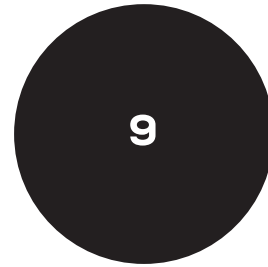




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Wojna o pokój – ucieczka z dominującej fikcji. Uwagi na marginesie wystawy „Wojna i pokój” oraz w obronie myślenia o wojnie

autorka:

Katarzyna Bojarska

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 9 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/287/528>

wydawcy:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Katarzyna Bojarska

Wojna o pokój – ucieczka z dominującej fikcji.

Uwagi na marginesie wystawy „Wojna i pokój” oraz w obronie myślenia o wojnie

„Wojna i pokój”, zespół kuratorski: Magdalena Linkowska, Paweł Leszkowicz, Tomasz Kitliński, Galeria Labirynt w Lublinie, 11 września – 31 października 2015

Dziwne uczucie: leżeć tak w ciemności i wsłuchiwać się w warkot szerszenia, który w każdej chwili może śmiertelnie ukąsić. Ten dźwięk przerywa prowadzone systematycznie i spokojnie rozmyślenia o pokoju. A tymczasem to przecież właśnie ten dźwięk – znacznie bardziej niż modlitwy i hymny – powinien nas do rozmyślenia o pokoju przymuszać.

Virginia Woolf, *Rozmyślenia o pokoju podczas nalotu bombowego*¹

W tekście listu-pastiszu do Muzeum Wojska Polskiego z 2010 roku, zatytułowanym *DIE SOLDATEN – czyli propozycja mojej wystawy dla Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie*, Paweł Leszkowicz, wiedziony chęcią pomocy „instytucji w kryzysie”, pisał:

W polskiej sztuce od kilkunastu lat rozwija się energetycznie nowa ikonografia militarna i żołnierska. Pora w końcu zapomnieć o Kossakach i Gierymskich i pozwolić sobie na nowy początek – na miarę nowej epoki, gdy nasi żołnierze są na globalnych frontach. Obowiązkiem jakiegoś muzeum jest poświęcenie uwagi tej nowej wersji dawnych junaków².

Prace, które go wówczas zajmowały, nazywał „sławnymi nowymi żołnierskimi dziełami”. Wyliczał przy tym „rozkosze, jakie oferuje nowa ikonografia żołnierza polskiego”, dowodząc, że dopóki MWP z nimi się nie zmierzy, nie pozna tej sztuki i nie włączy jej w swój program, nie będzie instytucją na miarę swoich czasów. Nie wiem,

czy autor otrzymał jakąkolwiek odpowiedź na swoją propozycję; militarystyczna wyobraźnia historyczna raczej nie dyskutuje z tego typu postulatami, gdyż musiałyby otworzyć się nie tylko na rozkosz, ale też na krytykę. Wiem natomiast, że MWP z propozycji nie skorzystało, a sam autor pięć lat później wykorzystał poczynione wówczas obserwacje i zebrany materiał do pracy nad wystawą w lubelskiej galerii Labirynt, zatytułowaną przewrotnie „Wojna i pokój”.

Dlaczego uznałam ten tytuł za przewrotny? Po pierwsze ze względu na nawiązanie do Tołstojowskiej historiozoficznej refleksji z powieści pod tym samym tytułem. Po drugie – na co wskazuje forma zapisu zarówno tytułu wystawy, jak i otwierającego katalog eseju Pawła Leszkowicza: *Wojna!!! i pokój?* – dlatego, że „pokój” można tu odnosić wyłącznie do pustego miejsca czy znaku w sensie psychoanalitycznym i do przestrzeni życia w znaczeniu potocznym (np. pokój dzienny, pokój gościnny). Nie jest on bowiem antonimem wojny, gdyż czegoś takiego, jak zdają się sugerować twórcy wystawy i zebrani na niej artyści, po prostu nie ma. I nie jest to konstatacja odosobniona, a raczej jeden z wielu głosów (w Polsce i zagranicą).

