
Abu Ghraib i Jihad. Taniec cywilizacji¹

Susie Linfield

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 6, S. 164–188

DOI: 10.18318/td.2019.6.9

Każda fotografia dokumentalna jest zapisem jakiegoś zdarzenia, ale fotografie z Abu Ghraib same zmieniły się w wydarzenie. Z tego powodu dołączyły one do długiej i okrytej złą sławą listy zdjęć (niektóre z nich zostały omówione w poprzednich rozdziałach książki), które nie tylko przedstawiają okrucieństwo, lecz także je celebrują. Zachowania przedstawione na tych obrazach są bezsprzecznie złe, lecz zaskoczenie, które wywołują, wynika z samego faktu, że zdjęcia te zostały w ogóle wykonane i ukazują bezsprzeczną radość sprawców przemocy. Choć cywilizacja nie opiera się na przekonaniu, że ludzie nie będą wyrządzali sobie wzajemnie krzywdy – gdyby tak było, to nie rozwinęłyby się ona w żadnym zakątku ziemi – to jednak u jej podstaw leży założenie, że ludzie będą odczuwali wstyd lub przynajmniej strach przed konsekwencjami krzywdzących czynów, których

Susie Linfield – profesor, teoretyk kultury i socjologii, zatrudniona na Uniwersytecie Nowojorskim. Działaczka i autorka kilku książek, m.in. *The Lions' Den: Zionism and the Left from Hannah Arendt to Noam Chomsky* (2019) oraz *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence* (2011), wyróżnionej licznymi nominacjami do nagród i nagrodami (Berlin Prize).

1 Przekład: S. Linfield *Abu Ghraib and the Jihad*, w: *The Cruel Radiance. Photography and Political Violence*, The University of Chicago Press, Chicago 2010, s. 151-171.

się dopuścili. Gdy brakuje wstydu i strachu, a sadyzm i bezkarność królują, wszyscy czujemy się zagrożeni, ponieważ ciężko mieć zaufanie do świata, w którym mój lub twój ból staje się powodem cudzej uciechy i dumy.

Miliardy ludzi na całym świecie widziały obrazy z Abu Ghraib; niewykluczone, że są one najszerzej rozpowszechnianymi obrazami w historii fotografii. W ciągu zaledwie kilku dni, jeśli nie godzin, od ich pierwszej publikacji pod koniec kwietnia 2004 roku, stały się one obiektem międzynarodowego zainteresowania. Znalazły się w niezliczonych dziennikach i periodykach, zarówno w krajach Wschodu, jak i Zachodu, a także na stronach internetowych, w programach telewizyjnych, na transparentach, ulotkach i plakatach. Okrążyły świat w milionach, a raczej miliardach wiadomości elektronicznych. Zawisły na ścianach budynków na całym świecie – na minimalistycznych, współczesnych płaszczyznach nowojorskiego muzeum i na starożytnym, masywnym kamieniu teherańskiej ulicy, a także na nagrobkach w Gazie, gdzie towarzyszyła im obietnica: „Pomścimy”². Do tej pory są sprzedawane na targowiskach arabskiego świata³. Tak jak każdą fotografię i je można wykorzystać do różnorodnych celów – obrazy te zostały użyte zarówno w filmach rekrutacyjnych grup terrorystycznych, jak i w materiałach kierowanych do darczyńców przez organizacje walczące o prawa człowieka. Wykorzystuje się je także w celach propagandowych – w Internecie z łatwością można odnaleźć „logo” fotografii z Abu Ghraib odwzorowane na fladze Izraela. Zdjęcia wywołały powszechną dyskusję, a także powszechny niesmak i wściekłość.

Polityczna ścieżka, która doprowadziła do wydarzeń związanych z Abu Ghraib, została już wcześniej dobrze opisana przez dziennikarzy śledczych, takich jak Seymour Hersh, Mark Danner i Jane Mayer, zaś tym, co mnie interesuje, jest kulturowe rozumienie tych fotografii. Od samego początku kulturowej debaty na ten temat pewne jej aspekty wydawały mi się nadto uproszczone, dziwne i nieprowadzące do niczego istotnego. Wśród lewicy fotografie przedstawiające tortury wywoływały paroksyzmy esencjalistycznych samooskarżeń; w trakcie debaty panelowej dotyczącej Abu Ghraib, która odbyła się w Nowym Jorku, słyszałam głosy uczestników opisujące Stany Zjednoczone jako wyjątkowo zdeprawowaną siłę niosącą zniszczenie,

2 Zdjęcia prezentowane na wystawie „Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib”. International Center of Photography, Nowy Jork, 17 września – 28 listopada 2004, zob. także S. Boxer *Torture Incarnate, and Propped on a Pedestal*, „New York Times” 13 June 2004.

3 Ph. Carter *The Road to Abu Ghraib*, „Washington Monthly” November 2004.

a same fotografie były wychwalane, z pewnym triumfalizmem, za ukazanie „prawdziwej” twarzy Ameryki. Prawica, przeciwnie, w akcie moralnego relatywizmu, desperacko wskazywała na powszechność stosowania tortur przez arabskie i muzułmańskie dyktatury jako na domniemaną przeciwwagę dla amerykańskich występków. Jeden z dziennikarzy „Wall Street Journal” pytał ze złością: „Stacje telewizyjne pokazują zdjęcia z Abu Ghraib przez całą dobę, ale nie są w stanie poświęcić 55 minut na pokazanie przestępstw przeciw ludzkości popełnianych przez Saddama Husajna?”⁴.

Za każdą z tych reakcji kryły się głębsze i trudniejsze do wyrażenia treści, obydwie podtrzymywały także poczucie amerykańskiej wyjątkowości, czy to w czynieniu zła, czy dobra. Jednak według mnie tym, co zostało ujawnione przez fotografie i towarzyszące im kontrowersje, jest nie to, że Stany Zjednoczone są w swej istocie bardziej barbarzyńskie niż kraje świata arabskiego, lub na odwrót. Tym, co zostało przez nie ukazane, jest raczej wielość elementów które, po atakach terrorystycznych z 11 września 2001 roku, złączyły Wschód i Zachód w diabolicznym tańcu pełnym okrutnych czynów i obrazów: samolotów wbijających się na oczach całego świata w drapacze chmur; potężnych bomb i rakiet, których celem jest wywołanie szoku i wzbudzenie grozy; nagrań dekapitacji, które przesyłane są bezpośrednio na domowe komputery; tortur nagich więźniów najpierw uwiecznionych przez aparaty fotograficzne oprawców, a następnie oglądanych przez cały świat; samobójczych zamachów skrzętnie udokumentowanych, a następnie transmitowanych do niecierplivej publiczności. Te formy barbarzyństwa nie są ani samym obrazem ani samym działaniem, lecz raczej zostały z a p r o j e k t o w a n e, by być jednym i drugim – są jednocześnie propagandą spektaklu i czynu. Celem jest tu wywołanie wzajemnej niechęci i wzajemnego strachu; ukazanie, że jesteśmy związani ze znieawidzonym „innym” poprzez rzeczywistość i symboliczność *thanatosa*.

W prasie amerykańskiej rozwinęły się dwa stanowiska starające się wyjaśnić to, jak i dlaczego doszło do tego, że amerykańscy żołnierze torturowali irackich więźniów w Abu Ghraib, oraz to, jak i dlaczego fotografowali oni swoje czyny. Pierwsze było natury politycznej: nadużycia w Abu Ghraib były bezpośrednim wynikiem bezprecedensowej doktryny prawnej wdrożonej przez administrację George’a Busha w następstwie wydarzeń z 11 września 2001, szczególnie w zakresie, w jakim zrywała ona z Konwencją Genewską.

4 D. Henninger *Wonder Land: Want a Different Abu Ghraib Story? Try This One*, „Wall Street Journal” 14 May 2014, s. A12. O ile nie zaznaczono inaczej, przekłady cytatów pochodzą od tłumacza.

„Washington Post” zatytułował jedną z opinii redakcyjnych zamieszczonych w gazecie *Skrzywiona kultura* [*A Corrupted Culture*], w nawiązaniu do odstąpienia przez prezydenta Busha od uznanych reguł prowadzenia wojny.

