

MARTA MALISZEWSKA
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-8879-9093
UNIwersytet Warszawski

JAK WSPÓŁCZEŚNIE CZYTAĆ *WOJNĘ WOJNIE* ERNSTA FRIEDRICH? ESTETYKA I POLITYKA JAKO RAMY SPRAWIEDLIWOŚCI*

Słowa kluczowe: *Wojna wojnie*, dzielenie postrzegalnego, ujmowanie w ramy, hermeneutyczna śmierć, I wojna światowa, fotografia wojenna

Keywords: *War against War*, distribution of the sensible, framing, hermeneutical death, First World War, war photography

Abstrakt: W artykule interpretuję wydany w 1924 r. album Ernsta Friedricha *Wojna wojnie*, prezentujący zdjęcia zniszczeń z I wojny światowej. Wykorzystuję do tego koncepcje „dzielenia postrzegalnego” Jacques’a Rancière’a, „ujmowania w ramy” Judith Butler oraz „hermeneutycznej śmierci” José Mediny. Celem analizy jest zaproponowanie interpretacji projektu Friedricha w odniesieniu do współczesnych teorii filozofii społecznej. Takie odczytanie pozwala na wydobycie politycznego wymiaru *Wojny wojnie* oraz ukazanie jej współczesnego znaczenia. W przedstawionej przez mnie interpretacji album z jednej strony jawi się jako narzędzie pozwalające na rozpoznanie logiki nacjonalistycznego dyskursu, z drugiej zaś jako próba oddania sprawiedliwości weteranom wojennym. W zakończeniu stawiam otwarte pytanie o odpowiedzialność osób współcześnie czytających *Wojnę wojnie* wobec ofiar sportretowanych na zdjęciach.

Abstract: In this paper I interpret Ernst Friedrich’s album *War against War*, which was published in 1924 and presents photographs of First World War damages. I recall Jacques Rancière’s “distribution of the sensible”, Judith Butler’s “framing” and José Medina’s “hermeneutical death” theories. The aim of the paper is to propose an interpretation of Friedrich’s project in reference to contemporary theories of social philosophy. The interpretation makes it possible to show a political dimension to *War against War* and its contemporary meaning. In my interpretation, *War against War* is presented on the one hand as a tool to show the logic of nationalistic discourse, on the other as a way of doing justice to war veterans. In the conclusion I pose an open question about the contemporary reader’s responsibility towards the victims shown in the photographs.

W 2017 r. ukazało się pierwsze polskie tłumaczenie antywojennej publikacji Ernsta Friedricha *Wojna wojnie* przygotowane przez Zuzannę Sękowską¹. Album ten został po raz pierwszy wydany w 1924 r. w Berlinie

* Za pomoc w pracy nad tekstem chciałabym podziękować dr hab. Mateuszowi Salwie i prof. Joannie M. Sosnowskiej oraz Adamowi Klewenhagenowi.

¹ E. Friedrich, *Krieg dem Kriege! Guerre à la guerre. War against War! Oorlog aan den Oorlog!*, Berlin 1924. Pierwsze wydanie *Wojny wojnie* było opatrzone podpisami w czterech językach: po angielsku, niemiecku, holendersku i francusku. Wydanie polskie: *Wojna wojnie*, tłum. Z. Sękowska, Poznań 2017.

Dit boek echter („Proletarische Kindertuin“) is bestemd, om de kinderen voor wederkeerigen steun en liefde aan te kwecken.

This book, however („The Proletarian Kindergarten“) is intended to educate children in mutual help and love.



Dieses Buch aber ist bestimmt die Kinder zur gegenseitigen Hilfe und Liebe zu erziehen.

Ce livre-ci, au contraire, est destiné à instruire les enfants dans l'amour et le secours mutuel.

Ta książka („Proletariackie przedszkole“) ma na celu edukowanie dzieci w duchu wzajemnej pomocy i miłości. 69

1. „Ta książka (»Proletariackie przedszkole«) ma na celu edukowanie dzieci w duchu wzajemnej pomocy i miłości”, E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 69

w reakcji na I wojnę światową. Friedrich (1894–1967) był niemieckim działaczem socjalistycznym i redaktorem czasopism o tematyce robotniczej. Podczas I wojny światowej został skazany na karę więzienia za odmowę pełnienia służby wojskowej. Mimo to w okresie międzywojennym kontynuował działalność antymilitarystyczną i pacyfistyczną. W 1921 r. wydał książkę *Proletarischer Kindergarten* (Proletariackie przedszkole), będącą antywojennym elementarzem dla dzieci, do której projekt okładki przygotowała Käthe Kollwitz².

W 1925 r. Friedrich utworzył Muzeum Antywojenne w Berlinie. Zostało ono jednak zamknięte po dojściu Adolfa Hitlera do władzy, a wcześniej wielokrotnie było niszczone przez oddziały SA. Friedrich był zmuszony uciekać z Niemiec do Belgii, gdzie ponownie założył Muzeum Antywojenne w 1936 r. Niestety po wybuchu wojny i wkroczeniu nazistów instytucja ta podzieliła losy berlińskiego oddziału, a Friedrich przedostał się do Francji, gdzie został aresztowany przez rząd Vichy i osadzony w obozie w Gurs. Po ucieczce z obozu wstąpił do francuskiego ruchu oporu, a po zakończeniu wojny ponownie próbował utworzyć Muzeum Antywojenne, tym razem w Paryżu. Ostatecznie w 1954 r. – za pieniądze otrzymane w ramach odszko-

² *Proletarischer Kindergarten. Ein Märchen- und Lesebuch für Groß und Klein*, red. E. Friedrich, Berlin 1921.

dowania od rządu Niemiec – zakupił działkę na wyspie na Sekwanie, gdzie otworzył centrum dla młodzieży, pełniące podobne funkcje dydaktyczne co planowane muzeum³. W 1982 r. Muzeum Antywojenne w Berlinie wznowiło działalność dzięki inicjatywie wnuka Friedricha, Tommy’ego Spree⁴.

Wojna wojnie składa się z ponad dwustu fotografii. Część z nich została wykradziona z wojskowych archiwów i opublikowana po raz pierwszy w tym albumie. To zdjęcia ukazujące przede wszystkim „okropności wojny” – martwe ciała ludzi i zwierząt, okaleczone twarze, spalone wsie i zrujnowane budynki. Friedrich zestawiał je z fotografią prasową okresu Wielkiej Wojny, służącą prowojennej propagandzie – ze zdjęciami przedstawiającymi wojskowe parady i salutujących żołnierzy. Wykorzystując technikę montażu, Friedrich podkreślił kontrast między tymi dwoma obrazami wojny⁵. Każde ze zdjęć opatrzył również podpisem, nie mają one jednak charakteru informacyjnego, ale stanowią komentarz autora. Nie tyle więc wyjaśniają, co widać na zdjęciu, ile raczej są próbą ukazania go z określonej perspektywy. Teksty mają często ironiczny charakter, co służyło dodatkowemu zdyskredytowaniu pełnej patosu militarnej narracji. Celem, jaki zadeklarował Friedrich w poprzedzającym fotografii manifestie, było wypowiedzenie wojny wojnie. Do osiągnięcia go doprowadzić miało obalenie mitu – jak sam go nazywał – „Pola Chwały”⁶. W micie tym Friedrich widział bowiem główną przyczynę tego, że proletariusze ryzykują własne życie w imieniu obrony interesów kapitału. Bronią, jakiej użycie proponował Friedrich w *Wojnie wojnie*, był strajk generalny żołnierzy: „Jeśli dla nas proletariuszy sprawienie, że prowadzi się wojny jest możliwe, tak samo możliwe jest dla nas zapobieganie wojnom! Odmawiajmy służby!”⁷.

Zastanawiając się nad współczesnymi wydaniem *Wojny wojnie*, można zapytać o to, po co obecnie czytać Friedricha⁸. Na pytanie to próbują odpowiedzieć w posłowie do polskiego tłumaczenia Andrzej Grzybowski i Maciej Łagodziński, przekonując, że album ten jest nie tylko historyczną ciekawostką, ale też pozwala prześledzić trajektorię działania współczesnych ruchów, które swojego uprawomocnienia szukają w narracjach nacjonalistyczno-militarystycznych⁹. Obok pytania po co, chciałabym jednak przede wszystkim zapytać o to, jak czytać współcześnie *Wojnę wojnie*.

Wychodząc od krytyki fotografii – rozwijającej się na przestrzeni lat dzielących nas od pierwszego wydania *Wojny wojnie* – musimy odrzucić niekwestionowaną wiarę w to medium, któremu Friedrich bezgranicznie zawierzał, pisząc: „Tu jednak, w niniejszej książce [...] obraz wojny jest obiektywny, wierny i zgodny z naturą, utrwalony na fotografiach. Zdjęcia zawarte w tej książce, od początku do końca pokazują zapis uzyskany przez nieubłagany, nieprzekupny obiektyw aparatu fotograficznego. [...] I ani jeden obywatel, jakiegokolwiek kraju, nie może powstać i świadczyć wobec tych zdjęć, że są nieprawdziwe i że nie odpowiadają realiom”¹⁰.

Jego naiwność w podejściu do obrazu, wraz z dydaktycznym tonem niektórych fragmentów książki, stanowiły zapewne powód, dla którego Georges Didi-Huberman z niechęcią wypowiedział się o projekcie Friedricha, nazywając go „nieznośnie ilustrowaną książką”¹¹. Przeciwwagę dla takiego jej rozumienia stanowi między innymi artykuł Wojciecha Szymańskiego *Żywnienie urazy*, w którym współczesne koncepcje dotyczące pokrewieństwa natury traumy i fotografii zostają wykorzystane, aby przez ich pryzmat odczytać

³ Z. Sękowska, *Przedmowa*, [w:] Friedrich, *Wojna wojnie...*

⁴ Strona internetowa Anti-Kriegs-Museum w Berlinie: <http://www.anti-kriegs-museum.de/> (dostęp: 9 VI 2021).

⁵ M. Maliszewska, „Cale to »bohaterstwo« jest kłamstwem. Rzeczywistość jest horrorem” – „*Wojna wojnie*” Ernsta Friedricha jako montaż, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, 2018, 20.