Szybki rzut oka na polską scenę teatralną ostatnich lat – *Niech żyje wojna!!!* Pawła Demirskiego i Moniki Strzępki, spektakl inspirowany kultowym serialem *Czterej pancerni i pies* (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu, 2009); *Wojna i pokój* (fantazja na temat powieści Lwa Tołstoja) Marcina Libera w stołecznym Teatrze Powszechnym (2014); *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* na podstawie prozy Swietłany Aleksijewicz w reżyserii Krzysztofa Popiołka (Olsztyński Teatr im. Jaracza, 2015); *Królowa Margot. Wojna skończy się kiedyś* Tomasza Jękota i Wojciecha Farugi (Teatr Polski Bielsko-Biała 2014) czy wreszcie *Wojny, których nie przeżyłam* Weroniki Szczawińskiej i Agnieszki Jakimiak (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2015) – pozwala dostrzec pewną tendencję przynajmniej lub może kompulsję, którą bez wątplenia jest przymus myślenia i mówienia o wojnie jako nieprzeżytym doświadczeniu i problemie, z którym nie sposób się uporać, ale i którego nie sposób porzucić.



Od lewej: Zofia Kulik, *Monstrancja i Księżycowa czaszka*, z serii *Kolumny*, 1995; Natalia LL, z serii *Erotyzm trwogi*, 2006; Anna Baumgart, *La chinoise*, 2010; Twożywo, *Kiedy wreszcie będzie wojna*, 2001; w głębi: Edward Krasiński, *Bitwa pod Grunwaldem*, 1997

O wojnie chciałoby się myśleć jak o traumie. Tymczasem widzę to nieco inaczej. Kaja Silverman w książce *Male Subjectivity at the Margins* wprowadza koncepcję „dominującej fikcji” – mechanizmu, za pomocą którego społeczeństwo ustanawia swoją tożsamość, bazując na zamknięciu, utrwaleniu i umocowaniu znaczenia, na nieuznawaniu nieskończonej gry różnic. „Dominująca fikcja” wyodrębnia z całego repertuaru kulturowych obrazów, dźwięków i narracji te, dzięki którym konwencjonalny podmiot psychicznie spaja się z porządkiem symbolicznym. To coś więcej i coś innego niż system ideologiczny, poprzez który przeżywa się wyobrażeniową relację z porządkiem symbolicznym. Silverman powołuje się na to, co Ernesto Laclau nazywa „wołą totalności” (czy też całości): dominująca fikcja neutralizuje sprzeczności, które organizują społeczeństwo, by zaprowadzić rządy jednego, spójnego porządku³. W ujęciu Silverman z traumą historyczną mamy do czynienia wówczas, gdy dojdzie do zachwiania tego mechanizmu: do pojawienia się rozbijającej porządek sprzeczności. Trauma historyczna zrywa, a nawet znosi to, co społeczeństwo uznaje za swoją *master narrative* i „immanentną konieczność” historyczną. W tym sensie w polskim kontekście wojna nie wydaje się traumą historyczną. Przeciwnie: jak kiedyś nieco prowokacyjnie stwierdziła podczas zajęć z historii kultury XX wieku profesor Małgorzata Szpakowska, należałoby na poważnie zastanowić się, czy o istotnym zerwaniu polskiej dominującej narracji nie świadczy raczej to, że od czasu powstańczego zrywu w 1944 roku nie doszło w Polsce do przelewu krwi i że polityczna transformacja 1989 roku dokonała się w sposób pokojowy.