Zgodnie z drugim stanowiskiem źródła problemu także dopatrywano się w wypaczonej kulturze, którą czasem określano jako kulturę permissywności. Według tego poglądu winy należało doszukiwać się w znormalizowanej brutalności amerykańskiej popkultury – ucieleśnianej przez internetową pornografię, gry komputerowe, rap i ociekające krwią filmy i programy telewizyjne – która, zgodnie z aktem oskarżenia, wychowała pokolenie moralnych imbecyli, nieporuszonych, lub wręcz delektujących się, potwornością rzeczywistej przemocy. Kiedy zdjęcia z Abu Ghraib ujrzały światło dzienne, ci piewcy kulturowej dystopii ruszyli do natarcia. Paul Vitz, emerytowany profesor psychologii na Uniwersytecie Nowojorskim, stwierdził na łamach „Washington Post”, że w przypadku zdjęć z Abu Ghraib „nie ma o czym myśleć”⁵, jako że są one czystym przejawem zanurzenia młodzieży „w pornografii i przemocy amerykańskiej kultury masowej”⁶. Rebecca Hagelin, rzeczniczka konserwatywnej Heritage Foundation, pisała w „Los Angeles Times”, że Abu Ghraib jest zwyczajnie „najnowszym dowodem na to, że kultura wyraźnie wpadła w odmęty szaleństwa”⁷. Hagelin ostrzegała, odwołując się przy tym do „kulturowej zgnilizny”, przepełniającej masowe media: „Tak długo kroczyliśmy w lepkich ścieżkach kulturowej niemoralności, że już nawet nie dostrzegamy śmierdzącej brei, w której jesteście zanurzeni”⁸.

Frank Reich z „New York Timesa” kpił z tych kulturowych reakcjonistów, stwierdzając: „Część naszych samozwańczych przywódców moralnych broni tego, co jest moralnie nie do obrony przez dołączenie Abu Ghraib, jako kolejnego frontu, do wojny kulturowej toczonej w obecnym roku wyborczym”⁹. Jednak piewcy zatrutej kultury nie pochodzili jedynie ze środowisk konserwatywnych i religijnej prawicy. Susan Sontag, w jednym z najczęściej czytanych i najszerzej komentowanych artykułów na temat Abu Ghraib (opublikowanym jako temat z okładki „New York Times Magazine”, następnie

5 C. Murphy *Grappling with the Morals on Display at Abu Ghraib*, „Washington Post” 29 May 2004, s. B9.

6 Tamże.

7 R. Hagelin *Down the Sewer to Abu Ghraib*, „Los Angeles Times” 26 May 2004, s. B11.

8 Tamże.

9 F. Rich *It Was the Porn that Made Them Do It*, „New York Times” 30 May 2004, sec. 2, 1.

szeroko rozpowszechnionym w publikacjach na całym świecie), także mocno skłaniała się w stronę argumentu kulturowego. „Większość tych zdjęć wydaje się częścią szerszego zjawiska, którym jest połączenie tortur i pornografii”, pisała Sontag. „Więc nie sposób nie zastanawiać się nad tym, ile spośród seksualnych tortur zadawanych więźniom w Abu Ghraib było inspirowanych szerokim repertuarem obrazów pornograficznych dostępnych w Internecie”¹⁰. Odwołując się do gier wideo i zbrutalizowanych form otrzęsin, Sontag oskarżała: „Ameryka stała się krajem, w którym brutalne fantazje i czyny postrzegane są jako forma dobrej rozrywki i zabawy. [...] Tym, co te fotografie ukazują, jest zarówno kultura bezwstydu jak i powszechny podziw dla pozbawionej skrupułów brutalności”¹¹.

Susan Sontag nigdy nie przejawiała skłonności do zabawy i także w tym eseju pobrzmiwają stare, cenzurujące głosy krytyków Szkoły Frankfurckiej, ostrzegających przed uwodzicielską i zdradziecką siłą kultury masowej. „Ta idea zabawy staje się, jednakże, coraz istotniejszą [...] częścią «prawdziwej natury i istoty Ameryki»”, ostrzegała Sontag. „Ciężko jest zmierzyć wzrost akceptacji dla brutalności w amerykańskim życiu, ale świadectwa tego wzrostu można znaleźć wszędzie”¹². Podobne poglądy były głoszone także przez innych krytyków, m.in. przez marksistowskiego filozofa Slavoję Žižka, który diagnozował problem w ten sposób: „Każdy zaznajomiony z amerykańskim sposobem życia rozpozna w fotografiach [z Abu Ghraib – przyp. S.L.] obsceniczne drugie dno amerykańskiej kultury popularnej. [...] Irakijscy więźniowie byli w ten sposób wdrażani do amerykańskiej kultury. [...] W fotografiach ponizanych irackich więźniów to, co się przed nami otwiera, to właśnie wgląd w «amerykański system wartości»”¹³.

Artykuł Sontag drażnił mnie, gdyż mimo niechęci do jej postawy, nie mogłam nie zgodzić się z częścią jej argumentacji. Mimo moich egalitarnych skłonności wiele elementów kultury popularnej wciąż mnie zaskakuje lub wręcz odstręcza; żyję za zabezpieczającą barierą kulturową, zanurzając się w kulturze popularnej, kiedy mam na to ochotę a jednocześnie broniąc się przed tym, co brzydkie, głupie lub nadto brutalne, i podejrzewam że Sontag żyła podobnie.

10 S. Sontag *Regarding the Torture of Others*, „New York Times Magazine” 23 May 2004, s. 27.

11 Tamże, s. 28-29.

12 Tamże, s. 28.

13 S. Žižek *Between Two Deaths*, „London Review of Books” 3 June 2004.

Mimo wszystko jestem podejrzliwa wobec tych, którzy wygłaszają tyrady przeciw permissywności i masowości, bez względu na to, czy utożsamiają się z lewicą czy prawicą. Przez ponad stulecie samozwańczy obrońcy amerykańskiej moralności – która często była mylna z amerykańską godnością – prowadzili kampanię przeciw masowo wytwarzanym formom kultury, biorąc na celownik nie tylko fotografię, film i telewizję, ale także powieść, dramat, komiks i nagrania dźwiękowe. Jednak częstokroć to, przeciw czemu ci samozwańczy komisarze występowali, nie było formą samą w sobie, ale raczej dostępnością tej formy dla niewyedykowanych mas i – szczególnie w przypadku muzyki popularnej – komunikowaną przez nią swobodą seksualną. Z drugiej strony niebezpiecznie najbardziej wytrawni amerykańscy krytycy kulturowi (pisarki i pisarze tacy jak Agee i Kael, Gilbert Seldes i Greil Marcus) dobrze rozumieli, że amerykańskie formy popularne i amerykańska zabawa – czyli amerykańska wolność, spontaniczność i zmysłowość – są ze sobą powiązane. Często produktem tego połączenia są śmieci, ale niejednokrotnie rodzi ono ożywcze dzieło, dające prawdziwą przyjemność, czasami wręcz dzieło genialne. To zaskakujące, jak często zarzuty wysuwane przez kulturowych konserwatystów przeciw Ameryce przypominają sposób, w jaki islamscy fundamentaliści potępiają Amerykę. Rouzbeh Pirouz, pisarz irańskiego pochodzenia, zauważa, że islamscy ekstremiści przedstawiają zachodnią kulturę jako „zdegenerowaną i subwersywną. [...] Mieszankę perwersji, nikkzemności i sadyzmu”¹⁴ – przypomina mi to oskarżenia wysuwane przez Sontag i Žižka.

Chociaż amerykańska kultura popularna często celebruje przemoc, mimo wszystko nie jest jej wyłącznym źródłem. Wiek XX i początek wieku XXI wypełnione są przejawami wcześniej niewyobrażalnych form przemocy, które nie były inspirowane internetową pornografią, krwawymi filmami czy gramami wideo. Niewykluczone, że serce i umysł szeregowej Lynndie England zostały wypaczone przez leniwość i tandetność amerykańskiej kultury masowej, jednak niewątpliwe inne siły wykrzywiły serca i umysły terrorystów takich jak Abu Musab al-Zarkawi – człowiek stojący za sfilmowaną dekapitacją Nicholasa Berga – albo samobójców detonujących w szkołach, meczetach i szpitalach Pakistanu, Iraku i Afganistanu ładunki umieszczone na własnym ciele. Lynndie England w naszym świecie jest wyrzutkiem, ale al-Zarkawi w swoim jest bohaterem.

14 R. Pirouz *Empire's Mockery*, 11 October 2004, http://www.opendemocracy.net/democracy-abu_ghraib/article_2151.jsp.

Krótko rzecz ujmując, kulturowi konserwatyści – zarówno po prawej, jak i lewej stronie – mylą się w swoich sądach. Najbardziej bezwzględna, obrazowa, pochwalna i (tak!) fotografowana z czułością przemoc na świecie jest dziełem tych, którzy otwarcie *sprzeciwiają* się hedonizmowi amerykańskiej kultury popularnej. Największe stacje telewizyjne arabskiego świata codziennie, przez cały dzień, pokazują niekończący się strumień brutalnych obrazów. W tym samym czasie islamistyczne strony internetowe zamieszczają nagrania wstrząsających egzekucji i ataków samobójczych. Te strony cieszą się wielką popularnością, tak samo jak w przypadku ich zachodnich odpowiedników, które – w niezwykłym geście globalnej solidarności – zamieszczają przedstawiające ludzką śmierć filmy tworzone przez dżihadystów, zaraz po tym, jak trafiają one do Internetu. (Kilka miesięcy po nagraniu film przedstawiający morderstwo Berga został obejrzany przez ponad dziesięć milionów widzów¹⁵). Celem mojego wywodu nie jest obrona „naszej” przemocy, ukazanej na fotografiach z Abu Ghraib, jako mniej brutalnej od „ich” przemocy, lecz przestrzeżenie przed zbyt łatwym przerzucaniem winy na zwyczajowy straszak, jakim jest pop kultura, gdy stajemy przed koniecznością wytłumaczenia takiej tragedii jak Abu Ghraib. Jest bowiem jasne, że ci którzy żyją poza zasięgiem amerykańskiej dominacji kulturowej – lub przynajmniej próbują żyć poza jej wpływem – wcale nie są znieczuleni na uroki, jakie oferuje kamera lub sadyzm albo połączenie tych dwóch elementów.

