

Od Biesłanu do Aleppo. O fotografiach, które nic nie zmieniły

Abstract:

Photography accompanies armed conflicts every since its inception. It is becoming ever more investigative and realistic thanks to the technical capabilities. Journalists equipped with cameras reach the most dangerous corners of the worlds and send their images to press agencies. The greatest attention is paid to those that document suffering and atrocities inflicted by humans upon each other. As the age-old maxim of tabloids goes, “the bloodier it is, the more interesting it gets”.

For decades now, this documentation of pain and tears has been accompanied by a deeply held belief of photographers and their employers alike, that if the atrocity of wars is depicted with enough intensity, people will stop waging them. This article attempts to show this belief to be false.

Keywords: child; war photography; intervention; images of death; atrocity

Słowa kluczowe: dziecko; fotografia wojenna; interwencja; obrazy śmierci; okrucieństwo

Wprowadzenie

Zrozumienie istoty fotografii, uchwycenie sensu owego środka wizualnego przekazu, polegającego na rejestracji obrazów rzeczywistości i nadawania im trwałej postaci, wciąż jest zagadnieniem aktualnym i ważkim. Mimo iż od roku 1839, kiedy to Louis J. Daguerre ogłosił, że używając srebra i miedzianej płytki wynalazł proces nazywany dagerotypią, upłynęło prawie dwa wieki, fotografia nadal jest przedmiotem intensywnych eksploracji, dyskusji i sporów.

Fotografia wymyka się prostym kategoriowym, sztywnym ramom rozumienia i łatwym operacjonalizacjom. Także jej społeczne funkcje ewoluują, idą w kierunkach dotąd dla fotografii mało atrakcyjnych, wręcz obcych. Do najdawniejszych funkcji fotografii należała rola reprodukcyjna. W XIX wieku zastąpiła ona litografię, a w XX obraz zastąpił druk. Rozwój technologiczny spowodował rywalizację między analogowym a cyfrowym

zapisem obrazu, owa rywalizacja stała się jednym z najistotniejszych zagadnień teoretycznych w najnowszej historii fotografii. Zapis cyfrowy umożliwił w większym stopniu stosowanie łączenia i nakładania obrazów, powodując zanik autorskiego działania, indywidualnej mocy twórczej. W związku z cyfrowym zapisem obrazu fotograficznego, którym dowolnie i bez ograniczeń można manipulować, nie sposób albo bardzo trudno jest oddzielić prawdę od fałszu, wiarygodność od fikcji. Żyjemy, w mniejszym lub większym stopniu, w świecie symulaków.

Problem obiektywności i wiarygodności fotografii jest kolejnym ważnym współcześnie zagadnieniem teoretycznym. Fotografia jest zapisem będącym połączeniem obiektywności (aparat) z subiektywnością przekazu (człowiek wyrażający określone uczucia i nastawienia wobec rejestrowanego problemu). Ostatnie dekady różnią się tym od poprzednich, że odbiorcy zdjęć nie wierzą w ich bezwzględny obiektywizm.

Rozważania dotyczące rozumienia istoty wszelkich środków komunikowania, a w szczególności fotografii, przybierały w literaturze przedmioty mniej lub bardziej usystematyzowane i doprecyzowane postaci. Wydaje się, iż do tych o większym stopniu transparentności i konkretności można zaliczyć wszelkie próby typologii funkcji spełnionych przez fotografię. Przy czym funkcja w niniejszych rozważaniach pojmowania będzie jako „ogół następstw wywołanych w systemie społecznym przez jakiś element. Termin ten używany bywa niekiedy zamiennie z takimi pojęciami jak: zadania, skutki, cele, rola”¹.

Funkcjonalna analiza fotografii ściśle wiąże się z jej rozumieniem. W wielu przypadkach główne wątki dyskusji nad istotą fotografowania, wykorzystywania zdjęć, rozpowszechniania ich – dotyczą właśnie analizy funkcji fotografii jako drogi do jej zrozumienia. Warto dodać, że idea rozumienia ma w naukach społecznych, a szczególnie w socjologii, interesującą i złożoną historię. Według historyka myśli socjologicznej Jerzego Szackiego „rozumienie jest nie czym innym jak procedurą ujawniania, co kryje się pod obserwowalną metodami przyrodniczymi powierzchnią zjawisk”². Podejście to, obecne w XIX wieku w rozważaniach Wilhelma Diltheya, wychodziło poza ramy psychologicznego wczuwania się w przeżycia innych ludzi jako przesłanki rozumienia ich działań czy wytworów. Wgląd we własną psychikę, jakkolwiek w wielu przypadkach istotny, bywa często niewystarczający. Dlatego „rozumieć to nie tyle doświadczać w swoim wnętrzu czegoś, co było wcześniej przedmiotem wewnętrznego doświadczenia kogoś innego, ile umieścić dany fakt w ramach szerszej całości: języka, kultury, systemu społecznego”³. Tak pojmowane rozumienie określane jest mianem hermeneutycznego i ilekroć w tekście będzie mowa o rozumieniu zdjęcia, to właśnie w tym hermeneutycznym sensie.