Dla twórców wystawy punktem wyjścia jest spostrzeżenie, że tematyka wojenna pojawia się w sztuce od zawsze; można zaryzykować tezę, że bez wojny sztuka w ogóle by nie istniała. We wspomnianym artykule *DIE SOLDATEN* Leszkowicz pyta: „jak ma wyglądać współczesna sztuka o wojnie, o żołnierzach i ich przeżyciach, cierpieniach i rozkoszach?”⁴. Wystawa (przygotowana wspólnie z Tomaszem Kitlińskim i Magdaleną Linkowską) jest kolejnym krokiem w próbie odpowiedzi na to pytanie – jej rozwinięciem i sprobematyzowaniem. Kuratorzy dobierają prace polskich artystów i artystek konfrontujących się nie tyle z obrazem wojny, ile z jej



Na pierwszym planie: Tomasz Kozak, *Autoportret jako Tomasz Didymos*, 2003; w głębi od lewej: Hubert Czerepok, z serii *Seanse – okropności wojny*, 2009; z serii *Aeropiktura*, 2007; Maurycy Gomulicki, *Pink Scud*, 2015; Zbigniew Libera, *Ostateczne wyzwolenie I i Ostateczne wyzwolenie II*, 2004

(nie)obecności: (nie)doświadczeniem, przeczuwaniem, projektowaniem, pamiętaniem. Od razu chcę powiedzieć, jak duże znaczenie ma dla mnie (ale i dla samej wystawy), tak widoczny i istotny udział głosu kobiecego.

Leszkowicz wyróżnia dwie zasadnicze tendencje sztuki podejmującej tę tematykę: taką, która ukazuje tragedię wojny, oddaje hołd ofiarom, upamiętnia i uwzniośla doświadczenie bojowe, oraz taką, która podejmuje krytykę wyobrażeń i ideologii wojennej, czy też, by posłużyć się nieco innym słownikiem, przepracowuje tę problematykę, koncentrując się na refleksji nad jej reprezentacją. W tym drugim nurcie (który zresztą dominuje na wystawie) należałoby lokować dzieła, które – w różny sposób – wojnie się sprzeciwiają. Przy czym nie jest to raczej sztuka dokumentująca czy aktywistyczna (choć znajdziemy tu również „artystów-aktywistów”) – taka, którą można by uznać za rodzaj interwencji dziennikarskiej, reporterskiej czy wprost politycznej; mamy tu raczej do czynienia z krytyczną analizą dyskursów wojennych, z analizą prowadzoną „z wnętrza wojny”.



Od lewej: Joanna Rajkowska, *Progress*, 2014; Zbigniew Libera, *Ostateczne wyzwolenie I i Ostateczne wyzwolenie II*, 2004

Chodzi mi nie tyle o to, że wojna to aktualny problem polityczny, którego my, jako globalna publiczność, jesteśmy pośrednimi świadkami, ale raczej o to, że – jak dowodzili praktycy psychoanalizy – wojna jest w każdym z nas. Nie jako efekt oddziaływania zewnętrznej siły kulturowej, lecz bardziej jako predyspozycja nieświadomości, przyrodzona agresja i popęd destrukcyjny⁵. Ta nieświadoma, wewnętrzna treść psychiczna wydostaje się na powierzchnię w stanach wzmożonej przemocy skierowanej na zewnątrz. Dlatego, na przykład, w następstwie wydarzeń 11 września 2001 roku amerykańska historyczka i krytyczka sztuki Lynda Nochlin ostrzegała przed zagrożeniem jak najbardziej realną i aktualną regresją do heroicznej męskości, wzywając w jej obliczu do feministycznej mobilizacji zarówno teoretycznej, jak i aktywistycznej⁶. To wezwanie jest echem etycznego projektu polegającego na przyjęciu odpowiedzialności za nieświadomość, za jej (a więc naszą) inklinację ku wojnie⁷ – projektu, który zaproponował włoski psychoanalityk Franco Fornani, autor *Psicoanalisi della guerra atomica* (1964).