Mimo że zdjęcia z Abu Ghraib nie pozwalają właściwie zdiagnozować tego, co nęka amerykańską kulturę czy amerykańską duszę, to przypominają one o tym – jeśli takie przypomnienie jest nam potrzebne – z jaką łatwością rozkwita okrucieństwo, gdy porzucamy praworządność. (Z tego właśnie powodu potrzebujemy praw bez względu na to, za jak bardzo godnych zaufania sami się uważamy). Fotografie, o których tu mowa, są odrażające, a wstręt który wzbudzają, jest tym silniejszy, im częściej są one oglądane. Spójrzmy jeszcze raz na szczegóły: na zrezygnowaną, politowania godną pozę więźniów zmuszonych do masturbacji, na przedziwne przykucnięcie – ugięte kolana, miednica zrotowana do tyłu, ręce wygięte wokół głowy – osaczonego, nagiętego i spanikowanego mężczyzny w konfrontacji z ujadającym psem, który rzuca się na niego; na twarz więźnia wykrzywioną bolesnym jękiem (czy może to wściekłość?), kiedy leży na zakrwawionej betonowej posadzce, ranny i obnażony; na delikatne przekrzywienie lśniących, odrażających czarnych

15 O. Craig *The New Tricoteuses*, „Telegraph” 17 October 2004.

kapturów na głowach więźniów zmuszonych do symulowanego *fellatio*. Obrazy te zyskują mroczną siłę, gdy ogląda się je jako serię. „Nigdy wcześniej tak pierwotne przedstawienie lochów nie zostało uchwycone równie wyraźnie przez aparat fotograficzny”¹⁶, pisał Philip Gourevitch w książce *Standardowa procedura operacyjna* – nie sposób odmówić mu słuszności.

To, że wykonano zdjęcia w Abu Ghraib, jest czymś złym, ale to, że je ujawniono, jest już czymś słusznym. Powstaje jednak pytanie, co zostało przez nie odkryte? To pytanie leży u źródła książki Gourevitcha i towarzyszącego jej filmu Errola Morrisa o takim samym tytule. (Książka Gourevitcha opiera się na wywiadach przeprowadzonych przez Morrisa). W książce autor przyjmuje punkt widzenia inspirowany zwłaszcza poglądami Susan Sontag; jest to w gruncie rzeczy najpełniejsza, spośród znanych mi, próba zweryfikowania jej twierdzenia, że „ściśle rzecz biorąc, nigdy niczego nie zrozumiemy dzięki fotografii”¹⁷. *Standardowa procedura operacyjna* ma na celu zilustrowanie poważnych ograniczeń dowodów fotograficznych, jednak niezamierzenie ukazuje także coś innego.

Gourevitch wychwala publikację fotografii więziennych jako działanie, które przyniosło „znaczną korzyść społeczną”¹⁸, jednak obawia się, że ich sensacyjność – lub może sama natura fotografii – spowodowała, że „łatwo było uznać, że przedstawiają one wszystko to, co zaszło”¹⁹. Z tego powodu autor postanowił przyrzeć się historiom kryjącym się z a poszczególnymi obrazami i, jak łatwo się domyślić, w wyniku tego odkrył, że zdjęcia wcale nie mówią same za siebie. Część najbardziej wstrząsających zdjęć przedstawiała niektóre z relatywnie najmniej okrutnych działań, za to niektórym najbardziej brutalnym obrazom nie poświęcono zbyt wiele uwagi, a przede wszystkim: nie wszystkie spośród najbardziej brutalnych aktów tortur zostały uwiecznione na zdjęciach. Największe zbrodnie – przede wszystkim morderstwo podejrzanego o imieniu Manadel al-Jamadi – zostało zepchniętych na dalszy plan przez budzący zgrozę widok dumy i rozbawienia młodych żołnierzy.

Gourevitch skupia się przede wszystkim na dwóch obrazach, które natychmiast po publikacji stały się powszechnie rozpoznawalne.

16 Ph. Gourevitch, E. Morris *Standard Operating Procedure*, Penguin, New York 2008, s. 262.

17 S. Sontag *O fotografii*, przeł. S. Magala, WAiF, Warszawa 1986, s. 27.

18 Ph. Gourevitch, E. Morris *Standard...*, s. 264.

19 Tamże.

Pierwszy – Lynn timer England żaliła się, że to przez niego „zmieniła się w twarz tej całej wojny”²⁰ – ukazuje England, która patrzy bez wyrazu na brudnego, nagiego więźnia znanego jako „Gus”. On leży na ziemi z jedną ręką owiniętą wokół klatki piersiowej; ona trzyma go na smyczy owiniętej wokół jego szyi. Gourevitch twierdzi, że Gus był wtedy transportowany z izolatki do zwykłej celi. England trzymała go – nie prowadziła – przez chwilę, tak by jej kochanek i zarazem dręczyciel, kapral Charles Graner, mógł wykonać fotografię. (Romans między England i Granerem jest powracającym wątkiem książki Gourevitcha – budzącą poczucie winy u czytelnika fascynującą dygresją). Gus wygląda tak, jakby „wił się w bólu”²¹, jednak Gourevitch przekonująco dowodzi, że to loch, w którym tkwił poprzednio – „odgradzona pancernymi drzwiami, pozbawiona okien, światła, wody i toalety, nieumeblowana betonowa cela izolacyjna”²² – był źródłem większego cierpienia. Tego jednak nie ma na zdjęciach.

Drugi z niesławnych obrazów przedstawia „Człowieka w kapturze” – jest to najczęściej reprodukowana i najbardziej znana fotografia z Abu Ghraib. Ukazuje więźnia (żołnierze nazywali go „Gilligan”) ubranego w czarny kaptur i luźno wiszący koc, który pełni funkcję tuniki. Więzień stoi na skrzyżni z szeroko rozłożonymi rękami, niczym na krzyżu. Do jego ciała podpięte są przewody, które w pierwotnych doniesieniach były opisywane jako przenoszące napięcie elektryczne, które zabiłoby więźnia, gdyby ten się poruszył. Faktycznie, to właśnie powiedzieli żołnierze Gilliganowi. Jednak ich groźba była pusta – Gilliganowi nie groziła fizyczna krzywda, chociaż nie mógł o tym, oczywiście, wiedzieć w tamtym momencie. Co więcej, ta udręka nie trwała, jak niektórzy twierdzili na początku, przez całą noc, lecz kwadrans. Specjalistka Sabrina Harman mówiła później: „Wiedziałam, że nie zostanie porażony, więc mnie to naprawdę nie niepokoiło. [...] Śmiał się z nas pod koniec nocy, może dlatego, że wiedział, że nie damy rady go złamać”²³. Niedługo po tym zdarzeniu los Gilligana zmienił się na lepsze. Gourevitch pisze, że ten więzień „stał się jednym z ulubieńców żandarmerii”, przez co „otrzymał uprzywilejowany status pracownika oddziałowego. [...] Sabrina Harman mówiła, «To był bardzo zabawny gość. Gdyby można było zabrać kogoś do

20 Tamże, s. 277.

21 Tamże, s. 139.

22 Tamże, s. 136.

23 Tamże, s. 177.

domu, to zdecydowanie wzięłabym jego»²⁴. Później, po powrocie do Stanów Zjednoczonych, wytatuowała sobie jego podobiznę na ręce. Wygląda więc na to, że w przypadku Gilligana, a także Gusa, nie wszystko było tak, jak się wydawało, przynajmniej na podstawie zdjęć.