⁶ Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 25–27.

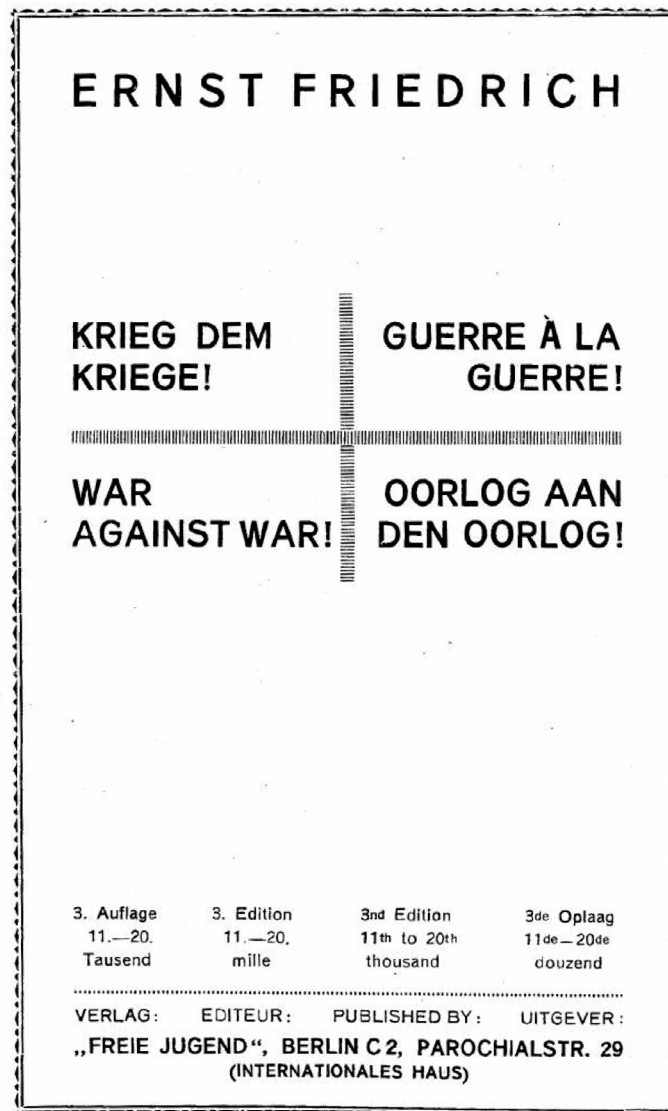
⁷ *Ibidem*, s. 29.

⁸ Oprócz polskiego tłumaczenia można przywołać m.in. niemieckie wznowienie z 2004 r.: *Krieg dem Kriege. Mit einem Vorwort von Gerd Krumeich*, Monachium 2004. Czasownika „czytać” używam w jego szerokim znaczeniu, w którym odnosi się do interpretowania zarówno tekstowej, jak i wizualnej strony *Wojny wojnie*.

⁹ A. Grzybowski, M. Łagodziński, *Posłowie*, [w:] Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 281–286.

¹⁰ Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 25. We współczesnej refleksji nad fotografią wojenną i archiwalną odchodzi się od jej jednoznacznej krytyki, która cechuje jedną z najbardziej popularnych pozycji o tej tematyce, czyli *Widok cudzego cierpienia* Susan Sontag (tłum. S. Magala, Kraków 2010). Zamiast tego podkreślany jest przede wszystkim subwersywny potencjał, który kryje się w zdjęciach oraz wynikające z niego związki fotografii i etyki (A. Azoulay, *Civil Imagination. The Political Ontology of Photography*, tłum. L. Bethlehem, London–New York 2012; U. Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge 2002; Ch. Pinney, *Seven Theses on Photography*, „Thesis Eleven”, 2012, 113, s. 141–156.). Również współczesna praktyka artystyczna i kuratorska niejednokrotnie wykorzystuje fotografie jako medium uwidaczniania ważnych społecznie kwestii. Można tutaj przywołać m.in. archiwum Arab Image Foundation (strona internetowa: <http://arabimagefoundation.com/> [dostęp: 19 VI 2021]) czy działalność Forensic Architecture (strona internetowa: <https://forensic-architecture.org/> [dostęp: 19 VI 2021]).

¹¹ G. Didi-Huberman, *Strategie obrazów. Oko historii I*, tłum. J. Margański, Kraków 2011, s. 165. Co ciekawe Didi-Huberman poświęca jedną ze swoich książek analizie *Dziennika wojennego* Bertolta Brechta, dla którego *Wojna wojnie* stanowi rodzaj pierwowzoru (D. Sajewska, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016, s. 128).



ERNST FRIEDRICH

WOJNA WOJNIE

22

2. „ERNST FRIEDRICH WOJNA WOJNIE”, E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 22

*Wojnę wojnie*¹². Idąc tym tropem – to jest używając współczesnych narzędzi, żeby zaproponować nową interpretację albumu Friedricha – zamierzam przeanalizować *Wojnę wojnie*, odwołując się do teorii filozofii społecznej skupionych wokół politycznego wymiaru wizualności. W zaproponowanym przez mnie ujęciu, *Wojna wojnie* z jednej strony jawi się jako narzędzie pozwalające na rozpoznanie logiki nacjonalistycznego dyskursu, z drugiej zaś jako próba oddania sprawiedliwości weteranom wojennym.

Celem artykułu nie jest jednak przypisanie Friedrichowi intencji bądź przekonań. Biorąc w nawias postać autora, zamierzam wskazać te tropy, które można odkryć w *Wojnie wojnie* współcześnie. Tym samym traktuję projekt Friedricha jako dzieło otwarte, czyli takie, którego znaczenie jest dopełniane w akcie interpretacji¹³. Podejście to wydaje się uzasadnione jako forma uzupełnienia istniejących już opracowań, prezentujących album z perspektywy historycznej¹⁴.

¹² W. Szymański, *Żywnie urazy. Wielka Wojna, fotografia traumatyczna i efekt traumy*, „Teksty Drugie”, 2018, 4, s. 37–55.

¹³ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz [et al.], Warszawa 2008.

¹⁴ D. Apel, *Cultural Battlegrounds. Weimar Photographic Narratives of War*, „New German Critique”, 1999, Special Issue on Weimar Visual Culture, 76, s. 49–84; M. Martini, *War against War! Pictures as means of social struggle in post-First World War Europe*,

Pierwsza część artykułu będzie poświęcona politycznemu wymiarowi projektu Friedricha, rozumianemu szerzej nie tylko w oparciu o formułowane przez niego wprost aktywistyczne postulaty, ale także i przede wszystkim w odniesieniu do koncepcji polityki Jacques'a Rancière'a. W drugiej części z kolei przeanalizuję podejście Friedricha z perspektywy „ujmowania w ramy” Judith Butler. Ostatnia część stanowi próbę rozwinięcia powyższych zagadnień przy użyciu teorii epistemicznej niesprawiedliwości, szczególnie w jej wersji zaproponowanej przez José Medinę.

„»POLE CHWAŁY«” – „ZAPOMNIANI...” ESTETYKA JAKO POLITYKA

Czytając *Wojnę wojnie*, bez względu na to czy współcześnie, czy w momencie jej pierwszego wydania, trudno przeoczyć polityczny charakter tej publikacji. Friedrich wprost przytaczał w manifestie i w towarzyszących zdjęciom podpisach hasła antywojenne. Ale również odrzucał – jak sam go nazywał – „burżuazyjny pacyfizm”, proponując genealogię wojny zanurzoną w tradycji marksistowskiej¹⁵. Ograniczając się do ogólnego rozpoznania, stwierdził, że zarówno za I wojnę światową, jak i też za inne konflikty zbrojne epoki nowoczesności winę ponosili kapitaliści sprzymierzeni z arystokracją i Kościołem. Wojna w jego rozumieniu była kolejną odsłoną walki klas, w której proletariatu przychodziło ginąć w imię interesów burżuazji. Dlatego też, by zapobiec przyszłym wojnom i ostatecznie odnieść zwycięstwo w wojnie wojnie, nawoływał do strajku generalnego żołnierzy.

Album można więc uznać za przykład mniej lub bardziej udanego projektu agitacyjnego, w nienacechowanym wartościująco rozumieniu tego terminu. Z tej perspektywy można jednak zapytać o to, po co w takim razie Friedrichowi obrazy – albo raczej, powracając do zagadnienia współczesnego odbioru tego projektu, zastanowić się, w jakim celu oglądać je dzisiaj. Skoro wszystkie postulaty zostały sformułowane przez niego w manifestie, to można by założyć, że do ich zrozumienia wystarczyłaby lektura kilku pierwszych stron książki. Zdjęcia z archiwów byłyby wtedy jedynie ilustracjami dla też przedstawionych w tekście albo narzędziem manipulacji poprzez szokowanie. Takie ujęcie nie pozwala jednak dostrzec potencjału politycznego samej wizualności *Wojny wojnie*, gdyż zakłada, że jest ona tylko dodatkiem do warstwy tekstowej albumu. Żeby zrozumieć znaczenie obrazów w projekcie Friedricha, proponuję spojrzeć na nie przez pryzmat koncepcji polityki Rancière'a¹⁶.

Dla Rancière'a polityczność sztuki, czy szerzej wizualności, nie opiera się jedynie na formułowanych w dziele postulatach. Istotnie, jest to jeden z wymiarów jej politycznego znaczenia, jednak Rancière'a znacznie bardziej interesuje to, w jaki sposób estetyka łączy się z polityką w o wiele szerszym sensie. W *Estetyce jako polityce* proponuje on szczególne rozumienie terminów „estetyka” i „polityka”, zgodnie z którym są one nierozdzielnie związane. Rancière nazwał tę relację „dzieleniem postrzegalnego” (*partage du sensible*) – polityka polega, jego zdaniem, na decydowaniu o tym, kogo uznaje się za kompetentnego do wypowiedzania się w swoim imieniu, czyj głos jest słyszany, a kto zostaje uciszony poprzez ujęcie go jako niezdolnego do formułowania swoich racji. Uciszenie to może przybierać różne formy, zawsze jednak sprowadza się do tego, że dana grupa nie może wyrazić swoich interesów na forum społecznym. Przykładem takiego wymazywania w kontekście Wielkiej Wojny, ale też wielu innych konfliktów zbrojnych, była historia wojennej przemocy seksualnej, której ofiary zostały zapomniane w zbiorowej pamięci lub – co jeszcze bardziej znaczące – odmawiano im statusu ofiary¹⁷. Polityczny potencjał sztuki opiera się rekonfigurowaniu przyjętego „podziału zmysłowości” – na uwidacznianiu grup i żądań, które zostały wykluczone z dominującego dyskursu. W świetle tej koncepcji można dostrzec, że wprawdzie Friedrich swoje antywojenne postulaty formułował przede wszystkim w manifestie, ale że zarazem metoda, którą obrał, by je zakomunikować – pokazanie opinii publicznej zdjęć wcześniej ukrytych w wojskowych archiwach – sprawiła, że również wykorzystane przezeń obrazy nabrały wymiaru politycznego jako narzędzia rekonfigurowania podziału zmysłowości.