¹ M. Pacholski, A. Słabek, *Słownik pojęć socjologicznych*. Kraków 2001, s. 52.

² J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2002, s. 423.

³ Tamże, s. 424.

Pojęcie fotografii stanowi nader złożoną kategorię zarówno w wymiarze funkcjonalnym, jak i gatunkowym, stąd pojemny jego zakres zaleca, czy wręcz nakazuje uwzględnienie szerokiego spektrum zastosowań i celów w wielu dziedzinach. Należą do nich, między innymi, nauka, technika, medycyna, wojskowość (także działania wywiadu, szczególnie lotniczego), kryminalistyka, meteorologia i hydrologia, archeologia, dokumentalistyka, poligrafia, historia sztuki (zwłaszcza ekspertyzy), prasa, usługi, reklama i propaganda. Nie jest to jednak, jak należy przypuszczać, lista zamknięta i ową enumerację da się rozbudować chociażby o wyodrębniony w ostatnich dekadach nurt fotografii socjologicznej. Zyskuje on na uznaniu, głównie za sprawą akademickiej kariery fotografii socjologicznej jako metody badań. Warto w tym miejscu odnotować, że to właśnie badacze z obszaru nauk społecznych umieścili fotografię w głównym nurcie rozważań na temat wizualnych środków komunikowania i nieustannie owe zainteresowanie – zarówno fotografią jako kategorią analityczną, jak i potężnym orężem oddziaływania społecznego – podtrzymują.

Ze względu na wspomniane wyżej powody nie sposób odpowiedzialnie pisać o fotografii jako takiej. Jej zróżnicowanie funkcjonalne i gatunkowe wykracza daleko poza ramy jednego artykułu. W tym bogactwie form i treści wymienionych ze względu na przeznaczenie fotografii (artystyczna, użytkowa), czy ze względu na typ fotografowanego obiektu (portretowa, okolicznościowa, krajobrazowa), chcę poddać pogłębionej analizie fotografię wojenną i jej interwencyjny sens. Chcę przemyśleć fotografię wojenną jako narzędzie w walce o lepszy świat – świat bez wojen. Fotografia bowiem od samego swojego początku była środkiem oddziaływania politycznego i propagandowego. Manipulowano nią w różny sposób, używając jej do partykularnych celów. A jednocześnie wierzono w jej etos, polegający na poszukiwaniu lub wyrażaniu ważnych kategorii humanistycznych.

W artykule stawiam tezę, że wykazanie, iż fotografia dokumentująca konflikty zbrojne zmienia świat na lepsze, jest trudne czy wręcz niemożliwe do uczciwego dowiedzenia. Przeciwnie, wciąż dostarczane przez reporterów obrazy wojny i jej ofiar ukazują utopijność powyższej tezy.

Interwencyjne sensy fotografii

Fotografia dokumentująca konflikty zbrojne, zwana często fotografią wojenną, powstaje bez mała w tym samym czasie, co fotografia w ogóle i towarzyszy działaniom zbrojnym z żelazną konsekwencją. Jej zleceniodawcy i autorzy od pierwszych ujęć byli przekonani o jej wyjątkowej misji. Nadrzędną funkcją fotografii u jej początków było ukazywanie okrucieństw wojny i przestrzeganie przed nią⁴. Fotograf miał pokazywać rzeczywistość wojenną, aby w ten sposób poruszyć sumienia, unaocznic zło i przestrzec przed nim. Kiedy w latach 1853–1856 toczyła się między Rosją a Turcją tzw. wojna krymska, do-

⁴ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, Kraków 2010, s. 21–25.

kumentowano ją w dostępnej wówczas technice mokrego kolodionu. Robił to głównie Roger Fenton, pionier fotografii wojennej.

Kilka lat później na innym kontynencie obfotografowano amerykańską wojnę secesyjną. Kolejny wojny w różnych miejscach i w różnym czasie, te wielkie i te małe, ale zawsze okrutne, miały swoich fotografów. A oni robili zdjęcia z wiarą i nadzieją, że obrazy przesłane do agencji prasowych otrzeźwią i przerażą opinię publiczną, czym pomogą odnaleźć rozum i zdrowy rozsądek. Taki właśnie był cel założonej przez Roberta Capę agencji fotograficznej Magnum, działającej od 1947 roku. Statut Magnum był również moralizatorski jak statuty międzynarodowych organizacji pomocowych, zakładał bowiem etycznie pogłębioną misję fotoreportera, który tworzył kronikę swoich czasów. Z czasem ta misja fotografii zaczęła budzić coraz większe wątpliwości, zarówno wśród badaczy podejmujących refleksję w tym obszarze, jak i samych fotografów. Błędnym jednakże byłoby stwierdzenie, że została zupełnie zmarginalizowana. U schyłku XX wieku John G. Morris, wybitny amerykański fotograf i fotoedytor, pisał: „Jednym z powodów, dla których tak zwana Wielka Wojna, czyli I Wojna Światowa ciągnęła się tak długo, było to, że do obiegu publicznego trafiło bardzo niewiele przedstawiających ją zdjęć. [...] Czy gdybyśmy wiedzieli, ilu zabitych pozostało w okopach po obu stronach, wojna na froncie zachodnim nie zakończyłaby się znacznie wcześniej?”⁵.