Jednak, czy rozdział między obrazami a wydarzeniami był rzeczywiście tak znaczny? Tak jak film Claude'a Lanzmanna, *Shoah*, również *Standardowa procedura operacyjna* opiera się, lub zdaje się opierać, przede wszystkim na świadectwach – w tym przypadku żołnierzy służących w więzieniu²⁵. Książka poświęca wiele uwagi temu, jak zaskoczeni byli ci żołnierze powszechnym oburzeniem wywołanym zdjęciami, a szczególnie tym, k t ó r e spośród fotografii wzbudziły największe kontrowersje. Dla England fotografia ze smyczą była „jedynym zdjęciem”²⁶ i trzeba przyznać, że w porównaniu do innych nadużyć, akurat to nie było najbardziej poniżające, groźne czy bolesne. Harman była w podobny sposób zbита z tropu przez sprzeciw, jaki wywołało zdjęcie „Człowieka w kapturze”. Gourevitch zauważa: „To właśnie powszechnej fascynacji fotografią Gilligana – spośród wszystkich obrazów z Abu Ghraib – zupełnie nie mogła pojąć. «Pewnie myśleli, że był torturowany, choć wcale nie był», mówiła. «Jest tam przecież tak wiele fotografii przedstawiających gorsze rzeczy. Chodzi mi o to, że nic złego przecież mu się nie stało»²⁷. Gourevitch pokazuje, jak dalece fotografie potrafią być zwodnicze, gdy nakładamy na nie opowieści, wytłumaczenia i sądy, które mogą być niewłaściwe, a jednocześnie nie dostrzegamy większych zbrodni, które wydarzyły się poza okiem kamery.

Gourevitch twierdzi, że odmawia „poddania się”²⁸ zamkniętym ramom fotografii i jest to postawa, którą Claude Lanzmann niewątpliwie by poparł. Lecz gdy Gourevitch, tak jak Lanzmann, wychodzi poza te ramy, to teren, na którym się znajduje – świadectwa żołnierzy – okazuje się równie jednowymiarowy i pełen wad, co same fotografie. Różnica między tym, co fotografie z Abu Ghraib zdają się ukazywać, a prawdziwymi historiami, które się za

24 Tamże, s. 181.

25 Brak przypisów i odnośników do konkretnych źródeł utrudnia ocenę większości informacji podanych w *Standardowej procedurze operacyjnej*. To, że film Morrisa uciekał się do „odgrywania” głównych wydarzeń jedynie zwiększa problem, zamiast go zmniejszać.

26 Ph. Gourevitch, E. Morris *Standard...*, s. 139.

27 Tamże, s. 182.

28 Tamże, s. 283.

nimi kryją (w końcu za każdym razem faktycznie działo się coś złego), jest mniej porażająca niż poważne ograniczenia, faktualne i moralne, relacji z tych wydarzeń przedstawionych przez żołnierzy, wraz z ich nudną tępotą i pokrętnymi tłumaczeniami. Książka Gourevitcha i film Morrisa przywodzą na myśl słowa, które Martha Gellhorn zapisała w Niemczech w 1945 roku: „Przeglądanie się temu, jak cały naród usiłuje zrzucić na kogoś winę, nie jest specjalnie oświecającym widowiskiem”²⁹.

W gruncie rzeczy wydaje się, że żołnierze nie dostrzegają żadnej winy, którą należałoby na kogoś zrzucić. „Wydaje mi się, że my po prostu nie myśleliśmy – Hej, przecież ten gość ma jakąś rodzinę”³⁰, mówiła Harman o obrazach, które Gourevitch ironicznie określił jako jej „miłe chwile”³¹ ze skatowanym ciałem al-Jamadiego. „To było, ot tak zwyczajnie – Hej, ten gość jest martwy, fajnie będzie strzelić sobie fotę obok zmarłego”, dodała³². Sierżant Jeffery Frost starał się dogłębnie wyjaśnić dziwną, poniżającą praktykę polegającą na zmuszaniu więźniów do zakładania damskiej bielizny: „To nie były stringi, ale nie były to też zabudowane slipy. Raczej coś pomiędzy, ukazujące pół pośladka. [...] Więc były raczej skąpe i mężczyźni wyglądali w nich raczej niekorzystnie”³³. Litanie uników – faktycznie niezbyt oświecających – ciągną się w nieskończoność, np. żołnierz wywiadu wojskowego Roman Krol przyznaje: „Na zdjęciach to wszystko wyglądało o wiele gorzej. [...] Więźniowie [...] zmuszani byli do czołgania się po podłodze i byli nadzy, więc było to naprawdę, naprawdę niewygodne, ale torturami bym tego nie nazwał. Był to naprawdę, naprawdę skrajny rodzaj poniżenia, ale to by było na tyle. [...] Zresztą nieważne, już mnie to nie interesuje”³⁴. *Standardowa procedura operacyjna* wskazuje, że to nie fotografie są źródłem niepełnej wiedzy, lecz że w s z e l k i e źródła – także relacje świadków i wspomnienia uczestników – dają ograniczone zrozumienie. Georges Didi-Huberman zastanawiał się: „Czy nieadekwatność nie jest właściwa wszystkiemu, czego używamy jako narzędzi do postrzegania i opisywania świata? Czy znaki językowe nie są

29 M. Gellhorn *Das Deutsche Volk*, w: tejże *The Face of War*, Atlantic Monthly Press, New York 1988, s. 163.

30 Ph. Gourevitch, E. Morris *Standard...*, s. 178.

31 Tamże.

32 Tamże.

33 Tamże, s. 97-98.

34 Tamże, s. 155.

równie «nieadekwatne» (nawet jeśli w inny sposób), co obraży?”³⁵. Te pytania były kierowane do ludzi sceptycznie nastawionych do fotografii ukazujących obóz Auschwitz, ale można byłoby je kierować również do tych, którzy ze sceptycyzmem spoglądają na zdjęcia z Abu Ghraib.

Jednak Gourevitch, tak jak Lanzmann i Sontag, wydaje się traktować fotografie jako wyjątkowo niepełne i wyjątkowo zwodnicze źródło. Współpracownik Gourevitcha, Errol Morris, poszedł dalej – w swoim publikowanym na stronach „New York Timesa” blogu, zatytułowanym *Zoom*, stwierdził, że fotografie nie mają żadnej wartości prawdziwościowej, a więc żadnej wartości dokumentalnej. Według Morrisa nie istnieje żadna pozajęzykowa rzeczywistość:

Problem prawdziwości lub fałszywości fotografii ma znaczenie jedynie w odniesieniu do twierdzeń odnoszących się do zdjęcia. Prawdziwość czy fałszywość „przyłącza” się nie do samej fotografii, lecz do naszych twierdzeń o niej. [...] W izolacji – bez kontekstu, bez podpisów – fotografia nie jest ani prawdziwa ani fałszywa. [...] Gdyż prawda, właściwie rozumiana, odnosi się do relacji pomiędzy językiem a światem, nie do relacji między fotografiami a światem.³⁶

Jednak zdjęcia z Abu Ghraib dowodzą czegoś wręcz przeciwnego – jak przyznaje Gourevitch: „Bez tych fotografii nie byłoby skandalu”³⁷. Jest tak z powodu wiary ludzi w to, że zdjęcia dokumentują coś, co naprawdę się wydarzyło – i to mimo czterdziestu lat obcowania z teorią postmodernistyczną i dwudziestu lat od upowszechnienia komputerowej obróbki zdjęć. Wizerunki z Abu Ghraib wywołały publiczne oburzenie i strach u rządzących właśnie dlatego, że były fotografiami i przez to nie można było im tak łatwo zaprzeczyć, wytłumaczyć w jakiś sposób czy odwrócić od nich uwagi. Chociaż można było interpretować je na różne sposoby, to nie dawało się im zupełnie odebrać znaczenia. Obrazy te wywołały odruchowy, fizyczny wstręt u milionów ludzi na świecie i choć może nie była to najbardziej rozumna reakcja, to nie była ona także niewłaściwa. Obrazy z Abu Ghraib – cyfrowe zdjęcia wykonane przez amatorów – wzmocniły, a nie podważyły, status fotografii jako doku-

35 G. Didi-Huberman *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków 2008, s. 88.

36 E. Morris *Liar, Liar, Pants on Fire*, „New York Times” 10 July 2007.

37 Ph. Gourevitch, E. Morris *Standard...*, s. 264.

mentującej rzeczywistość. Żadna pisemna relacja opisująca uwiecznione na nich tortury nie zdołałaby wywrzeć równie silnego wpływu.

