

Lustro obojętności. Esej o fotografii i wojnie

Autor tekstu: **Agnieszka Zakrzewicz**

Patrzyłam długo na fotografię Yannis Kontos'a, zwycięzcy European Press Photo Awards 2004, eksponowaną na wystawie w Pałacu Wenecja w Rzymie. Na pierwszym planie przerażona twarz mężczyzny z pistoletem wycelowanym z tyłu. Leży na chodniku z rękoma wyciągniętymi w geście poddania. Za nim stoją żołnierze amerykańscy z długimi karabinami. W momencie, w którym to zdjęcie zostało zrobione, twarz tego anonimowego człowieka odzwierciedlała strach, bezsilność i konsternację. Teraz jego szeroko rozwarte oczy patrzą na mnie uporczywie i w tym osaczającym mnie spojrzeniu czytam tylko jedno pytanie: dlaczego?



Na zdjęciu Kontos'a rozpoznałam ulicę Bagdadu, którą przechodziłam cztery lata temu, ale ta perspektywa czyniąca z budynków detale bez znaczenia, mogłaby ilustrować każde inne miejsce. Równie dobrze mogła to być ulica Hanoi, jak na fotografii Eddie'go Adams'a „Zabójstwo Wietkongu”, z 1968 roku, nagrodzonej Pulitzerem. Tylko podczas moich studiów w dziedzinie historii fotografii, dowiedziałam się, że ten zatrzymany kadr przedstawia okrutny moment, tuż przed eksplozją pocisku i że egzekucja odbyła się w sposób tak spektakularny, gdyż obok byli fotoreporterzy...

Teraz, za każdym razem kiedy widzę tę słynną fotografię wiem, że obserwuję ułamek sekundy, w którym śmierć jest stawką w grze. Widzę wciąż śmierć w przyszłości, choć dobrze wiem, że ten Wietnamczyk został zabity 46 lat temu, właśnie w tym momencie.

Kiedy myślę o pistolecie wycelowanym w człowieka, staje mi przed oczami obraz Franciszka Goi „3 maja 1808. Rozstrzelanie księcia Piłsa”. Ta scena zatrzymana przy pomocy pędzla to pierwsze wymowne oskarżenie przeciwko przemocy zbrojnej. Na obrazie, ofiary wyrażają się przez gesty gwałtowne, zakrywając rękami twarze zdeformowane strachem przed śmiercią. Przed nimi stoi pluton egzekucyjny, odwrócony do widza plecami, bez oblicza. Książę czeka na kulę w pozycji triumfalnej. Jego koszula nienaturalnie biała, czerwona krew sącząca się spod jego kolan i trójkątny snop światła rzucony przez małą latarnię na miejsce tragedii, mają wymowę symboliczną — śmierć niewinnych.



Równie nienaturalnie biała była koszula pewnego milicjanta hiszpańskiego, odrzuconego w tył przez siłę frankistowskiej kuli na fotografii Roberta Capa. Jest wiele wątpliwości co do autentyczności tego zdjęcia i eksperci twierdzą, że było ono pozowane. W rzeczywistości „umierających milicjantów”, którzy pozwali do obiektywu Capa było dwóch. Jeden z nich został zidentyfikowany — Federico Borrell Garcia, młody robotnik poległy na froncie Cerro Muriano, 5 września 1936 roku. Nie znane jest nazwisko drugiego, nie ma też pewności czy na pewno zginął.