Według Morris to pytanie raczej retoryczne. Wiadomym jednak jest, że odpowiedź twierdząca wcale nie jest oczywista. Chociaż wielu fotografów traktuje swój zawód jako szczególne powołanie, pielęgnując przekonanie, że ich obowiązkiem jest dawanie świadectwa, to również licznie przedstawiciele tej profesji dowodzą czegoś zgoła odmiennego. Twierdzą, że dokumentalizm fotograficzny wykorzystywany w środkach masowego przekazu służy raczej podglądaniu cierpienia i komercjalizowaniu cudzych nieszczęść niż naprawianiu świata. Służy skrajnie merkantylnym celom, zaś postrzeganie fotografii jako skutecznego oręża w przywracaniu świata właściwego porządku jest rodzajem ka-
zuistycznego dowodzenia. Dosadnym przykładem takiego sposobu myślenia jest wypowiedź Dietera Hackera, współczesnego niemieckiego artysty, który twierdzi: „Profesjonalista-reporter patrzy na rzeczywistość tak, jak prostytutka na klienta: zastanawia się, jak go wyzyskać. Profesjonalista jest zawsze na usługi. Ale nie dla każdego. Sam będąc charakterystycznym produktem współczesnego społeczeństwa oddaje swoje umiejętności do dyspozycji tej części społeczeństwa, która ustala normy. Tam bowiem znajduje się pieniądź i uznanie”⁶. Wypowiedź w podobnym tonie znajdziemy również u wcześniej już przywołanego J.G. Morrisa, który nie ukrywał, że opowiadanie o świecie za pomocą fotografii jest bardzo ściśle powiązane z polityką i dużymi pieniędzmi⁷.

⁵ J.G. Morris, *Zdobyć zdjęcie. Moja historia fotografii prasowej*, Warszawa 2007, s. 432.

⁶ B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii prasowej*, Warszawa 2004, s. 172.

⁷ J.G. Morris, *Zdobyć zdjęcie*, dz. cyt., s. 387–430.

Jednakże szczególnego sensu nabiera wypowiedź o braku jakiegokolwiek etycznej celowości fotografii wojennej padająca z ust doświadczonego reportera, uczestnika jednego konfliktu zbrojnego. Wiktor Bater bez sentymentów twierdził: „[...] większość biegnie od wojenki do wojenki i tłumaczy się: misja, powołanie, obowiązek dotarcia do prawdy. Bzdura. Dla dziewięćdziesięciu pięciu procent dziennikarzy wojna to przede wszystkim okazja, żeby zaistnieć. Nic więcej”⁸.

Przytoczone powyżej, niestroniące od wartościowania stanowiska będące konsekwencją refleksji teoretyków fotografii i samych fotografów, są dowodem na istnienie ważkiego problemu. Zakładają bowiem możliwość istnienia jakiejś zależności między człowiekiem z aparatem a człowiekiem fotografowanym.

Podejmując zagadnienie interwencyjnych sensów fotografii i mając jednocześnie świadomość złożoności i wielowątkowości tego problemu, skoncentruję się na jednym jego aspekcie – obrazach śmierci dzieci. Historia wojen i konfliktów zbrojnych dostarcza niekończących się egzemplifikacji okrucieństwa i nieszczęść doświadczanych przez miliony ludzi. Ale to właśnie w obliczu tragedii dziecka spadają z twarzy fotografów maski twardzieli i cyników, które chronią ich przed szaleństwem⁹. W analizach odwołam się do dwóch tragicznych wydarzeń: jedno miało miejsce we wrześniu 2004 roku w Biesłanie w Osetii Północnej, drugie w kwietniu 2017 roku na południe od Aleppo w Syrii.

Zdjęcia z Biesłanu pokazały prawie wszystkie polskie gazety i tygodniki oraz stacje telewizyjne. Dzień po szturmie na szkołę można było oglądać zmasakrowane ciała dzieci, nadpalone włosy i kończyny. Zdjęcia dziecięcych zwłok ułożonych w workach na boisku szkolnym i czarne od bólu i rozpaczony twarze rodziców. Są fotografie zrobione chwilę po ataku i z czasu pogrzebów, które trwały długo, trzeba było bowiem pochować ponad trzysta ciał. Zdjęcia są wyraźne, niektóre prawie portretowe. Twarze i ciała zabitych ofiar zamachu są rozpoznawalne, wiele pism daje pod zdjęciami podpisy: Zaura, lat 11, Sosła, lat 10, Alina, lat 9. Pojawiły się też fotografie zwłok ułożonych poza płytą boiska, w innych miejscach. Ciała leżą na noszach lub bezpośrednio na trawie albo betonie. Odsłonięte albo częściowo przykryte, często zmasakrowane i nadpalone.