„Visual Studies”, 2017, 4, s. 329–344; N. Offenstadt, *L'image contre la guerre. Autour d'Ernst Friedrich*, [w:] *Voir. Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, red. T. Blondet-Bisch [et al.], Paryż 2001, s. 270–275.

¹⁵ Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 28.

¹⁶ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007.

¹⁷ Temat ten wzmiankowo podejmuje również Friedrich, przywołując historię seksualnej pracy przymusowej oraz gwałtów w czasie wojny (Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 191–196). W kontekście II wojny światowej temat ten po raz pierwszy na gruncie polskim szeroko podjęła Joanna Ostrowska w książce *Przemilczane. Seksualna praca przymusowa w czasie II wojny światowej*, Warszawa 2018.

Het „veld van eer“.

The “field of honour”.



Das „Feld der Ehre“.

Le ‘champ d’honneur’.

„Pole chwały“.

3. „Pole Chwały«, E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 108

Vergeten . . .

Forgotten . . .



Vergessen . . .

Oublié . . .

Zapomniani...

4. „Zapomniani...“, E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 109

Narracja, którą Friedrich nazwał mitem „Pola Chwały” – czyli dominujący dyskurs nacjonalistyczny po I wojnie światowej – opierała się na ścisłym wyznaczeniu tego, kto i jak jest przedstawiany¹⁸. W takim ujęciu wojna była prezentowana jako chwalebne wydarzenie, świadczące o sile i męstwie narodu i jednostek,

¹⁸ O przedstawieniu Wielkiej Wojny w sztukach wizualnych w Wielkiej Brytanii oraz wpływie, jaki miały na nie propagandowe instytucje militarne pisze Charlotte de Mille w katalogu do wystawy Muzeum Sztuki w Łodzi *Wielka Wojna* (23 XI 2018 – 17 III 2019), Ch. de Mille, *Wielka wojna z perspektywy brytyjskiej*, tłum. I. Curyłło-Kłag [et al.], [w:] *Wielka wojna*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, A. Sasiuk-Gąsowska, Łódź 2018, s. 95–105.

a ci, którzy na niej ginęli jako bohaterowie dowodzący poprzez śmierć swojej wartości. Brakowało jednak możliwości pokazania, jak wyglądała codzienność żołnierzy walczących na „Polu Chwały” – zdjęcia z frontu były ściśle reglamentowane, a obrazy mieszających się z błotem ciał nie przedostawały się do prasy¹⁹. Próżno byłoby również szukać w gazetach reprezentacji tych, którzy powrócili z frontu z licznymi obrażeniami, stanowiącymi wizualny afront dla armii i zadającymi kłam wykreowanej figurze bohatera²⁰. Wizualną reprezentacją „Pola Chwały” były fotografie salutujących żołnierzy, dumnie prężących się w czystych mundurach; parad, podczas których ludność cywilna pozdrowiała uśmiechniętych młodzieńców; dowódców na koniach, dekorujących medalami piersi bohaterów.

Friedrich nakłuywał ten obraz, pokazując tych, którzy nie mieścili się w jego ramach²¹. Tym samym zmienił wytworzony w dominującej narracji podział na słyszanych i uciszanych. Przykładem takiego nakłucia jest montaż dwóch zdjęć – na jednym widoczny jest Cesarz Wilhelm II przeprowadzający inspekcję na polu bitwy (podpis: „Wilhelm II, Cesarz z łaski Boga, wraca z inspekcji na polu bitwy. [W celu uniknięcia zbrukania jego królewskiej stopy przez kontakt z ziemią przesiąkniętą krwią, skonstruowano specjalną drewnianą kładkę]”), a na drugim grupa porzuconych ciał zabitych żołnierzy (podpis: „»Wojna jest elementem w porządku uświęconym przez Boga« [hrabia Moltke]”). W zestawieniu tym uderza pewien szczegół – drewniany chodnik rozstawiony według Friedricha po to, by cesarz nie pobrudził sobie butów. Jego jasność kontrastuje z czarną ziemią, na której ułożeni są martwi żołnierze. Wielka Wojna okazuje się więc być nie tyle współdzielonym przeżyciem, które łączyło biorące w niej udział jednostki, co raczej wydarzeniem umacniającym społeczne hierarchie. W tych dwóch zdjęciach pokazanych obok siebie ujawnia się rozdźwięk pomiędzy doświadczeniem tych, którym przyszło decydować o losach walki i tych, którym przyszło w niej ginać.

Koncepcja Rancière’a pozwala wydobyć na jaw jeszcze jeden aspekt polityczności *Wojny wojnie*. Analizując ustanawianie podziału zmysłowości, zaznacza on, że podział ten tworzy się nie tylko przez cenzurę, której poddane są określone obrazy, co przede wszystkim przez wytwarzanie obrazów dominujących²². Rozróżnienie na tych, którzy mają głos i tych, którzy są go pozbawieni, odbywa się poprzez nadprodukcję określonego typu reprezentacji. Mechanizm ten można również zaobserwować na przykładzie *Wojny wojnie*, gdzie zebrane zostały zdjęcia z prasy gloryfikujące wojnę. Pokazywały one aktywną rolę gazet i masowo przedrukowywanych w nich fotografii w kreowaniu mitu „Pola Chwały”²³. Również w manifestie Friedrich oskarżał za śmierć milionów nie tylko dowódców czy polityków, ale także dziennikarzy, żądając dziesięciu z nich jako zakładników za życie każdego zabitego żołnierza²⁴. W swojej masie zdjęcia uśmiechniętych młodzieńców w mundurach, dostarczane regularnie opinii publicznej, kształtowały wyestetyzowane wyobrażenie wojny, będące jednym z filarów powszechnie żywnego wobec niej entuzjazmu²⁵. Obrazuje to zestawienie dwóch fotografii z *Wojny wojnie* – na pierwszej żołnierze salutują do obiektywu podczas parady (podpis: „Od pierwszych dni sierpnia 1914 – Entuzjazm? ...”), na drugiej ciała leżą porzucane w okopach (podpis: „... dla pól chwały”). Zestawienie to nie tylko wydobywa nieprzystawalność do siebie tych dwóch reprezentacji wojny, ale ukazuje również aktywną rolę fotografii prasowej w zakrywaniu obrazów z archiwum.

¹⁹ Jak zauważa Hilary Roberts, w pierwszej fazie I wojny światowej dowództwo każdej z armii szczegółowo cenzurowało zdjęcia powstające na frontach i obrazy te w niewielkim stopniu docierały do ludności cywilnej. Jednak w drugiej połowie wojny wojsko zarówno niemieckie, jak i brytyjskie i francuskie zmieniło politykę, dbając o to, by w prasie regularnie ukazywały się fotografie wspierające „wysiłek wojenny” (H. Roberts, *Photography*, <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/photography> [dostęp: 28 V 2021]).

²⁰ K. Feo, *Memory, Masks and Masculinities in the Great War*, „Journal of Design History”, 2007, 1, s. 17–27; S. Biernoff, *The Rhetoric of Disfigurement in First World War Britain*, „Social History of Medicine”, 2011, 3, s. 666–685. Jak zwracają uwagę obie badaczki, istniała znacząca różnica pomiędzy sytuacją weteranów z protezami kończyn oraz tych z obrażeniami twarzy. Fotografie tych pierwszych często pojawiały się w gazetach, opatrzone historią ich powrotu do przedwojennego życia, podczas gdy wizerunki drugich były publikowane jedynie w periodykach medycznych jako studia przypadków.

²¹ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2011.

²² J. Rancière, *Na brzegach politycznego*, tłum. I. Bojadziejewa, J. Sowa, Kraków 2009.

²³ Tomasz Stempowski pisze w katalogu do wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie *Fotorelacje. Wojna 1920* (14 VIII 2020 – 15 XI 2020) o wykorzystaniu fotografii w polskiej prasie w okresie wojny polsko-bolszewickiej do celów propagandowych (T. Stempowski, *Fotografie czasu wojny polsko-bolszewickiej*, [w:] *Fotorelacje. Wojna 1920*, red. K. Puchała-Rojek, Warszawa 2020, s. 54–77).

²⁴ W polskim tłumaczeniu *Wojny wojnie* nie zostaje podana liczba dziennikarzy, którzy powinni być brani jako zakładnicy: „Dziennikarze, którzy mieszają się do wojny, powinni być brani jako zakładnicy za życie każdego jednego żołnierza!” (Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 27). Jednak w manifestie po niemiecku, angielsku, francusku i holendersku mowa o dziesięciu dziennikarzach w zamian za jednego żołnierza: „Und je zehn Zeitungsschreiber, die um Kriege hetzen, setzt ein als Geisel für das Leben eines Kriegers!” (*ibidem*, s. 35).

²⁵ M. Eksteins, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. K. Rabińska, Poznań 2014.

Keizer Wilhelm II., bij de grafie Gods, komt van de bezichtiging van de slagvelden. (Op dat zijn koninklijke voet niet door den bloedgedrenkten grond besmeurd wordt is voor hem een extra sopplank gemaakt.)

William II., Kaiser by the grace of God, returns from an inspection of the battle-field. (In order to prevent his royal foot from being dirtied by contact with the blood-soaked land, a wooden foot-path was specially constructed.)