Tak pojęta odpowiedzialność za własną nieświadomość, jak twierdzi Jacqueline Rose, pomaga zerwać z koniecznością powtarzania i niekontrolowanego

odgrywania nieuświadomionych schematów⁸. To, co najbardziej dezorientuje i rozczarowuje, to, czego potencjalnie można by się bać w nas samych, zostaje przyjęte jako fakt – i dzięki temu możemy przestać rozpaczliwie szukać źródeł zła i zagrożenia na zewnątrz, w innych, przypisując im wszystko, co jest nie do przyjęcia w nas samych⁹. Ustanowienie takiej indywidualnej odpowiedzialności ma stać się pierwszym krokiem ku stworzeniu nowych społecznych instytucji do przeciwdziałania wojnie, reparacyjnego instrumentu politycznego¹⁰. Nie ma zatem sensu pytanie, jak uwolnić się od wojny. Ważniejsze wydaje się raczej zrozumienie lęku przed nią, obsesji na jej punkcie, równoczesnej fascynacji i odrazy.

Są na tej wystawie prace bardziej dosadnie i bezpośrednio odnoszące się do ikonografii przemocy, cierpienia i upodlenia ciała (m.in. cykl rysunków *Seanse – okropności wojny* Huberta Czerepoka); są prace rozbrajające fantazmat martyrologiczny (*Nerwica romantyczna* Tomasza Kozaka) i wzniosłość umundurowanego ciała (*KW WP* Artura Żmijewskiego). Istotnym elementem (można powiedzieć, że nawet dominującym) jest feministyczna z gruntu krytyka patriarchalnej mocy agresji (i jej organizacji), kultu siły i przemocy seksualnej, stającymi się również strategiami prowadzenia wojny (*Erotyzm trwogi* Natalii LL, *Świeże wiśnie* Anny Baumgart, *Progress* Joanny Rajkowskiej, *Wojny etniczne* Zofii Kulik, *Kara i zbrodnia* Katarzyny Kozyry). Ważną rolę odgrywają niemal abstrakcyjne i w pewien sposób piękne przetworzenia medialnej ikonografii współcześnie toczonych wojen (*Szpara w podłozie* Dominika Lejmana, *white submarine* Tomasza Bielaka), a także prace wyłaniające ze współczesnego pejzażu medialnego znaki i symptomy karmiącej się przemocą i zarządzającej lękiem władzy, czy to politycznej (*Sztuka to potęga!* Józefa Robakowskiego), religijnej (*Audi HBE 114* Mirosława Bałki), czy ekonomicznej (Rafał Jakubowicz). Szczególnie docenione przez Leszkowicza zostają zabawy wojennym fetyszem oraz igranie z fetyszyzacją wojny (Bogusław Bachorczyk w świetnych kolażach, Maurycy Gomulicki w *PINK SCUD* i Edward Krasiński w *Bitwie pod Grunwaldem*). Osobnym, mocno wybrzmiewającym głosem są gabloty z zebranymi resztkami zgładzonego przez wojnę intymnego świata (*Fuga pamięci* Krystiany Robb-Narbutt).



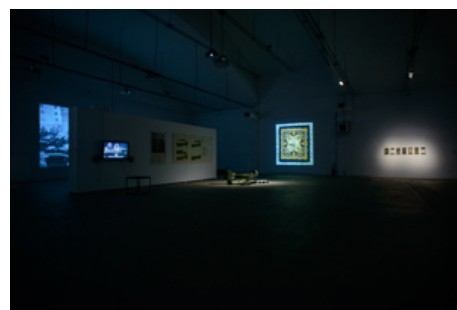
Od lewej: Tomasz Kozak, *Polacy! Jeszcze jeden wysiętek!*, 2004; Edward Krasiński, *Bitwa pod Grunwaldem*, 1997; Maurycy Gomulicki, *Pink Scud*, 2015