Równie okrutni jak czeczeńscy terroryści Basajewa byli żołnierze syryjskiego prezydenta Baszara al-Asada. W ataku chemicznym w Chan Szajchun w pobliżu Aleppo zginęło ponad sto osób, w tym wiele dzieci. Na miasto zrzucono bomby zawierające chlor i sarin. Większość obrazów przedstawiających ofiary ataku chemicznego w Syrii trafiło do Internetu. Po pierwsze dlatego, że postępująca cyfryzacja mediów wypiera papierowe wydania gazet. Po wtóre, wojna w Syrii trwa już blisko dziesięć lat i świat nie tylko zdążył się oswoić z jej okrucieństwami, ale też przyzwyczaił się do myśli, że ów pogmatwany konflikt może trwać jeszcze długo – rok, dwa, a może kolejne dziesięć.

⁸ W. Bater, *Nikt nie spodziewa się rzezi. Notatki korespondenta wojennego*, Kraków 2008, s. 223.

⁹ Tamże, s. 20.

Zdjęcia sparaliżowanych sarinem dzieci, znowu nagie i półnagie ciała na betonie i gruzowiskach. Chaotyczna akcja ratunkowa, przerażone dziecięce oczy błyszczące poprzez tumany kurzy i pyłu. Twarze kilkulatków w maseczkach tlenowych, spod których niewiele już widać.

Fotografowani ludzie zdają się nie zauważać obecności dziennikarzy, są skoncentrowani na swoich bliskich i na szukaniu pomocy. Dziennikarze robiący zdjęcia są osobami spoza dramatu. Ich zadaniem jest gromadzenie świadectw, obrazowa dokumentacja. W języku angielskim ich działanie określa się jako *taking a photo* – „branie zdjęcia”. Zdarza się jednak, że miejscowi reagują agresją i wściekłością, wyrrywają aparaty fotograficzne i wyzywają od hien i szakali¹⁰. W końcu reporterzy żerują na cudzej rozpacz, która przekazują do redakcji i agencji.

Obrazy z Biesłanu czy Aleppo przekraczają możliwość ludzkiej ekspresji. To doświadczenia szokujące, mimo pozornego przyzwyczajenia, jakie osiągnęliśmy, stając się uczestnikami kultury permissywnej – kultury dopuszczenia i przekroczenia. Kultury, która wyspecjalizowała się w poszukiwaniu argumentacji i uzasadnień. Trudno znaleźć porównanie dla emocji, jakie niesie ze sobą sytuacja, w której nagle konfrontujemy się z fotografią zmaltretowanego dziecięcego ciała. Nie cierpieć, oglądając te zdjęcia, nie wzdragać się na ich widok, nie próbować przeciwstawić się przyczynom tej ruiny, tej rzezi, mógłby, zdaniem Susan Sontag, tylko moralny potwór¹¹. Jednakże odbiorcę tych zdjęć cechuje pewna ambiwalencja charakterystyczna dla kultury współczesnej w ogóle. Oto z jednej strony odbiorca współczuje i potępia, z drugiej zaś nie potrafi oderwać oczu od drastycznego obrazu. Wykształciliśmy w sobie osobowość gapia, który z nekrofilijny podgląd śmierci za pośrednictwem fotografii. To podglądanie zaspokoja naszą ciekawość, pozwalając na zachowanie dystansu, a nawet obojętność. Możemy odczuwać żal i współczucie, ale jako przypadkowi odbiorcy nie podejmujemy głębszej refleksji. Zachowujemy odległość i tę dosłowną, i tę metaforyczną, bowiem obrazy śmierci mają niewiele wspólnego z naszym życiem osobistym, są tylko informacją. Zdjęcia prasowe są dopełnieniem naszej, jakże często ułomnej, wiedzy o świecie, są przedmiotem do obejrzenia, swoistym rodzajem poznawczej konsumpcji. Zmieniają się konteksty, przyczyny i miejsca nieszczęść, natomiast nasz ład miejsca pozostaje nienaruszony. Nieszczęście nie dotyczy naszego prywatnego świata. Nie my jesteśmy jego ofiarami, sprawcami, uczestnikami. Nie my zrobiliśmy zdjęcie i nie my je opublikowaliśmy. Wierzmy, że nie ciąży na nas moralna odpowiedzialność. Czasami dystans robi się tak duży, że tracimy ze sfotografowanym wydarzeniem emocjonalny kontakt.