Z całym szacunkiem dla Gourevitcha i Morrisa, przedstawienie „naocznego dowodu”³⁸ jest wciąż tym, czego oczekujemy od fotografii. Dlatego Josef Koudelka, czeski fotograf dokumentujący sowiecką inwazję na Czechosłowację w 1968 roku, jeździ ze swoimi zdjęciami do Rosji – stanowią one jego argument przeciwko tym, którzy chcieliby zaprzeczać historii. Jak Koudelka niedawno stwierdził w wywiadzie dla magazynu „Aperture”:

Te zdjęcia są dowodem na to, co się wydarzyło. Kiedy podróżuję po Rosji, to czasem spotykam byłych żołnierzy [...]. Mówią: „Jechaliśmy by was wyzwolić...”. Ja na to odpowiadam: „Słuchajcie, wydaje mi się, że sprawy miały się inaczej. Widziałem jak ludzie byli zabijani”. Oni mówią: „Nie. My byśmy nigdy... żadnych strzałów. Nie. Nie”. Wtedy pokazuje im zdjęcia, które wykonałem w 1968 roku w Pradze i mówię: „Słuchajcie, to moje zdjęcia. Ja tam byłem”. Wtedy nie mają wyjścia, muszą mi uwierzyć.³⁹

„Słuchajcie, to moje zdjęcia” – mimo wszystkich wad fotografie wciąż do nas *mówią*, nawet jeśli nie zawsze chcemy słyszeć to, co mają do powiedzenia. Mogą oszukiwać, zwodzić i ukrywać, ale mimo to są także zapisem widzialnego świata. Fotografie z Abu Ghraib, bardziej niż jakiegokolwiek inne, dokonały tych wszystkich rzeczy jednocześnie. I, jako fotografie, będą kopiowane, przekazywane, oglądane – będą nieustannie poniżać, oskarżać, budzić złość i opór – długo po tym jak amerykańskie wojska się wycofają, a iracka wojna, przynajmniej w jej amerykańskiej wersji, dobiegnie końca.

Powróćmy do lustrzanego odbicia fotografii z Abu Ghraib – do strumienia obrazów śmierci wypływającego z muzułmańskiego świata. Można wyróżnić tu dwie główne grupy obrazów: pierwsza przedstawia dokumentalny zapis fizycznego cierpienia i śmierci cywilów w wyniku wojen w Libanie, Iraku, Afganistanie, Kaszmirze i, przede wszystkim, na okupowanych terytoriach Palestyny. Druga grupa to rozmyślnie produkowane filmy propagandowe przedstawiające samobójcze zamachy, tortury i dekapitacje. O ile pierwszy zbiór fotografii ma na celu ukazanie muzułmanów jako najbardziej

38 Tamże, s. 261. Gourevitch odnotowuje, że fraza „ocular proof” (naoczny dowód) pada po raz pierwszy z ust Otella.

39 J. Koudelka *Invasion 68: Prague*, wywiad przeprowadzony przez Melissę Harris, „Aperture” Fall 2008 No. 192, s. 25.

skrzywdzonej populacji na ziemi, o tyle zbiór drugi ma ich przedstawiać jako największych wojowników. Czy obecność w przestrzeni publicznej takich wizerunków także nosi znamiona „znaczej korzyści społecznej”?

Pamiętajmy, że nie są to obrazy funkcjonujące poza głównym obiegiem. Choć na zachodzie często określane są jako pornograficzne, to funkcjonują w pełnym świetle dyskursu publicznego. Dokumentalny zapis wojny – eksplodujące czaszki, pękające gałki oczne, ciała w stanie rozkładu – pokazywane są w niekończącej się pętli na popularnych kanałach arabskiej telewizji, wyświetla je katarska Al-Dżazira, dubajska Al-Arabija, kontrolowana przez Hamas Al-Aksa TV i związana z Hezbollahem Al-Manar. Thomas Friedman nazwał w „New York Timesie” tę rzeź w obrazach „muzakiem arabskiego świata”⁴⁰. Ten przekaz w szczególności skupia się na obrazach niemowląt i dzieci, które krwawią, krzyczą, są okaleczone, umierają albo właśnie zmarły⁴¹. Michael Wolff tak pisał o tym w magazynie „New York”: „Ciężko jest właściwie opisać to, jak krwawy jest przeciętny program informacyjny Al-Dżaziry. Z jego hipnotyczną krwawością, naśladowaną film grozy”⁴². Azadeh Moaveni, który relacjonował z Kairu sposób przedstawienia przez Al-Dżazirę toczącej się w Zachodnim Brzegu wojny izraelsko-palestyńskiej w 2002 roku, w następujący sposób opisał tę samą kwestię:

Pozbawiony komentarza obraz ukazuje ciała [Palestyńczyków – przyp. S.L.] w każdym możliwym do wyobrażenia stanie – leżące w kałużach krwi, z wciąż otwartymi oczami zastygniętymi w przedśmiertnym spojrzeniu, nienaturalnie powyginane na klatkach schodowych, ułożone na półkach, zawinięte w kwieciste koce, niezręcznie umieszczone w workach na zwłoki z wystającymi kończynami, rzucone na ciężarówki, ułożone w równe rzędy białych worków na bitej drodze. Nawet jeśli przekaz dnia nie spływa czerwienią, to przed oczami publiczności kroczy parada krwawych materiałów archiwalnych. Są wszechobecne. [...] Nieustająca rzeź czasem przerasta nawet zaprawionych widzów.⁴³

40 T.L. Friedman *Talking Turkey with Syria*, „New York Times” 26 July 2006, s. A17.

41 Zob. np.: M. Rubin *Iran against the Arabs*, „Wall Street Journal” 19 July 2006; E. Calderwood *The Violence Network*, „boston.com” 18 January 2009; M. Wolff *Al Jazeera’s Edge*, „New York” 21 April 2003; A. Moaveni *How Images of Death Became Must-See TV*, „Time” 29 April 2002.

42 M. Wolff *Al Jazeera’s Edge*.

43 A. Moaveni *Images of Death*.

W ciągu ostatniej dekady, a szczególnie po wydarzeniach z 11 września 2001 r., zaczęła wyłaniać się druga grupa obrazów – obrazów, które tak jak te wykonane w Abu Ghraib, przedstawiają brutalne czyny celowo odgrywane p r z e d kamerą. Służą one kilku celom: zastraszeniu lokalnej społeczności w muzułmańskim świecie, głównie zwolenników świeckiego państwa, kobiet i demokratów; zastraszeniu zachodnich widzów; inspirowaniu zwolenników dżihadu. Akty, które normalnie są ukrywane – takie jak egzekucje – w tym przypadku są nagłaśniane tak szeroko, jak to tylko możliwe. Steve Coll w reportażu z Pakistanu wydrukowanym w 2008 w „New Yorkerze”, opisał publiczną egzekucję więźniów podejrzewanych o bycie szytami: „Bojownicy w czarnych turbanach prowadzą ofiary przed amatorskimi kamerami, po czym pozbawiają ich głów przy pomocy maczet lub noży. Komórka propagandowa Talibów następnie rozprowadza te przerażające nagrania w całym Pakistanie”⁴⁴. Wystawienie na widok publiczny jest znakiem tej przemocy – tak jak w przypadku publicznej samokrytyki w czasach wielkiej rewolucji kulturalnej, także tutaj mamy do czynienia z okrucieństwem, które ma być widziane.

Nagrania przedstawiające dekapitacje stały się dziwną formą rozrywki zarówno w krajach Zachodu, jak i w krajach Wschodu. W 2004 roku nagranie przedstawiające ścięcie młodego japońskiego jeńca przez islamskich terrorystów zostało wyświetlone na wielkim ekranie w trakcie koncertu rockowego w mieście leżącym nieopodal Tokio⁴⁵. Spektakle zbrodni – czasem w formie wideoklipów – są pokazywane przez zachodnie strony internetowe, takie jak duński Ogrish, który został określony jako „rozległy supermarket oferujący śmierć i rozczłonkowanie”⁴⁶, a także w serwisach takich jak YouTube czy Google Video, które na całym świecie gromadzą widownię liczoną w setkach milionów⁴⁷. Wschód i Zachód przyglądają się więc sobie wzajemnie symbiotycznie piętnującym oraz symbiotycznie przykutym wzrokiem.

Nowością jest nie tylko łatwość, z jaką te obrazy są przekazywane, ale także tak bliski związek aktów przemocy i ich dokumentowania, że czasem ciężko jest te dwa działania od siebie oddzielić. Obecnie niektóre grupy

44 S. Coll *Letter from Pakistan: Time Bomb*, „New Yorker” 28 January 2008, s. 49.

45 Agence France-Presse *Outrage as Iraq Hostage Beheading Shown at Japanese Rock Concert* 28 December 2004.

46 J. Harkin *Shock and Gore*, „Financial Times” 13 January 2006.

47 C. McPherson *War on the Web*, „Rolling Stone” 2 November 2006, s. 37-38.

terrorystyczne wysyłają kamerzystów – tak jak robili naziści – by filmowali wykonywane przez siebie misje, także te podejmowane na terenie Iraku i Izraela⁴⁸. Zamachy samobójcze, szczególnie w Iraku, są fotografowane w czasie, w którym są dokonywane, a zdjęcia są natychmiast publikowane. Jak zauważył londyński „Financial Times”: „Wykorzystanie fotografii i filmu od początku było podstawą nowoczesnej propagandy, ale tym, co wyróżnia ten nowy wariant islamskiego ekstremizmu, jest to, że jego przedstawienia wydają się dopracowane z myślą o ich sfilmowaniu i późniejszym opublikowaniu w Internecie”⁴⁹. Najbardziej egalitarne medium świata jest także jego najpotężniejszym organem propagandowym, dostarczającym obrazów pełnych niewyobrażalnej przemocy do każdego miejsca na Ziemi.

