bądź de-estetyzujące chorobę – romantyzowanie gruźlicy czy militarystyczna metaforyka raka – generują niebezpieczne etyczne implikacje estetyzacji.

Szesty rozdział autorstwa Justyny Włodarczyk jest analizą stosunkowo mało znanego tomu esejów Sontag *Pod znakiem Saturna*, wydanego w 1980 roku. Jak słusznie twierdzi Włodarczyk, ów zbiór warto potraktować inaczej niż wczesne publikacje esejistyczne z lat 60. i 70., ponieważ jest to książka w pewien sposób autobiograficzna. Nie chodzi oczywiście o to, że Sontag uprawia w *Pod znakiem Saturna* pamiętnikarstwo czy życiopisanie. Zwraca-

⁶ Zob. Jacques Rancière, *Krytyka jako polityka*, przeł. Julian Kutyla i Paweł Mościcki (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007).

ca się ku ważnym dla siebie postaciom na intelektualnej mapie XX wieku, niektóre spośród nich znała osobiście, i pisze o ich, a nie o swojej twórczości, intelektualnej drodze oraz wrażliwości, którą określa mianem saturnicznej – melancholijnej, mrocznej, podszytej tanatycznym lękiem. Natomiast, jak pokazuje Włodarczyk, zarówno gdy Sontag pisze o inspirującym ją Walterze Benjaminie czy wspomina zmarłego Rolanda Barthes'a, jak i gdy krytykuje fotografie Leni Riefenstahl, zdaje się pisać pośrednio o sobie. W takim sensie, że każdy z esejów jest jej konfrontacją z lękiem przed śmiercią, prawdą o kruchości życia i samozwątpieniem. To ostatnie odnajduje Włodarczyk w tekście o Riefenstahl, który bezwzględnie oskarża niemiecką fotografkę o polityczną nieodpowiedzialność zarówno w okresie, gdy robiła zdjęcia dla przywódców III Rzeszy, jak i gdy w latach 90. zachwycała się pięknem ciała wymierającego sudańskiego plemienia Nubów. Zważywszy na krytykę „Przeciw interpretacji” – tekstu, który za nic ma sobie wzajemne uwikłanie sztuki i polityki – ostry ton eseju Sontag można odczytać, według Włodarczyk, jako akt trudnej autorefleksji, wręcz jako samokrytykę politycznej nieodpowiedzialności na początku kariery.

W tekście „*W Ameryce: ku podmiotowości nieantropocentrycznej*” Katarzyna Nowak-McNeice przygląda się nagrodzonej National Book Award powieści Sontag z 2000 roku, czyniąc to z perspektywy posthumanistycznej teorii podmiotowości i realizmu sprawczego Karen Barad. Jak uważa Nowak-McNeice, optyka posthumanistyczna pozwala w nieco jaśniejszym świetle spojrzeć na dziwny i nisko oceniany styl pisarski Sontag. Wbrew krytykom, którzy uważali *W Ameryce* za imitację nieciekawej powieści realistycznej upiękzoną kilkoma postmodernistycznymi zabiegami, Nowak-McNeice uważa, że konstrukcja podmiotowości w narracji Sontag jest o tyle ciekawa i nowatorska, że została zbudowana w sposób relacyjny, narratorka nabiera tożsamości w kontakcie z innymi bohaterami i rzeczami, a więc można nazwać ją bytem nieantropocentrycznym. Patrząc z tego punktu widzenia, *W Ameryce* można uważać za coś więcej niż fabułę, komentarz na temat struktury i charakteru współczesnej podmiotowości. Sontag nie lamentuje, jak na przykład Fredric Jameson, że ponowoczesna podmiotowość to podmiotowość w rozpadzie

schizofrenicznego chaosu, tylko redefiniuje chaos jako podmiotowość etycznie spójną poprzez swoją nierozzerwalność z otaczającym światem.

Widok cudzego cierpienia to książka Susan Sontag, w której autorka powraca do tematu fotografii podjętego w 1973 roku, lecz bardziej niż poprzednio zajmuje ją nie tyle technologia i kulturowa rola samego medium, co jego pretensje etyczne do wspomagania postaw współczucia i ogólnoludzkiej empatii. Jak pokazuje Krzysztof Rowiński w tekście „Patrzanie a sprawczość: *Widok cudzego cierpienia*”, sytuując wywód Sontag w szerokim kontekście historii idei współczucia i przywołując takich autorów jak Rousseau czy badacz pamięci Maurice Halbwachs, Sontag jest nieubłaganie krytyczna wobec mechanizmu afektywnego, który jakoby fotografie cierpienia mają wywoływać, czyli mechanizmu współczucia widza dla cierpiącego podmiotu zdjęcia, uruchamiającego z kolei sprawczość w zmienianiu świata na lepszy. Zdaniem Sontag jest wręcz odwrotnie. Według niej, jak pisze Rowiński, pokazując przy okazji, jak aktualnie brzmi Sontagowska myśl w obecnych czasach i w kontekście kryzysu uchodźczego, „fotografia jako rzeczywistość nie daje nam nic poza fałszywym przekonaniem o byciu uświadomionymi i uczestniczeniu w poznawaniu świata”. Owa ułuda bycia aktywnym uczestnikiem maskuje zaś fakt naszego uwikłania w społeczno-kulturowe i polityczne mechanizmy warunkujące przedstawione przemoc i cierpienie.