Istnieje jednak wyraźna linia demarkacyjna między protestowaniem przeciwko cierpieniu, sprawczym przeciwstawieniem się a biernym przyjmowaniem cierpieniem do wiadomości. Najczęściej udziałem odbiorcy jest ta druga opcja. Mnożą się zatem py-

¹⁰ Tamże, s. 158.

¹¹ S. Sontag, *Widok cudzego*, dz. cyt., s. 15.

tania: po co są pokazywane zdjęcia ofiar okrutnych zbrodni, po co na nie patrzymy. Pojawiają się uzasadnione pytania o tabu śmierci, o szacunek dla zwłok, o profanację obiektywem, o prawo zmarłych do intymności. W kontekście tych pytań żadne spojrzenie na ofiary nie jest niewinne. Po za jednym wyjątkiem – ludźmi, którym wolno oglądać obrazy cierpienia, są ci, którzy mogą coś zrobić, by mu ulżyć. Reszta to podglądacze, czy tego chcą, czy nie¹².

Tego, że zdjęcia pomordowanych dzieci nie zmieniają świata na bardziej sprawiedliwy i humanitarny, dowodzą kolejne cykle obrazów wojennych i intencje fotografów nie mają znaczenia dla tego procesu. Zdjęcia zagłodzonych ormiańskich dzieci z początku minionego stulecia nie przeszkodziły w zrobieniu zdjęcia chłopczykowi w warszawskim getcie w 1943 r., z rękoma w górze, pędzonego do transportu do obozu śmierci. To z kolei okazało się nie być przeszkodą dla fotografii z Rwandy, Bośni, Białegoczek, Aleppo... Niekończąca się lista miejsc.

Krzysztof Miller, polski fotograf wojenny, widział wiele z nich. Był na wielu wojnach współczesnego świata: w Afganistanie, Czeczenii, Kongo, Rwandzie, Gruzji, Bośni, Nadniestrzu. Przepuszczał przez migawkę swego aparatu tysiące tragicznych obrazów, nędzę współczesnego świata, okrucieństwo losu i zło człowieka – tego człowieka, o którym Barbara Skarga mówiła, że nie jest to piękne zwierzę. Ostatnia retrospektywna wystawa tego niezżyjącego już fotografa odbyła się jesienią 2015 roku, Miller zatytułował ją przewrotnie „Niedecydujący moment”. Tytuł był grą słów i zarazem polemiką z biblią wszystkich fotoreporterów, książką „Decydujący moment” Henriego Cartiera-Bressona. Bresson, ojciec prasowego fotoreportażu, uważał, że dobry fotograf uwiecznia właśnie ten decydujący moment, który wyraża kwintesencję danej chwili. Tymczasem wystawa Millera pokazywała pełną rezygnację bezradność wobec zła tego świata. Mówił: „Moje wojenne zdjęcia nikomu nie pomogły, nikogo nie uratowały, niczego nie zmieniły, o niczym nie zdecydowały”¹³. Twierdził, że fotografowanie placów zabaw i ogródków działkowych jest równie ważne, jeśli nie ważniejsze, niż dokumentowanie wojen na pierwszych stronach gazet. „Kiedy sfotografuję stertę śmieci wyrzuconych w parku przez jakiegoś łajdaka, nazajutrz przyjdzie ktoś z urzędu miasta i wszystko uprzątnie. A moje fotografie z Kongo, Czeczenii czy Afganistanu w niczym nie poprawiły losów moich bohaterów”¹⁴.

Jednakże jeśli zbrodnie są (i będą) oraz są (i będą) ich fotografowie, to czy nie należałoby podjąć działań, które, w nadziei na skuteczność obrazu, uszanowałyby jednocześnie ofiary. Sądzę, że należy rozważyć w tym obszarze dwie kwestie – prawa do prywatności i granice kontekstu.

Prawo do ochrony prywatności własnego wizerunku i prawo do prywatności to ważne bariery przy publikacji fotografii. Każdy z nas może odmówić zgody na umieszczenie

¹² Tamże, s. 53.

¹³ K. Miller, *Fotografie, które nie zmieniły świata*, Warszawa 2017, s. 10.

¹⁴ Tamże.

swojego zdjęcia w prasie, chroni nas prawo. Niemniej narracje fotografów znajdują uzasadnienia dla utrwalania rzeczywistości, bez względu na stopień przemocy i brutalności, bez względu na stopień ingerencji w sferę prywatności. Wkraczanie w człowieczą intymność fotografowie uznają za właściwą, bowiem ich zadaniem jest gromadzenie obrazów i bezwzględny realizm. Autorzy zdjęć idealnie realizują, zapoczątkowane w starożytności, dążenie do mimesis. Pokażą wszystko, byle tylko wytrącić widza z bezpiecznego życia.