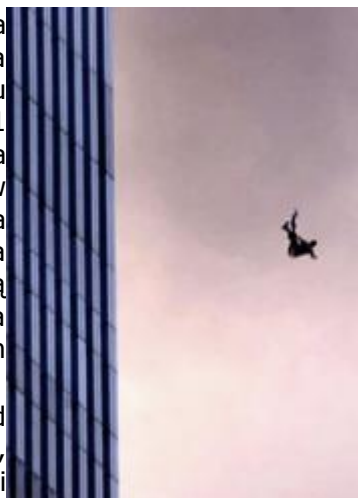
„Fotografia nie mówi o tym czego już nie ma, lecz o tym co na pewno było” — napisał Roland Barthes w eseju „La chambre claire. Note sur la photographie”. Esencją fotografii jest pokazywać naszym oczom to, co ona utrwała. Ze względu na swoje powołanie dokumentalne jest ona jak Kasandra, ale która przepowiada przeszłość. Może być tendencyjna lub używana w sposób tendencyjny, ale nie może być reprezentacją kłamliwą. Jej siła przedstawiania jest większa od wszystkiego, co stworzyła myśl ludzka, aby dać nam potwierdzenie rzeczywistości, gdyż fotografia stała się lustrem świata, płaskim i dwuwymiarowym. „Na zdjęciu, przedstawienie rzeczy (w określonym czasie przeszłym) nigdy nie jest metaforyczne, dotyczy to również istot żywych, no chyba że fotografuje się trupy. W tym wypadku, nawet jeżeli fotografia staje się okropnością, jest ona certyfikatem tego, że trup jest żywy jako trup. To żywy obraz rzeczy martwej”

W moim niezbyt długim życiu obejrzałam już miliony zdjęć, wśród nich tysiące przedstawiające wojny i ich konsekwencje: zabici, ranni, miasta w ruinach, tortury, okaleczenia. Oglądam je zawsze ze względu na wykonywaną pracę, choć często pozostawiają mnie w stanie całkowitej obojętności, z powodu przyzwyczajenia. Widzę je codziennie w mass mediach.

„Zdjęcia w gazecie mogą mi nic nie mówić” — twierdził Sartre. „Fotografia może mnie pozostawić w takim stanie obojętności, że nawet jej nie focalizuję” — wyraził podobną opinię także Barthes. Czasami jednak patrzy się na rzeczy długo, aby wymazać je z pamięci, patrzenie może być formą zamykania oczu. „Polegli na polu walki nie wracają w naszych myślach zbyt często, ani w snach. Kiedy jemy śniadanie, oglądamy trupy w gazecie porannej, ale kiedy kończymy dopijać kawę już o nich zapominamy.” — komentował dziennikarz New York Times w 1862 roku, recenzując pierwszą wystawę fotografii wojennej, w galerii Mathew Brady'ego na Manhattanie. To były zdjęcia z wojny secesyjnej, zrobione przez pierwszych fotoreporterów Aleksandra Gardner'a i Timothy H. O'Sullivan'a, gdzie trupy, leżące w błocie i czekające na pochówek, były częstym motywem. „Żywych, którzy chodzą po Broadwayu może obchodzić mało poległych pod Antietam, ale my myślimy, że kroczylibyśmy mniej bezmyślnie po ulicy, gdyby na chodniku leżały okrwawione ciała, przeniesione z pola walki. Modne spódnice unoszą się z uwagą i wszyscy patrzyliby gdzie stawiają nogi”. — komentował dziennik.

Fotografia już sama w sobie jest środkiem przemocy, nie dlatego że pokazuje przemoc, lecz dlatego, że zmusza do patrzenia. Uchwycić śmierć w ułamku sekundy przed jej nadejściem i zabalsamować ją na zawsze może tylko aparat fotograficzny. Zdjęcia, które rejestrują oblicze śmierci (chwilę przed lub chwilę po tym jak nadeszła) są fotografiami najbardziej znanymi i najczęściej publikowanymi. Człowiek, w swojej naturalnej perwersji, ogląda zmasakrowane zwłoki z tą samą zachłannością z jaką patrzy na pornografię. „Aparat fotograficzny jest jak karabin, oba mają celownik” — to esencja *j'accuse* postawionej przez Susan Sontag, w książce „Patrząc na ból innych”, którą powinni przeczytać wszyscy ci, którzy chcą pokusić się o refleksję nad cierpieniem i szaleństwem — owocami wojny.