Zestawienia tych prac zaskakują. Chwilami wydają się nieoczywiste, innym znów razem – dyskusyjne czy wręcz irytujące. I choć irytacja to może nie do końca trafione słowo, oddaje ono w jakimś stopniu to, co osoba odwiedzająca wystawę odczuwa w obliczu napotykaných obrazów i dźwięków: rozdrażnienie przypominające to nieprzyjemne uczucie, kiedy niby wszystko jest jasne (nie chcemy wojny, wszędzie występuje przemoc i niesprawiedliwość), ale w efekcie pozostaje to bez znaczenia, czy też nie przekłada się na rzeczywistość. Nie znaczy to chyba, że sztuka tu zawiniła, bo pozostała nieskuteczna, ale że dominująca fikcja otepiła nas i odrętwiła – nas, czyli globalną publiczność wojny, bohaterów tej historii. Jak pisze Judith Butler,

praktyki wojenne opierają się na oddziaływaniu na zmysły, kształtują je do selektywnego postrzegania świata, znieczulają nasze reakcje afektywne na pewne obrazy i dźwięki oraz wyjaskrawiają reakcje na inne. To dlatego wojna dąży do podważenia demokracji zmysłowości, wprowadza restrykcje co do tego, co mamy czuć, i programuje do odczuwania szoku i oburzenia w obliczu jednej ekspresji przemocy, a chłodnej wyższości w obliczu innej¹¹.

Można powiedzieć, że „Wojna i pokój” przyczynia się znacznie do afektywnego przeprogramowywania, które nie odbywa się ani gwałtownie, ani na sposób dydaktyczny. Twórcy wystawiają nas na kolejne uderzenia: jedno z nich odczuwa się mocniej, inne pozostają niezauważone, gdyż trafiają na niewłaściwy grunt. Nie jest to zarzut, a raczej stwierdzenie odnotowujące nierównomierny podział zmysłowości w obliczu obrazów przemocy.

Kiedy w 2012 roku odwiedziłam znakomitą wystawę Zbigniewa Libery „Szczęśliwi, niewinni i bezduszni” w galerii „Broń i barwa w Polsce” w Muzeum Narodowym w Krakowie, zdałam sobie sprawę – po raz pierwszy chyba tak dobitnie – jak wygląda konstruowanie takiej fikcji: jak się ją inscenizuje, przekazuje i performuje przy pomocy widowni. Muzealne, niby-historyczne zabawy z bronią (i barwą) to nic śmiesznego – samo mięso fantazmatu i niezbity dowód na żywotność polskiego ducha waleczności. Wystawa „Wojna i pokój” proponuje grę w wojnę (jej



Od lewej: Józef Robakowski, *Sztuka to potęga!*, 1985; Krzysztof Wodiczko, *Hiroszima*, 1998; Hubert Czerepok, *Little Boy*, 2010; Zofia Kulik, *Wojny etniczne*, 1995-2012; Krystiana Robb-Narbutt, *Fuga pamięci*, 2006

wywoływanie z pamięci i z nieświadomości zarówno zbiorowej, jak i indywidualnej) przy użyciu obrazowych skojarzeń i reminiscencji. Twórcom, jeśli dobrze uchwyciłam ich intencję, zależało – podobnie jak kuratorowi wystawy, Dominikowi Kuryłkowi – na przyznaniu odbiorcy roli aktywnego gracza: kogoś, kto rozpoznaje, kto przypomina sobie, zauważa. Kto odczuwa wstyd i odrazę, podniecenie i rozbawienie, smutek i grozę. W tak zaaranżowanej sytuacji spotkania z wojną pojawiają się wrażenia – wspomnienia i reminiscencje – o dużym ładunku afektywnym, dużym potencjale pobudzania. Nie wszystkie z nich mogą w tej konkretnej sytuacji zostać oswojone: ten nieopanowany naddatek zostaje, niszcząc szczelną powłokę dominującej fikcji.