Kaiser Wilhelm II., von Gottes Gnaden, kommt von der Besichtigung des Schlachtfeldes. (Damit sein königlicher Fuss nicht vom blutgetränkten Boden beschmutzt wird, ist für ihn extra ein Holzsteg gebaut.)

Guillaume II., empereur par la grâce de Dieu, revient de l'inspection du champ de bataille. (Pour que son pied royal ne soit pas sali par le sol ensanglanté, on lui a bâti exprès une passerelle de bois.)

Wilhelm II, Cesarz z łaski Boga, wraca z inspekcji na polu bitwy. (W celu uniknięcia zbrukania jego królewskiej stopy przez kontakt z ziemią przesiąkniętą krwią, skonstruowano specjalną drewnianą kładkę.)

„De oorlog is een element, van de door God bepaalde wereldorde.“
(Graaf Moltke.)

“War is an element in the order ordained by God” (Count Moltke).



Der Krieg ist ein Element, der von Gott eingesetzten Ordnung.“
(Graf Moltke.)

“La guerre est un élément de l'ordre émis par Dieu.” (Comte Moltke.)

„Wojna jest elementem w porządku uświęconym przez Boga” (hrabia Moltke).

5. „Wilhelm II, Cesarz z łaski Boga, wraca z inspekcji na polu bitwy. (W celu uniknięcia zbrukania jego królewskiej stopy przez kontakt z ziemią przesiąkniętą krwią, skonstruowano specjalną drewnianą kładkę.)”,
E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 84

6. „»Wojna jest elementem w porządku uświęconym przez Boga« (Hrabia Moltke)”, E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 85

Nawet jeśli zarówno wiara Friedricha w fotografię, jak i postulowane przez niego społeczno-polityczne rozwiązania mogą się nam wydawać naiwne, jego przekonanie o sprawczości obrazów już takie nie jest. Rzecz jednak nie w tym, że fotografia może wywoływać wojny i je kończyć, ale w tym, że okazuje się ona sprawcza w szerszym kontekście politycznego wymiaru wizualności jako postrzegalnego.

„DLA OBRONY INTERESÓW KAPITAŁU...” – „... I CHWAŁY MONARCHII”. RAMY WOJNY

Materiał, którego Friedrich używał w swoim montażu, w dużej mierze składał się ze zdjęć wykradzionych z archiwów wojskowych. Były to więc obrazy, które władza gromadziła na własny użytek, jednocześnie ściśle reglamentując ich obieg. Dzięki temu stanowiły one jej zasób i nie mogły zostać wykorzystane przeciwko niej. Samo pozyskanie materiałów do albumu *Wojna wojnie* wiązało się więc z podważeniem instytucji archiwum, ale też ukazaniem istoty jej działania²⁶. Władza archiwisty nad obrazami jest absolutna w murach archiwum, kiedy jednak przedostaną się one poza nie, kontrolowanie ich znaczeń staje się utrudnione. Gest Friedricha nie był jednak jedynie uwolnieniem wybranych fotografii, ale również wiązał się z ujęciem ich w nowe ramy.

²⁶ Temat władzy właściciela archiwum nad znaczeniami zawartych w nich obrazów szczegółowo omawia Allan Sekula w *Czytaniu archiwum* (A. Sekula, *Czytanie archiwum. Fotografia między pracą a kapitałem*, tłum. K. Pijarski, [w:] idem, *Spoleczne użycia fotografii*, red. K. Lewandowska, Warszawa 2010, s. 113–132).

Liit de Augustusdagen 1914 — Geestdriffig . . . waarvoor? . . .

From the August days of 1914 — Enthusiastic . . . for what? . . .



Aus den Augusttagen 1914. — Begeistert . . . wofür? . . .

Des jours d'août en 1914 — Enthousiasmés . . . pour quoi? . . .

Od pierwszych dni sierpnia 1914 — Entuzjizm? . . .

7. „Od pierwszych dni sierpnia 1914 – Entuzjizm? ...”,
E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 78

. . . voor het „veld van eer.“

. . . for the “field of honour”.



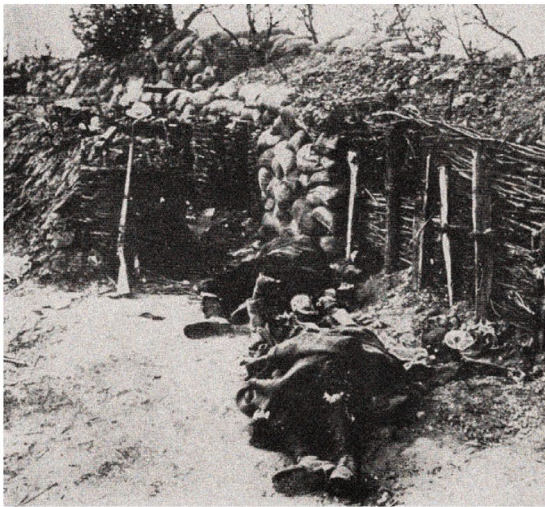
. . . für das „Feld der Ehre“.

. . . pour le ‘champ d’honneur’.

.. dla „pól chwały“.

8. „... dla pól chwały”, E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 79

Voor de belangen van het kapitaal ...
 For the interests of Capital ...



Für die Interessen des Kapitals ...
 Pour les intérêts du capital ...
 Dla obrony interesów Kapitału...

9. „Dla obrony interesów Kapitału...”,
 E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 116

... en den roem der Monarchie.
 ... and the glory of the Monarchy.



... und den Ruhm der Monarchie.
 ... et pour la gloire de la monarchie.
 ... i chwały Monarchii.

10. „... i chwały Monarchii”,
 E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 117

Zdjęcia, które w wojskowym obiegu mogłyby zostać użyte jako źródło informacji, w *Wojnie wojnie* stały się świadectwem wzywającym do działania.

Okoliczności powstania albumu Friedricha oraz cel, jaki mu przyświecał – parafrazując autora można by powiedzieć, że było to ukazanie za pomocą fotografii prawdziwego oblicza wojny – sprawiają, że można spojrzeć na niego przez pryzmat koncepcji zaprezentowanej przez Judith Butler w książce *Ramy wojny*²⁷. Autorka analizuje w niej związek wojny i wizualności w oparciu o zdjęcia tortur z Abu Ghraib. W 2004 r. ujawnienie tych obrazów, ukazujących amerykańskich żołnierzy z uśmiechem na ustach torturujących irackich więźniów, wywołało powszechny szok. W przypadku tych fotografii – podobnie jak i zdjęć zamieszczonych w *Wojnie wojnie* – pilnie strzeżone wojskowe tajemnice wy dostały się poza granice instytucji totalnych, a obrazy zwróciły uwagę opinii publicznej na ukryte przed jej oczami zbrodnie²⁸. Jednak, jak zauważa Butler, siła oddziaływania fotografii nie płynie jedynie z tego, co pokazują, ale również z tego, w jakich „ramach” się je przywołuje. Wstrząsające kadry mogą zostać łatwo zapomniane, jeśli nie spojrzymy na nie przez pryzmat pytań dotyczących relacji władzy.

Według Butler to, co widzimy, nie wynika jedynie z tego, na co patrzymy, ale również z zajmowanej pozycji epistemicznej. Butler nazywa ją ramami, w które ujmujemy rzeczywistość. Upřednie założenia i przekonania (uświadomione lub nie) wyznaczają, co tak naprawdę jesteśmy w stanie zobaczyć patrząc na dany obraz²⁹. Jeśli uznajemy, że żołnierze walczący w innej armii to wrogowie, których należy zniszczyć, nie

²⁷ J. Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, tłum. A. Czarnacka, Warszawa 2011.

²⁸ Zestawienie to nie ma na celu zarysowania prostych i tym samym zapewne błędnych analogii pomiędzy ujawnieniem zdjęć z Abu Ghraib a tych zamieszczonych w *Wojnie wojnie*. Oba te wydarzenia miały miejsce w odmiennych kontekstach historycznych i społecznych, a zrozumienie potencjalnych podobieństw i różnic pomiędzy nimi wymagałoby szczegółowej analizy tych kontekstów. Jednak teoria zaproponowana przez Butler w *Ramach wojny* nie odnosi się jedynie do fotografii z Abu Ghraib, ale szerzej pokazuje funkcjonowanie mechanizmów związanych z wojną i wizualnością, które przynajmniej częściowo można odnieść również do wydarzeń z okresu Wielkiej Wojny.

²⁹ W katalogu do wystawy Muzeum Narodowego w Warszawie *Fotorelacje. Wojna 1920* (14 VIII 2020 – 15 XI 2020) Makeda Djata Best analizuje, w jaki sposób oficjalna narracja czasów I wojny światowej kształtowała nie tylko fotografię propagandową, ale również tę wykonywaną przez żołnierzy prywatnie. Zestawiając jej koncepcję z tą zaproponowaną przez Butler można powiedzieć, że przyjęte społecznie ramy wojny wyznaczały to, co i jak żołnierze pokazywali na prywatnych fotografiach z frontu. Co ciekawe, spostrzeżenie to odnosi się

będą się oni mieścić w przyjętych przez nas ramach ludzkiego życia, zasługującego na bezwarunkową ochronę. Patrząc na zdjęcia ich martwych ciał nie będziemy odczuwać szoku czy żalu, a przynajmniej nie w takim stopniu, gdyby krzywda dotyczyła „naszych” zmarłych. Przyjmowane ramy nie są kwestią indywidualnego wyboru, ale są wytwarzane społecznie. Butler zaznacza, że dominujący militarystyczny dyskurs rekrutuje nas do pozycji epistemicznej, w której jedne życia uznajemy za godne opłakiwania, a inne nie. Prowadzenie wojny powinno więc być rozumiane i analizowane szerzej niż tylko przez pryzmat działań zbrojnych. Wojna nie jest wynikiem jedynie manewrów podejmowanych na froncie, ale również regulacji pola wizualnego – czyli Rancièreowskiego „dzielenia postrzegalnego” – zapewniającej poparcie dla nich.