Wielu ludzi zna uczucie, jakie towarzyszy robieniu niechcianego zdjęcia i zwykle potrafią się przed takim zdjęciem bronić. Jednakże konflikty zbrojne, zamachy terrorystyczne, rzezie skutecznie odbierają ludziom tę możliwość. Skoncentrowani na ratowaniu życia swojego i bliskich, na szukaniu ratunku i schronienia nie mają szansy na upominanie się o swoje prawa. W pewnym sensie stają się podwójnymi ofiarami, ze strony oprawców i ze strony reporterów, bowiem w pewnych okolicznościach robienie zdjęć jest aktem agresji. W tym kontekście głębokiego sensu nabiera wypowiedź Susan Sontag, że „w samym wykonywaniu zdjęcia jest coś drapieżnego. Wykonywać ludziom zdjęcia – to gwałcić ich”¹⁵.

Czy chciał być fotografowany młody talib o twarzy dziecka w chwili swojej kaźni. „[...] [B]ezwolny, na kolanach, z rozpostartymi ramionami, nagi i zakrwawiony od pasa w dół, dobijany przez tłum żołnierzy, który zebrał się, by go zakatować”¹⁶. Trzeba nie lada stoicyzmu, by takie zdjęcie zrobić i takie zdjęcie oglądać. Tym bardziej, że zdjęcia okrucieństw, szczególnie tych mających twarze, mogą sprowokować skrajnie różne reakcje. Może to być wołanie o pokój, ale też wezwanie do zemsty. Zdjęcia dzieci okazują się być wyjątkową kartą przetargową. Na Bałkanach te same zdjęcia dzieci zabitych podczas ostrzału wioski krążyły zarówno na serbskich, jak i chorwackich konferencjach prasowych. Wystarczyło zmienić podpis i śmierć dzieci można było wykorzystać wielokrotnie do celów propagandowych¹⁷.

Zdjęcia z ataku czeczeńskich terrorystów i zdjęcia z ataku chemicznego w Syrii operują zbliżeniami, więc łatwo jest rozpoznać twarz, o ile nie jest okaleczona lub spalona. W przypadku tych fotografii wizerunku mogliby bronić poszkodowani lub ich bliscy, to oni mogliby protestować przeciwko łamaniu ich praw, jednakże taka ewentualność jest bardzo mało prawdopodobna. Powodów ku temu jest kilka. Postacie z fotografii pochodzą często z rejonów zapomnianych przez Boga i ludzi, mają niską świadomość swoich praw, ale chyba przede wszystkim skoncentrowani są na swoim bólu, cierpieniu, przetrwaniu i szukaniu ratunku. Reporterzy mają tę wiedzę, dlatego są wszędobylscy i dosadni w stosowaniu terapii szokowej za pomocą fotografii. Pstrykają aparatami nad martwymi twarzami, bo wiedzą, że mogą.

¹⁵ S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 16.

¹⁶ S. Sontag, *Widok cudzego...*, dz. cyt., s. 21.

¹⁷ Tamże, s. 17.

Warto również dodać, iż wiele zależy od tego, kto zginął, a więc – jakkolwiek nie-douczenie to brzmi – od bohatera fotografii. Zdarzają się bowiem śmierci, które nabie-rają szczególnego politycznego znaczenia. Wówczas to bliscy podsuwają przed obiektyw zwłoki, tak dzieje się zwykle wtedy, kiedy najważniejsza jest tożsamość ofiary. Istotne jest to, kto kogo zabija. „Dla Żyda z Izraela zdjęcie dziecka rozerwanego na strzępy w pizzerii Sbarro w centrum Jerozolimy jest przede wszystkim zdjęciem dziecka żydowskiego dziecka zabitego przez Palestyńczyka w samobójczym ataku. Dla Palestyńczyka z Gazy zdjęcie dziecka rozszarpanego na strzępy pociskiem wystrzelonym z czołgu jest przede wszystkim zdjęciem palestyńskiego dziecka zabitego pod izraelskim ostrzałem”¹⁸.

Fotografowie konfliktów zbrojnych zwykle doskonale znają swoją profesję i wiedzą, na co mogą sobie pozwolić. To, co jest dopuszczalne w rejonach ogarniętych wojną, bywa godne potępienia w jakiegokolwiek innej sytuacji. Portretowymi zdjęciami z Biesłanu sycili się czytelnicy gazet z całego świata. Nie było to jednak możliwe przy publikowaniu zdjęć po zamachach terrorystycznych z 11 września 2001 roku. Powodem unikania fotograficznych zbliżeń niekoniecznie musiał być szacunek dla czyjejś prywatności i ochrona wizerunku, a pragmatyczna obawa przed rzeszami adwokatów domagających się pieniędzy za złamanie praw poszkodowanych. Zatem wbrew powszechnemu przekonaniu o równości wszystkich wobec śmierci, w przypadku śmierci sfotografowanej mamy do czynienia z jej nieegalitarnością.