Ciekawą perspektywę dla myślenia o wystawie odnaleźć można w książce *Ramy wojny*, w której Judith Butler krytycznie przepisuje psychoanalityczną koncepcję Melanie Klein. Butler powtarza za nią, że nasze reakcje moralne wiążą się z zagrożeniem życia, a więc i z przetrwaniem. Jednak inaczej niż autorka *Zawiści i wdzięczności* Butler lokuje to przetrwanie w relacyjności, wskazując, że nasze przeżycie zawsze zależy od relacji wobec innych – tych, bez których nie jesteśmy w stanie istnieć. To właśnie w tym, co poza mną i co ode mnie nie w pełni zależne, zawierają się warunki zachowania mojego życia. Píše:

Kiedy staram się utrzymać cię przy życiu, to nie tylko dlatego, że staram się zarazem zachować moje własne życie, ale też dlatego, że to, kim „ja” jestem bez twojego życia, obraca się w pył. Musimy nauczyć się nowego sposobu myślenia o życiu jako o takim właśnie złożonym, pełnym napiętości i antagonizmów, ze swej istoty koniecznym zestawie stosunków z innymi¹².

Butler interesuje zatem szczególnie „społeczna ontologia”, która, jak zauważa, była całkowicie poza horyzontem Klein. Ta koncepcja koresponduje z przedstawioną wcześniej koncepcją odpowiedzialności za nieświadomość. Wzajemna zależność jednego istnienia od drugiego wiąże się z radykalną wręcz kruchością życia w aktualnej sytuacji bio-politycznej, gdy każdy staje się uczestnikiem toczącej się wojny. Wojny, w której może stracić życie, a jego zachowanie zależy wyłącznie od systemu zależności, w jakim się aktualnie (w konkretnej wojny) znajduje.



Na pierwszym planie: Hubert Czerepok, *Little Boy*, 2010; w głębi od lewej: Mirosław Bałka, *Audi HBE F144*, 2008; Krzysztof Wodiczko, *Hiroszima*, 1998; Józef Robakowski, *Sztuka to potęga!*, 1985

Kończąc wizytę na wystawie, trafiłam do pokoju – czytelnicy, gdzie na końcu stał stół z piętrzącymi się, nadczytanymi lekturami. To tu w czasie trwania wystawy odbyło się wspólne ponadnarodowe (Rzym, Londyn, Paryż, Belgrad, Lublin) czytanie *Korzeni totalitaryzmu* Hannah Arendt¹³. Na stole z książkami stał telewizor wyświetlający zapętloną odezwę do uchodźców napisaną przez Tomasza Kitlińskiego, jednego z kuratorów wystawy. Wybór książek i **wideo to praca czy też interwencja kuratora/artysty/badacza**. To zabieg prosty, ale w swojej prostocie niezwykle silnie oddziałujący. Traktuję to jako jeden z tych aktów – podejmowanych dotąd między innymi przez Joannę Tokarską-Bakir – kiedy badacz sięga po narzędzia „artystyczne”, by zareagować, by jeszcze dobitniej i za pomocą innych środków wyrazić swój opór wobec rzeczywistości (tej badanej i tej doświadczanej). Gest Kitlińskiego (wzmocniony jeszcze przez zamieszczony w katalogu wystawy impresyjny esej) to próba nie tak znów częstej w Polsce, ryzykownej, choć pięknej „reaktywności”. Jak pisała cytowana już wielokrotnie Butler:

Być może powinniśmy pamiętać, że odpowiedzialność wymaga reaktywności, która jest nie tylko stanem podmiotu, ale i sposobem odpowiadania na to, przed czym stoimy, z wykorzystaniem dostępnych nam zasobów. Zarówno kiedy czujemy zgrozę, jak i w sytuacjach, gdy nie udaje nam się jej poczuć, robimy to już jako istoty społeczne funkcjonujące wewnątrz skomplikowanych społecznych interpretacji. Nasze afekty nigdy nie są wyłącznie nasze. Od samego początku afekt jest nam komunikowany z zewnątrz. Wykształca w nas dyspozycję do postrzegania świata w konkretny sposób, uwzględniania pewnych jego wymiarów i odpierania innych. (...) Nie chodzi nam o wznoszenie pod niebiosa pełnej afektywnej deregulacji, ale o kwestionowanie uwarunkowań naszych reakcji i dostarczanie nowych matryc interpretowania wojny, które podważają dominujące interpretacje i się im przeciwstawiają. Owe dominujące interpretacje bowiem nie tylko oddziałują na nasze afekty, ale przyjmują formę afektów i zaczynają funkcjonować w ich roli¹⁴.