Być może dopełnieniem komentarzy Sontag na temat tego, jak reagujemy na poruszające obrazy, jest esej Agnieszki Kaczmarek pod tytułem „Susan Sontag – Annie Leibovitz. Pomiędzy Erosem a Tanatosem”. Autorka tekstu analizuje w nim album czy też dokładniej esej fotograficzny *A Photographer's Life* (Życie fotografa) z 2006 roku, autorstwa Annie Leibovitz, wieloletniej partnerki Sontag, którego bohaterką jest właśnie amerykańska pisarka. Jak mówi Kaczmarek, zdjęcia Leibovitz są wizualizacją pragnienia i więzi pomiędzy dwiema kobietami, ambicją tego dzieła jest przekroczenie oraz odrzucenie kulturowych schematów wyrażania uczuć, a tym samym w pewnym sensie nadanie wizualnej formy życiowemu projektowi samej Susan Sontag, by zgłębić relacje etyki i estetyki. Używając opozycji pomiędzy popędem życia, Erosem, i popędem śmierci, Tanatosem, którą Freud

uważał za oś, wokół której kręci się ludzkie życie, Kaczmarek stwierdza, że fotografie Susan Sontag wykonane przez Annie Leibovitz wizualnie mobilizują relację Eros–Tanatos. Fotografując Sontag, Leibovitz realizuje bowiem egzystencjalny projekt obejmujący wizualizację erotyzmu, jednocześnie wywołuje swoisty popłoch u widza, poprzez przedstawienie partnerki w stadium zaawansowanej choroby oraz tuż po śmierci.

O ile optyka spojrzenia Leibovitz z czułością obejmuje osobę Sontag, tworząc tym samym jej tajemniczą biografię, o tyle literackie biografie amerykańskiej pisarki wydane po jej śmierci są liryczne w inny sposób. W eseju „O niej bez niej: dwie narracje wspomnieniowe ogłoszone po śmierci Sontag” Hanna Serkowska zajmuje się utworami *W morzu śmierci* autorstwa Davida Rieffa, syna Sontag, oraz *Sempre Susan* napisanego przez Sigrid Nunez, dawną dziewczynę Rieffa, której losy były w pewnym momencie bardzo mocno związane z Susan Sontag. Obie książki powstały w celu udokumentowania życia tej wielkiej myślicielki, ale są one przede wszystkim emocjonalnymi opowieściami o ich autorach oraz ich relacjach z Sontag. *W morzu śmierci* jest więc, jak uważa Serkowska, podjętą przez Rieffa próbą poradzenia sobie poprzez pisanie ze wspomnieniami o chorobie matki i własnej bezradności wobec niej. Trauma śmierci matki, poczucie winy i tanatyczne lęki autora są pokonywane osobistą narracją. Biografia Sigrid Nunez jest również emocjonalna, ale w nieco inny sposób. Z pozoru może się wydawać, że przytaczając niepochlebne fakty z prywatnego życia Sontag, Nunez próbuje z dystansem odbrać jej hagiografię. Ale endoskopowe opisy mieszkania Sontag i nieprzyjemne wspomnienia jej narcystycznych zachowań sprawiają, że pomnik nie tylko zostaje zdekonstruowany, lecz także powstaje wrażenie, że autorka biografii pisze ją jako formę autoterapii. Jest to jej sposób na pogodzenie szacunku dla wyjątkowego intelektu i niedającej się uciszyć nawet po latach niechęci do wielkiej Susan jako osoby. Książka Nunez jest więc niejako rozwinięciem eleganckich słów Leona Wieseltiera: „I loved Susan, but I didn’t like her”.

W duchu tego zdania, oddajemy w ręce Czytelników tom *Susan Sontag*, mając nadzieję zaprezentować nie tyle osobę Susan Sontag – tę funkcję spełniają z nawiązką opublikowane po polsku dzienniki i biografie autorki – co rozwój oraz rozmach jej

twórczości na tle trendów i przemian w kulturze amerykańskiej XX i XXI wieku, z których wielu nasza bohaterka była inicjatorką. Eseje zebrane w niniejszym tomie zostały napisane przez przedstawicieli trzech pokoleń polskich literaturoznawców i kulturoznawców wychowanych na twórczości amerykańskiej pisarki, ale także reprezentujących różnorakie sposoby odczytywania jej tekstów, co mamy nadzieję choć trochę oddaje sprawiedliwość różnorodności poglądów tej jakże wyjątkowej myślicielki, jaką była Susan Sontag.