Kiedy poproszono mnie, abym napisała ten krótki esej na temat fotografii i wojny, zdecydowałam się popatrzeć raz jeszcze na niektóre zdjęcia jakie przemknęły przed moimi oczami w ciągu ostatnich lat. Jako punkt wyjścia wybrałam te utrwalające 11 września 2001 roku. Obejrzałam z uwagą całą sekwencję ataku na WTC: pierwsze uderzenie samolotu, drugie, wieżowce w płomieniach, zawalenie i chmura pyłu. Moje spojrzenie uwięziła na długo jedna, prawie abstrakcyjna fotografia, przedstawiająca fioletowe niebo, podłużną ścianę z niebieskawego szkła i ciemną plamkę — ciało spadające w dół. Również ta fotografia pokazywała śmierć w przyszłości, uchwyconą na moment przed jej niechybnym nadejściem, jak na zdjęciu zrobionym przez Adams'a.



Przejrzałam też zdjęcia z Ground Zero zrobione przez Gilles Peress'a, Susan Meiselas, Joel Meyerowitz'a i pokazane na wystawie „After September

11”. Olbrzymi krater przykryty szarym popiołem, z jakiego wystawały żelazne kikuty Dwóch Wież. Jedno ze zdjęć, zrobione frontalnie, od dołu, ze względu na swoją surrealistyczną atmosferę, przypominało mi słynną fotografię Margaret Bourke-White z 1945 roku, wykonaną w Norymberdze po bombardowaniu miasta.

Również ten obraz jest mi już tak bardzo familijny, że wszedł na stałe do mojego archiwum mnemoniczno-wizualnego i stał się ikoną ślepej destrukcji. Oglądałam w przeszłości wiele zdjęć podobnych, jak na przykład te dokumentalne z Getta Warszawskiego po powstaniu. Siłą rzeczy przypominają mi wszystkie miasta zdewastowane przez wojnę: Mostar, Sarajewo, Belgrad, Grozny, Kabul, Bagdad, itd... Budowle obdarte z tynku jak ciała ze skóry, podobne do ludzkich szkieletów. Pejzaże zniszczenia. Przeróżające i piękne zarazem... „Odnaleźć piękno w ruinach World Trade Center, w pierwszych miesiącach po zamachu wydawało się być obrazoburstwem” — napisała Susan Sontag w swojej książce.

Tak, fotografie pokazujące wojnę mogą być piękne. Jak ta zrobiona przez Jean-Marc Bouju, która otrzymała pierwszą nagrodę na World Press Photo 2004. Została wykonana 31.3.2003, w obozie więźniów wojennych w okolicach Nadżafu, w Iraku. Przedstawia jeńca w

czarnym plastikowym worku na głowie, siedzącego na ziemi z synkiem, za zasiekami z drutu kolczastego. Obejmuje dziecko i trzyma jedną rękę na jego czole. To postmodernistyczna Pietà. Tę samą matrycę ikonologiczną miały inne dwa zdjęcia, jakie widziałam w przeszłości: palestyński ojciec trzymający w objęciach dziecko zabite przez kule izraelskich żołnierzy i ojciec afgański, niosący w ramionach dziewczynkę zabita przez bomby amerykańskie. Ta ostatnia scena wydawała się być kompozycją rzeźbiarską Michała Anioła, tylko że zamiast nóg zwisały kości, z których wybuch zrobił miazgę...



Swego czasu, w sposób szczególny, uderzył mnie pewien kadr z telewizji rosyjskiej, pokazujący kobietę kamikadze w Teatrze Dubrovka, w Moskwie. Jej ręce były złożone w geście przepelnionym subtelną słodyczą, jak u Madonny z obrazu Rafaela, ale na miejscu dzieciątka Jezus był pistolet i zawleczka ładunku wybuchowego. Również ten kadr fotograficzny mógł wydawać się fotografią pozowaną, zrobioną w studio tak, jak zdjęcia kobiet islamskich artystki Shirin Neshat.

Innym razem, moją uwagę przykuła mikroskopijna fotografia, opublikowana w dzienniku La Repubblica i zmusiła mnie do dłuższej kontemplacji: trup kobiety całkowicie nagiej, zawinięty w drut kolczasty i ciągnięty przez czołg. Nie było podpisu pod zdjęciem, ani nazwiska autora, ani ofiary. Artykuł dotyczył pierwszej wojny w Czeczenii, niestety czołg był zbyt daleko na drugim planie, aby rozpoznać oznaczenia. Zmaltretowane ciało, młode, chude, niemal bezpłciowe i poranione przez drut kolczasty, wydawało się być świętym Sebastianem z obrazu Mantegna.