Produkowane przez dżihadystów nagrania dekapitacji, zamachów samobójczych i egzekucji posługują się środkami wyrazu innymi niż te właściwe dla tradycyjnej fotografii dokumentalnej. Nie są formą świadectwa, lecz formą wojny, a nagraniom tym jest bliżej do filmów reklamowych niż do „czystych” dokumentów – egzekucja Daniela Pearla jest tak zmontowana, że jej przebieg przerywają obrazy zmarłych (prawdopodobnie palestyńskich) niemowląt i dzieci oraz twarze Ariela Sharona i George’a Busha. Po obejrzeniu tego nagrania dziennikarz Bruce Shapiro pisał:

Wideo przedstawiające morderstwo Daniela Pearla jest bardziej groteskowe, wstrząsające i niepokojące, niż można by przypuszczać przed jego obejrzeniem. Nie chodzi bowiem o samą brutalność [...] ani o widowisko, jakim jest poniżające i bezcelowe uczestnictwo Pearla w antysemitycznym scenariuszu stworzonym przez jego oprawców. Istotną rolę odgrywają same walory produkcyjne filmu. Spodziewałem się odpowiednika tych topornych żądań okupu, które składają się z wycinków gazetowych. Zamiast tego zobaczyłem coś relatywnie zręcznego i profesjonalnego – paranoidalny montaż przedstawiający luźno powiązane obrazy, które umieszczają pojmanego reportera w centrum światowego spisku żydowskiego i islamskiej fantazji o zemście. Tok tego rozumowania przypomina kult Lyndona Larouche’a, a jego obrazowe przedstawienie film grozy.⁵⁰

48 K. Leggett *Kidnappings Spur Israeli Offensive inside Lebanon*, „Wall Street Journal” 13 July 2006, s. A1.

49 J. Harkin *Shock and Gore*.

50 B. Shapiro *By All Means Look Away*, „Salon” 13 June 2002.

Kluczem do zgubnej mocy tej propagandy jest wykorzystanie przez nią ruchomych obrazów. Fotografie w pewien sposób przynależą do świata wyobraźni: chociaż są zapisem pewnego czasu, to jednocześnie go unieruchamiają. W ten właśnie sposób otwierają przestrzeń wyobraźni, której potrzebujemy, by kontemplować, myśleć, angażować się – dotyczy to szczególnie obrazów przedstawiających przemoc. Bez wątplenia fotografie potrafią wciągnąć nas w swój świat, lecz ich bezruch stwarza przestrzeń między obrazem a obserwatorem, którą obserwator może wykorzystać, by oddzielić się od obrazu i jego twórcy, a jeśli to konieczne – sprzeciwić się mu. Fotografie zostawiają nam możliwość wyobcowania w pozytywnym znaczeniu tego słowa.

W przypadku filmów i ruchomych nagrań wszystko jest o wiele bardziej złożone. Prędkość filmu powoduje, że wydaje się on niebywale realistyczny i niezwykle istotny w danej chwili i jest to coś, czego zastygła „martwa” fotografia nie jest w stanie wyrazić. Walter Benjamin odnotował podobną relację łączącą malarstwo i film, jednocześnie podkreślając zmniejszoną zdolność krytycznego myślenia wywoływaną przez ten drugi gatunek:

Obraz zachęca widza do kontemplacji, daje mu możliwość snucia skojarzeń, czego nie daje mu film, ledwie bowiem zdąży uchwycić wzrokiem jakąś scenę, a już zmieni ją następna. Nie da się zatrzymać. [Georges] Duhamel [...] odnotowuje tę okoliczność następująco: „Już nie potrafię się skupić. Ruchome obrazki zajęły miejsce moich myśli”. [...] Na tym polega działanie filmu poprzez szok, które – jak każde oddziaływanie przez zaskoczenie – wymaga natychmiastowego podchwycenia przez wzmożoną przytomność umysłu.⁵¹

Krótko rzecz ujmując, ruchome obrazy wciągają nas w swój bieg często wbrew naszej woli. (Kael opisała film jako „totalny i wszechobjmujący”⁵²). Sposób, w jaki p o d d a j e m y s i ę ich działaniu, jest wyjątkowy – właśnie dlatego są tak skuteczne. Nie zmienia tego nawet otwarcie wrogie nastawienie widza do przekazu, który film niesie. Podczas wizyty w waszyngtońskim muzeum Holokaustu dokumentalista Danny Lyon zanotował, jak wbrew

51 W. Benjamin *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, w: W. Benjamin *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 233.

52 P. Kael *Trash, Art, and the Movies*, w: P. Kael *Going Steady*, Warner Books, New York 1979, s. 201.

swojej woli został zahipnotyzowany przez nagranie przedstawiające przemawiającego Hitlera:

Mówi po niemiecku, rzecz jasna, a jeśli ktoś – tak jak ja – wychował się w tym języku, to wie, że niemiecki może być językiem kojącym i pełnym ciepła. [...] Teraz już krzyczy. „Partia to Führer, a Führer jest Partią!”. Tłum wrzeszczy. K o c h a j ą Hitlera. Kochają go złotowłose dziewczęta. Kochają go dzieci. Z jakiegoś miejsca płynie coraz wyraźniejsza muzyka marszowa. Zaczynam mimowolnie przytupywać. Nic nie mogę na to poradzić. [...] Ja też, tak jak wszyscy, chcę okazać swoją lojalność dla Hitlera. Nareszcie zjawił się wielki przywódca dla wielkich Niemiec!⁵³

To oczywiście nie oznacza, że islamistyczne nagrania egzekucji nie mogą budzić wstrętu ani że filmowy urok Hitlera jest nieodparty. Ale jest jasne, że widz często oddaje się na pastwę prezentowanych mu zdarzeń i musi później walczyć o odzyskanie autonomii, przywołując swoją wcześniejszą wiedzę na temat świata. Musi cofnąć proces zatapiania się w obrazie, przywrócić swoją odrębność i „wzmoczoną przytomność umysłu”.

John Berger zastanawiał się kiedyś nad tym, czy oglądanie obrazów przedstawiających wojnę wietnamską może wzmocnić oglądającego. Według mnie to pytanie zyskuje jeszcze większą wagę w przypadku dżihadystycznych „filmów reklamowych”. Pytanie o to, czy filmy przedstawiające dekapitacje powinny być w ogóle oglądane, spowodowało głośną debatę w zachodnich mediach (artykuł, który Shapiro poświęcił egzekucji Daniela Pearla, był zatytułowany *By All Means Look Away* [*Odwróćcie głowy*]). Zdaniem niektórych samo oglądanie tych nagrań jest równoznaczne ze współuczestnictwem w barbarzyństwie sprawców i poddaniem się ich planom: oglądać, to być w zмовie, podobnie jak w przypadku nazistowskich zdjęć. Według innych przyglądanie się tym materiałom jest konieczną lekcją tego, co „New Republic” nazwała „faktycznością zła”⁵⁴.

Dla mnie szczególnie interesujące jest założenie – czynione przez obydwie strony sporu – głoszące, że dla cywilizowanego widza możliwa jest tylko jedna reakcja na te filmy. Dlatego opis wideo przedstawiającego śmierć Pearla w „New Republic” brzmiał następująco: „To, co zostaje w pamięci

53 D. Lyon „Such Damnable Ghastliness”: *A Visit to the United States Holocaust Memorial Museum*, „Aperture” Summer 2001 No. 164, s. 37; kursywa w oryginale.

54 *The Face of Evil*, „New Republic” 24 June 2002 No. 226 (24), s. 8.

po «napisach końcowych» jest czymś więcej niż obrzydzenie. Pojawia się również przekonanie, że jedyną właściwą odpowiedzią na ten rodzaj anty-amerykanizmu jest amerykańska siła”⁵⁵. Wydawca „Boston Phoenix” Stephen Mindich bronił kontrowersyjnej decyzji o zamieszczeniu odnośnika do tego wideo na stronie internetowej swojej gazety w podobny sposób: „Jeśli na świecie jest coś, co powinno mobilizować każdego nie-antysemity [...] przeciw sprawcom tej okrutnej zbrodni i ich poplecznikom, to jest to właśnie ten film”⁵⁶.