Hegemoniczne ramy mogą jednak, podobnie jak władza archiwisty, zostać przełamane. Nigdy nie obejmują bowiem wszystkiego, co można zobaczyć, mimo że tak się prezentują. Kiedy jednak rodzaj „przecieku czy zanieczyszczenia”³⁰ dostanie się w nie, jasne staje się, że istnieje również zewnętrzna wobec nich rzeczywistość. W procesie tym możliwe staje się także dojrzenie samych ram – uświadomienie sobie, jaką pozycję epistemiczną wyznacza dominujący dyskurs oraz jak kształtuje naszą perspektywę. W rezultacie możemy przekroczyć narzucaną pozycję. Spojrzeć na to, co przedstawiają zdjęcia z Wielkiej Wojny nie jak na błąd w systemie, ale jak na logikę jego działania. Dostrzec relacje władzy, które go kształtują oraz swoje w nich miejsce. Jest to pierwszy krok do tego, żeby szok doznany w reakcji na zdjęcia okropności wojny mógł się przerodzić w polityczne działanie, a nie tylko afektywną reakcję.

Przecieku nie tworzą jednak wszystkie obrazy przemocy. Wiele z nich bez problemu może być ujętych w hegemoniczne ramy, co nie tylko nie zagraża dominującej perspektywie, ale wręcz ją wzmacnia. Przykładem tego może być album *Der Weltkrieg im Bild* (Wojna w obrazach) George’a Soldana, wydany na krótko po *Wojnie wojnie*, w którym w oparciu o te same fotografie skonstruowano narrację gloryfikującą wojnę³¹. Szymański pisze o tej publikacji: „Soldan, znając oczywiście książkę Friedricha, uważał ją za kłamstwo i wypaczenie obrazu Wielkiej Wojny, którym należało dać odpór. Można więc publikację Soldana nazwać roboczo *Wojną wojnie wojnie*, prowadzoną, co ważne, takimi samymi środkami jak ta, którą wypowiedział Friedrich”³².

Historia tej wojny na fotografię pokazuje, że przełamanie dominujących ram wymaga więc nie tylko upublicznienia zakrytych obrazów, ale również oprawienia ich w kontekst, który pozwala dostrzec ich krytyczny wymiar.

Na *Wojnę wojnie* można zatem spojrzeć jako na walkę prowadzoną środkami wizualnymi, mającymi na celu rozsadzenie obowiązujących ram. Zawarte w niej zdjęcia to nie tylko szokujące ilustracje, ale także obrazy naświetlające relacje władzy. Mówią: o zmarłych, których należy opłakać, podczas gdy mit „Pola Chwały” widział w nich tylko „straty wojenne”; o morderstwie, zamiast o honorze i obronie ojczyzny. Pozwalają na rozpacz w obliczu bezsensu zniszczeń tam, gdzie nacjonalistyczny dyskurs słał „bohaterką śmierć”. *Wojna wojnie* była jednak przede wszystkim wezwaniem do rozpoznania swojej pozycji w systemie, który doprowadził do masowych morderstw: „Prawdą jest, że Kapitał jest przyczyną każdej wojny. Ale poczucie winy za wojnę spoczywa również na naszych barkach”³³. Rozpoznanie to miało jednak nie tyle przytłoczyć ciężarem winy, ile zobowiązać do oddawania sprawiedliwości umarłym.

Takim wezwaniem do działania było zdjęcie ciał zaplątanych w zasieki, podpisane: „Matki!... Dlaczego to tolerujecie?”. Uderza brutalność tego zestawienia – matki, przeżywające traumę po utracie dzieci, zostały wezwane do odpowiedzialności za ich śmierć. Co więcej, w tym wypadku Friedrich odwrócił również znaczenie figury matki, uwznioślonej w nacjonalistycznym dyskursie. Matka patriotka to ta, która wydaje na świat synów, by zaraz wysyłać ich na front i przyjąć ich śmierć z poczuciem dobrze wypełnionego obowiązku. Wbrew temu *Wojna wojnie* nawoływała do rozpacz, która miała stać się podwaliną oporu wobec militarystycznych mitów. W manifeste Friedrich pisał: „I WY KOBIETY! [...] Nie pozwólcie, aby mężczyźni szli na front! [...] Zerwijcie wszystkie szyny, rzućcie się przed lokomotywy! KOBIETY! UCZYŃCIE TO, JEŚLI WASI MĘŻOWIE BĘDĄ ZBYT SŁABI! Matki wszystkich krajów łączcie się!”³⁴. Tę wiarę w opór, tożsamy z rozrywaniem

nie tylko do podejmowanych przez nich tematów, ale również do estetyki wykonywanych zdjęć (M. Djata Basta, *Wieloznaczny dokument*, tłum. M. Wawrzyńczak, [w:] *Fotorelacje. Wojna 1920...*, s. 38–44).

³⁰ Butler, *op. cit.*, s. 51.

³¹ G. Soldan, *Der Weltkrieg im Bild. Originalaufnahmen des Kriegs-, Bild- und Filmantes aus der modernen Materialschlacht*, Monachium 1926.

³² Szymański, *Żywnienie urazy...*, s. 48.

³³ Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 29.

³⁴ *Ibidem*, s. 30–31; B. Zunino, *Pacifisme et violence. Femmes et enfants dans la pédagogie de la paix d'Ernst Friedrich*, „Les cahiers Sirice”, 2011, 2, s. 111–136.

dominujących ram, dobrze oddają słowa Butler: „Kiedy ramy wojny załamują się lub przełamują, kiedy na marginesie albo na powierzchni tego, co się jawi, zaczynamy dostrzegać ślady życia, pojawiają się ramy, które bezwiednie i mimo funkcjonującego zakazu ustanawiają tę populację jako godną opłakiwania. To wtedy właśnie wyłania się możliwość krytycznego oburzenia i może się okazać, że wojna chybia swojego celu”³⁵.

A wojna wojnie może okazać się zwycięska.

Zastosowanie koncepcji Butler do analizy *Wojny wojnie* pokazuje, że pomimo upływu lat logika działania wojennego o tyle, o ile zasadza się ono między innymi na regulacji pola wizualnego, pozostaje niezmienna³⁶. Niezaprzeczalnie funkcjonujemy obecnie w innych ramach społecznych niż Friedrich, jednak pytanie o naszą odpowiedzialność w obliczu widoku cudzego cierpienia ciągle pozostaje aktualne³⁷. Nakładanie krytycznych ram na obrazy cierpienia – czy to w przypadku zdjęć współczesnych tortur, czy śmierci w okopach sto lat temu – może sprawić, że reakcja na nie wykroczy ponad krótkotrwały afekt, znajdując swoje odbicie w praktyce społecznej.

„ZWYCIĘSKO PODBIJEMY FRANCJĘ...” – „...GINĄC JAK BOHATER”.
 NIESPRAWIEDLIWOŚĆ EPISTEMICZNA

Na działanie mitu „Pola chwały” oraz na opór, jaki chciała mu stawiać *Wojna wojnie*, można spojrzeć przez pryzmat koncepcji niesprawiedliwości epistemicznej³⁸. Niesprawiedliwość epistemiczna – jak zauważa Miranda Fricker, która jako pierwsza sformułowała ten termin – ma miejsce wtedy, kiedy wypowiedzi danej osoby lub grupy są podważane przez innych lub kiedy brakuje terminów, w których dana grupa mogłaby opisać swoje doświadczenia społeczne, a tym samym niemożliwe staje się zakomunikowanie ich innym. W pierwszym przypadku można mówić o „niesprawiedliwości wobec świadectwa” (*testimonial injustice*), w drugim zaś o „niesprawiedliwości hermeneutycznej” (*hermeneutical injustice*). To właśnie jako na przykład niesprawiedliwości hermeneutycznej można spojrzeć na sytuację części weteranów I wojny światowej, których zdjęcia pojawiają się w *Wojnie wojnie*.

W powojennej rzeczywistości, ciągle kształtowanej przez militarystyczny dyskurs, brakowało sposobów na opowiedzenie o tym, co nie mieściło się w ramach bohaterstwa. Brak ten wynikał z tego, że dotychczasowy język nie był w stanie ująć traumy, którą dla wielu było doświadczenie wojenne³⁹. Przede wszystkim jednak wciąż silnie obecna perspektywa „Pola Chwały” narzucała sposoby narracji. Swoją wyraz znajdowało to między innymi w przedrukowywaniu zdjęć weteranów z protezami, którzy po wojnie wracali do rodzin i pracy, ale ukrywaniu fotografii tych, których okaleczone twarze odcięły od świata⁴⁰. W tym, że większość społeczeństwa odczytywała zespół stresu pourazowego – określane terminem „nerwicy frontowej” – jako dowód na słabość jednostek, które nie zdały egzaminu z „bohaterstwa”⁴¹. Brak języka, którym można by mówić o traumatycznych doświadczeniach wojennych i wynikający z niego brak możliwości włączenia tych doświadczeń w społeczną pamięć o Wielkiej Wojnie można zakwalifikować jako niesprawiedliwość hermeneutyczną.

Niesprawiedliwość hermeneutyczna, jak zwraca uwagę José Medina w *Varieties of Hermeneutical Injustice*, w skrajnych przypadkach może prowadzić do „hermeneutycznej śmierci”⁴². Terminem tym Medina

³⁵ Butler, *op. cit.*, s. 39.

³⁶ Nie ulega wątpliwości, że pomiędzy polem wizualnym współcześnie oraz tym sprzed stu lat istnieje znacząca różnica wynikająca ze zmian technologicznych, które zaszły w tym czasie. Technologia ta ma również wpływ zarówno na sposoby cenzurowania obrazów, jak i ich dystrybuowania. Jednak to, co pokazują, zestawiając ze sobą zdjęcia z Abu Ghraib z tymi z *Wojny wojnie*, dotyczy niezmienności samej zasady, zgodnie z którą życiu osób z różnych grup przypisuje się społecznie różną wartość.

³⁷ Sontag, *op. cit.*

³⁸ Pierwszy raz termin ten został użyty przez Fricker w książce *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing* (Oxford 2007), jednak od tego czasu doczekał się wielu rozwinięć i opracowań krytycznych (*The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*, red. I.J. Kidd, J. Medina, G. Pohlhaus Jr., London–New York 2017). Fricker również rozwinęła swoją koncepcję, modyfikując niektóre tezy z pierwszej publikacji w artykule *Epistemic Injustice and the Preservation of Ignorance*, [w:] *The Epistemic Dimension of Ignorance*, red. R. Peels, M. Blaauw, Cambridge 2016, s. 160–177.