Arystoteles powiedział, że litość implikuje osąd moralny, wywołując w nas emocje w stosunku do osób jakie uważamy za ofiary niewinne. Niestety jednak, w tragediach przybierających rozmiary katastroficzne, litość zostaje zastąpiona strachem, terrorem, bezradnością, obojętnością. Jest to sposób zamykania oczu, aby oddalić z naszych myśli to, co jest odrażające, ale nie dotyczy nas osobiście.

Kiedy próbuję wyobrazić sobie realne rozmiary dramatu jaki codziennie rozgrywa się przed oczami nas wszystkich, przypomina mi się obraz Carpaccia „Pojedynek św. Jerzego ze smokiem”, z 1502 roku. Malowidło przedstawia pole walki z rycerzem i uskrzydloną bestią. Pośrodku, na ziemi, leżą resztki niewinnych ofiar: trupy w rozkładzie, kawałki nóg i rąk, czaszki oraz kości. Miałam tę scenę przed oczami, kiedy oglądałam w gazetach zdjęcia utrwalające 11.3.2004. Pociąg rozerwany na strzępy w wyniku eksplozji, resztki ludzkie rozrzucone wszędzie, katapultowane jak z procy na odległość dziesiątek metrów, wzdłuż torów.



Obraz Carpaccia stał się dla mnie metaforyczną ikoną, kiedy patrzę na fotografie prasowe, które mniej lub bardziej szczegółowo pokazują zamachy terrorystyczne. Masakry w Bagdadzie, Nasirii, Rjadzie, Casablance, na Bali, Dźerbie, w Stambule, w Moskwie i Groznych. Budynki rozbebeszone przez samochody-bomby z kierowcami kamikadze. Widzę makabryczną scenę namalowaną przez Carpaccia za każdym razem gdy „męczennicy” palestyńscy wypchani dynamitem wysadzają w powietrze autobusy, restauracje, supermarkety izraelskie; widzę ją również, kiedy wojsko dokonuje raketowych akcji odwetowych. Jak na znanym zdjęciu fotoreportera arabskiego Ahmeda Jadallaha, gdzie na pierwszym planie spoczywają rozszarpane ciała młodych mężczyzn w obozie uchodźców w Jabalya, w Gazie. „Oko za oko, ząb za ząb” — to jest sens współczesnego barbarzyństwa, jakie oglądamy wszyscy na pierwszych stronach gazet codziennych. „Aspektem najbardziej zaskakującym w wojnie jest to, że każdy przywódca morderców wzywa swojego boga, aby dopomógł mu w eksterminacji bliźnich. Później pokazuje zabitych jako trofeum swojego triumfu.” — napisał o wojnie Voltaire.

Eksponowanie obciętych głów ludzkich to metoda terroru stara jak świat. Ma na celu upokorzenie przeciwnika i doprowadzenie go do stanu ślepego rozjuszenia, podnoszącego

poziom przemocy. W ostatnich czasach widzieliśmy wiele odrażających scen, przyporządkowanych o zimny dreszcz. Zbezczeszczenie zwłok żołnierzy amerykańskich; zwęglone resztki ciał cywilów zawieszane na moście w Faludży; wstrząsające egzekucje porwanych zakładników wielu narodowości, którym podrzynano gardła jak ubojnym zwierzętom i filmowano wszystko kamerą wideo. Odcięte ludzkie głowy wyrzucane do plastikowych worków jak śmieci...



Tak, im dłużej nad tym myślę, tym bardziej wydaje mi się, że właśnie plastikowy worek stał się elokwentnym symbolem naszej współczesności. Taki sam jak na głowie irackiego ojca sfotografowanego przez Bouju, jak na głowach więźniów z Guantanamo, jak na głowach ofiar tortur w Abu Ghraib. Amerykanie wprowadzili go ze względu na praktyczność — założenie plastikowego worka na głowę więźnia trwa krócej niż zawiązanie mu oczu. Ale za pragmatyzmem kryje się coś więcej. W rzeczywistości, jak twierdzi Deleuze: „Zasłonięcie twarzy drugiego człowieka to podstawowy warunek, aby jego zabójstwo stało się dla nas rzeczą naturalną”.