Dominik Lejman, *Szpara w podłodze*, 2014-2015

Afektywna i afektująca interwencja Kitlińskiego – zamykająca tę konstelację różnorodnych głosów, szczerze zaangażowanie i wiara w sensowność antywojennego przedsięwzięcia, jakim może być wystawa sztuki współczesnej, są czymś budującym. Nie dlatego, że uspokajają sumienia oglądających, ale dlatego przede wszystkim, że wbijają się klinem w dominującą fikcję, o której tu pisałam. Wojna? Nie, dziękuję. W swoim domu chcę pokoju, nie tylko dla siebie, także dla Innych. Virginia Woolf pisała w swoim antywojennym manifestie *Trzy gwinee*, że wojna nie jest zdarzeniem, które dokonuje się nagle, nadchodzi w sposób zaskakujący. Ona już tu jest. Określa struktury życia codziennego (chęć dominacji i podporządkowywania sobie innych), zaś zapobieganie jej, podobnie jak ona sama, zaczyna się w domu, zaczyna się od myślenia. Myślenie natomiast czasem zaczyna się od poruszenia, jakim dla naszego odczuwania i naszych myśli potrafi być wystawa sztuki.

Przypisy

- 1 Virginia Woolf, *Rozmyślenia o pokoju podczas nalotu bombowego* (1942), w: idem, *Eseje wybrane*, przeł. M. Heydel, Karakter, Kraków 2015, s. 307.
Cyt. za: Mignon Nixon, *Louise Lawler: No Drones*, „October” 2014, nr 147, s. 23.
Jak komentuje Nixon, „myślenie po ciemku, myślenie w łóżku, myślenie z nieświadomością – Woolf staje w obronie tej rzekomo »daremnej czynności, jaką jest tworzenie idei« jako przeciwwagi dla huku wojny”.
- 2 Paweł Leszkowicz, *DIE SOLDATEN – czyli propozycja mojej wystawy dla Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie*, „Obieg”, <http://www.obieg.pl/felieton/19329>, 5 listopada 2010, dostęp 10 października 2015.
- 3 Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*, Routledge, New York 1992, s. 54.
- 4 Ibidem.
- 5 Zob. Rosalyn Deutsche, *Un-war. An aesthetic Sketch*, „October” 2014, nr 147, s. 3-19.

6 Za: Rosalyn Deutsche, *Three thoughts on war and masculinism*, „October” 2008, nr 123, s. 38.

7 Ibidem, s. 39.

8 Zob. Jacqueline Rose, *Why War. Psychoanalysis, Politics and the Return to Melanie Klein*, Wiley-Blackwell, New York 1993. To jedna z głównych tez tej książki.

9 Rosalyn Deutsche, *Un-war...*, s. 14.

10 Deutsche snuje te rozważania teoretyczne w kontekście projektu Krzysztofa Wodiczki, *The World Institute for the Abolition of War*.

11 Judith Butler, *Ramy wojny. Kiedy życie godne jest opłakiwania?*, przeł. A. Czarnacka, „Książka i Prasa”, Warszawa 2011, s. 106-107.

12 Ibidem, s. 97.

13 Była to część działania *Why activism?*. Zob. strona projektu <https://transeuropafestival.eu/why-activism/>, dostęp 26 listopada 2015.

14 Judith Butler, *Ramy wojny...*, s. 105, 107.