³⁹ A. Leder, *Rysa na taflę. Teoria w polu psychoanalitycznym*, Warszawa 2016.

⁴⁰ Biernoff, *op. cit.*; D. Cohen, *The War Come Home. Disabled Veterans in Britain and Germany. 1914–1939*, Berkeley 2001; A. Ekins, E. Stewart, *War Wounds. Medicine and the Trauma of Conflict*, Dunedin 2011; Feo, *op. cit.*

⁴¹ P. Fox, *Confronting Postwar Shame in Weimar Germany. Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix*, „Oxford Art Journal”, 29, 2006, 2, s. 247–267.

⁴² J. Medina, *Varieties of Hermeneutical Injustice*, [w:] *The Routledge Handbook...*, s. 41–52.

Moeders! . . . waarom hebt Ge dat geduld???

Mothers! . . . why have you tolerated that???



Mütter! . . . warum habt Ihr das geduldet???

Mères! . . . pourquoi avez-vous souffert cela???

Matki! ... Dlaczego to tolerujecie???

11. „Matki! ... Dlaczego to tolerujecie???",
E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 131

Duitsch soldatenlied: Siegreich wollen wir Frankreich schlagen . . .

German soldier's song: In victory shall we vanquish France . . .



Deutsches Soldatenlied: Siegreich wolln wir Frankreich schlagen . . .

Chanson militaire allemande: Allons vaincre la France . . .

Piosenka niemieckiego żołnierza: Zwycięsko podbijemy Francję...

12. „Piosenka niemieckiego żołnierza: Zwycięsko podbijemy Francję...”, E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 126

. . . sterven als een held.

. . . to die like a hero



. . . sterben wie ein Held

. . . mourir en héros

... ginąc jak bohater.

13. „...ginąc jak bohater”,
E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 127

opisuje sytuacje utraty własnego głosu, zdolności interpretacji i możliwości uczestniczenia w społecznych praktykach wytwarzania i dystrybucji znaczeń. Taką hermeneutyczną śmierć przeżyli weterani z obrażeniami twarzy, sportretowani w sekcji albumu Friedricha zatytułowanej „Twarze wojny”⁴³. Ich doświadczenia – zarówno piekło wojny, jak i powojenne odcięcie od reszty społeczeństwa – nie mogły zostać opisane za pomocą istniejącego języka. W miejscu opowieści o ich przeżyciach widniała pustka, uniemożliwiająca wpisanie ich w społeczny kontekst ani zakomunikowanie innym. Tym samym zostali oni pozbawieni również możliwości konsolidowania się jako grupa. Weterani z obrażeniami twarzy, pochowani w murach medycznych instytucji, byli społecznie martwi za życia⁴⁴.

Medina podkreśla, że w obliczu hermeneutycznej śmierci mamy – zarówno jednostkową, jak i społeczną – odpowiedzialność, by jej przeciwdziałać⁴⁵. Nawet w przypadku braku narzędzi, można podejmować różnego rodzaju mikrodziałania, przyczyniające się do „epistemicznego powstania” (*hermeneutical insurrection*) pozbawionych głosu. Walka z niesprawiedliwością epistemiczną, czyli dostrzeżenie innych narracji i zapewnienie im przestrzeni, by mogły wybrzmieć, jest ciągłym procesem, kształtowanym w praktykach mikrooporu. Wiąże się z nieustającym poszerzaniem pola tego, co grupy wykluczone mogą powiedzieć oraz tego, co reszta może usłyszeć – niesprawiedliwość hermeneutyczna jest bowiem zjawiskiem systemowym, wynikającym ze stosunków społecznych i relacji władzy. Walka z nią wymaga więc ich przedefiniowywania, między innymi poprzez aktywne słuchanie, kiedy słuchający rozpoznaje swoją uprzywilejowaną pozycję i niesprawiedliwość hermeneutyczną i stara się je przekroczyć, czy poprzez hermeneutyczny opór, gdy obserwując próbę uciszania innych, stara się mu aktywnie przeciwstawić. W niektórych przypadkach by nowe narracje mogły wybrzmieć, należy również uciec się do „epistemicznego nieposłuszeństwa” (*epistemic disobedience*) czyli strategii mających wysadzić ramy opresyjnego dyskursu⁴⁶.

Wojnę wojnie można czytać jako narzędzie mające przybliżyć do epistemicznego powstania weteranów. W obliczu hermeneutycznej śmierci mogli oni użyć albumu, by lepiej rozpoznać swoje doświadczenia jako dzielone z innymi i społecznie osadzone, a przynajmniej ich ułamek mógł też zostać zakomunikowany za jego pomocą reszcie społeczeństwa⁴⁷. *Wojna wojnie* jest też przykładem epistemicznego nieposłuszeństwa – Friedrich odmawiał za jej pośrednictwem uczestnictwa w opresyjnym dyskursie i dopominał się o głosy z niego wykluczone. Takie ujęcie pozwala zobaczyć sprawczość *Wojny wojnie*, która jest sprawczością „mimo wszystko”⁴⁸. Friedrich bezsprzecznie chybił celu, który stawiał sam przed sobą – nie udało mu się zakończyć wojen, a doświadczenie historyczne umacniających się ruchów faszystowskich pokazało, że trudno nawet powiedzieć, by był tego blisko. Nie oznacza to jednak, że publikacja ta okazała się całkowicie pozbawiona siły oddziaływania. Jej społeczne znaczenie opierało się bowiem na generowaniu mikrozmiarów w społecznej pamięci Wielkiej Wojny – na tworzeniu języka, dzięki któremu możliwe stało się wyrażenie tego, dla czego nie było miejsca w micie „Pola Chwały”. Zmiany takie, nawet jeśli mogą wydawać się niezauważalne, w dłuższej perspektywie mają również szansę stać się przeciekami, o których pisze Butler. O ich sprawczości mogą świadczyć zaś losy samej *Wojny wojnie*. Jedne z ostatnich stron albumu Friedrich poświęcił zdjęciom pokazującym witrynę wydawnictwa Freie Jugend. Pierwsza fotografia przedstawia gablotę, w której wystawiono zdjęcia z *Wojny wojnie* (podpis: „a) Witryna wydawnictwa »Freie Jugend« z wystawą zdjęć z książki »Wojna wojnie«”). Na stronie obok widzimy tę samą gablotę, splądrowaną przez weimarską policję (podpis: „b) Ta sama witryna po gwałtownej akcji usuwania zdjęć przez policję w Berlinie, w dniu 30 września 1924 r. Widać jeszcze wyraźnie białe ślady po oderwanych bagnetem fotografiach”). Ta brutalna siła, użyta w odpowiedzi na działania, które wydają się błahe, ujawniała strach władzy w ich obliczu.

⁴³ Marta Leśniakowska, odwołując się do zdjęć zamieszczonych przez Friedricha w tej sekcji, zestawiała je z protezami twarzy wykonywanymi po I wojnie światowej między innymi przez Annę Coleman Watts Ladd, zwracając uwagę na niejednoznaczny status zarówno okaleczonej twarzy, jak i samych protez, M. Leśniakowska, *Obraz żywy. Antropologia re-konstrukcji*, [w:] *Obraz żywy*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2015, s. 75–88.

⁴⁴ Z. Bauman, *Życie na przemiał*, tłum. T. Kunz, Kraków 2004.

⁴⁵ Medina, *Varieties of Hermeneutical Injustice...*, s. 48–50. Medina prezentuje koncepcję hermeneutycznej odpowiedzialności w swojej książce *The Epistemology of Resistance*, Oxford–New York 2013.

⁴⁶ Termin ten Medina zapożycza od Waltera Mignolo, *Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom*, „Theory, Culture & Society”, 26, 2009, 7–8, s. 159–181.

⁴⁷ Moja interpretacja opiera się na zaproponowaniu hipotetycznego wykorzystania *Wojny wojnie* jako narzędzia pozwalającego weteranom z okaleczonymi twarzami opowiedzieć o swoich doświadczeniach. Nie dysponuję przekazami, które pozwoliłyby stwierdzić, czy album rzeczywiście był używany w ten sposób. Zagadnienie to wymagałoby dalszej analizy w oparciu o materiały źródłowe.

⁴⁸ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012.

a) De etalage van den uitgever der „Freie Jugend“ met een Tentoonstelling van Platen uit het boek: „Oorlog aan den oorlog.“

The shop-window of the publishing house „Freie Jugend“ with an exhibition of pictures from the book „War against war“.



a) Das Schaufenster des Verlages „Freie Jugend“ mit einer Ausstellung von Bildern aus dem Buch: „Krieg dem Kriege.“

a) L'étalage de l'édition 'Freie Jugend' avec une partie des gravures tirées du livre 'Guerre à la guerre'.

a) Witryna wydawnictwa „Freie Jugend“ z wystawą zdjęć z książki „Wojna wojnie“.

14. „a) Witryna wydawnictwa »Freie Jugend« z wystawą zdjęć z książki »Wojna wojnie«, E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 266

b) Dezelfde etalage na de gewelddadige verwijdering der platen door de Berlinsche politie, van den 30. September 1924.
 Man ziet nog duidelijk, de kleine witte papierstukjes, van de — met de bajonet afgescheurde platen.

The same shop-window after the violent removal of the pictures by the Berlin Police on the 30th of september 1924



b) Dasselbe Schaufenster nach der gewaltsamen Entfernung der Bilder durch die Berliner Polizei am 30. September 1924.
 Man sieht noch deutlich die kleinen weißen Papierfetzen, der — mit dem Bajonett — heruntergerissenen Bilder.