Zdjęcie irackiego więźnia z workiem na głowie, z rozłożonymi rękami jakby był przybity do krzyża, postawionego na kartonowym pudle, niczym wisielec na stołku i z elektrodami podpiętymi do ciała, pstryknięte przez amerykańskiego żołnierza na pamiątkę, obiegło cały świat. Najprawdopodobniej była to fotografia, która pod względem publikacji w mediach, a więc i jej oglądalności, mogła mierzyć się z sekwencją ujęć utrwalających uderzenie pierwszego samolotu kamikadze w WTC, sfotografowanej przez przechodnia. Irakijczycy nazwali ten symboliczny kadr „Statua Wolności”. Widziałam je wszędzie, na pierwszych stronach prasy światowej, w różnej szacie graficznej.

Włoski tygodnik *Diario* opublikował na okładce manipulację komputerową w stylu Andy'ego Warhola, z tytułem „Zmora Wolności”. W innej włoskiej gazecie pojawił się rysunek satyryczny: „Przybywa Bush”. „Przyjmujemy go z otwartymi ramionami...” — komentował napis w komiksowej chmurce wychodzący z worka. W tym wszystkim zdumiała mnie najbardziej nie szybkość, z jaką ten potworny dokument fotograficzny stawał się ikoną medialną i znakiem semantycznym, lecz fakt, że ludzie nie wierzyli. Oglądając zdjęcia tortur w gazetach mówili: „Nie, to nie możliwe. Widać, że te fotografie są fałszywe, pozowane... To co widzimy, to nie jest rzeczywistość.”



Dopiero trzy miesiące po tym jak upokarzające zdjęcia tortur w Abu Ghraib opublikowały wszystkie media, dowiedziałam się kim była anonimowa, zakapturzona ofiara. Nazywał się Satar Jabar, miał dwadzieścia cztery lata i był zwykłym złodziejaszkiem samochodów. Historię jego i innych więźniów odtworzył *Newsweek*. Przyjrzałam się z uwagą jego twarzy na zdjęciu obok „Statuy Wolności”. Teraz jego oczy patrzyły na mnie, ale z całkowitą obojętnością.

Oto, co może fotografia — płaskie i dwuwymiarowe lustro świata, mające podwójną władzę: produkować dokumenty i tworzyć iluzję. Lustro, w którym odbija się śmierć, cierpienie, upokorzenie i ból innych, i w którym przeglądamy się obojętnie nie widząc nic, jakbyśmy mieli plastikowy worek na głowie.

Ostatnimi czasami, kiedy rano biorę do ręki gazetę, uporczywie powraca w moich myślach jeden cytat: „Wśród zdjęć jakie nadeszły z frontu poranną pocztą, jest jedno, na którym widzi się ciało ludzkie tak okaleczone, że przypomina zarżniętego prosiaka”. To słowa Wirginii Woolf i odnosi się do hiszpańskiej wojny domowej z 1936 roku — przytoczyła je Susan Sontag w książce „Patrząc na ból innych”.

„Lustro obojętności”, esej o fotografii i wojnie został opublikowany w książce „Cambialmore”, z okazji wystawy Giusi Lauriola w galerii Salon Prive w Rzymie

Zobacz także te strony:

[Wojna i wiara w tradycji chrześcijańskiej](#)

[Agnieszka Zakrzewicz](#)

Dziennikarka i krytyk sztuki. W Polsce pisze m.in. dla "Polityki", "Przeglądu", "Trybuny", "Art&Business", "Nie", "Faktów i Mitów". Od 1994 r. mieszka w Rzymie. Prowadzi serwis [Bez Granic](#).

[Strona www autora](#)

[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 09-09-2007)

[Oryginał.](#) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5546>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane

w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do redakcja@racjonalista.pl