Takie próby kierowania reakcjami widzów pokazują siłę lęku powodowanego przez te filmy nawet u tych, którzy zachęcają do ich obejrzenia. Ten lęk jest zrozumiały, jednak próby kontroli trącą świętoszkowatością. Według mnie, młodsze pokolenie widzów w sposób najbardziej szczerzy przyznaje się do swojego wstydlwego pociągu do zakazanej przemocy i do swoich nieczystych reakcji na nią. Jedna z młodych pisarek, Becky Ohlsen, zauważyła:

Nie należy tego mówić, ale oglądanie filmów takich jak ten ukazujący ścięcie Daniela Pearla, jest w pewien sposób ekscytujące. Udaje ci się ująć na sucho z obejrzeniem czegoś, czego widzieć nie powinnaś, co w ogóle nie powinno istnieć, a tym bardziej być możliwe do zobaczenia, szczególnie w bezpiecznej i odizolowanej od świata przestrzeni twojego własnego pokoju. Jako widz możesz oglądać morderstwo Pearla bez żadnego zagrożenia. Możesz je oglądać, choć nie zrobiłeś nic, co trzeba zrobić, by stworzyć takie nagranie. Nie musisz działać na podstawie swoich przekonań politycznych, by znaleźć się w miejscu politycznej egzekucji, nie musisz nawet wychodzić z domu. Możesz schować się za kamerą, która już wykonała swoją pracę i po prostu patrzeć.⁵⁷

Inna młoda krytyczka, Charly Wilder, uznała oglądanie tego nagrania za nieetyczne właśnie ze względu na to, że przemawiało ono do jej stłumionych pragnień, zamiast rozbudzać w niej jakikolwiek opór polityczny: „Ciężko się do tego przyznać, ale gdy oglądamy to ziarniste, wstrząsające nagranie, to nasze negatywne oczarowanie jest bliższe jakiejś wynaturzonej perwersji

55 Tamże.

56 *Editorial: Freedom to Choose*, „Boston Phoenix” 6-13 June 2002.

57 B. Ohlsen *Ethical Voyeurism*, Grudzień 2007, tekst niepublikowany.

niż przebudzeniu sumienia. To wideo podważa sumienie⁵⁸. Oglądanie tego filmu w celu edukacji politycznej lub dawania świadectwa jest, jak twierdzi Wilder, „urojeniem i racjonalizacją⁵⁹, gdyż wywołuje „fascynację napędzaną nie pragnieniem prawdy, lecz masochistycznym pożądaniem⁶⁰”.

Czy to oznacza, że powinniśmy odrzucać takie filmy, uznając je za pornografię? Czy powinny być zakazane lub zniszczone, jak chciałby Lanzmann? Według mnie odpowiedź na obydwie pytania jest przecząca. Oglądanie tych zapisów zbrodni wymaga skrupulatnie uczciwych reakcji, a nie moralizmu. Wymaga także, w dalszej kolejności, umiejętności oceny tych reakcji z pełną świadomością tego, że mogą one prowadzić do mało szlachetnych wniosków o nas samych. Kael dowodziła, że bezwartościowe wytwory kultury mogą nas prowadzić do sztuki. Podobną drogę obierają młode pisarki i młodzi pisarze, tacy jak Ohlsen i Wilder. Spoglądają na najstraszliwsze obrazy, jakie świat do tej pory stworzył, by zmienić je we własną wersję etycznego spojrzenia. Podziwiam ich odwagę i mam nadzieję, że słuszność jest po ich stronie.

Od rozpoczęcia działań wojennych w Afganistanie i Iraku administracja prezydenta Busha starała się kształtować obrazowe przedstawienie tych konfliktów, co było działaniem wyjątkowo absurdalnym w świetle obrazów z Abu Ghraib. Z tego dążenia brał się zakaz obrazowego przedstawiania trumien amerykańskich żołnierzy okrytych amerykańską flagą, co bezsensownie tłumaczono rzekomym naruszeniem prywatności rodzin poległych. Pojawiły się także zarzuty pod adresem amerykańskiej prasy o sprzyjanie tym administracyjnym wysiłkom poprzez niechęć do pokazywania, przynajmniej w formie obrazowej, rzeczywistego kosztu tych wojen ponoszonego przez Afgańczyków, Irakijczyków, a także Amerykanów. Nie jest to zarzut nieuzasadniony, do czego przyznał się w 2008 roku sam „New York Times”, w artykule zatytułowanym *4000 poległych Amerykanów i jedynie garść obrazów*. Autorzy artykułu odnotowali:

O ile wojna w Wietnamie była wyjątkowa pod względem swobodnego dostępu przyznanego dziennikarzom – nadmiernego, jak twierdzili przeciwnicy krwawego konfliktu, który codziennie toczył się w wieczornych wiadomościach – o tyle wojna w Iraku leży po przeciwnej stronie

58 Ch. Wilder *The Masochistic Voyeur*, Grudzień 2007, tekst niepublikowany.

59 Tamże.

60 Tamże.

spektrum. Po pięciu latach i ponad 4000 poległych żołnierzy [amerykańskich – przyp. tłum.] poszukiwania i wywiady zaowocowały mniej niż półtuzinem zdjęć otwarcie przedstawiających zmarłych amerykańskich żołnierzy.⁶¹

Prawdą jest jednak także to, że pojawiały się dramatyczne, mrozące krew w żyłach obrazy dokumentujące koszt wojny i terroryzmu ponoszony przez Irakijczyków, Afgańczyków i inne nacje⁶²: zajmująca pięć kolumn drukarskich kolorowa fotografia autorstwa Tylera Hicksa, przedstawiająca dwóch zakrwawionych chłopców w libańskim Tyrze, wykonana w trakcie wojny z Izraelem w 2006; ranny mężczyzna z zabandażowaną twarzą, który ocalał po eksplozji bomby samochodowej w Iraku, sfotografowany przez Hadi Mizbah; kolorowa fotografia Maxa Becherera ze szpitala w Kirkuku przedstawiająca mężczyznę, który wykrwawił się na śmierć (kolejna ofiara samochodu-pułapki). Okryta najgorszą sławą jest prawdopodobnie pochodząca z 2001 roku grupa zdjęć Hicksa dokumentująca straszliwą egzekucję półnagiego, krwawiącego żołnierza Talibów, dokonana w Afganistanie przez siły Przymierza Północnego – wyjątkowo wstrząsająca przez to, że Przymierze Północne walczyło po „naszej” stronie.

Jeszcze bardziej istotne od obrazów rzeczywistej przemocy są według mnie fotografie przedstawiające posępne cierpienie, którego źródłem jest przemoc. Duże, barwne zdjęcie z 2007 roku, autorstwa Johna Moore’a, przedstawia pakistańskiego mężczyznę z rozłożonymi rękami, z twarzą zwróconą ku niebu i wykrzywionymi w lamencie ustami. Stoi on pośród pozostałości – butów, porzrzucanych zwłok, przewróconego roweru, zwięglonych fragmentów – samobójczego zamachu bombowego. Obrazowe przedstawienie żalu i bezradności, które są owocem terroru, według mnie definiuje całe dziesięciolecie po 11 września.

Nie wiem, czy jest wystarczająco dużo takich obrazów – ile to byłoby dość? – ani jak, a nawet czy, inni Amerykanie je oglądają. Istotne pytanie nie dotyczy jednak treści obrazowej, która sama w sobie nie jest ani dobra, ani zła. Nie może także chodzić o artystyczny „smak”. W zamian trzeba pytać o to, dlaczego takie obrazy są pokazywane i w jaki sposób można o nich dyskutować. Dokładnie ten problem zajmował oraz niepokoił Brechta i Szkołę frankfurcką

61 M. Kamber, T. Arango *4000 U.S. Deaths, and a Handful of Images*, „New York Times” 26 July 2008.

62 Skupiam się w tym miejscu na „New York Timesie”, który wyznacza standardy i tematy dla większości amerykańskiej prasy.

ponad osiemdziesiąt lat temu – jak wygląda przestrzeń społeczna, w której takie obrazy są rozprzestrzeniane, analizowane i przyswajane?

Istotnym czynnikiem w tym przypadku nie jest surowość estetyczna – większa ilość krwi niekoniecznie przekłada się na większą prawdziwość – lecz kwestia intencji. Strona internetowa feministycznej, laickiej organizacji Revolutionary Association of the Women of Afghanistan (RAWA) regularnie publikuje wstrząsające zdjęcia kobiet pobitych lub zabitych przez islamskich fundamentalistów, a także kobiet usiłujących uniknąć przymusowych małżeństw poprzez samospalenie; podobizny dzieci oślepionych i okaleczonych przez amerykańskie bomby; fotografie publicznych egzekucji dokonywanych przez Talibów. „Przepraszamy za publikowanie takich materiałów”, RAWA kurtuazyjnie stwierdza na stronie, „ale taka jest rzeczywistość mieszkańców Afganistanu”⁶³. Zdjęcia i filmy są opatrzone słowem pisany i umieszczone w kontekście, który bezsprzecznie nie usiłuje podnosić społecznego napięcia. Ich celem jest uświadomienie, wzbudzenie empatii, sprzeciwu i uzyskanie politycznego wsparcia. RAWA pokazuje egzekucje, by je potępić, Talibowie pokazują egzekucje, by je celebrować.