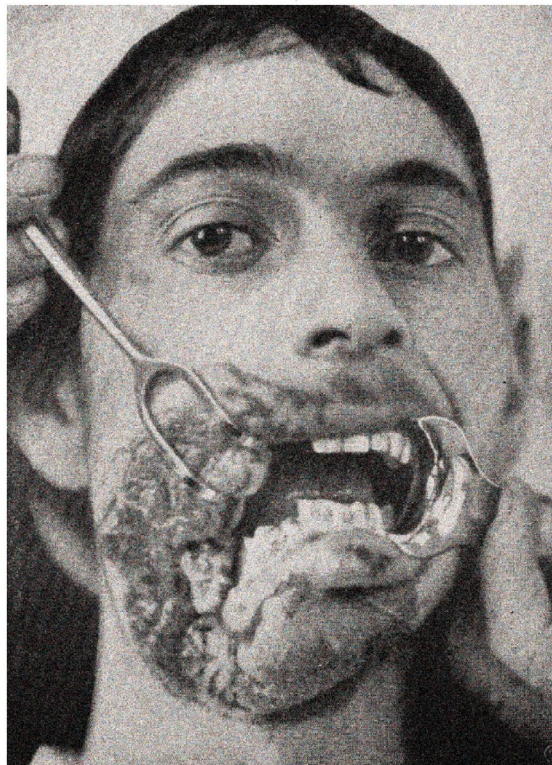
b) Le même étalage après l'éloignement forcé des gravures par la police berlinoise, le 30 septembre 1924.
 On voit encore distinctement les petits chiffons de papier des gravures enlevées avec la bayonnette.

b) Ta sama witryna po gwałtownej akcji usuwania zdjęć przez policję w Berlinie, w dniu 30 września 1924 r. Widać jeszcze wyraźnie białe ślady po oderwanych bagnietem fotografiach.

15. „b) Ta sama witryna po gwałtownej akcji usuwania zdjęć przez policję w Berlinie, w dniu 30 września 1924 r. Widać jeszcze wyraźnie białe ślady po oderwanych bagnietem fotografiach”.
 E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 267

„De oorlog bekomt my ais een kuur“ (Hindenburg).

„War agrees with me like a stay at a health resort.“ (Hindenburg.)



„Der Krieg bekommt mir wie eine Badekur.“ (Hindenburg.)

„La guerre est pour moi un traitement d'eaux minérales.“ (Hindenburg.)

„Wojna jest dla mnie jak pobyt w uzdrowisku.“ (Hindenburg)

245

16. „»Wojna jest dla mnie jak pobyt w uzdrowisku.« (Hindenburg)”,
E. Friedrich, *Wojna wojnie...*, s. 245

Przykładem epistemicznego nieposłuszeństwa w *Wojnie wojnie* jest fotografia mężczyzny patrzącego prosto w obiektyw, którego uszkodzona szczęka została rozwarta chirurgicznymi kleszczami. Zdjęcie podpisano: „Wojna jest dla mnie jak pobyt w uzdrowisku (Hindenburg)”. Przywołanie tej wypowiedzi feldmarszałka Paula von Hindenburga pod portretem anonimowego żołnierza pokazuje rozdźwięk pomiędzy różnymi doświadczeniami I wojny światowej⁴⁹. Przede wszystkim wskazuje jednak na to, że to nie tym, którzy ponieśli na wojnie największe straty, przysługiwało prawo budowania narracji o niej. Okaleczeni weterani, pozbawieni środków do tego, by opowiedzieć o życiu w okopach ze swojej perspektywy, zostali skazani na milczenie. W obliczu dominującego dyskursu, w którym nie było terminów, by opisać ich przeżycia, zostały one wymazane ze społecznej świadomości. Pokazując ich portrety podpisane nieprzystającymi do nich cytatami – jak ten o uzdrowisku – Friedrich ujawnił absurdu mitu „Pola Chwały”, tworząc przestrzeń dążenia do obalenia niesprawiedliwości epistemicznej. *Wojna wojnie*, naświetlając związek estetyki i polityki oraz ujmując w nowe ramy obrazy z archiwów, przyczyniła się do zachwiania militarystyczną narracją, opresyjną wobec okaleczonych weteranów. Wysadzając stary język, Friedrich przygotowywał pole, aby mógł się wyłonić nowy. Choć jego projekt nie był w stanie radykalnie zachwiać systemem niesprawiedliwości, stanowił mały krok w stronę jej przezwyciężenia.

Wojna wojnie nie była ani jedynym, ani też zapewne najbardziej skutecznym narzędziem oporu, które powstało w odpowiedzi na militarystyczny dyskurs o Wielkiej Wojnie – wystarczy wspomnieć *Na Zacho-*

⁴⁹ Friedrich, podobnie jak w przypadku innych wypowiedzi, które zamieszcza w książce, nie podaje źródła tego cytatu. Jest to jedna z cech, która sprawia, że *Wojnę wojnie* można odczytywać jako rodzaj subiektywnego świadectwa, a nie kronikę okropności wojny.

dzie bez zmian Ericha Marii Remarque'a albo prace George'a Grosza czy malarstwo Ottona Dix'a⁵⁰. Album Friedricha był jednak częścią wspólnie podejmowanego wysiłku oddawania sprawiedliwości – również tej epistemicznej – okaleczonym weteranom. Zagadnienie to wydaje się szczególnie znaczące w kontekście polskiego imaginarij I wojny światowej. Jak zauważają Joanna M. Sosnowska czy Mateusz Werner, jest ono zdominowane przede wszystkim przez narodowowyzwoleńczą narrację o Legionach, w której nie ma miejsca na opowieść o traumie okopów – traumie, która była doświadczeniem wielu polskich żołnierzy wcielonych do armii zaborców⁵¹. Fotografie z *Wojny wojnie* w zestawieniu z reprezentacjami legionistów – licznie reprodukowanymi również współcześnie – wciąż mogą szokować⁵². Tym samym mogą też w lokalnym kontekście dopominać się o głosy, których brakuje w narodowej historii⁵³.

Odwołanie do teorii skupionych wokół zagadnień estetyki, reprezentacji i polityki pozwala na nowo przeanalizować znaczenie *Wojny wojnie*. Jej odczytanie przez pryzmat koncepcji Rancièrè'a, Butler i Mediny wydobywa potencjał projektu Friedricha jako narzędzia w walkach – również tych współczesnych – o sprawiedliwość społeczną. W takim ujęciu *Wojna wojnie* jawi się jako projekt głęboko polityczny, który za pomocą ujęcia w nowe ramy fotografii archiwalnej próbuje przeciwdziałać niesprawiedliwości epistemicznej oraz stawia pytania o zobowiązania wobec ofiar wojny sprzed stu lat.

JAK WSPÓLCZEŚNIE CZYTAĆ *WOJNĘ WOJNIE* ERNSTA FRIEDRICHA? ESTETYKA I POLITYKA JAKO RAMY SPRAWIEDLIWOŚCI

Streszczenie

W artykule interpretuję wydany w 1924 r. w Berlinie album Ernsta Friedricha *Wojna wojnie*. Friedrich był wydawcą i działaczem lewicowym, który angażował się w promowanie postawy pacyfistycznej oraz chciał obnażyć prawdziwe, jego zdaniem, oblicze wojny. Zgodnie z interpretacją Friedricha powszechny entuzjazm wobec wojny wynikał przede wszystkim z militarystycznych działań propagandowych, które nakłaniały proletariuszy do zabijania i umierania w imię interesów najbogatszych, czerpiących korzyści z konfliktów zbrojnych. Jednym z narzędzi przeciwdziałania temu miała być *Wojna wojnie*. Friedrich opublikował w niej zdjęcia wykradzione z archiwów wojskowych i medycznych. Zestawił je z oficjalną fotografią wojskową, przedrukowywaną w gazetach, by na zasadzie kontrastu poprzez montaż ujawnić propagandowy charakter obrazów z prasy, które odbiegały od realiów okopów. W 2017 r. ukazało się polskie tłumaczenie *Wojny wojnie* przygotowane przez Zuzannę Sękowską. Odwołując się do niego, wykorzystuję współczesne koncepcje filozofii społecznej, skupione przede wszystkim na politycznym wymiarze wizualności, nie żeby zinterpretować ten album w jego wymiarze historycznym, ale by przeanalizować jego współczesne znaczenie. Celem artykułu jest więc nie tyle rozpoznanie intencji autora lub reakcji jemu współczesnych, ale zaproponowanie jednej z możliwych odpowiedzi na pytanie o to po co i jak czytać dzisiaj *Wojnę wojnie*. Pierwsza część wywodu poświęcona jest politycznemu wymiarowi projektu Friedricha, rozumianemu szerzej nie tylko w oparciu o formułowane przez niego wprost aktywistyczne postulaty, ale także i przede wszystkim w odniesieniu do koncepcji „dzielenia postrzegalnego” Jacques'a Rancièrè'a. W drugiej części analizuję podejście Friedricha z perspektywy „ujmowania w ramy” Judith Butler. Ostatnia część stanowi próbę rozwinięcia powyższych zagadnień przy użyciu teorii epistemicznej niesprawiedliwości, szczególnie w jej wersji zaproponowanej przez José Medinę w jego koncepcji „hermeneutycznej śmierci”. Takie odczytanie pozwala na wydobywanie politycznego wymiaru *Wojny wojnie*, która z jednej strony jawi się jako narzędzie pozwalające na rozpoznanie logiki nacjonalistycznego dyskursu, z drugiej zaś jako próba oddania sprawiedliwości weteranom wojennym. W zakończeniu stawiam otwarte pytanie o odpowiedzialność osób współcześnie czytających *Wojnę wojnie* wobec ofiar sportretowanych na zdjęciach.

⁵⁰ E.M. Remarque, *Na Zachodzie bez zmian*, tłum. T. Ostojki, Olsztyn 1992. O wpływie traumy Wielkiej Wojny na sztuki plastyczne w Niemczech oraz twórczości pacyfistycznej w okresie międzywojennym w Polsce pisze Marek Bartelik w katalogu do wystawy Muzeum Sztuki w Łodzi *Wielka Wojna* (23 XI 2018 – 17 III 2019): *Chłopcy malowani. Pacyfizm i sztuka w okresie międzywojennym*, [w:] *Wielka wojna...*, s. 17–27. Temat ten w odniesieniu do twórczości filmowej w czasach Republiki Weimarskiej omawia Anton Kaes w książce *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton 2009.

⁵¹ J.M. Sosnowska, *Sztuka Legionów Polskich*, „Rocznik Historii Sztuki”, 40, 2015, s. 61–80; M. Werner, *Nieprzemysłane doświadczenie Wielkiej Wojny w piśmiennictwie polskim*, „Rocznik Historii Sztuki”, 40, 2015, s. 49–59.