Bez względu na to, czy fotografia zmienia świata, czy nie, jeśli przedstawia ludzkie cierpienie, a zwłaszcza cierpienie dziecka, winna być umieszczona w adekwatnym kontekście i oglądana w odpowiednim miejscu. Doświadczenie poruszających zdjęć dziecięcej śmierci nie powinno dokonywać się w przestrzeni publicznej nacechowanej rozrywką i pogonią za rzeczami niepotrzebnymi. To zakrawa na wyzysk. Fotografie, które stają się symbolami okrucieństwa i barbarzyństwa domagają się szczególnej scenerii, pozwalającej na pełnię wrażliwości i nabożną pokorę wobec transcendencji śmierci. Zdjęcia ilustrujące najpoważniejsze i najbardziej rozdzierające tematy nie powinny dzielić losu reklamowych i propagandowych obrazów. Nie powinny być wystawiane w sklepowych witrynach sklepowych jak każdy inny towar. Misterium śmierci domaga się wyjątkowych scenerii i okoliczności, a nie taniego papieru i milionowych nakładów.

Dziecięce buzie z Osetii i Syrii miały być ostrzeżeniem, dowodem, przestrożą, ich rzeczywiste cierpienie uwiecznione przez reporterów miało politykom, ideologom i nacjonalistom unaocznic konsekwencje ich poczynań. Nawet jeżeli obrazy pogromu dzieci na chwilę ich wszystkich sparaliżowały, to świat się nie zmienił. World Trade Center, Biesłan, tak samo jak Aleppo, nie przeistoczyły świata, nie doprowadziły do zapowiadanego katharsis. Opinia publiczna wzbogaciła się jedynie o kolejny symbol grozy.

Gazetowa sprzedaż śmierci w swym idealistycznym założeniu kieruje do odbiorcy ważne filozoficzne przesłanie. Oto obrazy mają przypominać o złu, o cierpieniu, o kru-

¹⁸ Tamże.

chości życia i tym, że ciało dane jest tylko na chwilę. To prawdy fundamentalne, dla których drastyczna ikonografia nie jest konieczna, zwłaszcza gdy narusza tabu śmierci i prawo do intymności.

Wzory estetyki, poczucie przyzwoitości i dyskrecji zmieniają się wraz z ewolucją obyczajowości. Dwustuletnia historia fotografii doskonale te przeobrażenia uwidacznia, ponieważ w dużej mierze zależą one od rozwoju tej właśnie dziedziny. Jednakże nieodmiennym źródłem dyskomfortu i dezaprobaty części odbiorców i części fotografów pozostają konteksty, w jakich zdjęcia są umieszczane. Fotografia Roberta Capy przedstawiająca chwilę śmierci republikańskiego żołnierza z czasów wojny domowej w Hiszpanii ukazała się na łamach tygodnika „Life” 12 lipca 1937 r. i zajmowała całą stronę. Po stronie przeciwnej redaktor zamieścił całostronicową reklamę brylantyny do włosów Vitalis. Sąsiadują ze sobą dwa rodzaje fotografii niemożliwe do pogodzenia. Zabalsamowana migawką śmierć młodego mężczyzny padającego na ziemię i utrwalone brylantyną błyszcząca fryzura mężczyzny w białym smokingu. Zestawienie co najmniej zaskakujące¹⁹.

6 września 2004 roku „Gazeta Wyborcza” opublikowała zdjęcie rozebranego, odwróconego plecami dziecka z licznymi śladami krwi. Na stronie przeciwnej zamieszczono reklamę Opla z atrakcyjną modelką w stroju kąpielowym. Dwa prawie nagie ciała, z dwóch nieprzystających do siebie światów.

Badacze mediów wiedzą, że nawet najbardziej drastyczne obrazy włączone w dyskurs rozrywkowego przedstawienia zatracają swój literalny przekaz, zostaje on stępiony lub wręcz pozbawiony swojej pierwotnej semantyki²⁰. Proces percepcji przebiega inaczej w zaciszu sal wystawowych, w muzeach i archiwach, a inaczej odbiera się zdjęcia w gazecie o charakterze tabloidów, która później wyścieli koszt na śmieci lub skrzynkę na warzywa.

Dosłowność i brutalność obrazu zdają się być, według dziennikarzy, najskuteczniejszym środkiem do pouczenia indywidualnych sumień. Dlatego też fotografowie, nawet nieświadomie, są pilnymi uczniami Roberta Capy, który zasłynął zdjęciami z lądowania wojsk alianckich w Normandii. Pouczał od adeptów sztuki fotograficznej, że jeśli ich zdjęcia nie są dostatecznie dobre, to dlatego, że nie byli dostatecznie blisko. „Jak blisko się podchodzi? Każdy ma tę granicę własną – opowiadał Krzysztof Miller. – Zrobiłem kiedyś fotografię amerykańskiego żołnierza rozbrajającego minę. Podejść bliżej już nie mogłem, bo musiałbym na tej minie stanąć”²¹.