Izraelska prasa, która póki co zachowuje największą niezależność i rozwagę wśród wydawców w krajach środkowowschodnich, w znacznym stopniu unika publikowania krwawych zdjęć przedstawiających ofiary palestyńskich zamachów samobójczych⁶⁴, chociaż takie obrazy oczywiście krążą w Internecie. Nie powinno być to postrzegane jako lęklliwość, ale tym bardziej nie jako przebaczenie. Bierze się to z powszechnego w Izraelu – słusznego, według mnie – poczucia, że takie obrazy w żaden sposób nie przyczyniłyby się do zwiększenia świadomości społecznej (czy jest w Izraelu ktoś, kto cierpi na jej niedostatek?) ani nie posunęły do przodu debaty publicznej. Wręcz przeciwnie, mogłyby doprowadzić jedynie do niekontrolowanego wybuchu chęci zemsty.

W Izraelu jest także silne tabu dotyczące przedstawiania tego, co jest nazywane „tańcem we krwi”⁶⁵. Z tego powodu wiosną 2004 roku – zaraz po publikacji zdjęć z Abu Ghraib – rozgorzała w tym kraju debata na temat tego, czy media powinny pokazywać wstrząsające obrazy Palestyńczyków fetujących eksplozję izraelskiego czołgu, w wyniku której zginęło sześciu żołnierzy,

63 Revolutionary Association of the Women of Afghanistan, <http://www.rawa.org/gallery.html>.

64 Zob. np. B. Hoffman *Aftermath*, „Atlantic Monthly” January/February 2004, s. 41-43.

65 B. Burston *Mideast Horrors: What We're Shown, and Why*, „Haaretz” 13 May 2004.

a ich rozerwane i zwęglone ciała zostały radośnie wystawione na publiczny pokaz. „Haaretz” donosił:

Mieszkańcy Gazy, żądni zemsty po zabójstwach przywódców Hamasu, dokonanych przez Izraelczyków kilka miesięcy wcześniej [...] wylegli w szale na ulice Gazy w dzielnicy Zeitoun, triumfalnie niosąc fragmenty rozerwanego wozu pancernego i z dumą wystawiając na widok oderwaną głowę jednej z sześciu ofiar. Palestyńska telewizja oraz stacje w innych częściach arabskiego świata szczegółowo śledziły reakcje tłumu, w pewnym momencie pokazując jego podekscytowanego przedstawiciela, umieszczającego fragment ciała w swojej domowej zamrażarce by go zachować. [...] Gdy pojawiły się szczegółowe informacje dotyczące śmierci żołnierzy, główne kanały telewizyjne w Izraelu [...] zamazywały szczegóły pokazując nagrania bojowników dzierżących szczątki zebrane w miejscu wybuchu.⁶⁶

Wojna tocząca się w latach 2008-2009 między Izraelem i Hamasem, której koszt dla cywilnych mieszkańców Gazy był przerażający, została przedstawiona w arabskiej prasie przy użyciu najbardziej, jak do tej pory, krwawych obrazów. Na przykład palestyńska gazeta „Al-Ajam” zamieszczała zdjęcia zakrwawionych małych „męczenników” – część dzieci była pozbawiona głów – na pierwszej stronie⁶⁷. Jednak zarówno w druku, jak i na ekranie obrazy te zdają się raczej wychwalać cierpienie ofiar, zamiast kontestować jego źródło, gdyż trudno sobie wyobrazić, w jaki sposób miałyby one pogłębiać świadomość polityczną odbiorców. Z tego powodu Abdelwahab Meddeb, pisarz tunezyjskiego pochodzenia, potępił „przerażenie podsycane przez arabskie stacje telewizyjne (szczególnie Al-Dżazirę) uległe kierujące swe kamery wprost na krwawe i zniekształcone twarze, czasem wykrzywione bólem, a czasem już nieruchome. Obrazy te następują po sobie wedle patologicznych reguł tworzenia materiału mającego wzburzyć arabską opinię publiczną [...]. Poprzez użycie środków emocjonalnych media te unikają politycznych i strategicznych analiz”⁶⁸.

66 Tamże.

67 Zob. np. numer z 7 stycznia 2009.

68 A. Meddeb *The Pornography of Horror*, „signandsight.com” 14 January 2009; pierwotnie opublikowany w „Frankfurter Rundschau” 9 stycznia 2009, oraz w „Le Monde” 12 stycznia 2009.

W innych okolicznościach i w innym miejscu ten historyczny wylew obrazów śmierci byłby wytykany jako faszystowski. Jednak obrazowa wstrzeźliwość amerykańskiej prasy doprowadziła niektórych obywateli zachodu do idealizowania miłujących krwawe sceny mediów arabskich. Michael Wolff stwierdził nawet, że amerykańscy dziennikarze „mocno zafascynowali” się Al-Dżazirą⁶⁹. Jednak bujne przedstawienie śmierci i okrucieństwa nie jest ani bardziej prawdziwe, ani mniej zwodnicze niż wybiórczość prasy amerykańskiej, gdyż obydwie postawy tworzą grunt dla groźnych urojeń. Amerykańskie media nadmiernie osłaniają swoich odbiorców przed cielesną rzeczywistością wojen toczonych przez Amerykę (a wojna jest przede wszystkim doświadczeniem cielesnym). Prasa arabska przeciwnie, zanurza swoich czytelników w gorączkowo sensacyjnej przemocy, której tak bardzo obawiali się krytycy frankfurcy. W tym przypadku faktycznie „obraz-idea” wypiera myśl, przed czym słusznie ostrzegwał Kracauer. Każde z tych stanowisk wyklucza rozwój zdolności analitycznych, rozumowania historycznego i politycznej dojrzałości w tym momencie w dziejach, kiedy najbardziej tego potrzebujemy.

Ostatecznie odpowiedź na pytanie o to, na co należy patrzeć i co oglądać, jest ważna nie tylko ze względów politycznych, lecz także osobistych. Będę trwać w przekonaniu, że każdy Amerykanin jest zobowiązany, by patrzeć na obrazy z Abu Ghraib i rozważać ich znaczenie, ponieważ przedstawionych na nich tortur dopuściła się amerykańska armia w amerykańskiej wojnie wywołanej przez amerykańskich przywódców. Powinniśmy zbadać nasze odczucia i głęboko zastanowić się nad tym, co pokazują te obrazy (a czego nie). Ich zignorowanie, odrzucenie czy wyparcie raczej nie jest możliwe. Zarówno sprawa z nagraniami przedstawiającymi dekapitacje, jak i nasza relacja z nimi mają się zupełnie inaczej – oglądanie ich jest kwestią wyboru. Ci, którzy przestrzegają obecną sytuację polityczną w najciemniejszych barwach, mogą być temu najmniej chętni. Dziennikarz Ron Rosenbaum pisał, że nie ogląda takich filmów, ponieważ „to oznaczałoby utratę resztek optymizmu wciąż tłących się w sercu tego pesymisty, którym jestem”⁷⁰. Ja także wytrwale ich unikam, lecz nie dlatego, że uważam oglądanie ich za niepoprawne politycznie, lecz dlatego, że nie wydaje mi się, bym była w stanie to wytrzymać.

Tak więc zabójcy Daniela Pearla i ich towarzysze nauczyli mnie czegoś. W swoich pracach raz za razem przedstawiam powody, które obligują nas do

69 M. Wolff *Al Jazeera's Edge*.

70 R. Rosenbaum *Errol Morris Has a Very Blue Line: Curse Darkness*, „New York Observer” 24 May 2004, s. 1.

patrzenia na przemoc wypełniającą nasz świat, lecz istnieje pewna granica obrazowego okrucieństwa, które jestem gotowa przyjąć. Nie chcę oglądać Daniela Pearla i innych godnych współczucia osób, w chwili gdy pozbawia się ich głów. Nie chcę przyglądać się jak Irakijczycy, Afgańczycy czy Izraelczycy przemieniani są z istot ludzkich we fragmenty ciał w wyniku samobójczych zamachów bombowych. Nie wynika to ze skomplikowanej moralności czy zasad politycznych, lecz jest wynikiem zwykłego załamania. W tym miejscu stawiam granicę. Mówię nie tylko „wystarczy”, ale i: „zbyt wiele”.

Przełożył Rafał Pawluk

Abstract

Susie Linfield

NEWYORK UNIVERSITY

Abu Ghraib and the Jihad

Linfield analyses photographs from Abu Ghraib in terms of the event that impacted our understanding not only of the current war against terror but also of the power of the photograph. She starts off by asking what photographs of torture can really reveal, going on to examine their impact and then relating this question to problems of representability, visibility and ethical impact.

Keywords:

photographs, Abu Ghraib, Jihad, event, representability, torture