⁵² J. Lelwicz, R. Mieczkowski, *Wielka Wojna w fotografii*, Bydgoszcz 2020.

⁵³ Jeden z wyjątków w malarstwie polskim, odnoszącym się do traumatycznego doświadczenia I wojny światowej, stanowi obraz Rafała Malczewskiego *Inwalida wojenny*, który Szymański analizuje w katalogu do wystawy Muzeum Sztuki w Łodzi *Wielka wojna* (23 XI 2018 – 17 III 2019), W. Szymański, *Zgubiona stracona generacja. Sztuka polska wobec Wielkiej Wojny jako przeżycia pokoleniowego*, [w:] *Wielka wojna...*, s. 115–125.

HOW TO READ ERNST FRIEDRICH'S *WAR AGAINST WAR* NOWADAYS?
 AESTHETICS AND POLITICS AS FRAMES OF JUSTICE

Summary

In this paper, I provide an interpretation of Ernst Friedrich's album *War against War*, published in Berlin in 1924. Friedrich was an editor and a left-wing social activist. He was engaged in the promotion of a pacifist movement and wanted to show the true face — as he had seen it — of war. In his opinion, a then common enthusiasm for the war was above all caused by military propaganda that convinced working class people to kill and be killed in the name of the interests of the wealthiest, who benefited from military conflict. *War against War* would have been one of the tools to resist this. In it, Friedrich published photos that were stolen from military and medical archives. He compared these with the official war photography that was printed in newspapers, in order to show the contrast between these two types of photography. The montage revealed the propagandist nature of press photography and that it was completely false in comparison with the reality of the trenches. In 2017, the Polish translation by Zuzanna Sękowska was published. When referring to it, I make use of contemporary social philosophy theories, mostly interested in the political nature of visuality, not to interpret the album in its historic dimension but to analyze its meaning today. The aim of the paper is not to understand the author's intention or the reactions of its first readers, but to propose a possible answer to the questions what for and how to read *War against War* nowadays. The first part of the paper is devoted to the political dimension of Friedrich's project, understood broadly not only in the context of the social demands formulated by the author, but also first and foremost in reference to Jacques Rancière's theory of the "distribution of the sensible". In the second part, I analyze Friedrich's approach from the perspective of Judith Butler's "framing". The final part is an attempt to develop these problems by using theories of "epistemic injustice", especially its version proposed by José Medina in his concept of "hermeneutical death". The interpretation makes it possible to show a political dimension to *War against War* and its contemporary meaning. In my interpretation, *War against War* is presented on the one hand as a tool to show the logic of nationalistic discourse, on the other as a way of doing justice to war veterans. In the conclusion I pose an open question about the contemporary reader's responsibility towards the victims shown in the photographs.

BIBLIOGRAFIA

- Apel Dora, *Cultural Battlegrounds. Weimar Photographic Narratives of War*, „New German Critique”, 1999, Special Issue on Weimar Visual Culture, 76, s. 49–84.
- Azoulay Ariella, *Civil Imagination. The Political Ontology of Photography*, tłum. Louise Bethlehem, London–New York 2012.
- Baer Ulrich, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge 2002.
- Bartelik Marek, *Chłopcy malowani. Pacyfizm i sztuka w okresie międzywojennym*, [w:] *Wielka wojna*, red. Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit, Anna Saciuk-Gąsowska, Łódź 2018, s. 17–27.
- Bauman Zygmunt, *Życie na przemiał*, tłum. Tomasz Kunz, Kraków 2004.
- Barthes Roland, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. Jacek Trznadel, Warszawa 2011.
- Biernoff Suzannah, *The Rhetoric of Disfigurement in First World War Britain*, „Social History of Medicine”, 2011, 3, s. 666–685.
- Butler Judith, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest oplakiwania?*, tłum. Agata Czarnacka, Warszawa 2011.
- Cohen Deborah, *The War Come Home. Disabled Veterans in Britain and Germany. 1914–1939*, Berkeley 2001.
- Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Mai Kubiak Ho-Chi, Kraków 2012.
- Didi-Huberman Georges, *Strategie obrazów. Oko historii 1*, tłum. Janusz Margański, Kraków 2011.
- Djata Basta Makeda, *Wieloznaczny dokument*, tłum. Marcin Wawrzyńczak, [w:] *Fotorelacje. Wojna 1920*, red. Karolina Puchała-Rojek, Warszawa 2020, s. 38–44.
- Eco Umberto, *Dzielo otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. Lesław Eustachiewicz [et al.], Warszawa 2008.
- Ekins Ashley, Stewart Elizabeth, *War Wounds. Medicine and the Trauma of Conflict*, Dunedin 2011.
- Eksteins Modris, *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, tłum. Krystyna Rabińska, Poznań 2014.
- Feo Katherine, *Memory, Masks and Masculinities in the Great War*, „Journal of Design History”, 2007, 1, s. 17–27.
- Fox Paul, *Confronting Postwar Shame in Weimar Germany. Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix*, „Oxford Art Journal”, 29, 2006, 2, s. 247–267.
- Fricker Miranda, *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing*, Oxford 2007.
- Fricker Miranda, *Epistemic Injustice and the Preservation of Ignorance*, [w:] *The Epistemic Dimension of Ignorance*, red. Rik Peels, Martijn Blaauw, Cambridge 2016, s. 160–177.
- Proletarischer Kindergarten. Ein Märchen- und Lesebuch für Groß und Klein*, E. Friedrich (red.), Berlin 1921.
- Friedrich Ernst, *Krieg dem Kriege! Guerre à la guerre. War against War! Oorlog aan den Oorlog!*, Berlin 1924.

- Friedrich Ernst, *Krieg dem Kriege. Mit einem Vorwort von Gerd Krumeich*, Monachium 2004.
- Friedrich Ernst, *Wojna wojnie*, tłum. Zuzanna Sękowska, Poznań 2017.
- Kaes Anton, *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton 2009.
- The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*, red. Ian James Kidd, José Medina, Gaile Pohlhaus Jr., London–New York 2017.
- Leder Andrzej, *Rysa na taflach. Teoria w polu psychoanalitycznym*, Warszawa 2016.
- Lelwicz Jerzy, Mieczkowski Rafał, *Wielka Wojna w fotografii*, Bydgoszcz 2020.
- Leśniakowska Marta, *Obraz żywy. Antropologia re-konstrukcji*, [w:] *Obraz żywy*, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 2015, s. 75–88.
- Maliszewska Marta, „Cale to »bohaterstwo« jest kłamstwem. Rzeczywistość jest horrorem” – „Wojna wojnie” Ernsta Friedricha jako montaż, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, 2018, 20.
- Medina José, *Varieties of Hermeneutical Injustice*, [w:] *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*, red. Ian James Kidd, José Medina, Gaile Pohlhaus Jr., London–New York 2017, s. 41–52.
- Medina José, *The Epistemology of Resistance*, Oxford–New York 2013.
- Mignolo Walter, *Epistemic Disobedience, Independent Thought and Decolonial Freedom*, „Theory, Culture & Society”, 26, 2009, 7–8, s. 159–181.
- Mille Charlotte de, *Wielka wojna z perspektywy brytyjskiej*, tłum. Izabela Curyło-Klag [et al.], [w:] *Wielka wojna*, red. Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit, Anna Saciuk-Gąsowska, Łódź 2018, s. 95–105.
- Offenstadt Nicolas, *L'image contre la guerre. Autour d'Ernst Friedrich*, [w:] *Voir. Ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, red. Thérèse Blondet-Bisch [et al.], Paryż 2001, s. 270–275.
- Pinney Christopher, *Seven Theses on Photography*, „Thesis Eleven”, 2012, 113, s. 141–156.
- Rancière Jacques, *Estetyka jako polityka*, tłum. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Warszawa 2007.
- Rancière Jacques, *Na brzegach politycznego*, tłum. Iwona Bojadżijewa, Jan Sowa, Kraków 2009.
- Remarque Erich Maria, *Na Zachodzie bez zmian*, tłum. Tadeusz Ostojki, Olsztyn 1992.
- Roberts Hilary, *Photography*, <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/photography> (dostęp: 28 V 2021).
- Sajewska Dorota, *Nekroperformans. Kulturowa rekonstrukcja teatru Wielkiej Wojny*, Warszawa 2016.
- Sekula Allan, *Czytanie archiwum. Fotografia między pracą a kapitałem*, tłum. Krzysztof Pijarski, [w:] idem, *Spoleczne użycia fotografii*, red. Karolina Lewandowska, Warszawa 2010, s. 113–132.
- Soldan George, *Der Weltkrieg im Bild. Originalaufnahmen des Kriegs-, Bild- und Filmamtes aus der modernen Materialschlacht*, Monachium 1926.
- Sontag Susan, *Widok cudzego cierpienia*, tłum. Sławomir Magala, Kraków 2010.
- Sosnowska Joanna M., *Sztuka Legionów Polskich*, „Rocznik Historii Sztuki”, 40, 2015, s. 61–80.
- Stempowski Tomasz, *Fotografie czasu wojny polsko-bolszewickiej*, [w:] *Fotorelacje. Wojna 1920*, red. Karolina Puchała-Rojek, Warszawa 2020, s. 54–77.
- Szymański Wojciech, *Zgubiona stracona generacja. Sztuka polska wobec Wielkiej Wojny jako przeżycia pokoleniowego*, [w:] *Wielka wojna*, red. Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit, Anna Saciuk-Gąsowska, Łódź 2018, s. 115–125.
- Szymański Wojciech, *Żywienie urazy. Wielka Wojna, fotografia traumatyczna i efekt traumy*, „Teksty Drugie”, 2018, 4, s. 37–55.
- Werner Mateusz, *Nieprzemysłane doświadczenie Wielkiej Wojny w piśmiennictwie polskim*, „Rocznik Historii Sztuki”, 40, 2015, s. 49–59.
- Zunino Bérénice, *Pacifisme et violence. Femmes et enfants dans la pédagogie de la paix d'Ernst Friedrich*, „Les cahiers Sirice”, 2011, 2, s. 111–136.