¹⁹ J.G. Morris, *Zdobyć zdjęcie*, dz. cyt., s. 54–57.

²⁰ K. Olechnicki, *Antropologia obrazu. Fotografia jako metoda, przedmiot i medium nauk społecznych*, Warszawa 2003, s. 172–175.

²¹ K. Miller, *Fotografie*, dz. cyt., s. 12.

Zakończenie

Przekraczanie granic prywatności i kontekstu skutkuje ważkimi dylematami prawnymi i moralnymi, które są dodatkowo potęgowane przez zbliżenie i dosłowność. Warto tym kwestiom poświęcić na zakończenie rozważań kilka uwag.

Czy autorzy zdjęć z Biesłanu i Aleppo czuli na sobie ostatnie tchnienie ofiar ataków? Zbliżenia twarzy pozwalają odpowiedzieć twierdząco. Można odnieść wrażenie, że fotoreporterzy zawładnęli ciałami ofiar, jak wcześniej uczynili to zamachowcy. Stwierdzenie, że kierowali się innymi pobudkami, nie stanowi wystarczającego usprawiedliwienia dla takich poczynań. Ich intencje nie są też wystarczającym usprawiedliwieniem dla łamania tabu śmierci. Natarczywość i bezpardonowość tych zdjęć podsuwa pytanie o konieczność owej bezpośredniości, bowiem unikanie dosłowności nie musi skutkować zmniejszeniem tragicznej wymowy obrazów.

O pożytkach z metaforyzacji rzeczywistości pisał wiek temu hiszpański filozof José Ortega y Gasset. W słynnym eseju „Dehumanizacja sztuki” dowodził konieczności uwolnienia świata ludzkich spraw od dosłowności, upatrując w metaforze wielki potencjał dehumanizacji. Tragizm śmierci nie wymaga trupa, a wielki głód wzdętych dziecięcych brzuchów²². Można ukazywać sprawy ważne bez konieczności dodatkowego ranienia i krzywdzenia ofiar. Ekspresja metaforyczna może dużo skuteczniej poruszyć tę część opinii publicznej, która jest świadoma swojej siły, niż zdjęcie, które swoją brutalnością i dosłownością zmusza do odwrócenia wzroku. Metaforyczna powściągliwość może mieć siłę rażenia bez potrzeby przekraczania bolesnej transcendencji. Metafora pozwala na wyeliminowanie cierpiącej osoby, zwłok dziecka i wykrzywionej rozdzierającym bólem twarzy, zachowując jednocześnie niewypowiedziane wprost cierpienie, ból i żałobę. Fotograf winien założyć, że odbiorca jego obrazów myśli, że podejmuje refleksję, inaczej jego praca nie ma sensu.

Podobną narrację zastosował kilka dekad później Roland Barthes. Według słynnego semiotyka, dzięki metaforyzacji w fotografii unika się nie tylko dosłowności naruszającej prawo do intymności, ale nierzadko wzmacnia wymowę przekazu. „Wypowiedzieć wnętrze, nie odsłaniając intymności”²³ jest wyzwaniem, które stoi przed fotografami.

Tego rodzaju refleksje powstają w głowach nie tylko teoretyków zagadnienia, ale również samych reporterów. Przywoływany już Wiktor Bater, który za zdjęcia z Biesłanu był nominowany do tytułu Dziennikarz Roku 2004, wspominał, że „najbardziej przerażały wielkie krople łez na twarzach mężczyzn”²⁴.

Rozliczne funkcje, cele i obszary społeczne, które są bądź stają się udziałem fotografii nie pozwalają na wyczerpanie tematu. Również ten tekst nie zgłasza pretensji do kwestii wyczerpania zagadnienia, jedynie nadzieję na poszerzenie analitycznej perspek-

²² J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1996, s. 47–70.

²³ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, s. 166.

²⁴ W. Bater, *Nikt nie spodziewa się...*, dz. cyt., s. 147.



tywy. We wstępie do niniejszego artykułu wspomniano, że fotografia to jeden z intensywniej zmieniających się środków masowego komunikowania, co sprawia, że trudno przewidzieć, w jakim kierunku się rozwinie. Być może w takim, że poniższy cytat nie będzie tylko czczym manifestem zdolnego fotografa: „Fotografia w najlepszym przypadku przemawia cichym głosem, ale niekiedy, na ogół bardzo rzadko, jedno lub kilka zdjęć zdolnych jest przebić się do naszej świadomości [...]. Dzięki fotografii niektórzy ludzie – a może nawet wielu z nas – skłonni są czasem usłuchać głosu rozumu i podjąć próbę naprawy zła tego świata”²⁵.

²⁵ J.G. Morris, *Zdobycie zdjęcie...*, dz. cyt., s. 388.